

A R S

φ u ž y p a

Urednik

Irina Subotić

Dizajn knjige

Dragana Atanasović

*Zahvaljujemo Društvu istoričara umetnosti Srbije
na svesrdnoj stručnoj saradnji i učešću u realizaciji projekta
Umetnost na kraju veka I*

Na omotu

Foto: Pilo

Digital Imaging: Matt Smith

© copyright CLIO, 1998

UMETNOST NA KRAJU VEKA

I

I

Priredila

Irina Subotić

CLIO

1998

Sadržaj

Irina Subotić

Predgovor / 7

Čedomir Vasić

Umetnost stvarne prividnosti / 13

Sreten Ugričić

Zvezde / 28

Branislav Dimitrijević

Heterotopografija / 44

Nikola Šuica

Emisija odsustva / 54

Branislava Anđelković

Testament Katarine Ivanović / 60

Sava Ristović

Kreativni zvuk: osma umetnost / 71

Branko Lazić

Umetnost između interesa i monabizma / 81

Lidija Merenik

**Selektivna hronologija: nove pojave
u slikarstvu i skulpturi u Srbiji 1979-1989 / 87**

Jovan Despotović

**Obnova umetnosti, obnova kritike:
kritika umetnosti osamdesetih / 117**

Jasmina Čubrilo

Umetnost u Beogradu devedesetih: jedno viđenje / 140

Darka Radosavljević-Vasiljević

Skice za beogradsku likovnu scenu devedesetih / 156

Gordana Stanišić

**Novi senzibilitet materijala
skulptura novog imidža / 167**

Mileta Prodanović
**Međuprostor:
između visoke umetnosti i andergraunda / 180**

Svetlana Mladenov
Ka racionalnom / 189

Sava Stepanov
O minimalizmu / 195

Ljiljana Ćinkul
Aktuelnosti u grafici devedesetih godina / 202

Estela Bjelica
Fotografija devedesetih / 214

Ješa Denegri
Strategije devedesetih: jedna kritička pozicija / 220

Predgovor

Irina Subotić

Rasprave koje se već godinama vode o *drugoj Jugoslaviji, onoj evropskoj zemlji na Balkanu koja nam je izmakla, o drugoj Srbiji i/ili drugom Beogradu* završavaju najčešće konstatacijom o raspadnutom sistemu vrednosti, o serijama kriza i nevolja što su se sunovratile na nas. Iz njih se, nismo jedini koji verujemo, možemo izbaviti samo ako se svesno i trezveno suočimo sa realnošću sadašnjice, bez patetičnih pogleda u znanu prošlost ili utopiističkih projekcija neznane budućnosti. Upravo sa dobro poznatog stanovišta da je savremenost tragično prozirna i da u njoj nužno živimo osvešćeno, bez idealističkih fantazama a sa (blagim!) pokušajem nepristajanja i otpora, nastojali smo da svoju *odgovornost* za svet kojim se bavimo – svet vizuelne kulture i unutar nje likovne umetnosti – zabeležimo sopstvenim iskazima. Oni su naša svedočanstva o vremenu kraja veka, kraja milenijuma i kraja raznih ideologija, a u ime stvaranja novih (i ne samo) umetničkih pozicija u okvirima drugačijih, unutrašnjih i spoljnih, geopolitičkih granica na koje smo morali da pristanemo.

Svedočenja istoričara umetnosti i likovnih kritičara, uglavnom mlađih generacija, o umetnosti koja je obeležila naše vreme tokom poslednje dve decenije, ali i o aktuelnom čitanju vizuelnog kao obeležju nove teorijske misli, možemo uopšteno staviti u one široke okvire višeslojnosti i višeznačnosti kojima se i Derida ograđuje kada modernost optužuje za programiranje totalitarizma. Upravo zbog svog demokratskijeg nelinearnog karaktera, poseb-

no u vremenima koja su izokrenula sve logike života i smrti, a istorijske tokove postavila naglavačke, umetnost se ne može pratiti jednostavnim i jednodimenzionalnim putanjama. Stoga verujemo da je mudrije i primerenije umetnost sagledavati iz više perspektiva, iz pera više poslenika različitih interesovanja koji su za ovaj zbornik ponudili svoje vizure i teme prevashodno sa pozicija ličnih iskustava i neposrednog angažovanja na poslu aktivnih kritičara. Tu vrstu svedočenja ne treba smatrati isključivom i jedinom mogućnošću tumačenja umetnosti i umetničke scene naših dana, niti kanonom po kojem se mora čitati i prihvatati aktuelna umetnička praksa u njenoj najširoj pojavnosti. Ali, u svakom slučaju, različitost ovde iznetih pogleda može da bude u funkciji prepoznavanja i (de)notiranja, po formulaciji Žerara Ženeta, određenih strategija kojima najvitalniji naraštaji istoričara umetnosti ostavljaju trag svojih stavova i bitaka, i to posebno u nemirnim vremenima podložnim svim vrstama preobražaja. To je vrsta doslednosti u prenošenju estetskog iskustva kojom struka brani najpre samu sebe, a zatim i identitet onoga što se tako uopšteno i često naziva *genius loci* sa estetskom funkcijom. Na sreću, pod tim podr

razumevamo da je umetničko stvaralaštvo kod nas dalo dovoljno povoda da kritika i istorija umetnosti u širem smislu budu ne samo verni pratioci i budni pokazatelji onoga što se dešava u umetničkim ateljeima i galerijama, i to bez strukturalnog opisivanja, već učesnici u kreativnom dijalogu sa samim umetnicima i njihovim delima, isto koliko i nosioci određenih ideja, a zatim i promotori aktivnosti u smislu definisanja umetničke klime svoga doba.

Ponekad se čini da profesionalnim bavljenjem Umetnošću izneveravamo Stvarnost, koja tako uporno nastoji da standardizuje haos i legalizuje sve protivurečnosti što se opiru normalnom traganju za različitostima. Podrazumeva se da i sama umetnost prihvata osobenosti svoga vremena, u istoj meri u kojoj tom vremenu prenosi svoja iskustva. Zato je haotično individualizovana, kontradiktorna, raslojena, antagonistička i prema sebi i prema *drugome*, ali isto tako i napojena *drugim*. Ipak, u toj prividnoj autodestrukciji i sa prestankom vertikalnog i pravolinijskog uspona, ona se često okreće ka prošlom i ukršta sa tradicijom, čime zatvara krugove koje je spektakularno otvorila avangarda ranih dece-

nija ovoga veka. Pri tome savremeni duh umetnosti u toj tradiciji ne nalazi prostor patetičnih naslaga religije, bez nacionalnih je predznaka ili udvaranja ukusima *širokih masa*, taštinama i komercijalnim aspiracijama. Kao kruti metar kojim se meri isečak vremena, kako je napisao jedan zagrebački kolega, tradicija je opterećenje ako postaje kult i jedini kriterijum koji omeđuje savremenost i zbog toga je logično što umetnost samo jednim pogledom pretražuje prošlo. Onim drugim ona i dalje upire pogled u novo, *svoje* vreme, pa stoga, i uprkos svemu što je sputava, uspeva da očuva svoju autohtonost. To je ona poetika kojom će se naša umetnost prepoznavati kroz vreme i prostor i mada će se sigurno hodom tog vremena mnogi stvaraoci i njihova dela izgubiti, verujemo da će knjiga kao dokaz našega doba biti koristan podsetnik. U tom smislu biće jasno da smo zastupali tezu o univerzalnom karakteru umetničkog jezika, bez obaziranja na teritorijalna ograničenja, lokalne uslove, velike istorijske zaokrete, na sve realne tegobe i teskobe. Umetnička scena bila je vitalna, često u velikoj meri vitalnija od socio-kulturnog i ekonomskog konteksta u kojem je nastajala, i kada je kritički govorila o životu i kada je svesno izbegavala da ga dotiče, verujući, s pravom i cinično, da je diskurs umetnosti u umetnosti uvek najjači angažman i da je prinudno odricanje od tržišne psihologije u stvari njena velika prednost. Time dobija utopijsku vrednost i, po rečima Teri Igltona, „postaje slavno besciljna, veličajno jalova“, ali ne i bespomoćna. O tome svedoče i tekstovi ovde sakupljeni.

Određujući norme svoga obraćanja umetnosti, autori priloga u ovom zborniku ponudili su istovremeno kodove naše aktuelne kritike i interaktivnim postavkama ukazali na svoju estetiku percepcije koja tumači vizuelnu kulturu kao fenomene vremena i kao mentalne procese. U tom smislu autonomni modeli njihovog kritičkog mišljenja se dopunjuju i mire na nov, provokativan, inteligentan i stimulativan način.

Ideja da se izda zbornik tekstova pod nazivom *Umetnost na kraju veka* rođena je nakon ciklusa predavanja pod istim nazivom u Zadužbini Ilije M. Kolarca krajem 1994. i početkom 1995. godine. Gotovo svi predavači prilagodili su svoje tekstove nameni zbornika, a uključeni su i drugi, pre svega mlađi istoričari umetnosti, koji su svojim temama zaokružili koncepciju.

Opštim temama nove kreativnosti naših dana posvećeni su uvodni, opšti tekstovi: **Sretena Ugričića** o fenomenima današnjice viđenim kroz teorijsko tumačenje postmodernizma i **Čedomira Vasića** koji je svoja interesovanja usmerio ka „umetnosti stvarne prividnosti“, pod čime autor podrazumeva elektronske medije koji zauzimaju sve više prostora ne samo u životu već i u stvaralaštvu. O umetnosti između interesa i monahizma piše **Branko Lazić**, definišući njenu misiju kao uravnoteživanje autentičnih individualnosti i sredine. **Branislav Dimitrijević** je svoj esej posvetio heterotopografiji, predlažući da se umesto vremenskih metafora služimo prostornim, dakle umesto duha vremena (*Zeitgeist*) – duh mesta (*genius loci*). O pojavnosti, dejstvu i povezivanjima u savremenoj umetnosti raspravlja **Nikola Šuica**, zaključujući da je kraj veka izazvao kod stvaralaca strukturalno i simboličko uobličene paradoksa.

Posmatrajući neposrednije domaću likovnu scenu, **Lidija Merenik** daje selektivnu hronologiju novih pojava u slikarstvu i skulpturi u Srbiji u periodu između 1979. i 1989. godine. Ona smatra da je upravo u tom, poslednjem periodu „jugoslovenskog kulturnog prostora“, umetnost „nove predstave“ doživela svetle trenutke svog emancipovanog evropejskog urbanog govora. Paralelno sa tim, **Jovan Despotović** uočava značaj kritike osamdesetih godina, koja je postavila dilemu oko postmodernizma kao poslednje epizode modernizma, odnosno početka promenjenog, drugačijeg shvatanja umetnosti.

Umetnosti devedesetih godina posvećen je najveći blok: dok **Darka Radosavljević-Vasiljević** daje skice za beogradsku likovnu scenu tog perioda sa naznakama svežih ideja, mladih umetnika, značajnih manifestacija, novih prostora, **Jasmina Čubrilo** za isto razdoblje iznosi svoje kritičarsko viđenje, sa nužnim ukrštanjem ideja i imena. U radu **Milete Prodanovića** srećemo tezu o međuprostoru između „visoke“ umetnosti i „undergrounda“, kao i konstataciju da svako istinsko stvaralaštvo živi u getu i da je ustanovljen kontinuitet tzv. „druge linije“ jugoslovenske umetnosti.

O novim senzibilitetima materijala koji grade skulpturu novog imidža piše **Gordana Stanišić**, evocirajući iskustva rada svetskih umetnika, kao i primere beogradskih stvaralaca različitih genera-

cija. Aktualnostima u grafici devedesetih godina, sa naglaskom na eksperimentu multipliciranja sa eksponiranom grafičkom matricom, posvećen je tekst **Ljiljane Ćinkul**, a fotografija, ta „umetnost za sebe“, predmet je interesovanja **Estele Bjelice**, koja konstatuje da se upravo u ovom periodu javilo dosta autorskih individualnosti sa prepoznatljivom ličnom poetikom.

Sava Stepanov je posvetio svoja istraživanja nekim primerima obnovljenog principa minimalizma u Vojvodini, a **Svetlana Mladenov**, povodom novih generacija skulptora na vojvođanskoj sceni, govori o prevagama racionalnog u njihovom stvaralaštvu.

Ješa Denegri piše o strategijama devedesetih sagledanim sa pozicije aktivnog kritičara, kao što i **Branislava Anđelković** daje sasvim autentično, novo čitanje dela Katarine Ivanović. Nudeći kreativni zvuk kao novu, osmu umetnost, **Sava Ristović** razmatra različite i nedovoljno iskorišćene mnogočnosti izraza u radiofoniji.

Izdavači se toplo zahvaljuju svim saradnicima koji su dali svoje priloge, a posebno što su strpljivo i dugo čekali da se okonča publikovanje. Do zakašnjenja je došlo pre svega zbog toga što smo verovali, do poslednjeg daha, da će još nekoliko kolega ipak ispuniti dato obećanje i završiti svoje priloge, koji bi svakako bili dragocena dopuna sadržaju koji je pred Vama.

Umetnost stvarne prividnosti

Čedomir Vasić

Kraj stoleća, te idealne mere ljudskog trajanja, uvek, baš u ovo vreme, postavlja pitanja: Odakle smo? Ko smo? Kuda idemo? Ona postaju naročito dramatična u trenucima završetka milenijuma i pojave katastrofičnih asocijacija i zabrinjavajućih predviđanja koja su izazvana magijom brojki, velikih za čoveka ali beznačajnih za svemir. Posebno je to traumatično za umetnost (likovnu) koja je, osamostalivši se nešto ranije kao kreativna i duhovna delatnost, u ovom periodu doživela brojne potrebe i zaokrete, predosećajući ili prateći epohalne promene koje su pogodile ljudsko društvo, mišljenje i ponašanje.

Svest o relativnosti našeg postojanja višestruko je narasla tokom ovog veka, potpomognuta Frojdovim tumačenjem snova, Ajnštajnovim teorijskim zaključcima, naučnim ostvarenjima Verne-
ra fon Brauna, društvenim dostignućima Lenjina, pardon Lenona i kompanije, medijskim rasprostiranjem Makluanovog sela, informatičkim povezivanjem ljudskih jedinki pomoću računskih sprava
Bila Gejtsa. Brzina kojoj se divio Marineti poništila je prostor i postala toliko neuhvatljiva da, pretvorivši se kod Virilioa u nevidljivu svetlost, sada ukida vreme i istoriju svodeći nas na beskonačni trenutak simultanog prijema i emisije biliona slika koje propuštamo kao stanice priključene na globalnu mrežu. Neopozivo zatočeni u civilizaciji slika, razvijamo u sebi na osnovu pukog registrovanja vizuelnih senzacija osećanje subjektivne superiornosti, čuvajući se da ne upadnemo u zamku njihovog stvarnog viđenja i razumevanja. Bez udubljivanja i cilja plutamo po toj masi slika, gonjeni kao Voltine žabe promenom električnog napona, svesni i nesvesni istovremeno individualne neograničenosti i mnoštva kojem pripadamo. Ova protivurečnost između proširivanja našeg ja i strepnje od sopstvene beznačajnosti uspostavlja trajnu dominaciju relativnosti i neodređenosti u našem poimanju sveta, dugo podložnom čvrstim koordinatama duhovnog mišljenja.

Na drugoj strani, ogromnim širenjem racionalnih i pozitivnih saznanja ostvarena je mogućnost da čovek zagospodari prirodom i njenim tajnama, da je uređuje po meri svojih potreba, čak i po cenu narušavanja njene ravnoteže, uništavanja biodiverziteta i mnogih životvornih resursa, da vlada materijom života i da ga veštački programira i usmerava. Trijumf materijalističkog i pozitivističkog shvatanja potisnuo je duhovno u geta egzotičnog, etnografskog ili

kulturnokomercijalnog, ističući kao krajnji cilj i jedini smisao egzistencije uživanje u društvenom i materijalnom komforu. Sve to je pogodovalo razvoju ideološke i potrošačke svesti, pri čemu se prirodne potrebe zamenjuju izmišljenim a društvena svest stečenim refleksom. Tu vladaju principi Orvelove pantopije i Polove reklamokratije, dominacija privida nad stvarnošću, čime se potiskuju neposredni doživljaj i iskustvo u ime verodostojnosti propagandnih poruka. Svet se zasniva na neprekinutom lancu ponude i potražnje, na trenutnom izazivanju i zadovoljenju želja, sa perspektivom uki-danja svake fizičke aktivnosti zahvaljujući delovanju na moždane impulse preko bioenergetskih produžetaka. U očekivanju srećnog trenutka potpune ljudske dematerijalizacije i konačnog integrisanja u kosmički energetski sistem, uz možda nostalgičnu ekstravaganciju proizvodjenja savršenih „ljudskih jedinki“ sintetičkog porekla (*Blade Runner*), umetnička zapitanost i ostvarenje ostaju kao jedan od retkih vidova sumnje u taj jasno i planetarno trasiran put ka budućnosti.

Medijska sfera

Sveopšte prisustvo vizuelnih medija, njihova pristupačnost i pritisak koji vrše obasipajući nas bezbrojnim slikama, najviše elektronskog porekla (TV), u veštačkom okruženju koje naseljavamo, čine da se gubi neposredan dodir sa stvarnim svetom, sa čitavom strukturom shvatanja, verovanja i ponašanja nastalih u našem dijalogu sa prirodom. Naša svest se usmerava i ograničava na delovanje u sferi simuliranih zakonitosti i odrednica prividnog sveta. Sredstva javnog i masovnog opštenja i oglašavanja – mediji, nastali radi širenja tržišta robe i ideja, kao i ekonomske i političke propagande, nose uvek obeležje svoje prvobitne namene: pridobiti što više potrošača i sledbenika. Sledeći svoju totalitarnu logiku kojom teže da pokriju i zadovolje potencijalne interese svakog pojedinca, mediji ulaze u sve pore života razbijajući ga u paramparčad. Obiljem informacija koje neprekidno emituju, mediji drže gledaoca u stanju obamrlosti, prisustvovanja bez učešća i prepoznavanja bez razumevanja. Sve žešćim i učestalijim šokovima pomera se njegov prag draži, ljudski kôd se puni masom podataka koji prouzrokuju

nestajanje nekih relevantnih ljudskih osobina: saosećanja, pripadnosti, sporazumevanja. Gledalac pristupa slici kao izvoru električnog pražnjenja i napajanja, kao sredstvu fizičke relaksacije bez jačeg emotivnog uključivanja ili katarzičnog dejstva. Mogućnost beskrajnog biranja kanala i programa koje nudi svetska mreža, pokazuje se kao Ali-Babina pećina neograničenog asortimana slika, stavova, shvatanja, ponašanja.

Hvaleći se demokračičnošću i otvorenošću, mediji stvaraju sopstvenu realnost i proglašavaju je jedino važećom na svakom polju: od socijalnog do intimnog, od spiritualnog do čulnog. Ona oslobađa od mnogih iluzija, pretvarajući sve u grandioznu iluziju medijskog postojanja u koju zauvek zarobljava svoje korisnike. Njen vrhunac je Vorholovih petnaest minuta (ili sekundi, svejedno) slave, neponovljivi momenat prolaska kroz sve tačke medijske sfere. „Najjednostavniji nadrealistički čin: izaći na ulicu sa dva pištolja i pucati nasumce što je moguće više u gomilu“, kako sugerise Breton, pokazuje se prečesto kao najlakši način ulaska u medijsku, jedino relevantnu zbilju, kao lako dostupni vid konačnog ispunjenja sopstvene egzistencije. U izjednačavanju privida i stvarnosti, slično Bodrijarovom brisanju granica između predstave i života, ukida se sentimentalna ljudskost efikasnošću video i kompjuterskih igrica, gube se moralne dileme u zabavi koja traži brze reflekse i poslovno rezonovanje, iščezava strah na bezbednoj daljini od svakodnevnih rizika i opasnosti; poštuju se samo pravila određenog programa i mašine.

Tehnološka svest

Tome značajno doprinosi i razvoj tehnologije, naročito računarske, koja sve redukuje na binarni princip – nula i jedan, in & out, dobro i loše, crno i belo – i uvlači se u svako promišljanje i poimanje sveta a naše doživljaje svodi na predvidljive reakcije,

¹ Zahvaljujem se kolegi Dejanu Grbi što mi je stavio na uvid svoj neobjavljeni tekst „Silikonsko tkanje stvarnosti“ (1995), koji sam koristio prilikom obrade ove teme.

izazvane i kanalisane racionalnim ekonomisanjem u prostoru i vremenu. Racionalizacija i klasifikacija su dominantne operacionalne metode i sredstva tehnološke svesti koja kontroliše svaku našu aktivnost i po meri efikasnosti ispravlja sve naše nesavršenosti i posebnosti. Da bi postigao savršenstvo sistema ili mašine, ljudski organizam se napinje do granica mogućnosti, a onda pribegava tehnohemijskim sredstvima (tzv. energetcima), čime ulazi u novi krug privida. Tehno-stvarnost, bila ona hakerska, rejverska ili kibernetiska, ispoljava težnju čoveka da se spoji sa mašinom, svojim produžetkom. Sukob između te želje i straha da ne izgubi dušu oličavaju Hofmanova Olimpija i Frankenštajnova verenica, preteče kiborga, posthumanih bića koja već prebivaju u virtuelnoj stvarnosti filma (*Kosač*). Sazdani od biliona informacija, oni, međutim, više ne pate zbog nedostatka duše i osećanja.

Virtualna realnost¹, kao simulacija ili supstitucija stvarnosti u visokotehnološkom okruženju, na spektakularan i intiman način istovremeno, pomoću određenih uređaja (aktuatora i senzora) pretvara objektivno nepostojeće u subjektivno stvarno. Time se ispunjava glavni cilj medijskog delovanja: da se kod pojedinca stvori utisak o vladanju stvarnošću ma koliko ona bila prividna. Ona se čak pokazuje daleko uzbudljivijom i atraktivnijom jer zahteva inter/aktivno učestvovanje nasuprot prilično pasivnom praćenju programa drugih vizuelnih medija. Ta stvarnost, stvarnija i mnogo zanimljivija od postojećeg života, preti da ovaj potpuno zameni i isključi.

Kibernetiska vizija čoveka i sveta ima svoju kontratežu u delu čovečanstva bede i gladi, iracionalnih verovanja i konfliktnog ponašanja, ali kao ideja vodilja zapadne civilizacije i njene globalne supremacije prodiere svuda. Naravno da se u njoj, pored zastrašujućih, kriju i ohrabrujuće mogućnosti za ljudski rod i živi svet – u eventualnom dostizanju izuzetnog stepena mudrosti, u harmoničnom uređenju sveta i uravnotežavanju reda i haosa.

Stvarnost privida

Tako se tehnološki visokorazvijeni svet, u kojem su ekstremno olakšani svi radni i fizički procesi, ukazuje kao savršeno efikasna organizacija. Ona svojim korisnicima nudi neograničen izbor i

nesmetan pristup informacijama, biranje i upražnjavanje životnog stila i naklonosti, postojanje u izabranoj vrsti privida. U takvom svetu sve je ostvarljivo, dohvatljivo kao u nekoj samoposluži, to je vrhunac potrošačkog ili protrošačkog (po Tofleru) mentaliteta. Pomoću simulakruma transcendiraju se i smrt, bližnjih i sopstvena, jer u stvarnosti privida „smrti nema“, fizičko i telesno nestaju, ostaju samo predstave i slike. Čuveni hit *Unforgettable* postaje u video spotu mesto sastanka Neta Kinga Kola sa ćerkom Nensi, tridesetak godina posle njegove smrti, a film *Duboko crveno* (*Deep Red*) govori o želji za postojanjem po svaku cenu, čak i kao utvara, ne bi li se pobedila i poslednja neumitnost, otklonio preostali strah. Relativizovanjem samih pojmova života i smrti u stvarnosti privida, prekoračuje se i poslednja barijera dosadašnjem shvatanju ljudskog i ono se usmerava teško predvidivim putevima.

Civilizacija u kojoj živimo time se ne zadovoljava nego teži materijalizaciji privida, njegovom potpunom postvarenju. Ovo opredmećivanje iluzije nagoveštava nestanak svega što postoji iza stvarnih predmeta i pojava, svake metaforičke dimenzije, a našoj egzistenciji sudbonosno menja smisao. Koliko daleko ide predavanje paralelnim, prividnim realnostima i njihovom materijalizovanju, primer su skupovi kolekcionara i zaljubljenika u istorijske događaje, posebno bitke, koji sa najvećom pažnjom proučavaju i rekonstruišu do najsitnijih detalja nošnju, oružje, oruđe, način ishrane, ponašanje, organizaciju, pokrete, manevre pojedinih vojnih formacija u određenom istorijskom periodu. Zatim ih, oblačeći se, opremajući se i podvrgavajući se disciplini datog istorijskog trenutka do sitnica *oživljavaju* i ponovo *odigravaju* (*reenactment*), prebacujući se u potpunosti u prošlost. Ovo prenošenje u drugu, prohujalu realnost, nije samo vrsta paseizma nego eklatantno ostvarivanje virtuelnog. Tu se granice između realnosti brišu, pa učesnici katkad odlaze kućama polupanih glava.

Umetnička sfera

Umetnost koja se rađa u tim uslovima suočava se sa problemima mesta, uloge i svrhe. Tokom ovog veka ona je bila samostalno i ekskluzivno područje u kojem su se iskazivala autonom-

na stanovišta, fantazmi i stvarni doživljaji u susretu spolnog i unutrašnjeg sveta umetnika. Sada je stalno rastuća količina slika najrazličitijeg porekla (štampa, film, TV, reklame) u toj meri okupirala svakodnevni prostor da je likovno delo izgubilo svaku posebnost i vrednost kao prenosnik poruke. Štaviše, mogućnost baratanja čitavim vizuelnim nasleđem smeštenim u informatičke pakete omogućava stvaranje novih slika velikom broju ljudi, te umetnički čin prestaje da ima ekskluzivnost neponovljivog trenutka superiornosti ljudskog duha nad materijalnošću i banalnošću svakodnevice. Izjednačavanje važnosti svih slika stvara stanje vizuelne entropije u kojoj je sve u pokretu, u fluktuaciji, a slike u brzim promenama gube ili dobijaju na značaju i značenju. Dominira energetsko pulsiranje svih vizuelnih medija, a u njemu likovna umetnost nema neko čvrsto uporište iz kojeg ili nasuprot kojem nastaje, jer je u ovakvoj stvarnosti sve privid i opsen. U ovoj Vorholiji stvari imaju samo izgled ali su bez sadržaja, dok se kod posmatrača izjednačava gledanje sa viđenjem, opažanje postaje prepoznavanje a doživljaj registrovanje. Surogat stvarnosti je osnova umetničkog uobličavanja a umetnost se ogleda u reciklaži postojećih slika, estetizaciji estetizovanog. Ipak, iako tek privid privida, umetnost nastavlja da postoji.

Umetnički oblici

Konkretni umetnički oblici teško se mogu predvideti usled ogromnog raspona planetarnih, poetičkih, materijalnih polaznih tačaka koje su u igri. U njihovoj beskonačnoj kombinatorici, korišćenjem najrazličitijih procesa i postupaka, nalazi se izvesna zamena za autentičnost koja je izgubila teren u sukobu sa opštim stavovima i standardima, svojevrsnim „fašizmom viđenja“ diktiranim preko medija. Umetnički odgovori zato se često nalaze u pobuni protiv tako nametnutih shvatanja ljudske neponovljivosti i jedinstvenosti (individualistički mit) i iskazuju se od potpunog poricanja civilizacije u kojoj živimo do identifikovanja sa njenim tehnološkim aspektima i pokušaja delovanja u tim najprisutnijim sredstvima opštenja. Od rudimentarnih materijala do veoma složene elektronske opreme, u kojima ostvaruju svoje zamisli, likovni

umetnici grade celine koje izražavaju stanje svesti na različite načine.

Potvrđivanje sopstvenog mesta i prakse u stalno promenljivim uslovima okruženja, u prividnoj stvarnosti koja svakim danom dobija sve materijalnije (prividne) oblike, orijentiše umetnika da se bavi vrlo konkretnim stvarima, ka izvesnoj primenjenosti, čak dizajnu, naizgled lišenim skrivenih poruka. Nastala dela, najčešće prostorne ili ambijentalne forme, pokazuju izuzetnu osetljivost za materijale i predmete od kojih su sazdana, za njihova fizička i taktilna svojstva, za njihovo industrijsko ali i organsko poreklo, za moguće izražajno dejstvo. Bilo da se nalaze u galerijama u vidu instalacija, prostornih aranžmana, ili izlaze na otvoreno koristeći određeno mesto, topos i njegove latentne mogućnosti, ovi radovi žele da dovedu do osveščivanja postojanja i prisustva gledaoca na datom mestu, u konkretnoj realnosti. Dijalog se odvija na svim nivoima, od geografskog, preko urbanističkog, ekološkog, etnološkog, seksološkog do društvenog i etimološkog, s ciljem da se umetnost učini realnom potrebom, da se prostor učini sadržajnijim. Grafiti, murali, svetlosne projekcije, elektronski zidovi, prostorni zahvati ili arhitektonske intervencije nisu tu samo zbog prostornog ulepšavanja, estetizacije ili svrsishodnog uređenja grada nego zbog otkrivanja njegovih osobenosti, pronalaženja skrivenih dimenzija njegove konkretности. Umetnička realnost preuzima mnoge elemente stvarnosti ne bi li povratila izgubljeni dodir sa okolinom i predmetima koji nas okružuju, ali na koje, pod dejstvom medijske i informatičke sfere, zaboravljamo. „Umetnost bi trebalo bukvalno da bude načinjena od svakodnevice, njen prostor bi trebalo da bude naš prostor, njeno vreme naše vreme, njeni predmeti naši svakodnevni predmeti, pa će umetnička stvarnost zameniti (običnu) stvarnost.“ Ova misao Klasa Oldenburga, izrečena pre dosta godina, ima nesumnjivu aktuelnost.

Oblikovanje stvarnosti izgleda

Od prethodnog treba razlikovati estetizaciju stvarnosti pomoću medija, njihovih standarda i namere da se svaka stvar, svako biće

zapakuje u što primamljiviju ambalažu, pri čemu *dizajn* postaje ključna reč i delatnost. U medijskoj sferi on je u prvim redovima borbe za novu prividnu stvarnost sa zadatkom da joj dâ puni legitimitet, ubedljivost i prvenstvo. Izvođačko savršenstvo koje propagira dizajn zasniva se na spoljašnjoj lepoti i funkcionalnosti forme sa primesama psihološke primamljivosti, ali ti „lepi predmeti“ ne ulaze u dileme stvarnosti nego samodovoljni egzistiraju u pasivnom životu medijskih korisnika. Prodirući u sve oblasti, dizajn se proglašava jedinom umetnošću epohe na prekretnici vekova. Ako je sve informacija, onda je celokupna umetnost isključivo dizajn. Pošto je *izgled stvarnosti* jedino bitan, mada nipošto njena suština, dizajn se nameće kao prvorazredna estetičko-izražajna forma prividne stvarnosti. On postaje vrhovni princip i slično interesu za primenjenu umetnost na zalasku vekova (setimo se kraja XIX ili XVIII stoleća), svakodnevni oblici presudno utiču na formiranje ukusa i umetničkih shvatanja, a imaju i šire implikacije. Postoje, međutim, i obrnuti uticaji, pa se tako javljaju vrlo subjektivne crte i artistički postupci u dizajniranju kao plod želje da se istakne umetnička priroda ove delatnosti i ona medijski što spektakularnije promovise. Izvesne umetničke intervencije (tehno-umetnost), spolja gledano, približavaju se dizajnu, uzimajući namerno njegovo lice, da bi kroz tu ljušturu prodenuli neke drugačije sadržaje i namere. Tako se srećemo sa *subverzijom dizajna* koja ima svoj pandan u manipulisanju medijima u umetničke svrhe.

Subverzija izgleda stvarnosti

Korišćenje medija u umetnosti uvek nosi opasnost od utapanja u njihov poredak, osim ako se ne insistira na njihovim izražajnim svojstvima, na ulaženju u njihove tehnološke osnove, na razvijanju njihovih skrivenih dimenzija i uspostavljanju novih jezičkih mogućnosti. Zauzimanju kritičke pozicije osmatrača koji upozorava na podvodne grebene tokom plovidbe po medijskom okeanu, preči potpuna marginalizacija ukoliko se ne ispoljava u medijima. Iako do izvesne mere neguju kritičko mišljenje, kao deo univerzalnog paketa ponude, mediji lako apsorbuju suprotstavljeno rasuđivanje u svojoj logici slanja i primanja poruka. Zato se

mnogi umetnički nastupi odvijaju sa idejom manipulisanja medijima, korišćenjem njihovih različitih kvaliteta kao sredstava subverzivnog delovanja. Paradoksalnom upotrebom medija umetnici žele da razbiju sve kompaktniju sferu prividnosti u koju nas mediji zatvaraju. Korišćenje reklamnih panoa, objavljivanje oglasa u novinama, promovisanje spotova na televiziji ili oglašavanje na Internetu ne služi u reklamiranju sopstvenih umetničkih produkata nego problematizovanju masovnih sredstava propagande pomoću poslatih poruka. Svesna i delikatno promišljena upotreba medijskih svojstava sada se stavlja u službu rastakanja njihove strogo namenske i usmerene strukture i funkcije. Mediji kao deo stvarnosti takođe postaju polje umetničkog rada pružajući vrlo različite odgovore, od kontestacije do osporavanja.

Umetničko premrežavanje sveta

Sredstva komunikacije su još ranije ušla u delokrug umetničkog rada, iz čega je nastao pojam *mreže* (*network*) koji podrazumeva upotrebu pošte, telefona, elektronskih i optičkih prenosnika informacija i razmenu umetničkih poruka i radova. Stvorena na radosti globalnog opštenja i planetarnog povezivanja, mreža se pokazuje kao neograničena mogućnost umetničkog ujedinjavanja i organizovanja oko nekih važnih tema od šireg društvenog značaja. Uključena u računarske veze, elektronsku poštu ili Internet, ona dobija bolje uslove ali podleže u izvesnom stepenu usaglašavanju kodova i konvencionalnostima koje ponekad teško prate umetnički diskurs, kritički i problemski ustrojen. Tada se može dogoditi da veličanstveno sredstvo komuniciranja i sporazumevanja postane sredstvo zabune ili nesporazuma, da se proklamovana demokratičnost odstrani ili pojavi samo kao komercijalna atrakcija. Takođe ostaje otvoreno pitanje odnosa lokalne tradicije i univerzalnog jezika, različito značenje poruka kao bogatstva ili nemogućnosti opštenja. Ipak, uzajamnost koja se u ovom umetničkom saobraćaju razvija predstavlja jednu od važnih karika shvatanja dolazeće umetničke prakse.

Kliknite na ikonicu

Uvođenjem računarske tehnologije i kompjutera u svoju sferu, likovna umetnost ulazi u dijalog sa do sada najkompleksnijim sredstvom za stvaranje slika, jer se ono pokazuje kao sveobuhvatno, svemoćno i svuda prisutno, sa repertoarom i arhivom slika iz celokupnog vizuelnog nasleđa, sa sposobnošću oponašanja svih postojećih vizuelnih medija, sa mogućnošću obrade, prerade, povezivanja miliona podataka likovnog, grafičkog, fotografskog, kinematografskog, elektronskog i digitalnog porekla u trenutku i po želji. Ono je, dakle, idealno sredstvo doba koje ekonomiče svim kategorijama postojanja radi usisavanja u sopstvenu stvarnost. Pritiskanjem dugmeta na tastaturi pozivaju se slike-znakovi već utvrđenog značenja, misli ili osećanja i sklapaju se nove celine u najnemogućnijim kombinacijama. „Kliknite na ikonicu“, kako nalaže jednostavno kompjutersko uputstvo, ne znači samo ući u određeni program, posegnuti za gotovim oblikom i poznatim postupkom i stići do optimalnog rešenja, nego prihvatiti način mišljenja u kome je cela stvarnost kodifikovana a naš život se odvija isključivo u svetu simbola. (To podseća na nekadašnje zbirke viceva u kojima je svaki vic bio pod redni brojem, pa je „Vic broj 7!“ izazivao salve smeha a na „Vic broj 396!“ niko nije reagovao jer je bio loš.) Apsurdnost pretvaranja složenih sadržaja i poruka u arhive znakova-sličica (koje počev od naziva – *ikonica* u ovom podneblju ima dodatno značenje), ukazuje na put koji je likovna umetnost prešla od „Uskliknite pred ikonom“ do „Kliknite na ikonicu“, od neizvesne avanture kreativnog postupka do simboličnog pritiskanja i izazivanja rutinskog efekta.

Ovo ipak ne znači da je vizuelna, likovna kreacija prognana iz kompjuterskih uređaja i operacija. Naprotiv, ona se često odvija uz narasli elan savladavanja novog alata, služeći se bezbrojnim varijacijama primene simuliranih postupaka drugih medija. Delujući na nivou postojećih programa, ali i operativnih sistema, umetnici otvaraju vrata umetnosti ovoga medija i zasnivanju posebnog izražajnog jezika. Jedna od osvojenih pretpostavki sastoji se u dovođenju u vezu, u stavljanju u izvestan odnos datih ili prefabrikovanih slika, što ukazuje na princip *kontekstualizacije* koji proizilazi iz medijskog mišljenja i aktuelnog preplitanja likovnih sred-

stava i disciplina. Uz ranije usvojenu *konceptualizaciju* (projektivno mišljenje), likovno stvaranje na kompjuteru, ali i van njega, postaje sve manje oblikovanje forme a sve više *uodnošavanje* gotovih delova, pri čemu nema preterane razlike ali zahteva drugačiju pripremu i višeslojnu koordinaciju elemenata.

Prednosti računarske tehnologije koriste sve likovne grane, prvenstveno u praktične svrhe, ali je slikarstvo, iako fizički najbliže kompjuteru po svojoj dvodimenzionalnosti, trenutno u drugom planu. Njegovo skorašnje ovladavanje računarom kao novom tehnološkom bazom obećava *novi iluzionizam* kao posledicu ulaska u programe virtualne realnosti. U međuvremenu nastaju spektakularni virtualni projekti, proizašli iz filma i njegovog ovladavanja stvarnom prividnošću i velelepni podviga tehnologije, trikova i efekata – tipa Spielberg. Popularnost ovih poduhvata utemeljena je u ljudskoj potrebi za stalno novim uzbuđenjima (američki kulturozabavni olimpizam) i starim romantičnim doživljajima. Međutim, dok postoji potreba za doživljajem, osećanjem ili iskustvom, umetnost, čak i u svetu privida, ima šansu.

Individualistički mit

Primarni cilj i medijske i umetničke realnosti jeste ljudska individualnost za koju su obe podjednako zainteresovane, ali kojoj prilaze sa različitih strana. Obe uvažavaju činjenicu da je pojedinac vredan postojanja samo po subjektivnoj stvarnosti u kojoj živi, mada je neguju na različite načine. Medijska logika teži da tu posebnu realnost, povlađujući joj, apsorbuje obiljem i raznovrsnošću programske ponude u kojoj se pojedinac, prethodno obezličen istim tim medijima, pronalazi i identifikuje. U tom cilju on je obasipan informacijama koje treba da ga uobliče („TV kao inženjer ljudskog stava i izgleda“), pri čemu se uvek slavi njegova izuzetnost. Dok se čovek u ranijim filmovima javlja kao heroj koji ličnim činom podstiče grupu ili masu, dakle sa izvesnim kolektivnim ciljem, u novijim on se bori protiv svih i svakog, pojedinaca, korporacije, sistema ili televizije, a njegova obavezna pobjeda učvršćuje mit o apsolutnom značaju individue. Nema više opštih istina, zajedničkog horizonta očekivanja, kolektivne svesti,

osećanja pripadnosti; postoje samo usamljeni pojedinci sa svojim subjektivnim stvarnostima, podjednako vrednim, koji opstaju ili propadaju. U prividnoj stvarnosti ova subjektivna realnost čini se jedinom zaštitom i okriljem. Tehničke mogućnosti manipulisanja tim ogromnim brojem slika stvarnosti dopuštaju skladištenje svih individualnih trenutaka i servisiranje pojedinaca iz te gigantske eidotheke subjektivnih realnosti.

Umetnička ambicija da stvori naročitu realnost, pomoću do tada neviđenih slika, nastalih iz neponovljivog susreta pojedinaca sa materijalnom – celokupnom stvarnošću, ima za cilj pravljenje vizije koja bi bila značajna i drugima. Umetnik kao usamljeni pojedinac želi da opšti sa ostalim pojedincima, da slike svoje stvarnosti podeli sa drugima, da svoju prirodu razastre u nedogled. Zbog toga ponekad postaje žrtva medijske realnosti i manipulacije jer menja svoju individualnost za trenutak beskrajnog rasprostriranja. Razvijaju se kod njega i izvesna sebičnost, autoritarnost, zatvorenost, koje se opravdavaju instinktom za preživljavanjem kao nužnim odbrambenim mehanizmom. U njemu, međutim, uvek klija zrna prevrata jer se prava individualnost uvek nalazi izvan ili ispred sistema.

Umnožavanje istog

Paralelno sa kultom individualnosti, medijska stvarnost prepuna je umnožavanja istih slika i oblika, čime ističe svoju demokratskost (svakom njegova Mona Liza) ali i strašnu moć samoreprodukcovanja. Otuda se često umetnički radovi javljaju kao serije sličnih ili ponavljanje istih oblika koji ispunjavaju prostore galerija, pejzaža ili ekrana, otkrivajući svoje korene u sredstvima tehničke reprodukcije. Opsesivnost koja se nameće, zatvaranje u omeđeni prostor koji takvi radovi predviđaju, liče na pojačavanje zvuka do granica izdržljivosti, do ispitivanja fizičkih, intelektualnih i emocionalnih mogućnosti publike u kontaktu sa istim. Ovaj princip semplovanja stvarnosti, *da capo al fine*, oličava stanje beskonačnosti, trajanje i boravljenje u sferi prividne stvarnosti, potpomognute izvesnim psihodeličnim efektima i tehnotransom. Kao što medijska sredstva stalnim ponavljanjem svojih poruka polako

gutaju gledaoca zamenjujući mu lične predstave svojim proizvodima, umetnik pokušava da gledaoca uvuče u svoju stvarnost širenjem istog, repeticijom u prostoru i vremenu, ostvarujući izražajnost serijskog proizvoda. Umnožavanjem istog formira se prividni prostor jakog, koncentrisanog dejstva i obezličene ekspresivnosti, kojim umetničko delo širi svoje dimenzije u nedogled.

Posredna umetnost

Elementi posredovanja i posrednosti, koji pripadaju medijskoj prirodi, nalaze se u dobroj meri i u likovnim radovima u nastajanju. Očituju se u činjenici da su oni često bez uočljive veze sa bilo kojom realnošću, ali sa izraženom tendencijom da navedu na nešto drugo, dalje, iza njih, bez usmeravanja ka nekoj nameri, razlogu ili poruci. Mogući jedino u vizuelnoj realnosti materijala u kojima su besprekorno izvedeni, ovi veoma rafinovani predmeti sugerišu neizrecivo i nepojavno. Svojom nedodirljivošću podvlače odsutnost i nezavisno postojanje od gledaoca. U njihovom formalnom savršenstvu ostvaruje se opipljivost prividnosti i njeno posredovanje nalik medijskoj hladnoći predavanja poruka, obaveštavanja bez tumačenja, izražavanja bez metafore. U neposrednoj konkretnosti najavljuju posrednost kao najviši cilj. Sve ostalo događa se u gledaocu. Razne tehnike se koriste da bi se postigla koncentracija neophodna da se zadrži punoća doživljaja i on pretvori u delo. Ide se do granica fizičke izdržljivosti i telesnog samo/zlostavljanja kako bi se, kao u verskim obredima, dostiglo stanje prosvetljenosti, probudila odgovarajuća duhovna sadržina. Ta vrsta posvećenosti i predanosti, nastala iz individualističke opsesivnosti, nosi pečat izvesne religioznosti i duhovne askeze pri stvaranju dela. Jer iza naoko neodređenih formi kriju se konkretni, vrlo lični dodiri sa stvarnošću i njihov su duboki izraz, komentar, kritika. Otuda vlada i pojačan interes za razne aspekte tela, sopstvenog i tuđeg, njegovih anatomske i fiziološke osobine, u prirodnom ili deformisanom stanju, u jezivom ili humornom izdaju, kao prisutne neminovnosti omota našeg senzornog i intelektualnog aparata. S tim je povezana i latentna ili otvorena sklonost ka ritualnom, eksponiranju, izlaganju, predstavama, performansima,

hepeninzima, čime se proširuje dejstvo tela u prostoru i vremenu, u akciji i pokretu, i potvrđuje njegovo postojanje kao žive realnosti. Ako se u tome stigne do neprijatnog, šokantnog ili zastrašujućeg, to proističe iz nimalo nove potrebe proizvođenja neobičnog, zapanjujućeg, čiji je cilj ukidanje komoditeta i medijskog zaglupljivanja, kao i naše sve veće ravnodušnosti i nezainteresovanosti. U tome ima nekih dodirnih tačaka sa rađanjem naturalizma krajem XVI veka i težnjom umetnika da gledaoca suoči sa brutalnošću činjenice (Karavađo). Sklonost ka nasilju u umetnosti nije samo revolt zbog sopstvene osujećenosti ili ograničenosti nego i stanje duha koje na drugi način ne može da se ispolji, da pronađe svoje mesto i potvrdi svoje postojanje. To je takođe pobuna protiv proklamovane stvarnosti, prividne naravno, i njenih obećanja koja se ne mogu ispuniti (M.Kasovic: *Mržnja*).

Aspekti stvarnosti koje smo prikazali i aspekti umetničkog ponašanja o kojima smo govorili svedoče o mnogim nepoznanicama što nas očekuju u ambijentu stvarne prividnosti, u okruženju realno nepostojećem ali prividno stvarnom. Umetnost može da bude ili još stvarnija, materijalnija i da se suprotstavlja prividnosti, ili još više nestvarna, superprividna sa spektakularnim izmišljanjem novih, imaginarnih svetova u beskrajnim prostorima, odsustvu vremena i beskonačnom trajanju. U kojoj meri će ona biti taktilna do bola, fizičkog iskušenja ili mučenja kojima bi htela da nas razbudi, da li će nas nadraživati samo u prividu, uljuljivati lakom zabavom i uzbuđenjima u laganoj moždanoj aktivnosti („mozak je medij“) do potpune fizičke inertnosti i pretvaranja u stimulisane vegetirajuće organizme, pokazaće vreme. (Ovo su naravno samo neki od mogućih pravaca umetničkog kretanja.)

Svaki novi medij oduzimao je neka svojstva prethodnom, otvarajući polje delovanja u drugom pravcu. Svaki novi činio se apsolutnim, sjedinjujući sve osobine prethodnih i obavljajući njihove operacije brže, tačnije, efikasnije. Razvojem medija i medijske civilizacije uvek se otvaraju nove umetničke nekomercijalne dimenzije, da bi najzad sama stvarnost postala polje umetničkog delovanja suočivši se sa svojom zamenom – prividnom stvarnošću. Pravi život kao umetnički medij i sredstvo izražavanja postaje područje na koje se usmeravaju svi umetnički naponi. Život kao metafora, prognana inače iz ljudskih ostvarenja, život kao posled-

Zvezde

Sreten Ugričić

nji smisao postojanja jeste neizbežna forma i sadržaj umetnosti stvarne prividnosti. Otuda se bliskost prividnosti i providnosti, priviđenja i proviđenja ne čini slučajnom. Ostvareno priviđenje je proviđenje za umetnost i njenu novu ulogu u vremenu koje dolazi. Ostvarena prividnost onda nije završetak umetnosti nego bi mogla biti njen novi početak.

(1997)

Namera mi je da ukažem na jednu posebnost aktuelnog stanja u umetnosti: na izvesnu ekvivalenciju među kategorijama umetnosti, prošlosti i postmoderne. Ovu troekvivalentnu uzajamnost označio sam terminom „konstelacija“. Izlaganje će pokazati kako je odnos postmoderne umetnosti i umetnosti prošlosti neporedivo neposredniji od onog koji opisuje Fredrik Džejmson insistirajući, danas već klasično, na postupcima kao što su citat i pastiš.

Osnovno razlikovanje o kome će ovde biti reči jeste razlikovanje između *umetnosti istorije* i *umetnosti prošlosti*. Ne pozivam se, dakle, na ustaljeno razlikovanje između kategorijalnog para istorija umetnosti – prošlost umetnosti, nego na razlikovanje između komplementarnog para umetnost istorije – umetnost prošlosti. Kao što je istorija umetnosti odgovarajući reprezent umetnosti istorije, tako je prošlost umetnosti odgovarajući reprezent umetnosti prošlosti. Kao sredstvo i meru distinkcije iskoristiću prvo naznaku generalne razlike između istorije i prošlosti, a potom, u drugom delu rada, i naznaku specifične razlike između istorije umetnosti i prošlosti umetnosti.

Za početak, pretpostaviću da svi znamo šta je istorija, da bismo nekako stigli do onoga što – po pretpostavci – ne znamo, tj. do odgovora na pitanje šta je prošlost, i to prošlost u odnosu na umetnost. U trećem delu, na kraju teksta, odgovor na ovako zadato pitanje će glasiti: prošlost umetnosti je postmoderna umetnost. Ali, do toga tek treba doći.

Prvi deo: Sa one strane umetnosti istorije

1. U odnosu na istoriju, moguće je prepoznati i ustanoviti dva opšta, paradigmatiska tipa umetnosti: umetnost istorije i umetnost prošlosti. Umetnost istorije je ona umetnost koja ne prevazilazi istoriju i karakteristična je za stvaralaštvo u istoriji – za dela koja nastaju iz istorije, te u svom krajnjem ishodu za istoriju, doprinoseći joj.

Umetnost prošlosti je, pak, ona umetnost koja prevazilazi

istoriju i karakteristična je za stvaralaštvo izvan istorije – za dela koja nastaju pre, posle i sa one strane istorije, a koja, kao takva, svoj krajnji ishod imaju u sebi, a ne izvan sebe.

Odnos o kome je reč odnos je subordinacije. U prvom slučaju umetnost je podređena istoriji, koja je instrumentalizuje za vlastite potrebe i zbog vlastitih potreba. U drugom slučaju istorija je podređena umetnosti, koja zadatu istoriju instrumentalizuje za vlastite potrebe i zbog vlastitih potreba. U aksiološkoj ravni naznačena subordinarnost uspostavlja se između teleoloških i estetskih vrednosti: prosto rečeno, u umetnosti istorije lepo „služi“ smislu, dok za umetnost prošlosti važi obrnuto – smisao je podređen lepom. Umetnost istorije je umetnost fakata i smisla koji svojim implikacijama nikada ne prevazilazi opšti smisao istorije, dok je umetnost prošlosti umetnost artefakata i lepote koja svojim implikacijama bitno prevazilazi istoriju. Ako priznamo sebi koliko je istorija ružna, postaje očigledno da nije tako teško estetski je nadmašiti.

Umetničko delo istorije upućuje na nešto što je stvar istorije (ne, naravno, u vidu završenosti, nego u vidu istoričnosti tj. određenosti istorijom) – upućuje na opštevažeći istorijski interes izvan kojeg, za samu istoriju, nema ničega, pa dakle ni tog dela. Reč je o nečemu što može da postoji i bez immanentne estetske dimenzije, jer delo nije zadato umetnošću, nego istorijom. Nasuprot tome, umetničko delo prošlosti upućuje na nešto drugo – na ono što ne može autentično da postoji izvan samog dela i njegove urođene estetske dimenzije. Toga u istoriji nema, to je moguće samo u prošlosti, jer nije zadato istorijom niti je njoj podređeno, nego je zadato umetnošću i samo je umetnosti podređeno. Jer *istorija povezuje događaje, ličnosti i dela ideološki pretpostavljenim telosom, dok prošlost to čini neposredno vremenom*.

2. Umetnost prošlosti otelotvoruje ono što je bezinteresno (Kant) budući da nema ni uzroka ni svrhe izvan sebe – dakle, estetsku vrednost, a ta vrednost je autonomna i autoreferentna u odnosu na heteronomiju istorije, koja sve vrednosti koje nisu istorijske beskrupulozno poništava. Ovde pod vrednošću podrazumevam specifični smisao, koji je različit od opštevažećeg smisla istorije, od kog se, kao od pozadine, izdvaja autonomijom i autoreferentnošću. Ovakvo određenje umetnosti prošlosti dozvoljava mogućnost da njena dela nastaju i u vremenu koje

ne nazivamo „prošlim“ nego „sadašnjim“. Dovoljan uslov da i savremena umetnost bude ravnopravni element celine umetnosti prošlosti jeste njen autonomni aksiološki status naspram bilo kakve istorije. Neka savremena dela ispunjavaju ovaj uslov, a neka ne. Ispunivši ovaj uslov, savremena dela po automatizmu od „sadašnjih“ postaju „prošla“, isto onako kao što su mnoga dela prošlosti po istom principu iz prošlosti legitimno prešla u našu savremenost.

Aksiološka ekvivalencija umetnosti prošlosti i umetnosti naše sadašnjice opravdava prividnu paradoksalnost opisane estetičke situacije. Svesna toga, *umetnost našeg, postmodernog doba*, legitimno se pojavljuje *kao aktuelna umetnost prošlosti*. Osobenost postupka takve umetničke prakse odlikuje se najrazličitijim načinima stvaralačkog preuzimanja već postojećih dela koja su estetičnošću i artificijelnošću stekla imunitet na fatalni uticaj istorije. Tim postupkom, specifično umetničkim transferom, razvijaju se dalje – koliko god je to moguće ili koliko god umetnik oseća da je potrebno – oni aspekti koji su najviše doprineli epohalnom distanciranju već postojećih umetničkih dela od istorije.

Umetnost prošlosti, shvaćena kao aktuelna umetnička praksa, ume da koristi ono što je bilo vredno u istoriji za stvaranje svojih „estetskih viškova“ smisla koji prevazilaze ono od čega su nastali, a što je zadato istorijom. Jednom nadmašivši istoriju, takva dela izlaze iz istorije, ali ostaju u prošlosti, zajedno i ravnopravno sa svim drugim delima prošlosti, bila ona pre, posle, ili za vreme istorije, svejedno.

3. Već se može naslutiti da je prošlost – nasuprot istoriji kao kategoriji tendencioznosti i diskriminacije – kategorija ontološke i aksiološke tolerancije. Umetnost istorije od fakata stvara isključivo istorijske vrednosti, dok umetnost prošlosti od artefakata kao vrednosti stvara istorijski neutralne činjenice prošlosti. Tu, u prošlosti, vrednosti se uzimaju kao po sebi relevantne činjenice, u čijoj se višeznačnoj i vešeslojnoj estetskoj trans-skripciji i transformaciji događa supstitucija istorijskog prošli.

Kako neko delo može biti prisutno u prošlosti, ili pak u sadašnjosti koja je u bitnom smislu ekvivalentna sa svojom prošlošću – a ne biti prisutno u istoriji? Tako što je priroda njegovog

prisustva aistorijska. Ono postoji u vremenu, a izvan istorije, iako to na prvi pogled izgleda nemoguće. Ipak, na drugi pogled, svi ćemo se složiti da je mnogo lakše opstati u prošlosti nego u istoriji. Ovo naročito važi za kvalitete koji nisu istorijski, a koje istorija ili neopravdano prisvaja, ili ih, kad to nije u stanju, bez milosti uništava.

Umetnička dela su najbolji reprezentanti na ovaj način shvaćene prošlosti kao istovremeno i aksiološke i aistorijske kategorije. Zato što, čak i kad su pripisani istoriji, nadilaze je ne podležući nikad u potpunosti njenim promenama i hijerarhijama. Umetničke vrednosti – ako su to, a ne tek bolja ili gora simulacija – održavaju svoj status bez obzira na revolucije ili evolucije skala vrednovanja. U delima umetnosti ima nečeg što nije instrumentalizovano ni izmanipulisano nijednim od proklamovanih istorijskih telosa. Ona stoje u nekoj vrsti svete uzajamnosti – ravnopravno, jedno uz drugo, ma u kojoj epohi, klasi, kulturi, društvenom uređenju, konfesiji ili običaju da su nastala. Tako umetnička dela od trenutka nastanka mogu „ući“ u određenu istoriju, ali i ne moraju – mogu „ostati“ u istoriji, kao što mogu iz nje i „ispasti“, ili se „uzdići iznad“ nje – što zavisi od zadate istorije i njenih interesa, a da se uopšte ne tiče same umetnosti. Iz prošlosti, međutim, jednom kad su već nastala, umetnička dela nikako ne mogu nestati. Jer tu, u vremenu, ostaje se zauvek, zajedno sa svim drugim ljudskim vrednostima, zajedno sa svim što je ljudsko.

Istorija je očigledno neljudska (sudeći po njenim jezivim konsekvencama), antiljudska instanca (iako teži da nam se prikaže baš u suprotnom svetlu), dok je prošlost ljudska instanca par excellence. Ali o tome (da nema ničeg ljudskog izvan prošlosti) biće više reči tek u trećem delu ovog oglada.

Drugi deo:
Postmoderna umetnost kao umetnost prošlosti

1. Umetnost prošlosti razlučuje se od umetnosti istorije još neposrednije i dalekosežnije ako je prikazana na razlici između tradicionalne istorije umetnosti i ovde predloženog shvatanja prošlosti umetnosti.

Iz te perspektive posmatrano, ocena od koje ću poći (prilikom pokušaja definitivnog utvrđivanja šta je umetnost prošlosti) smeštena je u domen naučne discipline istorije umetnosti, ali svojim sadržajem direktno dovodi u pitanje tu nauku. Ta ocena, tako porazna po istoriju umetnosti, glasi: istorija umetnosti do sada – drugim rečima, do pojave postmoderne umetnosti – nije poznavala niti priznavala situaciju u kojoj *više nema nikakve razlike, odnosa ili razgraničenja između onoga što se u umetnosti upravo događa, na jednoj strani, i onoga što je tome legitimno prethodilo, na drugoj strani*. A sada, sa postmodernom umetnošću, stvari stoje upravo tako: legitimne su sve estetike istovremeno. Gledano iz perspektive aktuelne prakse (naznačena neposrednost transfere između savremenih i već postojećih umetničkih dela), kao i iz perspektive teorijski osveštene recepcije te prakse: potrti su sve distinktivne veze, projekcije, nesvodivosti, aspekti, analogije, odrednice, zakonomernosti itd., a uspostavljen je kontekst prava na izbor bilo koje umetničke poetike poznate u istoriji (ili čak nepoznate, ako je takva uopšte moguća). Sve je istovremeno. Vati-mo u *Kraju moderne* navodi iskaz iz Ničeovog pisma Burkhartu: „U meni su zapravo sva imena istorije“ – stav kojim poslednji evropski mudrac efektno nagoveštava onu osobenost postmoderniteta o kojoj je ovde reč (ludilo u Ničeovom slučaju ima značenje postistorijskog gesta, podviga kojim se čovek jači od istorije, pojedinac „izvan-reda“, definitivno otrže od nje).

2. U istoriji umetnosti, kao uostalom u svakoj drugoj istoriji (onako kako je zamišljan istorijski narativni model počevši od sv. Avgustina pa sve do Fukujame, uključujući tu sve „leve“ i „desne“ varijante), dejstvo jednog izabranog telosa uniformno je uređivalo sled događaja (u ovom slučaju: umetničkih dela) u prividno zakoniti, smisleni niz koji ima prepoznatljivu genealoško-projektivnu strukturu. Smisao kretanja od arhea do telosa uspostavljenog istorijskog niza postepeno se realizuje kroz logičnu smenu faza procesa, gde su sama dela prosto dokumenti tih izdvojenih etapa. Stoga je istorijski telos kriterijum trostrukog razlikovanja: ono-

ga što je prethodilo, što se upravo događa i što bi tek trebalo da se desi. Ovako kompletirana – pod dominacijom fundamentalnih prosvetiteljskih ideja progressa i novog kao najviše vrednosti – uvrežena slika tradicionalnog formalno-lingvističkog „darwinizma“ istorije umetnosti samu sebe je osporila skončavši u vakuumu samoprotivrečnog ishoda. Jer, taj progresivni sled stilova, formi, uvek novih, još neistraženih mogućnosti izraza, našao se relativno brzo u ćorsokaku do krajnosti doslednih a istovremeno apsurdnih rezultata: muzike bez tonova, književnosti bez reči i značenja, baleta bez pokreta, pozorišta bez drame i glume, filma bez montaže i akcije, arhitekture bez kuće, ulice i trga, te, naravno, slikarstva bez ičega vizuelnog... Tako je dosegnuta krajnja tačka istorijske pretpostavke – u svim umetnostima ona je očigledna i identifikovana je kao paradoksalni simptom vrhunca moderne, jer, ujedno, to je dijagnoza njenog neminovnog okončanja kao epohe.

