



No, film over there ...

Evaldas Jansas, Consent, Apologize, Warning, 2000

PART OF THE SYSTEM

exhibition: 7 Oct ð 26 Nov 2000; < rotor > association for contemporary art, Belgiergasse 8/1, A 8020 Graz, Tel. 0043 316 688306, rotor@sime.com

artists: Cosmin Gradinaru (*Bucharest*), Evaldas Jansas (*Vilnius*), Miroslav Kulchitsky & Vadim Checkorsky (*Odessa*), Kurt & Plasto (*Sarajevo*), Oliver Musovik (*Skopje*), Gentian Shkurti (*Tirana*), Sislej Xhafa (*New York*)

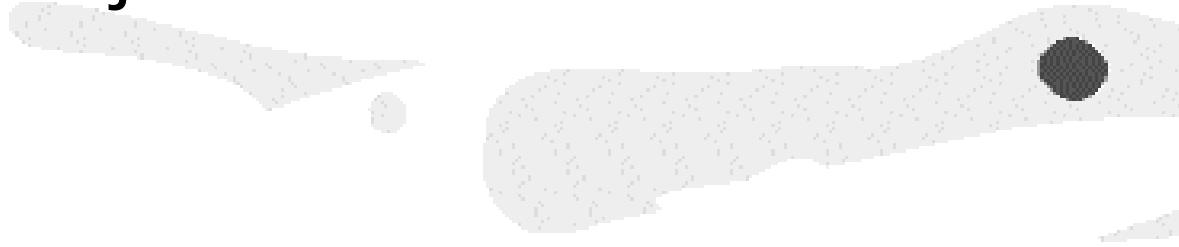
media co-operation: Balkon (*Budapest*), Balkon (*Cluj*), nu: The Nordic Art Review (*Stockholm*), Pamor Art (*Tirana*), springerin (*Vienna*), Umělec (*Prague*), Život umjetnosti (*Zagreb*)

< r t r > st rsc[h r] st



KULTUR
ontakt

- recensije



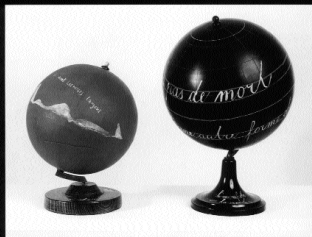
interaktivni prolaz kroz svjetove umjetnosti

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950.,

SANU, Beograd i Prometej, Novi Sad, 1999.

Srpska akademija nauka i umetnosti
Prometej



Miško Šuvaković

POJMOVNIK
MODERNE I POSTMODERNE
LIKOVNE UMETNOSTI I TEORIJE
POSLE 1950.

► Na povijest umjetnosti 20. stoljeća može se gledati kao na paradoksalnu povijest neprestanog uzdizanja i osporavanja univerzalnog estetskog diskursa moderne. On je svoj pobjedonosni hod započeo još početkom stoljeća zalaganjem za projekt modernosti kao prekid s tradicijom, uvažavanje aktualnog novuma i neprekinutu liniju napretka. U rasponu od historijskih avantardi, kao radikalne i ekscesne izvidnice modernizma, pa do postmoderne kao kritike modernističkog pojma umjetnosti, isključivosti njenog visokog formalističkog estetizma, ne postoji zapravo jednoznačni formacijski hod koji bi gradio pravocrtni povijesni niz. Po tome se osobito izdvaja druga polovica stoljeća za koju postaje karakterističnom babilonska situacija na umjetničkoj sceni svijeta, dijalektika suočavanja, raskola i prepleta jezika i medija, podjednako dominant-


nih i marginalnih do nepregledne fragmentarnosti, što je u krajnjem ishodu vodilo do pomaka i obrata same paradigme moderne umjetnosti.

