

Organizacioni odbor

Mr Suzana Vuksanović, muzejska savetnica, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad

MA Ana Bogdanović, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu

Una Popović, kustoskinja, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Danijela Halda, menadžerka za odnose s javnošću, kustoskinja, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad

Urednice

Suzana Vuksanović

Ana Bogdanović

Recenzenti

dr Ješa Denegri

dr Radoš Antonijević

Publikacija *Skulptura: Medij, metod, društvena praksa*. Zbornik radova je objavljena je u okviru nacionalne naučne konferencije održane u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu 25. novembra 2016. godine. Održavanje naučne konferencije i objavljivanje zbornika radova je omogućilo Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije.



SKULPTURA: MEDIJ. METOD. DRUŠTVENA PRAKSA.

ZBORNİK RADOVA



MUZEJ
SAVREMENE
UMETNOSTI
VOJVODINE

Novi Sad, 2016.

Sadržaj

Ana Bogdanović, Suzana Vuksanović, <i>Prostori i razumevanja skulpture. Crtica o istoriji i savremenosti skulptorskog medija</i>	7
Dejan Sretenović, <i>Nadrealistički objekat simboličke funkcije Vaneta Bora</i>	23
Dejan Sretenović, <i>Surrealistic object of symbolic function of Vane Bor (Resume)</i>	38
Katarina Mitrović, <i>Emocije u memorijalnoj skulpturi socijalizma – spomen-park Kragujevački oktobar</i>	39
Katarina Mitrović, <i>Emotions in the memorial sculpture of socialism: Memorial Park „Kragujevački oktobar” (Resume)</i>	56
Mariela Cvetić, <i>S, M, L, XL ili one size fits all: veličina statue kao ideološki parametar</i>	57
Mariela Cvetić, <i>S, M, L, XL or one size fits all: size of the statue as an ideological parameter (Resume)</i>	74
Maja Stanković, <i>Da li skulptura postoji u savremenoj umetnosti?</i>	103
Maja Stanković, <i>Is there a sculpture in contemporary art? (Resume)</i>	115
Milica Pekić, <i>Oblikovanje formi društvenosti – arhitektura ljudskih odnosa</i>	116
Milica Pekić, <i>Designing forms of sociability – the architecture of human relationships (Resume)</i>	133
Lidija Merenik, <i>Identitet medija i antimedij u delu Ivana Grubanov</i> <i>Ujedinjene mrtve nacije, Paviljon Srbije na Bijenalu u Veneciji 2015.</i>	135
Lidija Merenik, <i>The identity of the media and antimedia – The total ambience in the works of Ivan Grubanov’s United Dead Nations (Resume)</i>	140
Jasmina Čubrilo, <i>Preoznačavanje medija: Zoran Todorović „Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog”</i>	141
Jasmina Čubrilo, <i>Reinterpretations of media: Zoran Todorovic “Several Panoramas for a Phenomenology of the Irrational” (Resume)</i>	158
Biografije / Biographies	161

Ana Bogdanović

Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu

Suzana Vuksanović

Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad

Prostori i razumevanja skulpture.

Crtrice o istoriji i savremenosti skulptorskog medija

I

Simpozijum *Skulptura. Medij, metod, društvena praksa*, koji je 25. novembra 2016. godine održan u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, pokrenut je kao povod za razmišljanje i razmenu iskustava istraživanja o skulpturi i njenoj savremenosti. Ovako široko postavljen tematski i koncepcijski okvir kojim se teži iz različitih perspektiva istorije umetnosti i teorije umetnosti govoriti o izuzetno heterogenom, višeslojnom polju za koje se vezuju umetničke prakse i metodologije koje se mogu prepoznati kao *skulptorske* ili u relaciji sa skulpturom, imao je za cilj da pokrene diskusiju o statusu skulpture u kompleksnoj istoriji 20. veka, kao i u savremenosti – pitanjima koja se čine zapostavljenim, odnosno nedovoljno razmatranim u okvirima domaće istorijsko-umetničke, teorijske i muzejske prakse. Primarna intencija bila je u tome da se u krugu stručnjaka, istraživača i kustosa pokrenu i razmene pitanja u vezi sa umetničkim gestovima, pojavama i događajima koji preispituju tradicionalno, akademski shvaćen pojam skulpture, kritički intervenišu unutar njenog semantičkog polja, posredno ili neposredno reflektuju o statusu objekta i njegovom odnosu prema prostoru – bilo da je reč o izlagačkom ili institucionalnom, javnom, iskustvenom, performativnom, istorijskom, odnosno bilo kakvom ideološki uslovljenom prostoru. Drugim rečima, prvobitna zamisao za organizovanje ovog simpozijuma bila je da se kroz primere iz prakse koji su vezani za umetnički prostor u Srbiji i nekadašnji širi jugoslovenski umetnički kontekst, osvrnemo na poznati koncept skulpture u proširenom polju (*sculpture in the expanded field*) koji je 1978. godine pred-

ložila istoričarka umetnosti Rozalind Kraus (Rosalind Krauss), kao i na ostale rekontekstualizacije i preimenovanja široko, često i ambivalentno shvaćenih formi ili pojavnosti umetničkog gesta koji svoje ishodište imaju u skulpturi (poput instalacije, ambijenta, land arta, socijalne skulpture, antispomenika i slično). Ono što nas je zanimalo odnosi se, dakle, na umetničke prakse koje proizvode objekat; odabiraju, sakupljaju, preuređuju i preoznačavaju objekte, ali i prostore, ili ih u konceptualnom smislu impliciraju – one umetničke metodologije i prakse koje se bave iniciranjem odnosno kreiranjem prostornog iskustva za subjekta (posmatrača) koje je vezano za objekat, bilo da je taj objekat fiksiran, transformativan, telesan, artifičijelan ili čak iluzoran.

Kako su učesnici simpozijuma koje smo pozvali da govore o navedenim pitanjima predložili teme koje prevazilaze hronološke i istorijske okvire, ali ne i kontekstualne postavke naše zadate teme – koja je pretpostavljala da obuhvati ono što prepoznajemo pod takođe širokim terminom savremene umetnosti ili savremenih umetničkih praksi – postalo nam je evidentno da je neophodno da se o pomenutim idejama u vezi sa preispitivanjem skulpture ili, bolje rečeno, sa preimenovanjima objekta, može diskutovati i na primerima koji se javljaju značajno ranije, poput onog koji je predložio Dejan Sretenović u vezi sa praksom jednog od aktera beogradske nadrealističke grupe, Vaneta Bora. Stoga smo već široko postavljene okvire simpozijuma proširili, što se istovremeno ukazuje kao posledica problema od koga smo počeli, a to je nedostatak istorijsko-umetničkih kontekstualizacija o razvojinim trajektorijama skulpture i njenim posledicama u okvirima lokalnog umetničkog konteksta.

Kao neophodni uvodni podsticaj detaljnim analizama partikularnih pitanja koja su otvorena u okviru simpozijuma i objavljena u ovom zborniku radova, na ovom mestu biće kratko skicirana razvojna liniju koja je artikulisana u dosadašnjem istraživanju modernističke skulpture i njenih transformacija u Srbiji. Ona se odnosi na period omeđen završetkom socijalističkog realizma kao dominantnog retoričkog okvira skulpture, s jedne strane, i pojavom postmodernističkih stremljenja u polju skulpture, s druge. Istovremeno, biće predložena i jedna moguća veza modernističke logike skulpture za razume-

vanje kasnijih manifestacija u umetnosti koje nastaju kao reakcija na ovu logiku ili kao njena negacija.

U domaćoj historiografiji prihvaćeno je stanovište da je u godinama nakon 1950. socijalistički realizam ustupio mesto umetničkom jeziku koji karakteriše situacija tzv. „polarizacije svatanja” koja je dovela do „faktičkog preobražaja jugoslovenske skulpture”¹, čime se skulptura oslobodila direktne utilitarne, angažovane funkcije, kako u pregledu o istoriji moderne skulpture opaža Miodrag B. Protić. „Pažnja se više poklanja idejnoj, metafizičkoj strani nego praktičnoj primeni”², a tendencije u skulpturi se usložnjavaju pojavom novih generacija umetnika i umetnica, krećući se u višeznačnim i formalno-morfološki raznovrsnim registrima figurativnog, asocijativnog i apstraktnog – stilskim tipologijama skulpture koje se prepoznaju kao modernističke u svojoj preokupaciji istraživanjem imanentnih problema medija. Proces formalne emancipacije tokom ovog perioda prošla je i spomenička skulptura koja zauzima posebno mesto u formiranju društveno-političkog identiteta u posleratnom periodu, preoblikujući jugoslovenski pejzaž kreiranjem specifične topografije sećanja. Uloga skulpture u javnom prostoru, treba istaći, i u ovom izmenjenom, „oslobođenom” umetničkom kontekstu ostaje amblemska, s tim što je njen jezik izmenjen tako da više direktno ne otelotvoruje vladajuću ideologiju, već funkcioniše kao simbol društvene zajednice.

Složena situacija na polju skulptorskog delovanja u lokalnoj sredini, za koju se javila potreba o sistematizaciji, bila je tema 22. broja časopisa *Umetnost* iz 1970. godine u kome je objavljen tekst Lazara Trifunovića koji i danas služi kao osnov za razumevanje razvoja i transformacija ovog medija u srpskoj umetnosti. U tekstu „Putevi i raskršća srpske skulpture” Trifunović predlaže stilsko-hronološku tipologizaciju modernističke skulpture u Srbiji nastale u periodu između 1950. i 1970. godine na osnovu tri subsekvente transformacije formalne prirode, pri čemu se njihova smena razume kao reakcija nove

¹ Miodrag B. Protić, *Umetnost na tlu Jugoslavije. Skulptura XX veka* (Beograd/Zagreb: Jugoslavija/Spektar, 1982), 99.

² Protić, *Skulptura XX veka*, 99.

transformacije na prethodnu.³ Tipovi koji karakterišu transformativne faze skulpture u navedenom periodu prema Trifunoviću su:

- 1) antropomorfna (figurativna i egzistencijalno ekspresionistička) skulptura čija je preokupacija smeštena u domenu predstavljačkih mogućnosti plastike koja ispituje forme ljudske figure i njene ekspresivne potencijale, a u širem kontekstu razvoja skulpture predstavlja početni stadijum oslobađanja skulptorskog medija koji je prisutan tokom pedesetih godina XX veka;
- 2) skulptura slobodnog oblika koja, reagujući na još uvek tradicionalno razumevanje skulpture u prethodnom stadijumu njenih antropomorfnih ispitivanja, prebacuje fokus skulptorskih preokupacija na ispitivanja u vezi sa taktilnim, fenomenološkim potencijalima skulpture kroz rešavanje plastičkih problema ovog medija: mase, prostora i materijala. Ova se tendencija manifestuje u tri semantička pravca: asocijativnom, organskom i apstraktnom, koje karakterišu izraziti autorski *rukopisi*, a kojima je zajedničko otkrivanje i potvrđivanje autonomije skulptorskog medija;
- 3) nakon potpunog oslobađanja plastičkih i taktilnih potencijala skulpture, razvija se skulptura predmeta koja „proširuje granice modernog senzibiliteta”⁴ ispitivanjem materijala i optičkih potencijala predmeta, pri čemu se lično iskustvo posmatrača, karakteristično za prethodni stadijum u razvoju skulpture, transformiše u kolektivni, apersonalizovani iskustveni potencijal.

Ono što Trifunović mapira, postaje jasno, jeste modernistička logika geneze skulpture koja se zasniva na preispitivanju inherentnih problema medija i njegove pojavnosti. Mnogo intrigantnije u njegovom tekstu, međutim, jeste pretpostavka da je navedena formalno-problemska geneza skulpture u di-

³ Lazar Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture”, *Umetnost* 22 (1970): 5–32.

⁴ Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture”, 30.

rektnoj vezi sa transformacijom njenog odnosa prema posmatraču i prostoru posmatrača. Navedeno Trifunovićevo opažanje, koje bi se moglo okarakterisati kao posledica interesovanja za ispitivanjem naravi vizuelnog kroz transformacije skulpture, može se sumirati kao promena sa evokativnog preko taktilnog na optičko ili čisto vizuelno, odnosno – u kontekstu transformacije vizuelnih odnosa između skulpture i posmatrača – možemo govoriti da od posmatrača, odnosno oka koje evocira mentalne ili emotivne slike kada je suočeno sa antropomorfnom skulpturom (prvim stadijumom koji Trifunović navodi) dolazi do razvoja „oka koje dodiruje“, taktilno doživljavajući skulpturu (kako je ovaj vizuelni princip opisao i sam Trifunović analizirajući odnos skulpture slobodnog oblika i posmatrača), da bi se u sledećoj fazi pojavilo oko koje skulpturu percipira ne više kao puni prostor preoblikovan u narativ, osećanje ili subjektivnu taktilnu senzaciju, već kao prostor koji se pojavljuje pre svega kao čista vizuelna senzacija vezana sa površinu skulpture i njeno predmetno preoblikovanje pri čemu se gubi ono što bi se moglo nazvati specifičnim *rukopisom* vajara koji skulpturi daje taktilni kvalitet. Drugim rečima, ako je skulptura slobodnog oblika razvila taktilni potencijal medija koji je u vezi sa izraženom subjektivnošću u poimanju skulpture (kako od umetnika, tako i prema posmatraču), onda skulptura predmeta insistira na vizuelnim vrednostima skulpture zbog procesa depersonalizacije, izbegavanja svega onoga što se vezuje sa subjektivno, a što za posledicu ima transformaciju skulpture u predmet, a potom i u objekat.

Kada govorimo o transferu skulpture ka objektu koji se odvija tokom druge polovine šezdesetih godina, nemoguće je zaobići slikarstvo kod koga se događaju slične, odnosno analogne transformacije koje su vezane za pojavu slike-predmeta, odnosno slike-objekta. U kontekstu onoga što je primarna preokupacije, ovde se nameće pitanje o procesu transformacije slike u objekat, što na metodološkoj ravni, ili ravni načina na koji se pomenuta modernistička logika sprovodi, povezuje preokupacije skulpture i slikarstva koji pronalaze načine iskoračenja iz oblika (u slučaju skulpture), odnosno iskoračenja iz okvira (u slučaju slikarstva) u prostor kako bi se rekonstituisale kroz objekat. Ovde se može postaviti pitanje o tome da li se pomenuta rekonstitucija kroz objekat ostvaruje samo kroz pojavnost koja je materijalizovana u prostoru,

tj. kroz neki konkretni objekat, ili se ona može ostvariti i kao mentalni objekat, što bi onda bilo u vezi sa lingvističkim, odnosno semantičkim svojstvima objekta.

Pitanje koje se ovde postavlja u vezi sa modernističkom logikom u polju skulpture jeste ne samo način na koji se ona ostvaruje u praksi već gde se nalazi ishod ove logike koja, kako smo videli, teži ka objektu. Mogući odgovor potražili bismo u sagledavanju odnosa modernističke logike prema istoriji, pri čemu se oslanjamo na zapažanje Hala Fostera koji – kritički komentarišući postmodernistički pluralizam – navodi da je moderna umetnost angažovala istorijske forme kako bi ih dekonstruisala, dok nova umetnost (mислеći na umetnost postmodernizma) teži da istorijske forme pretpostavi, često izvan konteksta.⁵ Smatramo da je jedan od ključeva za razumevanje transformacija skulpture modernizma upravo u navedenom procesu angažovanja i dekonstrukcije istorijskih formi, i umetnosti modernizma uopšte. Ona istorijsku formu dekonstruiše prvobitno u smislu medija, a potom i u metodološkom pogledu, kako bi proizvela formu oslobođenu od istorije, odnosno objekat. Ishod procesa dekonstrukcije istorijskih formi u tom smilu nije *dead end*, slepa ulica modernističke logike, već njeno prevođenje u istorijsku formu – modernizam, dakle, sebe transformiše u istorijsku formu kako bi se otvorio prostor konstituciji objekta. Moglo bi se naslutiti da se taj prostor otvara kroz prakse koje danas prepoznavamo kao deo konceptualne umetnosti, čija je preokupacija u ranije pomenutoj proizvodnji objekta kao mentalne operacije koja preispituje semantičke okvire umetnosti. To je pretpostavka o kojoj se, naravno, može diskutovati. Ono što bismo u vezi sa ovim želeli da istaknemo jeste važnost pozicije modernističke logike skulpture unutar šireg problema nastanka, produkcije objekta (a ne njegovog uvođenja ili prisvajanja) u umetnosti. Čini nam se da je to mesto često mnogo značajnije nego što se prepoznaje, odnosno da je važnost modernizma kao istorijske forme neophodno za svako dalje razmatranje onoga što posle modernizma dolazi.

⁵ Hal Foster, „Against Pluralism”, in *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1985), 16.

II

S obzirom da se simpozijum *Skulptura: Metod. Medij. Društvena praksa*. održava/organizuje u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, neophodan je kratak osvrt na izlagačku i izdavačku praksu ove muzejske ustanove u pravcu istorizacije i valorizacije, davanja prvih kustoskih uvida i pregleda usmerenih na osvetljavanje pojave i razvoja vajarstva odnosno skulpture, prvobitno isključivo kao umetničkog medija, a potom i kao metoda skulptorskog delovanja i skulptorskog mišljenja spram prostora (arhitekture, javnog prostora, izložbenog prostora, političkog prostora, prostora kao kategorije)...

Uz dugačak niz samostalnih vajarskih/skulptorskih izložbi i brojnih grupnih i problemskih, gde je skulptura uključivana i tumačena sa različitih istorijsko-umetničkih i kustoskih pozicija, jedan od prvih pregleda, sa namerom da bude sveobuhvatan, dala je Ljiljana Ivanović, nekadašnja kustoskinja Galerije savremene likovne umetnosti (današnjeg MSUV) priređujući 1984. godine studijsku izložbu i prateći katalog *Razvoj skulpture u Vojvodini 1895–1980*.⁶

Prenevši delove novinskih zapisa o prvoj samostalnoj izložbi Đorđa Jovanovića, smatranog za jednog od rodonačelnika vajarstva u Srba, prvog školovanog vajara, rođenog u Novom Sadu 1861, koji je, kako se s ponosom isticalo, za ove „krajeve uradio niz javnih spomenika“, koleginica Ivanović je posebno izdvojila jedan pasus kojim se, možda prvi put u ovim krajevima, skreće pažnja na skulpturu kao umetnički medij⁷, a koji je svojim sadržajem i danas interesantan. Dakle, u časopisu *Brankovo kolo* objavljena je sledeća vest: „Novembra meseca 1895. godine u dvornici hotela 'Carica Jelisaveta', a u svom rodnom Novom Sadu, pariški vajar Đorđe Jovanović prirediće samostalnu izložbu skulptura, jednu od prvih takve vrste u nas. Izloženi su svi radovi našeg umetnika i skoro sve vrste vajarskih radnji, a izrađeni su od skoro svih vajarskih materijala. Izložba je trajala tri dana i bila je veoma posećena.

⁶ Ljiljana Ivanović, *Razvoj skulpture u Vojvodini 1895–1980* (Novi Sad: Galerija savremene likovne umetnosti (decembar 1984 – februar 1985).

⁷ Ivanović, *Razvoj skulpture u Vojvodini 1895–1980*, 6.

Izazvala je pažnju i interesovanje građanstva Novog Sada budeći nacionalna osećanja i oduševljenja.”⁸

Katalogom *Razvoj skulpture u Vojvodini 1895–1980*. obuhvaćeno je niz korisnih, i danas dragocenih biografskih i bibliografskih podataka, vezanih za veliki broj umetnika, kao i za prezentaciju i recepciju skulpture u gotovo stogodišnjem periodu, da bi se zaustavilo baš na godini/deceniji kojom počinje možda najzujbudljiviji period za skulpturu u Vojvodini. Osamdesete i devedesete godine 20. veka je period kada se *probija*, rasteže i proširuje, pa i obnavlja/rekreira vlastiti identitet i sam pojam skulpture. Ta potpuna relativizacija do tada ustanovljenih granica skulpturalnog, bila je predmetom istraživanja unutar Muzeja savremene umetnosti Vojvodine dvadesetak godina kasnije – uvođenjem operativnog i/ili tehničkog (generičkog?) pojma *nova* skulptura u Vojvodini za poslednje dve decenije prošlog veka, prvo u formi studijske izložbe realizovane 2006, a zatim i publikacije pod istim nazivom, objavljene 2013. u izdanju MSUV.⁹

Kataloška obrada kolegice Ivanović i njen hronološki pregled, sa prethodno datim osnovnim istorijskim činjenicama kojima su od neolita, preko jakih uticaja Vizantije i strogih pravoslavnih kanona, do turskog osvajanja, markirani nepovoljni, pa i nemogući konteksti za pojavu i razvoj vajarstva/skulpture u punom smislu reči na ovom području, sve do druge polovine odnosno samog kraja 19. veka – koncentrisana je na neotradicionalizam, akademski realizam, klasicizam i neosecesiju, uz poneku konstruktivističku tendenciju do pedesetih godina 20. veka, da bi se od sredine 20. veka uočila situaciju koja se, nakon dominantnog socijalističkog realizma, unekoliko komplikuje sa novom generacijom prvih posleratnih školovanih vajara i sa njima postupno i postepeno uvođenih savremenih tendencija i kako se tada govorilo: „kretanja u osvajanje modernosti i modernog izraza”¹⁰ ...

⁸ St. Popović, „Izložba vajarskih radova Đoke Jovanovića u Novom Sadu”, *Brankovo kolo* (1895).

⁹ Suzana Vuksanović, *Nova skulptura u Vojvodini 1980–2000* (Novi Sad: Master centar Novosadskog sajma/Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 7–24. decembar 2006); Suzana Vuksanović, *Nova skulptura u Vojvodini 1980–2000* (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2013).

¹⁰ Ivanović, *Razvoj skulpture u Vojvodini 1895–1980*, 8.

Međutim, uzimajući u obzir mnoge manje ili više vidljive i čitljive paralele, reference, uticaje i prožimanja na relaciji lokalnih i internacionalnih jezika, može se reći da, pored nezaobilaznog nasleđa istorijskih avangardi (futurizam, dadaizam, konstruktivizam, nadrealizam; kao i uvažavanja fenomena asamblaža, ready-madea, konstrukcija, nađenih i modifikovanih predmeta), *najmlađu „tradiciju“* na koju se naslanja, nastavlja ili poziva skulptura u devetoj i desetoj deceniji 20. veka u Vojvodini označavaju podjednako – a opet na različite načine i u različitoj meri – iskustva posleratnih pojava koje teže zaposedanju prostora, kao što su minimal-art, arte povera, bodi-art, lend-art, a onda posebno konceptualna umetnost i nova umetnička praksa u najširem smislu reči, kao i, naravno, nezaobilazna dostignuća nove britanske skulpture.

Uvođenje novih perceptivnih i značenjskih kvaliteta koji će bitno odrediti sve (ili gotovo sve) kasnije promene, pomeranja i uopšte jezičke transformacije i mutacije u već proširenom polju skulpture i njenom sve ubedljivijem i samosvesnijem konceptualizovanju, usmerenju i kretanju ka antiskulpturi, postskulpturi itd. postaje prisutnije i vidljivije. Međutim, za razliku od novih pojava u skulpturi Vojvodine, u slučaju drugih bliskih pojava na tada još uvek jedinstvenom jugoslovenskom umetničkom prostoru – poput nove beogradske skulpture, druge skulpture u Hrvatskoj ili pak nove slovenske skulpture¹¹ – situacija se čini kudikamo čitljivijom i faktografski čistijom.

Na ovom mestu neminovno ponovo dolazimo i do Rozalind Kraus i njenog poznatog, gotovo kultnog eseja „Sculpture in the Expanded Field“ iz 1978, prevedenog i objavljenog u Zagrebu 1989.¹² Navedeni tekst je, premda razmatra formalno-strukturne i prostorne odnose kod skulpture šezdesetih i sedamdesetih godina, važan zbog uticaja koji je (ne)posredno vršio – kako

¹¹ Lidija Merenik, *Beograd: Osamdesete – nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979–1989 u Srbiji* (Novi Sad: Prometej, 1995); Ješa Denegri, *Osamdesete: Teme srpske umetnosti* (Novi Sad: Svetovi, 1997); Jasmina Čubilo, *Beogradska umetnička scena devedesetih* (Beograd: Radio B92, 1998); Ješa Denegri, *Devedesete: Teme srpske umetnosti* (Novi Sad: Svetovi, 1999); Zvonko Maković, *Druga skulptura* (Zagreb: Galerija Nova, 1981); V. tematski blok „Suvremeno slovensko kiparstvo“, *Quorum* 5 (1989): 281–331; posebno Tomaž Brejc, „O kiparstvu“, 289–293.

¹² Rosalind E. Krauss, „Kiparstvo u proširenom polju“, *Quorum* 5 (1989): 304–310.

na kritičare/kustose tako i na same umetnike tokom tih poslednjih decenija prošlog veka.

Na šta to, dakle, ukazuju ključne reči: antispomenik, skulptura u proširenom polju, instalacija, *in situ*, antiskulptura, postskulptura...?

Skulptura danas može biti bilo šta - i, ako joj pristupimo kao istorijski promenljivom sistemu, otvorenom konceptu koji se (u 20. veku) udaljava od ideala autonomne umetničke discipline, krećući se ka najširem domenu rada sa fenomenima, značenjima i vrednostima objekta, tela i prostora - to onda zahteva nove definicije skulpture...

Šta, dakle, jeste i nije skulptura? Da li se to uopšte može precizno reći?

Po Endruu Koziju (Andrew Causey) promene u umetnosti oko 1960. zahtevale su reviziju istorije umetnosti 20. veka. Novi pojmovi su tada ušli u skulptorski vokabular i reprezentovali čitav kontingent praksi (envajronment, hepening, performans, instalacija), koje su sve podrazumevale ili su gerisale grupu objekata u realnom prostoru. Neke prakse su, takođe, implicirale umetnikovo, ali, podjednako, i moguće aktivno učešće publike. Ideja da skulptura mora biti objekat jasno odvojen od drugih, neumetničkih objekata bila je time izazvana i preispitivana. Onoliko koliko performans ili hepening mogu biti prozvani skulpturom, skulptura s kraja 20. veka može imati kratak život i isto tako egzistirati u istom vremenu kao i publika. To je svakako dovelo u pitanje transcendentnost skulpture i ubeđenje da ona reprezentuje vrednosti izvan vremena. Performans i hepening su doneli „slabe” ili krhke, privremene materijale u umetnost i skulpturu, atmosferu ulice, društvene i političke odgovore i reagovanja.¹³

Eksperimenti sa tradicijom i već postojećim jezičkim, plastičkim i poetičkim iskustvima u *posteksperimentalnoj* epohi pokazivali su svest o *istorijskim vrednostima medija skulpture/vajarstva koji se uzima za mogući objekat prerade i pozitivan odnos prema tradiciji moderne skulpture, prema 'tradiciji*

¹³ Andrew Causey, *Sculpture Since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 9.

*modernog' uopšte, ali i prema oblicima revivala konceptualne i/ili 'siromašne' umetnosti...*¹⁴

Potpune promene izvršene u poimanju skulpture nisu se, dakle, pojavile nasuprot, poput protivstava, kao reakcija, odgovor, bunt ili otpor prema konceptualnoj umetnosti i dematerijalizaciji umetničkog objekta sedamdesetih godina. Naprotiv, nov skulptorski jezik nastao je zahvaljujući putu koji je utrla konceptualna umetnost, pokazavši moguće umetničke smerove i pravce, „nemoguće” materijale i jezičke igre.

Telo-delo?

Telo-delo odnosno skulptura kao telo koje se odnosi prema posmatraču i njegovom telu, skulptura kao medijum između tela umetnika i našeg tela, *skulptura je posrednik u vezi sa svetom*. Telo skulpture postaje nosilac brojnih značenja i mogućih projekcija.

Nova skulptura je pristupačna, dostupna, smeštena direktno na pod, zid ili okačena o tavanicu – ona se nudi neposrednijem kontaktu, kako optičkom tako i taktilnom. Oslobođen pređašnje distance posmatrač se oseća slobodnim da joj priđe sasvim blizu, da u nju stupi, da se prema njoj sameri, da se s njom odmeri, da je opipa, omiriše, pogladi, obgleda, čuje itd.

Dalje, kako se percipira prostor?

Jedan umetnik je ovako odgovorio: „Granicama, međama, objektima. Objekti jesu prostor. ...Prostor nije konstanta.”¹⁵

Prostor se može definisati i minimalnim intervencijama i maksimalnim preformulacijama. Skulpturalno iskustvo poznaje arhitektoniku prostora i kao unutrašnji i kao spoljašnji prostor. Nova skulptura podrazumeva građenje prostora, njegovo zatvaranje i njegovo otvaranje, doslovno ili metaforično.

¹⁴ Lidija Merenik, „No wave: 1992–1995”, in *Art in Yugoslavia 1992–1995*, ed. Dejan Sretenović (Beograd: SCCA, 1996).

¹⁵ Ratomir Kulić, „Stav”, in *Tendencije devedesetih: diskretni modernizam* (Novi Sad: Centar za vizuelnu kulturu „Zlatno oko”, 1996), 39.

Nova skulptura je, ujedno, i antiskulptura jer je nužno suprotstavljena tradicionalnoj skulpturi, odnosno referencijalnom i reprezentacijskom od čega je ova načinjena. Antiskulptura stoga nije i autoreferentna, mada bi mogla biti. Ona je rezultat egzistencijalnog otpora, agresije i tolerancije. A entuzijizam i skepticizam su takođe njene važne odlike, ako ne i najvažnije.

U tom smislu, instalacija je postala paradigma savremene umetničke prakse u više poslednjih decenija. Instalacija je dominantan ili preovladavajući medij za većinu umetnika. Njene fizičke mogućnosti gotovo su neograničene. Istovremeno, instalacija dopušta sve i često ruši i poslednje ostatke romantične aure umetničkog dela, postavlja drugačiji poredak vrednosti i afirmiše radikalno izmenjeni stav u odnosu na postojeći/poznati korpus plastičko-značenjske skulptorske celine.

Po Tomasu Makivliju (Thomas McEvelley) termin „skulptura” je definitivno pretrpeo semantičku ekspanziju kako bi uključio manje-više *sve na svetu*.¹⁶ A to je bilo moguće zbog njene predmetnosti; slika je uvek, u nekom smislu, *slika nečega*, a skulptura je samo objekt. Od Dišana svaka se *stvar* imenovanjem, proglašenjem mogla učiniti skulpturom. U postmodernom (post)dobu skulptura je samo „stvar” – ne treba joj više trajnost materijala, skulptura može biti nematerijalna „stvar”.

III

Zbornik radova sa simpozijuma *Skulptura. Medij, metod, društvena praksa* predstavlja konstelaciju različitih hronološki, tematski, metodološki i problemski postavljenih pitanja u vezi sa skulpturom i promenama njene pojavnosti, medijske i sematičke definicije, kao i njenog statusa u umetničkom i društveno-političkom pogledu tokom 20. i 21. veka. Program simpozijuma bio je podeljen u dve celine. U prvom delu su ispitivani fenomeni iz domena umetničkih i društvenih praksi u vezi sa skulpturom i kulturom objekta koji se u istorijsko-umetničkom smislu odnose na period modernizma i njego-

¹⁶ Thomas McEvelley, *Sculpture in the Age of Doubt* (New York: Allworth Press, 1999), 46.

vih radikalnih ispoljavanja u vidu tzv. istorijskih avangardi, dok je drugi deo predstavio istraživanja proistekla iz razmatranja širokog polja savremene umetnosti sa naglaskom na preispitivanja, preoznačavanja, proširenja polja i odricanja od skulpture.

U prilogu Dejana Sretenovića se u širem kontekstu nadrealističke teorije objekta analizira pojam nadrealističkog predmeta simboličke funkcije koji je Vane Bor, jedan od pripadnika beogradskog nadrealističkog kruga, ~~obelo-~~
~~danio~~ predstavio u pismu upućenom Salvadoru Daliju 1932. godine. Ukazujući na doprinos nadrealističkih istraživanja o značenjima predmeta, s jedne strane, i psihoanalitičkih teorijskih artikulacija o funkciji fetiša, s druge, Sretenović pruža uvid u značajan segment delovanja Vaneta Bora u kontekstu konstituisanja teorije o nadrealističkom objektu. U okviru simpozijuma pokrenuta su i pitanja o spomeničkoj skulpturi i njenom nasleđu koja su zastupljena u radovima Katarine Mitrović i Mariele Cvetić. Baveći se spomeničkim kompleksom „Kragujevački oktobar“, jednom od najvećih spomen-parkova u socijalističkoj Jugoslaviji, Katarina Mitrović problematizuje odnos modernističkog spomenika i jugoslovenske kulture sećanja na žrtve stradale u Drugom svetskom ratu. Poseban fokus u ovom prilogu usmeren je na ispitivanje emocionalnog delovanja skulpture, odnosno afektivnog potencijala skulpture u specifičnom kontekstu jugoslovenskog modernističkog spomenika, pri čemu je naglašen ideološki okvir ovako kreirane i institucionalizovane kulture sećanja. Ideološke aspekte i paradokse koji su se odvijali iza postupaka uvođenja skulpture u javne prostore Beograda predočava Mariela Cvetić putem ispitivanja funkcije veličine spomeničke plastike. Na primeru tri studije slučaja – o postavljanju *Spomenika Karađorđu* autora Sretena Stojanovića na Svetosavskom platou, o uvođenju *Spomenika Takovskom ustan-ku* Petra Ubavkića na mestu *Spomenika Borisu Kidriču* Nikole Koke Jankovića u Finansijskom parku i o recentnom otkrivanju *Spomenika Borislavu Pekiću* na Cvetnom trgu – predočeni su problemi i diskontinuiteti koji karakterišu mehanizme obeležavanja mesta komemoracije u urbanom tkivu prestonice. Oba priloga o kompleksnoj problematici odnosa umetnosti i ideologije na primeru spomeničke skulpture otvaraju važna pitanja o oblikovanju javnog prostora i političkog pejzaža u domaćoj sredini.

Maja Stanković postavlja pitanje *Da li skulptura postoji u savremenoj umetnosti?*, ukazujući na ambivalentne, polemičke i neretko neadekvatne definicije i terminološke artikulacije skulpture i njenih preimenovanja u savremenoj umetnosti i teoriji. Diskutujući modele kroz koje se pojam skulpture definiše i koristi u vezi sa savremenim umetničkim praksama, njihovim institucionalnim i istorijskim okvirima, ona predlaže razmatranje aktuelnosti termina skulptura u kontekstu teorije umreženog društva koja omogućava prostor za razumevanje kompleksnog odnosa savremenosti i umetnosti. Pitanje o relaciji između umetnosti i društva nalazi se u osnovi istraživanja Milice Pekić koja razmatra pojam socijalne skulpture Jozefa Bojsa (Joseph Beuys) i njegov odjek na umetničke metodologije i prakse koje teže da preispitaju procese i potencijale društvenog i političkog delovanja iz polja umetnosti. Elaborirajući razvoj shvatanja skulpture u smislu konstrukcije ili intervencije u polju društvenosti, pri čemu prepoznaje termin *arhitektura ljudskih odnosa* Đorđa Balzamovića (grupa Škart) kao mogući okvir za ovakvo razumevanje delovanja u proširenom polju skulpture, ona kontekstualizuje primere sa lokalne umetničke scene (Informativni i operativni centar Atelje DT20 Bogdanke i Dejana Poznanovića, Porodica bistrih potoka, radovi iz foto-automata Saše Markovića Mikroba, horovi grupe Škart, *Četiri lica Omarske, Lokalne politike i urbana samouprava*) spram teorijskih postavki socijalne skulpture, time pružajući značajan doprinos novim iščitavanjima umetničkih pojava u Srbiji. Razmatrajući totalni ambijent u delu Ivana Grubanova *Ujedinjene mrtve nacije*, realizovanom u Paviljonu Srbije na 56. bijenalu u Veneciji 2015. godine, Lidija Merenik u svom tekstu ukazuje na problematizovanje pitanja iz domena identiteta medija i antimedija koji proizlaze iz ovog mnogoznačnog rada. Postupci istovremenog preispitivanja postistorijskih identiteta nacija, naroda, država i slično, kao i (pre)ispitivanja konvencija medija predstavljaju njegovu glavnu odrednicu. Merenik, između ostalog, ističe da Grubanov slikarstvo, kroz kontrastliku ili antisliku, prvo dovodi u stanje prostornog objekta i kontraskulpture, da bi zatim enterijer samog paviljona upotrebio kao materijal za preobražaj u slikovno-predmetni-skulptoralno-ambijentalni rad. Jasmina Čubrilo nas u svojoj studiji – prvo analizirajući pojmove *prošireno polje skulpture*, kao i *prostor* i *teatralnost*, uz kategoriju *vreme*, koje je u objašnjavanje

skulpture 20. veka uvela Rozalind Kraus – uvodi u promišljanje o recentnom radu Zorana Todorovića *Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Postmedijski/novomedijski karakter rada koji se sastoji od nekoliko aplikacija za mobilne uređaje, sa situacijama/panoramama snimanim na četiri različite lokacije (Muzej savremene umetnosti, Beograd, Nacionalni park „Sutjeska“, Sanatorijum „Živadinović“, Vrnjačka banja i Kosmaj) redefiniše pojam mesta u skulpturi/spomeniku i demonstrira razvoj jezika ‘skulpture’ shvaćene kao niz situacija, *prolaza*, sećanja, ličnog iskustva i (istorijskih/političkih) događaja.

Prilozi obuhvaćeni ovim zbornikom otvaraju niz ključnih pitanja: kako se skulptorski „misli” odnosno pristupa određenim umetničkim ili društveno-političkim problematikama kroz intervencije u domenu skulpture i njenog jezika, kakve se strategije oblikovanja prostora i formiranja događaja razvijaju u vezi sa skulpturom i njenim transformacijama, te na koji način je iz pozicija aktuelnih kretanja u istoriji i teoriji umetnosti moguće govoriti o skulpturi kao terminu, konceptu ili umetničkom gestu. Nadamo se da simpozijum i zbornik *Skulptura. Medij, metod, društvena praksa* neće ostati usamljeni primer, već da će otvoriti prostor za dalja razmatranja i diskusije o skulpturi i njenim višesmernim manifestacijama u dugoj istoriji umetnosti 20. i 21. veka.

Literatura

Brejc, Tomaž. „O kiparstvu”. *Quorum* 5 (1989): 289–293.

Causey, Andrew. *Sculpture Since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Čubrilović, Jasmina. *Beogradska umetnička scena devedesetih*. Beograd: Radio B92, 1998.

Denegri, Ješa. *Osamdesete: Teme srpske umetnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1997.

Denegri, Ješa. *Devedesete: Teme srpske umetnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1999.

Foster, Hal. „Against Pluralism”. in *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, ed Hal Foster, 13–32. Seattle: Bay Press, 1985.

Ivanović, Ljiljana. *Razvoj skulpture u Vojvodini 1895–1980*. Novi Sad: Galerija savremene likovne umetnosti, decembar 1984 – februar 1985.

Krauss, Rosalind E. „Kiparstvo u proširenom polju”. *Quorum* 5 (1989): 304–310.

Kulić, Ratomir. „Stav”. in *Tendencije devedesetih: diskretni modernizam*. Novi Sad: Centar

za vizuelnu kulturu „Zlatno oko“, 1996.

Maković, Zvonko. *Druga skulptura*. Zagreb: Galerija Nova, 1981.

McEvilley, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth Press, 1999.

Merenik, Lidija. *Beograd: Osamdesete – nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979–1989 u Srbiji*. Novi Sad: Prometej, 1995.

