

sonja
briski
uzelac

umjetnik kao posttotalitarni subjekt

artist as a post-totalitarian subject

politički govor je
suprematizam / suprematizam
je politički govor

political speech is
suprematism / suprematism
is political speech

▼ Početkom proteklog stoljeća teoretičar neoprimitivizma s moskovske avangardne scene Aleksandar Ševčenko utvrdio je, gotovo na tragu ovovremenih umjetničkih strategija: "Nema i ne može biti pojava koje se rađaju ni iz čega. Nema ideja koje se rađaju - postoje one koje se obnavljaju..." (1913.) Stoga je, prema Ševčenku, umjetnosti potrebna "pluralistička" sloboda kao sloboda fragmentarne odluke i izbora kako bi se neprekidno obnavljalo vitalno polje umjetničkog djelovanja. Prije nego li je nastao estetski zaokružen koncept suprematizma ovaj je stav bio uperen protiv zatvaranja umjetnosti u "nove" i "čiste", šire ili vlastite, "formule" definitivnog samoodređenja, a okrenut prema otvorenom djelovanju pojedinačne umjetničke vitalnosti te njenoj energiji neprestanog razaranja svakog "dogmatskog vezivanja". Jer, u trenutku kad umjetnik uspostavi svoju konačnu "individualnu formulu", kad "nade sebe", u tom je istom trenutku i izgubio sebe, prestao je "živjeti" svoju kreativnu energiju kojoj su sva sredstva dostupna.

U Ševčenkovu zalaganju za vrijednost neprekidnog obnavljanja "drugih" oblika, izraza i medija umjetničkog iskustva prepoznaje se, najprije, veoma rana kritika modernističkog zatvaranja u model originalnosti (kao "rađanja iz ničega"), ali i onih njegovih posljedica koje se očituju u reduktivnom stavu (kao traganje za pravom, višom i čistom "istinom" realnosti što se nalazi van uvjetovanih znakova i sistema kulture). Isticanjem "nekonzistentnosti" ili izmicanja svakoj stilskoj, ideologijskoj i drugoj samoodređujućoj kodifikaciji, ovaj je stav već bio na putu prema post-metafizičkoj kulturi i njenoj sumnji u iluzije o "posljednjoj istini", "univerzalnom" i "apsolutnom jeziku" itd., kojima se utvrđivala modernistička "bezuvjetnost bića" (npr. "materija" i "ekonomija" u marksizmu, "libido" i "nesvjesno" u frejdzizmu, "crni kvadrat" u suprematizmu koji je izbrisao svu raznovrsnost boja i formi vidljivoga svijeta...).

Kasniji proces "iskorjenjivanja" modernističkog "revolucionarnog nasljeđa" u stvaranju "čistih realnosti" koji je krivudao 20. stoljećem sve do njegova kraja, posve je iznio na vidjelo novu kulturnu paradigmu. U njenom se središtu pojavljuje nova, "pojačana" realnost ili realnost restrukturirana prema smislu "hiperrealnosti". Taj pojam sedamdesetih godina uvode talijanski semiotičar Umberto Eco i francuski soci-

● At the beginning of the past century, almost pioneering the contemporary art strategies, a Neoprimitivism theorist from the Moscow vanguard scene, Alexander Sevcenko claimed: "There is not a phenomenon nor can there be one that is born out of nothing. There is no idea born; there are those renewed..." (1913). According to Sevcenko, art needs "pluralistic" freedom, a freedom of fragmentary decision and choice, in order to constantly revive the vital field of artistic creation. Before the concept of Suprematism was aesthetically completed, this attitude had been aimed against confining art to "new" and "pure", wider or proper, "formulas" of a final self-definition and turned towards the open activity of individual artistic vitality and its energy of continuous destruction of any "dogmatic bonding". At the very moment when an artist establishes his final "individual formula", when he "finds himself"; he instantly loses himself, stops "living" his creative energy to which all means are accessible.

