

mesto: — raj. Centar sveta je tamo gde je i boginja: sveto drvo postaje osovina, a ona osa kosmosa. Četiri ključne tačke nastaju i nestaju u ovom centru. Dok se on rotira oko sebe, kao stereoskop koji je fascinirao Dišana, s ove pa s one strane, više se ne zna šta je levo a šta desno.

**D**išan nije krio oduševljenje umetničkim delima iz prošlosti koja su bila inkarnacija jedne ideje, obično po prirodi religiozne. »Veliko staklo« jeste pokušaj da se ta tradicija obnovi u sasvim drugačijem kontekstu, areligioznom i ironičnom. Još od sedamnaestog veka u našem svetu nema ideja u onom smislu u kom ih je hrišćanstvo imalo kad je bilo na vrhuncu. Sve što imamo je kritika, naročito od Kanta naovamo. Čak i savremene »ideologije«, uprkos pretencijama da ovaplove istinu, i pseudoreligijski fanatizmi koji su se iz njih izrodili predstavljaju se kao metodi. Čak ni marksizam ne tvrdi drugo do da je samo teorijsko-praktična metoda u kojoj je **praxis** nedovojiv od **kritike**. Dišanova umetnost je javna jer on počinje da obnavlja tradiciju umetnosti »u službi duše«, hermetična je jer je kritična. Poput boginje drveta koja je centar univerzuma u kome levo i desno više ne postoje, Nevesta sa »Velikog stakla« je osovina u kojoj se po-

kret i nepokretnost stapaju u trenutak istovremene ispunjenosti i praznine. Ali za razliku od boginje, Nevesta nije prisutna, ona je samo Ideja. Pored toga, ona je ideja koja samu sebe uvek iznova uništava: svako od njenih pokazivanja negira je tako što je realizuje. S toga razloga usudio sam se da u jednom ranijem radu o Dišanu kažem da je Nevesta (nesvesno) predstavljanje jedine mitske ideje modernog zapadnog sveta — Kritike.

**P**otpun Malarmeovog *Un coup de dés*, »veliko staklo« i »Pokloni« ne samo da sadrže sopstvenu negaciju, već je ta negacija njenih pokretača, njihov princip oživljavanja. Kao što se dešava u *Fineganovom bdenju*, u ovim Dišanovim delima pojava ženskog prisustva koincidira s njenim nestankom. Dijana — stozjer sveta, koji se rasplinjuje i ponovo nestaje. Pojava je trenutni oblik privida. Pojava je oblik koji prihvatomu čulima. Privid nije oblik, već sprega snage, čvor — čvor žudnje. Izmedu pojava i privida postoji treći pojam — prisustvo. Sušinska razlika između »Velikog stakla« i »Poklona« leži u činjenici da se u prvom delu Nevesta predstavlja kao pojava koju treba dešifrovati, dok je u drugom slučaju prisustvo koje se nudi našem razmišljanju. Nema rešenja, kaže Dišan, jer nema ni problema. Preciz-

nije bi bilo reći da se problem rešava samim prisustvom, inkarnacijom Ideje u nagoj devojci.

»Pokloni« su trenutak Dišanovog pomirenja sa svetom i samim sobom. Ali, on se ne predaje, niti posustaje: negacija, kritika i meta-ironija ne nestaju. Oni su svetiljka koja gori na danjem svetu: njen slabašni plamčak navodi nas da posumnjamo da je ono što vidimo stvarno. Lampa stvara tamu koju je Dišan zahtevao za brzu ekspoziciju: to je taj momenat odraza koji delo čini enigmatičnim. Enigma nas nagoni da načas spazimo drugu stranu prisustva, prost i dvostruki lik: prazninu, smrt, uništenje pojave i, istovremeno, trenutno oblike, život u trenutku predaha. Prisustvo žene: pravi Vodopad u kome se skriveno otkriva, otvara se ono što se skrije u koricama sveta. Enigma je staklo koje je razdvajanje/sjedinjavanje: od vojaerstva stižemo do pronicanja. Budući da više nismo osudenici da vidimo, dobijamo slobodu da razmišljamo.

S engleskog:  
Vladislava Gordić

Iz: Marsel Duchamp,  
The museum of Modern Art  
&Philadelphia Museum of Art,  
New York, 1989.

