

Mangelos: Ovu sliku ne pozna 99% čovečanstva...
(Fenomen Picasso) tempera, kolaž, papir

72

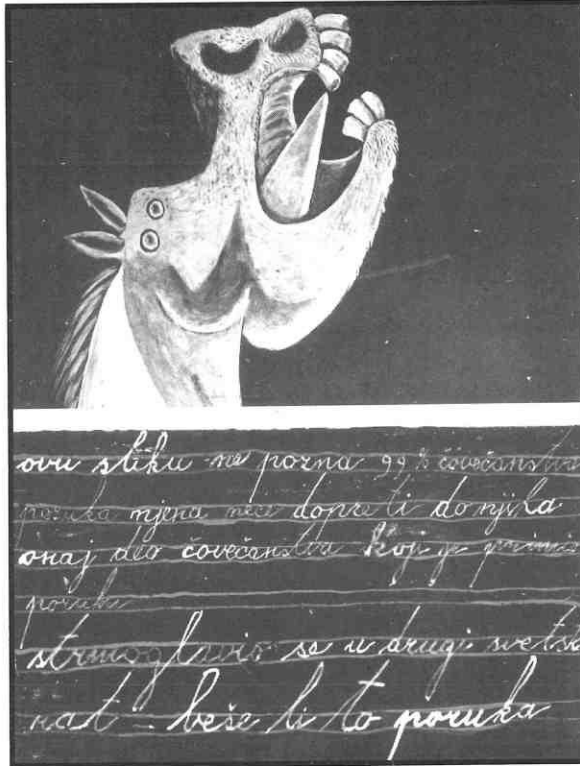


photo: Boris Cvjetanović

Miško Šuvaković

Mangelos i avangarda

Beleške i skice o kontekstu i značenjima Mangelosovog rada

O. Moderna i avangarda

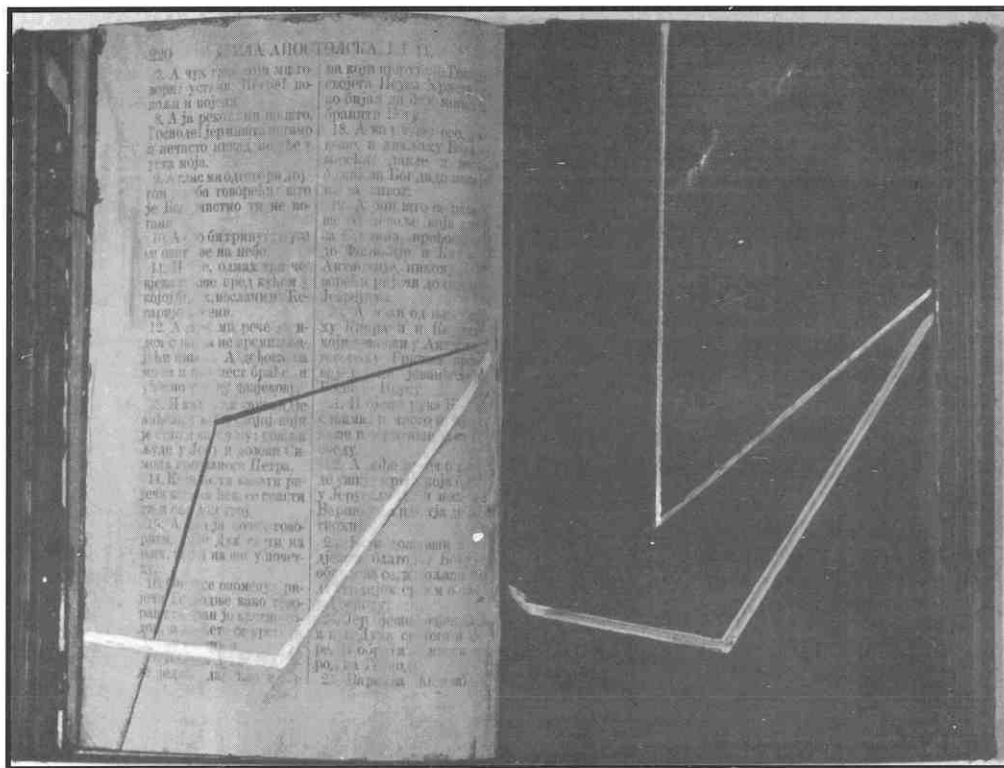
Mangelos u "Manifestu o memoriji" zapisuje da je memorija starija od mišljenja. Sećanje na Mangelosa starije je od mišljenja o Mangelosu, starije hronološki. U razlici između sećanja na Mangelosa i mišljenja o Mangelosu krije se čvorište (matematičari bi rekli gomilište) koje može da nam objasni njegov rad - značenja i značaj produkovanih značenja. Niz godina pred smrt i niz godina nakon smrti Mangelos je bio u sećanju (gradio je sećanje i iz sećanja se gradio). U pitanju je izvesnost mitske strukture, koja tek danas sa izložbama iz 1986 (Galerija Sebastijan, Beograd, Izložbeni salon Doma JNA, Zagreb), 1988 (Galerija proširenih medija, Zagreb) i 1990 (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb) postaje dostupna mišljenju (diskurzivnoj, istorijskoj, semantičkoj, psihoanalitičkoj, itd. analizi). S druge strane,

