

braco dimitrijević,  
prolaznik kojega sam slučajno sreo u 17. 17. sati  
napulj, 1971.

ješa denegri

## BRACO DIMITRIJEVIĆ

Promene koje su se tokom poslednjih godina dogodile u samim temeljima pojma umetnosti obeležene su prevladavanjem dosad dominantne uloge estetskih i ekspresivnih komponenti u strukturi umetničkog iskaza, umesto kojih dolazi sada do zasnivanja jedne nove mogućnosti istraživanja shvaćenog kao područje specifične autorefleksivne i autokritičke aktivnosti. Ovi procesi neminovno su povezani i sa radikalnom promenom statusa dela za koje se više ne može reći da predstavlja formu podobnu vizuelnom načinu čitanja, već nasuprot tome, ono čini jednu određenu znakovnu celinu koju je moguće adekvatno razumeti jedino ulaskom u analizu mentalnih sadržaja umetnikovih intencija. Logično je da te transformacije izgleda i značenja umetničkog objekta pretpostavlja svetu i o novoj kvalifikaciji samog karaktera umetničkog delovanja: obzirom na to da se ne radi o delima nastalim postupcima likovnih i plastičkih formacija, ne može više biti reči o momentu oblikovne prakse, a smisao tih novih operacija mogla bi se, umesto toga okarakterizirati terminom »oznakovne prakse«, koji je inače predložila Julia Kristeva za specifičnu oblast semantike poetskog jezika, no koji nam se čini pogodnim za tumačenje svih onih komunikativnih relacija što se, poput umetnosti, zasnivaju na sprezi faktora oznake i faktora označenog. Budući da delo nije više koncipirano i realizirano kao fiksni oblik i uzimajući u obzir okolnost da ono funkcioniše kao jedan otvoreni sistem znakova, normalno je pretpostaviti da su i instrumenti njegovog konkretiziranja veoma raznovrsni i kao takvi nisu vezani za neku unapred zadatu tehničku proceduru: delo može ali i ne mora biti dato u kategoriji objekta, a usto se kao posve legitimni mediji koriste sada i kanali realnih fizičkih i veštačkih tehnoloških materijala i njihovih procesa, zatim pomagala u rasponu od fotografije i filma do reči i teksta, najzad razni postupci koji mogućnosti svojih ispoljavanja nalaze među mnogim u osnovi vanumetničkim sredstvima i lokacijama. Važno je, pri tome, da su sve ove intervencije rukovođene motivacijama »pro-

izvođenja značenja« koja se mogu uključiti u kontekst onih danas krajnje polariziranih i krajnje diferenciranih operacija što se podvode pod globalni pojam umetnosti, čiju bitnu prirodu čini se da ne možemo odrediti drukčije nego kao čin smislaonog preobražaja jedne određene pojave ili ideje izvršen s ciljem kritičkog problematiziranja njenog karaktera i njenog statusa u kompleksu funkcija savremenog kulturnog i socijalnog totaliteta.

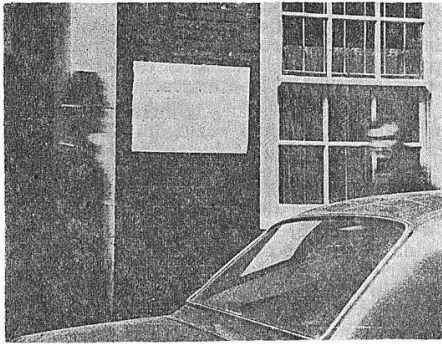
Osnovna orijentacija dosadašnjeg rada Braco Dimitrijevića bila je upravo koncentrirana ka tom problematiziranju onih okolnosti koje svojim delovanjem uslovljavaju mogućnost nastajanja umetničkog fenomena, kao i onih koje jednom već ostvarenom umetničkom fenomenu određuju kriterije kritičke i historijske valorizacije. Prve Dimitrijevićeve intuicije o motivu kazualizma kao principijelne podloge nastanka umetničke pojave nalaze se još u njegovim najranijim radovima što ih je zajedno sa Goranom Tribuljakom prikazao u okviru Majskog festivala studentskih kazališta u Zagrebu 1968; već je u tim zahvatima došlo do svesne degradacije shvatanja dela kao estetskog objekta, a ono što se moglo nazvati vizuelnom prezentacijom umetničke ideje nije bilo rezultat njegove oblikovne sposobnosti, već pre svega plod sticaja raznih prilika u kojima je presudnu ulogu odigrao od strane autora prethodno izazvani momenat slučaja. U kratkotrajnoj delatnosti grupe Penzioner Tihomir Simčić, koju su sačinjavali Dimitrijević i Tribuljak, status umetnika svodio se samo na položaj »aranžera situacija«, a dolazak do finalnog stadija formulacije dela bio je moguć jedino intervencijom neke druge, sasvim slučajno priključene osobe koja sa namerama autora nije bila unapred upoznata, no čija je nenamerna akcija uslovlila ono stanje nužnog preobražaja kojega je autor zatim dobrovoljno prihvatio kao mogućnost postojanja jednog specifičnog tipa umetničkog fenomena. Iz tih razloga vremensko trajanje jedne ovakve intervencije bilo je krajnje ograničeno, pa je ona pre imala karakter događaja nego karakter fiksnog objekta: delo nije funkcioniralo kao oblikov-