Merenik, Lidija. „No wave: 1992–1995“. in *Art in Yugoslavia 1992–1995*, ed. Dejan Sretenović. Beograd: SCCA, 1996.

Popović, St. „Izložba vajarskih radova Đoke Jovanovića u Novom Sadu“. *Brankovo kolo* (1895).

Protić, Miodrag B. *Umetnost na tlu Jugoslavije. Skulptura XX veka*. Beograd/Zagreb: Jugoslavija/Spektar, 1982.

Trifunović, Lazar. „Putevi i raskršća srpske skulpture“. *Umetnost* 22 (1970): 5–32.

Vuksanović, Suzana. *Nova skulptura u Vojvodini 1980–2000*. Novi Sad: Master centar Novosadskog sajma/Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 7–24. decembar 2006.

Vuksanović, Suzana. *Nova skulptura u Vojvodini 1980–2000*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2013.

Dejan Sretenović

Muzej savremene umetnosti, Beograd

Nadrealistički objekat simboličke funkcije Vaneta Bora

Apstrakt

Beogradski nadrealista Vane Bor je 1932. godine uputio pismo prijatelju Salvadoru Daliju (Salvador Dali) u kojem opisuje vlastito otkriće nadrealističkog predmeta simboličke funkcije, koji je Dali iste godine definisao u tekstu „Predmet kakvim ga otkriva nadrealistički eksperiment“. Dali je pismo beogradskog prijatelja samoinicijativno objavio u glasilu pariskih nadrealista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (br. 6, 1933), učinivši ga prilogom nadrealističkoj teoriji objekta. Borovo pismo, u kojem autor opisuje perverznu opsesiju tubama boje, svojevrsan je iskaz o nadrealističkom predmetu kao otelovljenju libidinalne želje i poetske deformacije materijalne stvarnosti. Interpretacija pisma otkriva složenu mrežu značenja koja se formiraju oko tube boje kao personalnog fetiša, označioca pikturalnog aparata, redimejda i nadrealističkog objekta simboličke funkcije.

Ključne reči

asamblaž, falusni označilac, fetiš, nadrealistički objekat simboličke funkcije, nađeni objekat, psihoanaliza, redimejd, skulptura, želja

Beograd, 31. decembar 1932.

Dragi prijatelju,

Pre dve godine dobio sam iz Engleske veličanstvenu zbirku uljanih boja u tubama velikih dimenzija. Želeo sam da slikam. Moji prijatelji, a naročito Marko Ristić, primetili su da ja, radije nego da slikam, veliki deo svoga vremena provodim igrajući se tim bojicama. Lagano pritiskajući tube, cedio sam pomalo boje, trljao ih na čistu hartiju da bih posmatrao njeno stanje, nijansu i teksturu. Na kraju, ta igra se preobrazila u pravu strast. Tokom dana, često sam prekidao svoj rad (na jednoj knjizi), da bih odvrtao jedan po jedan poklopac

tih tuba i posmatrao boje. Pre nego što bih legao, svake noći, uzimao bih svoje bojice i mirisao ih.

Uskoro zatim, postavivši svoje bojice sasvim blizu kreveta, nastavljao sam tu igru čak u svojoj postelji, i čak pošto bih ugasio svetlost. Došao sam dotle da sam mogao da prepoznam boje po njihovom mirisu. Priznao sam Marku Ristiću koji me je zadirkivao, da ne samo što više ne mogu bez mirisanja bojica, već i da osećam jaku želju da ih jedem. Posebno su me uzbuđivale veoma blaga kadmijum žuta, kobalt plava, cinober, crvena, asfaltna, srebrno bela, Caput mortuum i napuljska žuta. Ali, nije bilo nijedne koja me ne bi uzbuđivala.

Tokom poslednje dve godine, više puta sam odlazio na putovanja, ali svaki put kad bih se vratio, i kada bih ponovo našao svoje bojice, počinjao bih onu istu igru. Štaviše, kad god bih prolazio pored jedne prodavnice boja, iznenada bih dobijao želju da uđem unutra, i to sam često i činio. Pustio bih trgovca da mi pokaže gomilu bojica i koristio bih priliku da ih pritiskam, istiskujući pomalo boje, izlažući tu boju na papir, mešajući boju u tubi.

Eto najvažnijih činjenica, kojih sam bio svestan pre čitanja vašeg članka o nadrealističkom predmetu u *This Quarter*. Odmah nakon čitanja tog članka, shvatio sam značenje postupaka kojima sam se predavao nad tubama. Odmah sam svrstao tube s bojicama među jednostavne predmete simboličke funkcije. Zatim mi je do svesti došao veliki broj drugih činjenica. Pre svega, primećujem da moja posebna ljubav pripada tubama bojica poslatim iz Londona, koje su bile daleko veće od onih koje sam dotad imao, i čije su dimenzije skoro dostizale one jednog muškog uda u erekciji. Primećujem do koje sam tačke smatrao „jadnim“ druge boje sadržane u manjim tubama. Sećam se kako sam bio ponosan na dve ogromne tube koje sam nabavio kasnije, dve tube, svaka triput veća od onih iz Londona. Mislim da činjenica da sam te dve tube s ponosom pokazivao svakom živom i u svim prilikama, predstavljala simboličan egzibicionizam, tim više shvatljiv i pripisljiv meni, što sam se istom činu više puta predavao čak i na ulicama Pariza.

Ako se uzme u obzir neposredna privlačnost koju mogu da imaju stvarno lepe boje, u tubi ili izvan tube, privlačnost određenih imena boja, na primer imena kao Caput mortuum, asfaltna, oker crvena, terakot, cinober i druga – jedino što ostaje jeste nešto u toj upornosti da se ponavljaju po više puta na dan i

tokom meseci isti pokreti; nešto što je jasno simboličke prirode i ne može biti shvaćeno na drugi način osim onaj koji ste vi objavili u *This Quarter*.

Vane Bor, „Pismo Salvadoru Daliju“, 1932.

Privatno pismo koje je Vane Bor uputio prijatelju Salvadoru Daliju postalo je svojevrsnim prilogom nadrealističkoj teoriji objekta, zahvaljujući tome što ga je Dali samoinicijativno objavio u glasilu pariskih nadrealista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (br. 6, 1933).¹ Dali je pismo publikovao pošto je u njemu pronašao empirijsku potvrdu hipoteze koju je izneo u tekstu „Predmet kakvim ga otkriva nadrealistički eksperiment“, objavljenom septembra iste godine u nadrealističkom tematu britanskog časopisa *This Quarter*, koji spominje Bor. Tekst je proširena (engleska) verzija Dalijevog teksta „Nadrealistički predmeti: opšti katalog“, koji otvara blok posvećen nadrealističkom predmetu u trećem broju *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1931), u kojem su štampane reprodukcije objekata Bretona (André Breton), Đakometija (Alberto Giacometti), Gale Eljar (Gala Éluar) i Valentine Igo (Valentine Hugo), kao i kratak Bretonov tekst „Objekat fantom“. Ovaj blok označio je početak interesovanja za objekat kao formu produkcije, koja u prethodnom periodu delovanja nije bila u fokusu pažnje ni teorije ni prakse nadrealizma, uključujući vrhovnog arbitra i teoretičara pokreta, Bretona, koji u *Nadrealizmu i slikarstvu* (1928) objekat uopšte ne spominje kao posebnu kategoriju nadrealističkog stvaralaštva. Razvoj teorije objekta, od strane Dalija, a potom i Bretona, praćen je proliferacijom objektno zasnovane produkcije (Dali, Miro/Miró, Đakometi, Openhajn/Oppenheim, Belmer/Bellmer, Breton, Kornel/Cornell) i organizovanjem tematskih izložbi kao što su „Nadrealistička izložba objekata“ (Pariz, 1936) i „Nadrealističke pesme i objekti“ (London, 1937).

¹ Pismo je sa francuskog na srpski preveo Branko Aleksić (*Književna reč*, br. 157, 1980), a isti prevod preštampan je u hrestomatiji koja je pratila katalog Borove retrospektivne izložbe u Muzeju savremene umetnosti 1990. godine. Aleksić na jednom drugom mestu navodi, pozivajući se na usmeno svedočenje hrvatskog nadrealiste Zdenka Rajha, da je objavljivanju pisma u L.S.A.S.D.L.R. prethodila živa redakcijska diskusija koja je okončana pobedom Dalijevih argumenata, prema: Branko Aleksić, *Dali: Inédits de Belgrade (1932)* (Paris: Change international/Equivalences, 1987), 16, fn 6.

Na ovu sekvencu u razvoju nadrealističke teorije umetnosti, u kojoj pitanje objekta postaje možda i najvažnijom preokupacijom, osvrću se Bor i Marko Ristić u *Anti-zidu* (štampan u novembru 1932, mesec dana pre Borovog pisma): „U poslednje vreme, nadrealizam se mnogo bavio pojmom *predmeta*, koji je bio sakriven, s jedne strane, idealističkim trikovima filozofije, a s druge strane, umetničkim pojmom statične skulpture”². Ova sentenca koja otvara kratak pasus o „nadrealističkom predmetu sa simboličkim funkcionisanjem”, ostaje bez elaboracije, tako da je Borovo pismo jedini zaokružen iskaz beogradskih nadrealista na temu objekta, a koji dolazi nakon prethodnih eksperimenata s pravljjenjem objekata-asamblaža, kao što su Borov „Sachet de sel. Le serf-volant” (1927), „Ogledalo” Dušana Matića (1928) i „Urnebesni kliker” (1930) Aleksandra Vuča i Matića. Pisano u ispovednom tonu, opisujući do detalja Borovu perverznu opsesiju tubama boje, pismo otkriva subjekat-objekat odnos kao utemeljujući za „nadrealističku situaciju objekta” i njenu diferencijaciju u odnosu na druge objektno orijentisane prakse moderne umetnosti.

Pitanje nadrealističkog objekta Breton je sumarno postulirao u „Diskursu o oskudnosti realnosti” (1924), gde govori o fabrikaciji „izvesnih objekata opaženih kao u snu”, što je u skladu s načelom unutrašnjeg modela nadrealističkog dela koji iste godine definiše u *Prvom manifestu nadrealizma*. Prema Bretonu, materijalizacija oniričkog objekta, puštenog u cirkulaciju među drugim domestifikovanim objektima, ima za cilj da diskredituje sistem klasifikacije objekata i poremeti percepciju stvari, što znači da nadrealistički objekat služi kao medijum putem kojeg se postiže proširenje koncepta realnosti. Već ovde nagoveštava se da nadrealistički objekat, izmičući kategorizaciji, nije intencionalno umetnički objekat, i nema veze sa skulpturom, pošto se ne podvrgava formalnim i estetskim ciljevima. Dali će u „Nadrealističkim predmetima” biti po tom pitanju nedvosmislen, naglašavajući da su „sredstva svojstvena skulpturi” neprilična „vanlikovnim” objektima simboličke funkcije.³ I Breton

² Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-zid. Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma* (Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932), 44.

³ Salvador Dali, „Nadrealistički predmeti: opšti katalog”, in *Dali*, ed. Branko Kukić (Beograd: Književne novine, 1984), 26.

će kasnije, u „Nadrealističkoj situaciji objekta” (1935), napisati da je nadrealistički objekat „tip male ne-skulptoralne konstrukcije” koju, za razliku od „apstraktivističkih” tendencija, odlikuje čvrsta veza objekta s „unutrašnjim svetom svesti”⁴. Nadrealistički objekat referiše na nešto drugo u odnosu na plastičke kvalitete, a ukoliko se i dogodi da zadovoljava određene estetske potrebe autora ili posmatrača, bilo bi, ističe Breton u istom tekstu, pogrešno procenjivati ga (isključivo) u umetničkom kontekstu.

Polazeći od Bretonove oniričke pretpostavke – „kad ih stvara san, predmeti izgledaju prilagođeni najprotivrečnijim oblicima naših želja”⁵ – Dali će svoj koncept nadrealističkog objekta simboličke funkcije razviti oslanjajući se na Frojdu (Sigmund Freud) nauku o nesvesnom, iako se na nju eksplicitno ne poziva. Kod Frojda objekat ima simbolizujuću funkciju koja se formira kroz procese nesvesnog vezivanja za objekte, pre svega procese pokrenute seksualnim nagonima, zasnovanim na edipovskoj matrici. Iako je nabrojao nekoliko tipova potencijalnog nadrealističkog objekta (transsupstancijalizovani, zamišljeni, prikriiveni, mašinski, hipnagogički), Dali je posebnu pažnju posvetio predmetu simboličke funkcije kao oteľovljenju erotske želje: „Oteľovljenje tih želja, njihov način objektifikacije zamenom ili metaforom, njihovo simboličko ostvarivanje, sačinjavaju proces tipa *seksualne perversije*, koji u svim tačkama liči na pesnički čin”⁶. On ovde indirektno upućuje na Frojdovo određenje fetiša kao zamenskog objekta koji nastaje izmeštanjem želje ili fantazme na alternativne objekte i delove tela, kako bi se otklonila konfrontacija subjekta s kastracionom pretnjom, koju Frojd vidi kao dinamički element edipovskog kompleksa.⁷ Frojd fetišizam u osnovi tretira kao prihvatljivu devi-

⁴ André Breton, „Surrealist Situation of the Object”, in *Manifestoes of Surrealism* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972), 260.

⁵ Salvador Dali, „Predmet kakvim ga otkriva nadrealističko istraživanje”, in *Oslobađanje prstiju* (Niš: Gradina, 1981), 16.

⁶ Dali, „Nadrealistički predmeti”, 26.

⁷ Po Frojdu, fetiš je zamena za penis koji nedostaje majci. Spoznaja ovog nedostatka, u genitalnoj fazi sazrevanja, rađa kod muškog deteta strah od kastracije, koji se kompenzuje putem fetiša pomoću koga se zadržava privid celovitosti sopstvenog tela. Budući da je fetišizam praksa kroz koju muški subjekt u isto vreme prepoznaje i poriče kastraciju ili neki sličan traumatičan gubitak, fetiš je ambivalentan objekat, u isto vreme „memoracija” kastracione pretnje i „zaštita” od nje, Sigmund Freud, „Fetishism”, in *Miscellaneous Papers 1888–1938*, ed. James Strachey (London: Hogarth and Institute of Psycho-Analysis, 1924–1950), 198–204.

jaciju normalne seksualnosti, koju odlikuje „seksualno precenjivanje“ zamenskog objekta, što znači da je fetiš artifičijelan i nerealan, fiks-ideja ili numen koji je pronašao svog materijalnog blizanca, a njegov učinak podjednako je psihološki, semiotički i estetski. Nadrealisti, a pre svih Dali, bili su zaintrigirani Frojdovim scenarijem nastanka fetiša, i otuda je seksualni fetišizam obeležio ne samo produkciju nadrealističkih objekata, već i fascinaciju plemenskim objektima vanevropskih kultura, koje Breton i drugovi kolekcioniraju i izlažu uporedo s nadrealističkim radovima.

Svoju tezu Dali je ilustrovao „Skatološkim objektom simboličke funkcije“, reprodukovanim u pomenutom broju *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Ovaj asamblaž čine ženska cipela u koju je, posred gipke smese boje izmeta, stavljena čaša mleka, viseći komad šećera (namenjen utapanju u čašu) na kojem je naslikana cipela i za koju su zalepljene stidne dlake, rezervna kutija za šećer, kašika za mešanje i mala erotska fotografija. Dok je supstitucija karakterističan mehanizam fetišizma, metafora je za Daliju njen lingvistički ekvivalent. Zamisao da nesvesni um funkcioniše poetski, jer se koristi fundamentalnim pesničkim tropom metafore, koju je Breton izneo u *Prvom manifestu* i demonstrirao na modelu automatskog pisanja, Dali je proširio na pojam objekta. Njegovo delo prototip je nadrealističkog objekta simboličke funkcije, čiji delovi zadržavaju intrisično značenje i funkcionišu kao reči u pesmi, ali je celina ta koja objektu daje kvalitet fetiša. Nadrealistička poetska aktivnost se, prema Daliju, putem objekata simboličke funkcije direktno vezuje za date fizičkog sveta, dok metafora, kao figura izmeštanja značenja s one strane mimetičke reprezentacije, nosi moć, u to je verovao i Breton, temeljnog restruktuiranja percepcije sveta.

Dali je, dakle, nadrealistički objekat simboličke funkcije implicitno odredio kao personalni fetiš koji stavlja erotsku želju u pokret, u skladu s nadrealističkim shvatanjem da su ljudska bića agenti nesvesne želje, odnosno da je želja „jedini motivacioni princip sveta, jedini gospodar koga ljudi mogu da priznaju“ (Breton). Dali to potvrđuje i odgovorom na anketu o želji beogradskih nadrealista (*Nadrealizam danas i ovde*, br. 3, 1932), gde izjavljuje da „tajne želje predstavljaju pravo postojanje“ i da „prava duhovna kultura ne može

biti drugo do kultura želja". Budući da najperverznije želje smatra „najčovečanskijim", ne oseća smetnju da svoje tajne želje („prljave, gadne, odvratne") učini javnim, uz konstataciju: „Nijedna želja nije grešna, jedina je pogreška u njihovom potiskivanju". Shodno tome, u Dalijevim esejima, pesmama i zapisima snova iz tih godina nalazimo opise najlascivnijih seksualnih fantazija – masturbacija, felacija, sodomija, koprofagija – koje dolaze do izražaja i u slikama, objektima i filmu *Zlatno doba*. Dali je, moglo bi se reći, na teren umetnosti izveo fetišizam kao Fukoov (Michel Foucault) „model perverzije" koji je, počevši od kliničke psihologije 19. veka, a naročito nakon pojave Frojdova „Tri eseja o teoriji seksualnosti" (1905), igrao značajnu ulogu u izučavanju i vrednovanju seksualnog ponašanja. Dalijeva perverzna seksualna fantazija „Sanjarija" (*Le Surréalisme au service de la Révolution*, br. 4, 1931), objavljena u vreme pogoršanja odnosa između nadrealista i KP Francuske, biće povod za žestok napad jednog partijskog komiteta na nadrealiste, zato što „komplikuju odnose tako jednostavne i zdrave između muškarca i žene"⁸. Slično tome, Borovo pismo, reprodukujući Dalijev „model perverzije" (u kudikamo blažoj formi), poslužiće Ilji Erenburgu (Ilya Ehrenburg) kao povod za napad na nadrealiste, nazivajući ih „pederastima", na šta će Breton, uoči „Međunarodnog kongresa pisaca u odbranu kulture" (Pariz, 1935), odgovoriti skandalom – šamarima Erenburgu.⁹

Ovde je važno istaći da u ranim godinama nadrealističkog pokreta želja nije bila identifikovana kao tema za sebe, ali je od početka tridesetih došla u prvi plan nadrealističke umetnosti i teorije, čemu su beogradski nadrealisti značajan prilog dali anketom o želji, u kojoj od francuskih kolega, pored Dalija, učestvuju Breton, Krevet (René Crevel) i Elijar (Paul Éluard). Kako zapaža Dženifer Mundi (Jennifer Mundy), nadrealistički umetnici i pesnici okreću se traganju za načinima ospoljavanja želje: „Njihove slike i pesme karakterišu predstave traganja i nalaženja, prikrivanja i otkrivanja, prisustva i odsustva,

⁸ José Pierre, „Breton et Dalí", in *Salvador Dalí. Retrospective 1920–1980* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1979), 134, fn 24.

⁹ Miodrag B. Protić, „Srpski nadrealizam 1929–1932", in *Nadrealizam – socijalna umetnost* (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969), 17, fn 29.

pragova i prolaženja, u nadrealističkom univerzumu gde nema jasnih granica ni fiksnih identiteta”¹⁰. Činjenicu da buđenje interesa za želju koincidira sa buđenjem interesa za objekat, u čemu Dali prednjači, Mundi objašnjava seroznijim teoretskim vezivanjem nadrealizma za psihoanalizu, uključujući interesovanje za ulogu koju je Frojd pripisao psihoseksualnim instinktima i kompleksima u svakodnevnom mišljenju i ponašanju.

Kao što je dobro poznato, nadrealizam nije bez rezerve prihvatio Frojdovo učenje, pre svega zato što je odbacio standard normalnosti i nužnost represije nad nagonima, implicirane u psihoanalizi. Iako dve osnovne predstave koje u psihoanalizi povezuju želju i njene efekte – neobuzdano kolanje energije unutar nesvesnog i kompulzivni fetišistički proces – nalaze snažan odjek u nadrealističkim istraživanjima želje, revizionizam se pre svega ogleda u tome što se, umesto oznake uskraćenosti, želja smatra aktivnom, sve kreativnom i revolucionarnom silom. O tome, pored Dalijevog, svedoči i Borov odgovor na anketu o želji, u kojem, između ostalog, stoji da „celokupna Frojdova doktrina operiše s jednom statičkom koncepcijom želje” koja, držeći je izolovanom od spoljnog sveta u podsvesti, zanemaruje njen „dialektičan i neprekidan razvoj”, njeno slobodno kretanje od potiskivanja do oslobođenja. Nadrealističko dolaženje do saznanja „da se za vrednost želje ne može naći nikakav kriterium izvan nje same”, Bor tumači kao jedan od najvažnijih događaja u stvaranju moderne svesti, a samim tim i u „ponovnom stvaranju sveta”. U tom smislu, dobar deo nadrealističke aktivnosti iz tridesetih godina, uključujući i objekte simboličke funkcije, može se tumačiti kao pokušaj da se „želeće sopstvo približi objektu svoje želje, da se uklone prepreke, intelektualne koliko i socijalne, na putu do priželjkivanog jedinstva”¹¹.

Bor je u anketi o želji, na pitanje da li ima tajnih („nemoralnih, nedozvoljenih, niskih”) želja i kako postupa s njima, odgovorio da ima želja koje odstupaju od normativnog morala, ali koje ne želi da iznosi javno, svestan „uzaludnosti

¹⁰ Jennifer Mundy, „Letters of Desire”, in *Surrealism. Desire Unbound*, ed. Jennifer Mundy (Princeton: Princeton University Press, 2001), 13.

¹¹ Mundy, „Letters of Desire”, 31.

takvog ponašanja". O tome svedoči i pismo Daliju, personalizovan frejdovski dokument, u kojem Bor opisuje svoju „psihoseksualnu dramu“, koja se, u Lakanovim (Jacques Lacan) terminima, odvija oko tube boje kao „falusnog označitelja“ i fetiša kao objekta materijalizacije tog označitelja. Prema Lakanovoj korekciji Frojda, falus nije ni fantazam, ni genitalni organ u svojoj biološkoj funkcionalnosti (penis i klitoris), a još manje objekat, već označitelj, odnosno „povlašćeni označitelj belega u kojem se učešće logosa združuje s nadolaskom želje“¹². Iako ne poriče ulogu koju „realni falus“ – onaj koji najviše sliči penisu – igra u Edipovom kompleksu i produkciji seksualne razlike, Lakan se radije koncentriše na imaginarni i simbolički falus, za koji kaže da svoju ulogu može igrati samo kada je skriven, kao znak latentnosti „koji pogađa sve ono što je podatno označavanju čim je uzdignuto u funkciju označitelja“¹³. Shodno tome, fetiš za Lakana nije zamena za penis već za falus, a fetišizam je funkcija jezika koja se ispoljava kada se seksualna želja prevede u jezik kao sliku. Zapravo, fetiš je manje slika, a više *tableau vivant* u kojem se, veli Lakan, može pronaći dokaz postojanja onih kategorija koje objašnjavaju fetišizam kao patologiju „kolebanja“ ili „permanentne liminalnosti“: simboličkog, imaginarnog i realnog. Ovde sumirano, Lakanovo tumačenje odnosa između falusa i fetiša od pomoći je da bi se ukazalo na kompleksnost kompulzivnog fetišizma opisanog u pismu Daliju, s obzirom na to da oslobađa i značenja s one strane usko shvaćenog kastracionog kompleksa.

Borov fetiš u metonimijskoj je vezi sa slikarstvom, jer predstavlja deo slikarskog pribora, a formira se u vreme kada on intenzivno slika i eksperimentiše s tehnikama *papier froissé* i *toile défroissé*, pomoću kojih pravi, danas izgubljene, „naborane slike“. Izbor i nabavka odgovarajućih boja su rutinske aktivnosti slikara, ali prisvajanje tuba kao fetiša, obeleženo nadražajima čula (vida, dodira, mirisa, ukusa) i masturbatorskim fantazijama, može se tumačiti kao falički *jouissance* koji intrisično povezuje seksualnu želju i slikarsku praksu. Tuba boje je „bombastičan“ falusni označitelj, jer upućuje na ono što je „naji-

¹² Žak Lakan, „Značenje falusa“, in *Spisi* (Beograd: Prosveta, 1983), 263.

¹³ Lakan, „Značenje falusa“, 263.

staknutije u seksualnom aktu" (Lakan) i oko čega se najpre razvija maskulina fantazija potentnosti i moći. Budući da sliči anatomsom modelu penisa, i da Borovom upotrebom simulira funkciju penisa, tubu boje možemo odrediti kao „realni falus“, za razliku od onog imaginarnog i simboličkog koji su „pod velom“, a čija se funkcija na sceni nesvesnog može razlučiti samo kroz efekte koje proizvode. Upravljanje funkcijom falusa je, prema rodno orijentisanim tumačenjima Lakana, jedna od muških opsesija koja stvara iluzorni osećaj stabilnosti seksualnog identiteta, dok u suštini predstavlja izvor anksioznosti od gubitka moći – memento kastracione pretnje. Imati falus u svojoj blizini nije garancija stabilnosti tog identiteta, konstatuje teoretičar psihoanalize Stiven Froš (Stephen Frosh), već psihičko opterećenje koje rađa opsesiju „dovođenja stvari na svoje mesto“¹⁴, u čemu, dodaćemo, fetišistički proces igra značajnu ulogu. Fetišizacija tube boje svedoči o tome da Borovo upravljanje funkcijom falusa sjedinjuje njegov seksualni i slikarski identitet i, u širem smislu, reflektuje maskulinu fantazmu onipotentnosti koju nalazimo na različite načine eksponiranu kroz istoriju slikarstva.

Otkrivanje erotskog potencijala tube boje u modernizmu vezujemo za često citirane izjave Kandinskog (Wassily Kandinsky) i Dišana (Marcel Duchamp). Kandinski je u *Pismima i sećanjima* elemente slikarskog pribora (tuba, paleta, četka, platno) – metonime potencijalne, ali nerealizovane slike – učinio protagonistima (autobiografske) erotske sage, gde opčinjenost istiskivanjem boje iz tube, kao prvim korakom u „stvaranju novog sveta“ apstraktne slike, asocira ejakulaciju i začetak novog života.¹⁵ S druge strane, Dišan je erotizam želeo da učini novim umetničkim „izmom“ (o tome svedoče njegovi radovi, pre svega „Fontana“ i „Nevesta“), a tubu boje je u jednom iskazu na tu temu tretirao kao falusni označilac. Razlika je u tome što Kandinski čistu boju smatra bićem po sebi i elementarnim označiocem pikturnog jezika, redukovanog do svoje suštine, dok je za Dišana boja u tubi industrijski proizvod, mrtva roba, primarni redimejd („kao što se bira tuba, četke, paleta, tako se

¹⁴ Stephen Frosh, „Masculine mastery and fantasy, or the meaning of the phallus“, in *Psychoanalysis in Contexts*, eds. Anthony Elliott i Stephen Frosh (London/New York: Routledge, 2002), 177.

¹⁵ Thierry De Duve, *Kant After Duchamp* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998), 158.

bira i redimejd" i „kada mešate dve boje, mešate dva redimejda"). Polazeći od pretpostavke da reč „umetnost" referiše na „pravljenje nečega", Dišan izvodi zaključak da pravljenje slike od industrijski proizvedenih tuba boje čini svo moderno slikarstvo umetnošću „pomognutog redimejda" ili „asamblaža".¹⁶ Dišanov „pikturalni nominalizam" (Tjeri de Div) – pretvaranje slikarstva u praksu selekcije i imenovanja – nije mogao biti poznat Boru (o tome Dišan javno govori tek 1961. godine), ali njegov pristup tubama takođe nosi odlike pretvaranja slikarstva u *cosa mentale*, u analitičko-simboličku igru bojama ili „neproduktivni rad", koji se odvija s one strane slikarstva kao manuelne veštine polaganja boje na platno. Kao i Dišanov redimejd, Borov objekat simboličke funkcije oscilira između polja slikarstva i polja objekta kao nove kategorije umetničkog dela, nudeći se, opisanim višechulnim zaposedanjem objekta, kao antipod distanciranom vizuelnom pristupu artefaktima svakodnevne upotrebe.

Prema Bretonovoj eksplikaciji, a podrazumevano kod Dalija, esencijalni nadrealistički objekat jeste nađeni objekat (*objet trouvé*), odnosno ordinarna, defunkcionalizovana, odbačena, demodirana i neupadljiva stvar, koja izlazi u susret želji njenog tragaoca i pronalazi se slučajno. Iako nadrealistički nađeni objekat deli s redimejdom nedostatak estetskog kvaliteta i podrivanje ideologema autorstva, originalnosti i umetničkog rada, on predstavlja *déto-urnement* Dišanovog pronalaska, jer ga psihologizuje i podvrgava onome što će Dali nazvati „iracionalnom spoznajom objekta". Dok je redimejd „zasnovan na reakciji vizuelne ravnodušnosti, kompletnej anesteziji" (Dišan), nadrealistički objekat neposredno materijalizuje „neko nesvesno traganje" (M. Nado) i funkcioniše kao personalni fetiš, čije se značenje, po Bretonu, može detektovati jedino kroz psihoanalitičku interpretaciju. Prema Frojdovom ključu rada ekonomije nesvesnog, koji Breton usvaja, nađeni objekat služi otkriću latentnog sadržaja nesvesnog, tako što se iskazuje kao izgubljeni objekat traumatičnog iskustva, koji istovremeno reprezentuje prazninu u integrite-

¹⁶ Marcel Duchamp, „Apropos 'ready-mades'", in *Izbor tekstova*, ed. Zoran Gavrić (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984), 47.

tu našeg psihičkog sveta i stvar koja dolazi da je popuni. Kako navodi Haim Finkelstajn (Haim Finkelstein), tumačeći Bretonovu misao, nađeni objekat nije cilj po sebi, već element „subjektifikacije objektivnog i objektivizacije subjektivnog“, odnosno objekat-katalizator koji „sjedinjuje duh i želju“ i dovodi do pomeranja ontološke osnove subjekta.¹⁷ Breton je, odajući poštu Dišanu za indukciju „krize objekta“, nađeni objekat izveo iz pomognutog redimejda i kubističkog kolaža, i prilagodio ga nadrealističkom poetičkom sistemu, u kojem više ne služi podrivanju i promeni konvencija umetnosti, već subjekat-objekat odnosa, zasnovanog na dominaciji kartezijanskog kogita.

Borov objekat, tuba boje, formalno gledano, jeste intaktni redimejd, objekat kojim se raspolaže u zatečenom stanju i bez umetnikove intervencije, dok je, s druge strane, učitanjem simboličke funkcije, proizveden u nadrealistički nađeni objekat. Budući da Bor, deklarirajući se slikarem, tube kupuje namenski, o Bretonovom principu objektivnog slučaja ne može biti reči, ali isto tako ni o Dišanovoj vizuelnoj ravnodušnosti i „totalnom odsustvu dobrog ili lošeg ukusa“ (Dišan). Tuba je u isto vreme predmet utilitarne i simboličke funkcije, redimejd-boja i fetiš, odnosno predmet ambivalentnog statusa, koji je kao redimejd svesno izabran od strane subjekta, dok kao nadrealistički objekat simboličke funkcije „penetrira u život kreatora“ (Dali), izlazeći u susret njegovoj želji. U tom smislu, Boru bi se mogla uputiti ista ona primedba koju je Breton, odajući mu priznanje na teorijskom proboju u oblasti objekta, uputio Daliju: svesna namera da se kreira erotski eksplicitan objekat vodi manje sugestivnim i neočekivanim rezultatima od objekta pronađenog slučajno. Princip objektivnog slučaja kod Bretona je nerazlučivo povezan s principom automatizma, s moći nesvesnog da spontano kreira metaforičke slike, da poetski zaposeda realnost bez posredovanja svesti i „veštački kreiranih“ sistema za umetničko izražavanje. Dalijev pronalazak i Bretonove primedbe na neke od njegovih aspekata, po Finkelstajnu su simptomatični za tadašnji trenutak nadrealizma: premeštanje naglaska sa snova i automatizma na „aktivno

¹⁷ Haim Finkelstein, *Surrealism and the Crisis of the Object* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1979), 6.

navođenje svesnog uma da prazni slike skrivene u nesvesnom”¹⁸. Po Daliju, nakon „polutamne faze” nadrealističkog objekta, lociranog u prostoru snova, nastupa faza u kojoj objekat postaje opipljivim i podložan eksperimentu, zasnovanom na želji da se interveniše u životu objekata i prošire granice realnosti.¹⁹

Sudeći po pismu, Bor nije pokazao nameru da svoj objekat simboličke funkcije prevede do statusa umetničkog objekta, poput prethodno realizovanih objekata beogradskih nadrealista. Ovi objekti-asamblaži nisu bili namenjeni javnom izlaganju i, za razliku od kolaža, slika, fotografija i crteža članova beogradske grupe, nisu bili reprodukovani u njenim publikacijama. Zato Đakometijeva skulptura-objekat, publikovana u drugom, i Miroov asamblaž, publikovan u trećem broju *Nadrealizma danas i ovde* (1932), ostaju jedini nadrealistički objekti koje su beogradski nadrealisti predstavili domaćoj javnosti. „Totalna revolucija objekta”, koju proklamuje Breton, u Beogradu se odigrala u samozatajnosti kućnog eksperimenta i nije mogla imati reperkusija u lokalnoj umetničkoj sredini, kao što je to bio slučaj širom Evrope gde su objektno orijentisane prakse avangardi odigrale krucijalnu ulogu u prevrednovanju odnosa umetnosti prema svakodnevnoj materijalnoj stvarnosti, i dovele do podrivanja „statičnih” pojmova slike i skulpture, do inauguracije „avangardnog tipa dela” (P. Birger/Bürger).²⁰

¹⁸ Finkelstein, *Surrealism and the Crisis of the Object*, 30.

¹⁹ Dali, „Predmet kakvim ga otkriva nadrealističko istraživanje”, 17–18.

²⁰ Prvi objekti koji izlaze iz sfere konvencionalne skulpture u Jugoslaviji bili su, prema našem saznanju, konstruktivistički objekti, kontrareljefi, „skulpture” i arhitektonske makete Avgusta Černigoja koje je pokazao na prvoj samostalnoj izložbi (konstruktivističkom kabinetu) u Ljubljani 1924. godine. Takođe, Ljubomir Micić je u *Zenitu* promovisao kubističku i konstruktivističku skulpturu, a napisao je i monografiju *Arhipenko - nova plastika* (1923), u kojoj obrazlaže koncept zenitističke skulpture. U svojoj kolekciji posedovao je Arhipenkovu skulptosliku *Dve žene* (1920). Prve asamblaže (nazivao ih je „kolažima”) kod nas predstavio je Mirko Kujačić na samostalnoj izložbi u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić” (1932): *Zimski motiv*, cokulu prikovanu na šperploču s bojenim namazima, i *Koren beogradske otmenosti*, praziluk prišvršćen na crveno platno. Interesantno je da Kujačić, upoznat s avangardnim tendencijama, slično Boru, objekat drži u metonimijskoj vezi sa slikarstvom, tretirajući ga kao element transgresije medijumske specifičnosti slikarstva, ali u službi kritike estetike građanskog modernizma.

Borov objekat zadržava se na nivou zamisli ili propozicije, tačnije igre koja nam danas služi kao analizator odnosa prema objektu, koji nosi odlike umetničkog odnosa, zasnovanog na radu simbolizacije, transfera, prisvajanja i ponavljanja. Upravo se u ostvarivanju te igre, koja insistira na dijalektičkoj komplementarnosti, razlika između utilitarnog i umetničkog objekta istovremeno stvara i poništava, i omogućava da se formira predstava o psihologizovanom subjekat-objekat odnosu kao specifičnom doprinosu nadrealizma modernoj umetničkoj kulturi objekta. Činjenica da je Bor kasnije, u prepisci s Miodragom Protićem, priznao da je pismo bilo „prilično nakićeno, po ukusu samog Dali-a i bez mnogo oslonca u stvarnosti”²¹, ništa ne menja, ni po pitanju upotrebe frojdovske aktivnosti simbolizacije i Dalijevog „modela perverzije”, ni po pitanju konfiguracije objekta simboličke funkcije. Naprotiv, ovaj semifikcionalni tekst, čitan iz današnje istorijsko-umetničke perspektive, možemo uzeti kao svojevrsnu umetničku izjavu (ako ne i protokontekstualni rad) koja pripoveda o postajanju objektom simboličke funkcije i koja sugeriše ključnu ulogu koju je procedura diferencirajuće apropijacije odigrala u konstituisanju nadrealističkog objekta.

Literatura

Aleksić, Branko. *Dali: Inédits de Belgrade (1932)*. Paris: Change international/Equivalences, 1987.

Bor, Vane i Ristić, Marko. *Anti-zid. Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932.

Бор, Ване. „Писмо Салвадору Далију”. In *Ване Бор* (хрестоматија), 84. Београд: Музеј савремене уметности, 1990.

Breton, André. „Surrealist Situation of the Object”. In *Manifestoes of Surrealism*, 255–278. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.

Dali, Salvador. „Predmet kakvim ga otkriva nadrealističko istraživanje”. In *Oslobađanje prstiju*, 15–25. Niš: Gradina, 1981.

²¹ Миодраг Б. Протић, „Поетички пентакулум Вана Бора”, in *Ване Бор* (Београд: Музеј савремене уметности, 1990), 93–94, fn 3.

- Dali, Salvador. „Nadrealistički predmeti: opšti katalog“. In *Dali*, ed. Branko Kukić, 26–27. Beograd: Književne novine, 1984.
- De Duve, Thierry. *Kant After Duchamp*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.
- Duchamp, Marcel. „Apropo ‘ready-mades’“. In *Izbor tekstova*, ed. Zoran Gavrić, 47. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984.
- Finkelstein, Haim. *Surrealism and the Crisis of the Object*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979.
- Freud, Sigmund. „Fetishism“. In *Miscellaneous Papers 1888–1938*, ed. James Strachey, 26–27. London: Hogarth and Institute of Psycho-Analysis, 1924–1950.
- Frosh, Stephen. „Masculine mastery and fantasy, or the meaning of the phallus“. In *Psychoanalysis in Contexts*, eds. Anthony Elliott, Stephen Frosh, 166–187. London & New York: Routledge, 2002.
- Lacan, Žak. „Značenje falusa“. In *Spisi*, 255–267. Beograd: Prosveta, 1983.
- Mundy, Jennifer. „Letters of Desire“. In *Surrealism. Desire Unbound*, ed. Jennifer Mundy, 11–53. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Pierre, José. „Breton et Dalí“. In *Salvador Dali. Retrospective 1920–1980*, 131–140. Paris: Centre Georges Pompidou, 1979.
- Protić, Miodrag B. „Srpski nadrealizam 1929–1932“. In *Nadrealizam – socijalna umetnost*, 10–21. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.
- Протић, Миодраг Б. „Поетички пентакулум Вана Бора“. In *Ване Бор*, 64–98. Београд: Музеј савремене уметности, 1990.

Surrealistic object of symbolic function of Vane Bor

Resume

In 1932 a Belgrade surrealist Vane Bor sent a letter to his friend Salvador Dali in which he described his own discovery of the surrealist object of symbolic function, which Dali defined that same year in the article *"Object as revealed in the Surrealist experiment."* Dali on his own decided to publish the letter in the Paris surrealists' magazine *Le Surréalisme au service de la Révolution* (No. 6, 1933), thus making it an addition to the surrealistic theory of an object.

