

# samo je vizija stvarna fantazija tačnosti

Jürgen Partenheimer

To što zovemo jedinstvom stila, važi samo do kraja 19. veka, a sa njim i zahtev za prosvetljujućim napretkom koji se sublimira u remek-delo. Primat duha razvijaće se saglasno sa zahtevom za remek-delom koje je Kandinski formulisao 1913. godine: »Svako delo nastaje tehnički onako kako je nastalo i kosmos – putem katastrofe, koje iz haotičnog škripanja instrumenta na kraju obrazuju simfoniju, koja se zove muzika sfera«. Nadahnuta jasno postavljenim ciljem, korak po korak, iz jedne potpuno neoblikovane materije nastaje oblikovana forma. Ta predstava je koliko neverovatna, toliko i zapanjujuća, jer ne radi se o ukroćavanju haosa u odnosu na muziku sfera, niti se radi o harmoniziranom ometanju, već se radi o katastrofama samim, njihovoj autentičnosti koja, pomoću umetničke fantazije tačnosti, postaje čulni nacrt stvarnosti. Katastrofa kao znak autentičnosti doživljavanja je samo subjektivna mogućnost stajanja u vremenu koja se objektivizuje u slici. Katastrofa, dakle neuračunljivo, nerazumljivo, jeste ono što čini Višak – područje spekulacije. Od Massacia preko Poussina do Seurata dominira klasična forma idealnosti; ratio kao korektiv, emfaza kao skretanje s puta. Kategorizirajuće vrednovanje suprotnosti temperameta ne ostavlja nikakav prostor za konflikt konkurirajućih snaga koje umetnik mora da podnese. To što suprotnosti u analitičkom i emocionalnom postupanju ne dolaze otvoreno do izražaja u delu jedne iste ličnosti, istorijski je uslovljeno i zavisi od recepcije klasične antike, karakteristične za 19. vek, od recepcije renesanse, i naročito od Hegelove »Estetike«. Dvostruko prihvatanje antičke idealnosti u italijanskoj renesansi i arheologiji 19. veka, Palladio i Winckelmann i idealizacija purizma koja se izvodi formalno estetički, stavljaju nas pred dalekosežnu obavezu. Potpuno izvan perspektive preobraćenog, mešaju se paganska filozofija i hrišćanska zapadnjačka dogmatika čistote i čednosti. Samo da ste videli Partenon u njegovom prvobitnom sjaju i Atinu na njenom postolju sa talašastom kosom, iskričavim očima i od sunca potamnelog tena! Sa purističke tačke gledišta, izvodi se proizvodno isključiva kategorizacija temperameta sasvim u smislu klasično grčke estetike raspodele tonova, nama ovladava dvorski lajtmotiv kao Idee fixe.

Klasični idealizam će, osim toga, kao motiv sećanja, sačuvati jedan majstorski sublimiran kvalitet, posebno kroz psihološki idealizam 19. veka, koji predstavlja vrhunac uzaludnosti objektivnog razmišljanja. U svojim »Vezama« Bodler je uočio tu pobunu u skulpturi svoga vremena<sup>2</sup>.

Ovo pražnjenje od svake čulnosti postaje jasnije u neodlučnosti plastičnih izražajnih formi da se opredele između svoje hrišćansko-ikonografski definisane funkcije da budu komplementarni dodatak arhitekturi i antičkog ideala slobodnog plastičkog delovanja. Razumljivo je, naime, da za Baudelaira u prvom planu stoji slikarstvo, a to znači Delacroix, jer mu je iskustvo Rodinove umetnosti hronološki uskraćeno. Tek Rodin izaziva slom i inicira ovaj lanac dalekosežnih reakcija potpuno novog kvaliteta, koje će, pošto su velike teme već obrađene, gurnuti u prednji plan sopstveni svet iskustva stvarnosti – da same sebe shvataju kao centar duhovno-čulnog iskustva, kako bismo se unutar jedne subjektivno orijentisane umetnosti približili objektivnijem opažanju. Houdon – Carpeaux – Rodin – Brancusi – Moore. Ovaj redosled jasnije predodžava da bi, u Bodelaireovom smislu, Rodin mogao samo sa emfazom da reaguje na klasicističku formu. Brancusi se koncentriše na refleksiju svoje sopstvene vizije, a Moore sebe vidi u situaciji neposredno oslobođenog duha.<sup>3</sup> Tek nakon diskusije o samim osnovama, u kojoj se lično otkrivanje stvarnosti konfrontira samorazumevanju velikih tema epohalnih pretenzija, put je otvoren.