No, ni to nije bio jednosmjerni proces. U drugoj polovici stoljeća, na prijelazu iz kasnog industrijskog u postindustrijsko doba novih informatičkih tehnologija, paradigma umjetnosti višeznačno je posredovana globalnim makrokulturnim fenomenima, gotovo koegzistentnom dominacijom moderne i postmoderne 'megakulture' i njihovim složenim međuodnosima (uzajamne kritike i osporavanja, korigiranja i multipliciranja, fikcionalizacija i 'katastrofičnih' dovršenja, preplitanja i prenašanja iz jednih u druge okvire itd.). Sam je status (modernistički) umjetničkog djela izgubio auru 'umjetnosti' (u metafizičkom smislu tog pojma, kao autonomnog i autentičnog 'stvaranja' *ex nihilo*, iz neprozirnih unutarnjih intuicija i poriva itd.) te je postao neodvojivim (postmodernistički) od diskursa 'svijeta umjetnosti' (A. Danto). Time ni nova kritička ni teorijska interpretacija 'djela' nije tek posredovanje 'viška' značenja i smisla, pa i vrijednosti, 'čitanje' onog što oko ili uho vidi ili čuje, nego produkcija okvira (*frame, context*), mape znanja, interaktivnog prolaza kroz odnose unutar složenog sistema umjetnosti i uzajamnog djelovanja oblika izražajne prakse, 'institucije umjetnosti' (P. Bürger), te integralnih megakulturnih procesa.

Tek kada se suočimo sa svom dubinom slojevitosti i opsegom razudenosti bliskog nam razdoblja umjetnosti, odjednom nam postaje fascinantnom sva energija i strast s kojima se autor *Pojmovnika moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950.*, beogradski teoretičar i kritičar umjetnosti Miško Šuvaković, upustio - posve sam, bez grupe 'specijalaca' i autoriteta znanstvenog instituta - u takav pothvat vrijedan pažnje gotovo svih muza. Izoštrano ponirući kako u pojmovnost umjetnosti ovoga razdoblja, tako i u njenu pojavnost, autor je precizno indeksno obradio preko 700 jedinica, poredanih abecednim redom, manje ili više opširno ih elaborirajući, najčešće do teorijskog teksta, s referencama i konkretnim primjerima umjetničke i teorijske prakse, te ilustracijama crno-bijelih fotografija. Obrade-

ni se pojmovi međusobno preklapaju ili razdvajaju, ali i pored doticanja jasno su razgraničeni, pa je pojmovnik koliko sintetičan, toliko i operativan, što je posebno naznačeno u uvodu autorovom tipologijom pojmova od globalnih do specifičnih. U naslovu su istaknuti osnovni referentni pojmovi, teorijski i povijesni - pojmovnik, modernizam, postmodernizam, (likovna) umjetnost, teorija - kojima se kao megapojmovima određuje čitav niz pojmova i pojava s najšireg područja umjetnosti i njene povijesti, kritike i teorije umjetnosti. No kao interni kriterij izbora i vrednovanja središnji je pojam avantgarde, te sve izvedenice (neoavangarda, postavangarda itd.). Svi su referentni pojmovi, naravno, određeni Šuvakovićevim metodološkim pristupom koji u umjetnosti i kulturi našeg doba ističe prepletanje i interaktivno djelovanje umjetničke prakse i teorijskog diskursa, iz umjetnosti i različitih drugih područja znanja (filozofije, estetike, sociologije kulture, kulturne antropologije, filologije, semiotike itd.). Stoga su i pojmovi iz nepreglednih nizova prepletaja svjetova umjetnosti onoliko intertekstualni, koliko i njihovi svjetovi, a time su i mogući kao fragmentarni i promjenjivi modeli izražavanja i prikazivanja.

Poststrukturalistički gledano, a tako gleda Miško Šuvaković, 'tekst' se umjetničkog djela može pojaviti samo kao tvorevina pojmljiva u kontekstima, u mreži intertekstualnih odnosa, a ne tek kao njegovo 'objektivno svojstvo'. Dok, recimo, formalistička teorija pripisuje djelu izloženom intertekstualnim odnosima objektivnost visokoga stupnja, čime se naglašava autonomija umjetnosti koja se potom naknadno interpretira, dotle se, u uvjetima decentriranosti univerzalnog interteksta multipliciraju modeli njegova funkcioniranja. Jednostavno nema homogenog i određenog značenja, jer je ono ovisno o promjenjivim uvjetima komunikacije, odnosno (sve brže) razmjene i transformacije značenja u društveno-komunikacijskim procesima (sistemima i praksama produkcije značenja i smisla). Gubitkom jedinstvene osnove značenja odvija se postupni gubitak jedinstva subjekta; u načelu homogeno 'ja' isključuje mogućnost lutanja u beskrajnoj mreži raslojavajućih značenja,