Bor's letter in which the author describes perverse obsession with tubes of color, is a kind of statement on surrealistic object as an incarnation of libidinal desire and poetic deformation of material reality. The interpretation of this letter reveals a complex network of meanings that are formed around a tube of color as a personal fetish, marker of pictorial devices, readymade and surrealist object of symbolic function.

Katarina Mitrović

Istorijski muzej Srbije, Beograd

Emocije u memorijalnoj skulpturi socijalizma: Spomen-park „Kragujevački oktobar”¹

Apstrakt

Tekst se bavi ispitivanjem problema prikazivanja u spomeničkoj skulpturi socijalističke Jugoslavije na primeru skulptura u Spomen-parku „Kragujevački oktobar” i njihovoj ulozi u konstituisanju zvanične kulture sećanja i državne simboličke politike. „Oktobarska tragedija” odnosno masovna streljanja građana Kragujevca u vreme nemačke okupacije Srbije 1941. godine, događaj je koji je ubrzo po završetku rata postao jedan od najvažnijih memorijskih toposa novostvorene države. Proces konstituisanja zvaničnog sećanja na ovaj događaj posredovan je izgradnjom jednog od najvećih memorijalnih kompleksa NOB-a. Kontinuiranim uređivanjem spomen-parka kao memorijalnog pejzaža i izlagačkog prostora skulptura uobličavan je etičko-politički narativ kojim je afirmisana kategorija civilne žrtve u Drugom svetskom ratu. Na reprezentativnost kragujevačkog memorijalnog kompleksa i njegovo mesto u okvirima jugoslovenske kulture upućuje veliki broj eminentnih autora koji su učestovali u njegovoj izgradnji (Ante Gržetić, Miodrag Živković, Nandor Glid, Vojin Bakić i dr.). Idući tragom ideje o javnosti spomenika kao jednog od važnijih određujućih fenomena memorijalne skulpture, ovaj tekst će pratiti estetizaciju sećanja u procesu traganja za novim simbolima i pokušaje sistematskog upravljanja emocijama centriranih oko spomenika kao osnovnog registra komunikacionog delovanja zvanične reprezentativne kulture socijalizma.

Ključne reči

kultura sećanja, emocije, spomenici, komunikaciono delovanje, modernizam, socijalizam

¹ Ovaj tekst neće se baviti svim skulpturama koje pripadaju Spomen-parku „Kragujevački oktobar” kao ni onima koje se nalaze u stalnoj postavci muzeja „21. oktobar”, već samo pojedinim spomenicima koji su nastali od osnivanja Spomen-parka do devedesetih godina XX veka.

U vreme osnivanja jednog od najvećih spomeničkih kompleksa socijalističke epohe, Spomen-parka „Kragujevački oktobar” kojim je institucionalizovano sećanje na masovno streljanje građana u vreme nemačke okupacije Srbije 1941. i njegove višedecenijske izgradnje i uređivanja od 1953. godine, jugoslovenska reprezentativna kultura socijalizma suočila se sa problemima modernističkog shvatanja spomenika s jedne strane i prepoznavanja i vrednovanja civilne žrtve, s druge. U godinama neposredno po završetku Drugog svetskog rata, koje su prethodile osnivanju memorijala u Šumaricama, spomenička skulptura se, kao glavna investicija u kulturi posleratnog perioda, nalazila u središtu procesa formiranja novog identiteta socijalističkog jugoslovenstva.² Socijalistički realizam uspostavio je vizuelnu kanonizaciju dve neupitne teme u javnoj memorijalnoj skulpturi: lik pobeđe s jedne strane i lik palog borca za slobodu, kao opšteprihvaćenog simbola martirijuma narodnooslobodilačke borbe, s druge.³ Tada uspostavljena dvojnost trijumfa i žrtve, kao motivski par direktno je preuzet iz hrišćanske ekonomije spasenja i prenesen u novi etičko-politički narativ nametnut odmah po okončanju Drugog svetskog rata. U njemu se borba protiv nacističkih okupatora sjedinjavala sa borbom protiv klasnog neprijatelja, sažimajući na taj način složenu ratnu prošlost ovih prostora u jedinstvenu monumentalizovanu istoriju.

Posle izlaska Jugoslavije iz kruga realsocijalističkih zemalja 1948. godine, sećanje na Drugi svetski rat i žrtve koje su tom prilikom podnete bilo je sve udaljenije od novonastale realne politike i blokovske podela sveta. Kako

² Novi vizuelni poredak koji je kao „novi semantički pejzaž” postao metafora apsolutne moći i trijumfa novouspostavljenog režima, očitovan je u prvom redu brisanjem svih označitelja prethodnog režima. Lidija Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968* (Beograd: Vujičić kolekcija/Univerzitet u Beogradu i Filozofski fakultet, 2010), 16–17.

³ Spomenik Crvenoj armiji „Pobeda” Antuna Augustinčića iz 1947. kao i Spomenik palim borcima na Irškom vencu Sterena Stojanovića iz 1951, predstavljaju primer prvog tematskog kruga spomeničke plastike. Kada je u pitanju drugi tematski krug, skulptura Antuna Augustinčića „Prenos ranjenika” iz 1944, zajedno sa Spomenikom NOB-u Lojze Dolinara u Prijepolju iz 1952. i u Kranju iz 1961, postali su uzoran model socrealističke vizualizacije normiranog sećanja. Olga Manojlović Pintar, *Arheologija sećanja. Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989* (Beograd: Udruženje za društvenu istoriju, 2014), 142–148. O socijalističkom realizmu, Merenik, *Umetnost i vlast*, 22–57. Nikola Dedić, „Socijalistički realizam: optimalne projekcije novog društva”, in *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka, Drugi tom, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, ed. Miško Šuvaković (Beograd: Orion art 2012), 221–240.

primećuje istoričarka Olga Manojlović Pintar, „pojmovi antifašistička borba, socijalizam i jugoslovenstvo su predstavljali određujući okvir istorijskih narativa, kao i tokom prethodnih godina, ali su forme njihovog izražavanja u javnom diskursu postajale drugačije.”⁴ To je, zapravo, značilo da je dihotomija trijumfa i žrtve koja je obeležila početke spomeničke umetnosti nastavila da opterećuje problematiku spomenika i u uslovima promene kulturne paradigme – zaokreta od socrealizmu ka modenizmu.

Upravo na liniji jedinstva, međusobne uslovljenosti i kontradikcije trijumfa i žrtve kao glavnih motivskih uporišta ideologizovanog pogleda na prošlost NOB-a, treba razumeti i probleme prepoznavanja civilne žrtve i njenog zvaničnog memorisanja s jedne strane i mogućnosti emocionalnog delovanja socijalističke umetnosti modernizma s druge. Inicijativa, koncept i izgradnja Spomen-parka u Šumaricama kod Kragujevca našli su se u središtu legitimizacije kategorije civilne žrtve u politici javnog sećanja socijalističke Jugoslavije.⁵ Ovaj proces, međutim, nije bio jednostavan. Za razliku od vojničke žrtve, vrednovanje civilne žrtve nije imalo svoju tradiciju u periodu nakon Prvog svetskog rata. Po rečima Olge Manojlović Pintar, „Slika vojnika je bila uzdignuta na najviši nivo društvene adoracije... Nevinost civila koji su izgubili živote u toku rata je potisnuta pred potrebom obeležavanja vojničke pobede i isticanja institucije vojske kao jednog od oslonaca državne moći. ... Lišena trijumfalističkih emocija civilna žrtva se nužno našla na margini oficijelne državne slike tek završenog rata u godinama kada su političke tenzije u Evropi postajale sve izraženije.”⁶

⁴ Javnosti, koja je tri godine bila ispunjena slikama veličanja prijateljstva i bliskosti sa SSSR-om, trebalo je pružiti jasna i neupitna objašnjenja o nužnosti iznenadnog reza i opravdati promene koje su usledile posle raskida sa Informbiroom. ..., „Nove političke realnosti trebalo je legitimisati i kroz nova tumačenja prošlosti. U vreme u kome se mogućnost novog ratnog sukoba činila kao veoma izvesna, jasna predstava autohtone antifašističke borbe jugoslovenskih naroda i narodnosti u toku Drugog svetskog rata, diskvalifikovala je ideološke protivnike sa Istoka i snažila društvenu koheziju”. Pintar, *Arheologija sećanja*, 351–352.

⁵ Pintar, *Arheologija sećanja*, 373–375.

⁶ Pintar, *Arheologija sećanja*, 361–362.

Do vrednovanja civilne žrtve dolazi tek u godinama nakon Drugog svetskog rata, ali ni to se nije desilo odmah po njegovom svršetku. O tome govori i prvi spomenik kojim se obeležava stradanje civila. Reč je o spomeniku *Otpor i stradanje* Lojze Dolinara koji je započet još 1946. Izveden u poželjnom modelu socijalističkog realizma, počevši od samog naziva pa do ikonografije u kojoj monolitna heroizovana tela ničim ne nagoveštavaju ratno stradanje, ovaj spomenik očituje dogmatsku nelagodu kada je u pitanju sećanje na civilne žrtve u Drugom svetskom ratu.⁷ S druge strane, ni sam jezik i estetika socijalističkog realizma nisu mogli da odgovore na potrebe simbolične politike u periodu nakon raskida Titove Jugoslavije sa Sovjetskim Savezom. Kritiku tradicionalnog modela evropske i jugoslovenske posleratne spomeničke prakse artikulisao je Oto Bihalji Merin koji je 1960. na Četvrtom plenumu Saveza boraca Srbije rekao: „Ne samo kod nas već i svuda u svetu ti idealizovani patetični ratnici, deluju kao preživelo nasleđe prošlosti.”⁸

Kroz memorijal u Šumaricama socijalističko društvo rešavalo je dva problema tadašnje savremenosti: memorisanje civilne žrtve i problem modernog spomenika. Problem civilne žrtve u istorijskom kontekstu izgradnje novog društva i ideologije svetle socijalističke budućnosti predstavlja njen suštinski besmisao – to nije žrtva pala za slobodu otadžbine na bojnopolju, već žrtva okupatorskog zločina.

Besmisao civilne žrtve odzvanjala je neprijatnom tišinom u poželjnoj heroizovanoj slici istorije u kojoj centralno mesto zauzima etika časti. Kao što primećuje istoričarka Hajke Karge, „Uprkos oslobođenja od dogmatskih ograničenja socijalističkog realizma, zvanično tumačenje prošlosti je i dalje insistiralo na istim temama: vojne akcije, pobede, herojska dela i patnje.”⁹ Nakon pedesetih, kada je ekspanzija podizanja spomenika i spomen-obeležja u Jugoslaviji bila na liniji onih sećanja na rat kakva su bila realizovana i

⁷ Pintar, *Arheologija sećanja*, 366.

⁸ Navedeno prema: Hajke Karge, *Sećanje u kamenu – okamenjeno sećanje?* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2014), 80.

⁹ Karge, *Sećanje u kamenu*, 83.

u zapadnoevropskim zemljama do šezdesetih godina, na Zapadu dolazi do diferencijacije sećanja koja su uticala i na promenu estetsko-formalnih rešenja spomenika. Centralna paradigma te promenjene vizure posmatranja rata upravo je uzaludnost ratnog stradanja.¹⁰ Ovo stanovište bilo je moguće zahvaljujući složenom istorijatu i semantici pojma žrtve. Na prepoznavanje civila kao žrtava rata u javnom zvaničnom pamćenju odlučujuće je uticalo ono što Alaida Asman naziva „cepanjem pojma žrtve” na aktivnu i pasivnu. Obe varijante izvedene su iz polarizacije pojmova ‘sacrificium’ i ‘victima’: na jednom je voljno zalaganje vlastitog života razumljivo unutar religijske ili herojske semantike, a na drugom pasivni i odbrane lišeni objekt nasilja. Svakom od ova dva oblika žrtve odgovara drugačija forma pamćenja.¹¹ Problem sa ovim potonjim, odnosno „traumatskim” žrtvenim pamćenjem je što u njemu, za razliku od herojskog žrtvovanja, nema borbe, već „u jezivoj asimetriji agresivne moći i njoj izručene nemoći postoji samo progon i uništenje, tamo nema političkih ciljeva, motiva ili vrednosti koje su progonjeni mogli isturiti protiv razaračke sile.”¹²

Traumatski događaj koje je prerastao u jednu od najvećih tema zvanične kulture sećanja socijalističke Jugoslavije odnosi se na masovna streljanja građana Kragujevca 21. oktobra u vreme nemačke okupacije Srbije 1941. Proces preobražaja ovog događaja u kome je život izgubilo više hiljada ljudi u jedan od najvažnijih memorijalnih toposa socijalističke ere posredovan je izgradnjom jednog od najsloženijih memorijalnih kompleksa tog doba. Istorijski ovaj kompleks, pak, doslovno ilustruje problem na liniji trijumfa i žrtve u zvaničnoj etičko-političkoj mitologizovanoj istoriji.

Preduslov njegovog postepenog uobličavanja kao zvanične „figure sećanja” NOB-a¹³ bila je potreba novog režima da se već postojeća komemorativna praksa koju su negovali srodnici poginulih stavi pod kontrolu. Mitologizacija

¹⁰ Karge, *Sećanje u kamenu*, 80.

¹¹ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2011), 86–87.

¹² Asman, *Duga senka prošlosti*, 88.

¹³ Jan Asman, *Kultura pamćenja* (Beograd: Prosveta, 2011), 44–70.

ovog toposa koja je potom usledila bila je nužni preduslov da bi se događaju dao viši simbolički smisao koji bi ga legitimisao u onovremenom političkom trenutku. To je bio način da se prevaziđe besmislenost ratnih stradanja koje, kao ideja koja se našla u centru pažnje evropske kulture sećanja, u socijalističkoj Jugoslaviji nije mogla biti prihvaćena. Davanje dodatnog smisla istorijskom toposu kragujevačke tragedije bilo je uslovljeno ideološkom potrebom usaglašavanja sa shvatanjima sadašnjosti i projekcijom svetle budućnosti svih naroda i narodnosti. Preduslov za uvođenje kragujevačkih žrtava u komunistički hram slave stvorio je sam Josip Broz Tito. U govoru održanom prilikom defilea 21. oktobra 1945. u Kragujevcu, između ostalog je istaknuto: „Dragocene žrtve koje su ovde pale uzidane su u temelj naše bratske zgrade, nove Federativne Jugoslavije. Uspomena na te heroje živeće večno ne samo u srcima Šumadinaca nego i u srcima svih naroda Jugoslavije i čitavog poštenog čovečanstva.”¹⁴

U zvaničnoj historiografiji potom su se saželi mit i istorija, pa se tako ovaj zločin naziva genocidom a broj poginulih stalno je uvećavan, da bi se ustalio na 7.000 poginulih.¹⁵ Sam događaj sagledavan je u svetlosti osnovnih postulata opšteprihvaćenog narativa NOB-a u kome je socijalistička revolucija neodvojiva od borbe protiv okupatora. To je značilo rad na odgovarajućoj kontekstualizaciji i istorizaciji stradanja civila. Tako se u reprezentativnoj monografiji o Kragujevcu ističe: „Okupator nije slučajno izabrao Kragujevac za genocid. Izginuli i ranjeni nemački vojnici u borbi sa partizanima nisu bili uzrok ovom zločinu. Uzroci su mnogo dublji. Kragujevac je bio jedan od većih radničkih centara u Srbiji, sa velikom socijalističkom tradicijom. U Kragujevcu je postignuto političko jedinstvo naroda koje se manifestovalo još 1935. godine na poznatom mitingu Fronta narodne slobode, a ispoljilo i u martovskim danima 1941. godine.”¹⁶

¹⁴ Ovaj deo govora objavljen je na prvoj strani reprezentativne monografije o gradu Kragujevcu. Milan L. Gojković, ed., *Kragujevac* (Beograd, 1979).

¹⁵ Ovaj broj potvrđen je na suđenju nemačkim ratnim zločincima u Nirnbergu 1947. Upor: Gojković, *Kragujevac*, 78. Novijim istraživanjima revidiran je broja streljanih: Staniša Brkić, *Kragujevačka tragedija 1941. Ime i broj* (Kragujevac: Spomen-park „Kragujevački oktobar”, 2007).

¹⁶ Gojković, *Kragujevac*, 79.

lako u tako sagledanoj idealizovanoj savremenosti nije bilo mesta za vani-deološko oplakivanje poginulih, lokalna zajednica već je bila uspostavila sećanje na stradanje svojih sunarodnika. Naime, i pored zabrane nemačkih vlasti, stratište u Šumaricama još je tokom okupacije bilo uobličeno kao pravoslavno groblje sa krstovima pobodenim u masovne grobnice, a svakog 21. oktobra na tom mestu održavao se parastos.¹⁷ Može se reći da su se ta prva organizovana sećanja nalazila na pola puta između onoga što Alaida Asman naziva socijalnim i kulturalnim pamćenjem. I u jednom i u drugom pamćenje se stvara međusobnom interakcijom triju elemenata: nosilac, milje i oslonac. U prvom slučaju nosilac je grupa koja se stabilizuje „zahvaljujući redovnom kolektivnom reaktuelizovanju fundusa sećanja, milje su pojedinci koji razme-njuju svoje različite verzije zajedničkog iskustva, a oslonac čine simbolički mediji kojima se one pri tome služe”. ...U slučaju kulturnog pamćenja nosilac su „tradijom prenosive kulturološke objektivacije kakve su simboli, artefakti, mediji i prakse; milje je grupa koja se identifikuje na osnovu tih simbola, i to tako što taj fundus simbola stalno menja, obnavlja i oživljava; oslonac su pojedinačne individue koje usvajaju te simbole i bave se njima.”¹⁸ Prva sećanja na masovna ubistva u Kragujevcu nisu mogla u zadatim okvirima okupacije i posleratne ideološke dogme u potpunosti da pređu iz socijalnog u kulturalno sećanje, odnosno da se institucionalizuju na način koji bi prevazišao ograničenja „smrtnih individua i obezbedio im dugoročno važenje na osnovu njihove prenosivosti.”¹⁹

Najvažniji rezultat prve kulture sećanja razvijene u uslovima okupacije i neposredno nakon nje jeste obeležavanje stratišta kao mesta sećanja, odnosno njegova materijalizacija u određenom prostoru. Zato su nove gradske vlasti, i pored početnog ignorisanja ove tragedije, bile prinuđene da uspostave kontrolu nad već tako formiranim uprostorenim toposom, na čijim će osnovama izgraditi svoje kulturalno sećanje – ono koje podrazumeva selekciju odabranih trenutaka što, pored sećanja, znači i zaboravljanje nepoželjnih činjenica

¹⁷ Karge, *Sećanje u kamenu*, 162.

¹⁸ Asman, *Duga senka prošlosti*, 34–35.

¹⁹ Asman, *Duga senka prošlosti*, 34–35.

i ignorisanje nepriznatih praksi sećanja. Tako je posle 1949. godine tradicionalno, u lokalnoj kulturi utemeljeno, pravoslavno crkveno memorisanje potisnuto iz javnog prostora i ograničeno na gradske hramove. Time je ono proterano iz javne sfere, a prostor stradanja „uzurpirao” je Narodni odbor grada.²⁰ Međutim, potreba preživelih srodnika za oplakivanjem stradalih uslovlila je situaciju „pregovora” između individualnih (privatnih) i oficijelnih (javnih) oblika komemoracije. Prvi rezultat tih pregovora bilo je odustajanje od ideje da se posmrtni ostaci streljanih premeste u jedan grob, čime je stvorena osnovna pretpostavka budućeg spomen-parka.²¹ Legitimizacija žrtve nije nastupila u početnim godinama formiranja memorijskog toposa. Problem odnosa žrtve i trijumfa u poželjnoj istoriografiji je, u slučaju Šumarica, bio egzemplaran. Naime, zahtev da svih 30 grobnica budu u središtu novog memorijala bio je uslovljen potrebom da se akcenat stavi na „borbenost, revolucionarni duh i herojstvo naših građana”. Insistiralo se na tome da memorijal ne sme da „odiše grobljanskom atmosferom”. To je uticalo na reprezentativnu koncepciju spomen-parka u kome bi se, pored jednog spomenika za streljane, našli i grobovi četvorice narodnih heroja koji bi bili premešteni iz centra grada, muzej, mauzolej i ceremonijalni prostor za održavanje javnih proslava. Ovim je, kako je to formulisala Hajke Karge, „Beograd ponudio snažan simbolički i narativni repertoar kako bi to mesto besmislenog i masovnog umiranja hiljada civila pretvorio u mesto koje zrači optimizmom i borbenim duhom.”²² Po njenom mišljenju, „Sećanje na streljane stanovnike nije bilo dovoljno da bi planirani memorijal postao deo zvanične naracije o prošlosti koja je vrela od pobeda, žrtvovanja i patriotizma.”

Tek kad je, krajem pedesetih, u reviziji prvobitnog plana sadržaj redukovan, grobnice streljanih ponovo su došle u prvi plan.²³ Time je i problem ideološke nadgradnje, neophodne radi legitimizacije žrtava, prenet na spomenike. Odustajanjem od centralnih grandioznih spomeničkih konstrukcija i cere-

²⁰ Karge, *Sećanje u kamenu*, 162.

²¹ Karge, *Sećanje u kamenu*, 164.

²² Karge, *Sećanje u kamenu*, 168.

²³ Karge, *Sećanje u kamenu*, 170.

monijalnog prostora kao vizuelno-ideološkog fokusa celine, težište je prebačeno na sam prostor koji se svojom negovanom autentičnošću transformiše u memorijalni pejzaž. U njemu se spomenici i grobnice koje oni obeležavaju stapaju sa prirodom u neprekidnim ritmovima svakodnevice, s jedne, i godišnjih rituala i svečanosti komemoracije s druge strane.²⁴

Ideološki zahtevi dogmatske istorije bili su ispunjeni samim odabirom humki koje treba da budu obeležene spomenikom i njihovom odgovarajućom kontekstualizacijom. Time je, zapravo, memorijski topos kragujevačkog stradanja usložen i razložen na više pojedinačnih „figura sećanja”. Pojednim spomenicima su, iz mase poginulih, bili izdvojeni heroizovani pojedinci. Taj kriterijum bio je presudan u prvim godinama uređivanja memorijalnog prostora kada su i ideološki zahtevi bili najsnažniji. Tako se i prvi konkurs koji je bio raspisan za umetničko uređenje grobnica odnosio na dve grobnice, onu u kojoj je stradala studentkinja Nada Naumović, članica KPJ i učesnica ustanka, i Svetozar Toza Dragović, sekretar mesnog komiteta KPJ za Kragujevac. Pobjednik za oba rešenja na anonimnom konkursu bio je Ante Gržetić. Na njegovim spomenicima, međutim, identitet ovih heroja nije se mogao prepoznati. Oba rešenja nalaze se na liniji modernističke svedene figuracije koja, zaobilazeći tradicionalne postulate deskripcije kanonizovane istorije, usmerava pažnju na univerzalnost ratnog stradanja nedužnih. Od ova dva spomenika posebno je prvi odgovorio na potrebu da se poetizuje sama činjenica smrti koja uopštava, sublimira i transcendiru tragediju. Drugi spomenici podizani su s namerom da se, unutar ogromne mase ubijenih, raspoznaju određene grupe i da se, utvrđivanjem njihovog zajedničkog identiteta u mitologizovanoj istoriji, jednom pokrenute emocije umnože i razviju. Prvi spomenik koji je podignut sa tom namerom i koji je postao simbol čitave tragedije je *Spomenik streljanim đacima* Miodraga Živkovića. Sledeći u nizu su *Kristalni cvet* arhitekta Nebojše Delje – namenjen sećanju na romsku decu – čistače obuče i *Kameni spavač*, arhitekata Gradimira i Jelice Bosnić, koji ko-

²⁴ Marija Martinović, „Exhibition space of Remembrance: Rhythmanalysis of Memorial park Kragujevački oktobar”, *SAJ* 5 (2013), 306–325. <http://saj.rs/wp-content/uploads/2015/05/SAJ-2013-03-M-Martinovic.pdf>. (prisupljeno 5. 8. 2016).

memoriše stradale seljake i radnike Vojnotehničkog zavoda. Dva poslednja spomenika vezana za grobnice iz vremena socijalizma su *Sto za jednog* Nandora Glida iz 1980. i *Spomen-obeležje naroda Hrvatske* iz 1981. Vojina Bakića. Oba su nastala u vremenu jačanja republičkih subnacionalizama, pa je i njihova semantika određena željom za bar prividnim očuvanjem proklamovane vrednosti „bratstva i jedinstva”.

U osnovi delovanja memorijalne skulpture leži njeno aktuelno razumevanje kao javnog fenomena i medijuma komunikacije. Kako je to tokom šezdesetih godina formulisao hrvatski istoričar umetnosti Eugen Franković, „U javnosti je spomenika i njegov, naizgled naročit teret komunikativnosti – ili povlastica, jer se čini da su komunikativnost spomenika toliki prokleli koliki su je blagoslovili... A komunikativnost spomenika nije ni teret ni povlastica. Komunikativnost je funkcija javnosti spomenika upravljena biti sredine koja ga podiže.”²⁵ Ovakva shvatanja su u prvi plan postavljala mit i emocije kao svesno odabrano polje komunikacionog delovanja. Mit po Rolanu Bartu (Roland Barthes) nije predmet, koncept ili ideja, već sistem komunikacije – poruka. To je posebna vrsta govora koja uključuje verbalne i vizuelne modele reprezentacije.²⁶ Odabir emocionalnog delovanja državne, naglašeno ideologizovane umetnosti, promišljen je spram potrebe vladajućeg režima da objedini i učvrsti novonastali kolektivni nadnacionalni jugoslovenski identitet. Na taj način bilo je moguće prevazići različite klasno i etničko-religijski određene kulturne identitete novog nacionalnog tela jugoslovenstva.

Međutim, problem spomenika kao više željene nego ostvarene simboličke reprezentacije zajedničkog sećanja otkriva drugu stranu emocionalnog delovanja zvanične kulture. Naime, spomenik u modernističkom diskursu ne samo da ne ispunjava svoju funkciju podsećanja na odabrani događaj iz prošlosti i zajedničke ideale društva koje je tu prošlost proživelo već se nalazi u procepu između emocionalne ravnodušnosti i mržnje. Na jednoj strani

²⁵ Eugen Franković, „Javnost spomenika”, *Život umjetnosti* 2 (1966), 18. http://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_2-1966_017-024_Frankovic.pdf (prisutpljeno 17. 10. 2016).

²⁶ Roland Barthes, *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1972), 107–108.

nalazi se analitička racionalna kritika i visokomodernistička grinbergovska paradigma umetnosti koja se u umetničkoj praksi manifestovala kroz apstrakciju. I pored uticaja konceptualizacije emocija u estetici još od pojma *Einfühlung* (uosećavanje) koje uvodi Robert Fišer (Vischer) 1873. a razvija uticajni Teodor Lips (Theodor Lipps), do XX veka emocije su gotovo potpuno iščezle iz domena estetike, a umetnost je postala predmet kognitivne spoznaje.²⁷ U slučaju modernističkog spomenika problem emocionalnog odgovora zadire u samu definiciju spomenika i njegove komunikativnosti. Kako primećuje Rozalind Kraus (Rosalind Krauss), spomenici nastali u modernizmu „ne mogu da upućuju ni na šta drugo izvan sebe samih kao čistih obeleživača ili osnove... apstraktni samoreferencijalan spomenik ne može da podseća na bilo koji događaj izvan sebe samog ili on beskonačno ukazuje na vlastiti gest prema prošlosti, na komemoraciju svoje suštine kao dislociranog znaka.”²⁸ Osim semantičke hermetičnosti modernističkog spomenika, socijalistička kultura suočavala se i sa teškoćom ideološkog određivanja spram centralnog pitanja posleratne evropske kulture – problemom civilne žrtve.

Na primeru koncepcije kragujevačkog memorijalnog parka i njegovih spomenika može se uvideti odgovor na problem rekapitulacije emocija u modernizmu, njihovo disciplinovanje i uvođenje u kanale društveno prihvatljive komunikacije, koji zadovoljavaju i potrebe lokalne zajednice za oplakivanjem i potrebe kulturne politike vladajuće garniture i njene ideologije svrsishodnosti žrtve. Na mogućnosti uvođenja modernističke estetike i formalnih rešenja u korpus spomeničke umetnosti nakon izlaska iz istočnog bloka i premošćavanje semantičkog jaza koji je za sobom ostavio socijalistički realizam, ukazano je u okvirima same discipline i njene povezanosti sa zapadnom istorijom umetnosti i kritikom. Tako je izložba skulptura Henrija Mura (Henry Moore) u Beogradu 1955. godine bila prepoznata kao jedan od najmarkantnijih

²⁷ David Freedberg, Vittorio Gallese, „Motion, emotion and empathy in esthetic experience”, *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 11, 5 (2007), 197-203.

²⁸ Rosalind E. Krauss, „The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths” (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988), 280. Navedeno prema Džejms E. Jang (James E. Young), „Sećanje/spomenici”, *Kritički termini istorije umetnosti*, prir. Robert S. Nelson (Robert S. Nelson) i Ričard Šif (Richard Schiff) (Novi Sad: Svetovi, 2004), 295–296.

događaja na jugoslovenskoj kulturnoj sceni i kao odlučujući podsticaj za formalna istraživanja u srpskoj i jugoslovenskoj skulpturi.²⁹ O konceptualizaciji emocija u modernizmu, suštinski važnih za komunikaciono delovanje reprezentativne kulture i njenih politika sećanja, ilustrativno je predavanje koje je Herbert Rid (Read) održao 1961. u Kolarčevom narodnom univerzitetu. Upravo posredstvom emocija, Rid objedinjuje dve struje u onovremenoj skulpturi – konstruktivistički pristup, koji neguje racionalno organizovanje prostora i drugi, magijski, koji se izražava u modelovanju masa. Magična i tektonska umetnost, kako ih Rid naziva, po njemu stoje u beskonačnim dijalektičkim suprotnostima... "ona stoje jedna nasuprot drugoj kao predstavnici kreativnog duha, jedna nastojeći da pobudi i koncentriše ljudske emocije u ritualnoj pokornosti nekoj ideji socijalnog jedinstva; druga dajući likove koji baš ove emocije disciplinuju u pravcu neke konstruktivne namene."³⁰ Pozivajući se na Bronislava Malinovskog (Malinovsky) i Robina Kolingvuda (Collingwood), Rid izdvaja magiju kao konstruktivnu aktivnost sa specifičnom društvenom funkcijom – „to nije pseudonauka nego sredstvo kojim se dolazi do unapred smišljenog cilja, a taj cilj je izazivanje emocija. Sredstva koja se koriste jesu umetnička. Cilj treba emocije da pretvori u afektivne agense u praktičnom životu zajednice.”³¹

Modernistička spomenička skulptura uvedena je u javnu zvaničnu kulturu sećanja na premisama njene mogućnosti izazivanja emocija i afektivne reakcije. S njom u vezi je ideja o javnosti spomenika kao jednog od važnijih određujućih fenomena memorijalne skulpture. Kako je to formulisao Eugen Franković, „Spomenik je javni fenomen; takav je po potrebi koja ga je uzrokovala i kojoj je namenjen. Fizički otvoren prostor u kom postoji tehnički je jedini mogući medij socijalno-psihološke sfere kojoj je spomenik upravljen: duhovnoj realnosti svoje sredine.”³² Na tim osnovama je u kragujevačkom spomen-parku kontinuirano uobličavana estetizacija sećanja u procesu tra-

²⁹ Lazar Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture”, *Umetnost* 22 (1970): 18.

³⁰ Herbert Rid, „Višesmislenost moderne skulpture”, *Umetnost* 22 (1970): 170–171.

³¹ Rid, „Višesmislenost moderne skulpture”, 169.

³² Franković, „Javnost spomenika”, 18.

ganja za novim simbolima i pokušajima sistematskog upravljanja emocijama centriranih oko spomenika kao osnovnog registra komunikacionog delovanja zvanične reprezentativne kulture socijalizma.

Emocionalno delovanje skulptura u Šumaricama bilo je omogućeno na dva nivoa: grobnice i spomenici koji ih obeležavaju dostupni su u kontekstu svakodnevnog, „običnog“ iskustva spontanog kretanja kroz prirodu, stazama koje vode do spomenika, i kao organizovano podsticanje empatije putem javnih komemorativnih svečanosti i zvaničnih tumačenja. Međutim, i pored zamišljene i projektovane komunikativnosti spomenika, rezultat njihovog estetskog delovanja u smislu individualnog emocionalnog odgovora posmatrača/posetioca Spomen-parka ostaje zagonetka. Zato se čini da su od presudne važnosti sistemski vođena „uosećavanja“ koja su upisana u zvaničnim recepcijama spomenika.

Uloga zvaničnog tumača kragujevačkih spomeničkih skulptura kroz koje se emocije kanališu a estetski i semantički slojevi dovode u vezu sa prihvaćenom narativizacijom događaja, pripala je kritičaru Zoranu Markušu. Tako za prvi spomenik Ante Gržetića on piše: „Dve figure muškarca i žene isklesane su iz jednog bloka simbolično povezujući u umetnosti ono što je spojila smrt... Kao u antičkoj drami, bol je uzdržan, zatvoren u sebi i kamenu, opšti i večit, kao što je prkos bez patetike i suvišnog gesta, snažan i monumentalan u istinitosti izraza.”³³ Od svih pojedinačnih memorijskih toposa grobnica streljanim đacima je, zahvaljujući osetljivosti koju sva moderna društva neguju prema deci, najviše mobilisala emocije. Potenciranje mladosti kao važnog preduslova budućnosti zajednice socijalističko društvo nasledilo je iz predratnih totalitarnih režima, preuzevši tradiciju utilitarizacije mladih kao simbola večno obnavljajućeg tela nacije.³⁴ Iako je ideološki uobličena mitska

³³ Zoran Markuš je autor svih tekstova o umetničkim delima u Spomen-parku i Spomen-muzeju u monografskom pregledu stare stalne postavke muzeja: Milan Andrić, *Spomen muzej „21. oktobar”* (Kragujevac: Spomen-park „Kragujevački oktobar”, 1983), 6.

³⁴ Pintar, *Arheologija sećanja*, 304–305.

istorija davala ovom događaju karakter sakrificijelne žrtve za domovinu,³⁵ emocionalni odgovor je bio više izazvan insistiranjem na mladosti žrtava i njihovoj nemoći. Tome je najviše doprinela poema Desanke Maksimović *Krvava bajka*, koja je postala deo osnovnoškolskog obrazovanja u socijalističkoj Jugoslaviji. Sam spomenik đacima bio je zamišljen kao simbolična forma zasnovana na motivu prekinute mladosti. Njeno prvo i najvažnije tumačenje predstavlja obrazloženje žirija koje je ovom rešenju dodelilo prvu nagradu: „Masa spomenika koja se jednom tačkom oslanja na zemlju, rascepljena je u dva nejednaka kraka... Ta gromada, kao krik dramatično se uzdiže nad mestom zločina, šireći se i nadvijajući svojim masama, nemoćna da se uzdigne kao ptica čiji je let presečen. Taj rascepljeni masiv pun dramatike, taj polet masa presečen u svom korenu, izbrazdan je figurama još neoformljenim, kao što su bila i deca čiji je polet presečen na početku života.”³⁶ Spomenik je uzdignut na nivo simbola grada identifikujući ga i u srpskom i u jugoslovenskom memorijalnom pejzažu sa stradanjem od nacističkih zločina u celoj zemlji. Tome je doprineo umetnički uobličen *Dan sećanja* koji se od 1964. obeležava upravo kod *Spomenika đacima*. Ovakva asimetrična ritualizacija, koja je spomenik đacima izdvojila od drugih, kao da je donekle iscrpla mogućnosti emocionalnog odgovora kod ostalih spomenika. Ono što je kod spomenika đacima započeto kao pomeranje od faktografije i deskripcije, nastavilo se u drugim spomenicima kroz skulptoralno-arhitektonsko pejzažne kompozicije sa apstrahovanim formama i univerzalizujućim porukama. Skulptura Vojina Bakića koja zajedno sa pejzažnim rešenjem Josipa i Silvane Seissel čini *Obeležje naroda Hrvatske*, zamišljena je kao „svetlosno žarište” koje svojim apstraktnim jezikom čistih formi predstavlja primer autoreferentnog spomenika modernizma. Sa svojih sedam sfera od ispoliranog čelika i reflektujućim površinama, ovaj spomenik je u tumačenju prevazišao poimanje či-

³⁵ „Pohapšene učenike su streljali zajedno sa njihovim profesorima. Postrojeni za streljanje, đaci i profesori su zagrljeni umirali pod mitraljeskim rafalima pevajući „Hej Sloveni”: Gojković, *Kragujevac*, 78.

³⁶ Ugovor između Ustanove Spomen-parka i Miodraga Živkovića od 14. 2. 1962. Upor.: Jelena Davidović, „Tri spomenika u spomen-parku 'Kragujevački oktobar'”, *Šumadijski anali. Časopis istoriografiju, arhivistiku i humanističke nauke* god. 2, 2 (2006), 236–255.

ste pojavnosti ispražnjene od bilo kakvog značenja koju karakteriše visoki modernizam razrešavajući, bar na komunikacionom nivou, kontradiktornu prirodu modernističkog spomenika.³⁷ Tako se već u konkursnom elaboratu prilikom opisa povezanosti oblika plastike i njenog dinamičnog svetlosnog učinka insistira na simbolici kruga koji je, kao geometrijska figura koja nema ni početka ni kraja, od pradavnih vremena simbol nedeljivog jedinstva, savršenstva i večnosti.³⁸ Taj univerzalni simbol tek na ovom mestu na koje je postavljen dobija svoje zasebno značenje. Komponenta protoka vremena koju Bakić uvodi u skulpturu a koja se materijalizuje uvek drugačijom slikom u ogledalu i koja spaja prošlost, sadašnjost i budućnost čini da se u njemu „sjediniuje trajnost i neprolaznost s trenutnim, prolaznim i promenljivim, a zatvoreni lik kružnosti otvara se neposrednim značenjima koja će se stvarati u svesti posmatrača... Položena na zemlju, kojoj mrtvi i živi pripadaju, ta se spomenička plastika prisnije s njom veže.” Kao što su na *Spomeniku đacima* uklesani stihovi poeme Desanke Maksimović, i ovde su stihovi Jurije Kaštela-na poetski konkretizovali mesto sećanja: „O srce Šumadije, odjekuješ u srcu čoveka, zvono slobode u grudima sveta”.³⁹

* * *

Spomenici u Šumaricama našli su se u središtu svesnog podsticanja empatije kao bitnog preduslova razumevanja ideoloških poruka i društvene kohezije neophodnih u formativnom procesu posleratne Jugoslavije. S druge strane, upravo na osnovama emocija kao dominantne komponente sećanja ti isti spomenici preživeli su političke promene i nastavili da „funkcionišu” u prostoru spomen-parka i u promenjenim ideološkim okvirima javnog sećanja. Na prvom mestu, odustajanje od monumentalnog centralnog spomenika vra-

³⁷ Sedam krugova Bakićevog spomenika je, s druge strane, bilo prepoznavano i u pravovernom ideološkom kontekstu, pa su tako oni bili „simbol jedinstva naših naroda u revoluciji i socijalističkoj izgradnji.” Andrić, *Spomen muzej*, „21.oktobar”, 7.

³⁸ Analizu i opis projekta u konkursnom elaboratu dala je Vera Horvat-Pintarić: Josip Seissel, „Spomen obilježje Hrvatske u Spomen-parku u Kragujevcu”, *Bulletin* 1 (posebni otisak) (Zagreb: 1981), 29–31.