Sam kraj moderniteta, epohalna svest o takvom stanju stvari, transformiše jedan pretpostmoderni svet umetnosti u drugi – u svet postmoderne umetnosti. Unutrašnja neodrživost krajnjeg moderniteta zakonito se, sama od sebe izvrnula, poput istrošene rukavice, u ono što više nije imanentno neodrživo – a to Drugo znači da je sama suština poretka mutirala. Genealoško-projektivno ustrojstvo istorije umetnosti više nije moglo ostati takvo po sebi, pa se iz sebe preobrati u nešto više, što nije ustrojstvo – u „odsutnu“ strukturu drugačijeg, nefatalnog tipa. Za označavanje te neustrojstvenosti predlažem reč „konstelacija“ (lat. constellatio; doslovno: zvezdano jato; figurativno: sticaj prilika). Kao što je istorija ustrojstvo neizbežne logičke povezanosti svih događanja, tako sticaj prilika predstavlja odsustvo tih nužnih veza, odsustvo predestinirane uslovljenosti samom strukturom. Osim toga, etimologija upućuje na zahvalnu metaforu – još ne sasvim istrošenu, bar meni – o umetničkim delima kao zvezdama, astralnim telima, i njihovom eventualnom uticaju na čovečju sudbinu (o čemu će još biti reči). Za sada, pokušao bih da što plastičnije predstavim opštu razliku između konsternacije istorije umetnosti i konstelacije postmoderne umetnosti.

3. Pre postmoderne jedan oblik umetnosti nužno je potirao onaj koji mu prethodi, da bi potom nestao kao istorijski relikv

pred naletom sledećeg oblika, strukturno srodnog, ali snažnijeg i destruktivnijeg (a svaki sledeći bio je i moćniji i destruktivniji jer je bio, po logici niza, bliže krajnjoj tački i samom vrhuncu istorije). Posle moderne, a to znači sa postmodernom, više nema te progresivne poetske kompeticije. Umesto toga, umesto autoritarnosti režima pravolinijskog poretka usmerenog samo ka jednom istorijskom cilju, uspostavlja se *aistorijski kontekst horizontalna konstelacija* svih mogućih umetničkih formi (koje više ne važe dijahrono, već sinhrono).

Slikovito rečeno: ako istoriju umetnosti do kraja moderne adekvatno opisuje gastronomija (znanost o svojevrsnom „proždiranju“), onda konstelaciju postmoderne umetnosti adekvatno opisuje astronomija (znanost o svojevrsnom „rasporedu zvezda“).

Ako je moderna bila koncept (ideja, projekt), postmoderna je kontekst (konstelacija, ravnomerni raspored). Ako je moderna bila vreme Duha (onako kako je to radikalno izložio Hegel), onda je postmoderna duh Vremena. Ako je moderna bila verovanje ili neverovanje u Boga koji postoji (teizam ili ateizam zadate narativne strukture), onda je postmoderna verovanje ili neverovanje u Boga koji ne postoji. Ako je moderna estetičko siromaštvo Izvesnog i Istog (uvek nešto novo, ali ništa drugo osim Novog), onda je postmoderna estetičko bogatstvo Neizvesnog i Raznovrsnog.

4. Zamišljam za trenutak sliku pauka u njegovoj transparentnoj mreži i pitam se, ne tek retorički: kako je postmoderna premrežila – kao pauk iz sebe, a to znači iz naše sadašnjice – čitavu istoriju umetnosti, redefinišući njene granice time što ih je učinila irelevantnim? Multipoetska koegzistencija i tolerancija kao aktuelna posebnost umetničke scene (uporediti, recimo, Diltajev termin *Wirkungszusammenhänge*: ravnopravno suodnošenje mnoštva različitih elemenata) svojom imanentnom multivalentnom mrežom kontekstualnosti spontano su, braneći se razumljivim nepoverenjem – ispod tendencioznih, projekivnih maski i pirotehničke istorije – otkrile čisto, prirodno, neistorijsko stanje umetnosti. To je stanje u kojem sve traje istovremeno i ravnopravno, bez selekcije i diskriminacije bilo kakvog spolja zadatog telosa.

Pozajmljujući terminologiju gramatike, mogao bih reći da je postmoderna poetska pluralia tantum – jedno kao mnoštvo (takve su, na primer, reči: „sanke“, „vrata“, i naročito reč „ljudi“),

uzajamni odnos, konstelacija neposredno vremenom povezanih umetničkih oblika (artefakata ili artefakata). Pluralia tantum, dakle, koja je demaskirala poetsku singularia tantum jednodimenzionalne, unilateralne istorije umetnosti iznoseći na videlo, umesto toga, ništa drugo do – prošlost umetnosti. Jer prošlost je isto to: pluralia tantum, jedinstvenost mnoštva neposredno vremenom povezanih događaja (fakata i efekata tih fakata).

5. *Postmoderna i prošlost dele istu aistorijsku prirodu*. I jedna i druga postoje samo pod uslovom vremena (izvan interesne sfere istorije), dakle de facto bezuslovno i bezinteresno. Zato ima smisla uspostaviti *ekvivalenciju* po kojoj je postmoderna prošlost, jer je prošlost postmoderna, i obrnuto. Analogiju koja podupire ovakvu dijagnozu nalazim i u prepostmodernoj epohi: kao što je pre važila temeljna ekvivalencija između moderne i istorije, gde je istoričnost moderne bila ekvivalentna modernosti istorije (Habermas), sada taj isti odnos vidim preslikan između postmodernosti prošlosti i prošlosti postmodernog. *U postmoderni, aistorijska sadašnjost prošlog (ranijih umetničkih oblika) prepoznala se u prošlosti aistorijski sadašnjeg (nama savremenih umetničkih oblika), i obrnuto*.

Dekonstruisane su sve jednodimenzionalne istorijske vizije, semantike i sintakse ranijih umetnosti – istorija je razoružana (Sloterdajk) i ideološki neutralisana. Iza konceptom deformisane vizije koja nasilno unitarizuje sve što bi „neposlušno“ štrčalo izvan okvira tvrdo zadatog poretka, pojavilo se neiskrivljeno, večno (uvek samom sebi identično) lice prošlosti umetnosti. Postmodernost sadašnjice (nediktirane telosom) time je sebe pronasla u postmodernosti prošlosti (isto tako nediktirane telosom). *Došlo je do automatskog i autentičnog stapanja nepreglednog konteksta prošlosti umetnosti sa aktuelnim kontekstom koji ravnopravno čine sve zamislive forme umetničke prakse*, delatne u vremenu u kojem upravo živimo. Da ponovim: sve je istovremeno. Čim je sadašnjost umetnosti vlastiti identitet otkrila – umesto u istoriji – u prošlosti, sama prošlost umetnosti pokazala se, nedvosmisleno, kao jedino moguća sadašnjost, čime se proširila i teorijski i praktično do svoje apsolutne granice – do trenutka u kojem govorimo o njoj.

Ovim bi izlaganje ocene od koje smo pošli bilo zaokruženo,

jer steklo se dovoljno uslova za zaključak da – pošto više nema razlike niti bilo kakvog relevantnog odnosa između aktuelnog i prošlog, tradicionalni koncept bilo kakve istorije umetnosti postaje izlišan.

Muzej, iluminisan aurama samih umetničkih dela, pred očima umornog istoričara pretvorio se u planetarijum.

6. Ali ova prošlost – da ne bi bilo zabune – ni na koji način ne znači smrt umetnosti, naprotiv: jedino moguće živo stanje, kao precizni izričaj i estetski korelativ autentičnog postmodernog iskustva. A za to iskustvo karakteristično je saznanje da jedino što je važno (jedino što ne vodi katastrofalnom civilizacijskom porazu koji je posledica samoprotivrečnosti moderne) jeste egzistencijalna uzdržanost unutar polariteta između instinktivne potrebe za nekim (bilo kakvim) smislom i jednako snažne, samosvesne potrebe da se ovoj prvoj potrebi nikada ne udovolji. Kulturni i uopšte civilizacijski identitet čoveka iz dve poslednje decenije dvadesetog veka (reprezentovan umetničkom praksom u tom istom vremenu) čuva se unutar ovog koliko jednostavnog toliko i opterećujućeg polariteta.

Egzistencijalna težina opisane neopredeljenosti pokazuje se kroz dobro odmereno balansiranje između jake, neiskorenjive duhovne potrebe za istorijom, tj. što obuhvatnijim smislom, na jednoj strani, i jednako snažne potrebe za istraivanjem u nepoverenju (Liotar) prema istoriji, na drugoj strani. Ne možemo se u potpunosti predati – ni instinktu ni samosvesti, jer bismo u oba slučaja bili izgubljeni. Mora se ostati između, sad i zauvek. A baš prošlost – koja se, videli smo, više ne može razdvajati od sadašnjosti, jeste ta večna instanca, nepovratna u svojoj postojanosti. Moglo bi se reći da je reč o svojevrsnoj ravnoteži straha, koja iz globalne društveno-političke sfere sada „beži“ u privatno, u lično, u pojedinačni identitet svakog od nas – u umetnika koji intenzivno i kristalizovano reprezentuje temeljnu istinu vremena u kojem živi.

7. Dilema je sadržana već u osnovnom logičkom aksiomu ljudskog uma: A ili ne-A. Postmoderna ne predlaže niti A niti ne-A, već istraivanje na ovom „ili“ – na neprelaznoj egzistencijalnoj disjunkciji, na neprestanom odlaganju opredeljenja, određenja

(Derida). I to, na prvi pogled paradoksalno, baš radi tog istog ljudskog uma. Naizgled, dakle, uprkos umu, ali, već na drugi pogled, u ime uma (ako hoćemo da ne mutira maligno, u neljudski).

Srećom, baš iz ovog stanja najintimnije raspolućenosti, imanentne razlike – iz iskustva paradoksalne blagotvornosti i spasenosti postmodernog identiteta koji nije odredben nego istraiva u neodredivosti – isijava neobavezujuća i pouzdana energija kulture samog kraja veka (i već drugog milenijuma od Hrista). Energija koja nikud ne usmerava, ne vodi, nego ekvilibrira kao parče metala okruženo magnetima iste privlačne snage: ono ostaje u tom slučaju na svom mestu, ne gubeći svoj identitet (topos, genius loci). Jer metal pridružen magnetu prestaje da bude to što jeste i sam postaje magnet. Ta nenametljiva neutralna energija postmoderniteta rasprostire se ravnomerno u svim pravcima, ne iskazujući nikakvu želju za bilo kakvom rezultantom sila, koja bi trenutno stanje stvari pokrenula u jednom određenom smeru.

8. To više nije energija istorije koja samu sebe opovrgava, jer iz principijelno pozitivne teleologije obavezno skončava u principijelno negativnoj, destruktivnoj totalitarnosti. Recimo, iz narativne perspektive, povest tj. priča istorije je žanrovski oksimoron: ujedno i utopija i apokalipsa (Sioran). Dok iz neke druge hermeneutike, koja bi manje bila fiction, a mnogo više faction, ovaj oksimoron nužno vodi u samouništenje. Što je moguće samo u jeziku, izvan njega ne opstaje. Šta je, uostalom, istorija, ako ne krvožedna iluzija koja se priviđa onima koji su na smrt zaraženi virusom smisla. Ali nema potrebe za definicijama – dovoljno je pokazati prstom: svuda oko nas, a i u nama, očigledna je stravičnost konsekvenci istorije. Zato još jedno pozivanje na razliku između istorije i prošlosti nije pozivanje na opšte mesto, već životno korisno podsećanje da istorija ne mora biti ni sva, ni jedina naša prošlost, a ne mora biti ni naša sudbina. Nikad nije na odmet podsetiti se da prošlost ne boli.

9. Moderni čovek je verovao da njegovo vreme teče iz istorije. Ali to ontički prosto nije tačno, jer temporalno ima primat nad istorijskim. Čovek zaista živi istorično, svestan vlastite konačnosti, ali pre toga (u ontološkom smislu reči „pre“) on postoji vremenito. Noumenalno, mi jesmo – ako već jesmo – samo iz vremena.

Tek potom, fenomenalno, iz istorije. Istorija je nužan, ali vreme je dovoljan uslov i razlog egzistencije. Tek kad je ispunjen ovaj no-umenalni, presudni uslov, moguće je i fenomenalno obistinjenje kao istorijska realizacija. „Postoji vreme koje prolazi i vreme koje ne prolazi“ – rekao je Jonesko u svom poslednjem intervjuu. Istorija je to vreme koje prolazi: ona nastaje, traje i nestaje da bi bila smenjena nekom drugom istorijom. Prošlost je vreme koje nikad ne prolazi – vreme kao vreme.

Pokazalo se da istorija nije sposobna za samopreobražaj i umski proces. Istorija je forma kojom moderna pita o smislu vremena. Samo vreme, pak, smisao je postmodernog razotkrivanja teške zablude na kojoj se zasnivala istorija. A jedino vreme koje je realna ljudska kategorija nije ni sadašnjost, ni budućnost. Pošto istorija samu sebe delegitimiše (Liotar), ostaje nam prošlost kao doba bez istorije – vreme koje je, uostalom, oduvek i bilo tu. I pre istorije, i paralelno sa njom, i posle nje – uvek sa one strane, uvek na istom odstojanju, dovoljnom da za istoriju ostane nedohvatljivo: „čisto“ aistorijsko vreme.

10. U uspostavljenoj postmodernosti moderna je ta koja se, uz ostale kulturne alternative, bitno identifikuje postmodernim kontekstom. Nije prošlost kategorija istorije, nego je istorija kategorija prošlosti, odnosno vremena – punovažna kao i brojna druga određenja prošlosti. Sve što je moderno, dakle, postmoderni je fenomen, a nikako obrnuto... Koncept zavisi od konteksta, a ne kontekst od koncepta. Jer koncept jeste nužan, ali ne i dovoljan uslov za određeni kontekst, dok je kontekst ne samo nužan već i dovoljan uslov bilo kakvog koncepta. Ako pojednostavimo, analogno se može predstaviti i utvrditi: ja sam, na primer, ista ličnost i kad se smejem i kad sam ljut, i kad pišem i kad ćutim, i kad sam u nesvesti i kad mesečarim itd. Međutim, kad sam samo i neprestano u nesvesti, ili se samo smejem, ili samo mesečarim itd., ja nisam ličnost.

Onaj ko je izabrao da ne želi da izabere lako će razumeti i poštovati drugog – onog koji je odlučio da izabere. I to drugo, naime, iako je drugo – ipak je srodno. Jer i uzdržanost od izbora je ipak izbor jedne od alternativa, kao što je i direktan izbor – biranje jedne od alternativa. Direktan izbor, međutim, jednom kad je obavljen, više nije u stanju da vidi drugo kao sebi srodno, jer iz

perspektive direktne opredeljenosti svako drugo kao takvo može biti samo različito, nesrodno. A nesrodno je teško razumeti i poštovati, naročito za nekog ko ima potrebu da se nedvosmisleno opredeljuje. Ovo znači da je koncept moguć unutar konteksta, dok kontekst nije moguć unutar koncepta, iz čega sledi zaključak o primatu postmoderne nad modernom. Moderna, dakle, pripada postmoderni, a nikako obrnuto, kako je inače moderna navikla da vidi ovaj odnos, jer uopšte nije u stanju da ga vidi drugačije.

11. Da rezimiram: *istorija je moderna, a prošlost je postmoderna*. Smisao sadašnjosti nije ništa drugo do sadašnjost žestoke potrebe za smislom. Umesto budućnosti istorijskog „sad“ koje je oktroisala moderna, postmoderna istorijski programirani hardware pretapa u aistorijski software – u neposredno vremenitu prošlost balansiranja između smisla i „zdravog“ nepoverenja prema smislu. Jer nema ničega izvan prošlosti, ili, što je isto – izvan vremena.

Ono što bi bilo izvan prošlosti bilo bi izvan našeg iskustva, izvan ljudskog. Ovo će biti dokazano u trećem delu rada, čime će se istaći druga važna konsekvencija predloženog opisa prošlosti umetnosti (u pohvalu kojoj je ovaj tekst napisan). Ta konsekvencija, po kojoj se postmoderna umetnost pokazuje, u stvari, kao jedina moguća umetnost, biće još jedan razlog da se prihvati predložena predstava o ekvivalenciji odnosa između prošlosti umetnosti i postmodernosti umetnosti.

Treći deo: Jedina moguća umetnost

1. Zato u pohvalu prošlosti prilažem kratku priču, svima blisku:

Duga Bela plaža, more veoma mirno, skoro svi kupaći su već otišli. U dubini je plavi kit. Devojčica čuči na ivici vode i prebira rukama po oblucima. Isprani i uglačani mekim talasima, okruglasti kamenčići polako, neosetno, stiču svoj savršeni oblik. Ona ih razgrće, presipa iz ruke u ruku, gura u gomilu, pa opet otrpava i ravni... Igra se, a kao da bira među njima jedan, svoj.

Ne traži, ali kad joj se učini da je pronašla, staviće ga u džep i poneti sa sobom, kući, u grad, daleko odavde. U školjki njenog dlana izabrani oblutak, mutnog sjaja, sličan je krupnom biseru. Kasnije, u sobi, dok napolju u noći sijaju zvezde, ta nečujna, mala, neprozirna stvar pred san će je podsetiti na ove trenutke na šum talasa za leđima, na mirise prošlog leta, na horizont koji može da se dohvati rukom, na velikog plavog kita u dubini.

2. Priča pokazuje dve stvari: prvo, zašto je pretvaranje sadašnjosti u prošlost dovoljan uslov za pretvaranje činjenica u vrednost, i drugo, što sledi, kao što ću pokazati, na osnovu prvog – da izvan prošlosti nema ničega. Baš ničega. Iz priče je vidljivo kako ono što nije pripadalo našem iskustvu biva njime obuhvaćeno. Pri tom, naše iskustvo treba zamisliti prema Aristotelovom modelu duše-sfere koja ima konkavnu i konveksnu stranu – dva svoja dela, ali realno nerazlučiva jedan od drugog. Tako je i sa iskustvom: epistemološka dimenzija nerazlučiva je od vrednosne, kao što nema sfere bez konkavne i konveksne strane – jedna dimenzija sudbinski je uslovljena drugom. Znajući to, nije teško razumeti priču: predmet koji ništa ne znači iskustvo preobražava u predmet koji nešto znači – bezvredno postaje vredno. Nema u saznanju toga što nije vrednost i obrnuto – čim nešto ima vrednost, to je zato što je već obuhvaćeno našim saznanjem.

Sadašnji trenuci se u detinjoj mašti spontano uobličavaju u uspomenu. Kad bira svoj oblutak i odlučuje da ga ponese sa sobom, devojčica ne doživljava stvarnost neposredno, nego kao da je sve to već njeno sećanje: kao da je oblutak već u njenoj sobi, na stolu pored kreveta. Tek kad stvarnost zamisli kao da je već prošlost, ona za nju postaje vredna, odnosno doživljena. Što je bilo prirodna nužnost uzročno-posledičnih veza, transferom u prošlost pretvara se u ljudski smislenu vezu razloga i svrha. Tek kad se sadašnjost (ruka koja se igra oblucima) zamisli, voljno ili nehotice, kao vreme koje je već prošlo, tim prelaskom prezenta u perfekt mali predmet iz prirode, dotad beznačajan, biva okrunjen aurovom vrednosti. Prirodno je postalo ljudsko.

Izgleda da – kad ne bi bilo prošlosti – ne bi moglo biti ni plaže, ni leta, ni horizonta. I što je najvažnije – bez prošlosti ne bi bilo ni devojčice.

3. Prošlost je autentična, a prema ovome verovatno i jedina forma ljudskog iskustva. Treba objasniti zašto se baš u prošlosti uspešno obavlja pretvaranje prirodnog u ljudsko? U principu, transformiše se sadašnjost: „sve što se dešava u vreme kad govorimo“. Posledica tog „sad“ nema, ne znamo ih, jer one će tek biti. Da bismo došli do saznanja posledica, moramo dosegnuti budućnost, ali to iz vremena u kome govorimo nije moguće. U vremenu se ne može nikud dalje od sadašnjosti – samo tu, ili nazad. Nemajući izbora, vraćamo se u prošlost. Naša je lozinka „Vade retro!“ – nazad u već proteklo vreme, u jedino stvarno vreme. Druge dve vremenske ekstenzije samo su naše teorijske projekcije, apstrakcije. Jedino je prošlost stvarna temporalna dimenzija našeg sveta. Jer tek tamo ćemo naći uzroke čije je posledice moguće znati. Jedino u vremenu koje je „proteklo“ principijelno je moguće raspolagati i uzrocima i posledicama nekog događanja. Iz budućnosti, posledica je nedohvatljiva, jer još ne postoji, ali zato postoji u prošlosti, i može se prepoznati pomoću odgovarajućeg uzroka koji joj prethodi. Tako bi posledica bila u „bližjoj“, a uzrok u nešto „daljoj“ prošlosti, ali važno je da su oboje – tu, pred nama. Zašto je važno da znamo i uzroke i posledice: *zato što tako imamo potrebne elemente za stvaranje razloga i svrha*. Spontanošću naših saznavno-vrednujućih moći uzroci se transformišu u razloge, a posledice u svrhe, čime se formira naše „konkavno-konveksno“ iskustvo: prirodno (uzročno--posledično) postaje humano (vrednosno-smisljeno). Tek tada događaj i doživljavamo.

4. Neposredno „sad“ i „ovde“ iskustvo nije moguće. Reč je o fenomenu principijelnog kašnjenja iskustva za događajima, za stvarnošću neposredovanom našim saznanjem: događaj je uvek ispred, uvek pre opažanja. U Hegelovoj *Fenomenologiji duha* (poglavlje o čulnoj izvesnosti) mogu se pročitati najozbiljnija analiza i dalekosežno tumačenje ovog fenomena („Biće je uvek bilost“). Ali i bez proučavanja Hegela, mnogi od nas primetili su da stvar mora najpre da se desi, da bi se opazila i doživela. Tako se suština događanja „izvrće“: stvar mora prvo da se doživi da bi se uopšte desila.

Svedočanstvo uslovljava događaj. A da bi se doživelo nešto vredno svedočanstva, mora biti u prošlosti, jer ni sadašnjost ni budućnost nisu dostupne našem iskustvu. (Kao kad umre neko bli-

zak i drag: nekad treba da prođu i meseci, godine, pre nego što shvatimo da voljene osobe više nema. Iskustvo prosto ne prima događaj...)

Tako stvarnost nije ono što nam se upravo događa – iako mi verujemo da jeste – nego nešto već prošlo, uvek već vremenski iza nas. Sadašnjost je onda, nužno, naše sećanje na sadašnjost, drugim rečima – prošlost. Prošlo vreme je autentično ljudsko vreme. Muzika je dobra analogija: ton koji se upravo čuje takav je samo zbog tona koji će doći tek posle njega – znači tek kad postane prošlost – a taj sledeći zbog onog posle...

Vreme se u istoriji meri unapred, dok za prošlost važi mere-nje unazad. Kad se vreme meri unazad, to znači da se ne vodi računa kako sve počinje, nego kako se završava: ono što prethodi izdvaja se prema onome što će uslediti, a ne obrnuto. Kao u Borhesovom opisu hiperborejskih ždralova: ptice koje lete unazad, jer im nije važno kuda idu, nego odakle dolaze. Ovi ždralovi, ako je opis verodostojan, nisu prirodna bića, kao sve ptice, već mnogo više ljudska bića.

5. Prošlost je, dakle, sinonim za ljudsko iskustvo. Sve što za nas postoji, nalazi se u prošlosti. Prošlost je naša jedina stvarnost. Za nas – prošlost je sve. Sve je istovremeno, jer je sve uvek već prošlost. Tako je i sa umetnošću: jednovremenost prošlosti, kao sinhronija „asinhronog“, jedina je stvarna vremenitost. Umetnost koja nije u prošlosti – za nas ne postoji.

Iz ranijeg zaključka o poklapanju umetnosti prošlosti i umetnosti postmoderne, sada mogu izvesti logičnu tvrdnju da živimo u vremenu („sa“ vremenom) kad umetnost koja nije postmoderna – nije moguća. Još doslednije: da je sva umetnost, otkad uopšte postoji – postmoderna. *Zato što nije moguće da ne bude prošla*. Nema više umetnosti istorije i njoj odgovarajuće predstave – koncepta istorije umetnosti. Umesto toga, svedoci smo umetnosti prošlosti i njoj odgovarajuće predstave – konteksta prošlosti umetnosti.

Quod Erat Demonstrandum.

6. Noć je, ali vedra, i samo slepac ne uživa u konstelaciji.

Ako bismo umetnost uporedili sa zvezdanim nebom, razvrstavši sve zvezde na postojeće (metafora za aktuelnu umetnost ži-

vih umetnika) i nepostojeće (metafora za umetnost ranijih vremena), dobili bismo upečatljivu predstavu postmoderne umetnosti, kako je ovde predstavljena. Jer umetnost prošlosti kao postmoderna umetnost (i obrnuto – postmoderna umetnost kao umetnost prošlosti) zaista je slična svetlosti zvezda na noćnom nebu: blistaju istovremeno, jednako nadzemaljskim sjajem kako one koje su postojale davno pre nas, tako i one koje postoje zajedno sa nama. Ozračje imanentne estetske vrednosti očarava bez obzira kad su dela nastala. Prema ljudskim merilima, taj sjaj je večan. U dve i po hiljade godina astronomije nije još zabeležen slučaj da zvezda, jednom uočena na nebu, nestane sa svoda. Možda bi u nekom periodu bila zanemarena, ili privremeno zaboravljena, smetnuta s uma – ali i tada je bila tu (ko je hteo mogao je da je vidi).

Pošto *theoria* izvorno znači posmatranje i jasan uvid, konstelacija vraća umetnost iz izobličenog stanja konceptualizacije (istine, ideje, istorije, logike, muzeja, „gastronomije“, uma) u autentično stanje vizuelizacije (metafore, slike, čulnosti, konteksta, gledanja, „astronomije“, planetarijuma, oka).

Ako poređenje važi – ako su umetnička dela zvezde – postmoderna je sazvežđe svih sazvežđa: konstelacija, ili neposredna uzajamnost nebeskog rasporeda. U tom slučaju, kategorija konstelacija ima bar dva bitna nivoa značenja: iz tog deideologizovanog horizontalnog stacioniranja sledi i irelevantnost istorijske dimenzije pojavljivanja u iskustvu (blistaju jednako zvezde koje postoje kao i one koje ne postoje). Konstelacija je, tako, beskrajni kontekst *sub specie aeternitatis* međusobno trpeljivih vrednosti.

Ko ne vidi neka zamisli (nije teško): umetnost je konstelacija, prošlost je konstelacija, postmoderna je konstelacija.

7. Nepregledna blistava čipka na nemoj modroj pozadini.

U dubini je plavi kit.

Noću, u sobi, na stolu pored njenog kreveta leži savršeni oblutak, jednom nađen na plaži. Dok napolju, nečujne i dovoljno daleke, sijaju zvezde. Blještavo noćno nebo je izvan istorije – sazvežđa su uvek tu. Devojčica mirno spava.

8. Pošto prošlost za nas nikada neće proći, neće ni umetnost prošlosti. Tvrdi da je umetnost prošlosti postmoderna umetnost,

u stvari tvrdim da postmoderna umetnost nikada neće proći.

9. Izgleda da nam je raspored zvezda naklonjen.

Metafizički sistemi ne propadaju, već blede, osipaju se, stagniraju, postaju dosadni, otrcani, nevažni i neverodostojni.

Peter Sloterdajk¹

Za razliku od istorije, geografiju sam voleo, iako nisam nikada uspeo u potpunosti da je shvatim. Geografija je bila stanje, kraći ili duži trenutak dobika: istorija je bila dijagnoza, noć. I noć je doista pala, kao i uvek, naprosto je prekrila nebo i više ništa nije moglo da se vidi. Otišao sam u kuhinju i upalio svetlo.

David Albahari, *Snežni čovek*²

U prvoj rečenici Uvoda u svoju knjigu o postmodernizmu (koja je i jedna od najpotpunijih i „najtrezvenijih“ rasprava o ovoj problematici), američki teoretičar Fredrik Džejmson daje koncizno uputstvo za razumevanje pojma postmodernizma kao „pokušaja da se sadašnjost misli istorijski i to upravo u vremenu koje je prethodno potpuno zaboravilo *kako* da misli istorijski“³. Ova definicija obuhvata raspon od najprostijeg recepta za postmodernističku umetnost (citati, nekritično preuzimanje iz prošlosti i sl.), preko pitanja njene političke reakcionarnosti, pa sve do pitanja dopušta li ovakva dijagnoza da se o samom fenomenu postmodernizma govori kao o novoj epohi, rezultatu linearne, teleološke istorije progressa itd. U pisanju nekih teoretičara umetnosti (recimo Bonita Olive) „postmodernizam“ je upravo uhvaćen u narativni tok uprkos tvrdnjama o njegovom nestajanju. Istorija je shvaćena kao predmet igre za umetnike koji su cinično odbacivali svu naivnost utopije i koristili sve prednosti finansijski strukturirane moći, a koje je Iv Alen Boa ironično krstio „japi-pankeri“. U to ime se govorilo i o kraju ideologije, što je u stvari bio simptom za prihvatanje i prepoznavanje ideološke maske, uz njeno održavanje nasuprot tome. Za cinični um nije samo naivno ne prepoznati ovu ideološku masku već je naivno i odbaciti je. Dakle „epoha“ kraja istorije, kraja ideologije, kraja utopije...

Pošto je tokom osamdesetih godina utvrđena takva retorika „kraja“ (a ona je uključivala i kraj umetnosti), postavlja se pitanje da li smo sasvim shvatili pouke osamdesetih, ili smo ovo vreme,

povezujući ga i dalje sa problematikom postmodernizma, razumeli bukvalno, odnosno van metaforičnog sklopa koji je ispunjavao kako njen umetnički prostor, tako i prostor njenog teorijskog, odnosno diskurzivnog polja u kojem se artikulisao veliki epistemološki obrt. Kako nas podseća Artur Danto, ideja o kraju umetnosti nije fenomen naše epohe; nju je eksplicitno inaugurisao još Hegel: „umetnost više ne predstavlja za nas najuzvišeniji način kojim se istina snabdeva egzistencijom“⁴ (što je i jedna od najkraćih definicija umetnosti, bar onakve nad čijim krajem je Hegel lametirao). Čak i više, kada se govori o autonomnom polju umetničkog stvaralaštva, još je melanholičnija bila konstatacija Džona Stjuarta Mila, koji kaže kako je kraj umetnosti neminovan jer, na primer u muzici, sve mora biti iscrpljeno s obzirom da postoji konačan broj kombinacija konačnog broja tonova, te će sve melodije biti iskorišćene i ništa više neće ostati da se iskomponuje. Slično je krajem sedamdesetih bilo i osećanje slikara koji je zaključio da su istrošene sve kombinacije i varijacije (čisto-zabrljano, debelo-tanko, jednostavno-kompleksno, veliko-malo, kružno-kvadratno).

U takvoj retorici kraja, uloga umetnosti je „okonačana“ iz jednog sasvim jednostavnog razloga: reč je o kraju u narativnom smislu, odnosno kraj umetnosti se definiše kao okončanje jedne kunstistoričarske priče, a i šire, jednog filozofskog *master-narativa* u kojem je umetnost epizoda u velikoj istoriji duha. Neki dovitljivi teoretičari su igrom reči sugerisali preokret u paradigmi od „vremena duha“ ka „duhu vremena“ kao obeležju postmoderne.⁵ Međutim, ono što ću ovde pokušati da sugerišem jeste nacrt (manifest?) za oživljavanje jednog manje (zlo)upotrebljavanog ugla gledanja, koji problematiku likovnih umetnosti nosi između redova (iako na njih samo sporadično i „neilustrativno“ referira) i koristi pre kao podrazumevani nego izrečeni oslonac za jedno čisto teorijsko razmatranje. Dakle, umesto vremenskih metafora („vreme duha“ ili „duh vremena“) koje i dalje vladaju diskursima mnogih kritičara (i, hteli to ili ne, upućuju na progressivno i linearno smenjivanje epoha), poslužićemo se prostornim metaforama. Dakle umesto duha vremena (*Zeitgeist*) duh mesta (*genius loci*).

Ako je utopija nešto što je karakterisalo „projekat“ moderne, onda je simptom krize ovog projekta upravo iščezavanje utopij-

skog impulsa. Dijagnoza stanja kao „straha od utopije“ (što je bio i naslov prve verzije ovog teksta), ili preciznije „zebnje“ od utopije, polazi od odbacivanja modernističkog očekivanja da umetnik ima zadatak da ostvari dodeljenu mu ulogu u velikom narativu (zadatak koji se u modernizmu neretko povezivao i sa njegovom političkom ulogom). U ovakvom okrilju se danas, u širokom političkom spektru, javlja retorika „povratka vrednostima“, među kojima treba pronaći izgubljene modele pomoću kojih će se nadvladati šizofrenija, neusmerena fragmentacija, tako što će se reinscenirati (da ne kažemo „simulirati“) i sam utopijski model. Odnosno, kako je to na jednom mestu rekao Hajdeger: „Kada je neka vrsta mišljenja na zalasku, u deklinaciji, onda ona da bi kompenzovala svoje gubitke, pribegava *vrednostima*.“ Vrednosti su tako *maskirane kao mišljenje*: porodične vrednosti ili tradicionalne kulturne vrednosti („back to basics“) u konzervativnim krugovima zapadnog sveta, nacionalne vrednosti u istočnoj Evropi, ili, s druge strane političkog spektra, neke vrednosti u umetnosti koje bi trebalo da ukažu na „puteve oporavka“ te odlože kraj umetnosti, odnosno kraj njenog narativa. Utopija je dakle zamišljena kao normativni projekat koji se temporalno odmotava i opredmećuje: u socijalizmu se uvek govorilo da će komunizam (ključni utopijski model) pristići u budućnosti; on se iščekivao kao posledica „logičnog“ slede istorijskih perioda. Pitanje „kada će doći komunizam?“ bacilo je u senku pitanje „gde će se on pojaviti?“. (Marksističko učenje uvek je imalo teškoća sa geografskim lociranjima, a sam Marks nije ni sanjao da će se prva socijalistička revolucija dogoditi u Rusiji, već ju je smestio u Britaniju.) Ovo je razumljivo jer utopija i jeste negacija mesta, ali je i pored toga snažna prostorna metafora, i kao takva može poslužiti kao pogodno polazište za sugerisanje jedne drugačije teorijske kontekstualizacije (a možda i konceptualizacije) umetnosti. Elem, utopija je Morova kovanica od grčkog *ou i topos*, dakle *ne-mesto*.

* * *

„Naša epoha je iznad svega epoha prostora“, zaključuje u par navrata Mišel Fuko, i kaže da se u ovoj epohi prostor za nas uobličuje u formi relacija među lokalitetima, ili „obrazaca raspoređivanja“. ⁶ Ono što čini vezu između prostora i teorije, počev od strukturalističkih dijagrama pa sve do „aktivnih polja“ poststrukturalistič-

kog „diferansa“, jeste zamena ose temporalne eksplanacije (koja se razvija u smeru poreklo-ispunjenje) modelom distribucije pozicija i intersekcija unutar prostorne mreže. ⁷ Ovo naravno ne podrazumeva poricanje vremena, već jedan način rekonstituisanja našeg ophođenja prema vremenu i onome što nazivamo istorijskim. Pojednostavljeno, brisanje vremena se manifestuje u brisanju kontinuiteta i koherentnosti, diskontinuitetom i potpunom heterogenošću. Međutim, takvo brisanje je upravo hrana za retoriku kraja, koja ide ruku pod ruku sa onom koja insistira na vraćanju „svetlim vrednostima“. Zbog toga je moguće misliti vreme i istoriju manje kao temporalnu sukcesiju, već je povezati sa idejom menjanja na prostornoj osi. Naravno, ovakav prostor nije praznina koja čeka da bude okupirana bićima i predmetima (dakle ne usko gledano kantovski prostor koji se može zamisliti bez stvari), već „mreža tačaka definisanih vezama, serijama, intersekcijama i ostalim modelima raspoređivanja“. To je prostor konstituisan u relacijama lokaliteta koji se ne mogu svesti jedan na drugi niti preklopiti jedan sa drugim. Zbog toga se nikako ne može govoriti o nekakvoj „deteritorijalizaciji“ umetnosti ⁸; teritorijalizacija nije prosto „operativno zauzimanje prostora“, a crtanje mapa ne upućuje na „proste binarne suprotnosti“ već na sagledavanje relacija i vektora, na predstavljanje pojedinačnog mesta unutar kompleksnog globalnog sistema koji upravo zbog svoje „rasejanosti“ ne može više da se tumači standardizovanim mernim jedinicama na vremenskoj osi.

S ovim u vezi uputna je Džejmsonova ideja o esteticici kognitivnih mapa koju on sugerise u spomenutoj knjizi o postmodernizmu. Džejmson polazi od knjige Kevina Linča *The Image of the City* (1960) u kojoj se definiše nemogućnost stanovnika velikog grada da načine imaginarnu mapu sopstvenih pozicija u urbanom totalitetu, kao ni mapu samog totaliteta u kojem se nalaze. ⁹ Kognitivne mape koje sugerise Džejmson omogućavaju situaciono predstavljanje individue unutar šireg prostora, a on se *de facto* u celini i ne može predstaviti drugačije nego kao mapa koja obuhvata lokalitete i prostorne relacije. Za umetničku praksu pitanje „mapiranja“ predstavlja ključni znak za odvratanje pažnje od istoricističkih narativa ka „stanju stvari“ koje se može locirati samo „društvenom geografijom“. Dakle, umesto „istorijske projekcije“ može se govoriti o „geografskoj projekciji“ kao otvorenijoj prema „drugosti“, ekstenzivnijoj prema simultanosti događaja, fleksibilnijoj prema „ne-narativnoj“ teoriji. Svest o značaju „mapiranja loka-

liteta“ jeste ono što u uskom beogradskom kontekstu obeležava neka nova izložbena mesta, kao što su **Cinema Rex** i **Paviljon Veljković**, i navodi na kreativno „uprstoravanje“ umetničkih poduhvata.¹⁰ Simptomatično je da i serija izložbi **Na iskustvima memorije** u beogradskom Narodnom muzeju (tokom 1994-5), kao lokalitetu za koji se ne može reći da ga trenutno nastanjuje neki inspirativni *genius loci*, ipak donosi zanimljive modele „uprstoravanja“ unutar jedne koncepcije koja se upravo zasnivala na istorijskoj projekciji odnosa stare i nove umetnosti. Među radovima u ovoj seriji izložbi¹¹ našla se i instalacija Mrđana Bajića u kojoj su slike Gogena, Šagala, Benua, Meri Kasat, Mondrijana i drugih suprotstavljene mapi na kojoj su označeni lokaliteti migracija njihovih autora, dok su ostali delovi instalacije sugerisali „egzil“ samog Bajića. „Svrstavanje“ i vrednovanje ovakvog rada i ne može se sprovesti drugačije nego pomoću problematike „društvene geografije“. Kako kaže antropolog Džejms Kliford: „Lokacija“ nije vezana samo za određivanje stabilnog doma ili samo za pronalaženje zajedničkog iskustva. Ona je pre povezana sa svešću o različitosti koja čini razliku u konkretnim situacijama, svešću koja prepoznaje različite inskripcije, mesta, pa i istorije, a njih pokreću i sputavaju konstruisanja teorijskih kategorija kao što su 'žena', 'patrijarhat', ili 'kolonizacija', kategorija koje su esencijalne za političku akciju kao i za druga ozbiljna komparativna saznanja. 'Lokacija' je dakle serija lokacija i susreta, putovanja u raznolikim ali limitiranim prostorima.“¹²

Primer beogradske izložbe **Soba s mapama** (Dom omladine, novembar 1995) bitan je za nove mogućnosti teorijskog i praktičnog sugerisanje „geografskih modela“ na savremenoj umetničkoj sceni. Mnogi radovi načinili su korak dalje ka problematici mapiranja aktiviranih lokacija (mape ličnih pozicija u urbanim lokalitetima Branka Pavića), ka pitanjima raspoređivanja i arbitarnosti toponima (**Evropa** Neše Paripovića) ili ka „zgušnjavanju“ prostora i ironičnoj demistifikaciji njegove merljivosti (**Bulevar** Zdravka Joksimovića), dok izložena instalacija Zorana Naskovskog **Kamikaze** predstavlja i jednu generalnu „svest o različitostima“ o kojima govori Kliford. Kulturna (ali i seksualna) transgresija¹³ u nekim radovima ovog umetnika, u **Kamikazama** dobijaju svoj prečišćeni „dijagramski“ rezultat: u letu kamikaze prostor se mapira tako što se perspektivna i biološka *tačka nestajanja* (*vanishing point*) poklapaju, te se u njoj spajaju krajnji domet slikane iluzije i smrt. Pitanje „fanatizma“

zanimljivo je s aspekta autorovog interesovanja za radikalne rituale japanske kulture (uvek izmešanog sa stereotipima koji su i sastavni deo „geo-antropoloških“ interesovanja). Ali takođe i za umetnički status jedinog „rukom rađenog“ elementa instalacije, minijaturnog crteža tušem, uokvirenog i naznačenog lupom postavljenom preko tako da zbijene linije sugerišu zatvorenu blendu na objektivu – slepilo optičkog instrumenta. On je fokus s kojim, kao u kakvoj nišanskoj spravi, korespondira i žuti filter kao gornji deo instalacije, uspostavljajući lokalisanje jezgra umetnikovog sopstvenog fanatizma u koji usisava prostor oko nas. Kao i Jovan Čekić, čiji „kompjuterski kolaž“ **Napredak polarne kartografije** obelodanjuje uticaj razvoja hronometrije na kartografiju (dakle vremena na reprezentaciju okom nesaagledivog prostora), Zoran Naskovski radikalizuje kako osnovnu ideju o geografskoj umetnosti kao sugerisanoj temi izložbe, tako i sopstveno ostvarenje. Naskovski u statičnoj „lokalizaciji“ kodira niz, bilo direktno sugerisanih ili implicitnih dinamičnih prostornih odnosa, a time i kulturno-antropoloških narativa, iako ne pribegava narativnim „prehvatima“.

* * *

U već navedenom eseju Mišel Fuko određuje neke prostorne signifikante u vremenu u kojem se „svet stavlja na kušnju, ne toliko kao jedan veliki život predodređen da se tokom vremena razvija, već kao mreža koja povezuje tačke i stvara sopstveni nered“¹⁴. Rasporedi koji posebno zanimaju Fukoa jesu oni obdareni neobičnim svojstvom da budu povezani sa svim ostalim prostorima, ali na takav način da ili ukidaju ili preokreću skup odnosa koje sami oblikuju i koji se u njima ogledaju i odražavaju. Fuko prepoznaje dva tipa ovakvih rasporeda. Prvi su *utopije*, rasporedi bez pravog prostora, rasporedi koji stupaju u odnos direktne ili obrnute analogije sa stvarnim prostorom ili društvom. Fuko koristi metaforu ogledala da vizuelizuje ovakav ne-prostor: utopija je mesto bez mesta, u njemu se vidimo tamo gde nismo, u imaginarnom prostoru koji se otvara, potencijalno, s one strane svoje površine, u njemu se nalazimo tamo gde nas nema, i što je još važnije, vidimo se tamo gde ne postojimo.

Međutim, ono što je za Fukoa ovde bitnije jeste drugi tip ovakvih rasporeda, a to su *heterotopije*, čije formiranje umnogome definišu prostorne metafore kako umetničke prakse tako i kritičke te-

orije. Heterotopije su stvarni, efektivni prostori, koji predstavljaju neku vrstu obrnutog rasporeda u odnosu na utopiju: mesto koje se nalazi van svakog mesta, ali čiji se položaj može odrediti. U ogledalu vidimo sebe tamo gde nismo, ali ovaj efekat ima i povratno dejstvo, jer videvši sebe tamo opažamo i da smo odsutni sa mesta na kojem jesmo. Od nekoliko načela heterotopija za ovu priliku možemo izdvojiti dva, kako bismo ovu ideju upotrebili kao metaforu koja upućuje na umetnički prostor nenaklonjen utopijskom. Prvo, heterotopije su povezane sa fragmentima vremena, i neke od njih se akumuliraju beskonačno, što vodi do vremenskog pretpavanja na jednom jedinom prostoru. U ove heterotopije spadaju muzeji. Muzeji, sami po sebi opresivne institucije, neguju historizam pobednika i u krajnoj instanci prouzrokuju kolektivnu amneziju svojim monumentalizirajućim i antikvarskim istorijskim diskursom. Takva istorija teži da memoriše spomenike prošlosti i transformiše ih u dokumente ne bi li im podarila govor. (Paralelni proces je i istorija koja transformiše dokumente u monumente.)

Drugo načelo heterotopija može se ilustrovati *vtom* kao lokacijom (primer koji upućuje i na naziv spomenute izložbe u prostoru bioskopa Rex). Vrt je svakako heterotopija, jer ima moć da na jednom stvarnom mestu stavi u neposredan odnos različite prostore i lokacije koji su međusobno nespojivi. Vrt je mikrokosmos koji treba da predstavi simbolično savršenstvo u svojoj heterogenosti. U video-instalaciji **TV Garden** Nam Džun Paika, na primer, televizori na kojima se ponavljaju kratke i nesinhronizovane sekvence postavljeni su unutar raskošne vegetacije. Koncentrisanje na jedan od televizora je besmisleno, a na sve odjednom čini se nemogućim u okvirima jedne vremenski određene estetike (ukoliko niste kao mutirani Dejvid Boovi u filmu *The Man Who Fell To Earth* koji je u stanju da gleda pedeset i sedam ekrana istovremeno). *TV Garden* govori koliko o „curenju“ vremenskog kontinuuma, toliko i o smeštanju umetnosti u heterotopiju. Uostalom, kada je reč o vrtu kao heterotopiji, zanimljiv je i noviji primer jedne instalacije britanskog umetnika Demijena Hersta koji je slike-monochrome postavio u uslove staklene bašte sa živim leptirima. Naslov instalacije je **Pogodno okruženje za monochrome u boji** (1994). Utopija nepomično vegetira u komfornim uslovima u kojima se neometano odvija kratak životni proces leptira. Kao i Herstova ajkula u formalinu, utopija je umrtvljena i prezervirana na sigurnom, ali vidljivom mestu.

Anksioznost ili zebnja od utopije u stvari je strah od utopije kao *ne-mesta*, pa i strah od nedefinisanosti teritorije koju umetnik hoće za sebe. Litanije o nomadskom duhu, iako prostorno određene, bivaju neadekvatne ako stavljaju akcenat na putovanje a ne na lokalitete, to jest teritorije koje se putovanjem aktiviraju. Lociranost je baza za neistorični kritički odnos prema stvarnosti. Ovakvo gledanje na umetnost, koju je istoriografija ili napustila ili je krivo tumači (istoriografija po kojoj je umetnost epizoda u vremenu duha), zahteva i drugačije razmatranje umetnosti, tako da bi naša profesija učaurena u teleološkim naracijama trebalo da bude rekonstituisana kako bismo istoriju umetnosti mogli zameniti, recimo, topografijom umetnosti. Na mapi nema marginalnosti, sve ucrtane tačke su tu, i kako kaže feministička teoretičarka Dona Haravej: „Pitanje angažovanih napada na različite empirizme, redukcionizme i druge verzije naučnog autoriteta, nije u relativizovanju već u lokalizovanju.“¹⁵

Teorija koja se služi prostornim metaforama nema za cilj da ukinе istorično, već da ukaže na agorafobičnost istorije i vremena. U korenu reči *theoreion* je ideja o „mestu sa kojeg se gleda“. Naravno, ovo mesto se ne može definisati albertijevskim odnosom između statičnog posmatrača i homogenog, izotropskog, perspektivom definisanog prostora. Ni prostor teorije nije konstantni i nepromenljivi prostor „kritičke distance“, niti imaginarni prostor autoritarnog pogleda. Upravo je moderna (tako veličana upravo vremenskim metaforama kao kruna velike „istorije duha“) reformulisala ovaj prostor, učinila ga heterogenim, a njene umetničke manifestacije učinila „dijagramima“ ovih izmena. Kao vid ikoničnog znaka, dijagrami, kako kaže Pers, ne reprodukuju „prosta svojstva“ svojih referanata već „relacije između delova neke stvari predstavljaju analognim relacijama unutar delova same ikone“. ¹⁶ Predstavljanje je fukoovski „obrazac raspoređivanja“, a savremena umetnost postaje sve transparentnija u smislu njenog ponovnog osvajanja smisla za mesto, artikulisanja tog mesta, te stvaranja novih itinerera koji stavljaju u pogon njenu sposobnost „disalijenacije“. Ako postoji i očekivani zahtev za socijalnim osmišljavanjem (pa i za, kod nas zbog krive artikulacije „omrznutim“, političkim angažmanom), upravo estetika „kognitivnih mapa“ otvara smisao za nečije mesto u globalnom sistemu. Pitanje heterotopografije umetnosti nema za preduslov zaborav istorijskog, već skretanje pažnje na mogućnosti *topografskog pamćenja*. Kako nas

podseća Virilio, Ciceron je, da bi „konsolidovao“ prirodnu memoriju, pronašao „topografski metod“ u kojem se materijal koji treba zapamtiti kodira u izabrana mesta (tehnika pamćenja govora pomoću šetanja po sobi i vezivanja određenih delova govora za određena mesta i predmete).¹⁷ U novom informativnom i kognitivnom režimu, prostorni odnosi teorije i ikoničnih znakova (bilo slike, metafore ili mape) mogu ostvariti nove kreativne obrasce raspoređivanja. Ovakvi obrasci mogu voditi ka uobličavanju teorijske scene koja bi bila povezana sa zbivanjima na umetničkoj sceni, ali ne bi bila ni njen sluga ni njen diktator.

(1995)

U tehnološki razvijenoj zapadnoj kulturi, predstavljanja umetničkog predmeta i telesnosti su fenomeni naglašene evolucije. Tokom osamdesetih, i u devedesetim godinama, veliki broj umetničkih primera, jednako po svojim javnim izlaganjima i na planu teorijskih tumačenja, koincidirao je s rečitom neravnotežom i funkcionalnim neredom unutar produkcije vizuelnih medija. Otud se, usled usredsređenosti na predmet i telesnost pojava savremene umetnosti, kao i ranijih primera u umetnosti XX veka, stiglo do naglašavanja ciljeva zadovoljstva preuzetog iz uporednog učešća psihoanalize i društvenih objašnjenja. Metod kombinovanja psihičkih i socijalnih objašnjenja te dve oblasti zauzeo je materijale i postupke savremene prakse. I predmet i telo su, uostalom, obeležili dinamičnu stranu izražajnosti poslednje umetničke avangarde – nadrealizma, tada u primerima najrazličitijih vizuelnih raspona.

Tokom devedesetih godina, fenomeni kakvi su postavljanje predmeta u posebno ambijentalno okruženje, instalacije, video-rad ili, pak, skulptura ili dvodimenzionalna površina crteža, slike ili fotografskog snimka, svojim specifičnim dejstvom iziskuju pokušaj

povezanog objašnjenja. Za razliku od ranijih decenija, a pre svega zahvaljujući pravcu koji je zasnovan radikalizmom nove umetničke prakse sedamdesetih godina, između umetničkog delovanja i teorije sve je manji razmak, pokatkad i u sinhronoj brzini postavljanja.

Zato je, u novijim tumačenjima, čistota modernističke teorijske isključivosti Klementa Grinberga podvrgnuta silovitim rezultatima prakse: kontekst ekstremnih oblika i pristupa u savremenom stvaralaštvu cilja na antropološki raspon i upadljiva predstavljanja svojevrstne semantičke složenosti ili, pak, dramaturške zbijenosti.

Pogled stvaraoca ili „opažanje današnjice“ smešteno je između različitih psihičkih pobuda i utiskivanja u raznovrsna stanja sopstvene materijalnosti. Kombinovani su jednako neočekivani materijali i predmeti i delovi ambijenata, a sugerisana telesnost se nameće kao ravan intenziteta individualnog rada.

Poslednja decenija veka u tehnološkoj obradi stvarnosti – načinima računanja i merenja i digitalizacije – paradoksalno je unela zahtev ubrzavanja, svodeći pristupe novim tumačenjima. U stvaranju je uočljiva podela na autorska izvođenja i usvajanja izloženih dela galerijske prakse, čemu se, u džinovskoj ponudi, pridružuje elektronska medijska sfera sintetičkih i modernih prenosa slike Interneta.

Sa aspekta objašnjenja – umetnička autonomija vezuje se za teorijske postavke između dveju naslova knjiga iz prethodne decenije – između *Carstva znakova* Rolana Barta (prenesenih na globalnu vizuelnost) i *Zastarelosti čoveka* Gintera Andersa (u društveno--psihološkim objašnjenjima pod tehnopsihološkom stihijom preobražavanja).

Zato su razumevanje i tumačenje današnjih izraza i efekata nove umetnosti i izlagačkih zbivanja unutar tradicionalnih muzejsko--galerijskih uslova stasali u metavizuelni odjek, dospevši u alegorični koncentrat nezgrapnim, nemetodičnim udaljavanjima od bilo kakvih očekivanih medija ili materijala. Ukoliko se potraži zajednički impuls nove produkcije, on se udaljava od ideje umetničke autonomnosti, dospevajući u demokratizujuću eroziju odsustva upućivanja. Smisao se zato proizvodi u sferi zapostavljenih jezika umetnosti i predstave, posebno u medijskom isticanju i fizičkom prostoru žena-autora. Dela su naglašena poetičkom vizuelnom aurom vlastitog postojanja i bioloških odlika polnosti

postajući, na globalnom planu, alegorične strategije vlastitog pisma i slikovitosti. Njihov psihološki jezik osvojen je upečatljivim predstavama i tumačenjima medija između skulpture i instalacije (**Rebeka Horn**), čak i putem seksualizovanja predmeta i ambijenta koji su proizvedeni paralelno s dominantnim tokovima umetnosti još od pedesetih godina (**Luiz Buržoa**) ili u sadržini izmičućih tipskih identiteta kroz predstave iste ličnosti na velikim fotografskim snimcima (**Sindi Šerman**). Ovakvi primeri upućuju na svoju smisaonu oštrinu dovodeći do zgušnjavanja podataka, svojevrsnih kolekcija označilaca, u „lakanovskoj“ terminologiji neodvojivih od prirode jezika naših prepoznavanja i moći imaginacije.

Predmet i telesnost nalaze se u hijerarhiji fantazma i simbola, dospevajući u ekstrapolicaciji postmodernizma poznih osamdesetih godina u autentičnim poetikama u stanja „izmenjenosti“, što je na Bijenalu u Veneciji 1995. komesar glavne izložbe Žan Kler odredio u naslovu **Osobenost i izmenjenost**. Zato je došlo do proširenja teorijskog poimanja Artura Dantoa o stvaralaštvu „kraja veka“ u kontekstu „postistorijske situacije“. Time su prevratni potezi ličnosti koje su preuredile potrošačku dimenziju, a samim tim i predmet, ambijent i njegovo dejstvo – poput Dišana i Vorhola – prošireni novim antropološkim razlozima savremenih autorskih pojava iz različitih etničkih sredina, urbanih iskustava i tehnoloških dometa. Zato njihova vizuelna uređenja – ambijenti s instalacijom, fotografije u reklamnim džinovskim formatima i video projekcije, iskazuju potrebu za prekoračivanjem granice.

Pored muzeja i galerija, sociopsihološki kontekst izabranog prostora pokazuje se kao mogućnost ostvarivanja istorijski značajnih mesta, kreacijom ambijenata memorije podjednako otvorenim za iscrpna semantička objašnjenja uzročnosti, poput ambijentalnih postavki jedne od središnjih ličnosti savremenog pozorišta – **Roberta Vilsona** ili instalacija sa svetom insekata Flamanca **Jana Fabra**.

Poreklo posebno odabranog prostora, jednako u eksterijerima ili unutrašnjosti, nalazi se u pionirskim postavkama hepeninga, Fluxus akcijama iz šezdesetih ili u strukturalističkoj analitičnosti performansa sedamdesetih godina.

Izazovnu poziciju međudejstva predmeta, telesnosti i njihovih

prožimanja zauzela je praksa muzeoloških postavljanja u istoriji smeštenih poetika i njihovih naknadnih teorijskih čitanja. Tako su, na primer, biografija i vizuelni nalazi u delu italijanskog slikara manirizma Jakopa Pontorma podvučeni na osnovu njegovih crteža muških aktova, u afektacijskom pristupu suprotnom kanonima verske slike postajući incident koncepcijske prefinjenosti.

Kasniji istorijski primeri pokazuju sisteme preuzimanja i usvajanja nasleđa od samih umetnika. Tako „stub modernizma“, vajarški opus Konstantina Brankušija, zadobija drukčija usvajanja. Zasebnost Brankušijeve forme potekle iz rodne Rumunije, Donald Džad, lider njujorškog minimalizma šezdesetih godina, sagledao je kao dokaz za samosvojnost i fenomenološku objavu „specifičnog objekta“, značajnog za njegovu vlastitu koncepciju predmeta u prostoru.

O delu svog zemljaka Mirča Elijade je u skladu sa svojim antropološkim istraživanjima mita razmišljao u podeli na religijsku transcendentalnu objavu materijala kao prenosnika metafizičkih mogućnosti, datih u svetlu Brankušijevog etničkog porekla. Dileme takvih objašnjenja našle su se pred neobičnim psihološkim i uopšte emocionalnim avanturizmom, koji se pruža u fragmentarnosti aluzivne siline umetničkog dela. Incidentna priroda odnosa predmeta i telesnosti u ambijentima devedesetih godina samo je potpomogla načelo izmicanja kao fenomen aktuelne prakse.

Nemilosrdno tržište smene ukusa i medijskih ispoljavanja, po katkad i isticanje odsutnog smisla, upućivalo je na pojave i kultove kao svojevrsne teme sprovođenja u stalnoj dinamizaciji što nestaju ili se pojačavaju u istoriji umetničkih pojava XX veka.

Jezička, poststrukturalistička objašnjenja doprinela su rasvetljavanju najrazličitijih postupaka proisteklih upravo iz egzistencijalnih situacija. Raspon galerijske potražnje je toliko raznovrstan da po svom dejstvu uključuje slikare grafita američkih urbanih marginalaca iz osamdesetih godina poput **Žana Mišela Baskijata**, energetske akumulacije mitske prošlosti u slikama, instalacijama i objektima **Anselma Kifera** ili jezičke i telesne ritmove iskazane u fotografijama, video radovima ili instalacijama s lutkama životinjskog oblika **Brusa Nojmana**.

Tokom devedesetih godina, nepostojanost, potrošenost ili fi-

zičko isticanje predmeta u galerijskom okruženju zauzelo je značajnu pažnju. Po uzročnosti, mogućim istorijskim poređenjima i fenomenološkim objašnjenjima, glavno modernističko obeležje likovnog rada – plastički sloj – dospeo je u promenjeni nov odnos svoje javne predstave. Usvojena su i naglašena subjektivna promišljanja nekadašnjih umetničkih postupaka i izdvojena hronobiološka podela proteklih decenija. Predmet u umetnosti na kraju veka dodatno je snabdeven iskustvima preobražavanja nadrealističkih postupaka, neodadaističkih mogućnosti s početka šezdesetih godina, silovitosti pop art isticanja potrošenosti upravo u vidu predstavljanja koja udaljavaju od egzistencijalizma. Novi poradak je bez obzira na optički saglasna svojstva dospeo u smisaonu oštrinu, ironiju i oporost, koji upravo zbog društvenih i psihičkih razloga svedoče o obnovi krize u duhu novog egzistencijalizma – angažovanim razmišljanjima i dekonstruktivističkim diskursima.

Došlo je do ubrzanog nuđenja i preispitivanja pojavnosti, dejstva i njihovih povezivanja, upravo u primerima prisutnosti i predstavljanja odsustva u mnogim primerima predmetnosti i prostornosti slikovitih jezika savremenog stvaralaštva.

Pronaći teorijsko predvorje za stvaralačke težnje, kolebajuće individualno impulsivno vezivanje i veliki broj referenci za nove postavke predmeta i telesnosti, počiva u zapažanjima geštalt tumača vizuelnosti Rudolfa Arnhajma u njegovoj studiji *Entropija i umetnost* koja upućuje na protivurečna svojstva delova prema celini određenog umetničkog dela u neredu pojava i nagoveštajima sadašnje teorije haosa.

Teorija je prihvaćena i u arhitektonskim oblikovanjima i kroz mnoge situacione primere umetnosti instalacije. Funkcionalna igra s ravnotežom, jednako na formalnom i semantičkom planu, samo je naizgled cilj velikog broja autora, u različitim medijumskim zakonitostima i ciljevima.

Izmičuća obeležja emocionalne i intelektualne energije pokazala su realnost otvorenog dela, gde su floskule poput *konteksta*, *pozicije*, *strategije* i *projekta* postale zamenice za nedovršene i zahtevne pojavnosti.