što je ugrozilo integritet supstancijalističkog pojma umjetničkog djela visokog modernizma u tolikoj mjeri da je postalo mogućim prekoračiti granice njihovom dekonstrukcijom u intertekstualnim procesima. To je prekoračivanje upućeno na stav da djelo u likovnim umjetnostima nije tek zatvoreni vizualni model koji se estetski kontemplira kao doživljaj lijepog ili harmoničnog, ekspresivnog ili originalnog. Danas je ono, poput simptoma, trag označavanja što otkriva znakove, u smisljenoj relaciji s drugim znakovnim sustavima (kulturna antropologija, povijest umjetnosti, masovni mediji, modeli ideologija itd.), različitih paradoksa suvremenog postojanja, čime i samo djelo postaje osobitom vrstom 'teorijskog objekta'. Tako je poststrukturalistička kritika modernizma pripremila temelje za otvorenost postmoderne megakulture, nasuprot pristupu formalističko-strukturalističkim teorijama prema kojima je tekst značenjski sklop fiksiran znacima s jedinstvenom unutrašnjom organizacijom koja ga preobražava u strukturalnu cjelinu nadređenu pojedinim znacima te zatvorenu prema izvantekstualnim strukturama.

Poststrukturalistički kritički pristupi tekstu (semiologija, dekonstrukcija, teorijska psihoanaliza, teorija rizome, teorija simulacija, teorija tekstualnog pisanja itd.) upozoravaju na to da ne postoji objektivni i egzaktni jezik oslobođen od ideološkog, kulturološkog, spolnog i dr. upisa subjekta, pa stoga nema ni posve originalnog i izvornog teksta (Barthes); svaki je tekst satkan od bezbroj fragmenata, fraza, obrazaca i izraza iz opće baštine prirodnoga jezika. Zapravo, tekst nastaje iz drugih tekstova (Derrida) premještanjem u označiteljskoj tekstualnoj praksi; element-znak svakim smještajem dobiva drugačija značenja, nudi, sažima ili razvija novu interpretaciju. Proces transformacije teksta u tekst, dakle, govori o otvorenom nizu proizvodnje značenja.

Proširenje zamisli intertekstualnosti na vizualne umjetnosti, odnosno pojma 'tekst' na sliku, ne odnosi se tek na jednostrano intertekstualno povezivanje vizualnog i jezičnog (riječi i slike) u integralnu vizualno-značenjsku cjelinu. Radi se, u osnovnom obliku, o 'tekstu' kao otvorenom prostoru

transfiguracije, reinterpretacije, produkcije i razmjene značenja između vizualnog objekta i promatrača. Slijedimo li dalje pristup koji se oslanja na poststrukturalistički pojam intertekstualnosti, a nazovimo ga ovom prilikom u tumačenju Miška Šuvakovića općenito kontekstualističkim pristupom, pratimo pomak i aktualni zaokret kojim su umjetnost, njena kritika i teorija, zašle u decentrirano polje intertekstualnosti, dakako, s pogledom na ekstratekstualne kontekste i transtekstualna pridavanja značenja. Metodologija tog zaokreta je, prema riječima deskripcije samog autora pojmovnika, stavljena u funkciju: "(1) relativizacije vrednosti i značenja u postmodernoj kulturi (sve je dostupno i dozvoljeno), (2) ukazivanja da ne postoje celoviti integrišući filozofski, ideološki i estetsko umetnički sistemi, već samo fragmentarne prakse koje povezuju vizuelne i govorne jezike u medijskoj praksi oblikovanja nove, veštačke realnosti, (3) građenja nove subjektivnosti koja nije solipsistička (unutar biološke ili duhovne jedinice), već unutar kulture kao jedine subjektu dostupne realnosti i prirode, (4) dovođenje u istu ravan modela visoke umjetnosti, teorije i masovnog medijskog spektakla, odnosno, pokazivanje da se u umetničkom radu pojavljuju elementi teorijskog govora i da se u teorijskom govoru pojavljuje rad želje, nesvesnog, subjektivnosti, seksualnosti i fragmentarnosti" (str.265).

