

miško
šuvaković

umjetnost i realističke sablasti kulture

arts and realistic phantoms of culture



¹ Ne namjeravam pisati "likovni prikaz ovih izložbi i izloženih djela", već se namjeravam suočiti s njihovim ideološkim aparatima i fantazmatskim "projekcijama" između mene i Realnog kroz "realnost". Neke sam od tih izložbi vidio "uživo", o nekim sam se izložbama informirao posredstvom kataloga, a o drugima posredstvom kustoskih predavanja s dijaprojekcijama. Moje "iskustvo" tih izložbi nije čulno i neposredno-događajno, već "diskurzivno".

² Žil Delez, *Šizofrenija i jezik* (Luis Kerol i Antonen Arto), LMS knj. 433 sv. 4, Novi Sad 1984., str. 407-418

³ O konfliktnoj atmosferi postsocijalizma vidjeti, na primjer: Slavoj Žižek, *Metastaze uživanje*, Biblioteka XX vek, Beograd 1996.; Slavoj Žižek, *Krhka absolut. Enajst tez o kršćanstvu in marksizmu danas*, Analecta, Ljubljana 2000.

¹ I do not intend to write "an art review of these exhibitions and the displayed works", rather I intend to face their ideological devices and the phantasmatic "projections" between me and the Real through "reality". Some of those exhibitions I have seen "in person", about some of them I got the information through catalogues, and about others through the curators' lectures supported by slide projections. My "experience" of those exhibitions is not sensual and directly-empirical, but "discursive".

² Žil Delez, *Šizofrenija i jezik* (Luis Kerol i Antonen Arto), LMS book 433 vol. 4, Novi Sad 1984, pp. 407-418.

³ Look for the elaboration of the conflicting atmosphere of post-socialism in, for example: Slavoj Žižek, *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd 1996; Slavoj Žižek, *Krhka absolut. Enajst tez o kršćanstvu i marksizmu danas*, Analecta, Ljubljana 2000

sl.1: Naslovna stranica kataloga *Manifesta 1* / Cover page of the *Manifesta 1* catalogue, Rotterdam 1996.

▼ *Rasprava o statusu i funkcijama "umjetnosti" i "kulture" na kraju XX. stoljeća pisana povodom neizvjesnih "ideologija" određenih izložbi u Pragu, Stockholmu, Berlinu, Ljubljani, Zagrebu i Slavonском Brodu¹*

Iluzija ili logika šizofrenije:
politika i umjetnost od kasnoga
socijalizma do postsocijalizma

U entropijskom kasnom socijalizmu kasnih 70-ih i ranih 80-ih i raslojavajućem post-socijalizmu kasnih 80-ih i tijekom 90-ih godina nastaju različite i suprotstavljene koncepcije *visoke umjetnosti*: (a) nacionalrealizam, (b) kao zapadni postmodernizam, (c) modernizam poslije postmodernizma, (d) prema "simptomu" orijentirana politička umjetnost, (e) medijska umjetnost u funkciji kulture, itd... U pitanju je mnoštvo, umnožavanje strategija i njima odgovarajućih pozicioniranja. U pitanju je umnožavanje mogućnosti, metastaza mogućnosti². Ali, ipak, pogledajmo sheme i primjere!

Nacionalrealizmom grubo i metaforično nazivam umjetničke produkcije koje "tradicionalnim" sredstvima izražavanja i prikazivanja (figurativno štafelajno slikarstvo, slikarstvo prizora, monumentalna skulptura, arhitektura nacionalnih stilova, tradicijski etnički centrirani folklorizmi i različite naive) obnavljaju "stilove" prošlosti (nacionalni stil, folklorni stil, ranu građansku umjetnost, devetnaestostoljetni romantizam i, rjeđe, buržoaski realizam) i reaktualiziraju ih kao strategije antikomunističke, antimodernističke i antizapadne, u smislu antievropske i antiameričke, umjetnosti³. U nacionalrealizmu se projektiraju "ideje" o nacionalnoj, religioznoj, političkoj i, rjeđe, rasnoj posebnosti, izuzetnosti, utemeljenosti i, paradoksalno, transhistorijskoj (univerzalističkoj) izvornosti. Postavljaju se pitanja o obnovi nacionalnog i religioznog "bića" unutar postsocijalističkog društva kao antikomunističkog i antikapitalističkog društva. Ti su oblici izražavanja u političkom smislu povezani s heterogenim "korporisima" *patriotskih snaga* koje su proturječne, ali realne u svom prividu, političke i militarizirane snage unutar postsocijalizma u Istočnoj i Jugoistočnoj Europi. Ta militarizirana "snaga" nastaje spajanjem nacionalnih desničarskih političkih partija sa struktura moći realsocijalističkih institucija koje su izgubile svoju ljevičarsku (točnije, realsocijalističku ili samoupravnu pokretačku) političku profiliranost.

● *A debate on the status and functions of "art" and "culture" at the end of the twentieth century written because of dubious "ideologies" of certain exhibitions in Prague, Stockholm, Ljubljana, Zagreb and Slavoniski Brod.¹*

Illusion or logic of schizophrenia:
politics and art from late
socialism to post-socialism

In the entropic late socialism of the late 1970s and early 1980s and the disintegrating post-socialism of the late 1980s and 1990s, there emerged a number of different and contrasting concepts of high art: a) national-realism, b) Western-like post-modernism, c) modernism after post-modernism, d) "symptom-oriented" political art, e) media art in the function of culture etc. We are talking about a number of, a multiplication of strategies and to them corresponding positionings. We are talking about a multiplication of possibilities, a metastasis of possibilities.² Still, let us look at the outlines and examples!

National-realism is a term that I crudely and metaphorically use to refer to the art productions which use the traditional means of expression and presentation (figurative easel painting, scene painting, monumental sculpture, architecture of national styles, traditional ethnically-centered folklorisms and different works of naive art) trying to recreate the past "styles" (national style, folklore style, early bourgeois art, nineteenth-century romanticism and, less frequently, bourgeois realism) and contemporizing them as the strategies of the anti-communist, anti-modernist and anti-Western, meaning anti-European and anti-American, art.³ The "ideas" of national, religious, political and, less frequently, racial uniqueness, exceptionality, foundation, and, paradoxically, transhistorical (universalist) originality are outlined in national-realism. The questions are being raised about the revival of a national and religious "being" within a post-socialist society seen as anti-communist and anti-capitalist. Such ways of expression are, in the political sense, connected with the heterogenous "corpses" of the patriotic forces which are contradictory, yet real in their illusion, political and militarized forces within the post-socialism in Eastern and South-Eastern Europe. That militarized "force" comes into being by combining national right-wing political parties and power structures of the real-socialist institutions which have lost their left-wing (more precisely, real-socialist or autonomy-oriented) political profile.

Western-like eclectic post-modernism in painting and sculpture emerges in the early



let op

attention

let op

handgreep loslaten om
te stoppen
maximum gewicht: 50 kg

attention

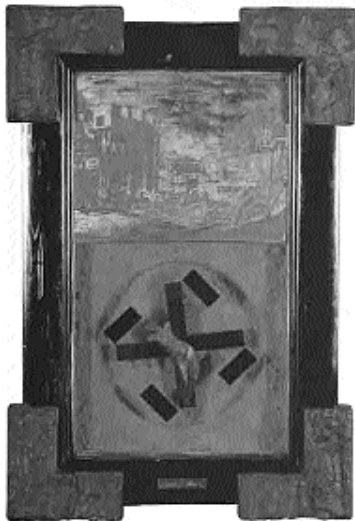
release handle to stop
trolley moving
maximum load: 50 kg

let op

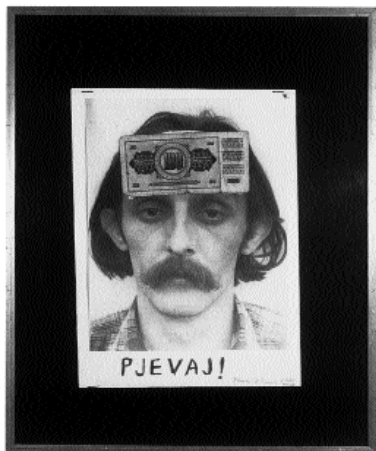
handgreep loslaten om
te stoppen

attention

release handle to stop
trolley moving



2



3

Kao zapadni eklektični slikarski i skulptorski postmodernizam nastaje ranih 80-ih godina u doba emancipacija kasnoga socijalizma.⁴ Voden je estetikom i politikom otvaranja "Istoka" prema "Zapadu". U pitanju je eklektični i ekstatični povratak manualnosti i tjelesnosti slikarstva i skulpture "kroz" obrte od "racionalnog" i "angažiranog" minimalizma i konceptualizma ka uživanju (između *plaisir* i *jouissance*) u slikanju i u bivanju u slici. Slika je postala neka vrst "zamjene" za heterogeno višespolno "erotsko tijelo". Ona je "izraz" (ekspresija), ali ona je i prikazivanje ekspresije i ekspresivnog. Djelo eklektičnog postmodernizma (transavangarda, neoekspresionizam, anakronizmi) je mimezis ekspresivnih "tragova" povijesti umjetnosti i njihovih razlučujućih-odlaganja (*différence*) u mekoći boje koja alegorijski evocira sperm, izmet i sluz. To je umjetnost "prostorno-vremenskih šupljina" između konzervativizma slabjećeg realnog socijalizma i sanjanog izgubljenog građanskog "izraza" modernosti s prijelaza XIX. u XX. stoljeće.

