

FLUXUS I FLUKSIZAM: ISTORIJA KOJA NE ZASTAREVA

Ješa Denegri

Kada se u jednom nedavnom intervjuu Kena Friedmana pročitaju bitne osobine pojave koja se podrazumeva pod terminom Fluxus, gde se kao takve osobine navode internacionalizam, globalizam, eksperimentalizam, slučaj, smisao za šalu, igru i zagonetke, efemernost i trajanje, jedinstvo umetnosti i života, nemoguće je ne zapitati se da li pojava o kojoj je reč uopšte ima bilo kakve granice, gde zapravo ta pojava počinje a gde prestaje, ko može da polaže pravo na to da se smatra pripadnikom ovog valjda najneodredljivijeg pokreta među svim pokretima u modernoj umetnosti. Mnogobrojne nepoznanice u ovim pitanjima danas se ipak čine da su uglavnom razrešene, utvrđena je i zapisana hronologija Fluxusa, znaju se imena protagonista, centri odvijanja ovih zbivanja. . . Istoričar Fluxusa Jean-Marc Poinot označije vreme najave pokreta između 1958—62, utvrđuje da mu je kulminacija između 1962—64, među imenima pionira navode se Nam June Paik, Dick Higgins, George Brecht, La Monte Young, uloga neospornog organizacionog promotora ovog pokreta pripada Georgu Maciunasu, ali ostaje sporno da li su prvi Fluxus autori umetnici značajnog individualnog statusa poput Josepha Beuysa, Wolfa Vostella i Roberta Fillioua. Tvrdnja Jindricha Chalpeckog da »Fluxus nikada nije bio zatvorena grupa« opšte je mesto kada se govori o sastavu učesnika ove pojave u čiji su prostor zašli mnogi koji su se u tom prostoru duže ili sasvim kratko zadržali, a postoji i niz onih koji su po svom karakteru i načinu rada bili fluxusovci iako u celom tom onako »labavo organizovanom zbivanju nisu ni učestvovali, koji za sve to nikada nisu ni saznali. Ipak, u vezi Fluxusa mogu se sa stanovišta istorije umetnosti postaviti neka sasvim određena pitanja, ta pitanja traže takođe određene odgovore, govor o Fluxusu danas je govor o podacima, činjenicama, proverljivim zaključcima.

Istorija umetnosti voli da se bavi genezama fenomena koji zalaze u njeno područje i jedno od takvih pitanja jeste i ono o poreklu, izvoru nastanka, o relacijama s prethodnicima u pojavi Fluxusa. Kada znamo za osobine fluxusovskih aktivnosti, kada se podsetimo na Friedmanovo imenovanje karakteristika Fluxusa, odmah će se iskustvo dadaizma ukazati kao jedno od ključnih Fluxusovskih istorijskih temelja. Ali sam Friedman biće taj koji će relaciju Dada-Fluxus predstaviti pretežno kao spoljašnju: »veza između Dade i Fluxusa — reći će on — vidljivija je na površini nego u dubljoj strukturi«, što je prihvatljiva tvrdnja, mada možda ne treba ići ni u drugu krajnost kao što Friedman radi kada kaže da je »odnos Dade prema Fluxusu mnogo udaljeniji nego njegovo srodstvo sa De Stijlom i Bauhausom«. Kontrolu oko ovog pitnja podstiče i sâm Maciunas koji će jedan svoj tekst u Fluxusu nasloviti Neo-dada u SAD, što upućuje na to da čak i organizacioni predvodnik Fluxusa kao zaista kompetentna osoba ne samo što ne poriče nego izričito upućuje na vezu svoga pokreta sa Dadom kao neposrednim istorijskim predhodnikom. S druge strane, razlike između Dade i Fluxusa razumljivo da su znatne i evidentne, a svode se na to da je Dada zbog uslova nastanka u konkretnom istorijskom vremenu bila otvoreno buntovna, poricajuća, jednom rečju nihilistička, dok je Fluxus podjednako s Dadom

vezan uz prolazna vremenska događanja ali ta događanja ispunjava humorom, zaigranošću, teži rasterćenju, veruje u vitalnost životnih situacija odvedenih u okruženje umetnosti, poistovećenih s područjem umetnosti. Evo, uostalom, kako glasi Maciunasovo obrazloženje pojma umetničkog nihilizma ili pojma antiugetnosti koji je uvek u opticaju kada je reč o Dadi i o Fluxusu, u svetlu relacija između ova dva ujedno bliska i daleka, srodna i samostalna izražajna jezika. Po Maciunasu,