³⁹ Seissel, „Spomen obilježje”, 31.

tilo je fokus sećanja na same grobnice i dozvolilo intimnu, subjektivnu percepciju estetike, simbolike i pejzaža kao neposrednog prostornog konteksta spomeničke skulpture, što je omogućilo da se upravo u okviru spomeničke umetnosti elaboriraju „čiste forme“ bez krajnje posledice samooznačenosti, hermetičnosti i samodovoljnosti umetnosti visokog modernizma. Spomenici u Šumaricama tako predstavljaju otelotvorenu organizovanu empatiju usmerenu na mobilisanje kolektivnog jugoslovenskog nacionalnog tela ali i konstituisanje republičkog tela kroz regionalni i lokalni identitet Šumadije i samog grada Kragujevca. Socijalistička kultura je kroz memorijal u Šumaricama uspešla da sažme sakrificijelno i viktimološko poimanje žrtve legitimajući ga kroz kontekst modernističkog modela umetnosti i pretvarajući spomeničku skulpturu u glavni simbolički medij institucionalizovanog pamćenja.

Literatura

Andrić, Milan. *Spomen muzej „21.oktobar“*. Kragujevac: Spomen-park „Kragujevački oktobar“, 1983.

Asman, Alaida. *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.

Asman, Jan. *Kultura pamćenja*. Prosveta: Beograd, 2011.

Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: Hill and Wang, 1972.

Brkić, Staniša. *Kragujevačka tragedija 1941. Ime i broj*. Kragujevac: Spomen-park „Kragujevački oktobar“, 2007.

Davidović, Jelena. „Tri spomenika u spomen-parku 'Kragujevački oktobar'“. *Šumadijski anali. Časopis za istoriografiju, arhivistiku i humanističke nauke* god. 2, 2 (2006).

Dedić, Nikola. „Socijalistički realizam: optimalne projekcije novog društva“. In *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka, Drugi tom, Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, ed. Miško Šuvaković. Beograd: Orion art 2012.

Franković, Eugen. „Javnost spomenika“, *Život umjetnosti* 2 (1966), 18, http://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_2-1966_017-024_Frankovic.pdf (pristupljeno 17. 10. 2016).

Gojković, L.Milan, ed. Kragujevac. Beograd: 1979.

Jang, E. Džejs (James E. Young). „Sećanje/spomenici“, *Kritički termini istorije umetnosti*, prir. Robert S. Nelson (Robert S. Nelson) i Ričard Šif (Richard Shiff). Novi Sad: Svetovi, 2004.

Karge, Hajke. *Sećanje u kamenu – okamenjeno sećanje?* Beograd: Biblioteka XX vek, 2014.

Krauss, E. Rosalind. *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass: MIT Press: 1988.

Manojlović Pintar, Olga. *Arheologija sećanja. Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju, 2014.

Martinović, Marija. „Exhibition space of Rememberance: Rhythmanalysis of Memorial park Kragujevački oktobar”. *SAJ* 5 (2013), 306–325. <http://saj.rs/wp-content/uploads/2015/05/SAJ-2013-03-M-Martinovic.pdf> (pristupljeno 5. 8. 2016).

Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Vujičić kolekcija/ Univerzitet u Beogradu Filozofski fakultet, 2010.

Rid, Herbert. „Višesmislenost moderne skulpture”. *Umetnost* 22 (1970).

Seissel, Josip. „Spomen obilježje Hrvatske u Spomen-parku u Kragujevcu”. *Bulletin 1* (posebni otisak) (Zagreb, 1981).

Trifunović, Lazar, „Putevi i raskršća srpske skulpture”. *Umetnost* 22 (1970).

Emotions in the memorial sculpture of socialism: Memorial Park „Kragujevački oktobar“

Resume

At the time of the establishment of one of the greatest monumental complexes of the socialist era, the memorial park “Kragujevački oktobar” which institutionalized the memory of the shooting of around 2,800 citizens during the German occupation of Serbia in 1941 and the decades of its building and creating since 1953, the Yugoslav socialist culture faced the problems of modernist conceptions of monuments on the one hand, and the recognition and valuation of a civilian casualty on the other. The dichotomy of triumph and sacrifice as the main motif and stronghold of the ideological view of the NOB past, and their mutual conditionality are the key for understanding and recognizing a civilian casualty and its official memorization. As one of the most important problems in that process there were possibilities of emotional functioning of modernist art. By abolishing the new cemetery in the place of suffering and banning the Orthodox rituals, the new communist government imposed new frameworks of collective memory. In Kragujevac, the need of surviving relatives for mourning of the victims caused the situation of “negotiations” between the individual (private) and official (public) forms of commemoration. The Memorial park, which was under construction since 1953 was based on the idea of an authentic landscape of scaffold in which there are 30 graves of executed citizens. Although this tragic event was elevated to the level of a myth and its history was adapted to ideological demands of the regime, the focus of the memories remained focused on the subjective emotional response from visitors. Instead of the traditional religious practices of memory, socialist culture has offered modern art, marking the mass grave with contemporary monumental sculptures, understanding it as a means of affective communication and social cohesion.

Mariela Cvetić

Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu

S, M, L, XL ili one size fits all:

veličina statue kao ideološki parametar

Apstrakt

U radu se ispituje uloga veličine (dimenzija) prvenstveno statua/klasičnih spomenika (bista i figura), ali i skulptura uopšte, u spomeničkom nasleđu Srbije, najpre u glavnom gradu Beogradu, i njihov odnos u otvorenom javnom prostoru (arhitekturi) gde su situirani. Veličina se sagledava kao ideološki i politički parametar i prati se od prethodnog (socijalističkog) perioda do danas. Posebno se posmatraju slučajevi rušenja ranijih spomenika i/ili zamenjivanja drugim, ideološki aktuelnim u identičnom prostornom okruženju. Mapiraju se nova mesta na kojima se podižu ovi spomenici i njihov urbani kontekst.

Gljučne reči

veličina, mera, proporcije, skulptura, figura

„The size is nothing; what matters is the scale”

Barnet Njuman (Barnet Newman)

Veličina, mera (razmera) i proporcija funkcionišu u definisanju i određenju umetničkog dela u bilo kom vremenu. U 20. veku skulptura je istraživala sopstvene (fizičke) dimenzije/veličinu u odnosu na prostor u kome je, ili će biti situirana, drugim rečima ‘meru’ u smislu ‘reda veličine’ – u nadrealizmu, pop-artu, konceptualnoj umetnosti, minimalizmu, postmodernizmu do savremene umetnosti. Šezdesetih godina 20. veka zamisao razmere i veličine u slikarstvu, prevashodno apstraktnom ekspresionizmu, u galerijskom i muzejskom prostoru, koju su Mark Rotko (Mark Rothko) i Džekson Polok (Jackson Pollock) postavili sopstvenim iskazima: „slike su velike upravo zato jer hoću da budem vrlo intiman i ljudski” i „*dripping* metod znači biti bukvalno u slici”,

a Barnett Njumen (Barnett Newman) opisao kao „susret između posmatrača i rada kao fenomenološki proces: slika treba da učini da se posmatrač oseti prisutnim“, Donald Džad (Donald Judd) i Robert Moris (Robert Morris) proširuju na skulpturu¹. Od osamdesetih godina 20. veka, međutim, posebno u britanskoj umetnosti, umetnici (Young British Artists) služe se uvećanjima (gigantizacijom), umanjenjima (minijaturizacijom) kao i skulpturom u realnoj veličini (1:1). Fascinacija dimenzijama i merom od postmodernizma nadalje „pre je izraz duboko utemeljene želje za uspostavljanjem veze između razmere i značenja, veze koja se bazira na anatemi postmoderne teorije – spoljašnje poređenje – i koja se oslanja na nepromenjive stabilne forme.”²

I veličina (umetničkog dela), i mera (razmera), i proporcija u umetnosti i arhitekturi bave se odnosima dimenzija: dok se razmera odnosi na veličinu objekta u odnosu na drugi objekat/objekte, proporcija se odnosi na relativne veličine delova u celini. U istoriji umetnosti, mnoga umetnička dela predstavljala su ono što se smatralo *idealom* klasičnog grčkog modela i stoga kao takva ilustruju funkcionisanje veličine, razmere i proporcije u umetnosti. Mark Ože (Marc Augé) tvrdi da živimo u doba kada se redovi veličine menjaju, jer se preobilje prostora, stvarnih i izmišljenih slika izražava u promeni reda veličine.³

Međutim, namera ovog teksta nije problematizovanje uloge veličine i razmere umetničkih radova u savremenoj svetskoj umetnosti, skulpturi posebno, već na prvom mestu govor o figuralnoj skulpturi u javnom prostoru u Srbiji, o njenim veličinama i razmerama u prostoru i činjenici da su ovi parametri neodvojivi od njihove socijalne funkcije i ideološke pozicije, u periodu od klasičnog spomeničkog nasleđa do recentnih primera, uzimajući u obzir

¹ Videti više o ovome u: Meyer James, *No More Scale: The Experience Of Size In contemporary Sculpture*, <https://www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960>

² „(...) artistic fascination with scale should be read not as another facet of our eventual awakening to the realities of undecidability, but rather as an expression of a deep-seated desire for a connection between measurement and meaning, a connection which is based upon that anathema of postmodern theory – external comparison – and which is reliant upon a form of stable constant“, Rachel Wells, *Scale in Contemporary Sculpture: Enlargement, Miniaturisation and the Life-size* (London: Ashgate Publishing Ltd., 2013), XIV.

³ Mark Ože, *Nemesta* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2005), 33–36.

pretpostavku da je savremena skulptura u otvorenom prostoru na teritoriji Srbije kao takva ekscesna pojava. Figuralna javna skulptura ovde neće biti tumačena stilski-formalno, već će biti analizirani figuralni spomenici u Srbiji i Beogradu – jer je figuralna skulptura svedena na spomeničke objekte – i njihovo ideološko pozicioniranje u prostoru posmatrano s aspekta njihovih (ne)izabranih dimenzija/veličina i shodno tome uspostavljenog odnosa sa prostorom. Nakon kratkog epistemološkog osvrta na početke podizanja figuralnih spomenika/skulptura kod nas, razmatraće se tri problemska slučaja koja svedoče o (ne)mišljenju postavljanja figuralne skulpture: prvi se odnosi na zakasneli modernistički projekat skulpture *Karađorđe Sretena Stojanovića* i promenu percepcije njene veličine sa promenom urbanog okruženja, drugi slučaj na postavljanje skulptura replika ranijih, arhaičnih, kao onih koje, najčešće, zauzimaju mesta uklonjenih, ideološki prevaziđenih (takva je *Takovski ustanak* Petra Ubavkića postavljena na mesto *Borisa Kidriča* autora Nikole Koke Jankovića) i prihvatanje skulptura-poklona postavljenih dominantno od dvehiljadite godine nadalje, dok su treći problem ‘zakasneli’ spomenici, gde se njihove prostorne proporcije takođe mogu čitati u aktuelnom ideološkom ključu (*Spomenik Borislavu Pekiću* na Cvetnom trgu). Drugi i treći problemski slučajevi odnose se na zanemarenu veličinu skulpture kao njen direktni političko-ideološki parametar.

Spomenici i kultura sećanja

Sve skulpture-spomenici o kojima će ovde biti reči definišu se kao objekti ili grupe objekata koje opominju/podsećaju na neki događaj iz prošlosti i/ili (javnu) ličnost i obeležavaju/markiraju prostore i vreme datumom svog nastanka, postajući tako označitelji ideologije i političkih ideja jednog vremena. U istoriji, javna skulptura uvek je direktno vezana za vladajuću ideologiju kao sistem različitih predstava – mitova i koncepata – kojima se demonstrira stepen državničke i političke moći vladalaca i zato je uvek, iz sasvim lukrativnih političkih razloga, razvijana. Javna skulptura stoga je uvek zavisna od investitora: dinastije, crkve, države, partije i/ili privatnog-pojedinačnog donatora. Počeci spomeničke kulture kao izraza pamćenja monumentalne državne

prošlosti, ali i demokraciji – zato što ne obeležavaju smrti samo kraljeva i ratnika već i običnih građana – kao stanovita „demokratska statutomanija“, vezani su za vreme Napoleona Bonaparte: „Sa pojavom nacionalnih država, državna ideologija, oslobođena od vere, tražila je monumentalizaciju i glorifikaciju, tj. novu sliku nacionalnog jedinstva, a sve u cilju pravdanja državne vlasti i stvaranja političke saglasnosti. Prošlost sada postaje politički važna, jer je monopol nad njom od crkve uzela država.“⁴

Prošlost se uvek *konstruiše* i moguće je multidisciplinarnim pristupom njeno čitanje u sadašnjosti, tačnije *aktuelnosti* jer, prema Pjeru Norau (Pierre Nora), „pretakanje sadašnjosti u aktuelnost pokazuje se kao najsigurnije metodološko i predmetno utočište revidiranog naučnog pogleda na svet“⁵.

Ne sme se zaboraviti ni sâm zaboravljanje, jer se (spomenicima) sećanje oblikuje i brisanjem, budući da u osnovi svakog novog, pre svega revolucionarnog projekta leži zaborav koji, takođe, vrlo aktivno vrši homogenizaciju. „Prošlost je uzeta i kodirana/dekodirana kao dijaloški posrednik, tj. politički i kulturalni tekst u izvođenju artikulacija i reartikulacija savremenosti koje treba problematizovati, osporiti ili preispitati. Kada je reč o *fenomenu* kulturalnog sećanja, retko je kada reč o referentnoj prošlosti, već pre svega i iznad svega o konfliktnoj aktuelnosti u kojoj se politika sećanja izvodi radi same ‘savremenosti’“⁶, savremenosti kao trenutnog i nesigurnog efekta i afekta.

Baviti se problemom umetničkih artefakata kao što su spomenici, znači baviti se ne samo ‘političkom umetnošću’ (onom koja tematizuje politiku) već odnosima umetnosti i politike, različitim ‘politikama umetnosti’, pre svega ‘apologetske umetnosti’ kao dominantne u istraživanom okviru, one koja legitimizuje postojeće stanje u društvu i funkcioniše kao didaktička. Javna skulptura (javni spomenik, memorijal) jedan je od načina, to je entitet, reči ma Pjera Noraa, gde se ‘sećanje kristališe’. *Les lieux de mémoire* (mesto seća-

⁴Todor Kuljić, *Kultura sećanja* (Beograd: Čigoja štampa, 2006), 33.

⁵Pierre Nora, „Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire“, *Representations* 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989): 7–24.

⁶Miško Šuvaković, *Umetnost i politika* (Beograd: Službeni glasnik, 2012), 229.

nja) tako prenosi i prevodi prošlost u savremeni život u kome postaju žiže *kulturalnog sećanja* različite u različitim kulturama. Sam spomenik i mesto na kome je on podignut stoje u uzajamnom odnosu: topos određuje recepciju spomenika i *vice versa* spomenik definiše značenje mesta. „U ideološkom smislu oni sačinjavaju političko-umetničku celinu – politisches Gesamstkunstwerk”⁷. Ili, rečima Rozalind Kraus: „Logika kiparstva, čini mi se, nedeljiva je od logike spomenika. Zahvaljujući toj logici, kip je komemorativni prikaz. On stoji na određenom mjestu i govori simboličkim jezikom o značenju i upotrebi tog mjesta”⁸.

Međutim, ne razume se javni spomenik uvek i isključivo simplifikovano kao ‘umetnost po porudžbini’, kao onaj koji je u službi moći; naprotiv, mesto spomenika istovremeno je i mesto na kome se moć konstruiše i u budućnosti. Predstave vladara i prostor na kome su podignute su „*ipso facto ostvarenje* (podvukla M. C.) moći, ne izraz moći, već stvaran oblik koji moć poprima na ovom ili onom mestu i vremenu”⁹.

Kratka istorija podizanja figuralnih spomenika u Srbiji i Beogradu

Istorija podizanja spomenika u Srbiji može se pratiti od sredine 19. veka kada je njihovo podizanje, već rašireno u Evropi, kod nas postalo prihvaćeno, nakon što su informacije o memorisanju ličnosti i/ili događaja kao i načinu podizanja spomenika dolazile u zemlju. U nastajućoj srpskoj državi spomenici su imali ulogu retoričkog sredstva javnog ubeđivanja, morali su da disciplinuju sećanje, uokvire ga i daju mu poželjne i dozvoljene koordinate¹⁰; da, kao rezultat rada dveju disciplina – vizuelne umetnosti i istorije – ponude prošlost javnom mnjenju i naciji i kao pedagoški instrument. Javna

⁷ Miroslav Timotijević, „Mit o nacionalnom heroju spasitelju i podizanje spomenika knezu Mihailu M. Obrenoviću III”, *Nasleđe* IV (2002): 63.

⁸ Rosalind Krauss, „Kiparstvo u proširenom polju”, *Quorum* 5 (1989): 305.

⁹ David Summers, „The Real Metaphor: Towards a Redefinition of the „Conceptual Image””, in *Visual Theory*, eds. Norman Bryson et al. (New York: Harper Collins, 1991), prema: Bojana Pejić, „Jugoslovenski spomenici: umetnost i retorika moći”, in *Monumenti, promenljivo lice sećanja* (Beograd: Centar za kulturnu dokumentaciju, 2012), 10.

¹⁰ Mariela Cvetić, „Monumentalna memorijalna politička skulptura u Srbiji”, in *Umetnost u Srbiji II*, ed. Miško Šuvaković (Beograd: Orion art, 2012), 303.

skulptura u Srbiji koja se razvijala u okvirima dinastičkih propagandi bila je vezana u samom nastanku za kult Karađorđa i Miloša Obrenovića, vođe srpskih ustanaka. Harizma ratnika bila je ta koja je srpskim monarhijama ulivala autoritet, a spomenici koji su podizani najčešće su predstavljali figuru autoritativnog muškarca sa mačem, krstom i/ili monarhističkim simbolima. Ova sredina je, kako tvrdi Lazar Trifunović, „uvek bila nerazvijenog osećanja za oblik u prostoru, za smisao monumentalnosti, za adekvatan umetnički odgovor na zahteve naručioca, a to je u najvećem broju bila sama država”¹¹.

Istorija spomeničke skulpture u prestonici Srbije – Beogradu (kasnije i Jugoslavije) može se trasirati u sredinu 19. veka. Prva spomenička skulptura na teritoriji moderne Srbije, a istovremeno i prvi javni rad izabran na konkursu, bio je spomenik knezu Mihailu Obrenoviću, realizovan kao konjička spomenička skulptura vođe i pobednika poznata u evropskoj istoriji umetnosti od antike (konjanička statua Marka Aurelija), preko renesanse (Donatellov *Gatamelata* u Padovi). Nacionalne ideologije 19. veka su pretpostavljale *kontinuitet tradicije* (čak i tamo gde nije bilo tradicije ona je izmišljena), tako da je ovaj tip spomenika-vladara konjanika, iako preuzet iz zapadnoevropske kulture, ipak odgovarao idealu srpskog nacionalnog prototipa. Dimenzije ovog spomenika takođe su preuzete iz klasične spomeničke statue.

Na teritoriji Beograda, kao i cele Srbije, u periodu nakon Prvog svetskog rata spomenici su bili podizani ne bi li se učvrstilo sećanje na heroizam, rat, patnju i stradanja u periodu 1912–1918. godine. Između dva svetska rata, u vreme vladavine kralja Aleksandra Karađorđevića, državni skulptor Kraljevine Jugoslavije bio je Ivan Meštrović, a u drugoj, Titovoj Jugoslaviji, Anton Augustinčić¹². U ovom periodu podizani su prvenstveno klasični figuralni spo-

¹¹ Lazar Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture”, *Umetnost* 22 (1970).

¹² Antun Augustinčić kao i Frano Kršnić autori su velikog broja spomenika podizanim dinastiji Karađorđevića u Kraljevini Jugoslaviji, ali su nastavili da rade i u socijalističkoj državi i postali su autori mnogih spomenika Josipu Brozu Titu. *Damnatio memoriae*, zabrana sećanja, proterivanje iz javnog memorisanja funkcioniše uvek neko vreme, ne sve, nezavisno da li spomenici budu ponovo podignuti ili ne. Onda kada spomenici nisu preživeli, vajari jesu: pokazalo se da nije, dakle, „spomenik jači od bronz” (*exnegi monumentum*), ali vajar – jeste jer su i Ivan Meštrović, i Lojze Dolinar, i Frano Kršnić, i Antun Augustinčić, i Sreten Stojanović preživeli Prvu i nastavili da rade u Drugoj Jugoslaviji.

menici znamenitim ličnostima iz srpske kulture: spomenik Vuku Karadžiću, rad autora Đorđa Jovanovića (1937), spomenik ispred ulaza u Dom Narodne skupštine Srbije *Igrali se konji vrani*, rad vajara Tome Rosandića (1939), kao i spomenik Franše d'Epereu, rad Rista Stijovića (1936). Spomenike Petru I Karađorđeviću (Oslobodiocu) kao i Aleksandru I Karađorđeviću (Ujedinitelju), država je podizala tek posle njihove smrti, dok su spomenici Josipu Brozu Titu podizani već odmah nakon revolucije 1945. godine.

Nakon Drugog svetskog rata zvanična državna politika zahtevala je ekvivalenciju žrtava u svim republikama: shodno tome i spomenička skulptura i memorijali proporcionalno i ravnopravno su bili podizani u republikama, pa i u gradovima. Nastanak modernističkih skulptora usred socijalističkog realizma je izuzetan i neobičan umetnički događaj u istočnoevropskoj umetnosti, čemu je, osim aktuelnih spoljopolitičkih okolnosti i dešavanja, doprinela i činjenica da su „brojni umetnici, pre svega umetnici-pedagozi, neposredno posle Drugog svetskog rata prešli sa pozicija građanskog intimizma, buržoaskog realizma i modernističkog akademizma na pozicije socijalističkog realizma te, zatim, veoma brzo i ubrzano socijalistički realizam podvrgli „omekšavanju“ očiglednim prizivanjem i razvijanjem tehnika modernističkog intimizma i akademizma”¹³.

***Karađorđe* ili zakasnela modernistička skulptura**

Poslednje skulpture Sretena Stojanovića, predratnog vajara ali i posleratnog angažovanog umetnika, *Karađorđe* i *Njegoš*, postavljene u Beogradu 1979. i 1994, nagovestile su spomeničku politiku u gradu devedesetih godina 20. veka i kasnije¹⁴. Kako Jasmina Čubrilo navodi u tekstu *Two Monuments by*

¹³ Miško Šuvaković i Jerko Denegri, *Ana Bešlić (1912-2008)* (Beograd: Topy, 2008), 22.

¹⁴ Još pre devedesetih godina i početka ratova na tlu SFRJ i jačanja nacionalističkih politika u svim bivšim republikama, u Beogradu je 1988, povodom 70 godina od proboja Solunskog fronta, ispred Beogradskog sajma otkriven spomenik vojvodi Živojinu Mišiću, autorke Drinke Radovanović, tada već 'državne vajarke' kojoj je ubrzo potom dato da uradi spomenike u Beogradu i srpskim vojvodama iz Prvog svetskog rata – Stepi Stepanoviću i Radomiru Putniku.

*Sreten Stojanović*¹⁵, spomenik Karađorđu bio je koncipiran u glini, izliven u bronzi, i tokom jeseni 1955. u Titogradu, na izložbi posleratnog razvoje Crne Gore (u zgradi Ekonomske škole), raspakovan i postavljen kao ukras u foajeu škole. Spomenik je ostavljen u podrum zgrade Opštinske skupštine u Titogradu, čekajući da se Stojanović i gradske vlasti dogovore oko lokacije jer se sa ponudom, u parku ispred Pošte, Stojanović nije složio. Tek nakon skulptorove smrti, 1968. spomenik je postavljen na mesto gde se nalazi i danas – u Karađorđevom parku preko puta hotela „Crna Gora“. „Drugi odlivak izliven je 1959. godine i u livnici je čekao dve decenije da bi na 175-godišnjicu od Prvog srpskog ustanka spomenik otkrio tadašnji predsednik skupštine Beograda Živorad Kovačević na vračarskom platou ispred Narodne biblioteke. Vest o postavljanju spomenika (i proslavi jubileja) bila je tema dana u dnevnim novinama širom tadašnje Jugoslavije, a sudeći prema napisima neposredno pred postavljanje spomenika, izgleda da se do poslednjeg momenta razmišljalo i o Kalemegdanskom parku kao mestu za postavljanje spomenika”¹⁶.

Spomenik je postavljen ispred Hrama Svetog Save i Narodne biblioteke Srbije, na pravcu transverzale koja ide od Voždovca (po Karađorđu nazvan deo grada odakle je krenuo u oslobođenje Beograda), na topografiji koja određuje identitet srpskog naroda: vera (crkva i hram Svetog Save) i jezik (Narodna biblioteka) i kojima se definiše moderna nacionalna država – Srbija. Postavljen je 1979, nakon Ustava SFRJ iz 1974. kojim su otvorena drugačija razmišljanja od dotada obavezno proklamovanog ‘bratstva i jedinstva’, i kojim se sada u javni kulturni život uvode ličnosti vezane i za drugačije periode od isključivo posleratnog perioda.

Karađorđe je kao monumentalna spomenička skulptura rađen „u mirnim, velikim plohama, čvrsto sažidan, predstavlja težnju ka impresivnoj, savremenoj plastičnoj sintezi”¹⁷ i izliven u veličini od tri metra, podignut na Vračarskom/

¹⁵ Jasmina Čubrilo, „Two Monuments by Sreten Stojanović. Continuity in Discontinuity”, *Acta historiae artis Slovenica. Visualizing Memory and Making History. Public Monuments in Former Yugoslav Space in the Twentieth Century* (2013): 18.

¹⁶ Čubrilo, „Two Monuments”, 18.

¹⁷ Čubrilo, „Two Monuments”, 18.

Svetosavskom platou, na veštački organizovanom zemljanom uzvišenju pravilnog piramidalnog oblika koji je kasnije ozelenjen i na kome je na prednjoj, iskošenoj strani, zelenilom oblikovan krst. I tu nastaju nevolje sa „brežuljkom” koji je od prvobitno organizovanog piramidalnog uzvišenja do danas postao posebno ograđeno i ozidano parče zemlje mauzolejske forme, nezavisno od platoa, a koji je u međuvremenu postao premali za arhitekturu (parohijski dom) i skulpturu (Nikola Tesla) koja mu je pridodata. Njegova relativna veličina je tako promenjena: skulptura je prešla put od suverene forme u prostoru 1979. godine, do danas, kada stoji na dvostrukom postolju-postamentu i kao reprezentativni znak ‘dva puta’ je posredovana od stvarnog mesta.

Kao i mnoge druge modernističke skulpture i ova je rađena u veličini pretpostavljenoj da pruži sagledljivost mase i kontura sa ‘veće’ distance (uobičajena prosečna visina od oko tri metra), čije su konture (rubovi) fizičnost koja omogućava prelaz iz jednog stanja u drugo, a bez precizne ideje o mogućim pravcima posmatranja u prostoru kao i potencijalnim arhitektonskim paralaksama, uzimajući u obzir da je prostor platoa tek počeo da se izgrađuje. Konačno postavljanje skulpture – dvadeset pet godina nakon izrade 1979. godine – svedoči (nezavisno od prethodno utvrđenih ideoloških parametara mesta kakav je Vračarski plato) kao primer situirane modernističke skulpture čiji bi ideološki predznak ostao u drugom planu, odnosno čija bi formalna vrednost nadišla njegovo ideološko značenje, da je veštački brežuljak sa skulpturom urađen kao simulacija prirodnog terena, a ne u postojećem, karikaturalno piramidalnom obliku, tako da se nužno sagledava neodvojivo od skulpture same.

Ista skulptura najpre je bila u prostoru institucije, a potom dva odlivka uporedo stoje na različitim plintama u različitim prostorima (Beograd i Podgorica), noseći istu onu ‘prostornu neukotvljenost’ o kojoj, u povodu modernističkog spomenika na primerima Rodenovih skulptura *Balzak* i *Vrata pakla*, a koje od Stojanovićeve skulpture deli ceo vek, govori Rozalind Kraus¹⁸: prelaz praga

¹⁸ Kraus, „Kiparstvo u proširenom polju”, 306.

logike spomenika i ulaz u prostor onoga što se nazva njegovim negativnim stanjem predstavlja svojevrsnu neukotvljenost, bezzavičajnost, gubitak mesta, odnosno, ulazak u modernizam zato što skulptorska produkcija, upravo u razdoblju modernizma, deluje u odnosu na gubitak mesta, stvarajući spomenik kao apstrakciju, spomenik kao puku oznaku ili postolje, bez namenskog mesta i samo-upućujuću. Ova neukotvljenost na primeru beogradskog *Karađorđa* potvrđena je duplim postamentom, odnosno donjim plintom koji menja svoj oblik onda kada formalne karakteristike postanu (ili prete da postanu) jače od ideoloških (ideološke se ojačavaju 'ucrtavanjem' krsta na zelenoj kosoj ravni).

Politike uklanjanja i postavljanja novih javnih spomenika i status skulptura poklona

Istorija memorijalnih spomenika u Srbiji ukazuje da dinastija na vlasti (Karađorđevića i Obrenovića) nije uklanjala i uništavala spomenike podizane članovima prethodne dinastije, ali je često odlagala, pa i zaustavljala otpočete projekte podizanja ovakvih spomenika. U toku ratne dezintegracije SFRJ, a i posle, u nastalim samostalnim republikama podizani su novi nacionalni spomenici i rušeni stari. Nakon raspada SFRJ u Srbiji, koja je sebe smatrala sukcesorom stare države, skulpture uklanjane i skladištene na neugledno (i nepristupačno) mesto, nisu održavane, tako da su mnoge postale zapuštene, mnoge i uništene, a na mestu na kojima su neke inicijalno stajale, postavljene su druge.

Spomenici koji se podižu u Srbiji, posebno u Beogradu, ali i u drugim gradovima, od početka 21. veka, mogu se grubo podeliti u dve (dominantne) grupe: spomen-obeležja (spomen-mesta) apstraktnog izraza koja komemorišu žrtve ratova devedesetih godina i anahrono klasični figurativni spomenici istorijskim ličnostima kojima, u burno promenljivim istorijskim promenama, revolucijama i prevratima, nisu podignuti u vreme kome stilski i ideološki pripadaju. Ova druga vrsta memorijala su klasični figuralni-antropomorfni spomenici posvećeni istorijskim ličnostima kojima do tada nije bilo prilike, volje i/ili vremena da budu postavljeni, mahom onima iz perioda prošlosti

Srbije do Drugog svetskog rata. Iako je veliki broj tih ličnosti ostavio značajan trag u srpskoj istoriji i kulturi, ta činjenica ne čini smislenim i opravdanim postavljanje ovakvog tipa klasičnih skulptura, danas zakasnelih. Među prvima te vrste je spomenik Svetom Savi u blizini Hrama Svetog Save, poklon Ruske Federacije i spomenik Ćirilu i Metodiju¹⁹.

Spomenik slične provenijencije (akademska skulptura na klasičnom postamentu) postavljen je u centru grada, u kompleksu starog dvora koji je počeo da se formira sredinom 19. veka, u blizini zgrada Vlade, parlamenta i ministarstva srpske države, na mestu gde je do 1953. godine bila zgrada Ruskog poslanstva – spomenik caru Nikolaju II Romanovu²⁰. Monument je, slično prethodnom, poklon Ruske Federacije uoči posete ruskog predsednika Srbiji. Izbor mesta i vremena (u glavnoj ulici glavnog grada podiže se spomenik vladaru druge države stradalom pre jednog veka) ukazuje na potrebu vlasti da istakne posebnost istorijske uloge koju je Rusija imala u Srbiji i nastoji da ukaže da ima i danas. Ako su se ranije kao međudržavnički pokloni razmenjivali prikladni suveniri, pa pohranjivali u vitrine istorijskih muzeja, danas tu funkciju imaju odlivci akademskih skulptura, takvi da im zemlja-grad kome su donirani nalazi mesto bez kritičkog razmatranja: skulptura gotovo standardne visine (tri do tri i po metra) za ovu vrstu figuralne skulpture-spomnika, uz promenu visine i oblika postamenta, nalazi svoje mesto u bilo kom otvorenom prostoru, pri čemu se ovde više ne radi o 'nomadskom' statusu skulpture (Kraus), već pre statusu koji se može definisati kao 'štambiljni' – onaj kojim se određuju i pečatiraju međudržavni odnosi. Iako u prostoru gde je skulptura postavljena (čeonom stranom je veoma blizu ulice) ne postoji dovoljno velika distanca sa koje bi se posmatrala i ona se sagledava ne-

¹⁹ Jedan od ekstremnih primera je skulptorsko rešenje u centralnom gradskom parku Tašmajdan, nastalo kao rezultat pregovora/trgovine/investitorskih transakcija dveju država – Srbije i Azerbejdžana. U njemu je centralni spomenik Gajdaru Alijevu, bivšem političkom vođi sovjetskog, kasnije nezavisnog Azerbejdžana naspram koga je spomenik Miloradu Paviću, srpskom književniku, a značenjska, pa potom i fizička 'veza' ove dve ličnosti nađena je u književnom radu Pavića posvećenom hazarskom narodu, tobožnjim precima azarbejdžanskog naroda.

²⁰ Stilski, ovaj spomenik je blizak radovima ruskog skulptora Zuraba Ceretelija, čiji se veliki broj masivnih, skupih, dominantnih skulptura nalazi u javnom prostoru u Moskvi.

posredno – a zbog dominantog anahronog akademizma ovog spomenika – car Nikolaj II Romanov je recipročno udaljen od stvarne distance, usamljeni vladar, minijaturni, *vremenom* udaljen, i tako umanjen. Agamben (Giorgio Agamben) na to podseća u svom čitanju društva koje uporedo postavlja sebe na dve paradigme: dijahronijsku i sinhronijsku (upotrebom koncepta minijaturizacije), razvijajući kompleksne odnose između infantilnosti (nezrelosti) i istorije – društvo neguje dve opozitne tendencije: da demontira istoriju i proširi sadašnjost, ali i da ‘smanji’ sadašnjost i ‘uveća’ prošlost²¹.

Nedaleko od ovog spomenika, na uglu Sarajevske i Nemanjine ulice, nalazimo još jednu poklon-skulpturu: spomenik Gavrilu Principu, izliven u bronzi, visok dva metra, na postamentu od crnog mermera, autora Zorana Kuzmanovića. Rad je poklon gradu Beogradu od Republike Srpske, a jedan takav odlivak postavljen je u Istočnom Sarajevu 2014. godine. Skulptura je rađena prema fotografiji Gavrila Principa sa suđenja u Sarajevu i neznatno je viša (visine dva metra) od realne veličine (1:1), pa se ta mala razlika sagledava se kao ‘greška’ koja proizvodi neprijatnost, začudnost i upitanost. Skulptura se nalazi na dugačkom dvostepenom postamentu, kao na pobedničkom postolju ekipnih sportova: njoj je moguće prići, ali tada to ‘neznatno’ ali jasno uvećanje čini da ona izgleda zapravo ‘umanjena’. Skulptura – a posebno figuralna – nije objekat *per se*, nego telo koje ima značenja o telu za druga tela, a skulpturalna metafora, prema Donaldu Kuspitu, određena je „nestabilnim i otvorenim odnosom doslovnog i figurativnog karaktera skulpture, odnosno bitnim (nužnim) i slučajnim sličnostima skulpture i tijela.”²²

Zapravo, postavlja se pitanje da li je ovo ‘umanjena’, ‘uvećna’ ili ‘prirodna veličina’, ili, drugim rečima, šta znači kod figuralnih skulptura u spomeničkoj funkciji ‘prirodna veličina’. Jer, kako Klod Levi-Stros postulira: „Najzad, čak i ‘prirodna veličina’ polazi od umanjenog modela, jer se pri grafičkom ili plastičnom transponovanju umetnik mora odreći izvesnih dimenzija predmeta:

²¹ Giorgio Agamben, *Infancy and Play. On the Destruction of Experience* (London/New York: Verso, 2007).

²² Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetsky, 2005), 574–5.

volumena u slikarstvu, a boja, mirisa, i taktilnih utisaka čak i u vajarstvu; obe umetnosti odriču se dimenzije vremena, pošto je celina predstavljenog dela opažena u trenutku. Kakvu to moć ima umanjivanje, bilo da je reč o razmerama ili o broju svojstava? Izgleda da je ona rezultat preokretanja saznavnog procesa: da bismo upoznali stvarni predmet kao celinu, uvek smo skloni da najpre upoznamo njegove delove. Otpor koji nam on pruža savlađujemo deo po deo. Umanjivanjem razmera nastaje obrnuta situacija: umanjen, čitav predmet izgleda razumljiviji; kvantitativno umanjen, on nam izgleda i kvalitativno pojednostavljen. Tačnije rečeno, zbog kvantitativnog transponovanja povećava se i postaje raznovrsnija naša moć nad predmetom koji je homologan stvarnom predmetu: preko njega, ovaj poslednji možemo uzeti u ruku, izmeriti mu težinu na dlanu i obuhvatiti ga jednim pogledom.”²³

Drugačiji problem predstavljaju oni spomenici koji su zamenili prethodne, ideološki nepotrebne i smatrane suvišnim. Kao jedan od ‘zamenjenih’ je *Spomenik Borisu Kidriču* podignut posle smrti političara, šezdesetih godina dvadesetog veka, a autor spomenika je Nikola Janković. Ovaj spomenik se nalazio u prostoru između zgrada Vlade Srbije i Finansijskog parka. Međutim, 1997. godine, „Kidričeva figura je iz ideoloških razloga, kao skulptura ličnosti nedovoljnog značaja za nacionalnu istoriju, premeštena u park kod Muzeja savremene umetnosti. Na mestu na kojem se nalazi, istrgnuta iz primarne okoline, urbanističkog konteksta – iako predstavlja izuzetno uspelo ostvarenje figuralne plastike – deluje obeznačeno, napušteno. I pored takve sudbine, spomenik Kidriču ostaje jedna od najuspešnijih skulptura rađenih za javni prostor.”²⁴ Ova skulptura zamenjena je odlivkom skulpture *Takovski ustanak* Petra Ubavkića, iz 1902. godine, ranije postavljena u Topoli, sa, naravno, ovde drugačijim postamentom i osvetljenjem koje zaslepljuje posmatrača i tako postaje deo ‘skulpturalne instalacije’. Sam *Takovski ustanak* je nevidljiv, slepa mrlja, fantazmatski objekat na mestu duha prethodnog fantazmatskog objekta koji ispunjava prazninu, manjak u Drugome: nema

²³ Kłod Levi-Stros, *Divlja misao* (Beograd: Nolit, 1978), 65.

²⁴ B. Burić i N. K. Janković, *Nikola Koka Janković: skulpture i crteži* (Beograd: SANU, 2010).

ničeg s druge strane fantazma, prošlost je uvek nevidljiva i neiskustvena i nijednom njenom 'opisu' se ne može verovati.

Sve ove spomenike aktuelna vlast postavlja na način devetnaestovekovne didaktičke (i demagoške) upotrebe spomenika u ideološke svrhe, njihovim smeštanjem u javne prostore, iako u neporednoj blizini, u zgradi Parlamenta Srbije, postoji zbirka umetničkih dela, posebno skulptura kao elemenata enterijera koje svedoče o vremenu i istoriji. Zato je ovaj plato mogao da postane mesto na kome bi bili produkovani privremeni radovi umetnika kao odgovor na problem *mesta i vremena*, onako kako funkcioniše, na primer, Četvrti plint na Trafalgar skveru u Londonu (the Fourth Plinth, Trafalgar Square, London).