Mangelosov rad od samih, baš samih, početaka produkovan je kao rad sa mišljenjem, granicama mišljenog u jeziku jezika i jeziku slikovnosti. Svaki pristup Mangelosu ukazuje na paradokse koje je on produkovao i koji su njega produkovali.

Treba li danas govoriti o Mangelosu i avangardi? Da li je takva rasprava suvišna ili "pase"? Nije iz dva razloga: 1. zato što uzročnosti njegovog rada ukazuju na temeljne paradokse moderniteta, i 2. zato što temeljni paradoksi moderniteta determinišu strukturu Mangelosovog rada i naših recepcija, recepcija koje ulaze i grade taj rad.

Danas o avangardi i njenim uzglobljenjima u modernoj postoji niz predrasuda, mistifikacija, pseudokonceptija i paradoksa koji ne samo da su o avangardi, ili da su paradoksi produkovani od onih koji pišu/govore o avangardi, već su produkt, retroaktivni, samih avangardi u diskursima onih koji o njoj pripovedaju.

Možemo početi s jednostavnim primerom. Akademske teorije (ili univerzitetski diskursi) o avangardama "avangarde" predratnog perioda (Zenit, dada, nadrealizam) ne povezuju sa ekscesima i



paradoksima posleratnih umetničkih obrta, ili ako kako-tako povežu tada je to nespretno i smušeno pisanje o neoavangardama, ublaženim avangardama, nesporazumima, itd. Jedna opšta shema, bez obzira da li se radi o beogradskim ili zagrebačkim univerzitetским diskursima, glasi da se iscrpljenje avangardi dešava krajem dvadesetih i početkom tridesetih, po jednim put vodi od Zenita i dade ka nadrealizmu i socrealizmu, a po drugima od Zenita i dade ka Krleži i socrealizmu, a priča o neoavangardama je sasvim druga priča o reakcijama na socrealizam, import sa Zapada, prežvakavanje produktivnih učinaka predratnih avangardi, itd. Pri tome, zamisao se predratnih avangardi zatvara u okvire nacionalnog ispunjenja moderniteta koji nivelise regionalizacijom doprinose i savremenike, pri čemu se biraju srednje i umerene linije, a intermedijjski karakter avangardi svodi na teoriju književne produkcije ili čak žanra.

Jedan odgovor na ponudu univerzitetских diskursa bio bi tvrdi modernizam koji konstituise zamisao "druge linije" ili "drugih linija" - odnosno zamisao da se avangarde dvadesetog veka prikažu u besprekidnom toku evolucija. Tok evolucija prepoznaje se na nivou avangardi kao ne-prekidna linija, a na nivou moderniteta kao niz ekscesa, proboja, skandala, obrta, itd. Pri tome, "druge linije" s vremenom karakteriše sve veći stepen koherentnosti, reduktivnosti i teorijskog upliva. Druga linija završava se sa nultom tačkom konceptualne ili postkonceptualne umetnosti, a iza koje po nekima nastupa velika obnova u postmodernoj, odnosno, nastupa post-istorijsko vreme (međuvreme, pauza ispred novog ciklusa istorije, itd.), odnosno, retrovreme, odnosno...

