

NAPOMENE:

1 Pozivamo se ovde na najuobičajeniju upotrebu reči *alegorija*: konkretna figura, ličnost ili, u najgorem slučaju životinja, proizvoljno je izabrana da bude predstavnik apstraktne ideje; na primer, žena će predstavljati pravdu i biće prepoznatljiva kao takva jedino pomoću atributa (ili simbola): vage, Kambinujući razne attribute ili radnje (na primer, sirotu krećući, povezu na očima pravde), alegorija može da postane intelektualna igra. Gete je insistirao na ovom aspektu; s jedne strane, on je nazvao alegoričnim »dela koja blistaju inteligencijom, dosetkom, galanterijom« (*Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*); s druge, on je svrstao u kategoriju alegorije, pošto su proizvoljni, obične znake koje upotreba nastavlja da zove simbolima (za više pojedinosti, videti Monis Maras, *Simbol u misli i delu Getea*, Pariz, Nize, 1960, strane 20 i sl. i 113 i sl.). Poslednja tačka je bez važnosti za Kafkine priče. Značajno je, naprotiv, da alegorija u njima često daje povod za humoriističku ili burlesknu igru duha. Zabeležimo, osim toga, ovu činjenicu bitnu za Kafkine priče: kada je figura koja znači ideju izabrana da bi izvršila radnju, ona je uvek alegorijska, pošto je zamenjena idejom u toj radnji i nije tu da bi pozvala, svojim oblikom ili strukturom, čitaoca ili gledaoca da predstave sebi ideju; ona je personifikacija, a ne element predstavljanja ideje.

2 Gete je napisao u aforizmu, u svojoj starosti: »Simbolika preobražava fenomen u ideju, ideju u sliku, na taj način što ideja ostaje uvek beskrajno aktivna u slici i nedostupna i čak bi izražena na svim jezicima još uvek bila neizraziva (Jubiläums-Ausg., t. 35, strane 325 i sl.).

3 Međutim, valja priznati da, ako se naš život, u celosti, neizbežno odnosi na sveukupnost slika, on takođe ima neposredan odnos sa svakom slikom u koju se svest transcendiruje. Razlikovanje od simbola nije, znači, u činjenici da valja najpre proći kroz totalnost slika kako bi se dostigao smisao, nego u činjenici da odnos jeste odnos transcendentnosti, a ne imanentnosti. Nije moguće prihvatiti stav V. Emriha da je opšte jedino u zbiru svega što postoji. Kafka je jasno rekao suprotno, u jednom tekstu gde pojmu opšteg pristupa s licu: filosof iz *Cigre* hoće da shvati tajnu *Cigre*, jer veruje da bi spoznao svake pojedinosti, čak, na primer, *Cigre* koja se vrši, bila dovoljna za spoznaju opšteg. Svugde gde svest uspe da transcendiruje prived i dostigne pravu egzistenciju, ona bi sadržavala potpunu istinu. Obrnuto, svaka egzistencija je u svojoj suštini neiscrpiva i jednako neiscrpiva kao i sveukupnost stvarnog: Posedovnici računali ne bi bili manje beskonačni da su njegovo carstvo svodili na samo jedno more.

4 Nema tu ničega što protivreči definiciji alegorije: Alegorija može da predstavlja na konvencionalan način isto tako živu silu kao i apstraktnu ideju. Međutim, kako je predstavnik jedino ove sile, ona se odnosi direktno na njen pojam, a ne na neposrednu spoznaju njenog života. Zbog toga nije manje istinito da radnja čiji je oslonac alegorija može da bude analog tog života i ima beskrajan karakter. Tako je Gete već upotrebio alegoriju upravo da bi predstavio ono što, po sebi, izmiče predstavljanju i svetu oblika, naročito demonske sile, neka je to Briga ili Poezija (Dete vodič, Euforion). Izvan ovih kreacija drugoga dela *Fausta*, Gete je zamislilo, kao alegoričan, demonski svet opere (videti: M. Maras, *Simboli i misli u delu Getea* s. d. strana 236 i sl.).