Modernizam poslije postmodernizma pojavljuje se kao višeznačno re-kreiranje statusa i funkcija visoke elitističke umjetnosti (ezoteričnog modernizma, apstraktnog slikarstva, skulpture i instalacija). U tom su smislu karakteristična tri pristupa:

1) Ukazivanje na to kako je tematizacija i realizacija velikih modernističkih zamisli (originalnost, jaki subjekt, plošno apstraktno slikarstvo, čiste forme, oštri rubovi, doslovnost objekta) provociranje "traumatskog mjesta" realsocijalističke kulture u kojoj je visoki i radikalni apstraktni modernizam bio cenzuriran, potisnut i onemogućen u ime varijantnih modela socijalističkog estetizma, umjerenog modernizma i prosječnog postmodernizma.

2) Posthistorijsko citatno, kolažno i montažno reinterpretiranje modernizma (apstrakcije, geometrije, konstruktivnosti, konkretizma i dizajna) na sličan način na koji su se u ranom eklektičnom postmodernizmu 80-ih godina kroz transavangardu i neoekspresionizam predstavljale reinterpretacije ikonografije baroka, manirizma, simbolizma, secesije, metafizičkog slikarstva, ekspresionizma i "povratka redu" (*rappel à l'ordre*).

3) Ambicija da se kasna realsocijalistička i postsocijalistička entropijska, groteskna, cinična i bez projekta "kultura" vrati "ideji" projekta (suvremenosti, budućnosti). To je, zapravo, modernistički odgovor na predmodernističku regresivnost nacionalrealizma i eklektičnu mekoću postmodernizma (transavangarde, neoekspresionizma, anakronizma).

1980s, at the time of the emancipation of the late socialism.⁴ It is governed by the aesthetics and politics of opening of "the East" to "the West". We are referring to the eclectic and extatic return of manualness and corporality in painting and sculpture "through" crafts from "rational" and "active" minimalism and conceptualism to enjoying (between *plaisir* and *jouissance*) the process of painting and being in the painting. The painting has become a kind of a "substitute" for the heterogenous polysexual "erotic body". It is an "expression" but it is also a presentation of the expression and the expressive. An eclectic-post-modernist work of art (trans-avant-garde, neoexpressionism, anacronisms) is an imitation of expressive "traces" of art history and their differentiating deferment (*differAnce*) in the softness of color which allegorically evokes sperm, excrement and slime. It is an art of "spatio-temporal voids" between conservatism of the weakening real socialism and the dreamed-of but lost bourgeois "expression" of modernism at the turn of the nineteenth and the twentieth centuries.

Modernism after post-modernism emerges as a polysemic recreation of the status and functions of high elitist art (esoteric modernism, abstract painting, sculpture and installations). In that sense, we can talk about three characteristic approaches:

1) Pointing out the fact that the thematization and the realization of big modernist ideas (originality, strong subject, level surface abstract painting, clear forms, sharp edges, literal sense of the object) are ways of provoking the traumatic place of the real-socialist culture in which the high and radical abstract modernism was censored, suppressed and made impossible in the name of variant models of socialist aestheticism, moderated modernism and average post-modernism.

2) Post-historic citational, collage and installational reinterpretation of modernism (abstract works, geometry, constructiveness, concreteness and design) done in a similar way in which the reinterpretations of baroque iconography, manirism, symbolism, secession, metaphysical painting, expressionism and "returning to the order" (*rappel à l'ordre*, Fr.) were presented in the early eclectic post-modernism of the 1980s through trans-avant-garde and neoexpressionism.

3) Ambition to bring the late real-socialist and post-socialist entropic, grotesque, cynical and projectless "culture" back to the "idea" of a project (contemporaneity, future). That is, in fact, a modernist response to the pre-modernist regressiveness of national-



⁴ Vidjeti, na primjer: Marijan Susovski, *Novi obrt - slikarstvo*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd i Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1982.; ili: Andrej Medved, *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*, Obalne galerije, Piran 1991.

⁴ See, for example: Marijan Susovski, *Novi obrt - slikarstvo*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd i Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1982.; or Andrej Medvedev, *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*, Obalne galerije, Piran 1991.

Ova je umjetnost istovremeno bila i "drugi" modernizam i "drugo" od eklektičnog postmodernizma. Svojom prividnom autonomijom, dizajniranom apstraktnošću i otudnom sublimnošću, ta je umjetnost u "tijelu" društvene "krize" i "entropije" pokušala locirati hipoteze suvremenosti i prisutnosti naspram arhiviranosti i odloženosti postmoderne i njenih *mainstream* evolucija⁵.

Prema "simptomu" orijentirana politička umjetnost u kasnom socijalizmu ili neposredno nakon njega umjetnost je krize, entropije, provokacije, inverzija i cinizma. Oredene umjetničke produkcije i prakse, počev od 70-ih (*sots art*), preko 80-ih (*perestrojka umjetnost* i *retrogarda* ili *retroavangarda*), pa sve do 90-ih godina, uspostavile su se kao "nomadske" i "simptomске" prakse unutar umjetnosti, kulture i društva⁶. U njima se konceptualiziraju, tematiziraju i prikazuju granična i paradoksalna mjesta subjektivnosti, racionalnosti, individualnosti, suvremenosti, povijesnosti i političnosti kasnih real-socijalističkih i prijelaznih nastajućih postsocijalističkih društava. Te se umjetničke produkcije u općem smislu mogu nazvati *retro-avant-gardom*⁷ jer se, paradoksalno, služe strategijama avantgardnoga prodora, napada, subverzije i ekscesa dok, s druge strane, pokazuju kako više nema nade, utopije i progressa - kako je avangarda *mrtva*. Te produkcije "govore" (one su temeljno i konstituirane kao diskurs) da su svi znaci "mrtvi znaci". Na primjer, zagrebački umjetnik Mladen Stilinović iskazuje "intencije" retro-avant-gardnog umjetnika riječima:

"Tema mog rada je jezik politike, odnosno prelamanje tog jezika u svakodnevici. Ovi radovi nisu izmišljeni. Volio bih slikati. Slikam, ali slika me izdaje. Pišem, ali napisano me izdaje. Slike i riječi pretvaraju se u ne - moje slike, ne - moje riječi i to je ono za što se želim izboriti ovim radom - u ne-moju sliku. Ako je jezik (boja, slika, itd.) vlasništvo ideologije, želim i ja postati vlasnikom takvog jezika, želim ga misliti s konsekvencama. Tu se ne radi ni o kritici ni o dvosmislenosti. Ono što mi se nameće, nameće se kao pitanje, kao iskustvo, kao posljedica. Ako boje, riječi materijali imaju više značenja, koje je ono koje se nameće, što ono znači i znači li ili jest prazan hod, varka. Pitanje je kako manipulirati onim što te manipulira, tako očigledno, tako drsko, ali ja nisam nedužan - ne postoji umjetnost bez posljedica."⁸

Retro-umjetnik kasnoga socijalizma i ranoga tranzitnoga postsocijalizma pokazuje

realism and eclectic softness of post-modernism (trans-avant-garde, neoexpressionism, anacronism).