Sevcenko promoted the value of eternal renovation of "other" forms, expressions and media of artistic experience. In this promotion, we first recognise an early criticism of the Modernist principle of limitation to a model of originality (as "being born out of nothing"), as well as its consequences manifest in its reductive attitude (a search for the real, higher, pure "truth" of reality that lies outside the conditioned signs and systems of the culture). By pointing out the "inconsistence", the evasion of every stylistic, ideological and any other self-defining codification, he headed towards the Post-Metaphysical culture and its doubt in the illusions of the "ultimate truth", the "universal" and "absolute language" which were used to reinforce the Modernist "unconditionality of being" (e.g. "matter" and "economy" in Marxism, "libido" and "unconscious" in Freudism, "black square" in Suprematism that erased all the diversity of colour and form of the visible world...).

The later process of "rooting out" the Modernist "revolutionary heritage" in the creation of "pure realities", which wandered around during whole of the 20th century, revealed a whole new cultural paradigm. Its centre is occupied by the new "reinforced" reality, one restructured in the sense of a "hyper-reality". This term was first introduced during the 70's by Italian semiotist Umberto Eco and French sociologist Jean





olog kulture Jean Baudrillard da bi opisali paradoksalni proces rekonfiguracije realnosti pod traumatičnim udarom elektronskih sredstava masovne komunikacije kojima se počinje proizvoditi "višak" realnosti. Otuda se ona manje pojavljuje kao objekt prikazivanja, a više kao ekstaza realnosti koja postaje primarnija, vjerodostojnija, "realnija" realnost od one opažajne. Međutim, sama predodžba realnosti vraća se nanovo u granice kulturne uvjetovanosti, odnosno u područje znakovnosti, u svijet ponovljivosti, uvjetnih odraza. Doduše, hiperrealnost se u "ekstazi komunikacije" ne javlja samo kao prekomjerna ("hiper"), nego i kao "pseudorealnost", oblikovana tehnoinformatičkom ekspanzijom znakova ali ne i dubinom njihovih značenja. "Konzervativna" kategorija realnosti pretpostavlja razlikovanje realnosti od slike, privida, znakovnog sistema, dok se nova koristi "eksploatacijom" površine znakova za stvaranje svjetova simulakruma, svjetova označitelja, tragova, dodira... Pritom se referencija ne ostvaruje putem neposredne prezentacije realnosti (poznatim "pozitivnim" putevima upućivanja na realnost), a niti putem autoreprezentacije subjekta koji govori o njoj (modernizam), već putem vitalne energije "lanaca označitelja", "označiteljskih igara", "traga" drugih znakova u datom znaku, treperenja višesmislenosti, treptaja ironičke samosvijesti i drugoga.

Usporedno s tim procesima u zapadnoj kulturi, u zemljama traumatiziranim sveopćim pretjeranim prisustvom i pritiskom ideologije također se postupno gubila referentna veza s realnošću. Totalitarna je ideologija svojim neprekidnim djelotvornim bombardiranjem svijesti ideologemima (kao nesvjesno aktivnim mehanizmima), ponavljanjem varirajućih stereotipa, konstruirala realnost kao ideološku himeru u kojoj realnost i sama postaje realizam, tj. tekst o "socijalističkoj realnosti" (soc-realizam). U totalnom znakovnom modeliranju realnosti zajedno sudjeluju ideosfera, videosfera i tehnosfera, pri čemu je postupak "simulacije" svojom eksploatacijom znakova igrao ključnu ulogu. Tako je "nova" socijalnost, kao svjesno arbitrarno konstruirana socijalnost, planirana iz centra "utemeljivača" ("partija - um, čast i savjest našeg doba") ili vođena umom "vođe" ("oca nacije" i sl.), postajala praznom apstrakcijom koja potiskuje i isključuje sadržaje individualnog i konkretnog, kao i svu raznovrsnost "predmetnog". U takvom modeliranju čak i etički