Tako su Rebeka Horn, **Bil Vajola**, Brus Nojman, pa čak i nekadašnji predstavnik trenda „siromašne umetnosti“ („arte povera”)

Etoe Spaleti zadobili nezaobilazne smisaone uloge u objašnjenjima globalnih savremenih pojava. Njima se, ali s druge strane, priključuju autori novog talasa tematskih i predmetnih, neretko psihotraumatskih razlika u vidu *nove neuređenosti* u preciznim, minimalizovanim, klinički jasnim i šokantnim vizuelizacijama. Među njima se izdvaja medijski središnja ličnost Britanac **Demijen Herst** sa organskim sastojcima životinjskih leševa u vitrinama formalina ili „kemp“ pripovesti video radova s figurama tranzicijskog identiteta prema mitskim bićima, Amerikanca **Metjua Barnija**. Njihove ekstremne vizuelne predstave se uklapaju upravo u ženski subjekt preispitivanja kroz džinovske snimke parodijskih prerušavanja Sindi Šerman. Ma koliko u mekluanovskom maniru „medijum čini poruku“, vizuelna napetost potkrepljuje duh vremena fluidnih značenja u poretku izmicanja.

Kako su promenljive medijumske mogućnosti zahvatile i geografski i smisaono najudaljenije oblike izražajnosti, odsustvo je izbilo iz egzistencijalne uznemirenosti stvaraoaca kao definisana tema i preokupacija. Strukturalno i simbolički, kontekst nereda, kao i proizvođenje sistematskih uravnoteženja savremene umetnosti u jeku civilizacijskog zamora, svojim ponavljanjima funkcionišu u vidu uobličavanja paradoksa.

Revizije na kraju veka

Na kraju ovog, kao i na kraju svakog veka, nemoguće je posmatrati istoriju umetnosti na isti stari način. Obim teorijskog korpusa učinio je da se ova, tradicionalno tradicionalna disciplina, ukaže u sasvim drugačijem svetlu. Mogućnosti su ogromne, revizije prestižu jedna drugu, interdisciplinarnost čini ritam novih proučavanja hektičnim. Gledanje je, najzad, vrlo složen mentalni proces. Putanja koja počinje prostom selekcijom ličnih naklonosti prolazi kroz istorijske, socijalne i antropološke analize, završava se u tački koja obavezuje na visoku preciznost koju od nas zahteva svako pozivanje na teorijsko utemeljenje.

Tako je i samu ideju o kraju veka, koja živi u umetnosti kao i u svim drugim oblastima života, na neki način preduhitрила teorijska anticipacija potencijalno duhovite i dramatične situacije koju sa sobom donosi kraj milenijuma. Nameću se na prvi pogled oprečne mogućnosti: moramo se prilagoditi situaciji u kojoj je kulturno polje krajnje fragmentirano, a istovremeno se ne možemo odupreti potrebi da na kraju veka i milenijuma sumiramo i sistematizujemo ono što se dogodilo. Pretpostavka na kojoj će počivati ovaj tekst jeste da je moguće uraditi i jedno i drugo i pri tome uživati u neograničenim mogućnostima koje takvo stanovište potencijalno pruža. Takođe, ovaj tekst će se obilato poslužiti analizama i iskustvima kolega, sa vrlo jasnom tendencijom da uvede novi kontekst ili postavi u novi okvir ono što je do sada urađeno i napisano o Katarini Ivanović, a pre svega o njenim autoportretima.¹ Svakako, da nema krajnje iscrpne, sistematične monografije koju su napisali Nikola Kusovac i Radmila Mihajlović, izmeštena analiza koja sledi bila bi nemoguća. Bez pouzdanosti njihovog materijala (biografskog, analitičnog i ikonografskog) prezentovanog u najboljoj tradiciji tradicionalne istorije umetnosti, svaki sledeći rad o slikarstvu Katarine Ivanović bio bi u opasnosti da potone u nadahnuti amaterizam.

Feministički teorijski blok

Međutim, čini se da nijedan teorijski blok nije u sebi obje-

dinio i istovremeno stavio na probu sve što je tokom ovoga i prethodnih vekova mišljeno o umetnosti ili njenoj istoriji kao što je to, najzad i srećnim sticajem okolnosti koje često okružuju sveže i strasne kritičare i istoričare umetnosti, u sebi objedinio novi talas feminističke likovne kritike. Otvoren je pogled iz nove perspektive na čitav set pitanja, koja s pravom možemo smatrati starim. Umetnost, kao ni teorija umetnosti, više nije sjajni monolit u oltarskom (muškom) delu hrama. Velika monohromija je konačno zauzela svoje mesto u pregledima i sistematizacijama, a umetnost/tekst iako ne totalizuje svoje mesto u večnosti, i to večnosti koju samo naslućujemo kao dominantno muški princip, sve više postaje okosnica neopterećenog rada kako samih umetnika tako i kritičara i teoretičara. Umetnika i posmatrača više ne deli uzvišena vakuum-distanca iz koje su bili isključeni istorija, biografija, biologija, sociologija, antropologija, mediji, tehnologija i psihologija.

Čini se da je neobuzdana divergentnost mogućih pristupa provetrila istoriju umetnosti, Disciplinu. Danas o istoriji umetnosti kao disciplini možemo govoriti samo pretpostavljajući da je moguće (i potrebno) generalizovati sve njene strategije i narative. Pitanja kako, kada, gde i koliko (što u sebi podrazumeva i dimenzije) danas su zamenjena, kako kaže Grizelda Polok², pitanjima ko, ko gleda, u šta gleda, u koga gleda i sa kojim efektom u odnosu na moć. I uprkos onome što lakonski nazivamo tehnološkom revolucijom a koja je pre svega ovde interesantna u zapravo staromodnom kontekstu lavirinta, biblioteke, baze podataka, i dalje smo, ništa manje nego ranije, svesni činjenice da je moć jednaka znanju. Ako su načini na koje nam se uskraćuje znanje sve mnogobrojniji, i putevi kojima do znanja stižemo takođe su sve mnogobrojniji. Materijalnost zidova lavirinta/biblioteke zamenjena je virtuelnim preprekama naše volje zbunjene pred multiplicitarnim mrežama u kojima svaki čvor vodi u nove i nove sisteme znanja. Putovanje u budućnost (u novi vek) sve više je deo našeg kapaciteta da apstraktno mislimo, ispunjeno je anticipacijom i slatkim iščekivanjem. Revidiranje prošlosti i demistifikacija mitova sa kojima smo relativno bezbrižno živeli pružaju nam sasvim drugu vrstu zadovoljstva – svaka revizija jeste znak da smo se domogli znanja koje nam je bilo uskraćeno, koje je bilo sakriveno od nas. I tek nam ova nova situacija budućnost/prošlost omogućava

da fiksiramo realnost. Najzad tako definišemo i jedinstvenost prostora u kome istražujemo i mislimo o umetnosti, i dovodimo u pitanje pretpostavku o vizuelnoj samoevidentnosti ili prezentnosti umetničkog objekta.

Isključivanje žena iz istorije umetnosti ne samo da nam je uskratilo znanje o njihovom umetničkom radu već je i aktivno pomoglo definisanju discipline. Tako je revizija istorije umetnosti u smislu uključivanja žena umetnika u njen narativ postala strategija feminističke umetničke kritike. Ova strategija je, osim što ju je moguće označiti kao nasilnu i donekle usiljenu, vrlo limitirana, ali njena limitiranost ne proizlazi iz njenog užurbanog i zakasnelog doprinosa istoriji umetnosti, već iz samog njenog principa. Feministička teorija umetnosti je sve to uzela u obzir i najzad prenebregla prepreke da bi konačno postavila osnove, preliminarne polazišne tačke kako bi omogućila razvoj odgovarajućih strategija za proučavanje žena kao stvaralaca i posmatrača umetnosti. Zbog toga je neophodno odvojiti težak pionirski rad na prihvatanju ženskih studija i studija o polnosti od često letimičnog i ishitrenog svođenja ovakvih napora u okvire jednostavne osvetoljubivosti.

Šta znači slikati sebe i pisati sebe?

Proces pisanja ovog teksta verovatno nije van uobičajenog načina kojim se služe istoričari umetnosti. Imamo ideju od koje polazimo i zatim pristupamo sistematskom iščitavanju onoga što je već napisano o predmetu našeg interesa. Tako sistematizujemo stare i dolazimo do novih ideja. Međutim, sledeći ovakav metod, čudo se dogodilo na samom početku rada. Svaki tekst o Katarini Ivanović, potpuno misteriozno, već na samom početku, podvlači postojanje njenog testamenta. Neminovno je bilo zapitatati se da li je, zapravo, sve što se pisalo o njoj samo apokrif nejasno impliciran u njenom testamentu?³ Pri tome, kako metodološki pristup autora, tako i strogo poštovanje hronologije, mogu navesti čitaoca na pomisao da se u testamentu krije razrešenje čudnovate misterije. Međutim, uprkos činjenici da je njegovo postojanje korisno u smislu potvrde o njenom solidnom materijalnom stanju, te-

stament sam po sebi ne rasvetljava nikakvu misteriju. Testament, dakle, potvrđuje da je Katarina Ivanović postojala. Doduše, možda testament čini njeno postojanje autentičnijim jer joj, kao jedinom nasledniku u porodici, skoro dodeljuje važniju ulogu sina, te tako dolazi u situaciju da sama raspolaže svojom imovinom po sopstvenoj volji, što je automatski stavlja u drugačiji položaj u odnosu na materijalno nesamostalne žene. Jedina „lažna dilema“ koju testament pobija, tačnije koju pobija Nikola Kusovac svojim тумачеnjem testamenta, jeste spekulisanje o bogatom ili bogatim Srbima koji su finansijski pomagali Srpkinja Katarinu Ivanović. Kusovac objašnjava da je ona bila iz dobrostojeće porodice i da finansijska podrška sa strane teško da joj je mogla biti potrebna. Tako se ispostavlja da bismo, da testament nije postojao, bili prinuđeni da poverujemo u lakonsku i stereotipnu konstrukciju o ženi zavisnoj od zaštitničkih i dobronamernih muškaraca. Međutim, važnost njenog testamenta kao i njene korespondencije otvorena nam je mogućnost da posmatramo njen rad u kontekstu pomeranja subjekta iz okvira autoportreta, koji nas u ovom slučaju prevashodno interesuje, prema subjektu reprezentovanom u tekstu i tako steknemo potpuniju sliku o njenom radu. U smislu psiho-simboličke strukture u kojoj žene dele osećanje da su oštećene, izostavljene iz socio-simboličkog ugovora i iz jezika kao fundamentalne socijalne veze, utvrđivanje svih činjenica koje se tiču testamenta pokazuje se dragocenim – jer potvrđuje njenu uzurpaciju jezika (pravni, muški jezik testamenta).⁴ Možda treba napomenuti da ovde nije reč o „ženskom pismu“ i njegovoj krajnje problematičnoj egzistenciji, već o prostom prisvajanju dominantnog jezičkog modela diskursa moći. Možda se upravo tu krije potreba nekih istraživača da testament pominju svesno, a da pri tome, nesvesno, ne ulaze u ozbiljnije razloge za njegovo pominjanje. Međutim, preuzimanje ili prihvatanje socio--simboličkog ugovora, kako je to bila prinuđena ili želela Katarina Ivanović, teško je direktno protumačiti. Kristeva misli da mnogi posežu za ovakvim ugovorom koji obećava jednakost, kako bi u njemu uživali ili kako bi ga podrivali, dok sam proces jednog ili drugog umnogome ostaje u domenu ličnog. Zar to nije bar delimičan odgovor na dvoumljenje istorije umetnosti oko neujednačenosti Katarininih radova, njene istrajnosti u temama sa kojima ni-

je umela da izađe na kraj, kao što objašnjava i njenu upornost, samovanje, putovanja i učenje? Da bismo došli do njenog ličnog, moramo, jasno je, pronaći drugačiji diskurs koji omogućava bliži pristup telu, osećanjima i onome što se ne da imenovati a proizvod je pritiska izazvanog onim što zovemo socijalnim ugovorom (socijalnom konvencijom, prihvaćenim setom pravila). Tako će analiza nastaviti da izmiče suočena sa problemom umetničke intencije i kritičke interpretacije.

Prostori sigurnosti

Nemogućnost potpunog iščitavanja autoportreta na neki način nas ostavlja u domenu ličnog dnevnika, pisanog ili slikanog i za oči stranca. Ostaje, ponovo u domenu intencije umetnika, zapi-tanost da li je na slici predstavljeno ogledanje pod najboljim ili najgorim svetlom; ostaje nam nedokučiva prvobitna, lična mentalna predstava koju umetnik ima o sebi samom a koju će, na za nas nepredvidiv način, potencijalno predstaviti pogledu posmatrača. Onog trenutka kada uđemo u mapiranje prostora sigurnosti, pred nas se postavlja komplikovana mreža *sličnosti* i pomešanih *identiteta*. Luj Maren tvrdi da nije slučajno da su klasični logičari u geografskoj mapi i slikanom portretu videli paradigmu reprezentacije uopšte.⁵ I u slučaju Katarine Ivanović, sama vidljivost, umetnost vidljivosti i opipljivosti autoportreta izgleda da je nudila najočigledniju indikaciju o odnosu između mišljenja i stvaranja (značenja) i samog znaka. Autoportret je ovde potrebno pre svega fingirati kao formu i prostor od velike važnosti za ženu umetnika. Koji drugi prostor bi 1834–35, kada je nastao prvi autoportret Katarine Ivanović, bio sigurniji? Prostori sigurnosti su i tada kao i sada određivali život žene. Kasno noću ili usred podneva, svejedno je, kretanje žene u opasnom okruženju velikih gradova ostalo je ograničeno na oaze, sigurne prostore.⁶ Autoportret Katarine Ivanović zalog je u njenim neverbalnim pregovorima sa muškarcima Srbije u pokušaju obeležavanja i razgraničavanja teritorija. Katarina nikada neće živopisati nijedan ikono-

stas – što nije bilo čudno tada a očito nije ni sada s obzirom da i savremena istorija umetnosti stoji na stanovištu da je danas jasno „...da su njena najuspelija ostvarenja upravo ona gde je platnima prilazila *smerno i oprezno*, kada je tačnije ocenila granice svojih mogućnosti“⁷. Na kakvim se premisama zasniva ovakvo očekivanje nije objašnjeno u tekstu ali, kako se ovakva terminologija retko ili nikada ne upotrebljava pri analiziranju rada drugih umetnika (muškaraca), ostavljen je prostor za zaključak da se smernost i opreznost u slikarstvu očekuju samo od žena slikara. Sumnjam da je Dejan Medaković imao na umu estetski kvalitet umetničkih radova žena umetnika koji su, u većini slučajeva, kako tvrdi Kristeva, ponavljanje manje ili više euforičnog ili depresivnog romantičnog, i uvek kao eksplozija ega kome nedostaje narcisistička gratifikacija. Možda nije bilo potrebno upotrebiti termine *smerno i oprezno*, i tako dopustiti da naša nesavršenost kao i nesavršenost termina kojima se služimo bude direktno projektovana, sa svim karakteristikama nepotkrepljene impresije, na rad Katarine Ivanović.

Analiza koja izmiče

„Depresija je skriveno lice Narcisa, lice koje će ga odnijeti u smrt mada tada ne zna da se divi obmani. Govor o depresiji odvešće nas ponovo u močvarni kraj narcisističkog mita.“⁸ Ovo je tačka kada će eluzivnost analize postati sasvim očigledna i, kako kaže Svetlana Alpers, poželjna.⁹ Jer, Katarinini autoportreti govore o mogućnostima privremenog, neuverljivog distanciranja od depresije narcisističkog mita. Njeni autoportreti, proračunati i istančani, minuciozno izvedeni i slikarski ubedljivi, pokušavaju da pomire veštinu, preciznost i racionalnost „muškog“ načina sa akademizmom, pedantnošću i konvencionalnošću predstavljanja žene kao zagledane u sebe i svoju lepotu ponovo „muškog“ načina. Nema načina da saznamo kako bi Katarina videla sebe da je autoportret slikan za žensku publiku ili da je bila obrazovana u institucijama vizuelnog pluralizma. Nikola Kusovac na jednom mestu sjajno primećuje (iako ne možemo biti sigurni da je imao istu stvar na umu), kada govori o njenom prvom autoportretu iz

1835. godine (datovanje ostaje problematično) koji „upućuje na zaključak da je prvi Katarinin poznati rad morao biti rezultat duže i temeljnije prakse u ateljeu Peškija“.¹⁰ Ranije u tekstu, Kusovac govori o direktnim paralelama u samoj kompoziciji, korišćenju detalja i modelovanju lica i likova, sa rešenjima koja se mogu videti u Peškijevom ***Portretu slikara*** (1844) i ***Autoportretu*** njegovog učenika Šandora Kozina (1832). Dakle, ambivalentnost koja je intrigirajuća strana umetnosti i ovom prilikom ne ostavlja mesta razmišljanju o ženskoj taštini, već o taštini slikara, negovanoj i skrutiniziranoj od samih slikara tokom prethodnih vekova. Opterećena svešću o preuzimanju opšteprihvaćene slikarske konvencije, Katarina Ivanović ostaje uskraćena za sopstveno narcisoidno iskustvo, njeni autoportreti ostaju ženski nedorečeni ali zato, socijalno i artistički vrlo vredni. Već svesrdno rabljeni feministički zaplet sagrađen oko „muškog principa *kulture*“ i „ženskog principa *prirode*“ kao da se ne može potrošiti – Katarina Ivanović, svesna pozicije prve Srпкиnje, slikarke opredelila se za ideju *kulture* s pravom odbacujući „*prirodno*“, organsko, i najzad majčinsko, zatečena i nepripremljena da potraži ili jednostavno dâ primat formi ili načinu izražavanja koji ju je potencijalno mogao učiniti samozadovoljnijom.¹¹

Devetnaesti vek u kome je nacija san i realnost, otvara polje gde se patriotsko i lično, nacionalno i estetsko na čudan način prepliću, stvarajući ambivalentnu i problematičnu sliku o radu Katarine Ivanović. Poverenje u sopstveni talenat, obrazovanje i sposobnost prepliću se sa potrebom da se dokaže kao nacionalno relevantan umetnik. Nedostatak koji se kod nje oseća je pre svega crtački, što je lako objasniti, kao što to Kusovac podvlači, kurikulumom bečke akademije tog vremena. Žene nisu bile punopravni studenti, ženske klase funkcionisale su potpuno odvojeno od muških, nije bilo reči o crtanju po prirodi (osim po mrtvoj prirodi), niti rada sa nagim modelima, a pre svega ne sa muškim.¹² Iako se ženama često pripisuje romantično, one nikada nisu mogle postati deo internacionalnog romantizma u pravom smislu te reči. One naprosto nisu imale neophodan trening – telo u pokretu, muška figura u pokretu, svetlo iz prirode, komplikovane grupne kompozicije, bez obzira na dugogodišnje školovanje (Budimpešta, Beč, Minhén) ostaju van doma-

šaja kako Katarine Ivanović tako i njenih savremenica, sa nekoliko izuzetaka. Ako je klasicizam imao Anđeliku Kaufman kao sjajan primer akademskog istorijskog slikarstva, romantizam ostaje, i u Evropi, domen romantičnih muškaraca i tek će viktorijanska Engleska – Edit Hejler, Rebeka Solomon, Meri Osborn i sjajne kompozicije konja u trku Roze Boner – i impresionizmom zahvaćena Francuska (pre svih Amerikanka Meri Kasat) prateći opšti trend liberalizacije i industrijske potrebe za emancipacijom žena, načiniti prostor za žene umetnike.

Kako je „filozofija dana“ bila restriktivna prema likovnim umetnostima tog trenutka (portret, istorijske i religiozne scene, žanr), ona je za Katarinu Ivanović mogla biti od velike važnosti – jer je restrikciju koja dolazi spolja lakše prihvatiti od restrikcija koje bi umetnik mogao sebi nametnuti kako bi se uklopio u opšte prihvaćenu sliku celine koja ne mora odgovarati subjektovoj percepciji celine. I upravo će vera u „sigurnu ruku i verno oko“ biti najvažnija za njene minuciozne autoportrete. Tako će njeno samopredstavljanje biti restriktivnije nego što bi bio njen portret koji bi uradio kolega slikar. Osim pogleda fiksiranog na ogledalo koji tako precizno eliminiše dvoumljenje da li se radi o portretu ili autoportretu, predstava njenog lika ne govori ništa o njoj kao slikarki, ili bar ne na način na koji čitamo autoportrete muškaraca. Nema znakova bure i oluje koje besne u duši umetnika niti alata njenog zanata. Ako je beleženje materijalnog (u ovom slučaju telo i tkanina) koje sačinjava vidljivi svet smatrano osnovnim načinom da se dođe do Znanja i razume svet, onda je Katarina Ivanović oslanjajući se na ovu premisu izradila i svoj portret. Zauzimajući mesto u svetu muškaraca, ona se oslanjala na slikarsku veštinu, dokazujući svoje obrazovanje, predstavljajući svet na način za koji je morala misliti da odgovara muškom/razumnom poimanju sveta.

Ako je opšteprihvaćeno mišljenje da su žene tašte i da su opsednute svojim izgledom kao i izgledom drugih žena, kao i da su uglavnom zagledane u same sebe, onda je i Katarina Ivanović odgovorila potvrdno na ovu pretpostavku svojim portretom. Većina žena se oseća ili se osećala nesigurno oko svog izgleda, zarobljena u „zaljubljenosti/očajanju između svog izgleda i ideje o sopstvenom izgledu“¹³. Njen autoportret u potpu-

nosti odgovara tradiciji predstavljanja žena duboko zagledanih u svoj odraz u ogledalu.

Čitanje tradicionalne predstave žene u slikarstvu uveliko zavisi od pola posmatrača. Predstava žene u sebi podrazumeva generalizaciju *drugih* žena za oči žene posmatrača, dok u odnosu na muškarca posmatrača ona implicira i postojanje muškarca čija je ona *drugost* i bez koga je nekompletna, njoj *nedostaje* (ili manjka nešto što je potrebno ili željeno). Zanimljivo je kako se *nedostatak* kroz proces realizacije može pretvoriti u *odsustvo*. Pogledajmo etno- -trend koji osvaja svet na kraju veka. Iza ideje krije se rani feministički napor da se „rehabilituje“ duboko potcenjena aktivnost žene koja kroz vekove pravi, tka, šije i osmišljava sve neposredno upotrebne predmete. Traganje za „baštama naših majki“ i baka¹⁴ omogućilo je, neposredno, procvat etno-konzumerizma. Međutim, prodajne cene ručno proizvedenih tkanina iz Azije i Afrike nikako nisu u srazmeri sa novčanom nadoknadom koju primaju *odsutne* žene koje ih proizvode. Na sličan način se može govoriti i o *odsustvu* u predstavama žena, pa i u autoportretu Katarine Ivanović iz koga se vidi jasna samosvest, svest da se u nju gleda, da izvan predstave postoji posmatrač koji gleda. Sama ideja da posmatrač, onaj koji gleda postoji izvan slike, implicira odsustvo i nedostatak na samoj slici. Svest o ovim kao i drugim problemima, koji ovde nisu pomenuti a odnose se na široko polje prezentacije i reprezentacije žene u vizuelnim umetnostima, postaje sve važnija za umetnike oba pola krajem devedesetih, a pre svega za umetnike koji imaju potrebu da radikalizuju i problematizuju polje u kojem stvaraju. Princip uživanja uvek je povezan sa pokušajem rešavanja, on je neposredno zavisn od želje da se zaplet ne završi raspletom već novim zapletom. Kada se Zoran Naskovski poslužio autoportretom iranske umetnice Širin Nezhat za svoju kompleksnu instalaciju pod nazivom **No Knocking** (1995), likovna kritika je mogla da prepozna taj novi zaplet nastao iz principa uživanja. Svi njegovi elementi, od uveličane fotografije, autoportreta Širin Nezhat, preko transparentnih ogledala postavljenih na sigurnoj distanci i za čoveka – kako od fotografije kod prvog ogledala tako i od čiste površine zida iza drugog ogledala, promišljeno i duhovito su pokrenuli naše razmišljanje o svesnoj subverziji i nesvesnom poigravanju sa sopstvenim identitetom. Bez kucanja, naravno, jer vrata percepcije sve-

snog i nesvesnog, realnog i nerealnog, materijalnog i izmaštanog uvek stoje otvorena. Tekst ispisan na njenom licu, umesto vela, zaklanja ženu kao što ovaj tekst, koji se poigrava idejom da je umetnik prisvojivši njen portret napravio sopstveni portret, zaklanja samog umetnika o kome govori. Užitak onih koji pišu o umetnosti između ostalog leži i u verovanju da nikada neće sve pročitati i da postoje radovi koji će uvek biti otvoreni za nova čitanja. Neprozirnost umetničke intencije ponovo će nas podsetiti na neograničene mogućnosti interpretacije.

Kada je 1948. godine magnetofon počeo da se profesionalno koristi u radio-difuziji, stvorena je tehnološka pretpostavka veštačkog kontrolisanja zvuka i njegovog razvoja u pravcu kreativnosti. Iako je 1887. godine Edison iznašao način zapisivanja zvuka (i njegove naknadne reprodukcije), tek je snimak na magnetofonskoj traci omogućio samosvojnost zvuka, tj. stvaranje autonomnog jezika, čime se ovaj medij odvojio od organizovanih formi (tona, muzike, reči). Mada je materijalizacija zvuka starija od kinematografije, već na istorijskom početku beleženja svetlosti i pokreta na nosač zapisa (traku) ostvarena je osnovna organizaciona jedinica sistema – kadar (vizuelni period zabeležen na traku od trenutka uključenja do trenutka isključenja kamere). Snimanje zvuka na vinil i bakelitne valjke i ploče, kao i direktna sprega *pick-upa* ili mikrofona i zvučnika (radija), nisu pružili tehničku podlogu za kreativnu nadgradnju, jer unutar sistema nisu bile moguće funkcije brisanja, nasnimavanja, montaže itd. Ceo taj bazični vokabular kreativnog zvuka ostvaren je u trenutku kada je nosilac zapisanog zvuka postala magnetofonska traka (sa svojim savremenim izvedenicama – audio-kasetom, DAT-kasetom i mini-diskom), što je omogućilo i definisanje jedinice izražavanja – **zvučnog zapisa**.¹

Jezik

Kao najmlađi vid kreativnog izražavanja, *radiofonija*² formalno i strukturalno koristi iskustva književnosti, teatra, muzike, kinematografije, pa čak i likovne umetnosti, u stvaranju sopstvenog estetskog jezičkog kôda. Analogno filmu, čije početke treba tražiti u vidovima dokumenata i „snimljenog pozorišta“, prvi koraci radiofonije mogli bi da se definišu kao *čitaonica dramskog teksta*. Uvođenjem muzike, efekata, zvučne zaves, planova itd., radio drama se sve više odvajala od svog literarnog predloška (koji i dalje ostaje osnov) i kretala ka autodeterminisanosti, nezavisno od razvoja audio tehnologije. Prelaskom s mimikrijskog, „živog“ izvođenja drame (sa npr. orkestrom na sceni, improvizovanim efektima, itd.) na *simulirani prostor*, kreiran u/na režijskom stolu, stvoren je uslov za nove konstrukcije i dekonstrukcije zahvate, či-

me su definisani i svi elementi izraza – **glas, šum, zvuk i ton** – omogućavajući autoru stvaranje dela čiji se izražajni opseg kreće od realizma do apstrakcije. Takva dela, sa svim specifičnostima, u potpunosti mogu da se porede s književnim, likovnim, filmskim ili muzičkim ostvarenjima, jer su indukovani procesi u intelektu čoveka identični, iako pristigli preko različitih perceptivnih centara.³

Postupak usklađivanja osnovnih likovnih elemenata na platnu ili komponovanje nota u harmoničnu celinu, u svojoj kreativnoj metodologiji paritetan je **montaži** zvučnih zapisa u radiofoniji.

Ako je zvučni zapis jedinica radiofonskog jezika, onda je montaža njen gramatički osnov (istovetno kinematografiji). Teorija Dzige Vertova o „kino-oknu“, prema kojoj „povezani autentični detalji (kadrovi) gube svoja posebna obeležja i stvaraju sadržajnu, lepšu i izražajnu celinu“ jer je „kombinatorikom pokazano i ono što ljudsko oko ne može da vidi“⁴, mogla bi u potpunosti da se primeni i u radiofoniji, jer oba medija nameću konzumentu „određene ideje o predmetu ili događaju koji su analitički snimljeni, rasčlanjeni, da bi kroz montažnu sintezu dobili novi smisao“⁵. Montaža je osnov principa idejne konstrukcije kojoj prethodi (zvučna) analiza prirode, čiji je krajnji ishod *re-*, *simulirana* ili *nova stvarnost*.

Kreativna sprega ideje i tehnike u postupku montaže diferencira dva principa – **linearni i upravni**⁶ – međusobno zavisne i neodvojive, čime se radiofonija udaljuje, u svom rečniku, od filma (iako postoje slična rešenja duple i dvostruke ekspozicije) a približava televiziji. Upravna montaža ostvaruje se istovremenim zapisivanjem (miksovanjem) dva i više zvučnih zapisa u jedan novi (koji teoretski može da traje beskonačno, a praktično zavisi od dužine trake). U ovom tehnološkom postulatstvu sadržano je idejno objedinjavanje, u jednom, čak i minimalnom, vremenskom intervalu, nekoliko zvučnih informacija koje stvaraju ravnotežu i trenutka i trajanja. U praksi, ovom vrstom montaže moguće je prikazati npr. istovremeni plač deteta i uspavanku majke, ali i plač deteta koji posle izvesnog vremena majčine pesme prestaje. S druge strane, linearna montaža je uslovljena protokom vremena, izraženim i delom sekunde. Bez obzira da li se linearna montaža

ostvaruje za režijskim (montažnim) stolom (rezovima, pretapanjem, blendovanjem, udvajanjem, pauzom, muzikom itd.) ili na samom magnetofonu (sečenjem), nosilac zapisa, traka, zbog svog fizičkog svojstva, makar i u dužini od 1 cm (pri brzini kretanja preko tonske glave od 38 cm/sec) uslovljava protok vremena. Nadalje, u kreativnoj nadgradnji, linearna montaža dozvoljava i različite fizičke intervencije (sečenje, gužvanje, promena smera protoka itd.) na delu trake (zvučnom zapisu). Kombinacijom kauzalnosti ovih montažnih postupaka ostvaruje se jedan od najbitnijih elemenata radiofonskog jezika – **vreme**, kako u fizičkom, tako i u realnom i u imaginarnom smislu.

Pored izuzetne važnosti funkcije vremena u sistemu kreativnog zvuka, fundamentalna postavka, bez obzira da li je reč o narativnom ili apstraktnom izrazu, jeste **kontinuitet ideje**. Kompozitor, romansijer, dramski pisac ili baletski koreograf, svi moraju da izgrade strukturalno jedinstvo svog dela u vremenskim dimenzijama, kao što ga slikar, vajar i arhitekta izgrađuju u prostoru. U tom smislu, kontinuitet je bitan u svakom segmentu radiofonskog stvaranja, počev od onog najopštijeg do sasvim pojedinačnog, kako na nivou scene (kombinacijom dva i više zvučnih zapisa), preko sekvenci, do celokupnog dela. Narušavanje kontinuiteta na bilo kom nivou dela dovodi u pitanje logičku postavku koju auditor treba da percepuje prema autorovoj zamisli.

U cilju ostvarivanja kompozicionog jedinstva radiofonskog dela, u istoj ravni s vremenom stoji i **prostor**. Filmski (total, krupni, ameriken...) ili slikarski planovi analogni su zvučnim, koji se zasnivaju na akustičkim karakteristikama prostora u kojem se nalazi izvor zvuka. Konstantnu fono povezanost zvučnog izvora i njegove okoline, odgovarajući moždani centri dešifruju kao enterijer ili eksterijer, blizinu ili daljinu, volumen prostora, i to kao rezultat čovekovog iskustva, pri čemu intelekt nadoknađuje odsustvo ostalih čula. Bazirajući se upravo na ovoj perceptivno-intelektualnoj osobini čoveka, savremena radiofonija koristi dve vrste prostora – **realni i simulirani** koji se, i pored identičnih rezultata, razlikuju samo po mestu nastanka. Realni prostor ostvaruje se neposrednim tonskim beleženjem, dok se simulirani realizuje u studiju, u/na režijskom stolu, pri čemu bazični, konstruktivni materijal čine autentični, dokumentarni snimci. U postprodukciji,

realno snimljen prostor, različitim intervencijama (npr. akcentacijom pojedinih segmenata, eliminisanjem nepotrebnog, dodavanjem novih efekata i sl.) može da se prevede u novi realitet.

Pri transpoziciji, radiofonsko delo preuzima **dramaturgiju** svog literatnog predloška. Ipak, zamišljenu dramaturgiju scenariste, reditelj u procesu stvaranja može da naglasi, proširi, redukuje ili potpuno izmeni prema sopstvenim kreativnim načelima (i mogućnostima). Uporedo s dramaturškom okosnicom, reditelj uspostavlja i **ritam** dela, jednako na parcijalnom i na globalnom planu. Komplementarnost dramaturgije i ritma ne mora da podrazumeva i njihovu međusobnu kauzalnost, pri čemu je dramaturgija karakter, a ritam ponašanje jednog dela. Matematički rečeno, to su dva procesa istog pravca, dok smerovi mogu da budu suprotni.

Realizacija i komponovanje svih elemenata u celinu montažnim usaglašavanjem rezultat su, kao i u filmu, aktivnog (kreativnog) delovanja grupe stručnjaka, tj. onoga što Ernest Lindgren naziva „podelom talenata“. ⁷ Metodologija kolektivne kreativnosti čini jezik radiofonije originalnim, iako postoje sličnosti s filmom i teatro, ali i muzikom, u kojima se takođe susreće suočavanje s kreativnošću tih pojedinih činilaca. Za razliku od filma i teatra, radiofonija nema balast gledanosti, tj. komercijalizacije, jer iza takvih dela produkcijski stoje, mahom, veliki radio-difuzni sistemi, te se i podela talenta ne vrši prema eventualnom marketinškom efektu, već isključivo prema pretpostavljenom kvalitetu.

Izraz

Klerova definicija filmskog scenarija kao *pisanja u slikama* ⁸, mogla bi, a shodno „rezultatima“ u svesti, uz određene modifikacije, da se transponuje i na radiofoniju. Suštinu „pisanja u slikama“ za radiofonsko delo najjednostavnije objašnjava Bernard Šo kada kaže da „postoji pedeset načina da se kaže DA i pet stotina načina da se kaže NE, ali samo jedan način da se to i napiše“. Na razlikama u tonalitetu, intenzitetu, „boji“, izražajnosti, akustici, dubini i visini (i u nizu drugih karakteristika zvučnog okruženja) ⁹, radiofonija gradi svoj izraz uz aktivno učestovanje slušaočevog

asocijativnog iskustva. Na filmu, vizuelnu sekvencu otvaranja vrata uobičajeno prati zvuk škripe. Pri perceptovanju radiofonskog dela, efekat škripe ne mora uvek u svesti da stvori sliku otvaranja/zatvaranja vrata (već to može da bude prozor ili škrinja). Tek postavljanjem efekta u zvučni *kontekst*, *redosled* ili *smisao govora* definiše se njegov vizuelni identitet. Drugu grupu zvučnih informacija čine one koje imaju apriornu definisanost (lavež uvek asociira na psa, cvrkut na ptice), i često se koriste za razjašnjenje zvučne sintakse (škripa i lavež ukazuju da je npr. reč o baštenskoj kapiji).

Za razliku od filma, a slično muzici, u radiofoniji, i pored preciznosti zakona zvučne sintakse, ne postoji potpuna definisanost informacije (škripa ne ukazuje na oblik i vrstu materijala vrata a lavež na rasu pasa) tako da ovaj vid stvaralaštva karakteriše *uopšteni* ili *stilizovani izraz* čija se konačnost uobličava u samom intelektu slušaoca. Složena struktura psihologije percepcije omogućava pojedincu sopstvenu intelektualnu nadgradnju zvučnih informacija, na osnovu čega se kreativni zvuk može (kao i ostale umetnosti) podvesti pod Kantovo shvatanje *moći suđenja*, gde su opažanje i razum podređeni umu, tj. davanje primata subjektivnom nad objektivnim. Utemeljenost ove teze može se naći i u eksperimentalnoj psihologiji, gde je već odavno dokazano da dva čoveka, pod istim i idealnim uslovima (isti IQ, starost, poreklo, obrazovanje, okolina itd.) nikada na isti način neće perceptovati istu vizuelnu/zvučnu informaciju, pa čak i jedan čovek posle svakog ponavljanja iste informacije izražava različite doživljaje percepcije.

Forma **narativnosti**, kao osnovni izraz radiofonije, utemeljen je na njenoj jedinici – *reči* – i svim svojim funkcionalnim oblicima – *pripovedanju*, *monologu*, *dijalogu*. Govor je, iako najstariji, i danas jedan od najbitnijih izražajnih sredstava kreativnog zvuka. Za razliku od pozorišne drame u kojoj je dijalog sve, u radiofoniji govor može da bude i osnovni nosilac ideje ali i pomoćni, parcijalni element, ili mizanscen.

Korišćenjem asocijativnosti zvučne sintakse, koja svojim kvalitetom u svesti slušaoca identifikuje i vizibiluje željenu informaciju, **priča** se može iskazati i **bez govora**, čime je prevaziđen lokalni jezik (jednog naroda, države, podneblja) i kao izraz prihva-

ćen univerzalni. I pored toga što se ovaj vid izraza oslanja dramaturški na pisani predložak, zbog ishodišne nedefinisane radiofonske sintakse, koriste se specifična algoritamska rešenja koja imaju svoje zakone radi uobličavanja celine.¹⁰ Ponekad ti fono-algoritmi postaju nosioci ideje, sopstvena svrha ili određenje „naracije“. Shodno toj asocijativnoj povezanosti informacija koje se primaju putem čula sluha, najteže je u „priči bez reči“ prikazati pojmove bez vizibilne identifikacije zvuka (npr. magla, mesečina, toplota).

Uporedo s deskriptivnosti, narativnosti i asocijativnosti, radiofonija se izražava i u **apstraktnom** obliku, koji, kao i prethodni, ima svoje specifične zakone zvučne sintakse. Početna povezanost kreativnog zvuka sa realnim i njegovo podržavanje i simuliranje, evoluirala je ka apstraktnoj formi izražavanja, pri čemu su pojedini elementi rečnika promenili svoje funkcije. Taj proces, u svedenom obliku, može da se slikovito prikaže usporavanjem brzine protoka trake preko tonske glave, kada se jasna zvučna informacija transformiše do neprepoznatljivosti. U vremenu *mix-media*, apstraktna radiofonija umnogome se približava savremenom muzičkom izrazu, jer su im neki delovi rečnika zajednički (šum, buka, distorzija, disonantnost itd.).¹¹

Vizibilnost

Jedno od osnovnih zanatskih pravila za pisce scenarija za film i televiziju ukazuje na teškoće prikazivanja određenih stanja, emocija ili razmišljanja u ovim medijima na način romanopisca ili pesnika. *Blago rumenilo, osećanje zadovoljstva, treperenje srca* ili *duša puna tuge*, izrazi koji se često koriste u literaturi, ne mogu se samostalno determinisati na pozorišnoj sceni, filmu ili u radiofonskom delu, već ih je potrebno postaviti u strukturalni odnos koji im daje smisao. Čak i kada nisu eksplicitno objašnjeni, čovekova svest je u stanju da ih imputira bez obzira da li kao aposteriori konteksta ili kao produkt subjektivnog htenja (doživljaja).

S druge strane, apstraktnost muzičke kompozicije moguće je u složenom psiho-organizmu čoveka uobličiti ili u osećanje ili u naraciju. Bitna je, dakle, svest o nečemu, bez obzira da li inform-

acija dolazi iz realiteta ili apstrakcije.

Iako je u perceptivnom smislu bliska muzici, a u strukturi stvaranja i tehnologiji filmu, radiofonija je u svom krajnjem ishodu vrlo koherentna likovnoj umetnosti, naročito danas kada se za likovna izražavanja koriste različita nekonvencionalna sredstva, mediji i tehnologije. Zvučna pobuda čovečijeg slušnog aparata transponuje se u njegovoj svesti kao **vizibilna predstava** i to kao krajnja instanca imaginarnog mišljenja. *Mišljenje u slikama, mišljenje pomoću predstava*, za Dorflesa je arhetipski izraz svake komunikacije, pa shodno tome, „ne sme da se pojmi kao isključiva povlastica vizuelne umetnosti, već kao modalitet mišljenja – misleće aktivnosti – prisutan i u drugim umetničkim formama.“¹²

I etimološka razlika između vizuelnog, kao vidnog, onog što se tiče vida, i vizibilnog, kao vidljivog, očevidnog i očiglednog, ukazuje na različitost struktura i kauzalno-posledičnih veza u psiho-fizičkom sistemu prenosa informacija na relaciji: izvor (reč, zvuk) – predstava (svest).

Mada se vizibilnost zvuka, kao jedan od mnogobrojnih psiho-procesa čoveka, može primarno objasniti asocijativnošću (što je, radi lakšeg razumevanja, učinjeno i u ovom tekstu), složen odnos misli i zvuka (reči, šuma, tona) ipak treba shvatiti na način Lava Vigotskog kao „jedinstvo *smisaone, semantičke* strane govora i *spoljašnje, zvučne, glasovne* strane govora“¹³ u kome svaka ima svoje zakone kretanja. Objašnjavajući funkcionalnu ulogu značenja reči u misaonom činu npr. deteta, kome je cela fraza rečenica od jedne reči i kod koga se misaonost razvija od rečenice ka reči a spoljašnjost od reči ka rečenici, ali i npr. korišćenje jedne iste fraze (čak i psovke) odraslog čoveka za izražavanje misli, osećanje, pa i dubokih razmišljanja, zahvaljujući unutrašnjem psihičkom kontekstu razumevanja, Vigotski¹⁴ postavlja (na osnovama eksperimentalnog rada) psihološko-teorijske postulate vizibilnosti zvuka, bez obzira da li je izvorište u narativnosti, asocijativnosti ili apstrakciji.

Ovaj odnos, koji može da se generalizuje na sve forme umetnosti, trebalo bi posmatrati i kao deo univerzalnog jezika *komunikacije*. Svako umetničko delo, u svojoj suštini, jeste određeni vid jezika komunikacije između stvaraoca i konzumenta. U radiofonskoj arhitektonici odnosa misli i reči/zvuka jasno su definisana dva prostora – *zvučni prostor* (stvaralački) i *misaoni prostor*

(perceptorski), gde je kretanje, kod prvog, od misli ka zvuku, a kod drugog, od zvuka ka misli. Oba prostora se nalaze u istom intelektualnom polju pretvaranja sintaksi ideja u sintakse zvuka (i obratno). Ova transcidentalnost izdiže radiofoniju u gornje sfere intelektualnog (misaonog) opštenja.

Kultura slušanja

Radiofonsko delo, kao komunikaciono sredstvo, uklapa se u široku lepezu čovečijeg socijalnog ponašanja. Na primarnom nivou, komunikacija s bilo kojim umetničkim delom ili književnim tekstom identična je svakom kolokvijalnom odnosu dva čoveka. Sponu čovekove okoline i njegove svesti o njoj, u fizičkom smislu, predstavljaju čula, koja svojim biofizičkim karakteristikama reaguju i prenose informacije u centralni nervni sistem, na dalju obradu. Čovek je u svakom trenutku izložen delovanju velikog broja spoljašnjih (i unutrašnjih) draži, od kojih samo deo biva „prerađen“ u svesti. U zavisnosti od nivoa „prerađivanja“ govori se o svesti čoveka u odnosu na okolinu. Ekstremi ovih nivoa mogu lako da se prevedu i na leksičku razliku između *gledati i videti*, i *slušati i čuti*. Tek svešću obrađena informacija (bez obzira na izvor) dobija svoj smisao u kompleksnom mentalnom životu čoveka.

U tom kontekstu, za mišljenje u slikama u radiofoniji i njenom stilizovanom izrazu, manje je bitna istinitost podataka a više idejna sintaksa. Zbog toga, primer Miroslava Jokića o mladiću koji je u jednom radiofonskom ostvarenju prepoznao zvuk automobilske motora „forda“ iz '53. iako se radnja dešava '29.¹⁵ (što je nezamislivo u filmu, jer je reč o konkretnoj vizuelnoj sintaksi, različitoj od zvukovne, a samim tim i od vizibilne), ne odražava visoku kulturu slušanja, već samo jedan vid percepcije (tzv. van-kontekstni, lektorski vid). Pri opažanju radiofonskog dela (kao i literarnog ili likovnog), središnju ulogu ima predviđanje, nadanje, očekivanje, tzv. *čitanje između redova*¹⁶, što praktično znači da za vazdušnu borbu u Drugom svetskom ratu nije bitno da li su zaista upotrebljeni zvukovi aviona iz tog vremena, već samo da su korišćeni efekti klipnih a nikako mlaznih aviona, što bi naru-

šilo kontinuitet ideje, adekvatno stilizovanosti radiofonskog izraza.

Sloboda i mogućnosti izraza u radiofoniji, njena srodnost s ostalim umetnostima, ali i njene specifičnosti, omogućavaju veliku upotrebnost svrsishodnost u kreativnom činu. I pored svega, radiofonija je getoizirana tek u nekoliko festivala ili u marginalizovano okupljanje radi slušanja (Radioteka). Dete tehnologije druge polovine XX veka i dalje je nahoće umetnosti. Čovek, koji je u svojoj evoluciji u potpunosti zanemario (nekada primarno) čulo mirisa, na kraju XX veka teži eliminisanju i intelektualizma čula sluha, dajući apsolutni primat čulu vida i virtuelnoj stvarnosti koja ga odvodi od sopstvene misli.

(Beograd, 1995)

*Umetnost se često sastoji u istovremenom
povlađivanju suprotnim zapovestima.¹*

Na kraju XX veka materijalno-duhovne prilike omogućavaju izranjanje različitih jezičkih konstrukcija kojima se mogu sankcionisati ljudski rod i rad. Uvažavajući prisustvo psiholingvističkih veza, moguće je utvrditi nebrojene leksičke jedinice kao parametre umetničkih tokova. Duet interes – monahizam može se izdvojiti kao background umetnosti na isteku XX veka, pri čemu ovaj par zahteva pristup životu kao multilateralnoj komunikaciji i razumevanje umetnosti kao jednog od fundamentalnih koraka samospoznaje. Takođe, neophodno je naglasiti da izraz između implicira buran proces koji se odvija u kulturi podložnoj brzim promenama

Upoznavanje pojma interes može se započeti od latinskog „*interesum* (es, esse, fui)“, što znači „nalaziti se između, učestvovati, prisustvovati, uzeti udela“. Tu su i druga značenja, kao što su: udeo, učešće, privlačnost, zanimljivost, naklonost, značaj, dobit, kamata, prihod od uloženog novca, korist ili šteta koju neko ima od radnje nekog drugog lica ili od događaja...

Interes, u konvencionalnom značenju, jeste pogonsko gorivo svekolikog bitisanja. U ljudskoj zajednici ne postoji aktivnost u čijoj osnovi ne stoji određen interes. Socijalne promene, i one oglašene kao progresivne i one oglašene kao retrogradne, počivaju na interesu kao kamenu temeljcu. Ako neko misli i tvrdi da ga nema, onda on sračunato ne želi da ga vidi i prizna, iz njemu znanog – interesa.

Monahizam označava duhovni život sveštenih lica u monaškom redu, a monah (grč. monos, monachos), to jest kaluđer (grč. kalos – dobar, geron – starac) jeste onaj koji živi sam, odnosno usamljenički. Monahizam je suptilan izraz bivstvovanja. Ipak, shvaćen kao oblik iskustva, monahizam je prisutan i u profanom svetu. U konačnici, čovek je prisiljen da se rve sa samoćom, ali i da se njome štiti od ogromne količine senzacija iz pretećeg okruženja. Tako čovek dodiruje samog sebe, najčešće nesvestan da za očuvanje svojih edenskih kvaliteta nemerljivo duguje principima monahizma i njegovoj moralnoj lestvici koja se ne miri sa smrću. „U zaključku, može se skrenuti pažnja na široku rasprostranjenost

izvesnih čuvstava i osećanja, koja su osobito religijske prirode, a koja teže da se čak i u najistančanih pojedinaca održavaju dugo pošto oni prestanu da veruju u racionalizovano opravdanje tih čuvstava i osećanja... Prvo i najvažnije među njima jeste 'osećanje zajedništva s jednim nužnim svemirom vrednosti'... Drugo čuvstvo, koje često izrasta iz prvoga, jeste jedno osećanje za osvećenost ili svetost ili božanstvo. Misao da se izvesna iskustva ili ideje ili objekti ili ličnosti moraju izdvojiti kao simboli konačne vrednosti neprihvatljiva je za moderni kritički um...Od svih religijskih čuvstava možda je ponajteže razumeti osećanje greha, koje je na skoro zabavan način neprihvatljivo za moderni um... Cena za realnost i snagu pozitivnih čuvstava što sam ih pomenuo, od kojih se svako mora ili sva nužno moraju kršiti u toku svakidašnjeg života, jeste čuvstvo greha, neizbežna senka koju baca sve iskreno religijsko osećanje.“²

Interes i monahizam posebno su vezani za po dva elementa. Interes, po pravilu, računa sa što je moguće većom brzinom u „*prostor-vreme kontinuumu*“. Za monahizam je određujuća večnost, dok je antipod brzini duhovno smirenje, a ne, kako bi se moglo pomisliti, telesna statičnost. U suštini, korelacije brzine, vremena, večnosti i duhovnog smirenja započinju i završavaju se u obrnuto-proporcionalnim odnosima.

Veliki metež sveprisutan u savremenom životu prevashodno je uzrokovan tehnološko-tehničkim razvojem. Društvo tzv. postindustrijskog doba obeležavaju enormno povećanje zahteva za profitabilnom efikasnošću i vanredno širenje komunikacijskih sistema. Prvenstveno, da bi se finansijski bob, sa ekonomijom-vozačem i bankarstvom-kočničarem, održao na ledenoj stazi tržišta, i da bi najlakše zalećio neželjena iščašenja i havarije, posledično se konstituisala Unija potrošačkih korpi u avetinjskoj službi takozvanog svetskog prometa ideja i kapitala. Zbog potrošački ekstremnog stava prema novcu kao ciljnom objektu, a ne kao prema sredstvu za realizaciju autonomnosti, u tesnoj vezi sa zahtevom visoke profitabilnosti jesu dovođenje proizvodnog procesa do nasilničkih nivoa i depersonalizacija ličnosti.

Uporedo, satelitsko stakleno zvono nad glavama, kao druga oznaka razvoja današnjih planetarnih provincija, utemeljuje novi izgled sveta. Naime, očevidno je da se neprestano unapređuju najra-

zličiti oblici komunikacije i gotovo neograničena razmena novosti posredstvom televizije, štampe, audio i video mogućnosti, kao i posredstvom poslednjih hitova u sredstvima masovnih komunikacija: Interneta, kompjuterskih konferencija, elektronske pošte, elektronskog izdavaštva, interaktivnih časopisa. Ali, osim što su nove tehnologije podložne političkim, ekonomskim, vojnim i drugim manipulacijama, one, suprotno prognozama, još nisu nametnule monolitnu sliku sveta. Preuzimanjem funkcije matisovske naslonjače za odmor i uzurpiranjem prava duševnog utešitelja, mediji održavaju rezignirano raspoloženje i asinhronu mistifikaciju realnih problema.

Brzina i vreme su u izglobljenoj atmosferi ovog sveta stekli preimućstvo nad ostalim odlikama življenja. Brzina se, i po zakonima fizike, označava vremenom i dužinom puta. Između ostalog, kretanja kapitala i ideja, kretanja ljudi i saobraćajnih sredstava definišu se brzinom i vremenom. Politički programi i privredne promene, naučni eksperimenti i prosvetno-pedagoški razvoj, zdravstveni projekti i sportska takmičenja, pa čak i dokolica, određeni su brzinom i vremenom kao glumačkim parom. Na pozornici turizma i putovanja ovi prvaci igraju markantnu ulogu. I možda se upravo tu, u brzini i vremenu, u kretanju i putovanju, kriju problem smisla destruirajuće savremene civilizacije i tajna spoznaje savremene umetnosti.

Prema medievalnim izvorima, „kretanje u geografskom prostoru postaje pomeranje po vertikalnoj skali religiozno-etičkih vrednosti...Više od toga, shvatanja etičke vrednosti i topografskog položaja su korelativna: moralnim shvatanjima je svojstveno topografsko značenje, a topografskim moralno. Geografija se javlja kao raznovrsnost etičkog znanja. Svako premeštanje u geografskom prostoru biva obeleženo u religiozno-etičkom ponašanju. Ne slučajno se odlazak čovekov u raj ili pakao u srednjovekovnoj literaturi uvek shvata kao PUTOVANJE, pomeranje u geografskom prostoru... Saglasno tim predstavama, srednjovekovni čovek je posmatrao i geografsko putovanje kao pomeranje po 'karti' religiozno-moralnih sistema... a svako putovanje je imalo karakter hodočašća. Sa tim je u vezi naročiti odnos prema putniku i putovanju: dugotrajna putovanja uvećavaju čovekovu svetost. Istovremeno, žudnja za svetošću podrazumeva i odricanje

od života vezanog za jedno mesto i sugeriše PUTOVANJE. Raskid sa grehom se shvata kao ODLAZAK, prostorno premeštanje... Pomeranje u geografskom prostoru dovodi putnika na drugi nivo blagostanja... Imajući na umu posebno značenje geografske udaljenosti, moguće je objasniti zbog čega je u srednjovekovnu utopiju obavezno ulazio topografski znak daljine. Prelepa zemlja je zemlja do koje je put dug.“³

A danas, dužina puta i lagodnost prevoza određeni su količinom novca kojom čovek raspolaže. Milioni ljudi jednovremeno putuju udobnim integralnim kolima po silicijumskim dolinama. Promena pansiona, iz jedne u drugu čatmaru globalnog sela, ne obeležava se u religiozno-etičkom ponašanju. Putovanja armiraju nemir, jer živi se između dve destinacije kao dve tačke patološkog narcizma. Danas hadžije putuju u poslovnoj klasi aviona, a ne prašnjavim, carskim drumom. Dugotrajno se putuje zbog ta-lenta za ovozemaljski prestiž, a ne zbog žudnje za svetošću. Takva matrica pomeranja označava homeopatsku kob putovanja i dovodi putnika na viši nivo estetizovane anomalije od polaznog terminala. Konsekventno, interes putnika je puka rekreacija bez preobražaja, a ne aristotelovski shvaćena entelehija. Koloplet mas-medija, brzine, vremena i novca doveo je, po jednima, do osećanja strepnje i krize, a, po drugima, pred samu katastrofu. Raspravljalo se o agoniji, pa i proricanom kraju umetnosti. Sada se fobičnost umetničkog mrtvog čvora ogleda u hatoičnoj harmoniji, kako se povremeno verbalizuje globalna ili partikularna umetnička praksa. Poseže se za raznovrsnim analgeticima u umetničkoj poliklinici. I živi se i dalje, po inerciji – produženoj ruci brzine.

Sukobi i razobručenost duhovne klime XX veka izgledali bi smrtonosno nepopravljivi da kriza ne znači šansu za duhovnu promenu. Naime, kriza se može trojako označiti: kao opomena da čovek nije u saglasnosti sa Bogom, sobom i/ili sa okruženjem, kao izazov i stavljanje sposobnosti na kušnju, i kao neugodnost i samo--kažnjavanje za eventualno zlo i greške koje su počinjene. Zato je kriza prilika za preokret svesti i prelazni trenutak ka novoj kreativnosti. Umetnost se nalazi pred izborom svog budućeg puta. Jedan je – interes određen vratolomnom brzinom, sve do gubitka kontrole, novcem i samozadovoljnošću, a drugi – mona-

hizam koji upućuje na strpljenje, odgovornost i samopreispitivanje. Umetnosti koja se općini interesom, događa se i fatalni diskurs – od preklinjanja do proklinjanja. Umetnost koja priziva monahizam izbegava zamku ohole perversnosti i indiferentnosti, ali se izlaže riziku (samo)izolacije. Umetnička sloboda volje je nepomirljiva i odbacuje podaništvo isključivim etičkim i estetičkim apsolutima, ali, uzvratno, neumitnost njihovog postojanja bila je i može biti prihvatljiva kao obrazac mega-dijaloga. Aktivan monahistički prilaz realitetu umetnosti ne ugrožava blaženstvo kreacije, već može biti u funkciji poimanja Jastva i koegzistenta u pravcu konstruktivno-akumulativnih, a ne destruktivno-nihilističkih umetničkih interakcija. Konsenzus umetnosti i monahizma može doneti pokajanje i bunt protiv samoobmana, preumljenje kao podvig za večnost i kao залог za uspeh. Jer, umetnost može da „... ponovo uspostavlja izvornu premisu avangardizma – danas izgubljenu zbog dobrovoljne asimilacije avangardizma robnim materijalizmom – naime, da je umetnost duhovni preobražaj života, koji iznova dovodi do svesti o onome što je u životu bitno, a sam život do novog identiteta. Nerazgovetan i uznemirujući kvalitet avangardne umetnosti jeste samo sekundarno posledica njene novine. Ta novina po sebi nije ništa više do spoljašnji znak poziva avangarde na novu svest o postojanju, na pre-vrednovanje vrednosti.“⁴

Fragmentarnost vrednosti u sadašnjem magnetnom polju kulture može biti impuls za radikalne zaokrete, koliko na planu umetnika pojedinca, toliko i za vaskoliku umetnost metastaziranog postmodernog doba. U svakom slučaju, nikad presahla svest o smislu postojanja jeste tvrda monahistička ravan po kojoj posreću savremena umetnost i ostareli XX vek.

Umetnost i njena misija mogu se definisati kao uravnotežavanje autentičnih individualnosti i sredine. Na individualnom planu očuvanjem originalnosti, a na planu sredine poštovanjem različitosti i saobražavanjem svim promenama. To je neprekidni proces kojem je cilj ravnoteža. Na sreću, ona se nikad ne ostvaruje, jer je ravnoteža esencijalno rizična. Dakle, u razmenama umetnosti i okruženja prisutna je i težnja ka harmoničnim odnosima, ali ona je uvek osujećena dominacijom suprotnosti. Uostalom, „nije Hristos stvorivši svet, poljubio svet u čelo i rekao: ti ćeš biti svet

umetnosti“⁵. Zato, kao i uvek, sve što kažu ova „pretposlednja vremena“ može se (zlo)upotrebiti protiv njih samih.

U poslednje vreme se na jedan vrlo nostalgican, neretko patetičan i često mistifikujući način govori ili piše o umetničkoj sceni osamdesetih godina u Beogradu. Verujući da se svakoj vrsti mistifikacije i nostalgije najbolje suprotstavlja upravo naučnim činjenicama, a da se mitovi jednog doba najbolje dekodiraju ili demistifikuju tek sa dovoljne vremenske udaljenosti, posmatrani bez previše emocija, odlučila sam se za objavljivanje ove hronologije kao potencijalne mape kroz važne događaje na beogradskoj likovnoj sceni osamdesetih godina. Činjenica je da je srpska umetnost tokom osamdesetih godina doživela svetle trenutke svog emancipovanog evropejskog urbanog govora. Umetnost *nove predstave* 1979–1989, izneta u radu triju generacija umetnika, odigrala je važnu ulogu u recepciji postmodernizma u ovoj sredini i dala nezaobilazna dela ključna za tumačenje postmoderne strategije u umetnosti. Činjenica je, takođe, da je to poslednja decenija tzv. „jugoslovenskog kulturnog prostora“, i poslednji čas pred događaje koji su sledili a da nisu imali veze sa umetnošću, niti je umetnost na bilo koji način na njih mogla da utiče. Samim tim, i umetnost osamdesetih je dete svoga doba, „poslednji od relativno dobrih, a prvi od najgorih“ dana koje smo preživeli, i ona je delila sudbinu svoje sredine, ni bolje ni gore no što je ovde umetnost činila prethodnih vekova i decenija. Zato nostalgично osvrtnje znači mnogo više od podsećanja na samu umetnost i izlazi iz domena istorijsko–umetničke nauke i zato je mistifikacija osamdesetih pre politička no istoričarsko–umetnička. Potonjoj preostaje da, lišena suvišnog ili lažnog sentimenta, nastavi analizu umetničkih dostignuća 1979–1989, posao koji je tek započet i koji čeka od mene poželjno objektivnije istraživače.

Ova selektivna hronologija je integralni deo istoimenog magistarskog rada, završenog 1992. godine. Shodno temi istraživanja (posvećenog prevashodno slikarstvu i skulpturi) i naslovu samog rada, hronologija 1979–1989. odnosi se pre svega na relevantne izložbe, i na jedan broj događaja povezanih sa fenomenom umetnosti *nove predstave* i tada preovlađujućom poetikom karakterističnom za devetu deceniju. Ona se ne odnosi na sve umetničke događaje u periodu 1979–1989, već na širi izbor onih koje sam smatrala relevantnim za globalnu postmodernističku likovnu scenu osamdesetih, a u kontekstu istraživanja medija slikarstva i

skulpture. Hronologija nažalost ne obuhvata ostale vizuelne medije – pre svega dragocenu TV i video produkciju prve polovine osamdesetih, a tek sporadično pominje fotografiju. Pa iako se, s jedne strane, mogu prihvatiti primedbe da je upravo nepostojanje tog segmenta scene osamdesetih mana ovog rada, s druge strane smatram da je pomenuti rad tek početno istraživanje koje će omogućiti ostalim stručnjacima da ozbiljnije prodru u ovde neistražene oblasti, u čemu ih unapred najtoplije podržavam.

