

Nada Beroš

Kroćenje tame

Eseji i razgovori o umjetnosti na
prijelomu stoljeća

Fraktura

Hrvatska sekcija AICA

Sadržaj

Pravo na kašnjenje	9
Eseji	17
Umjetnost postaje sporednom. Konačno!	19
Kroćenje tame	35
Prodavač prazne lisnice	47
Carevo novo ruho	57
Pravila protiv pravila	69
Mjera	69
Komunikacijski poremećaj	70
Središte i rub	71
Prekoračenje granica	72
Povišena temperatura	72
Bijeg i napad	73
Slučaj	74
Mimesis	75
Otvorenost i zatvorenost	77
Novo i već viđeno	78
Ambijentalnost	79
Prostor kao ornament	80
Detalji i cjelina	81
Naracija i anti-naracija	82

Za mene, crno je boja	85
Volume-up	99
Irwin protumačen djeci	105
Što je bilo prije: Irwin, Laibach ili NSK?	105
NSK – “kolektivni umjetnički subjekt”, “institucionalizacija prijateljstva”, umjetnička organizacija ili pokret?	107
Individualno i kolektivno	108
Umjetnost i sloboda	109
Nacionalizam i totalitarizam	110
Centar i periferija	110
Avangarda	111
Moderna i postmoderna	112
Retroavangarda	114
Istočni modernizam i retroavangarda	114
Politika i estetika	116
Heterogenost i diskontinuitet	116
Crni kvadrat, Crni križ	117
NSK država u vremenu	118
Mobilna utopija	120
Irwin u Hrvatskoj	121
Parovi straha	125
Nebo nad Teheranom	135
Krevet za javnu upotrebu	141
Fotografija u javnom prostoru	141
Male priče nasuprot velikim utopijama	151
Mrtva priroda i živa prošlost	159
Budućnost koja je mogla funkcionirati?	169
Paralizirana budućnost: mitovi i odgode	171

Abortirane revolucije	175
Urote i kompromisi	177
Nastavak avangarde drugim sredstvima:	
Luca Frei i Linda Tedsdotter	180
Individualne mitologije, kolektivni mitovi:	
Ola Pehrson i Ann Böttcher	183
Infiltratori u javnom prostoru: Bo Melin i Elin Wikström	187
Ogoljivanje fikcije i spora prisutnost:	
Miriam Bäckström	190
Između neodluke i optimizma	192
Budućnost koja je mogla funkcionirati	194
Sad je dosta!	197
50. venecijanski Biennale: Snovi i sukobi – diktatura gledatelja	197
Pet teških komada	205
Documenta II, Kassel (8. 6.–15. 9. 2002.)	205
Razgovori	217
Gorko-slatki Balkan	219
Ulični trbuhozborac	229
Plodovi utrobne kulture	243
Nedisciplinirani poluzapadnjak	251
Povjerenica nove kartografije	265
Umjetnik-liječnik	279
Brutalnost i žudnja	293
Pravila me čine kreativnijom	307
Po oštrici ruba	323
Bijeg prema nepoznatome	333

Osam sati topline	351
Čovjek-pas	367
Daleka bliskost	381
Borac protiv podmićivanja povijesti	395
Potrebno je kretati se	409

Pravo na kašnjenje

Užasavam se kašnjenja. Na dogovoreni sastanak nastojim stići barem pet minuta ranije. Dvadesetak godina intenzivnog pisanja za novine, časopise i radio, medije koji ne trpe kašnjenje, naučilo me što su to neumoljivi rokovi. Neću vam kriti: tekstove koji se nalaze skupljeni u ovoj knjizi pisala sam mahom nedjeljom, između ostalih ozbiljnih poslova kakvi su kuhanje ručka i pregledavanje dječjih zadaća, i – začudo – stizala ih na vrijeme predati u redakciju.

A, gle užasa, ova knjiga sada dolazi s velikim kašnjenjem. Mnogo je razloga tome, a spomenut ću tek neke koji me neće dokraja razodjenuti, kao što su nedostatak motivacije, pristojna doza samokritičnosti, a ponajprije nedostatak vremena da se sakupi *rasuti teret* od brojnih tekstova objavljenih u podlistcima za kulturu dnevnih novina, u tjednicima i mjesečnicima za široku publiku i lifestyle magazinima, a nije malen ni broj onih u stručnim časopisima, publikacijama i katalozima tiskanim u zemlji i inozemstvu u prigodi pojedinih izložaba. U malom životnom prostoru, prije digitalnog doba, rano sam odustala od skupljanja novina i izrezaka, osobito nakon što je služba za deratizaciju u podrumu

moga nebodera temeljito obavila svoj posao uništivši hrpe “starih novina”. Dakle moja digitalna povijest počinje s 1995. godinom, pa i tekstovi odabrani za ovu knjigu, posve neslučajno, započinju tom godinom.

Nagrada Hrvatske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara AICA “za najbolju kritiku u 2005.”, koju sam podijelila s meni posebno dragim i uvaženim kolegom, teoretičarom umjetnosti Matkom Meštrovićem, obvezala nas je na tisak knjige kritika. Eto, sada moja knjiga hvata posljednji vlak na izmaku 2010., zahvaljujući pritisku predsjednika AICA-e, Branka Franceschija, i urednika Frakture, Seida Serdarevića, koji mi je, i ne poznajući moj *strah od deadlinea*, jučer “mejlao” pripremu za tisak s riječima: “jer bi da knjiga ide u tisak ovaj tjedan, ali nam fali još 2-3 kartice tvog uvoda. Oprosti odjednom takvu hiću, ali jednostavno to uz siline poslova na kraju uvijek ispada tako.”

Godinom 2005. određena je dakle gornja granica, a ako ćemo pravo, nije ni bilo baš mnogo mojih tekstova objavljenih po novinama nakon tog vremena (ali jesu knjige, muzejski postav i brojni edukativni programi koje sam posljednjih godina radila za matični mi Muzej suvremene umjetnosti – šapuće neskromni glasić u meni).

O knjizi radnog naslova “Strah od ljepote” razmišljam zapravo od 1999., kada sam tezu o najvećem tabuu dvadesetog stoljeća – ljepoti – nabacila u zaključku izlaganja *Kroćenje tame*, na svjetskom Kongresu AICA-e u Varšavi. U međuvremenu, taj je naslov najviše uplašio mene, osobito nakon što je znameniti američki filozof umjetnosti Arthur C. Danto

2003. objavio knjigu *Nasilje nad ljepotom*, čiji sam hrvatski prijevod imala čast urediti i temeljito upoznati.

Prisjećajući se teze drugog dragog kolege Tonka Maroevića, da se “knjiga započinje pisati od naslova”, stajala sam ukopana u mjestu bez odgovarajućeg naslova za tridesetak odabranih eseja i razgovora, dok su nekoliko godina stajali u urednikovoj ladici. Čak sam se pokušala cjenkati, ponudivši uredniku nepretenciozan naslov “Za ponavljače”, aludirajući na “bradati” vic o sinu i ocu, koji na sinovljev upit za koga su sve te zgodne cure u *Playboyu* odgovara: “Za odlikaše, sinko, za odlikaše”, no bez uspjeha. Što reći na kraju nego zahvaliti uredniku na odlučnosti u odabiru naslova – *Kroćenje tame* – preuzetog iz već spomenutog eseja iz 1999., kao i na pomnijom odabiru eseja i razgovora. No ponajviše mu zahvaljujem na zadatom kratkom roku za dovršetak “zakašnjele” knjige.

Pišem dakle ove retke u panici da održim zadani *deadline* i ispunim 2-3 stranice rezervirane za uvod, s namjerom da objasnim okvir i naslov, i knjigu, i kome je namijenjena. Izvorno, eseji i razgovori u ovoj knjizi pisani su i objavljivani u domaćim i stranim medijima i stoga se veoma razlikuju u intonaciji i stilu. Nadam se, međutim, da im je svima zajednička brižnost spram čitatelja, težnja za razumljivošću/pristupačnošću onoga o čemu pišem, kao i bijeg od specijalističkog meta-jezika kritike. Ako me pisanje išemu naučilo, onda je to spoznaja da se i najsloženije stvari zainteresiranome čitatelju mogu prenijeti na dostupan način a da se pritom ne izgubi smisao.

Svi eseji i razgovori u ovoj knjizi nastali su od 1995. do 2005. i govore o umjetničkim pojavama desetljeća koje je zaokružilo kraj jednog i početak drugog stoljeća/tisućljeća. Mile-narističke priče o kraju, osobito omiljele teme francuskih teoretičara Lyotarda, Baudrillarda, Derridaa i Foucaulta, namnožile su se u tom desetljeću i dale *apokaliptični prizvuk* mnogim područjima života i umjetnosti. Posve je izvjesno da te misli ne pripadaju samo našem kraju stoljeća. Od Hegela i Nietzschea pa sve do naših suvremenika Hansa Beltinga i Arthura Danta, slične su se rasprave vodile i prije te iznova osuvremenjivale. Služe li umjetnička djela danas isključivo kao “pokriće” tezama kustosa i teoretičara, kao “ilustracija” nekih ideja, kao nužno zlo teorijske spekulacije? Ima li još umjetnost pravo na subverziju, pravo na traganje za ljepotom, pita se i Žarko Paić, jedno od relevantnijih imena hrvatske suvremene teorije umjetnosti.

Dvadeseto stoljeće, koje s pravom smatraju najkraćim stoljećem, jer je započelo sa zakašnjenjem, oko 1908., pojavom avangardnih smjerova u umjetnosti, a završilo prije stvarnoga kraja, 1989., padom Berlinskog zida i slomom komunizma, u umjetnosti je proteklo u znaku bijega od ljepote, pa bi se slično srednjovjekovnom pojmu *horror vacui* (strah od praznog prostora) moglo govoriti o *strahu od ljepote*. Kanon lijepog, koji je u zapadnoj umjetnosti uz stanovite mijene prevladavao sve do kraja devetnaestog stoljeća, a koji je obilježila paradigma mimesisa, odbačen je početkom dvadesetog stoljeća u korist *anomalofilije*, ljubavi spram deformacije, greške, iščašenosti, ružnoće. Usudila bih se dvadeseto stoljeće nazvati *stoljećem anomalofilije*. Nedvojbeno, od

kubizma do današnjih dana najveći tabu dvadesetog stoljeća bila je ljepota. Valja se tek prisjetiti vjerojatno najčešće citirane misli oca nadrealizma Andréa Bretona: *Ljepota će biti grčevita ili je neće biti*. Činjenica jest da je prošlo stoljeće, a posebice njegov početak i kraj, uz dominantan racionalizam i vjeru u napredak, obilježeno i paralelnom strujom, koju francuski kritičar Jean-Yves Jouannais naziva *tradicijom idiotizma*. Od Appollinaireovih *Tiresijinih dojki* i Jarryjeva *Kralja Ubua*, preko Paul McCarthyjevih klaunova i "iščašenih" videa i instalacija Petera Landa i Erwina Wurma do performansa čovjeka-psa Olega Kulika, svjedoci smo te paralelne struje, koja o društvu i vremenu u kojem živimo progovara krajnje cinično, prikrivajući taj cinizam krinkom *nevinih idiota*. Ta paralelna povijest umjetnosti, očigledno, još čeka svojeg pisca.

Ne bavim se teoretiziranjem pojmova *lijepog* i *ružnog* u suvremenoj umjetnosti, a bojim se da mi to nedostatna filozofska sprema ne bi ni dopustila. Međutim, u mnogim esejima i razgovorima koje sam vodila s umjetnicima i kritičarima s Istoka i Zapada, otvaraju se teme karakteristične za posljednja dva desetljeća: komadanje tijela, reprezentacija i samo-representacija kroz tijelo i tjelesno, konstrukcija i dekonstrukcija identiteta, dom i bezdomnost, lokalno i globalno, pripadnost i nepripadanje, kolektivno pamćenje i kolektivna amnezija, aktivizam i lijenost... – i na taj način posredno gradi *anti-kanon* koji umjetnost posljednjih desetljeća svjesno udaljava od pojmova kao što su pravilnost, smislenost, jasnost, preglednost, sklad...

Sklona sam tu *umjetnost tame*, koju slavni američki kritičar Thomas McEvilley tematizira šezdesetih i sedamdesetih, u devedesetim godinama prošloga stoljeća promatrati kao *kroćenje tame*, kao bespoštednu borbu umjetnika protiv vlastitih demona. Ni jedno razdoblje u povijesti nije toliko investiralo u tijelo, prisjetimo se najradikalnijih primjera poput francuske umjetnice Orlan ili Ukrajinca Olega Kulika, ali je istodobno bilo toliko neosjetljivo spram tuđeg tijela, kao na primjer u znakovitu opusu *Ljudi s vrećicama* Mladena Stilinovića, interaktivnoj instalaciji *Koma* Dalibora Martinisa ili u fotografijama iz ciklusa *Povijest bolesti* Ukrajinca Borisa Mihajlova.

Kraj devedesetih i početak novog tisućljeća svojevrsna su crna rupa, “godine koje su pojeli skakavci”, da se poslužim Pekićevim naslovom. O njima na posebno pregnantan način progovaraju umjetnici tzv. postkomunističkih zemalja, među kojima su i hrvatski umjetnici poput Sanje Iveković, Dalibora Martinisa, Ivana Kožarića, Mladena Stilinovića, Vlade Marteka, Andreje Kulunčić, Kristine Leko, Tomislava Gotovca, Vlaste Delimar, Aleksandra Ilića, Ivane Keser, Slavena Tolja, Željka Kipkea... rad kojih je bio inspirativan za neke od eseja u ovoj knjizi.

U razgovorima s mnogim internacionalnim umjetnicima, Marinom Abramović, Hansom Haackeom, Billom Violom, Janom Fabreom, Olegom Kulikom, Andresom Serranom, Chenom Zhenom, Mirosławom Bałkom, Jamesom Turrellom, Dennisom Adamsom, Elke Krystufek i drugima, koje sam vodila u različitim prigodama, vrlo često surađujući na

njihovim projektima za zagrebački Muzej suvremene umjetnosti, svi oni neprikriveno progovaraju o vlastitim opsesijama, *mrakovima*, iscrtavši putanju “hoda po rubu” i “ratovanju svih protiv svih”, a ponajprije govoreći o borbi sa samima sobom “u potrazi za vlastitim putem otuđenja”.

U tim se razgovorima i esejima također nazire kako je i “zapadnim” i “istočnim” umjetnicima zajednička *globalna paranoja*: kako ostati svoj, a pripadati globalnoj svjetskoj umjetnosti? To se pitanje najglasnije čuje na velikim svjetskim smotrama umjetnosti poput Venecijanskog bijenala, Documente u Kasselu, ali i na regionalnim, “balkanskim” izložbama koje su posljednjih godina bile veoma popularne, o kojima sam pisala i kao *insider* i kao izvjestiteljica. *Tiranija razlike*, težnja da se pošto-poto bude različit, pokazala se najžilavijom modernističkom dogmom, preživjevši sve poetičke prevrate prošloga stoljeća, da bi naposljetku rezultirala suprotnim – poništavanjem razlika. Po čemu se hrvatska umjetnost, primjerice, razlikuje od slovenske, njemačke ili švedske umjetnosti na prijelomu stoljeća? I zbog čega bi se uopće morala razlikovati od njih? Evidentno je da ono što pokazujemo na velikim smotrama umjetnosti nisu razlike. Jer, kada bi neka razlika bila stvarno nova, tvrdi Søren Kierkegaard u *Philosophische Brocken*, ne bi mogla biti prepoznata kao razlika. Ono što pokazujemo jest vrsta umjetnosti koju najvjernije opisuju termin *internacionalna umjetnost*. Njezin se jezik bespogovorno rabi, prepoznaje i razumije na svim meridijanima i paralelama, i verificiran je institucijskim sustavom umjetnosti i tržištem. Upravo taj sustav odlučuje kada i u kojoj će mjeri pripustiti lokalne razlike i transfor-

mirati ih u jezik *internacionalne umjetnosti*, otvarajući joj put na globalno umjetničko tržište i u svjetske galerije i muzeje.

Problem *pripadanja i nepripadanja, pravovremenosti i kašnjenja* prisutan je ne samo u recepciji tzv. istočne umjetnosti nego i u drugim zemljama *na periferiji*. O relativnosti tih pojmova može posvjedočiti i primjer uzorne zapadnoeuropske zemlje – Švedske – čiju sam suvremenu scenu predstavila u matičnoj kući, u Muzeju suvremene umjetnosti, 2004., za Zapad prekasno, za našu sredinu ipak dovoljno rano, na izložbi pitijskog naslova *Delayed On Time*.

Eto, stigla sam do samog kraja. Sa *zakašnjenjem* ili *navrijeme*? Sada mi se to pitanje čini manje važnim. U medijaciji umjetnosti, a to je posao kojem se i nadalje rado posvećujem, čini mi se daleko važnijim znati podići čitateljsku “letvicu” za koji centimetar više, potaknuti neodlučne ili nesigurne na interakciju s umjetnošću, ali i na kritički odnos spram njezine medijacije. Ukoliko mi je to bar malo pošlo za rukom, smatrat ću svoju zadaću obavljenom *navrijeme*.

U Zagrebu, 12. prosinca 2010.

Nada Beroš

Eseji

Umjetnost postaje sporednom. Konačno!

Oduvijek je ambicija povjesničara umjetnosti bila ulančati umjetničke događaje i pojave, pronaći njihove izvore, detektirati rukavce, iznaći grananja, drugim riječima, otkriti preteče, rodonačelnike, sljedbenike, pristaše, epigone... Kao da tek formiranjem složenoga obiteljskog stabla događaji dobivaju svoju punu važnost i značenje, a samim time i pravo na historizaciju, spomenik, epitaf. Čak i onda kad su se događaji, ili još točnije – umjetničke osobnosti – odupirale tom ulančavanju, zaključak je povjesničara umjetnosti često glasio: tim gore po događaje!

Po svemu sudeći, današnje pisanje povijesti suvremene umjetnosti ne razlikuje se bitno od pisanja koje mu je prethodilo u prošlim desetljećima. Čak i kad vjerujemo kako smo na tragu novih saznanja i metoda, služimo se dobro znanim aparatom i prokušanim formulama kako bismo priskrbili povijesni legitimitet do jučer živim umjetničkim pojavama. Koliko god zbog “prevelike blizine” ti događaji često imaju nejasne konture ili izgledaju kao izolirane pojave na aktualnoj vremensko-prostornoj mreži (nekadašnjem stablu),

spremno ih dešifriramo po starom ključu: sinovi (a politički korektno bilo bi reći – i kćeri!) ne nasljeđuju toliko od očeva koliko od djedova!¹ To, doduše vrlo staro, otkriće ruskih formalista, još uvijek nisu uspjeli osporiti ni novi interpretatori suvremene umjetnosti.