Baudrillard, in order to describe the process of reconfiguration of reality under the traumatic shock caused by the mass media electronic devices that start to produce an "excess" of reality. Since then, it occurs less as an object of presentation and more as an ecstasy of reality that becomes more primary, more authentic: a reality "more real" than the one perceived. However, the very notion of reality returns to the boundaries of cultural conditioning, in other words, to the area of signs, the world of possible repetition, conditioned reflections, etc. Although, in the "ecstasy of communication", it is not only an excessive ("hyper"), but also a "pseudoreality", shaped by the technologic and informatic sign expansion but not by the profoundness of the meaning. The "conservative" category of reality presupposes the differentiation between reality and a picture, an illusion or a sign system, while the new one uses "exploitation" of the sign surface for the creation of worlds of simulations, worlds of designers, traces, touches... The reference is not achieved by a direct presentation of reality (the well known "positive" ways of referring to reality), nor by the subject's auto-representation during which he talks about it (Modernism), but by the vital energy of "a chain of designers", by "designating games", a "trace" of other signs in the given one, a vibration of multiple sense, a touch of an ironic self-confidence, etc.

Parallel to these processes in the Western culture, in the countries traumatised by an excessive, general presence and pressure of ideology, the reference relationship with the reality has also been gradually lost. The totalitarian ideology with its continuous efficient bombarding of consciousness with *ideologems* (unconsciously active mechanisms), a repetition of varying stereotypes, has created reality as an ideological chimera, where reality itself becomes Realism, i.e. a text on "socialistic reality" (Socio-Realism). Spheres of ideas, video and technology work together in the total signal shaping of reality. The process of "simulation" and its sign exploitation play the key role. This way the "new" sociality, a consciously, arbitrarily constructed one, one that is planned from the centre of the "founder" ("party: mind, honour and conscience of our time") or guided by the mind of the "leader" ("father of the nation", etc.), gradually became an empty abstraction that pushes out and excludes the contents

pojmovi kao "čas" ili "savjest" postaju ispražnjeni od sadržaja, projektirani na neko "pusto mjesto", izmiješani sa svim drugim "oslobodenim", nereferentnim znakovima.

No, kao plod traumatičnog iskustva, bilo modernističkog, informatičkog ili ideološkog podrijetla, bilo mješavine navedenih, nastaje karakteristični eklektički pristup postmoderne umjetnosti koja "ravnomjerno sije značenja po cijelom tekstualnom polju" (Mihail Epstein). U novoj se kulturalnoj rekonfiguraciji status umjetničkoga djela sve više odmiče od autonomije estetskoga ustrojstva i sve više približava *artefactu* kulture koji sudjeluje u resemantizaciji aktualnosti. Njegova je aura posve oslabjela, ali, poput ogledala koje ulazi u enterijer istovremeno ga umnažajući, ostaje kao sloj, priziv, sjećanje, citat, trag... Labilni se identitet umjetničkog izraza kao refleksija znakova koji konstituiraju realnost (i relativnost) značenskog polja uspostavlja u odmaku od autonomnih umjetničkih disciplina i njima odgovarajućih medija. Taj kôd prepoznajemo u onom djelovanju suvremenih umjetnika koje se očituje kao intervencija koju se unosi u postojeći znakovni poredak stvari (realnost "gotovog proizvoda", umjetničkog djela, konkretne prirodne ili društvene situacije, urbane kulture, ideološkog ili političkog govora, medijskog ili arhitektonskog ambijenta itd.). Spomenimo primjer našeg "flux-umjetnika" Ivana Kožarića čije se djelovanje pokazalo paradigmatičkim za mnoge mlade umjetnike. Među njima zamjećujemo Zorana Pavelića (1961.), prisutnog u umjetničkom svijetu od 1985. (premda u svojim zrelijim godinama, 1998., stječe diplomu na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti), koji svojoj prvoj samostalnoj izložbi daje "arbitrarni" naslov *Posljednja izložba (Galerija Miroslav Kraljević, svibanj 1999.)*. Također je znakovita ispisana rečenica s bočnog zida njegove dubrovačke instalacije *Četvrtak (Galerija Otok, lipanj 1999.)*: *Kožarića uvećati 200 puta*. Dakle, tog neuhvatljivog Kožarića kao vitalno-kreativni uzor koji je u neprestanom "gubljenju" i "nalaženju" vlastitog umjetničkog lika.