Sa blizinom smene vremena (epoha), postaje i svemu što se nalazi u preokretu nužno imanentno pitanje raskida sa stilom kao jedna potpuno svesna reakcija. U ovo vreme kontrareakcije spada i dogmatika ortodoksnog nadrealizma, koji preživljava jedino zahvaljujući regrutovanim usamljenicima prošlosti i njihovim spornim marginalcima. Breton ide dotle da čak 1953. u svom izjašnjavanju za nadrealizam, sasvim u smislu tradicionalnog zahteva za stilskom jednoznačnošću, nastoji da Joyceov unutrašnji monopol poveže s tradicijom ekspresionističke metodike! A on reaguje sasvim akadem-

ski kad Joyce podmeće da je ovaj hteo da primarno napravi jedno svesno literarno delo, i to samo zato što ono ne nastaje iz dubine psihičkog automatizma.

Pre bi se mogao staviti znak jednakosti između boje ekspresionista i nadrealističke metodike psihičkog automatizma u literaturi, što je koliko apsurdno, toliko i tačno. Podsticaj da se udara po bubnjevima rezonirajućeg rezinirajućeg uma traži istu meru predstave kao i reflektovanje otvorenih nizova misli u unutrašnjem monologu. Tek permanentna smena vremena u znaku tendencija ka pluralističkom rešenju, pri istovremeno nadilazećem ograničavanju, obezbeđuje ono što će se ticati i druge polovine našeg veka, dopušta, naime, da pitanje o mogućnosti slike bude stvar individualne stilske nezavisne odluke. Dostignuta istovremenost, međusobno presecanje i prožimanje analitičkog i sintetičkog načina rada, provocira upravo u drugoj polovini našeg veka onu nezavisnost koju delo u sebi otvoreno nosi, koju je samo Pikabia proživio, a do danas je pogrešno shvatana. Rastuće, prividno skokovito i nekontrolisano umetničko držanje unutar raspoznatljivog rada, reflektuje se fantastičnom tačnošću čitav spektar savremenih raspoloživih postupaka kao mogućih izražajnih sredstava. Fenomen odsustva stila<sup>4</sup>, otvorena i odlučna pažnja, sa stanovišta analogno napredujućeg, pragmatično ekonomskog ponašanja, postaje, u stvari, problem recipirajućeg društva. Zamršeni pojam kontinuiteta<sup>5</sup> dospeva neprimetno u moralnu diskusiju Herakla na raskršnici, pri čemu odluka može ispaсти samo u korist paradoksnije obe mogućnosti, koje pitanje prestizanja nikad nije igralo neku ulogu. Očekujući, ostavljamo otvorenim ono što očekujemo.<sup>6</sup>