Jednako tako povijest suvremene umjetnosti iz operativnih razloga najčešće preuzima staru klasifikaciju “duha vremena” prema dekadama, premda je svjesna ograničenja i nužnih pojednostavnjivanja, a time i deformacija i povijesnih falsifikata, koje nose takve podjele. Kada danas kažemo primjerice “umjetnost osamdesetih”, čini se kako svi znamo o čemu govorimo: transavangarda, nova slika, druga skulptura, novi divlji, novi ekspresionizam... postali su svojevrsni sinonimi za umjetnost tog desetljeća. Činjenica je međutim kako su te pojave samo najprisutniji, tržišno najeksplozivniji i najmoćniji protagonisti osamdesetih, a nipošto ne i jedinstven izraz duha vremena. Ipak, mnogi drže kako su ustupci, simplifikacije i generalizacije toga tipa neophodni kako bismo uopće mogli komunicirati.

Kada danas tematiziramo “umjetnost devedesetih”, iznenađena se nalazimo na skliskom terenu. Problem nije samo u tome što nam je prethodno desetljeće preblizu, “previše vruće”, pa ga još uvijek nismo uspjeli petrificirati, nego u činjenici što se ono otimalo jednoznačnosti i dominaciji je-

¹ Službena povijest umjetnosti, pa tako i ona u Hrvatskoj, još uvijek premalo zna i premalo piše o majkama i bakama kao mogućim izvorima nasljedovanja.

dnih ideja nad drugima. Svojevrсна *kakofonija devedesetih* može biti protumačena kao izraz demokratskih težnji u umjetnosti, ali i kao nesposobnost (nemogućnost?) da se postojeće energije akumuliraju i ujedine u zajedničku strast, bilo da je imenujemo društvenom utopijom, subverzijom umjetničkog sustava ili nečim sličnim.

Analizirajući razliku između umjetnosti šezdesetih i umjetnosti devedesetih, francuski teoretičar Nicolas Bourriaud tvrdi kako bez sumnje postoje važne dodirne točke, jer, počevši od šezdesetih godina (Daniel Spoerri, Yves Klein, Georg Brecht, Ben...), formalno uređenje svih oblika društvenosti postaje povijesnom konstantom, a tim su se pitanjem bavili i najvažniji umjetnici devedesetih (Felix Gonzalez-Torres, Carsten Höller, Jorge Pardo, Phillippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Douglas Gordon i dr.). Prema Bourriaudu, umjetnost devedesetih određuje sfera međuljudskih odnosa, intersubjektivnost, uvjetovana zajedničkim postojanjem, suživotom, civilizacijom bliskosti, koju smo naslijedili životom u gradu, a naziva je relacijskom umjetnošću, odnosno estetikom.²

Pišući prije četiri godine esej *Od ezoterije Gorgone do dematerijalizacije Weekend Arta*, u čijem je fokusu bio novi umjetnički projekt, *Weekend Art: Hallelujah the Hill*,³ koji je svoju

² Nicolas Bourriaud, *Relaciona estetika*, Beograd, 2002. Piratsko izdanje Centra za savremenu umetnost, str. 5.

³ Nada Beroš, "De l'ésotérisme de Gorgona á la dématérialisation de Weekend Art", *Art press*, br. 241, prosinac 1998., Pariz, str. 46-52.

prvu javnu prezentaciju imao u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, 1997., ambiciozno sam povukla paralelu između kulture hrvatske avangardne skupine Gorgona (1959.–1966.)⁴ i nove neformalne umjetničke grupe XXXL.⁵ Ta skupina umjetnika, točnije umjetničko-prijateljski trio, koji čine Aleksandar Battista Ilić, Ivana Keser i Tomislav Gotovac, autori već otprije poznati na domaćoj i internacionalnoj sceni po svojim individualnim opusima, u drugoj polovini devedesetih po prvi put udružuje se oko zajedničkog projekta Weekend Art, koji je izrastao iz nedjeljnih prijateljskih izleta na obližnju Medvednicu, neveliko brdo u okolici Zagreba.⁶

Povezujući te dvije grupe, slično Bourriaudu, upustila sam se na teren promišljanja umjetnosti šezdesetih i umjetnosti devedesetih godina, ne poznajući Bourriaudove rezultate, koje će on kasnije objaviti u danas utjecajnoj “Relacij-

⁴ Gorgona, koju su činili istaknuti intelektualci i umjetnici tog vremena, slikari Josip Vaništa, Marijan Jevšovar i Đuro Seder, kipar Ivan Kožarić, arhitekt Miljenko Horvat te kritičari i povjesničari umjetnosti Radoslav Putar, Dimitrije Bašićević i Matko Meštrović, djelovala je u gotovo potpunoj izolaciji, na margini umjetničkog i društvenog života.

⁵ Umjetnici su svoju malu skupinu nazvali XXXL zbog izrazito visoka stasa troje umjetnika. Međutim, kada se govori i piše o toj grupi, najčešće se rabi sintagma Weekend Art. Puni naziv projekta: *Weekend Art: Hallelujah the Hill*, parafraza je i posveta filmu avangardnoga američkog redatelja Adolfa Mekasa, *Hallelujah the Hills*.

⁶ Weekend Art kao performans, odnosno “nedjeljni izlet na Medvednicu”, započeo je u ljeto 1996., a završio 2000., ali se diseminacija tog projekta odvija i danas, putem različitih medija i načina distribucije.

skoj estetici". Priznajem, na trenutke mi se poredba Gorgone i Weekend Arta činila odveć pretencioznom, no četiri godine poslije, osnažena Bourriaudovim mislima i međunarodnom recepcijom Weekend Arta, mogu reći: tim bolje po Gorgonu!

Gotovo četiri desetljeća koja su dijelila ove skupine umjetnika donijela su toliko mijena i razlika, površinskih i dubinskih – podjednako u umjetnosti i u društvu – da je na prvi pogled bilo teško iznaći zajednička polazišta i dodirne točke između "gorgonaša" i "vikendaša". Štoviše, jaz je bio tako velik da je bilo učinkovitije sastaviti dugu listu razlika nego sličnosti.

Ipak, ono što se moglo činiti najspornijim bio je moj pokušaj uspostavljanja srodnih ideoloških premisa. Poznato je da je Gorgona djelovala u sjeni Berlinskog zida, podignutog 1961., dok je projekt Weekend Art bio izdankom klime nakon njegova pada, 1989. godine. Što je, prema tome, u ideološkom smislu moglo biti zajedničko tim dvjema grupama, s obzirom na to da su okolnosti u kojima su djelovale bile iz temelja različite?

Oba razdoblja – i šezdesete i devedesete – na ovim su stranama karakterizirala duboka društvena previranja, brze i korjenite promjene, nestalnost i nesigurnost, a sve je to "neodlučne" i "nesposobne" potiskivalo u stranu, na marginu života... Međutim, dok se u šezdesetima približavanje idealu zapadnoga potrošačkog društva vršilo pod krinkom (socijalističkog) blagostanja za sve, a zapravo je, u prvom redu, zamišljeno za političku, komunističku elitu i one koji su

Partiju održavali na vlasti (vojska i policija), u devedesetima maske dragovoljno padaju. Šezdesete su jasno dale do znanja kako žele obračunati s “uravnilovkom” – jer svatko zavređuje prema svome radu, a ne prema potrebama (premda svima nije bila pružena jednaka mogućnost za rad!) – socijalne su se razlike nastojale u najvećoj mogućoj mjeri “umekšati” kako bi se sačuvao krhki politički mir u multietničkoj i multikonfesionalnoj zajednici kakva je bila bivša Jugoslavija. Ne treba čuditi što je za mnoge narode iza Željezne zavjese, s još rigidnijim političkim sustavima i manjim slobodama, upravo ta država mogla izgledati kao “Zapad” i “obećana zemlja”.

Devedesete su, nakon raspada Jugoslavije, agresije na Hrvatsku i njezina osamostaljenja, istodobno bile vrijeme najvećega nacionalnog ponosa i stida. Nakon početne patriotske euforije, nastupa vrijeme otrežnjenja i straha za vlastitu egzistenciju u situaciji kad su neoliberalizam i profit novi bojni poklič na usnama. Rezultati su dobro poznati svima gdje se kasni kapitalizam nastoji implementirati u uvjetima koji nisu dosegli ni početne pretpostavke akumulacije prvobitnog kapitala: na jednoj strani polupismeni “novobogataši” – često u sprezi s politikom i kriminalom – i novi menadžerski sloj, na drugoj strani izbrisana srednja klasa, krajnje osiromašeno radništvo, ekstremni porast nezaposlenih i socijalno ugroženih dijelova stanovništva.

Kako u turbulentnim prilikama djeluju grupe Gorgona, odnosno WA, i uolikoj mjeri društvena stvarnost sudjeluje u formuliranju njihovih umjetničkih gledišta?

Gorgona, kao “posljednja europska avangarda”, paradigmat-ski je primjer projekta zvanog moderna, čiji je najviši ideal – ideal individualne emancipacije.⁷ Melankolija, praznina, redukcija, elipsa, odustajanje... ključne su riječi za razumi-jevanje gorgonske umjetničke i životne etike, svjetonazora koji je u to vrijeme najčešće dobivao pejorativnu etiketu “građanske dekadencije”. Umjesto da se, poput mnogih su-vremenika, nadahnjuju socijalističkom ideologijom kolekti-vizma i vječitog napretka, gorgonaši se nadahnjuju istoč-njačkom filozofijom, prije svega zenom, ali i tradicijom zapadnjačkog nihilizma i individualizma.

Kod WA-umjetnika, karakterističnih predstavnika umjetno-sti devedesetih, ideal individualne emancipacije zamijenjen je, da se poslužim riječima Nicolasa Bourriauda, “idealom međuljudske komunikacije i emancipacijom relacijske di-menzijske našeg postojanja”. Drugim riječima, Battista Ilić, Keser i Gotovac imaju puno povjerenje u emancipatorsku ulogu zajednice, točnije u mikro-zajednicu, koja, ukoliko

⁷ “Težnje Gorgone”, prema riječima Josipa Vanište, duhovnog oca grupe, “bile su usmjerene k izvanestetskoj stvarnosti. Misaona suzdržanost, pasivnost, pa i indiferentnost bile su iznad golog, ironičnog poricanja svijeta u kojem smo živjeli. Djelu se nije pridavalo značenje, aktivno-sti su bile krajnje jednostavne: npr. zajedničke šetnje u okolici grada, ‘komisijski pregled početka proljeća’, kako je u šali govorio Putar, obični razgovori u prirodi. Gorgona ponekad nije radila ništa, samo je živjela. I ja sam se kao i drugi u to vrijeme zanimalo za prazninu zena, težio, u ideologijom ispunjenom svijetu, normalnom ponašanju, prirodnom životu.”

već ne može radikalno mijenjati svijet, može sudjelovati u njegovu popravljanju.⁸

Ono što je zajedničko objema grupama jest odklon od političkog govora, aktivizma, učinkovitosti – svojevrstan minus-postupak u sudjelovanju u društvenoj svakodnevnici. Nimalo ne čudi što je, u vremenu sveopćeg politiziranja stvarnosti, dezideologiziranost umjetnosti vrijednost koju te dvije grupe postavljaju na pijedestal. Međutim nije odviše teško u njihovu prividno neideološkom diskursu prepoznati politička stajališta *par excellence*.

“Avangardnost” i “radikalnost” tih grupa naime ne sastoji se u njihovu eksplicitnom komentaru, odnosno kritici društva, ili političkom aktivizmu kakvog nalazimo u kasnim šezdesetima, sedamdesetima ili devedesetima, nego u subtilnoj evaziji koja ima sve odlike subverzije... Gorgonaši tu evaziju nazivaju *odustajanjem*,⁹ a vikendaši *izokretanjem perspektive*¹⁰.

⁸ Isti su umjetnici krajem 2001. pokrenuli novu inicijativu, svojevrstan izdanak WA, pod nazivom CoCoArt (Contemporary Community Art) radi učinkovitijeg samoorganiziranja kroz postojeće paralelne modele u zajednici.

⁹ Isto kao pod 6.

¹⁰ U svojim *Weekend Art novinama* (1999.) Ivana Keser piše: “Vikend-umjetnici postali smo postupno. Tjedne smo provodili radeći nespojive poslove, koji su nam donosili dostatnu materijalnu dobit, da bismo nedjeljom mogli biti ono što zapravo jesmo – umjetnici. Raditi svašta nije neobično, ali ustrajati u uvjetima amaterizma prilično je teško. Stoga je smisao Weekend Arta izokretanje perspektive, gdje se beznadna situacija može izokrenuti u prednost. Zajednički nedjeljni odlasci na Sljeme imali su u prvo vrijeme više terapijski nego umjetnički razlog.”

Premda ni jedni ni drugi ne smatraju sebe radikalnim umjetničkim skupinama, činjenica je da su, u umjetničkom kontekstu u kojem su djelovale te grupe, bili izvan struje, “neprilagođeni” i možda baš zbog toga nedovoljno priznati u vlastitoj sredini. Gorgona je tek desetak godina nakon prestanka svojeg “djelovanja”, zahvaljujući retrospektivnoj izložbi priređenoj u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, 1977. godine¹¹, postala opće mjesto hrvatske suvremene umjetnosti, a recepcija je WA-projekta bila znatno ranija i relevantnija u inozemstvu negoli kod kuće.

I dok su ideološke premise mogle biti zajedničke, posljedice njihova djelovanja razlikuju se u onoj mjeri u kojoj se umjetnička praksa šezdesetih razlikuje od one devedesetih godina.

Bit Gorgone, ranog primjera “umjetnosti ponašanja”, ogledala se u pukom činu druženja, razgovora i ritualnih sastanaka odabranih, odnosno iniciranih u gorgonske šetnje i protokole, “komisijske preglede proljeća” i slične ezoterične aktivnosti. Izražavala se također u mistifikaciji života i umjetnosti, dematerijalizaciji rada i svjesnom odustajanju od proizvodnje umjetničkih djela. Umjesto da djeluju, gorgonaši naprosto postoje. Umjesto da proizvodi umjetničke predmete, Gorgonu više zanima umjetnička gesta, proces, mogućnost, život sâm. Upravo zbog toga ne postoji velik broj materijalnih tragova Gorgone. Oni su sačuvani u 11 brojeva

¹¹ Nena Dimitrijević, “Gorgona – umjetnost kao način postojanja”, pref. cat., Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1997.

anti-časopisa *Gorgona*, fotografijama desetak izložaba organiziranih u Studiju G, iznajmljenom prostoru radionice okvira za slike Šira, te fotografijama druženja i akcija, skicama, prijedlozima umjetničkih djela, pismima, zapisima, sjećanjima... Njihov, gotovo ilegalni “rad”, nije okrenut javnosti, koju doživljuju kao bezličnu, gotovo antagonističku masu. Premda Vaništu smatraju duhovnim vođom Gorgone, međusobni odnosi unutar grupe nisu bili nimalo hijerarhijski, a Vaništa je smatran tek “prvim među jednakima”. Pojam zajednice i zajedničkog koji njeguje *Gorgona* u potpunoj je suprotnosti od socijalističkog poimanja kolektivizma.

Weekend art umjetnici, naprotiv, svoje prijateljstvo i druženje za nedjeljnih planinarenja na Medvednici, postupno i osviješteno, pretvaraju u visoko estetizirani umjetnički proizvod, bilo da je riječ o serijama razglednica koje će slati poštom na tisuće adresa prijatelja i umjetničkih profesionalaca, ili pak o pojavljivanju u virtualnom prostoru mreže svih mreža, ili o slajd-projekcijama i fotografijama na brojnim međunarodnim izložbama. Za razliku od *Gorgone*, koja se nije trudila ostaviti trag o sebi, radeći brižno na vlastitoj dematerijalizaciji, bit *WA*-projekta upravo je uobličenje zajedničkog druženja – intersubjektivnosti – u umjetničko djelo, u umjetnički proizvod. Međuljudski odnosi dakle materijaliziraju se u *estetski predmet*, zamišljen za distribuciju, odnosno komunikaciju s javnosti. Međutim Battistu Ilića, ideatora Weekend Arta, koji potpisuje projekt kao redatelj, fotograf i producent, ne zanima dokumentiranje “nedjeljnog performansa bez publike” onako kako je to radila konceptu-

alna umjetnost sedamdesetih godina. Stoga ni slajdovi, ni razglednice, ni fotografije ne nose datume kada se “izlet” dogodio. Više od dokumentarnosti zanimaju ga medijska transformacija i tranzitivnost, prikrivanje i kamuflaža prave prirode medija, prijelaz iz jednog medija u drugi. Upravo zbog toga teško je odrediti žanr WA-projekta, jer se u njemu miješaju elementi performansa, body arta, fotografije, filma, land arta, mail arta i konceptualne umjetnosti. Svjesnim zamućivanjem granica i preuzimanjem tuđih identiteta WA se jasno suprotstavlja modernističkoj dogmi o vjernosti mediju. Destabilizaciji također pridonosi i prijelaz iz jednog prostora u drugi, iz privatnog prostora u javni, iz stvarnog u virtualni. Zanimljivo je da su WA-šetnje po prvi put dobile datume nastanka u virtualnom prostoru, kada je projekt predstavljen na web-stranici Frac Languedoc-Roussillon (www.frac.org/weekend.htm) (od 28. 6.-18. 10. 1998.). Tako je projekt nakon distribuiranja putem izložaba, putem razglednica slanih klasičnom poštom i umetaka u časopisima¹² zakoračio u digitalni medij koji mu je priskrbio dematerijalizaciju posve drukčiju od gorgonske – onu koja će mu omogućiti komunikaciju s još brojnijom publikom.