braco dimitrijević,  
intervencija sa gipsanim prahom, zagreb, 1969.

ni, već kao tranzitivni znak koji se javlja kao trenutni prenosnik jedne određene autorove zamisli. A da bi došao do stadija što koherentnije konceptualizacije ovakvog svog stava, Dimitrijević zasniva jedan jedinstven tematski modus ekspliciranja ideje o delu nastalom na principu kazualizma: čitav njegov rad od 1970. do danas sažima se oko postavke o »slučajnom prolazniku« kao motivaciji i kao predmetu posredstvom kojega on konotira svoja gledišta o krajnje aproksimativnom funkcioniranju umetničkog delovanja i njegovog vrednovanja u savremenom kulturnom i socijalnom kontekstu. U daljoj razradi ovog postupka, Dimitrijević eliminiše neposredno učešće drugih osoba, a njihovo prisustvo markira portretima »prolaznika koje je autor slučajno sreo«, povećavajući njihove fotografije koje je često prikazivao na onim mestima javnih prostora u kojima se inače susreću slike ili informacije o prethodno već afirmiranim pojedincima iz političkog i društvenog života. Reakcija koja se javlja u susretu gledaoca sa ovakvim vizuelnim znakom situiranim u ambijentu u kome se on inače ponaša kao strano telo normalno bi trebala provocirati pitanje smisla jedne ovakve informacije: njen cilj se, po autorovoj intenciji, upravo i sastoji u težnji izazivanja jedne vrsti dileme koja bi u svojim daljim konsekvencijama mogla prerasti u stanje aktivne skepsa e najzad i otpora prema svim onim merilima i kriterijima na temelju kojih mnogi savremeni socijalni mehanizmi stvaraju funduse različitih vidova »kolektivne memorije«.

Pri tome, Dimitrijevića posebno zanima specifikacija ovih opštih postavki na zasebno područje historije umetnosti čiju celokupnu formaciju on želi da posmatra kao proces uslovljen mnogobrojnim proizvodnostima dokumentarnog i interpretativnog karaktera, proizvodnostima koje su motivirane svesnim ili pak izazvane nesvesnim razlozima stvorile onu danas najčešće nekritički prihvatanu sliku o slojevima celokupnog kulturnog i umetničkog nasleđa. Afirmaciju pojedinih umetničkih koncepcija u prošlosti i sadašnjosti Dimitrijević vezuje bilo za pojave nekih slučajnih okolnosti, bilo pak za funkcije pojedinih socijalnih instrumenata kao što su, s jedne strane, zahtevi dominantnih društvenih i političkih struktura ili, s druge strane, zahtevi etabliranog umetničkog tržišta. Ovakve svoje hipoteze Dimitrijević je nastojao izneti posredstvom jedne serije slika u kojima je doslovno ponovio formativni princip »drippinga« karakterističnog za sli-



braco dimitrijević, prolaznik kojega sam slučajno sreo u 14. 52. sati, london, 1971.

karstvo Pollocka, insistirajući tim motivom plagijata na problematizaciji historijskog mesta ovih u formi skoro istovetnih, no u značenju bitno različitih umetničkih poduhvata. Na toj istoj razini komentara o relativnosti kriterijske baze mnogih historijsko-umetničkih valorizacija zasniva se i ciklus tekstualnih sastava »O šest umetnika«, gde se na primer u fabuli o Leonardu da Vinci iznosi parabola o mogućoj eventualnosti uslova na temelju kojih su danas fundirane veoma istaknute ili pak sasvim anonimne kulturne egzistencije pojedinih umetničkih doprinosa. Dimitrijevićevi koncepti sa ovom tematikom jesu, u stvari, pozivi na napor nužnog preispitivanja mnogih saznanja koja nisu nastala kao rezultat neposrednih pojedinačnih iskustava i razmišljanja, već su posledica olakog usvajanja tekućih društvenih konvencija kojih se većina ljudi najčešće pasivno i unapred dobrovoljno pridržava. Opinujući se svakom nametnutom apriorizmu, Dimitrijević pledira za potrebu zasnivanja krajnje otvorenih i fleksibilnih kriterija valorizacije mnogih društvenih, kulturnih i umetničkih pojava, s tim što će ti kriteriji biti stalno odgovorni ličnim motivacijama i odlukama, kako ne bi prerastali u instrumente jedne nove normativnosti već bi ostajali uvek osetljivim za nužnost ispoljavanja onih radikalnih preocenjivanja što će se svakako javljati kao imperativi pojave novih mentaliteta individualnog i kolektivnog ponašanja.