This type of high art has at the same time stood for "another" modernism and "the other" of eclectic post-modernism. With its illusionary autonomy, designed abstractness and estranged sublimation, this type of art has, in the "body" of social "crisis" and "entropy", tried to locate the hypotheses of contemporaneity and presence vis-a-vis archives and deferments of post-modernism and its *mainstream* evolutions.⁵

"Symptom-oriented" political art in the late socialism or directly following it, is an art of crisis, entropy, provocations, inversions and cinicisms. Certain art productions and practices, starting from the 1970s (*sots art*), through 1980s (*perestrojka art and retro-garde* or *retro-avant-garde*), and all the way to 1990s have established themselves as *nomadic* and *symptomatic* practices within art, culture and society.⁶ Those practices conceptualize, thematize and present the borderline and paradoxical points of subjectivity, rationality, individuality, contemporaneity, history and politics of the late socialist and transitional post-socialist societies in the making. These art productions could in a general sense be called *retro-avant-garde*⁷, because they, paradoxically, use the strategies of the avant-garde foray, attack, subversion and excess but, on the other hand, they also show that there is no more hope, utopian feeling or progress - they show that the avant-garde is *dead*. Those productions "say" (fundamentally they are, in fact, constructed as a discourse) that all the signs are "dead signs". For example, Mladen Stilinović, an artist from Zagreb uses these words to express the "intentions" of the *retro-avant-garde* artist:

"The theme of my work is the language of politics, that is, the way it permeates the everyday language. These works were not fabricated. I would love to paint. I paint, but my painting betrays me. I write, but what I write betrays me. The paintings and words are turning not into my paintings, not into my words and that is exactly what I want to gain by this work - not my painting. If language (color, painting etc.) is owned by ideology, I too want to become an owner of such a language, I want to think about it with consequences. Here it is not a question of critique or ambiguity. What is imposed on me is imposed as a question, as experience, as a consequence. If colors, words, materials have more meanings which then is the one that is imposed, what is its meaning and does it mean anything or is it meaningless, a deception? The question is how to manipulate the thing that manipulates you so obvi-



⁵ Tomaž Brejc, *Modernizam poslije postmodernizma?*, Moment br. 11-12, Beograd 1988., str. 12-16; Ješa Denegri, *Mogućnost projekta, stroga misao i upis čvrstog subjekta u umjetnosti sredine devedesetih* i Miško Šuvaković, *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, iz *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, Centar za vizuelnu kulturu "Zlatno oko", Novi Sad 1996., str. n.n.

⁶ Vidi: Aleš Erjavec, *K podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana 1996. i Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umjetnost, postsocializam in retroavangarda - teorija, politika, estetika 1997-1985*, Študentska založba, Ljubljana 1997.

⁷ Pozivam se na pojam koji je iz koncepta "retrogarde" NSK-a razvila Marina Gržinić i primijenila ga na jugoslavenski prostor (Irwin, Mladen Stilinović, Anonimni umetnik iz Beograda). O tome vidjeti: Marina Gržinić, *(Post)socializam, ideologija, projekti kopiranja in retroavangarda*, ibid., str. 104-208

⁸ Mladen Stilinović, *Tekst nogom*, katalog samostalne izložbe, Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb 1984., str. n.n.

⁵ Tomaž Brejc, *Modernizam poslije postmodernizma*, Moment no. 11-12, Belgrade, 1988, pp 12-16; Ješa Denegri, *Mogućnost projekta, stroga misao i upis čvrstog subjekta u umjetnosti sredine devedesetih*, and Miško Šuvaković, *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, Centar za vizuelnu kulturu "Zlatno oko", Novi Sad 1996, p.n.n.

⁶ See: Aleš Erjavec, *K Podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996 and Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umjetnost, postsocializam in retroavangarda - teorija, politika, estetika 1997-1985*, Študentska založba, Ljubljana 1997.

⁷ Here I refer to a notion which Marina Gržinić has developed from the concept of "retro-garde" of the NSK and applied to ex-Yugoslavian area (Irwin, Mladen Stilinović, Anonimni umetnik iz Beograda). For more information see: Marina Gržinić, *(Post)socializam, ideologija, projekti kopiranja in retroavangarda*, ibid-6, pp. 104-208.

⁸ Mladen Stilinović, *Tekst nogom*, the catalogue of the individual exhibition, Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb 1984, p. n.n.

svoje *prljave ruke*, svoje manipulacije, mimi-krije i prijevare. Zato on gotovo lakanovski pokazuje kako svaka "istina" ima strukturu fikcije⁹. S odmicanjem tranzicijskih procesa u društvu retroavangardni umjetnik počinje gubiti "objekt" svojih manipulacija. Zapravo, kao da se odigrava transfer od "umjetnosti u društvu" do "umjetnosti kao kulture"¹⁰. *Medijska umjetnost u funkciji kulture* predstavlja nekakav neodređen "indeks" za umjetnost poslije pada berlinskoga zida i za nekakav obrt od "posebnih simptomskih retro" praksi u umjetnosti 80-ih i ranih 90-ih prema ustanovljavanju "umjetnosti nove epohe" kao umjetnosti u preobražaju od "autonomija" estetskoga i političkoga ustrojstva u "umjetnost s funkcijom da postane" kultura nove medijske rekonfiguracije i resemantizacije aktualnosti. Nešto se u umjetnosti i kulturi promijenilo i tu promjenu treba identificirati.

Od umjetnosti do kulture

Povijest transfiguracija od umjetnosti do kulture, od umjetničkog djela do *artefakta* kulture, u drugoj polovini XX. stoljeća ima internacionalnu i lokalnu povijest. Taj transfiguracioni "čin" prvobitno se odigrao u "američkim" preobražajima neoavangardi u postmodernu, odnosno, odigrao se u rekonstituiranju klasnog-industrijskog-i-rasnog modernističkog društva Sjedinjenih Američkih Država (od kasnih 30-ih do 70-ih godina) u kasnokapitalističko-informacijsko-i-multikulturalno postmodernu društvo 80-ih i 90-ih godina. Zatim, taj transfigurativni čin je kao model uređenja "društvenih odnosa" primijenjen¹¹ na postkolonijalna i postsocijalistička društva. No, pogledajmo na nekoliko primjera kako se inicijalna transfiguracija u konceptualnom smislu odigrala!

Na primjer, John Cage je u dnevničkim bilješkama iz sredine 60-ih godina zapisao ovih par naznaka (anticipacija):

*"Da bi znali je li umjetnost suvremena ili nije, više ne upotrebljavamo estetske kriterije (koji su razoreni sjenkama, pokvareni ambijentalnim zvucima); (uzevši ovo u obzir) mi upotrebljavamo društvene kriterije..."*¹²

Cage je ukazao na neizvjestan otklon od modernističke esencijalističke autonomije umjetnosti prema anarhičnim efektima zastupanja kulture kao "tvori" umjetnosti. Obrt je bio sasvim očekivan i moguć poslije Duchampa, Bataillea, Benjamina, Wittgensteina, Lacana, pa i samog Cagea.

*ously, so impertinently, but I, also, am not innocent - there is no art without consequences."*⁸

A retro-artist of the late socialism and early transitional post-socialism shows his/her *dirty hands*, his/her manipulations, imitations and deceptions. That is why he/she in an almost Lacanian way shows that every "truth" has a structure of fiction.⁹ With the disappearance of transitional processes in the society the retro-avantgarde artist starts to lose the "object" of his/her manipulations. In fact, it is as if there were a transfer from "art in society" to "art as culture".¹⁰

Media art in the function of culture is a certain undefined "index" of art after the fall of Berlin Wall and a certain craft of "special symptomatic retro-" practices in the art of 1980s and early 1990s towards the establishing of "the art of the new epoche" as an art in transformation from "autonomies" of aesthetic and political constitution into an "art with a function to become" the culture of the new media reconfiguration and resemantization of present circumstances. Something has changed both in art and culture and that change must be identified.

From art to culture

The history of transfigurations from art to culture, from a work of art to an *artifact* of culture, in the second half of the twentieth century has an international as well as a local aspect. The "act" of transfiguration first took place in "American" transformations of neoavant-gardes into post-modernism, that is, it took place in the reconstitution of class-industrial-and-racial modernist society of the United States (from the late 1930s to 1970s) in the late-capitalist-informational-and-multicultural post-modernist society of the 1980s and 1990s. Later, this act of transfiguration was, as a model of organizing "social relations", applied¹¹ to post-colonial and post-socialist societies. However, let us look at several examples of how the initial transfiguration in the conceptual sense took place!