Selektivna hronologija 1979–1989. uzima u obzir samostalne i grupne izložbe održane u Beogradu i Srbiji, izložbe na kojima su izlagali srpski umetnici u drugim jugoslovenskim centrima i u inostranstvu, važne inostrane izložbe održane u Beogradu. Hronologiju sam u prvoj verziji, za potrebe svog istraživanja, sastavljala na osnovu svega dve tada postojeće hronologije: J. Despotovića u katalogu **Umetnost osamdesetih**, MSU 1983. i B. Pejić, u katalogu izložbe **Umetnost, kritika usred osamdesetih**, Sarajevo 1986, kao i na osnovu raspoloživih kataloga iz sopstvene dokumentacije i uz pomoć dostupnih programa galerija i muzeja. Za noviju dopunu koristila sam hronologiju M. Arsića, u katalogu **Aktuelnosti u slikarstvu Vojvodine 1973–1993**, Pregled samostalnih i grupnih izložbi sa literaturom (izbor), Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1994. i jubilarni katalog Doma omladine Beograda 1964–1994, hroniku izložbi galerije, hronologija izložbi, Beograd 1995, 361–385, iako ova hronologija koju je sastavljala K. Stefanović ne daje datume izložbi, kao ni podatke o katalozima. U pedantnom katalogu M. Arsića dalje se mogu pronaći detaljniji biografski i bibliografski podaci o pojedinim vojvođanskim umetnicima.

Što se tiče podataka iznetih u ovoj selektivnoj hronologiji: nisu dati datumi izložbi, jer za mnoge nije bilo moguće saznati tačan datum zbog nepostojanja dokumentacije, pa je naveden samo mesec održavanja izložbe; na pojedinim mestima nisu navedeni podaci o katalozima i izlagačima, uglavnom zbog toga što mi je dokumentacija o tim izložbama ostala nedostupna, ili jednostavno nikada nije ni postojala. U ovoj hronologiji navedena su samo izvesna tematska izdanja časopisa, reprezentativna za prvu polovinu decenije. Za detaljniji uvid u bibliografiju treba videti D. Aranitović, „Izabrana bibliografija, Recepcija postmoderne u

Jugoslaviji“, *Gledišta* 5-6, 1990, str. 131-149. Naravno, nepotpuno-
sti ove početne, selektivne hronologije podložne su daljem dopu-
njavanju, kritičkom ispravljaju i istraživanju.

(Beograd, decembra 1995)

1979.

BEOGRAD

DUŠAN OTAŠEVIĆ, Salon MSU, januar

AMERIČKA KULTURA – POGLED NA OSAMDESETE GODINE, Američko
slikarstvo sedamdesetih godina, izbor i katalog M. Tucker, izlažu
N. Africano, J. Bartlett, R. Goncharov, N. Jennez, S. Rothenberg,
R. Zakanitz i dr., Kupola kod Muzeja savremene umetnosti, Ušće,
leto

BORA ILJOVSKI, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri,
oktobar

DANI ITALIJANSKE KULTURE, SKC, Filiberto Menna, Italo Mussa,
Bruno Ceccobelli i dr.

DEJAN EĆIMOVIĆ, Primarna arhitektura, SKC, decembar

IZLAZI IZ ŠTAMPE PRVI BROJ (a) ČASOPISA STUDENATA ISTORIJE
UMETNOSTI 3+4, izd. Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju umet-
nosti, Beograd, gl. i odg. urednik S. Mijušković, a od 1987. D.
Bulatović. Časopis je izlazio u periodu 1979–1987.

1980.

BEOGRAD

Osnovana arhitektonska grupa M. E. Č. (Musić, Ećimović, Če-
hovin), januar; grupa izdaje glasilo *Archipress*

GORAN ĐORĐEVIĆ, Glasnici apokalipse, SKC, januar

DRAGOLJUB – RAŠA TODOSIJEVIĆ, Zlatni i srebrni orgazam, SKC,
februar

DRAGOLJUB – RAŠA TODOSIJEVIĆ, Velike južne predstave, Gleri-
ja SKC-a, predgovor u katalogu J. Denegri

KOSTA BUNUŠEVAC, Galerija Doma omladine

SLOBODAN TRAJKOVIĆ, Galerija Doma omladine

NOVA FOTOGRAFIJA 3, Salon MSU, koncepcija J. Denegri, M.
Gabršek Prosenc, D. Bašičević, izlažu Izgled i dr., mart–april

POLAROID, koncepcija S. Timotijević, izlažu Jovanović, Taub-
ner, Pešić i dr., Srećna nova umetnost, SKC, april

GERMANO CELANT, predavanje, SKC, maj

SLOBODAN MALDINI, Misaoni prostor i predavanje Vile Andrea Paladia, maj–juni

SOLARNA ARHITEKTURA, Salon MSU, koncepcija O. Babić, D. Ećimović, J. Vinterhalter, izlažu P. Ristić, R. Radović, D. Ećimović, M. Musić, S. Maldini i dr.

ROCK FOTOGRAFIJA, Galerija SANU, koncepcija D. Vukadinović, izlažu V. Jovanović, Lj. Šimunić i dr., jun–septembar

Osnovana grupa ALTER IMAGO (Lušić, Alavanja, Nikolić; Mileta Prodanović izlaže sa grupom od 1983. do 1985)

UČESNICI XI BIJENALA MLADIH U PARIZU, SKC, izbor B. Tomić, izlažu J. Partenheimer, L. Bartolini, M. Bauer i dr., septembar

Osnivanje LIKOVNE RADIONICE SKC-a – M. Prodanović, M. Marković, M. Tanić, M. Vujašanin, V. Mikić, S. Kudić, J. Vešović, V. Sovilj i dr.

KLAUS RINKE i gostovanje studenata Umetničke akademije u Dizeldorfu, SKC, oktobar

MLADI BEOGRADSKI UMETNICI, Salon MSU, izbor i katalog J. Vinterhalter, J. Denegri, izlažu M. Marković, V. Sovilj, J. Hadžifejzović i dr.

MEĐUNARODNA IZLOŽBA LIKOVNIH UMETNOSTI BEOGRAD 80 (Cecchobelli, Cucchi, Viallat i dr.), MSU, oktobar–novembar

SLOBODAN TRAJKOVIĆ, Galerija Doma omladine, oktobar–novembar, predgovor u katalogu autor

MILOVAN MARKOVIĆ, Novi prostor, SKC, novembar

LJUBLJANA

PREDRAG NEŠKOVIĆ, Mala galerija, predgovor u katalogu J. Denegri

KOPER/PIRAN

MALA SLIKA, Obalne galerije, predgovor u katalogu J. Denegri i T. Brejc

BERLIN

GORAN ĐORĐEVIĆ, Museum für Subkultur

MILANO

RADOMIR DAMNJANOVIĆ DAMNJAN, Autoritratti e nature morte, Galleria S. Castadelli

1981.

BEOGRAD

MILAN MARINKOVIĆ CILE, Galerija Kulturnog centra, predgovor u katalogu Đ. Kadijević, januar–februar

MARIO ĐIKOVIĆ, Galerija Doma omladine

MARIJA DRAGOJLOVIĆ, Galerija Doma omladine

M. E. Č. , SKC, predgovor u katalogu B. Tomić, B. Bogdanović; grupi se pridružuju i Maldini i Žutić, januar–februar

MILETA PRODANOVIĆ, SKC, Crteži, promena, tlo, februar

VLASTIMIR MIKIĆ, Gaze, SKC, februar

MAJA TANIĆ, SKC, mart

RADIONICA SKC-a – M. Marković, V. Mikić, M. Vujašanin, M. Tanić, M. Prodanović, V. Sovilj, Z. Santrač, S. Kudić, N. Ružić, april

JÜRGEN PARTENHEIMER, Space Between, SKC, april

APRILSKI SUSRETI, SKC

10 GODINA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA U BEOGRADU, SKC

MLADI SLOVENAČKI UMETNICI, Salon MSU, izbor i katalog T. Brejc, izlažu E. Bernard, B. Gorenc, D. Mandić, D. Sambolec, J. Slak, T. Šušnik, L. Vodopivec, M. Počivavšek i dr., april–maj

CATHERINE MILLET, predavanje, SKC, maj

VERA STEVANOVIĆ, SKC, juni

DRAGOSLAV KRNAJSKI, Osvetljavanja, SKC, juni

ARHITEKTURA ZEMLJE, Salon MSU, juni

LE VOCAZIONI DELLA PITTURA, 8 mladih italijanskih umetnika, izbor i katalog A. d' Avossa, izlažu M. Canavacciuolo, E. Luzzi, D. Argenio, E. Pulsoni i dr., SKC, oktobar

MILETA PRODANOVIĆ i BLAGOTA PEŠIĆ, Gradual, SKC, novembar

AKCIJA POLAROID, Salon MSU, koncepcija P. Caranović, izlažu D. Papić, S. Konjović, K. Bunuševac, G. Matić i dr., decembar

PANČEVO

USTANOVLJENA PANČEVAČKA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKE SKULPTURE (PIJS), BIJENALNOG KARAKTERA, Galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo, kustos S. Mladenov

LJUBLJANA

DRAGOLJUB – RAŠA TODOSIJEVIĆ, Bez naziva, ŠKUC

IZLOŽBA BEOGRADSKIH UMETNIKA, ŠKUC, izlažu M. Marković, V.

Sovilj, Z. Santrač, S. Kudić, M. Tanić, M. Prodanović i dr., april

RIJEKA

BIJENALE MLADIH, Moderna galerija, Alter Imago, leto

MOTOVUN

MOTOVUNSKI SUSRETI, Galerija Motovun, Vera Stevanović, Dragoslav Krnajski, leto

ŠIBENIK

PREDRAG NEŠKOVIĆ, Galerija Krševan, predgovor u katalogu J. Denegri, jun–jul

ČAČAK

PREDRAG NEŠKOVIĆ, Galerija „Nadežda Petrović“, predgovor u katalogu J. Denegri, jul–avgust

ZAGREB

GORAN ĐORĐEVIĆ, Galerija Proširenih medija

D.T. RAŠA, Priče o umetnosti, Galerija Proširenih medija

LJUBLJANA

GORAN ĐORĐEVIĆ, ŠKUC

PREDRAG NEŠKOVIĆ, Galerija Spektar, predgovor u katalogu J. Denegri

DIZELDORF

RADIONICA SKC-a, Kunstmuseum, oktobar

1982.

BEOGRAD

PROSTOR SKULPTURE, Salon MSU, izbor i katalog K. Bogdanović i J. Vinterhalter, izlažu V. Mikić, V. Stevanović, R. Todosijević i dr., april

MARIJA RUS, Galerija Doma omladine

CORDANA JOCIĆ, Galerija Kulturnog centra, predgovor u katalogu D. Đorđević

IDOLI, Odbrana i poslednji dani, Salon MSU, promocija albuma, april

DRAGOSLAV KRNAJSKI, Obojeni prostor, SKC, april

NOVINE, Galerija FLU, izbor i tekst B. Burić, izlažu V. Stevanović, D. Krnajski i dr., maj

NOVI OBRAT: SLIKARSTVO, SKC, izbor i tekst M. Susovski, izlažu B. Beban, A. Ševčik, Z. Fio, M. Ercegović, I. Rončević, D. Minovski i dr., maj

U NOVOM RASPOLOŽENJU, Galerija FLU, izbor i tekst B. Burić, izlažu M. Bajić, O. Dautović, D. Krnajski, V. Milivojević, V. Stevanović i dr., maj

NEW NOW, Galerija Pinki, izbor i tekst J. Despotović, izlažu P. Gavrović, M. Marković, M. Prodanović, Alter Imago, M. Tanić, V. Mikić i dr., juni

ILIJA ŠOŠKIĆ, Specchiologia, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri, maj–juni

CORDANA JOCIĆ, Galerija Kulturnog centra, predgovor u katalogu: D. Đorđević, maj–juni

LASLO KEREKEŠ, Neo-slike, SKC, juni

POSTMODERNA U BEOGRADU, Salon MSU, katalog D. Kalajić, izlažu Izgled, Idoli, M.E.Č., M. Barilli, D. Papić, L. Šejka, V. Vujica i dr., juni

STUDENTI FLU: PLASTIČARI, Galerija 73 i NU „Vladimir Dujić“, izbor i tekst J. Despotović, izlažu V. Stevanović, D. Kačić, D. Krnajski, O. Dautović, S. Stanković, M. Prodanović, R. Knežević i dr., juli

JUGOSLOVENSKI UMETNICI UČESNICI BIJENALA MLADIH U PARIZU i BIJENALA U VENECIJI, Salon MSU, izbor za Pariz J. Vinterhalter a za Veneciju J. Denegri, izlažu B. Iljovski, E. Šubert, A. Šalamun, Alter Imago, N. Ivančić, J. Slak, leto

DRAGOLJUB – RAŠA TODOSIJEVIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri i autor, septembar

LET BEZ NASLOVA, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, izbor i tekst J. Dizdar, izlažu Alter Imago, M. Bajić, V. Stevanović i dr., septembar

PAJA STANKOVIĆ, Nova in media, Srećna galerija, SKC

DE STIL MILOVAN MARKOVIĆ, Fragmenti slike: spomenik, SKC, predgovor u katalogu B. Pejić, novembar

TAFIL MUSOVIĆ, Galerija KNU, predgovor u katalogu J. Denegri, novembar–decembar

MLADI 82, Salon MSU, izbor i katalog J. Despotović, P. Caranović, L. Merenik, izlažu Alter Imago, D. Krnajski, V. Stevanović, S. Stanković i dr., oktobar

RADOVAN HIRŠL, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu autor, novembar–decembar

RADOMIR DAMNJANOVIĆ DAMNJAN, Autoportreti i mrtve prirode, Galerija Sebastian, decembar

VERA STEVANOVIĆ, DRAGOSLAV KRNAJSKI, TV studio Petkom u 22, scenografija, decembar

DUŠAN OTAŠEVIĆ, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu J. Denegri, decembar

VLADIMIR RADOJIČIĆ, Sve je u redu, veruj mi, SKC, decembar

KIKINDA

USTANOVLJEN MEĐUNARODNI SIMPOZIJUM SKULPTURE TERRA, POD POKROVITELJSTVOM IGM „TOZA MARKOVIĆ“ I NARODNOG MUZEJA IZ KIKINDE, rukovodilac kolonije SLOBODAN KOJIĆ. TERRA SE ODRŽAVA REDOVNO OD 1982.

PANČEVO

DUŠAN TODOROVIĆ, ELEMENTI PROSTORA, Galerija Centra za kulturu, predgovor u katalogu autor, april–maj

NOVI SAD

MILENKO PRVAČKI, Galerija Kulturnog centra RU „Radivoj Ćirpanov“, predgovor u katalogu Lj. Ćinkul, novembar

SARAJEVO

DUŠAN OTAŠEVIĆ, Umjetnička galerija BiH, predgovor u katalogu I. Subotić, mart

ZAGREB

Temat OSAMDESETE GODINE, *Život umjetnosti* 33–34 (broj izašao iz štampe 1983)

D.T. RAŠA, Galerija suvremene umjetnosti, predgovor u katalogu J. Denegri i autor, oktobar

KOPER

NOVE EVROPSKE IN AMERIČKE RIZBE, Galerija Loža, izbor A. Medved, izlaže Alter Imago

MILANO

RADOMIR DAMNJANOVIĆ DAMNJAN, Nature Morte, Art Gallery, oktobar

PARIZ

12e BIENNALE DE PARIS, izbor J. Vinterhalter, izlažu Alter Imago, Slak, Ivančić, organizacija MSU, Beograd

VENECIJA

JUGOSLOVENSKE PAVILJON, BIENNALE DI VENEZIA, izbor J. Denegri, izlažu B. Iljovski, E. Šubert, T. Šalamun, organizacija MSU, Beograd

HAMBURG

GORAN ĐORĐEVIĆ, Museum für Subkultur

SAO PAULO

XVI BIENNALE DE SAO PAULO, izlaže R. Todosijević

1983.

BEOGRAD

JOŽE SLAK, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu T Brejc, januar

ĐURO SEDER, Galerija Sebastian, februar

PREDRAG NEŠKOVIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri, februar–mart

FERDINAND KULMER, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu I. Šimat Banov, mart

NEVENA HADŽI JOVANČIĆ, Galerija Doma omladine

RADOMIR KUNDAČINA, Galerija Doma omladine

BABIĆ, DIMIĆ, LUKIĆ, Pivara, Beograd

ARHITEKTURA VODE, Salon MSU, mart
 DRAGAN PAPIĆ, Srećna galerija, SKC
 VLADIMIR RADOJIČIĆ, Blow-up, Galerija SKC-a
 AKTUELNOSTI, SKC, izbor L. Merenik, izlažu S. Stanković, D. Anđelković, R. Knežević, M. Bajić, V. Radojičić i dr., mart–april
 MILENA JEFTIĆ NIČEVA, Galerija Kulturnog centra, predgovor u katalogu J. Gavrilović (Stojanović), mart, prikazano i u RU „Radiovoj Čirpanov“, Novi Sad
 ANDRAŽ ŠALAMUN, Galerija Sebastian, april
 VESNA MILIVOJEVIĆ, Galerija FLU, maj
 SLIKA: POSTOJANOST SENZIBILITETA, Salon MSU, izbor i tekst J. Vinterhalter, izlažu B. Bem, M. Dragojlović, E. Demnievska, P. Pašćan i dr., maj
 DE STIL MARKOVIĆ, Crni prostor, SKC, maj
 ALTER IMAGO, Assisi Traüme, SKC, predgovor u katalogu T. Lušić, M. Prodanović, maj
 NINA IVANČIĆ, EDITA ŠUBERT, Salon MSU, predgovor u katalogu M. Susovski, maj–juni
 MILORAD VUJAŠANIN, Zidne slike, SKC, juni
 VLASTIMIR MIKIĆ, Slep e mrlje sistema, predgovor u katalogu F. Filipović, SKC, juni
 ALEKSANDAR – SAŠA BUKVIĆ, Galerija SKC-a, predgovor u katalogu B. Tomić, juni
 ZORAN GREBENAROVIĆ, Galerija Doma omladine, maj–juni
 UMETNOST OSAMDESETIH, MSU, izbor i tekstovi J. Denegri, J. Vinterhalter, J. Despotović, izlažu Alter Imago, M. Bajić, R. Damnjanović, O. Dautović, B. Iljovski, M. Marinković, G. Jocić, V. Mikić, M. Prodanović, M. Marković, R. Hiršl, L. Kerekeš, M. Dragojlović i dr., juni–juli
 PEJZAŽ, Salon MSU, izbor i tekst J. Tijardović, leto
 NEKI ASPEKTI SAVREMENE JUGOSLOVENSKE FOTOGRAFIJE, Salon MSU, izbor i tekst S. Timotijević
 DUBA SAMBOLEC, Salon MSU, predgovor u katalogu T. Brejc, septembar
 ZORAN POPOVIĆ, Salon MSU
 ROBERT SMITHSON, retrospektivna izložba, MSU
 MARINA ERCEGOVIĆ, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu J. Vinterhalter
 KRYPTONIANA, SKC, izbor i tekst Ida Panicelli, izlažu L. Pezza-

tini, F. Levini, G. Melotti, oktobar
 MRĐAN BAJIĆ, skulpture, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu Lj. Gligorijević, oktobar
 MRĐAN BAJIĆ, crteži, SKC
 MILETA PRODANOVIĆ, Canticum Canticorum, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu J. Denegri, novembar
 BEOGRAD – BEČ, SKC, V. Mikić, M. Marković, novembar
 DARIJA KAČIĆ, Ostrva i kože, SKC, decembar
 ILIJA ŠOŠKIĆ, Mlečni put, SKC, decembar
 D.T. RAŠA, Galerija SKC-a
 DUŠAN TODOROVIĆ, Izveštaj o vremenu, Salon MSU, predgovor u katalogu Đ. Jović, decembar
 NOVI EVROPSKI I AMERIČKI CRTEŽ, Galerija Doma omladine, izbor A. Medved, decembar
 KRITIČARI SU IZABRALI, J. Despotović, Galerija Kulturnog centra, izlažu M. Bajić, T. Lušić, M. Marković, decembar

PANČEVO

NOVA APSTRAKCIJA, Centar za kulturu „Olga Petrov“, izbor i tekst S. Stepanov, april
 MILENKO PRVAČKI, Cenatar za kulturu „Olga Petrov“, predgovor u katalogu Đ. Jović, septembar

NOVI SAD

Temat ERA POSTMODERNIZMA, *Polja* 289, mart
 POTREBA ZA SLIKOM, izbor S. Stepanov, Galerija RU „Radiovoj Čirpanov“

SOPOČANI

LIKOVNA KOLONIJA, izbor B. Tomić, izlažu S. Bukvić, D. Krnajski, V. Stevanović i dr., leto

KOPRIVNICA

LASLO KEREKEŠ, Galerija Koprivnica, predgovor u katalogu J. Denegri, juni

RIJEKA

BIJENALE MLADIH, Moderna galerija, izlažu N. Alavanja, M. Bajić, D. Krnajski, T. Lušić i Alter Imago – Arte nelle Rovine, leto

ZAGREB

Temat BEOGRAD: UMETNOST OSAMDESETIH, *Pitanja 1*

LASLO KEREKEŠ, Galerija Studentskog centra (izlagao i u Rijeci, Koprivnici, Skoplju)

ALTER IMAGO, Studio Galerije suvremene umjetnosti, predgovor u katalogu J. Despotović, septembar

D.T. RAŠA, Galerija Proširenih medija

DUBROVNIK

V DUBROVAČKI SALON, izbor za Srbiju J. Denegri, izlažu N. Alavanja, V. Mikić, M. Marković, L. Kerekeš, M. Bajić i dr.

OSIJEK

DUŠAN OTAŠEVIĆ, Galerija Zodijsak, predgovor u katalogu J. Denegri, oktobar

BANJA LUKA

XI JESENJI SALON – KA POSTMODERNOJ UMETNOSTI, Umjetnička galerija, izlažu Ač, Alter Imago, Bajić, Damnjanović, Kerekeš, Prvački, D. Todorović, Mikić i dr.

LJUBLJANA

D. T. RAŠA, Galerija ŠKUC

TIBINGEN

MILETA PRODANOVIĆ, Galerija Dacić, decembar

MINHEN

RAUM BELGRAD, Umetnička akademija, izbor B. Tomić, izlažu M. Bajić, V. Mikić, M. Marković, M. Vipotnik, D. Krnajski i dr., predgovor u katalogu B. Pejić, februar

1984.

BEOGRAD

ANJA ŠEVČIK, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu J. Denegri, januar

MILAN MARINKOVIĆ CILE, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri, januar–februar

IZLOŽBA LIKOVNE GALERIJE SOPOČANI, SKC, januar

TUGO ŠUŠNIK, Slike 1980–1984, Salon MSU, predgovor u katalogu autor, februar

JARMILA VEŠOVIĆ, Galerija Doma omladine, februar

MILAN ERIČ, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu A. Medved, februar

RAJIN & ŠAJIN, AUX MANIERES, Srećna galerija, SKC, februar

NOVA FIGURACIJA: ŠEZDESETE I KONTINUITET, izbor i katalog D. Kalajić, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“

SLOBODAN TRAJKOVIĆ, Rajske priče, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri, mart

ŽIVKO MARUŠIĆ, Neka živi soc-realizam, SKC, mart

VESO SOVILJ, Svečanost motrenja, SKC, predgovor u katalogu M. Munjiža, mart

ARHITEKTURA U FRANCUSKOJ: MODERNOST I POSTMODERNOST, MSU, mart

BORIS PODRECCA, Arhitektura u rasponu tradiranog, Salon MSU, edicija *Sveske MSU*, izbor i predgovor Z. Gavrić, april

DUŠAN SUBOTIĆ, Galerija Doma omladine

STEVAN KNEŽEVIĆ, Galerija Doma omladine

ANETA SVETIEVA, Galerija Doma omladine

GORDAN NIKOLIĆ, Galerija Doma omladine

MILICA LUKIĆ, Galerija FLU

BORIS BUĆAN, Galerija Sebastian, april

IZLAZI IZ ŠTAMPE PRVI BROJ ČASOPISA ZA VIZUELNE MEDIJE *MOMENT*, izd. Dečje novine, Gornji Milanovac. ČASOPIS JE UGAŠEN KRAJEM 1991. POSLEDNJI DVOBROJ 23/24 NAKNADNO JE ŠTAMPAN APRILA 1995, izd. Cicero, BEOGRAD.

MILETA PRODANOVIĆ, Viaggio B, SKC, maj, predgovor L. Merenik

VESNA – VIKTORIJA BULAJIĆ, Thunderbolt, SKC, predgovor u katalogu B. Tomić, maj

MARIJA DRAGOJLOVIĆ, SKC, predgovor u katalogu J. Stojanović,

maj

NOVA FOTOGRAFIJA 4, FOTOGRAFIJA OSAMDESETIH, Salon MSU, maj

LA NAVE DI PIETRA, SKC, P. Portoghesi, A. Rossi, F. Purini i dr., izložba arhitektonsko-urbanističkih rešenja za Isola Tiberina, predavanje PAOLO PORTOGHESI, Arhitektura i memorija, SKC, ALDO ROSSI, SKC, maj

SADKO HADŽIHASANOVIC, Galerija FLU, predgovor u katalogu I. Subotić, juni

OLIVERA DAUTOVIĆ, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu J. Stojanović, juni

DUŠAN OTAŠEVIĆ, Galerija Sebastian

SLAĐANA STANKOVIĆ, SKC, predgovor u katalogu L. Merenik, juni

MOMČILO GOLUB, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri, septembar

SELENA VICKOVIĆ, SKC, predgovor u katalogu L. Merenik, oktobar

RADOMIR DAMNJANOVIĆ DAMNJAN, Pasteli, SKC, oktobar

ANAHRONISTI ILI SLIKARI MEMORIJE, italijansko slikarstvo anahronizma, izbor i tekst M. Vescovo, M. Calvesi

MLADA SLOVENAČKA UMETNOST, Salon MSU, novembar–januar

DRAGOSLAV KRNAJSKI, Galerija Doma omladine, oktobar–novembar

HORTALA, M. BUTHE, Slike i crteži, SKC, novembar

FILIBERTO MENNA, predavanje i promocija knjige *Proricanje estetskog društva*, MSU i SKC, novembar

NIŠ

Temat UMETNOST I KATASTROFA – TRANSAVANGARDA, *Gradina 4*

ZRENJANIN

PREDEO KAO POVOD, PEJZAŽ KAO ISHODIŠTE, II BIJENALE JUGOSLOVENSKE LIKOVNE UMETNOSTI, Narodni muzej i Galerija savremene likovne umetnosti, izlažu Alter Imago, Paesaggio storico, intervencija in situ

PANČEVO

NOVA SLIKA CRTEŽA, Centar za kulturu „Olga Petrov“, izbor S. Stepanov

ZAGREB

GORAN ĐORĐEVIĆ, Galerija Proširenih medija

MRĐAN BAJIĆ, Galerija Studentskog centra

LJUBLJANA

GORAN ĐORĐEVIĆ, ŠKUC

KOPER I MARIBOR

ALTER IMAGO, predgovor u katalogu A. Medved

SUBOTICA

SLIKA, CRTEŽ OSAMDESETIH GODINA, izbor J. Denegri

RIM

MILETA PRODANOVIĆ, Viaggio, Galleria Nuova Internazionale, predgovor u katalogu A. d'Avossa

SIDNEJ

THE FIFTH BIENNALE OF SYDNEY, PRIVATE SYMBOL, SOCIAL METAPHOR, Raša Todosijević (sa Bredom Beban)

BRIZBEJN

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Institute of Modern Art

TIBINGEN

ALTER IMAGO, Studio Dacić,

MRĐAN BAJIĆ, Studio Dacić, februar–maj

TULUZ

ALTER IMAGO, Imago dei sospiri, Galerie Axe Art Actuel

PARIZ

ALTER IMAGO, Espace Rambuteau

GRAC

XIX INTERNATIONALE MALERWOCHEN IN DER STEIMARK, De Stil Marković

MILETA PRODANOVIĆ, *Večera kod Svete Apolonije*, izd. Pegaz, Beograd

1985.

BEOGRAD

DE STIL MARKOVIĆ, Euharistija, Salon MSU, predgovor u katalogu B. Pejić, januar

PET SLIKARA – Donkov, Vešović, Rafajlović, Peković, Petković, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Despotović, januar–februar
DUŠAN GERZIĆ, Inicijacije, SKC, predgovor u katalogu M. Grujić, januar

MIOMIR GRUJIĆ FLEKA, Speak my language, Klub FLU, januar
ZMAGO JERAJ, Crteži tek tako, Salon MSU, predgovor u katalogu A. Medved, februar

MIOMIR GRUJIĆ FLEKA i RAJKO VUJOVIĆ, Murali, SKC, mart

FRANCUSKO SLIKARSTVO 1960–1985, MSU, april – maj

JAN DIBBETS, MSU, apri–maj

DRAGAN KARADŽIĆ, Tragovi prostora, Salon MSU, predgovor u katalogu R. Mišević, april

BEOGRAD 1999, Salon MSU, izbor i katalog Z. Gavrić, izlažu Đ. Dašić, B. Kovačević, D. Ećimović, M. Prodanović, N. Alavanja, T. Lušić i dr., maj

VLASTIMIR MIKIĆ, Osmi dan, SKC, predgovor u katalogu J. Despotović, maj

RADA SELAKOVIĆ, Kliriti, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Despotović, maj

ILJOVSKI, TRAJKOVIĆ, CVETKOVIĆ i dr., Galerija Stara kapetanija, Zemun

U MEĐUVREMENU, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, izbor J. Dizdar, T. Lušić, B. Kovič, katalog J. Dizdar, B. Kovič, L. Jablan, Z. Furunović, M. Lučić, maj

IRWIN, Was ist Kunst, Pivara, Skadarlija, maj

ISPRIČATI POSTUPAK, Galerija KNU, izbor T. Nikolić, izlažu D. Krnajski, V. Stevanović i dr.

VESNA KNEŽEVIĆ, Galerija Doma omladine, maj

MILETA PRODANOVIĆ, In Africisco, SKC, predgovor u katalogu autor i L. Merenik, juni

M. RAJIN & S. ŠAJIN, AUX MANIERES, I gioelli della lirica, Srećna galerija, SKC, predgovor u katalogu V. Mattioni, juni

MIOMIR GRUJIĆ, Shadows & Creatures, SKC, juni

SLIKE..., izlažu Alavanja, Bajić, Iljovski, Prodanović, Lušić, Todosijević, Galerija-legat Čolaković & Zorić, MSU, izbor i katalog J. Tijardović, juni

JUSUF HADŽIFEJZOVIĆ, Galerija Doma omladine, juni

ALTER IMAGO (Alavanja & Lušić), Vado sopra, Pivara, Skadarlija, leto

AUSTRALIANA, SKC, izbor J. Blackhall, predgovor u katalogu J. Blackhall i B. Pejić, septembar

MARIO ĐIKOVIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Tijardović, septembar

SLOBODAN – ERA MILIVOJEVIĆ, Paleta, SKC, predgovor u katalogu B. Pejić

MIOMIR GRUJIĆ FLEKA, Graffiti session, Klub FLU, septembar

DUŠAN GERZIĆ, SKC, septembar

LINIJA X RUINA EXPO, izlažu M. Grujić, A. Šaranović, M. Atanacković, R. Vujović i dr., napuštena fabrika na Dorćolu, septembar

DEJAN ANĐELKOVIĆ, Galerija Doma omladine

MILICA LUKIĆ, Galerija KNU

D.T. RAŠA, Galerija SKC-a

VERA STEVANOVIĆ, Galerija Doma omladine

ČETIRI – Bajić, Erić, Rakoci, V. V. Bulajić, Salon MSU, izbor i tekst L. Merenik, oktobar

PAOLO LAUDISA, Monochromi, SKC, predgovor u katalogu A. d'Avossa, oktobar

IGOR STEPANČIĆ, Deset stolica, SKC, predgovor u katalogu autor, oktobar

VELJKO LALIĆ, Galerija KNU, novembar–decembar

POSLEDNJA FUTURISTIČKA IZLOŽBA SLIKA, privatni prostor, izbor G. Đorđević, decembar

DONALD KUSPIT, predavanja, SKC & MSU, septembar

MARCELIN PLEYNET, predavanja, MSU, oktobar

BOR

USTANOVLJENA VAJARSKA KOLONIJA BAKAR-BOR, PRI LIVNICI U BORU
I MUZEJU RUDARSTVA I METALURGIJE

NOVI SAD

VLASTA MIKIĆ i DE STIL MARKOVIĆ, Galerija Kulturnog centra,
predgovor u katalogu J. Denegri, april

RUMA

M. RAJIN, S. ŠAJIN, AUX MANIERES, Sumnjičave misli, Zavičajni muzej, april

SUBOTICA

LASLO KEREKEŠ, Salon Likovnog susreta, februar

VARAŽDIN

DUŠAN OTAŠEVIĆ, Galerija Sebastian

OSIJEK

MILETA PRODANOVIĆ, Studentski centar, predgovor u katalogu
J. Despotović, maj

KOPRIVNICA, VARAŽDIN

POSTIZMI: BEOGRADSKA SCENA, izbor i katalog B. Pejić, izlažu S. Stanković, N. Alavanja, D. Krnajski, T. Lušić, De Stil Marković, V. Mikić, M. Prodanović i dr.

SARAJEVO

OSNOVANA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKA DOKUMENTA (bijenalnog karaktera), Olimpijski centar Skenderija i Collegium artisticum, maj

RIJEKA

XIII BIJENALE MLADIH, Moderna galerija, predgovor u katalogu
B. Vižintin, B. Valušek, izlažu D. Kačić, L. Kerekeš, M. Marković,
V. Sovilj i dr., juni

ZAGREB

M. RAJIN i S. ŠAJIN, AUX MANIERES, Fin de sicle, Studio Galerije suvremene umjetnosti, predgovor u katalogu M. Lučić i autori, februar

KOPER

MILENKO PRVAČKI, Galerija Meduza, predgovor u katalogu A. Medved, juli

TIBINGEN

DE STIL MARKOVIĆ, Studio Dacić, februar

BERLIN

DE STIL MARKOVIĆ, Zeit der Zeremonie, Galerie Sonne, september

TORINO

SENZ ARTE NE PARTE, Collegio Universitario, izlažu V. Bulajić, B. Beban, M. Marković, V. Mikić, Ekaterina Velika i dr., izbor B. Tomić, april

1986.

BEOGRAD

LUJO VODOPIVEC i BOJAN GORENEC, Salon MSU, predgovor u katalogu B. Gorenc, januar

MIROSLAV – MIKI ĐORĐEVIĆ, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu J. Despotović

NOVA AUSTRIJSKA UMETNOST, MSU, januar–februar

BRANKO PAVIĆ, Grafički kolektiv, predgovor u katalogu Č. Vasić, februar

BREDA BEBAN, Salon MSU, predgovor u katalogu Ž. Košćević, februar

ULEPŠANI SVET GORANKE MATIĆ, Srećna galerija, SKC

ILIJA ŠOŠKIĆ: Pasolini dopo – Hommage a Pasolini, performans, MSU, 21. mart

ALTER IMAGO (Lušić & Alavanja), Salon MSU, predgovor u ka-

talogu J. Despotović, mart

FERDINAND KULMER, Galerija Sebastian, predgovor u katalogu J. Denegri, mart

IGOR STEPANČIĆ, Crtež-prostor-objekat, ambijent, Galerija SKC-a

GEORG BASELITZ, MSU, maj

VLADIMIR RADOJIČIĆ, Crisis Fashion, Galerija SKC-a

VLADIMIR RADOJIČIĆ i MILADIN JELIČIĆ, Jungen und Mädchen, Galerija SKC-a

DARIJA KAČIĆ, Galerija Doma omladine

JASMINA KALIĆ, Galerija Doma omladine

SLAĐANA STANKOVIĆ, Galerija Doma omladine

D.T. RAŠA, Galerija SKC-a

VESNA GOLUBOVIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri, maj–juni

SARAJEVO 86, Salon MSU, izlažu R. Tadić, Z. Bogdanović, J. Hadžifejzović, S. Hadžihasanović, V. Sovilj, A. Kajinić, izbor i katalog L. Merenik, juni

ARMAGEDON: MOSTOVI, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, juni

UMETNOST INTERRELACIJA, katalog, izbor A. Đurić, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, juli

RADOMIR DAMNJANOVIĆ DAMNJAN, retrospektivna izložba, MSU, predgovor u katalogu J. Denegri, septembar–novembar

TAFIL MUSOVIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu M. Kozomara, septembar

INTERNATIONAL EXHIBITION OF MODERN ART, Salon MSU, koncepcija G. Đorđević, predgovor u katalogu anonim, oktobar

ŠEST MAKEDONSKIH UMETNIKA, Salon MSU, izbor i tekst Z. Petrovski, novembar

FLUXUS, Galerija-legat Čolaković & Zorić, MSU, izbor J. Tijardović, decembar; sveska tekstova *Fluxus*, MSU

ČAČAK

XIV MEMORIJA NADEŽDE PETROVIĆ, Umetnička galerija „Nadežda Petrović“, izbor i katalog M. Bošnjaković, J. Denegri, D. Matičević, J. Mikuž, S. Stepanov, izlažu Karadžić, Alavanja, Damnjanović, Džafa, Lušić, Iljovski, Kerekeš, Mrđa Kuzmanov i dr.

ZRENJANIN

MILENA JEFTIĆ KOSTIĆ NIČEVA, Savremena galerija, predgovor u katalogu J. Despotović, K. Adanja, mart

NOVI SAD

BEZ NAZIVA: GEOMETRIJA, Galerija Kulturnog centra, izbor i tekst R. Kulić, V. Mattioni, izlažu F. Klikovac, D. Jurić, Verbumprogram, Alter Imago i dr., mart–april

SARAJEVO

UMJETNOST, KRITIKA USRIJED OSAMDESETIH, Collegium Artisticum, predgovor u katalogu J. Denegri, B. Pejić, L. Merenik, T. Brejc, M. Gržinić, D. Matičević, B. Stipančić, N. Zildžo, izlažu iz Beograda R. Todosijević, De Stil Marković, M. Prodanović, M. Bajić, M. Lukić, Alter Imago, D. Krnajski, V. Stevanović i dr., januar–februar. Izložba je održana pod pokroviteljstvom jugoslovenske sekcije A.I.C.A (kasnije iste godine deo izložbe prikazan kao UMETNOST USRED OSAMDESETIH – BEOGRADSKI UČESNICI, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd)

ZAGREB

D.T. RAŠA, Galerija Proširenih medija

LJUBLJANA

POSLEDNJA FUTURISTIČKA IZLOŽBA SLIKA, ŠKUC, izbor G. Đorđević, maj

RIM

SPAZIO BELGRADO, Sala Uno, izbor L. Merenik, predgovor u katalogu F. Menna, izlažu M. Bajić, D. Krnajski, M. Prodanović, V. Stevanović, januar–februar

GRAC

MLADA JUGOSLOVENSKA UMETNOST – JUNGE KUNST AUS JUGOSLAWIEN, Neue Galerie, izbor i tekstovi M. Susovski, T. Brejc, L. Merenik, N. Zildžo i dr., izlažu iz Beograda P. Nešković, M. Prodanović, L. Kerekeš, M. Bajić i dr.

TIBINGEN

D.T. RAŠA, Galerija Ingrid Dacić

1987.

BEOGRAD

EMERIK BERNARD, Galerija Sebastian, januar

DRAGOSLAV KRNAJSKI, Salon MSU, predgovor u katalogu autor, januar

ZDRAVKO JOKSIMOVIĆ, ZORAN NASKOVSKI, DUŠAN VRGA, Galerija Doma omladine

BRANKO DIMIĆ, Galerija Kulturnog centra, predgovor u katalogu Z. Pavlović, februar

DUŠICA ŽARKOVIĆ, Galerija Grafički kolektiv, mart

MRĐAN BAJIĆ, Galerija SKC-a, predgovor u katalogu B. Tomić, februar–mart

ILIJAS ŠOŠKIĆ, Rađanje Venere, performans, muzika D. Žarevac, SKC, 21. april

BORA ILJOVSKI, Galerija Sebastian, predgovor u katalogu J. Denegri

SLOBODAN – ERA MILIVOJEVIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu autor, mart

ŽELJKO KIPKE, Kabinet molitvenih strojeva, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri, april

O UZVIŠENOM, Salon MSU, izbor, tekst J. Stojanović, april–maj

NUNZIO, Galerija SKC-a, predgovor u katalogu A. B. Oliva i B. Tomić, maj

KLAUS KUMROW, Galerija SKC-a, predgovor u katalogu S. Schmidt Wulffen

STEPHAN SCHMIDT WULFFEN, predavanje, SKC, sveska tekstova, SKC

MARIJA DRAGOJLOVIĆ, kolaži, Galerija KNU, predgovor u katalogu M. Prodanović, maj

FEĐA KLIKOVAC, Kraftraum, Galerija SKC-a, predgovor u katalogu B. Tomić i L. Merenik, juni

MILICA KOJČIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu R. Matić – Panić, septembar

RADE KUNDAČINA, Salon MSU, predgovor u katalogu L. Merenik, oktobar

NA IVICI ODBIJANJA, Galerija-legat Čolaković & Zorić, izbor, tekst J. Tijardović, izlažu F. Klikovac, M. Prešić, J. Čekić, novembar–decembar

MIOMIR GRUJIĆ FLEKA, Veliki znak, Galerija SKC-a, decembar

SMILJANA KUDIĆ, Carmin & Vermillon, Galerija Doma omladi-

ne, decembar

VERA STEVANOVIĆ i DRAGOSLAV KRNAJSKI, Galerija Pinki, predgovor u katalogu Lj. Arsikin, decembar

ŠUMANOVIĆ: KOMEDIJA UMETNIKA, premijera TV filma, proizvodnja Igrani program TVB 1987, urednik M. Otašević, scenario B. Vučićević, režija B. Miljković, B. Dimitrijević, muzika S. Šaper, MSU, 4. decembar

NIŠ

MIODRAG – MIKI ĐORĐEVIĆ, Galerija savremene umetnosti, predgovor u katalogu S. Lukić, avgust–septembar; izložba kasnije prikazana u Mostaru, predgovor u katalogu I. Ribarević-Nikolić, septembar

PERICA DONKOV, Galerija savremene umetnosti, novembar

SUBOTICA

DRAGOMIR UGREN, Likovni susret, predgovor u katalogu B. Zombati i L. Kerekeš, maj

APATIN

GRUPE U JUGOSLOVENSKOJ UMETNOSTI OSAMDESETIH, Galerija Meander, predgovor u katalogu S. Stepanov

SARAJEVO

JUGOSLOVENSKA DOKUMENTA, Collegium artisticum, predgovor u katalogu J. Denegri, D. Matičević, V. Kusik, A. Adamović, Z. Vlačić, N. Kurspahić, S. Abadžieva-Dimitrova, izlažu iz Beograda Alter Imago, M. Bajić, K. Bogdanović, J. Čekić, R. Damnjanović Damnjan, Z. Grebenarović, N. Hadži-Jovančić, B. Iljovski i dr., maj

DUŠAN OTAŠEVIĆ, Izložbeni salon Doma JNA, predgovor u katalogu J. Denegri, oktobar

RIJEKA

XIV BIJENALE MLADIH, Moderna galerija, predgovor u katalogu B. Valušek i B. Vižintin, izlažu Krnajski, Alavanja, Lušić, Kerekeš

OSIJEK

LASLO KEREKEŠ, Centar mladih, predgovor u katalogu S. Stepanov

NOVI SAD

MRĐAN BAJIĆ, Velika galerija Kulturnog centra

GRAC

POSTAVANGARDIZAM, Neue Galerie, izbor M. Susovski, izlažu G. Đorđević (K. Maljevič), Kipke, Irwin i dr.

EDINBURG

IGOR STEPANČIĆ, CAT-hedrals, Richard Demarco Gallery

1988.

BEOGRAD

FERDINAND KULMER, retrospektivna izložba, MSU, predgovor u katalogu Z. Rus, J. Denegri, I. Šimat Banov, januar–mart

VERBUMPROGRAM (Kulić, Mattioni), Salon MSU, predgovor u katalogu autori, januar

DRAGOLJUB – RAŠA TODOSIJEVIĆ, Slike (Picasso), Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu autorova priča „Pasja glava“

LIKOVNA RADIONICA SKC-a, Z. Joksimović, D. Krgović, S. Apostolović, D. Petrović, Galerija SKC-a

GORDANA BAŠKOT, Galerija Doma omladine

ZDRAVKO JOKSIMOVIĆ, Galerija Doma omladine

MILICA TOMIĆ, Galerija Doma omladine

IGOR STEPANČIĆ, Gradovi i katedrale, Salon MSU, predgovor u katalogu D. Vuković i L. Merenik, februar

MILETA PRODANOVIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu Z. Gavrić i L. Merenik, mart

PETKOVIĆ, ŠUMKOVSKI, MANEVSKI, Galerija SKC-a, mart

EDITA ŠUBERT, Galerija SKC-a, april

SLAVOMIR DRINKOVIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu K. Bogdanović, maj

ĐORĐE IVAČKOVIĆ, Galerija Kulturnog centra, predgovor u ka-

talogu J. Denegri, juni

VI BEOGRADSKI TRIJENALE JUGOSLOVENSKE LIKOVNE UMETNOSTI, Beogradski sajam, predgovor u katalogu V. B. Sujić, izlažu A. Burić, Č. Vasić, Irwin, Zvono, M. Dragojlović, P. Đuza, B. Iljovski, M. Bajić, D. Kačić, Alter Imago, P. Nešković i dr.

SONJA BRISKI UZELAC, Galerija KNU, predgovor u katalogu D. Bulatović

DUŠAN PETROVIĆ, Galerija SKC-a

MLADA JUGOSLOVENSKA UMETNOST, MSU; izložba prethodno prikazana u Gracu, leto

PREDRAG NEŠKOVIĆ, retrospektivna izložba, MSU, predgovor u katalogu Z. Gavrić, A. Janković, D. Vranić, M. Damnjanović, R. Konstantinović i dr., septembar–novembar

MRĐAN BAJIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri, oktobar

MRĐAN BAJIĆ, *Knjiga*, izd. Kolubara, tekstovi M. Bajić i L. Merenik

JELICA RADOVANOVIĆ, Galerija Doma omladine, predgovor u katalogu L. Merenik

OLGA JEVRIĆ, Skulpture 1948–1988, predgovor u katalogu J. Denegri, Galerija SKC-a

SISSEL TOLAAS, Salon MSU, predgovor u katalogu Z. Gavrić, septembar

SKOPLJE

D.T. RAŠA, Slike (Picasso), Galerija Doma mladih

SUBOTICA

YU FEST IMAGO, STOLICE, izbor i katalog P. Caranović, izlažu Dautović, Stepančić, Kipke, Zaplatil i dr.; ista izložba održana i u Beogradu, Galerija-legat Čolaković & Zorić, leto

PANČEVO

PROJEKT GALERIJA, Centar za kulturu „Olga Petrov“, M. Bajić, D. Kačić, M. Lukić, D. Anđelković, V. Lalić i dr.

KOPRIVNICA, LJUBLJANA, MARIBOR, SUBOTICA, SARAJEVO, RIJEKA

SLIKARSTVO KONTROLIRANE GESTE, PREMA ENFORMELU I APSTRAKT-

NOM EKSPRESIONIZMU, predgovor u katalogu J. Denegri i M. Špoljar i dr., mart–oktobar

DUBROVNIK

MILETA PRODANOVIĆ, Galerija Sebastian, predgovor u katalogu J. Denegri, juni

1989.

BEOGRAD

POSLE 15 GODINA, Galerija SKC-a, izlažu Abramović, Urkom, Popović, Paripović, Todosijević, predgovor u katalogu D. Vukadinović, decembar 1988 – januar 1989.

EMERIK BERNARD, retrospektivna izložba, MSU, predgovor u katalogu I. Zabel i S. Kapus, januar–februar

ZORAN GREBENAROVIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu L. Merenik (i razgovor sa umetnikom), februar

MILENA NIČEVA KOSTIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu R. Matić-Panić i L. Merenik, april

DUŠAN PETROVIĆ, Galerija KNU, predgovor u katalogu autor, april

VOJTEH RAVNIKAR, Salon MSU, maj

ILIJAS ŠOŠKIĆ, Penetracija, Galerija Sebastian, maj–juni

MILICA LUKIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Stojanović, juni

PETAR OMČIKUS, retrospektivna izložba, MSU, juni–juli

AUTOPORETT ILI TELO U UMETNOSTI, Salon MSU, izbor i tekst J. Tijardović, izlažu D. Papić, R. D. Damnjan, N. Paripović i dr., leto

MARICA PREŠIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri i dr., septembar

BRZA SMRT, R. Hiršl, D. Pecić, B. Dimić, J. Kalić, B. Pavić i dr., Galerija Doma omladine

SLOBODAN TRAJKOVIĆ, Galerija Lada, predgovor u katalogu J.

Denegri

DIMITRIJE PECIĆ, Galerija Doma omladine

DUŠAN PETROVIĆ, Galerija KNU

MARIJA DRAGOJLOVIĆ, Salon MSU, predgovor u katalogu J. Denegri i L. Merenik, decembar

IVAN KOŽARIĆ, Galerija Sebastian, oktobar

PERICA DONKOV, Galerija Doma omladine, novembar–decembar

STUDIO B OSNIVA ŽIRI ZA IZBOR NAJBOLJE IZLOŽBE MESECA I GODINE, USTANOVLJUJE SE IZLOŽBA „OD APRILA DO APRILA“

DRAGOLJUB – RAŠA TODOSIJEVIĆ, Gott Liebt die Serben – Priče o umetnosti, Galerija SKC-a

TRI MOSKOVSKA UMETNIKA – Kircova, Serebrjakova, Žurovljev, SKC, januar

MLADA UMETNOST IZ SR NEMAČKE, MSU, predgovor u katalogu Ulrich Krempel, mart–maj

PIERO PIZZICANELLA, SKC, predgovor u katalogu A. B. Oliva, B. Tomić i Lj. Stepančić

ATTERSEE, retrospektivna izložba, MSU, novembar

ACHILLE BONITO OLIVA, predavanje i promocija knjige *Ideologija izdajnika*, MSU, 9. decembar

NOVI SAD

VERBUMPROGRAM: ACHROMIA (Kulić, Mattioni), Velika galerija Kulturnog centra, predgovor u katalogu V. Mattioni, R. Kulić, V. Gudac, J. Denegri, J. Despotović, mart

APATIN

VERBUMPROGRAM: MONOCHROMIA, Galerija Meander

ZAGREB

MIROSLAV ĐORĐEVIĆ, Galerija Doma JNA, predgovor u katalogu Z. Markuš, Đ. Kadrijević, T. Maroević, mart

SOMBOR

MIROSLAV – MIKI ĐORĐEVIĆ, Galerija Likovne jeseni, predgovor u katalogu D. Ređep, oktobar

SREMSKA MITROVICA

MILENKO PRVAČKI, Galerija „Lazar Vozarević“, predgovor u katalogu S. Stepanov, novembar

RUMA

MINIJATURE, Zavičajni muzej, predgovor u katalogu R. Kulić, izlažu Verbumprogram, Alter Imago i dr., oktobar

SARAJEVO

JUGOSLOVENSKA DOKUMENTA 89, Collegium artisticum & Skenderija, predgovor u katalogu J. Denegri, T. Brejc, D. Matičević i dr.; iz Beograda izlažu M. Dragojlović, P. Nešković, D.T. Raša, D. Ugren, N. Alavanja, T. Lušić, M. Prodanović, P. Donkov, P. Đuza, I. Stepančić, A. Kovač i dr.

RIJEKA

XV BIJENALE MLADIH, Moderna galerija, izlažu S. Apostolović, M. Đorđević, Talent i dr.

BARI

MEDITERRANEO, EXPO BARI 89, izbor za Jugoslaviju B. Tomić, izlažu S. Apostolović, R.D. Damnjan, I. Šoškić, M. Marković, D. Petrović i dr.

SKRAĆENICE

FLU – FAKULTET LIKOVNIH UMETNOSTI

KNU – KOLARČEV NARODNI UNIVERZITET

MSU – MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI

NU – NARODNI UNIVERZITET

RU – RADNIČKI UNIVERZITET

SANU – SRPSKA AKADEMIJA NAUKA I UMETNOSTI

SKC – STUDENTSKI KULTURNI CENTAR

ŠKUC – ŠTUDENTSKI KULTURNI CENTAR

Kada se u umetnosti dogodio kraj modernizma XX veka? Da li sa konceptualnom umetnošću, tom poslednjom avangardom ovog stoleća koja je prema mnogima napisala njegovu poslednju stranicu, ili je to bila dobro poznata *smrt umetnosti* koja se zbog prenamaglašavanja formalističkih karakteristika likovnosti zbila u njegovoj dubokoj starosti, ili pak sa *samoubistvom slike* u enformelu na kraju niza plastičkih destrukcija u stvaralaštvu ove epohe? Možda se moderna – paradoksalno, završila sa *obnovom slike* osamdesetih godina na talasu postmodernizma, a čijoj jednoj specifičnoj sukcesiji i danas prisustvujemo posmatrajući deo recentnog stvaralaštva. Ova nedoumica samo je derivat iz dubljeg pitanja: da li je postmoderna poslednja epizoda modernizma ili je to začetak jednog promenjenog, drugačijeg i novog shvatanja umetnosti, njenih pobuda i ciljeva? Ovo pitanje nadalje otvara i druga: da li epoha postmoderne paradigme – kao opšti naziv za sve varijacije u stilskim formacijama jedinstvene slikarske obnove od *New Image Paintinga*, *Pattern Paintinga*, *Bad Paintinga*, preko *Heftige Malereia* i *Neue Wilde* do *Figuration libre* i *Figuration chic*, najzad *La Transavanguardia*, *Nuova immagine* i *La Pittura Colta*, kako se sve nazivala ova masovna umetnička renesansa s kraja sedamdesetih i iz osamdesetih godina u Evropi i Americi, predstavlja samo finale moderne umetnosti koja se tako uporno, teško ali i pobjednički probijala kroz ceo XX vek? Odnosno, da li ideja o *kraju umetnosti* znači njen bukvalni završetak zaprečen tehnološkim inovacijama *pametnih supermedija* i virtuelnom estetikom na nosačima digitalizovanih informacija sa CD ROMa, ili je to samo puklo prirodno zaključivanje jednog prosvetiteljskog i, u suštini, pozitivističkog i obnoviteljskog shvatanja o umetnosti i njenoj istoriji kao sukcesiji epoha i simultanih stilskih kontingenција od pojave impresionizma? Sami smo ubeđeni da smo još daleko od konačnog a ne manje-više hipotetičkog odgovora na ovo, na ova pitanja, ali zato pred nama stoji jedna druga, izglednija alternativa: razumevanje i tumačenje onih događaja (i njihovih tekstualnih interpretacija) koji će poput zbira (stvarnih interpretativnih) elemenata dovesti do (mogućih teorijskih) zaključaka. U tom

smislu treba razumeti sledeće redove.

Promenjena uloga kritike

Ukazivanje na primere, mesto i ulogu kritike u ovoj aktivnosti ima centralno mesto. Ideje koje ispisuju likovni kritičari, ma koliko se one mogu smatrati ili pokazati tačnim ili pogrešnim, čine neophodan korpus znanja koji se prenosi kroz vreme i prostore umetnosti. Jedna od tih mogućih i realnih skica o delovanju umetničke kritike osamdesetih godina – a to isključivo znači aktuelnog plastičkog jezika tokom devete decenije, uslediće u daljem tekstu, dakako u potpunoj i čvrstoj poveznosti sa najistaknutijim primerima u tadašnjoj umetničkoj delatnosti, a to je bio i osnovni princip selektiranja navedenih autora i njihovih tekstova.

Za našu temu posebno je značajno priređivanje izložbe **Američko slikarstvo sedamdesetih godina** (1979), od koje je sve započelo, postavljene u naročito za tu priliku izgrađenoj kupoli Bakminstera Fulera neposredno pored Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, prema koncepciji kritičarke **Marče Taker**. Taj događaj stoji na početku dugog niza izložbi naših autora – i umetnika i programskih nastupa kritičara koji su potom usledili i koji su postupno, početkom te decenije gradili jednu, po mnogim karakteristikama, drugačiju sliku najnovije umetnosti. Naravno da se te promene najbolje mogu uočiti na tekućim izložbama na kojima su umetnici novih plastičkih shvatanja vrlo naglo i vrlo ubedljivo, već u samom začetku, prikazali stanovite jezičke promene u kreiranju umetničkih predmeta.

Ovaj talas **Nove slike** kako je odmah krštena ta aktuelna obnova slikarstva i skulpture u Beogradu, nastaviće se sledećih godina, kada su zabeležene i prve programske i autorske izložbe po koncepcijama kritičara: **New Now**, **U novom raspoloženju**, **Studenti FLU plastičari**, **Jugoslovenski umetnici na Bijenalu u Veneciji** i **Bijenalu mladih u Parizu**, **Let bez naslova**, **Mladi 82** (navedene hronološkim redom održavanja tokom 1982. godine).

No, ključni događaj za potpunu afirmaciju *Nove slike* u srpskoj umetnosti odigrao se 1983. godine. Tada je priređena izložba

Umetnost osamdesetih u Muzeju savremene umetnosti – na zgražanje gotovo celokupne zvanične umetničke javnosti zbog ovog brzog reagovanja na jednu posve novu likovnu poetiku sa, ispostavilo se kasnije, dalekosežnim uticajem. Glavni prigovor je bio da se Muzej neumesno i neoprezno upustio u *diktiranje jedne umetničke mode* – doduše karakteristične za tu deceniju, tada u začetku, koja je tek imala da se konstituiše tokom predstojećeg vremena. Kritičke postavke koje su bile iznete u uvodnim tekstovima u katalogu zapravo su bile rekapitulacije već dotad iznetih shvatanja rasutih u predgovorima brojnih samostalnih izložbi pozvanih umetnika, kao i ideja razvijenih u dva temata o ovoj umetnosti objavljena nešto ranije iste godine u zagrebačkim *Pitanjima* i novosadskim *Poljima*. Ovaj burni period nastanka umetnosti *Novog prizora* – još jedna od najčešće korišćenih odrednica, sledećih godina ulazi u mirnije razdoblje, kada je većina galerija sasvim ohrabrena da izlaže sve masovnije umetnost novih plastičkih shvatanja.

Još jedan, naročito značajan doprinos dat je u novopokrenutom časopisu za vizuelne umetnosti *Momentu*, koji od 1984. godine redovno prati zbivanja na najnovijoj jugoslovenskoj umetničkoj sceni, zatim u svetskoj kritici, teoriji umetnosti i umetnosti samoj, kao i u umetničkom sistemu koji se tada formira, i naravno najveći prostor ustupa upravo ovoj trendovskoj grupaciji koja prevashodno registruje i efektivno konstituiše likovni jezik svoga vremena. Danas je taj dvadesetčetvorobrojni komplet (*Moment* je izlazio do 1991. godine) osnovni izvor podataka, ideja, kritičarskih i umetničkih problema tokom osamdesetih godina u svim varijantama kreativnog govora.

Period početnih definicija

Prvi trenutak u tumačenju značenja ove pojave sa očiglednim znacima umetnosti novih koncepcija, plastičkih sadržaja i snažno utisnutom kreativnom energijom, obeležen je i nedoumicama izraženim u kritici oko pitanja da li je ovde reč o obnovi slikarstva i povratku na ovaj tradicionalni medij kada je, u delu kritike, bila registrovana strepnja u tumačenju ove umetnosti kao *povratku*

na tradicionalne poglede i merila karakteristična za lokalnu slikarsku školu. Ili je ona, naprotiv, burni prelazak iz dematerijalizovanog stanja konceptualizma u jednu drugačiju – rematerijalizovanu formu, i iznova opredmećenu sliku, ovoga puta sa jasnom svešću i o ključnim zbivanjima u umetnosti sedamdesetih, dakle u vremenu netom zaokružene *Nove umetničke prakse* koja je tada izvršila svoju istorijsku ulogu avangardnog pokreta.