Upravo je u tome najvažnija razlika između Gorgone i Weekend Arta. Premda WA preuzima metode protokonceptualne i konceptualne umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih go-

¹² Lichtenen, 1997. i Der Standard, 2000. (u okviru projekta *Museum in Progress*, pod kustoskom palicom Hansa Ulricha Obrista).

dina, on ih artikulira na nov način. Stoga nije riječ o povratku konceptualne umjetnosti. Proces rada više nema primarno značenje nad načinom na koji se rad materijalizira. Ali i “umjetnički predmet” sada zadobiva novo značenje. To nužno ne mora biti ni slika ni skulptura, već su to odnosi koji se stvaraju među sudionicima određenog procesa, postajući na taj način *estetskim predmetom*.¹³

Za razliku od mnogih umjetničkih projekata iz devedesetih koji se zasnivaju na “relacijskoj estetici” i ambiciji bučnog “popravljanja svijeta”, Weekend Art umjetnicima (kao, uostalom, i Gorgoni) znatno je bliži ideal umjetnosti kao minimalnog zbivanja – *bezdogadajnost* – koji je također bio od ključne važnosti umjetnicima poput Johna Cagea, fluxusovaca, Yvesa Kleina, grupe Zero, grupe Azimouth...

Opisujući happening Allana Kaprowa na Segalovu posjedu, na plaži, u kojem muškarci i žene promatraju igru vjetera u raslinju, na morskoj površini, francuski kritičari Allain Jouffroy i J. J. Levaque, u tekstu “Križa sadržaja u današnjoj umjetnosti” iz davne 1964., zaključuju: “Nema bolje predstave od trenutka u kojem se živi, ni ljepšeg dijaloga od razgovora s prijateljima. Nije li to, zapravo, napuštanje plas-

¹³ Usporedi: Nicolas Bourriaud: “Skupovi, sastanci, razna okupljanja i različiti oblici međusobne suradnje, igre, proslave, druženja, ukratko svi načini susretanja i uspostavljanja odnosa, danas predstavljaju *estetski predmet*, koji se kao takav može proučavati, a slika i skulptura se smatraju tek posebnim slučajevima u proizvodnji forme kao djelatnosti, djelatnosti čiji cilj nadilazi puko estetsko zanimanje”, str. 12.

tičkog i kazališnog govora da bi se prepoznalo realno i svakidašnje. Umjetnost postaje sporednom. Konačno!”¹⁴

Ovaj se ulomak, kao “misao za mjesec lipanj”, našao u tzv. gorgonskoj pošti, u lipnju 1964. Svakoga mjeseca naime jedan je član Gorgone slao poštom ostalim članovima vlastiti izbor citata iz umjetničke periodike, filozofskih, literarnih ili estetičkih tekstova. “Gorgonsku poštu”, koja je bez sumnje ostavila važan trag o estetskim stajalištima grupe, zapravo možemo smatrati ready-made manifestima Gorgone.

Sličnu fascinaciju događajima minimalnog pomaka i značenja pokazuju i Weekend Art umjetnici četrdesetak godina poslije, opisujući primjerice vlastite nedjeljne šetnje na Sljemen: “Veličina prirode katkad se mogla mjeriti i tihim vjetrom koji je njihao visoku travu, baš kao u prizorima slavnog Kurosawina filma *Rašomon*.”¹⁵

Usudila bih se reći kako se ovdje ne radi o slučajnoj podudarnosti. Umjetnost devedesetih, slično kao i umjetnost šezdesetih, nastoji postaviti znak jednakosti između umjetnosti i života. Upravo u toj težnji vidim najvažniji dokaz nastavljanja projekta moderne – drugim sredstvima – sve do naših dana. Umjetnost je posljednje preostalo područje u kojem su mogući društveni eksperimenti, pomaci, poboljšanja... Ta misao nadahnjuje mnoge umjetnike stasale devedesetih, pa tako i članove Weekend Arta, u prvom redu Aleksandra Ba-

¹⁴ Nena Dimitrijević, “Gorgona – umjetnost kao način postojanja”, pref. cat., Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1997., str. 12.

¹⁵ Ivana Keser: Weekend Art Newspaper, 1999.

ttistu Ilića i Ivanu Keser, koji svoje ideje sada formuliraju u okviru netom započetog projekta *Community Art*.

Mnogi će međutim tvrditi kako se u umjetnosti devedesetih, u usporedbi s radikalnom umjetnošću šezdesetih i sedamdesetih godina, radi o *razvodnjenom obliku društvene kritike*.

Nicolas Bourriaud, naprotiv, smatra kako, baveći se relacijskom sferom, proizvodeći posebne vidove društvenosti, *umjetnost devedesetih pokreće istinski politički projekt*. Doduše, umjetnost više ne želi predstavljati utopije, nego graditi konkretan prostor. Umjetnici devedesetih nisu ni tako naivni, ni tako cinični da bi sebi umislili kako se tu radi o ostvarivanju radikalne, univerzalističke utopije. U najboljem slučaju tu se radi o mikro-utopijama. Umjetnici devedesetih svjesni su kako ne proširuju granice umjetnosti, nego iskustavaju otpor koji umjetnost pruža unutar globalnoga društvenog polja, zaključuje Bourriaud.¹⁶

Možda sa zadovoljstvom treba konstatirati kako su “velike priče” konačno potisnute od malih utopija, dok su militantne manifeste, kakvim je obilovala epoha moderne, koju Arthur Danto, uostalom, naziva “dobom manifesta”¹⁷, smijenili priručni ready-made manifesti. Možda uistinu više ne

¹⁶ Nicolas Bourriaud, *Relaciona estetika*, Beograd, 2002. Piratsko izdanje Centra za savremenu umetnost, str. 13.

¹⁷ Arthur C. Danto, “Three Decades After the End of Art”, u *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997., str. 29.

živimo u uzbudljivom vremenu na koje nas osuđuje poznata kineska kletva. Možda smo konačno zakoračili u postpovijest. Možda umjetnost uistinu postane sporednom. Konačno!

Prvi put objavljeno u katalogu izložbe *Neprilagođeni*,
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.

Kroćenje tame

“Piero Manzoni je 1959. godine u jednoj umjetničkoj galeriji prodavao svoj izmet konzerviran u limenci, po cijeni zlata. Chris Burden pak nastrijelio je svoju ruku i prikovao se na krov Volkswagena, 1971., odnosno 1974. godine. Dvojica američkih performera, u odvojenim performansima, općili su sa ženskim leševima. Kako je došlo do toga da se te aktivnosti nazovu umjetnost?”

Pitanje koje je prije petnaestak godina postavio Thomas McEvilley u svom lucidnom eseju *Art in the Dark*¹ ni danas ne prestaje intrigirati. Kraj devedesetih, među ostalim, bit će zapamćen i po obnovljenu zanimanju za umjetničku praksu koju u tom tekstu analizira McEvilley, a koju kritika najčešće svrstava u širok i neprecizan pojam akcionizma (action art). Posljednjih su godina brojne tematske izložbe, ali i samostalni nastupi umjetnika u prestižnim galerijama i muzejima, na kazališnim pozornicama, u neformalnim prostorima ili pak u javnom prostoru, iznova stavili u sredi-

¹ Thomas McEvilley, *Artforum*, Summer 1983 International, str. 63-71.

šte taj neuhvatljivi, promjenljivi i visokoeksplozivni umjetnički materijal – tijelo umjetnika.

Tako je velika retrospektivna američka izložba *Out of Actions – Actionism, Body Art & Performance 1949-1979*², koja je predstavila djela 150 umjetnika iz Zapadne i Istočne Europe, Japana, Južne Amerike i Sjedinjenih Država, ubrzo dobila “dopunu” u izložbi *Body and the East*³ ljubljanske Moderne galerije. Slovenska se izložba usredotočila na umjetnost nastalu iza Željezne zavjese, izabравši djela osamdesetak umjetnika iz 14 zemalja tzv. Istočne Europe, nastala od šezdesetih godina do danas, istodobno se hvatajući ukoštac s poviješću i suvremenošću. Istaknuvši u svome naslovu tijelo, dakle materijal i instrument, a ne akciju, te specifičan sociopolitički kontekst u kojem ta umjetnost nastaje, izložba je suzila opseg svojih istraživanja, bivajući pritom svjesna rizika klišeiziranja i getoiziranja “istočnog umjetnika”, promatranog, u prvom redu, kroz prizmu mračne, iracionalne i bestijalne crvene diktature.⁴ Poigramo li se riječima, ljubljansku izložbu “Body and the East” mnogi su mogli percipirati i kao “Body and the Beast” (Tijelo i zvijer). Bilo kako bilo, tema tijela, podjednako na Zapadu i na Istoku,

² *Out of Actions – Actionism, Body Art & Performance 1949-1979*, the exhibition developed by the Museum of Contemporary Art in Los Angeles in 1998 (February 8 – May 10, 1998).

³ *Body and the East*, Museum of Modern Art, Ljubljana, July 7 – September 27, 1998.

⁴ Zdenka Badovinac, *Body and the East*, pref. cat., Moderna galerija, Ljubljana, 1998., str. 9.

mogla bi se sužavati i širiti, panoramizirati i produbljavati unedogled.

U trenutku dok napadi NATO-a na SR Jugoslaviju i egzodus kosovskih Albanaca po tko zna koji put u ovom desetljeću stavljaju "balkansko bure baruta" na mjesto udarnih vijesti svjetskih TV-postaja, "istočni umjetnik" ima sve izglede potonuti još dublje u stereotip kojeg perpetuira zapadna kritika radi lakšeg snalaženja u donedavna nepoznatu materijalu. Ne treba mnogo domišljatosti kako bi se mrak koji okružuje umjetnika doveo u vezu s neprikrivenom agresivnošću, brutalnošću ili pak (auto)destrukcijom na koju nailazimo u najradikalnijim primjerima body arta na "Is-toku" (Vlasta Delimar, Tomislav Gotovac, Oleg Kulik). No što učiniti s analognim primjerima sa Zapada? Kako primjere dovesti u vezu s "demokratskom melankolijom", da posudim termin Pascala Brucknera, videouratke Danca Petera Landa i njegov destruktivni, samoironični odnos spram tijela, ili Finkinje Fanni Niemi Junkole i žestinu s kojom ona tretira žensko tijelo, ili pak fotografije Šveđanke Annike Von Hausswolff u kojima brutalnost, opsesija nasiljem i smrću graniči s neprikrivenom ljepotom? Logikom stereotipa, moglo bi se kazati kako ovdje mrak ima svoj komplementarni par u bijelim noćnim morama Sjevera.

U regiji u kojoj, puno jedno desetljeće, politička elita na umoru, ne bi li se održala na vlasti, proizvodi ekstremni nacionalizam i fanatično prekapa po mitovima prošlosti, gazeći temeljna građanska prava, a, prije svega, pravo na život, ne čudi što je tijelo posebno osjetljiva i potentna tema (Tanja Ostojić, Tomislav Gotovac, Nebojša Šoba Šerić).

Najutjecajniji teoretičar s područja bivše Jugoslavije, Slavoj Žižek, oštroumno i jetko denuncira našu predodžbu o tome kako je Balkan uvijek malo jugoistočnije od nas. Tako "Srbi sebe vide kao branitelje zapadne civilizacije od Albanaca i islamskog terorizma. Hrvatska je braniteljica zapadne civilizacije od ortodoksnog istoka. Mi Slovenci smatramo sebe pravom Mitteleuropom, i uopće nas se ne tiče rat između Srba i Hrvata. Austrijanci sve nas doživljavaju kao narod s onu stranu Karavanki, kao Balkan kojim gospodari primitivni slavenski kaos. Mislio sam", kaže Žižek, "da takav tip predodžbe završava negdje u južnoj Austriji, no čini se da je on daleko rasprostranjeniji. Za Nijemce je tako Austrija, koja je nekoć bila srednjoeuropski imperij, danas već okružena balkanskom bakterijom. U Hamburgu sam jednom slušao neke ljude koji su o Bavarskoj govorili na način kako se obično percipira Balkan, i o Bavarcima kao o seljačinama. Francuzi Nijemce smatraju Istokom, i u nekom smislu Balkanom. Konzervativnim Englezima koji se protive europskim integracijama, čitav je kontinent leglo primitivizma, a Bruxelles je pretvoren u novi Istanbul. Njihova je deviza: 'Nova Europa – to je megabalkan.'"⁵

No Žižek problem vidi u tome što i mnogi ljevičarski intelektualci tretiraju Balkan kao područje u kojem je zavlдало ludilo i u kojem su se probudile stare traume. I ovdje se radi o stereotipu koji ponavlja tvrdnju kako su tu tisućama godina

⁵ Intervju u Feral Tribuneu, 25. siječnja 1999., str. 40-43.

živjele različite kulture, koje sada više ne komuniciraju. Nekadašnja braća sada se međusobno ubijaju. Pitanje koje mnogi postavljaju – kako da se fanatični barbari i nacionalisti pretvore u tolerantne i multikulturne Europljane – često promašuje metu jer se umjesto političkih analiza preferira antropološko-kulturološki pristup. Žižek ne prihvaća zapadnu ideju o Balkanu kao o nekom specifičnom dijelu Europe na kojemu ljudi žive u prošlosti i mitologiji – premda je mitologija uvijek latentno prisutna – jer taj potencijal, uostalom, postoji u svih naroda. Uzroke jugoslavenske krize on vidi u posve konkretnoj političkoj dinamici.

Komunisti su ostali na vlasti i u novim državama nastalim raspadom Jugoslavije – u Srbiji u kontinuitetu, u Hrvatskoj se pak stara nomenklatura preselila u novu stranku, dok je u Sloveniji na djelu “historijski kompromis” između reformiranih komunista i nacionalista. Pritom je važno naglasiti kako bivši komunistički režim nije bio antinacionalan. Naprotiv, ekstremni nacionalizam i komunizam, tvrdi Žižek, dvije su ideologije koje su zajedno uvijek dobro funkcionirale, pa stoga ne čudi što je mnogo bivših komunista pristupilo ekstremnim nacionalističkim pokretima.

U većini zemalja nekadašnjega Istočnog bloka rezultat tog procesa je autoritarna vlast sa slabom državom, ali s jakim sustavom kontrole moći. “Ideološki san o ujedinjenoj Europi teži postizanju (nemogućeg) sklada između dviju komponenti: pune integracije u globalno tržište i održavanja specifičnih nacionalnih i etničkih identiteta. Ono što dobivamo u postkomunističkoj Istočnoj Europi jest neka vrsta negativne, distopijske realizacije tog sna – ukratko, najgore od

oba svijeta, nesputano tržište spojeno s ideološkim fundamentalizmom”, kaže Žižek.⁶

Despotizam i kaos, naizgled nespojive stvari, podjednako su prisutni u političkom i ekonomskom životu, što kod ljudi još više pojačava osjećaj neizvjesnosti i straha. Autoritarna struktura vlasti potiče autoritarni mentalitet i većina se opredjeljuje za autoritet vođe, a ne za programe stranki. Između poznatog i neizvjesnog odlučuje se za poznato i time se krug zatvara. Neizvjesno se naime najčešće percipira kao mrak. A previše je ljudi na ovim prostorima u proteklih sedamdesetak godina nestajalo u mraku.

Dakako, ni “demokratski Zapad” ne može bez svojeg mraka. Žižek ukazuje na stereotip po kojem su etnički fundamentalizam i porast desnog ekstremizma na Zapadu, primjerice u Njemačkoj i Francuskoj, izraz svojevrsnog “bijega od slobode” pod skute Nacije i Autoriteta. Na tlu bivše Jugoslavije etničko identificiranje pak sadržalo je u sebi moment oslobođenja. Jer pripadnik etničke skupine smije raditi sve – u ime etničke skupine on smije ubijati, klati, silovati. Stara Himmlerova misao kako se za domovinu svatko može žrtvovati, ali istinski su heroji oni koji su spremni za domovinu počiniti najužasnije stvari, jezovito je zaživjela na ovim prostorima pola stoljeća poslije.

Dalibor Martinis, pionir videoumjetnosti u Hrvatskoj, godine 1994. radi video instalaciju *Linija vatre*, gotovo klasični triptih u kojem nas mirno promatraju tri gigantska

⁶ Slavoj Žižek, *Uvod u komunistički manifest*, Arkzin, Zagreb, 1998., str. 73.

portreta. Gledatelj je ulovljen u stupicu, u tijesni prolaz u kojem su lica odviše blizu da bismo ih mogli u cijelosti sagledati. Tišinu i nepomičnost iznenada prekida zvuk koji podsjeća na zvuk bacača plamena, a iz njihovih usta, naizmjenice, u kratkim intervalima, pojavljuje se plamen. Dok je u video skulpturi *Membrana tympani* na neki način moguće uspostaviti logičnu vezu između udarca i krika, drugim riječima, razložiti priču, u *Liniji vatre* uzroci preobrazbe čovjeka u zmaja nisu izravno pokazani. Apsurdnost, inače često apostrofirana u brojnim ranim autorovim radovima, ovdje ipak nije posve iracionalna. Tema poživinčenja, metamorfoze čovjeka u zvijer, koju po prvi put nalazimo kod Martinisa početkom devedesetih godina, jednako kao i sam naslov preuzet iz vojne terminologije, nesumnjivo mogu uputiti na ratni kontekst. Nije li se upravo u ratu na ovim prostorima dojučerašnji miran susjed pretvorio u čudovišnog ubojicu i nije li njegova besprijekorna fasada toliko puta znala obmanuti bližnje?

U interaktivnoj videoinstalaciji *Koma* (1996./7.), koja počiva na zamučivanju granica između svijesti i besvijesti, smrti i sna, gledatelj se priprema na to da postane dio slike. Njegovo tijelo, točnije njegova ruka, postaje ekran koji na sebe prima dio slike, istodobno ga pretvarajući iz promatrača u sudionika. Točnije, egzekutora. Transformacija i egzekucija česta su tema Martinisova rada (*Dutch Moves*, 1986.; *Autoegzekucija*, 1978.). Dok su ga u ranijim radovima zanimali postupnost, procesualnost, bilježenje malih pomaka (*Umjetnik pri radu*, 1978.), a karakterizirale ga analitičnost i sustavnost, sada su preobrazbe i promjene iznenadne i šokantne. Ne čudi stoga što se u *Komi* doslovno poslužio metaforom elektro-

šoka. Možda nije naodmet podsjetiti kako je terapiju elektrošokovima prvi upotrijebio talijanski psihijatar Ugo Cerletti, 1938., na vrhuncu fašizma, ispitujući njezine učinke u jednoj klaonici svinja.⁷ Nakon svinja, na red su ubrzo došle stotine tisuća pacijenata.