For example, John Cage wrote these notes (anticipation) in his diary from the middle 1960s:

*"To know whether art is contemporary or not, we no longer use the aesthetic criteria (which were destroyed by shadows, corrupted by the sounds of the surroundings); (this taken into consideration) we use social criteria..."*¹²

Cage pointed at the uncertain moving away from the modernist essentialist autonomy of art towards the anarchic effects of representing culture as "substance" of art. The craft

⁹ Ibid., str. 24

¹⁰ To se sasvim jasno vidi u evolucijama slikarske grupe Irwin koja je jedna od formacija *Neue Slowenische Kunst*. Od "cinične umjetnosti" u tkivu totalitarizma, vremenom nastaje sofisticirana dendi umjetnost u kozmopolitskim "kulturama" kraja stoljeća.

¹¹ Svakako, sa svim posebnim mutacijama, prilagođavanjima i upisivanjima u specifične "civilizacijske" kontekste.

¹² John Cage: *Diary: How to improve the world (you will only make matters worse) 1965-67*, iz: Eliot Weinberger (ed.), *American Poetry since 1950 - Innovators and Outsiders*, Marsilio Publishers, 1993., New York, 140

⁹ Ibid-9, p. 24.

¹⁰ That is clearly seen in the evolutions of the group of painters Irwin which is one of the formations of the *Neue Slowenische Kunst*. From "cincical art" vovnen in the fabric of totalitarianism, with time there evolves a sophisticated, dandy art in cosmopolitan "cultures" of the end of the century.

¹¹ Surely, with all the special mutations, adaptations and registrations into specific "civilizational" contexts.

¹² John Cage: *Diary: How to improve the world (you will only make matters worse) 1965-67*, from Eliot Weinberger (ed.), *American Poetry since 1950 - Innovators and Outsiders*, Marsilio Publishers, 1993, New York, 140. (free translation)

Umjetnost je postala *stvar* (objekt, situacija, događaj) “kulture” u premještanju iz “mogućega svijeta” u “mogući svijet”. Aura se izgubila, ostala je samo kao trag, kao sjećanje, sloj..., možda odlaganje upisa unutar kulture i reflektiranja toga traga iz kulture¹³. Dva desetljeća kasnije, promovirajući pretpostavke postmoderne (*condition post-moderne*), Victor Burgin je o kraju teorije umjetnosti napisao sljedeće:

“Teorija umjetnosti razumije se kao odnos između povijesti umjetnosti, estetike i kritike. Nastala je u doba prosvjetiteljstva, a vrhunac je dostigla u razdoblju visokoga modernizma. Danas je došla do svoga kraja. U našoj aktualnosti koja se naziva post-modernom erom kraj teorije umjetnosti poistovjećuje se s objektivizacijom teorija prikazivanja u općem smislu: s kritičkim razumijevanjem oblika i sredstava simboličke artikulacije naših kritičnih oblika društvenosti i subjektivnosti.”¹⁴

Negdje u to isto vrijeme, sredinom 80-ih, David Carroll, jedan od ne sasvim dosljednih sljedbenika Derridinih učenja, pokušao je imenovati *situaciju graničnih odnosa* teorije, umjetnosti, književnosti, filozofije i kulture terminom *paraestetika* (*paraesthetic*). Paraestetika upućuje na opčinjenost granicama mogućih svjetova. Drugim riječima, cilj paraestetike nije razriješiti pitanja o “granica-ma” umjetnosti, teorije i kulture, već ući u igru premještanja, zastupanja, približavanja i odlaganja mogućih upisa diskurzivnih identiteta umjetnosti, teorije i kulture. Govori se o događajima koji se upisuju u proces ili o ponašanju koje se upisuje u širu diskurzivnu tvorbu. Još jednom:

“Zadatak paraestetičke teorije nije razriješiti sva pitanja odnosa teorije, umjetnosti i književnosti, već prije ponovo promisliti te odnose i kroz transformacije i premještanja umjetnosti i književnosti ponovo preoblikovati filozofska, povijesna i politička ‘polja’ - ‘polja’ s kojima su umjetnost i književnost nerazdvojivo povezane.”¹⁵

Sablasi kulture poslije umjetnosti - pitanja tranzicije

Carrollov pojam “paraestetike” kao teorije graničnih sindroma teorije, umjetnosti i kulture nekakav je “pred-tekst” obećanja koje se u posljednjih nekoliko godina realizira izložbama *Close Shoes - Public Body & Artificial Space, After the Wall, Manifesta 3, What, how & for whom* i *Granice 2000*. Tim

was completely expected and possible after Duchamp, Bataille, Benjamin, Wittgenstein, Lacan, even Cage himself. Art became a *matter* (an object, a situation, an event) of “culture” in the shift from the “possible world” to the “possible world”. The feeling is lost, it remained only as a trace, as a memory, a layer..., maybe as a deferment of registration within the culture and the reflection of that trace from the culture.¹³ Two decades later, promoting the post-modernist ideas (*condition post-moderne*), Victor Burgin wrote this on the end of art theory:

“The art theory is viewed as a relation between art history, aesthetics and critique. It emerged at the time of Enlightenment, and it reached its climax in the period of high modernism. Today it reached its end. In our present time which is called the post-modernist era, the end of the art theory is being identified with the objectivization of theories of presentation in general sense: with critical understanding of forms and means of symbolic articulation of our critical ways of being social and subjective.”¹⁴

Approximately at the same time, in the middle 1980s, David Carroll, one on not quite consistent followers of Derrida’s notions, tried to name the *situation of border-line relations* of theory, art, literature, philosophy and culture by using the term *paraesthetic*. It refers to the fascination by the border-lines of possible worlds. In other words, the goal of *paraesthetics* is not to answer the questions about the “border-lines” of art, theory and culture, but to enter the game of shifting, representing, bringing closer and deferring the possible registrations of discursive identities of art, theory and culture. Here we are talking about events which are registered in the process or the behavior which is registered in the wider discursive formation. Once again:

“The task of *paraesthetic theory* is not to solve all the questions about the relations among theory, art and literature, rather to think about those relations again and to reshape the philosophical, historical and political “scope” - “scope” at which art and literature are inextricably connected, through transformations and shifting of art and literature.”¹⁵

Phantoms of culture after art - questions of transition

Carroll’s notion of “*paraesthetics*” as the theory of border-line syndromes of theory, art and culture is a kind of a “pre-text” of a promise which is being realized today by exhibitons *Close Shoes - Public Body & Artificial Space, After the Wall, Manifesta 3, What, how and for whom and Borders*



¹³ Valter Benjamin, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije. Eseji*, Nolit, Beograd 1974., str. 119

¹⁴ Victor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, INC, Atlantic Highlands NJ 1986., str. 204

¹⁵ David Carroll, *Paraesthetics: Foucault Lyotard Derrida, Methuen*, New York in 1987., str. 188

¹³ Valter Benjamin, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije Eseji*, Nolit, Beograd 1974 p. 119.

¹⁴ Victor Burgin, *The End of Art Theory, Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, INC, Atlantic Highlands NJ 1986, p. 204.

¹⁵ David Carroll, *Paraesthetics: Foucault Lyotard Derrida, Methuen*, New York 1987 p. 188. (free translation)



4



¹⁶ Žan Bodrijar, *Fatalne strategije*, Književna zajednica, Novi Sad 1991., str. 10.

¹⁷ Mislim na primjenu poststrukturalističkog razumijevanja "arbitrarnosti odnosa označitelja i označenog u znaku", na suvremenu kulturu poslije blokovske podjele svijeta ili poslije povijesti.

¹⁸ Usporediti: Boris Groys, *Budućnost pripada tautologiji* i Konrad Paul Liessman, *Od Tomija do Moora*. Estetske potencije - poslije postmoderne, *Europski glasnik* IV/4, Zagreb 1999., str. 261-266 i 265-276

¹⁹ Ovoj izložbi prethodi prigodno objavljivanje spisa Karla Marxa i Friedricha Engelsa, *Komunistički manifest* s predgovorom Slavoj Žižeka *Bauk još uvijek kruži!* u izdanju Arkzina, Zagreb 1998.

¹⁶ Žan Bodrijar, *Fatalne strategije*, Književna zajednica, Novi Sad 1991., p. 10.

¹⁷ Here I refer to the application of post-structuralist view of "arbitrariness of relation between the signifier and the signified in a sign" to the contemporary culture after the division of the world in blocks or after history.

¹⁸ For comparison: Boris Groys, *Budućnost pripada tautologiji* and Konrad Paul Liessman, *Od Tomija do Moora*. Estetske potencije - poslije postmoderne, *Europski glasnik* IV/4, Zagreb 1999, pp. 261-266 and 265-276.