Borislav Pekić ili politika malih razlika

Poseban slučaj 'zakasnelih' spomenika je onaj podignut Borislavu Pekiću na Cvetnom trgu²⁵. Podizanje ovog spomenika pratila je velika rasprava u političkoj javnosti, posebno ona koju je pokrenula Demokratska stranka koju je osnovao sam Pekić, a upućena aktuelnoj stranci na vlasti, kojom joj se negira legitimitet za podizanje ovog spomenika i, naravno, *vice versa* odgovori aktuelne vlasti da je ona sama postavila spomenik koji Demokratska stranka, dok je bila na vlasti, nije podigla svom osnivaču. Upravo povodom položaja ove skulpture – „Ako se ima u vidu da je sedeća figura postavljena na stepenice da bi se mešala sa namernicima trga, da bi se 'približila narodu', nestabilnost ponuđene predstave, prinudno denotiranje jedne banalne radnje pisca, znači njegovu transformaciju u dežurnog, čak povlašćeno zaludnog, posmatrača događaja na glavnoj gradskoj saobraćajnici kojoj je okrenut”²⁶ – može se govoriti i o njenoj veličini: neznatno, ali očigledno veća od prave (1:1), veličina same figure, naglašena dodatno plintom na kome sedi, svedoči i o političkoj apropijaciji prošlosti stranke koja podiže spomenik i koja 'zamalo' tu prošlost

²⁵ O problemu sa ovim spomenikom ali i samim trgom piše Ljubodrag Gligorijević u: Ljubodrag Gligorijević, „Spomenik protiv Pekića. Rad vajara Zorana Ivanovića“, *Srpski književni list* 15/120 (2016).

²⁶ Gligorijević, „Spomenik protiv Pekića“.

i predstavlja svojom aktuelnom politikom. Ovde se, naravno, ne radi o savremenoj skulpturi²⁷, a figura Pekića se sagledava – ostavljajući po strani ostale formalne karakteristike skulpture – kao nakaza, cirkuski monstrum, simbolički prikaz susreta i (ne)koncenzusa dve politike. Efekat malih razlika, kako u veličini tako i u vremenskom kašnjenju postavljanja spomenika, tako postaje gigantsko ideološko mimoilaženje, ali u isto vreme i sučeljavanje.

* * *

Nakon sagledanog načina percepcije veličine analiziranih spomeničkih figura, kao i efekata koji oni proizvode svojim dimenzijama kao zanemarenim parametrom, nametnuo se, za deo naslova ovog teksta, naziv seminalne knjige arhitekta Rema Kolhasa (Rem Koolhaas) *S, M, L, XL* (u kojoj su projekti njegovog biroa poređani po veličini) kao i 'jedan broj za sve' ('one size fits all') – parafraza trgovačkih konfekcijskih mera. Ispostavilo se, dakle, da se o veličini spomeničkih skulptura razmišljalo na sledeće načine: kao o standardnim, fiksnim i stabilnim, usvojenim iz klasičnog perioda, tako da 'nude sagledljivost sa distance', i koje, iako u početku suvereno situirane u prostoru, kasnije pokazuju promenu svoje relativne veličine sa promenom urbanog okruženja; kao o takođe klasičnim veličinama koje, budući državnički pokloni, bivaju tretirani kao da 'odgovaraju u bilo kom prostoru'; ili se sama veličina skulpture menja, smanjuje, i time zanemaruju nova značenja. Zato se, konačno, onako kako Guliverova iskustva u društvima različitih (raz)mera utiču na njegovo viđenje sopstvenog društva, a Alisi promena veličine omogućava ulazak i participaciju u filozofskim avanturama, tako se efekti i učinci autora ovih radova mogu razumeti kao iznenađujuća i potencijalno provokativna perspektiva ponuđena posmatraču.

²⁷ Videti npr. rad Marka Volingera (Mark Wallinger) *Ecce Homo* postavljen na Četvrtom plintu u Londonu.

Literatura

Agamben, Giorgio. *Infancy and Play. On the Destruction of Experience* (London, New York: Verso, 2007).

Burić, B. i N. K. Janković. *Nikola Koka Janković: sculpture i crteži*. SANU, Beograd, 2010.

Cvetić, Mariela. *Monumentalna memorijalna politička skulptura u Srbiji*, u: Miško Šuvaković, *Umetnost u Srbiji II*, Orion art, Beograd, 2012, str. 303.

Čubrilo, Jasmina. *Two Monuments by Sreten Stojanović. Continuity in Discontinuity* u: Acta historiae artis Slovenica. Visualizing Memory and Making History. Public Monuments in Former Yugoslav Space in the Twentieth Century, 18|2• 2013.

Gligorijević, Ljubodrag. *Spomenik protiv Pekića. Rad vajara Zorana Ivanovića, Srpski književni list*, mesečnik za književnost, umetnost i kulturu, 15/120, 2016.

James, Meyer. *No More Scale: The Experience Of Size In contemporary Sculpture*, Artforum, summer, 200, <https://www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960>

Krauss, Rosalind. *Kiparstvo u proširenom polju, Quorum*, časopis za književnost, godina, broj 5, Zagreb, 1989.

Kuljić, Todor. *Kultura sećanja*, Čigoja štampa, Beograd, 2006.

Levi-Stros, Klod. *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1978.

Moore, Henry. 'The Sculptor Speaks', *Listener*, 18. august 1937.

Nora, Pierre. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989), pp. 7–24, Published by: University of California Press, DOI: 10.2307/2928520, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2928520>

Ože, Mark. *Nemesta*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005.

Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (1984).

Summers, David. „The Real Metaphor: Towards a Redefinition of the „Conceptual Image“, in Bryson et al., Eds., *Visual Theory* (New York: Harper Collins, 1991), prema: Pejić, Bojana. *Jugoslovenski spomenici: umetnost i retorika moći*, u: *Monumenti, promenljivo lice sećanja*, Centar za kulturnu dokumentaciju, Beograd, 2012, str. 10.

Šuvaković, Miško. *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

Šuvaković, Miško i Denegri, Jerko. *Ana Bešlić(1912–2008)*, Topy, Beograd, 2008, str. 22.

Timotijević, Miroslav. *Mit o nacionalnom heroju spasitelju i podizanje spomenika knezu*

Mihailu M. Obrenoviću III, *Nasleđe*, Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, broj IV, Beograd, 2002, str. 63.

Trifunović, Lazar. *Putevi i raskršća srpske skulpture*, *Umetnost* 22, časopis za likovne umetnosti i kritiku, april, maj, jun 1970, Izdavački zavod Jugoslavija.

Wells, Rachel. *Scale in Contemporary Sculpture: Enlargement, Miniaturisation and the Life-size*, Ashgate Publishing, Ltd., London, 2013.

Williams, J. Richard. *After Modern Sculpture. Art in the United States and Europe 1965–70*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2000.

S, M, L, XL or one size fits all: size of the statue as an ideological parameter

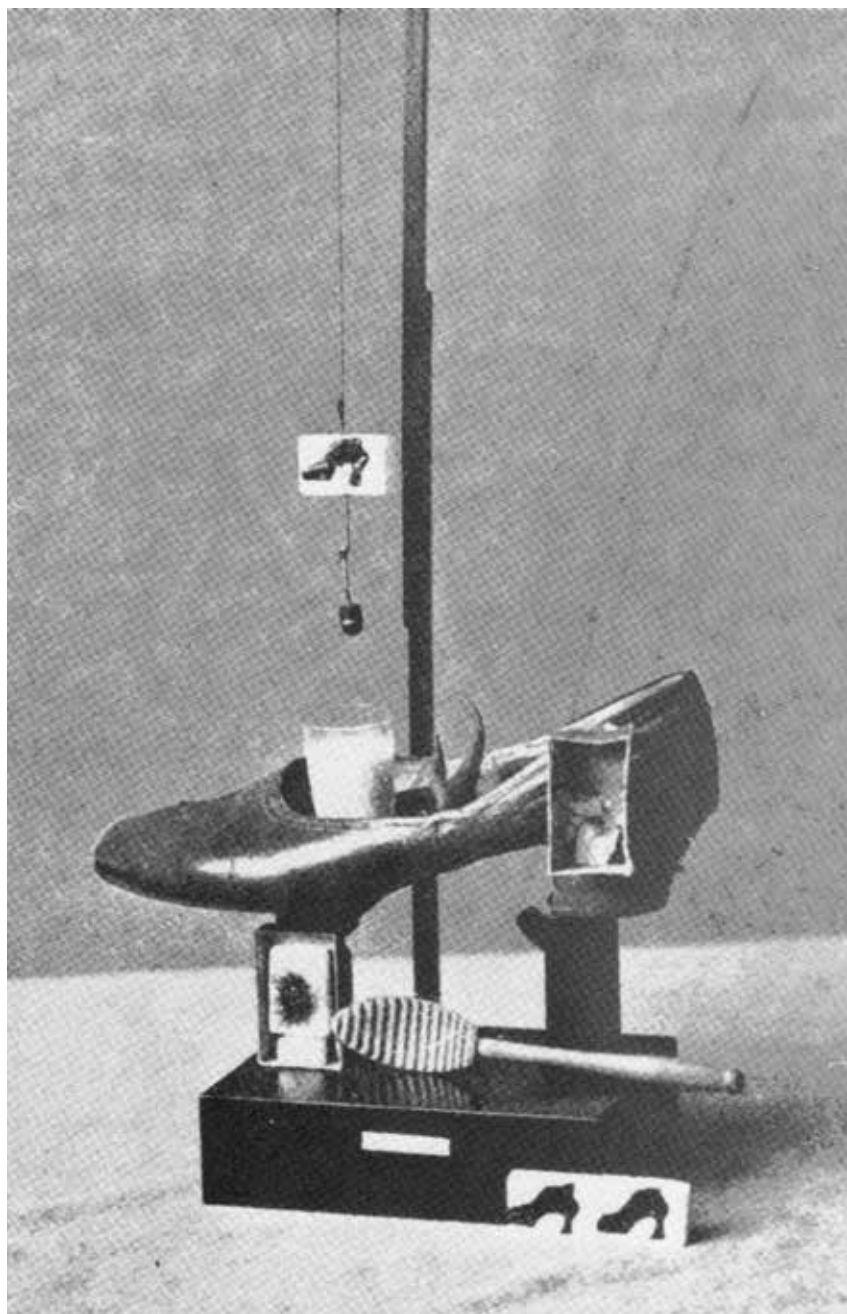
Resume

The paper examines the function of size (dimensions) primarily of statues - classic figurative monuments on the examples of the monumental heritage of Belgrade, and their position in the open public space; their ideological positioning in space is viewed in terms of their (non) selected dimension / size, and consequently established relationship with space. Further, the size and scale are viewed in the light of the fact that these are inseparable from the parameters of their social or political and ideological positions.

In this paper, we consider three problem cases that testify to the greatness of the sculpture / monument as an ideological and political parameter and the urban context in which they are placed: the first relates to the delayed project of the modernist sculpture *Karađorđe* by Sreten Stojanović, the second relates to the case of placing the sculpture replica set earlier, archaic, as those most often occupy the places of removed ideologically obsolete ones (such is the case *Takovski ustanak* by Petar Ubavkić that was placed instead of *Boris Kidrič* by Nikola Koke Janković) and the acceptance of gifts – sculptures dominantly from the year two thousand onwards, while the third problem is represented by the ‘delayed’ monuments, where their spacious proportions also can be read in the ideological key (*Borislav Pekić monument* at the Cvetni trg).

Ilustracije / Illustrations

**SKULPTURA:
MEDIJ.
METOD.
DRUŠTVENA PRAKSA.**





Vane Bor, *Le chemin*, 1929.
crveni tuš, 21 x 27 cm
Muzej savremene umetnosti, Beograd

Salvador Dali, „Skatološki objekat simboličke funkcije”,
Le Surréalisme au service de la Révolution, br. 3, 1931.





Ante Gržetić, *Spomenik bola i prkosa*, 1959, mermer (detalj)

Ante Gržetić, *Spomenik bola i prkosa*, 1959, mermer (razglednica, privatna kolekcija)



Miodrag Živković, *Spomenik streljanim đacima i profesorima*, 1963,
armirani beton i cement

ПОЗДРАВ ИЗ КРАГУЈЕВЦА



Miodrag Živković, *Spomenik streljanim đacima i profesorima*, 1963,
armirani beton i cement (razglednica, privatna kolekcija)



Vojin Bakić, Josip i Silvana Sajsl, *Spomen obeležje naroda Hrvatske*, 1981, visokopolirani čelik





Petar Ubavkić, *Takovski ustanak*, 1902, Finansijski park, ulica Kneza Miloša, Beograd (foto: Mariela Cvetić)





ГАВРИЛО ПРИНЦИП

1894 - 1918



Zoran Kuzmanović, *Gavrilo Princip*, 2015,
Sarajevska ulica, Beograd (foto: Mariela Cvetić)



Saša Marković Mikrob, *Photo booth konvencija*,
SKC, 2004, (foto: S.Veljović)



Saša Marković Mikrob,
radovi iz foto-automata,
ciklus: Političke partije, 1990



HORKEŠKART, brojnost: 45, Festival Moje-Tvoje-Naše, Rijeka 2006,
organizacija: Drugo More, (foto: horkeškart arhiva)

HORKEŠKART, brojnost: 45, Festival Moje-Tvoje-Naše, Rijeka 2006,
organizacija: Drugo More, (foto: horkeškart arhiva)







kuda.org ?, Tribina, Mesna zajednica Jugovićevo, Detelinara,
Novi Sad, 17.04.2014. (foto: ?)



kuda.org ?, Promocija *Stanar-a*, Mesna zajednica Radnički, Detelinara,
Novi Sad, 17.07.2014. (foto: ?)



Zoran Todorović

*Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog /
Biljana Andonovska, Intro, MSUB, 2016, video frame*

*Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog /
KIZ BARABA, Spomenik Kosmajskom partizanskom odred, Kosmaj, 2016, video frame*



*Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog /
Edicija Jugoslavija, Nacionalni park Sutjeska, 2016, video frame*

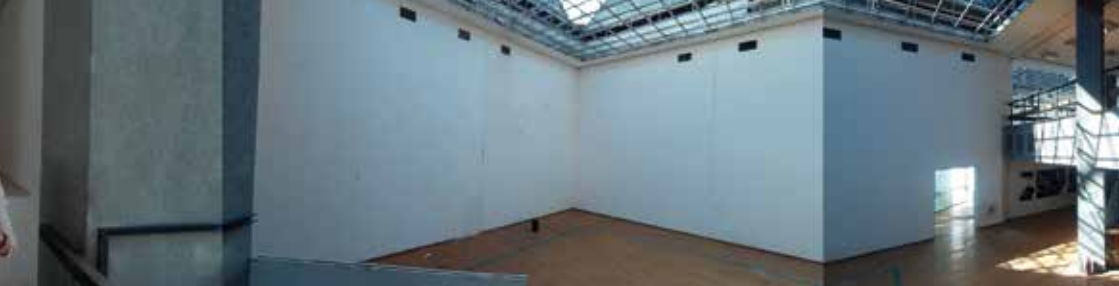
*Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog /
Grupa za konceptualnu politiku, Sanatorijum Živadinović, Vrnjačka Banja, 2016, video frame*



Zoran Todorović

*Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog /
Intro, MSUB, Biljana Andonovska, 2016.*

*Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog /
KIZ BARABA, Spomenik Kosmajskom partizanskom odred, Kosmaj, 2016.*



*Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog /
Edicija Jugoslavija, Nacionalni park Sutjeska, 2016.*

*Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog /
Grupa za konceptualnu politiku, Sanatorijum Živadinović, Vrnjačka Banja, 2016.*



VIETNAM DEL NORD 1955-1975

VIETNAM DEL SUD 1955-1975



JUGOSLAVIA 1918-2009





Ivan Grubanov, *United Dead Nations*, 2015,
instalacija, mixed media, 2500x800x50cm,
ljubaznošću umetnika i Look Gallery

Da li skulptura postoji u savremenoj umetnosti?

Apstrakt

Većina postojećih, uglavnom nasleđenih i konvencionalnih kategorija, pojmova i podela u umetnosti, u velikoj meri nije operativna kada je reč o savremenoj umetnosti: reprezentacija, apropijacija, visoka umetnost, masovna umetnost, alternativa, medij... Globalni i umreženi svet permanentne krize, društva straha i novih tehnologija izmenio je način funkcionisanja i poziciju umetnosti. Jedan od načina za kvalitativno unapređenje interpretacije savremene umetnosti u smislu uvođenja novih alata za njeno razumevanje jeste teorija umreženog društva. Da li je to samo još jedan od teorijskih diskursa koji svoju primenu nalazi u interpretaciji savremene umetnosti (kao biopolitika, postkolonijalne teorije, queer teorije...) ili nešto drugo – otvoreno je pitanje. Početna pretpostavka jeste da umreženi svet nije samo jedan od mogućih teorijskih diskursa koji se može primeniti na tumačenje savremene umetnosti već je ključno polazište za razumevanje, pre svega, savremene umetnosti – načina funkcionisanja, ali i kritičke analize umetnosti u digitalnoj paradigmi. Glavno istraživačko pitanje je kako funkcioniše skulptura u savremenom, umreženom društvu?

Ključne reči

skulptura, objekat, avangarda, neoavangarda, savremena umetnost, medij, kontekst

Jedna od, danas, najčešćih definicija skulpture jeste da je skulptura trodimenzionalna umetnost. Ovakva, najšire moguće formulisana i neobavezujuća definicija, ponekad dopunjena specifičnijim određenjima,¹ upućuje na, moglo bi se reći, „krizu identiteta” ili terminološke poteškoće u definisanju

¹ „Three-dimensional art made by one of four basic processes: carving, modelling, casting, constructing” <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/sculpture> (pristupljeno 15. 10. 2016).

nečega što je davno prevazišlo granice tradicionalnog likovnog medija. Slično se može reći i za sliku: kroz istoriju najčešće povezivana sa tehnikom ulja na platnu, danas je neka vrsta generičkog termina koji se odnosi na puno različitih stvari: tradicionalnu sliku, tehno sliku, digitalnu sliku, mentalnu sliku... U poređenju sa tim, skulptura je, ipak, u velikoj meri zadržala relaciju sa medijskim određenjem kao glavnim obeležjem modernističkog shvatanja skulpture koje se zadržalo do danas. Postavlja se, međutim, pitanje da li je modernističko shvatanje skulpture primenjivo u savremenoj umetnosti? U kojoj meri opstaje i pored procesa proširivanja polja skulpture? Da li se, nakon brojnih procesa aproprijacije najrazličitijih materijala, tehnika, predmeta i procedura koji su se odvijali tokom čitavog 20. veka, može govoriti o skulpturi kao operativnom terminu u savremenoj umetnosti?

Dvadeseti vek obeležavaju, uslovno rečeno, dva modela funkcionisanja umetničkog rada: modernistički i avangardni. U prvom, koji dominira u prvoj polovini veka i vrlo brzo zadobija konvencionalni status, samo delo je nosilac značenja nezavisno od činilaca izvan, te je, samim tim, u prvom planu sve ono što ga određuje kao specifični, umetnički predmet. To je, pre svega, umetnički medij, zatim, forma i drugi likovni elementi. Pojavom avangarde, ovakvo shvatanje postaje predmet kritike. Avangarda uvodi alternativni način funkcionisanja u kojem ne samo delo već kontekst i izložba kao celina produkuju značenje, što pokazuju različite avangardne strategije performativnog i participativnog tipa u kojima je rad ono što se dešava u određenoj situaciji: u galeriji, na pozornici ili na ulici u neposrednom kontaktu sa publikom. Uvođenje avangardnih strategija u institucije tokom pedesetih i šezdesetih godina predstavlja uspostavljanje kontinuiteta sa avangardom i nastavak procesa destabilizovanja konvencionalnog shvatanja umetnosti.

Prelaz sa modela u kojem je umetničko delo nosilac značenja ka drugom modelu u kojem se značenje produkuje u određenoj situaciji, na izložbi, bilo je posebno traumatična tačka za skulpturu. To se, možda, najdirektnije vidi u tekstu Majkla Frida (Michael Fried) „Art and Objecthood” u kojem se ovaj prelaz percipira ne samo kao napad na skulpturu već kao „negacija umet-

nosti" koja dovodi u pitanje egzistenciju same umetnosti.² Tekst je, u stvari, vrlo dramatična reakcija na pojavu minimalne umetnosti i posebno uvođenje termina *objekat*.³ Termin *objekat*, preuzet kao krajnje relaksirana varijanta u medijskom pogledu, direktno se pozicionira nasuprot skulpture, medijski specifične forme zasnovane na modernističkim načelima koja proizlaze iz rigidne i, u tom trenutku, dominantne kritičarske pozicije Klementa Grinberga (Clement Greenberg).

Frid povezuje *objekat* sa „stanjem ne-umetnosti“ pozivajući se upravo na Grinberga. *Objekat* je stanje ne-umetnosti jer ne pripada određenoj kategoriji, nema definisan identitet, a to je u suprotnosti sa konvencionalnim određenjem umetničkog dela kao specifičnog predmeta. Tekst se može čitati kao nemogućnost usklađivanja konvencionalnog shvatanja, pre svega skulpture, sa onim što se dešava „na terenu“, a to je pojava niza novih umetničkih praksi koje izmiču postojećim, opšteprihvaćenim kategorizacijama u umetnosti. Pisan 1967. godine, u trenutku kada se uveliko, u različitim registrima – kulturnim, socijalnim, obrazovnim i političkim – dovode u pitanje postojeći konvencionalni modeli, ovaj tekst se, u tom ključu, može posmatrati kao retrogradni, konzervativni udar. Zanimljiva je, međutim, preciznost s kojom je autor detektovao pomake, promene i razlike koje uvodi minimalna umetnost i koje, dugoročno gledano, mogu dovesti u pitanje integritet umetničkih medija kao dominantnih kategorija u umetnosti, što se, gledano iz današnjeg ugla, i dogodilo.

Ukoliko se zanemari negativan predznak iznetih argumenata, koji povremeno poprimaju ton ideološke, a ne teorijske odbrane, sam tekst u velikoj meri doprinosi razumevanju minimalne umetnosti i procesu eksternalizacije značenja umetničkog rada kao najavi jedne od ključnih osobenosti savremene umetnosti. Kroz čitav tekst direktno probija stav o vrlo ozbiljnom shvatanju promena koje se, u tom trenutku, dešavaju u umetnosti. Te promene povezane su, pre svega, sa udaljavanjem od tradicionalnih likovnih medija i konven-

² Michael Fried, „Art and Objecthood“, *Artforum* V, 10 (1967).

³ Donald Judd, „Specific Objects“, *Arts Yearbook* 8 (1965).

cionalnog shvatanja umetnosti. One, po mišljenju autora, dovode u pitanje ne samo sliku i skulpturu već i umetnost. U tome se mogu, istovremeno, prepoznati univerzalističke pretenzije u shvatanju umetnosti i ideološka pozicija samog autora koji sve što je različito od njegovog teorijskog okvira percipira kao negaciju umetnosti.⁴

Koji su to pomaci i promene koje Majkl Frid detektuje u minimalnoj umetnosti, a koje ukazuju na prelaz iz modela umetničkog dela kao nosioca značenja ka modelu izložbe kao nosioca značenja? Frid taj prelaz definiše kao uvođenje teatralnosti u umetnost navodeći elemente koji doprinose tom teatarskom efektu. Prvo, minimal radovi računavaju aktuelne okolnosti u kojima se posmatrač susreće sa umetničkim delom. Tu, pre svega, misli na okolnosti povezane sa prostorom u kojem je rad izložen. Ono što on pri tom pripisuje teatarskom efektu jeste zapravo drugačiji način funkcionisanja umetničkog rada: to više nije samo izloženi predmet, već objekat u određenoj situaciji, koja je sada konstitutivni deo rada. Samim tim, sve što je deo te situacije istovremeno je i deo rada: realni prostor u kojem se posmatrač kreće, realno vreme, odnosno, period u kojem je rad izložen i brojne druge okolnosti povezane sa realnim iskustvom.

Frid vrlo precizno uočava da minimal radovi ne funkcionišu zasebno, već prave konekcije prema spolja: mestu, prostoru u kojem su uzloženi, okolnostima, situaciji i posmatraču.⁵ To je u suprotnosti sa modernističkim shvatanjem autonomije umetničkog dela i specifičnosti medija. On kaže da nikad ranije

⁴ U tom ključu posebno je zanimljivo kao simptom to što sam autor, već na početku teksta, taj „ideološki“ momenat upisuje u minimalnu umetnost na osnovu toga što umetnici koji pripadaju ovom pravcu pišu tekstove. „The enterprise known variously as Minimal Art, ABC Art, Primary Structures, and Specific Objects is largely ideological. It seeks to declare and occupy a position—one that can be formulated in words, and in fact has been formulated by—some of its leading practitioners.” Fried, „Art and Objecthood”.

⁵ U tekstu se pominje nerelaciono svojstvo minimal radova, što upućuju na kontradiktornost u odnosu na izneseni stav o produkovanju konekcija i relacija ka spolja kao glavnim obeležjima minimala. Međutim, Frid navodi nerelacioni karakter objekta u smislu holističkog, jedinstvenog, organskog shvatanje umetničkog dela kao celine u kojem je svaki deo u relaciji sa celinom i podređen celini, što je ključno obeležje tradicionalne skulpture u evropskoj tradiciji koja je tokom istorije pretežno antropomorfna. Nerelaciono se u tom kontekstu odnosi na nepostojanje relacija unutar samog dela, a ne na relacije ka spolja o kojima je ovde reč. (Prim. aut.)

nije postojala mogućnost da se umetničko delo svede na objekat, običan predmet, što direktno ukazuje na to u kojoj meri je modernističko shvatanje umetnosti utemeljeno u kulturnom u benjaminovskom smislu. Njegov glavni argument je da ono što umetničko delo čini specifičnim predmetom jeste umetnički medij, a ako se destabilizuje sam medij, onda se dovodi u pitanje umetničko delo, jer se gubi razlika između umetničkog i neumetničkog. Upravo to se dešava sa avangardnim praksama kao što su kolaž, asamblaž, redimejd, fotomontaža, performans... U ovim praksama najdirektnije se vidi proces nestajanja jasnih razlika između umetničkog i neumetničkog, mada se počeci tog procesa mogu videti i ranije, kako navodi Frid, još od Manea, koji u svojim slikama svodi piktoralni kvalitet, pre svega, iluziju, čime predmetnost same slike postaje vidljiva. Avangardne i neoavangardne umetnosti dovode u pitanje njenu konvencionalnu i medijski specifičnu dimenziju. Otud je teatralnost ne samo napad na skulpturu već na umetnost „kao takvu“. I ne samo to, već se umetnost degeneriše približavanjem teatru, što je jedan od ključnih Fridovih zaključaka koji samo potvrđuje njegove ideološke tendencije.⁶

Ovaj tekst problematizuje taj prelaz iz modela u kojem autonomno delo produkuje smisao u drugi način funkcionisanja – proizvodnje smisla u konkretnoj situaciji: na izložbi, u određenom kontekstu. Taj prelaz ne znači hronološko smenjivanje jednog modela drugim, već, pre bi se moglo reći, uvođenje drugačijeg modela koji se, u tom trenutku, suprotstavlja dominantnom, a baziran je na uspostavljanju konekcija prema spolja: ka realnom prostoru, posmatraču i okolnostima u kojima se izvodi rad. Reperkusije ovog procesa ospoljavanja smisla, koji se produkuje u situaciji, a ne iz samog dela kao autonomnog entiteta, jeste to što se, vrlo često, proces produkcije izjednačava sa procesom reprezentacije. U tom procesu rad dobija vremensku dimenziju, direktno, uvođenjem promene kao konstitutivnog dela rada ili

⁶ „The concepts of quality and value and to the extent that these are central to art, the concept of art itself are meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts. What lies between the arts is theatre. Presentness is grace.” Fried, „Art and Objecthood”.

procesualnosti i indirektno, kroz ograničeno trajanje; zatim, vrlo često u radu se koriste postojeći predmeti preuzeti iz svakodnevnog iskustva, te ih je samim tim teško – ili čak nemoguće – medijski definisati; istovremeno, sam rad može da bude izložen nezavisno od institucionalnog izlagačkog okvira. Polazište za sve ove procese je avangarda.

Semantički i produkciono odmak od skulpture kao medijski definisanog i autonomnog predmeta možda se najdirektnije prepoznaje u nastojanjima umetnika da kroz svoju praksu redefinišu pojam skulpture ili uvedu sasvim drugačije shvatanje skulpture ili ga u potpunosti odbace. Tako Ken Friedman (Ken Friedman) za svoj *Fluksus* rad kaže: „Udaljenost od ove strane do tvog oka je moja skulptura.”⁷ Bojs (Joseph Beuys) pravi radikalni odmak od konvencionalnog shvatanja skulpture tako što svoj rad definiše kao socijalnu skulpturu. Zanimljivo je da on koristi termin skulptura za svoj rad koji nema veze sa skulpturom, osim oblikovanja, u ovom slučaju *oblikovanja* društva i ljudskih odnosa kao daleke reminiscencije na skulptorski postupak oblikovanja materijala. Tu je, naravno, i već pomenuti termin *objekat* Donalda Džada (Donald Judd), koji ima funkciju reza u odnosu na skulpturu. Ili termin *vokovizuel* Vladana Radovanovića, takođe smišljen sa idejom radikalnog odmaka od postojećih medijskih kategorija.

Kada je reč o savremenoj umetnosti skulptura se definiše najšire moguće – trodimenzionalna umetnost, bez ijednog „obavezujućeg” određenja svojstvenog definiciji. Čak i kada se uvedu bliža određenja, kao što je to slučaj sa rečnikom galerije Tejt Modern, ona deluju anahrono i svedena su na tehničke i tehnološke procese. U kojoj meri se skulptura udaljila od pojmovnog okvira povezanog sa oblikovanjem materijala i pomenutim postupcima, najbolje se vidi u obrazloženju za nagradu Centra za skulpturu Našer (The Nasher Sculpture Center) za 2017. koju je dobio francuski umetnik Pjer Uig (Pierre Huyghe). Reč je o prestižnoj nagradi koju dodeljuje institucija pozicionirana kao jedna od najrelevantnijih po pitanju skulpture i čiji žiri čine eminentni

⁷ Craig J. Saper, *Networked Art* (Mineapolis: University of Minnesota Press, 2001), 44.

umetnici, kritičari i predstavnici institucija.⁸ Njihovo obrazloženje za dobitnika nagrade glasi: „Pjer Uig je duboko proširio parametre skulpture, tako što je uključio različite materijale i discipline kao što su muzika, film, ples i teatro, spojio ih sa biologijom i filozofijom i inkorporirao vremenske elemente različitog intenziteta, koji variraju od magle, leda, parade, rituala, automata, kompjuterskih programa, video igara, pasa, pčela i mikroorganizama“⁹.

Indikativno je da se obrazloženje temelji na argumentaciji koja je već viđena, čak, prilično zastarela. Argumentacija je preuzeta iz jednog od ključnih tekstova koji problematizuju pojavu instalacije. Reč je o tekstu Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) „Skulptura u proširenom polju“ iz 1978. godine.¹⁰ Ovaj tekst, istovremeno, mapira pomak od tzv. prvog modela, modernističkog shvatanja skulpture ka drugom, neoavangardnom koji akcenat stavlja na izložbu, odnosno situaciju. Takođe, pruža teorijsku eksplikaciju i kritičke alate za razumevanje pojave relevantne za taj period, od sredine šezdesetih do sredine sedamdesetih godina prošlog veka, te je neka vrsta antipoda Fridovom tekstu koji detektuje pojavu nečeg drugog, novog, ali zastupajući reakcionarni stav, vraćanje prethodnom, modernističkom modelu. Rozalind Kraus, s druge strane, ukazuje na proširivanje pojma skulpture, uvođenje novih postupaka, materijala i, pre svega, realnog prostora kao ključnog obeležja tzv. proširenog polja, nasuprot simboličkog koji je povezan sa konvencionalnom skulpturom. Dok simbolički prostor izdvaja skulpturu iz realnog u simbolički tj. umetnički registar manifestujući ideju o njenoj autonomnosti, realni prostor direktno povezuje skulpturu sa nizom, gledano iz modernističkog ugla, „neumetničkih“ komponenti koje su deo tog prostora.

⁸ „The 2017 Nasher Prize jurors are: Phyllida Barlow, artist; Lynne Cooke, Senior Curator, National Gallery of Art; Okwui Enwezor, Director, Haus der Kunst; Yuko Hasegawa, Chief Curator of the Museum of Contemporary Art, Tokyo (MOT); Steven A. Nash, founding Director of the Nasher Sculpture Center and Director Emeritus of the Palm Springs Art Museum; Alexander Potts, art historian; Sir Nicholas Serota, Director, Tate; Huma Bhabha, artist; and Pablo León de la Barra, UBS MAP Curator, Guggenheim.“ www.nashersculpturecenter.org (pristupljeno 20. 10. 2016).

⁹ www.nashersculpturecenter.org.

¹⁰ Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Massachusetts: The MIT Press, 1986).

Ako je ova argumentacija relevantna za instalaciju, u trenutku kada se sama praksa tek konstituiše i još uvek nema svoje terminološko određenje već se oslanja na postojeće,¹¹ onda teško da može da bude operativna i pola veka kasnije, odnosno danas kada je gotovo nemoguće govoriti o specifičnosti umetničke prakse polazeći od konvencionalnih kategorija kao što su medijske, žanrovske... To se vidi upravo u pomenutom obrazloženju za „najambiciozniju internacionalnu nagradu za skulpturu ustanovljenu u čast živog umetnika koji unapređuje razumevanje skulpture i njenih mogućnosti”¹². Dok je prošireno polje skulpture uračunavalo uvođenje novih postupaka, materijala, realnog prostora, vremena i sl., ovde se u kontekstu rada nagrađenog „skulptora” pominju: muzika, pozorište, film, ples, biologija, filozofija, rituali, kompjuterske igre, automate, psi, pčele i magla.

Čini se da ovaj rad ne samo što prevazilazi medij skulpture već i „proširenog polja” skulpture. Rad čine ne samo različiti materijali, postupci, mediji, tehnologije, već i sasvim raznorodne stvari: od rituala do kompjuterskih igrica, od pčela do automata, od plesa do biologije. Kroz umetnički rad povezane su heterogene oblasti i umreženi različiti registri. To je ujedno i jedna od ključnih komponenti savremene umetnosti. Savremene umetničke strategije ne samo da uračunavaju upotrebu i umetničkih i neumetničkih medija i materijala, što je nasleđe avangardnog iskustva, već ukazuju na nestajanje jasnih razlika između umetničkog i neumetničkog u mnogo širem smislu, pre svega, u heterogenom povezivanju najrazličitijih registara ljudskog delovanja. Istovremeno, razlika između umetničkog i neumetničkog konstituiše se kontekstualno, jer drugih „opipljivih” razlika vrlo često i nema, tako da isti predmet, snimak, gest, praksa... u jednom kontekstu mogu da budu umetnički rad ili deo umetničkog rada, a u drugom, neumetničkom kontekstu – gube taj status.

¹¹ Termin instalacija prvi put je upotrebljen u tekstu Danijela Birena "The Function of the Studio" (Daniel Buren, „The Function of the Studio” in *October: The First Decade, 1976-1986* (Massachusetts: The MIT Press, 1987), 201–207), a u rečnike umetničkih pojmova kao samostalna odrednica ulazi tek početkom devedesetih godina (Julie H. Reiss, *From Margin to Center* (Massachusetts: The MIT Press, 2001)).

¹² www.nashersculpturecenter.org.

To je, takođe, efekat apropijacije kao jednog od ključnih obeležja umetnosti 20. veka. Različiti procesi apropijacije – od apropijacije neumetničkih materijala i postupaka, preko apropijacije medija i postojećih medijskih zapisa do postprodukcije i preuzimanja postojećih umetničkih radova – u velikoj meri su destabilizovali razliku između umetničkog i neumetničkog. Ono što je, međutim, karakteristično za savremenu umetnost jeste bliže terminu postaproprijacija. Jedno od glavnih obeležja apropijacije jeste preuzimanje i kontekstualno izmeštanje, pri čemu je taj izvorni ili prvobitni kontekst preuzetog od konstitutivnog značaja za sam rad. U savremenoj umetnosti nije reč samo o preuzimanju i izmeštanju iz originalnog konteksta, već o kretanju u mreži: određeni motiv pojavljuje se u različitim kontekstima i njegovo kretanje uračunava istovremeno sve prethodne kontekste tako da je značaj „prvobitnog konteksta” relativizovan u korist samog kretanja koje produkuje smisao rada. To se najbolje vidi na primeru Dišanove (Marcel Duchamp) *Fontane* i svih njenih „emanacija”: od njegovih kopija i replika, preko brojnih referenci u radovima drugih umetnika kao što su Manconi (Piero Manzoni), Gober (Robert Gober), Sturtevant (Ellen Sturtevant), Šeri Levin (Sherrie Levine) do Katelanove (Maurizio Catellan) *Amerike* (2016), čiji se smisao konstituiše upravo u toj mreži koju čine sve pomenute reference i mnoge druge: ekonomske, političke, socijalne...

U savremenoj umetnosti, umetnički rad je, u tom smislu, u velikoj meri udaljen od medijskog okvira. Umetnički rad je čvorište u kojem se presecaju različiti registri, konteksti u kojima se pojavljuje i niz drugih umetničkih i neumetničkih kretanja kao što su socijalna, politička, ekonomska ili neka druga. Smisao rada se konstituiše iz tih brojnih komponenti koje su nekada eksplicitno prisutne, a ponekad ne. Njegovo posmatranje ili pozicioniranje kao čvorišta u mreži od ključnog je značaja za ocrtavanje smisla samog rada. To je ujedno i treći, umreženi modus funkcionisanja umetničkog rada koji se nadovezuje na prethodna dva: modernistički u kojem figurira medij, specifičnost umetničkog i autonomija u odnosu na sve druge registre; i, (neo) avangardni u kojem se smisao rada konstituiše u odnosu na spolja – mesto i vreme izlaganja, u odnosu na posmatrača i sve druge komponente povezane sa situacijom u kojoj se rad pojavljuje.

Umreženi način funkcionisanja prepoznaje se i u drugim ravnima: povezivanju različitih registara, kombinovanju različitih medija u realizaciji umetničkog rada, nomadskom kretanju umetnika kroz različite medije u zavisnosti od koncepta rada, čak i u obraćanju umetničkog rada određenoj „mreži ljudi“, što nije povezano sa elitističkim konceptom umetnosti, već odustajanjem od modernističke ideje univerzalističkog tipa obraćanja „svima“. U tom ključu, umreženi način funkcionisanja nije samo obeležje net arta ili digitalnih umetnosti, već svih umetničkih strategija i praksi koje uračunavaju savremenost ili referiraju na savremeno iskustvo.¹³

Može se zaključiti da su za umetnost, danas, konstitutivna sva tri modela funkcionisanja o kojima je bilo reči. Skulptura kao pojam zasnovan na medijskom određenju i specifičnosti umetničkog kao zasebnog polja istraživanja povezana je, pre svega, sa ovim modelom funkcionisanja unutar kojeg je njen pojamovni okvir u potpunosti definisan. Drugi model, koji za polazište ima avangardno iskustvo, konstituiše se nasuprot prethodnom i dovodi u pitanje sva konvencionalna obeležja umetničkog dela: umetničko delo kao specifičan, privilegovani predmet, zatim koncept stvaranja umetničkog dela i konvencionalno shvatanje umetnika kao stvaraoca. Dovodi se u pitanje i sam pojam skulpture koja dobija brojne alternative: od asamblaža i redimejda preko ambijenta, city-specific intervencija, land arta, mixed media do instalacije kao termina koji uračunava komponente svih prethodnih. Njegovo glavno obeležje predstavlja uvođenje temporalnosti – vremenskih odrednica povezanih sa trajanjem, promenom, procesom – sve ono što je u suprotnosti sa konvencionalnim shvatanjem skulpture. Treći, umreženi način funkcionisanja za polazište isto ima avangardno iskustvo i nadovezuje se na prethodni model, ali istovremeno uračunava i niz drugih promena koje su se desile u širem društvenom kontekstu kao što su neoliberalni kapitalizam, globalizacija i postinformatičko društvo u kojem je informacija „osnovna sirovina“ povezana sa digitalnim tehnologijama koje su zahvatile gotovo sve registre ljudskog

¹³ Saper, *Networked Art*.

delovanja.¹⁴ Pojam skulpture kao zasićene medijski definisane kategorije nije operativan unutar ovog modela, jer su jasna medijska određenja, kategorije i podele prevaziđene u umreženom načinu funkcionisanja svojstvenog ne samo umetnosti već i drugim registrima ljudskog delovanja.