U slučaju Pavelićeve strategije istodobnog oslanjanja na znakove kontinuiteta (modernizam) i diskontinuiteta (postmodernizam) ne očituje se tek lažna dilema je li umjetnik dvojbene ili pouzdane svjedočanstvo svoga vremena. Doduše, indikativni Pavelićev *site-specific art* (Thomas Crow), insta-

of individual and concrete, all the diversity of "subjectivity". Even the ethical terms such as "honour" or "conscience" become void of meaning, projected to a "deserted place", mixed with all other "freed", non-reference signs.

However, as a result of traumatic experience of a Modernist, informatic or ideological origin, a characteristic eclectic approach of the Post-Modernist art is created. It is an art that "evenly sows meanings over the entire textual field" (Mihail Epstein). In the new cultural reconfiguration, the position of a work of art moves away from the autonomy of aesthetic organisation and comes close to a cultural *artefact* that participates in the re-semanticization of current reality. Its aura has completely weakened but, like a mirror that enters the interior multiplying it at the same time, it remains as a layer, appeal, memory, quotation, trace... Through the distancing from the autonomous art disciplines and the corresponding media, an unstable identity of artistic expression as a reflection of signs that constitute the reality (and relativity) of the field of meaning is established. We recognize this "code" in the activity of the contemporary artists which manifests itself as an intervention inserted into the existing signal order of things (reality of "a finished product", work of art, concrete natural or social situation, urban culture, ideological or political speech, media or architectural environment, etc.). Let us mention the example of our "flux-artist" Ivan Kožarić whose work has shown itself to be paradigmatic for many younger artists. Among these we notice Zoran Pavelić (1961), present in the artistic world since 1985 (although he received his diploma at the Academy of Visual Arts in his mature years, in 1998), who "arbitrarily" entitled his first independent exposition *The Last Exhibition* (Gallery Miroslav Kraljevic, May 1999). We also find significant the sentence written on the lateral wall of his installation *Thursday* in Dubrovnik (Gallery Otok, June 1999): *Enlarge Kožarić 200 times*. Enlarge that elusive Kožarić as a vital, creative model who is constantly "loosing" and "finding" his own artistic character.

What is manifest in Pavelić's strategy of simultaneous relying on the signs of continuity (Modernism) and discontinuity (Post-Modernism) is not just some false dilemma on whether the artist is an unreliable or a reliable witness of his own time. True,

sl.1-3: *Dom likovnih umjetnosti 1930. - 1941.; Džamija 1941. - 1945.; Muzej Revolucije 1949. - 1990. - presnimka iz knjige: T. Hruškovec, Dokumenti, argumenti - Meštrovićev dom likovnih umjetnosti 1930. - 1990.*

Home of Fine Arts 1930 - 1941; Mosque 1941 - 1945; Museum of the Revolution 1949 - 1990 - Reproduction from: T. Hruškovec, Dokumenti, argumenti - Meštrovićev dom likovnih umjetnosti 1930. - 1990.



lacija rečenice “Politički govor je suprematizam”, koja je bila kružno “ispisana” velikim crnim “kvadratnim” slovima po bijelom obodu rotunde Meštrovićeva paviljona, Doma Hrvatskog društva likovnih umjetnika (u studenom 1999.), postavljala je znakovito zbujujuća pitanja. Zašto suprematizam i kako on može biti politički govor? I je li tu riječ o još jednom postupku modernističkog ikonoklazma akademski “učenog” umjetnika ili je to tek “zakamuflirani” politički slogan?