Manifestaciono nastupanje nove umetnosti osnaženo i u predgovorima kataloga nekoliko promotivnih izložbi, ukazivalo je da je zapravo reč o slikarstvu i skulpturi na talasu prave epohalne obnove, unutar novovalne generacije promenjenog senzibiliteta što je proslikala u punom naletu, intenzivno, euforično, okupljene oko velike želje i potrebe ponovnog *uživanja* u slikanju kako je bilo konstatovano na izložbi **New Now** (Galerija Pinki). U mirnijem tonu, o ovoj tek nastaloj umetnosti **Bojana Burić** je pisala u predgovoru kataloga njene autorske izložbe **U novom raspoloženju** (Galerija Fakulteta likovnih umetnosti):

„Ovaj izbor radova studenata Fakulteta likovnih umetnosti napravljen je prema shvatanju sadašnjeg umetničkog trenutka, kao pluralizam najrazličitijih mogućnosti umetničkog stvaranja, bez dominacije određene poetike. Potpuna neopterećenost u korišćenju bilo kog materijala i najveća sloboda u pronalaženju sopstvenog izraza je to *novo raspoloženje* u kome najmlađi stvaraoci deluju... Njihova 'nova osećajnost' ogleda se i u sintezi različitih medija u cilju osvajanja prostora i materije i oslobađanja totalne ekspresije.“

Identifikovana su, dakle, tri bitna područja praktičnog delovanja: sinteza medija jer je očigledno da *Nova slika* umetnosti osamdesetih zapravo samo predstavlja skupni izraz za jedan novi *imidž*, novu predstavu, novu prizornost koja se u aktuelnim umetničkim delima sprovodi istovremeno i pomoću skulpture. To je iniciralo i sve druge međudisciplinarnе slučajeve: predmete, objekte, instalacije, ambijente, environmente, konstrukcije itd.; zatim osvajanje prostora i materijala – što je naročito naglašeno izložbom **Studenti FLU plastičari** (Galerija '73), kada su nizom primera pokazani oporostoravanje slike i ambijentalizacija skulpture; i napokon, ali i kao veoma važna karakteristika *žestokog* rada u prvoj fazi ove umetnosti, oslobađanje totalne *ekspresije* u čijem će znaku proteći prva polovina osamdesetih. Zapravo će se iz svake

od nabrojanih karakteristika unutar manjih grupa umetnika razvijati pojedine osobine koje će, ukupno uzevši, izgraditi jednu do tad neviđenu *pluralističku* scenu naše umetnosti tokom osamdesetih godina.

Veliko zanimanje javnosti izazvala je i autorska izložba **Jadranke M. Dizdar Let bez naslova** (Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“); u katalogu je objavila razgovore sa umetnicima iz čijih je iskaza došla do interesantnih zaključaka koje je sažela u nekoliko ideja:

„Interesovala me je tema-života-tema-vremena, koja bi mogla pružiti dokumentarno saznanje o generaciji koja promišlja, predseća i živi ono što stvara... U sadašnjem trenutku, u savremenoj beogradskoj umetnosti postoje neslućene mogućnosti krajnjeg ispoljavanja individualnosti... Njene osnovne karakteristike: izgrađivanje hermetičkih stvaralačkih sistema, za čije razumevanje je potrebno uložiti dosta napora, ili pristajanje na dopadanje, na ponavljanje niza osećanja i mišljenja dovedenih na taj način do besmisla. U svakom slučaju, sva traganja i svi pokušaji uobličavanja ličnih šifri i ličnih poruka, zavređuju strpljivo i nedramatično saznavanje.“

Lične šifre, lične poruke ovde se opaža i začetak jednog novog jezika u kritici, koji nastoji da na isti ili sličan način teče ravnopravno sa onim što se događa u samom polju nove slikovne predstave umetnosti osamdesetih. Ovaj novi jezik naročito će biti razvijen i karakterističan kod onih kritičara koji su vlastitu profesionalnu delatnost započinjali tumačenjem umetnosti *Nove slike* istovremeno sa njenim nastankom.

Trajnije karakteristike

Kolebanja koja smo identifikovali, a koja se odnose na sudove o najnovijoj umetnosti – njenim značenjima, poreklu i namećama, gotovo da je moguće pratiti u svim tekstovima nastalim u ovim ranim godinama recentne slikarske obnove. Poslužićemo se još nekim kraćim navodima dve kritičarke umetnosti – Jadranke Vinterhalter i Bojane Pejić, i jednog umetnika – Tahira Lušića,

koji će nam ukazati na specifičnost različitih tumačenja ove umetnosti, njenih uzroka i uzora koji su sasvim otvoreno, kako je tada pisano – poput *citata* preneti u ovo živo slikarstvo i skulpturu.

Ta vrsta dilema ponajjasnije se može videti u tekstovima – predgovorima kataloga izložbi koje je koncipirala **Jadranka Vinterhalter**. Već na izložbi **Prostor skulpture** (Salon Muzeja savremene umetnosti) ona u nekim radovima zapaža „mogućnost različitog rasporeda elemenata u prostoru dajući im dimenzije ambijenata gde masa ne samo da zaprema prostor već ga i artikuliše“. Ova vrsta ambijentalnog odnosa materijala i oblika unutar prostora nekog rada u ovoj ranoj fazi ukazuje da se na novu umetnost može gledati iz dva ugla: s jedne strane, ona je vrlo odgovorna, gotovo na tradicionalistički način, prema mediju (pre svega skulptura), a sa druge, već su sasvim opravdana prekoračenja medijskih determinanti (slikarstva i skulpture) prema jednoj posve novoj i emancipovanoj prostornoj činjenici sa izmenjenim estetičkim svojstvima, odnosno, otkrivena je potreba da se promenama daju i terminološke odrednice da bi se (re)definisale ove instalacije, ambijenti, predmeti novog izgleda, novih svojstava i sl. Zašto je to sada tako, odgovor nalazimo u njenoj konstataciji da „umetnost ove sredine izmiče strogim definicijama stila, pa čak i novog senzibiliteta“. Utvrđena su sada, dakle, dva bitna uporišta nove umetnosti: njen stil i sasvim izmenjeni senzibilitet umetnika. Primećena je ukupna promena stila (makar ovaj pluralizam osamdesetih bio bez stila, ako se imaju u vidu događaji isključivo u njenom osnovnom toku – *mainstreamu*), jezika i medijske konfiguracije recentnog stvaralaštva, ili kako je već bilo uobičajeno da se kolokvijalno govori – *Nove slike* (čime se nije mislilo na jedan od umetničkih medija – na slikarstvo u čijem posredovanju nastaje jedan određen umetnički predmet – slika, već na njen novi izgled, *imidž*, 'slike-predstave' ove umetnosti). Vinterhalterova zapaža da su novi mediji u aktuelnim uslovima upravo izmenjeni vid starih (slikarstvo, skulptura), u drugačijoj plastičkoj konfiguraciji koje su mladi umetnici sve više svesni.

Za **Bojanu Pejić**, pak, sve ovo je najava **Vremena ikonodula**. U tekstu pod ovim naslovom (*Polja* 289, 1983) ona to tačno utvrđuje kada se oštro protivi povlačenju tvrde linije razgraničava-

nja između *Nove umetničke prakse* (kojoj je ona kao kritičar i promoter veoma mnogo doprinela brojnim tekstovima, izložbama i drugim aktivnostima u Galeriji Studentskog kulturnog centra) i *Nove slike*.

Prva pripada godinama kojima su vladali“, piše Pejićeva, „racionalizam, epistemologija, tautologija i demistifikacija, to su godine mnogih medija, period ostvarenja 'ne-pikturalne internacionale'... sedamdesete su bile isključivo ikonoklastičko vreme“, zaključuje već na početku teksta. A vremena *Nove slike* su, piše ona dalje „godine egonavigacije i eksplozije. Ja, godine u kojima se umetnost odrekla racionalnog i demistifikatorskog i vratila se 'sebi'... godine *jednog* medija, godine pikturalnih nacionala (nemačko *Heftige Malerei*, italijanska *Transavanguardia*, francuska *Figuration chic*), godine posle izvršenog 'lingvističkog evolucionizma', godine u kojima stav ako ga i ima, podleže formi. I ovde bismo mogli dodati: osamdesete su isključivo vreme ikonodula.“

Odbijajući da zapravo postoji podela između ova dva perioda, koje je tačno opisala služeći se već utvrđenim kritičarskim repertoarom, ona zaključuje da *opšteg principa Jednog, danas sasvim sigurno, nema*. Dalje u istom tekstu navodi sledeće: „Tako, posle ikonoklasta i svesnog 'uzdržavanja od slike', došli su ikonoduli. Vratila se slika, vratila se predstava. Ipak, i slika i predstava vratile su se *izmenjene*. Slika nastaje sa *svešću* o ikonoklastičkim iskustvima očeva, bez kojih ona ne bi ni mogla biti izmenjena.“ Ovakvo zalaganje za uspostavljanje *kontinuiteta bez kontinuiteta* u umetnosti sa prethodnim periodom izraz je jedne specifične lokalne i realne opasnosti tumačenja stvaralaštva i određivanja njegovih vrednosti kada se svakom, a naročito novim fenomenima pristupa sa tradicionalističkih ili ekstremno antimodernističkih pozicija.

(Tako se i moglo dogoditi da prva izložbena manifestacija i tumačenje postmodernizma u Beogradu bude priređena sa krajnjim antimodernističkim shvatanjima. Naime, u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu Dragoš Kalajić je 1982. godine priredio autorsku izložbu pod nazivom **Postmoderna u Beogradu** na kojoj je još jednom istakao svoj poslovični animozitet prema modernoj umetnosti u koju su nažalost bili uvučeni i neki ozbiljni i dobri umetnici iz mnogih oblasti od rok-muzike do sli-

karstva.)

U tekstu „Vežbe iz umetničkog pluralizma“ (*Pitanja* 1, 1983) Pejićeva sasvim otvoreno ukazuje na, ovog puta, pogubne uticaje tradicionalnih umetničkih škola, koje jednim delom sprovodi i beogradska Likovna akademija u tom periodu, zatim odnosa sa umetnošću sedamdesetih godina, da bi na kraju dala i neke nove ocene karakteristikama aktuelne obnove umetnosti u znaku tekućeg *pluralizma*. U podužem uvodu ona skicira razvoj modernizma beogradske škole, koja upravo i stvara onaj poznati okoštali ambijent što zatiče najpre pojavu konceptualne umetnosti, a zatim se na isti način oburvava i na pojavu *Nove slike*, a to takođe, ali posredno, govori o stvarnim, temeljnim karakteristikama recentne obnove jezika umetnosti. Glavno pitanje tiče se odnosa prema internacionalnim tokovima savremene umetnosti a zapravo se obavezno upotrebljava kao dokaz *umetničkog importa*. To je i opšte mesto svakog *lokalnog preispitivanja* velikih imena svetskog modernizma od Pikasa do Mura, od Bejkona do Brankušija te njihovih uticaja na domaće stvaralaštvo, što je tako lepo vidljivo i u posleratnom razdoblju srpske umetnosti. Raskid sa ovim shvatanjem nastupio je sedamdesetih godina, kada se dogodilo da druga linija' (u umetnosti) „ne pristaje da nastavlja tradiciju beogradskog modernizma, već odlučuje da *bira* svoju tradiciju“, piše B. Pejić. I upravo je ovde identifikovano još jedno mesto karakterističnog odnosa prema tek započetim promenama sa početka devete decenije. Ponešto nepravедно, Pejićeva gura ovu živu aktivnost, koja je tada u najdelikatnijoj fazi, u naručje tradicionalnog modernizma isključivo sa lokalnim naznakama, sa čime se delimično možemo složiti, ali je i sama istovremeno svesna njene nove energije i nove vizije, u odnosu na globalnu umetnost, koje su tek unele pridošle generacije mladih autora. Pre svega produžavajući aktivno delovanje *druge linije* (nova umetnička praksa, konceptualna umetnost, performas itd.), koja je bila noseća struja sedamdesetih i na period posle osamdesete godine, Bojana Pejić zapravo zasniva jednu čvrstu liniju kontinuiteta koja se kroz Likovnu radionicu SKC-a preliva u nove plastičke sadržaje obnovljenog jezika umetnosti – a prirodno je što se deo tog jezika baš i formira na tom mestu. (U SKC-u su takođe nastale i neke od najznačajnijih, inicijalnih manifestacija *umetnosti osamdesete*

tih poput, recimo, **Spomenika umetnosti** De Stila Markovića. U toj galeriji je intelektualno stasavala i nova generacija kritičara, među njima i njena najrepresenzativnija ličnost – Lidija Merenik.) To naravno da nije sporno kao legitimni i delimično opravdani kritičarski stav.

Ali, ovde je ispoljena i zabluda da se isključivo u okviru te radionice odvijala aktivnost na formiranju produkcionog i teorijskog nukleusa koji će uticati i na pojavu i na učvršćivanje pravca *glavne linije* umetnosti devete decenije. Važne ideje i objašnjenja oko ovih pitanja nalazimo u tekstovima **Tabira Lušića** (takođe jednog od učesnika Likovne radionice SKC-a), osnivača i glavnog ideologa grupe Alter imago – naše varijante *učenog slikarstva* i to ne u plastičkom već u semantičkom sloju – kao i oko formiranja, što je za našu temu od posebnog značaja, novog kritičkog diskursa koji iz najveće moguće blizine adekvatno identifikuje jezičke intencije te umetnosti. U njegovim tekstovima nalazimo i podosta odgovora na česte prigovore i izražene sumnje oko mogućnosti *transavangardne paradigme* u beogradskom umetničkom miljeu. (Naime, često je izražavana nedoumica da je u Beogradu, upravo zbog njegove evidentno loše, gotovo sasvim zatvorene umetničke klime, uopšte moguće uspostavljanje jednog novog, sofisticiranog jezika umetnosti koji podrazumeva veliku permisivnost sredine istovremeno sa izrazitom obaveštenošću samih umetnika: upravo je primer rada grupe Alter imago dao efektni odgovor na ovakva sumnjičenja.) Treće, vrlo bitno, jeste da Lušićevi tekstovi umnogome podrazumevaju aktivni jezik ili su na striktnoj liniji plastičkog govora njegovih slika. Rolan Bart je govorio o *zadovoljstvu čitanja*, Bodrijar o *zadovoljstvu pisanja*, najzad ova dva načela slila su se u novi fenomen *zadovoljstva slikanja* što se kao nova odrednica neguje u recentnoj kritici (uz Lušića u tom početnom periodu, ponajpre je zapažamo kod Lidije Merenik i Milete Prodanovića). Ključnu reč za razumevanje *Nove slike* Lušić je stavio u početku svog teksta „Imago a l'inverse – *sofistikacija*” (*Polja* 289, 1983) i odmah je zamenio za njega pogodnijom – *upletenost*, želeći time da ukaže na zamršene uticaje koji se disperzivno protežu ne samo kroz istorijske epohe poput citata vidljivih u ovom slikarstvu već i u interakcijama među simultanim kontingencijama stilova na pluralističkoj sceni:

„Sloj po sloj inverzne građevine Slike, gdje se prvi sloj zapliće u poslednjem, koji ga nastoji sakriti. Impasto gušenje. Tenzija zaludnosti slojeva stopljenih u bljesak površine. Tenzija tvrdoga obrisa i kovitlaca materije itd. Množina događaja u množini slojeva koji su prepuni ostacima, talogom historijskih iskustava, iako – 'prošlost je možda ništa više do li arhiv' (G. C. Argan) – ukazuje na slojevitost koja se, naravno, ne mora održavati uvijek jednakom, već se u jezičkim rasponima može postaviti negde između teškog 'jednog' i jednako teškog 'sve', tj. između direktnih, bezobraznih i ovlašnih, diskretnih itd... ali svakako 'plošnih' reminiscenci.“

A u prvom programskom istupu na izložbi **New Now** za rad grupe Alter imago Lušić je u katalogu napisao:

„Stvari i prizori pojavljuju se pod posebnim svetlom – onim koje se dobija od rastrzanog ritma 'U'-bljeskavice, u jednoj savršenoj tenziji 'dinamičke katatonije'. Ova isprekidanost, ova heterogenost u stvari jeste elementarna građa prizora. Da bismo prizore primili moramo ih zaustaviti. Tako zaustavljene mi ih posvajamo. Tako posvojene mi ih doživljavamo, zatvorene unutar određenih kategorija, pri čemu gotovo napuštamo interes za njihova ustrojstva, jer elementi gradnje nisu ništa ukoliko se ne okupljaju unutar određenih kategorija. Te kategorije jesu kategorije doživljaja. One mogu vrištati, biti kontemplativne, biti monstruozne, biti kadaverične, biti egzaltativne. Najšira ipak od svih kategorija doživljaja jeste *opsesivno*... Svijet dijaloga je međutim igra egotičnog bića i ličnosti – s onim što je izabrano ili se tek nudi kao 'drugo' (alter). Igra heterogenosti, policentrizam, otvaranje i zatvaranje, grubih i nježnih dodira... Svijet jezičkih inverzija živi vrijeme persiflaže.“

Konačne definicije

Dva vodeća kriričara koji su najuspešnije tumačili i ocenjivali novu obnovu umetnosti tokom osamdesetih godina svakako da su bili Ješa Denegri i Lidija Merenik. Za ovu priliku daćemo samo neke od važnijih uputa na njihova shvatanja.

Glavni tekst u katalogu izložbe **Umetnost osamdesetih** pod naslovom „Posle osamdesete: umetnost u znaku raznolikosti“ napisao je **Ješa Denegri**. Ovaj tako naglašeni ton pomirljivosti (koji neodoljivo priziva znameniti članak Bogdana Popovića iz 1921. godine „U slavu jednih i drugih“ u kome se ovaj učeni i mudri esteta trudi da pomiri staru, klasičnu i opresivnu tradiciju i novo srpsko impresionističko slikarstvo s početka veka koje je dočekano sa poražavajućom kritikom), ostaće karakterističan za Denegrija iz jednostavnog razloga. Naime, taj već vrlo ugledni i uticajni kritičar, glavni idejni i teorijski zastupnik te promoter *Nove umetničke prakse*, odnosno *druge linije* u Jugoslaviji sedamdesetih, početkom devete decenije naravno da je svestan promenjenih plastičkih vrednosti, pa sada uspešno miri vlastiti stav dotadašnjeg *militantnog* kritičara konceptualne umetnosti i odskora *staloženog* tumača inovirane situacije u umetnosti nastale sa pojavom *Nove slike* u umetnosti osamdesetih.

Prelaz iz osme u devetu deceniju u umetnosti i za Denegrija se odigrao isključivo kao pasaž iz modernizma u postmodernističku paradigmu. Za njega je, međutim, sporno interpretiranje razloga za tu promenu:

„Pred tom haotičnom i neizdiferenciranom umetničkom praksom kritika se danas nalazi u još jednom iskušenju: ukoliko nastavi svoju analitičku i historicističku vokaciju, ona će sa sobom nositi teret metoda operativnih u prethodnom a možda sasvim neadekvatnih u sadašnjem umetničkom razdoblju; ukoliko pak pristane na napuštanje svakog čvršćeg kritičkog instrumentarijuma i, poput same umetnosti prihvati ponašanje 'otvorenog nomadizma izvan svakog ideološkog usmerenja' (što zagovara Bonito Oliva u svom uvodnom tekstu za knjigu *Panorama della Post-Critica*, 1983), mogla bi se naći u međuprostoru u kome više ne sagledava procese celine već prati samo krajnje rasute fragmente umetničkih zbivanja. No bez obzira na sve te zamke, valja se na neki način odrediti čak i u ovom trenutku u kome su – kako je već više puta rečeno – 'u polju umetnosti svi putevi dozvoljeni'. Stoga odmah želimo istaći da današnju umetničku situaciju nipošto ne bi trebalo smatrati još jednim simptomom 'pozivanja na red' ili 'povratka redu', kakav se svojevremeno javio u evropskoj umetnosti kasnih dvadesetih i tokom tridesetih godina kao reakcija na

pokrete istorijskih avangardi s početka veka. Naprotiv, današnja se situacija čini kao dalji nastavak stalnih previranja što ih poznaje ceo posleratni period, a koja je do krajnjih zaoštrenja bila dovedena u novoj umetničkoj praksi protekle decenije. Istina, umetnost osamdesetih godina nije neposredni kontinuitet te prakse ni u ideologijskom smislu niti pak u izražajnim formama: štaviše, u mnogim se činiocima jasno vide odstupanja od postavki nove umetnosti sedamdesetih godina (vide se pre svega u ponovnom pozivanju na umetnički predmet, na tehniku slikanja, u odustajanju od reproduccionizma i analitičkih namera, u odbacivanju ideologijskog faktora u umetničkom jeziku), pri čemu se ipak zadržava ranija sklonost umetnika ka potenciranom individualizmu i nomadizmu ispoljenom, naravno, na sasvim drugi način, a sve to u krajnjoj konsekvenci čini da se umetnička zbivanja na početku osamdesetih godina doživljavaju kao jedna od sledećih etapa u dosadašnjoj permanentnoj mobilnosti savremene umetnosti“ – stoji u istom tekstu.

Upozorenja o opadanju kreativnog kvaliteta i kritičkog kriterija nisu bila bez osnova. Ali ako se uzme u obzir brzina nastanka *Nove slike*, masovnost ovog inovativnog pokreta, potreba da se u domenu plastičkog jezika nove umetnosti brzo uspostavi jedna izmenjena vrednosna paradigma – dotad nepoznata, tada postaje jasno da su kritičari koji su imali više razumevanja i opravdanja za recentna zbivanja, uz blagonaklonost i potpuno poverenje, pokazali i spremnost da hrabro podele sudbinu nove umetnosti. Otuda se njihovo vidno i energično podržavanje *Nove slike* može razumeti kao nužno saučesništvo u obezbeđivanju onog mesta te umetnosti za koje su bili potpuno ubeđeni da mu zasigurno pripada. Tako ocenjujući, danas izgledaju potpuno opravdane i one katkada prekoračene pohvale koje su mogle tada izgledati preterane, bez dovoljnog kritičkog opravdanja ili bez neophodnog estetičkog utemeljenja u samoj stvaralačkoj ponudi. (Zanimljivo je da se ovo pitanje čak i danas poteže upravo sa one kritičarske strane koja je praktično *prespavala* celu tu deceniju očigledno epohalnih umetničkih zbivanja.)

U nastavku Denegri utvrđuje još jednu osobinu *Nove slike*, ona naime potencira govor *genius loci*, dakle slika internacionalnih zbivanja u umetnosti duž celog modernizma sada se konačno

raspada na brojne lokalizme: *transavagardu* u Italiji, *novi ekpressionizam* u Nemačkoj, *loše slikarstvo* u Americi, *ekscentričnu figuraciju* u Francuskoj itd., koje će razjasniti kritičari nove generacije opservirajući domaće fenomene.

Iako se reč *prepleti* ne pojavljuje u tekstu **Lidije Merenik**, pod tim naslovom (*Polja* 289, 1983) izvedena je cela elaboracija rane priče o *Novoj slici* u Beogradu i slikovito je identifikovana na brojnim mestima preplitanja, ukrštanja, prožimanja stilskih, povesnih, medijskih (sve sa prefiksima multi, poli), poetičkim, vertikalnim, horizontalnim i dijagonalnim transferzalama koje polaze od mnogobrojnih izvora. Utvrđujući specifičnu razliku, upravo tačke razgraničenja *italijanske transavangarde* i *nove slike* situirane u domaćim uslovima, Merenikova, koja poput umetnika njene generacije – nosilaca aktuelnih promena, tek stupa na kritičarsku scenu, snažno zagovara njena autentična svojstva – gotovo lokalnu samosvojnost nastajuće umetnosti:

„Verovatno da još jednom treba postaviti pitanje o pravim odrednicama 'fenomena nove slike' i zapitati se nije li u nekim slučajevima došlo upravo do zamene teze na liniji 'nova slika' – Olivina definicija transavangarde. U prvom slučaju postoji mogućnost ravnopravnog dijaloga s umetnošću trenutka, kao i kvalitativnog određivanja ponuđenog materijala; u drugom, uz 'model' transavangarde pristaju samo malobrojni. Ako, upravo po Olivinoj definiciji transavangarde, postoji mobilnost, hiljadu otvorenih mogućnosti... fleksibilnost stava i interesovanja... moramo dozvoliti mogućnost ravnopravnog egzistiranja različitih umetničkih pristupa u okviru fenomena 'nove slike', i tek tada pisati o sveobuhvatnom i složenom fenomenu jugoslovenske umetnosti osamdesetih godina. U Beogradu, na ovako širokom polju umetničkih jezika osamdesetih, stvara grupa umetnika mlađe generacije, koji su svoju aktivnost počeli još u vreme poznih dela 'nove umetničke prakse', koji su se, u jednom krajnje odgovornom, gotovo avanturistički odgovornom momentu, zadesili između modela školovanja na Likovnoj akademiji, nasleđa konceptualizma, nove umetničke prakse, performansa, umetnosti ponašanja i environmenta, kao i, s druge strane, sopstvenog subjektivnog osećanja, koje bi se kod mnogih dalo identifikovati poznatim 'uživanjem u slici', ili 'pravljenjem slikarstva-po-svaku-cenu danas, iz sopstvenog užasa

i užitka'.

Ovo mišljenje se može uzeti kao meritorno bez obzira što je izrečeno u jednom od prvih napisanih tekstova o novoj umetnosti, pošto je Lidija Merenik već tada imala puni uvid u vrstu i oblike novog kreativnog raspoloženja, ličnosti koje su je tada stvarale i mesta njenog nastanka. Radeći kao saradnik Likovne radionice SKC-a tih godina, ona je mogla jasno da uoči razliku koja se pojavila između rada u ovoj neformalnoj radionici i edukativnog rada na umetničkim školama i da na uticajima tih izdiferenciranih kreativnih klima zapazi specifične elemente u sadržajima *Nove slike*. Otuda potiče jedan deo smisla reči 'prepleti', a njen puni obim može se iščitati u mnogobrojnim, ne samo njenim, kasnijim tekstovima koji su pisani sa potpunim saznanjem o ovoj umetnosti višestrukih prožimanja, ukrštanja, prepleta, tako da ti termini upravo postaju i registar ključnih reči za određivanje i tumačenje nove umetnosti.

Zaključak

Dakle, već i iz ovako fragmentarno datog pregleda može se zapaziti da je beogradski odgovor na često postavljano tezu kako je jezik postmodernizma i uopšte ove vrlo učene, zahtevne i intelektualističke obnove slikarstva osamdesetih godina u osnovi iniciran iz dva resursa. Delom je nastajao pod uticajem *Nove umetničke prakse* sedamdesetih (i institucionalno gledajući – u prvoj fazi razvijala se u Likovnoj radionici SKC-a, i bivala podržavana od strane dotadašnjih kritičara konceptualne umetnosti poput Jese Denegrija, Bojane Pejić i Jadranke Vinterhalter). S druge strane i većim delom, ova umetnost je pokazivala istovremeno dejstvo čak iz tri pravca, od kojih su dva nastala u jedinstvenom ambijentu beogradske umetničke škole i bila odmah podržana od mlađe kritike (Bojana Burić, Jadranka M. Dizdar, Lidija Merenik). Sem članova grupe *Alter imago* (u prvobitnom sastavu bez Milete Prodanovića), svi ostali protagonisti obnove slikarstva ovog perioda bili su studenti Likovne akademije. Ali se oni, generalno gledano, razlikuju u dva osnovna stava: jedan je ostao dosledan i medijski i po likovnoj problematici sličnoj tzv. beogradskoj slikarskoj ško-

li, tako da je u samom začetku zabeležena tek blaga naklonost prema nastupajućoj obnovi *nove prizornosti* (u delima Mrđana Bajića, Darije Kačić, Olivera Dautović itd.).

Drugi su pak energičniji, buntovniji upravo u odnosu na mlaku poetiku lokalne škole, oni *sa žestinom* odbacuju akademske pouke i na velikom talasu ukupnih promena u rok muzici, videu, dizajnu, fotografiji, modi i dr. upuštaju se u totalno rušenje svakakvih zadatosti (medijskih, estetskih, likovnih, i sl.), što su pokazali Milovan De Stil Marković i Vlasta Mikić koji su činili umetnički par pod vrlo adekvatnim nazivom *Žestoki*.

Najzad, grupa umetnika okupljenih pod imenom Alter imago (studenti istorije umetnosti, slikarski autodidakti izrazito senzibilizirani na problemima *Nove slike*) Tahir Lušić, Nada Alavanja i Vladimir Nikolić, a nešto kasnije i (slikar) Mileta Prodanović, predstavljaju vid specifičnog *učenog* lokalnog odgovora na pitanje transavangardne paradigme, s obzirom na njihove stalne pozive na umetničku tradiciju, citate itd. Uz poznavanje i sposobnost manipulisanja umetničkim medijima pokazuju istovremeno i veliku informisanost o procesima koji se odvijaju unutar istorije umetnosti a koji su dovodili do određenih stilskih i estetičkih formacija. Istovremeno postoji i niz relativno samostalnih pristupa ovoj obnovi poput Tafila Musovića, Maje Tanjić, Vere Stevanović, Dragoslava Krnajskog, Slađane Stanković, Vesne Milivojević, Radomira Kneževića, Jelice Radovanović, Dejana Anđelkovića ...

Iz ovako složene strukture, kao svojevrzne hranljive podloge, u drugoj polovini osamdesetih pojaviće se mnoga drugačija previranja na krilu domaćeg postmodernističkog tela: kao vid reakcije na euforiju ove dominantne (pseudo)figuracije snažno će se oformiti struja nove geometrije pod nazivom *neo-geo* (Verbumpprogram, Zoran Grebenarović, Smiljana Kudić, Feđa Kljaković), ali se ta pojava pre može tumačiti kao naznaka jedne druge predstojeće obnove – obnove modernizma pod nazivom *nova* ili *druga moderna*. Svakako je najzanimljiviji fenomen izuzetna dominacija nove skulpture u našem umetničkom sistemu, koja je pokazala dotad neviđenu vitalnost, znake polivalentnih uticaja i punu plastičku znakovnost vremena, od kojih su brojni primeri iznikli iz prizornosti i oblikovne strategije *Nove slike*. U tom domenu diferencirale su se dve struje – jedna je bliža plastičkom

konceptu umetnosti osamdesetih, a to se vidi u radovima Božice Rađenović i Marine Vasiljević, a druga se više bavila čistim formalnim problemima nove skulpture i njoj pripadaju Dušan Petrović, Srđan Apostolović, Zdravko Joksimović i Dobrivoje – Bata Krговиć. Ovo jezgro mladih umetnika odrediće upravo glavni tok aktuelne umetnosti u drugoj polovini osamdesetih. Taj deo umetnosti i njene kritike osamdesetih pripada drugom delu ovog prikaza.

Drugi deo: Promena

U umetnosti se sredinom osamdesetih odigrala još jedna promena u medijskom jeziku, koja nije ostavila posledice na plastičko stvaralaštvo već i na likovnu kritiku koja se njome bavila. Do sada je najdetaljniji prikaz tog procesa dala Lidija Merenik u knjizi *Beograd: osamdesete* (objavljena 1995. godine a nastala iz njenog magistarskog rada odbranjenog 1993). Kako je ova knjiga rezime njenih kritičkih tekstova pisanih upravo u vremenu nastajanja te umetnosti, oni se mogu uzeti kao autentični kritički osvrti, kao pouzdane ocene i utvrđene činjenice o aktuelnom stvaralaštvu druge polovine osamdesetih, kao zrelije teorijske postavke koje estetički potpuno zaokružuju ovo naše živo likovno stvaralaštvo. Zbog tih razloga koji su delimično ne samo uzrok već u većem delu i posledica događaja u tom vremenu, detaljnije ćemo se osvrnuti na njen sadržaj.

Ključna reč koju Merenikova koristi u objašnjenju promene koja je nastala sredinom devete decenije u oblasti recentnog plastičkog stvaralaštva jeste *neekspresionizam*. Ona se nalazi i u naslovu knjige italijanskog istoričara umetnosti Đermana Čelanta *Unexpressionism* (objavljena u Njujorku 1988) i očigledno je glavna estetička i pojmovna odrednica koja je registrovala i teorijski objasnila osnovnu promenu u vizuelnim umetnostima karakterističnu za ovu fazu postmodernizma, koja je iz dominantne ekspresionističke egzaltiranosti prvog perioda prešla u mirnije – neekspresivno piktoralno i medijsko stanje znatno bliže mentalnim pretpostav-

kama u radu umetnika. Procesi, koje je Lidija Merenik zapazila u beogradskoj likovnoj umetnosti sredinom osamdesetih godina, kako njena knjiga utvrđuje, delimično odgovaraju teorijskoj shemi koju je uspostavio Čelant.

„Koliko god je početak decenije bio obeležen brzinom i neposrednošću doživljaja, ekstrovertnošću i preterivanjem, dotle se umetnost od 1985/86. okreće istraživanju, elaboraciji naznačenih tema i sadržaja, jačajući polje konceptualnog i namećući strože kriterijume i zahteve“ napisala je u svojoj knjizi Lidija Merenik već na početku poglavlja o promeni koja je usledila sredinom devete decenije identifikujući suštinu razlike, kao i potrebu uspostavljanja određenijih i utemeljenijih vrednosnih sudova nakon permisivnih godina velike obnove. Očigledno je da je dotadašnja kreativna delatnost u toj generaciji umetnika bila primana sa enormnom benevolentnošću koja je omogućila i prihvatanje autora koji nisu svojim delom dostizali neophodne estetičke kvalitete. Promena stilskog raspoloženja u tom trenutku osigurana je i pojavom još jedne generacije umetnika i vidnim izoštravanjem ocenjivačkih instrumenata, koji su od tada vrlo ozbiljno procenjivali i samu vrednost umetničkog dela bez obzira na njihovu izraženu trendovsku pripadnost.

Pišući prikaz izložbe **Jugoslovenska dokumenta 89**, održane u Sarajevu (*Moment* 16, 1989), na kojoj se već sasvim jasno uočava pojava nove generacije promenjenog plastičkog mentaliteta, Lidija Merenik je navela sledeće, podvlačeći upravo tu njenu karakteristiku u prvoj od tri identifikovane grupe autora (prema poetičkim i stilskim osobinama):

„Prva je grupa onih mlađih čiju umetničku delatnost pratimo od početaka ove decenije i koja, shodno tome, nije prošla kroz iskustvo sedamdesetih (ovde šire nazvano 'konceptualnim'). Oni su u početku glavni označitelji umetnosti osamdesetih, njeni pionirski promotori i još uvek verodostojni predstavnici. Kraj njih su (kao posebna pojava, unutar grupe) i najmlađi umetnici, o čijem je radu možda rano suditi, ali koji deluju od sredine osamdesetih, ili čak od 1987/88. Bez suvišnih predrasuda o umetnosti 'nove predstave' s početka decenije, dovoljno mladi da u sedamdesete gledaju kao u istoriju, neinhibirani nasleđem, oni čine budućnost jugoslovenske umetnosti. Uz sve različitosti unutar grupe, stilsku

heterogenost i drugo, zajednički imenitelj njihove umetnosti je savremenost (zrela i oprezna strast), čak i pomenuta patologija savremenosti. Njihov umetnički senzibilitet izgrađen je u vremenu post-avangardne epohe umetnosti.“

Uz tu novu generaciju umetnika tih godina stasavala je i nova generacija kritičara, po godinama bliska stvaralocima, koja je oštro nametala i potrebu uspostavljanja jedne jasne hijerarhije i definisanje novih pravila u aktuelnoj likovnoj produkciji. U delima Milice Lukić, Perice Donkova, Aleksandra Rafajlovića, Srđana Apostolovića, Dušana Petrovića, Zdravka Joksimovića, Bate Krgovića, Božice Rađenović, Marine Vasiljević i dr. moguće je jasno zapaziti tu potrebu da se stvaraju dela sa znatno izraženijim estetskim vrednostima u mnogo mirnijem produkcijskom postupku, a to su odmah primetili i tačno tumačili isto toliko mladi kritičari poput Dejana Sretenovića, Danijele Purešević, Nikole Šuice, Marine Martić, Darke Radosavljević, Branislave Anđelković i Branislava Dimitrijevića. Ukazaćemo sada na neke najznačajnije tekstove koji su obeležili drugu polovinu osamdesetih godina.

Najpotpuniji izvor teorijskih i kritičkih osvrta na aktuelnu umetnost druge polovine osamdesetih, pored predgovora kataloga samostalnih i autorskih izložbi, svakako je i časopis za vizuelne umetnosti **Moment**, koji je sa grupom istoričara umetnosti 1984. godine pokrenuo i uređivao Ješa Denegri. Kroz njega su, pored starijih kritičara koji su se zanimali za probleme recentnog stvaralaštva, sa svojim recenzijama prošli, praktično započinjući svoju karijeru, brojni kritičari koji su tu ostavili značajne priloge, danas svakako neophodne za proučavanje i umetničkog stvaralaštva i kritičkih stavova istoričara umetnosti.

Rasparčane slike fragmenata postmoderne epohe bivale su postupno zamenjivane dekonstrukcijom recentnih umetničkih objekata – ikonama novog vremena. Kako su očigledno u prethodnoj fazi osporeni dijalektički i frejdovski model, te imperativ modernističke autentičnosti i jezička semiologija u kritici i teoriji umetnosti, iskrsla je i potreba da se strukturiše jedan novi, takođe složeni estetički metod interpretacije dela. Začetak tog procesa moguće je pratiti od vremena prvih manifestacija promene raspoloženja među umetnicima. Jedan od prvih jasnih simptoma tog

procesa mogao se videti na beogradskoj izložbi italijanskog umetnika Nuncija koja je održana u Galeriji Studentskog kulturnog centra 1987. godine. Tom prilikom sa njim je urađen jedan intervju koji je objavljen u *Momentu* 8, u kojem je on, između ostalog, na pitanje „Počeo si da radiš u jeku transavangarde kojoj nisi nikada pripadao. Kako je to tada izgledalo?“ odgovorio:

„Počeo sam da izlažem u jeku transavangarde, tačno, ali ja se zapravo nalazim posle nje, ja se osećam mladim... Za mene je transavangarda bila važna... ali ne i za moj rad i njegovu ideologiju... Vrlo je važan prostor u kome se nalazi rad... Rad ili stvara svoj prostor ili ga ne stvara... Zato sam tražio da stvorim ambijent, što je moj dugogodišnji san, i sada sam to učinio. Tu se, međutim, stvorila šansa da se forma redukuje, tako da je postajala sve jedinstvenija, sve suštinskija. Istovremeno, iz tih elemenata, po 2-3, izlazila je lagana boja, sve dok forma nije postala jedinstvena, a boja moćna...“

Nuncijeva izložba, a dakako i ideje koje je izneo u ovom razgovoru, privukle su pažnju umetničke javnosti zainteresovane za proces inoviranja plastičkog jezika koji je u tom trenutku bio u toku. Odmah nakon umetnika koji su počeli da prikazuju nove radove nastale *posle* transavangarde, javili su se i kritičari koji su ova zbivanja zabeležili i počeli da tumače. U kritičkim odrednicama sve ređe se koriste termini *Umetnost osamdesetih* i *Nova slika* a sve učestalije govori se o *neo* ili *post* fenomenima, jeziku novih formi, instalacijama, ličnim poetikama itd.

Nova kritika

Među prve protagoniste kritike novog diskursa, veoma obaveštene, uzorno školovane – ne samo na uobičajenom programu univerzitetskih studija već pre svega na aktuelnoj literaturi koja teorijski najdublje zahvata iznete kreativne probleme nove umetnosti, spada **Dejan Sretenović**. U *Momentu* 16, 1989, on je objavio tekst sa indikativnim naslovom „Nova geometrija u iskušenju postmodernog zavoda“, koji je postavio neke kritičke paradigme opšteg karaktera koje su šire obuhvatile novu umetničku produkciju druge polovine osamdesetih. Tekst je započeo na sledeći način:

„Ako je umetničku situaciju prve polovine 80-tih obeležila dominantna struja povratka slici, prizoru i naraciji koja je svoje jezičke reference tražila u slikarstvu istorijskih avangardi, onda je druga polovina 80-tih u znaku različitih *neo* i *post* strujanja (post-minimalizam, post-konceptualizam, post-pop, nova apstrakcija) čiji su izvori inspiracija u širokom dijapazonu posleratnih neoavangardi, od slikarstva bojenog polja do konceptualizma.“

I dalje:

„... možemo da zaključimo da je postmodernizam već došao u situaciju da preispituje sopstvene korene i početke, u vremenu u kome se period od 30-40 godina čini jednako dugim i sadržajnim kao što je to ranije bilo nekoliko vekova. U tom smislu, i pored sklonosti retrogardii, simulaciji, citatu i metafori, imanentnim celokupnoj umetničkoj situaciji 80-tih, navedene razlike, koje se ogledaju u referentnosti spram binoma moderna–postmoderna, nacionalno–internacionalno, Evropa–Amerika itd., dopuštaju da već sada, na izmaku devete decenije, govorimo o njenom umetničkom politeizmu čija slojevitost i kompleksnost tek treba da bude valjano proučena i analizirana.“

Polemišući sa nekim argumentima kojima je tumačena pojava neo-geo umetnosti u nastavku istog teksta Sretenović piše:

„Neki kritičari su požurili da pojavu nove apstrakcije predstave kao reakciju na dominantnu ulogu figuracije u kontekstu nove slike, a novu geometriju kao reakciju na njenu ekspresivnost i gestualnost. Međutim, likovne poetike 80-tih ne poznaju oštra razgraničenja na figurativno i apstraktno, niti se u kritici operiše takvim pojmovima, već se radije govori o predstavi, prizoru, simulakrumu, fantazmu – termina preuzetih iz teorije postmodernizma i poststrukturalističkih čitanja psihoanalize.“

□Već ovde je moguće naslutiti začetak jednog docnijeg sučeljavanja koje će za mnoge nenadano izbiti sredinom devedesetih godina na liniji postmoderna – nova (druga) moderna. Prvoj grupi pripadaju upravo kritičari koji su se pojavili u ovom periodu i koji su u narednih desetak godina sebe jasno profilisali kao intelektualce otvorenih, čvrstih i potpuno definisanih postmodernističkih teorijskih postulata. Ova polemika koja se vodila u nekoliko prilika (**Prvi jugoslovenski bijenale mladih** u Vršcu, neke

izložbe novomodernista, poput Save Stepanova održane u Novom Sadu i Beogradu, neki stavovi izneti u najtvrdem uporištu novomodernista – časopisu *Projeka(r)t* i neke knjige Miška Šuvakovića) pokazala se kao najznačajnija intelektualna aktivnost obeležavajući sredinu poslednje decenije modernističkog veka.¹

Osvrćući se na **Venecijanski bijenale** 1990. godine (u *Momentu* 19), Sretenović već sasvim jasno vidi simptome novog stanja u problemima plastičkih umetnosti. To je vreme kada se začine i polemički sukob oko sledećeg: sudbina postmodernizma u novim uslovima i definisanje novouspostavljenog stanja. Sretenović na tom mestu sasvim određeno piše:

„Neprepoznavanje novog kulturnog modela postmodernog reza koji se kroz teoriju filozofski orijentisanih dijagnostičara civilizacije davno infiltrirao i u stvaralačku praksu otkriva recidive modernističke svesti koja se užasava 'kraja metafizike'. Nužnošću kontekstualizacije umetnosti u 'eri banalnosti' zanemaruje se njena estetičnost, postmodernizam ocenjuje modernistički, totalno pretpostavlja fragmentarnom, a novi misao i operativni modeli, do danas neprimereni biću umetnosti, apriori diskvalifikuju čime i sama umetnost postaje neprozirna. Pogled tako zastaje na površini dela koje se onda neminovno pojavljuje kao operetsko i teatarsko, bezsadržajno i iluzionističko u odnosu na uzorne modele prošlosti na koje obavezno referiramo kada se bavimo tekućom umetnošću.“

Pišući o istom Bijenalu i **Danijela Purešević** je iznela neke konstatacije koje su identifikovale isti proces promena. Tako ona u tekstu „Bijenale: Geopolitička mapa“ (*Moment* 19, 1990) uočava problem lokalizma u umetnosti ovog perioda uspostavljajući relacije afiniteta i odbijanja među istovremenim umetničkim i kulturnim prostorima Evrope i Amerike, marginalnih područja poput Afrike i Australije, te naravno i među umetničkim dominantama u Evropi, kakve su na primer Nemačka, Italija itd. Razložena – dekonstruisana, fraktalna – slika sveta, makar ona jasno otkrivala i primetno zajedništvo unutar kulture osamdesetih, pokazuje se u ovom periodu kao izrazito podsticajna za novopridošle generacije naših umetnika – pogotovo u trenutku uvodne faze raspada Jugoslavije. Iako se naravno u plastičkim umetnostima ti procesi nisu mogli identifikovati na eksplicitni način, ipak ta tendencija ko-

ja se uskoro veoma ubrzala, nije promakla ni umetnicima koji su na druge načine ukazivali na tu opasnost ni kritičarima umetnosti koji su analizirali dela recentne produkcije.

Nikola Šuica ide istim tragom a to se ponajbolje može čitati u njegovom tekstu, „Htinski rasporedi“ (*Moment* 19, 1990) povodom izložbe Željka Kipkea – svakako umetnika među najsenzibiliziranijima i prema problemima nove plastičke forme i prema vrsti integrisanog kontekstualnog sadržaja koji se iz tih formi može uočiti.

„Osnovni pojam raščlanjenja i interpretacije, u slučaju Kipkeove logike i strukture slika, iziskuje praćenje metode slikovne organizovanosti. Za *Ložu crne optike* (ciklus novih Kipkeovih slika – J.D.) ona počiva na psihološki jednako duhovitom i turobnom (ako se ima u vidu raspadanje i uništenje) iskustvu podloge i vizure.“

U radovima nekih umetnika ovaj problem socijalne i kolektivne anksioznosti doveden je u prvi sadržinski slikovni plan – potpuno na prozirni način ekspliciran je jedan lokalni dramatični politički proces koji je, a to je vreme potvrdilo, bio postavljen u samom temelju destrukcije jugoslovenske države. Ponajbolje su taj trend osetili umetnici koji su tada živeli i radili u epicentru razornih političkih zbivanja – na Kosmetu. U slikarstvu Petra Đuze i Zorana Furunovića ovi damari vremena veoma jasno se vide i to je kritika odmah zapazila i navela kao deo sve prisutnije estetike tog vremena. A da se krupna promena osećala u vazduhu, svedoči i izložba **Umjetnost za i protiv**, održana u Banja Luci 1989. godine, kojim je povodom upriličen i okrugli sto za kome se osvetlila sve aktuelnija tema: *Umetnost politika ideologija*. (Pojedina tada podneta saopštenja objavljena su u *Momentu* 18, 1990.)

Završna napomena

I najzad, u devedesetim, kao delimični nastavak nove, druge umetnosti, javiće se u glavnom toku niz poetika koje grade jednu novu paletu čiji je sadržaj: specifična koloristička figuracija kao nova pojava u našem slikarstvu (Jasmina Kalić, Daniel Glid, Uroš

Đurić, Stevan Markuš) i vajarstvu (Dragana Ilić), koju će slediti kritika opet promenjenog jezika jedne sasvim nove generacije istoričara umetnosti – Zoran Erić, Jasmina Čubrilo, Jadranka Tolić, Stevan Vuković, Gordana Stanišić itd. Uz grupu neomondrijanista (Zoran Naskovski, Aleksandar Dimitrijević, Nikola Pilipović) i neoenformelista (Zoran Dimovski, Branko Raković) to će biti izraz potrebe za pretragama po unutrašnjosti skrivenih privatnosti umetnika, ili pak šifrirane znakovnosti samih umetničkih dela (Dragan Kićović, Milan Kralj, Dragan Stanković, Mirjana Petrović) i kao medija i kao mesta formulacije drugačijih idejnih sadržaja. Promene su zabeležene i u skulpturi nakon 1990. godine i one će oformiti jednu sasvim novu kreativnu situaciju ambivalentnih sadržaja toliko temeljno različitu da će izazvati u kritici i teoriji umetnosti vidne nesporazume i kontroverze (Mirjana Đorđević čiji je rad, simbolično, reprodukovao na naslovnoj strani poslednjeg broja *Momenta* iz 1991. godine – Ivan Ilić, Nina Kocić, Marija Vauda).

Tada dolazi i do velikog broja autorskih izložbi koje su prikazale i objasnile ove nove fenomene u umetnosti poput onih (da spomenemo tek najvažnije održane u periodu 1993–1996): **Rane devedesete** (Novi Sad, Podgorica), **Na iskustvima memorije** (Narodni muzej, Beograd), **Scene pogleda** (Paviljon Veljković), **Soba s mapama** (Dom omladine Beograda), ciklus **Tendencije devedesetih** (Zlatno oko, Novi Sad), **Rezime** (Muzej savremene umetnosti), **Pogled na zid** (Bioskop Rex), **Prvi i Drugi jugoslovenski likovni bijenale mladih** (Vršac), **VIII pančevačka izložba savremene jugoslovenske skulpture**, **XIX memorijal Nađe Petrović** (Čačak). Ovaj zanimljivi i veliki ciklus autorskih ili panoramskih izložbi nove umetnosti devedesetih pokazuje i punu svest o značenju i smislu izložbe kao *medija* za izražavanje ideja kritike i teorije plastičkih umetnosti. Kao da je načinjena svojevrsna parafraza izložbe **Kada stavovi postaju forma** Haralda Zemana idejom da **stavovi postaju izložbe**. Taj fenomen se sada javlja i kao izrazito važno područje umetničkog sistema u kojem funkcioniše stvralaštvo inoviranog jezika i poetike.

Deo tih zbivanja bilo je moguće pratiti i u novopokrenutom časopisu *New Moment*, čiji je prvi broj izašao krajem 1993. godine i okupio sve naše postmodernističke teoretičare i kritičare umetnosti – one pomenute u ovom tekstu, koji su u njemu na poseban način

apsolutno ravnopravno sa umetnicima oslikavali i formirali aktuel-

nu scenu prve polovine devedesetih, registrujući sadržaje usposta-

vljene dominante u novonastaloj plastičkoj produkciji tog vremena.

A potom i u *Vremenu umetnosti* (jednoj maloj seriji od osam

dodataka nedeljnika *Vreme*) gde će biti registrovana jedna znatno

izmenjena socijalno-kulturna klima na umetničkoj i intelektualnoj

sceni 1994/95. godine – dakle u jeku jugoslovenskog rata.

Ali ovo su već teme za neke druge naslove.

(Beograd, decembra 1996)

I

Može se reći da nova umetnička scena devedesetih u Beogradu nastaje pojavom mladih skulptora (Srđana Apostolovića, Zdravka Joksimovića, Dobrivoja – Bate Krgovića i Dušana Petrovića), čiji rad pokazuje afinitet prema ispitivanju fenomena konkretnog, forme, i usmerava pažnju na osnovna ontološka pitanja skulpture. Oni na kraju osamdesetih svoj rad u skulpturi započinju bavljenjem čistim plastičkim i konkretnim vrednostima materijala, oblika i prostora. Likovna kritika pokušava da nađe naziv za njihovu pojavu te se u različitim tekstovima u časopisima ili katalogima izložbi nailazi na termine kao što su *Mladi beogradski skulptori*¹, *Nova beogradska skulptura*², *Mlada beogradska skulptura*³, ili čak *Mladi beogradski skulptori novog senzibiliteta*⁴. U literaturi se može naići na još jednu odrednicu pod kojom su ovi umetnici nastupali van zemlje (Budimpešta), a to je *Workshop group*⁵.

U svakom slučaju, koji god od termina primenimo, prvenstveno moramo voditi računa da ovi vajari ne čine homogenu grupu sa nekim čvrsto određenim programom. Njih je u jednom trenutku, u leto 1988. godine, povezalo mesto – Likovna radionica u Galeriji SKC-a⁶. Od početka do kraja, radionica se odvijala u više faza koje su određivali sami umetnici, a beležila je tipologiju radova i jezičke promene koje su nastajale u kratkom periodu. Likovna radionica je ostala ključni momenat za dalji razvoj ovih autora, jednako dragoceno sećanje i iskustvo. Ono što su ti umetnici radili i uradili u Likovnoj radionici može se posmatrati kroz sve one zajedničke karakteristike koje su postojale ili su se javljale u interakciji, u međusobnom druženju, razmeni iskustava, pažljivom tretmanu svakog rada, ali i kroz njihov individualni jezik i lični način oblikovanja i izražavanja. Ovde mora, dakle, još jednom da se naglasi da je reč o četiri izrazite individualnosti. Ova činjenica će se vrlo brzo jasno eksplicirati.

Ako bismo tražili najmanji zajednički sadržalac njihovog bavljenja skulpturom, onda bi to bio njihov pristup materijalu i odnos prema njemu, bez obzira da li se radi o drvetu, terakoti, metalu, nađenim predmetima. Radni postupak svodio se na skoro elementarnu obradu, odbacujući sve što je suvišno, s namerom

da se izraze osnovni karakter i smisao oblika. Kao osnovne karakteristike rada protagonista *Nove beogradske skulpture* mogle bi se dalje izdvojiti reduktivna forma i manuelno izvođenje dela do zanatske perfekcije u obradi materijala. Ovi autori su od samog početka bili jasno medijski određeni, njihove realizacije počivale su na jasnim medijskim postavkama i kretale su se striktno u okviru mogućnosti materijala i zadatih potreba prostora i volumena, u nastojanju da se dâ jedan novi prostorno-vizuelni oblik. U tom smislu, ako ovu skulptorsku scenu posmatramo u kontekstu evropske umetnosti protekle decenije, ona prevladava prostorne predstave proizišle iz postmodernističke ikonografije i teži ka tome da ponovo prođe modernističko skulptorsko iskustvo, utemeljeno na istraživanju mogućnosti različitih materijala i postizanju čiste forme. Istovremeno, prepoznaje se dug eklektičnom postmodernizmu izražen i u anegdotskim elementima kao i interesovanjem i vezom sa internacionalnim neekspresionizmom⁷, vidljiv upravo u povezanosti sa tzv. *Novom britanskom skulpturom*.⁸ Paralele sa Novom britanskom skulpturom postoje, ali pri tome se razvijaju i izvesne specifične karakteristike tipične za beogradsku scenu. Kao prvo, treća reč u obe sintagme sadrži osnovni koncept, a to je da je rad britanskih i beogradskih umetnika neosporno skulptura. Sledeća zajednička odlika bila bi egzaktnost, perfekcionizam traga ruke, primarna i čista skulptorska forma, postojanost formalnog komponovanja. I kod jednih i kod drugih možemo da prepoznamo simbolične, narativne i alegorijske elemente naspram formalnih plastičkih rešenja. Takođe, i kod jednih i kod drugih, formalni postupci građenja skulpture zasnivaju se na postupcima kolažiranja, montaže, asamblaža (čime izvedeni radovi, bilo podni, zidni ili prostorni, istorijski referiraju ka kubističkoj tradiciji i njenim modernističkim elaboracijama). Beogradski skulptori, u jednom trenutku, u svoj rad unose materijale koji se najčešće nalaze na otpadu i koji bitno počinju da utiču na produkciju, karakter i kvalitet oblikovnog postupka. No, sklonost beogradskih skulptora ka otpadu nije proizvod ekološke svesti ili ciničnog komentara o naličju potrošačkog društva; ova strast prema otpadima i stovarištima ne može se izjednačavati sa bavljenjem poetikom dotrajalog i odbačenog.⁹

Pored ove tzv. racionalne ili redukcionističke struje koju, da-

kle, karakteriše svedena oblikovnost, mada nikada dovedena do minimalizma, može se govoriti i o tzv. retoričkoj struji.¹⁰ Ova paralelna retorička linija u skulpturi devedesetih bliska je onom jeziku redukovane figuracije koji tokom osamdesetih kod nas razvija **Mrdan Bajić**.¹¹ Uticaj M. Bajića, iako posredan, vidljiv je u delima mladih vajara s kraja osamdesetih i početkom devedesetih. Kod Apostolovića, Petrovića i Joksimovića ovaj uticaj se, pored strogih zahteva materijalizacije i postupka „kolažiranja“, ogleda i u maštovitom, začudnom kvalitetu prevođenja različitih predmeta iz sveta stvarnosti u imaginarni svet skulptora. Decentriranost se, takođe, kod ove trojice može primetiti u većini radova, mada se o toj decentriranosti može govoriti kao o opštem mestu postmodernističke kompozicije, bila ona slikarska ili skulptorska. Razlika je u svedenijem i mirnijem izrazu od Bajićevog. Bajića je ovo smirivanje ekspresije u drugoj polovini devete decenije takođe zahvatilo, ali dramatično iskustvo neoekspresionizma prve polovine te decenije suviše je jako da bi ga se mogao lako rešiti. Končno, bilo da je reč o tzv. redukcionističkoj struji ili retoričkoj, u osnovi možemo osetiti uticaje različitih aspekata skulpture M. Bajića, s tim što je generacija skulptora koja je došla nakon Apostolovića, Joksimovića, Krgovića i Petrovića, a to su npr. Dragan Jelenković, Božica Rađenović, Tatjana Milutinović-Vondraček, Gabriel Glid, pod različitim uticajima onoga što su mogli da vide kod svojih prethodnika.¹²

Skulpture **Srdana Apostolovića** poseduju osobine svedene oblikovnosti, proizišle iz reduktivnih i minimalističkih praksi u umetnosti XX veka. To su, najčešće, u ranijim radovima, bila geometrijska tela ili nepravilni geometrijski oblici, predviđeni da stoje bilo na zidu, bilo na podu. Naravno, ova primenjena geometrija ne nosi sa sobom nikakvu metaforičku ili simboličku nadgradnju. Apostolović ne želi da se njegovi oblici doživljavaju kao asocijativni prikazi (iako su asocijacije u njegovim kasnijim radovima, od 1993. godine, prisutne), oni su stvarni, materijalni predmeti, neobični, nefunkcionalni, nastali iz čiste imaginacije jednog skulptora. Po svom predmetnom kontekstu izvedenih formi i njihovih zamišljenih funkcija, ovi radovi mogu da se posmatraju kao imaginarni moduli/modeli ili prototipovi neke kompleksne celine. Forma (oblik) je, naravno, u središtu interesovanja ovog

umetnika, ali ne oblik sam za sebe, već i u sadejstvu sa prostorom. Veliku važnost pridaje obradi površine, međusobnom delovanju različitih struktura istog ili raznorodnih materijala (metal, drvo, guma, staklo, terakota, plastika, papir) i njihovoj kombinaciji u specifičnim formalnim odnosima i razmerama prema ličnoj zamisli i osećaju. Tako, on „modeluje“ (seče, zavaruje, spaja, lepi, sjedinjuje) materijal(e) u kojim(a) radi, ili na različite načine deluje na površinu (npr. u prvim radovima, s kraja osamdesetih, nagrizanjem kiselinom), ili prati i „sluša“ vizuelne odlike površine materijala koji koristi. Sve se, zapravo, svodi na traženje šta sve može da pruži jedan materijal. Svoje skulpture uglavnom izvodi sam, u ateljeu, pomoću raspoloživog alata. Poslednji ciklus **Oružje** urađen je u fabrici, po Apostolovićevim skicama.

Zdravko Joksimović pokazuje izuzetnu osetljivost prema materijalu, ali i prema oblikovanju konkretnog predmetnog modela. U svom radu teži jedinstvu sadržaja i forme i ceo radni postupak posvećen je uspostavljanju odnosa između karaktera materijala i narativnog konteksta na kome počiva jedno delo. Njegova skulptura upravo je utemeljena na modernističkom principu autonomije skulpture kao medija, ali i na jednom, tipično postmodernističkom, metodu manipulacije modelima i obrascima iz istorije moderne umetnosti. On nije eklektičar u onom smislu da bi različite artefakte spojio u jedno delo, ali ako se pogleda celokupna njegova produkcija, onda je upravo reč o složenom kompleksu čiji su konstitutivni elementi različitog porekla. U svom radu pokazuje izrazitu preciznost u odabiranju oblika ili, ponekad, u postupnom uklapanju, poštujući imperative forme, mere i obojenosti. On poklanja veliku pažnju svakom pojedinačnom delu i likovnosti svakog detalja tokom rada. Poštovanje forme i likovnosti oseća se kao konstanta u njegovom radu.

Dobrivoje Bata Krgović je, poput Apostolovića, iz sveta slikarstva prešao u skulpturu, a da u početku na nju nije ni pomišljao. Sve je započelo kao eksperimentisanje sa slikarskim platnom, prvo na njegovoj površini, nanošenjem različitih neslikarskih materijala i korišćenjem njihovih hromatskih kvaliteta, a onda sa materijalom. Put od ovih neklasičnih slikarskih materijala odveo ga je do klasičnih skulptorskih (npr. terakota, metal, drvo). Često je radio sa materijalima koji nisu konzistentni, već

mekani, tečni kao bitumen, parafin, vosak, ulje. Zapravo, interesovanje za raznorodne materijale potiče iz stava da su svi materijali u određenom kontekstu likovno upotrebljivi, što, između ostalog, zavisi i od lične osetljivosti prema materijalima koja oblikuje novu pojavnost u prostoru. Takođe, prostor za Krgovića predstavlja sastavni deo rada, tako da njegove skulpture, s jedne strane, sažimaju prostor, dok ga, s druge, anticipiraju.