## sedamdesete godine: fotografija umetnika ješa denegri



**V**eze između likovnih umetnosti i novih tehnika produkcije i reprodukcije predstava, tačnije rečeno uključenje tih tehniku u područje likovnih umetnosti, moguće je pratiti već skoro ceo vek, no s naročitim intenzitetom te se veze uspostavljaju i odražavaju u poslednjim decenijama kada sam jezile umetnosti doživljavaju znatne transformacije upravo zahvaljujući uvodenju i širenju medija fotografije u repertoar izražajnih postupaka savremenih umetnika. Reč, je dakle, o pojavi u kojoj fotografija postaje medij kojim rukuju umetnici po formaciji, profesionalnom statusu, samozumevanju sopstvenog rada; ne oni koji se po tim istim kvalifikacijama smatraju i koje drugi smatraju »umetnicima fotografije« ili sasvim jednostavno rečeno fotografima. Razlika između »fotografije umetnika« i »fotografije fotograf-a« naročito je došla do izražaja i u vrlo jasnom razgraničenju se ispoljila u sedamdesetim godinama kada na umetničkoj sceni u svetu, a sa znatnim odjekom i jugoslovenskim umetničkim sredinama, dolazi do sledećeg karakterističnog fenomena: niz autora, po prethodnom obrazovanju često slikara, a u isto vreme pripadnika »nove umetničke prakse« ili »umetnosti ponašanja«, prihvata fotografiju kao jedno od sredstava svoga rada i polazeći od različitih motivacija i nacina upotrebe me-

dija čini vidljivom sadržaje svojih zamisli. Iako, naravno, nije bez prethodnika i nastavljača, pojava široke primene fotografije u radu umetnika tesno je vezana uz razdoblje u kojem u problematskom smislu prevladava težnja ka dematerijalizaciji umetničkog predmeta, a upravo to je razdoblje otprilike između 1970—80. kada u umetnosti istovremeno dolazi do snažne ekspanzije novih tehničkih medija ali i do uvodenja i naglašavanja analitičkih i mentalnih pristupa u svim, podjednako klasičnim kao i u tim novim sredstvima i postupcima umetničkog izražavanja.

Pominjući prethodnike ovoj pojavi treba sasvim ukratko navesti niz primera iz nasleda istorijskih avangardi prve polovine veka. Počeci uključenja fotografije u jedan avanguardni umetnički pokret beleže se u futurizmu (fotodinamizam), potom se fotografija u raznim eksperimentalnim postupcima (fotomontaža, fotogram) primenjuje u ruskoj avangardi, dadaizmu, nadrealizmu, medu autorima okupljenim na Bauhausu. Imena vodećih autora čiji rad u razdoblju i u raznim strujama istorijskih avangardi može poneti status »fotografije umetnika« sledeća su: Rodčenko, Moholy-Nagy, Man Ray, Hausmann, Haerfield, Max Ernst i dr; za njih fotografija ili postupci izvedeni iz upotrebe fotografije važna su područje ra-

da, integralni deo njihovih ukupnih umetničkih istraživanja. Postojanje ovog istorijskog nasledja, vrednosti ostvarene u toj produkciji, temelj su i argumenti u prilog svim kasnijim uključenjima umetnika u područje bavljenja medijem fotografije, to je ujedno fond iksustava koji će u istom području omogućiti i podstaknuti mnoge kasnije razvoje i razrade.

**U** posleratnim umetničkim pokretima fotografija prvi put postaje sredstvo formiranja predstave u britanskom i američkom pop-artu: Hamilton, Rauschenberg, naročito Warhol protagonisti su ovih postupaka i usmerenja, a na tragu njihovih otvaranja sledi evropski fenomen »mehaničke umetnosti« (mec-art) čiju teorijsku podlogu iznosi kritičar Pierre Restany a praktične prime-re demonstriraju mnogi medij koji su najistaknutiji Rotella i Bertini. Osnovni razlog zbog kojeg se svi ovi autori prihvataju upotrebe fotografije jeste u težnji objektivizacije, čak izvesne depersonalizacije predstave u smislu duhovnih raspolaženja šesdesetih godina, a takva svojstva predstave najčešće formirane posredstvom serigrafiskog prenosa fotografije na emulziju platno nalaze se u realističkim prikazima pojavnim i predmetnim podatcima analognim osobinama same fotografiskske slike.