Produkti kao ishod programiranih namera danas su konformni sa temeljito isprobanim društvenim ponašanjem, čiji se vrednosni pojmovi izvode neumitno iz ideologije robnog znaka. Takvom stavu je imenitno praznoverje svesti – zadržano u izolaciji svog funkcionalnog područja, ovo praznoverje se degradira u mehanizme izvođenja: u manipulaciji suptilnih formi zavisnosti, građanin neprestano udara protiv svoje glave. U funkcionalno neodređenom individualnom području izlazi na videlo represivno ponašanje, koje se čvrsto drži konvencionalno stilskih hijerarhizovanih vrednosti. Očigledno, konsekvencija iz toga je rastući razvoj nepodnošljivih uzora koji u sebi nose otuđenje od umetnosti kao otuđenje od života. Moć dekoracije i gestika lepe praznine – mehanizmi lukavosti međusobno se služe jedni drugima.<sup>7</sup> Nemilosrdna sloboda<sup>8</sup> konzumentskog pluralizma eliminiše svaki neuspeh i svako kolebanje unutrašnje sumnje. Jedino odbijajući naivno praznoverje u stil, reagujemo nepredvidivo senzibilno na beskonačnost subjektivnog iskustva koje se u svojoj autentičnosti formuliše izvan konvencionalno shvatljivih kriterijuma. Svesno negiranje ne preobraća se u stil, jer ono nije prethodno dato, već je rezultat onog stava koji reflektuje stvarnost u stalnim nacrtima. Estetička teorija Moderne videna je kao umetnosti strana i bez ikakve tradicije, ili je, kako tvrdi njena praznina, formalna, interpretacija, u poređenju s njenim direktnim prethodnicima zapravo nemarna. Nastavljači Malevičevih i Mondrianovih nastavljača, produkuju samo još suprematistička ili konstruktivistička capricca.<sup>9</sup> Pri tom, za teoretsko saznanje moderne umetnosti ništa nije tako štetno kao njena redukcija na sličnosti. Napor susretanja sa slikama ne počiva toliko na prividnom savladavanju iskustva tradirane čulnosti, već pre na mogućoj misaonoj ravni sopstvene savremene svesti. Umetnička interpretacija značenja tradicije ostaje, u međuvremenu, nepromenjena – ona je misaoni podsticaj, impuls saznavanja nosećih, epohalno uslovljenih sredstava oblikovanja, za koje se dabome zna, ali se onda ipak nastoji da se formira neka sopstvena metoda. Vizija, individualni intenzitet doživljavanja stoji, na kraju krajeva, u prednjem planu, i ne daju se oceniti kao kontradiktorni uzajamni odnosi, koji savremenog umetnika shvataju kao onoga koji se putem kvazinasilnih mutacija oslobađa svojih uzora. Subjektivnom nepopustljivošću, koja sledi sopstvenu fantaziju, objektivizira se zbir protivrečnosti u smislenu povezanost.

(On) cokće jezikom i pomera red svojih zuba neposredno pred ogledalom. Redovi knjiga defiluju bez broja pred očima, od C 2 do E 4 slike, ništa sem slika. Zatim brzi zaokret nadesno i gladak mlaz smanjuje pritisak žudnje. Ponovo i ponovo: hleb, čaj, sir, kobasica i šunka. Nigde ne dolazi do objašnjenja sveta, suviše su veliki napor na svim područjima. Hedonizam je cinička želja »establišmenta«. Ja smatram da se oni danima pretvaraju, oni su se nasukali. Nije ni trbuh ni glava, ama baš ništa. Realnost izvoda iz bančnih računa. Dozvolite sebi vožnju do stalla, provedite se, zalutajte.

Jasnoća bez senke kod Legera: vrlo lepo rečeno dan-danas; odjednom više nema ni čuđenja ni otuđenosti, samo mir, sažaljenje nad samim sobom. Ponovo se čezne za Arkadijom; prošlo je zadovoljstvo od ujeda otkrića. Sve se već znalo, sve definisalo. Subjektivizam, regionalizam, povezanost struktura.

Zanemeli i smireni sede impresariji na listama i gledaju ušima. U biblioteci je tiho, nema galame spolja, svako donosi čutanje, izvlači viziju iz knjiga, konzervirše je i brzo kreće ka idućem mestu kulta. Ikonograf bez mane i mrlje sedi čvrsto u sedlu; ono što pozna, to mu ne izmiče.

Ali kako oni misle o mogućnosti slika – a svaka je prikaz jedne stvari uz pomoć druge? Unutrašnji i spoljni događaj? Ili govor između brojki. Dvadeset puta jedna (te ista) slika, sve jedna povred druge; ona se sama deli i završava pojedinačno, svaka za sebe neprimetno, i najzad slika se nadima i eksplođira. Na vrhu talasa čovek poseže za dvogledom. Mašta se hiljadostruko ogleda u morskom tesnacu. Ako ne mi, ko će onda da izmeri dubinu međuprostora; ko će osloboditi regulisana čula? Nauka, snovi i varenje.