Na prvi pogled, u Martinisovim najnovijim instalacijama, nazvanim *Brain-storm*, nema izravnoga društvenog komentara, socijalni i povijesni kontekst su neprozirni. Pa ipak, nemoguće je ne primijetiti kako su u radu tog autora do punog izražaja došle proturječnosti *kraja stoljeća* – kraja dvadesetog stoljeća koje je započelo sa zakašnjenjem od desetak godina, a završilo prije svoga stvarnog kraja. Gradeći svoj *observatorium* na racionalnoj, suspregnutoj, kontroliranoj prisutnosti umjetnika, sve do stupnja njegove dematerijalizacije, Martinis je istodobno pojačavao mentalnu prisutnost umjetnika, njegovu silovitost, iracionalnost, svojevrstan “idiotizam”. Danas više nema dvojbe o tome da je cijelo naše stoljeće, a posebice njegov početak i kraj, uz dominantan racionalizam i vjeru u progres, obilježeno i paralelnom strujom, tzv. tradicijom idiotizma.⁸ Od Appollinaireovih *Tiresijinih dojki* i Jarryjeva *Kralja Ubua* do Paul McCarthyjevih clownova i Kulikovih performansa čovjeka-psa u devedesetima, svjedoci smo te paralelne struje, koja o društvu i vremenu u kojem živimo progovara s krajnjim cinizmom i žestinom, prikrivenim krinkom nevinih idiota. Martinisov

⁷Alain Jaubert, “Electrochocs”, *Macroscopies* br. 6, str. 28.

⁸ Jean-Yves Jouannais, “L’idiotie, ésotérisme fin de siècle”, *artpress*, br. 238, rujan 1998., str. 40-46.

*performans bez performer*a, upravo zbog njegove suptilne subverzije i melankoličnog seciranja stvarnosti, moguće je interpretirati na tragu tog ezoteričnog idiotizma.

Sanja Iveković, multimedijaska umjetnica i performerica, ključna figura na hrvatskoj feminističkoj umjetničkoj sceni, u svojoj novoj “trojanskoj” seriji *Narodne heroine*, snažnom *djelu-u-nastajanju* (work-in-progress) koje objavljuje na stranicama nekoliko ženskih, političkih i pop-magazina, *proziva vrijeme*, a da pritom ni jednog trena ne dijeli lekcije, niti zapada u moraliziranje. Minimalizam geste u najnovijim radovima graniči gotovo s nezamjetljivošću. Posvajanje ready-made situacije, transplantacija novog organa u staro tijelo, vrši se preciznom metodom *prerušavanja* i *zavođenja*. Koristeći se istim oružjem koje prokazuje, ta moderna Judita zapravo dvostruko kodira *likovni tekst*, svjesno računajući na efekt anamorfoze.

Aproprijacijom pak sofisticirane reklamne fotografije i njezinim vraćanjem u “prirodni okoliš”, novine, autorica stvara tek okvir za svoju “priču”, koju puni onim što je prebrisano ili izbljedjelo iz kolektivnog, “komunističkog” sjećanja.

Fotografija ženskog modela ostaje nedirnuta, vjerna svojem izvoriku. Ivekovićeva mijenja tek tekst koji okružuje lik. Umjesto loga poznate tvrtke pojavljuje se šifra *Gen XX*, a reklamnu poruku i naziv proizvoda istisnuo je kratak tekst koji nalikuje bilješci iz leksikona: ime i prezime žene, razlog njezina uhićenja, datum njezine smrti i dob u trenutku smrti. Krajnje reduciranom intervencijom, zamjenom teksta, autorica transformira reklamni predložak u svoju suprotnost – dokument o smrti. O smrti žena, ubijenih zbog

njihove antifašističke djelatnosti, od strane ustaškog režima u Hrvatskoj.

Listajući časopis mnogi će površni čitatelj rad Ivekovićeve “pročitati” kao uobičajenu reklamnu poruku, oglas za prodaju nekog kozmetičkog proizvoda, na primjer. Pomnije oko bit će zbunjeno neskladom glamurozne, erotizirane fotografije i suhog, dokumentarnog teksta koji je okružuje. Poneki će biti revoltirani tom činjenicom. Neke će pak iritirati “oživljavanje” likova antifašističke borbe, jer, podsjetimo, u devedesetima je u Hrvatskoj srušen ili uklonjen najveći dio spomenika podignutih u spomen antifašističkih boraca Drugoga svjetskog rata, činjenica o kojoj službena vlast uglavnom šuti, a počinioci ostaju nepoznati i nekažnjeni.

Teško je pretpostaviti do kolikog je broja čitatelja dospjela njezina poruka i koliko je njih u tim “oglasima” bilo spremno prepoznati ženu kao žrtvu političkog terora jučer, ženu kao žrtvu kolektivne amnezije danas.

Posljednja fotografija iz serije *Narodne heroine* prikazuje mladu djevojku, a ne manekenku. Djevojka se zove Nera Šafarić. *Proganjana zbog antifašističke djelatnosti. Uhićena u Crikvenici 1942. i odvedena u logor Auschwitz gdje je provela tri godine. Starost u trenutku uhićenja: 23 godine.* Fotografija je uzeta iz obiteljskog albuma, a ne iz modnog časopisa, točnije iz obiteljskog albuma Sanje Iveković. Nera Šafarić nije narodna heroína. Nera je, među rijetkima, preživjela Auschwitz. Nera je imala sreće. Postala je majkom. Godine 1949. rodila je djevojčicu Sanju. Njezina je kći postala umjetnicom. Rad Sanje Iveković, očito je, ne referira se tek na sablasti prošlosti, na Drugi svjetski rat, nego na sablasti zaborava i

nijemosti u nama, *danas i ovdje*. Odsutnost i tišina stvarni su sadržaj njezina rada.

Vlasta Delimar, jedna od najradikalnijih umjetnica performansa u Hrvatskoj, koristi se svojim tijelom kao jedinim materijalom svojega rada. Od ranih osamdesetih godina “režirana fotografija” postaje temeljni postupak u njezinu radu (*Žena nije ratnik*, 1982.). Najčešće je ona kombinirana s drugim umjetničkim oblicima – performansima, ambijentima, instalacijama – u kojima su prepoznatljivi objekti i materijali poput čipki, zrcala, prozirnog tila, svile – na neki način ironizirani, barokni elementi.

U radovima i performansima sredinom osamdesetih otvoreno propituje tabue spolnosti i mjesto žene u “oslobođenom društvu” (*Kurac volim*, 1981.; *Jebanje je tužno*, 1984.). Melankolija, ruku pod ruku s ironijom, eksplozivna je smjesa na kojoj počinjavaju ti rani radovi. Oni često oponašaju formu oltara ili stvaraju ugođaj sakralnog, ritualnog prostora, suprotstavljajući se podjednako “građanskom ukusu” i feminističkoj dogmi i modernističkoj pravovjernosti. Ekvilibrirajući na granici pornografije i kiča, Vlasta Delimar je spremno amortizirala kritike i “desnih” i “lijevih”, dok su priznanja njezinu radu dolazila ponajviše iz inozemstva. Narcizam, koji joj se najčešće spočitava, zapravo je paradigmatička ilustracija postmodernog narcizma kako ga tumači Christopher Lasch, kao “revnosni rad na oslobađanju vlastitog ja” (*Looking for a Woman*, 1994.).

“Naše doba”, tvrdi Jacques Lipovetzky u svojoj čuvenoj *Eri praznine*, “manje se odlikuje bijegom od osjećaja nego bježanjem od *znakova* osjećajnosti.” Kad Vlasta Delimar, u

složenom ambijentu koji istodobno sugerira maternicu i cirkuski šator, izdvoji, uveća, iluminira i ponavlja “sporni” detalj svojeg tijela, postavljen u vertikalnoj osi s autoportretom i portretima bliskih joj muškaraca, onda se ne suočavamo tek s nelagodom hvatanja u stupicu tuđe intime, nego i s posve modernim strahom od starenja i umiranja. Ni jedno razdoblje u povijesti nije toliko investiralo u tijelo i ni jedno se nije suočilo s takvom inflacijom neosjetljivosti spram tuđeg tijela. Ali i u posvemašnjoj ravnodušnosti našega doba i ukidanju mnogih tabua, tabu smrti ne umire. Upravo će kraj devedesetih u opusu Vlaste Delimar još više naglasiti ultra-melankoliju ženskog tijela, neku neobičnu ljepotu koja graniči sa smrću (*Mature Woman*, 1997.).

Naše se stoljeće s pravom može smatrati *stoljećem anomalofilije*, stoljećem koje je gradilo svoj ideal ljepote na antinormiranju, na odstupanju, na grešci. Od čuvene Bretonove izjave s početka stoljeća kako “ljepota mora biti grčevita” pa sve do danas, svjedoci smo bijega pred *znakovima osjećajnosti* i pred ljepotom. Kada Željko Kipke, u jednom od svojih enigmatskih ambijenata s vrtnim patuljcima i brojkama, naizgled bezazleno tvrdi kako “Ljepota mora biti iznova osvojena” (1995.), tada nas taj umjetnik i teoretičar zapravo podsjeća na najveći tabu našeg stoljeća: ljepotu.

Izlaganje na svjetskom kongresu AICA, Varšava 1999.

Objavljeno ORIS-u

Prodavač prazne lisnice

“Prije šest-sedam godina vidio sam na Jakuševcu prizor čovjeka koji stoji, a ispred sebe na pod je stavio praznu lisnicu. On je prodavao praznu lisnicu. Nisam ga fotografirao, to nekako nije u mojoj prirodi, ali to je za mene jedan od najtužnijih prizora koje sam u posljednje vrijeme vidio...”¹

Prodavač prazne lisnice nikada nije ušao u rad Mladena Stilinovića. Njega umjetnik nigdje izravno ne pokazuje. Ipak, taj “nerazvijeni negativ” u svijesti umjetnika na neki je način simbolička figura cjelokupna njegova opusa, ključ za razumijevanje Stilinovićeve “poetike i politike”. Ta bi nepostojeća slika mogla naime personificirati temeljne umjetnikove preokupacije: bol, siromaštvo, novac, odsutnost, nerad, banalnost, tišina, apsurd... Odsustvo te slike, njezino izbjegavanje, amblematičan je postupak umjetnika za kojega je “lice nezanimljivo”, kako je u jednom razgovoru prije dese-

¹ “Bezvremeno siromaštvo”, Tihomir Milovac u razgovoru s umjetnikom, u katalogu izložbe *Cinizam siromašnih*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2001./2., str. 15.

tak godina kazao, posluživši se eufemizmom ne bi li izbjegao imenovati dramu lica, njegovu potencijalnu patetičnost i suočenje s boli.

Slika prodavača lisnice, taj, prema riječima umjetnika, tužni prizor, htjeli to ili ne, u kutovima naših usana stvara boru što se naziva trpkim smiješkom. I upravo tu – graničeći s apsurdnim – otvara se teritorij posebnog, *stilinovićevskog*, nježnog cinizma.

Kao baštinik tvrde, pravovjerne linije konceptualne umjetnosti šezdesetih godina – čiji je prijeki sud bio posebno oštar spram emocija – Stilinović je od samih početaka osjećao kako je njegov problem zapravo “problem s osjećajima”. Ne želeći ih se odreći, otpisati ih u znak lojalnosti spram jednog jedinog programa, dopuštao je sebi oporu – alternativnu – osjećajnost, sustavno osvajajući graničnu zonu između hladnoće konceptualne umjetnosti i egzaltiranosti ekspresivnih poetika, prepoznajući kako je “nekako u njegovoj prirodi” upravo “područje između” prirodno polje rada.

Stilinovićeva pozicija nipošto nije usamljena. Gorkost, grubost, oskudnost, pomiješana s nježnošću, toplinom, nepretencioznošću, karakteristična je smjesa koju često asociramo s jednom od dominantnih struja istočnoeuropske umjetnosti nakon pada Berlinskog zida. Raznovrstan i heterogen repertoar znakova i postupaka, visoko individualni jezici i sistemi, od kanonskih radova Ilje Kabakova, preko Nedka Solakova, Marjetice Potrč, Mirosława Balke, do Romana On-

daka i Pravdoljuba Ivanova, da spomenemo samo nekolicinu istaknutih protagonista, pripadnika nekoliko generacija, stasalih u vrlo različitim društvenim, političkim i kulturnim kontekstima, moguće je svesti na zajednički nazivnik: *odsutnost*. Točnije, riječ je o privremenom nestanku, dok su tragovi nekadašnjeg postojanja snažno upisani u predmete i odnose među njima, tako da je moguće još uvijek osjetiti temperaturu ljudskog tijela koje se njima koristilo. Fizička odsutnost, dakako, ima svoj pandan u metafizičkoj odsutnosti, koja uz crtu patetičnosti u sebi uvijek nosi i crnohumornu notu – karakterističan “Molotovljev koktel” istočnoeuropske umjetnosti. Stilinovićev ciklus *Bijela odsutnost* (1991./6.) u tom je smislu paradigmatičan rad.²

Nasuprot istočnoeuropskim umjetnicima koji su u svojem radu propitivali politiku tijela i njegovu snažnu prisutnost u društvenim ritualima od sedamdesetih godina do danas (Petr Štembera, Tomislav Gotovac, Marina Abramović, Sanja Iveković, Oleg Kulik, Vlasta Delimar, Rimma i Valerij Gerlovin, Katarzyna Kozyra, Tanja Ostojić i dr.), uspostavljajući, i nehotice, brojne paralele sa svojim zapadnim polom³, *umjetnici odsutnosti* evociraju traumu življenja u komunizmu kroz specifičnu dislociranost, istrgnutost, šutnju.

² Spomenka Nikitović, *Mladen Stilinović*, Biblioteka VAL, SCCA-Zagreb, Zagreb, 1998., str. 51.

³ Usporedi kataloge izložbi *Body and the East*, Moderna galerija, Ljubljana, 1998. i *Out of Actions*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998.

Dojam *kao da* je umjetnik/ca postavio/la natpis: *Vraćam se odmah!*⁴, kao da je boravio tu prije nekoliko trenutaka, ne dovršivši posao, služeći se u velikoj mjeri pomagalicama i izumima kućne radinosti – a ponajviše improvizacijom – stvarivši privremene, fragilne odnose među (nađenim) predmetima, koji se svakoga časa mogu rastočiti, otići u nepovrat i zaborav, proizlazi zapravo iz priče o *neprisutnosti* i *nepostojanju*. Doista, prema kriterijima zapadnoeuropske umjetnosti, nas nije ni bilo, mi ovdje nismo postojali.⁵ Pitanje memorije, pitanje upisa u prostor, tako postaje jednim od središnjih pitanja istočnoeuropske umjetnosti.

Kako dokazati da postojimo? Je li moguće “privatizirati vrijeme” (Irwin)⁶, a time i “privatizirati povijest” (Joseph Backstein)⁷? Mogu li se prebrisati bojom postojeće stranice, a

⁴ U tom je smislu amblematičan za ove prostore rad Nedka Solakova, *Life (Black & White)*, 1999-2001., predstavljen na venecijanskom Bie-nnalu 2001., u kojem dvojica soboslikara naizmjenično boje prostoriju u crno, odnosno bijelo, a u trenucima odmora postavljaju natpis *Vraćam se odmah*.

(Rad istog naziva, *Torno subito*, postavljen na vrata Galerije Neon u Bologni, napravio je Maurizio Catelan, 1989.)

⁵ Usporedi Ilya Kabakov, *Foreword to Primary Documents, A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, Museum of Modern Art, New York, 2002., str. 7.

⁶ Pokušaj drukčije kartografije istočnoeuropske umjetnosti elaboriran je u publikaciji *New Moment*, No. 20, 2002. koju su uredili irwinovci.

⁷ Joseph Backstein, “Privatisation of History” (1997.), u katalogu *After the Wall, Art and Culture in post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm, 1999., str. 108.

preko njih ispisati drukčije priče (Mangelos)? Kako “drugi” mogu postati “prvi”, a pritom ostati svoji? Znači li integracija nužno i historizaciju, pravednije napisanu povijest umjetnosti u kojoj uloge nisu unaprijed podijeljene? Znači li uključivanje ujedno i neutraliziranje? Pitanja su to koja kontinuirano intrigiraju istočnoeuropske umjetnike, ali i umjetnike izvan zapadnog kruga, odnosno zapadnoga umjetničkog tržišta, svojevrstne taoce “globalne paranoje” na početku novog tisućljeća.

U priču o Istoku i Zapadu Stilinović uvodi *lijenost*, kao krucijalno načelo i distinktivnu crtu po kojoj se umjetnici Istoka razlikuju od svojih zapadnjačkih kolega. U teorijskom tekstu, svojevrsnom anti-manifestu, pod naslovom *Pohvala lijenosti*, iz 1993., on tvrdi kako na Zapadu više nema umjetnosti, jer su umjetnici postali producenti, neprestano zaokupljeni produkcijom svojih djela. Za razliku od njih, umjetnici s Istoka su lijeni. Budući da su vrline lijenosti važni čimbenici umjetnosti, zapitao se što će se dogoditi s umjetnicima Istoka nakon pada Zida, kad više nema podjele na Istok i Zapad, pa prema tome ni umjetnika s Istoka. Jer “nema umjetnosti bez lijenosti”, zaključuje Stilinović, potpisujući manifest lažnim navodom Karla Marxa – *Rad je bolest*, kao i citatom umjetničkog suborca iz Grupe šestorice autora, Vlade Marteka, *Rad je sramota*.

Nastavljajući se na Stilinovićev cinizam, moglo bi se s malo pretjerivanja ustvrditi kako umjetnost postkomunističkih zemalja karakterizira *odsutnost* udružena s *lijenošću* i *oskud-*

nošću. Ovdje nije bilo alternative: u konstantnom bacanju kocke, u potrazi za srećom, neslučajno sve njezine stranice daju isti rezultat – *bol* (*Igra bol*, 1977.). Nema manje ili više sretne boli. Upravo kao što su i sve riječi u rječniku od 520 stranica prebojene bijelom bojom i korigirane, zadobivši novo, identično značenje – *bol* (*Rječnik – Bol*, 2000.–2003.). Ako je rječnik ekvivalent svijetu, onda cijeli svijet, kako na Istoku tako i na Zapadu, jest *bol*.