Kada, međutim, krajem šesdesetih i u sedamdesetim godinama dove na umetničkoj sceni do uvođenja niza novih postupaka u znanju dematerializacije i konceptualizacije umetnosti, kada produkcija estetskih predmeta (slika, skulptura) ne bude više dominantna osobina umetničke prakse, a ta se praksa počne da odvija posredstvom akcija, nastupa umetniku pred publikom u galeriji ili i u izvangelijskim prostorima, u gradu ili u prirodi, da se jednom rečju razvije »umetnost ponašanja« javiće se potrebe za registracijom tih izražajnih načina i to će širom otvoriti vrata ulasku fotografije i pokretnim slikama izvedenim iz fotografije (film, video) u područje tada aktuelnih umetničkih formulacija. Prve primene ovih tehnika vizuelne registracije biće prevashodno dokumentarnog karaktera, služiće kao najadekvatnija mogućnost beleženja i »pamćenja« održanih umetničkih akcija, kao svedočanstvo o tim akcijama, prenosnik njihovog sadržaja, ali ujedno i kao sredstva širenja informacija o njima u masovnim medijama i u stručnoj u publicistici. Biće to, napokon, i način priključenja ove vrste umetnosti postojecem umetničkom tržištu koje nije moglo i nije htelo da ostavi izvan svoga delokruga čak ni ove, u prvi mah, nekomercijalne načine trenutnih i prolaznih umetničkih intervencija.

**P**rvi stadijum uvođenja fotografije u područje »umetnosti ponašanja« jeste, dakle, stadijum registracije umetničkih zbivanja, neka vrsta zamene za otsutni umetnički objekt, a ne još uvek izvorno umetničko delo, novonastali i prisutni umetnički objekt. Ali jednom široko uvedena u područje nove umetnosti sedamdesetih godina, fotografija će u tome kontekstu uskoro postati samostalni medij, specifičan način medijskog mišljenja, sredstvo vrlo pogodno za analizu jezičkih osobina i same prirode toga medija. Na mesto prvobitne reproduktivne funkcije nastupa sada produktivna uloga fotografije: u radu niza umetnika aktivnih u sedamdesetim godinama fotografija postaje generator slika, promotor novih predstava; drugim rečima, postaje samosvojni način i samostalno područje ispoljavanja umetničke i umetnikove imaginacije. Ono što otada fotografija može umetnicima da ponudi jeste precizni opis nekog predmeta, ljudskog lika, ambijenta; ali taj opis nije ujedno i cilj, konačni rezultat operacije, nego je tek vizuelni materijal za dalje transformacije predstava, za odmicanje od realnosti pravog i osnovnog nivoa prikaza u realnosti naknade formalizacije tog prikaza. Posledica je nastanak autonomnog umetničkog dela kojem je fotografija tek tehnika, sredstvo, postupak, kao što tvaka ista oblikovana i jezička svojstva u svojim specifičnim vidovima poseduju i sve ostale savremene umetničke discipline.

U umetničkim formulacijama u mediju fotografije došlo je, dakle, u sedamdesetim godinama do prenosa težišta sa morfološke strukture na značenjsku ravan umetničkog dela: stoga formalni kriterij nije dovoljan za vrednovanje ovih radova nego traži da bude dopunjeno razumevanjem njihovih sadržaja. Zbog krajnje raznovrsnosti tih sadržaja širi se područje personalizacije umetničkih izjava, ova struja umetnosti postaje teren vrlo pogodan za najraznolikije subjektivne iskaze, sve do onih u kojima dolazi do izrazitog autorskog »govora u prvom licu«. Postupci u području fotografije kao medija umetnika ispoljavaju se, dakle, u mnogim vrstama i podvrstama umetničkih motivacija: od onih sažetih u jednom jednom kadru kao maksimalnoj kondenzaciji prostora i vremena do onih razvijenih u sekvence građene od niza pojedinačnih kadrova, gde je vreme zbivanja radnje produženo do celih »priča u slikama«. Postoji u fotografiji umetnika sedamdesetih godina zasebni žanr pod karakterističnim nazivom *Narrative art*: strukturu jednog rada u ovoj vrsti izražavanja čine paralelni tokovi naracije u slici (snimku) i priči (tekstu), a to uvođenje teksta neposredno je posledica prethodnog iskustva konceptualne umetnosti. No svim ovim izražajnim postupcima zamenička je jedna osobina: to je umetnost s onu stranu manuelnosti, izvan tradicionalne zanatske izvedbe, a kamera je tehnički instrument koji služi kao sredstvo beleženja realnih predmetnih podataka. Ali suština rada nije u registraciji tih podataka, u vizuelnom domenu predstave, nego je u zamisli, ideji, konceptu