Iz »Irrawaddy«, br 1 izd. Institut für Phänomenologie, Düsseldorf, 1980.

Prevod s nemačkog Milovan Božinović

Napomene: 1 Izvori Avgustinovih ispovesti afirmišu slobodu umetnika nasuprot krutosti Antoniusa iz Egipta. Zbiljnost stvari odnosi se prema dogmatici građansko-religioznog pogleda na svet kao zlo prema dobru, pri čemu zlo u svom ne-miru priprema praosnov stvaralačkog mišljenja. Pošto je, međutim, raspojasanost čina kao iskušenje samo jedna dijalektička nužnost zapadnjačkih vrlina, i za Avgustina samog će period njegove hrabrosti biti, u stvari, period zabludelog duha.

(Jürgen Partenheimer iz »Die Fliegende Birke« (Leteća breza), ed. Marzona, Düsseldorf 1980, str. 63.)

2 Charles Baudelaire, »Ecrits sur l'art«, Tme I, Neuaufgabe, Paris 1971, str. 244.

3 Brancusijevu delu, osim svoje individualne vrednosti, bilo je od istorijskog značaja u razvoju savremene skulpture. Ali sada možda više nije potrebno zatvaranje i ograničavanje skulpture na jedinstvenu formalnu celinu. Sada se može početi s otvaranjem; sa stvaranjem i kombinovanjem nekoliko formi u jedinstvenu organsku celinu, formi različitih po dimenzijama, koje pripadaju različitim pravcima. (H. Moor »On sculpture«, NY, 1968, p. 67.)

4 Pojam stila upućuje na odeljenost. Njime se misli na svojevrsnost jedne određene umetničke ličnosti, na trajno identično osnovno držanje njene suštine i na tome zasnovanu istovrsnost umetničkih sredstava. Pojam upućuje na povezanost i sažimanje. Stil vremena jeste ono što obuhvata u određenom periodu sve svojevrsne umetničke karakteristike koje su nadindividualne, natprostorne i nadnacionalne. Tu spadaju obuhvatni pojmovi stila, koji u potpunosti nastaju na tlu razvojno-istorijskih razmatranja (formulisani su zato tek u 19. veku); ovi pojmovi služe da bi se naučno-ekonomski uradio razvojni tok zapadnjačke umetnosti.

(Johannes Jahn, iz »Wörterbuch der Kunst«, Stuttgart 1966, str. 644, 645.)

5 Kako ste naučili unutrašnju sumnju i potčinjavanje/ Kad pokušavate da sačuvate svoje držanje/ pokažete snagu i probojnost /Jedna muva na primer/ i zatim široki pogled na terasu /sedeo je tu i smeja se jedva da se mogao pristojno ponašati/ želite opsednutost i očajanje/ kontinuum ozbiljne mimike /prohodan teren za sve/ sa sigurnošću upoznat u rezervatima. (Bruno Glatt, »Er sass ganz vorne« /Sedeo je sasvim napred/, Sieben Gedichte, Düsseldorf 1980.)

6 Prekid očiglednog kontinuiranog razvoja važi kao tragična zabludlost umetnika. Malevich je važio kao jedna od najprominentnijih žrtava. Povratno datiranje njegovih dela u korist zahteva stilističke koherencije odvijalo se, s naučnog stanovišta, pod pritiskom da se, između 1927. i 1929. prirede njegove izložbe. Uprkos tome, Malevichu je uspeo da se opuštenom suverenošću pronađe put u kasnije poluslike: »Našao sam se na novom misaonom području i, koliko god mogu, interpretiraću šta se može pronaći u beskonačnom prostoru ljudske lobanje«. Odlučna je nepopustljivost volje za identitetom, koja se nalazi u saglasnosti sa unutrašnjom sumnjom stavljanja u pitanje. Nadređeno gledano, to je stradanje ideje u zbiljnosti, pri čemu vraćajuće iskustvo stradanja znači samo najvišu meru poželjne realizacije i treba ga vrednovati kao saznanje. Strežeminski, nasuprot tome, kao primer umetničkog samopotvrđivanja posle Malevicha, ostaje samo princip jednog već pronađenog puta koji ga, usled isključivosti njegovog oštroumnog manifesta o unizmu, gura u bezizlazi tesnac formalizma koji ima da sledi krutost postavljanje teorije.

