

12 Stalno vraćanje vlastitim epistemološkim pretpostavkama univerzalna je nit koja se provlači kroz cijelokupan opus zabilježenih Buddihinih izričaja u Pali kanonu (*Sutta-pitaka*).
13 Ono što tu povijesnu distancu uspostavlja, nije samjerljivi kvantitet prošlog vremena, već činjenica da su kvalitativne, egzistencijalne okolnosti modnog svijeta (recimo i – planetarne kulture) tako izrazito određene u znaku pojma „države“, koja u svom punom značenju nije bio poznat u kontekstu povijesnih okolnosti nastanka i razvoja buddhizma, upravo kao tko na tom mjestu supstancijalno, kategorijalno „rada“.

Posthegelijanska, posebno Marxova, elaboracija humanističkog ethosa, koja ima u vidu upravo te povijesne značajke promicanja centra izvan čovjeka u beslovesnu »otjelovanju najviše vrijednosti«, dovodi nas iznova do zahtjeva realizacije počela onog ethosa koji prepoznajemo kao conditio sine qua non Gautamina učenja. Razumljivo je da je sam methodos bitno različit, kao što je različiti proces i obim otuđenja u našnjem smislu (u doba materijalnog siromaštva tendencija stvaranja duhovnih fetiša, u doba duhovnog siromaštva – materijalnih fetiša).

14 Videti: C. Veljačić i R. Ilevković: »Indijska i iranska etika«, Svetlost, Sarajevo 1980, s.215 (dalje označeno sa IIЕ).

15 Viktor E. Frankl: »Bog podsvijesti«, »Oko 3 ujutru«, Zagreb 1981, s.15.

16 U smislu u kojem i Marx o oslobođenosti čovjeka misli kao o njegovom samopripravljanju, samovrijnosti.

»Životna opasnost je svakog biće sastoji se u tome da izgubi samo sebe.« (K. Marx & F. Engels: Werke, Bd.1, Berlin 1957, s.60). Na sličan način Dhammadapada (8,105) govori o tome da nema te sile koje bi „...u poraz pretvorila pobjedu onoga koji je nadvladao sama sebe.“

17 O strukturi procesa dokončanja patnje v. IIЕ, ss.216 i d.

18 Stanja napuštanja (panaham) oba polarizirana osjećanja (ili dokidjanja) dijalektičkih suprotnosti uposte: I ni ne-A, analogno nadilazež teze i antiteze (Hegela – Aufhebung) nisu pulka indiferencija prosteckla iz duhovnog stupost (accedie), kako se to često voli imputirati buddhizmu i reduktivnim tehnikama. To jasno pokazuje poslednji stil koji osudjuje neznanje, duhovnog stupota, kao pogod logu osjećaju »ni-radosti-ni-patičje« (dakle, rekle bismo, indiferencije višeg reda).

19 Ova podvodnjost, koja se hoće legitimirati na osnovu dva nivoa istine (samvrti satya), kao konvencionalna, zastručka istina pojavnje bliznje, i paramartha satya kao bezuslovnoj, krajnja istina), zapravo, promovira model heteronomnog »upada« u bezuslovnu istinu. Ta kratica podrazumijeva da će končano »nagradijanje« opravdati svaki postupak u procesu razvijanja krajnjeg uvida, te čini mukotrpni egzistencijalni analizu konvencionalne istine izlišnom. Ona više nije početni materijal analitičkog postupka razvijanja spoznaje, već u najboljem slučaju isporučiće hirurškom instrumenariju za spasosnoj operaciju. Kada je temelj samoosvodenjačanstva izmaznut, ostaje samo slijep predanost (makar ona i bila bhakti).

Ne mogu se oslobođiti, pri tome, jedne mračne asocijacije; Torguemadin blaženi smješak dobrotitelja koji Svevišnjem, u rajske vrtove, isporučuje pročišćenu dušu direktno i efikasno s inkvizicijske lomače, zarad njenog spasa i vječnog blaženstva.

20 Santidevin kompendij buddhističkog učenja iz 7. v. koji sadrži izvore iz brojnih, u međuvremenu izgubljenih tekstova.

21 O tome v. opširnije u IIЕ, ss.221-233.

22 Naime, postoje tri vrste Usavršenih bića:

Buddhe – koji su vlastitim naporom spoznali istinu i saopštili je drugima;
Pratyake buddhe – koji su vlastitim naporom spoznali istinu, ali je ne saopštavaju dalje (otuda »uthinuli«);

Arhanti – »Zasluzni« – koji su čuli istinu od Budhe, a ostvarili je u cijelosti za sebe (otuda »sljedbenici«, odnosno »slušaoci« – sravaka).

Razumljivo, ovoj klasičnoj klasifikaciji Mahayana dodaje bodhisattve.