kao bitnoj ravni značenja te predstave. Mnogobrojni su u Americi i Evropi bili autori uz čiji se rad u sedamdesetim godinama vezuju ovi ili srodnii postupci, a među vodećima su **Huebler, Baldessari, Wegman, Beckley, Collins, Dibbets, Fulton, Hilliard, B.i.H. Becher, Haacke, Rinke, Klaucke, Sieverding, Le Gac, Boltanski, Zaza, Vaccari** i dr. Prikazi ljudskih likova, predmeta, pejsaža i gradskih ambijenata na fotografijama ovih autora nikada nisu čiste tautologije, analogoni stvarnosti; naprotiv, ti su prikazi uvek uvedeni u odredene kodekse čitanja, u jezičke modele i njihove nizove, čine prelazak od snimka kao konstatacije pojava ka snimku kao formulaciji znakova; drugim rečima, kako se govorilo u žargonu tada aktuelne semiotike, ti prizori obeležavaju prelazak od denotativnog ka konotativnom nivou predstave.

**R**azmotriti pitanje upotrebe fotografije u radu pripadnika nove umetničke prakse sedamdesetih godina u jugoslovenskim kulturnim sredinama znači makar u najkratćim crtama osvrnuti se na dogadaje i podatke iz same istorije te pojave: jer, gotovo da u njoj nema autora koji se se na neki od načina i u nekim periodima svoga rada nije služio fotografijom, a za nekolicinu fotografija je bila njihov prevashodni medij, središnje područje izražavanja. Početak uvođenja fotografije u posle interesovanja ovih autora datira od trenutka kada se javila potreba za registrovanjem i dokumentovanjem privremenih umetničkih aktivnosti, kada se fotografijom beležilo već pomenuto »otsustvo objekta« svojstveno osobinama »umetnosti ponašanja«. Biće to trenutak prvih nastupa ljubljanske grupe OHO još s kraja šesdesetih godina, a nezavrsno kasnije i nezavisno od njihovih primera istu će potrebu za fotografijom pokazivati i pripadnici njima konceptualnih srodnih grupa u Splitu, Novom Sadu i Subotici, kao i brojni pojedinci u Zagrebu i Beogradu. A zahvaljujući upravo i jedino ovim zapisima u fotografiji (jer u to vreme video još nije u upotrebi) moguće je danas rekonstruisati ili makar naslutiti mnoštvo vrlo intenzivnih umetničkih zbivanja na samom početku sedamdesetih godina: hepeninga, instalacija u galerijama, intervencija u arhitektonskim ambijentima, akcija u gradu ili u prirodi, primera land arta u body arta, performansa i svih drugih tada primenjivanih postupaka s onu stranu trajnog i čvrstog materijalnog objekta.

Kada u sledećem stadiju upotrebe fotografije ovaj medij izbori svoju autonomiju, kada i sam postane sredstvo produkcije specifičnih umetničkih objekata, doći će u radu autora koji su fotografijom ostali duže privrženi do poslepenih tematskih i problemskih individualizacija; počeće se razabirati pojedinačni profili, bice moguće među njima uspostaviti odredene vrednosne razlike. Svaki formirani autor poseduje krug svojih preokupacija, teško je i opasno tako autore podvoditi pod neke zajedničke nazivnike, ali budući da je ovde nemoguće detaljnije zalaziti u pojedinačne slučajeve, čini se da u praksi jugoslovenskih umetnika koji se u sedamdesetim godinama služe fotografijom postoje dva generalna opredeljenja, dva smera istraživanja. Jedno bi bilo ono gde umetnik pažljivo prati i predstavlja svoj egzistencijalni delokrug ističući kao prepoznatljivi znak svojeg sopstveni lik; to je svojevrsni »govor u prvom licu«, dakle govor subjekta, način subjektivizacije umetničke izjave, a autori koji se mogu uključiti u ovu skupinu su Tomislav Gotovac, **Radimir Damnjanović Damnjan, Ilija Šoškić, Marina Abramović, Raša Todorović, Zoran Popović, Neša Paripović, Sanja Iveković, Mladen Stilinović, Balint Szombathy i Slavko Matković**. Druga bi pak skupina bila ona u kojoj su u prvom planu umetnikovih interesovanja sama svojstva jezikova fotografije i stoga bi se takva interesovanja mogla označiti kao »refleksije o prirodi medija«: posredi je, dakle, analitički pristup, način objektivizacije umetničke izjave, a autori čiji se rad kreata u ovom delokrugu su **Vladan Radovanović, Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Dalibor Martinis, Željko Jerman, Sven Stilinović, Goran Petercol, Marijan Molnar, Mirko Radojičić, Nuša i Srećo Dragan, Gergely Urkum, Maja Savić, Miško Šuvaković** i ostali iz grupe 143. Pri tome, treba istaći da

predložena tipološka podela nipošto nije stroga i isključiva, a u radu jednog istog autora cesto je bilo moguće naći primere koji pripadaju obema skupinama ili se pak nalaze u mreži ukrštanja, njihovih jezičkih karakteristika.