¹⁹ This exhibiton was preceded by a convenient publishing of the scripts by Karl Marx and Friedrich Engels, *Komunistički manifest* with the introduction by Slavoj Žižek *Bauk još uvijek kruži!* in Arkzin edition, Zagreb 1998.

sl.4: Dr. Galentin Gatev, *Seriya Motor engines with regional purpose - Father Stoyan, Manifesta 2, 1998.*

i sličnim izložbama upućuje se na općinjenost "relativnošću" odnosa margine-i-centra, odnosno, nepodudarnošću realnosti i njene istine.

Izložbom *Close Schoes - Public Body & Artificial Space* (Prag, 1998.) u odnos su stavljeni indeksi aktualnosti češke tranzicijske kulture (od realnog socijalizma prema kapitalizmu) i engleske kulture koja je u integraciji s Europskom Zajednicom. Suočena su dva društvena projekta "integracije" koja određeno ontološko ustrojstvo "lokalnih identiteta" uvode u novi veliki svijet "arbitrarnosti". Izložba je utemeljena na djelima koja su nastala preobražajem dokumenta ili predodžbe (*representation*) javnoga tijela "od umjetnoga okruženja" u poredak predloženih simulakruma. Umjetničko djelo nije dokument realnosti već je, u baudrillardovskom smislu, "uzorak" kulture doveden kroz postupke simulacije do *artefakta* koji je realniji od realnog, koji je hiperrealan¹⁶, koji prethodi realnosti. Treba, svakako, usporediti fotografska djela Veronike Bromove i skulptorska djela para Dinos i Jakea Chapmana. U pitanju su djela kojima se "simulacijski" ljudsko tijelo i ljudska figura preobražavaju u nestabilne predodžbe biopolitičkog užasa (Bromova) i potrošačkog erotizirano-humoranog fantazma koji svoje materijalno otjelotvorenje pronalazi u igri označitelja-falusa (Chapmanovi). Ta djela nisu ni subverzija ni kritika, ali ni "bezinteresno" uživanje. Ona su prizivanje privlačne groze u prepoznavanju "arbitrarnog" kao suštinski određujućeg aktualnosti¹⁷. Umjetnost se ponovo služi alegorijama (alegorijskim prizorima) i stavlja ih u službu doživljaja i razumijevanja same društvenosti u njoj simulakrumskoj arbitrarnosti.

Na izložbi *After the Wall* (Stockholm, Budapest, Berlin, 1999.-2001.) predočeni su tragovi, ostaci i arheološke ruševine jednoga svijeta (prije svega Istočne Evrope) koji nestaje, ali koji nije sasvim nestao, koji je još tu u svom mizernom, zgroženom, zagubljenom i iznevjerenom stanju. Tragovi, ostaci i ruševine "kultura realnog socijalizma" obećavaju se kao dokazi kraja ideološke podjele svjetova, kao dokazi konačnoga kraja hladnoga rata i funkcija "željezne zavjese". S druge strane, ta je izložba upravo temeljno čuvanje i revitaliziranje funkcija "željezne zavese" drugim sredstvima u drugim "materijalnim" uvjetima i okolnostima. Njeni kustos, sasvim alegorično rečeno, kolonizatori su praznih tragova i praznih iluzija "oslobodjenog Istoka". Oni su "brisani trag" s istoka

2000. These and similar exhibitons point to the fascination by "relativity" of relation between the margin and the center that is, the discrepancy between the reality and its truth.

The exhibition *Close Schoes - Public Body & Artificial Space* (Prague, 1998) was made to show the relation between the indices of the current Czech transitional culture (from real-socialism to capitalism) and the English culture which is in integration with the European Union. We have two confronted social projects of "integration" which bring the specific ontological constitution of "local identities" into the big world of "arbitrariness". The exhibition is based on the works made by transforming the documents or the representation of a public body "from artificial space" to a series of suggested simulacra. A work of art is not a document of reality but it is, in Baudrillardian sense, a "sample" of culture brought through the process of simulation to become an *artefact* which is more real than the real, which is hyperreal¹⁶, which precedes reality. We should, by all means, compare the photographic works of Veronica Brom and the sculptures made by Dinos and Jake Chapman. We are talking about works by which the human body and figure are, by way of "simulation", transformed into unstable images of biopolitical horror (Brom) and the consumer erotically-humorous phantasm which finds its material realization in the game of signifier-phallus (the Chapmans). These works are neither subversions nor criticisms, but they are not "projectless" enjoyment either. They function as a way of calling on the attractive horror in recognizing the "arbitrary" as essentially determining when it comes to present circumstances.¹⁷ Allegories (allegorical presentations) are again being used in art and are put in service of experiences and understanding of the social aspect in its simulacrumic arbitrariness.

At the exhibition titled *After the Wall* (Stockholm, Budapest, Berlin, 1999-2000) there were displayed the traces, remnants and archeological ruins of a disappearing, yet not completely vanished world (primarily Eastern Europe), which is still here in its miserable, appalling, lost and betrayed condition. The traces, remnants and the ruins of the "real-socialist cultures" can be seen as evidence of the end of the ideological division of worlds, as evidence of the final end of the Cold War and the functions of "the iron curtain". On the other hand, this exhibition, by other means and in different "material" conditions and circumstances, also serves as a fundamental preservation and revitalization of the functions of the "iron curtain". Its curators, in a fully allegorical sense, are the colo-

Evrope ponudili kao prepoznatljivi i karakteristični kôd aktualnosti. Umjetnik s Istoka ne može za Evropu biti ništa drugo do onaj koji nudi "autentični dokument" svoje bijede, mizerije, nemoći i iznevjerenosti u trenutku dovršenja povijesti ideologija. Ali upravo to i jest pokretanje ideologije: jer pad berlinskoga zida nije kraj ideologija. Ideologija nije nešto izvan ili nad nama, već "mi" ili "vi" ili "oni" jesmo i jesu tek kroz fantazmatski odnos s nemogućim Realnim usred ideologije.

Izložbom *Manifesta 3* (Ljubljana, 2000.) "problem granice" (drugosti, multikulturalnosti, rigidnosti) provociran je kao problem nove evropske "integrativne" umjetnosti. Stvorena je atmosfera kao da je tranzicija uznapredovala ili kao da je završena i da se "ravnopravno" i "demokratski" mogu usporediti umjetničke produkcije ex-istočnoevropskih umjetnika i umjetnika marginalne Evrope (ne-velikih umjetničkih kultura). Tako postavljena zamisao otkrila je kako u samom "tkivu" (*le chaire*) evropskoga društvenog života "kultura" nadvladava "umjetnost" u identifikaciji "nove univerzalne i prihvatljive realnosti". Umjetnost danas postaje realistična. Ona nije realistična ni u smislu projektiranja "boljeg" ili "idealiziranog" svijeta (socijalistički realizmi), ni u smislu kritike aktualnosti (lijeva kritička umjetnost iz doba realnoga kapitalizma) i njenih hijerarhija moći - to pripada povijesnim realizmima. Danas je umjetnost, na temelju teza i argumenata izložbe *Manifesta 3*, "realistična" po tome što su "digitalne tehnologije prikazivanja" relativizirale odnose autonomnih umjetničkih disciplina i njima odgovarajućih medija i time pokazale kako umjetnost nema svoj posebni i imanentni "problem" (sadržaj, medij, formu), već da je ona u povijesnom i zemljopisnom smislu tek i uvijek brisani trag kulture i borbe za moć unutar kulture¹⁸. Umjetnost se pokazuje kao sasvim specifični trag kulture, a ne kao izuzetnost posebnih autonomija unutar kulture. Kultura nije okvir, već tvar sama. Drugim riječima, umjetnost se ne promatra iznutra, iz svijeta umjetnosti kao umjetnost (*art as art*), već izvana, kao problematično tijelo unutar kulture i "od" kulture (*art as culture*).

Izložba *What, how & for whom* (Zagreb, 2000.) postavljena je kao specifični "prošiveni bod" (*point de capiton*) kojim se priziva i pokazuje logika ideološke aktualnosti jedne postkomunističke tranzicijske kulture. Izložba je nastala povodom jubileja¹⁹ Marxova i Engelsova *Komunističkog manifesta* i programski priziva osnovna pitanja "poli-

nizers of empty traces and empty illusions of the "freed East". They offered the "wiped-out trace" from the East of Europe as a recognizable and characteristic code of present circumstances. An Eastern artist cannot be seen by Europe as anything else but the one who offers an "authentic document" of his/her poverty, misery, weakness and feeling of betrayal at the moment of the completion of the history of ideologies. Ideology is not something outside or beyond us, but "we" or "you" or "they" are placed in the middle of an ideology through the phantasmatic relation with the impossible Real.