23 Ili, da kažemo filosofije umjesto philosophie, kako to čini William S. Haas u »The Destiny of the Mind«, London 1956.

24 V. IIЕ, s.262.

25 Cf. H.W. Schumann: »Buddhism«, Rider, London 1976, ss.109 i d.

26 Treba napomenuti da medu modernim indolaznicama, posebno onima koji su, i iz ovih ili onih razloga, zainteresovani za to da mahayansk budhizam predstave kao krunu buddhističke filozofije (u skladu s mahayanskim slikom razvoja buddhizma kao drveta čija je razgranata krošnja sama mahayana), postoji sumnja u autentičnost upravo te rečenice o »stisnutoj pesnici utvrdjeli ko nešto skriva za sebe«. Prema toj tezi, inkriminirana misao je »upisana« u tekst naknadno, od strane theravadina, kako bi poslužila kao argument protiv mahayanske tvrdnje o Buddhinoj ezoteriji. Cf. T. de Bary (ed.) »Sources of Indian Tradition«, Introduction to Oriental Civilizations Series, Vol. I, Columbia University Press, N.Y.1958, ss.154-155.

27 Prema Dharmasamgraha 139, Moha je jedan od tri korijena zla.

28 Cf. govor 26. iz Majjhima-nikaye u Bikhū Njanadikavo: »Budizam«, biblioteka Zodijak, Vuk Karadžić, Beograd 1977, ss.23-24.

29 V. Ibid, ss.93-95.

30 Kontemplativni okret ekstroverzije (bahiram) na intoverziju (ajjhattam).

Cf. RAF s.254.

31 Cf. C. Veljačić: »Why is Buddhism a Religion?«, Indian Philosophical Annual, Vol.6, 1970 Madras ss.132-159, v. ss.139-140.

32 Samrithi samketa lokavavahara sa ca abhidhanabhidhaya jnanañeyadilaksanah Candrakirtijeva odredba konvencionalne istine lokavavahara komentator Nagarjuninog djela Madhyamakasatra.

33 Razumljivo, ovdje se pažnja poklanja više istorijskom slijedu razvoja buddhizma; svaka primjedba o »autentičnijem« buddhizmu (Theravade u odnosu na Mahayanu) odnosi se isključivo na činjenicu da je takvo vrednovanje moguće tek na osnovu toga što konkurenčna usmjerenja za »potkrice« svojih stavova uzimaju učenje Budhe, koje je tekstualno dostupno te je preko njega moguće vršiti odgovarajuće smislene porede. One, sa svoje strane, niti šta dodaju niti oduzimaju vrijednost same filozofije koja se pod ovim ili onim nazivom postavlja kao predmet filozofskega interesa. Sa istoriografskog stanovišta relevantno je da li i koliko u određenoj filozofskoj školi ima korespondentnih stavova, sutri, te kako je njihova interpretacija izvedena, odnosno da li i argumenti interpretacija imaju podjednaku izvornu zasnovanost. Sa filozofskog stanovišta, spor oko budhizma kao adekvatnosti oznake za ovu ili onu školu, puki je spor oko jednog od »izama«.

34 Ništa nije »ni po sebi ni za sebe« (attanam ve attaniyam va).

35 Na način na koji Hesse govorí o jedinstvenosti svakog čovjeka; koji je »... jedinstvena, sasvim osobita, u svakom slučaju važna i znamenita tačka u kojoj se pojavje svijeta ukrštaju samo jedan put na taj način i nikada više.« I dalje, vjerovatno potaknut uvidim u duh istočnih kultura: »Život svakog čovjeka je put ka samome sebi, pokušaj jednog puta, nagovještaj jedne staze. ... Svako nosi sa sobom sve do konca ostakte svog rođenja, služi i ljuštu jednog pra-svijeta. Poneko ne postane čovjek nikada, već ostaje žaba, ostaje gušter, ostaje mrav. Poneko je gora čovjek a dole riba. Ali svako je hitac prirode uperen ka čovjeku. ... Mi možemo razumjeti jedan drugog, ali svako od nas može da protumači samo sebe samog.«

(»Demian«)

36 Svi nalazi su sada smješteni u Indijskom nacionalnom muzeju u Calcutti, osim pepela koji je u posjedu tajlandskog kralja.

37 Sada se nalazi u Odjelu za arheologiju i muzejubiharske vlade u Patni.

Inače, činjenica da je riječ o više urni s ostacima Budhe, objašnjava se na osnovu toga što je, po njegovoj kremaciji, pepeo bio razdjelen predstavnicima njegovoj kremaciji, pepeo bio razdjelen predstavnicima istaknutih plemena.

intervju

verujem u vrednost umetnosti

(Razgovor s Ješom Denegrijem)

● Kao kustos Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, u prilogi si da intenzivno pratи međunarodni umetnički život. Kako bi karakterisao današnje stanje umetnosti, s obzirom na velike promene šesdesetih i sedamdesetih godina?