Dušan Petrović je skulptor sa relativno malom produkcijom i nevelikim brojem izložbi (bilo grupnih, bilo samostalnih). I on se bavi skulpturom upravo kao formom koja se podvrgava svojim (medijskim) unutrašnjim plastičkim zakonitostima. Produkcija D. Petrovića mogla bi se odrediti kao puristička u izrazu, ali u nekim radovima oseća se i gestualnost direktnog rada u materijalu. Kao što su forme njegove skulpture svedene, čiste i jasne, tako je retoričnost dovedena do lapidarne izjave. D. Petrović je većinu svojih skulptura izveo u drvetu, mada ima radova izvedenih u drugom materijalu (npr. koristio je granit, staklo). Osnovni oblici koji se pretežno, naročito u ranijim radovima, provlače jesu krug, kvadrat i trougao i njihove prostorne projekcije. U ovim oblicima bi se mogli iščitavati simbolički sadržaji, ali to Petroviću nije najbitnije, jer ga kao skulptora pre svega zaokuplja proces rada na formi. Njegove vertikalne i horizontalne strukture nisu toliko monumentalne po svojim dimenzijama, koliko po veličini u postojanosti, prirodnosti, plemenitosti svoje pojavnosti. Ove uspravne i položene forme poseduju osobine i/ili punog (mase) i/ili praznog (šupljine, volumena). U svim njegovim radovima prepoznaje se jedno pravilo, suptilno i nenametljivo ugrađeno. Ono se tiče mera i odnosa. U njegovoj skulpturi ne vlada nikakav univerzalni odnos poput simetrije ili zlatnog preseka, već sasvim lični poredak stvari. Mere koje koristi su one koje mu dozvoljavaju da skulpturom ovlada. Ovakav stav, da se kreće unutar sopstvenih mogućnosti, na izvestan način odrazio se i u opštem izgledu skulpture: one u svojoj pojavnosti održavaju Petrovićevu fizičku pojavnost.

II

Nakon Likovne radionice 1988. godine, u prostoru Galerije SKC-a pojaviće se još mlađi umetnici (u to vreme još studenti prvih godina na beogradskom FLU) **Mirjana Đorđević** i **Ivan Ilić**, koji će nastaviti putem krajnje sažetosti u predstavljanju svojih postavki na zidu ili u prostoru. Ako bismo želeli da na jedan uopšteniji način klasifikujemo po fazama celokupnu produkciju M. Đorđević i I. Ilića, mogli bismo da kažemo da se njihova delatnost u proteklih šest godina (od pojavljivanja na sceni 1989. do danas) može pratiti od neokonceptualističkih strategija preispitivanja prostora, objekata, materijala i postupaka izvođenja ka rešenjima (instalacijama) u kojima neguju upotrebu nedvosmisleno elementarnih (geometrijskih) formi: kvadrat, krug, sfera, kocka, kupa, prava, krst, krug.¹³ Na prvi pogled, ove forme mogu zvesti da o njihovim realizacijama govorimo kao o svedenoj oblikovnosti reduktivne i minimalne umetnosti. No, u njihovom slučaju ne možemo govoriti o primeni postupka redukcije, pošto oni i ne polaze od apstrahovanja i pročišćenja forme i ne primenjuju u svom radu postupak svodenja na elementarne jedinice. To je po njihovom mišljenju već urađeno i oni od tih oblika polaze kao od umetničkih i kulturoloških datosti. Materijalno i vizuelno bogat i složen svet dat je kroz (prefinjene) primarne geometrijske forme i geometrijske odnose zlatnog preseka, simetrije, serijalnosti, repetitive i kombinatorike. Zajedničko za ova dva umetnika je da svoje delo, pre nego kao subjektivnu projekciju, shvataju kao impersonalni proizvod koji istovremeno podrazumeva konceptualnost pristupa, ali i besprekornost u izvođenju radova. Da bi izbegli svojevoljnost, trapavost, nesavršenost, čak nepreciznost jedne ruke, pa makar ona bila i ruka umetnika, M. Đorđević i I. Ilić usvajaju princip mašinskog realizovanja radova.¹⁴ Zamisao industrijske realizacije radova proizlazi iz minimalističke tradicije, „specifičnog objekta“ i njegovog razvoja u instalaciju. Ova dva umetnika svoj koncept formulišu kao projekat koji se nakon eventualnih korekcija stručnjaka, tj. inženjera tehnologa, doslovno realizuje bez naknadnih intervencija. U zavisnosti od prirode korišćenog materijala, elementi instalacije bivaju izvedeni u saradnji sa različitim fabrikama. Gotovi elementi postavljaju se u izložbeni prostor po unapred uspostavljenom rasporedu instalacije. Dakle, sam rad nastaje iz formalnog projektovanja situacije koja se

mašinski/industrijski obrađuje i realizuje. Svoju izrazitu i doslovnu neekspresivnost ova dva umetnika ekspliciraju upravo poništavanjem subjektivnosti ili traga sopstvene ruke preciznošću i savršenstvom koje poseduju njihova, mašinski izvedena, dela.¹⁵ Idealna geometrijska forma, s jedne, i nedostatak subjektivnosti (izražene u vidu manuelnog čina), s druge strane, mogu se iščitavati kao spoj univerzalnog i pojedinačnog i to na različitim nivoima – od onog primarnog povezanog sa samim načinom (industrijski) dolaska do te forme (tj. objekta) pa do onog koji se odnosi na svaki pojedinačni slučaj i njegov kontekst.

Za razliku od minimalističke umetnosti, u kojoj su objekti bili ispražnjeni od bilo kakve simbolike i nad-značenja, pa su bili upravo ono što jesu, M. Đorđević i I. Ilić koriste oblikovane datosti ali i snagu njihovih (arhetipskih) sadržaja. Takođe, za razliku od minimalističke serijalnosti, gde se ne pridaje važnost broju elemenata i uvek postoji mogućnost da se niz nastavi u bilo kom smeru, ova dva umetnika vode računa o broju elemenata koje koriste.

Termini na koje se u kritici može naići i kojima se obeležava umetnička pozicija M. Đorđević i I. Ilića jesu tehno-umetnost¹⁶, tehnospiritualna umetnost¹⁷ i tehnoestetske realizacije¹⁸.

III

Početak devedesetih pojavljuje se grupa slikara koja neguje reduktivni likovni jezik. U jednom trenutku oni će realizovati niz slikarskih radova posvećenih Mondrijanu i njegovom radu, oslanjajući se pre svega na njegovu sliku **Kompozicija II** iz 1929. godine, danas u stranoj zbirci Narodnog muzeja u Beogradu. Autori ovog **Projekta Mondrian** su Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski i Nikola Pilipović.¹⁹

Sam postupak posvećivanja pažnje Mondrijanu i pozivanja na njegovu slikarsku zaostavštinu upućuje na to da su se Dimitrijević, Naskovski i Pilipović poslužili postmodernističkim postupkom reinterpretacije jednog velikog istorijskog modela radikalnog

modernizma. No, Mondrijanovo slikarstvo nije za njih povod plastičke interpretacije, ponavljanja sa razlikama ili citata. Oni od Mondrijana ne polaze kao od uzorka koji se navodi (simulira), već kao od koncepta. Pozivanje na Mondrijana je pre intimna potreba da se u prostoru slike sačuva i naglasi posvećenost poslu, vrlina radne askeze, odluka dobrovoljne odvojenosti od vrewe svakodnevnog života. Stoga oni razrađuju pojedine elemente Mondrijanovih kompozicija do tačke kada te njihove „mondrijanovske“ slike možemo pre da sagledamo u kontekstu nekih predstavnika visokog modernizma, kao što su npr. Njuman, Rajnhart ili Rajman. Mondrijanova kompoziciona shema i njena evolucija svedene su na analitičke postupke. Vertikale, horizontale, trake, minimalne prostorne jedinice, izvedene su sa maksimumom pojavnosti i izjednačene sa površinom cele slike. Na taj način težište se sa uzroka prebacuje na eventualne posledice, ali i dalje. Zapravo, suštinski su se interesovanja Dimitrijevića, Naskovskog i Pilipovića u tom trenutku (što će se, manje-više, grubo rečeno, nastaviti i dalje u njihovom radu nakon Projekta) koncentrisala oko pitanja same plastičke ontologije slike, pitanja prostora obojenog polja, karaktera podloge, dejstva boje ili monohromije, odnosa podloge i intervencija na njoj, osobina tekture, uloge poteza, dakle, oko izvesnih analitičkih procedura na kojima se zasniva slika. Podloga u slučaju „mondrijanovaca“ može da ima značenje prave podloge, sasvim doslovno materijalne podloge, kao pikturalne površine ili osnove za smeštanje forme. No, monohromija, ili težnja ka monohromiji (za apstraktno slikarstvo ključno mesto) oslobađa sliku njene mimetičke i metaforično-simbolične organizacije. Monohromija je uvek idealna slika, ona koja nije ništa drugo do slika slikarstva, manifestacija dosegnute autonomije slikarstva. Rad sa monohromijom ili aspektima monohromije, kao oblicima poništavanja forme i kompozicije, u Projektu Mondrian može se tumačiti i kao radikalizacija Mondrijanovog postupka (njegovih kompozicionih aspekata mreže i bojenih polja) i kao određivanje ili prevazilaženje granice između kompozicije (Mondrijan) i monohromije, po prirodi stvari, bez kompozicije (princip na kome počivaju Rajnhartove, Njumanove ili Rajmanove slike).

U svim ovim postupcima „mondrijanovaca“ naglašen je koncept. Naglašavanje koncepta postaće primarno i u sledećim aktiv-

nostima ove trojice umetnika, sa različitim posledicama, što će se videti u daljem, divergentnom razvoju u delu Dimitrijevića, Naskovskog i Pilipovića.

Ova trojica umetnika, svaki za sebe, vratiće se još jednom Mondrijanovoj *Kompoziciji II* u okviru projekta **Na iskustvima memorije** u Narodnom muzeju 1994/1995.

Aleksandar Dimitrijević je do Projekta Mondrian razrađivao formu krsta (čime je suočio kompozicioni odnos podloge i forme) a koristio se postupkom tipičnim za slikarstvo tvrdih ivica: forma je plošna, prostire se od ivice do ivice slike, uzimajući tako prostorne aspekte podloge (time se odnos podloge i forme, zapravo, relativizuje). Nakon *Projekta Mondrian*, tj. bavljenja ontologijom slike, Dimitrijević počinje da operiše postupcima dekonstrukcije modernističke dogme o autonomiji pikturalnog prostora slike, pa ovim ukazuje na sliku kao prostorni objekat.

Crteži i slike **Zorana Naskovskog** iz 1991. i 1992. imaju odlike preciznog monohromatskog usredsređivanja na zasićenu površinu mondrijanovske i rajnhartovske provenijencije. Reč je o postupcima usredsređenosti na površinu slike i realizacije materijalne ispunjenosti plohe. Manuelnost, neposredni, fizički izražajni gest, mogu se osetiti u svim njegovim radovima nastalim do 1994. godine – od crteža, preko dvanaest komada papira malih dimenzija natopljenih crnim tušem (rađenih za Projekat Mondrian), pa sve do belih i crnih slika – monohroma. Rad koji će unekoliko označiti prekretnicu kod Naskovskog i nagovestiti nova formalna i medijska istraživanja jeste diptih **Beli oblak** iz 1994.²⁰

Nikola Pilipović radikalno odbacuje svaku rasprisanost, iluzionizam i simboličke aspekte materijala, radeći sa samom materijom, materijalom, objektom, prostorom, poštujući njihovu suštinu i prirodu. Koncepti modernizma i poznog modernizma – Mondrian, geometrijsko slikarstvo, monohromno slikarstvo, reduktivnost izraza minimalne umetnosti, arte povera – sve su to polazišta koja on ne citira u procesu recikliranja, već razvija i usavršava u pravcima u kojima prethodnici nisu mogli ili nisu hteli da idu. Ovi koncepti su odabrani samo zato što predstavljaju najprikladnije oblike u kojima Pilipović može da realizuje određene ideje. U svojim ranijim radovima (*Projekat Mondrian* i *Bele slike*, donekle i *Novi Beograd*) razrađivao je visokomodernističke teme minimalne umetnosti i

formalizma. Sa novim radovima Pilipović se kreće na relaciji od formalnog ka energetsom.

Za radove Dimitrijevića, Naskovskog i Pilipovića ne može se reći da su izrazi plastičkog poretka sveta, kao što je to slučaj sa Mondrijanovim slikama i uopšte De Stijl formulacijom umetnosti. Njihove umetničke realizacije su određivanje slikarske površine kao jednog mogućeg sveta, kao inerpretacija slikarstva. Dalje, usmerenje ka monohromiji i minimalizmu izraza njihove radove određuje i kao doslovne površine (veza sa minimalnom umetnošću) i kao plod meditativnih procesa i procesa promišljanja. U njihovom radu možemo prepoznati još jedan aspekt. To je ukazivanje na osetljivo i samim tim bolno mesto umetnosti XX veka – pitanje „smrti umetnosti“, ali i očiglednog njenog „vaskrsavanja“ i time započinjanja novog ciklusa koji potvrđuje njen dalji opstanak uprkos katastrofičnim predviđanjima.

IV

Umetnici o kojima je dosada bilo reči u ovom tekstu, osetili su i pretrpeli, u ovom ili onom obliku, uticaj konceptualne umetnosti. Oni se pozivaju na poznavanje i iskustvo konceptualne umetnosti i iz tog iskustva preuzimaju, pre svega, samu esenciju: ideju koncepta („mondrijanovci“, Ivan Ilić, Mirjana Đorđević, Talent, Škart, Nina Kocić, Marija Vauda, Mirjana Munišić, pa čak i Zdravko Joksimović i Bata Krgović). Takođe, nije bez značaja i činjenica da su se krajem devete decenije aktivirali i sami konceptualni umetnici – Era D. Milivojević, Neša Paripović i Jovan Čekić. Čini se da bi (neo)koncept trebalo uzeti kao radni okvir u koji bi se mogla smestiti *umetnost devedesetih*, imajući u vidu da, zapravo, ne postoji nešto što bi se olako i sa punom odgovornošću moglo nazvati *umetnošću devedesetih*. Kult individualnih pristupa ne dozvoljava mogućnost bilo kakve klasifikacije, upravo zato što isključuje svaku potrebu za programom ili sistemom. Odsustvo dominantnog stila, izvesna „razlomljenost“, prisustvo oprečnih modela, sve to svedoči o širokoj skali delovanja pluralističkog raspoloženja. Istovremeno, postojanje mnoštva međusobno različitih stavova i opredeljenja koji uporedo žive u zajedničkom trenutku savremenosti, dovelo

je do toga da su, ulaskom u devedesete, prestala da važe određena prepoznatljiva usmerenja koja je još u prethodnoj deceniji bilo moguće, makar na kratko, prepoznati kao transavangardu, neoekspresionizam, anahronizam, neekspresionizam, neo-geo i ostale neoizme u drugoj polovini osamdesetih. Ovakva razuđenost stoga otežava bilo kakav pokušaj sistematizacije i ovu suptilno prenosi u domen praćenja, istraživanja i opisivanja više različitih kreativnih pristupa.²¹

V

Naspram reduktivnih praksi u umetnosti, u skulpturi i slikarstvu prve polovine devedesetih zapaža se kod jedne grupe mladih slikara i skulptora insistiranje na vraćanju figure u centar (slikarsko-predstavnog) zbivanja.²² Ovo slikarstvo zasnovano je na kontinuitetu primene predstave, prizora i može se reći da je najzastupljeniji motiv porteta i autoporteta²³.

Za razliku od slikarstva predstave, prizora, s početka osamdesetih, koje je u ekspresivnom grču, deformacijama, žestini poteza, slikarstvo iz prve polovine desete decenije je uzdržano, ravnodušno, depresivno. Ono je, zapravo, suzdržanije samo na prvi pogled, u suštini, u svojoj unutrašnjosti, ono je pomeren, uznemireno. No, to se raspoloženje skriva iza distanciranosti i ironije. Artikulacija ove specifične obnove figuracije kreće se u širokom opsegu od finog, smirenog urbanog intimizma (kao da je intimizam srpskog slikarstva četvrte decenije, preživljavajući u atrofiranim ili u modifikovanim oblicima sve ovo vreme, ponovo zablistao u punom sjaju u poslednjoj deceniji sa ikonografskim rešenjima imanentnim ovom vremenu), pa do subjektivnosti koja često doseže granice drskosti i brutalnosti.

Ovi slikari čuvaju tradiciju i na njihovim slikama oseća se takođe poznavanje i suptilno ukazivanje na jake temelje likovne kulture i obrazovanosti. Sredstva kojima se služe su klasična: slike su rađene uljanom ili akril tehnikom, crteži pastelom ili kombinovanim tehnikom. Takođe, uočava se tendencija ka manjim formatima slike ili crteža. Kao centralni motiv provlači se figura, grupa ljudi, portret ili autoportret, često dati statično, u

tišini zaleđenog gesta. Kao model uzima se sopstveno lice i sopstvena figura (autoportret se kao konstanta javlja u delu **Uroša Đurića** i **Stevana Markuša**), zatim lica bliskih osoba, prijatelja ili porodice (npr. kod **Dimitrija Pecića**, **Jasmine Kalić** ili **Daniela Glida**). Kao tema služe svakodnevni događaji iz života umetnika, ili svet snova, strahova, frustracija, potisnutih strasti, želja, a u detaljima može se kod nekih osetiti eho rok kulture. Motiv autoportreta²⁴ obično se u istoriji umetnosti povezuje sa narcisoidnošću, ali ovde je pre reč o subjektivizmu koji počiva na artikulisanju iskaza o vlastitom biću i na svesti o sopstvenom postojanju sa svim pratećim dilemama, nesigurnostima i sigurnostima, slabostima, (ne)zadovoljstvima, strahovima, radovanjima... Ovaj subjektivizam može se posmatrati i u kontekstu portreta, s obzirom da svi ovi slikari portretišu svoje prijatelje, komšije, rodbinu, dakle ljude iz neposrednog okruženja, a pravilo je da bolje razumemo i sagledavamo svoje prijatelje nego same sebe. Zapravo, ova figuracija devedesetih u osnovi počiva na projekciji intimnih svetova svakog slikara, koji su generacijski bliski, žive u jednom specifičnom nesigurnom vremenu, atmosferi donekavne izolovanosti, nekomunikativnosti, pa stoga nezainteresovanosti, ravnodušnosti, otuđenosti, u melanholiji, strahu. Jedino što preostaje jeste čuvati sebe u malim, dugo godina negovanim, krugovima prijatelja. Iz ovakvih (jedinih sigurnih) okruženja, nastaje umetnost koja se opredeljuje za figuraciju. Slika je shvaćena kao ravna površina, često bez ijednog nagoveštaja dubine i prostora. Ponekad se dubina i prostor slike nagoveštavaju izvesnim detaljem, ali takve intervencije pružaju više imaginarni no stvarni osećaj prostora.

Pluralistička klima individualnih mišljenja, postupaka i različitih senzibiliteta, oseća se i ovde. Zapravo, ono što bi se moglo označiti kao najmanji zajednički sadržalac u radu ovih slikara i skulptora jeste interesovanje za figuru.

U stvari, iz skulptorskog kruga jedino je **Dragana Ilić** nastavila i posvetila se figuri, tj. portretu, kao motivu za svoje skulpture. U početku su to bili portreti u mesingu ili gipsu, malih dimenzija, da bi u koloniji Terra u Kikindi 1994. godine uradila poprsja većih dimenzija u terakoti, a zatim ih delimično bojila. Svi ti portreti koje je uradila jesu portreti ljudi koji čine njeno blisko okru-

ženje: porodica i prijatelji. Ono što njene glave odvaja od tradicionalnog i spomeničkog pristupa jeste to što one ne poseduju svečani ton reprezentativnog karaktera spomeničke/tradicionalne portretne skulpture, već kroz umerenu ekspresivnost, upravo suprotno, poseduju utišani ton intimne atmosfere.

(februar 1996)

Čini se da se sredinom decenije uvek javlja jaka potreba da se dobro pretrese i definiše tek protekli petogodišnji period. Koliko često se prelomni događaji u društvu, kulturi ili umetnosti zaista podudaraju sa početkom ili sredinom dekade? U našoj skorajšnjoj istoriji to se nekoliko puta desilo – 1941 (svetski rat), 1980 (Titova smrt), 1991 (građanski rat).

Građanski rat koji se zbivao na domaćem tlu proteklih pet godina i drastične promene u politici i društvu najdirektnije su uticali na umetničku scenu, te je za tumačenje pojava karakterističnih za ovaj period neophodno obratiti pažnju na socijalno-istorijski kontekst. Celokupna burna dešavanja proizvela su i premetanja u dosadašnjem lokalnom sistemu umetničke scene, te se čini da je proteklih pet godina dovoljno inspirativno da se već krajem 1995. iznose ideje, a u prvoj polovini 1996. realizuje nekoliko projekata (knjiga, izložbi) čija je osnovna koncepcija analiza devedesetih.

Početkom 1990. godine bilo je izvesno da je započelo „tektonsko pomeranje“, da slede događaji koji za sobom ostavljaju duboke tragove. Glavnu ulogu, apsolutno interesovanje medija, životnu preokupaciju prosečnih stanovnika, preuzela je politika. Za nekoliko meseci kulturna produkcija se svela na manja žarišta i lične aktivnosti. Partija na vlasti iskoristila je položaj, smenila vođe ljude u bitnim institucijama i medijima, ponudila svoj kulturni program čiji je jezik prilagođen širokim masama a baziran na banalnom tumačenju nacionalnih vrednosti i umetnosti. No, ni takva ponuda ne bi zanimala otupeli narod da stvar u ruke nisu uzeli majstori mešetarstva, spletki i spektakla, objasnili narodu kako je bogom dan, kako je jedino umetnost koja nastavlja vekovnu tradiciju srpskog naroda prava umetnost, kako nas ceo svet (osim nekih pravoslavnih naroda) iz zavisti mrzi i potkopava nacionalnu kulturu lošim uticajima.

Ako ostavimo po strani prosečne, poštene umetnike, koji su, pogotovu u kriznom periodu, uglavnom gubitnici, sa druge strane se našao veliki broj onih čiji se rad bazira na iskustvu umetničkih kretanja druge polovine XX veka. S obzirom da je vladajuća stranka okvirno znala šta hoće, dok je mlada opozicija htela prvo vlast a kulturu je ostavljala za kasnije, sve ono što se na

prvi pogled nije moglo prepoznati kao nastavak nacionalne tradicije proglašeno je alternativom. Tako se desilo da su naprasno zaboravljene izložbe savremene svetske umetnosti, poput Smitsona u Muzeju savremene umetnosti ili gostovanja umetnika kao što je Bojs, delatnost SKC-a je ostala u sećanju aktera i postojala samo u verbalnom dokazivanju, a priznati umetnici srednje generacije, docenti na fakultetima umetnosti, postali su alternativni umetnici. Upravo ta grupa umetnika koja se na sceni pojavila sedamdesetih i ranih osamdesetih, u punom naponu, tek priznatog statusa, ostavljena od svih, našla se u vakuumu. Uz stalne dileme gde i šta raditi, da li izlagati i učestvovati u stvaranju lažne slike normalnog života, osnovni problem je bio gubitak volje.

Ipak, opšta situacija kao i nedostatak slobodnog prostora za izlaganje (većina postojećih bila je pod upravom ljubitelja tradicionalno-nacionalne umetnosti čije se poimanje avangarde završava na pojavama iz šezdesetih) nisu potpuno onemogućili život savremene umetnosti.

Nove ličnosti

Na sreću, uvek postoje mlađi koji nemaju razloga ni strpljenja da čekaju. U atmosferi u kojoj je vitalni deo umetničke scene bio pod anestezijom, pojavila se grupa umetnika koja je svoje kreativne ideje i potrebu za izražavanjem prilagodila stanju stvari i od opšte nemaštine, usamljenosti i introvertnosti stvorila novu poetiku. Zanimljivo je da mnogi nisu školovani na fakultetima umetnosti, pa je i to jedan od razloga zašto su nazvani alternativom. Drugi razlog je bio što su u samom početku odustali od saradnje sa institucijama, ali ne isključivo zbog stava već iz potrebe, jer institucije praktično nisu postojale. Da je formiranje paralelne scene bilo jedan od retkih mogućih načina opstanka, dokaz je i učesće već priznatih umetnika u događajima koji su usledili a podrazumevali su „alternativno“ delovanje. Scena se u jednom trenutku povukla u ilegalu a umetnici su počeli da se okupljaju oko konkretnih projekata.

Jaka individualnost i zaokupljenost sobom postale su preo-

kupacije grupe slikara čije je slikarstvo prof. Jerko Denegri nazvao *nova figuracija*. **Uroš Đurić, Stevan Markuš, Milica Tomić, Jasmina Kalić, Dimitrije Pecić** i drugi slikali su sebe, članove porodice ili njihovu odeću, prijatelje, svoje domove. Tiho ali upečatljivo pojavila se grupa **Škart** sa serijom plakata – **Q retko slovo, R za slovo R, Važno, Loš** itd., čije su štampanje sami finansirali i noću ih lepili po fasadama koje su smatrali značajnim. U isto vreme akter likovnog života postao je i **Saša Marković Bambus, Mikrob, Mladoženja**, čovek koji je godinama stvarao svoju bogatu kolekciju fotografija iz automata i maski koje ih prate. Za brzo prevazilaženje krize prvih godina devedesetih zaslužni su i oni individualci koji jednostavno nisu mogli da se zaustave.

Velika želja i potreba fotografa **Stanislava Šarpa** da organizuje mlade stvaraoce različitih interesovanja ali sličnog senzibiliteta ne bi li se stvorio sistem za lakšu komunikaciju sa publikom, konačno su 1990. godine rezultirale formiranjem grupe **FIA (FotograFIA)**. Od samog početka okosnicu FIA-e čine Stanislav Šarp i Nada Rajčić, uz konstantnu podršku Dragana Ve Ignjatovića, Milanke Todić, Aleksandra Kujučeva i drugih. FIA se opredelila za promociju fotografije i nastavak domaće nadrealističke tradicije (zenitizam – Micić). Angažovanjem mnogih umetnika, insistiranjem na zanatstvu i kvalitetnoj štampi, kao i produkcijom FIA je uspela da se afirmiše kao jedna od najznačajnijih pojava na domaćoj sceni devedesetih, pogotovo svojom izložbom **Fobjekata** (1992, stari Sebastian) i izdavanjem prvo letka, a zatim časopisa za savremenu fotografiju **L Impossible** (1992–1995), kao i Kalendara za čije su izrađivanje bili angažovani različiti autori, akteri nove scene devedesetih.

Važna ličnost za zbivanje na likovnoj sceni ranih devedesetih jeste i pripadnik nešto starije generacije, **Raša Todosijević**. Sa značajnim iskustvom umetnika u srednjim godinama, Todosijević se odlučno upustio u oživljavanje zamrle scene organizujući nekoliko puta projekat **Privatno-javno**. Kombinujući javne prostore (galerije) i privatne (stambene kuće), pokušao je da apeluje na stvaranje paralelne kulture. „Cilj ovog dugoročnog poduhvata jeste da se nezavisno od postojećih kul-

turnih ustanova pripreme uslovi za stvaranje Privatnog društva koje bi bilo sposobno da osnuje, stručno održava i obogaćuje Muzej moderne umetnosti sa međunarodnom zbirkom u Beogradu.“ (D.T. Raša, katalog Privatno-javno, novembar 1993) Ovaj projekat je bio prvi put izveden februara–marta 1992. u Podgorici, zatim u Beogradu marta 1993. i u Novom Sadu novembra 1993. Beogradski događaj bi se mogao uzeti i kao tačka preloma u odnosu na ono što bi se moglo tumačiti kao karakteristično za umetničku scenu prve polovine desete decenije.

Ne smemo izgubiti iz vida da je tog proleća naziv Soros fonda kao sponzora počeo da se pojavljuje i u kulturi.

Maja iste godine u Galeriji i ispred Doma omladine publici se predstavio **Led art**. Oko ovog projekta, pod vodstvom **Nikole Džafe, Dragoslava Krnajskeg i Gabrijele Pajević**, okupili su se umetnici poput Mrđana Bajića, Vere Stevanović, Talenta, Saše Markovića, Milana Rakočevića, Darije Kačić, Marije Ilić, Jovana Čekića, Mileta Prodanovića, Jelice Radovanović, Dejana Anđelkovića...

Par meseci su ovi umetnici u hladnjačama PKB-a zamrzavali svoje radove i pravili nove od leda da bi ih izložili u kamionu-hladnjači parkiranom ispred Doma omladine.

Njihov gest „zamrzavanja“ i strpljivog čekanja boljih vremena bio je više no očigledan politički stav. Na sreću, period koji je usledio više je ličio na odmrzavanje.

Istog proleća **Miomir Grujić Fleka**, kultna ličnost andergrund scene osamdesetih, pokrenuo je novi talas događanja započevši dugoročni projekat **Urbazona**.

„Kao pokret, Urbazona nije ni umetničko bratstvo, ni selekcija, ni tim okupljen na čvrsto formulisanim i precizno određenim programskim osnovama, već skup individualnosti, ideja i poetika, čiji se jezik i energetski naboj teško uklapaju u suženi, netolerantni i u svakom pogledu tragikomični sistem kulturnih vrednosti.“ (M. Grujić, Uputstvo za prijem i dalje emitovanje, katalog za Akciju No. 5)

Projekat je od 1993. do danas (mart 1996) producirao pedesetak akcija, od izložbi u različitim formalnim i neformalnim prostorima, modnih revija, performansa i koncerata do izdavanja muzičkih kaset. Urbazona je ujedno i početak aktivnog učešća Ra-

dija B92 u kreiranju i produkciji gradske kulturne scene.

Iste godine, u vreme ogromne inflacije, u jeku rata, iz štampe izlaze časopisi za vizuelnu umetnost **New Moment** i **Projeka(r)t**. Dok se *New Moment* (u izdanju Saatchi & Saatchi) posvetio fenomenima savremene umetničke teorije, stvaranju i negovanju domaćih teoretičara, postavljajući visoke standarde u dizajnu, *Projeka(r)t* bi se najjednostavnije mogao okarakterisati kao nastavak koncepcije starog *Momenta*, ispunjavajući prazninu u praćenju pre svega lokalne, a pomalo i međunarodne likovne scene. Treća važna publikacija je časopis za dizajn **Kvadart**. Uz *L Impossible* grupe **FIA** i *New Moment*, *Kvadart* je primer savremenog kvalitetnog (grafički i tekstualno) proizvoda u vreme velike socijalne i ekonomske krize. Nijedan od ovih časopisa nije bio namenjen novonastalim bogatašima, niti je služio kao demonstracija moći, već je hrabrio i pokazivao volju da se ugroženi nivo kako vizuelne tako i opšte kulture sačuva bar u malim oazama.

Devedeset i četvrte godine naslućivao se izlazak iz krize. Više nije sve izgledalo nemoguće. Pored uvek kvalitetnih programa Galerije Doma omladine, želju za aktivnim učešćem iskazao je Kulturni centar Beograda, donekle zamenjujući delatnost Salona Muzeja savremene umetnosti. Januara 1994. prvi put se dodeljuje nagrada za likovnu kritiku „Lazar Trifunović“, koju dobija Mileta Prodanović, i za izložbu, koja je dodeljena Svetlani Mladenov i Savi Stepanovu za **VII pančevačku izložbu jugoslovenske skulpture** a, uz negodovanje tradicionalno-nacionalno usmerenih kulturnih poslenika, usred Knez Mihailove ulice, na izložbi **Kritičari su izabrali** izlažu: Predrag Nešković, Dejan Anđelković, Jelica Radovanović, Igor Stepančić, Talent, Saša Marković, grupa Škart, Aleksandar Davić, Stanislav Šarp i grupa FIA i Aleksandar Kujčev. Slede samostalne izložbe Željke Momić, Nenada Rackovića ... Urednik izložbenog programa Galerije Sebastian u Rajičevoj ulici je slikar, pisac, teoretičar Mileta Prodanović (nažalost samo oko godinu dana). Od kraja '93 do kraja jeseni '94 u Sebastianu je održano nekoliko sjajnih samostalnih izložbi ovdašnjih umetnika (Uroša Đurića, Dragane Ilić, Saše Markovića, Zorana Grebenarevića), kao i „apatrida“, odnosno jugoslovenskih umetnika koji žive u inostranstvu (Vladimira Radojičića, Vesne Go-

lubović, Zorana Belića Vajsa).

Leta 1994. u Vršcu se održava **I jugoslovensko likovno bijenale mladih**. Pored očiglednog truda organizatora, osim promocije izvanrednog izlagačkog prostora, zgrade Konkordija i opšteg preseka rada „mladih“ umetnika, Bijenale nije pokazalo ništa novo. Ipak, na pratećem seminaru „Modernizam posle postmodernizma“ uočena je podela mišljenja kritike u odnosu na karakteristike devedesetih kod nas. Dok je jedan deo, uslovno starijih kolega, svoje stavove već iskazao na izložbi **Rane devedesete jugoslovenska umetnička scena**, koja je održana 1993. u Novom Sadu, zatim u Podgorici, i na kojoj je tretiran razvoj i sazrevanje umetničkih ideja s kraja osamdesetih, mlađi su insistirali da se u ozbiljno razmatranje uzmu i neklasični, ponekad negalerijski fenomeni koji su se pojavili devedesetih.

Pomenuti događaji možda nisu direktno uticali ali su u svakom slučaju pripremili teren da se desi još jedno „čudo“: Narodni muzej, koji je prethodnih godina postao centar promocije ekstremno nacionalističke umetnosti, postao je mesto odvijanja jednog zanimljivog eksperimenta čiju bi koncepciju sa zadovoljstvom prihvatio bilo koji muzej moderne umetnosti u svetu. Kustos Irina Subotić i Gordana Stanišić-Ristović avgusta meseca započele su sa realizacijom serije izložbi pod nazivom **Na iskustvima memorije**. Za nešto više od godinu dana četrnaestoro beogradskih umetnika (Otašević, Bajić, Krnajski, Stevanović, Naskovski, Pilipović, Joksimović, Vasić i drugi) imalo je šansu da radeći u stranoj zbirci Muzeja izradi sopstveno delo reagujući na neko iz stalne postavke.

Na brzinu i prilično konfuzno, tokom leta je pripremano a krajem avgusta otvoreno, **II cetinjsko bijenale**. U selekciji beogradskih (novosadskih) umetnika koju je priredila Lidija Merenik izlažu: Srđan Apostolović, Gabrijel Glid, Dragan Jelenković, Dobrivoje Krgović, Zdravko Joksimović, Saša Marković, Talent, grupa Škart i Zoran Pantelić.

Osnivanje Soros centra za savremenu umetnost omogućilo je štampanje mnogih kataloga, publikacija i časopisa. Jedan od izdavačkih poduhvata koje je finansirao SCCA jeste i mesečni podlistak *Vremena Vreme umetnosti*. U osam objavljenih brojeva *Vreme umetnosti* je dobrim delom opravdalo svoju koncepciju

hronike likovne umetnosti u Srbiji.

Već pomenuti Radio B92, koji se ozbiljno umešao u kulturnu produkciju, iskoristio je trenutak kada je posle izbora '93 godine opozicija upravljala gradskim opštinama u centru i od SO Stari grad zakupio prostor nekadašnjeg Doma kulture u Jevrejskoj ulici na Dorćolu. Zgrada je zidana tridesetih godina ovog veka za potrebe jevrejskog dobrotvornog društva a služila je i kao starački dom. Nakon II svetskog rata neko vreme je korišćena kao Dom kulture, zatim kao prostor u kojem su se nedeljom održavale aukcije ostavštine lica preminulih bez naslednika, a dugo godina je bila zatvorena. Početkom devedesetih je za potrebe snimanja jednog urbanog filma na fasadi ispisano Cinema Rex. Zatečeni naziv postao je zvanični Cinema ili Bioskop Rex.

Kao prva akcija u budućem kulturnom centru izvedena je izložba **Art vrt**.

Pokušaj da umetnici, radeći nekoliko dana u negalerijskom prostoru svojim delima reaguju na njega, samo je delimično uspeo, ali je zato izložba na kojoj je izlagalo 24 umetnika – od Predraga Neškovića, preko Ere Milivojevića, Jovana Čekića, Marije Dragojlović, Milete Prodanovića do početnika, grupa Klipani u pudingu i Util, dodala puno energije na sve jaču i definisaniju scenu devedesetih.

Par dana nakon otvaranja Art vrta grupa najmlađih umetnika, onih koji su devedesetih stupili na scenu, otputovala je u Sloveniju. To je bilo prvo zvanično gostovanje umetnika nakon 1991. godine a projekat je nazvan **Dibidon**, što je permutovano „dobar dan“ čije se značenje izgubilo u igri „pokvarenih telefona“. Mada su Ljubljančani ovu posetu iz Beograda primili veoma rezervisano, sa današnje vremenske distance možemo biti sigurni da je predstavljanje bilo reprezentativno (Ljudmila Strati-mirović i Tanja Kuburović – moda, Slavimir Stojanović i Miloš Ilić – dizajn, Stevan Vuković – teorija, Zograf – strip, Škart – grafički dizajn, Srđan Apostolović, Saša Marković, Mileta Prodanović, Uroš Đurić – likovna umetnost, Playboy i DLM – rokenrol, Olivera Todorović, Danijela Purešević, Radio B92 – video i TV produkcija i drugi).

Pozorišni festival BITEF takođe nije ostao imun na pojavu ovih fenomena, te je septembra 1994. kao prateća manifestacija

izveden multimedijalni projekat **Aeroplan bez motora** (Era Milivojević, Saša Marković, Đile Marković, Miomir Grujić i dr.).

Oktobra je „otkriven“ još jedan zaboravljeni prostor – **Paviljon Veljković**. U dvorištu kuće porodice Veljković, u Birčaninovoj ulici, tridesetih godina ovog veka sazidan je privatni muzej kako bi se smestila kolekcija bronzanih skulptura, kopija sedam Mikelandelovih remek-dela. Muzej je ispražnjen posle II svetskog rata i od tada je povremeno služio kao atelje nekolicini jugoslovenskih umetnika. Pod vođstvom Borke Pavićević, Paviljon je nazvan **Centar za kulturnu dekontaminaciju**. Prva javna „dekontaminacija“ održana je 1. januara 1995. godine. Sudeći po dosadašnjim aktivnostima, Paviljon Veljković se smestio između istraživačkih projekata u pozorištu, muzici i likovnoj umetnosti. Slično Rexu, Paviljon je imao ogromne probleme sa infrastrukturom – strujom, grejanjem, rasvetom, stolicama... Veći deo programa sveden je na ograničeni vremenski period, pa su se održavale kraće izložbe i performansi čiji su autori bili Dragoslav Krnajski, Nikola Džrafo, Talent, Dragan Dangubić, Dejan Grba...

Te burne jeseni Skupština grada je konačno otvorila i jedan od najprovokativnijih alternativnih prostora – **Barutanu**. Ovu pećinu koja se nalazi u podnožju Kalemegdana, pre tri veka Austrougarska je koristila kao skladište municije. Projekat **Vizionarski Beograd**, finansiran od Skupštine grada, trajao je dva meseca a atraktivni prostor Barutane od tada se koristio samo sporadično.

Kada je te godine održan **Oktobarski salon** sa radikalno izmenjenom koncepcijom, bilo je jasno da je udarac na uvreženu nacionalno-tradicionalnu struju bio prejak, pa su se potrudili da brže-bolje povrate „svoj“ teren, Oktobarski salon.

Da je sve vreme postojala i drugačija „tradicija“ potvrdila je izložba **30 godina Galerije Doma omladine**, gde su decembra 1994 – januara 1995, u istorijskom preseku delovanja galerije koja nikada nije imala epitet „alternativna“, prikazani radovi sa samostalnih izložbi Bore Iljovskog, Bojana Bema, Marine Abramović, Ere Milivojevića, Dragoslava Krnajskog, Vere Stevanović i drugih.

Sledeći stepen privremene normalizacije mogao bi se vezati za početak 1995. godine kada je Jugoslavija, odnosno Beograd postao provokativan teren za radoznale strance.

Studentski kulturni centar, koji je devedesetih izgubio svoju centralnu poziciju u produkciji najsavremenijih tokova u vizuelnoj umetnosti i teoriji, sticanu sedamdesetih i osamdesetih, početkom godine organizovao je gostovanje stranih umetnika i teoretičara **100 dana otvorene međunarodne kulturne komunikacije**.

U Rexu je februara meseca održana izložba **Unbelievable**, koju su inicirali holandski umetnici S. J. Šanabrok, P. Vendel i J. B. Kuman. Oni su nešto ranije izveli sličan projekat u Rusiji. Njihov cilj je bio da se lično upoznaju sa situacijom u izolovanoj evropskoj zemlji i da uspostave kontakt sa lokalnim autorima, što su učinili izložbom u Rexu, ostvarivši je zajedno sa Sašom Markovićem, Urošem Đurićem, Stevanom Markušem, Dejanom Anđelkovićem, Jelicom Radovanović, Škartom i Talentom.

Centar susreta **Pokret** je u Novom Sadu organizovao dvome-sečni (mart–april) simpozijum „Moral i mitologija u savremenoj umetnosti“ na kome su, osim jugoslovenskih umetnika i kritičara, učestvovali autori iz Nemačke, Francuske, Španije...

Kulturni centar Beograda, Rex, Paviljon Veljković, Bitef teatar, KST, bili su domaćini uzvratnoj poseti slovenačkih umetnika nazvanoj **Kontradibidon**.

Barutana je bila domaćin zanimljivom projektu Radomira Stančića i V. Bekera **Umetnost reke** u okviru kojeg su izlagali umetnici iz Nemačke, Francuske, Španije, Argentine, Švajcarske, Jugoslavije...

U drugoj polovini godine ostvareno je nekoliko zrelih autor-skih izložbi. Višegodišnja praksa organizatora Oktobarskog salona da raspisuje konkurs za autorske izložbe kao prateće programe Salona, ni u devedesetim nije bila ugrožena, te bi se svakog oktobra u beogradskim galerijama mogla videti bar dva dobra kunst-istoričarska projekta.

Nakon dugih priprema u Rexu i Paviljonu Veljković realizovana je I godišnja izložba SCCA pod nazivom **Scene pogleda**. Autor koncepta izložbe je Dejan Sretenović, koji se pozabavio temom pogleda i posmatranja u savremenoj likovnoj umetnosti. Oslonivši se na značenja camere obscure (tamne komore) i camere lucide (svetle komore), odlučio je da svaki od prostora pred-

stavlja jednu od „komora“: Paviljon Veljković – svetlu, a Rex – tamnu. Na izložbi su (po pozivu) učestvovali: Zoran Pantelić, Balint Szombaty, Zdravko Joksimović, Zoran Naskovski, Darija Kačić, Era Milivojević, Neša Paripović, Jovan Čekić, Saša Marković, Nina Kocić, Dejan Anđelković, Jelica Radovanović, Talent, Ivan Šijak i Aleksandar David.

Mape su poslednjih godina postale simbol vremena u kojem živimo. Kao prirodna reakcija na situaciju, ukazala se potreba da se mapama pozabave i umetnici. Jednu moguću reakciju na „mape“ artikulisali su istoričari umetnosti Branislava Anđelković i Branislav Dimitrijević izložbom koju su priredili u Galeriji Doma omladine, novembra 1995. godine. Izabравši 13 umetnika (Čekić, Erdeš, Joksimović, Kocić, Krnaiski, Milivojević, Milunović, Naskovski, Paripović, Pavić, Talent, Prodanović, Stevanović), autori projekta su ih nekoliko meseci pre izložbe uputili u koncepciju i zamolili da odreaguju na pojam mape. Kao rezultat nastala je izložba **Soba s mapama**.

Poslednje dve pomenute izložbe označile su primenu novih standarda. Stičući iskustva u organizaciji i produkciji na primerima **Urbazone**, izložbe polaroida **The Aliens** (Vladimir Radojičić, Sebastian, decembar '93), **Art vrta**, **Unbelievable** itd., **B92** je postao kuća sposobna da producira i veće događaje pa je, u saradnji sa autorima, bio producent **Scena** i **Mapa**.

Na trenutak je izgledalo da krupnim koracima sustižemo Svet.

Ambicija i osećaj snage su već početkom nastupajućeg petogodišnjeg perioda dovedeni u pitanje. Nagoveštaj novih socijalnih i ekonomskih problema, lukavost i nepredvidljivost vlasti, opadanje tenzije i sve prisutnija melanholija, stvorili su uslove za novu krizu.

Ako bismo uporedili osamdesete, koje je u našem slučaju obeležila ekspanzija rokenrola, sa devedesetim za koje su najkarakterističniji događaji u vizuelnim umetnostima, uskoro možemo da očekujemo redukciju scene i opstanak samo najkvalitetnijih ili najupornijih. Nadajmo se da će biti dovoljno energije da se započeti posao nastavi, dokumenata da se zaista desio, stručnih tumačenja proteklog perioda, da će biti prilike da svoja iskustva stečena u klaustrofobičnim uslovima bez informacija, racionalno uporedimo sa relevantnim kretanjima u svetu i steknemo koliko-toli-

ko objektivnu sliku o realnim vrednostima lokalne kulture. Samo da sledeće dekade ne moramo opet iz početka...

(Beograd, marta 1996)

Već krajem prošle decenije neka konkretna i jasna umetnička opredeljenja počela su da izmiču određenim definicijama – ili su prestala da budu onoliko prepoznatljiva koliko smo navikli kroz istoriju umetnosti, da bi se, opet, mogla izdvojiti kao nekakva dominantna umetnička praksa. Skulptura osamdesetih, koja je upravo izbrisala one klasične odrednice ovog medija, još mnogo ranije uspostavila je međuzavisnost sa prostorom, proširila granice, tj. liberalizovala odnos prema upotrebnim materijalima, da bi u jednom momentu postala skulptura/predmet određenog sadržaja, izvesne narativne strukture i uslovljenosti, a krajem iste decenije emancipovala se u novi oblik nove subjektivne stvarnosti, koji se aktivirao kroz sopstvenu konstruktivnu formu kao određena složena masa oslobođena referentnosti (bar onih deskriptivnih). Prateći neku svoju unutrašnju logiku, ona tada dobija potpuni smisao i drugačiju manifestnu ubedljivost. Ovakva praksa u skulpturi nikako nije suprotstavljanje ili raskidanje sa postmodernističkim dijaloškim potrebama; materijalizacijom ideje jednostavno je pomećen sistem logičkog usvajanja i ponovo upozoreno na ontološke mogućnosti skulpture.

Skulptura se, dakle, vraća na neke determinante koje su je u prvoj polovini ovoga veka bar delimično odredile, i to u osnovnim medijskim kategorijama, a izbegavanje „alegorijskog diskursa“ u korist forme i njenog novog entiteta Tomaž Brejc je svoje vreme okarakterisao kao „ništa novo jer se to događa svakih nekoliko godina ponovo kao bolest za jedne i lek za druge“. Ideja o umetnosti kao „produkciji nove stvarnosti“, ne više toliko sa ciljem da se ona podražava u neku drugačiju, ili da se radikalno suočava sa istom, sasvim je suvislo u sledu sa nizom proširivanja i pomeranja pravila celokupnog opstanka i stoga ponavlja Hegelovu pretpostavku prema kojoj su vrlo jednostavno sve promene proizvod duha svoga vremena. Koliko je upotreba istorijskih atributa, revalorizacija „vizuelno-literarnih“ artefakata u bilo kom smislu i sa bilo kojom do sada utvrđenom istorijsko-umetničkom svrhom, izgubila svoje medikamentno dejstvo, a kao lek se samo po sebi ponudilo neko novo praktično rešenje, nije cilj ovoga teksta, bar ne u onom smislu da se ad hoc i isključivo postavi prioritet i apsolutizam neke nove prakse.

Ako su pomenute izvesne konstante skulptorskog jezika (na-

ravno u okviru sistema modernog mišljenja), primenjene početkom ovoga veka, prevashodno su nezaobilazni osnovni principi: likovnost, jednostavnost i konzistentnost forme, koji se u različitim subjektivnim pristupima i izrazima mogu sagledati u delima Arpa, Brankušija i Mura. Svesno pozivanje na istoričnost kada se govori o savremenoj skulpturi, i ako se prihvate odricanja od narativno–literarne materijalizacije kao jedne od uslovljenosti u procesu rada one prve pomenute linije koja je formirala beogradsku skulpturu prošle decenije (a koja po svemu sudeći još nije istrošila sve objektivne izvore svog postojanja), opravdano je ukoliko prihvatimo stav da se ponavljanje (kako je Delez nazvao „ponavljanje s razlikama“) dešava u pravcu tri pomenuta principa moderne skulpture, tj. u pravcu tzv. „izražajne forme“. Ukoliko se saglasimo sa činjenicom da je prošla decenija radikalno izmenila odnos prema delu postavivši ga u prošireno polje memorije, u diskurs koji je proizišao kao logičan sled koncepta sedamdesetih, onda skulptura nove decenije (tačnije, pojavno s kraja prošle) na jedan asketski način teži povratku imanentnim svojstvima i istorijskim premisama materijalizacije ideje kroz formu. Taj asketizam u pristupu radu podrazumeva vrlo često potrebu za eliminisanjem svih ili bar onih najdrastičnijih spoljnih uticaja i izazova koji bi eventualno mogli da ugroze auru one subjektivne realnosti koja gotovo uvek dozvoljava, ili čak naglašava i onu iluzionističku varijantu. U takvom otklonu ili izolaciji koju je napravila generacija najmlađih vajara, koji su u jednom momentu nazvani, verovatno radi praktičnijeg pregleda čitave aktuelne beogradske scene – *drugom linijom*, stvorena je skulptura drugačijeg sadržaja, koja se ni u kom slučaju nije odrekla izvesnih estetskih određenosti koje su joj pripisivane već na izmaku prošle decenije. Ta estetska dimenzija uvek je bila u funkciji skulpture/predmeta i nikada nije pretela da postane sama sebi cilj – nju uglavnom određuju taktička preciznost i naglašeni senzibilitet tokom svih nivoa rada, kao izvesna potreba za vraćanjem apsolutnoj formi, *savršenom umetničkom delu* – što se gotovo uvek susreće sa onom strogom racionalnom dozom estetizacije. Tako se najpre može govoriti o sintetičkoj skulpturi, ne samo u fizičkom, materijalnom udvajanju elemenata i u njihovom postojanju, već pre u duhovnom smislu – u spoju tog estetskog činioca sa sve kompleksnijim kontempla-

tivnim postupkom. Sadržajno stilizovana i pročišćena skulptura usmerava svoju sopstvenu aktivnost u pravcu klasičnih skulptorskih konstanti – forme i materijala. Uzajamnim aktiviranjem ova dva elementarna činioca, bez ikakvih predrasuda o tome šta je dokazano kao moguće ili šta je eventualno pomirljivo, uz poštovanje ideje o međusobnom jedinstvu i postojanju jednoga u drugome, dakle – ne ugrožavanjem i ne podređivanjem bilo kog elementa – susrećemo se sa skulpturom klasično mišljenom, ali isto tako potpuno fleksibilne vizuelne komunikativnosti. Ona je naizgled van sistema ovakvog prostora i vremena kao primarnih realnosti (a u suštini i po svemu sudeći vrlo prisutnim), i uprkos tome u sopstvenom svetu, pri čemu važe sva pravila a svest o proverenim vrednostima ostaje isto tako važeća konstanta. Tako tretirana skulptura, oslobođena metaforičkih preduslova, približava se Vatimoovoj teoriji o zaustavljanju na „samoj nevinosti – ili bezazlenosti umetničkog rada“, gde se nevinost vezuje za onaj, kako kaže „emocionalni, estetski deo umetničke prakse – suprotan problemu egzistencije“ – što upravo može da bude prisutnost u tome – a ishodište svega je tzv. „šok od susreta sa istinom bivstvovanja“.

Mnoge teorije, analize i pretpostavke na izvestan način a priori opterećuju i uslovljavaju razvojni put savremene umetnosti, posebno skulpture kao medija koji se davno rasteretio određenih prerogativa, maksimalno proširio i iskomplikovao ne samo svoj vizuelni prosek, pa je i *sam* terminološki sistem nekakvog postojanja i prepoznavanja postao fenomen sam za sebe. U takvom okruženju, gde je sagledavanje vrednosti otežano ne samo obiljem prethodnih iskustava već i jednostavnom činjenicom da danas sve može da postoji upravo kako i postoji, da je *apsolutno novo* isto tako apsurdno i pokušavati postaviti a kamoli imati potrebu to i dokazati, i najzad, da je poslednja decenija ovoga veka upravo postala nepregledno likovno polje gde funkcionišu, bar za sada, i gotovo podjednako ubedljivo, raznovrsne, međusobno nepomirljive poetike. A kada se taj spoj negde idejno ili vizuelno pronade, najčešće je reč o manjim grupama, zajedničkim radionicama koje su kao takve funkcionisale krajem prošle i početkom ove decenije, da bi potom sve više prerastale u pojedinačni izdvojeni sistem vrednovanja.

U tako kompleksnom stanju u kome se našla beogradska skulptura na kraju veka, zajednički imenitelj koji je objedinio četvoricu mladih umetnika iz Radionice SKC-a do sada se sačuvao kao prilično određen i ubedljiv. On bi mogao da se svede na – povratak standardnim vrednostima skulpture, gde čitav koncept polazi od kauzalnog odnosa: ideja – materijal i forma, a završava se onda kada su ovi elementi meditativno i estetski negde subjektivno apsolutno zadovoljeni, naravno uz sve, još uvek neistrošene mogućnosti, izazove i eksperimente koje nude postojeći faktori. Neoficijelna grupa koju su činili Zdravko Joksimović, Dobrovoje Krgović, Srđan Apostolović i Dušan Petrović, pre je bila radna zajednica generacijskih istomišljenika, okupljena krajem prošle decenije jednom tada novom i drugačijom idejom o tome šta skulptura može da bude, i jednim praktičnim, konkretnim problemom – radnim i izlagačkim prostorom koji proširuje mogućnosti sagledavanja rada, kao jednom od nerešivih elementarnih potreba ovoga vremena.

Taj izvesni preokret u tretiranju materijala i u uspostavljanju *novih starih* formi skulpture, istorijski je referentan na nekoliko pojava iz bliže i nešto dalje prošlosti. To su prvenstveno trojica pomenutih korifeja moderne misli u skulpturi – Brankuši, Arp i Mur, koji su uspostavili taj vanredni spoj na relaciji: forma–materijal. Brankuši i Arp idu i korak dalje – jedinstvo međusobno različitih delova, kombinaciju volumena i suprotnosti vitalizuju još jednim momentom – posebnim radom na materijalu, čime se pospešuju njegova fizička svojstva i dovodi u stanje estetskog tretmana. U slučaju Brankušija, poštovanje osobenosti materije, nježno dovođenje do perfekcije i u savršen sklad sa idejom o obliku, predstavlja određeni mentalni, pa čak i ritualni spoj čulnog i racionalnog sa tradicionalnim. Takvom savršenom konstruktivnom metodom, gde ni jedan ni drugi elemenat nisu puko sredstvo ili pasivni segment u izražavanju ideje, gotovo nikada se nisu poremetile ili ugrozile ona unutarnja prirodna datost i nužnost kojima se svaki materijal nametne određenom sadržaju. U novije vreme, ta proširena pravila rada sa materijalima više su usmerena na sam pojam rada, gde ideja postaje sredstvo i formalnog i sadržajnog. Neki osnovni principi uočavali su se kao pravila o radu s materijalima, i uglavnom su se oslanjali na Fosionovu formalističku teo-

riju, gde je u jednom delu postavke manje-više sve rečeno: „Materijali nose u sebi izvesnu predodređenost, tj. izvesnu formalnu vokaciju; oni imaju određenu čvrstinu, određenu boju i određenu finoću – oni su oblik koji podstiče ili ograničava, uslovljava poseban tretman i daje izvesne efekte; njihova prirodna forma izaziva druge forme, jer ih oslobađa prema zakonima tih materijala... Tako je nekada ta podela bila na: materijale umetnosti i materijale prirode – i sa njima se uvek spekulisalo. Majstori Dalekog istoka među materijalima prirode najviše su cenili one koji su negde najintencionalniji, i koje je stvorila neka nepoznata umetnost. Oni su se trudili da im unesu neke prirodne osobine da bi stvorili ekvivalentnu zamenu prirode; ovo se može smatrati 'imitacijom' – iz materijala prirode izdvaja se materijal i supstanca neke nove prirode koja se nalazi u neprekidnom obnavljanju.“

U tom smislu, različite vidove proširene forme skulpture i pomeranje određene vizuelne logike i materijalnosti dela ponudila je krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina *Nova britanska skulptura*, praktičnim radom, a možda još više ranijim teoretskim raspravama koje su se odvijale po engleskim umetničkim školama kao što su St. Martin i Rojal koledž, na temu: koje su i dokle mogu da se upotrebe mogućnosti skulpture – tj. „šta sve skulptura može da bude“. Možda ne toliko na primerima prve postavke sa Kregom, Vudrouom, Diknom i Vajldingom, koja je tada prevashodno radila sa materijalima neposredno pristupačnim, iz sopstvenog okruženja – tako da je čin materijalizacije bio podređen samoj ideji – koliko nešto kasnije u slučajevima polu-Indijca Aniša Kapura i Iranke Širaže Hušiaru, može se pratiti na delikatan način oslobađanje takvog konceptualnog pristupa u realizaciji skulpture, unošenje novog senzibiliteta u izražajnost materijala, više eksperimentalnog tipa, čime se *jezik skulpture* usmerava ka očuvanju organske forme, kao imitacije materijalnog postojanja, a kod Kapura i dalje – na nivo čulno-spiritualnog prepoznavanja. Po tim pokušajima da se neki pomaci valorizuju i postanu i fizički dokazivi – korišćenje prirodnih materijala ne bi smelo da bude samo sredstvo u izražavanju i realizovanju ideje – Kreg je to nazvao „nešto delimično nalik na zaleđeni trenutak“, čime se u stvari teži ka onoj „mekšoj“ struji „hladnog koncepta“ koji je svojevremeno ponudio Ričard Sera. Osećaj za međusobno

suprotstavljanje nesrodnih materijala gotovo uvek je praćen osećanjem za pročišćenu materijalizaciju, čime se poštuje likovna uslovljenost isto kao i ona biološka – gde više nije cilj da se objekat suprotstavi veličinom i trajnošću prirodnim zakonima i dato-stima. Sa *Novom britanskom skulpturom* stvorena je jedna drugačija realnost dela, posebna delikatnost oblika i površina, i sačuvano je ono „prirodno“ stanje u kojem ništa nije beskonačno, sve je tek privremeno, ne samo u fizičkom smislu, prilagođeno trenutku koji će već sutra biti nešto drugo.

Iscrpljeno postindustrijsko društvo očigledno više nije bilo u stanju da ponudi i da materijalizuje neku trajnu vrednost, a potrebe umetnosti prilagođene su zatvorenom istorijskom trenutku koji fiktivno gubi svoje racionalno trajanje, skraćuje pamćenje i dobija jedino moguće vizuelno značenje tek u nekom virtuelnom prostoru. Funkcionalni smisao materijala praćen je sve više intuicijom i sumnjama u postojanost materijalne prirode – tako se čitav sistem vrednosti usmerio na jedinu jasnu ali i zatvorenu relaciju: subjekat–objekat, na sam mentalni čin sprovođenja ideje do predmetnog. U tom zatvorenom sistemu izmeštenih vrednosti, umetnik se u jednom momentu okrenuo nekoj sopstvenoj mitologiji koja mu je garantovala izvestan mir i kontemplativnost. Nekonzistentni materijali postajali su sve više odraz vremena u kojem se živi, a Nova britanska skulptura, kao jedna od radikalnijih, iako ne i koherentnih pojava, već naprotiv isključivo individualnih, u svojoj otvorenosti ka novim analitičkim preispitivanjima uvela je u sistem građenja forme nove neskulptorske materijale, koji su sve češće postajali sredstvo simbolike, mitologije, spiritualnosti, nove iluzije, dematerijalizacije, meditacije, pa čak i alhemijaarskih eksperimentisanja... Rad sa kristalima kvarca, sa slamom, zemljom, ugljem... u sumporu, soli, vodi... čime sigurno nije zaključen spisak prirodnih potrošnih materijala, dijalektički proširuje sam odnos prema tretiranju skulpture, koja je bez obzira na sve zadržala svoju izvesno predmetnu određenost. U takvoj atmosferi gotovo apsolutne liberalizacije umetničkog tržišta, pojava Aniša Kapura, koji je svojim radom obeležio jednu moguću liniju britanske skulpture s početka devete decenije, svakako je vrlo bitna. Konfrontiranje različitih, naizgled nepomirljivih materijala i suprotstavljanje različitih površina dobija ovde jedno sasvim druga-

čije, kompleksnije značenje. Istovremeno (dakle, čitave prošle decenije) u jednom drugačije formiranom umetničkom prostoru, u Nemačkoj, skulptor Wolfgang Lajb pravi meditativne homogene celine isključivo od materijala u njihovom prirodnom stanju; delo je rezultat i kraj dugotrajnog mentalnog procesa koji se ne završava sve dok postoji mogućnost za novi početak i za promenu.

Ovakvi i slični primeri o građenju novih senzibiliteta formi skulpture od najraznovrsnijih materijala i nematerijala, primeri evropske umetnosti iz prošle i ove decenije, koji su se negde pokazali više kao praksa, negde kao pojedinačni i potpuno izdvojeni izrazi, a negde tek kao eksperimentalni pokušaji ili potreba da se preko materije i čula saopšte i neki narativni koncepti, daju svakako kompleksnu sliku o tome šta skulptura u ovom momentu jeste, ili bar pružaju jedan od odgovora na pitanje šta eventualno može da bude taj sve rafiniraniji umetnički objekat na kraju ovoga veka.