»umetnički nihilist odbacuje umetnost i bori se protiv nje same zbog toga što njena namera i namerošnost nužno u sebi mora da sadrži osobinu veštačkog, bilo u oblikovanju forme ili u karakteru metoda. Da bi došao u blisku vezu s konkretnom realnošću umetnički nihilist stvara protivugetnost. . . Antiugetničke forme su prvenstveno usmerene protiv profesionalnog bavljenja umetnošću. Protiv veštačkog razdvajanja izvođača i gledaoca ili umetnosti i života. Okreću se protiv forme, obrazaca ili metoda kompozicija koje su u sebi veštačke, protiv veštački izgrađenih pojava u različitim oblastima bavljenja umetnošću. . . Antiugetnost je život, priroda, istinska stvarnost. . . Ako su mnogi od neodadaista izgubili originalnost prvobitnih dadaista, oni su ipak postigli nešto od izuzetnog značaja, što dadaisti prvobitno nisu završili: postigli su snažniji podstaci i veće širenje. . .«

U tvrdnjama da je Fluxus tesno povezan s mentalitetom istorijske Dade, da je Fluxus zapravo jedna vrsta neo-dade postoje, dakle, različiti razlozi za i protiv takvih tvrdnji. Činjenica je, međutim, da Fluxus u odnosu na Dadu nastaje u znatno izmenjenim istorijskim prilikama, nastaje u mnogome konsolidovanom savremenom zapadnom društvu obilja i nikakvi spoljašnji (socijalni, politički) konflikti ne mogu se smatrati bitnim izvorima pojave Fluxusa. Umesto takvih izvora, Friedman je za pojavu Fluxusa kao odlučujuće istaći unutarne doživljajne potrebe umetnika pojedinca, potkrepljujući to mišljenje sledećim argumentima:

»Ideje na kojima počiva Fluxus povezane su s globalnim promenama načina na koje doživljavamo svet. . . Paradigma koje se ovde javljaju radaju paradigme koje će transformisati globalno okruženje. To je ono okruženje u kome se oblikuje Fluxus.«

I dalje:

»Fluxus je rođen u trenutku promena u pogledima na svet. Prelazna vremena u istoriji radaju zanimljive kulturne forme.«

Prelazno vreme na koje se odnosi ova tvrdnja ono je s kraja pedesetih i početka šezdesetih godina, a to je upravo već pomenuto vreme najave Fluxusa između 1958—62. i vreme njegove kulminacije između 1962—63. Friedman će smatrati da su »godine u kojima se javio Fluxus bile godine u kojima su se osamostalile nauke transdisciplinarne složenosti«, drugim rečima, to je bilo vreme uvođenja i širenja novih komunikacionih pitanja, što je u polju umetnosti dovelo do fenomena intermedija, do ukrštanja različitih izražajnih područja i sredstava, u ovom slučaju eksperimentalne muzike, posebno elektronske, hepeninga, događaja [eventa], govorne i zvučne poezije, čemu će se pridružiti mediji umnožavanja vizuelnih i grafičkih znakova (knjige i druge publikacije, plakati, marke. . .). Otuda će nastupi pripadnika Fluxusa pre će biti provedeno na koncertima nego na izložbama, njihovi vizuelni radovi pre će biti u formi edicija i predmeta nego u disciplini slikarstva. Paradigma promena koje se kod Friedmana pominju odnose se, zapravo, na sledeće simptome: pre svega na medijsku okolinu u kojoj se formira duhovni i senzibilni aparat savremenog multimedijal-

nog i intermedijalnog umetnika kakvi su u većini pripadnici Fluxusa, a u odnosu na takvu okolinu, u odnosu na svet u najširem smislu reči, pripadnici Fluxusa nipošto ne gaje položaje psihološkog ili ideološkog otpora nego pre pristaju na takav svet pod uslovom da se u njemu mogu ponašati krajnje opušteno, neobavezno i neopterećeno, spontano gotovo dole da to znatno prelazi granicu uobičajene racionalno nadzirane smislenosti postupaka. Ili, kako će to sasvim jasno reći Chalupceky:

»Mnogo bismo pogrešili kada bi ovo sistematsko odbacivanje smisla uporedili s nihilizmom. Naprotiv, ono pokazuje bezgraničnu otvorenost prema svetu i stalni je izvor radosti i vedrine. Dok je Dada svojim aktivnostima lišenim smisla često ispoljavala očajničko osećanje apsurdnosti sveta, Fluxus se bavio — da se latimo izraza dragog Nietzscheu — »veselom naukom«.