Kao najistaknutiju polaznu točku, dakle, poststrukturalističke su metoda, teorija i praksa dale ne samo nove poetičke, retoričke, značenjske i vrijednosne kriterije, već su jasno naznačile epistemološki rez u drugoj polovini 20. stoljeća. Šuvakovićev je *Pojmovnik* upravo detektiranje nepovratnih promjena u devetnaestostoljetnoj paradigmi znanosti koje, u odnosu na 'zastarjeli' pojam znanosti o umjetnosti (jedinstvena i cjelovita paradigma znanja), označavaju znanost koja *izgleda* kao da je riješila sve temeljne probleme i postaje korisnikom vlastite aktualnosti, povijesti ili moći produkcije i potrošnje značenja, smisla ili vrijednosti. To novo stanje 'post-znanosti' ne znači anti-znanost ili ne-znanost, već se, kao kritika u modernizmu uspostavljenih metajezičkih hijerarhija i kao izbor intertekstualnih registara

diskursa u postmodernoj kulturi, pristup znanosti promijenio, premda su ostale njene procedure. Umjesto 'znanosti' rabi se termin 'teorija' kao adekvatniji za lociranje fragmentarnih problema i tematizacija, budući da značenja umjetničkih djela već uveliko pripadaju različitim kontekstima umjetnosti i kulture te su u raznorodnim međusobnim odnosima uporabe, razmjene, prikazivanja, preoblikovanja itd. Od avangarde naovamo toliko se prekoračuju granice zatvorenog umjetničkog djela (npr. od Duchampa koji je svoju strategiju *ready made*-a odredio kao postupak promjene konteksta predmeta čime se mijenjaju i njegov značenjski i vrijednosni status, sve do zamisli i vidova "eklektičke" intertekstualnosti posljednjih desetljeća 20. stoljeća), da se one posve otvaraju, čak do rušenja stabilnih značenjskih i medijskih okvira prezentacije djela te njihovih preklapanja s drugim proizvodima kulture.

Ovakvi su epistemološki efekti ugrađeni u interpretativnu strategiju Miška Šuvakovića, u pojmovnik kao fragmentarni indeksni tekst o modernoj i postmodernoj likovnoj umjetnosti i teoriji nakon 1950. godine. No autor nije jednostrani zagovornik ili protivnik modernizma ili postmodernizma. Naime, to je naprosto vrlo široki i neodređeni okvir koji mu je pružio mogućnost da se služi teorijskom aparaturom koja je istodobno i dovoljno opća i konkretno primjenjiva da paralelno uspostavlja, suprotstavlja i isprepleće diskurzivne modele modernizma i postmodernizma, sa svim njihovim epistemološkim, teorijskim, metodološkim i drugim implikacijama. U njima se zrcale kako raskolničke hipoteze aktualnosti, tako i njena rizomatičnost, koja uživa vlastiti smisao na više različitih diskursa. Taj je užitak čitljiv i u tekstu *Pojmovnika*.

No njegovi se rizomatični prepleti, veze, obrati, čvorovi, tkanja (lat. *textus* i *textura* su u korijenu riječi tekst), koji konstituiraju interpretativne svjetove (krugove) sinkrono (u vremenu) i paralelno (u prostoru), ali ne hegemonijski (u središtu), već rubno, posve određeno oslanjaju na tri produktivna modela. Prvi se odnosi na model u kojemu lociranje, opis, objašnjenje i tumačenje nije striktno vezano uz jednu umjetničku disci-

plinu ili teorijsku formaciju, već uz složene odnose podudarnosti, razlike i raskola, odnosno šire područje 'kulturoloških studija'. Drugi je model mape s indeksima, kako je on bio formuliran u radu grupe *Art & Language* u kojem su locirane, opisivane i tumačene fragmentirane pojavnosti i pojmovnosti kasnomodernističke i postmoderne kulture i umjetnosti, a zatim povezivane abecednim redom, što omogućava izravno intertekstualno i interaktivno (termin Julije Kristeve) čitanje. Dakako, tu je i utjecaj koncepcije knjige Deleuzea i Guattaria, izveden iz njihove teorije rizome (antigenealogija, mnoštvo točaka koje su u međusobnom odnosu). Treći je model performativne teorije kao model operativnog kretanja kroz različite teorijske sustave i pokretanja označiteljskih mehanizama umjetnosti i kulture. Jednom riječju, Šuvaković se ne drži paradigme znanosti koja ima linearnu strukturu i nastoji postati dominantnom (univerzalističkom), već se drži njene nomadske strane koju karakterizira stalno kretanje, bez zaposjedanja 'teritorija' (područja moći i vladanja), 'geografska karta' bez središta, otvorena mreža.