Pred nizom naznačenih ili podrazumevanih slika našeg znanja o avangardama, prema kojima smo manje ili više nakloni, naš pristup ide za tim da avangarde posmatra kao jedinstven kompleks umetničkih produkcija i koncepcija, koje mogu sadržavati različite lične priče i istorije. A to znači da se sa sigurnošću mogu razmatrati produktivne i koncepcijske relacije Zenita, dade i Gorgone, odnosno Radovanovićevo ili OHO-ovačkog rada, mada su priče i lične istorije Zenita, dade, Gorgone, Radovanovića ili OHO-a različite. Druga bitna teza koju želimo da naglasimo jeste da se koncept avangardi ne može identifikovati sa medijem izražavanja niti s određenim žanrom - već mora da se posmatra lanac potencijalnih ili realizovanih medijskih rezultata. Odnosno, dok modernizam determiniše jasno selekcionisani, definisani i autonomni medij, dotle avangarde karakteriše prevlast koncepcijskog nad medijskim, odnosno, sprovođenje koncepcijskog kroz razne medije. Treće, avangarde, ma koliko i neizbežno bile podvrgnute lokalnim uticajima (žargonu sredine i nacije), ne mogu biti potvrda uokvirenog moderniteta te sredine, iako je prisutna permanentna tendencija da se one preobrate u dominantnu struju moderniteta. Zašto one ne mogu biti potvrda moderniteta? Zato što avangardu karakteriše "otpadništvo" i "internacionalizam", a svako uvođenje u dominantnu struju lokalnog moderniteta mora da se pokaže kao redukcija nekih od aspekata avangardi: otpadništva, internacionalnog jezika, medijskog pluralizma, itd. U tom se smislu o Miciću govori isključivo kao pesniku, u dobrom broju istorija književnosti kao o lošem pesniku, a o Mangelosu je gotovo nemoguće govoriti jer se on ne može odrediti ni-kao-slikar-ni-kao-pesnik, itd.

Jedan od temeljnih problema izučavanja Mangelosovog rada jeste izučavanje perioda između četrdesetih i pedesetih godina. To je vreme individualnog rada, izvan javnih prostora i institucija. To vreme nije prepoznato kao vreme avangardi, mada novija istraživanja pokazuju da je na gotovo "ezoteričnom" planu postojao niz zahvata: Seisselovi "pseudonadrealistički radovi", Mangelosovi pred-fluksus-konceptualistički zapisi, Radovanovići i Šejkini pred-fluksus i neodadaistički eksperimenti, grupa EXAT 51, beogradski privatni časopis "Umetnost i kritika", Josip Stošić, kao i sve ono što ne znamo o Micićevom radu ili učincima nadrealiste Vaneta Živadinovića Bora, itd.

1. Razlike između "marginalnog", "alternativnog" i "otpadništva"

O Mangelosu želim da govorim kao o *otpadniku*, ne kao o marginalnom ili alternativnom umetniku. Marginalni umetnik je umetnik koga društvo, kultura, svet umetnosti, geografska pripadnost smešta na ivicu ili iza ivice dominantne i važeće struje umetnosti. Marginalnog umetnika, zapravo, društveni mehanizmi klasifikuju kao takvog. Mada avangardni umetnici, a u potpunosti postmoderni umetnici, "marginalnost" koriste kao strategiju provokacije, izolacije, ali i efikasne egzotičnosti od koje se očekuje da postane dominantni internacionalni jezik (kao u slučaju transavangarde ili punkc retrogarde "Irwina"), Mangelosov rad nije vođen tim putem. Alternativni umetnik je tipično (levo) politizovani avangardni umetnik koji, kao što je govorio Franz Marc, želi da preobrati sporedni put po kome se kreće u *glavni* put čovečanstva. Alternativa poseduje, za razliku od marginalnosti, svesni izbor drugosti i želju da drugost preraste u *prvo*, da postane dominantna linija produktivnosti i konceptualizacije. Mangelos nije pokazao ovu želju da se preobrati iz drugosti.