– Tačno je da su se od sredine 60-ih i tokom 70-ih godina u umetnosti odvijali procesi koji su u mnogočemu izmenili ili makar proširili pojam umetnosti: dematerijalizacija umetničkog objekta, ponašanje umetnika, dominacija mentalnog faktora u umetnosti, politizacija umetnosti i sl. – to su, sasvim sažeto rečeno, temeljni problemi umetnosti ovog perioda. Te promene u umetnosti stajale su u tesnoj vezi s nastajanjem promena u shvataju društvenih odnosa i u shvatavanju života uopšte; bilo je to vreme verovanja u mogućnost velikih preobražaja predviđenih novom umetnošću i alternativnom kulturom, vreme kada su se izricala »proročanstva za jedno estetsko društvo«, kako je to pisao Filiberto Menna. Danas se vidi da je to bilo vreme oživljavanja utopiskih misli; malo šta da zanosa tih godina imalo je temelja da faktički bude dostignuto. Umetnost za to ne snosi nikavu krivicu; njen je da bude umetnost i ništa više ili manje (odnosno drugo) od toga. Čini se da današnja umetnost (umetnost početka 80-ih godina) vodi računa o toj istorijskoj pouci: ona se prevashodno bavi sobom (svojom) »unutrašnjošću«), ali to ne radi – kao u 70-im godinama – na način analitičke koncentracije, nego na način haotičnog prekopavanja po svemu što čini bliže ili dalje nasleđe pojma i prakse umetnosti.

● Na osnovu iznetih pogleda, šta misliš, šta će nam doneti osamdesete, da li se očekuje dominacija nekog određenog duhovnog pravca u umetnosti?

– Postoji, čini se, jedna krupna protivrečnosti u zbijanjima što se odvijaju na početku 80-ih godina: predviđalo se da će to biti umetnost »nakon svih pokreta«, umetnost sasvim individualnih oopsesija, a ipak se danas mora konstatovati postojanje izvjesnih pravaca ili makar orijentacija, kao što su transavangarda u Italiji, novi barok i slobodna figuracija u Francuskoj, novi ekspresionizam ili nasilno slikarstvo u Nemačkoj, Pattern Painting u Americi, itd. Kao što se vidi iz ovih navoda, svaki od pomenutih pravaca ima neko svoje »lokalan« poreklo i stoga je praktično nemoguće da ostvari dominaciju izvan kulturnog ambijenta u kojem je nastao: 80-te godine biće, sasvim sigurno, godine bez jednog dominantnog toka u svetskoj umetnosti. Ipak, uprkos njihovim znatnim razlikama, u svim tim orijentacijama kao da prevladava jedno svim srođeno duhovno raspolaženje: to je osećanje »prelaza«, osećanje da je ovo vreme u kojem umetnost nema nikavog »projekta« i sklonja je da se sasvim prepusti neizvesnosti »sudbine«, da se pozovem na termine kojima se često služio Argan. Po njemu, prepuštanje »sudbine« jesti stanje u kojem umetnost gubi svoju istorijsku sivosvest i izlaze se opasnosti permanentnog trošenja. To je zaista tačno, ali u današnjem istorijskom trenutku pada svih idealizama treba se suočiti s činjenicom da umetnost nema drugu mogućnost opstanka, pa čak ni drugu svrhu, nego da se uvek iznova stvara, ali i uvek iznova troši.

● Da li, po tvom mišljenju, haotično stanje i anarhistička atmosfera unutar umetničkog sistema poseduju i neke prednosti, odnosno pozitivne osobine?

– Čvrsto verujem u istoričnost umetnosti i u vrednost umetnosti, ali nipošto u smislu da bi pojmovi istoričnosti i vrednosti umetnosti bili jednom zauvek zadati, statični ili – što bi zaista bilo pogubno – od neke izvanumetničke instance nametnuti. Stoga smatram da je to što nazivaš »haotičnim stanjem« ili »anarhističkom atmosferom« u osnovi pozitivna osobina: time se obezbeđuje neprestana cirkulacija umetnosti, obezbeđuju se promene koje od umetnosti čine područje zdrave i poželjne mobilnosti, najzad, čine područje jedne apsolutne nedogmatičnosti (ili područje krajnje suprotnosti svakoj dogmatičnosti). Istina je da umetnički sistem i sam živi od ovih previranja, ali izvesno je da on nije taj koji izaziva ili diktira ta previranja: treba verovati da je umetnička praksa stvarna mobilna snaga umetnosti, i ukoliko je ona zaista jaka, umetnički sistem ostaće u njoj funkciju.

● U ogledalu radikalnih promena, samorefleksivnih tendencija u umetnosti poslednjih petnaest-dvadeset godina, te u potvrdi o sposobnosti za život alternativnih izražajnih formi – u kojoj su se meri modifikovali značaj i uloga takvih mamutskih manifestacija, kao što su Bijenale u Veneciji, Documenta u Kassel ili Bijenale mladih u Parizu, a s obzirom na prvobitnu funkciju ovih reprezentativnih formi? Da li se i dalje oseća potreba za ovakvim velikim i uglednim manifestacijama, pošto je očito da više ne prezentiraju adekvatno sve značajne momente umetnosti našega doba?