7 Konsekvencija iz jedne sadržajne diskusije o proširenom pojmu umetnosti još dugo nije izučena. Ona je samo pasivno interpretirana – orijentisajući se pre svega na recipijenta od koga se zahteva ispoljavanje i pažnja. Većina naših kolega nije svesna da konsekvenciju iz zahteva postavljenog posmatraču, da se ponaša kompleksno, treba videti u intenzivnom, svesno divergentno doživljenom samoiskustvu umetnika u povezanosti činjeničnog spleta kultura-nauka-društvo. (Jürgen Partenheimer, »Was sind Sie denn von Beruf?« /Šta ste vi u stvari po zanimanju?/, Kusthalle, Düsseldorf, mart 1980.)

8 U kopiji stila, jednom od estetičkih prafenomena 19. veka, valja tražiti ono specifično građansko, što slobodu istovremeno obećava i saseca. Sve treba da bude dostupno, ali onda ipak regredira na ponavljanje raspoloživog, koje to zapravo nije. U stvarnosti građanske umetnosti bi se, kao konsekventno autonomna, teško mogla spojiti sa predgrađanskom idejom stila; time što se tako žilavo zatvara pred ovom konsekvencijom, autonomija građanske slobode samu sebe izražava.

(Theodor Adorno, »Ästhetische Theorie« /Estetička teorija/, Frankfurt 1970, str. 306.)

9 Jürgen Harten, »Ohne Titel«, (Bez naslova), u Notizbuch 3, Berlin 1980, str. 42.

Dodatak uz napomenu 9:

Gubitak sredine je prošao, idemo u susret jednoj novoj umetnosti naloga, koja nastaje s novom generacijom teoretičara kao tvorca. Direktori muzeja, rukovodioci muzeja i slobodni gostujući reditelji traže u sve većoj meri važne pozicije unutar učenja o nauki umetnosti koja teoretsko poreklo i praktično iskustvo samostalno koristi i preobrača u savremenu umetnost. Nastaju projekti koji teže sadržajno-tematski brižljivo razgraničenim interpretacijama umetničko-istorijsko-sociološko-antropoloških fenomena, a istoriju obrađuju tako što relativizuju savremenost. Zasnovana u subjektivnoj viziji umetnika, umetnost se kao indicija prilagođava izražavanjima i njihovoj vizualizaciji. Ona se istovremeno ukazuje kao mogućnost da se umetniku njegov još-ne-obrađeni unutrašnji svet subinteligira, što će mu izgledati kao stimulativni sopstvenog rada. Posrednik prisvaja kreativnu subjektivnost umetnika i čini se da je neposredni samodržac, budući da je povezan sa izvršnom moći aparata. Mutacija posrednika i autora pripisuje pri tom umetniku ulogu homo fabera i ograničava se na insceniranje ideje. Konsekvencija ove krize identiteta, čežnja posrednika za umetničkom formom izražavanja, bila bi onda njegovo odbacivanje kroz umetnika samog.

10 Uporediti Harald Szeemann, u Notizbuch 3, Berlin 1980, str. 75 – 92.

# textum

sladostrašće u podtekstu

## mileta prodanović

Čitat za početak – Roland Barthes, iz predgovora knjizi »Sade, Fourier, Loyola«: »Zadovoljstvo u čitanju potvrđuje istinitost tog čitanja. Čitajući tekstove, a ne dela, probajući na njima vidovitost koja neće tražiti njihovu tajnu, njihovu »sadržinu«, njihovu filozofiju, već samo nasladu njihovog pisma, mogu se nadati da ću... itd.«

1edan.