Zaključak

Na osnovu svega mogu se izvesti sledeći zaključci. Prvo, ova tri modela ne predstavljaju tri faze koje se hronološki smenjuju i jedna drugu isključuju.

Drugo, umetnost danas konstitušu komponente sva tri modela: prvog, konvencionalnog, zasnovanog na medijskom određenju; zatim, drugog, koji za polazište ima avangardno iskustvo, prošireno polje delovanja i konstituše se nasuprot prvom, i trećeg, umreženog načina funkcionisanja koji za polazište takođe ima avangardno iskustvo, ali istovremeno uračunava i niz drugih promena koje su se desile u širem društvenom kontekstu kao što su neoliberalni kapitalizam, globalizacija i postinformatičko društvo u kojem je informacija „osnovna sirovina” povezana sa digitalnim tehnologijama koje su zahvatile gotovo sve registre ljudskog delovanja.

Treće, najzastupljeniji je drugi model povezan, u najvećoj meri, sa konceptom proširenog polja. To se može objasniti time što zadržava opšte prihvaćeno, konvencionalno shvatanje i istovremeno ga apdejuje novim određenjima povezanim sa uključivanjem vremenskih komponenti, performativa, socijalnih praksi, participativnih praksi i digitalnim tehnologijama, što u potpunosti dovodi u pitanje njegovu medijsku definisanost i samim tim upotrebu termina skulptura. Njegova je operativnost, s druge strane, u velikoj meri prevaziđena u savremenim kompleksnim sistemima i mrežama, u svetu hao-

¹⁴ „Pojam društvo informacija naglašava ulogu informacija u društvu. Ali ja tvrdim da je informacija, u svom najširem smislu, tj. kao komunikacija znanja, bila ključna u svim društvima, uključujući i srednjovekovnu Evropu koja je bila kulturno strukturirana i u dobroj mjeri ujedinjena oko skolastike... Za razliku od toga, pojam informacijski ukazuje na obilježje specifičnog oblika društvene organizacije u kojemu generiranje informacija, njihova obrada i prenošenje postaju osnovni izvori produktivnosti i moći, zbog novih tehnoloških uvjeta koji se pojavljuju u ovome povijesnom razdoblju.” Manuel Kastels, *Moć komunikacija* (Beograd: RTS izdavaštvo i Clio, 2014).

tičnih, zbunjujućih i nekontrolisanih promena. Čini se, ipak, da je u statičnim, glomaznim i birokratizovanim institucionalnim sredinama, ovaj koncept proširenog polja najprihvatljiviji kao kompromisno rešenje: kao način da se termin skulptura zadrži i istovremeno proširi u skladu sa brojnim promenama koje se ne mogu zanemariti, a povezane su sa, između ostalog, dominacijom digitalnih tehnologija koje i sam pojam medija čine prevaziđenim.

I na kraju, iz pozicije trećeg umreženog modela, koji je tek u fazi uspostavljanja i ne sasvim definisanog načina funkcionisanja, termin skulptura operativan je jedino kao recidiv na istorijsku kategoriju, kao referenca na prošlo koje je, kao što je poznato, uvek prisutno i u sadašnjem.

Literatura

Buren, Daniel. „The Function of the Studio”. In *October: The First Decade, 1976-1986*. Massachusetts: The MIT Press, 1987.

Fried, Michael. „Art and Objecthood”. *Artforum* V, 10 (1967).

Judd, Donald. „Specific Objects”. *Arts Yearbook* 8 (1965).

Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”. In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: The MIT Press, 1986.

Kastels, Manuel. *Moć komunikacija*. Beograd: RTS izdavaštvo i Clio, 2014.

Reiss, Julie H. *From Margin to Center*. Massachusetts: The MIT Press, 2001.

Saper, J. Craig. *Networked Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Is there a sculpture in contemporary art?

Resume

Most of the existing, largely inherited and conventional categories, concepts and classifications in art, are mainly not operational when it comes to contemporary art: representation, appropriation art, high art, popular art, mainstream, alternative, medium... This global and networked world of permanent crisis, society of fear and new technologies has changed the way of functioning and the position of art. One way of improving the quality of interpretation of contemporary art in terms of introducing new tools for its understanding is the theory of the network society. Is this yet another theoretical discourse that is finding its way in the interpretation of contemporary art (such as biopolitics, postcolonial theory, queer theories...) or something else – it is an open question. The starting assumption is that the networked world is not just one of the possible theoretical discourses that can be applied to the interpretation of contemporary art but the key starting point for understanding, above all, contemporary art - the way of functioning, as well as critical analysis of art in the digital paradigm. The main research question is how the sculpture functions in a modern networked society?

Oblikovanje formi društvenosti – arhitektura ljudskih odnosa¹

Apstrakt

Od istorijskih avangardi do danas umetnička praksa kontinuirano pokušava da proširi polje umetničkog delovanja i poništi granice tradicionalnog poimanja umetničkih kategorija. U tom procesu pojam skulpture se uvek iznova definiše, od skulpture u proširenom polju čiji teorijski okvir postavlja istoričarka umetnosti Rozalind Kraus (Rosalind Krauss), do koncepta socijalne skulpture Jezefa Bojsa (Joseph Beuys). Tekst se bavi istraživanjem proširenog polja estetskog iskustva kroz konkretne primere umetničke prakse usmerene na kolaborativno delovanje unutar mikro zajednica i kroz njihove različite forme. Analiza odabranih radova ima za cilj da ukaže na nekoliko različitih pristupa delovanja unutar javnog polja koje možemo čitati u registru skulptorskog oblikovanja novih socijalnih struktura. Prirodu radova koji će biti razmatrani karakteriše usmerenost umetnika na uspostavljanje novih društvenih relacija, odmak od objekta ka performativnom procesu, promena pozicije publike od posmatrača ka direktnom učesniku, fokus na komunikaciji, interakciji i dijalogu kao osnovnom materijalu umetničkog oblikovanja, nestabilnost i neizvesnost umetničkog procesa u smislu finalnog rezultata. Sve navedene karakteristike radikalno redefinišu polje umetničkog delovanja te će se tekst nadovezati i na korpus teorijskih analiza koje prate razvoj kolaborativne umetničke prakse otvarajući mogućnost za drugačije razumevanje prirode estetskog iskustva ali i samog pojma skulpture.

Ključne reči

socijalna skulptura, zajednica, komunikacija, participacija, aktivizam, skulptura u proširenom polju

¹ Arhitektura ljudskih odnosa – termin preuzet od Đorđa Balzamovića iz intervju a grupe Škart za Magazin za savremenu umetnost *Supervizuelna*: <http://www.supervizuelna.com/razgovori-skart-improvizacija-i-radna-disciplina/> (pristupljeno novembra 2016).

Konceptualizacija skulpture proširenog polja

Tokom šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka ispitivanje prirode umetnosti, umetničkog dela i uloge umetnika vodi se u okviru debate oko definisanja granice i odnosa modernizma i postmodernizma. Jedan od paradigmatičkih tekstova ovih rasprava svakako je esej Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) *Skulptura u proširenom polju* iz 1979. godine². Koristeći grafičku šemu binarnih opozicija Kraus suprotstavlja pojmove arhitekture i pejžaža i njihovih negatiba između kojih se razvija prošireno polje skulpture. Ovakva šema omogućava i demonstraciju osnovnih razlika modernizma i postmodernizma u tretiranju skulpture, kako ih postavlja Rozalind Kraus. U okviru takve postavke modernizam doživljava skulpturu kroz ono što ona nije, u vidu negativiteta, u polju između ne-pejžaža i ne-arhitekture, dok postmodernistička „logička struktura” uzima u obzir kompleksnije odnose, te se polje skulpture razvija i gradi u nekoliko dodatnih kategorija kao što su: skulptura kao obeleženi prostor, skulptura kao izgradnja prostora³, skulptura kao aksiomska struktura. Kraus suprotstavlja dva metoda analize umetničkog dela, jedan modernistički, ukorenjen u istoricizmu, „koji misli o istoriji forme kroz vizuru evolutivnog razvoja te teži uspostavljanju geneoloških stabala porekla”⁴ i drugi, postmodernistički, koji „prihvata definitivne prelome i mogućnost gledanja na istorijski proces iz vizure logične strukture”⁵. Svoj metod Kraus pozicionira u okviru ovako definisane postmodernističke misli.

Data šema omogućila je mapiranje i klasifikaciju tadašnje prakse, od Roberta Morisa (Robert Morris), preko Roberta Smitsona (Robert Smithson), do Karla Andrea (Carl Andre), Sola Levita (Sol LeWitt), Brusa Naumana (Brus Nauman) i drugih, u okviru gore navedenih kategorija, i dala ogroman doprinos razumevanju strukture mišljenja u okviru postmoderne. Trenutak u kome njen

² Rosalind Krauss, „Sculpture in expanded field”, *October* 8 (1979): 30–44.

³ U originalnom tekstu navodi se termin *marked sites* i *site-construction* te u nedostatku adekvatnijeg prevoda za reč *site* koristim termin prostor, odnosno obeleženi prostor i izgradnja prostora, Krauss, „Sculpture in expanded field”, 38.

⁴ Krauss, „Sculpture in expanded field”, 44.

⁵ Krauss, „Sculpture in expanded field”, 44.

tekst nastaje svakako je preopterećen različitim interpretacijama umetničkog delovanja, kontinuiranim procesom brisanja granica između umetnosti i života i ponovnom transformacijom poimanja umetničkog dela, od akcija, preko performansa, procesa, intervencija i drugih umetničkih formata te je, čini se, momenat zahtevao uvođenje logičkog reda unutar stručne kritičke recepcije novih pojava na umetničkoj sceni šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka. Sam pojam skulpture zahtevao je reinterpretaciju i Rozalind Kraus je upravo tu prazninu premostila definisanjem proširenog polja. Međutim, bilo da tekst čitamo kao segment debate o moderni i postmoderni ili ga čitamo kao intenciju da se obrade i klasifikuju savremene umetničke prakse koje izmiču do tada poznatim kategorijama sistema umetnosti, ono što je značajno jeste upravo pokušaj da se iskustvo prakse prevedu u jezik teorije i umetničkog sistema. Drugim rečima, da se kreira mehanizam transfera koji tu praksu uvodi u sistem u formatu u kome sistem može da je prepozna a zatim i unese u svoje tokove distribucije, recepcije, čuvanja i vrednovanja. Upravo u smislu institucionalnog prepoznavanja prakse skulpture proširenog polja ovaj esej ostvario je ogroman doprinos i otvorio vrata budućoj elaboraciji proširenog polja skulpture. Do toga dolazi već osamdesetih godina kada umetnička praksa, ali i teorijska analiza koja joj sledi, dokazuju da se polje skulpture ne iscrpljuje odnosima prostora i okoline, odnosno terminima arhitekture i pejzaža i nešto ambivalentnijim terminima ne-arhitekture i ne-pajzaža. U terminologiju koja se vezuje za skulptorsko oblikovanje uvode se novi pojmovi kao što su instalacija, događaj, akcija i telo umetnika.⁶

Fokus ovog teksta je pojam socijalne skulpture koja se gradi oko pojma društvenog. U trenutku kada nastaje čuveni esej Rozalind Kraus, 1979. godine, Jozef Bojs već uveliko promovise svoj koncept socijalne skulpture. Ovu vezu ne kreiram sa ciljem da kanonizujem Bojsov koncept socijalne skulpture, već

⁶ Suzana Vuksanović, u uvodniku knjige *Nova skulptura u Vojvodini 1980–2000*, osvrće se na elaboraciju pojma proširenog polja skulpture u tekstovima Dejana Sretenovića, Lidije Merenik, Miška Šuvakovića i Jerka Denegrija a koji se vezuju za umetničku praksu osamdesetih i devedesetih godina XX veka. Suzana Vuksanović, *Nova skulptura u Vojvodini 1980–2000* (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2013), 6.

samo da ukažem na činjenicu da se, u vreme kada nastaje tekst *Skulptura u proširenom polju*, terminološki u umetničkoj praksi prepoznaje pojam društvenog kao parametar koji može uticati na razumevanje medija skulpture. Ipak, ovaj pojam ostaje izvan šeme proširenog polja a samim tim i izvan institucionalne recepcije. Kako se, dakle, uvodi termin društvenog u prošireno polje skulpture? I kakve konsekvence za poimanje skulpture ima takva jedna intervencija? Pokušaću da ukažem na neke od mogućnosti oslanjajući se na istraživanja evolucije pojma socijalne skulpture ali i na konkretne primere lokalne umetničke prakse od šezdesetih godina do danas.

Dileme oko socijalne skulpture

Pojavom konceptualne umetnosti šezdesetih godina definitivno se razara mit o umetničkom delu kao materijalnom objektu i okreće se sferi ideja kao polju umetničkog delovanja. Jedna od dominantnih ideja, ona koja teži brisanju granice između umetnosti i života, otvara vrata za veliki broj eksperimenta koji redefinišu prirodu umetnosti. Iznova se postavlja pitanje uloge umetnosti i umetnika u društvu što za sobom nužno povlači i pitanje odnosa umetnika i publike. Iz ovog tematskog okvira proizlazi i model socijalne skulpture koji, kroz seriju javnih predavanja, akcija, obrazovnih i informacionih jedinica koje osniva, razvija Jozef Bojs.⁷

Jedan od najžešćih Bojsovih kritičara Bendžamin Bukloh (Benjamin Buchloh), u obimnom poduhvatu pregleda umetnosti posle 1900. godine socijalnu skulpturu definiše u jednoj rečenici kao „aktivističku estetsku praksu” i više se na taj pojam ne osvrće.⁸ S druge strane, u poslednjih nekoliko decenija razvijen je izuzetno uticajan akademski diskurs i obimna literatura koja obrađuje temu društvenog u umetnosti i razvija kritički aparat za razumevanje umetnosti koja se temelji na dijalogu, komunikaciji, participaciji, brisanju

⁷Više o radu Jozefa Bojsa u: Ješa Denegri, ed., *Dossier Beuys* (Zagreb: DAF, 2003).

⁸Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alan Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Art since 1900* (London: Thames&Hudson, 2004).

granice između umetnika i publike, aktivizmu.⁹ Ipak, pojam skulpture ostaje na margini ovih razmatranja. Jedan aspekt razvoja ideje socijalne skulpture u SAD-u obradila je Kara Džordan (Cara Jordan) u tekstu *Evolucija socijalne skulpture u Sjedinjenim Državama: Jozef Bojs i rad Suzan Laci i Rika Loua*.¹⁰ Svoju tezu Džordan razvija u okviru analize odnosa umetnik–publika i navodi da je Bojsov koncept socijalne skulpture omogućio da se temi razvoja zajednice pristupi u okviru umetničke prakse.¹¹ Kroz primere radova Suzan Laci (Suzanne Lacy) i Rika Loua (Rick Lowe) ona ukazuje na dva modela recepcije socijalne skulpture u umetnosti: „...jedan u okviru koga se kreiraju privremene zajednice na osnovi zajedničkog interesa, i drugi, koji se bazira na dugoročnoj intervenciji unutar grupe već povezane određenim temama”.¹² Parametar koji se izdvaja kao onaj koji definiše pojam socijalne skulpture jeste termin zajednica. Dakle, po interpretaciji Kare Džordan, linija u okviru koje se umetničke prakse u Sjedinjenim Državama od osamdesetih godina XX veka nadovezuju na ideje socijalne skulpture Jozefa Bojsa, jeste ona koja podrazumeva kreiranje zajednica ili intervenciju unutar već postojećih zajednica sve sa ciljem proizvodnje određene promene u društvu. Proces kreiranja zajednice mogli bismo da razumemo i kao nameru umetnika da oblikuje nove forme društvenosti kroz direktnu participaciju većeg broja učesnika u kontinuiranom dijalogu. Ipak i dalje se postavlja pitanje šta razdvaja ovakve prakse od društvenog angažmana u širem smislu. I sama Kara Džordan u svom tekstu navodi kako se umetnički establišment suočava sa teškoćama da definiše ovakve prakse kao istovremeno i umetničke i aktivističke.¹³ Ovde se ponovo možemo osvrnuti na kratku definiciju Ben-

⁹ Neki od primera: Suzanne Lacy, ed., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle, WA: Bay Press, 1994); Grant H. Kester, *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004); Shannon Jackson, *Social Works, Performing Art, Supporting Publics* (New York: Routledge, 2011); Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory art and Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012).

¹⁰ Cara Jordan, „The Evolution of Social Sculpture in the United States: Joseph Beuys and the Work of Suzanne Lacy and Rick Lowe”, *Public Art Dialogue*, Vol. 3 No 2 (2013): 144–167.

¹¹ Jordan, „The Evolution of Social Sculpture”, 145.

¹² Moj prevod, tekst u originalu: „...one in which temporary communities are created based on common interest, and the other a longer-lasting intervention in a group with pre-existing concerns”. Jordan, „The Evolution of Social Sculpture”, 146.

¹³ Jordan, „The Evolution of Social Sculpture”, 162.

džamina Bukloha „aktivistička estetska praksa” jer uvodi pojam estetike u određivanje pojma socijalne skulpture. Upravo problemom estetskog u društveno angažovanoj, dijaloškoj i participativnoj umetnosti bavi se, uz mnoge druge autore, i Grant Kester.¹⁴ Oslanjajući se na Jirgena Habermasa (Jürgen Habermas), ali i na kasniju feminističku kritiku njegovih ideja, on razvija koncept dijaloga kao estetskog iskustva koji u sebi nosi potencijal emancipatorskog delovanja podrazumevajući i empatijsku identifikaciju utemeljenu u znanju koje međusobno delimo i koje nas povezuje. Kao osnovne tri funkcije dijaloške estetike Kester navodi kreiranje solidarnosti, osnaživanje solidarnosti i ostvarivanje kontrahegemonije.¹⁵ Kester i sam ističe značaj pojma zajednice te se posebno osvrće na teorijski okvir koji postavlja francuski filozof Žan-Luk Nansi (Jean-Luc Nancy) koji nasuprot aktu reprezentacije subjekta u okviru esencijalističkih zajednica postavlja koncept „bivanja u komunikaciji”. U kapacitetu umetničkih inicijativa da mobilišu učesnike da „misle, deluju i govore izvan svojih a priori uloga i identiteta”¹⁶ Kester vidi kvalitet primera koje analizira a među kojima se nalazi i rad Suzan Laci *Krov u plamenu*¹⁷ istaknut kao primer socijalne skulpture u tekstu Kare Džordan. Možemo reći da kontekst umetnosti menja pozicije i društvene i birokratske hijerarhije i uvodi teme od društvenog značaja u polje igre gde stabilne i fiksirane pozicije izmiču i gde su moguća noćekivana rešenja. Upravo na ovim postulatima, destabilizacije fiksnih identiteta i hijerarhija, dijaloga, igre, delovanja u konkretnom društvenom i političkom kontekstu, uključivanja i solidarnosti razvijaju se umetničke prakse od šezdesetih godina do danas koje možemo razumeti kao različite vidove socijalne skulpture.

¹⁴ Grant H. Kester, *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art* (Berkley/Los Angeles: Univesity of California Press, 2004).

¹⁵ Kester, *Conversation Pieces*, 116.

¹⁶ Kester, *Conversation Pieces*, 155.

¹⁷ Moj prevod, originalni naziv rada je *The roof is on fire*.

Socijalna skulptura kao Operativni centar i utopijska zajednica

Ideja da se dijalogom, kolektivnim akcijama, pedagoškim radom i direktnim uključivanjem publike u umetnički proces može intervenisati unutar društvenog polja sa ciljem generisanja promene društvenih odnosa već od šezdesetih godina javlja se i unutar umetničke scene u Jugoslaviji. Posebno su zanimljivi procesi koji se odvijaju u Vojvodini gde se tada osniva veliki broj umetničkih kolektiva a pojavljuju se i inicijative usmerene na pokretanje alternativnog, vaninstitucionalnog okvira za promišljanje nove umetnosti. O opštoj klimi nove umetničke scene u Vojvodini Nebojša Milenković piše: „Pored šezdesetosmaške buntovnosti i osećaja pripadnosti novom duhu prisutnom u evropskoj kulturi tog vremena, baziranom na saradnji i prevaziлаženju uskolokalnih granica i ograničenosti, određujuće karakteristike rada novosadskih umetničkih grupa, i njihovih članova pojedinačno, bile su uzajamnost, međusobna solidarnost i osećaj pripadanja zajedničkoj stvari...”¹⁸

Aktivnost Bogdanke i Dejana Poznanovića na osnivanju Tribine mladih, pokretanju časopisa *Polja*, prevođenju tada aktuelnih tekstova o novoj umetnosti, uspostavljanju široke mreže saradnika u zemlji i inostranstvu kroz različite vidove delovanja, umnogome je doprinela kreiranju ovakve klime unutar koje se razvijaju progresivne umetničke prakse u Vojvodini. Pa iako Bogdanka Poznanović u svojim radovima otvara čitavo polje eksperimenta u domenu aktiviranja publike u umetničkom procesu ali i komunikacije kao osnovnog materijala obikovanja, za temu ovog teksta možda je najinteresantniji primer osnivanje Informativnog i operativnog centra za savremenu umetnost Atelje DT20 / FAVIT 00010 u Novom Sadu, koji zajednički osnivaju Bogdanka i Dejan Poznanović i Nuša i Srečo Dragan.¹⁹ O radu ovog centra ne postoji puno dokumentarnog materijala. Miško Šuvaković navodi da je Atelje imenovan po stanu Poznanovića u novosadskoj ulici Dimitrija Tucovića

¹⁸ Nebojša Milenković, *Natrag, Božidar Mandić i Porodica bistrih potoka* (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2015), 11.

¹⁹ Mirko Radojčić, „Umetnički rad van grupa u Novom Sadu” in *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, ed. Marjan Susovski (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), 46.

20 i da su se tu „sastajali mladi stvaraoci iz Novog Sada, Jugoslavije i sveta. Tu su bile dostupne informacije, od kataloga, časopisa i knjiga do gramofonskih ploča savremene avangardne i eksperimentalne muzike”.²⁰ Očigledno se radi o kreiranju alternativnog centra koji, pored ustupanja prostora za neformalne susrete, otvara mogućnost za informisanje uz korišćenje dostupne literature, časopisa, razmenu ideja, muzike i razgovor o aktuelnim temama i novoj umetnosti. Pored ovih funkcija Atelje objavljuje i informacije o događajima iz sveta umetnosti, pod nazivom *Informacije Ateljea DT20/b&d Poznanović*.²¹ Objavljivanjem *Informacija* u časopisu *Student*, aktivnost Ateljea dopire u širu javnost. U *Studentu* broj 21–22 *Informacije Ateljea* obaveštavaju o sličnim inicijativama u Italiji, pa tako saznajemo da je pokrenut časopis i centar *Techne* sa ciljem neposredne distribucije materijala o savremenim problemima i „underground” temama, nasuprot tromoj izdavačkoj industriji, a usmeren na brze intervencije, neposredno delovanje, pokretanje uličnih umetničkih akcija, ostvarivanje direktnog kontakta sa publikom. Saznajemo i da je u Breši osnovan Operativni centar Sinhron za „operacije kolektivnog tipa i manifestacije estetsko (političko) socijalnog karaktera izvan uskog galerijskog prostora”.²² Usmerenost na kreiranje vaninstitucionalnog okvira za delovanje novih umetničkih praksi, rad sa publikom, međunarodno umrežavanje, razmenu informacija i delovanje u javnom polju, povezuje aktivnosti ova tri centra. Njihov rad ali i sama priroda Ateljea DT20 kao informativnog i operativnog centra slična je formatima koje osniva Jozef Bojs sa ciljem generisanja i razvoja socijalne skulpture. Dva takva Bojsova formata svakako su Kancelarija za direktnu demokratiju²³ ali i Slobodni univerzitet za kreativnost i interdisciplinarna istraživanja (FIU).²⁴ Kancelarija za direktnu demokratiju

²⁰ Miško Šuvaković, *Bogdanka i Dejan Poznanović – umetnost, mediji i aktivizam na kraju moderne* (Zagreb: Institut za istraživanje avangarde, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Beograd: Orion Art, 2012), 24.

²¹ Informacije su objavljene, između ostalog, i u časopisu *Student* 21–22 (1971) i *Student* 24 (1971).

²² *Student* 21–22 (1971): 10.

²³ Moj prevod, originalni naziv: „Office for Direct Democracy”.

²⁴ Moj prevod, originalni naziv: „Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research”.

bila je instalirana i u okviru izložbe „Dokumenta“ 1972. godine u Kaselu kada je Bojs osam sati dnevno razgovarao sa posetiocima o mogućnostima aktiviranja građana u definisanju javnih politika.²⁵ Serijom aktivnosti centriranih oko dijaloga koji generiše nove forme društvenosti unutar polja umetnosti, kreiranjem alternativnih okvira razmene i samoorganizovanja, ali i pedagoškim radom, Atelje možda na najdosledniji način pravovremeno reprezentuje tada aktuelne ideje Bojsove teorije socijalne skulpture sprovedene u praksi.

Potpuno drugačiju strategiju u kontekstu istraživanja alternativnih oblika zajednice sprovodi Božidar Mandić u okviru komune Porodica bistrih potoka. Osnovana 1977. na iskustvima gradske komune Intima u Novom Sadu ali i komune koju osnivaju članovi grupe OHO u Šempasu, Porodica bistrih potoka, locirana u podnožju planine Rudnik, opstaje već skoro četrdeset godina. Kao eksperiment življenja utopije „zamišljena je kao mesto na kom se, kroz neposrednu životnu praksu, svakodnevno uči individualnoj kulturi, harmoničnom odnosu čoveka i prirode, uzajamnosti i dobrom životu sa biljkama i životinjama, ljubavi, iskrenosti, hrabrosti, skromnosti, jednostavnosti, fizičkom radu, poeziji, sreći, tišini, patnji, književnosti, umetnosti, teatru...“²⁶ Iako na prvi pogled može delovati kao potpuno izolovana zajednica, Porodica kontinuirano proizvodi događaje, izložbe, publikacije i predstave u okviru kojih demonstrira postulate upisane u osnovnu misiju zajednice i diskretno prenosi iskustva života izvan dominantnih tokova progressa. Na vezu rada Porodice bistrih potoka i Jozefa Bojsa u okviru „ekološki opredeljenih umetničkih ideologija“ ukazuju Lidija Merenik i Slobodan Jovanović.²⁷ Još jedna važna karakteristika komune je gostoprimstvo koje omogućava svim zainteresovanim, putnicima, prijateljima, poznanicima i nepoznanicima slobodnu mogućnost direktnog iskustva zajedništva čoveka i prirode u tihom atmosferi šume. Ekonomija svakodnevnog života i međuljudskih odnosa Porodice bi-

²⁵ Jordan, „The Evolution of Social Sculpture“, 144.

²⁶ Milenković, *Natrag*, 37–38.

²⁷ Lidija Merenik i Slobodan Jovanović, „Zataškavanje pitanja velikih utopija“ in *Odbrana Prirode, 12. bijenale umetnosti u Pančevu*, ed. Jasmina Večanski (Pančevo: Galerija savremene umetnosti, 2006), 16.

starih potoka utemeljena je na poverenju i direktnoj razmeni nasuprot svim komercijalnim principima tržišno ustrojene savremenosti. Dugo trajanje, neumorna umetnička aktivnost i proizvodnja ali i kategorična doslednost osnovnim principima komune od osnivanja do danas, čini Porodicu bistrih potoka specifičnom umetničkom pojavom na sceni koja kao totalni umetnički rad briše granicu života i umetnosti i kontinuirano razvija strukturu socijalne skulpture kao skromne subverzivne zajednice koja svedoči mogućnost utopije.

Socijalna skulptura kao polje ludičke igre

Tokom druge polovine osamdesetih godina u Beogradu Saša Marković Mikrob spontano započinje svoj dugogodišnji rad fotografisanja u uličnim foto-automatima. Već naziv prvog ciklusa ovako nastalih fotografija *Obnovljena funkcija* dosta precizno definiše metod rada. Element urbanog mobilijara transformiše se u prostor razmene, susreta i beleženja simptoma promene svakodnevnog života grada i njegovih građana. Vremenom u proces fotografisanja Marković unosi i dodatne elemente od unapred napravljenih maski kojima pokriva svoje ili lica učesnika do komentara, zapisa, intervjua sa učesnicima i kratkih hronika o susretima, događajima ili ljudima sa kojima se fotografiše. Ovi elementi, na granici groteske i apsurdna, doprinose stvaranju teatarske i karnevalske atmosfere koja gradske ćoškovke pretvara u polje ludičke igre oslobođeno utvrđenih pravila i normi ponašanja. Tokom godina ređaju se ciklusi: *Noćna patrola* u okviru koje Marković preuzima odbačene fotografije pronađene u okolini automata i komentarima oživljava nepoznata lica, *Manastir* gde su lica zamenili crteži kao ciklus bez učesnika i manifestacija zatišja tokom 1988. godine, *Političke partije* kao komentar višepartijskog života tadašnje Srbije (ciklus započinje 1988), *Te due*, što na albanskom znači *ja te volim*, kao metafora jedne huškačke urbane legende u vremenu kada jezik mržnje dominira javnim prostorom najavljujući vreme ratova i razaranja, i ciklus *Tajne države & privatna preduzeća* u kome učestvuje veliki broj umetnika, teoretičara, istoričara umetnosti i ljudi sa umetničke scene. Fotografisanje u kontinuitetu traje do druge polovine devedesetih godina,

da bi se zatim nastavljalo sporadično, uslovljeno operativnim mogućnostima samih foto-automata, a njihovim uklanjanjem prestaje.²⁸ Podela na cikluse je uslovna te bi se, po rečima samog Markovića, radovi „mogli naći u više ciklusa istovremeno, a neki ni u jednom”.²⁹ Kao surovi kritičar stvarnosti Marković preuzima ulogu savremene teatarske *Lude* koja humorom, parodijom i ironijom izmešta stabilne pozicije svih osoba uključenih u proces i uvodi ih u slobodni prostor igre izvan utvrđenih društvenih normi. I upravo unutar tog slobodnog prostora, prostora uličnog foto-automata, Marković je izgradio alternativnu socijalnu hroniku jednog specifičnog vremena u istoriji Beograda. Ogroman korpus materijala, preko hiljadu učesnika, fotografija sa zapisima, komentara, priča, intervjuja i maski predstavlja dragocenu arhivu rada, ali se na arhivi potencijal rada ne iscrpljuje. Njegova fluidna struktura određena je nebrojenim situacijama, dugim trajanjem i međusobnim odnosima autora i velikog broja učesnika. U tom smislu radovi iz foto-automata predstavljaju tragove jedinstvene socijalne skulpture na lokalnoj sceni koja je, kao otvorena forma inkorporirana u samu strukturu grada, trajala gotovo čitavu deceniju.

Armatura društvene strukture

Grupa Škart od početka devedesetih godina razvija posebnu strategiju angažovanog umetničkog delovanja usmerenu na direktnu komunikaciju sa publikom. Prvih nekoliko godina rada obeleženo je diskretnim akcijama u okviru kojih osnivači grupe artikulišu lični bunt³⁰ protiv surove politike devedesetih godina, u razmeni i kroz slučajne susrete sa građanima na ulicama, pijacama i trgovima. Kasnije se njihova aktivnost usmerava ka kreiranju širih platformi koje omogućavaju kontinuiranu participaciju velikog broja učesnika, od kolega i saradnika sa umetničke scene, publike koju mobilisu svojim

²⁸ Darka Radosavljević Vasiljević et al., *Zbogom underground: Saša Marković Mikrob* (Beograd: Remont – nezavisna umetnička asocijacija, 2013), 20.

²⁹ Radosavljević Vasiljević, *Zbogom underground*, 48.

³⁰ Iz intervjuja grupe Škart za Magazin za savremenu umetnost *Supervizuelna*: <http://www.supervizuelna.com/razgovori-skart-improvizacija-i-radna-disciplina/> (prisutpljeno novembra 2016).

akcijama, do grupa na društvenoj margini kao što su penzioneri, domaćice i deca bez roditelja. Bilo da se radi o *Kuvaricama*, *Pesničenju*, horovima ili drugim inicijativama grupe Škart, neke od njihovih sveprisutnih odlika su negovanje solidarnosti, otvorenost, igra, društveni angažman, beskompromisna borba protiv stereotipa, utvrđenih normi i ograničenja, antifašizam i dosledno istrajavanje na estetici samizdata.

Prvo iskustvo horskog nastupa grupe Škart je priredba u Likovnom kabinetu Arhitektonskog fakulteta 1993. godine kada veliki broj učesnika, među kojima su bili i umetnici, prijatelji ali i hor Muzičke škole „Josip Slavenski“, izvodi pesmu *Armatura* kao predlog nove arhitektonske himne³¹. Muzikom i poezijom himna slavi princip zajedništva i afirmiše pojam armature kao elementa koji kreira i učvršćuje veze među ljudima. Po rečima Dragana Protića, „Naša ideja je bila da se napravi mala himna arhitekture, koja bi se onda izvodila na svim eksjugoslovenskim arhitektonskim fakultetima. Da se kaže da postoji neko zajedništvo, koje je u ratnoj 1993. godini, možda i zabranjeno. Ipak nismo uspeli do kraja. Arhitektonska himna je ostala, dugo, samo na beogradskoj adresi“³². Posle mnogo godina himna je ponovo izvedena na Bijenalu arhitekture u Veneciji 2010. godine kada je izvode horovi Proba i Kombinat iz Ljubljane. Ovako definisan pojam armature upisan je u sve aspekte delovanja grupe Škart koje kasnije Đorđe Balzamović artikuliše kao rad u domenu „arhitekture ljudskih odnosa“. Hor pod nazivom Horkeškart pokreću 2000. godine na iskustvima horskih priredbi organizovanih tokom devedesetih godina. Već je sam akt osnivanja utemeljen u vrednostima koje će negovati horovi grupe. Naime, nakon raspisanog poziva za prijem u članstvo primljeni su svi prijavljeni bez audicije. Prva pesma koju je hor izveo, *Svete krave* Arsena Dedića, bila je usmerena na kritiku nedodirljivosti pojedinih ratnih zločinaca koji i dalje, u tom trenutku, nisu bili procesuirani ni kažnjeni.³³ U repertoar

³¹ Iz intervju sa Draganom Protićem i Đorđem Balzamovićem, Slobodan Jovanović, *ŠKART: poluvreme, Ne mora... Katalog retrospektivne izložbe grupe Škart* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2012), 33.

³² Jovanović, *ŠKART*, 32.

³³ Jovanović, *ŠKART*, 44.

ulaze antifašističke pesme ali i autorske pesme koje direktno komentarišu aktuelnu društveno političku stvarnost. Nastupi se organizuju na ulicama, trgovima, ispred javnih institucija čiji se rad kritikuje, po selima, osnovnim školama, izbegličkim kampovima i na različitim manifestacijama u zemlji i inostranstvu. Vremenom nastaju hijerarhije unutar samog hora, rad se usmerava na kvalitet izvedbe, i od 2006. godine Škart se povlači i hor nastavlja samostalno da radi i da se razvija pod imenom Horkestar. Protić i Balzamović pokreću novi hor Proba čiji se rad bazira na principu nastupa kao javnih probi gde svi prisutni, i hor i publika, zajedno uvežbavaju i pevaju. Dolazi i do umrežavanja različitih inicijativa unutar Škart produkcije te platforma *Pesničenje* postaje resurs poezije za koju se radi muzika a hor Proba ih izvodi. Grupa Škart u međuvremenu osniva još nekoliko horova među kojima su i Omladinsko-penzionerski hor Hor-Ruk i dečki horovi AprilZmajJun i Deca sa meseca.³⁴

Horovi grupe Škart demonstriraju mogućnost kolektivnog angažmana utemeljenog u muzici i poeziji negujući princip jednakosti i potencijal pojedinca da se uključi bez obzira na pevačke sposobnosti. Po rečima Ane Hofman, „Horsko pevanje kao oblik kolektivnog muziciranja proizvodi specifične afektivne ekonomije između pevača i pevačica i ljudi koji ih slušaju i tako osvaja nove prostore za angažovano delovanje”³⁵. Repertoar svakog od navedenih horova, od aktivističkih i protestnih pesama, antifašističkih pesama NOB-a, pesama o ljubavi u trećem dobu do pesama o svakodnevnom životu mladih u Domu za nezbrinutu decu, aktivno deluje na destabilizaciju dominantnih pozicija moći i sistem utvrđenih normi ponašanje te dovodi u pitanje unapred postavljane autoritete. Upravo na iskustvu zajedničkog pevanja, oslobođenog pritiska zanatske veštine, nastaje socijalna skulptura koja svakim nastupom proizvodi društveni prostor slobode za sve prisutne.

³⁴ Dečki horovi nastaju u okviru rada grupe Škart sa decom iz Doma za nezbrinutu decu Beograd i Bela Crkva.

³⁵ Ana Hofman, *Novi život partizanskih pesama* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2016), 103.

Socijalna skulptura kao memorijal i platforma za participaciju građana u lokalnim politikama

Poslednjih godina, umetnici i umetnički kolektivi pokreću inicijative koje direktno intervenišu u političko polje, bilo da je reč o politikama sećanja na zločine ratova devedesetih ili o sprovođenju lokalnih politika u domenu stanovanja. U oba slučaja osnovni cilj je demokratizacija polja politike nasuprot državno-političkim strukturama i mobilizacija građana, na principima solidarnosti, ka aktivnoj participaciji u procesima u okviru kojih se definiše njihova prošlost i sadašnjost.

Inicijativa *Četiri lica Omarske* koju pokreće umetnica Milica Tomić 2010. godine preuzima pojam socijalne skulpture u samoj definiciji svog rada. Usmerena na istraživanje zločina sprovedenih unutar logora „Omarska” koji je tokom ratova devedesetih formiran na mestu rudničkog kompleksa u opštini Prijedor u Bosni i Hercegovini, kao i na proces transformacije društvenog u privatno vlasništvo kroz spregu kapitala sa ekstremnim nacionalizmom, projekat predlaže novi oblik memorijala koji komemorativnoj reprezentaciji suprotstavlja format socijalne skulpture. U ovom slučaju skulpturu gradi mreža odnosa koji se generišu unutar različitih aktivnosti inicijative, od radnih i čitajućih grupa, istraživanja arhiva i dostupne dokumentacije, do susreta i razgovora sa preživelim, porodicama nastradalih i nestalih ali i kroz rad sa širom publikom. Poduhvat insistira na principu samoobrazovanja i slobodnog uključivanja u proces traganja za istinom i tako interveniše u kompleksno polje proizvodnje znanja utvrđeno društveno-političkim hijerarhijama i pozicijama moći. Kroz rad se generiše serija dokumenata, zapisnika i dijaloga koji postaju elementi kolektivnog društvenog spomenika. Inicijativa rezultate svog rada izlaže, prezentuje i realizuje u okviru javnih susreta, na samom mestu zločina ali i u drugim sredinama i kontekstima. Na ovaj način se koninutirano proizvodi novi okvir sećanja, izvan dominantnih nacionalnih i političkih narativa, kroz zajedničko iskustvo aktera uključenih u proces i publike.³⁶

³⁶ O inicijativi *Četiri lica omarske*, ciljevima i metodi rada na <https://cetirilicaomarske.wordpress.com/> (pristupljeno novembra 2016).