– Sigurno je da rastom sivosvesti umetnika u 60-ih i 70-ih godina, i njihovom tadašnjom radikalnom politizacijom, dolazi do konflikta između tih umetničkih krugova i velikih međunarodnih izložbi koje su u današnjem umetničkom sistemu pravi »centri moći«. Pojava alternativnih izražajnih formi, kao i mnogobrojni kanali njihove difuzije, doveli su u prvi mali »centri moći« u kriznu situaciju, ali su ih istovremeno prinudili da se otvore ka svim aktuelnim umetničkim fenomenima. Nakon što su mnoge inovatorske pojave našle svoje место u umetničkom sistemu, one su ponešto izgubile od svoje prvoibitne ideološke čistote, ali su se, ujedno, potvrdile kao umetnost i time su, zapravo, pomerile ne samo svoju poziciju, nego su i obnovile opštu fizionomiju umetnosti u današnjem istorijskom tre-



nutku. Ne bi bilo tačno reći da su velike medunarodne smotre kao što su Biennale u Venciji, Documenta u Kassel, Bijenale mladih u Parizu i dr. bile zavorene za ono što se javilo kao novo i vredno u umetnosti poslednjih decenija; naprotiv, kao nikad dosad u istoriji umetnosti, novo se našlo u središtu najbrže moguće kodifikacije, i to je jedan od razloga zašto se danas teško može govoriti avangardi u nekadašnjem smislu toga pojma. Istina je, međutim, da u organizaciji tih velikih priredbi postoji vrlo primetna dominacija umetnosti vodećih kulturnih sredina, zapravo umetnosti koja funkcioniše na terenu današnjeg svetskog umetničkog tržišta, što stvara prepreke umetnicima izvan tih sredina (i tog tržišta), koji se teško probijaju u najuži krug savremene umetničke »elite«. Ali, isto tako, u umetnosti ne treba bolovati od lažnog demokratizma: bez obzira na sve manjkavosti koncepcijskih osnova, velike medunarodne priredebe neće biti prepreka da se u savremenom umetničkom dijalogu ispolje i afirmišu svi relevantniji doprinosi. Ponavljajući gledište iz prethodnog odgovora: umetnički sistem je sprega moćnih institucija, ali ipak deluje — pre svega zbog svojih sopstvenih interesa — u prilog svih značajnijim zbivanjima u konkretnoj umetničkoj praksi.

● Po tvojoj oceni, koja su bila najznačajnija dostignuća umetnosti sedamdesetih i sedamdesetih godina i kako se sve to odrazilo u našim jugoslovenskim prilikama?

— Umetnost 60-ih i 70-ih godina donela je novo iskustvo samosvesti umetnika; produbila je, dakle, svest umetnika o sopstvenom radu i o socio-kulturnim okolnostima u kojima se taj njegov rad odvija. Donela je, nadalje, i spoznaju da su medijske mogućnosti izvršenja umetnosti krajnje široke i ne zadražavaju se jedino na formulaciji čvrstog materijalnog objekta: umetnik može ne samo da proizvodi nego i da živi sopstvenu umetnost. Najzad, umetnička praksa i teorija umetnosti, ranije sasvim odvojene instance, znale su se sada naći na istom problemском zadatku. Naravno, sve to ne znači da se u 60-ih i 70-ih godinama radila »bolja« umetnost nego pre ili posle toga; radila se jedino umetnost koja je u dosad najvećoj meri bila spremna da samu sebe dovede u kritičko razmatranje, čak da samu sebe potpuno dovede u pitanje. Što se takva vrsta umetnosti javila i razvila u jugoslovenskim prilikama, smatram važnim, između ostalog i zato jer su ovde, usled specifičnog istorijskog nasledja, bili vrlo retki pristupi koji su podrazumevali veći stepen racionalizacije umetnosti, a time i njene samorefleksivnosti. U jugoslovenskim prilikama nije se, naime, često dešavalo da je umetnik zavisio manje od svog urodenog talenta nego od svog obrazovanja i znanja; opredeljenje za umetnost zahtevalo je sada strogo promišljanje kako o samoj prirodi umetnosti, tako i o kulturi koja je neophodna da bi se umetnošću danas bilo moguće baviti. Autori koji su se u Jugoslaviji bavili tzv. novom umetničkom praksom, bili su značajni ili manje značajni umetnici, ali su u najvećem broju slučajeva bili moderni kritički intelektualci, i upravo ta crta njihovog profila čini se posledicom njihovog trajnog, ali neretko i samo privremenog, boravka u području nove umetničke prakse.

● Jedan od osnovnih principa nove umetničke prakse je svakako bila dematerijalizacija umetničkog predmeta i pospešivanje čisto misaonih stvaralačkih procesa. Da li je to imalo određeno protutečstvo na klasično slikarstvo, odnosno da li je u nekom smislu unelo neke promene u osnovni stav klasičnog slikarskog ponašanja, u njegov unutrašnji mehanizam i način mišljenja?

— Nedugo posle početnih koraka koji su bili rukovodeni otporom prema svakom »klasičnom« pojmu umetnosti, uvidelo se da nova umetnička praksa nije prevashodno uslovljena usvajanjem ili odbijanjem nekog od tehničkih postupaka; posredi je, zapravo, način mišljenja koji u principu ne isključuje materijalni objekt, ali zahteva da se taj objekt, pre svega, shvati kao povod za određene metajezičke operacije. Stoga nije bilo iznenadujuće što početkom 70-ih godina došlo do pojave slikarstva analitičkih karakteristika: slika ove vrste nije estetski predmet, a niti čin ekspresije, već proizlazi iz temeljne (primarne, elementarne) primene sredstava i procedura posebno svojstvenih disciplini slikarstva. U svojim najčistijim primerima, ovo »slikarstvo kao slikarstvo« ukazalo se jednom od podvrsta generalnog pristupa »umetnosti kao umetnosti«, što je, zapravo, bitna osobina konceptualne umetnosti, dok je u manje doslednim i kompromisnim rešenjima krilo u sebi put indirektnog skretanja ka nasleđu istorijske apstrakcije. No, uprkos mogućim kontradikcijama, primarno i analitičko slikarstvo ponudilo je još jedno tumačenje autonomije umetnosti u socijalnim i kulturnim prilikama, u kojima je odbrana pozicije autonomije umetnosti bila jedan etički i ideološki vrlo opravdani izbor.