5 Važnost problema umetnosti u Kafkinim pričama već su bili naznačili mnogi kritičari, naročito Marte Rober, *Kafka*, Galimor, 1960, strana 64 i sledeće i M. Dantan, *Humor i književno shvatanje u delu Franca Kafke*, Ženeva, Dro, 1961, strana 143 i sledeće.

6 Videti, naročito, M. Dantana. Mnogo ispravnije V. Falk opisuje Kafkinu sliku kao anatomiju, jedinstvo suprotnosti, pošto je jedan od članova na temporalnom planu, drugi na planu večnog. Upravo to je ono što se dešava i u Jozefininoj pesmi koja je u isti mah tekući razgovor (i jedino tekući govor) i čista muzika.

7 Navedeno prema: Franc Kafka, *Pripovetke*, izd. Vagenbah, Fišer, 1961.

8 Valja svrstati među humorističke aluzije nelačnost koju oseća otac porodice pomišljajući da će Odradek da ga nazdrvi. Očevidno, upravo to je osećanje koje doživljava Kafka pomišljajući da će njegovo delo ostati posle njega. Aluzija je, međutim, tako važna da svoj naziv daje priči. Činjenica nije samo u odnosu sa suštinskom idejom da se Odradek ne troši, pošto je lišen svrhovnosti, nego pokazuje s kojeg je stanovišta priča napisana: radi se o tome da se sazna šta se dogodilo s inspiracijom koja ostaje posle nje, kao najčudnija od stvari, i koja čak rizikuje da ostane, kao besmisao, posle svesti u kojoj je rođena.

Preveli s francuskog:

G. Stojković-Badnjarević
A. Badnjarević

TRI TEME GORANA TRBULJAKA

ješa denegri

Jedno od osnovnih pitanja čijom se razradom bave novi umjetnici jest analiza mnogobrojnih komponenti koje čine takozvani »sistem umjetnosti«: radi se ovdje o naporu sagledavanja načina funkcioniranja cijelog niza onih društvenih mehanizama koji uslovljavaju širenje i valoriziranje umjetničkih rezultata, mehanizama koje ovi autori s pravom smatraju da nisu samo neutralni i prateći, nego, naprotiv, često bitni i odlučujući činioci reguliranja odosa duhovnih i kulturnih pozicija, s jedne, i konkretne društvene realnosti, s druge strane. Karakteristično je, pri tome, da se ove analize ne obavljaju samo na razini ispitivanja posljedica jednog već zatečenog stanja, nego se, štaviše, one sada uključuju i u samu strukturu stanovitog broja radova koji se, koristeći slobodu i fleksibilnost aktuelnog pojma umjetnosti, mogu bez teškoća smatrati postupcima specifične vrsti umjetničke operativnosti.

Ovakvo ponašanje proizlazi iz svijesti novih umjetnika da u postojećoj situaciji dominacije mnogih čvrsto ukonjenjenih i stalno podržanih kulturnih konvencija oni mogu djelovati samo tako što će posredstvom različitih strateških poteza negativnog predznaka razotkrivati njihovom krajnjem relativnu vrijednost, a to je danas moguće izvršiti gestovima kritičkih dijagnoza, ili pak pak ironičnih parafraza o djelovanju mnogih instrumenata i institucija u svrshodnost kojih društvo kao cjelina ne može posumnjati. Ono što u realnoj životnoj praksi nije ostvarljivo, postaje moguće i dopušteno u zasebnoj umjetničkoj praksi: potvrđuje se time vjerovatnost one Marcuseove misli, po kojoj je permanentna estetska subverzija prava sudbina egzistencije umjetnosti, a ova će se subverzija obavljati tako što će se u postojećim funkcionalne odnose stalno unositi svijesno usmjereni idejni »poremećaj« koji te odnose defunkcionalizira i na taj ili način ogoljava u njihovom stvarnom cilju i značenju.