Mangelosove "otpadničke" pozicije postao sam svestan prvi put kada sam naišao na podatak da nikada nije izlagao u grupi Gorgona i pored znatne produkcije koju je imao u to vreme. To znači da je on bio otpadnik i u mikro-kulturi kojoj je najčvršće pripadao, s kojom se identifikovao i na kraju krajeva koju je između ostalih saradnika i činio. Zatim, dvojnost Mangelosa i Miće Bašičevića, istoričara umetnosti i umetnika, odnosno, još drastičnije, kustosa i umetnika, ukazuje na temeljnost odvajanja, otpadanja, ne-celovitosti.

Marginalnost može biti tragična, a alternativa herojska. Otpadništvo je deo izvesne duhovne i egzistencijalne uzvišenosti koja prerasta možda i u oholost. Marginalac kazuje: "Vi me ne primite!", alternativac uzvikuje: "Ja vas preobraćam i vaš svet će se preobraziti u moj!". Otpadnik ili bira ćutanje ili na razne načine pokazuje da ga ne zanimaju, on se bori za svoju drugost. Pri tome, otpadništvo Mangelosa na neki način, na način koji Nietzsche nije mogao da dosegne - možda tek Wittgenstein - povezuje oholost sa setom, a setu sa ironijom, a ironiju sa neprozirnošću (granicom) zapisa.

2. Teorijsko, praktično, subverzivno, ironijsko i duhovno

Iako je Mića Bašičević bio jedan od izuzetnih poznavalaca "novih medija" (fotografija, film, kinetička umetnost), Mangelosova produktivnost se odvijala oko neobičnog kvazi-

medija koji nije ni slikarstvo, ni pisanje, ni objektna umetnost. Njegov rad bi mogao da se opiše nizom negativnih atributa: ni-poezija-ni-proza-ni-slika-ni-tekst. Ovaj niz negativnih atributa ima svoja ishodišta u ranim avangardnim pobunama (na primer, Vane Bor je pisao "Ni poezija ni proza jedan novi način izražavanja" [1932]), ali ima i dimenziju koju predratne avangarde nisu mogle da dosegnu, a to je egzistencijalistički nihilizam koji vodi ispražnjenom bitku: Ništavilu. Besomučno ispisivanje oslikanog od "tabula rasa" pa do "manifesta" u negiranju pisanja slikanjem i slikanja pisanjem, a to "prazna tabla" i izriče svojim imenom, hod je ka ništavilu (praznom bitku) koji će kasnije, mnogo strože i formalnije, da bude ponuđen kao "tautologija" u konceptualnoj umetnosti i primarnom ili analitičkom slikarstvu. Zatim, svaki od Mangelosovih radova uvodi u igru kombinatorike različite životne aktivnosti i delatnosti. To su: manuelnost praktične realizacije rada, teorijska diskurzivnost inkorporirana u zapis rada, subverzija značenjskih nivoa kontekstualnosti diskurzivnih fragmenata slike, ironično obrtanje aksiologija značenja i neočekivano, ali nužno, kontemplativna usredsređenost na izvesnu finu i nedodirljivu materiju koja okružuje svaki Mangelosov komad, a to je ipak, pored naših navika da duhovno vidimo samo kao religijsko, jedinstven koncept duhovnosti. Manuelnost je slika istorije pisanja ispričana procedurama slikarstva. Manuelnost je oruđe kontemplativne usredsređenosti. I kao uvek ono najdalje se suočava: duh i materija.

Teorijska diskurzivnost je uvedena kroz potencijalne reference zapisa na radovima s drugim diskurzivnostima, pri čemu: (a) postoje nagoveštaji izrečeni kroz šifru, naraciju ili stav, (b) postoje fragmentarni okviri mišljenja o mišljenju umetnosti ili mišljenju sveta kroz mišljenje u umetnosti ukazivanjem na mišljenja filozofije, ideologije, itd., (c) stvaranje mikroteorijskih korpusa koji još jednom pokazuju kako se teorija rađa i umire, odnosno, preživljava sudare s diskursima.