● Predstavnike nove umetničke prakse neretko optužuju za to da njihove umetničke ideje nisu originalne, da popularizuju preuzete, strane sadržaje, dakle u celini su strane našoj društvenoj i umetničkoj realnosti. Ovi

»merodavni« naročito apeluju na nacionalni karakter umetnosti i ukazuju na to da ako doživljaj umetnika ne proističe iz lokalnih okvira, onda je ta umetnost apriori sporne vrednosti.

— Predstavnici nove umetničke prakse nisu prvi čiji rad stoji pod optužbom navodnog »importa«; poreklo optužbe zbog ovog »greha« potiče, zapravo, još iz vremena socrealizma, kada se iz ideoloških razloga sumljičilo sve što je moglo doći »sa strane«, konkretno sa Zapada. U jugoslovenskoj umetnosti brzo se raskrstilo sa socrealizmom, ali neke posledice arbitraže s ideoloških pozicija vukle su se i dalje i na jedan već sasvim transformisan način stigle skoro do danas. Pod sumnjom o »importu« bili su svojevrećeno svi oni izražajni oblici koji su upućivali na korespondenciju jugoslovenske i evropske umetnosti (od rane apstrakcije grupe EXAT-51, preko enformela i novih tendencija, sve do nove umetničke prakse 70-ih godina), a da paradoks bude veći, te sumnje najčešće su isticali umetnički i kritičarski krugovi vaspitani na umetnosti koja je u domaćoj sredini uhvatila dubokog korena, no koja je i te kako mnogo dugovala izvorima izvan same te sredine, konkretno, dugovala je jednoj struci intimizma i umerenog ekspresionizma slikarstva pariske škole u periodu između dva svetska rata. Čitav ovaj splet okolnosti nije u biti ništa drugo nego tragična posledica oskudne teorijske podloge s koje se kod nas gleda i ocenjuje umetnost, a uz to određenu ulogu igraju generacijske i druge netrpeljivosti koje vladaju u umetničkom svetu. Po mom mišljenju, zbivanja u jugoslovenskoj umetnosti doći će do stvarne problemske ravni tek ukoliko budu i jesu sasvim integralni deo evropskih, naravno i svetskih zbivanja, pri čemu se podrazumeva da je u tim zbivanjima moguće učestvovati sopstvenim doprinosima, a nipošto preuzimanjem već postojećih rešenja.

● Uopšte: može li da postoji jaka nacionalna umetnost u društvenima koja se zalaže za međunarodnu podelu rada i ne želi da se izoluju od glavnih tokova sveopštег razvoja?

— Danas je valjda svakome jasno da ne može postojati neka »nacionalna umetnost«; umetnost je tesno vezana uz sudbine pojedinaca koji je stvaraju, a biće umetnika čini vrlo složenu spregu životnih i kulturnih iskustava, koja će za praksu umetnosti biti tim plodotvornije što su ta iskustva šira i univerzalnija. Postoji, međutim, jedno drugo pitanje koje je izbilo na videlo upravo početkom 80-ih godina, no to pitanje zahteva vrlo ozbiljnu raspravu. U pojedinim velikim kulturnim ambijentima tokom istorije moderne umetnosti elaborirani su neki specifični duhovi i izražajni temelji na koje se umetnost kasnijih perioda poziva: primeri su, između ostalih, današnje pozivanje nemackih »novih divljači« na nasleđe ekspresionizma, pozivanje predstavnika italijanske transavangarde na nasleđe metafizike, itd. Pojam tradicije u umetnosti ne treba negirati ili potcenjivati: umetnost koja danas nastaje ne može ne biti svesna umetnosti što joj prethodi, a umetnicima je, iz razumljivih razloga, najbliži i najbolje poznata umetnost sredina u kojima su oni kao umetnici vaspitani.

● Može li biti umetnost nekog stvaraoca nacionalnog i sveopštег, univerzalnog karaktera u isto vreme?

— Već sam pomenuo da verujem u vrednost umetnosti, i kada je ta vrednost dostignuta, rad nekog umetnika obavezuje nas, bez obzira na to odakle on cipi svoje izvore. U manjim kulturnim sredinama, uz to osetljivim na svoj nacionalni identitet, dolazi do formiranja profila umetnika koji sebe smatra i kojem odredene (najčešće političke) snage u tim sredinama pridaju privilegovanu ulogu nosioca »nacionalnog duha« u umetnosti, i zbog te uloge traže im) mesto u »univerzalnoj« leštvici umetničkih vrednosti. Otvorenito treba reći da je posredni obična mistifikacija; nema, naime, nikakvog modela po kojem bi neka umetnička forma bila unapred privilegovana ni po kojem, pa tako ni po »nacionalnom« kriterijumu. Umetnost je pojava duboko individualnog karaktera, univerzalnost — a to je, drugim rečima, vrednost — dela nekog umetnika proizlazi iz njegovog izvornog doprinosa nekim važnim problematskim pitanjima o umetnosti istorijskog vremena u kojem to delo nastaje.