Karakteristika Dimitrijevićevog postupka sastoji se u mogućnosti ekspliciranja globalne dimenzije značenja celine dela putem različitih kategorija znakova koje poseduju sposobnost objavljivanja identičnih ili makar vrlo bliskih konotacija. Razlog tome treba tražiti u okolnosti po kojoj on ne koristi znakove koji bi se podvrgavali čisto vizuelnim kodovima čitanja i čija bi se artikulacija zasnivala na principu plastičke formativnosti, već se naprotiv služi medijima koji sami po sebi ne poseduju nikakav unapred garantirani kvocijent estetske artifizijalnosti (kao što je to slučaj sa žanrovima slikarstva i skulpture), pa su zahvaljujući tome u stanju da transmisiju autorovih mentalnih pretpostavki obave bez nepotrebnih oscilacija i sa merom skoro potpune usaglašenosti odnosa između oznake i označenog. Dimitrijević je, naime, istu sadržajnu bazu svojih umetničkih intencija bio u stanju objaviti posredstvom čitavog niza različitih kanala: jer, pored već opisanog postupka prezentacije uvećane fotografije u javnim prostorima, on je ideju o »slučajnom prolazniku« takođe iznosio i u vidu transparenta sa likom ili imenom određene osobe, u vidu plakata ili natpisa koji se lepe na oglasnim tablama ili ističu na istaknutim mestima gradskog ambijenta, u vidu mermernih memorijalnih ploča ili spomenika izrađenih u maniru tradicionalne akademske i realističke skulpture, u vidu slika na platnu sa uporednim natpisima imena poznatih i anonimnih ličnosti, u vidu knjiga i tekstualnih sastava, pa čak i u vidu jedne vrste banketa prire-

denog u čast »slučajnog prolaznika«, pri čemu je zapravo korištena forma eventa kojega uslovljava i animira samo prisustvo mnogobrojne publike. Karakteristično je da svi ovi načini manifestiranja ne pripadaju nekom predodređenom području umetničke komunikacije već to postaju zahvaljujući uključenju autorove ideje koja je uvek tako koncipirana da određena umetnička značenja bez teškoća infiltrira i u one kanale koji sami po sebi inače ne poseduju mogućnost prenosa formulacija estetske prirode. Radi se, dakle, o poduhvatu zasnivanja jednog znakovnog sistema koji se više ne inkarnira u filmskom materijalnom obliku umetničkog objekta: jer, sredstva kojima se Dimitrijević služi ne mogu po samoj svojoj građi postati osnovom jedne autonomne i samooznačavajuće plastičke celine, već funkcionišu pre svega kao sprovednici umetnikovih mentalnih pretpostavki ili, drugim rečima, postoje kao »podloge« na kojima se profilira bitno konceptualni karakter ovog specifičnog umetničkog postupka. Dela ovog tipa zapravo se realizuju tek putem refleksije što je mogu izazvati u svesti gledaoca koji je samom prezentacijom ovih vizuelnih objava pozvan na misaono rekonstruiranje njihovog značenja: pri tome, da bi fizionomiju te refleksije doveo u što skladniji odnos sa svojim osnovnim intencijama i time izbegao opasnost razlaza u komunikativnoj sprezi pojavne i pojmovne komponente znaka, Dimitrijević je namerno odustajao od sugeriranja mogućih oscilacija značenja da bi, nasuprot tome, planski insistirao na uvek istovetnom usmerenju svoje ideje služeći se u tom cilju strategijom stalnog ponavljanja jednog istovetnog sadržaja predstavljene u nizu konkretnih dela tek minimalnim motivskim pomacima u načinu prenosa bitno jedinstvenog misaonog jezgra svoje celokupne umetničke operacije.