The exhibition *Manifesta 3* (Ljubljana, 2000), "the issue of border-lines" (being different, multicultural, rigidity) served as a provocation regarding the issue of the new European "integrational" art. The atmosphere had been created as if the transition had progressed or as if it had ended and the art productions of ex-Eastern-European artists and those from the border-line Europe (not very big art cultures) could be compared having "equal rights" and in a "democratic" way. Laid out in this way, this notion revealed the fact that in the very substance of the European social life "culture" overpowers "art" in the identification of the "new universal and acceptable reality". Art is becoming realistic in this day and age. It is not realistic either in the sense of projecting the "better" or "idealized" world (socialist realisms), or in the sense of criticizing the present circumstances (left-oriented critical art from the period of real-capitalism) and hierarchies of power - that belongs to the historical realisms. Art, today, is, on the basis of theses and arguments presented by the exhibition *Manifest 3*, "realistic" in that the "digital technologies of presentation" have relativized the relations between the autonomous art disciplines and to them corresponding media and in doing so showed that art does not have its own special immanent "problem" (content, medium, form) but that it is, in historical and geographical sense, always only a wiped-out trace of culture and the fight for power within that culture.¹⁸ Art is shown as a completely specific trace of culture, and not as exceptionality of specific autonomies within the culture. The culture is not the frame but the substance itself. In other words, art is not being viewed from the inside, from the world of *art as art* but from the outside, as a problematic body within the culture and "of" culture (*art as culture*).

The exhibition *What, how & for whom* (Zagreb, 2000) was set up as a specific *point de capiton* by which it was called upon and presented the logic of ideological reality of a post-communist transitional culture. The exhibition was set up on the anniversary¹⁹ of



²⁰ Slavoj Žižek, *Od prošivenog boda do nad-ja, Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd 1984., str. 29-51

²¹ Usporedi: Frederic Jameson, *Kulturna logika poznega kapitalizma* u: *Postmodernizam, Problemi-Razprave*, Ljubljana 1992.; Mikhail N. Epstein, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1995.; i Aleš Erjavec, *K podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana 1996.

²² *Umetnost, družba/tekst, Razprave Problemi broj 3-5* (147-149), Ljubljana 1975., str. 1-10. Prijevod u: Polja br. 230, Novi Sad 1978, str. 10.

²³ Tomaž Brejc, *Temni modernizem. Slike, teorije, interpretacije*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1991.

²⁴ Andrej Medvedev, *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*, Obalne galerije, Piran 1991.

²⁵ Karakteristično je da u 90-im godinama dolazi do redefiniranja ontologije umjetničkoga djela po uzoru na zamisao umjetničkoga djela kao informacije u konceptualnoj umjetnosti 60-ih i ranih 70-ih godina. Razlika je u tome što "djelo" 90-ih godina biva realizirano u skladu s medijskom masovnom infrastrukturom kasne postmoderne (tehnologija digitalne obrade slike profesionalna kao televizijska video prezentacija, višemedijska instalacija).

²⁶ Djelo se u konkretnom osobitom prostoru stvara ili, točnije, producira od materijalnih i semantičkih "tragova" samog tog prostora. Takvo djelo nije moguće realizirati na drugom mjestu. Usporedi: *Thomas Crow, Site-Specific Art: The Strong and the Weak, iz Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven 1996.

²⁷ Riječi Jacquesa Derrida navedene u: Nenad Mišćević, *Bijeli šum. Studije iz filozofije jezika*, Dometi, Rijeka '78, str. 20

²⁰ Slavoj Žižek, *Od prošivenog boda do nad-ja, Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd 1984, pp. 29-51.

²¹ Compare: Frederic Jameson, *Kulturna logika poznega kapitalizma*, from *Postmodernism, Problems-Razprave*, Ljubljana 1992; Mikhail N. Epstein, *After the Future, The Paradoxes of Post-modernism and Contemporary Russian Culture*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1995; and Aleš Erjavec, *K Podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana 1996.

²² *Umetnost, družba/tekst, Razprave Problemi no. 3-5* (147-149), Ljubljana 1975, pp. 1-10. Translation in: Polja no. 230, Novi Sad 1978, p. 10.

²³ Tomaž Brejc, *Temni modernizem. Slike, teorije, interpretacije*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1991.

²⁴ Andrej Medved, *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*, Obalne galerije, Piran 1991.

²⁵ It is characteristic of the 1990s that there came about a redefining of the ontology of a work of art according to the idea of a work of art as an information in the conceptual art of the 1960s and early 1970s. The difference is in that the "work" of the 1990s is realized in accordance with the mass media infrastructure of the late post-modernism (the technology of digital analysis of the painting as professional as a TV video presentation, multimedia installation).

²⁶ In a concrete special place, a work is created or, more precisely, it is produced by using the material and semantic "traces" of that same space. Such a work of art cannot be realized at any other place. compare: *Thomas Crow, Site-Specific Art: The Strong and the Weak, from Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven 1996.

²⁷ The words of Jacques Derrida cited in: Nenad Mišćević, *Bijeli šum. Studije iz filozofije jezika*, Dometi, Rijeka '78, p. 20.



Buržoazija ne može postojati a da neprestano ne revolucionira instrumente proizvodnje, dakle proizvodne odnose, pa dakle i cjelokupne društvene odnose. Svim ranijim industrijskim klasama, naprotiv, uvjet opstanka bilo je nepromijenjena zadržavanje starog načina proizvodnje. Stalno revolucioniranje proizvodnje, neprekidno poliranje svih društvenih stanja, vječna nesigurnost i kretanje izdvajaju i odlikuju buržoasku epihu od svih ranijih. U njoj se rastvaraju svi čvrsti, zahrdali odnosi, zajedno sa starijskim predodžbama i nazorima koji ih prate, dok svi novostvoreni zastarijevu i prije no što stignu okostati. Sve što je čvrsto i postajano pretvara se u dim, sve što je sveto biva oskrnavljeno i ljudi su naposljetku prisiljeni da na svoj životni položaj i na svoje međusobne odnose pogledaju ličnim očima.

Karl Marx & Friedrich Engels, Komunistički manifest, Arkin, Zagreb, 1999, str. 89/90

What's next?[™]
SONY

5

6

sl.5 i 6: iz publikacije povodom izložbe *Što, kako i za koga* / from the publication for the exhibition *What, how & for whom*, 2000.

sl.7: M. Stilinović, Pokopana - bol / Buried - Pain, instalacija / installation, Tvđava / Fortress, Slavonski Brod, 1993.-2000., foto / photo: D. Babić

sl.8: D. Babić, Izbor / Selection, instalacija na kinu Brod / Installation on the Brod cinema, Slavonski Brod, 2000., foto / photo: D. Babić

sl.9: I. Kuduz, Bez naziva / Untitled, Barutana / Powder-magazine, Tvđava / Fortress, Slavonski Brod, foto / photo: D. Babić

tičke ekonomije": što, kako i za koga. Na temelju teorijske psihoanalize²⁰ "prošiveni bod" intervencija je određenog "novog označitelja" koji sâm po sebi ne donosi nikakvo novo značenje - ali koji, upravo kao takav, vrši čudesni "preobražaj" cjelokupnog danog značenjskog polja i time redefinira njegovu "čitljivost". Nastojanje da izazove preobražaj "očekivanog" ili "normalnog" značenjskog polja upravo predstavlja instrumentalnost ove izložbe. Za tu izložbu nije bitan nijedan pojedinačni rad (bilo koji pojedinačni rad mogao je biti uključen u skladu s interesima i ukusom kustosa, ali on bi, kao takav, bio u funkciji "prošivenog boda"). Neka djela tematiziraju neposredno, neka posredno, a neka sasvim izmiču temi izložbe - u stvari nije bitan odnos pojedinačnog djela prema temi, već njegovo "sudjelovanje" (ponuda /tko/, potražnja /što/ i potrošnja /komu/) na izložbi koja predstavlja zbirku mogućnosti. O čemu se tu radi:

a) izložba je realizirana u kulturi koja je u vrijeme pripreme izložbe izrazito anti-komunistička, mada je pedeset godina bila dio real-socijalističkog i samoupravnog svijeta

b) temeljna marksistička politička teorija kao teorija kapitalizma kao da nije važila u komunističkom razdoblju, mada je bila načelna programsko-utopijska odrednica toga razdoblja i njegovog prijelaza prema "besklasnom" i "postkapitalističkom svijetu"

c) ta politička teorija "postaje opet govor o konkretnom društvu" u trenutku kad se marksizam kao državna utopija dokida i kad ponovo postaje teorija "kapitala" i "klasne borbe" - nije li Hrvatska, kao i druge postsocijalističke kulture/društva, u jednom trenutku ušla u situaciju nekakve stvarne ili simulakrumske "prvobitne akumulacije kapitala" i uspostavljanja "klasnog" i "nacionalnog" društva?