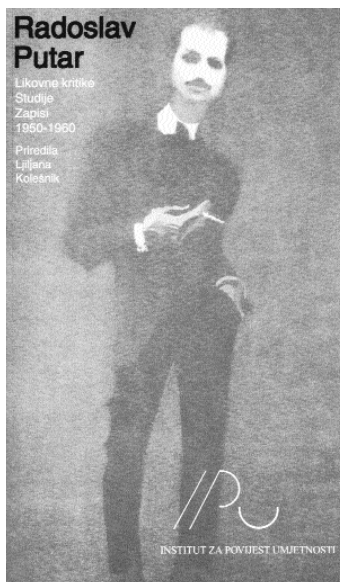
U tom se poslu Miško Šuvaković suvereno kretao - ali, kako kaže sam autor, "umjetnost je lukava zver i lov verovatno još nije završen. Ono što ne znam jest ko koga lovi, da li ja umetnost ili umetnost mene".

Sonja Briski Uzelac

precizan analitičar i borac za nove vrijednosti

Radoslav Putar - Likovne kritike, studije, zapisi 1950-1960.

PRIREDILA: LJILJANA KOLEŠNIK
Institut povijesti umjetnosti, Zagreb 1998.



▶ Umjetnička se kritika rijetko kad pojavljuje kao predmet istraživanja kojemu se pridaje posebna pozornost, čemu je najčešći uzrok njezino mjesto na razmeđu - povijesti književnosti i povijesti umjetnosti, pa najčešće "igra ulogu siromašne rođakinje prve discipline ili pomoćne znanosti drugoj."¹ Pa iako se često i prihvaća kao disciplina na razmeđu, ne poriče joj se uloga posebnog jezika o umjetničkom djelu koji nije samo običan pratilac djela, već jedna etapa u njegovoj proizvodnji. Predstavlja, dakle, nezaobilaznu sastavnicu koja pomaže stvaranju diskursa o umjetnosti, kariku u lancu između ustanove muzeja, znanosti, države, tj. onih elemenata društvenog dogovora koji osiguravaju status umjetničkoga djela.

U određivanju njezina mjesta u lancu umjetničke proizvodnje pojam "umjetni-

koga polja"² definiran je kao prostor neprestanih borbi za prevladavajući položaj i strukturalne promjene. Spor je to u kojemu se bitka za dominaciju na kraju neminovno izvrće u logiku ekonomije. Stoga promatrane s vremenskim odmakom, kad je većina umjetnika koji su predmet njezina interesa već postao dijelom etablirane struje ili usustavljene povijesti umjetnosti, najzanimljivijom se čini upravo rekonstrukcija "umjetničkoga polja" u vremenu u kojemu je nastajala. Nameće se usporedba Radovana Ivančevića iz uvodnog dijela knjige, gdje se kritički diskurs uspoređuje s "brodicom koja se drukčije ponaša u gorskoj brzici no kad se sretno spusti u širok nizinski tijek". Pokušaj rekonstrukcije "umjetničkoga polja" vremena kada je nastajala kritika Radoslava Putara izložen je uvodnim tekstovima bez kojih zapravo i nije moguće zamisliti ovo izdanje, budući da oni omogućavaju razumijevanje uloge Radoslava Putara kao jednog od glavnih protagonista u bitkama za napredna i inovativna umjetnička strujanja. U poglavlju "Radoslav Putar - kritičar i kroničar" Ljiljana Kolešnik opisuje dominantnu klimu 50-tih godina, razdoblje kada se soc-realizam smatrao jedinim opravdanim idiomom, dok je zakašnjelo nicanje pojava drugačijega predznaka promatrano s negodovanjem i strahom od narušavanja uspostavljenog poretka. O tome svjedoče i dvije činjenice iz Putarova životopisa - prisilno napuštanje Odsjeka za povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu i apel članova ULUH-a 1955. godine kojim se zahtijeva da se likovni kritičari poput Putara i Bašičevića "odstrane iz javnosti".

U širokom spektru Putarovih interesa od afirmacije naive do *novih tendencija*, kao konstanta koja se provlači svim razdobljima, ali i osnovni pokretački motiv, izdvaja se zalaganje za sve oblike umjetničkog govora koji su izlazili iz "bedema realističke tvrdave". Putar će tako stati u obranu napadanog slikarstva Antuna Motike, dok u ranom opusu Stančića i Vanište, unatoč klasičnim likovnim sredstvima neće vidjeti osvježeneje realističkom izrazu nego novo kretanje "u pravcu stvaranja likovnog znaka umjesto sentimentalne reprodukcije". Praćenje na-