Kritičari koji su pomislili kako će nestankom društvenog konteksta iz kojeg je Stilinović crpio svoju građu nestati *raison d'être* njegova rada – a time i *bol* – nisu razumjeli kako Stilinovićeve umjetnost nije tek o jednoj određenoj ideologiji (socijalizmu), već o dekonstrukciji ideologije općenito. Ne radi se o “političkoj umjetnosti” u uskom značenju te riječi, nego o propitivanju politike umjetnosti. Upravo stoga njegov rad može biti potentan i razumljiv u različitim društvenim sredinama, jednako kao što je moguće pronaći pandane tog rada na posve udaljenim zemljopisnim i civilizacijskim točkama, primjerice u Cotonouu, Benin (Georges Adeagbo), u Amsterdamu, Nizozemska (Meshac Gaba), u Harkovu, Ukrajina (Boris Mihajlov), ili pak u Harlemu, New York (David Hammons). Boja boli zajednička je moneta koju lako prepoznaju u sredinama u kojima izravna komunikacija još uvijek ima premoć nad onom posredovanom medijima, a voda iz slavine nad buteljiranom izvorskom vodom...

U formalnom pogledu, zajedničko svim tim umjetnicima specifična je “podna vizura”. Prisiljeni smo pognuti glavu,

jer sve važno što se događa, događa se na tlu, pod našim nogama. Tu se gomilaju predmeti, osobna povijest miješa se s kolektivnom memorijom, nevažne stvari miješaju se sa “znakovima vremena”. Aproprijacija siromašnih, isluženih materijala i predmeta, fragmentarnost i montaža, temeljni su postupci tih umjetnika koji podsjećaju na metode prodavača na buvljaku.⁸ Akumulacija rezultira inflacijom, inflacija denominacijom (Meshac Gaba, David Hammons). Više postaje ništa. Ništice su također pregnantan motiv i u Stilinoviću radu, jednako kao što je to i novac (88 ruža za drugu Tita, 1991.–1994.; *Pjevaj*, 1980.; *Eksploatacija mrtvih*, 1984./1990.). On nije tek ekvivalent moći, on je ključ odnosa, pregovaranja, komunikacije. Za Stilinovića “novac je najjednostavnije komunikacijsko sredstvo među ljudima”. Izum fiksnih cijena u 19. stoljeću, smatra američki umjetnik Dennis Adams, također fasciniran buvljacima kao mjestima istinske komunikacije, bio je stoga jedan od najstrašnijih izuma čovječanstva, čije posljedice do danas nisu u potpunosti shvaćene.⁹

Moglo bi se reći kako ove umjetnike povezuje upravo vidljivost novca. U visokorazvijenim društvima novac je nevidljiv,

⁸ Stilinović u razgovoru s Tihomirom Milovcem eksplicitno iznosi tu misao (“Bezvremeno siromaštvo”, u katalogu izložbe *Cinizam siromašnih*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2001./2., str. 15).

⁹ Dennis Adams u razgovoru s Nadom Beroš, “Le ventriloque des rues/ Street ventriloquist”, artpress, Pariz, 252, prosinac 1999., str. 28.

gotovo da ga je nepristojno pokazivati.¹⁰ Ove umjetnike, naprotiv, zanimaju odnosi u zajednicama koje svoje novčane transakcije, a time i komunikaciju, pregovaranje, obavljaju bez posredovanja “plastičnog novca” – bankovnih kartica, čekovnih knjižica i sl. Stilinovićev nefotografirani “prodavač prazne lisnice” nesumnjivo ne posjeduje nikakve kartice. Za njega je novac vrlo opipljiva, fizička činjenica, baš kao što je to i prazna lisnica.

Nisko očiste zarana je prisutno u Stilinovićevu opusu. Ciklus od 6 fotografija *Odnos noga kruh* (1977.) moguće je usporediti sa slavnim videom afroameričkog umjetnika Davida Hammonsa, *Phat Free*, koji nastaje dvadesetak godina poslije (1997.), s kojim Stilinović, uostalom, dijeli specifičnu ljubav spram apsurdna kao i potrebu revizije duchampovskog jezika. Dok Stilinović u seriji fotografija *Odnos noga kruh*, ne bez cinizma, nogom šutira kruh, fokusirajući iz gornjeg rakursa detalj noge u dodiru s kruhom, David Hammons šutira praznu metalnu kantu pustim ulicama New Yorka, u gluho doba noći, u gotovo identičnom prizemnom kadriranju (fraza *kicking the bucket* eufemizam je za umiranje), problematizirajući pitanje života i smrti kroz ponavljanje besmislenih pokreta bez tenzije, bez početka i bez završetka.¹¹

¹⁰ Stilinović u razgovoru s Tihomirom Milovcem (“Bezvremeno siromaštvo”, u katalogu izložbe *Cinizam siromašnih*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2001./2., str. 16).

¹¹ Manthia Diawara, *Make it Funky*, Artforum, br. 9, svibanj 1998., str. 120-127.

Prizemljene vizure, u doslovnom i prenesenom značenju, vizualni su kôd umjetnika koji ne drže do velikih objava i vizija. U njihov vidokrug kao da ne mogu ući velike stvari, velike priče, koje se događaju negdje drugdje. Njihovi “proglasi” nastaju u kućnoj radinosti, najčešće pisani rukom, i, premda “ohlađeni”, nimalo ne nalikuju modernističkim manifestima. To vrijedi i za Stilinovićeve tekstove, nerijetko ispisane na kuhinjskom priboru, tanjurima, zdjelama, žlicama, daskama za meso... koji ponekad imaju tek jednu riječ: NEMA, ili se pak bave nemogućom matematičkom operacijom oduzimanja nula od nula...¹²

Svoju subverzivnost ti umjetnici zapravo grade na odbijanju instrumentalizacije kritike. Za njih se produktivnost “kritičke umjetnosti” ne mjeri izravnim govorom i “društvenim angažmanom”. Naprotiv, koristeći se korelativom svakodnevnog, banalnog, priručnog... njihova se kritika konstruira kroz poetsku, začudnu, zaumnu sliku svijeta, čiju dramu nikad dokraja nećemo moći razumjeti. Tužno ali istinito: čak i takvu kritiku umjetničko tržište apsorbira na najciničniji način: kupnjom tih djela. Može li umjetnik pune lisnice još uvijek biti sarkastičan, odnosno poetičan kritičar “društva spektakla”? Prisjećajući se Stilinovićeve rada *Pjevaj!* (1980.)¹³, možemo sa sigurnošću tvrditi kako ne postoji opa-

¹² Vrijedilo bi napisati poseban esej o kuhinjskom očištu i hrani u Stilinovićeve radu. Sam je umjetnik organizirao izložbe *O jelu i piću*, u Galeriji proširenih medija, Zagreb, 1984. i 1990.

¹³ Vidi: Branka Stipančić, u katalogu izložbe *In Search of Balkania*, Neue Galerie, Graz, 2002., str. 150.

snost da ćemo za svoj novac, koji ćemo umjetniku zalijepiti na čelo ili staviti u njegovu lisnicu, čuti pjesmu koju želimo čuti.

Predgovor u katalogu izložbe Mladen Stilinović, nastup
na Venecijanskom bijenalu, 2003. u organizaciji MSU-a
Zagreb

Carevo novo ruho

“Dva se stranca predstaviše kao tkalci, koji mogu istkati naj-ljepšu tkaninu na svijetu. Pripovijedali su o boji i uzorku te predivne tkanine, kazavši kako samo onaj koji je po prirodi glupav nije u stanju vidjeti tu tkaninu.”

H. C. Andersen

Kustos je, u najmanju ruku, problematična figura u svijetu suvremene umjetnosti. Da je riječ o elementarnoj nepogodi novijeg datuma, svjedoči činjenica da se mnogi računalni programi još uvijek nakostriješe na izraz *curated by* kao ne-ispravnu gramatičku tvorevinu, optužujući ga podcrtavajući crvenom bojom. I dok je glagol *to curate* u prezentu podnošljiv za ograničeni računalni ukus, njegov je prošlosvršeni, pasivni oblik neprihvatljiv i izvan norme. Pretpostavljam kako slični problemi postoje i u drugim jezicima, u svakom slučaju, u mojem materinskom jeziku – u hrvatskom – ne postoji glagol koji bi jednoznačno pokrio sumnjivu i mistifikatorsku aktivnost kustosa.

Poznajem samo jednog kustosa koji za sebe kaže da nije ni kritičar ni teoretičar, nego isključivo praktičar, organiza-

tor izložbi. Većina, zapravo, želi biti percipirana kao složeni organizam u kojem se aktivno nadopunjuju teorijsko-praktične vrline. Posudimo sliku iz kazališta: kustos istodobno želi biti dramaturg, režiser, intendant, scenograf, kostimograf, glumac, tehničar, pa čak i šaptač.

Zapravo, problem je u tome što je ne samo glagol, nego je i sam kustoski posao – posao izvan norme. Kustos posuđuje, preslikava, prerađuje, kiti se tuđim perjem, neautorizirano se koristi metodama i postignućima preuzetim iz drugih, znatno starijih djelatnosti – diplomacije, razmjene, trgovine, prostitucije – a pritom ga nitko sudski ne goni. Štoviše, govori se o “kulturnoj moći kustosa”!

O kojoj bi dakle moći moglo biti riječi? I o kakvoj kulturi?

Dakako, o moći koju kustos povremeno i kratkotrajno crpi od drugih u hranidbenom umjetničkom lancu, u kojem je njegova uloga u znatnoj mjeri parazitske prirode. U prvom redu, on se hrani na moći umjetnika – proizvođača – ali, također, od nemale su važnosti i moć korisnika, naručitelja, kupca, drugim riječima: moć tržišta. Jednako kao što tržište sudjeluje u oblikovanju umjetnika, ono istodobno ima važnu ulogu i u proizvodnji i profiliranju kustosa. Paradoksalno, što je veća moć umjetnika, to je slabija moć kustosa. Česta tvrdnja kako iza velikih umjetnika stoje veliki kustosi, posve je neutemeljena. Naprotiv, iza velikih umjetnika stoji razgranat sustav kapitala i profita.

Pedesetih i šezdesetih godina, otkada otprilike datira pojava modernog kustosa, kustos se zadovoljava ulogom posrednika, medijatora, emisara ili predstavnika neke grupacije

umjetnika ili nekog pojedinca. Kustos kao glasnogovornik umjetnika.

Njegov je ego ograničene uporabne vrijednosti i instrumentaliziran, u službi promocije i tumačenja drugoga, a manje advokatiranja i elaboracija vlastitih ideja. Činjenica kako je umjetnička scena bila znatno homogenija od današnje, ne govori automatski u prilog raspodjeli snaga u korist “proizvođača”. Radi se naprosto o tipu umjetničke prakse u kojem su se fizička aktivnost umjetnika kao i njezine posljedice (akcijsko slikarstvo, gestualno slikarstvo, postslikarska apstrakcija, minimalizam) nametnule kao toliko snažne činjenice da su se misaone elaboracije doživljavale kao nepotrebno, strano tijelo.

Krajem šezdesetih i u sedamdesetim godinama, s pojavom konceptualne umjetnosti, kustoski posao postaje krajnje upitan. U novoj umjetničkoj praksi, u kojoj je umjetnički “rad” neodvojiv od misaone elaboracije, kustos kao tumač umjetnikovih ideja postaje suvišan, redundantan. Umjetnik, zapravo, postaje kustos, neposredni tumač vlastitih ideja, a autoreferencijalnost postaje najvažnijim intelektualnim prtljagom tog desetljeća. Zanimljivo je da su mnogi umjetnici također u stanju tumačiti i pozicije drugih umjetnika. U borbi protiv institucija osnivaju neformalne prostore, osvajajući moć protiv koje su se pobunili. Namnožile su se izložbe u “nezavisnim umjetničkim” prostorima koje “kuriraju” i selektiraju sami umjetnici, koji stvari žele u potpunosti kontrolirati. Čitav sustav – od selektiranja i prezentiranja do interpretacije i valorizacije – daje im iluziju da gospodare svojom sudbinom, da izmiču manipulaciji kustosâ, kritičarâ, galeristâ.

Nije dugo trebalo da umjetnik-kao-kustos stvori svoj komplementarni par, kustosa-kao-umjetnika. Mnogi su spremni tvrditi kako je proces tekao usporedno. Destabiliziranje granica između kustosa i umjetnika zapravo pokazuje koliko je marginaliziran i jedan i drugi posao. Umjesto ukrštanja oružja, pristupilo se kooperaciji. Rat do istrebljenja ionako ne bi imao nekog posebnog smisla.

Novi vjetrovi, duh sveopće demokratizacije posljednjeg desetljeća, neutralizirali su napetosti, pridonoseći *statusu quo* i u kustoskom poslu. Ne treba čuditi što riječi poput otvaranja, decentralizacije, komunikacije, transparentnosti, razmjene, posredovanja, koordinacije zaposjedaju sva područja, a multipliciranje uloga i redistribucija moći postaju najpoželjnije solucije. Kulturna je paradigma zapravo kolonizirala politiku i gospodarstvo, tvrdi Fredric Jameson. Sve je kulturizirano, politika je kultura, ekonomija je kultura. Ali i kultura je postala velik biznis.

Primjer mladih umjetnika, Svetlane Heger (1968.) i Plamena Dejanova (1970.), koji u svojoj praksi miješaju uloge kustosa, galerista, kolekcionara, kupoprodajnog agenta i marketinškog stručnjaka, paradigmatičan je za novu generaciju umjetnika koja je spremna potpisati faustovski pakt između suvremene umjetnosti i korporativnog novca, priznati dakle kako je kultura velik biznis i... profitirati od toga. Preuzimajući na sebe ulogu djeteta iz *Careva novog ruha* i nazivajući stvari pravim imenom, oni su proces proizvodnje i potrošnje umjetnosti učinili transparentnim i mjerljivim egzaktnim ekonomskim pokazateljima. Beuysovu tvrdnju "kreativnost je kapital" primijenili su doslovno, odnosno kapitalizirali.

Vrhunac njihove umjetničke strategije, ili, po mišljenju nekih, kap koja je prelila čašu, suradnja je s automobilskom korporacijom BMW na međunarodnoj izložbi *Dream City* u Münchenu, u proljeće 1999., izložbi koja je imala za cilj propitati socijalne aspekte kasnog kapitalizma, a čiji je generalni sponzor bila druga velika njemačka korporacija – Siemens.

Heger i Dejanov, inače najmlađi sudionici te izložbe, koja je uključila imena poput Josepha Beuysa, Vita Acconcia i Felixa Gonzaleza-Torresa, iznajmili su svoj izložbeni prostor BMW-u, čije je sjedište u Münchenu, “gradu snova”, kako je i glasio naslov izložbe preuzet iz neke turističke brošure, dakako, ne bez ironije. Bogatstvo Münchena, drže umjetnici, u znatnoj mjeri počiva upravo na činjenici što je tu sjedište BMW-a. Nakon dugotrajnih pregovora s BMW-ovim odjelom KulturKommunikation, umjetnicima je pošlo za rukom iznajmiti vlastiti izlagački prostor na izložbi *Dream City* tvrtki BMW, koja je na tom mjestu instalirala reklamno-prodajni štand. Također, kao dio ugovora, umjetnici su ustupili stranice u katalogu namijenjene njihovom radu za reklamiranje novog tipa sportskog dvosjeda Z3, koji je za trajanja izložbe bio postavljen na parkiralištu ispred zgrade Kunstvereina. Kao naknadu za najam prostora umjetnici su dobili BMW-ov kabriolet, koji su zatim, kao vlastiti umjetnički rad, odnosno dio serije *Plenty Objects of Desire*, prodali bečkom Muzeju primijenjene umjetnosti (MAK), pod uvjetom da im Muzej ustupi automobil na korištenje kao “dio putujuće kolekcije MAK-a”.

Swetlana Heger i Plamen Dejanov upravo su tim projektom izazvali brojne polemike i žestoke kritike u umjetničkom svijetu, a nekoliko je umjetnika u znak prosvjeda zbog

“miješanja umjetnosti i trgovine” i “prekoračivanja granica privatnog sponzorstva” povuklo svoje radove s izložbe, dok se jedan od četvero kustosa izložbe ogradio od njihova rada pismenom izjavom koja je stajala pored BMW-ova prodajnog štanda na izložbi u Kunstvereinu. U izjavi je stajalo kako kustos njihov rad smatra agresivnim te kako “umjetnost treba biti odvojena od novca”.

Nimalo ne čudi što je Christiane Zentgraf, direktorica KulturKommunikation BMW-a, objašnjavajući u jednom intervjuu zašto je slavna automobilska korporacija bila spremna surađivati s umjetnicima, kazala kako je BMW naučio mnogo od para Heger & Dejanov, istaknuvši kako su “brakovi iz računa” (Walter Grasskamp) između umjetnosti i trgovine stari jednako kao i moralne rezerve spram njih (“čistoća” partnera, novac).¹

Time je, vjerojatno nesvjesno, potvrdila tezu njemačkog teoretičara Borisa Groysa, koji umjetnike općenito smatra avangardom marketinga. Umjetnost je po svojoj naravi prije svega istraživanje, a prate je sva ostala područja.² Umjetničko je tržište, drži Groys, avangarda modernog gospodarstva. Ekonomija treba učiti od umjetnika. Umjetnik je heroj marketinga. On stvara nešto za čim ne postoji potreba. To je ranije činio aristokrat, a njegovu je ulogu u tržišnoj privredi

¹ Wolf-Günter Thiel, Milena Nikolova, u intervjuu s Plamenom Dejanovim, Svetlanom Heger i Christiane Zentgraf, direktoricom BMW KulturKommunikation, Flash Art International, svibanj/lipanj 1999., str. 84-87.

² U intervjuu s Hannom Rauterberg, Die Zeit, br. 49, 2. prosinca 1999.

nadomjestio umjetnik. Tako poduzetnik od umjetnika može naučiti kako prodati nešto za čim ne postoji potreba. Lako je naime prodavati donje rublje, kaže Groys, jer svi ga trebaju. Umjetnik međutim prodaje crne kvadrate, premda nitko ne treba crne kvadrate.

Dakako, aproprijacija i dekontekstualizacija nisu nepoznate ni nove umjetničke kategorije. Svetlana Heger i Plamen Dejanov učili su od svojih umjetničkih preteča, među ostalim od predstavnika povijesne avangarde, kao i od umjetnika-aktivista sedamdesetih i osamdesetih godina. *Ready-made* objekti tandema Heger i Dejanov međutim razlikuju se od svojih povijesnih preteča po tome što zadržavaju svoju funkcionalnost. Oni služe onome za što se predstavljaju. Prodajni štand BMW-a na izložbi *Dream City* nije bio ni simulacija ni dosjetka, to je uistinu prodajni štand sa svim originalnim elementima, reklamnim brošurama, posterima, jestivim čokoladicama u obliku BMW-a i stvarnim agentom koji vrši kupoprodajnu transakciju.