● Trenutno s nekolinicom saradnika radiš na organizaciji izložbe Inovacije u srpskoj umetnosti sedamdesetih godina. S kakvim se ciljem priprema ova izložba i na osnovu kojih principa se vrši selekcija, odabiranje redova?

— Neposredni organizacioni povod za tu izložbu jeste dogovor između Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu i Muzeja savremene umetnosti u Beogradu o razmeni manifestacija vezanih za predstavljanje značajnih ili aktualnih zbivanja u svojim sredinama. Cilj izložbe je u tome da se pojave u novoj umetničkoj praksi sagledaju s određene vremenske distance, mada ne i sasvim kao retrospektiva. Sedamdesete godine bile su i u srpskoj umetnosti godine velikih previranja, godine u kojima se javio niz novih pitanja o pojmu umetnosti, o ponašanju umetnika, itd. Izložba bi trebala reflektovati sva ta previranja, ali bi, ujedno, trebala uputiti na to što je u tom vremenu bilo najvrednije upravo kao umetnost, a ne samo kao alternativa jednoj drugoj vrsti umetnosti. Zbog toga će se nastojati da svaki autor i svaka grupa budu predstavljeni možda nevelikim, ali najselektivnijim, nizom svojih radova. Da bismo došli do takve optimalne selekcije, želimo uspostaviti punu saradnju s umetnicima i stoga smo spremni da oni sami učestvuju u izboru svojih ličnih antologija. Čini se da će na taj način biti moguće dokazati da nova umetnička praksa 70-ih godina nije bila — kao što se često tvrdi — samo socijalni i kulturni fenomen, nego i fenomen koji je urodio vrednim umetničkim rezultatima.

● Pored organizovanja i studioznih pripremanja izložbi, jedan deo tvoga rada čini bavljenje kritikom. Šta znači biti kritičar u situaciji koju bismo, blago rečeno, mogli nazivati nesretnom? Da ne idemo dalje: mi ne posedujemo časopis jugoslovenskog karaktera za vizuelnu umetnost i kulturu.

— Kritika danas može biti shvaćena kao vrlo široko područje delovanja, koje se sprovodi kako organizacijom neke izložbe, tako i napisanim tekstom, čak i učešćem u nekom drugom zadatku koji ima posledice na valorizaciju umetnosti (na primer, u odlukama o otkupu nekog umetničkog dela i sl.). Ako se tako gleda, kritika uvek ima šanse da nade prilike za svoje ispoljavanje i današnji trenutak nije za nju više nesretran nego neki prethodni. Nedostatak stručnih časopisa ili njihovo vrlo retko i nerедovno izlaženje kobno je, međutim, po teorijski i metodološki nivo kritike, a to onda izaziva nepovoljne posledice i na njenom snalaženju u mnogim konkretnim slučajevima u umetničkoj praksi. No, kritika je, kao i umetnost, prevashodno stvar lične vokacije i ljudi koji imaju strasti da se njome bave nalaze i u današnjim

kriznim prilikama načine da se dalje obrazuju i da javno iskažu svoja gledišta.

● Šta je najvažniji zadatak kritike?

– Mislim da kritika danas ne može da presudjuje umetnosti, ona nema instrumente niti pravo da u svet umetnosti »uvodi red«. Pogubno je kada se od kritike traži da u »ime društva« (što, drugim rečima, znači u ime vladajuće ideologije) arbitriira u pitanjima umetnosti; u njenoj je prirodi da zajedno s umetnošću – mada, naravno, pomoći svojih sredstava – učestvuje u zbijanjima koja obeležavaju duhovni lik jednog konkretnog vremena. Kritika će najpre moći da odgovori svojim zadacima ako je u stanju da tumači umetnička zbijanja, da pospešuje ona za koje smatra da šire pojam i horizont umetnosti, kao i da neguje ona koja dostižu i brane visoki nivo vrednosti umetnosti.

● Pošto ne živiš od kritike možeš sebi da dozvoliš da se baviš nekim umetničkim pojavama po sopstvenom afinitetu. Na osnovu kakih doživljaja i saznanja se razvijaš tvoja naklonost prema novim umetničkim idejama na početku tvoga poziva?