Ova izložba svojom lakoćom i provokativnošću "koristi umjetnička djela" na isti način na koji "društvo" koristi bilo koji "društveni proizvod" da bi na svom "pokaznom izložbenom tijelu" otkrila "Marxove čvorove" tranzicijske kulture koja sada kao nastajuće "građansko društvo" počinje skrivati svoju "klasnu borbu" i da bi umjetnost pokazala kao bezinteresnu (Kant), čulnu (Hegel) i metafizičku (Heidegger) djelatnost. Drugim riječima, na izložbi *What, how & for whom* instrumentalnost društvenoga kapitala u konstituiranju društvene postsocijalističke realnosti postaje shemom (uzorkom) za izgradnju izložbe i njenih internih i eksternih operacija.

Marx and Engels's *Communist Manifest* and by its program it draws the attention to the basic questions of "political economy": what, how & for whom. On the basis of theoretical psychoanalysis²⁰, "point de capiton" is seen as an intervention of a defined "new signifier" which does not by itself bring any new meaning - but, which, just as it is, makes a miraculous "transformation" of the whole given scope of meaning and in doing so redefines its "legibility". The tendency to provoke the transformation of the "expected" or "normal" scope of meaning, shows the instrumentality of this exhibition. No individual work was important for this exhibition (any individual work of art could have been displayed at the exhibition if it was done in accordance with the interests and the preferences of the curator, but then that work would be in the function of the "point de capiton"). Some of the works express the theme directly, some indirectly, and there are some that completely elude the theme of the exhibition - in fact, the relation between the individual work and the theme is not important but its "being a part" (offer /who/, demand /what/ and consumerism /whom/) of the exhibition that represents a collection of possibilities. This is what it is all about:

a) the exhibition was realized in a culture which was at the time of the preparation of the exhibition, markedly anti-communist, even though it had been part of the real-socialist and autonomous world for fifty years

b) the fundamental Marxist political theory as a theory of capitalism seems not to have worked in the communist era, although it was the principle characteristic of the utopian outline of that period and the transition to a "classless" and "post-capitalist" world"

c) this political theory "becomes again a talk about a particular society" at the moment when marxism is no longer seen as national utopia and when it again becomes a theory of "capitalism" and "strifes between the classes" - did not Croatia too, just like the other post-socialist cultures/societies, at one moment of time, find itself in the situation of a certain real or simulacrumic "accumulation of capital" and establishing of the "class" and "national" society?

With its lightness and provocativeness, this exhibition "uses its works of art" in the same way that the "society" uses any of the "social products" in order to reveal, in "its display-frame", the "Marxist points" of the transitional culture which now as a bourgeois society in the making, is starting to hide its "class strife" and to present art as a projectless (Kant), sensual (Hegel) and

Izložba *Granice 2000* (Slavonski Brod, 2000.) postavljena je kao prezentacija "granice" na nekoliko sasvim različitih i neusporedivih razina pojavnosti, prikazivanja i zastupanja. Doista se mogu primijetiti doslovne i nedoslovne pojavnosti "granice" na vremenskoj, povijesnoj, tjelesnoj i memorijskoj osi: političke, državne, regionalne, kulturom određene, povijesne, zemljopisne, ratne, mirmodopske, trgovačke, etničke ... Dok se o pojmu "granice" i o odnosu "margin-centar" u poststrukturalističkim teorijama postsocijalizma danas već detaljno i sasvim akademski raspravlja, u Brodu se ti odnosi vide na samoj ulici, na trgu, i na mostu preko Save. To otjelotvorenje postsocijalističkog "kôda" očigledno je pokazno i sasvim tjelesno. "Umjetnička djela" na izložbi istovremeno su umjetnička djela kao izuzetni autonomni komadi ili instalacije i, svakako, nekakvi neposredni dokumeti, intervencije ili *ready made* djela unutar konkretne urbane kulture. Mediji (sredstva) umjetničkoga rada nisu više čvrsto prepoznatljiviji. Ne postoji stabilni identitet umjetničkog izraza, on je nekakva refleksija diskurzivnosti koja konstituira realnost. Nestabilni su, rasipaju se. Svaka od razina ili slojeva je *naslaga* (naslojavanje *brisanih tragova* kulture) koja postaje umjetnost ili, uže, umjetničko djelo, ali i nekakvo dramatično ekspresivno ili suptilno neutralno narušavanje idealne autonomije umjetničkoga djela. To narušavanje ostvaruje se potkapanjem čvrstih "granica" umjetnost-nasuprot-kulturi i upućivanjem na oba smjera premještanja (transfiguriranja) iz umjetnosti u kulturu i iz kulture u umjetnost. Tu su i sama "djela", koja bi možda točnije bilo nazivati punktuacijama, uzorcima, simptomima ili tragovima brisanja, odnosno, tragovima upisa kulture i njenih diskurzivnih formacija. Ta su djela poremećaj koji svojom decentriranošću i očiglednom pokaznošću "granica" u medij-skom, konceptualnom i statusnom smislu pokreće pokaznost normalne skrivenosti "mehanizama" rada, djelovanja, postojanja i ponašanja unutar kulture.

Zaključak: sablasti, funkcije i prioritete

U jednom je sasvim "određenom trenutku evropske povijesti" na prijelazu 80-ih u 90-e došlo do rekonstituiranja funkcije umjetnosti. Umjetnost je ponovo postala "stvar kulture" i "društva" s određenim funkcijama posredovanja. Ovoga je puta

metaphysical (Heidegger) activity. In other words, the exhibition *What, how & for whom* shows how the instrumentality of the social capital in constituting the social post-socialist reality becomes an outline (a matrix) for making of the exhibition and its internal and external operations.

The exhibition *Border-lines 2000* (Slavonski Brod, 2000) was set up as a presentation of the "border-line" at several completely different and unique levels of occurrence, display and representation. One can really notice the literal and non-literal occurrences of the "border-line" on the temporal, historical, physical and memory axes: political, national, regional, culturally determined, historical, geographical, war, peace-time, commercial, ethnic... Whereas today there already exist detailed and academic debates on the notion of "border-lines" and the relation "margin-center" in the post-structuralist theories of post-socialism, in Slavonski Brod those relations can be seen in the street, at the town squares, and on the bridge over Sava. This embodiment of the post-socialist "code" is obviously demonstrative and completely physical. "Works of art" at the exhibition are, at the same time, exceptional autonomous pieces or installations and, surely, some kind of direct documents, interventions or *ready made* works within a concrete urban culture. The media used in making of the work of art are not so easily recognizable anymore. There is no solid identity of artistic expression, it is a kind of reflection of discursiveness which constitutes reality. They are unstable, they are falling apart. Every level or layer is a *sediment* (layering of *wiped-out traces* of culture) which becomes art or, in a narrower sense, a work of art, but also a kind of dramatic expressive or subtle neuter violation of ideal autonomy of the work of art. That violation is realized by undermining the solid "border-lines" of art vis-a-vis culture and pointing to both directions of shifting (transfiguration) from art to culture and from culture to art. And then, there are the "works of art" which we could, to be more exact, call the punctuations, samples, symptoms or traces of wiping out, that is the traces of registering the culture and its discursive formations. These works present a disorder which by not being centered and with the obvious demonstrativeness of "border-lines" in the medial, conceptual and status sense, start the demonstrativeness of the normal concealment of the "mechanisms" of work, activity, existence and behavior within a culture.



7



8



9



²⁸ Braco Rotar, *Logika transformiranja signifikacije je logika materialističnoga koncipiranja sistemov reprezentacije*, *Razprave Problemi* broj 128-132, Ljubljana 1973., str. 68-71

²⁸ Braco Rotar, *Logika transformiranja signifikacije je logika materialističnoga koncipiranja sistemov reprezentacije*, *Razprave Problem*, no. 128-132, Ljubljana 1973, p. 68-71.