Ironija koju Mangelos neguje, njegova ironija, nije zajedljiva niti ubitačno razorna, već profinjena, pomalo ohola, sigurna u nesigurnost i nesigurna u datosti i istine epohe. Ali, Mangelosova ironija nije ni prosvetiteljska, kao što sam dugo mislio. Ona je materijalistička ironija, da budemo na Mangelosov način ironični, to znači da on od nje stvara materiju (ili materijal) umetnosti. Drugim rečima, niz aksiologija i izvrtanja aksiologija i relativizacija aksiologija, odnosno ironiziranih aksiologija, vodi tome da one postaju materija oblikovanja diskursa njegovog rada.

Govoriti o Mangelosu i duhovnosti znači modifikovati i Mangelosa i duhovnost, ali ni subjekta ni duhovnosti nikada nije bilo bez ovih modifikacija. Prvo. Mangelosov rad prekriva veo tajne, ali njemu pripada i trenutak skidanja vela tajne. On je bio na drugoj sceni (analogije freudovskom nesvesnom, ali i ezoteričnim drugim svetovima) i iznet je na scenu egzistencije. Drugo. Svaki komad (zapis, škrabotina, crtež, slikovno) je usredsređeni niz sabranosti na "prazninu table", "zapis manifesta", "izjavu stava", itd. Usredsređenost povezuje ruku i um preko srca. Treće. Ironija koju Mangelos upošljava vodi analogijama koana, novom gledištu, obrtu, preobraćenju vernika u nevernika, a to je inverzija/proboj religijskog (on to radi i s antičkim i s hrišćanskim i s marksističkim i s naučno-tehnološkim modusima mišljenja). Četvrto. U "Manifestu o mišljenju no. 1" zapisuje: "Mišljenje je forma energije". Kad god sam gledao/čitao

Mangelosove radove, imao sam utisak (iluziju) "telesnosti mišljenja".

I kroz svaki od ovih aspekata provlači se jedna "zlatna" nit subverzije koja pokazuje da svako X ima beskrajno drugih Z, ali i da je istina stvar diskursa koliko i ontologije. Mesto rada Mangelosove subverzivnosti je između diskursa i ontologije.

3. Mangelos i Drugi

Pitanja o Mangelosu i Drugom pitanja su o odnosu njega i onih kojima je dozvolio da budu njemu Drugi, pri tome on je bivao subjekt (Mangelos) samim tim što je bio u odnosu s Drugim.

(U jednom životu, kao i u jednoj umetnosti, ima bezbroj Drugih. Od toga kako u subjektu, životu ili umetnosti prepoznamo Drugog, ili kog Drugog, zavise i naše interpretacije subjekta, života i umetnosti.)

Ukazaćemo na tri relacije Mangelosa i Drugog. Jednu koja je naša hipotetička konstrukcija i dve koje su deo Mangelosove biografije i istorije.

Seissel je postao u Zenitu Jo Klek, da bi zatim postao Seissel. U tom postajanju i nestajanju nastali su različiti zapisi slika i slike zapisa u jezičkoj igri obrta s prve na drugu i s druge na prvu scenu. Mi ne znamo da li je Seisselova životna priča (ali i umetnička) u bilo kakvoj vezi s Mangelosovom, a ne želimo ni da ove dve izuzetne individualnosti dovedemo u jednu ravan. Međutim, između zenitističkog zapisa, kasnijeg Seisselovog crteža-zapisa (3C i Tričarije, 1939-1957) i Mangelosovih radova (na primer, "Tabula rasa") postoji niz podudarnosti i pomeranja koji su nužni za razmatranje. Prvo. Za većinu avangardi na tlu Jugoslavije bitan aspekt je presecanje strukturalne i aksiološke bitnosti slikovnosti i pisma, a ne bogatstvo medija, tehnološke inovacije, velike vizije života i umetnosti, radikalni formalizam i samoubilački život. Drugo. Zenitističko pismo, tipografija i tek naznačena slikovnost (Micić, Jo Klek) otkrivaju u jezičkoj materiji teksta i slike (ni-teksta-ni-slike) prirodu svog bavljenja. Otkriće je toliko veliko da je ono i sadržaj i značenje bavljenja. Seissel, kasnije nakon obrta od Kleka u Seissela, veliko otkriće usmerava ka ideji produktivnosti različitih slikovnih i diskurzivnih (najčešće i-slikovnih-i-diskurzivnih) produkata stvarajući narativne svetove. Mangelos "otkriće i produktivnost narativnih svetova", s jedne strane, dovodi do njihove eksplicitne forme, a s druge strane, pokazuje da "veliko otkriće i nastala produkcija" jesu svet među svetovima, a ne jedini mogući svet. Upravo ova linija puna crtica i tačkica (kao i prekida između njih) pokazuje da imanentno čitanje avangardi nije dovoljno, da one pokazuju kroz njihanje konteksta kako se prepliću mreže umetnosti, ideologije, znanja, tehnike, duhovnosti, itd. Vidite, Mangelos gledan iz Zenita izgleda drugačije nego Mangelos proživljen iz Gorgone, ali isto tako predstoje i čitanja Zenita s Mangelosove tačke gledišta.