Fonmacija Dimitrijevićevog umetničkog govora odvijala se u kontekstu onih aktuelnih iskustava koje obeležava post-vizuelna i post-objektna priroda izražajnog znaka. Dok se njegov početna aktivnost, vezana za osnivanje grupe Penzioner Tihoimir Simčić, za izložbe Suma 680 i Suma 2n, kao i za manifestacije u haustoru u Frankopanskoj 2a u Zagrebu može, s jedne strane, posmatrati kao svojevrsna reakcija na tada u toj sredini već afirmirane postavke pokreta Novih tendencija, uz istovremeno prihvatanje njihove osnovne idejne teze o demitizaciji i demistifikaciji navodne »misterije« umetničkog rada, Dimitrijevićev se kasnije delovanje — koncentrirano oko tematike »slučajnog prolaznika« — kreće u kordinatama sigurno savladanih jezičkih standarda koji se u širem smislu reči uključuju u recentna iskustva konceptualnih i procesualnih orijentacija. Sklonost ka problematiziranju određenih socioloških determinanti nastanka i vrednovanja umetničkog rada, kao i težnju ka uključivanju uloge umetnosti u zaoštavanje izvesnih ideologijski uslovljenih pitanja, Dimitrijević izvlači iz globalnog primera Beuysovog ponašanja, dok znatno konkretnije srodnosti pokazuje sa pozicijom Burena, od koga prihvata shvatanje o prevazilaženju statusa dela kao oblikovnog i estetskog objekta, shvatanje da delo mora posedovati ne više vizuelni već bitno mentalni karakter značenja, kao najzad i shvatanje da se efikasna penetracija tako koncipiranog dela u dato kulturno tkivo najlakše može obaviti pomoću strategije prividno neutralnog insistiranja na uvek istom sadržajnom težištu iskazanom znakovnim sistemom lišenim formalne evolucije, ali i svesno podvrgnutim izvesnim pomeranjima u načinu tretiranja osnovnih izražajnih medija. Usto, jedna usputna tangenta primetna samo u ciklusu tekstova »O šest umetnika« mogla bi se povući u usporedbi sa nizom »Parabola« američkog umetnika Johna Baldessarija. Pri tome, sve te dodirne komponente uključene u celinu jednog lično motiviranog i prepoznatljivog opredeljenja uvode Dimitrijevićev rad u tokove onih



braco dimitrijević, prolaznik kojega sam slučajno sreo u 11. 09. sati, pariz, 1971.

orijentacija u kojima se mnogobrojna pitanja novih modusa umetničke prakse sažimaju u danas aktuelnim previranjima u kojima se vrši ključni preobražaj od gradnje izražajnog jezika kao dosad dominantnog zadatka umetnosti ka novoj funkciji umetnosti kao području zasnivanja i verificiranja jednog specifičnog vida meta-jezika. Koncentracijom na jednu jasno formuliranu i lako čitljivu tematiku, podržanu usto i svojim izuzetno komunikativnim ponašanjem i ličnim kontaktima sa mizom vodećih umetničkih ličnosti ovog perioda, Dimitrijević je više od ostalih jugoslovenskih predstavnika srodnih usmerenja uspeo da se uključi u same matične linije navedenih problemskih gibanja u najširem internacionalnom kontekstu trenutka, o čemu svedoči niz njegovih samostalnih nastupa u galerijama kao što su Situation u Londonu, Konrad Fisher u Düsseldorfu, Modern Ars Agency u Napolju, Francoise Lambert u Milanu, Palais des Beaux Arts u Bruxellesu i dr, kao i učešća na važnim grupnim izložbama kao što su Aktionsraum u Münchenu, Documenta 5 u Kasselu, Contemporanea u Rimu, Projekt 74 u Kölnu i dr. Okolnost da s lakoćom podnosi ova stroga odmeravanja u međunarodnom kontekstu ne mora, naravno, biti presudnom potvrdom unutarnjeg problemskog težišta Dimitrijevićevog rada, mada i ti momenti svakako čine jednu od važnih kriterijskih komponenti koju je neophodno uključiti u proces valorizacije njegovog celokupnog umetničkog profila. A taj je profil, sagledan u totalu svoje pojave, izgrađen na vrlo izoštrinom osećanju za slobodno i neopterećeno kretanje u onim područjima savremenih umetničkih tokova koji se nalaze na nekim od najisturenijih rubova danas aktuelnih pitanja, u područjima za koja se sa sigurnošću može utvrditi da po svojim mnogobrojnim aspektima iniciranja novih situacija predstavljaju osnovno poprište onih složenih pomeranja u čijim se dimenzijama rada i definira globalni problemski lik umetnosti prve polovine 70-tih godina.