Među radovima Gorana Trbuljaka, od kojih su mnogi posvećeni upravo tim pitanjima relativiziranja okolnosti širenja i kriterija vrednovanja tekućih umjetničkih rezultata, mogu se izdvojiti tri projekta koji problematiziraju motiv izlaganja i funkciju izložbe, kao osnovnih kanala javnog manifestiranja pojava i rezultata umjetnosti. Zbog specifičnosti načina tretiranja ove teme u tim pojedinačnim slučajevima, čini se da bi svaki od njih zaslužio kratki, zasebni komentar.

FRANCUSKI PROZOR (FRENCH WINDOW)

Koristeći okolnost djelovanja Galerije stanara (Galerie des locataires, Paris, 14 rue de l'Avre) koju je osnovala Ida Biard, Trbuljak je došao na zamisao o izboru *Francuskog prozora* kao mjesta izlaganja umjetničkih rezultata. Radilo se, zapravo, o običnom, prijemnom prozoru njihovog privremenog stana u Parizu, a ideja o korišćenju ovog objekta u svrhu izlagačkog prostora nije bila motivirana tezom o »iznošenju umjetnosti na ulicu«, nego je išla za tim da isprovcira i ispita u prvi mah nepredvidljivi splet okolnosti koje se oko ovog zahvata mogu odvijati. Već je i sâm naziv ovog projekta indicirao njegove relacije s kontekstom povijesti umjetnosti: on odmah izražava asocijaciju na poznati Duchampov rad *Fresh Widow* iz 1920, koji, u stvari, predstavlja minijaturnu rekonstrukciju jednog francuskog prozora (77,5×45 cm) u drvetu, pri čemu se njegov naziv i izgled dovode u neposrednu vezu, zahvaljujući dvosmislenoj artikulaciji odnosa riječi i predmeta: *Fresh Widow* (svježa udovica) = *French Window* (francuski prozor). Druga veza s umjetničkim kontekstom bio je oglas objavljen u časopisu *Art Vivant*, u veljači 1973, kojim se pozivaju umjetnici da pošalju svoje radove za prikazivanje na tom neobičajenom izlagačkom mjestu. U oglasu su date zapravo, osnovne propozicije ove akcije: poziv se odnosio na umjetnike koji napuštaju sferu estetskog, dok su uslove oblika eksponata predodređivale dimenzije postojećeg prozorskog stakla. Pokazalo se, dakle, da i jedna ovakva, sasvim neprofesionalna akcija ne može djelovati mimo stanovitih selektivnih mjertila, bez obzira na to što se ovdje nije radilo o mjerilima umjetničkog kvaliteta: jezgro institucionalizacije krije se u svakom činu današnjeg društvenog ponašanja, pa tako ono nije moglo mimoći ni zahvate u načelu lišene svake apriorne vrednosne kvalifikacije. Posebno je indikativno analizirati krug autora koji su pristali izlagati svoje radove na Trbuljakovu *Francuskom prozoru*: pored niza onih koji se umjetnošću profesionalno ne bave, no koji, ipak, osjećaju potrebu da neke svoje preokupacije javno prikažu, ovome pozivu odazvalo se i nekoliko poznatih umjetnika (Daniel Buren, Gina Pane, Bill Vazan, Anette Messager, Peter Valentinier, Caderé, Nicole Gravier i dr) koji su usprkos svom uključanju u postojeću komercijalnu galerijsku mrežu, nastojali da ovom participacijom ispolje stav svog umjetničkog i društvenog nonkonformizma. Pokazalo se, naime, da i jedno tako skromno mjesto, lišeno svakog kulturnog renomea, potiče u umjetnicima ambiciju izlaganja, pa onda nije nimalo neobično što već etablirane galerije veoma lako okupljaju uvijek nove ekipe suradnika. Ovaj primjer, možda, najbolje ilustrira dva lica etičkog ponašanja ne malog broja suvremenih umjetnika koji su u istom trenutku spremni da ispolje i krajnje radikalne i krajnje integrirajuće stavove, ne želeće se lišiti ni modernog prestiža prve, ali ni materijalne prednosti druge odluke. I nezavisno od ove provjere ponašanja nekolicine profesionalnih umjetnika, Trbuljakova zamisao o izboru *Francuskog prozora* sadržavala je i još jednu intenciju: ona se u krajnjoj konsekvenciji može shvatiti i kao jedna vrsta apela svim onim pojedincima koji bi svaki, pa i ovakav sasvim neznatni dio javnog prostora, što im je sticajem prilika stavljen na raspolaganje, trebali da iskoriste za slobodno ispoljavanje najrazličitijih poruka ličnog, ili općeg društvenog sadržaja.