U okvirima ovakvog internacionalnog skulptorskog jezika dešavaju se sličnosti i razlike unutar izdvojenog i zatvorenog beogradskog likovnog prostora poslednjih nekoliko godina, gotovo identično u pojedinačnim primerima umetnika koji sve delikatnijim i senzibilnijim pristupom i postupkom na materijalu i na formi stvaraju skulpturu posebne osetljivosti i taktilnosti, fiktivni estetski predmet, ili kako ju je Vatimo nazvao, „proizvod nevinosti umetničkog rada“. Kada se govori o savremenoj beogradskoj skulpturi, uz prihvatanje i poštovanje svih različitosti koje su neminovne jer smo već navikli da dajemo sud isključivo kroz manje-više izrazite individualne poetike, nekakav pregled bi mogao započeti četvoricom pomenutih vajara iz Radionice SKC-a. Oni su možda najuočljivije napravili – ne nikako prekid, ali ipak konkretan pomak od jedne prakse u skulpturi koja je zaživela tokom prošle decenije, razvila se u nekoliko autohtonih varijanti (prevedenih u fabularno-dijalošku predmetnost) – dakle, pomak ili povratak ka pročišćenom materijalnom skulptorskom nasleđu, ka prototipovima, razvijenim u duhu svog vremena, bazičnog skulptorskog jezika.

Zdravko Joksimović ne raskida potpuno sa praksom asocijativnosti – čak samo i potenciranjem naziva rada, njegova skulp-

tura zadržava onu predmetnu, narativno i likovno stilizovanu subjektivnu realnost (ili bolje: svesnu irealnost). Taj otklon od primarno konceptualne (bilo kog karaktera) prezentnosti ideje Joksimović rešava upravo izmeštanjem sadržaja i u polje građenja forme, u polje samog procesa rada sa materijalom, sa pigmentom, glazurom... U tom kompleksnom sistemu i usložnjavanju odnosa i različitih kvaliteta, uz obaveznu doslednost tome da gotov proizvod ima svoju konkretnost i pažljivu organizovanost komponenti, kao rezultat se često pojavi predmet jedne drugačije predodređenosti, koji bi u nekim slučajevima mogao da se nazove asamblazom ili ready-madeom.

Sve očiglednije izmeštanje sadržaja, od spoljnog ka unutrašnjem (i obrnuto), ukazuje na izvesnu doslednost naslednoj materijalizaciji oblika, te se tako i pomenuti termini kojima se obeležavaju radovi usložnjavaju ili jednostavno prestaju da zadovoljavaju novodobijenu skulpturu. Različite metode oblikovanja površina neretko gotovo provociraju poznati termin „zamor materijala“. Oblici se dobijaju sve manje tradicionalnim modelovanjem, a sve više različitim spajanjima, uglavljivanjima, lepljenjem, delovanjem hemijskim sredstvima da bi se izazvala moguća reakcija koja bi dovela do promene strukture materijala i aktivirala njegovu (eventualno) drugu, nepoznatu stranu prirodnog. Kombinacije metala, gume, drveta, stakla, terakote... usložnjavale su i samo značenje oblika; neka pravila i problemi postavljali su se sami po sebi, pa su se samim tim i iskustva modernog konstruisanja forme proširivala bez imalo ustručavanja.

Srdan Apostolović je referentnost na neke utilitarne oblike sačuvao samo koliko su mu sinteza različitih materijala, njihova dinamičnost, otvaranje i oblikovanje prostora unutar forme (ili udvajanjem, konstruisanjem prostora i materijala) dopuštali pre završnog čina. Gotovo opsesivna preciznost u radu rezultira jednim posebnim fenomenom – potrebom da se sklad elemenata skulpture kontroliše sve dok ne zadovolji onaj zavodljivi estetski i provokativni faktor.

Ponekad izrazitije minimalizovanje forme, tj. njeno svodenje do nešto strožih elementarnih plastičnih celina, što se može pratiti i u radu **Dušana Petrovića**, neminovno u svojoj elegantnoj jednostavnosti, posebno kada je reč o radu u kamenu (uglav-

nom granitu i mermeru), povlači za sobom i tu novu, sve prisutniju estetsku dimenziju posmatranja dela. Jedna od osnovnih garancija estetske ideologije je „prisna povezanost između zadovoljstva, čulnosti, lepote, istine, umetnosti i slobode“. Taj susret istine i lepote, čulnosti i slobode, sve je češća provokacija mladih umetnika. U radu Dušana Petrovića istina se nalazi uvek u ukazivanju na vrednosti i potencijale materijala koji, bilo da je drvo ili kamen (u njegovom slučaju), ima svoju izazovnu prirodnu strukturu, fakturu, obojenost. Poštovanje svojstava i specifičnosti materijala izaziva proces rada na njemu, što opet uslovljava pojavljivanje određenog oblika, konstruktivne forme, uz sve podrazumevajuće promene i iznenađenja kojima materijal deluje na onoga ko ga obrađuje.

Neke paralele bi eventualno mogle da se povuku u tretiranju drveta između Dušana Petrovića i **Tatjane Milutinović-Vondraček**, koja za sada najveći deo svoga rada bazira upravo na ovom materijalu. Njena prva samostalna izložba, u Domu omladine 1992. godine, bila je u znaku suptilne simbolike drveta kao materijala i drveta kao forme, koje ima svoju karakterističnu ponudu i potražnju. Praćenje prirodnih zahteva materijala i aktiviranje njegove vlastite strukturalne dinamičnosti uslovljavaju i usmeravaju pojavu arhetipskih oblika, i isto tako prefinjene, svedene ekspresije nekog dalekog mitološkog sveta.

Ovakvo insistiranje na senzibilitetu materijala, na specifičnosti njegovog tretiranja (u misaonom i fizičkom smislu) da bi se dobio jedan karakteristično rafinirani oblik u prostoru, novo je utoliko što se mlađa generacija vajara s kraja prošle decenije sve češće vraća na sistematičnu analizu sastavnih elemenata i na opštu sintezu forme-objekta koji može, ali i ne mora da ima neko čitljivo, kognitivno značenje, sem značenja tzv. „čiste vidljivosti“, čime se, po Fidlerovoj teoriji, ukazuje na to da forma može sama da ponese svoj likovni entitet i da se rehabilituje na jedan potpuno prirodan način. Ono drugo, što nikako nije novo, ali je iz neke bliske prošlosti savremene beogradske skulpture, i na izvestan način je još sedamdesetih godina ukazalo na ove i slične mogućnosti valorizacije skulpture, može se sagledati u stvaralaštvu **Koste Bogdanovića**. Baveći se problemima skulpture teoretski i praktično, Bogdanović je došao do jedne svojevrzne kompleksne

simbolike subjektivne apsolutne forme, čime se na određeni način ova nova linija (ili ovaj segment beogradske vajarske scene) u njegovom promišljanju skulpture može posmatrati i konsektivno – mada isto tako oslobođeno bilo kakvih obaveza i predrasuda prema iskustvima modernizma. Odnos prema različitim strukturama, senzibilitetima i anatomiji određenog materijala – drveta, metala, kamena i terakote uglavnom, kod Koste Bogdanovića provocira onaj momenat same akcije, tj. delovanja prema materijalu, koji može biti potpuno izmaknut nekoj „klasičnoj“ modernističkoj logici – često se terakota kleše kao da je u pitanju kamen, drvo boji da bi se dobila metalna „ohlađena“ reljefna površina suprotstavljena prirodnoj plemenitoj teksturi drveta. Forma unutar forme i njena iluzija postaju predmet posebne simbolike sakralnog, minimalističke estetike i naturalnog i pikturnog, dodir kontemplativnosti i mita jedne tradicije, kao i čulnosti nekog apsolutno savremeno primenjenog senzibiliteta.

Pojam „nevinosti umetničkog rada“ mogao bi eventualno da bude zamenjen novim i da strateški konkretnije glasi – *Nevina skulptura*. A ta *Nevina skulptura*, ma koliko da govori o izvesnoj odsutnosti od objektivne realnosti, koliko god bila sadržajno minimalizovana, ponekad gotovo eterična, hermetična i neangažovana, ipak bezuslovno upozorava na složeni trenutak sopstvenog življenja, sa željom da opstane ali bez ambicija da se pomoću nje saopšti bilo šta drugo do ideja o njenoj egzistenciji.

Potreba za pribegavanjem konzistentnim materijalima i njihovom zamenom nekonzistentnim, dakle, samim tim i svesno rizikovanje sa fizički nekonzistentnom formom, upućuje na dvostruko tumačenje. Jedno vodi prihvatanju proširene morfologije skulpture, što je opet slučaj sa praksom Nove britanske skulpture (i nekim generalno uočenim pojavama), a drugo objašnjenje bi moglo da ide upravo u nekom filozofsko-socijalnom pravcu, a što bi sve više trebalo da podseća na onaj pomenuti „zaleđeni trenutak“ i na stanje u kojem ništa nije beskonačno, bar ne u fizičkom smislu.

Četvrti vajar iz pomenute grupe, **Dobrivoje Krgović**, svoje usmerenje ka kombinaciji različitih materijala uglavnom je koncentrisao upravo na suprotstavljanje i spajanje elementarnog i industrijskog, po principima hemijskih zakona i mogućnosti kohe-

zionog trajanja jednoga u drugom i sa drugim. Gotovo tečni bitumen, ulje, parafin, mašinska mast, nasuprot prirodi konzistentnih struktura čelika, drveta, terakote, stakla ili u sprezi sa njom... nije samo nova estetika bipolarnih jedinstava već možda još više metatezička nadgradnja samog mentalnog čina.

Poslednja pančevačka izložba skulpture bila je svakako jedan od najkompleksnijih pokazatelja situacije (ili pre složenih situacija) u kojoj se nalazi beogradska skulptura na početku decenije, a isto tako i na kraju veka. Paralelno sa nekim tematskim, generalnim presecima, niz samostalnih izložbi u Beogradu u proteklih nekoliko godina prezentuje upravo taj recentni izgled skulpture, dijalektički usmerene ka jedinstvu forme i materijala u određenom aktivnom prostoru. U tom kontekstu mogu se pomenuti još dve izložbe u Domu omladine, i dve ličnosti koje su svakako uzrok i posledica ovakvih zbivanja u domenu skulpture. Prva je izložba **Ni-ne Kocić** sa radovima 1989–92. godine, koji upravo dokazuju svu fleksibilnost novoprihvaćene aktuelne skulpture a isto tako u globalnom pregledu prate različite dijaloške transformacije u relaciji: priroda – materija/materijal – oblik. Insistiranje na procesu rada, pri čemu se negde polazi od predložaka u glini ili stiroporu a dolazi do predmeta od patiniranog mesinga, ili u drugom slučaju od opredmećivanja borovog drveta koje u sopstvenom vizuelno-taktilnom rafinmanu aktivira i ono prilično zanemarivano čulo mirisa, takvom prirodnom evolucijom dovelo je do eksperimenata sa potrošnim, neskulptorskim materijalima kao što su sapun, vosak, ugalj u prahu na plišanoj osnovi, poštujući u svojoj osnovnoj ideji zakone fizičke promene, prirodnih reakcija i ubrzanog nestajanja.

Druga izložba iz Doma omladine jeste samostalna izložba **Marije Vaude**. Već na prvi pogled se nameće da predstavljeni radovi vizuelno pre odgovaraju nekoj klasičnoj manifestnosti slike nego skulpturi o kojoj je reč. Međutim, iako smo se navikli na praksu da je odnos slika-skulptura gotovo izjednačen, ako ne tek dovoljno pomenen, znači i prostorno u svakom slučaju predodređen, pribegavanjem proširenom tretmanu ovoga rada lako se odstupa od primarnih značenja sopstvene discipline i sopstvene morfologije. Tri sintetizovana rada ili, preciznije, jedna prostorna celina od tri rada nosi u sebi naizgled minimalistički jedno-

stavnu logiku ponavljanja prikaza. Pomak od metodološkog slikarskog tretmana jeste upravo drugačija legitimizacija elemenata različite prirode, a takva minimalistička forma zapravo je sredstvo za prefinjeno suprotstavljanje plastičkih celina. Tanke linije metalne podloge (bakarne i čelične) konfrontirane crnom pigmentu – potpuno je, može se reći, zadovoljavajuće ženski senzibilno vitalizovanje suprotnosti. Ovaj pregled¹ mogao bi da bude zaključen još jednim (do sada nepredstavljenim) radom Marije Vaude – segmentima iz serije **Kosa**, što je sasvim izdvojena projekcija van svog realnog medijskog prostora, čime se simbolički zaokružuje ona dijaloška linija na relaciji subjekat–objekat u kojoj objekat postaje sve više dugomišljeni materijalizovani „nevini“ strateški fetiš nove generacije.

Umesto zaključka, sam po sebi se nameće citat jednog od verovatno najviše rabljenih, ali i svakako jednog od najpraktičnijih i najsarkastičnijih analitičara-pesimista vremena u kojem živimo, Žana Bodrijara, koji svaku pojavu i eventualnu nadu u opstanak preformuliše u jednu od mogućih realnosti: „... Prešli smo sve puteve proizvodnje i virtuelnog viška proizvodnje predmeta, znakova, poruka, ideologija i uživanja. Danas je sve oslobođeno, igre su odigrane, i mi se opet nalazimo pred ključnim pitanjem: Šta raditi posle pira?... To je ono stanje simulacije u kome možemo samo ponovo da odigramo sva scenarija zato što su već bila igrana – bilo stvarno, bilo virtualno. To je stanje ostvarene utopije, ostvarenosti svih utopija, u kome paradoksalno valja i dalje živeti kao da se nije ni dogodilo... No, pošto one jesu, i kako više ne možemo gajiti nadu da ih ostvarimo, preostaje nam samo da ih hiperrealizujemo kroz neodređenu simulaciju. Mi živimo u neokončanom reprodukovanju ideala, fantazama, slika i snova koji su od sada iza nas, a koje nam ipak treba reprodukovati u nekoj vrsti fatalne ravnodušnosti. Kada se stvari, znaci, radnje, oslobode od svoje ideje, od pojma, suštine, vrednosti, reference, od svog porekla i svrhe, tada ulaze u samoreprodukovanje bez kraja. Stvari i dalje funkcionišu, dok je ideja o njima odavno nestala. One i dalje funkcionišu u potpunoj ravnodušnosti za vlastiti sadržaj. A paradoks je što one funkcionišu utoliko bolje.“

(Beograd, decembra 1994)

Jedan važan deo umetničke produkcije koja je u Beogradu i delimično u Novom Sadu nastajala tokom osamdesetih godina imao je veoma naglašenu vezu sa novim talasom u rok muzici. Ono što je na početku, naravno brzopleto, bilo nazvano novom slikom, davalo je, zajedno sa drugim urbanim dešavanjima, veoma upečatljivu sliku duhovne klime pomalo razuzdanih i uglavnom (bar na prvi pogled) bezbrižnih osamdesetih. Neopterećeni politikom, umetnici su, naročito u prvoj polovini devete decenije, zaista bili u prilici da ostvare karakteristična postmoderna dela – uglavnom slojevita i sofisticirana. Izvesna promena dogodila se u likovnoj produkciji na kraju osamdesetih. Tada u likovni život ulazi generacija umetnika – dominantno skulptora – čiji je likovni jezik daleko od razuzdane ekspresivnosti njihovih neposrednih prethodnika. Ali, iako često označavana pojmom nove geometrije – pogrešnom i preuskom da bi se označio njihov rad, i ta dela – pre svega svojim kontekstom i širim promišljanjem – i te kako spadaju u korpus onoga što možemo označiti postmodernom, bez obzira na to što mimikrijski koriste forme paradigmatičnih dela moderne umetnosti.

Izložba **Rane devedesete jugoslovenska umetnička scena**, održana krajem leta 1993. godine u novosadskoj Galeriji savremene likovne umetnosti, jasno je, možda pomalo post festum, prikazala upravo taj generacijski horizont, dakle onaj koji je sazeo na kraju osamdesetih i na samom prelazu u devedesete. Umetnici čiji se rad može, na ovaj ili onaj način, povezati sa pojmom neekspresionizma i u čijem znaku prolazi kraj osamdesetih, pre svih su Srđan Apostolović, Dušan Petrović, Dobrivoje Krgović, Zdravko Joksimović, zatim grupa umetnika koji u svoju geometrijsku impostaciju unose i nešto negativnosti – poput Dragana Jelenkovića, Božice Rađenović, Marine Vasiljević, kao i grupa Apsolutno iz Novog Sada koju čine Zoran Pantelić, Rastislav Škulec i Dragan Rakić.

Događaji u umetnosti često dobijaju čudna ubrzanja i osvajaju neočekivane staze – tek što je jedan krug, uslovno rečeno, zauzeo svoje zaslužno mesto u kakvom-takvom sistemu umetnosti, kroz kapilare zgusnute društvene situacije prošao je drugi model i za veoma kratko vreme počeo da se konstituiše u horizont. Jednu, dakle, novu scenu u nastajanju – bar u Beogradu – čine

umetnici koji svoje delovanje započinju u paralelnom sloju andergraunda, da bi sve to polako zadobijalo nadzemne forme i postajalo šire vidljivo.

U tom prostoru danas deluje nekoliko grupa okupljenih oko projekata kraćeg ili dužeg trajanja, manje ili veće unutrašnje koherentnosti, i nekoliko pojedinaca – zajednička karakteristika svih mogla bi se odrediti kao intermedijalnost, sigurno kretanje u nekoliko paralelnih oblasti (muzika, književnost, fotografija, slika, performans...) sa često kliznim težištem koje se po potrebi locira u jednu osu medija.

Umetnici o kojima će biti reč deluju – kao i drugi umetnici, uostalom – na pozadini sasvim izmenjenih društvenih okolnosti. Možda je to bilo važno napomenuti zato što oni – za razliku od pominjanih prethodnika – to neuvijeno uzimaju u obzir.

Činjenica da govorimo o izvesnim segmentima aktuelne umetnosti, naravno, nikako ne podrazumeva da se na drugim delovima beogradske scene ne dešava ništa zanimljivo i značajno – naprotiv. Postojanje i aktivno prisustvo najmlađih umetnika koji se u izvesnom smislu nadovezuju na liniju neekspresionizma ili neguju sasvim osoben figurativni izraz, jasno svedoče o činjenici da je beogradska scena na sredini devedesetih ponovo slojevita i dinamična.

Jedan od najdinamičnijih njenih delova svakako je onaj koji je uspeo da održi, čak i da radikalizuje vezu sa rok muzikom. U njenom vrhu je nekoliko imena – počevši od Miomira Grujića Fleke (koji se istakao i kao organizator, uz Darku Radosavljević, značajnog projekta **Urbazona**), zatim Srđana Markovića Đileta, koji u velikim slikama precizno odabranih boja revitalizuje jezik andergraund stripa, kao i tandem umetnika koji svoje slikarstvo određuju pojmom autonomizma – Uroša Đurića i Stevana Markuša.

Svaka istinska umetnost živi u getu, razlika je samo u njegovoj veličini; neki je zatvoreni krug posvećenika manji, neki veći. Na prostorima gde su kriminalci heroji, crnoberzijanci bankari a lutke na naduvavanje ministri – na primer obrazovanja, sasvim je logično da uvaženi i proslavljeni umetnici trenutka budu ili šarlatani u ulozi plemenskih šamana ili, recimo, čuveni falsifikatori. No, ovde nije reč o takvima. Uprkos sveopštoj novokomponizaciji kulture, u ovom gradu istrajavaju umetničke individualnosti,

zaista kreativni ljudi koji oko sebe okupljaju one – istini za volju, sve malobrojnije – koji se prepoznaju u njihovom radu.

Srđan Đile Marković, slikar sa iskustvom rok muzičara (u novije vreme teatra) i lucidan komentator različitih estetičkih problema onoga što bi moglo poneti određenje andergraund, za slikarsko polazište uzima američki strip, i to onaj radikalni, podzemni. Pitanje koje bi tradicionalna kritika bez sumnje postavila tiče se utemeljenosti ove pojave – tim pre što je Srđan Marković, uz svega nekoliko mlađih autora kojima je milje rok, prilično usamljen na beogradskoj sceni. No to je, već na prvi pogled, pogrešan trag – jer ukoliko Beograd ima muzički klupski andergraund, a ima ga, sasvim je logično da postoji autentičan prostor u kojem bi se razvio likovni rad ove vrste. Jasno, Markovićeva dela ne kriju svest o postojanju određenih repa u okvirima američkih urbanih likovnih scena – bilo da su to iskustva stripa, novinske ilustracije specijalizovanih časopisa, grafiti-arta ili onih koji su se iz metroa popeli u galerije.

Radovi Đileta Markovića, međutim, nisu zakopani u onom drugom, podzemnom Beogradu; bez obzira na to što polaze iz te estetike (još više etike) donjeg paralelnog grada – oni opstaju na svojevrsnoj sinusoidi andergraund-overgraund, ako ni zbog čega drugog ono zato što su u poslednjih nekoliko godina zauzimali središnja mesta na gotovo svim oficijelnim smotrama likovnog stvaralaštva. Slična kontradikcija opstaje unutar samog materijala: dinamika ustalasane kompozicije, svojevrsni *horror vacui* novog doba u sudaru je sa perfektnom, strpljivom egzekucijom. Agresivne kolorističke prodore, isto tako, uokviruje pouzdani crtež, osnova ovih slika. Prisustvo izoštranih polarnosti čini dragocenu energetska supstancu Markovićevih slika, koje u svom narativnom sloju imaju naglašeno groteskne, bizarne situacije. Neumljiv pogled iz podruma često kadrira malograđansku hipokriziju (slike *Mali psić*, *Nouveaux riches*) ili zaustavlja prizore razuzdane zabave.

Nastup i promocija **Uroša Đurića** i **Stevana Markuša** tekli su delom u sklopu promocije čitavog niza mlađih umetnika koji su se na sceni aktivnije pojavili početkom decenije (Milica Tomić, Jasmina Kalić, Dimitrije Pecić i drugi). Ali po mnogim svojim karakteristikama Đurićevo i Markuševo slikarstvo od samog počet-

ka izdvajalo se iz te grupe, tematskim okvirom, opštim pristupom i mnogim drugim odlikama. Njihovo slikarstvo određivano je ponekad i ponegdje kao eskapističko, čak kao pomalo romantičan iskorak u paralelni svet rok kulture.

U ikonografiji Uroša Đurića kao junaci pojavljuju se neupućenima pomalo strani likovi, kulturna mesta rok univerzuma, strip-junaci, ljudi koje srećemo na ulicama. Ali, pre svega i iznad svega, kod Đurića i kod Markuša glavni junak je umetnik, **personality**. To je, dakle, jedno JA-slikarstvo, romansirana piktoralna autobiografija u kojoj protagonista živi u prostorima svojih želja, fascinacija i opsesija i iz tih prostora donosi slike, prizore kao britko date izveštaje.

Direktan subjektivan govor ovih umetnika pronalazi i primerenija piktoralna, odnosno metijerska rešenja – njihova slika je ekspresivna ali ne i razuzdana; ona uvek pronalazi pravu meru energije, mada ne dozvoljava da se raspe prizor koji čini okosnicu slike. Kod Uroša Đurića potez je robustniji, element slike je visoka pasta, protagonista-autor obično je dat kao figura, ponekad i kao leteća identifikacija sa, recimo, Supermenom, pri čemu je polje vrlo često i prostor za citat, bilo da su u pitanju dela klasičke avangarde ili prijatelja-umetnika.

Markuševo slikarstvo je u realizaciji stižanje i ispoliranije; namaz je lazuran, lik je gotovo uvek (auto)portret, a slika je postavljena binarno, kao nekakav začuđujući ili bizaran susret. Uprkos želji da budu tvrde, ove slike često nose neku specifičnu čednost, iskrenost namerne i svesne urbane naive.

Đurić i Markuš, kako smo rekli, nisu jedini umetnici koji u svom stvaralaštvu podvlače vezu sa rok muzikom. Ali u svakom slučaju oni čine jezgro jednog šireg pokreta kojem bi se u novije vreme mogao priključiti i rad **Zorana Marinkovića**, umetnika koji je aktivno uključen u rad jedne veoma uspešne rok grupe (**Bjesovi** iz Gornjeg Milanovca) i u čijem slikarstvu veza sa rok muzikom gotovo da ne postoji na nivou ikonografije već se više odnosi na neposrednost iskaza.

Umetnik koji je izlagačku delatnost započeo još sredinom osamdesetih sa neekspresionistima, kojima je pripadao više generacijski neko konceptualno, što je pomalo otežavalo kritičko čitanje njegovih provokativnih i uvek briljantno izvedenih dela, krije

se pod pseudonimom **Talent**. Njegovi rani radovi, ambijenti, objekti, fotografije, fasadne slike velikih razmera, a kasnije i video radovi i video instalacije, u prvi plan iznose jednu opsesivnu temu – ptice. U korenu ovih a i mnogih kasnijih Talentovih dela nalazi se iskrena fascinacija, gotovo da bi se moglo reći fascinacija deteta koje otkriva svet ili tačnije njegove materijalne ostatke. Otuda ne čude radovi koji inkorporiraju njegove dečje crteže, najčešće ponovo crteže životinja.

U svojim asamblažima, ali i drugim radovima, Talent koristi pronađene predmete, odbačene civilizacijske artefakte koje pokatkad upotrebljava i kao svojevrsan *ready-made*, na primer u najnovijoj seriji radova koji bi se mogli odrediti kao alfabetari. Metalni otpaci najčešće neodredljivih prvobitnih namena sakupljani su sa zavidnom strpljivošću tokom niza godina, birani da po vizuelnoj asocijaciji podsećaju na slova ili znakove interpunkcije. Tako je nastao poseban logotip koji Talent zatim koristi u drugim radovima likovne ali i primenjene umetnosti, na primer u opremi ploča i kompakt diskova. To naravno nije jedina Talentova veza sa muzikom – jedna od oblasti njegovog rada je bavljenje zvukom, semplovima, kako za druge autore tako i u okvirima njegovih vlastitih autorskih projekata.

Okosnicu celokupnog Talentovog rada možemo odrediti kao nenametljivu metafiziku pronađenih stvari. Odbačeno i korodirano, istrulelo i sasušeno u laboratoriji ovog svojevrsnog arhivara mešaju se sa vrhunskom tehnologijom videa i fotografije.

I **Saša Marković** je izlagačku delatnost započeo tokom osamdesetih godina. Njegova prva samostalna izložba iznela je na svetlost dana jedan dugogodišnji tajni projekat čiji je ishod bila impresivna količina vizuelnog materijala. Tadašnji student književnosti, osoba koja još nije imala nijedno od svojih mnogobrojnih umetničkih imena (Mikrob, Meksikanac, Kaluđer), imala je širok krug prijatelja. Sa svojim prijateljima, a kasnije i sa drugim osobama, poznanicima ili prolaznicima, Marković se fotografisao u fotografskim automatima.

Nešto kasnije u ovaj rad ulaze još dva elementa. Redenici fotografija bivaju praćeni kratkim komentarima u pisanoj formi koji dobijaju obrise i kvalitet literature. Drugi element postaju maske; protagonisti Markovićevih fotografskih redenika nose maske

koje je u svedenoj i vizuelno agresivnoj formi izradio sam umetnik, prilagođavajući ih svakoj ličnosti ponaosob.

U narednom stadijumu maske se radikalno usložnjavaju i osamostaljuju – postaju ili artefakt koji se izlaže ili deo složenijih performansa. Rudimentarni crteži u kojima su ličnosti svedene na znak naseljavaju i svojevrzne kalendare, likovno-literarne hronike urbanog života, rokenrola ali i političkih zbivanja.

Dužinom trajanja u slabo osvetljenom prostoru andergrounda ali i ukupnim dostignućem izdvaja se grupa **Škart**. Grupu čija delatnost postaje primetna na samom početku poslednje decenije ovog milenijuma sačinjavaju uglavnom studenti arhitekture. Iako je u početku imala više članova, njeno aktivno jezgro se, nakon nekog vremena, svelo na tri imena: **Dragan Protić, Đorđe Balmezović i Vesna Pavlović** – ali i dalje ostaje osnovni princip da se u okviru pojedinih projekata, u zavisnosti od njihove prirode, uključuju i drugi umetnici – kompozitori, književnici, likovni umetnici, glumci, dizajneri, pa čak i ljudi koji bi se ukratko mogli odrediti kao ličnosti.

Prvi izlazak u širi, vangalerijski prostor, u prostor grada, trga, bili su plakati, zapravo simulakrumi plakata. Urađeni ručno, u malim serijama, oni su već nosili gotovo sve paradigmatične karakteristike njihovog budućeg delovanja: aktivnost u socijalnom prostoru (umetnost kao socijalna skulptura), vizuelni minimalizam, strategiju kvantnog delovanja – u pravilnim razmacima ponavljane gestove, lično protiv zahuktale stvarnosti.

Ti plakati pojavljivali su se na čvorišnim mestima grada, u izlozima sve ređih knjižara, na fasadama sve oronulijih kuća. Oni nisu ništa najavljivali, ništa reklamirali, nudili. Njihov sadržaj bio je ili znak interpunkcije ili jedno slovo, sa kratkim komentarom: „nije važno“ ili „retko slovo“. Iznošenje ovih enigmatičkih plakata pratilo su posebne emisije Škart-produkcije na najslušanijem gradskom radiju – stanici B92. One su ponavljale kriptičke poruke: kao jedan prepoznatljiv znak u tim emisijama izdvojio se pozitivan, zračenjem nabijen glas glumice Rahele Ferari. Emisiju su dopunjavali komentari o radu grupe, tada sasvim udaljene od očiju javnosti, komentari koje su davale javne ličnosti kojima je koliko–toliko bio poznat rad grupe, ali i ljudi slučajno dovedeni pred mikrofonski koji su ispoljavali ili zbunjenost ili pak rešenost da

kažu nešto pametno o bilo čemu, pa makar i o delovanju grupe Škart.

Sličnih kontura bila je i biblioteka *Ne mora ništa za početak*, koja je nastajala u periodu od decembra 1992. do jeseni 1993. u manje ili više pravilnim razmacima. Prvo izdanje, *Tuga potencijalnih potrošača*, deljeno je ispred robnih kuća u sumornoj atmosferi pretprazničkog Beograda – beda, ispražnjene police, svi ljudi kojima se nudi poklon, rad neobičnog izgleda – grafika, pesma na kartonu koji je pri vrhu perforiran i snabdeven uzicom za kačenje. Ljudi su zbunjeni, ne znaju o čemu se radi, često vraćaju ponudeni dar... Nakon prve, pomenute *Tuge*, izvedena su u razmacima čiju je pravilnost ponekad remetio nedostatak sredstava ili materijala, u toku devet meseci, još 22 rada ove serije – bile su to lapidarne pesme sa ponovljenim zaglavljem *Tuga* potencijalnog (putnika, pobednika, pana, povratka, pušaka, polja, prijateljstva, pismenosti, porođaja...). Tiraž ovih radova-predmeta – kako neko reče, autentičnih talismana protiv tuge – kretao se između 70 i 150 primeraka, a bili su ili deljeni ili slati na određene adrese.

Iako delovanje grupe Škart u ovom periodu ima još nekoliko važnih aspekata – na primer, u oblasti dizajna su zaglavlje i prelom vizuelno možda najuspelije serije Književne omladine Srbije, zatim rad u široko shvaćenoj oblasti performansa-muzike, zajednički projekti sa škotskim umetnikom **Markom Hokerom** i premijera *Armature*, arhitektonske himne (saradnja sa **Anom Kara-Pešić, Brankom Pavićem** i drugim umetnicima i izvođačima), konačno i pokretanje novih edicija: *Otvoreno* (jesen 1993), koja će ponovo spojiti likovne umetnike i pisce u nešto obimnijim sveskama koje ipak u dovoljnoj meri zadržavaju minimalistički predznak, i *Sjećam se*, edicija po koncepciji slična *Tugama* u kojoj se uz po jedan crtež, u zasebnim sveskama, prenose kristalizovana sećanja ljudi izbeglih iz svojih domova – čini se da su pomenuta dva projekta, plakati i *Tuge*, u dovoljnoj meri paradigmatični za rad grupe Škart.

Pozadina na kojoj se razvija delatnost grupe Škart već je naznačena – živimo u zemlji koja nije u ratu, u kojoj obećani švedski standard postaje sve izvesniji – ali u nekom drugom stoleću, živimo sa svakodnevnim promocijom velikih ideja, planetarnih

zavera, sa zgusnutom istorijom koja, kako to obično biva, proždi-re ljude. I u umetnosti je, kao i uvek u pomućenim okolnostima, talog izašao na površinu: estrada podržana polunovinarima naših polumedija živi svoj zenit u časovima rasapa svih kulturnih vrednosti, a najvažnije institucije kulture pred zahtevima tekuće politike na svoje zidove kače ogoljeni kič.

Odgovor na sve to je vangalerijsko, ali i sasvim vaninstitucionalno delovanje: nenametljivo ali uporno – naspram sve grotesknije epike, tihim govorom, šapatom – protiv sveopšteg urlanja. Rad grupe Škart jeste pokušaj uspostavljanja novog humanizma u vreme koje brine samo za kolektivitete, pojedinačan, intiman iskaz naspram gomile. Takvom pristupu saobražen je i likovni jezik – on je sveden, minimalistički, materijali su uvek siromašni (sirov karton, natron, pečati, kseroks ili sito-štampa) i kada je reč o autorskim radovima, ali i kada je u pitanju primenjena umetnost. Poziciju nasuprot tokovima grupa Škart ne zauzima samo naspram likovnih horizonata – njihovi radovi, iako u izvesnoj meri koriste tehnologiju, stoje i naspram terora tehnologije – kultom ruke, lične izrade.

Nema nikakve sumnje da će nakon svih turbulencija u društvu, u kulturi i umetnosti, kad-tad nastupiti i rekonstrukcija. I ona će, sudeći po stepenu do kojeg se sve srozalo, morati u mnogim oblastima da počne od temelja. Mreža ljudskih materijala koju stvara delovanje grupe Škart jeste nevina mreža, malo ostrvo nezagađenosti sa kojeg jedino i može započeti obnova.

Iako je umetnike o kojima je bilo reči teško svesti na bilo kakav zajednički imenitelj, jasno je da oni ipak čine izvestan horizont. Tačke okupljanja i prezentacije pre svega su izložbe. Pored već pominjanog izložbenog projekta **Urbazona**, koji je tokom leta 1993. godine u nekoliko segmenata doneo dela ne samo u izvesnim krugovima znanih već promovisao sasvim nova imena, karakterističan je projekat **Art vrt** održan u sali nekadašnjeg bioskopa Rex na Dorćolu. Na toj izložbi zajedno sa ovim, najmlađim umetnicima izlažu i pripadnici starijih generacija kao što su Peđa Nešković, Slobodan Milivojević Era, Marija Dragojlović, Jovan Čekić, Dragoslav Krnaiski, Vera Stevanović, Dejan Anđelković i Jelica Radovanović. Jednim delom ovo i ovakvo izlaganje uslovljeno je sužavanjem galerijskog prostora za određeni tip umetnosti, što

bi samo po sebi moglo biti povod za neku posebnu studiju. Ali činjenica je da se ovom dijagonalom postigla interakcija različitih generacijskih iskustava i učvrstio kontinuitet onoga što neki kritičari nazivaju *drugom linijom* jugoslovenske umetnosti.

Početak devedesetih na vojvođanskoj likovnoj sceni susreću se dve generacije vajara. Jedna, nešto starija, započela je svoja traganja polovinom sedamdesetih, a punu aktivnost imala u osamdesetim, kojima je dala određen pečat i ton utičući na sveopštu likovnu klimu ovog perioda. U devedesete ona ulazi sa već usvojenim ličnim poetikama, umetničkom zrelošću, velikim iskustvom i opravdanim autoritetom. Druga, mlađa generacija, na samom kraju osamdesetih, stupa na likovnu scenu donoseći s sobom jedan novi duh, novi plastički koncept.

Protekla decenija obeležena je, pre svih, radovima i projektima **Mladena Marinkova, Slobodana Kojića, Mire Kojić i Save Halugina**. Zbivanja u umetnosti osamdesetih (nova slika, novi ekspresionizam, novi prizor, slobodna figuracija, transavangarda, novi eklektizam...) nisu se mogla direktno prepoznati u radovima ovih vajara, ali oni nisu ostali ni sasvim imuni niti ograđeni od nove umetničke prakse i atmosfere koju je ona donela. I pored toga što nisu karakteristični predstavnici vojvođanske umetnosti osamdesetih, već su prodor novog izvršili neki drugi umetnici, pre svega slikari koji izlaskom slike u prostor čine odlučujući korak u kojem se gube stroge granice između slikarstva i skulpture, ova grupa vajara usvaja neobuzdani neoekspresionistički polet kojim odiše umetnost osamdesetih. Strogi u izboru materijala, koriste više klasične (bronza, terakota, kamen), dok interes za eksperimentisanjem različitim „nevajarskim“ materijalima, tako karakterističnim za skulpturu osamdesetih, njih mnogo ne privlači. Možda samo nekoliko projekata Mladena Marinkova sa slanom, cevima i najlon-kesama čine kratki izlet u eksperiment. Međutim, sam proces rada, odnos prema formi, spontane intervencije na površini i u samoj masi skulpture u sebi nose elemente i nove podsticaje koji čine pomak u odnosu na vojvođansku skulpturu ranijeg perioda. I mada se jasno prepoznaju pojedinačni opusi koji nose lični pečat umetnika, zajednički im je ekspresionistički duh kojim oni odišu. Emocionalno ima prednost nad racionalnim.

Ne sme se zanemariti ukupan doprinos ove generacije vajara na popularizaciji skulptorske umetnosti, koja u Vojvodini nema bogatu tradiciju. Svojim angažovanjem učinili su da život skulpture u osamdesetim bude aktivniji i bogatiji. Slobodan Kojić čak po-

staje inicijator osnivanja Internacionalnog simpozijuma skulpture **Terra** u Kikindi, koji otpočinje rad 1982. godine. Specifičnost ove vajarske kolonije jeste rad u glini i mogućnost izvođenja prostornih oblika velikog formata. Stvaranju pogodne umetničke klime za skulpturu u osamdesetim zaslužna je, svakako, i **Pančevačka izložba jugoslovenske skulpture** ustanovljena 1981. godine. Bi-jenalnog karaktera, omogućila je, i danas omogućava, sagledavanje najaktuelnijih zbivanja u skulpturi Jugoslavije, kao i utvrđivanje dometa pojedinačnih vajarskih opusa. Mogućnost izlaganja skulptura velikog formata obezbedila je vajarima trajno mesto eksperimentisanja i razlog prepuštanja velikim prostornim oblicima. Sva ova dešavanja u Vojvodini tokom osamdesetih doprinela su boljem razumevanju i tretmanu skulpture, kao i njenoj većoj popularnosti i ugledu.

Pojava sasvim mlade generacije vajara, početkom devedesetih, otvara novo poglavlje u vojvođanskoj skulpturi. Uvek u seni slikarstva, skulptura sa ovom generacijom postaje nosilac novih umetničkih znakova. Umetnost osamdesetih i dešavanja u protekloj deceniji uticala su na formiranje najmađe generacije vojvođanskih vajara, među kojima su: **Dragan Jelenković, Rastislav Škulec, Zoran Pantelić i Dragan Rakić**.

Ne oslanjajući se mnogo na prethodnu generaciju vojvođanskih vajara, oni oslonac traže u drugačijim idejama. Iskorak slike u prostor u osamdesetim, koji su u vojvođanskoj umetnosti najuspešnije izveli **Verbumprogram (Ratomir Kulić i Vladimir Mattioni)** sa usvojenim geometrizmom i **Laslo Kerekeš**, sintetišući u svojim slikama-instalacijama pikturalne i skulptoralne elemente, više je inspirisao mladu generaciju umetnika sa početka devedesetih i uticao na nju.

Već **VI pančevačka izložba jugoslovenske skulpture**, na kojoj su izlagali Dragan Jelenković, Rastislav Škulec i Zoran Pantelić, pokazala je da se nova skulptura služi jednim više racionalističkim postupkom, svedenim formama, geometrizmom, neo-konstruktivizmom kao i prisećanjima na minimalističku tradiciju. Nova skulptura je potvrdila mogućnost eklektičnog bavljenja idejama uz obilato korišćenje znanja iz istorije umetnosti. Atmosfera postmoderne iz osamdesetih nastavlja da traje u devedesetim kroz izraženi individualizam i naglašeni subjektivistički stav u ko-

jem umetnik-pojedinac ima ključno mesto. Nema jedinstvenog pravca ni istovetnog stila, već legitimitet dobijaju estetski pluralizmi kroz egzistiranje određenih ličnih koncepata koji zajedno čine duh vremena početka devedesetih.

Naglašeni intelektualizam i isticanje ideja i mišljenja kao osnovnog pokretača stvaralačkog napora od kojeg zavisi konačna realizacija dela, ali i sam izbor materijala, još jedna je značajka umetnosti ovog perioda. Ideja se čini važnijom od dobijenog krajnjeg rezultata, a intelektualni naponi postaju imperativi ove umetnosti. Čulnost i osećajnost su u drugom planu. U skulpturi mladih sa početka devedesetih zapaža se zajednička tendencija svesnog usmeravanja emocija, njihovog kontrolisanog artikulisanja i potčinjavanja određenoj ideji. Emocionalno je u službi racionalnog.

U odnosu na skulpturu prethodnog desetleća, koja vrlo retko odstupa od klasične definicije „volumena u prostoru“ i za koju su još uvek primereni termini „vajanje“ i „modelovanje“, nova skulptura više nije samo oblik u prostoru već u sebi sadrži prostor kao integralni deo. Prostor postaje polje najintenzivnijih razmišljanja umetnika. On aktivno učestvuje u gradnji određenog plastičnog koncepta i ravnopravno dejstvuje sa materijalnim predmetima čineći određenu celinu. Umetničkoj praksi devedesetih više odgovaraju termini već ranije usvojeni za modernu skulpturu, kao što su umetnički predmet, objekt, instalacija, fragment, ambijent, a sam način rada primerenije je označiti kao građenje, konstruisanje, slaganje... Skulpture se više ne postavljaju na postamente. One su na podu galerije, na zidu ili prislonjene na njega, ili pak slobodno vise na nekom luku ili tavanici.

Odnos prema materijalu je izmenjen. Pored klasičnih, uvodi se obilje „ne-skulptorskih“ materijala (filc, koža, najlon, mreža, staklo, poliester, vinaz, guma...). Sve može poslužiti, a mogućnost različitih kombinacija sasvim raznorodnih materijala izazov je za mlade umetnike, koji slobodno i veoma autoritativno eksperimentišu. Utisak privremenosti i nedovršenosti njihovih skulptura govori o značaju i važnosti koje pridaju samom procesu rada. Često je on za njih važniji od gotovog umetničkog oblika.

Na početku devedesetih mladi vajari sprovode određenu ideju sve češće, a poneki i isključivo pomoću više zasebnih umetničkih predmeta (objekata) čiji odabrani raspored u određenom pro-

storu ima posebno značenje. Sam pojedinačni objekt u tom slučaju ne čini umetničko delo u tradicionalnom shvatanju i ne može se izdvojiti iz konteksta, jer tek u njemu ima određeno značenje. On je često deo sveobuhvatnijeg procesa stvaranja, deo jednog totaliteta. Nova skulptura pokazuje interes za rad u serijama u kojima svaki elemenat ili deo celine ima zasebno mesto i značenje, te ga je moguće posmatrati odvojeno, kao samostalni umetnički predmet. Neretko se prostorni oblici kombinuju sa crtežom na zidu i tako čine određenu instalaciju, ambijent ili tačnije, određenu „scenografiju“. Crtež za mladu generaciju vajara ima izuzetnu važnost. On prestaje da bude poštalicica skulpturi, a postaje samostalno likovno delo koje ravnopravno sa prostornim oblicima izražava istu ideju, nosi isti senzibilitet. Za ove umetnike crtež ne služi kao objašnjenje za oblike izvedene u prostoru, već je to pokušaj da se ista zamisao, ista unutrašnja potreba ili intelektualna sadržina prenesu na podlogu, te crtež i skulptura dobijaju paralelnu dimenziju.

Najnaklonjeniji ambijentalizaciji prostora je možda **Zoran Pančelić**, što potvrđuju njegove dve do sada izvedene intervencije (u zajednici sa nekoliko mladih umetnika) u prostoru Petrovaradinske tvrđave: *Lice znaka* (1991) i *Viribus unitis* (1992). Na bijenalu skulpture u Pančevu uradio je intervenciju u zasebnoj, odvojenoj prostorji koju je pokušao da organizuje dosledno sprovodeći određenu ideju. Njegova skulptura, možda više nego skulpture ostalih, nosi u sebi odjeke minimal-arta iz sedamdesetih, ali se od njega umnogome i razlikuje. Određena čulnost, subjektivizam i isticanje ličnog autorskog stava pripadaju senzibilitetu umetničke prakse sa početka devedesetih.

Plastički koncept **Dragana Jelenkovića** podrazumeva odmerenu harmoniju racionalnog i emocionalnog, često tako artikulisanu da se emocije teško mogu naslutiti. Istanje ličnog stava i naglašena subjektivna crta još jednom potvrđuju ovovremenski senzibilitet njegovih umetničkih predmeta, kao i njihovu originalnost u spoju geometrijskog i ekspresivnog. Pojedinačnim objektima, tj. istim ili sličnim umetničkim predmetima različitih dimenzija i u različitim materijalima (drvo i staklo, bronza), kao i crtežom gradi određeni vizuelni prizor, „scenografiju“. „Scenografija“ je načinjena od serijala čiji svaki elemenat može stajati samostalno i iz-

dvojeno, a da pri tom ne izgubi osnovnu zamisao umetnika. On njihovim rasporedom ne zatvara prostor niti želi da stvori određeni ambijent, već ih razmešta proizvoljno, dozvoljavajući slobodnu međusobnu komunikaciju delova bez straha da će se narušiti prvobitna i osnovna ideja. On ih naziva fragmentima u kojima, ponavljajući isti problem, gradi čitavu seriju sličnih predmeta dok ne iscrpi određenu ideju, zadovolji određeno mišljenje, istroši određenu osećajnost. Govoreći o svom radu, između ostalog, umetnik kaže: „Kada je reč o većem broju realizovanih radova sa jednom osnovnom temom, zapažam i unutrašnje opiranje. Gotovo mazo-hističkim naporom ipak nastavljam sa ponavljanjem. Možda je iza svega nezadovoljstvo, nepotpunost izraza? Isto kao što ne znam zašto postoji *Indijana Džons I, II, III...* u svakom slučaju bez obzira na serije, ne postoje dva ista rada.“ (Intervju sa Lidijom Merenik, katalog magistarske izložbe, jun 1992)

Vrlo rano Jelenković je pokazao interesovanje za arhitekturu, za vojvođansku prizemnu kuću, posebno za onu izgrađenu na uglu gde se spajaju dve ulice: za njene zidove, za odnos njene unutrašnjosti i spoljašnjosti, za uglove. Ovaj usvojeni inventar, u početku jasno vidljiv, kasnije biva sve svedeniji, zaoštrenih ivica, sa naglaskom na geometrizmu i arhitekturnosti. U najnovijim umetničkim predmetima prizemna vojvođanska kuća se pretvara u višespratnu urbanu građevinu, u kojoj se prvobitni problemi umnožavaju a geometrizam i neokonstruktivizam naglašavaju.

Rastislav Škulec u svoje instalacije često unosi prirodne materijale, kao što su zemlja, pesak, granje, lišće... Konstatacija da sve može da posluži kao materijal za skulpturu ili postane predmet podložan umetničkoj obradi, najbolje se potvrđuje u delu ovog mladog umetnika koji se neretko koristio i *ready-made* objektima. U svoje projekte uključuje: kanap, ciglu, staklo, stari kofer, zaboravljenu tkaninu, odbačni tapet, uz put nađen kamen, staru najlon-kesu, upotrebljavanu stolicu...

Život njegovih skulptura je često vrlo kratak – koliko i trajanje same izložbe. Lični pečat i osobeni senzibilitet uočavaju se u spoju konstruktivističkih formi i osećajnosti, što njegovim skulpturama daje lirsku notu i dozu poetičnosti.

Dragan Rakić se na sedmom vajarskom bijenalu opredelio za skulpturu bez oslonca koja, okačena na tavanicu galerije, slo-

bodno komunicira sa okolnim prostorom u kojem se pomera, vibrira, okreće. Bez čvrste podloge, lebdeći, ona je maksimalno oslobođena statičnosti.

Potrebnu dinamiku unosi i sam oblik skulpture, sastavljen iz niza lopti (*Nula*) slepljenih jedna uz drugu. Centralna lopta nosi znake njegovog već ranije usvojenog sistema numeričkih vrednosti, tajnovitog značenja. Dragan Rakić svoj plastički koncept gradi na osetljivosti za mitsko, metafizičko, metaforičko, što potvrđuje i ova skulptura postavljena u Pančevu.

Neki primeri iz umetnosti u Vojvodini

U tokovima jugoslovenske umetnosti devedesetih godina započeo je, nenametljivo i tiho, proces obnavljanja principa modernizma. Posle trijumfalne vladavine *umetnosti osamdesetih* i neoekspresionističke *nove slike* u kojoj je, kako to primećuje Miško Šuvaković, „slika egzistirala kao ekran mimetičkog, manirističkog i eklektičkog prikazivanja narativnih fragmenata“, počela se javljati jasna reduktivistička tendencija. Prvi koraci su učinjeni još tokom osamdesetih godina, unutar tkiva subjektivistički euforičnog neoekspresionizma. S pojavom geometrizma (ekspresionistička geometrija, neo-geo, geometrija) obnovljena je ideja reda i racionalizma. Sve se to prilično podudara sa jednom tezom italijanskog kritičara Đermana Čelanta, koji je povodom umetnosti devedesetih godina primetio da se „posle razbarušenosti neoekspresionizma umetnost ponovo vraća pozivanju na logike i filozofije umetnosti redukcijom učešća personalnog“. Tu je pojavu Čelant označio kao *neokonceptualističku*. Upravo takva konstatacija upućuje na to da u jednom delu jugoslovenske aktuelne umetnosti prepoznamo diskretno obnovljeni modernizam i njegov obnoviteljski duh.

U slikarstvu devedesetih aktuelizovana je problematika oslikane površine (ravnina, dvodimenzionalnosti) kao konstitutivnog elementa pikturalne autentike koju slikarstvo ne deli ni sa jednom drugom vizuelnom umetnošću. Do fokusiranja na ovu problematiku dospelo se, između ostalog, i konsekventnom redukcijom neoekspresionističke slike. Svedenost forme, kontrolisanost gesta i emocionalnih izliva, racionalističko ponašanje i nekakav senzibilizirani minimalizam – glavne su naznake jednog sasvim drugačijeg stava od onog koji je dominirao u slikarstvu prethodne decenije. Umetnici koji su najdoslednije sproveli tu redukcionističku ideju ostvarili su „čist“ plastički rezultat. Taj proces „hlađenja“ od ekspresivne tenzije imao je svoje specifičnosti – najčešće je rezultirao fascinacijom materijalima i konstrukcijom, a to će, tokom devedesetih, veliki broj umetnika uputiti na bavljenje formom kao ontološkom suštinom same umetnosti. U jugoslovenskom likovnom prostoru tako je došlo do iznenadnog poleta skulpture i to skulpture svedene forme. No, ta svedenost, koja je veoma često evocirala minimalističku konstituisanost umetničkog dela, nikako

nije „pravolinijska“ evokacija stavova autentičnih minimalista iz šezdesetih i sedamdesetih godina. Savremeni autori su, svaki na svoj način, proživeli postmodernu i njenu karakterističnu „prožetost značajnom dozom subjektivizma“, kako je pisao Oliva. Zbog toga su u njihovim tvorevinama izbegnute ona „industrijska“ preciznost i depersonalizacija. Pod zategnutim opnama ovovremenih minimalističkih formi, pod ravnomernim nanosima boje u slici – postoji određena tenzija, „trag“ umetnikove ruke i personalnosti.

Naravno, za te tendencije u jugoslovenskoj umetnosti izuzetno značajan bio je ambijent s početka devedesetih godina. U našim prostorima su se desile sudbinske promene. Prevladavajuće osećanje ugroženosti i besperspektivnosti izazvano epohalnom krizom (pad socijalizma, raspada SFRJ, stvaranje novih regionalnih podela i nastajanje novih država, surov i iscrpljujući rat, ekonomski kolaps, izopštenost iz svetske zajednice i brojne druge nećade) zahtevalo je od umetnika i umetnosti odlučan stav.

Umetnost, kako je pisao Mena u svom eseju „Estetska ideologija“, polaže pravo na sopstvenu autonomiju, ne da bi se izolovala nego da bi ponudila vlastiti model drugim znanjima i praksama. Denegri zapaža da je umetnik na kraju veka integrisani umetnik čiji cilj nije izdvajanje i iskakanje iz sistema već, naprotiv, težnja za ostvarenjem jačeg mesta unutar tog sistema te „da umetnik kraja veka želi da bude specijalista u području umetnosti, stručnjak u produkciji umetnosti“. Takav stav je stvorio atmosferu u kojoj je sasvim moguća, čak imperativna, reafirmacija nekih od osnovnih načela likovnog izražavanja.

U umetnosti s početka i sredinom devedesetih česta i vidljiva pojava jeste fenomen slabljenja i jenjavanja sveobuhvatnih eklekticističkih poduhvata postmoderne i povratak umetnika onim konceptijskim stavovima u kojima se akcentuju i definišu samobitnost forme (skulptura) i površine (slikarstvo) kao primarni elementi izraza, ali i kao diskurzivna kategorija unutar sistema vizuelnih umetnosti. Ta ponovna usredsređenost na čistotu i autentičnost plastičkog mišljenja svakako može da znači i sasvim zaseban etički stav, jednu izrazitu brigu za umetnost i njenu funkcionalizaciju, nastojanje da se umetnosti obezbede i sačuvaju izražajna delotvornost i dignitet.

I

Pišući o minimal-artu, Jerko Denegri je zaključio da „kao stil jednog vremena, konkretno šezdesetih godina, nema po svemu sudeći izgleda da se javi u formama kakve je već afirmisao, no gleda li se kao stav po kojem se umetnost uvek iznova bori za autonomiju sopstvenog jezika, istorijski udeo minimal-arta neće biti mimoiden. Štaviše, to je stav koji će se uvek učiniti potrebnim kada se sama umetnost zasiti svojih raznih preterivanja i kada se još jednom zaželi jasnoće!“ Tekst napisan i objavljen u novosadskim *Poljima* u januaru 1991. godine, danas zvuči proročki. Jer, u aktuelnom trenutku minimalizam je postao jedna od značajnih tendencija u umetnosti u nas. Prvo je zahvatio područje skulpture, u kojoj se ponajpre sreću i spajaju racionalistička i subjektivistička načela. To je pospešilo stvaranje (neo)konstruktivističkog iskaza koji je savremeni umetnik suprotsavio prevlađujućem načelu destrukcije (od ekonomske i moralne do fizičke, ratne destrukcije) u društvu koje je preživljavalo presudne promene. Čvrstina i čistota takvog stava (najvidljivija kod grupe vajara mlade generacije kao što su Petrović, Krgović, Apostolović, Joksimović, Pantelić, Škulec, Rakić, Jelenković, Mirjana Đorđević, I. Ilić) potvrđivana je fasadnim manifestacijama jednostavnih, čistih, precizno definisanih plastičnih rešenja u kojima oblik poseduje superiornu imanenciju i primarnost. U slikarstvu se minimalizam začeo u krugu grupe slikara (Pilipović, Dimitrijević, Naskovski) koji se, pozivajući se na duhovni primer mondrianovskog koncepta slike, približavaju nekim temeljnim postavkama modernizma.

II

U dosadašnjim sagledavanjima tokova novije umetnosti u Vojvodini prevladavalo je evidentiranje onih koncepcija koje su se manifestovale u domenu *klasične slike*, koncepcija koje su se formirale na temelju slikarstva pejzaža i konjovićevskog poimanja subjektivističkog transponovanja viđenog u sliku.

Tokom poslednje dve-tri godine, međutim, retrospektivnim izložbama, sagledavanjem, napisima pa i knjigama, značajno se

revalorizuje i afirmiše tzv. *druga linija* (termin Jerka Denegrija) u umetnosti Vojvodine. Toj liniji pripadaju racionalistička promišljanja umetnosti, pojave koje su u vojvođanskim likovnim prostorima začete krajem šezdesetih godina: specifično slikarstvo materije, oblici geometrizma i geometrije, minimalistička umetnost, konceptualizam... Ta druga linija se, tokom *umetnosti osamdesetih* i u devedesetim, „stapa“ kao kontinualna činjenica s onim što se u te dve poslednje decenije dešavalo na glavnoj sceni umetnosti u Vojvodini.

Postmodernistička potreba za preispitivanjima same (istorije) umetnosti, te novo stanovište uslovljeno senzibilitetom karakterističnim za umetnost devedestih u kojoj postoji izraženo opredeljenje da se obnavljaju principi modernizma, omogućava nova razmatranja, preispitivanja i zaključivanja.

U tom smislu je u decembru 1995. godine u Galeriji ULUV-a u Novom Sadu postavljena izložba **Primeri slikarstva monohromije u umetnosti u Vojvodini**. Tom nevelikom izložbom želelo se ukazati na postojanje jedne linije minimalističkog i monohromijskog shvatanja slike, koja je sporadično i tiho ipak postojala u vojvođanskoj likovnoj umetnosti. Današnja rekonstrukcija te linije potrebna je jer se u aktuelnom trenutku pojavio čitav niz autora koji, u duhu aktuelne umetnosti devedesetih, nastoje da afirmišu ontološke karakteristike slike vraćajući se čistoti pikturalne površine (Dragomir Ugren, Višnja Petrović, Ratko Kulić, Olivera Marić, Milica Mrđa Kuzmanov, vajari Pantelić i Jelenković sa svojim „napravljenim“ monohromijskim slikama).

Oblici autentičnog minimalističkog i monohromijskog slikarstva pojavljuju se u vojvođanskim umetničkim zbivanjima zahvaljujući **Miri Brtki**, umetnici koja je šezdesetih godina završila svoje umetničko obrazovanje u Rimu i tu se formirala kao slikar. Brtka je intenzivno uključena u najaktuelnije umetničke tokove u Italiji kao članica internacionalne grupe Illumination. U svom stvaralaštvu ona polazi od završnih konsekvenci enformela, zatim odstranjuje naslage materije u slici i „sređuje“ ih u diskretne geometrijske poretke, a u jednom trenutku, 1965. godine, potpuno prelazi na belu monohromiju. Tako je njeno slikarstvo zašlo u vode minimalizma i to istovremeno sa pojavom minimalističkih tendencija u svetu. Već 1971. godine Mira Brtka izlaže te slike u Novom

Sadu (Galerija savremene likovne umetnosti) i Beogradu (Salon Muzeja savremene umetnosti) donoseći istinski svež duh u tadašnju likovnu situaciju.

Do monohromijskih i minimalističkih pikturalnih rešenja **Mileta Vitorović** je dospao tokom osamdesetih godina, istrajnim i konsekvantnim svođenjem svih elemenata slike do jednostavnosti kružne sheme. Vitorović je od pejzažne predstave stigao do geometrije – stilizacijom motiva, geometrizacijom. U njegovom slikarskom opusu taj geometrijski koncept nikada nije dostigao onaj stepen radikalizma u poimanju geometrije kojim se odlikuju racionalistički zasnovani koncepti. Ipak, Vitorović je, zasigurno, tokom sedamdesetih i osamdesetih, bio najistrajniji poklonik geometrijskog minimalizma u Vojvodini. U takvom slikarstvu ostvareno je i nekoliko izvanrednih monohromijskih slika.

Neposredno posle osnivanja pseudogrupe **Verbumprogram** (1974), njeni akteri **Ratomir Kulić** i **Vladimir Mattioni** bave se tipičnim temama tzv. „nove umetničke prakse“ – istraživanjem medija i prirode intelektualnog u umetnosti. Međutim, već 1975. godine, Verbumprogram se posvećuje problemima slike i slikarstva. „Treba imati u vidu da se ne radi o elementarizaciji postupka već o fiksiranju jednog medija njegovim postupkom“, zapisuju Kulić i Mattioni povodom svojih slika nastalih u periodu do 1978. godine. I slike iz radionice Verbumprograma nastale tokom osamdesetih konstantno su zadržavale analitički, racionalni i minimalistički duh. U seriji slika zajedničkog naslova *Achromia* (1985–1987), slikanih u maniru radikalistički shvaćenog minimalizma, Verbumprogram ostvaruje niz ubedljivih monohromijskih slika – sve u okviru svoje osnovne namere da se umetnička praksa realizuje „kao strogo izražavanje u području jezika umetnosti, kao umetnost umetnosti, kao jedna vrsta metaumetnosti“.