– Ubeden sam u to da je umetnost moguće shvatiti kao paradigmu slobodnog ljudskog ponašanja, dakle kao primer ponašanja u kojem čovek sam sebi postavlja, a ne usvaja ili priznaje, oblike i ciljeve svoga delovanja. Svaki novi izazov pred pitanjem pojma i smisla umetnosti izazov je za jedno takvo slobodno ponašanje, i stoga mi se uvek činilo da u umetnosti, pre svega, treba podsticati procese što u datom trenutku donose nešto novo, dakle dotad nepoznato i nekodifikovano. Takvim se osobinama odlikovala i nova umetnička praksa 60-ih i 70-ih godina; štaviše, u njoj je – pogotovo u početku – količina nepoznatog bila tolika da je za mene tada predstavljala upravo vrhunac tog izazova slobode ponašanja. Ne smatram, međutim, novu umetničku praksu nekim unapred privilegovanim jezikom, i kada u njoj dode (a danas je već umnogome i došlo) do problematskih zatvaranja, neću oklevati da na nekoj drugoj strani potražim puteve napuštanja utemeljenih konvencija o umetnosti. Ne želim biti ideolog jednog jedinog pravca, ma koliko on bio problemski i istorijski značajan; blisko mi je shvatjanje o pluralizmu umetničkih jezika, ali ne kao pomirjanju svega što u umetnosti postoji, nego kao punopravnost svega što sama umetnička praksa ispolji kao svoju problemsku i vrednosnu opravdanost.

● Pored profesionalnog preuzimanja zadatka, da li ti znači sreću i radost bavljenje problemima vezanim za svet umetnosti?

– Bonito Oliva je imao običaj da kaže: »Mrzim umetnost kao što radnik mrzi stroj za kojim radi«. Ne mogu deliti ovu tvrdnju, ne zbog neke idealističke ljubavi prema umetnosti, nego pre svega zato što u umetnosti vidim jednu od retkih delatnosti za koju verujem da onima koji se njome bave i onima koji je prate donosi upravo to osećanje zadovoljstva. Danas skoro svako na svom slučaju oseća duboku kružu onog što se može nazvati svakodnevnim postojanjem: otuđenje nije pojam što su ga izmisili filozofi, to je zaista realno životno stanje kojem su izloženi mnogobrojni oblici ljudskog rada. Ne treba, ponavljam, biti preterani idelista, ali je ipak činjenica da je bavljenje umetnošću (u najširem smislu te reči) područje što je – nezavisno od svoje marginalnosti u odnosu na neke druge vidove ljudske prakse – ponajmanje nagrizeno otuđenjem; štaviše, to je područje u kojem je još uvek moguće da čovek (u konkretnom slučaju umetnik) sam trasira puteve svoga kretanja. Stoga je i meni koji nisam umetnik, ali sam se trudio da umetnosti budem blizak, zaista zadovoljstvo što sam u jednom takvom području mogao naći pobude za svoj vlastiti rad.

decembar, 82.

Razgovarao: Sombati Balint

JEŠA DENEGRI, rođen je 5. IX. 1936. u Splitu, završio Višu pedagošku školu – grupa za opštu istoriju i hrvatskosrpski jezik u Splitu i Filozofski fakultet – grupa za istoriju umetnosti u Beogradu. Od 1965. radi kao viši kustos u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Bio je član redakcija časopisa *Umetnost, Arhitektura – urbanizam i Spot*. Bavi se likovnom kritikom i organizacijom izložbi. Bio je jugoslovenski komesar za Bijenale mladih u Parizu 1971. i 1980. i za Bijenale u Veneciji 1982; učestvovao u međunarodnom organizacionom odboru za X bijenalu mladih u Parizu 1977. I bio jedan od autora izložbe *In Situ* u Centru Georges Pompidou u Parizu 1982. Zajedno sa Ž. Košćevićem primio monografiju grupe EXAT-51 (Galerija Nova, Zagreb 1979), pripremio zbornik *Dizajn i kultura* (SIC, Beograd 1980), načinio izbor priloga za knjigu C. C. Argana, *Studije o modernoj umetnosti* (Nolit, Beograd 1982). Član je međunarodnog udruženja likovnih kritičara AICA.

ovaj užasni novi svemir

(Dva ogleda o Milanu Konjoviću)

draško ređep

Ej salaši

Paor je paor, ne zna granice.
Veljko Petrović, Salašar

1.

Lutajući atarima u predvečerje, kada se »ogromno platno neba« (Petko Vojnić Purčar) javlja u magiji svojih ljubičastih tonova, i kada nailazi ona salašarska teskoba, istovetna s dugom melanholijskom stepskim putnikom, usred Bačke, uvek usred ravnice, bele mrlje salašarskih otkrivenih zdanja ispod visokih bagremova jedine su vidljive markacije. »Putovati znači menjati se. Ali nije li to i općenjenost istim drvećem, salašima, poznatim lavezom pasa na živice, kada se čini da se traka odmotava mehanički i putujući zaustavljen posmatra kretanje izvan sebe« – veli ovaj isti Vojnić Purčar, u svom romanu *Odlazak Pauline Plavšić*. I odista, u vidokrugu putnika koji brodi ravnicom, javlja se apokaliptična slika nekadašnjih razmišljanja Veljka Petrovića, koji je, u svom patetičnom, visoko podignutom glasu snatrio kako »konjanci, kočije, prolaze tamo negde u žitima, leprša im griva...« Nema nigde nikoga, i nema ni za kima da se osvrnemo. Jednolično data horizontala koja namah prenerači namernika, a koja, opet, tek svojim starim znacima ostavlja mogućnost spoznaje nijansi. Mnogobrojnih. Jer, zapravo, i radi se ovde o nijansama te crne mrlje, tako neujednačeno mrke i masne. O tome da »ravnica je samo prividno jednaka i prividno čutljiva«. U dugim zimskim i jesenjim noćima, kada traje lavez salašarskih pasa, i kada tako melanholično šumore visoke grane topola, ovde je, više nego igde, čak više nego i na njem moru, osećanje usamlijenosti autentično i uticajno.

