

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 ispovedi 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, Neuaufage, Paris 1971, str 244.

3 Brancusijevo delo, 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 uredio 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. Strežeminskiy, nasuprot tome, kao primer umetničkog samopotvrđivanja posle Malevicha, ostaje samo princip jednog već pronađenog puta koji ga, usled isključivosti njegovog oštrog manifestata 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 učerjaja o nauki umetnosti koja teoretsko poreklo i praktično iskustvo samostalno koristi i preobrača u savremenu umetnost.<sup>10</sup> Nastaju projekti koji teže sadržajno-tematski brižljivo razgraničenim interpretacijama umetničko-istorijsko-sociološko-antropoloških fenomena, a istorijou obraduju 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 prekid 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)

mesto je metaforičke igre »KAO DA...« koja za rezultat ima opsesivnost. To je ciklotron referenci i plastičnih metafora koje, izbijaajući na površinu, imaju za rezultat mutantne kolaže u tvrdom materijalu. I kao što je već rečeno, sve se to odvija u korist izvjesne »retoričke prizora.« Ikonografija ovdje nema šta da... traži. Bar ne ona i onakva na kakvu smo navikli.

#### 5et. intermezzo

Bernini – bronzani oblaci na »Katedri Sv. Petra.« Sholastički kružok raspravlja o prirodi kiše koja može pasti iz takvih oblaka. Zaključak – iz bronzanog oblaka može padati samo kiša od eksera (čavala).

#### 6est.

Termin »kulturna implozija«, koji Jean Baudrillard promovise u svojoj kulturološkoj analizi »Beaubourg-efekta« (engleski prevod u časopisu »OCTOBER« broj 20, proleće 1982), može se spustiti niže na imaginarnoj lestvici sistema umetnosti – do mesta nastajanja pojedinačnog umetničkog dela. Iako se to u prvom trenutku može primiti kao sulud gest, predlažem sasvim metaforičko čitanje Baudrillardovog teksta, u kojem bi supstitucija bila krajnje jednostavna – na mesto monstruoze mašine za konzumaciju umetnosti »Centra Pompidou« (popljuvanog sa svih strana sa razlozima i bezrazložno), treba staviti sliku (neka to bude slika, sasvim široko shvaćena). Dakle: sasvim slojevita građa (pa čak i usitnjena, ali ne zaboravimo veoma obilna), silovito sažimanje raznorodnih elemenata. Celokupna njegova terminologija koja se vrti oko »kritične mase«, »panike u slow-motionu«, implozivnog nasilja, stoji sasvim postojano kada se radi o pojedinačnom umetničkom delu – da upotrebiti podesniji termin UMETNIČKOM KOMADU. Kako IMPLOZIJA i EKSPLOZIJA stoje na različitim polovima, koncentrišući igri formacije pandan bi bila raspršujuća igra čitanja (pročitavanja) – onaj koji čita mora znati pravila čitanja, onaj koji ulazi u igru mora imati nešto u džepu.

#### 7edam. intermezzo

»njegove lepe oči, uvek pomalo zamagljene suzama«

#### 8sam. Conversation with John H.

Tradicija može funkcionisati u rasponu od krsta do krila. (Opterećenje – podstrek) O razlici evropskog i američkog konteksta (ili kako to on reče, teritorije) govorio je A. B. Maslinić u svojim programskim tekstovima. U čemu bi se (osim navedenog: Amerika – puritanizam, Evropa – mobilnost jezika) sastojala ta razlika? Nasledeni stereotip je da su Američani oslobođeni tradicije i time slobodniji, pri čemu se gubi iz vida da američka tradicija i te kako postoji, a da su sa druge strane Evropeosi uvek u razmišljanju: kako će to da se uklopi, gde će da se uglati i slično. Čini se da tu ima malo istine, ali sve se to možda može pročitati na jedan mnogo manje banalan način.

Naime, u evropskoj umetnosti gotovo redovno je prisustvo projekta (nazovimo to tako, termini »skica« i »nacrt« su još neadekvatniji i neodređeniji) u ovom ili onom vidu. Polje kreativnog rada umetnika iz Evrope pomera se u oblasti koje su daleko od konačne egzekucije. Ta konačna egzekucija je često svedena na »ispisivanje« (termin J. H.). Amerikanci nemaju to opterećenje, ali nemaju ni tu prednost, oni su mnogo direktniji, i možda je zato američka umetnost (uzmimo uzorak) mnogo bliža banalnosti. Nazvati ovo nacionalizmom nove umetnosti (a nacionalizma ima, ali se on drugačije manifestuje) bila bi jednostavno vulgarizacija.

Uostalom, mislite malo o Schnabelu kao o evropskom umetniku.

#### 9evet. BAHANALTERIMAGINALIJE

Sve se, kao što to često biva, završi u igri (Whoso danceth not, knoweth not what cometh to pass). Ima raznih igara, raznih vrsta igara, ali svim igrama zajedničko je da se raspadaju kada postanu dosadne.

Najvažnije je sa IGRE skinuti hipoteku pežorativnosti (što zauzarenim ili na bilo koji način ograničenim tipovima nikako ne polazi za rukom. Jer, zaboga, lako je ovdje... Ne, ovdje je vrlo teško...). Rečeno je »... moramo prestati o njoj misliti na način igra – zavilavanja.« Igra je, naravno, specifična vrsta igre, prostor slobode i skrovište mudrosti ove umetnosti. SLOBODA i MUDROST, ljigavi klišeji, ali ponekad se čovek mora opredeliti za njih jer nema drugog izbora.