Gorgona i gorgonaši zaista su Drugi Mangelosove lične istorije. Pitanje je koliko je Mangelos deo Gorgone, ali i koliko je

Gorgona deo Mangelosa. Intuitivno osećamo da tu postoji preklapanje kruga Mangelosa s krugom Gorgone, ali istovremeno (naš) racionalizam ukazuje na to da se ta dva kruga u potpunosti ne poklapaju. To što ispada iz nepoklapanja kruga Mangelosa i kruga Gorgone jeste Mangelosov otpor tom preklapanju. Otpor se otkriva i u tome što on nije izlagao svoje radove u vreme delovanja Gorgone. Ali taj otpor je i potvrda paradoksalnosti Gorgone. Zato, na "otpor" ne treba gledati kao na izvesno stabilno stanje stvari, već kao na izmicanje i primicanje, kao na nešto što je on činio i što je Gorgona činila, ali i kao na nešto što mi činimo čitajući njegov rad, a time i kao na nešto što njegov rad čini sa nama. U pitanju je otvoren i nestabilan koncept - "knjiga promena".

Treći Drugi Mangelosovog rada su mlađi umetnici konceptualne i postmoderne usmerenosti. To je mesto možda ključnog Mangelosovog paradoksa, paradoksa koji je iskusio, na primer, još jedino Marcel Duchamp. Na Mangelosa (a tu spada i odluka da izlaže svoj rad) su uticali umetnici na koje je on istorijski trebalo da utiče.

Pogledajmo prvo Duchampov primer. Duchampov rad (misli se posebno na ready-made) neznatno prethodi dadi. U nadrealizmu je regresirao od ready-madea na asamblaž, od predmeta sveta na predmet rituala, seanse ili umetnosti. Tek s američkom neodadom, fluksusom i pop-artom, a Duchamp ih je doživeo, zamisli ready-madea počele su da dobijaju na konceptualnoj i fenomenalnoj definisanosti, oslobađajući se na prvom mestu nadrealističkih regresija. Drugim rečima, na Duchampove kasne formulacije ready-madea (na primer, tekst "Povodom 'ready-madea'") uticali su umetnici koji su svoj rad započeli pod dišanovskim uticajem. Slično, ali i različito, Mangelosov rad je počeo da zadobija javne dimenzije i da utiče u prostorima kulture tek onda kada su se pojavili umetnici, nezavisno od njegovog rada, na koje bi on verovatno mogao da utiče da je njegov rad bio dostupan ili da je postao norma. Pogledajte, na primer, prve relacije konkretne poezije i Mangelosa krajem šezdesetih, odnosno, realizacije Mangelosovog rada i grupe Kôd početkom sedamdesetih, odnosno, eruptivno prepoznavanje Mangelosa i Stilinovića, Marteka, Kipkea, itd. krajem sedamdesetih i tokom osamdesetih - u pitanju su čitave kosmogonije!

Upravo igre s Drugim koje je Mangelos igrao, ali i igre koje i danas njegov rad radi, grade mape jezika o jeziku, mape koje nude različite hipoteze o subjektu nazvanom Mangelos.

Da zaključim. Složene mreže Mangelosovih radova, kontekstualnih relacija i značenjskih produkcija pokazuju da je umetnost znatno složenija u kombinatorikama života i smrti nego što to navike istorije umetnosti dopuštaju. To nam pokazuje neko ko je bio u dvostrukosti istoričara umetnosti i umetnika, u dvostrukosti pogleda koji gleda i koji je pogled za pogled.

24. juni 1990.