Prizivanje iz ove strategije, dakako, ne oslanja se na shvaćanje umjetnosti (modernističko) koje pretpostavlja apsolutnu vrijednost svoga “ja” ili na nepovredivu vrijednost umjetničkog djela koje je svojim “univerzalnim zakonima” iznad umjetnikova “ja”. Premda se energijom obnavljanja povijesnog iskustva upravo prozivaju takva shvaćanja, imenovanje povijesno-umjetničkog izvora je posrednik, znak pozitivne/negativne, odnosno emotivne/racionalne identifikacije u konkretnom trenutku djelovanja, s projekcijom u budućnost koja je iza nas, dakle u onome što je već bilo (“rođeno”), što je uvijek nekada i negdje već počelo. Intervencija Zorana Pavelića kao diskurzivna akcija u urbanom prostoru i intervencija na arhitektonskom spomeniku, naime, ne zahvaća iz “naive” kao “čistoće pogleda”, niti iz neoavangardne zaigranosti u javnom prostoru, nego iz “akademske učenosti” kao kulturne činjenice. Sve se to jasno zrcali, kako u kritičkom izboru mjesta i načina instaliranja iskaza, tako i u fascinaciji “uzorom” koji je formaliziran u Maljevićevu apriornom idealu sažete slikarske forme “crnog kvadrata na bijeloj pozadini” (1913.-1915.).

No, podimo od nosećeg elementa iskaza: deklarirana okosnica i okvir iskaza Maljevićev je pojam *suprematizma*. To je jedan od povijesno najradikalnijih avangardnih koncepata apstrakcije, očišćen od svih “sekundarnih” činilaca umjetničkog iskaza (prikazivanja “bestidnih Venera” itd.). U središtu tog pristupa je misao o umjetnosti kao univerzalnoj, gotovo kozmičkoj, manifestaciji djelovanja umjetnika, koje je zbog toga od općeg i izvanredno visokog značenja za čovječanstvo i njegovu kulturu i civilizaciju. Tako odabrana i uzdignuta umjetnička uloga ona je kojoj je samosvrha duhovna supremacija carstva umjetnosti, izvan prostora i vremena, iznad osobnosti individualnog i partikularnog, fragmentarnog i subjektivnog. Umjetnik u takvom svom djelovanju postaje

Pavelić's indicative *site-specific art* (Thomas Crow), the installation of the sentence *Political speech is Suprematism* “written” in big black “square” letters in a circle around the white edge of Meštrović's pavilion rotunda, the House of the Croatian Association of Visual Artists (November, 1999) raised some significantly confusing questions. Why Suprematism and how can it be political speech? And, is it the case of yet another process of Modernist iconoclasm of an academically “learned” artist? Or simply a “masqued” political slogan?

This strategy's appeal, of course, does not rely on the interpretation of art (Modernist) that presupposes the absolute value of its “I” or the undoubted value of a work of art that is by its “universal laws” above the artist's “I”. Although the energy of renovation of historical experience recalls those very interpretations, naming of the historical, artistic source is a mediator, a sign of positive/negative, i.e. emotional/rational identification in the specific moment of action, with a projection to the future which lies behind us, in what has already been (“born”), what is always in the past and has already begun somewhere. Zoran Pavelić's intervention, as a discursive action in an urban space and an intervention on an architectonic monument, does not take from “Naïve Art” as the “purity of view”, nor from the Neoavangard playfulness in the public space. It stems from “academic learning”, a cultural fact clearly reflected in the critical choice of the place and manner of installing the statement, as well as the fascination for the “model” formalised in Malevich's a priori ideal of a concise painting form of the “black square on white background” (1913-15).