Poređenje Fluxusa s istorijskom Dadom, uočavanje međusobnih strategijskih srodnosti i razlika, navodi na jednu zajedničku oznaku: na njihovo relativno kratko vremensko trajanje, na brzi prestanak ovih pojava kao organizovanih pokreta i na dalje i daleke odjeke, produžetke mentaliteta ovih pokreta dugo nakon što su njihovi početni stadijumi postali istorijski fenomeni. Danas je prisećanje na Fluxus gotovo podjednako nostalgično kao što je takvo donedavno bilo prisećanje na Dadu: posredni su dva mitska poglavlja umetničkih alternativa u kulturi našeg veka, dva kapitalna primera umetničkog ponašanja u znaku simboličkog »rušenja svih barijera između kruga umetnosti i kruga života«, o čemu kao o bitnoj osobini Fluxusa govori Dick Higgins. Ako je postojanje grupe Fluxus doista bilo kratkotrajno, ako je grupu u punoj mobilnosti držala velika organizaciona agilnost Maciunasa čija smrt 1978. označava tačku definitivnog prestanka pokreta Fluxus, ako je već davne 1970. Harald Szeemann priredio u Kelnu istorijsku retrospektivu pod nazivom Happening/Fluxus, postavlja se pitanje šta se idući dalje od tih datuma dešava s njegovim nekadašnjim protagonistima, s još uvek aktivnim autorima koji ne pristaju na prevremenu čutnju samo zato jer je trenutna aktuelnost jedne pojave zauvek prošla, zato jer se jedno istorijsko razdoblje smatra završenim. Postoje uvidi da će pojedinci iz redova pionira Fluxusa biti aktivni do danas, mada će uistinu ta aktivnost odvijati po strani od velike međunarodne tržišno-umetničke mreže, a sami će ti autori biti svesni da moraju postojati znatne jezičke razlike, dakle razlike u medijima i postupcima, između primarnog Fluxusa i kasnijeg »fluxusizma« kao termina kojim se označava »opšti tok Fluxusa« (po Higginsu) ili »ideja, srž filozofije koja prožima Fluxus« (po Renèu Blocku). I kao što je duh Fluxusa postojao znatno pre organizovanog okupljanja grupe i objavljivanja edicije Fluxus, isto tako taj duh postoji i dalje od formalnog razilaženja grupe i prestanka izlaženja njenih edicija: jer, dokle u ljudima traje potreba da se do kraja prepuštaju izazovima potpunih nezvesnosti ponašanja u znaku sjeđinjavanja umetnosti—život, tekovine Fluxusa i mentalitet fluxusizma neće se ugasi, neće prestati s povodima njihovog ponovnog pojavljivanja.

Umetnička praksa za koju njeni zagovornici tvrde da umnogome zavisi od slučaja, smisla za šalu, igru i zagonetke, od efemernog, jedinstva umetnosti i života, pod znakom je pitanja koliko dugo takva praksa može da opstane a

da uvek i nužno sačuva svežinu, izvornost, lucidnost, da nikada ne zapadne u rutinu, ponavljanje, neželjenu a ipak neizbežnu dosadu. Česta kriptička zatvorenost fluxusovskih manifestacija odvodila je ovaj pokret u delokrug njegovih protagonista i mada je vrlo glasno prizivao sagovornike i saučesnike, Fluxus je stajao u dijalogu između samih autora i njima sklone malobrojne javnosti, što je Chalupčekom dalo razloga za sledeće upozorenje:

-Ako delo ne hrani imperativna potreba za komuniciranjem, učestvovanjem i davanjem sebe, ono je samo privatna razbibriga. Nažalost, to je čest slučaj s tekucim produkcijom Fluxusa i grupe koja je ostala uz Maciunasa.

Iako vrlo privlačno zvuče Maciunasove reči kada tvrdi da **-Fluxus kao umetnost — razonoda mora da bude jednostavna, zabavna, nepretenciozna, mora da se bavi nepretencioznim stvarima, ne sme da iziskuje nikakvo umeće ili neskrupne probe, niti da ima ikakvu robnu ili institucionalnu vrednost.**