O GALERIJAMA

Istovremeno s radom na prethodnom projektu, Trbuljak je u Parizu započeo seriju *O galerijama* kojom je nastojao provocirati neke realne ili formalne okolnosti vezane za odluke o razlozima priredivanja,

odnosno nepriredivanja konkretno izložbe. Da bi eksplicirao ovaj problem, Trbuljak se poslužio nekom vrstom ankete u kojoj je obavio slijedeću operaciju: posjetio je nekoliko privatnih galerija specijalizovanih za nove umjetničke pojave (*Ileana Sonnabend, Yvon Lambert, Daniel Templon, Bama, Mathias Fels, Stadler, Iolas*) i vodeće javne institucije za modernu umjetnost (*CNAC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris*). Ne identificirajući se, odnosno predstavljajući se anonimnim umjetnikom, postavio je pitanje da li oni žele u svojim redovnim programima izlagati i njegove radove koje im je stavio na uvid. Svi odgovori su, kao što se moglo i očekivati, bili bez izuzetka negativni. Poslije točno mjesec dana Trbuljak je još jednom posjetio iste ove ustanove, predstavivši se ovoga punim imenom i prezimenom, te pružajući im i dokumentaciju u svom prethodnom radu (kataloge, kritike, djela publicirana u časopisima, poziv za učešće na VII bijenalu mladih u Parizu), zahtijevajući odgovor kao i na prethodno pitanje. Ti odgovori su, kao što se tada moglo i očekivati, bili različiti: neke galerije su dale pozitivna rješenja, druge su ga ponovno odbile pružajući ovog puta različita obrazloženja (neuklapanje u postojeće koncepcije, ispunjenost programa i sl), dok su neke izbjegle bilo kakav određeniji odgovor pravađajući se, na primjer, trenutnim odsustvom ličnosti koja bi o ovom pitanju mogla donijeti kompetentnu odluku. U stvari, rad ponuđen na izlaganje bio je u oba slučaja potpuno isti, a o njegovom karakteru i vrijednosti bilo je moguće donijeti određeni sud nezavisno od poznavanja ličnosti autora. Pokazalo se, međutim, i na ovom primjeru da interna struktura djela nije ujedno i onaj kriterij koji u ovakvim i sličnim slučajevima nužno igra odlučujuću ulogu: naprotiv, ovim prilikama mnogo više pažnje posvećuje se onim okolnim činionicima koji mogu poduprijeti izlaganje jednog rada, a ti činioци najčešće se zasnivaju na podacima što ih umjetnikovo ime pružava publicitet i tržište, kao i na temeljima što ih čini onaj često vještački stvoreni i raznim društvenim institucijama podržavani pojam «umjetničkog renomea». Nema sumnje da je i prije ovog Trbuljakovog zahvata bilo dobro poznato da razne galerijske institucije vode određenu politiku izlaganja, motiviranu najrazličitijim vanumjetničkim pobudama, pri čemu posve u drugom planu ostaje razlog stvarne problemske valorizacije konkretnih rezultata. Ova Trbuljakova operacija pokazala je, međutim, na koji sve način funkcionira taktika izbjegavanja pružanja otvorenih odgovora i na kakvim se sve motivima zasniva odluka što po umjetnikovo javno manifestiranje može imati pozitivni ishod. Zaključci koji bi se iz ove analize mogli izvući idu ka konstataciji da većina galerijskih ustanova služi, zapravo, stabiliziranju i idejnom neutraliziranju stanovitih orijentacija umjetničkog djelovanja, zadržavajući koliko više može krug umjetnika koji u njima cirkuliraju, a kada se taj krug, sticajem raznih okolnosti, neminovno otvara, onda u nj ulaze samo oni prijedlozi koji već posjeduju kvalifikative što ih je taj isti dominantni kriterij prethodno utemeljio kao jedine u datoj situaciji relevantne parametre. Djelo anonimnog umjetnika (u ovom slučaju konkretnom, ili, pak, u prenesenom smislu riječi) ostaje izvan sistema kulturnog cirkuliranja, bez obzira na razinu svog realnog problemskog kvaliteta, a u trenutku kada počinje prevladavati granice svoje anonimnosti, ono ne može ne prihvatiti i sve zakonitosti koje čvrsto vladaju u postojećem društvenom i kulturnom ambijentu.