**I**zvan ovih podela, svim autorima u području fotografije kao medija umetnika zajednička je jedna osobina: oni su, po pravilu, tvorci ideja, svojevrsni režiseri, inicijatori snimanja, ali ne i snimatelji sami; neki od njih, možda čak većina, ne zna se služiti kamerom nego taj zadatak poverava profesionalnim izvođačima koji vizualizuju i realizuju autorske zamisli umetnika. Upravo ta osobina bitno ih razlikuje od »čistih fotografa«, onih koji nikada i nikome drugome ne bi prepustili ni jednu etapu u procesu realizacije snimka, od izbora motiva do konačnog razvijanja slike. Iz ove razlike proizlazi i zaključak da je fotografija umetnika pre mentalnog nego tehnička operacija, pre invencija sadržaja nego elaboracija forme. To je disciplina, u kojoj ne igra nikavu ulogu veština fotografiskog postupka i stoga u njoj nisu delotvorni kriteriji vrednovanja prema estetskom kvalitetu slike. Primarna je postavka ideje, a sama svrha bavljenja ovim medijem od strane umetnika nalazi svoje opravdavanje u kontekstu umetničkih ideologija aktuelnih u okolnostima u kojima dolazi do pojave i razvitka ovakvih načina izražavanja. Treba reći da se to događa u vreme kada u socijalnoj i duhovnoj klimi istorijskog trenutka još uvek traju odjeci zaoštrenih stanja 1968, kada jedan krug kritički i samokritički nastrojenih umetnika teži preispitivanju svoje profesionalne formacije, pita se o sopstvenom statusu, traži neko drugačije mesto na umetničkoj sceni i u okolnom kompleksu kulture; kada se ti autori ne zadovoljavaju zatećenim pojmom umetnosti nego teže da taj pojam prošire između osta loga i uvođenjem fotografije kao pravog masovnog medija, posebno pogodnog za ispoljavanja krajnjih individualnih pogleda i shvatanja.

**Z**a pripadnike nove umetničke prakse sedamdesetih godina u Jugoslaviji ovo se pitanje ispoljavanja individualnih pogleda i shvatanja postavlja tim otvorenojer jer su oni kao kulturna, a umnogome i kao socijalna, skupina pripadali u to vreme struji alternativne, činili su tada poslednju etapu u kontinuitetu druge linije, pod kojim je terminom uslovno moguće označiti mentalitet i ponašanje svesnog odstupanja od vladajućih umetničkih tendencija u kulturnim sredinama u kojima su se ovi umetnici javljali. Upotreba fotografije dopušta je tim umetnicima relativno laku i brzu realizaciju njihovih zamisli, prepostavljala je (mada i retko ispunjavala) mogućnost proširene difuzije njihovih umetničkih predložaka; po prirodi medija bila je to, dakle, prava »siromašna umetnost« u jugoslovenskoj varijanti, postavljena naspram materijalno i ideoški privilegovane »bogate umetnosti« ovapločene u slikarstvu i skulpturi kasnog modernizma. Iako bez dublje tradicije u sopstvenim sredinama (s dalekim referencama ka zenitizmu i ka domaćim verzijama dadaizma, konstruktivizma i nadrealizma), ova je umetnost poštovala i prihvatala duhovno i operativno naslede evropskih istorijskih avangradi, primenjivala je ponašanje koje iz takvog nasleda proizlazi, a sama je bila poslednja u nizu posleratnih neovangardnih pojava. Poslednja zato jer će se upravo na kraju perioda u kojem se ova umetnost formirala i u kojem je delovala javiti prava eksplozija praktičnih i teorijskih pozicija u duhu post-moderne, obnoviće se u specifičnim jezičkim modelima osamdesetih godina klasične discipline slikarstva i skulpture, a u takvoj situaciji počeće postepeno da slabiti i potom sasvim da se gasi fenomen fotografije kao medija pripadnika nove umetničke prakse sedamdesetih godina. Danas taj fenomen prema istorijsku dimenziju nego živo i aktivno radno prisustvo, ali to ipak nipošto ne dovodi u sumnju zaključak po kojem je za vreme svog punog intenziteta predstavljalo komponentu od nesumnjivog značaja ne samo za zbijanje u fotografiji nego i u celokupnoj jugoslovenskoj umetnosti svoga vremena.