Ipak sve to navodi na pitanje kako takva umetnost/razonoda može da postigne svoju produženu i proširenu komunikativnost i na koji način ostvaruje uključivanje u okolinu kulture kao i kontekst kome svaka umetnost, tako i ova nužno pripada. Mada se prema pomenu tim obeležjima čini kao neko posve spontano umetničko/životno ispoljavanje, Fluxus ipak poseduje određene jezičke kodove i kodekse, u njemu postoje određeni postupci jezičkih artikulacija po kojima su fluxusovske manifestacije prepoznatljive upravo kao takve, po kojima se te manifestacije razlikuju od ostalih nji-

ma srodnih ili bliskih izražajnih područja. Fluxus, dakako, nema stilskih normativnih postavki, ne pridržava se nikakvih unapred datih pravila ponašanja, u temelju njegove prirode stoji ideja i praksa intermedija, ukrštenih medija, medija koji proizilaze iz primene i spojeva novih tehnologija ali i iz korišćenja drevnih znanja, a onaj koji poseduje veštinu korišćenja takvih medija i znanja podjednako legitimno proizilazi iz kruga umetničkih profesionalaca kao i iz kruga ljudi koji se umetnošću ne bave kao svojim stalnim zanimanjem. Očito uživajući u efektu što ga izaziva nabrajanje koje sledi Friedman će reći da

-osim umetnika među nama su zastupljene i mnoge druge struke, kao što su apotekari, knjigovode, fotografi, nastavnici, izdavači, pravnici, štampari, novinari, čuvari zoološkog vrta, akviziteri, ton-majstori, muzičari, ministri, kuvari i drugi.

-naše puteve nalazimo u mnogim medijima i intermedijima, kao što su arhitektura, antropologija, film i video, ples i muzika, zen ali i neslane sale, religija, teologija, sociologija, političke nauke, dizajn i proizvodnje raznih roba, igre i zagonetke, u bogoslužju, u komunikacijama i još u mnogocemu drugom.

Kada pročitamo ove zabavne ali i ozbiljne retke i ako se potrudimo da iz njih izvučemo neke određene zaključke možda će nam se početi razrešavati dileme oko odnosa između istorijske Dade i danas takođe već istorijskog Fluxusa ali i još uvek živog fluxusovskog duha, još uvek aktuelnog fluxusizma. Mit Dade

stvarali su umetnici, često čak veliki umetnici (poput Duchampa, Picabije, Schwittersa, Arpa, Man Raya. . .), koji upravo zato jer su bili umetnici takvog formata smeli su se upuštati u izazovne rasprave oko prirode same umetnosti stižući tako s onu stranu tada uobičajenih načina izvršenja umetničkih praksi i zalazeći u područje neadekvatno imenovano pojmom anti-umetnosti. Mit Fluxusa, s druge strane, stvorili su autori kojima je bilo svejedno da li se i da li ih nazivaju umetnicima te oni stoga ne mogu podjednako kao ni prema umetnosti da teže ni prema anti-umetnosti. Ali hteli to ili ne, specifično područje intermedijalne umetnosti obuhvata radove i radnje pripadnika Fluxusa; štaviše, njihovi poduhvati danas se jasno vide kao jedna već kodirana i kodifikovana vrsta umetnosti, što potvrđuje sam pojam Fluxus koji se danas vidi kao modernistička umetnička tendencija sa svim istorijskim, jezičkim i ideološkim implikacijama koje se na ovaj pojam odnose. Danas je, naime, vidljivo i to da intencije takve umetnosti nisu u pobuni protiv i prema stanju društva, u gorčini nezadovoljstva prema položaju pojedinca, nego je to pre delovanje kakvo onima koji se time bave i koji se za to vezuju treba da donese osećanje rasterećenja, zadovoljstva, oslobođenja, naravno pod osnovnim uslovom da je u svim takvim radovima i radnjama u dovoljnoj meri prisutna sprega umetnosti svojstvena a ovoj u još većoj meri neophodna sprega duha, duhovnosti i duhovnosti. ■■■

IRONIJA I PARODIJA

Vladimir Đurić: HVALISAVI ROMAN & SUPER, Biblioteka Prva knjiga, Matica srpska, Novi Sad, 1991.

Nenad Šaponja

Prvu knjigu Vladimira Đurića (1960) **Hvalisavi roman & — Super**, čine dve istoimene novele. Reč je o proznom eksperimentu koji ishodi iz tokova mlade srpske proze osamdesetih, naročito iskustava proze Đorđa Pisareva i Save Damjanova. U romaneknoj situaciji istrošenih modela Đurić se okreće parodiji, pre svega samog pisanja. U **Hvalisavom romanu** tekst sam biva predmetom parodije, a u **Superu** ima više elemenata parodiranja stvarnosti, kao i nekih književnih obrazaca.