Transakcije koje umjetnici izvode logične su elaboracije njihove radne strategije kojom istražuju međusobnu ovisnost tržišta rada, kapitala i kulturnog dobra. Ekonomija razmjene ne može biti odvojena od tržišta kulture.

Nema sumnje, rad Svetlane Heger i Plamena Dejanova izrazito je političan, premda se njihova političnost bitno razlikuje od aktivizma umjetnika sedamdesetih i osamdesetih godina, poput primjerice Hansa Haackea, Jenny Holzer ili Barbare Kruger. U njihovu "aktivizmu" zbunjuje to što su ideološke premise na prvi pogled nejasne i divergentne, mijesajući istodobno različite jezike i kodove, preodijevajući se čas u nevino ruho konzumerizma i masovne kulture, čas

u ruho socijalnog angažmana ili pak elitističke indiferentnosti, sve u svemu, odašiljući poruke kojima je teško odrediti metu.

Da bismo detektirali izvore njihove poetike, potrebno je vratiti se nekoliko godina unazad. Heger, porijeklom iz Češke, diplomirala je u Beču na Akademiji primijenjene umjetnosti, a Dejanov, porijeklom Bugarin, diplomirao je na bečkoj Likovnoj akademiji. Kao stipendisti MAK-a prvi su se put pojavili na međunarodnoj likovnoj sceni 1996., na skupnoj izložbi *The Garage Project*, u MAK Centre for Art and Architecture u Los Angelesu, besplatno iznajmivši izložbeni prostor, namijenjen predstavljanju njihova rada, mladim kalifornijskim umjetnicima kao dio reklamne kampanje novootvorenog prostora za umjetnost. U sljedećim projektima početno polazište njihove umjetničke strategije – komunikacija s lokalnom sredinom – poprima posve određene ekonomske odrednice kao što su najam, kupnja, razmjena, investiranje, profit... kategorije koje su oduvijek bile prisutne u funkcioniranju umjetničkog sustava, ali su uglavnom ostajale u drugom planu, skrivene od pogleda publike kao nešto što ne dolikuje “bezinteresnom svijetu lijepog”.

Propitujući proizvodne odnose u kulturi, mlade umjetnike u prvom redu zanima vlastita pozicija u sustavu tržišta rada, odnosno utvrđivanje vrijednosti umjetničkog rada u društvu. Ubrzo nakon diplomiranja, uviđaju da se nigdje ne traže umjetnici, dok su zanimanja poput liječnika ili odvjetnika visoko na listi potraživanja u novinskim oglasima...

Problematičnost rada, pa tako i umjetničkog rada, odnosno njegova vrednovanja, osobito dolazi do izražaja u vi-

sokorazvijenom društvu, ali ono, u načelu, lako apsorbira vlastite kritičare, koliko god žestoka ta kritika bila. Upravo kao što ni snažnoj obitelji ne može naškoditi nedolično ponašanje vlastite djece, tako ni snažnom društvu ne prijeti opasnost od “zločestih umjetnika”. Heger i Dejanov odlučuju se radije za tip kritike koji bismo mogli nazvati “ponašanjem uzornog djeteta”, svjesno riskirajući izgon iz “društva zločestih umjetnika”.

Uzmimo za primjer njihov rad na izložbi *Enter: Audience/Artist/Institution* u Kunstmuseumu, u Lucerneu, 1997.³ Heger i Dejanov, kao dio svojega umjetničkog projekta za trajanja te izložbe, odlučuju raditi “na crno” kao perači posuđa, odnosno konobari u restoranu i u hotelu u Lucerneu u Švicarskoj, u zemlji u kojoj je manualni rad bolje plaćen nego stručni rad u mnogim susjednim zemljama. Podmirivši životne troškove, ostatkom zarađenog novca umjetnici financiraju kupnju umjetničkih djela i predmeta poznatih dizajnera, koje potom izlažu na posebnim platformama kao ciklus vlastitih radova pod nazivom *Plenty Objects of Desire*, drugim riječima *viškom vrijednosti* financiraju vlastiti umjetnički rad. Načelo davanja u najam, kupnja i stvaranje zbirke istodobno su i metoda i sadržaj.

Paralelno s iznajmljivanjem svojega rada, umjetnici iznajmljuju izlagački prostor namijenjen njihovim radovima različitim zainteresiranim stranama, od poznatih tvrtki do

³ *Enter: Audience/Artist/Institution*, Kunstmuseum, Lucerne, 1997., kustosica Barbara Steiner.

anonimnih pojedinaca, a zaradu također investiraju u kupnju umjetničkih djela i dizajnerskih predmeta, odnosno kolekciju *Plenty Objects of Desire*. Ovoga puta zaradu im donosi status, a ne rad. Ono što ostaje vidljivo na platformi lijepi su, blještavi, šareni predmeti, koji iz izložbe u izložbu mijenjaju raspored, sastav i cijenu, postajući neka vrst *super-collectables*.

Izlažući umjetnička djela drugih umjetnika i dizajnera kao vlastiti umjetnički rad, umjetnici su poljuljali pojam autorstva umjetničkog djela, a time i cijeli umjetnički sustav.

Stvarati “korporativnu umjetnost”, kako je s pejorativnim prizvukom nazivaju neki, za austrijski tandem ne znači odreći se kritike. Naprotiv, više od otvorene kritike društva privlači ih tiha subverzija umjetničkog sustava. Ne čudi stoga što se upravo među stručnjacima – kustosima, kritičarima, urednicima, galeristima – mogu naći najžešći osporavatelji njihova rada. Surađujući s umjetnicima na njihovu projektu *On Holiday*, u ljeto 2000., koji su u cijelosti sponzorirali privatni sponzori, premda je iniciran u instituciji na “državnom proračunu”, u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, mogla sam se *iz prve ruke* uvjeriti kako su marketinški stručnjaci odmah znali prepoznati “poruku”, dok su ljudi iz kulture, medija, pa i samog Muzeja, uglavnom bili iritirani *easygoing* pristupom umjetnika.

Otvoreno mogu reći kako sam, radeći s umjetničkim parom Heger–Dejanov, naučila ponešto i o “kulturnoj moći kustosa”. Zaključak bi bilo moguće sažeti u jednu rečenicu: kulturna moć kustosa proporcionalna je količini novca koja

stoji iza njega. Stoga bih rado svoju fiktivnu “kulturnu moć” iznajmila zainteresiranim sponzorima za milijun dolara.

Napomena: Izlaganje na Svjetskom kongresu likovnih kritičara AICA, 2000., London.

Pravila protiv pravila

Mjera

Format je poruka. Tu jednostavnu formulu Boris Bućan ot-
krio je i prihvatio vrlo rano, još za svojih prvih javnih na-
stupa, kao student zagrebačke Likovne akademije, kasnih
šezdesetih godina. I dok je njezino porijeklo nedvojbeno bilo
u području ekonomske propagande, do Bućana je, po svoj
prilici, ona stigla posredno, putem pop-artističkih derivacija,
ali je imala posve drukčije povode i namjere. Za njega je gi-
gantizacija, kao i općenito *problem mjere*, pitanje unutarnjeg
reda, pa čak i pitanje morala.

Kada se naime koncem šezdesetih godina Bućan javlja s
naraštajem zagrebačkih umjetnika *intervencionista*, koji u
skladu s *environment* estetikom istražuju i dizajniraju urbane
prostore, velika se mjera nametnula podjednako kao *prekršaj*
i kao estetički izazov. *Pikturalna petlja* iz 1969., bojenje ploč-
nika u Varšavskoj ulici i oslikavanje stare, oronule fasade na
Savskoj cesti prve su Bućanove urbane intervencije koje na-
vješćuju njegov poetski *credo*: prekoračenje medijskih i ek-
staleških zabrana, kao i ustoličenje načela ekspanzije i ek-

stenzije koje će bitno obilježiti njegovu buduću umjetničku djelatnost.

Komunikacijski poremećaj

Međutim primarni cilj njegovih akcija nije bila gigantizacija, koja bi, dakako, mogla završiti u nekoj vrsti socijalne utopije, nego ispitivanje elemenata plastičkog jezika. Međusobno zamjenjujući njihove uloge, izazivajući inverzno funkcioniranje, tim je postupcima u prvome redu htio uzdrmati okoštale predodžbe o umjetnosti samoj. Stoga se Bućan uskoro odlučuje na prividno *sužavanje* prostora, usredotočivši se ponajviše na mentalnu sferu, no ni tada njegov *poligon* nije bio lišen karakterističnih hedonističkih poticaja. Upravo po tome njegovi ciklusi *Bucan-art*, *Museum Palmolive*, *Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas* ili serije tzv. antiplakata, iako pripadaju općem duhu vremena, u znatnoj se mjeri razlikuju od ortodoksnih primjera tadašnje konceptualne umjetnosti i bilo bi nasilno pokušati ih ugurati u taj pretinac. Oni su međutim važna postaja Bućanova sazrijevanja, točnije uvećavanja svijesti o granicama vlastita medija. Također, i u tim radovima on svjesno izaziva poremećaj u komunikaciji, narušavajući ustaljenu vezu znaka i značenja. Služeći se, opet u duhu vremena koje propagira post i askezu, minimalnim sredstvima, ili, da budemo bliži Bućanovu senzibilitetu, *maksimalnom suzdržanošću*, taj umjetnik međutim uspijeva vrlo prepoznatljivim rukopisom materijalizirati ideje koje nisu lišene individualnih, *žargonskih* vrijednosti u sveopćoj, anemičnoj klimi likovnog esperanta.

U području plakata to je također vrijeme kratkotrajne suše, ali već potkraj sedamdesetih godina nastaje nekoliko plakata velikih dimenzija na kojima dolaze do izražaja elementi pop-artističke provenijencije (strip, pučka slika, uvećani detalji...). Dok je dakle početkom sedmog desetljeća minimalizam ostavio traga i na Bućanovu plakatu, na njegovu isteku javljaju se bujnost, teksturna *razmetljivost*, sjajna kombinatorika i *stilski pluralizam*. Svi ti elementi svrstat će toga umjetnika, “po naravi nomada, a iskustvom manirista” (Tonko Maroević), u red najzanimljivijih grafičkih oblikovatelja svoga vremena, što je uskoro potvrdio i njegov nastup na venecijanskom Biennalu, 1984. godine.

Središte i rub

Serije plakata za Hrvatsko narodno kazalište u Splitu te Glazbenu produkciju Zagrebačkih simfoničara i Zbora RTZ, omogućile su mu da ulanča mnoge ideje, razradi niz parafraza, varijanti i verzija. Ostvarujući maksimalnu autonomiju slike na račun obavijesne uloge plakata, Bućan svodi pismo na uski rub, doslovno marginalizirajući obavijest te često kriptografirajući poruku.

Izmijenjena uloga središta i ruba također je posljedica njegove neprestane provjere naše budnosti, ali i potrebe stavljanja u promet *iznevjerenog očekivanja* kao preduvjeta osviještene percepcije. *Komunikacijski poremećaj* za njega ima otprilike isto značenje što ga je za ruske formaliste imao pojam *ostranenie*, i upravo zbog toga put do *doživljaja* umjetničkog djela mora biti posut preprekama.

Prekoračenje granica

Tih će godina raznolikost Bućanovih rješenja manje svjedočiti njegovu nekoherentnost, a više drskost, svježinu, nomadsku ćud. Već je 1983. godine nekoliko radova naglašene gestualnosti, s izrazitom linearnom potkom, jakih grafizama i dominantnoga crnog tona (plakati za Zagrebačke simfoničare).

Plakat za Strindbergova *Oca* iz 1984. predstavlja rodno mjesto njegova novog crtačkoga pristupa. Danas se on pokazuje virusom crtačke infekcije što će je Bućan bolovati cijelo sljedeće desetljeće. Flagelantski išibana površina toga plakata jedva da ostavlja prostor prepoznavanja središnjeg lika – oca – pa ipak, unatoč svojoj netransparentnosti, čak i kad ne uspijeva prenijeti *obavijesni minimum*, zasijeca u meso gledateljeve ravnodušnosti. Igra skrivača zapravo je krajnje ozbiljno Bućanovo sredstvo. Izmijenivši uloge i mjesta ikoničkog i verbalnog, slike i obavijesti, on ne traži tek od gledatelja poseban napor, nego svjesno dovodi u pitanje i granice samoga medija. Njegov se plakat ne da zauzdati zahtjevom puke uporabnosti, baš kao što ni sliku ne može zadržati na uskom polju galerijskoga zida.

Povišena temperatura

Dvojna narav Bućanovih plakata-slika ubrzo je postala njegov zaštitni znak. Ipak, to nije značilo okoštavanje viđenja i predvidljivost njegovih rješenja. Naprotiv, prelazio je u

frenetičnom ritmu iz jedne zadaće u drugu, iznalazeći uvijek svježe poticaje i nova rješenja. Taman kad se činilo da uspijevamo hvatati korak s tom neobuzdanošću, Bućan bi nas iznenadio novim *zaokretom*. Niti je sam slijedio sebe, niti je pustio drugima da ga slijede. I doista, njegov je jezik suviše individualan, suviše razbarušen, da bi podlijegao pravilima i da bi dopustio epigonstvo. Slobodu koju je sam osvojio trebalo je neprestance stavljati na kušnju. Jednom uspostavljena pravila, a zatim srušena, trebalo je iznova ispitati. Ako se mogao poigrati pravilima medijskih ograničenja te relativizirati granice slike i plakata, onda s punim pravom može preispitati i granice *mjesta*. S ulice natrag u galeriju! Ta inverzija, taj *retro* poklopio se s mnogim onodobnim povratcima, ali je, zapravo, imao vrlo osobnu krivulju i temperaturnu listu.

Bijeg i napad

Bućan se međutim malo obazirao na tada aktualne diskusije o moderni i postmoderni, kao i na one o *povratku slici*. Njegov je put k slici bio prokrčen u mediju koji naizgled ima manje kruta pravila od slikarstva, ali se zato strože kažnjava njihovo prekoračenje. S pravom se mnogi pitaju zbog čega se sredinom osamdesetih godina Bućan osjetio skućenim u prostoru ulice i mediju plakata u kojem je osvojio iznimnu slobodu. I doista, izgledalo je paradoksalnim da će u zatvorenome galerijskom prostoru moći slobodnije disati nego na ulici, ali upravo se to dogodilo. *Prevratnički ciklus crteža Nedjelja na*

selu (Galerija Karas, Zagreb) iz 1986. pokazao je kako i ne-pretenciozno sredstvo kao što je crtež, kad ga se oboruža vrlo određenim namjerama i vještinom, postaje iznimno moćnim instrumentom napada. Doduše, bilo je i onih koji su taj napad okrstili evazijom. Niz je *nedjeljnih* pastela i frotaza naime bio odčitao kao bijeg u ljepotu, bijeg u atmosferu melankolične izolacije. Međutim isto tako bilo je moguće tumačiti ga i kao bijeg od etiketiranja, zatvaranja u pretnac primijenjene umjetnosti. Bilo kako bilo, odjednom je monumentalizirana intima (opet paradoks), ispod razigranoga secesijskoga ruha lijepih ženskih figura, krila prkosni prosvjed u stilu nekadašnjega mladenačkoga rada: *A ja mogu ovo!* Taj rani rad u kojemu je Bućan fotografiji visoko učinkovita građevinskog stroja suprotstavio jednostavan potez vlastite ruke nije bio tek iskaz mladenačke samosvijesti i arogancije. Njime je također vrlo rano objelodanio *metodu oponiranja* koja se pokazala konstantom njegova rada.

Slučaj

Sada je put do autonomije slike otvoren, ali Bućana to ne zadovoljava. On je iznova u potrazi za autonomnim rukopisom. Iznaći će ga na izložbi *Hotel Palace* u Umjetničkome paviljonu u Zagrebu, 1989., a uskoro zatim *patent* će biti potvrđen i na izložbi *Katedrala* u Galeriji Forum, 1991. Osim zajedničke crno-bijele potke pronašao je i posve osobno vezivo: široke, nemarne poteze ličilačkom četkom koja sumarno naznačuje mase, istodobno otvarajući mogućnosti da

se iz gotovo slučajnih konstelacija odčitaju određeni oblici, zatim se u drugoj fazi dorađuju pojedinosti i na kraju *zaro-bljuju* značenja. Važno je istaknuti da na početku nema određenoga cilja ni jasne predodžbe o cjelini. Ona nastaje tek u procesu rada. Upravo taj start bez ograničenja jednako kao i veliki formati omogućuju mu da se i doslovno razmaše, gotovo na način *action paintinga*, tražeći poput pape Pollocka podjednako oslonac i otpor crtačke podloge položene na podu. Premda se potom prepušta igri slobodnih asocijacija po načelu rorschachovskih mrlja ili pak taloga u šalici kave, Bučan ipak ne prepušta sve slučaju. Kao i u nekim ranijim crtežima u kojima je poticaj nalazio u *ready-madeima prirode*, u strukturi lišća, u kamenim kavanskim podovima ili pak u vlastitim udarcima kista, on je zaokupljen *radom prirode* kao i *nesvjesnim*. No te su šare tek pretekst za brojne intervencije, često vrlo neznatne, ali koje bitno potvrđuju nadmoć *umjetno lijepog* čak i kad je ono i doslovno ružno. Njegov je cilj komentirati prirodu, korigirati je ili tek vidjeti je očude-nim pogledom.