But let us begin with the sustaining element of the statement. The declared skeleton and frame of this statement is Malevich's term Suprematism. It is one of the historically most radical vanguard concepts of abstraction, free from all “secondary” components of the artistic expression (portraying “shameless Venuses”, etc.). The centre of this approach is the idea of art as universal, almost cosmic, manifestation of artist's activity, therefore having a general, extremely high importance for humanity and its culture and civilization. Chosen and elevated in this way, artist's role is the one whose objective is the spiritual supremacy of the empire of art, outside the dimensions

privilegirani izvršitelj uzvišenih zahtjeva i nekih općevažećih zakona koji su nepovredivi, baš zbog tih “zacrtnih” granica “vječno postojećeg”. U suprematističkoj je projekciji status umjetnika viđen negdje na horizontu između demijurga, samovoljnog vladaoca i “uzvišenog podanika” s kojega se reflektira, prenosi i provodi sveopća istina, pa i cjelokupnog ustrojstva kozmosa. Takvome je statusu i nadahnuću sve ljudsko strano i sekundarno; sve se osobno, pa i umjetničko pojedinačno “ja”, tek utapa u sveopće jedinstvo, u strukturiranu zatvorenost i zaokruženost suprematističkog sistema. To je, na kraju, model organske i kolektivne kulture, u tradiciji ruske ideje *sabornosti* (Nikolaj Berdjajev); on je, u mnogome, suprotan tradiciji evropske humanističke kulture individualizma te njegove otvorene strukturiranosti (otuda ponekad gotovo militantno odbijanje zapadne tradicije.)

Aktivna kritička recepcija Paveličeve instalacije sigurno nije mogla zanemariti naglašene pojmovne implikacije (suprematizma) koje se bitno iscrpljuju u konceptu samodovoljnosti: one su izravno dovedene u korelaciju sa sintagmom “politički govor”. Dakako, ne bilo koji, neki neodređeno općeniti, nego konkretni “postkomunistički” politički govor, govor moći. To nam je sugerirano posebnim znakovima, tempiranjem trenutka (uoči parlamentarnih izbora, od kojih se inače očekivala promjena) i reprezentativnog mjesta (društveno-povijesni i arhitektonsko-urbanistički javni punktum), ali i visokoparnim načinom (“viškom” estetike) u instaliranju iskaza, ne bez fascinacije slikarom *Crnoga kvadrata*. Naime, to je model govora koji pokazuje homolognu strukturiranost s opisanim konceptom suprematističke samodovoljnosti. Pritom su konceptualne značajke koje pokazuju osobitosti totalnog i totalitarnog dominantne: i u estetskom i u etičkom prostoru akcije. Paveličev iskaz dominantno upućuje na onu dimenziju političkoga govora koju karakterizira manipulativno svojstvo ideologizacije, ono kojim se proizvodi simulakrum političke realnosti. Primjerice, rituali “homogenizacije”, kao i ponavljanje drugih političkih ideologema, nisu tek “lažna svijest” o realnosti, nego je sami i stvaraju. Dakle, ideologemi ne odražavaju svijet, nego su simptomi tog istog svijeta koji opisuju, i u tom su smislu potpuno prispodobivi realnosti. Takvim se političkim govorom nastoji

of space and time, above the peculiarity of individual and particular, fragmentary and subjective. The artist becomes a privileged executor of sublime demands and some generally valid laws that are unquestionable because of these “outlined” borders of the “eternally existing”. In the Suprematist projection, the position of the artists is seen somewhere on the horizon between a semi-deity, an arbitrary sovereign and an “exalted subject” which reflects, transmits and conducts the universal truth, even the entire organisation of cosmos. Everything human is foreign and secondary to this position and inspiration. Everything personal, even the artist’s individual “I” melts into the overall union, a structured confinement and completeness of the Suprematist system. Finally, it is a model of an organic and collective culture, following the tradition of the Russian idea of *sabornost* (Nikolaj Berdjajev). It is in many ways contrary to the tradition of European humanist culture of individualism and its open structuring (the source of sometimes almost militant rejection of the Western tradition.).