Citat za kraj-Susan Sontag, »Beleške o Campu« (No 36): »... prisetite se većine značajnih umetničkih dela XX veka, zapravo umetnosti čiji cilj nije da stvara harmonije, nego da prenapregne medij i uvede sve silovitije, i sve teže rezervise sadržaje.«

# imago à l'inverse

## tahir lušić

Sofistikacija? Čini se da to silno umnažanje distanci pri susretu (što bi sofisticacija trebalo da jest) ipak jenjava, recimo, u korist »upletenosti«. Umnoženi trenuci u kojima se lagano »izmiče« kao kad se u uskom koridoru smjer kretanja uređuje izvijanjem ramena, ne samo da bismo mogli preći, već da ne bismo dodirnuti ramenima ramena osobe koja nam je poznata do dosade. Izraz na licu biti će onaj od surove rezignacije, kada se svaki susret pretvara u osmeh izbjeganja, u suznu osujećenost, u primoravanje na »pogled preko ramena«, koji će odjednom propasti u ono »iza« i shvatiti da će to osvratanje značiti ujedno i preklinjanje za zaborav i zebnju da se zaborav neće dogoditi...

Međutim, zebnja je ono što se ostvaruje; u neizmjenjenim ritmovima, opsjednut osmeh rezignacije pervertira u zadovoljstvo – od kojeg više nije moguće imati distancu. Jeza susreta, ispunjena izvjesnošću svoje ritmovane egzistencije, znači opsjednutost pervertiranim zadovoljstvom, u kojem se sa izvjesnošću utvrđuje kako nema uzmaka; jedina je izvjesnost u iščekivanju susreta od kojeg nam se čini da smo imali neku zebnju, neki čudan osjećaj osujećenosti i zadovoljstva. Shizoidno dvojstvo. Glockwork.

»Zamršeni pojam otvorenosti dopijeva neprimjetno u moralnu dilemu Herakla na raskršnici, pri čemu odluka može ispasti samo u korist paradoksije obje mogućnosti, gdje pitanje dolaska nikad nije igralo neku ulogu. Očekujući, ostavljam otvorenim ono što očekujemo (po Partenheimeru).

Nije li već zamorno utvrđivanje konstanti koje bi, u krajnoj instanci, trebale potvrditi kako konstanti nema? Nisu li to daleko odjeci težnji da se stvar zatvori i istodobno ostavi otvorenom, premda ne razapljenom (korisno pitanje; a zašto ne? jer bismo, inače, imali posla s vlastitim željama koje bi morale biti zadovoljene, pogotovu ukoliko nemamo snage, ni »vjerskog« zanosa, ni poriva kastracije? Egzistencijalni princip, čini se, ipak nije auto-konsolidacija, samozasnivanje, samo-postavljanje, ali ni samo-dokinuće, amputacija, samozatajnost; radi se o čudnoj težnji osvajanja osjećaja »disperzije osjetila« i disperzije tijela. Ovdje se kao konstante (koje zavise, paradoksalno i to oduvijek, od očekivane slučajnosti), utvrđuju intenziteti zadovoljstva i zamora. Na kraju, to je sraz *egzistencije* (vlastite i omeđene i nagradene tjelesnošću) i *očekivanja* odnosno *očekivanja*. Paradoks dvojnog pulzara! Uči nas, ako ne iskustvo i povijest, a ono kumulativni osjećaj da je ideja Velikog sraza odavno oplakana; moguće ju je dozvati u vidu disperzije, isijavanja »viška neobuzdanosti«, znači »katariziranim« postavljanjem u središte (iako postavljanje nije prava riječ), i izrastanjem iz središta, gdje se podrazumjeva kako to središte već postoji i nudi okvir (frame) događanja i mogućnost izrastanja u njemu (framed). Čemu je to nalik i da li postoji nešto tako dobro artifično, tako otvoreno umjetno kao TEATAR?

Teatar-efekat nudi i atmosferu disperzije tjelesnog, ekspresiju histeričnih kretanja i istodobno osjećaj »usredištenja«, involutivni ritam koncentričnih okvira (frameing). Središte!

Klečeći ballet (kneeling ballet)

Zeppelinfeld. Igrač-borac u crveno-zelenom trikou izvodi kretanje inverznog baleta (dovoljno je pustiti film unatrag). Ovako: figura igrača uvija se po dijagonali koju tvore suprotstavljene crvene i zelene. Ritmovane naizmjenične kretne sažimaju tijelo u tačku iz koje nema više ni kretanja ni disanja – u mišićni katatonički grč.

Sloj po sloj inverzne građevine Slike, gdje se prvi sloj zapliće u posljednjem, koji ga nastoji sakriti. Impasto gušenje. Tenzija zaludnosti slojeva stopljenih u bljesak površine. Tenzija tvrdoga obrisa i kovitlaca materije itd. Množina događanja u množini slojeva koji su prepuni ostacima, talogom historijskih iskustava, iako – »prošlost je možda ništa više do li arhiv« (G. C. Argan) – ukazuju na slojevitost koja se, naravno, ne mora održati uvijek jednakom, već se u jezičkim rasponima može postaviti negdje između teškog »jednog« i jednako teškog »sve«, tj. između direktnih, bezobraznih i ovlaštih, diskretnih itd... ali svakako »plošnih« reminiscenci. Međutim, vrijeme u kojem ćemo zastati ne obavezuje i ne treba da ga provesti obavezno u događanju kojeg se gramatika nalazi unutar kulturnih sterotipa ili »svijesti« o«, ovo pogotovu ne znači bezrezervnu podršku historijskom faktu, tj. predmetu »govora o«. U razmjenu ponuđenog i primljenog (prostije rečeno, odnos djelo-posmatrač), omjer bi trebao biti približno isti. Upotreba (zloupotreba (usage/abusage) jezičkih, odnosno kulturoloških konstanti, ne obavezuje na