Mimesis

Neki će sada govoriti o *bijegu u ružnoću svakodnevice*, a po-netko će Bučanov crno-bijeli svijet doživjeti kao izdaju he-donističkih načela tako prisutnih u *Nedjelji na selu*, ili pak kao prkosnu demonstraciju hermetizma i nekomunikativnosti u stilu – A ja mogu i ovo! Na izmaku stoljeća, na početku novog tisućljeća, Bučan se našao pred prastarim problemom

mimesisa. Čini mu se da raditi *prema prirodi* nije zahtjev koji bi bio anakron sam po sebi. Zastarjelim ga čine tek istrošeni rukopisi. Treba dakle poraditi na novom rukopisu. Iznalaženjem nove forme možda bi bilo moguće sačuvati privid *napredovanja*. Inzistiranjem na novoj formi Bučan se pokazuje zatočenikom modernističke dogme, no samim ponašanjem, svojevrsnim nomadizmom i eklekticismom kojima ne manjka ni hedonizma, on je pravi postmoderni liberal. Ta ambivalentnost nimalo ga ne čini zdvojnim. On ni u jednom trenutku ne sumnja da su potrošeni svi putovi. On nije skeptik, baš kao što nije ni gorljivi pristaša progresa. U njemu se, zapravo, neprestano bore dva načela: postojanost i skokovitost. Tamo gdje očekujemo miran nastavak putanje, iznenadit će nas skretanjima, a neočekivani skokovi bit će impregnirani poznatim i smirujućim. Tako je u tri važna ciklusa – *U vlaku*, *U ludnici*, *U rudniku* – što ih je izložio u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, 1993., Bučan istodobno pokazao nastavak prijašnjih crtačkih razmišljanja, ali i znatan odmak od njih. Paradoksalno, koliko god se u tim ciklusima boja pojavljuje u funkciji većeg prizivanja *mimesisa* nego što je to bio slučaj u njegovim crno-bijelim crtežima, njihov se “realizam” pokazuje manje “plastičnim”, manje stvarnim. Boja naime preuzima posve drukčiju ulogu i značenje. Ona je tu, u prvom redu, da otkrije koliko je svjetla moguće izvući iz crnila, koliko crnilo korodira pred bojom te koliko su uistinu propusni mehanizmi njihova simbiotičkoga života.

Otvorenost i zatvorenost

U tim je ciklusima pokazao nedvojbenu medijsku otvorenost, točnije, ponovno je iskoračio iz samozadanog medija, jer se ovdje crtež našao u bliskom susjedstvu slike. Tehnika pastela kojom se opisuju ti crteži zapravo je tek zbirno ime za kombiniranje različitih postupaka i materijala kojima se Bućan služi. I ovdje su prisutna dva prosedea, dvije *ekspozicije*: podloga ostvarena nemarno velikim potezima ličilačke četke i crnom bojom, na koju se potom nanosi suhi pastel u finim gradacijama ili pak u međusobnim sučeljavanjima. Na taj se način istodobno stvara dojam smirivanja i napetosti, pa se čini kako se prizor sav okrenut u sebe svakoga časa može prelići preko svoga ruba.

S druge strane, međutim, moglo bi se govoriti o tendiranju zatvorenosti. Umjetnika gotovo opsesivno zanima zatvaranje i ulančavanje u monotematske cjeline sličnoga predznaka. Upravo stoga izabire situacije i prostore u kojima, jedni pored drugih, borave ljudi međusobno povezani slučajnošću, a ne vlastitim htijenjem. *Usamljena gomila*, sintagma koja bitno određuje vrijeme postutopije, vrlo točno pristaje Bućanovu svijetu. Osjećaj osame u zajedništvu dominantan je ton triju ciklusa. Čak i kad nema naznaka zatvorenog prostora, klaustrofobičnost i zagušljivost do vrha ispunjavaju njegove prizore. Slučajni suputnici podjednako su zarobljeni prostorom neslobode i vlastitom tijesnom kožom, unutrašnjim prostorom uskraćenosti i nespokojstva.

Je li riječ o autorovoj empatiji ili "u sebi vođenoj borbi protiv izluđivanja" (Davor Matičević)? Teško je odoljeti isku-

šenju a da se tim prizorima ne pripíše izrazit ispovjedni ton. Njihova je povišena temperatura nedvojbeno iskaz posve osobnog stanja – osjećaja izolacije u mnoštvu – koji ga istodobno užasava, jer bezimena gomila često postaje svirepi svežder, ali i privlači, jer stvara onaj zaštitni jastuk između svijeta i Ja, s neskrivenom porukom *Molim da me se ne primjećuje!*

Novo i već viđeno

Je li doista Bućan proširio svoj tematski registar predstavljajući se sada sa šest crno-bijelih *filmskih* cjelina što ih je okupio pod zajedničkim nazivom *U kinu*?

Je li dojam *već viđenog* jači od dojma *novog*?

Nema dvojbe da i tih šest ciklusa nastaje na karakterističnom Bućanovu kombiniranju postojanosti i skokovitosti. Pri tome se ne radi nužno o osviještenoj strategiji. Nakon ispitivanja međusobnog odnosa crnog temelja i njegove raskošne nadgradnje bojom, njemu se povratak na crno-bijele odnose, baš zbog te kromatske redukcije, čini dostatnim izazovom za *skok unatrag*. Sužavanje jednog plana, uostalom, moglo bi otvoriti mogućnosti za nove naglaske ili pak za veću sabranost i snažniju simboliku. Upravo sada stanovita *stilizacija* postaje sve moćnije sredstvo, ali njime se samo naizgled teži većoj jasnoći.

Već i sami naslovi ciklusa stvaraju određenu pomutnju. Teško im je pronaći zajednički nazivnik i uzroke povezivanja u istu cjelinu. *Stepenice*, *Lov na žene*, *Na peronima željezničkog kolodvora*, *Pankeri*, *Na groblju*, *Svadbeni ručak* – nazivi su koji,

na prvi pogled, sugeriraju širinu, raznorodnost zanimanja, pa čak u sebi okupljaju i latentna proturječja. Pažljivijem oku međutim neće promaknuti činjenica da izbor različitih mjesta – grad, groblje, šuma... – nije ono što pokreće Bućana. Njega, prije svega, zanimaju ljudi, različite ljudske situacije i ono što se možda ne zamjećuje na prvi pogled – njihova lica.

Ambijentalnost

Ta tvrdnja može izgledati vrlo proizvoljnom jer se čini kako je Bućan, naprotiv, sav okrenut makro-pristupu. Tome u prilog idu veliki formati, velike geste, snažni kontrasti. Kao da nas u potpunosti želi zarobiti golemim dimenzijama u kojima nema mjesta za nijanse. Otuda i sinemaskopski formati i panoramske vizure njegovih prizora. Na isti se način može tumačiti i njegova težnja za stvaranjem cjelovitoga ambijenta. Njegovi se crteži naime ne zadovoljavaju tek adicijom i jednostavnim zbrajanjem, oni nastoje uspostaviti nerazdvojan odnos sa svojom okolinom. Od početka zapravo računaju s prostorom Umjetničkoga paviljona, s njegovom golemom kubaturom i specifičnim zahtjevima. Stoga se s pravom o Bućanovu ciklusu *U kinu* može govoriti kao o instalaciji. Poput srednjovjekovnih freskista, on *misli prostor* kao krucijalni element rada. On mu ne diktira tek format i raspored unutar njega, nego određuje i sâmo značenje.

Stoga će po prvi put tako jasno igrati na kartu vertikalne perspektive kao sredstva pomoću kojega se kroti prostor. Ali to je kroćenje posve specifično, pa čak i evazivno. Nema

hijerarhije i nema subordinacije. Ni u jednom trenu Bućan ne dopušta da se smirimo u središtu. Njega ni nema. Naša se pažnja nužno mrvi i fragmentira. Sve je podjednako važno i nevažno.

Prostor kao ornament

I ranije je taj umjetnik zanemarivao arhitektonske naznake prostora u slici, a također i potrebu njegova dubinskoga uslojavanja. Mase su stvarale prostor prije po načelu njegova istiskivanja negoli građenja. No sada je njegov pristup još radikalniji.

Odlučivši se za okomite pojaseve kojima signalizira prostor zbivanja, on stvara svojevrzne ornamentalne bordure. U *Svadbenom ručku* primjerice prostor naznačuju bijeli stolovi s tanjurima i jedaćim priborom, u *Lovu na žene* crno-bijela kora debla breze sugerira šumu kao mjesto radnje, a pragovi tračnica i njihove šine pomažu vertikalnoj ritmizaciji *Na peronima željezničkog kolodvora*. I dok se ti *neutralni* okviri i trake otkrivaju kao spojnice koje stvaraju geometrijski jasan prostorni skelet, njihova je ispuna, naprotiv, vrlo individualizirana i tajnovita.

Koliko god može izgledati kako su figure, njihovi neobični položaji i pokreti temeljni Bućanov poticaj, te da ga, u prvom redu, zanima tijelo kao neiscrpno vrelo mijena, nedvojbeno snažniji pokretač njegova sliko-crtanja jesu ljudska lica. Upravo je u prirodnim strukturama lišća ili u šarama na kamenim podovima u nekim prijašnjim radovima pro-

nalazio *skriven*e portrete. Ta potraga za ljudskim licima danas je još silovitija, još grčevitija.

Detalji i cjelina

I opet pokušava spojiti proturječja. Na jednoj strani gradi jasan prostor, na drugoj se još više skriva u nejasnosti. Okvir je stilizacija, ispunjena je individualizacija. Napetost koja postoji već u samom postupku u kojem se crtanje miješa sa slikanjem, sada se još više pojačava sukobom značenja. Razumijevanjem detalja i nerazumijevanjem totala. Premda prepoznamo pojedinosti, čini se naime kao da nam izmiče smisao cjeline.

Tako je moguće osam crnih polja s imenima slikarskih i kiparskih velikana našega stoljeća “odčitati” kao nadgrobne ploče koje se izmjenjuju s deset prizora “oplakivanja” na groblju, a da se time, zapravo, nimalo nismo približili značenju tajanstvene cjeline. Je li to simboličan *pokop avangarde*, ili su tek slučajno izabrana imena poznatih mrtvaca?

Slično vrijedi i za ciklus *Lov na žene*, u kojemu je namjerno nejasna granica između doslovnosti i simbolike. Jesu li muškarci u šumi, oboružani puškama, pravi lovci, ili je na njihovim ramenima obješen simboličan nadomjestak muškosti? Bućanu, dakako, nije strano groteskno viđenje, baš kao što umije uživati i u iznenadnom prizoru slikovitosti. *Pankeri* su za njega zanimljiva gradska scena, koja ga nesumnjivo privlači svojom likovnom kvalitetom, dominantnom crnom bojom na čijoj se podlozi događaju iskričave mijene.

Krije li se međutim u toj grotesknoj stilizaciji i izvjesna crta moraliziranja? Teško je povjerovati kako je Bućanu slika tek puki “naslonjač za oči”. Oštrina je njegova pogleda često bliža daumierovskim poticajima negoli matisseovskoj nasladi. Stoga ne treba čuditi što se ponekad može činiti kako je Bućanov naslonjač upravo smješten u sudnici.

Na *peronima željezničkog kolodvora* i *Stepenice* ciklusi su kojima je naizgled lakše odgonetnuti značenje. Kao da se ovdje ništa ne skriva, već se, naprotiv, rasprostire i otvara pogledu. Nema tajni i nema “dvostruke ekspozicije”. Nalazimo se pred velikim ekranom na kojemu jednostavno promiču dinamični prizori s bezimenim ljudima u glavnoj ulozi. Upravo se slika kretanja i prolaznosti najbolje uklapa u *filmski* okvir koji povezuje svih šest ciklusa. S pravom je za Bućana kazano da ga ne zanima “fotografski fiksirani trenutak, već gotovo filmski sažeto trajanje” (Davor Matičević). Dakako, moguća su i podsjećanja na filmske dvojnike, ali ne radi se o metodi citiranja. Montaža atrakcija ovdje se zbiva na posve drukčijim premisama.

Naracija i anti-naracija

Bućanova je “zapričanost” zapravo vrlo bliska anti-naraciji. Njezina živost, pa i ekspresivnost, ne duguju toliko morfološkoj raznovrsnosti – jer energični potezi nikamo ne vode, a minuciozni rad ruke ionako se gubi u nervoznim vrtlozima – koliko dobro usklađenom ritmu suprotstavljanja amorfnih masa i suptilnih pojedinosti. Crno-bijeli registar, koliko god pridonosi “dramatičnosti” i maksimiziranju efekta suko-

bljavanja, istodobno znači i svjesno odricanje od narativnih stranputica i digresija.

Miješanje različitih oblikovnih postupaka, u kojima se mogu prepoznati elementi gestualnog i akcijskog slikarstva sa znatnim udjelom enformela, Bućanova je osobna borba za stvaranje novog rukopisa, koja je rezultirala novom figuracijom. Bez obzira na goleme dimenzije, nema u toj figuraciji ni monumentalnosti ni heroiziranja. Kao što je kraj šesnaestoga stoljeća – manirizam – ili kraj devetnaestoga stoljeća – secesija – bio obilježen pseudomonumentalnošću figura, koja je bila znakovitim pokazateljem krize duhovnosti, tako su i Bućanove figure na kraju našega stoljeća/tisućljeća amblematski nositelj nove (bez)osjećajnosti.

Prisiljavajući oko na neprestano preispitivanje viđenog i znanog, on čini našu prosudbu labilnom, a našu potragu za istinom nezadovoljenom i uzaludnom. Doista, nije potrebna nikakva priča, dostatno je tek uhvatiti pravi kadar i fokusirati pravi detalj. Stoga i nije moguće govoriti o proširivanju tematskoga registra. Ekspanzija je, uostalom, Bućanu dimna zavjesa kojom on uspješno prikriva svoj mikroskopski pogled. Jer njegova tema i dalje je ista – ljudsko lice.

Predgovor u katalogu izložbe Borisa Bućana *U kinu*,
Umjetnički paviljon, lipanj 1996.

Za mene, crno je boja

Andres Serrano

Kazano je kako je u naravi fotografije otkrivanje onog što bismo radije htjeli da bude zatajeno, zanijekano. Čini se kako je baš u toj samovolji, autonomiji fotografije, korijen mnogih nesporazuma što su okružili djelo Andresa Serrana. Tog umjetnika, kojega prati glas jednog od najkontroverznijih američkih umjetnika devedesetih godina, oduvijek je međutim zanimala tanka linija koja dijeli istraživanje od iskorištavanja. Više od senzacije i šoka, manipulacije i eksploatacije, Serrano zaokuplja unutrašnji govor fotografije. Zapravo, njezina subverzivna priroda.

Upravo stoga, ubrzo nakon završena studija umjetnosti na Brooklyn Museum of Art School (1967.–69.), kada kratko razdoblje slika pod utjecajem Picassa, Legera i američkoga apstraktnog ekspresionizma, Serrano se okreće fotografiji kao mediju u kojem će svoje umjetničke zamisli izraziti istinitije i primjerenije nego što mu je to bilo moguće u mediju slikarstva. Uvidjevši kako mu slikarstvo ne pruža dostatan izazov, te kako u njemu ne može pronaći vlastiti govor, odlučuje se za snimanje crno-bijelih fotografija na ulicama New Yorka. Te ulične scene, najčešće “dokumentarni” ulični por-

treći, zarana navješćuju važnu crtu Serranove umjetnosti – urbani karakter – kojoj će ostati vjeran i u kasnijim fazama svojega rada.

No ulica je obilježila i njegovu egzistencijalnu dramu – borbu s drogom – čije se ovisnosti napokon oslobodio početkom osamdesetih. To je iskustvo usporedio s preživljavanjem u ratu: “Ovisnost je kao kad prođete kroz rat. Ne možete se vratiti isti kao što ste bili”. I doista, Serrano se vratio fotografiji, ali ovoga puta nije imao vremena za “odrađivanje”. Nagla autorska zrelost, koju ističe i glasovita povjesničarka moderne umjetnosti, Lucy R. Lippard,² onemogućila je nastajanje “prijelaznih djela”, tako da su odmah nakon mladenačkih, “dokumentarnih” fotografija, oko 1983., uslijedili *tableaux vivants*, u kojima Serrano stvara neku vrst pozornice s razrađenom scenografijom i rekvizitima što podsjećaju na nadrealističke kazališne komade ili pak prizore iz Buñuela.

U njima Serrano pokušava razriješiti proturječne osjećaje spram svojeg katoličkog odgoja i Crkve uopće, ali i složenog socijalnog i emotivnog stanja, što su ga uvelike odredili etnički korijeni, očevo napuštanje, psihički rastrojena majka, život na društvenoj margini, kao i svakovrsna marginalizacija uopće. Upravo je *Sjećanje* iz 1983. odličan primjer *tableaua* u kojem se miješaju biografski elementi i snovi s

¹ Robert Hobbs, Andres Serrano, “The Body Politic”, pref. cat. ICA, Philadelphia 1994., str. 18.

² Lucy R. Lippard, Andres Serrano, “The Spirit and the Letter”, Art in America, travanj 1990., str. 241.

opsesijom kršćanskog žrtvovanja, nadrealizam i dadaizam, nesmiljena provokacija i bolna ispovijed.

U to je vrijeme povezan i sa skupinom umjetnika okupljenih u Group Material, među kojima je i Serranova žena, umjetnica Julie Ault. Pod utjecajem nedavno preminuloga francuskog marksističkog filozofa, Louisa Althussera, oni vjeruju kako umjetnost može biti kritički odgovor klasne borbe. U nekim akcijama polazi im za rukom da probiju etablirane kanale umjetnosti i uključe lokalnu zajednicu u umjetnička događanja. Za razliku od njih Serrano nastoji svoje zanimanje za socijalnu problematiku zadržati unutar granica umjetničkog svijeta, u galerijama i muzejima, premda želi potaknuti otvoren dijalog s publikom. Važno je naglasiti kako Serrano nikada nije bio zagovornik *političke umjetnosti*, iako je svjestan društvene moći umjetnosti. Njemu se dovoljno izazovnim čini *potkopavanje* samoga medija, ne osjećajući potrebu ni za kakvim izvanjskim angažmanom ni instrumentalizacijom umjetnosti u političke svrhe. Moglo bi se čak reći kako je on istinski larpurlartist našega *fin de sièclea*.

Njegov je cilj, priznat će, oduvijek bila ljepota. Čak i u stvarima koje su ljude plašile i bile im odbojne – nije se odricao ljepote. Ta je težnja za estetizacijom bitno odredila Serranov odnos spram umjetnosti, u kojoj on, prije svega, vidi mogućnost proširenja svijesti, postavljanja pitanja i trajnog nemira.

Zbog čega se odlučio upravo za medij fotografije?

Njegov pristup, mnogi se slažu, zapravo više nalikuje konceptualizmu negoli klasičnom fotografskom umijeću. Za sebe će s pravom reći da nije fotograf. Sebe smatra umjet-

nikom koji se koristi fotografskim aparatom, koji je međutim posve nezainteresiran za tehnički aspekt fotografije. "Godinama koristim isti aparat i svjetlo, nikad nisam naučio izrađivati slike. Prije sam umjetnik s fotografskim aparatom nego fotograf. Čak bih rekao da sam ponekad anti-fotograf."³

Serrana dakle zanima mogućnost *zamućivanja* granica između fotografskog medija i medija slikarstva. Podjednako je to vidljivo i na tehničkom i na poetičkom planu.