Monohromijski i minimalistički pikturalni koncept latentno je prisutan u slikarstvu **Dragomira Ugrena**. Ovaj autor je uvek ispoljavao naklonost ka svedenim formama, ka analitičkom postupku i racionalnom građenju. U najnovijim radovima (1994–1995) Ugren je ostvario drastičnu pročišćenost. Njegove „slike“ su daleko od klasičnog poimanja ovog medija – reč je o jednostavnim, izduženim i monohromijskim površinama koje autor postavlja na zid (ili pod) kombinujući, tragajući za „idealnim“ odnosima povr-

šina, boje, geometrijskih shema nastalih sabiranjem više monohromijskih površina. Na taj način Dragomir Ugren nastoji da dosegne izvesnu uzvišenu čistotu plastičkog mišljenja.

Monohromija u slikama **Višnje Petrović** fasadno“ je određena samom podlogom koja nastaje nanošenjem papirne mase na prostranu površinu lesanit ploče. Likovnost te senzibilizirane površine (papirna masa se nanosi rukom i pri tom činu se definišu njen plastički kvalitet i izgled) ostvaruje se minimalističkim crtačkim i pikturalnim intervencijama a tanana geometrijska kompozicija diskretno izranja iz podloge, iz njene senzibilizirane strukture.

Do neke vrste „pikturalnih“ rešenja dolaze i dvojica vajara, **Zoran Pantelić** i **Dragan Jelenković**. Polazeći od skulpture i pune forme, principima redukcionizma dospevaju do dela u kojima dominira površina prepoznatljiva i kao lice slike. Te svojevrsne slike- -predmeti, naravno, nisu plod pikturalne akcije.

One su ostvarene i svojim formalnim osobenostima prizivaju sliku, i njenoj konstrukciji primereno dejstvo bez obzira na to što su u pitanju sasvim osobeni materijali (keramičke ploče kod Pantelića ili bojeni pleksiglas kod Dragana Jelenkovića). Slika-predmet je kod ovih autora (baš kao i kod Ugrena i Verbumprograma) podjednako ishodovana načelom konstrukcije (ne konstruktivizma!), koje je ovde indikativno i kao stav i kao poruka. To načelo određuje odnos umetnika prema svetu i vremenu u kojem živimo, u doba kada je u našem podneblju primetnije jedno drugo, sasvim oprečno, destruktivno načelo. Zbog toga na ova i ovakva nastojanja treba gledati kao na, možda i očajničke, pokušaje umetnika da se što sugestivnije, sublimnije i konkretnije afirmišu i „dokaže“ sopstvena osećajnost, poetičnost, sopstveni estetski ali i etički stav.

Eksperiment multipliciranja sa eksponiranom grafičkom matricom

U kompleksu zbivanja na jugoslovenskoj umetničkoj sceni devedesetih godina grafika predstavlja, neosporno, značajno stvaralačko područje u kojem su *jaki pojedinci* doneli novi senzibilitet i postavili određene vrednosne parametre, dokazujući sopstvenim radom da je u grafici prostor za individualno istraživanje i kreativnost praktično neiscrpan. Radove ovde izdvojenih autor-skih pojava recentna kritika je već označila kao deo pokreta direktne obnove modernizma.

Da bi se govorilo o pojavama u grafici devedesetih godina potrebno je jedno mini-retro fokusiranje matičnog grafičkog centra, tzv. *beogradske škole*. Ovaj ustaljeni termin može se vezati za institucije – beogradske akademije za likovnu i primenjenu umetnost kao i za Grafički kolektiv i njegovu **Majsku izložbu grafika**. Naime, Majska izložba grafika, od ranih pedesetih godina do danas, predstavlja pouzdan indikator različitih tendencija i punkt za promovisanje novih pojava u mediju grafike; promotivni nastupi grafičara iz poslednje dekade povezani su, kao i kod prethodnih generacija, upravo sa Majskom izložbom. Ovi umetnici su, u složenoj problematici plastičnih umetnosti osamdesetih i devedesetih godina, osetili novi senzibilitet, odgovarajući u jednom slobodnijem i neposrednijem pristupu na pitanja grafičkog medija. Iz tog ugla posmatrani, aktuelni oblici grafičkog rada, prema ustaljenim standardima i medijskim konvencijama, zahtevaju veću fleksibilnost čitanja i tumačenja, a povremeno se, primenom novih radnih postupaka, autori svojim rezultatima približavaju proširenom i eksperimentalnom polju ove discipline, čiji su srodni, paralelni tokovi očiti i na međunarodnoj umetničkoj sceni.

Ove nove pojave, koje su obeležile grafičku umetnost u protekloj deceniji, podsećaju na pitanje: nije li kodeks grafičkog medija, upravo zbog svoje vezanosti za određene tehnološke principe, ostao najdublje ukorenjen u sopstvene kanone, tzv. medijsku *pravovernost*?... Možda se u ovoj *pravovernosti*, bliskoj krilu grafičara ortodoksne provenijencije, krije i deo objašnjenja zašto grafika danas uglavnom izostaje iz velikih projekata i problemskih izložbi koje tretiraju najaktuelnija pitanja li-

kovne umetnosti.

S druge strane, uvreženo mišljenje, primetno i u delu kritike, da je grafički medij zatvoren sistem uslovljen tradicijom i konvencijama, odredilo je grafici na globalnom umetničkom planu poziciju izvesne podređenosti. U kontekstu takvih neopravdanih shvatanja, koje danas najbolje demantuju nove ličnosti u ovom mediju, grafika je dugo ostala po strani, gotovo izolovana od burnih umetničkih kretanja i *prevratničkih pobuna*, pa je samo u pojedinim slučajevima tumačena kao promotor novog, inicijalnog govora.

Sagledavajući te naznake novog, proteklih godina priređeno je u Beogradu nekoliko autorskih izložbi¹ na kojima je elaborirana recentna grafička scena ili pojedini njeni fenomeni. Simptomatična je činjenica da i pored nekoliko oficijelnih grafičkih zbirki, i uz Kabinet grafike Narodnog muzeja, u Beogradu niti igde u Jugoslaviji ne postoji stalna postavka grafike. Liniju permanentnih događaja na grafičkoj sceni devedesetih i deo te atmosfere ilustruju i međunarodne izložbe grafike kao i polemika vođena u listu *Politika* na temu „Grafika ili reprodukcija“.²

Međunarodne izložbe grafika u Beogradu, Užicu, Leskovcu³

Matica vremena na prostoru ex-Jugoslavije devedesetih godina obeležena je zastrašujućim ratnim hukom i sankcijama koje su pogodile i kulturu. Relevantne grafičke izložbe u svetu uglavnom su ostale otvorene za naše umetnike a učesnici iz Jugoslavije su postajali i laureati vrednih nagrada i priznanja. Evidentna je ekspanzija grafičkih izložbi u svetu – pojava koja se ne zasniva na utemeljenosti grafičkog medija i njegovim dobrim pozicijama (printanje i omasovljenje crteža–slike) već devalvira grafiku kao prostor za kreativni rad. Isto tako indikativno za ovo vreme je ustanovljavanje velikog broja grafičkih izložbi i kod nas, koje su ad hoc iz nacionalne selekcije prerastale u međunarodne. Grafika se ponovo potvrdila kao moćan medij čija je komunikacijska vrlina omogućila kopču sa svetom i utisak u domaćoj javnosti da nismo sasvim izopšteni sa međunarodne kulturne scene. Mada su

organizovane mahom po pozivu, i bez ozbiljnije koncepcije, ove izložbe su ipak dale valjanu informaciju o grafičkom stvaralaštvu u svetu.

Da bi se aktuelni trenutak grafike sagledao u svom kontinuitetu, valja se načas okrenuti i umetnosti prethodne decenije. Očito, najširi krug fenomena umetnosti *nove predstave*, potvrđen u radovima nove generacije slikara i vajara, dobio je svoje autentične tumače i u mediju grafike. Ovo je samo nastavak priče o prirodnoj, generacijskoj potrebi da se osvoje sopstvene ikonografske i plastične paradigme i prema meri individualnih mogućnosti, da se isto tako iščitavaju, ali i menjaju postojeći modeli, formule, kriterijumi.

Tokom osamdesetih i devedesetih godina formirala se nova generacija grafičara koji su pokazali dovoljno osetljivosti i smelosti za aktuelne umetničke probleme. Dobro osećajući duh i boju vremena, pomerajući tačku gledišta sa medijske hijerarhije ka eh novih jezičkih i vizuelnih ideja, oni su razvili vlastitu grafičku koncentrisanost. Promena likovnog jezika osamdesetih i otvorene mogućnosti koje je pružila postmoderna delovali su podsticajno na generaciju rođenu pedesetih, koja danas predstavlja aktere magistralnih zbivanja u jugoslovenskoj i srpskoj grafici. U ovaj lančani sistem aktuelnih grafičkih strujanja uključila se i generacija najmlađih autora, promovisana na likovnoj sceni devedesetih, kao i nekolicina grafičara srednje generacije. Postavljajući fundamentalno pitanje: *Šta je grafika?* i dovodeći je ponekad svojim radom do graničnih nivoa medija, pojedinačni autorski putevi vodili su mahom ka preispitivanju inicijalnih osećanja za formalna i strukturalna svojstva dela. Kretanje u tom smeru vodi ka novim, slobodnijim stvaralačkim kriterijumima u samoj grafičkoj radionici – svojevrsnoj laboratoriji iskustva i veštine – kao i umetničkom traganju za signalima postojanih vrednosti. Sa neophodnom dozom sumnje u medijske standarde, ovi umetnici danas eksperimentišu i istražuju odnose grafičke matrice i njenog kvaliteta u konačnom učinku dela, njenog formata i integrisanja u sam grafički rad jer je za njih, očigledno, matrica umetničko delo koliko i otisak. Pri tom se, između ostalog, naglašava ekskluzivnost otiska u odnosu na smanjeni ili potpuno ukinuti tiraž. Iz ovog sledi: sa umetničke tačke gledišta tiraž i nije nužan, on pripada faktorima druge vrste – izlaganju, kolekcioniranju, prodaji. Uključiva-

njem matrice u otisak (Pavić, Ilić, Todović), grafika se svodi na jedan jedini, tzv. nulti otisak. Ukinuta je i grafička margina a nestandardni otisci veličine više metara kvadratnih eksponiraju se bez zaštitnog stakla.

Grafički znak, kao otvoreno polje kreativnih inovacija sedamdesetih godina inicirala je mecotinta, početkom osamdesetih suva igla a, sredinom prošle decenije, u identifikovanju aktuelnih vrednosti, on je u znaku povratka tradicionalnim tehnikama visoke štampe – drvorezu i linorezu, koji u novim istraživanjima, tipičnim za devedesete godine, dobijaju svoju idiomatsku boju. Može se govoriti o imanentnom oživljavanju starih grafičkih tehnika a *čarobni koktel* njihovih kombinacija rezultuje novim momentom u kojem nije uvek lako pročitati original, zapravo njegova tehnička svojstva. U kontekstu ovih medijskih vizura, uz paralelno negovanje klasičnih tehnika duboke štampe i višebojne grafike, eksperimentiše se i kolografijom, čiji je postupak izvođenja složeniji a preklapanje grafičkih sistema očigledno.⁴ Naime, kolografija je preuzela iskustvo enformela osvežavajući ga novim duhovnim aspektima vremena sadašnjeg. Umetnost osamdesetih jasno pokreće jednu novu ikoničnost u izvornom, plastičkom konceptu dela – konkretizuje misao apstrahujući pojavnost. Izvođačka smelost, eksperimentisanje i sloboda u građenju kolografske matrice jeste izazov ali i lavirint sa brojnim mogućnostima u kojem treba naći onaj pravi izlaz da bi se oslobodio akumulirani kreativni naboj. Uz to valja pomenuti i bitnu činjenicu da se grafička matrica stalno uvećava; parirajući tako velikim slikarskim platnima, grafički otisak je iskoračio do nestandardnih, gotovo monumentalnih formata.

Kontinuiranim delovanjem grupe grafičara iz osamdesetih godina pripremljen je povoljan teren za jedan znatno fleksibilniji pristup grafičkom mediju i istraživanja u znaku većih autorskih sloboda, tipična za pojavu i eksponiranje nove generacije umetnika. **Biljana Vuković**, za čiji rad se vezuje pejzaž kao lični doživljaj predela, još sredinom osamdesetih je izlagala grafike velikog formata. Ovi radovi, kao dokument o procesualnosti stvaranja, svojom gestualnošću i atmosferom kondenzovane energije, predstavljaju snažan umetnički stav koji se mogao jasno uočiti na njenoj izložbi grafika i terakota, održanoj 1988. u Kolarčevoj zadu-

žbini. Povodom ove izložbe Bojana Burić je zapisala: „...najevidentnija osobina ovih radova je da se u njima ogleda uspešna sinteza očuvanja jednog medija obogaćivanjem i produbljivanjem drugih načina likovnog izražavanja“. Ipak, u njenom radu tada nisu prepoznati problemi tipični za likovnu praksu osamdesetih i on je ostao malo po strani od matičnih struja. I pored toga, rad Biljane Vuković je podsticajno delovao na generaciju studenata koja je u to vreme radila u Grafičkom ateljeu beogradske Likovne akademije.

Osveženje u grafici beogradskog kruga, sredinom osamdesetih, predstavlja pojava **Nebojše Radojeva**. Njegov predmetni svet, konceptualne doslednosti i kristalne čistote, ostao je usamljeni primer promovisanja parametara tog likovnog koncepta. S druge strane, izložba drvoreza u Grafičkom kolektivu 1987. predstavlja usamljeni primer koji vodi ka čistom grafičkom znaku u grafici devedesetih godina. U svodljivosti likovne poetike Nebojše Radojeva na znak i njegovu asketsku vizuelnost moguće je potražiti kontinuitet i vezu sa još starijim autorskim primerom **Miodraga Rogića**. Rogićev slikarski i grafički rad vezan je za modernu a autor u svojoj autohtonosti *potencirajući bitno* obnavlja poverenje u čistotu plastičkog mišljenja. U svojoj izjavi: „Cilj mi je da odnos crnog i belog dovedem do napetih granica. Da ostvarim izvesnu potencijalnu dramu“ – Rogić je tačno formulisao sopstveni likovni kredito.

Grafika kao dokument o procesualnosti stvaranja

Koncentrišući pažnju na pojave tipične za grafiku devedesetih, koje nesporno izražavaju najživlja umetnička zbivanja u ovom mediju, izdvojili smo sledeće autore: Anku Burić, Branka Pavića, Zorana Todovića, Mariju Ilić i Dragana Momirova. Nesporno, njihove stvaralačke pozicije svedoče o visokom stepenu individualnog rada i sluha za novi senzibilitet grafičke umetnosti kao polja autentičnog izraza. Njihove zajedničke osobine prepoznaju se kao strast u poslu i poverenje u izvođačku manualnost, u savlađivanje otpora dve sukobljene energije – sopstve-

nog mentalno-manuelnog delovanja i materijala-matrice.

Sigurnim koracima, početkom osamdesetih godina, **Anka Burić** (1956) stupila je na umetničku scenu, a rukopis prepoznatljive ortografije blizak senzibilitetu tzv. ženskog pisma odredio je vizuelno-estetsku matricu njenog rada. Pored grafike, kojoj još uvek posvećuje najviše pažnje, ona sličan krug stvaralačkih problema prenosi i u druge medije – crtež-sliku na platnu velikog formata i instalaciju. Novi grafički radovi Anke Burić mogu se sagledati kao svojevrsno dnevničko zapisivanje, hronika stanja i pojava, a poruke se prenose šiframa; nema više ni potrebe ni vremena za razuđenom kompozicijom, a pažnja je posvećena elementarnom, izvornom zapisu. Tražeći karakter stvari u njihovim deformacijama i unutrašnjosti bića, Anka Burić je spontano redukovala likovni motiv koncentrišući se na njegovu suštinu. Tako, umesto ljudske figure i prepoznavanja u *životu gomile* ostale su samo ispružene ruke, bolje reći, njihovi tragovi – vizuelni simboli određenih emotivnih stanja. Kondenzovana energija emituje se u asketski pročišćenom grafičkom znaku a linijom, osnovnim činiocem njenog rada, direktno se akcentuje intuitivno, primarno. Osećajući pravu prirodu medija, Burićeva u tehnici suve igle ostvaruje jedno od osnovnih načela svog stvaralačkog kreda – najdirektnije prisustvo u mediju, uz spontano beleženje autentičnih stanja i pojava; upravo u tehnici suve igle ona postiže jedinstvo globalne likovne matrice. Ogromnih dimenzija, njena grafička instalacija sa **Majske izložbe grafike** 1993, sa naglašenim dijalogom matrica-otisak, pozitiv-negativ, dominirala je kao efektna forma otvorenog grafičkog rada.

Aktuelizujući klasične grafičke tehnike visoke štampe (linorez i drvorez), **Branko Pavić** (1959) sintetisao je iskustvo beogradskog i njujorškog školovanja. Dijalog sa umetničkim delima prošlosti tipičan je za njegov rad (*Gibertiјеva vrata, Vitraži katedrale u Šartru*) kao i urbani sadržaji. Pavić je na sebe skrenuo pažnju grafikama velikog formata i zvučne kolorističke atraktivnosti, često u poliptihalnoj shemi, sa jakim koncentratom grafičkog zvuka i reskog bojenog tona koji smiruje kloazoniranjem. Još na izložbi u Salonu Muzeja savremene umetnosti 1990, Pavić je pokazao da je

za njega aktivni činilac grafičkog rada i sama matrica. Naime, on je izložio i veliku drvoreznu matricu čiji su pasaži crne rezbarije uokvirili mali grafički otisak u središtu ploče. U praćenju promena u poetskom sloju Pavićevog dela i sve radikalnijim iskoracima u i oko grafičkog medija kao žižne tačke izdvajaju se, pored izložbe u Salonu Muzeja savremene umetnosti iz 1990, i učešće u projektu **Na iskustvima memorije** u Narodnom muzeju 1994. godine i multimedijalni projekat **Teme za velike gradove**, realizovan u proleće 1996. u Galeriji savremene umetnosti u Pančevu i Bioskopu Rex u Beogradu. U okviru projekta **Na iskustvima memorije IV**⁵ u kojem je učestvovao (kao jedini grafičar), na pitanje šta se može realizovati sa jedne grafičke matrice Pavić je odgovorio izazovnim eksperimentom izlažući 12 sekvenci rada *Neki aspekti života u Velikom Gradu*. Ovaj dosledni koncept može se sagledati u svoja tri sloja: matrica, ručno rađeni papir – reljefni otisak iz matrice i tiraž: u suštini, Pavić drvorez, najstariju grafičku tehniku, suprotstavlja drugom tipu umnožavanja – fotokopiji ili fotografiji. U duhu svojih prethodnih istraživanja, u ovom eksperimentu multipliciranja eksponirana matrica je, takode, postala aktivni činilac rada kao i sam otisak, ram, boja, reljefnost ručno rađenog papira, fotokopija. Dosledan u svom konceptu, Pavić pri tom ne zaboravlja ni osnovno pravilo grafičkog medija – tiraž i jednakost edicije. U multimedijalnom projektu *Teme za velike gradove* Pavić je došao do još radikalnijih rešenja a eksperiment sa multipliciranjem tretiran je kao svojevrsno kombinovanje i sučeljavanje različitih sistema; pored ručno rađenog papira, laserske fotokopije i brojnih varijacija sa drvoreznom matricom u razvijen sistem projekta uveden je i video rad, koji je tretiran kao grafički medij, a grafika posmatrana kao projekcija otiska van grafičkog papira. Postavka u Rexu činila je drugi komplementarni deo *Tema za velike gradove*. Tri velika drvoreza specijalno pripremana za prostor Rex-a, kao svojevrsnu ambijentalnu instalaciju, pratile su i animirale projekcije video radova pozvanih autora – **Čedomira Vasića, Ivana Kucine** i grupe **Škart**; uz muziku grupe **Jarboli** oni su reagovali na Pavićevu *Temu*. O njegovim stvaralačkim tezama može se govoriti kao o graničnom polju eksperimentalne grafike koja pruža najneobičnije forme otvorenog dela.

Značajan deo umetničke aktivnosti Branka Pavića čine ne-standardni oblici zajedničkog rada; sa **Dragoslavom Kneževićem** realizovao je od 1988. pet-šest drvoreza velikih formata (220x 140 cm), a na beogradskom Arhitektonskom fakultetu jedan je od osnivača, animatora i aktera **Radionice 301**.

Nove mogućnosti određenog grafičkog koncepta i analitički karakter rada svrstali su **Zorana Todovića** (1958) među protagoniste nove beogradske grafike. Uočena manuelna personalnost, kvalitet neposrednog izvođačkog postupka i ekspresija materijala opredelili su Todovića za rad u linoleumu. Sam autor objašnjava: „Za mene je linogravura crtanje u linoleumu; on poseduje drugačiju osećajnost u odnosu na izražajne mogućnosti drugih tehnika.“ Linogravura, van svake sumnje, oslobađa straha od greške, dopuštene su naknadne intervencije, ploča se može kolažirati a, kako sam autor dodaje, nalazi se na pola puta do kolografije. Novi opiti u linogravuri, na izvestan način, pomeraju Todovićevo optičko stajalište i od početnih, standardnih formata, od pre desetak godina, u izazovu drugačije opcije, grafički list se širi po horizontali i vertikalni da bi dostigao dimenzije murala od nekoliko kvadratnih metara. Kasnije, ove celovite likovne jedinice ustupaju mesto slobodnom polju u kojem živa kontura crteža pojačava unutrašnji impuls grafičkog lista. Pravilno ritmovane segmente koji se, po principu modularnih sistema, umnožavaju u Todovićevim linogravurama doživljavamo kao intenzivne predstave različitih vizuelnih senzacija koje podsećaju na ponavljanje određene muzičke fraze. U tom duhu izvedena i grafička kompozicija velikog formata od 25 elemenata, uključujući i matricu, izložena na XXXVI oktobarskom salonu 1995, donela je Todoviću nagradu za grafiku.

Jednostavnost, odlučnost i snaga ličnosti lako su uočljivi u stvaralačkom biću **Marije Ilić** (1959). Esencijalno pitanje *Manje ili više od grafike?* postavila je (prvo) sebi ali i nama na izložbi održanoj u Grafičkom kolektivu 1992, pred njen odlazak za Holandiju. Slobodan model kolografije i zavodljivost moguće likovne igre privukli su Mariju Ilić u svoju maticu. Intuitivno i emotivno ona u eksperimentisanju kolografijom otkriva uzbuđujuću

moć oslobođene energije; u višebojnom reljefnom otisku kristališu se materija i oblik, imaginarni prostor i struktura, energična gestualnost i senzibilni znak. Potreba da svi nivoi procesa rada budu ugrađeni – integrisani u konačni oblik dela izražena je u njenom simultanom stvaralačkom toku, u radu u serijama i neposrednom uključivanju same matrice u grafički list. Tako je klasično načelo po kojem grafička matrica ima svoj život nezavisan od otiska još jednom sasvim pomerenom u korist produženog dejstva same matrice. Uključujući u tok grafičkog mišljenja pozitivan i negativan pol ovog procesa (matrica-otisak), Marija Ilić ukazuje na njihovu simetričnu pojavnost i dijalošku ravnotežu. Otkrivajući, isto tako, muški i ženski princip dijaboličkog suparništva i večnog variranja da-ne, umetnica zapravo polarizuje lik istog bića. Kao neka druga stvarnost (Narcisov izbor neprihvatanja drugog ja), matrica je uključena u sam otisak. Ona korespondira sa jednim ili više svojih ponovljenih pozitiva ukazujući da osobina multiplicitiranja, kao medijska osobina grafike, može da osvoji neki drugi prostor i da se dobije novo značenje. Koristeći promenljivu kategoriju u igri spajanja različitih varijanti istog otiska (matrice), Marija Ilić se pridružila autorima koji ispituju granična područja grafičkog medija, uvodeći grafičku materiju i njenu *teksturologiju* u samo središte svog rada.

Dragan Momirov (1962) pripada onom krugu umetnika čijem stvaralaštvu je bliska terminološka odrednica *oslobađanje*. U dvojstvu savremenog duha i klasičnih sredstava, ukrštenim smelim idejama trenutka i aktuelnostima koje prožimaju likovno stvaralaštvo, može se govoriti o Momirovljevim grafikama. Ispoljavajući sve jasnije svoju stvaralačku fizionomiju, on prihvata opšte zakone artistske produkcije koji su zasnovani na redukciji suvišnog. Uočavajući nepoznate tragove u lapidarnosti kamena, koji predstavlja tematski okvir njegovog rada, on traga za arhetipskim. Dobre osobine beogradske grafičke škole, koje su sazrele u autorovoj posvećenosti ovom mediju, samo su ubrzale vreme fermentacije i promene *stanja gledanja u stanja viđenja*. U ambijentu stalne stvaralačke provokacije – ispunjene arhetipskim modelima mitskih slovenskih simbola i tajanstvenim arheološkim artefakti-

ma – Momirov zapravo traga za kvintesencijom višeg reda. To se može reći i za njegovu veliku triptihalnu kompoziciju izloženu na 34. oktobarskom salonu 1993; u slobodnoj interpretaciji *grafičkih jedara* postavljeno je pitanje provodljivosti neke pojave ili oblika. Monumentalnost kojom zrače njegovi radovi standardnih dimenzija, prirodno je dovela do njihovog fizičkog uvećanja, pa su još ubedljiviji kao ogromni petrificirani fragmenti. U trojstvu prostor–vreme–materija on eksplicira stepen osobenosti stvorenog znakovnog sistema. Govor forme, kao bitno svojstvo Momirovljevog rada, u znaku je kompaktnosti, znakovnosti, plastičnosti, kontrasta; u prvom planu ovog stvaralačkog projekta jeste potreba za normatizovanjem (izabrane) grafičke tehnologije (duboka ili ravna štampa) sa karakterom umetničkog izraza.

Kompleks grafičkih aktuelnosti ne bi bio potpun bez grupe autora, rođenih mahom šezdesetih godina, kod kojih je sazrevanje i traženje likovnog identiteta takođe u znaku refleksije vremena. Koncentrisani na istraživanje forme i strukture, gesta i novog enformela, čije poetike paralelno žive i u slikarstvu, oni ulaze u domen referentnih pojava na razućenoj mapi savremenih umetničkih zbivanja. Očito, prvo se izdvaja linija istraživanja vizuelnih slojeva koja gradi složenu ekspresiju akumuliranu u pojavnosti figurativnog znaka (**Lidija Antanasijević, Dušica Kirjaković, Milica Andelković**) ili zasićenosti gotovo apstraktnog modela (**Biljana Ševo**). U različitim oblicima ove personalne stvaralačke drame otkriva se metaforičnost plastičnog iskaza (**Milan Stašević, Žarko Smiljanić**), metodološka doslednost vizantijske i dalekoistočne provenijencije (**Zorica Tasić**), ekspresija stripovnog modela masovne kulture (**Slobodan Bojović**), asocijativne aluzije na predmetni svet (**Nevenka Stojasavljević, Branislav Fotić, Petar Gajić**), gestualni zapisi (**Miodrag Mladović**), atmosfera spontanosti novog enformela (**Zoran Dimovski, Branko Raković**). U istom kontekstu sinhroni tok različitih stavova i opredeljenja vidljiv je u eksperimentu sa ručno rađenim papirom i svodenjem izraza na krajnje sofisticiranu geometrijsku uređenost (**Slobodan Knežević**), u drvorezu kao vibrantnoj bojenoj površini (**Aleksandar Rasulić**) i varijantama primarnog grafičkog

elementa-znaka (**Slavko Milenković, Dragan Kićović**).

Zna se da izbor umetničke forme nije slučajna a zalaganje za neki od ideala jeste aktivno traganje za duhovnim nabojem dela koje ono nosi kroz vreme. Isto tako, poznato je da je grafika *tvrd* medij koji ne poseduje lakoću i zavodljivost izvođenja, naprotiv. Još je Kirchner, poučen sopstvenim iskustvom, savetovao da „samo onaj umetnik koji poseduje ljubav i umešnost u zanatu treba da radi grafiku“.

U selektivnom pogledu na stvaralački trenutak u mediju grafike devedesetih pažnja je posvećena akcentovanju aktuelnosti. Tok usmeravan maticom *jakih pojedinaca* koji su bili u stanju da osete predznak i duh nove umetnosti u poslednjoj deceniji XX veka, obeležen je istraživanjima u domenu medijskih mogućnosti – plastičkoj organizaciji dela i kombinovanju starih sa novim tehnologijama.

Anka Burić, Branko Pavić, Zoran Todović, Marija Ilić i Dragan Momirov pripadaju stvaralačkom jezgru koje svoju korelaciju sa vremenom ostvaruje u razućenom sistemu duhovnog sadržaja umetnosti vraćajući poverenje u transmisiju plastičnog mišljenja i govor medija. Ovu svojevrsnu zbirnu hroniku o grafičkim pojavama u devedesetim čine mahom umetnici srednje i mlađe generacije, što je logično jer su oni, između ostalog, stvaralački i biološki najaktivniji.

Mada je grafika danas deo proširenog polja vizuelne umetnosti, ipak, može se reći da ona nema dominantni karakter ni u umetnosti ove dekade i da je pojačavanje samosvesti unutar samog medija određujući faktor za same autore kao i za jedan broj istoričara umetnosti i kritičara.

Gledajući na grafiku kao polje autentičnog izraza, što je i svojim radom potvrdio, Branko Pavić je u jednom intervjuu izjavio: „Uostalom, grafika kao umetničko delo u svom najvišem dometu nije ništa posebnija nego što je to muzika, arhitektura ili slikarstvo. Samo su različiti jezički kodovi i zato joj pristupam slobodno.“ Neka ovo autentično mišljenje umetnika posluži za kraj rezimea u ovom pregledu o grafici devedesetih godina.

Rezimiranje različitih pojava u umetnosti koja traje u trenutku kada se o njoj promišlja, s ciljem da se nakon izvesne analize donesu određeni sudovi, može dovesti do nedoumica i neodgovarajućih zaključaka. Sticaj neumetničkih okolnosti izaziva rasipanje kulture i nužno postavlja pitanje opstanka umetnosti u vreme sveopšte krize. Različite transformacije sveta, u kojima učestvujemo već svojim postojanjem, navode nas da se upitamo da li i kako umetnost opstaje i traje u postmodernim okvirima, da li se ti okviri postepeno sužavaju približavanjem kraju ove decenije i koji se novi postulati pojavljuju na pomećenom i uzburkanom umetničkom horizontu.

Danas, vek i po posle predstavljanja Dagerovog otkrića postupka za beleženje vizuelnih utisaka pomoću svetlosti, fotografija je postala najmasovniji izražajni medij. Nikad vitalnija, ni različitija u formi, ali ni kontroverznija. Polemike o karakteru i vrednostima fotografije postoje još od njenog pronalaska, a čini se da su danas izrazitije. Sve veće interesovanje za proučavanje fotografije pokrenulo je skup pitanja koja se tiču prirode ovog medija. Stavovi koji se iskazuju povodom ovog problema veoma su različiti. Većini je zajedničko određenje fotografije kao reproduktivnog medija, iako umetnička praksa svojim ostvarenjima dokazuje da fotografija može biti istovremeno i autonomno umetničko delo. Pitanje koje se najčešće postavlja jeste da li je fotografija samo sredstvo i izraz tzv. „mehaničke reprodukcije“ (V. Benjamin) ili se može povezati sa umetnošću? U sistemu vizuelnih komunikacija fotografija najčešće ne uspeva da uspostavi dijalog na višem, umetničkom nivou, usled različitih predrasuda izazvanih njenom otvorenošću i sposobnošću da brzo uspostavi komunikaciju sa publikom.

Fotografija je umetnost za sebe. Ima svoje postulate i svoja pravila, koja se ponekad dodiruju i ukrštaju sa normama likovnih i primenjenih umetnosti. Uklopiti fotografiju u jedan od dva navedena okvira bilo bi uzaludno, usled intenziteta njenog značenja. Fotografiju oživljava čin posmatranja. Ona dobija značenje samo onda kada ispred sebe ima neposrednog komentatora. Problem definisanja strukture jezika fotografije u kontekstu zvanične umetnosti postoji još od otkrića ovog medija 1839. godine. On je i danas vrlo aktuelan. Međutim, smenjivanje modernog i postmo-

dernog umetničkog trenutka „izazvalo“ je prihvatanje fotografije kao autonomnog medija – umetničke discipline odvojene od sistema likovne i primenjene umetnosti, u meri koja joj dozvoljava različite aspekte kreativnosti.

U okvirima savremene srpske umetnosti fotografija pokušava da se izbori za mesto koje zaslužuje. U periodu posle obeležavanja 150-godišnjice otkrića fotografije (nakon održavanja izložbe **Fotografija kod Srba 1839 1989**, Galerija SANU) nastupila je prava fotografska ekspanzija, koja je inicirala pojavu različitih stavova u vezi sa razvojem i prezentacijom ovog medija. Mogu se uočiti i različite staze kojima se srpska fotografija kretala tokom poslednjih godina. One nisu brojne, ali su vrlo specifične i funkcionišu svaka za sebe. Jedan pogled unazad na poslednjih šest godina, bez neophodne vremenske distance i bez odmora od aktivnog čina posmatranja, uslovljava izvesni panoramski pregled. Da bi se izbegao ovakav način predstavljanja, uočavanje i izdvajanje pojedinačnih koncepata pruža mogućnosti za objektivnija objašnjenja. U okvirima savremene srpske fotografije ovakav postupak je moguć zahvaljujući postojanju jakih, autorskih individuala, sa prepoznatljivom ličnom poetikom.

Fokusiranje pažnje na imena **Vesne Pavlović, Dorda Odanovića, Aleksandra Kujučeva, Talenta, Saše Gajina, Dragana Dangubića i Stanke Đorić-Dangubić**, pruža zadovoljstvo posmatranja pojedinačnih pokušaja u stvaranju drugačije stvarnosti, ne samo one koja nas okružuje već one više, umetničke. Svoja unutrašnja putovanja ovi umetnici fotografije iskazuju sopstvenim svetlom uhvaćenim i zabeleženim porukama, svesno negirajući dosadašnja određenja fotografije kao isključivo reproduktivnog, čak i manipulantnog medija. Jedno fotografsko delo može da bude sve to istovremeno, ali ono što ga uzdiže iznad ovih zdravorazumski prihvaćenih funkcija i štiti od pogrešnih interpretacija jeste sposobnost transformacije poruka koje sobom nosi i pruža. Ono što nas privlači fotografiji jeste, između ostalog, njena umešnost da ne zaboravlja stvarnost. Koliko može da bude kreativna i eksperimentalna, toliko je i evidentna slika stvarnog sveta. Preslikavanje slika iz realnog života, makar samo u naznakama, vrlo je inspirativan postupak. Premda svi traže istinu, fotografi su ipak potpuni konstruktori stvarnosti; oni nisu ni njeni dokumenti, ni nje-

ne transkripcije. U preispitivanju ličnih aspiracija prema fotografiji, moramo, ipak, da priznamo tu dimenziju naklonosti prema konkretnom i reprezentativnom, ma koliko skriveno ili pritajeno ono bilo.

Fotografija se najčešće definiše kao ogledalo i/ili produžena ruka stvarnosti, i u tom smislu kao podražavalački medij. Prihvata se kao dokument ili svedočanstvo vremena koje je prošlo, ali i onog koje traje. Na tom nivou posmatranja fotografije prepoznaje se aktivno predmetno i pripovedno predstavljanje sveta i čoveka. Fotografije označene kao „straight“ („čiste“), čak i kao tradicionalne, pokazuju nam kako svet zaista izgleda i uče nas da ga posmatramo na uvek nov način. Takve fotografije su nam vrlo bliske jer se temelje na neposrednom trenutku i na prepoznatljivom sadržaju, što im automatski omogućava izrazitu dokumentarnost. U tom smeru **Vesna Pavlović** stvara svoje fotografije. Neiscrpan izvor inspiracije ovoj autorki je scenografija grada. Mnoge fotografije nose u sebi nepogrešiv znak, zapravo žig vremena. Pojačane političke i socijalne tenzije poslužile su joj kao predložak za fotografije koje su istovremeno i poetske predstave i konkretne ilustracije savremenog, realnog životnog miljea. Sposobnost fiksiranja trenutaka doživljenog iskustva pokazuje se kao negacija određenja fotografije kao mimetičkog sredstva. Novo gledanje poznate stvarnosti i drugačija deskripcija proživljenih emocija na fotografijama Vesne Pavlović ukazuju na to da fotografije po sebi mogu biti lažne, a kao slike istinite. Premda inspirisane sasvim običnom tematikom, fotografije Vesne Pavlović su ispunjene onom estetikom svakodnevnog života koja može i da se dopadne i da opomene, ali i da uplaši.

Za fotografiju je, između ostalog, vrlo bitan i koncept. Fotografско snimanje, pošto ima tu snagu da materijalizuje, omogućava i samu materijalizaciju umetnosti. Razvijanje i ostvarivanje jednog koncepta pomoću takve vizuelne forme kao što je fotografija, jeste izazovan proces za autore poput **Dragana Dangubića** i **Stanke Đorić-Dangubić**. Njihova dela pokazuju očiglednu spregu između duhovnog i fizičkog nivoa delovanja. Izbegavajući one funkcije koje fotografija nudi kao logične zamke, od davanja pogrešnih informacija do zbunjujućih zaključaka, ovi autori pristupaju fotografiji kao izrazito manipulativnom sredstvu i pokušava-

ju da otkriju šta je to što nam želi reći onim što nam čini vidljivim. Na taj način, prepoznavanje izvesnih „priča“ iz savremenog okruženja, bilo ono umetničko ili ne, inspirativno je koliko i prepoznavanje i primenjivanje elemenata utvrđenog estetskog sistema.

Određenje fotografije ne samo kao reproduktivnog već i kao konceptualnog medija nalazi svoju primenu i u radovima Talenta, Saše Gajina, Aleksandra Kujučeva i Đorđa Odanovića. Oni je koriste za izražavanje ličnih poetika i unutrašnjih doživljaja. Artificijelnost njihovih radova ukazuje na direktnu povezanost fotografije sa likovnim umetnostima. Na ovom nivou međusobne komunikacije postiže se visoki domet u estetskoj kodifikaciji fotografije.

Talent ostvaruje, na vrlo specifičan način, dijalektičko jedinstvo forme i sadržaja. Transformacije prepoznatljivih elemenata iz stvarnog okruženja izvedene su u mračnoj komori ovog umetnika do nivoa takve tehničke perfekcije da dobro znani sadržaji postaju apsolutno neprepoznatljivi. On prihvata i predstavlja fotografiju ne samo kao dokument i kao interpretatora određenih sadržaja nego je koristi i za izražavanje ličnih vizija. Spretna manipulacija medijem fotografije u rukama Talenta ume da iznenadi, zbuni i šokira. Ovi efekti su još jedan primer da fotografija ni u kom slučaju nije pasivna umetnička disciplina.

Istovremeno promovisanje fotografije kao reprodukcije ili dokumenta i kao fikcije izaziva konfuzna mišljenja i komentare. Komunikacija između ovih, podjednako važnih, nivoa fotografije moguća je u procesu istraživanja samog medija. Ovakva preokupacija ili opsesija prepoznaje se u radovima **Saše Gajina**. On obogaćuje estetiku vizuelnih umetnosti obraćanjem fotografiji kao estetski autentičnoj formi. Ovaj medij je za Sašu Gajina vrlo pogodan za artikulisanje misli, uobličavanje vizija i izražavanje doživljaja. Njegove foto-instalacije potvrđuju tezu o fotografiji kao idealnom sredstvu za ekspresivno iskazivanje i najavljuju predstavljanje one realnosti koju vide istovremeno i oko kamere i oko onoga koji snima, ali i onoga koji sve to posmatra.

Jedna od glavnih karakteristika fotografije je insceniranost, hteli mi to da prihvatimo ili ne. Tendencija ka povezivanju fotografije sa likovnim umetnostima to još više potvrđuje. Fotografske

slike Aleksandra Kujučeva i Đorđa Odanovića prikazuju razvijenu svest autora o neizbežnim uplivima likovnih elemenata u fotografsko delo. Realizacija ideja na eksperimentalnom nivou, estetska kompozicije i fikcionalizacija predstava ukazuju na prevazilaženje ustanovljenih nivoa preslikavanja i reprezentacije. Ekspresivnost njihovih dela naglašena je postupkom u kojem se akcentuje upravo eksperimentalni karakter stvaranja. Fotografije **Aleksandra Kujučeva** dela su snažne imaginacije, sa elementima reprezentativne stvarnosti, na šta upućuje izbor tematike. Ono što najviše intrigira u njegovim radovima jeste insistiranje na vizuelnim modifikacijama utvrđenih normi. Na taj način, fotografije Kujučeva se jedino mogu posmatrati kao nove forme halucinantnih pojava uklještenih između okvira stvarnosti. Čak i koloristička svedenost na crno-bele odnose pojačava agresivnost i uslovnu atraktivnost kadrova. Poigravanje simbolima, pa i mitovima, savremene pop-kulture izraz je svesne opredeljenosti autora ka simulativnim procesima koji remete svest posmatrača. Pitanje angažovanosti ovog umetnika u oblasti medija fotografije jeste pitanje namerne analize i slučajne sinteze njenih poznatih i novih značenja.

U radovima **Đorđa Odanovića** očigledni su elementi eksperimenta ili ozbiljne igre, izvedeni pomoću svetlosti, znači u sferi samog medija. Njegove fotografije su pravi, čisti primeri svetlosnih otisaka ili beležaka. Poigravanje tehničkim elementima s ciljem da se dobiju kompozicije preciznih likovnih obeležja vrlo je smeo postupak. Višestruka ekspozicija i manipulacija negativima u pozitivskom postupku doprinose postizanju višeslojnih struktura u jednoj fotografskoj slici. Svet zbilje biva upleten u mrežu sveta fikcije, pomoću konkretnih tehničkih zahvata. Ono što je najznačajnije jeste da poštovanje sposobnosti i granica, i istovremeno eksploataisanje svojstava medija, Odanoviću pružaju potpuno zadovoljenje ličnih kreativnih pobuda.

U sagledavanju važnosti fotografije u umetničkim okvirima, mozaička struktura koju tvore različiti vizuelni mediji ukazuje na očiglednu promenu u jezgru fotografske slike i u odnosu prema njoj. Fotografski aparat se više ne prihvata kao instrument objektivne istine, već i kao jedno od sredstava koje omogućava fabricovanje lepih i neobičnih slika. Svima dobro znana težnja da se

zaustavi trenutak za večnost pomoću raznovrsnih procesa, optičkih, hemijskih ili mehaničkih, dovoljno je eksploatisana. Prihvatanje stava da fotografije ne pretenduju da apeluju na nas, na nekom dubljem ili višem nivou, u našem posmatranju sveta u kome smo, neminovno vodi postavljanju pitanja šta očekujemo od fotografije. Ali, na isti način ukazuje na vitalnost medija koji još uvek provocira tako strastvenu debatu. Možda je borba za fotografiju uzaludna, iako se savladavanje izvesnih uočenih prepreka ukazuje kao veoma podsticajno za dalja istraživanja. Mada fotograf može da ukaže na bolji ili drugačiji svet jedino boljim ili drugačijim viđenjem sveta koji postoji, koji je ispred nas, mišljenje da je „pronalazak fotografije toliko mučan da je u mnogim instancama perverzan“ (Robert Adams), može se prihvatiti bez alternativne diskusije.

(1995)

Strategije – možda preambiciozni pojam za poslove jednog kritičara; primerenije je i skromnije govoriti o pojedinim stavovima, izborima, orijentacijama u nekim konkretnim umetničkim zbivanjima prve polovine devedesetih – poslednje decenije u istoriji ovog veka, perioda koji će na ovim prostorima ostati trajno obeležen mnogim kobnim događajima čijih direktnih ili indirektnih posledica neće biti pošteđeno ni područje likovnih umetnosti. Došlo je, kao što svi dobro znamo, do rasipa onog kulturnog organizma koji je donedavno nazivan „jugoslovenski umetnički prostor“, organizma vrlo složenog, prirodno decentralizovanog, a ipak unutar svojih segmenata tesno povezanog brojnim manifestacijama, radnim i ljudskim vezama, zajedničkim težnjama za uključenjem u još šire (evropske, svetske) umetničke tokove. Stvarni i simbolički oproštaj od tog prostora desio se tačno na završetku prethodne decenije, na drugim sarajevskim **Dokumentima** 1989 (treći su već uveliko bili u pripremi, ali se nikada neće dogoditi). Stvarno zgarište Sarajeva ujedno je i simboličko zgarište jednog dotle zajedničkog ambijenta umetnosti, zajedničkog za pripadnike više generacija koji su smatrali sasvim normalnim da žive i deluju u radnoj atmosferi neprestanih kontakata, razmena, razlika. Na razvalinama tih, dotle makar u području umetnosti plodonosnih procesa, otvaraju se početkom devedesetih neke nove periodizacije u istoriji umetnosti na ovim prostorima. Biće to periodizacije uspostavljene na osnovama novonastalih državnih zajednica i njihovih kulturnih ambijenata. Sve to donelo je neke vrlo krupne promene u kojima je tek trebalo naći orijentire, podjednako na planu kritičkih ideja, koncepcija i pojmova o umetnosti, kao i na planu organizacione i institucionalne mreže odvijanja umetničkog života. To što dalje u tekstu sledi biće neka vrsta evidencije, inventara, sažetog bilansa stavova i poslova koje je ovaj kritičar stigao da ispolji i obavi u tim drastično izmenjenim prilikama u petogodišnjem periodu devedesetih u toku.

Moderni projekat umetnosti¹

Svodeći neke sopstvene račune, ali uključujući se u tada ak-

tuelne rasprave oko ideja moderne, Filiberto Mena 1989. objavljuje spis *Il progetto moderno dell arte*, neku vrstu svoje duhovne oporuke, u kojem se založio za obnovu i odbranu značenja pojma *projekt* kao tekovine svojstvene modernoj/avangardnoj kulturi i umetnosti. U italijanskoj kritičkoj literaturi taj pojam duuguje se Arganu, po kome projekt, suprotno prepuštanju sudbini, znači svesno i razumsko delovanje, s jakim i jasnim razlogom i planom („projekt je smisao, cilj, strast življenja“, reći će on). Šta drugo nego upravo sve to treba da bude uzorno u sadašnjim istorijskim prilikama u kojima su takvi ideali bili drastično pokolebani ili čak sasvim pogaženi? Zalaganje za moderni projekt umetnosti, naravno, nipošto, ne podrazumeva preferencije ka ovoj ili onoj aktuelnoj tendenciji na tekućoj umetničkoj sceni, ponajmanje je to revandikacija nekad dominantnog umerenog modernističkog estetizma, ali jeste u krajnjoj konsekvenciji sklonost prema umetnosti koja baštini ideje i iskustva stalne otvorenosti ka praksi eksperimenta u tradiciji avangardi/neoavangardi, umesto ka umetnosti koja se zadovoljava internim jezičkim opitima iz kojih nastaju tipični postmodernistički retro fenomeni. Prevod spisa *Moderni projekat umetnosti* Filiberta Mene pojavio se 1992. godine. Taj prevod objavljen je, naravno, sasvim svesno i s verom u njegovu moguću idejnu i operativnu delotvornost i u ovdašnjim i sadašnjim prilikama. Za ovog kritičara on je bio neka vrsta prihvatljivog teorijskog i duhovnog orijentira pred trenutnim pitanjima i dilemama, slično kao što su mu to nekada i u nekim drugim okolnostima značila dva prethodna spisa istog autora, *Proricanje estetskog društva*, 1968. i *Analitička linija moderne umetnosti*, 1975.

Projekat Mondrian²

Tri umetnika – Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski i Nikola Pilipović – okupila su se u dva navrata (Galerija Centra za kulturu, Pančevo i Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd 1991) oko projekta **Mondrian 1872 1992**, kojem je formalni povod bilo obeležavanje 120-godišnjice umetnikovog rođenja,

dok je stvarni razlog, zapravo, bio znatno dublji. Naime, Mondrijanova *Kompozicija II* u posedu Narodnog muzeja podstakla je trojicu beogradskih slikara da svoj rad utemelje kao odgovor ili komentar, ne samo na izazov te konkretne slike nego i na ukupni doprinos duhovne i moralne ostavštine velikog Mondrijanovog opusa. Cilj i efekat **Projekta Mondrian** je dvojak. Prvo, simptomatično je da su umetnici iz ove sredine prepoznali u Mondrijanu, tipičnom holandskom autoru svetskog značaja, svog duhovnog pretka, i to su uradili s podjednakim pravom na njegovu ostavštinu kao i svi drugi umetnici u svetu koji su se, tokom više generacija, na Mondrijana i njegovo delo direktno ili indirektno pozivali. Zaključak ovog čina je sledeći: umetnik koji danas radi u Beogradu polaže pravo na celokupnu svetsku modernu baštinu, a ne samo na sopstvenu užu lokalnu tradiciju. Nadalje, Mondrijanova *Kompozicija II*, već dugo prisutna u centralnom muzeju ove sredine, integrisana je u domaće kulturno nasleđe ništa manje od dela bilo kog domaćeg značajnog autora iz istorijskog razdoblja moderne umetnosti. I drugo, kao posebno važno: umetnici ove sredine osetili su Mondrijana sebi bliskim i potrebnim upravo u vreme koje je, uz sve ostalo negativno i pogubno, donelo u području umetnosti prodor ekstremnog lokalizma i ideološki indoktriniranog lažnog patriotizma. Svemu tome pomenuti umetnici tražili su protivodgovor u osobinama i vrlinama duhovnog, ujedno senzibilnog i racionalnog, u krajnjem slučaju i utopijskog (jer „utopija je“ – tvrdi Argan – „u savremenoj istorijskoj situaciji još uvek najkonkretnija od svih moralnih vrednosti“), dakle u svemu bitnom što u najvećoj meri upravo Mondrijanovo delo inkarnira. Mondrijan za trojicu beogradskih umetnika nije bio jedino povod i izazov za neku od karakterističnih postmodernističkih operacija (citati, dopisivanje, ponavljanje s razlikama), nego im je uz to – kao umetnik najvećeg mogućeg stepena koncentracije, odanosti pozivu umetnika i vrednosti umetnosti – poslužio kao stvarni duhovni uzor i etički oslonac, jednom rečju kao *primer* kome su želeli da odužu svoje poštovanje. Dve godine kasnije, na samostalnim nastupima Dimitrijevića, Pilipovića, te Naskovskog i Dobrivoja Krgovića unutar ciklusa **Na iskustvima memorije** (Narodni muzej, 1994–95), pomenuti umetnici ispoljiće u znatnoj meri promene

svog odnosa prema prethodnim načinima čitanja Mondrijanovog nasleđa. Ta promena sastojaće se pre svega u odsustvu svake utopijske aure koja se ipak slutila iz senzibiliteta njihovih ranijih slika, ali već sama činjenica da je veliki primer Mondrijanove umetnosti sa svim njenim ne jedino formalnim nego posebno spiritualnim osobinama postao ovdašnjim umetnicima izrazito podsticajan, znak je njihovog poverenja u autonomnu prirodu umetnosti u okolnostima koje su takvu njenu prirodu direktno ili indirektno ugrožavale.

*Rane devedesete*³

Kritičar naprosto ne može da sačeka da se neka vrela umetnička situacija smiri, zaključi, istroši; to može da čeka istoričar koji će s odstojanja obaviti poslove što je moguće preciznijeg tumačenja i vrednovanja. Dok se za to ne steknu uslovi, nestrpljenje kritičara podstaklo je potrebu prvih uvida u tek započetu poslednju deceniju veka u domaćoj (beogradskoj) umetnosti: izložba **Rane devedesete: jugoslovenska umetnička scena**, iz tri njene sadašnja segmenta (Beograd, Vojvodina, Crna Gora), trebalo je da izvrši i ispuni zadatak prvih sondiranja, bez obzira što iskustvo potvrđuje da se danas stanje u umetnosti vrlo brzo menja i već sredinom, a pogotovo krajem decenije situacija ovog perioda sigurno će izgledati znatno drugačije.

U intenzivnoj radnoj atmosferi koju je otvorila prethodna decenija, brojne relevantne pozicije ispoljile su se u praksama ranih devedesetih na beogradskoj umetničkoj sceni. O pozicijama umetnika povezanih sa **Projektom Mondrian** već je bilo reči. Sledeća vrlo značajna mikrocelina jeste situacija *nove skulpture* na prelasku decenija, u kojoj je kroz različite lične interpretacije protagonista došlo do gradnji sažetih iako nipošto minimalističkih ili neokonstruktivističkih oblika, najčešće u skromnim priručnim materijalima (drvo, terakota, metal s otpada, gume, staklo...). Pribrana imaginacija umetnika i njihova vrlo precizna i prefinjena izvođačka tehnika bile su u stanju da od njih formiraju plastičke celi-

ne vrlo osetljivo usklađenih odnosa iz čijih je sklopova mogla da se čita sklonost ka uobličavanju intimnog mikroprojekta u značenjskom sloju umetničkog dela. Kod nekolicine još mlađih autora ispoljava se težnja da se sažeti geometrijski moduli, izvedeni posredstvom savremenih tehnologija (koliko je to u sadašnjim prilikama i u ovoj sredini bilo moguće), organizuju u instalacije koje zaposedaju celokupne izlagačke prostore. S druge pak strane od ovih izvanslikarskih operacija, znatno brojnija bila je u isto vreme produkcija slikarstva koje je negovalo u ovoj sredini ukorenjenu sklonost ka prizoru, naraciji i anegdoticima slike, često u klasičnim rodovima portreta, autoportreta, pejzažnih urbanih scena ili motiva prenetih iz predložaka masovnih medija, ali sada prožetih i ispunjenih raspoloženjima, čak i psihozama ovih teških prilika. Izložba **Rane devedesete** pokazala je da tadašnje (i sadašnje) alarmantno stanje u sveukupnoj krizi sredine ipak nije u samim temeljima pokolebalo i narušilo svest o prirodi savremenih umetničkih jezika, o njihovoj imanentnoj autonomiji. Ta svest ostala je ne samo sačuvana nego i ojačana, posebno zahvaljujući energijama mlađih umetnika, onih koji nisu imali drugog izbora nego da upravo u takvim prilikama započnu, nastave i po svaku cenu održe svoju umetničku aktivnost.

Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih⁴

Zahtev za *prioritetom forme* u umetnosti ranih devedesetih možda može da podseti na dve decenije raniji Grinbergov poziv za „neophodnošću formalizma“ (u spisu *Necessity of Formalism*, 1972), gde se ovaj vodeći zastupnik američkog visokog modernizma zalaže za „standarde i nivoe kvaliteta“ u tada tekućoj umetničkoj produkciji u kojoj takve standarde i nivoe više nije bilo moguće odbraniti i održati. Grinberg će, pri tome, dodati sledeću bitnu primedbu: „Kvalitet, estetička vrednost, proizlaze iz inspiracije, vizije, 'sadržaja', ne iz 'forme'.“ Zahtev za prioritetom forme u ovdašnjoj umetnosti prve polovine devedesetih takođe nije zahtev lišen prvenstva značenja i sadržaja umetničkog dela. To pr-

venstvo viđeno je u pojmu *nova duhovnost* kao osobini i uzoru, možda više nego ikada ranije potrebnom upravo u sadašnjim ukupnim kriznim prilikama. Pojam *nova duhovnost* nema, dakle, stilske karakteristike, dozvoljava mogućnost krajnje širokih jezičkih solucija, a u osnovi podrazumeva sažeti, sabrani, diskretni, kontemplativni plastički govor. On se u praksama mlađih umetnika na početku devedesetih oformljuje u jednostavnim prirodnim ili industrijskim materijalima (*nova skulptura*) ili pak u relativno razvijenim tehnološkim postupcima (*tehnospiritualna umetnost*). U svim solucijama u kojima se ispoljava i prepoznaje umetnost u znaku nove duhovnosti, reč je o umetnosti koja teži koncentrisanom oblikovnom mišljenju, o umetnosti koja čuva i štiti sopstvenu autonomiju, napokon o umetnosti koja želi da bude (i to zaista jeste) naprosto vredna i kvalitetna, čista i zdrava umetnost, nasuprot celoj poplavi najrazličitijih pojava kojima je nakaradno shvaćeni pojam pluralizma širom otvorio vrata. Ostanak (i opstanak) izvan vladajućeg umetničkog sistema za mnoge, naročito mlađe umetnike, nije nimalo lak, pre svega zbog materijalnih razloga, što u njima izaziva etičke dileme i otpore. No ono što hrabri jeste saznanje da većina tih umetnika u svojim izborima i opredeljenjima ne podleže globalnoj kriznoj situaciji, ne pristaje na ustupke i kompromise, održava visoki zahtev za novom duhovnošću umetnosti, što uspeva da ispolji upravo prioritetom forme kao one temeljne činjenice na kojoj se kroz celu istoriju moderne, a ništa manje ni danas, zasnivaju jezik i govor plastičkih umetnosti.

(1994–95)

| o

1 |

¹ Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, London, 1988, str. 356.

² David Albahari, *Snežni čovek*, Vreme knjige, Beograd, 1995, str. 85.

³ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, 1992, str. ix.

⁴ Arthur C. Danto, „Approaching the End of Art”, u *The State of the Art*, New York, 1988, str. 202–218.

⁵ Koristeći specifičnu literarno-teorijsku formu (koja je čini se i najbolje odgovarala „duhu vremena“ koji je opisivala) primer originalnog bavljenja post-modernom kod nas svakako je knjiga Sretena Ugričića, *Neponovljivo*, Beograd, 1988.

⁶ Mišel Fuko, „Mesta“, *Delo*, 5–6–7, 1990, prevod J. Milićević, str. 277–286.

⁷ O prostorima „diskurzivnih polja“ videti John Tagg, *Grounds of Dispute Art History, Cultural Politics and the Discursive Field*, London, 1992.

⁸ Odnosno može jedino ukoliko se govori u delezovsko-gatarijevskom shizoanalitičkom smislu, mada je i on sam ukorenjen u intelektualnoj klimi sedamdesetih. Videti Žil Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip*, Sremski Karlovci, 1990.

⁹ Jameson, op. cit., str. 51.

¹⁰ Prostor bioskopa **Rex** nosi u sebi scensku estetiku koja uzglobljuje alternativno umetničko delovanje kao „zadovoljstvo u lokalitetu”: počev od prvih uspehli pokušaja kao što je izložba **Art vrt** (1994) preko njegovog raskošnog 'mapiranja' na izložbi **Scene pogleda** (oktobar 1995). Svest o novim prostornim paradigmama refleksija je svesti o „curenju vremena” u okviru ideje o krajnjem intenzitetu sadašnjosti, zanimljivo sažete u citiranju horoskopske definicije znaka vage na jednom zapaženom radu Jelice Radovanović i Dejana Andelkovića na izložbi **Art vrt**: „osobe rođene u ovom znaku žive nepokole-

¹¹ Izloženi radovi su u prvom redu bili instalacije (očekivan medij za prostorne modele i metafore) i doveli su 'stari' rad u prostornu relaciju bez nekog izraženijeg istorijskog, narativnog odnosa. Neki radovi su se konkretno bavili prostornim uzglobljenjem reakcije na rad iz prošlosti (**Zamka za prostor** Dragoslava Krnajskog, ili **Pasaž** Vere Stevanović), neki su markirali i ironisali lažnu mogućnost maskiranja konzervativnog lokaliteta kao što je muzej tako što su ga transformisali u paradoksalno opsceni prostor (rad Zorana Naskovskog i Dobrivoja Krgovića, koji u dijalogu sa Mondrijanovom slikom sugerise slojevitost desakralizaciju moderne uvođenjem jednog od njenih pionira u svet fetiša i libidinalnih merila), a neki su zauzimali 'kinični' stav prema raskolu između neposrednog okruženja i zahteva za 'normalnom' umetničkom produkcijom (rad Zdravka Joksimovića koji u prapratnom eseju, ironišući s „jeftinošću” pojedinačnih elemenata uključenih u rad kaže: „klasičan način komponovanja je osuđen na svoju *utopiju* - kao kada zanesena deca pažljivo grade kulu u pesku ne misleći da će uveče morati otići kući i da će se kula svakako srušiti”).

¹² James Clifford, „Notes on Travel and Theory”, u Clifford, Dhareshwar (eds.), *Travelling Theories, Travelling Theorists*, Santa Cruz, 1989, str. 182.

¹³ Transgresija lat. 1. prehvati mlađeg slojnog sleđa preko starijeg i preko ovog na treći još stariji slojni sled;... 5. prelaz, prestup, prekoračenje; povreda, pogreška, prekršaj, gaženje prava (videti Klaić, *Rečnik stranih reči i izraza*).

¹⁵ „Locirano znanje” je odgovorno za ono što može ili ne može da vidi, za razliku od „nesituiranog znanja” koje sačinjava transcendentne diskurse dominacije, koji tako i ne odgovaraju za svoju „neprimenljivost” – Donna Haraway, navedeno i interpretirano u John Tagg, op. cit., str. 21.

¹⁶ C. S. Peirce, *Philosophical Writings*, New York, 1955, str. 105.

¹⁷ Videti: Pol Virilio, *Mašine vizije*, Novi Sad, 1993, prevod F. Filipović, str. 10.

Emisija odsustva
O pojavnosti, dejstvu i
povezivanjima u savremenoj umetnosti

Nikola Šuica