The active critical reception of Pavelič’s installation surely could not ignore the stressed notional implications (Suprematism) essentially exhausted in the concept of self-sufficiency. They are brought directly into correlation with the syntagm “political speech”. Of course, not any speech, nor an undeterminably general one, but the concrete “post-communist” political speech, also a power speech. This is implied in a special set of signs; the timing (before the parliamentary elections that were expected to produce changes), a representative place (socio-historical and architectonically urban public point), as well as the corresponding manner (“excess” of aesthetic) of installment, not without fascination for the painter of the *Black square*. It is the model of a speech that shows similar structure to the one in the described concept of Suprematist self-sufficiency. The conceptual characteristics that show the particularity of the total and totalitarian are predominant both in aesthetic and ethic space of action. Pavelič’s statement dominantly points to the dimension of the political speech characterized by the manipulating quality of ideologization, the one that produces simulation of political reality. For example, the rituals of “homogenisation”, as well as the repetition of other political



prekriti svaki mogući procjep između totalitarne ideologizacije i fragmentiranosti realnosti. Stoga svaka ideologija koja pretendira na cjelovitost “povijesne istine” inzistira na realizmu, što pretpostavlja, prema Epsteinu, semiotizaciju cjelokupne realnosti, odnosno “njeno pretvaranje u tekst”. U tom smislu, funkcija realizma nije točno prikazivanje realnosti, već sredstvo “za preradu realnosti u njen znak i sliku”. Može se cinično reći kako je to analogno konceptu

ideologems, are not merely a “false consciousness” of reality; they also create it. Thus, ideologems do not reflect the world but are symptoms of the same world they describe, and in that sense they completely correspond to reality. That kind of political speech endeavours to cover up every possible discrepancy between the totalitarian ideologisation and the fragmentation of reality. Therefore, every ideology that pretends the wholeness of the “historical truth”



4



5

pretvaranja “crnog kvadrata” u ikonu “novog”, suprematističkog osjećanja svijeta koji je izgubio sve svoje druge (“predmetne”) sadržaje, a dobio idealnu mjeru univerzalno-duhovnog značenja u geometrijsko-kvadratnoj osnovi svijeta.

Tako je ironijom povijesne sudbine, u jednom osjetljivom čvoru tranzicijskog vremena, došlo do “nemogućeg” susreta tragova nekih velikih utopija (“bijelo čovječanstvo” suprematizma) i ostataka totalitarnih ideologija (“staljinizam kaoumjetničko djelo” / prema Borisu Groysu). Dakako, u akciji umjetnika kao post-totalitarnog subjekta koega više ne zanima ni umjetnost kao projekt prerade svijeta, a ni čista konceptualistička igra ideologemima i kulturnim kodovima. Njegov rad pripada, kao prevođenje u stanje kulturne fragmentarnosti, dubljem kontekstu intuicija u razumijevanju suvremenih procesa dekonstrukcije totalitarnih diskursa.

To pokazuje Pavelićevo razumijevanje vrlo određene homologne strukturiranosti u svojstvima samodovoljnosti (politički govor = suprematizam) koji se prenosi i na oblikovni plan (riječ je o likovno educiranom umjetniku!), a očituje se u korespon-

insists on Realism, which presupposes, according to Epstein, semiotization of the whole reality, i.e. its “transformation into text”. In that sense, the function of Realism is not the exact presentation of reality, but a means of “processing reality into its sign and picture”. One could cynically add that it is analogous to the concept of transforming the “black square” into an icon of the “new”, the Suprematist perception of the world that lost all its other (“subjective”) contents, and gained an ideal measure of universal, spiritual meaning in the geometric, square basis of the world.

This is how by destiny's irony, in one sensible knot of the transition period, occurred the “impossible” encounter of the traces of some great utopias (“white humanity” of Suprematism) and the rest of totalitarian ideologies (“Stalinism as a work of art” / according to Boris Groys); of course, through the activity of the artist as a post-totalitarian subject no longer interested in art as a project of processing the world, nor in the pure conceptualist play of ideologems and cultural codes. His work belongs, as a translation into a state of cultural fragmentarity, to a deeper context of intuitions in the understanding of contem-

sl.4-5: Z. Pavelić, *Politički govor je suprematizam* / *Political speech is Suprematism*, 1999.