ČINJENICA DA JE NEKOME DATA MOGUĆNOST DA NAPRAVI IZLOŽBU, VAŽNIJA JE OD ONOGA ŠTO CE NA TOJ IZLOŽBI BITI PRIKAZANO

U toku rada na seriji *O galerijama* Trbuljak je dobio poziv za izlaganje na Tri-

bini mladih u Novom Sadu, što se može zaključiti iz njegovog pisma Mirku Radojičiću, objavljenom u *Novinama Galerije Studentskog centra* br. 43, 1973. Izložba je zaista bila i realizirana od 7—21. svibnja iste godine, s tim što je njena tema tretirala problem formuliranja u slijedećoj autorovoj rečenici: »Činjenica da je nekome data mogućnost da napravi izložbu, važnija je od onoga što će na toj izložbi biti prikazano«. Ma koliko ova tvrdnja može u prvi mah izgledati preforsirana ili kontradiktorna, ona je, pogotovo za one koji pobliže poznaju načine funkcioniranja galerijskih institucija, u osnovi više nego sarno vjerovatna. Trbuljakova teza dolazi, zapravo, kao krajnja konsekvencija analize izvršene u radu *O galerijama*: jer mnoga praktična iskustva mogla bi jasno pokazati da akcenat sadržaja ne malog broja izložbi nije bio prvenstveno postavljen na jednu određenu i prvi put izvorno formuliranu tematiku konkretnog djela, već je, najčešće, bio usmjeren ka tome da se stanovita umjetnička produkcija prikaže i time stavi u kulturni, ili komercijalni optičaj, a posljedice ovog čina vodile su bilo ka jačanju reputacije pojedinih umjetnika, time što se potencira utisak društvene potražnje njegovog rada, bilo, pak, ka realiziranju izravne tržišne distribucije, ako se, pri tome, doista radilo o djelima za kojima je i postojala takva stvarna ili iforsirana potražnja. Trbuljak je sätom temom svoje izložbe ukazao na okolnost po kojoj ova dva činioца gotovo redovno prethode težnji za otkrivanjem i analiziranjem stvarne umjetničke problematike prikazanih djela, što logično vodi ka zaključku da se u postojećem sistemu umjetnosti cijeli niz izložbenih manifestacija odvija automatizmom kojega nitko ne želi i ne smije temeljitije preispitati, pa u takvoj situaciji tvrdnja sažeta u nazivu Trbuljakove novosadske izložbe nije zapravo, bila ništa drugo do neprikrivena i otvorena konstatacija jednog doista postojećeg i realnog stanja stvari.

Poslije ovog sažetog opisa triju tema kojima se Goran Trbuljak bavio u periodu 1972—73, trebalo bi na kraju pokušati odrediti moguću i realni status ovih operacija: postavlja se, dakle, pitanje — da li se u ovim zahvatima radi o djelima i akcijama umjetnosti, ili je, pak, riječ o manifestacijama koje same po sebi nisu umjetnost, no koje s praksom umjetnosti stoje u tijesnoj i neposrednoj vezi? Traži se, naime, odgovor na dilemu da li su organizacija jednog specifičnog tipa izložbi u *Francuskom*