Novela **Hvalisavi roman** jeste konstrukcija teksta koji se odvija pred očima čitaoca. Autor vreme čitanja pokušava poistovetiti sa vremenom pisanja iako mu je samom poznata bu-

dućnost koju čitaoc tek treba da sazna. Uz jak parodijski nabo, on se koristi različitim mitologemama savremene civilizacije, zasićenim i prezasicnim oblicima stvarnosnog materijala, imaginativnošću stripa ili crtanog filma, papirnatim likovima, ispraznim ideološkim i drugim klišeiima, poigravanjem sa strukturom teksta, junacima i piscem. . . Hperetrofuja hvalisavosti jeste ona ironijska potka koja povezuje različite utopije sekvence Hvalisavog romana. Čitaocu je, naravno, jasno da se radi o lažnoj konstrukciji, o opseni koja svoju poetiku i gradi baš na sopstvenoj lažljivosti.

I u drugoj noveli, **Super**, fingirani pokretač tekstualnog bivanja jeste narcisoidnost pripovedačkog subjekta. Ovog puta, projektovana u državu Super koja jeste gorka karikatura

države u kojoj autor živi i u kojoj sve manje-više ima prefiks super (izgleda da jedino Ego nije super, on je samo Ego, Jer su i država i pojedinci bez morala). Ta država je satkana od paradoksa, a jedan od osnovnih postulata na kojima i počiva jeste da je alogično logično. U takvom miljeu, Đurić je dopustio sebi da se poigra sa geografijom, ekonomijom, politikom, da parodiranjem različitih vrsta znanja iskaže njihovu bespredmetnost, da reda nonsense koji u dobroj meri označavaju ovdajšnji realitet i fakticitet. Pored ove parodijsko-ironijske perspektive, autor je u utopijske kulise države Super smestio i nekoliko književnih pseudotvorbi, napomenimo, roman odrađanja i krimić (a la Sladje Hamer), odnosno, zaplet koji tekstu daje potrebnu dinamiku. ■■■

STRATEGIJA KAO SUDBINA

Žan Bodrijar, **FATALNA STRATEGIJA**, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.

Vladimir Milisavljević

Esej **Fatalne strategije** (1983) teško je svrstati u neku posebnu oblast teorijske proizvodnje, baš kao što je i njegovog autora teško uklopiti u cehovske podele. Žan Bodrijar (rod. 1929) po obrazovanju je germanista, zatim doktorira tezom iz sociologije, posle čega ulazi na univerzitet. Mada je u početku naklonjen marksizmu, vrlo brzo će upravo na kritici marksizma početi da gradi svoj vrlo razgranat i originalan opus. Ni sam Bodrijar ne shvata sebe kao predstavnika neke akademske discipline. »Nisam ni filozof ni sociolog, nisam sledio ni akademsku putanju ni institucionalni redosled ovih disciplina. Na univerzitetu sam na sociologiji, ali ne prepoznajem sebe ni u sociologiji ni u filozofirajućoj filozofiji. Teoretičar, u redu; metafizičar, u krajnjem slučaju; moralista — ne znam. Moj rad nikada nije bio univer-

zitetki a ne postaje ni literaran. On evoluirao, čini sebe manje teorijskim, ne trudi se da obezbedi dokaze niti da se osloni na reference.« Žaista, Bodrijar citira filozofe i književnike kao i teoretičare komunikacije, fizičare, psihoanalitičare ili antropologe, ali se nikada, sem ironično — okrećući Marksa protiv Marksa, Frojda protiv Frojda — ne »poziva« na njih.

Ova institucionalna i intelektualna neodredivost nije posledica neke autorove idiosinkrazije, već je pre proizvod jedne samosvojne, ali konsekventno sprovedene autorske logike. Bodrijerovo delo zgodnije je nazvati disciplinarno-transverzalnim nego naprosto interdisciplinarnim. U svojim prvim knjigama on polazi od analize fetišizma upotrebom društva (**Le système des objets**, 1968); prema tome, ishodište njegovih analiza moglo bi se u širokom

smislu odrediti kao marksističko. Ali, već Bodrijarovo uklapanje semiološke — pored ekonomske — kategorije vrednosti u projekt jedne proširene koncepcije kritike političke ekonomije znaka, okrenuto je protiv klasičnog — ekonomističkog — marksističkog analitičkog modela, nesposobnog da objasni specifičnosti savremenih društvenih sistema, pogotovo ulogu koju u njima preuzimaju masovni mediji (**Pour une critique de l'économie politique du signe**, 1972). Bodrijar već ovde shvata kapitalizam kao sistem uopštene i neograničene komutabilnosti znakova koji tone u ireferencijalnost, i utoliko kao sistem univerzalne konfuzije, promiskuiteta i opscenosti. Radikalno drugost tog sistema — kroz poništenje kategorije vrednosti i ekonomije uopšte — Bodrijar će razraditi u pojmu simboličkog, polazeći od