10



11

postala posrednikom između zapadnih (liberalno ili socijaldemokratskih) evropskih društava integracije i post-političkih (pretranzicijskih, tranzicijskih ili "uklopljenih") fragmentiranih i raslojenih istočnoevropskih društava²¹. Umjetnost je poslije pada berlinskog zida ponovo postala *politička* ili, možda, *antropološka* ili *etnološka*, a sasvim sigurno realistička i etno-medijska, mada po svom tematizmu nije nužno politička, ideološka i prikazivačka u smislu tradicionalnih evropskih realizama od Courbeta do Gerharda Richtera. Evropska umjetnost poslije pada berlinskog zida ne "odražava" društveni sadržaj putem tematike, nego *neposredno*, "u organizaciji same označiteljske ekonomije čiji je tek sekundarni učinak tematika".²²

Umjetnost se ne pokazuje ni kao "preljudski kaos" ni kao neodredivi ponor prirode, već kao *određena praksa*, a to je *označiteljska praksa* unutar očiglednih društvenih zahtjeva, očekivanja i činjenja koje provode umjetnici, kustosi, kritičari i teoretičari.

Drugim riječima, *kretanje (flux)* evropske umjetnosti od "autonomija modernizma"²³ i "bezinteresanosti eklektičkih postmodernizama"²⁴ prema *zadobivanju društvenih funkcija (funkcija kulture)* posredovanja između "mogućih svjetova" (centra, margina, tranzicijskih formacija, netranzicijskih formacija) utjecalo je i na samu umjetnost, a to znači na mogućnosti njenih "materijalnih formulacija". Formulacije slikarstva i skulpture bivaju zamijenjene "formulacijama otvorenog informacijskog djela"²⁵ koje predstavlja "brisani trag kulture" na osobitom mjestu (*site-specific place*)²⁶ ili predstavlja "upis" naslojenih tragova kulture "od" nekakvog osobitog mjesta. Zato ontologija ovih "suvremenih" djela nije estetska, već je društvena: "od" kulture je. Ontologija nije prisutnost forme, već otpor (entropija) forme:

"Prisutnost nije, dakle, ni izdaleka, kako se vjeruje, ono što znači znak, ono na što upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga."²⁷

Izložbe koje su bile povodom za ovu raspravu prije svega su *političke izložbe (političke produkcije)* evropskoga multikulturalizma (kulture-funkcije-strukture na mjestu estetike-uživljavanja-forme). Ove izložbe svoju političku identifikaciju ne zadobivaju zastupanjem eksplicitne političke teme, stava ili "ikonički"²⁸ orijentiranog

Conclusion: phantoms; functions and priorities

At a clearly defined moment of European history at the turn of 1980s to 1990s there came about a reconstitution of the function of art. Once again art became a "matter of culture" and "society" with defined functions of mediation. This time, it became a mediator between the Western (liberal and social-democratic) European societies of integration and post-political (pretransitional, transitional or "fitted in") fragmented and disintegrated Eastern-European societies.²¹ After the fall of the Berlin wall, art again became political or, maybe, anthropologic or ethnologic, and certainly realistic and ethno-medial, although its themes are not necessarily of a political, ideological or demonstrational nature in the sense of the traditional European realisms from Courbet to Gerhard Richter. The European art after the fall of the Berlin wall does not "reflect" a social content in its theme but directly, "in the organization of the signifying economy, the theme being only its secondary effect."²²

Art is not shown either as a "prehuman chaos" or as an unidentifiable abyss of nature but as a *defined practice*, and that is the *signifying practice* within the obvious social demands, expectations and activities which are being acted out by artists, curators, critics and theoreticians.

In other words, the movement (flux) of the European art from "modernist autonomies"²³ and "projectless eclectic post-modernisms"²⁴ to *servicing social functions (functions of culture)* of mediation between the "possible worlds" (the center, margins, transitional formations, nontransitional formations), has influenced the art itself and that means that it also influenced the possibilities of its *material formulations*. Formulations of painting and sculpture are being replaced by *formulations of an open informational work*²⁵ which represents the *wiped-out trace of culture at a specific site/place*²⁶ or shows a "registration" of the layered traces of culture "of" a certain special place. That is why the ontology of these "contemporary" works is not aesthetic but social: it is "of" culture. The ontology is not the presence of form, but a resistance (entropy) of form:

"The presence is, therefore, not even close to being, as is usually believed, found in the meaning of the sign, in what the trace is pointing at; but it is a trace of the trace, a trace of wiping out of that trace."²⁷

sl.10: Schie 2.0, *The Netherlands is a well - regulated country*, 1999.

sl.11: Kristof Kintera, *Appliance, Manifesta 2*, 1997./98.

sl.12: Ena-Liis Semper, *FF/Rew*, 1998.

znaka (teksta), već na osnovu samog poretka *nekonfliktnog* uređivanja, arhiviranja i klasifikiranja "brisanih tragova" evropskih neusporedivih identiteta ili diskursa na sasvim kustoski orijentiran i usporediv način. Napomena: dok američki multikulturalizam vidi umjetnost i umjetnika u proizvodnoj djelatnosti binarnih obećanja *rasnih* (*native, WASP, black, chicano*) i *rod-nih* (*gender*) identiteta unutar pragmatičkog individualizma, evropski multikulturalizam uspostavlja trijadni model obećanja "idealnih" nekonfliktnih usporednosti:

1) *centra* (paradigmatske "velike" evropske kulture)

2) *margin*e (zatvorene, male, regionalne i periferne evropske kulture)

3) *vlastitog drugog* (istočnoevropske kulture u tranziciji /pred, sad, post/ koja je "još" u marginalnom odnosu prema evropskom centru i margini).

Zbog toga se sve navedene izložbe istovremeno mogu sagledavati kao zastupanje "brisanih tragova" evropskih kultura koje se među sobom razlikuju i konstituiranje idealne multi-evropske sheme (modaliteta) odnosa specifičnog ulaganja i univerzalnog dobitka. Ne postoji igra "teritorija", već funkcija "ekonomije" (proizvodnje, razmjene i potrošnje) koja kao brisani trag predstavlja umjetnički kôd ili djelo koje sebe poništava kao umjetnost i potvrđuje mogućnost evropskog identiteta razlika na "razini" kultura. Umjetnost je funkcija kulture na način sablasnoga traga koji nas (građane) suočava s prioritetima realnosti - ma što "ta realnost" bila: od infantilnoga izmeta grupe *Škart* do nemogućih švedskih *homeless*-a Tadeja Pogačara ili nizozemski akribične socijalne analitike grupe *Schie 2.0* ili anonimnih intervencija na bunkerima sjeverne Hrvatske, odnosno, duhovite praznine "praznog, ali premještenog znaka" kod Šobe (Nebojše Šerića - Šobe).

The exhibitions on account of which this debate took place are, in the first place *political exhibitions* (*political productions*) of the European multiculturalism (culture-functions-structures in the place of aesthetics-identification-form). Their political identification is not obtained by representing an explicit political theme, position or "iconically"²⁸-oriented sign (text) but on the basis of the mere system of non-conflicting organization, keeping archives and classifying of the "wiped-out traces" of the European unique identities or discourses in completely curator-oriented and biased way.

Note: whereas the American multiculturalism sees art and the artist in productional act of the binary promises of *racial* (*native, WASP, black, chicano*) and *gender* identities within the pragmatic individualism, the European multiculturalism establishes a triad model of promises of "ideal" nonconfliting parallelisms:

1) *center* ("big" paradigmatic European culture)

2) *margins* (closed, small, regional and periferal European culture)

3) *one's own other* (The Eastern-European transitional culture/pre-, present, post-/ which is "still" marginalized in relation to the European center and margin).

Because of that, all the above-mentioned exhibitions can, at the same time, be seen as representations of the wiped-out traces of European cultures which are different and as a constitution of an ideal multi-European outline (modality) of the relation between the specific investment and the universal profit. There is no "territorial" game, but a function of "economy" (production, trade and consumption) which as a wiped-out trace presents an artistic code or work which no longer sees itself as artistic, and confirms the possibility of the European identity of differences on the "level" of cultures. Art is the function of culture seen as a phantom-like trace which faces us (the citizens) with the priorities of reality - whatever "that reality" might be: from the infantile excrement of *Junk* group to the impossible Swedish *homeless people* by Tadej Pogačar or the Dutch acritic social analitics of group *Schie 2.0* or the anonymous interventions at the blockhouses of the Northern Croatia, that is the humorous emptiness of the "empty, but shifted sign" in Šoba's works.

prijevod / translation: Ivana Marušić



12

→ Miško Šuvaković - estetičar i teoretičar umjetnosti. Profesor na Fakultetu muzičkih umetnosti u Beogradu.

Miško Šuvaković - expert in aesthetics and theory of art. Teaches at the Faculty of Musical Arts in Belgrade.