prozoru, primjena postupka ankete u radu *O galerijama*, ili jedna tekstualno formulirana tvrdnja u nazivu novosadske izložbe, oblici i mediji umjetničkog izražavanja, ili su, pak, to operacije koje umjetničko izražavanje imaju za svoj povod, ali još uvijek ne žele, nisu ili ne mogu biti samim činom umjetnosti. Ostavljajući za sada odgovor na ovo pitanje izvan svake neopozive i jedino ispravne solucije, potrebno bi bilo skrenuti pažnju na neke pretpostavke koje mnogome determiniraju prirodu rada i prirodu ponašanja novih umjetnika, pretpostavke koje su na stanovit način uključene i u pozlažišta i u rezultate ovih Trbuljakovih zamisli. Treba, naime, poći od činjenice da su u nekim osnovnim intencijama novih umjetnika nalazi težnja za prekidom s onim karakteristikama umjetničke prakse što se zasniva na izravnom evolucionizmu formi i medija i koja, kao takva, vodi brvom trošenju pojedinih jezičkih kôdova, neprestano zamjenjivanih drugim i prividno novim, pri čemu se, ipak, osnovne komunikativne dimenzije jezika umjetnosti ne samo ne mijenjaju, nego se uopće i ne šire, ostajući vezane za jednu specijalističku tehničku formalnog govora u kojoj se stalno zaobilazi temeljno pitanje umjetničkog iskaza. Ova evolucionistička koncepcija, koja promjene u umjetnosti tretira samo kao procese gradnje ili razgradnje formalnih struktura, izbjegava da u punoj oštirini i jasnoći postavi problem definiranja mjesta takve (a time i svake druge) umjetničke prakse u postojećem sistemu umjetnosti, mimoilazeći, svijesno ili nesvijesno, činjenicu bitno kritičkog i konfliktnog karaktera mnogih suvremenih umjetničkih operacija. Trbuljakov rad spada u one intervencije koje nastaju na temeljima te kritičke evidencije postojećeg stanja u konkretnom sistemu umjetnosti, a ne više na temeljima neutralnog plastičkog formuliranja realnih ili imaginarnih predodžbi o okolnom predmetnom svijetu. Slijedeći ove dijagnoze, može se dalje konstatirati da akcije kojima se Trbuljak bavi sjedinjuju u sebi dvije komponente, dosad redovno strogo odijeljene, komponentu umjetničke prakse, s jedne, i komponentu umjetničke kritike, s druge strane. Ova sjedinjavanja proizlaze iz uvjerenja po kojem umjetnik danas treba da bude suštinski zainteresiran ne samo za fazu produkcije vlastite umjetnosti, nego i za fazu njene društvene difuzije, a to praktično znači i za funkcioniranje svih kanala i instancija njenog prenosa i njenog primanja u datom kulturnom kontekstu. Iz ovakvih idejnih shvatanja proizlazi i bitna promjena izgleda, funkcije i statusa rada koji se može smatrati nosiocem novog karaktera umjetničkog jezika: djela ove vrste ne idu ka građenju finaliteta umjetničkog objekta, čije značenje zavisi od značenja stilskog kodeksa kojem pripadaju, nego se konstituiraju kao proces otkrivanja mnogih simptomatičkih stanja u najširoj sferi umjetnosti, a njegovo izravno značenje zavisíce od preciznosti i dubine uočavanja tih stanja u konkretnim povijesnim i društvenim okolnostima.

Primeri triju Trbuljakovih tema koje su bile predmetom ovog razmatranja, čini se, na vrlo indikativni način tumače prirodu ovih transformacija što su se dogodile u samom temelju koncepta umjetnosti shvaćenog kao medij neposredne kritike sistema umjetnosti: oni pokazuju neke od puteva kojima se to sjedinjavanje prakse i kritike u jedinstveni jezički kôd može danas kretati, u nastojanju da se kroz samo značenje djela zasnuje i jedan novi vid funkcije umjetničke operativnosti, što će proizvesti iz aktivnog ponašanja autora kao svijesne i samostalne jedinke, suprostavljene svim onim činionicima koji po vlastitim normama nastoje determinirati prostor i način umjetničkog djelovanja u konkretnoj društvenoj realnosti.



goran trbuljak, francuski prozor, 1973.