Služeći se cibachrome tehnikom i posebnim vrućim tiskom kako bi pleksiglas postao sastavnim dijelom slike, on stvara ekvivalent tradicionalnom slikanju na staklu, dok golemi formati, obrubljeni drvenim okvirom, također prije upućuju na štafelajno slikarstvo nego na fotografiju.

U poetičkom pogledu Serrano je pak bliži slikaru koji brižno zasniva planove, odnose među pojedinim dijelovima, pomno birajući svjetlo i boju, kako bi što vjernije odgovorio svojoj početnoj zamisli. Ukoliko je potrebno, sam će oslikati pozadinu, izraditi "kulise" i "rekvizite", kontrolirati slučajnosti. Stvarati dakle novu stvarnost, a ne tek dokumentirati je.

Slikarstvu se osobitom mimikrijom približio sredinom osamdesetih godina, pri čemu je važnu ulogu odigrao Bill Olander, kustos koji je pripremao izložbu *Fake: A Meditation on Authenticity* (Krivotvorina: Meditacije o autentičnosti), koja će biti postavljena u New Museum of Contemporary Art u New Yorku, 1987. Tada nastaje zaokret od *fotografija-*

³ Robert Hobbs, Andres Serrano, "The Body Politic", pref. cat. ICA, Philadelphia, 1994., str. 24.

-*tableaux* što su podsjećale na renesansno i barokno slikarstvo ili pak na kadrove nadrealističkog filma, k fotografiji koja izbjegava tradicionalni fotografski cilj bilježenja stvarnosti i okreće se gotovo apstraktnoj slici. "Htio sam koristiti fotografiju na način slikara koji slika na platnu, ne zanimajući se pritom za prostor i perspektivu."⁴ Pod dojmom suradnje s Olanderom nastaje nekoliko Serranovih fotografija u kojima rabi tjelesne sokove, fotografirajući u posebno dizajniranim kontejnerima od pleksija mlijeko, krv, mokraću... Mondrian, Malevič i Yves Klein pokazali su se kao iznimno važni slikarski uzori (*Mlijeko, krv*, 1985.). Još jednom podsjećajući na davnu tvrdnju kako je "slika u prvom redu ravna ploha" (M. Denis), Serrano je htio propitati odnos između pojmovnog i perceptivnog, jer ono što znamo da je prikazano (mlijeko i krv), zaniijekano je dvama monokromnim poljima boje, zatvorenima pod glatkom površinom fotografije. To je djelo prokrčilo put Serranovu eksperimentiranju, a 1987. godina, slaže se većina kritičara, pokazala se najvažnijom godinom u njegovu stvaranju.

Upravo se u tim radovima najviše približio pojmu anti-fotografije. Premda je monokromija odavno bila prisutna u slikarstvu, jedva da je bila poznata u fotografiji. Jednako tako mlijekom ili mokraćom koristili su se već ranije Wolfgang Leib, Jackson Pollock, Andy Warhol, Robert Smithson, no tek su Serranovi radovi sredinom osamdesetih bili "politizirani" i pobudili žestoke polarizacije. Podsjetimo se, to je vrijeme otkrića AIDS-a, vrijeme testiranja krvi na HIV, ispi-

⁴ Isto, str. 25.

tivanja mokraće radi dokazivanja upotrebe droge, vrijeme kad sve tjelesne tekućine i sekreti predstavljaju "biohazard s kojim valja biti oprezan čak i u aseptičnim prostorima" (R. Hobbs). "Prijeteci" su, prije svega, bili naslovi. Da njih nije bilo, pitanje je bi li se široka publika osjetila povrijeđenom i bi li uopće došlo do hajke što ju je pokrenula Američka udruga obitelji (American Family Association), poglavito zbog Serranova djela *Popišani Krist* (Piss Christ) iz 1987. Jeftino raspeće što ga prikazuje ta fotografija obasjano je sfumatnim žutilom, a tek naslov upućuje gledatelja da je porijeklo tog svjetla u "nedostojnoj" tekućini što je izlučuje naše tijelo. Serranu nije pomoglo obrazloženje da je istim sredstvom propitivao značenje i nekih drugih klasičnih amblema, u ranijem ciklusu *Potapanja* (Immersions), poput *Bacača diska* (Piss Discus), antičkoga ženskog poprsja, *Madone i djeteta* (Madonna and Child), braneći se kako je estetiziranjem mokraće htio pretvoriti ono što je neprihvatljivo i odbojno u prihvatljivo i lijepo – lijepo svjetlo. Mlijeko, krv, mokraća za njega nisu tek tjelesni sokovi već i filtri koji boje svijet. No u konzervativnim dijelovima američkoga društva ostat će zauvijek stigmatiziran zbog načina na koji se usudio "obasjati" Krista.

I kad bi se moglo pomisliti kako će neugodnosti što ih je umjetnik imao probuditi osjetljiv mehanizam samocenzure, Serrano je u svojem sljedećem ciklusu *Bez naslova*, s podnaslovom *Putanja ejakulacije* (Ejaculate in Trajectory), iz 1989., ponovno dotaknuo tabu-temu, rješavajući zapravo zanimljiv formalni problem – pokret i dinamiku. Te su fotografske "apstrakcije" umjetnikove sperme podsjetile kritičare na Brancusijeve *Ptice u letu*, na slike Barneta Newmana, na ba-

cače vatre i iznenadne bljeskove svjetla... Napetost između uglačane forme i dvosmislenog sadržaja, odnosno dinamične putanje i statične crne pozadine, i ovdje je u punoj mjeri došla do izražaja, no čini se i do zasićenja. Vrativši se ponovno ciklusu *Potapanja*, ovoga puta uranjajući Krista u mlijeko (*Bijeli Krist*, 1989.), kao da je htio odgovoriti zahtjevu publike za nevinošću i čistoćom. Dakako, nije mogao a da ne ispita i drugi pol – crno. Među ostalima, nastaju *Crni Krist*, 1990., *Crna večera*, 1990., potvrđujući još jednom Serranovu misao kako je crno također boja, izvlačeći iz nje čitav niz slikarskih efekata i značenja.

Ipak, svi su ti događaji ostavili traga na Serranovu radu. I sam je, uostalom, kazao kako se dugi niz godina osjećao usamljenikom, gotovo asocijalnim tipom, koji se teško uklapa u sustav. Sada je shvatio da u tom vakuumu više ne može funkcionirati kao ljudsko biće, te da su mu, zapravo, postale važne reakcije ljudi, podjednako kritičke i podržavateljske.

Godine 1990. nastupa promjena. Nastaju dva važna ciklusa – *Nomadi* (Nomads) i *Pripadnici Ku-Klux-Klana* (KKK Portraits), koje je prvi put izložio zajedno krajem 1990. u Stux Gallery u New Yorku. *Nomadi* su zapravo beskućnici što ih je snimao u podzemnoj željeznici, parkovima i skloništim. Serrano se svjesno odlučio da ih ne snima kako leže na cesti, prose... nego da ih pokaže s dostojanstvom koje oni posjeduju i koje pripada svakom čovjeku. Stoga je snimao njihove portrete u priručnom “portabl” studiju, nasuprot plavo-sivoj pozadini, naglašavajući njihova lica i poprsja u kontrastu s detaljima odjeće, dajući im uzvišen, monumentalan značaj. Donald Kuspit dobro je primijetio kako ih Se-

rrano promatra kao visokoindividualizirane osobe, a ne kao socijalne slučajeve, a to postiže pomoću boje koja bezličnu “sivu” masu dovodi do živih, pojedinačnih osobnosti.⁵

U njima umjetnik vidi pionirski duh prvih Amerikanaca, svjesno ih heroizirajući, baš poput Edwarda Curtisa, američkog fotografa na prijelazu stoljeća, koji se proslavio portretima američkih starosjedilaca, čiji utjecaj Serrano ne taji. I dok su ga beskućnici privukli zbog činjenice krajnjeg siromaštva u kojem žive, klanovci ga zanimaju zbog druge krajnosti – ekstremnih predrasuda što ih imaju o vrijednosti ljudskih bića s obzirom na boju njihove kože, koje su ih prisilile da navuku na sebe masku anonimnosti. Te maske na Serranovim fotografijama postaju njihova unutrašnja lica. Portretirati masku, rekao je umjetnik u jednom razgovoru, također je izazov.⁶ Ono što je Serrana najviše iznenadilo bilo je saznanje kako mu ti ljudi nisu nimalo odbojni, otkrio je kako su i oni pripadnici najsiromašnijih slojeva društva, “ljudi s dna kace”, autsajderi. Iza njihovih maski krije se, zapravo, ranjivo lice. Kao što su *Nomadi* bili skriveni iza površine kostima, pretvoreni gotovo u modne statiste, tako se i u ciklusu *Klanovaca* stvara napetost između etičkog i estetičkog, doslovnog i simboličkog, između kontrole i slučaja. Njihova je snaga upravo u tome što se Serrano ne opredjeljuje, puštajući i nas da lutamo u neredu značenja.

Sljedeći ciklusi, *Crkva* (Church), 1991., u kojem je po-

⁵ Donald Kuspit, “Serrano”, Artforum, ožujak 1991., str. 123-124.

⁶ Víctor Zamudio-Taylor, “Interview with Andres Serrano”, Art Nexus No. 18, listopad-prosinac 1995., str. 75.

novno prisutna tema odijevanja i u kojem umjetnika, poput Velasqueza, zanima kako osvijetliti nabore odjeće, te ciklus *Predmeti žudnje* (Objects of Desire), 1992., u kojem oružje pretvara u gotovo apstraktne simbole, ornamente ili pak citate citata, utiru put Serranovu vjerojatno najpoznatijem ciklusu pod nazivom *Mrtvačnica* (*Uzrok smrti*); *The Morgue* (Cause of Death), 1992.

Suvremena zapadna civilizacija istodobno pokazuje i skriva tijela mrtvih. Televizijske vijesti i novinske stranice prepune su masakriranih i usmrćenih tijela, u ratovima, nesrećama, ubojstvima... No ono što vrijedi za medijsku sliku smrti, očito je, ne vrijedi i u umjetnosti. Daniel Arasse, u predgovoru pariškoga kataloga, ističe kako upravo u kulturi kasnoga 20. stoljeća više nitko ne umire, jer je riječ o medijskoj, glamuroznoj kulturi, dok je Serrano, naprotiv, odlučio da uprizori smrt, zapravo smrti ponovno vrati lice.⁷

Konvencije u prikazu smrti u umjetnosti Zapada mijenjale su se tijekom stoljeća,⁸ od tijela anonimnih mrtvaca, preko tijela koja su mogla biti identificirana s obzirom na različite (svetačke) attribute, sve do alegorijskih prikaza smrti. Od Mantegnina *Oplakivanje Krista* (1466.), preko Grünewaldova *Isenheimskoga oltara* (1510.–15.) i Carravaggiove *Smrti Bogorodice* (1605.–6.), slike zbog koje su ga optuživali da mu je za model Djevice poslužilo tijelo prostitutke utop-

⁷ Daniel Arasse, Andres Serrano, "The Morgue", pref. cat. Galerie Yvon Lambert, Pariz, 1992.

⁸ Susan Douglas, "In Camera: Andres Serrano", *Parachute* 78, travanj-lipanj 1995., str. 12-13.

ljene u Tiberu, do Davidove *Maratove smrti* (1794.) i Gericaultove *Meduzine splavi* (1818.–19.), sva nas ta tijela uznemiruju svojom fizičnošću, gotovo brutalnošću, ali i individualnošću. Smrt je nešto posve pojedinačno i, dok su nam životi u mnogočemu slični, upravo se razlikujemo u trenucima umiranja. Tijela u Serranovoj *Mrtvačnici* zrače onom aurom koju posjeduje istinsko umjetničko djelo, koju on uspijeva sačuvati usprkos znanoj tvrdnji Waltera Benjamina kako aura koju ima unikatno umjetničko djelo nestaje kada se umjetnost reproducira mehaničkim putem. Fotografija u Serranovu slučaju doista postaje umjetnost, a ne tek umjetnička fotografija.

Victor Zamudio-Taylor dobro uočava bitnu razliku koja dijeli Serrana od tzv. umjetničke fotografije (art photography), koja je zaokupljena postizanjem “aure” uz pomoć formalne čistoće i autoreferencijalnosti, kao tipične modernističke dogme, dok su postmoderne strategije, naprotiv, zaokupljene kopijom i simulacijom, preokrećući na taj način fotografiju u umjetnost (photography as art).⁹ Serrano destabilizira samu narav umjetničke fotografije, podjednako kao i ograničenja koja su uspostavile modernističke dogme. Suvremena umjetnička i kritička praksa koja se bavi pitanjima vizualnosti, drži Zamudio-Taylor, malo vodi računa o pogledu. Za razliku od mnogih suvremenika koji se koriste različitim osjetilima kao izvorima hibridnosti i formalnih rješenja u odnosu na okulocentričnost, Serrano propituje

⁹ Victor Zamudio-Taylor, Andres Serrano, “The Soul Needs to Know How to Walk”, Art Nexus, No. 18, listopad-prosinac 1995., str. 72.

vizualnost iznutra. On malo mari za autentičnost i unikatnost. Moglo bi se reći da ga baš zanima hibridnost, brisanje granica između slikarstva i fotografije, stvaranje iluzije slikanja. U jednom će razgovoru, pomalo samoironično, Serrano za sebe čak reći kako je on nesumnjivo frustrirani slikar.¹⁰

Premda se njegove slike tiču stvarnosti, one su daleko od fotožurnalizma. Serranova tijela nikad nisu cijela. To su fragmenti ljudskih života, čiji je životopis sveden tek na uzrok smrti. Upravo u toj fragmentarnosti i fokusiranju na pojedinosti on traži ljudsku prisutnost, neki dokaz da duh nije posve napustio tijelo. On prezentira stanje, ali kao da njime želi uputiti na događaj koji je prouzročio smrt. Čini se kao da bi baš uzrok smrti mogao rasvijetliti dramu ljudskoga bića. Mrtvačnica – taj nepristupačni hram, izgleda kao da se otvorila pred nama prije vremena. Možda se baš u tom prijevremenom ulasku u nju krije ambivalentnost osjećaja što ih Serranova *Mrtvačnica* pobuđuje u nama – odbojnosti i suosjećanja. Neslučajno prepoznajemo u tim tijelima duhovnost (nasuprot postavljene fotografije, *Usmrćen nožem I i II*, na kojima je prikazan tek detalj ispružene ruke, snažno asociiraju Michelangelovo *Stvaranje Adama*), pa čak i religioznost (*Infektivna upala pluća* i *Smrt uzrokovana upalom pluća* prizivaju Bellinija i Mantegna), stoga s pravom Wendy Steiner kaže kako je Serrano načinio neke od najsvetijih slika suvremene umjetnosti: one postižu transcendenciju uranjanjem

¹⁰ Eva Olson, "Sacred and Profane: The Art of Andres Serrano", *Hyphen* magazine, No. 11, 1996., str. 40.

u fizičnost i kao da iznova definiraju značenje čuda u umjetnosti.¹¹

Iako se mnogi kritičari slažu da je za Serranov rad odlučujući *latino* kompleks, koji je podjednako vidljiv u elementima što ga povezuju sa španjolskom tradicijom baroka (Velasquez, Zurbaran), kao i s filmovima Buñuela ili pak Serranova suvremenika Quentina Tarantina (nasilje + ljepota), nije pretjerano govoriti ni o klasicizirajućem udjelu, dakle suprotnom polu u njegovu djelu. Veze s Davidom primjerice i njegovim mrtvim Maratom evidentnije su negoli one s turbulentnim baroknim scenama. Svagdje se izbjegavaju emfatičke geste, dok klasicizirajuća čistoća i jasnost mirno ispunjaju kadar. Taj pseudo-mir zapravo je ono što najviše uznemiruje gledatelja.

Moglo bi se, dakako, govoriti i o utjecaju apstrakcije, osobito Maleviča i Mondriana, u načinu komponiranja, simetriji pokrivanja i otkrivanja lica, u kontrastima dviju boja i dviju različitih površina, "apstraktne" i "figurativne", ali i o srodnostima s *enformelom* ili pak sa *siromašnom umjetnošću*, primjerice jednim Burrijem ili Fontanom (*Na smrt spaljen III*). Serrano takvim postupcima dovodi u pitanje polarizaciju pojmova apstrakcije i figuracije, kao, uostalom, i poimanja tradicije i inovacije. Radeći unutar tradicije, on razobličuje lažni antagonizam između apstrakcije i figuracije. Robert Storr drži da je Serrano, stvarajući radikalno jednostavne ali predmetne slike (*Predmeti žudnje*), ili pak bespredmetne sli-

¹¹ Wendy Steiner, "Skin Deep", pref. cat. ICA, Philadelphia, 1994., str. 16.

karske surogate za slike (*Putanja ejakulacije*), jasno potvrdio svoju opredijeljenost za klasični modernistički problem apstrakcije.

Napetost njegovih slika počiva upravo na paradoksima, proturječjima. U ciklusu *Budimpešta* (Budapest), 1994., čini se kao da se ponovno vraća "figuraciji", mladenačkim *tableaux vivants* s početka osamdesetih, zatvarajući krug temom portreta u gotovo nadrealnom ozračju. Ali ovdje nema kulisa i nema teatarskih efekata, sve je stvarno i sve pripada jedno drugom, i prostor i ljudi, pa ipak nije riječ o dokumentarnoj fotografiji. Naziv ciklusa apostrofira mjesto, no njega ne čine građevine, ulice, trgovi... Srce su grada njegovi stanovnici – mornar, vojnik, majka i dijete, djevojčica, muškarci u kupelji... Sada je prostor fragmentaran, naznačen ponekim detaljem, dok su lica cijela. Serranu polazi za rukom očuditi obično, ozariti prizor karakterističnom srednjoeuropskom sfumaturom – svojevrsnim ekvivalentom magijskog realizma u slikarstvu. Frontalnost, simetričnost, jasnost i preglednost, sve su to sredstva kojima monumentalizira prizor i zatvara ga u sebe, čineći ga naizgled zaštićenim i neprobojnim. Nema drame, no ona bi se svakoga trena mogla dogoditi. Okvir bi na kraju mogao popustiti pred navalom zatajenog i potisnutog, skrivenog i razotkrivenog. Podjednako onog pred nama i onog u nama.