denciji volumena urbano-arhitektonskog toposa bijele rotunde i oblikovno upečatljive estetske intervencije plošnim crnim tekstom što se kružno zatvara... Njegova je instalacija svojom "označiteljskom ekonomijom" pristajala mjestu, povijesnom već upravo po otporu totalitarnom govoru i njegovoj političkoj praksi koja je preimenovala Trg žrtava fašizma u Trg hrvatskih velikana. Potom se krug još jednom okrenuo, sa slojevitim tragovima upisa kulture i njenih diskurzivnih formacija, koji je trgu vratio njegovo ime, ali i sačuvaovao, u estetskoj i etičkoj osjetljivosti, jednu umjetničku punktuaciju. Upravo takve punktuacije ukazuju na novo stanje kulture jer zorno otjelotvoruju umjetničke intuicije koje kontekstualno upućuju na uzajamne korelacije znakova kulture, a ne na apriornu podređenost samodovoljnoj i višoj "istini".

P.S. Kad sam već stavila posljednju točku na tekst, naišla sam na neodoljiv citat Michaela Herra (*Dispethes*) koji navodi Mihael Epstein (*Postmodernizam*, Beograd 1998., str. 97, poznatiji po knjizi *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1995.), pozivajući se na Cathy Caruth (*Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP 1996.), koji govori o sniženoj osjetljivosti za značenje pod utjecajem traumatičnih iskustava, pa ga i navodim: "...rat je bio potreban da bi se shvatilo: mi smo odgovorni za sve što vidimo, kao i za sve što radimo. Teškoća je u tome što mi ne shvaćamo uvijek ono što vidimo ili ne shvaćamo odmah nego tek kasnije, možda poslije nekoliko godina - ali svejedno, veći dio toga ne dopire do svijesti, nego naprosto i dalje ostaje u očima." ▼

porary processes of deconstruction of the totalitarian discourse.

It shows Pavelić's understanding of a very definite, analogous structuring of the particularities of self-sufficiency (political speech = Suprematism), also transferred to the formulating plan (we are dealing with an artist educated in Visual Arts!) and manifest in the correspondence between the volume of the urban, arquitectonic place of the white rotunda and the formally impressive aesthetic intervention with plane black text, which closes in a circle... The "designating economy" of his installation suited the place, already historic by the resistance against the very totalitarian speech and its political practice that renamed the Square of the Victims of Fascism into the Square of the Croatian Great Men. Then the circle which turned once again, with layers of cultural inscriptions and its discourse formations, which gave back the old name to the Square, but also kept an artistic punctuation in the aesthetic and ethical sensibility. Precisely that kind of punctuations point to the new state of culture, because they embody well the artistic intuitions that contextually point to the mutual correlations between the signs of culture, and not to an a priori determined self-sufficient, higher "truth".

P.S. After putting the final stop to this text, I found an irresistible quotation by Michael Herr (*Dispethes*) cited by Mihail Epstein (*Postmodernizam*, Belgrade, 1998, pg. 97, better known for the book *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1995), referring to Cathy Caruth (*Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London, The John Hopkins UP, 1996), which refers to the lowered sensibility to meaning under the influence of traumatic experience, so I add the quotation: "... the war was necessary in order to understand: we are responsible for everything we see, as well as everything we do. The difficulty lies in the fact that we do not always understand what we see, or do not understand it immediately but only later, maybe after a few years, and anyway, most of it never reaches the consciousness, it simply remains in our eyes." ●

prijevod / translation: Glorija Blažanović

→ Sonja Briski Uzelac - akademska slikarica i teoretičarka umjetnosti. Profesorica povijesti umjetnosti i likovnih poetika dvadesetog stoljeća na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu i vanjska suradnica na Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu. Živi u Zagrebu. Sonja Briski Uzelac - B. A., Academy of Fine Arts. Expert in theory of art. Teaches art history and twentieth century visual art poetics at Faculty of Fine Arts in Belgrade. Associate at the Institute of Art History in Zagreb. Lives in Zagreb.