Najpre malo o postupku: kazaću da pokušavam da napišem (a smatram da u okolnostima od kojih neke podrazumevam a neke obrazlažem, i nisam u mogućnosti da izvedem bitno drugačiji tekst) – »ALTERNIRAJUĆI« tekst. Porodica reči izvedena od ALTER veoma je razgranata, nešto poput Forsajta iz literature ili Rockefellera iz Amerike. ALTERNIRAJUĆI (da preciziram značenje) – onaj koji se izmenjuje, onaj koji se smenjuje. Koji bi ovde bili polovi (tačke) alterniranja? Jedan bi bio govor »spolja«, u rasepljenosti koju bi maliciozni mogli nazvati šizofrenom, bilo bi to parče teoretičara u čoveku. Drugi bi bio govor umešanog, govor umetnika, za pravo govor parčeta umetnika. Sasvim kratko rečeno, govor »O« i govor »I«. Naravno, tačke razgraničenja (rezove ili prelive), teško je, možda čak i nemoguće postaviti u (ionako razbijenom) tekstu. Belešku (fragment) kao najpogodniju formu za približavanje fenomenu koji traje i koji se po svojoj prirodi opire ukalupljanju (što je upravo slučaj s umetnošću osamdesetih, različito nazivanim i prozivanom), označila je Susan Sontag u svom tekstu o »Campu« – kao suprotnost linearnosti, dovršenosti i doslednosti izvođenja eseja.

Fragmentovanu formu zastupa i Barthes u knjizi koja daje sve od sebe da čitaocu pruži zadovoljstvo kada govori o zadovoljstvu u tekstu. A uživanje u tekstu i uživanje u objektu vizuelne umetnosti vezuje izvesno srodstvo koje ću...

2va.

Složićemo se da postoje oblasti UŽITKA U KONSTRUKCIJI (pravljenju, stvaranju) rada i oblasti UŽITKA U PRIHVATANJU (čitanju, iščitavanju). Granična ravan bilo bi tu delo samo, rad u smislu – objekat umetnosti.

Umetnik – odmrznute utopije – traži od dela izvesne osobine ogledala, naime, da metaforičkoj igri kompozicije u istom obimu odgovara igra dekompozicije, to jest igra identifikacije elemenata metaforičke igre.

3ri.

No, u vezi ovoga ne treba gajiti nikakve iluzije: potraga za »aristokratskim čitaocem« može biti duga i uzaludna. Čitalac je često prolaznik, dakle čitalac u sasvim širokom smislu (u našim uslovima prolaznici su i ljudi koji su profesionalno vezani za recepciju umetnosti, uz samo nekoliko izuzetaka).

4etiri.

»Opsesivnost« kao doživljajnu kategoriju postavljam veoma široko. Elementi koji je izazivaju »bolje rečeno: konstelacije, jer opsesivnost proizlazi iz tenzije, a tenzija je proizvod interakcije različitih elemenata), mogu biti među sobom veoma različiti, i biti postavljeni u različitim nivoima rada.

U nivou kojeg nazivam »poljem primarnog dejstva«, opsesivnost bi se iskazivala kroz dekorativno (poticala bi od dekorativnog) – kroz »kozmetički bes«, »vizuelnu pirotehniku« i sl. Ali, pogrešno bi bilo ovo smatrati jedinim mestom na kojem je opsesivnost ponudena.

Tenziju u materijalu čine brutalni spojevi ili brutalni prekidi slojeva: plastično – plošno. (Ne, ne, to ne ide tako, takva kombinacija slikanog i vajanog, to se ne radi tako). I konačno, primarni organizacioni nivo (nivo koji bi se, da nije bilo terminološkog zagađenja, mogao nazvati konceptualnim što, naravno, ne znači da to ima bilo kakve direktne veze s konceptualnom umetnošću, bilo onom koju poznajemo odranije, bilo onim surogatom koji nam je ponuđen kao kapitalna beogradska sinteza u stilu: lepo slika, a ume i da misli)