Projekat Centra za nove medije_kuda.org i Grupe za konceptualnu politiku, pod nazivom *Lokalne politike i urbana samouprava*, ispituje mogućnost oblikovanja lokalnih politika kroz zajedničko delovanje građana unutar postojećih jedinica skupština stanara. Komunikacija i dijalog sa komšijama³⁷ je osnova na kojoj se gradi zajednički prostor emancipacije od pasivnog ka aktivnom stanju, od nezainteresovanih do angažovanih građana. Cilj inicijative je oblikovanje politika stanovanja od strane samih stanara. Radni sastanci, javna predavanja, radio emisije i bilten neki su od metoda rada u okviru kojih se identifikuju problemi i definišu mogućnosti za njihovo rešavanje. Inicijativa je pokrenuta 2013. i vremenom je prerasla u trajni forum okupljanja. U trenutku u kome nastaje sistemsko urušavanje koncepta javnog dobra i okupacije domena politike od strane vladajućih elita, generisanje platforme za praktično sprovođenje neposrednih interesa stanara predstavlja radikalnu aktivnost koja se suprotstavlja preovlađujućoj apatiji i nezainteresovanosti građana. Kroz kontinuitet zajedničkog delovanja i posvećenost ciljevima prozvodi se odnos međusobnog poverenja inicijatora projekta i učesnika ali i duh zajedništva koji najavljuje nove oblike društvenosti sa političkim potencijalom čije domete tek treba da sagledamo u budućnosti.³⁸

Umesto zaključka

Skicirani primeri lokalne produkcije koje vezujem za pojam socijalne skulpture operišu u različitim registrima angažmana te je nemoguće konstruisati jedinstveni sistem analize i evaluacije koji bi se mogao primeniti u interpretaciji ovih radova. Usmereni na rad u zajednici, uslovljeni su različitim motivacijama, ciljevima, metodama rada i okolnostima na koje reaguju ili u okviru kojih nastaju. Njihova priroda određena je kompleksnim relacijama koje se tokom procesa uspostavljaju i koje često ostaju nezabeležene i izmiču mogućnostima dokumentacije i arhiviranja. Nestabilna i promenljiva

³⁷ Projekat se realizuje u novosadskom naselju Detelinara gde se nalaze i prostorije Centra za nove medije_kuda.org .

³⁸ Više o projektu *Lokalne politike i urbana samouprava* na <http://detelinara.org/o-projektu/> (pristupljeno novembra 2016).

struktura kao i aktivnost bazirana na procesu i direktnom iskustvu učesnika zahtevaju posebne metode istraživačkog rada kako bi se formirala celovitija slika o svakom pojedinačnom radu. Sa sličnim metodološkim izazovima interpretacije susrećemo se i u širem korpusu radova usmerenih na participaciju publike koji ulaze u polje definisano terminima dijaloške, participativne i aktivističke umetničke prakse. Ono što, pak, vezuje ovde izdvojene primere za pojam socijalne skulpture jeste usmerenost autora na izgradnju strukture koja bi omogućila kontinuitet kolektivnog delovanja određenog zajedničkim ciljevima učesnika. Poput armature, kako je definišu osnivači grupe Škart, ovakva struktura treba da obezbedi čvrst okvir za razvoj međusobnih odnosa i proizvodnju novog iskustva koje se temelji na dijalogu, zajedništvu i razmeni. Prostori koji se generišu unutar ovako oblikovanih društvenih struktura mogu se razumeti kao kontrahegemonistički prostori slobode koji kontinuirano ispituju mogućnost emancipacije pojedinca kroz rad u zajednici. S druge strane, svaki od datih primera, na sebi svojstven način, ukazuje na mogućnost revitalizacije pojma socijalne skulpture u jeziku sistema umetnosti i ukazuje na neke od strategija umetničkog delovanja koje bi se ovim pojmom mogle definisati.

Literatura

Bishop, Claire. *Artificial Hells, Participatory art and Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

Denegri. Ješa, ed. *Dossier Beuys*. Zagreb: DAF, 2003.

Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alan, Buchloch, H. D. Benjamin. *Art since 1900*. London: Thames&Hudson, 2004.

Hofman, Ana. *Novi život partizanskih pesama*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2016.

Jackson, Shannon. *Social Works, Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge, 2011.

Jordan, Cara. „The Evolution of Social Sculpture in the United States: Joseph Beuys and the Work of Suzanne Lacy and Rick Lowe“. *Public Art Dialogue*, Vol. 3, No 2 (2013).

Jovanović, Slobodan. *ŠKART: poluvreme, Ne mora... Katalog retrospektivne izložbe grupe Škart*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2012.

Kester, H. Grant. *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art*. Berkley/Los Angeles: Univesity of California Press, 2004.

Krauss, Rosalind. „Sculpture in expanded field”. *October* 8 (1979).

Lacy, Suzanne, ed. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle,WA: Bay Press, 1994.

Merenik, Lidija i Jovanović, Slobodan. „Zataškavanje pitanja velikih utopija”. In *Odbra-
na prirode, 12. bijenale umetnosti u Pančevu*, ed. Jasmina Večanski. Pančevo: Galerija
savremene umetosti, 2006.

Milenković, Nebojša. *Natrag, Božidar Mandić i Porodica bistrih potoka*. Novi Sad: Muzej
savremene umetnosti Vojvodine, 2015.

Radojčić, Mirko. „Umetnički rad van grupa u Novom Sadu”. In *Nova umjetnička praksa
1966–1978*, ed. Marjan Susovski. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.

Radosavljević Vasiljević, Darka et al. *Zbogom andergraund: Saša Marković Mikrob*. Beo-
grad: Remont – nezavisna umetnička asocijacija, 2013.

Vuksanović, Suzana. *Nova skulptura u Vojvodini 1980–2000*. Novi Sad: Muzej savreme-
ne umetnosti Vojvodine, 2013.

Šuvaković, Miško. *Bogdanka i Dejan Poznanović – umetnost, mediji i aktivizam na kra-
ju moderne*. Zagreb: Institut za istraživanje avangarde, Novi Sad: Muzej savremene
umetnosti Vojvodine, Beograd: Orion Art, 2012.

Časopis *Student* (21–22), 1971. i *Student* 24 (1971).

Web izvori:

<https://cetirilicaomarske.wordpress.com/>

<http://detelinara.org/o-projektu/>

<http://www.supervizuelna.com/razgovori-skart-improvizacija-i-radna-disciplina/>

Designing forms of sociability - the architecture of human relationships¹

Resume

The concept of social sculpture is introduced by the artist Joseph Beuys reflecting on artistic practice as an activity that is essential in the process of creating a progressive society where the main factor is an emancipated individual. Such thinking about art belongs to the corpus of art works that starting from the historical avant-gardes to the present times endeavour to erase the boundaries between art and life, and that are focused on anti-representational politics, functioning in a broader socio-political context, towards the position of displacement of audience from observers to the participants in order to destabilize the established norms that govern the system, but also in the public. The sculpture as a media is being re-defined and developed which brings the issue of the border of understanding sculptural design. Since the end of the seventies, when Rosalind Krauss defined the framework of the extended field of sculpture, to date, sculptural design has been applied to various artistic practices whose manifestations range from installation, through the actions, performances and physical structure. The evolution of the concept of social sculpture is in turn linked to the operation in the field of constructing various forms of community or interventions in existing communities related to specific interests and goals. Through several examples of local art practices starting from the *Information and Operations Centre Studio DT20* of Bogdanka and Dejan Poznanović through *The Family of clear streams*, works of photo-automat by Saša Marković Microb, choirs of the group

¹ The architecture of human relationships – term taken from Đorđe Balzamović from an interview given to the Skart Magazine for Contemporary Art *Supervizual*: <http://www.supervizuelna.com/razgovori-skart-improvizacija-i-radna-disciplina/> (last approached in November 2016).

Škart to more recent events such as the *Four Faces of Omarska* initiative or the project *Local policies and urban self-government*, it is possible to point out some of the strategies of artistic activities that revitalize the concept of social sculpture in the language of the art system and provide new understanding of the aesthetic experience.

Identitet medija i antimedij u delu Ivana Grubanova *Ujedinjene mrtve nacije*, Paviljon Srbije na Bijenalu u Veneciji 2015.

Apstrakt

Ovom prilikom će u kratkim crtama biti predstavljen ambijent/instalacija Ivana Grubanova *Ujedinjene mrtve nacije* koji je realizovao u Paviljonu Srbije na Bijenalu u Veneciji 2015. godine. Taj mnogoznačni rad, osim konceptualne, kritičke i ideološko-narativne osnove, poseduje i odlike kontragovora u domenu medija i problematizuje pitanje identiteta i konvencije medija.

Ključne reči

savremena umetnost, srpska umetnost, Ivan Grubanov, skulptura, Bijenale u Veneciji.

Ovom prilikom će u kratkim crtama biti predstavljen ambijent/instalacija Ivana Grubanova *Ujedinjene mrtve nacije* koji je realizovao u Paviljonu Srbije na Bijenalu u Veneciji 2015. godine. Taj mnogoznačni rad, osim konceptualne, kritičke i ideološko-narativne osnove, poseduje i odlike kontragovora u domenu medija i problematizuje pitanje identiteta i konvencije medija: od slikarstva kroz kontrasliku ili antisliku koju tehničkim postupcima i postavkom dovodi u stanje prostornog objekta i kontraskulpture, do upotrebe enterijera (paviljona) kao materijala koji se preobražava u slikovno-predmetni-skulptoralno-ambijentalni rad (upotreba poda kao materijala i podloge za sliku, upotreba zidova i sl.). Ovakvim postupcima Grubanov ne samo da problematizuje konvencije medija već, definišući ih kao kontramedije novog/drugačijeg identiteta, stvara totalni ambijent u kome su tehnički postupci i tehnike nerazmršivo povezani u celinu himeričnog identiteta.

U dosadašnjim, malobrojnim interpretacijama dela Ivana Grubanova načelno, a posebno rada *Ujedinjene mrtve nacije* (od kojih je samo jedna studijskog

karaktera, objavljena u katalogu Bijenala 2014), gotovo da se i ne obraća pažnja na materijalno-medijski aspekt dela. Većina interpretacija i njegovih predašnjih radova najuže je vezana za čitanje ideološko-političkih narativa, o kojima je, s pravom, do sada puno ili već sve rečeno. Ovo i ne čudi, jer umetnik je u prvi plan stavio aktuelne narative koji su daleko vidljiviji i atraktivniji za malobrojne, posebno inostrane tumače. Kako je projekt *Ujedinjene mrtve nacije* ostao bez ikakvog odjeka u domaćoj javnosti, teško da možemo govoriti o postojanju konzistentnog pristupa interpretaciji dela.

Ideološki ugao stručnog posmatranja nije za čuđenje. Ispravan je. Mi se nalazimo pred pustoši postvremena, zbunjeni pred defragmentisanim, raščerečenim istorijskim pamćenjem poslednjih pola veka. Prošlošću kao kulturnom i političkom dimenzijom u kojoj živi kao biće u svetu, potom prošlošću kao promašenom budućnošću, kao sećanjem na propale utopije i zarazne distopije, Ivan Grubanov se bavi, zauzimajući poziciju protiviskaza ili kontragovora, gotovo u svakom svom umetničkom radu. Ako prošlost postaje strana zemlja umetnosti, onda je treba ponovo istražiti i ostati, mimo zvaničnih verzija istorije, u ideologijama antireprezentacijskog, protivvizuelnog. „[...] Ako su u preovlađujuće liberalno-kapitalističkom svetu temelji društvenog izmešteni iz ekonomije u 'javno mnjenje', kako onda umetnost može da se uklopi u ovu konstelaciju, kako može da utiče na 'javno mnjenje' zarad pravednog, samokritičnog i samousavršavajućeg društvenog sistema? Čini mi se da obrada određene teme kroz umetnost, a pogotovu kroz njene 'usporene' medije, poput slikarstva i crteža, znači posvećenost temi koja nije dostupna drugim sredstvima javnog izražavanja, znači introjekciju teme i javno pokazivanje lične odgovornosti za prisustvo i odjek te teme u javnoj ili, pre, protivjavnoj sferi”, navodi Grubanov.

Vitalno pitanje za umetnika je bilo, i danas jeste, kako da sačuva identitet umetničke supstancije umetnosti, a da sebe ne amnestira društvene odgovornosti i kritičkog odnosa spram sadašnjosti, da ne upadne u zamku nezajažljivosti spram (političke) prošlosti i njenih sadašnjih konsekvenci. Može li, i na koji način, umetnik, pojedinac, izvan kolektiva javnog mnjenja koje je „uvek u pravu”, prostim zakonom masovnosti, pronaći ikakvo utočište pred

hladnim zagrljajem nemilosrdno nastupajuće i proždiruće istorije, prošlosti, kolektivne emocije i kolektivnog pamćenja? Rešivši ove dileme kao postulate svog rada, on je, ujedno, otkrio i definisao svoj javni, protivjavni i privatni identitet: kao bića pred prošlošću, u sadašnjosti, pred neizvesnom budućnošću.

Kao što je pokazao i u ranijim radovima od značaja za diskurs umetnosti sećanja, Grubanov nije istorijski slikar/umetnik, i ovde se ne radi o sećanju umetnosti na sebe samu, ili o sećanju umetnosti na sebe kao prenosioca ideološke reprezentacije ili deskripcije, već o refleksiji, doživljaju i kritičkom mišljenju kao odgovoru na dotadašnje zvanične reprezentacije istorije. (Van der Stok 2008). Ujedno je to i odgovor Ivana Grubanova na smrt deskriptivne i danas u naletu popularne hiperrealističke reprezentacije. On razara takva semantička polja. Izuzmemo li na trenutak materijalizaciju i tehnologiju izrade ranijeg rada *Mrtve zastave*, koja je identična radu *Ujedinjene mrtve nacije* iz Srpskog paviljona 56. bijenala u Veneciji 2015, ustanovićemo zaista ogromnu razliku koja postoji u memorijskom, kulturalnom i ideološkom polju između ta dva rada koji nastaju u četvorogodišnjem intervalu. *Mrtve zastave* za svoju materijalizaciju sećanja slede princip doživljenog kroz viđenje, memoriju dečje nemoći pred potčinjavanjem istorijskoj neminovnosti, dok *Ujedinjene mrtve nacije* nastupaju sa vidno sazrele, postmemorijske pozicije iz protivjavne sfere, i svega što ona u ideološkom smislu podrazumeva.

To ideološko podrazumevanje odnosi se i na materijalizaciju rada. Ideologija ovde nije samo esencija narativa, već i protivljenje „javnoj sferi” komodifikovanih umetničkih prosedea, stilova i tehnika. Način na koji se preispituju postistorijski identiteti nacija, naroda, država, korporacija i sl., korespondira načinu na koji se preispituju konvencije medija u odnosu na njihovu negaciju, na njihov kontragovor, na stvaranje jednog novog sveta totalnog ambijenta ili postambijenta u kojem je svaki medij, tehnika, i važan i potpuno nevažan element. Važan jer čini materijal novog dela, nevažan jer se njegov tradicionalistički pojmljen postupak ili govor izvrnuo u subverziju, potom negaciju i naposljetku u takav nihilizam koji je stvorio novi prosede – izrastao na Grubanovljevom stavu o kritičkom preispitivanju svega postojećeg i u poimanju

inovacije kao radikalne kritičke revizije slabih tačaka tradicionalizma i dominantnog, komodifikovanog umetničkog govora.

Ukratko, čitav prostor enterijera Paviljona je materijal prerade, kritike i obnove dok ne postane totalni ambijent – rad. Rad je zamišljen i realizovan sledećim redosledom opredmećivanja:

a) Stvaranje izdržljive, neutralne podloge na mermernom podu Paviljona, dimenzija 50 x 2520 x 790 cm.

b) Postavljanje hrpa izgužvanih zastava po čitavoj površini podloge, poda Paviljona. Upotrebene su zastave zemalja/država/nacija – Austrougarske (1867–1918) i Otomanske (1299–1922), Jugoslavije (1918–2003), Demokratske Republike Nemačke (1949–1990), SSSR (1922–1991), Čehoslovačke (1918–1992), Gran Kolumbije (1819–1930), Tibeta (1913–1951), Ujedinjene Arapske Republike (1958–1971), Južnog Vijetnama (1955–1975).

c) Performativni proces dorađivanja, odnosno postarivanja i „mučenja” tkanine (zastava) dodavanjem različitih agresivnih sredstava koja narušavaju teksturu i izvlače boju iz tkanine;

d) Sjedinjavanje tako tretiranih predmeta (zastava) u jedinstvenu celinu izmučene, „spržene” teritorije, u reljefno-asamblažnu strukturu po kojoj se hoda;

e) Tragovi opisanog postupka (otisci boja, šara i tekstura zastava) otiskuju se na platna postavljena između podloge i zastave. Te hrpe mrtve i zamrljane tkanine čine drugi sloj instalacije kroz koju se hoda i po kojoj se, možda, traži devastirana zastava sopstvene nekadašnje suverene države. Kao što su se, primera radi, posetioци sa Tibeta, pronašavši ostatke svoje zastave u Paviljonu, klanjali, a potom fotografisili u *radu* Ivana Grubanova.

c) Zidovi su preobraženi u ploče sećanja, epitafe, u zidove plača. Zidovi paviljona su podloga na kojoj su postavljeni reljefni nazivi država, sa godinama nastanka i nestanka u zgradama.

Iako je Grubanov sve ove postupke devastacije predmeta, pa izgradnje ambijentalne celine, postigao sam, radeći prvo u hangaru u Višnjici, potom u Paviljonu u Veneciji, njegov radni postupak više je podsećao na Klajnovu postupku distanciranja umetnika od direktne konvencionalne umetničke intervencije, beskompromisnim odbacivanjem uobičajenih slikarskih/vajarskih alatki. Grubanov je ovde slično delovao – slika nije slika, skulptura nije skulptura, ona nije personalizovana u smislu u kojem bi se dotakao kista ili dleta i prilježno radio na svom delu. Umesto toga: polivanje zastava kiselinom kako bi boja koja iscure iz njih napravila sliku, gaženje po tom ceđu ne bi li otisci bili što jači, tragovi akcije, ali ne i „slikanje” i „vajanje” iz ruke. Novi medij se iskazao kroz ambijentalnu celinu obeleženu postupkom, namerom i ciljem, a ne slikanjem-radi-stvaranja-slike.

Umesto toga, Grubanov negira važnost sugestije, nadmoći boje (bilo kao monohroma, bilo u kombinaciji boja), jer slika je otisak koji se desi u njegovom performativnom radu. On negira istorijski pojam komponovanja i „kompozicije”. Zato su Grubanoljevi otisci zastava, tragovi osnovnog materijala (dela *Ujedinjene mrtve nacije*) pokorenog agresivnoj proceduri, antislikarski, antiskulptorski, protivvizuelni, antireprezentacijski, postslikarski manifest. Nadmoć pojedinca-autora nad tradicijom, kolektivom i istorijom.

Više u: Merenik, Lidija. „Ivan Grubanov: sećanje, s-onu-stranu istorije”. In *Ivan Grubanov. Ujedinjene mrtve nacije. Paviljon Republike Srbije - Biennale Arte 2015*, 10-25. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2015.

The identity of the media and antimedia - The total ambience in the works of Ivan Grubanov's *United Dead Nations*

Resume

The vital question for any artist is how to preserve the identity of the artistic substance of art, and not grant amnesty to himself of social responsibility and a critical attitude toward the present, not to fall into the trap against the voracity regarding (political) history and its current consequences. Can an artist, individual, and in what way, find, outside the collective public opinion that is "always right" by law of mass, any refuge from the cold embrace of the upcoming mercilessly devouring history, past, collective emotions and collective memory? Having solved this dilemma as a postulate of his work, he has also revealed and defined his public, private and against-public identity as the being facing the past and the present, against an uncertain future.

This ideological implication refers to the materialization of the work, too. Ideology here is not, as it should not be, only the essence of the narrative, but also the opposition to the "public sphere" of commodified art proceedings, styles and techniques. The way in which we review the post-historical identity of nations, peoples, states, corporations, etc., corresponds to the way in which we review the convention of the media in relation to their denial, their counter-speech, the creation of a new world, or post-ambiental total environment in which each medium and technology, are both important and completely unimportant elements. It is important because it makes the material of a new work; it is irrelevant because its traditionalist conceived procedure or speech has turned into subversion, even negation, and finally in such a nihilism that has created an entirely new area - grown on Grubanov's attitude towards critical questioning of everything that exists in the understanding of innovation as radical critical review of flaws of traditionalism and dominant, commodified art of speech.

Jasmina Čubrilo

Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu

Preoznačavanje medija:

Zoran Todorović „Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog”

Apstrakt

U radu će se preko odabrane studije slučaja – projekta Zorana Todorovića započetog 2015. godine pod nazivom ‘Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog’ – s jedne strane preispitivati potencijalnost koncepta Rozalind Kraus ‘skulptura u proširenom polju’ u recentnoj umetničkoj praksi, odnosno efekti arbitrarnosti skulptorske discipline, dok će se s druge strane ispitivati artikulacija umetničko-političkih pozicija iz Ransijerove perspektive disenzusa. Namera je da se mapira i istraži mogućnost reartikulacije percepcije, medijskog, značenjskog i reprezentacijskog poretka, a u komparaciji sa kritičko-projektivnim aspiracijama istorijskog primera koji se tematizuje u navedenom radu Zorana Todorovića.

Ključne reči

skulptura, spomenik, prošireno polje, passage, novomedijska/postmedijska umetnost, disenzus, Zoran Todorović, Koča Popović, Marko Ristić

„Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog” (2016) je rad koji se sastoji iz nekoliko aplikacija za mobilne uređaje koje se mogu preuzeti s internet stranice www.zorantodorovic.com. Sve aplikacije su geografski kodirane i sve se, osim jedne pod nazivom „Uvod/Biljana Andonovska (MSUB)”, mogu gledati isključivo u nacionalnim muzejima i galerijama moderne i savremene umetnosti ili u onima koje kolekcioniraju i izlažu savremenu umetnost, otvorenim u administrativnim ili kulturnim republičkim i pokrajinskim centrima u bivšoj SFRJ: Ljubljani, Beogradu, Zagrebu, Sarajevu, Cetinju, Novom Sadu, Prištini, Skoplju. „Uvod” se može gledati bilo gde

i predstavlja *teaser* ali i način testiranja aplikacije na mobilnom uređaju. Sa-
držaj aplikacija čine izvođenja tekstova Koče Popovića i Marka Ristića i to „u
formi radio drame sa određenim video (augmented reality) predloškom sni-
mljenim na različitim geografskim pozicijama”¹ istorijski i simbolički važnim
u topografijama ove dvojice beogradskih nadrealista koji su igrali značajnu
ulogu u okviru nadrealističkog i/ili komunističkog pokreta, te imali uticaj na
političke prilike tokom Drugog svetskog rata, antifašističke borbe i socija-
lističke revolucije, a u godinama posle 1945. i na kulturne prilike. Tekstove
Koče Popovića i Marka Ristića od kojih je centralni njihov zajednički „Nacrt
za jednu fenomenologiju iracionalnog” (1931) pored Andonovske, biraju,
pripremaju i izvode različite umetničko-teorijsko-aktivističke grupe: Grupa
za konceptualnu politiku (Branka Ćurčić i Zoran Gajić), Edicija Jugoslavija
(Ivana Momčilović, Slobodan Karamanić) i Knjižarsko-izdavačka zadruga
BARABA (Ratibor Trvunac, Dušan Mileusnić-Đorđević, Đorđe Čolić i Vladimir
Marković).

Kako niz aplikacija za mobilne uređaje objasniti kao ‘skulpturu’? Zašto bi se
‘nekoliko **panorama** za jednu fenomenologiju iracionalnog’ razmatralo u pri-
lici razmišljanja i diskusija o skulpturi, a ne na primeru slike kad je više nego
očigledno da je pretežno formatirana na dve dimenzije? Neka je skulptura
od osamdesetih godina 20. veka počela suštinski da bude više slika nego
predmet, više površina nego volumen, više vreme i fluks u prostoru nego
zamrznuta situacija u prostoru, više promenljiva i dinamična forma nego
fiksirana datost, da li pozivanje na ono što je neposredno prethodilo ili na
‘ekscentrične’ primere u skulpturi 20. veka otvara mogućnost dolaženja do

¹ Videti na: http://www.zorantodorovic.com/portfolio_page/several-panoramas-for-one-phenomenology-of-the-irrational/ (pristupljeno 15. 11. 2016).

Na sajtu je dostupna i arhivska građa (tekstovi, pisma, polemike) prikupljena tokom pripreme i realizacije rada a koja je pratila pojavljivanje Popovićeve i Ristićeve knjige „Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog”. Arhivsku građu prikupio i za postavljanje na sajt pripremio Stevan Vuković.

uverljivih argumenata u prilog predloženom razmatranju? Da li zaista danas, suočeni s heterogenošću, možemo da predložimo da praktično sve može da bude protumačeno kao skulptura?

argumenti

Tomas Mekivli (Thomas McEvilley) je rečima Ihaba Hasana (Ihab Hassan) ukazao na decentriranost, dekonstrukciju, izmeštanja, dezintegraciju, diskontinuitet, demistifikaciju, deteritorijalizaciju skulpture u 20. veku kao posledicama „skeptičnih sila”² ili, jednostavnije, sumnje kao simptoma neizvesnosti kako u epohi izvesnosti (koju Mekivli izjednačava s modernizmom) tako još više u epohi neizvesnosti (ili u postmodernizmu). Međutim, sudeći po primerima koje izdvaja u svojoj argumentaciji i zaključcima, Mekivli ostaje koncentrisan na objekat kao označitelj skulpture i to objekat ‘zaposednut’ idejom readymade-a („realnost ne uključuje hipotetičke univerzalije koje se navodno kriju ispod pojava, [v]eć realnost je jednostavno pojava – pojava je jednaka objektivisanju – a objektivisanje jednako skulpturi”³, te u tom smislu, iako u glavnim crtama doprinosi, ipak njegova argumentacija nije od supstancijalne važnosti za ovu raspravu iz jednog jednostavnog razloga – u slučaju Todorovićevog rada objekta nema. Todorović razvija jezik ‘skulpture’ shvaćene kao niz situacija koje, upotrebom datih prostora i njihovog narativa, istorijskih i simboličkih značenja i upotrebe (mesta sećanja, internet, muzeji), modeluju i proizvode njegove alternativne realnosti. U tom smislu, razmišljanja Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) pružaju sigurniji teorijski okvir.

² Thomas McEvilley, *Sculpture in the Age of Doubt* (New York: Allworth Press, 1999), 35.

³ McEvilley, *Sculpture in the Age of Doubt*, 36.

Rosalind Kraus je, uvodeći pojam 'proširenog polja' kojim je obuhvatila pre svega skulptoralne instalacije iz šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka, monumentalnog, arhitektonskog i horizontalnog prostiranja u prirodnom ili urbanom prostoru, među prvima⁴ predložila način kako da se u primerima savremenih umetničkih praksi poput land arta, earth arta, minimal arta, misli kao o 'derivatu' skulpture. Njeno osnovno polazište za artikulisanje ovog pojma bilo je da skulptura nije univerzalna, vanistorijska kategorija, odnosno konvencija koja ima svoju unutrašnju logiku i svoj niz pravila zahvaljujući kojima je postala distinktivan pojam i pojava, već da je skulptura diskurzivna forma, istorijski određena te da dosledno tome postoji više različitih pojmova skulpture. Kraus je unutrašnju logiku konvencionalnog pojma skulpture videla kao neodvojivu od unutrašnje logike spomenika, te zahvaljujući ovoj logici skulpturu izjednačila sa komemorativnom reprezentacijom koja na mestu na kojem se nalazi govori simbolički o značenju ili upotrebi tog

⁴ Manje je poznato da je Manfred Šnekenburger (Manfred Schneckenburger) u „Kratkim tezama o skulpturi sedamdesetih“ takođe kao glavne karakteristike skulpture osme decenije istakao horizontalnost, procesualnost, snažno uodnošavanje sa životnom sredinom i prostorom. Na ovog autora ukazuje i Miško Šuvaković. Videti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb/Ghent: Horetzky/Vlees&Beton, 2005), 574.

Vivian Reberg (Vivian Sky Rehberg) ukazala je da šezdesetih godina 20. veka nije samo koncept skulpture bio proširen već da je to bila i sudbina filma, kao i da su ove dve ekstenzije umele da se ukrste. Videti: Vivian Sky Rehberg, „Revisiting the expanded field“, in *Sculpture Unlimited*, eds. Eva Grubinger & Jorg Heiser (Berlin: Sternberg Press, 2011), 25–35.

Termin 'expanded cinema' ('prošireni bioskop') formulisao je 1965. godine filmski stvaralac Stan Vanderbek (Stan Vanderbeek) i od tada se ovaj pojam nalazi u stalnom procesu redefinisanja, baš kao što je to slučaj s konceptom 'proširenog polja' odnosno 'skulpture u proširenom polju'. Suštinski, ovaj termin se odnosi na film koji ne može da se prikazuje u konvencionalnim bioskopskim salama jer mu je potreban složeniji i veći prostor, više od jednog ekrana i mogućnost da publika može da se kreće kroz zamračeni prostor, zbog čega jedan broj autora danas, u nastojanju da objasni video-instalacije, poseže za poređenjem pa čak i identifikovanjem video-instalacija sa 'proširenim bioskopom' (Helen Westgeest, *Video Art Theory, A Comparative Approach* (Maiden, MA/Oxford: Wiley Blackwell, 2015), 103, 112–113).

mesta.⁵ Kao glavne strukturne odlike ove skulpture Kraus izdvaja postolje, vertikalnost, antropomorfni izraz. Od kraja 19. veka sama skulptorska praksa počinje da dovodi u pitanje sve određujuće karakteristike konvencije skulptura-monument: zanemaruje postament, taj ključni elemenat u medijaciji između pojedinačnog mesta i reprezentacijskog znaka; antropomorfni izraz transformiše u neodređeniji, apstraktni; odvaja značenja forme i oblika od značenja mesta te skulptura postaje 'beskućnica' i tako dovodi u pitanje samu unutrašnju logiku tradicionalne skulpture.⁶ Iako se tokom 20. veka naravno održavaju pristupi koji skulpturu definišu esencijalistički, iz ontološko-morfološkog ugla kao umetnički i estetski nepokretni trodimenzionalni predmet čija se specifična skulptorska svojstva (forma, masa, volumen, materija, prostor) izvode određenim procedurama (klesanje, vajanje, livenje), ipak, uobličava se i jedan drugi tok različitih teoretizacija i interpretacija kojem pripada i Krausin pristup a koji skulpturu posmatra iz konstruktivističkog, relativističkog ugla i određuje kao istorijski promenljiv sistem konceptualnih, ontoloških, morfoloških i tehničkih svojstava. Ovaj drugi pristup je 'inkluzivan' u onom smislu da termin skulptura postaje 'kišobran-termin' koji obuhvata različite umetničke pojave, strategije i prakse, od skulpture u konvencionalnom smislu, preko readymade-a, asamblaža, do različitih umetničkih strategija sa prostorom ali i vremenom, ka instalacijama i ka video-instalacijama.

⁵ Kraus navodi primere rimske antičke konjaničke statue Marku Aureliju na rimskom Kampidolju kao reprezentacije simboličke veze između antičkog, carskog Rima i sedišta vlade novog, renesansnog Rima te Berninijeve konjaničke statue cara Konstantina kao obeležja specifičnog mesta (stepeništa koje spaja vatikansku palatu s crkvom sv. Petra) posebnim značenjem (svetovnu moć i duhovni suverenitet). Videti: Rosalind E. Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, ed. Rosalind E. Krauss (Cambridge, MA: The MIT Press 1996), 279. Postavlja se, naravno, pitanje zanemarivanja antropomorfnih skulptorskih predstava antičkih božanstava kako iz antičke grčke i rimske istorije tako i onih od renesanse ka 19. veku kao i srednjovekovnih skulptorskih primera. Njihova nevidljivost u Krausinom uopštavanju i teoretizaciji mogla bi se razumeti kao podrazumevanje: ove skulpture, prikazujući junake i događaje narativa koji su oblikovali zapadnoevropsku civilizaciju i davali joj smisao reprezentujući ideal kako bi svet trebalo da izgleda, dobijaju i funkciju mementa, posebno ako se ima u vidu da su oni uvek bili značenjem vezani za mesto na kojem su se nalazili ili koje su 'ukrašavali', sve do 19. veka kada je muzejska aktivnost intenzivirala njihovo 'čišćenje' ili 'oslobađanje' od konteksta.

⁶ Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, 279.

Ideja 'skulpture u proširenom polju' postala je ključna za svako promišljanje postmodernističke i savremene skulpture, odnosno zamisao od koje se uvek polazi u razmatranjima izmičućih, arbitrarnih, intermedijskih, multimedijskih i/ili transmedijskih skulptorskih praksi. Učestalost referisanja na koncept 'skulptura u proširenom polju' čini se da je ponajviše rezultat činjenice da Kraus, kako Robert Huber ukazuje, suštinski nije bliže opisala sam pojam 'prošireno polje'.⁷ Polazeći od uočene disperzne 'skulptorske' prakse i nesigurnosti u određivanju šta skulptura u umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka jeste, i posledične arbitrarnosti, u naporima da kontekstualizuje (n)ove forme prostorno orijentisanih umetničkih praksi poput *land-art*-a ili *site-specific* radova, Kraus je odlučila da problem reši polazeći od toga šta skulptura nije i u tom pravcu zaključuje da skulptura, pored toga što više nije spomenik, nije ni arhitektura niti je pejzaž. Uz pomoć strukturalističkog modela (Klein group) Kraus razvija svoju teoriju skulpture koja svakako nije glavna kategorija u domenu prostorno orijentisane plastične umetnosti, već skulptura postaje jedna od četiri potkategorije u okviru onoga što naziva 'proširenim poljem' (ostale tri su prostorne konstrukcije */site-constructions/*, obeležena mesta */marked sites/* i aksiomske strukture */axiomatic structures/*).⁸ Tako, Kraus je, umesto da prevlada arbitrarnost, samo joj je na kraju doprinela jer, osim što je navela potkategorije koje sadrži, sam pojam 'proširenog polja' ostavila neodređen što posledično proizvodi izvesnu konceptualnu prazninu i iza pojma 'skulptura u proširenom polju'. Međutim, upravo fluidnost, eluzivnost, nedovršenost pojma 'proširenog polja' uspostavlja ga kao referentnu tačku, kao motivacioni argument u svakom razmatranju savremene umetničke prakse koja se svojom suštinom ili interpretacijom može nazvati skulptorskom.⁹

Godinu dana pre nego što će napisati tekst „Sculpture in the Expanded Field” (1978), Kraus objavljuje knjigu *Passages in Modern Sculpture* (1977) u kojoj,

⁷ (Huber 2012, 68–69). –NEDOSTAJE U LITERATURI

⁸ Kraus, „Sculpture in the Expanded Field”, 282–288.

⁹ Jedan od recentnijih primera jesu zbornici *Sculpture Unlimited*, 1 i 2, sa simpozijuma održanih 2010. i 2015. koji pokazuju vitalnost pojma 'proširena skulptura'.

pored prostora i teatralnosti u objašnjavanju skulpture 20. veka, istu ako ne i veću važnost daje kategoriji vremena. Kraus ukazuje da je čak i Lesing (Lessing), iako je u svojim naporima da definiše norme ili objektivne kriterijume kojima bi se odredilo šta je to prirodno odnosno suštinski za pojedinačne umetničke forme, uočio da prostor daje specifičnu moć skulpturi da kreira značenje, ipak na mala vrata uveo i vreme: skulptura jeste umetnost koja se bavi raspoređivanjem tela u prostoru ali, isto tako, kaže Lesing, treba imati u vidu da „sva tela ne postoje samo u prostoru već i u vremenu“. Nadovezujući se na ovu Lesingovu tvrdnju, Kraus postavlja glavnu premisu svoje studije o modernoj skulpturi: svaka analiza skulpture kao prostorne umetnosti ne može da bude kompletna bez diskusije o vremenskim posledicama određenog rasporeda formi, jer svaka prostorna organizacija obuhvata i implicitnu izjavu o prirodi vremenskog iskustva. Ovu studiju o razvoju moderne skulpture Kraus piše kao „kritičku, teorijsku i istorijsku“ pri čemu razvoj ne identifikuje sa procedurama istorijskog pregleda, već sa uočavanjem konceptualnih problema koje identifikuje kao distinktivne za modernu skulpturu i koje objašnjava preko odabranih ili reprezentativnih studija slučajeva.¹⁰ Među tim problemima ona kao ključni izdvaja ideju *prolaza* ili *prolaženja* „samog medija iz jednog stanja u drugo“¹¹, ideju koja podrazumeva „transformaciju skulpture koja od statičkog, idealizovanog medijuma postaje temporalni i materijalni“¹², odnosno iskustvo doživljaja svakog trenutka prolaska kroz prostor i vreme koje je, prema njenom sudu, započeto još sa Rodenom (Ogist Rodin), prisutno i razvijano u futurizmu, konstruktivizmu, nadrealizmu u Dišanovom (Marcel Duchamp) i Brankusijevom (Constantin Brancusi) delu, a svoj finale u potpunosti postiže u skulptorsko-ambijentalnim celinama iz 60-ih i 70-ih godina 20. veka i njihovoj afektivnosti.

Ukoliko se ova dva Krausina argumenta dovedu u relaciju mogao bi da se izvede zaključak da je tokom 20. veka obavljen *prelazak* skulpture od medija ka polju shvaćenog kao „proširenog ali ograničenog skupa povezanih pozi-

¹⁰ Kraus, „Sculpture in the Expanded Field“, 4–6.

¹¹ Kraus, „Sculpture in the Expanded Field“, 29.

¹² Kraus, „Sculpture in the Expanded Field“, 282–283.

cija”¹³ koje, s jedne strane, umetnik zauzima i istražuje dok, s druge, taj skup organizuje rad kojim više ne upravljaju uslovi određenog medija. Taj prelazak se odnosi kako na proces transformacije od tradicionalne skulpture ka ono u proširenom polju, tako i na procesualnost ili temporalnost inherentne svakom primeru skulpture u proširenom polju. Krausina razmišljanja o modernističkom insistiranju na (ili želji za) čistim umetničkim formama i negovanju tradicionalnih umetničkih medija kao neodrživim zbog intenzivnog razvoja medijske heterogenosti i interaktivnosti koja, pod uticajima tehnologije na umetnost, poništava prethodne koncepcije rigoroznih medijskih razgraničenja, odnosno poništava esencijalistički koncept medija i čistih umetničkih formi, dobiće svoju završnicu 1999. godine u formulaciji ‘post-medium condition’, i tom prilikom će video-umetnost kao hibridni spoj umetničke forme i tehnologije Kraus označiti kao stožernu postmedijsku umetničku praksu.¹⁴ No, možda najvažnija pouka Krausinih teoretizacija jeste zapravo uspostavljanje razlike i tenzije između gledanja u objekat i razmišljanja o skulpturi, s jedne i razmišljanja o nečemu kao skulpturi, s druge strane. Drugim rečima, ono što Kraus zaključuje jeste da skulptura nije medij, umetnički i estetski nepokretni trodimenzionalni predmet čija se specifična skulptorska svojstva izvode određenim procedurama, već način decentriranog razmišljanja o skulpturi.