Video sam, u jednom starom već filmu, kako, u praznoj, pomno isprajnjenoj sobi, sa kao cekin žutim podom, salašarska mlada učiteljica, vazda u krug, vozi svoj novi bicikl, nemajući ni mogućnosti, ni želje možda, da se njegovim svjetlucavim, srebrnastim točkovima zaputi nekamo po leniji, nijavama, iza braze. To malo žutog poda jedini je njen put, vazda u krug postavljen, nalik na jedan Ujevićev stih. Onaj koji govori o kraju. Nije, naime, taj prostrani horizont zemlje bačke ni nalik na zašećerene vinjete koje nam nidi naša naiva, ili pak zakasneli odjeci naše zdravičarske, vinske pesme. Uostalom, s tom lažnrom, kičerskom predstavom o ambijentu panonskom, obraćuјu se isti taj naš čika Veljko, čiji glas ne čujemo već petnaestak godina, koliko je već proteklo od njegove smrti: »Uveren sam da će naslov ovog našeg razgovora (*Bačka zimi*) izazvati u svakome ko nije odraštao na toj našoj blagoslovenoj bačkoj ravnici, otrilične istu predstavu: onu običnu zimsku sliku iz takozvanih, porodičnih, ilustrovanih časopisa, s dopisnih karata, s amaterskih fotografiskih izložaba, sa starih bojadisanih snimaka u starim kućama. Bela, belomodra ravan gubi se u sivomrkoj daljinu, iz ravne, glatke, bele nizine, u jednom uglu, samo nešto izviru uvučeni, utonuli krovovi, čije šiljke omešavaju i tupi debeli pokrivač, a ispod koga već žmiri po koji žuti prozorčić, u dubini već zapada veliko, crveno sunce, u drugom uglu, na smrznutoj barici, točljaju se dundasta, zamurenja deca, zavejanim putem naziru se sanke gde pristižu i oblaku pare... To je ta poznata, prečanska, zimska idila, taj »kič«, u kome, kao u svakom kiču uostalom, ima i istine, ali samo delimične i naročito osladene istine. Putovati zemljom panonskom, a ne spoznati taj osobeni ugao zemlje, blatinjavih, kišnih, teških noći, kada se svaka razdaljina čini beskrajna, i kada daleka salašarska svetla nalik su na svtionike jednog usahlog mora kojim se sad već gotovo i ne plove – znači ne videti jedan predeo čiji je osnovni paradoks; toliko otvoren prema suncu i mraznim noćima, kiši i olujnim vetrovima, a u isti mah tako naklonjen stvarnom, korenskom osećaju opstanka.

Ima jednu francusku poslovnicu koju je rado citirala Isidora Sekulić, a mi smo je jednom napominjali u vezi sa salašima: *Plus petite la maison, et plus solide la cloture*. Veli se, otrilično: *Što je kuća manja, ograda je čvršća*. Paradoks i ovde, međutim, preti da naruši red, i mi smo ga uboliovičili ovako: Kuća je, najčešće, na dnu platna, ili u dubini kadra. Okolo pucaju bezmerni vidici barokno razvijenih oblačina panonskih, horizontalne sudbine, tek nekoliko uspravnih poteza derma, topole, zvonika. Tako je to kod starih naših majstora. Tako je to u foivističkoj gami Konjovića, pre svega. Tako u pojednostavljenom mizanscenu salaša Stojana Trumića. Velike površine njiva i sad, kao ono u vreme savremenika Veljka Petrovića, nagone putnika na poznate lamentacije o monotoniji pejzaža, o sumornosti i sivilu predmeta. Treba li da se podsećamo jednog Matoševog pogleda kroz okno peščanskog voza, usred Panonije? Tek, kuća, s izuvijanim seoskim barokom svoje uspravnosti, svetlo okrećena, najčešće bela, usred crne njive, s onih nekoliko visokih stabala bagrema i topole, u nedogledu pritljene svetlosti u praskozorje, kuća bez sumnje ostaje da važi kao prvostepena senzacija. Bogdan Bogdanović je, svojevremeno, tumačio fenomen grada, pa i našeg grada, kao pitanje antičko, sa saznanjem koje je čitav svet, bez početka, ali i bez mogućnosti kraja. Ovde, usred salaša, kojim su, može biti, u njegovim poslednjim trenucima, protutnjali konjanici našeg detinjstva, ali kojim i dalje ne prestaje da hui, do zlokobnosti i do prisjećanja, da ne kažem predosećanja rušenja, košava koja je stigla iz daleka – kuća, i to ta zamišljena, i postojeća i nepostojeca demarkacija jednog sveta, kuća je ceo svet.