Ne uočava samo Kraus da je susret umetnosti i tehnologije doveo u krizu koncept umetničkog medija i specifičnosti medija, te potpuno izmenio sudbinu umetnosti (estetike). Konzumiranje IT danas je duboko ukorenjena praksa u svakodnevnom životu što je omogućilo da se različiti mediji međusobno mešaju, gubeći u tom procesu svoje odvojene identitete, postajući zavisni jedan od drugog. Veliki i složeni repertoar slika i narativa elektronski proizveden i distribuiran uobličava i *New Media* svet umetnosti koji oblikuje kontekst u kojem *New Media* umetnost, kao specifična forma savremenosti,

¹³ Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, 288.

¹⁴ Videti: Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (London: Thames & Hudson, 1999); Rosalind E. Krauss, „Two moments from the post-medium condition”, *October* 116 (Spring 2006): 55–62.

može biti generisana, izlagana, razmatrana, odnosno okvir u kojem se može prepoznati i rad „Nekoliko panorama...”.

panorame

Moderna upotreba reči panorama razvija se od tehničkog termina koji je označavao novi tip kružne slike, u značenju kružnog pogleda, prikaza (sa uzdignute tačke) nekog pejzaža. Skoro istovremeno počinje da dobija značenje sveobuhvatnog pogleda na neko specifično polje značenja. Panorama je na neki način bila kontradiktorni aparat za poduku i glorifikovanje buržoaskog pogleda na svet koji je, pored toga što je predstavljao oslobađajući instrument ljudskog pogleda, istovremeno ograničavao, zarobljavao pogled. Panorama je veličala građansku sposobnost da vidi stvari iz novog ugla ali bila je i 'zatvor' za pogled jer nije dozvoljavala oku da prevaziđe okvir, odnosno horizont koji je definisala. Stoga, panorama predstavlja prvi pravi vizuelni masovni medij.¹⁵ Analogiju devetnaestovekovnim panoramama danas nalazimo u 'politici vertikalnog pogleda'¹⁶ na kojoj počivaju recimo Google maps, GPS navigacija, koja tehnikama nadziranja proizvodi novu vizuelnu normalnost i novu subjektivnost.

„Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog” Zorana Todo-rovića trenutno se sastoji iz četiri situacije snimane u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, na Magliču, Nacionalni park „Sutjeska”, u Sanatorijumu „Živadinović” u Vrnjačkoj Banji i na Kosmaju. Ove četiri lokacije odabrane su u dogovoru sa teoretičarima, umetnicima, aktivistima. Muzej savremene umetnosti je polazište: na prvom mestu kao referentna institucija zastupanja moderne i savremene jugoslovenske i srpske umetnosti, institucija u čijoj se zbirci nalazi zaostavština Marka Ristića uključujući i „Nadrealistički zid” i koja

¹⁵ Videti: Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium* (New York: Zone Books 1997); Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archeology of the Moving Panorama and Related Spectacles* (Cambridge, MA: The MIT Press 2013); Jonathan Crary, *Suspensions of Perception, Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge, MA: The MIT Press 2001).

¹⁶ Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen* (New York/Berlin: e-flux journal/Sternberg Press, 2012), 24–28.

stoga istorizuje jedan model mišljenja o umetnosti kao mogućnosti da se kroz nju i iz nje proizvede nova, emancipovanija realnost i u tom smilu daje legitimitet i Todorovićevom radu kao primeru savremene umetničke prakse koja se oslanja na nasleđe kritičkog promišljanja i delovanja u umetnosti i iz nje. U okviru Nacionalnog parka „Sutjeska” nalazi se istorijsko-geografski lokalitet Tjentište koji je zauzimao posebno mesto u kulturi sećanja socijalističke Jugoslavije što se 1971. materijalizovalo monumentalnim spomenikom (Miodrag Živković). Ova ‘panorama’ je snimana na Magliču, planini sa najvišom nadmorskom visinom u okviru kompleksa Nacionalnog parka i sa koje se mogu videti i povezati sve tačke bitne za narativ o Petoj ofanzivi (maj–jun 1943) u kojoj je Koča Popović demonstrirao „princip ostvarljivosti neostvarljivog” i učinio da koncepti iz „Nacrta...” postanu praktična, aktivna, dejstvujuća misao. Istovremeno, to je pogled odozgo, pogled koji je romantičarski diskurs video kao onaj bliži ili koji pripada Bogu, Apsolutu, Sublimnom, ali i pogled koji se može izjednačiti sa pogledom ultimativnog nadzora, s vrhom Bentlejevog panoptikona. Nasuprot ovom ekspresivnom, brutalnom, surovom pejzažu, sledeća ‘panorama’ je snimama u urbanoj Vrnjačkoj banji, u sanatorijumu koji je vodio Dragutin Živadinović, otac Ševe Ristić i Vaneta Bora, i u kojem je Marko Ristić proveo period od početka rata 1941. do novembra 1942. godine, kada je uhapšen i neko vreme proveo u kruševačkom zatvoru.¹⁷ ‘Panorama’ koja za sada nema svoj izmontirani dijalektički antipod je snimana kod *Spomenika Kosmajskom partizanskom odredu* (1971, skulptor Vojin Stojić i arhitekta Gradimir Medaković), s obzirom da je kosmajski narodnooslobodilački partizanski odred bio prva antifašistička i revolucionar-

¹⁷ Biografski podaci navedeni prema: Milanka Todić, *Nemoguće, Umetnost nadrealizma* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti 2002), 237; Marko Ristić, *Hacer Tiempo, Zapisí na marginama rata 1939-1945, knjiga prva* (Beograd: Prosveta 1964), 138; 297-355.

Miodrag Protić je u svojim memoarskim spisima opisao situaciju u Vrnjačkoj Banji 1941. godine kada je Sloboda Trajković, verenica Ive Lole Ribara, upitala Marka Ristića zbog čega nije otišao u partizane na šta joj je Ristić odgovorio da je od strane komunista i komunističke partije proglašen za trockistu („pa vi znate u kakvim sam se okolnostima rastao s partijom, tačnije ona sa mnom!”), te skrenuo pažnju na svoje ozbiljne probleme s vidom („a, osim toga, ja sam gotovo slep”) na koje je u prepiskama s prijateljima i kolegama i pre rata i više usput skretao pažnju (zahvaljujem koleginići Milanki Todić koja mi je skrenula pažnju na ovaj detalj u Ristićevim prepiskama). Miodrag B. Protić, *Nojeva barka 1* (Beograd: Srpska književna zadruga 2000), 157–159.

na vojna formacija kojom je Koča Popović komandovao pošto je pobjegao iz nemačkog zarobljeništva u kojem se našao kao komandant pukovske komore Vojske Kraljevine Jugoslavije posle kapitulacije Kraljevine Jugoslavije.

Struktura Todorovićevog rada podrazumeva da je svaka panorama vezana za po jednu aplikaciju, što podrazumeva da se svaka panorama gleda za sebe. Ono što se nudi pogledu onoga koji gleda jeste samo pejzaž ili ambijent u koji gleda, idealno okrećući se oko svoje ose, 360 stepeni. Umetnici, filozofi, teoretičari i/ili aktivisti koji su angažovani da u okviru panorama tumače Popovićeve i Ristićeve tekstove, fizički nisu u slici, ali jesu svojim glasom, odnosno tekstom koji izgovaraju i kojim narativizuju prizor/pejzaž u koji posmatrač gleda. U tom smislu, očigledna karakteristika Todorovićevog rada jeste dvostruka afektivnost i teatralnost: onih koji učestvuju u realizaciji panorama, s jedne i onih koji ih aktiviraju, s druge strane. Todorović nudi ambijent s centrom, odnosno svaka aplikacija ima svoj organizujući centar, koji nije statičan kao što je to bio u prvim panoramama koje su pred posmatračem mehanički okretane, već mobilan i podrazumeva kružno kretanje samog posmatrača. U tom smislu, iako pretpostavka o tački s koje se gleda rad/aplikacija Todorovića sugerise nasleđe zapadnoevropske tradicije idealnog posmatrača koji, posmatrajući i kontrolišući pogledom idealizovani univerzum, proizvodi sebe kao subjekta tog univerzuma, ipak, zbog fragmentisanog i necelovitog iskustva, jasno je da tačka ne samo da problematizuje decentriranog subjekta već ga i sama svaki put proizvodi.

Aplikacije su zamišljene kao antipodi koji proizvode antagonizujuće narative. Sama ideja za rad nastala je kao kritička refleksija na apropijaciju i u nekom smislu komodifikaciju Koče Popovića na dnevno-političkom planu imenovanjem ulice u kojoj je rođen i u kojoj je veći broj zgrada pripadao njegovoj porodici njegovim imenom 2014. godine, što je simbolički bio uvod u proslavu 70 godina proslave oslobođenja Beograda i legitimisanja vladajuće politike u gradu i državi kao antifašističke, s jedne, i na kulturnom planu dokumentarnim filmom Gorana Markovića *Konstantin Koča Popović* takođe iz 2014. godine u produkciji Filmskih novosti, s druge strane. U oba slučaja obavljeno je repozicioniranje Koče Popovića, subverzivnog građanina-revolucionara ka

Koči Popoviću, obrazovanom građaninu-intelektualcu, antifašističkog opredeljenja, vojnom strategu. Prva aproprijacija je primer jednostavne političke operacije prisvajanja uskih i za datu politiku i njen neoliberalistički diskurs odgovarajućih značenja. U drugom slučaju reč je o suptilnom kolebanju najavljenom na samom početku filma nabrajanjem različitih identitetskih, klasnih, profesionalnih i kulturnih pozicija: „Koča Popović, umetnik, pesnik, nadrealista, filozof, ratnik, cinik, državnik, razmaženi bogataški sin, genijalni vojskovođa ili bon vivant?“, koje će u završnici filma istaći vojskovođu i umetnika ali pre svega „prisnog, toplog i vedrog čoveka“. Izostavljena pozicija u ovom pedantno pobrojanom nizu jeste ona koja je u filmu ostala skrivena iza identifikacija filozof (umetnik, pesnik, nadrealista), a to je dijalektička pozicija kritičkog promišljanja pre svega sopstvenog građanskog subjekta a onda i sveta koje je građanstvo proizvelo, ustrojilo, normiralo, normalizovalo, promišljanja koje insistira da „mora da se pokrene“, da postane delujuće, oslobađajuće, da može da obavi prevrednovanje. Istovremeno, to je pozicija kritičke dileme odnosno stalne sumnje da li umetnost može da isprati emancipatorско-projektivne društvene impulse ili je reč o autonomnoj oblasti „piskaranja nekih polurazumljivih pesama“ (Popović) koja postoji i koja se konstituiše nezavisno od društveno-političkih i ekonomskih okolnosti u kojima nastaje. Problemizovanje diskurzivne uslovljenosti umetnosti i njene performativnosti kojom uspostavlja i reprodukuje određene vrste ‘propisanih’ subjektiviteta započeto s istorijskim avangardama (a u jednoj od njih i Popović i Ristić participiraju) obeležilo je i strukturiralo umetnost 20. veka i njene interpretacije, a na tom tragu je i umetnička praksa Zorana Todorovića. Istorijske avangarde (kao i mnogi drugi primeri neoavangardnih, postavangardnih, participatornih, relacionih, ‘dokumentarnih’ umetničkih delovanja tokom 20. i na početku 21. veka) bile su usmerene ka intervenciji unutar uspostavljenog poretka moći, njegovom destabilizovanju i istovremenom otvaranju mogućnosti novih uodnošavanja i novih subjektivnosti. Ovaj aspekt Koče Popovića ostao je iz ideoloških razloga veoma daleko od razmatranja oko dodeljivanja njegovog imena ulici, kao što je ostao na marginama, zatamnjen, u narativu filma u kome je dokumentarno o Koči Popoviću reteritorijalizovano dokumentovanjem jedne interpretacije.

Todorovićeve aplikacije na narativnom i na medijsko-institucionalnom planu ukazuju na neraskidivu vezu između političkog i antagonizma uslovljenog ne-celim subjekta, podeljenim subjektom (prema Šantal Muf /Chantal Mouffe/), odnosno o konceptualizovanju politike kao manifestacije disenzusa odnosno konflikta oko onog što je pretpostavljeno kao neupitno i kontekstualnog okvira u kome ovo pretpostavljeno postoji (prema Žaku Ransijeru /Jacques Rancière/). Na prvom mestu, rad uočava i tematizuje 'unutrašnji' antagonizam, liniju dilema i razdvajanja dvojice protagonista avangardnog pokreta oko načina na koji su u datim životnim okolnostima odgovorili na pitanja i propozicije koje su zajednički artikulirali ne samo u „Nacrtu...“, već zajedno sa ostalim beogradskim nadrealistima i u uvodnom tekstu u prvom broju almanaha *Nemoguće* iz 1930. i u publikaciji *Pozicija nadrealizma* iz 1930-1931.¹⁸ S druge, Todorovićev rad je od koncipiranja strukture rada pa preko njegove realizacije i aktivacije ništa drugo do proces permanentnog dovođenja u pitanje očiglednog, aktivnost koja svesno dovodi u pitanje postojeće diskurzivne formacije. U tom smislu, rad „Nekoliko panorama...“ sledi Ransijerovu ideju da su umetnost i politika kao mesta nesigurnosti i nepredvidljivosti suštinski povezani, da su oni oblici raskola koji destabilišu odnose, urušavaju poredak, reartikulišu prostor i vreme, menjaju čulno i perceptivno.

¹⁸ Videti: Aleksandar Vučo et al., „Uvod“, *Almanah Nemoguće* (1930): 1; Aleksandar Vučo et al., „Pozicija nadrealizma“, in *Nadrealizam i postnadrealizam*, ed. Gojko Tešić (Beograd: Prosveta, 1985), 35-40.

Primeru radi, uporedo čitanje Ristićevih *Zapisa na marginama rata* i Popovićevih *Beleški iz rata*, ili Ristićevog „Sna i istine Don Kihota“ iz 1939. godine i Popovićevog pisma Ristiću iz Alikantea datovanog u 1. septembar 1938. dozvoljava da se definišu ishodišta principa „dejavstvjujuće aktivne konfrontacije“ i „dijalektičkog prožimanja suprotnosti“ od kojih su Ristić i Popović u svom umetničko-političkom angažmanu krenuli: s jedne strane je to zauzimanje/zadržavanje pozicije tumača sveta (Ristić), dok na drugoj uočavamo zauzimanje/transfere ka dejstvjujućoj poziciji, ka onoj iz koje se taj svet menja (Popović). Videti: Marko Ristić, *Hacer Tiempo*; Koča Popović, *Beleške uz ratovanje (dnevnik, beleške, dokumenti)*, ed. Miloš Vuksanović (Beograd: BIGZ, 1988); Marko Ristić, „San i istina Don Kihota“, *Pečat 1* (1939): 24-49; „Odlomci iz pisma Koče Popovića upućenog u zemlju Marku Ristiću“, in *Nadrealizam i postnadrealizam*, ed. Gojko Tešić (Beograd: Prosveta, 1985), 142-143.

zaključci

„Nekoliko panorama...” oblikuje novi model kulture sećanja u polju umetnosti i to ne samo u medijskom smislu – nije spomenik/nije skulptura, već i u performativnom smislu – sećanje je mesto raskola a ne diskusije i pregovaranja, pokretanja procesa koji je nemoguće anticipirati. Todorovićev rad aktualizuje onog kog se sećamo kritičkom recepcijom, problematizacijom, interpretacijom i konfrontacijom s njegovim mišljenjem ali i s mišljenjem drugih o njemu i njegovim idejama. Tako, Todorović predlaže ‘spomenik’ koji neće biti forma za unapred artikulisani određen skup simbolizacija namenjen društvenoj upotrebi i interpretaciji već ‘spomenik’ čiju će formu društvena upotreba i interpretacije oblikovati i simbolizovati. „Nekoliko panorama...” zahvaljujući svom novomedijskom karakteru redefinišu pojam mesta u skulpturi/spomeniku: ono je mobilno i suštinski lično iskustvo i događaj. Aktiviranjem svake aplikacije aktivira se panorama i njen kapacitet da „govori simboličkim jezikom o značenju i upotrebi tog mesta” (Kraus), takođe, aktiviranjem panorame na predviđenim geografskim koordinatama ‘spomeničko’ mesto zaposeda muzejske institucije koje se nalaze na tim koordinatama i provocira (ili, možda, anticipira) njihovu politiku kolekcioniranja i izlaganja budući da one nisu konsultovane niti upitane za saglasnost u pogledu korišćenja njihovih izložbenih prostora i lokacija za prezentaciju „Nekoliko panorama...” (osim Muzeja savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad).

Rosalind Kraus je razmatranje koridora na čijem kraju se nalazi TV monitor („Live-Taped Video Corridor” (1968–1970) Brusa Naumana /Bruce Nauman/) obrazlagala kao skulpturu prepoznajući teatralnost i uvodeći je kao pozitivnu odliku (za razliku od Majkla Frida /Michael Fried/ i suštinski izazvana njegovim krutim formalizmom), kao onu koja markira aktivaciju posmatrača kao oruđa istraživanja, rekonstruisanja ali i uništenja.¹⁹ Uvođenje teatralnosti je bio način da Kraus o skulpturi misli izvan ideje o skulpturi utemeljenoj na idealističkom mitu. Drugim rečima, konceptima proširenog polja i prolaska

¹⁹ Kraus, „Sculpture in the Expanded Field”, 242.

Kraus je ukazala da je skulptura samo jedna konvencija, da se o njoj može misliti fleksibilno, doduše iz perspektive analize onoga na šta posmatrač nailazi i kako se taj susret posmatrača i umetničkog dela odigrava. Međutim, ona je otvorila vrata, iako sama nije krenula tim putem, da se o skulpturi misli kao o promenljivoj, dijalektičkoj, kritičkoj situaciji. U ovakvoj interpretaciji približavamo se i Bojsovoj (Joseph Beuys) ideji o socijalnoj skulpturi, skulpturi kao političkoj agendi, skulpturi kao efektu prostora shvaćenog kao kontekst, kao niza relacija unutar društvenog prostora. Todorovićeve „Panorame” ne dele idealizam Bojsovog pristupa iako su, kao i Bojsove, generalno okrenute stvaranju uslova u kojima je moguće ‘modelovanje’ ili razotkrivanje društvenih relacija koje onda određuju formu. Natali Ajniš (Nathalie Heinich) uočila je da u savremenoj umetnosti rad nije više umetničko delo, predmet koji umetnik predlaže ili pokazuje, već čitav niz posledica, akcija, narativa, diskursa pokrenutih predmetom ili nematerijalnim podatkom.²⁰ Iz toga proizlazi da skulptura nije skup specifičnih skulptorskih svojstava i ne mora da bude objekat ili nije objekat, već čitav niz činjenja, posledica, narativa, a iznad svega decentriranog razmišljanja o skulpturi i mediju uopšte. Drugim rečima, možda zaista više nije moguće reći šta bi to savremena skulptura bila, ali je zato sasvim moguće u primerima savremene umetničke prakse prepoznavati one koji u procesima semantičkih, morfoloških i medijskih preoznačavanja problematizuju ili referišu na aspekte koji su tokom istorije oblikovali pojam skulpture ili uspostavljali i normirali njenu različitost (trodimenzionalnost, spomenička forma, simbolizacija mesta, objekat/materijalnost, ne-objekat/nematerijalnost, prošireno polje, procesualnost, afektivnost...). Stoga je moguće da se zbog posezanja za istorizovanom prošlosti koja je bila specifična po tome što je bila snažno (p)održa(va)na i skulptorsko-arhitektonskim formama komemoracije i simbolizacija, u instalaciji/akciji/video radu kako je medijski format „Nekoliko panorama...” sam umetnik odredio, prepozna monument ali onaj koji je smešten u prošireno (društveno, diskurzivno) polje, odnosno spomenička/skulptorska tradicija koja je potpuno redefinisana ne samo u medijskom smislu, već i procesual-

²⁰ Eva Grubinger and Jorg Heiser, eds, *Sculpture Unlimited 2* (Berlin: Sternberg Press, 2015), 126.

nošću i polemičkim, dijalektičkim, antagonističkim diskurzivnim presecanjima koji ne reprezentuju dovršene simbolizacije već ih uvek iznova provociraju i proizvode.

Literatura

Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception, Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.

Grubinger, Eva and Heiser, Jorg, eds. *Sculpture Unlimited*. Berlin: Sternberg Press, 2010.

Grubinger, Eva and Heiser, Jorg, eds. *Sculpture Unlimited 2*. Berlin: Sternberg Press, 2015.

Huhtamo, Erkki. *Illusions in Motion: Media Archeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2013.

Krauss, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking Press, 1977.

Krauss, Rosalind E. „Sculpture in the Expanded Field”. In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, ed Rosalind E. Krauss, 277–290. Cambridge, MA: The MIT Press 1996.

Krauss, Rosalind E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.

Krauss, Rosalind E. „Two moments from the post-medium condition”. *October* 116 (Spring 2006): 55–62.

McEvilley, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth Press, 1999.

Mouffe, Chantal. *On Political*. London/New York: Routledge, 2005.

Nenadović, Aleksandar. *Razgovori sa Kočom Popovićem*. Zagreb: Globus, 1985.

Oettermann, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997.

Popović, Koča i Ristić, Marko. „Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog”. In *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog & Hronika lumbaga ili slavenska binda*, ed. Gojko Tešić, 7–122. Beograd: Prosveta, 1985.

Popović, Koča. *Beleške uz ratovanje (dnevnik, beleške, dokumenti)*, ed. Miloš Vuksanović. Beograd: BIGZ, 1988.

Protić, Miodrag B. *Nojeva barka 1*. Beograd: Srpska književna zadruga, 2000.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London/New York: Continuum, 2004. Rancière, Jacques. *Dissensus, On Politics and Aesthetics*. London/New Delhi/New York/Sidney: Bloomsbury, 2013.

Ristić, Marko. *Hacer Tiempo, Zapisi na marginama rata 1939-1945, knjiga prva*. Beograd: Prosveta 1964.

Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*. New York/Berlin: e-flux journal/Sternberg Press, 2012.

Tešić, Gojko, ed. *Nadrealizam i postnadrealizam*. Beograd: Prosveta, 1985.

Todić, Milanka. *Nemoguće, Umetnost nadrealizma*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2002.

Westgeest, Helen. *Video Art Theory, A Comparative Approach*. Maiden, MA/Oxford: Wiley Blackwell, 2015.

http://www.zorantodorovic.com/portfolio_page/several-panoramas-for-one-phenomenology-of-the-irrational/

Reinterpretations of media: Zoran Todorovic "Several Panoramas for a Phenomenology of the Irrational"

Resume

Through a selected case study - a project initiated by Zoran Todorovic 2015 entitled "Several panoramas for a Phenomenology of the Irrational" – the intent of this paper will be on the one hand to question the potential of the concept of Rosalind Krauss 'sculpture in the expanded field' in the recent artistic practice, or the effects of arbitrariness in sculptural discipline, while, on the other hand, to examine the articulation of artistic and political positions of Rancière's perspective dissensus. "Several panoramas ..." is a work that consists of several mobile applications that can be downloaded from the website www.zorantodorovic.com. All applications are geographically coded and all of them except for one can be viewed exclusively in the national museums and galleries of modern and contemporary art founded in administrative or cultural national and provincial centers in the former Yugoslavia. The content of these applications consists of the performance of texts by Koča Popović and Marko Ristić in the form of radio drama with a certain template video recorded at different geographical positions historically and symbolically important to the topographies of the two Belgrade Surrealists who have played a significant role within the Surrealist and / or communist movement, during the World War II anti-fascist struggle and the socialist revolution, and in the years after 1945 affected the political and cultural situation. The texts by Popović and Ristić of which there is one common and central "Draft for a Phenomenology of the Irrational" (1931) are being selected, prepared and carried out by a variety of art-theoretical and activist groups. "Several panoramas..." develop a new model of cultural memory in the field of art and not just in terms of media - work is not a monument / scul-

pture, but in the performative sense - memory is a place of schism and not of discussion and negotiation, starting of a processes that are impossible for us to anticipate. Todorovic's work actualizes those that we remember with critical reception, problematization, interpretation and confrontation with their opinion but also the opinion of others about them and their ideas. Thus, Todorović proposes 'monument' that will not be a form of pre-defined set of articulated symbolization dedicated to social use and interpretation, but a 'monument' whose form shall be shaped and symbolized by a social use and interpretation. "Several panoramas...", thanks to its new media character, redefine the concept of a place in the sculpture / monument: it is essentially mobile and personal experience of the event. By activating each application the panorama is activated as well as its capacity to "speak in symbolic language about the meaning and use of that place" (Krauss); also by activating the panorama on provided the geographical coordinates the 'monumental' place invades the museum institutions that are on these coordinates and provokes (or perhaps anticipates) their policy of collecting and exhibiting since they were not consulted nor asked about agreement on the use of their exhibition space and location for the presentation of "Several panoramas ..." (except for the Museum of contemporary art of Vojvodina, Novi Sad).

Biografije / Biographies

Ana Bogdanović, istraživač-saradnik na Seminaru za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Oblasti njenog istraživanja obuhvataju istoriju jugoslovenskog umetničkog prostora i istoriju izložbi, a trenutno radi na pripremi doktorata o jugoslovenskim učešćima na Bijenalu u Veneciji. Završila je master studije iz istorije umetnosti i vizuelne kulture na Humbolt univerzitetu u Berlinu. Redovno objavljuje priloge u domaćoj i inostranoj naučnoj periodici.

Ana Bogdanović, research-assistant at the Seminar for History of Modern Art of the Faculty of Philosophy in Belgrade. The areas of her research include the history of the Yugoslav art space and history exhibitions, and is currently preparing a doctorate on the Yugoslav participation at the Venice Biennale. She completed her master's degree in art history and visual culture at the Humboldt University in Berlin. Regularly publishes articles in national and foreign scientific periodicals.

Mariela Cvetić, umetnica i teoretičarka umetnosti, vanredna profesorka na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Diplomirala na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu gde je i magistrirala, kao i na Mašinskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Doktorirala na Interdisciplinarnim doktorskim studijama Teorije umetnosti i medija Univerziteta umetnosti u Beogradu. Autorka je dvanaest samostalnih izložbi i većeg broja grupnih izložbi, kao i izložbi sudenata Arhitektonskog fakulteta. Objavila je knjige *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora* (Beograd, 2011), *Umetnikova knjiga/Artist's Book* (Beograd, 2014), i više poglavlja u monografijama. Učestvovala u radu velikog broja konferencija. U umetničkom i teorijskom radu bavi se problemima odnosa subjekta i prostora.

Mariela Cvetić, artist and art theorist, an associate professor at the Faculty of Architecture, University of Belgrade. She graduated from the Faculty of Fine Arts, University of Arts in Belgrade, where she received her MA, as well as at the Faculty of Mechanical Engineering in Belgrade. She received her PhD at the Interdisciplinary doctoral studies of the Theory of Arts and Media at the University of Arts in Belgrade. She is the author of twelve solo exhibitions and a number of group exhibitions and Exhibitions of Students of Faculty of Architecture. She published the book *Das Unheimliche: psychoanalytic theory and cultural space* (Belgrade, 2011), *Artist's book* (Belgrade, 2014), and several chapters in monographs. She participated in the work of a large number of conferences. Her artistic and theoretical work deals with the problems of the relation of subject and space.

Jasmina Čubrilo, vanredna profesorka na Seminaru za studije moderne umetnosti Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu. Bavi se modernom i savremenom umetnošću. Pored brojnih stručnih i naučnih članaka i studija, objavila i nekoliko knjiga među kojima su: *Zora Petrović* (Beograd 2011); *Jelica Radovanović*

i Dejan Anđelković: symptom.dj (Beograd 2011); *Bojan Bem: medijska epozicioniranja slike* (Beograd 2016).

Jasmina Čubrilo, associate professor at the Seminar for History of Modern Art of the Faculty of Philosophy in Belgrade. She is interested in the modern and contemporary art. In addition to numerous professional and scientific articles and studies, she published several books including: *Zora Petrović* (Belgrade 2011); *Jelica Radovanović i Dejan Anđelković: symptom.dj* (Belgrade 2011); *Bojan Bem: medijska epozicioniranja slike* (Belgrade 2016).

Lidija Merenik, profesorka na Seminaru za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Doktorirala 1999. godine na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Radila je kao saradnica Likovne redakcije Studentskog kulturnog centra u Beogradu (1981–1985) i kao kustoskinja Muzeja savremene umetnosti u Beogradu (1985–1990). Pisanjem o umetnosti i kustoskim radom bavi se od 1981.

Lidija Merenik, professor at the Seminar for History of Modern Art of the Faculty of Philosophy in Belgrade. She received her PhD in 1999 at the Faculty of Philosophy in Belgrade. She worked as associate of Artistic editorial board of the Student Cultural Center in Belgrade (1981–1985) and as a curator of the Museum of Contemporary Art in Belgrade (1985–1990). She has been engaged in art and curatorial work since 1981.

Katarina Mitrović, završila osnovne i magistarske studije istorije umetnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Trenutno je doktorantkinja na Seminaru za studije moderne umetnosti istog fakulteta. Od 2005. godine stalno zaposlena u Istorijskom muzeju Srbije u zvanju kustosa, a od 2012. u zvanju višeg kustosa. Bavi se srpskom modernom umetnošću sa fokusom na vezu između umetnosti i politike, društvene kontekste umetnosti i ulogu koju umetnost ima u kulturi sećanja. Autorka (i koautorka) više izložbi realizovanih u Istorijskom muzeju Srbije i drugim institucijama kulture. Objavljuje studije, članke i kritike u domaćim i inostranim publikacijama. Učestvuje na međunarodnim i domaćim konferencijama i skupovima. Koordiniše muzejske i međumuzejske izložbe. Članica ICOM-a i AICA Srbija.

Katarina Mitrović, completed primary and master studies of art history at the Faculty of Philosophy in Belgrade. Currently a doctoral candidate at the Seminar for History of Modern Art of the same faculty. Since 2005 permanently employed at the Historical Museum of Serbia in the position of curator, and since 2012 as a senior curator. She deals with the Serbian modern art with a focus on the relationship between art and politics, the social contexts of art and the role that art has in the culture of remembrance. The author (and co-author) of several exhibitions realized in the Historical Museum of Serbia and other cultural institutions. Publishes studies, articles

and reviews in national and international publications. Participates in national and international conferences and meetings. Coordinates museum and inter-museum exhibitions. A member of ICOM and AICA Serbia.

Milica Pekić, istoričarka umetnosti i kustoskinja iz Beograda. Diplomirala je na Odsjeku za istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu, gde je trenutno na doktorskim studijama. Saosnivačica KIOSK platforme za savremenu umetnost, a od 2002. do danas aktivno učestvuje u stvaranju, razvoju i kustoskim projektima platforme. Kao kustoskinja učestvovala je u brojnim projektima na lokalnom, regionalnom i međunarodnom nivou. Od 2013. godine radi i kao kustoskinja Galerije 12HUB. Jedna je od osnivača Asocijacije 'Nezavisna kulturna scena Srbije'. Trenutno je i na poziciji predsednice Upravnog odbora Regionalne platforme za kulturu KOOPERATIVA. Njeni radovi i eseji objavljeni su u brojnim časopisima, publikacijama i katalozima.

Milica Pekić, art historian and curator from Belgrade. She graduated from the Department of Art History at the Faculty of Philosophy in Belgrade, where she is currently a PhD candidate. Co-founder of KIOSK platform for contemporary art, and from 2002 has actively participated in the creation, development and curatorial platform projects. As curator she participated in numerous projects at the local, regional and international levels. Since 2013 works as curator of the Gallery 12HUB. One of the founders of the Association of 'Independent cultural scene in Serbia'. Currently, holds the position of the President of the Management Board of the Regional Platform for culture KOOPERATIVA. Her articles and essays have been published in numerous magazines, publications and catalogs.

Dr Dejan Sretenović, istoričar i teoretičar umetnosti. Radi kao kustos Centra za vizuelnu kulturu u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Njegova recentna istraživanja obuhvataju prakse avangardne i eksperimentalne umetnosti, kao i odnos umetnosti i ideologije u jugoslovenskoj umetnosti 20. veka. Autor knjiga *Urnebesni klikeri. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma* (2016), *Umetnost prisvajanja* (2013), *Raša Todosijević. Was ist Kunst?* (2002) i *Art in Yugoslavia 1992–1995* (1997). Priredio je zbornike tekstova *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti* (2016), *International Exhibition of Modern Art Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York* (2003), *Lev Manović, Metamediji* (2001) i *Novo čitanje ikone* (1999). Tekstovi su mu objavljeni u katalozima, časopisima i zbornicima u zemlji i inostranstvu. Kustos je brojnih izložbi, među kojima su: „Ko to tamo peva“ (2014), „Kino drugim sredstvima“ (2013), „Protiv umetnosti. Goran Đorđević: kopije 1979–1986“ (2011), „Autopsia. Ogledalo uništenja“ (2010), „Neša Paripović: postajanje umetnošću“ (2006), „O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001“ (2005), „Crno telo, bele maske“ (2004), „MSU Recycle Bin“ (2001), „Video umetnost u Srbiji“ (1999), „Focus Beograd“ (1998), „Scene pogleda“ (1995) itd.

Dejan Sretenović, PhD, art historian and theorist. Works as curator at the Centre for visual culture of the Museum of Contemporary Art in Belgrade. His recent research includes the practice of avant-garde and experimental art, as well as the relationship between art and ideology in Yugoslav art in the 20th century. Author of the following books: *Urnebesni kliker. The art and politics of Belgrade surrealism* (2016), *The art of seizing* (2013), *Raša Todosijević. Was ist Kunst?* (2002) and *Art in Yugoslavia 1992–1995* (1997). Editor of the following proceedings: *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti* (2016), *International Exhibition of Modern Art Featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York* (2003), Lev Manović, *Metamediji* (2001) i *Novo čitanje ikone* (1999). His works have been published in catalogs, magazines and books at home and abroad. Curator of numerous exhibitions: „Ko to tamo peva” (2014), „Kino drugim sredstvima” (2013), „Protiv umetnosti. Goran Đorđević: kopije 1979–1986” (2011), „Autopsia. The mirror of destruction” (2010), „Neša Paripović: becoming through art” (2006), „On normality. Art in Serbia 1989–2001” (2005), „Black body, white masks” (2004), „MSU Recycle Bin” (2001), „Video art in Serbia” (1999), „Focus Belgrade” (1998), „Scenes of the views” (1995) etc.

Maja Stanković, doktorirala istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu na Seminaru za studije moderne umetnosti (2013). Vanredna profesorka na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta 'Singidunum', na Departmanu za digitalne umetnosti. Autorka mnogobrojnih tekstova objavljenih u naučnim časopisima, katalozima, uz brojne samostalne i grupne izložbe u periodu od 2004. godine do danas i koautorka zbornika o savremenoj umetnosti *Slike/Singularno/Globalno* (2013) i zbornika o video umetnosti *Slika/Pokret/Transformacija* (2013). Polje interesovanja: savremena umetnost, teorija, digitalna humanistika. Objavila je knjigu *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti* (2015).

Maja Stanković, received her PhD in Art History at the Faculty of Philosophy in Belgrade at the Seminar for History of Modern Art (2013). Associate professor at the Faculty of Media and Communications, University "Singidunum", at the Department of digital art. The author of numerous articles published in scientific journals, catalogs, with numerous solo and group exhibitions in the period from 2004 to the present and co-author of the proceedings on contemporary art *Pictures / Singular / Global* (2013) and collections of video art *Images / Movement / Transformation* (2013). Field of interest: contemporary art, theory, digital humanities. She has published a book *Fluid context. Contextual practice in contemporary art* (2015).

Suzana Vuksanović, diplomirala i magistrirala na Seminaru za studije moderne umetnosti Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu. Muzejska savetnica i kustoskinja Zbirke skulptura, objekata i instalacija u Muzeju savremene

umetnosti Vojvodine u Novom Sadu. Autorka i kustoskinja više problemskih, studijskih, kao i brojnih retrospektivnih i samostalnih izložbi – izbor: „Ana Bešlić: Emancipacija forme“ (2015), „Rastislav Škulec_Remix. Refresh. Restart: skulpture, instalacije i drugo /1988–2013/“ (2013), „Update: Sopstveni (ženski) lik“ (2010), „Dragan Jelenković: Objekti_Objects“ (2008), „Nova skulptura u Vojvodini 1980–2000“ (2006), „Pokretanje istrage I i II“ (2003–04, 2007). Tekstove je objavljivala u katalozima, časopisima, studijskim publikacijama, zbornicima. Članica redakcije Časopisa za kritiku, istoriju i teoriju umetnosti *Anomalija* (2005, 2007). Dobitnica nagrade „Pavle Vasić“ za retrospektivnu izložbu i monografski katalog *Mira Brtka: Nestabilne ravnoteže /1962–2012/* (2012). Objavila knjigu *Nova skulptura u Vojvodini 1980–2000* (2013).

Suzana Vuksanović, graduated and postgraduated from the Seminar for History of Modern Art of the Faculty of Philosophy in Belgrade. Museum advisor and curator of collections of sculptures, objects and installations at the Museum of Contemporary Art of Vojvodina in Novi Sad. Author and curator of several problematic, study, as well as numerous retrospective and solo exhibitions - selection: "Ana Bešlić: Emancipation forms" (2015), "Rastislav Škulec_Remix. Refresh. Restart: sculptures, installations and other /1988-2013/" (2013), "Update: Private (female) character" (2010), "Dragan Jelenković: Objekti_Objects" (2008), "New Sculpture in Vojvodina 1980-2000" (2006), "The launch of the investigation I and II" (2003-04, 2007). Her papers have been published in catalogs, magazines, study publications, conferences. Member of the editorial board of the Journal of criticism, history and theory of art *Anomaly* (2005, 2007). Winner of the "Pavle Vasić" award for the retrospective exhibition and monograph *Mira Brtka: Unstable balance /1962-2012/* (2012). She published the book *New Sculpture in Vojvodina 1980-2000* (2013).

SKULPTURA: MEDIJ, METOD, DRUŠTVENA PRAKSA
SCULPTURE: MEDIA, METHOD, SOCIAL PRACTICE

Muzej savremene umetnosti Vojvodine
The Museum of Contemporary Art Vojvodina
Dunavska 37, Novi Sad
Tel.+381 21 66 11 463; +381 21 526 634
e-mail: info@msuv.org
www.msuv.org

Za izdavača / Executive Publisher
Radovan Jokić

Urednice / Editors
Suzana Vuksanović
Ana Bogdanović

Recenzenti / Reviewers
dr Ješa Denegri
dr Radoš Antonijević

Lektura i korektura / Proof reading
Vesna Grginčević

Prevod na engleski / Translation into english
Vera Krmpot

Dizajn / Design
Goran Despotovski

Štampa / Print
Službeni glasnik, Beograd 2016.

Tiraž / Print run
300

Realizaciju projekta *Skulptura: Medij, metod, društvena praksa* omogućilo Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije

Realization of the project *Sculpture: media, method, social practice* was enabled by the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia



Pokrovitelj Muzeja | Museum Patronage

Pokrajinski sekretarijat za kulturu, javno informisanje i odnose s verskim zajednicama

Provincial Secretary for Culture, Public Information and Relations with Religious Communities



