

KULTURNO PROPAGANDNI KOMPLET BR. 220, GOD. XV, BEOGRAD, UTORAK, 16. JUN 2020.

Redakcija: Aleksandra Sekulić, Dejan Vasić, Jelena Veljić, Dušan Grlja; Font Mechanical: Marko Milanković; E-mail: beton@danas.rs, redakcija@elektrobeton.net; www.elektrobeton.net; Sledeći broj izlazi 21. jula 2020.

MIKSER

Piše: Dušan Grlja

CRNA I GORA DRŽAVA: O FEUDALIZMU XXI VEKA

Proteklih meseci je nerešivost „srpskog pitanja“ – čak i u XXI veku kroz repetiranje neuspelih pregovaranja povodom statusa Kosova – dobila još jednu dimenziju događajima u Crnoj Gori. Lična istorija jednog – d(r)ugog – doba se tako nastavlja, ali njenog hroničara već više nema da nas pouči o čemu se tu zapravo radi. No, uveren sam da ne treba biti intelektualna gromada formata jednog Dobrice Ćosića da bi se shvatilo šta se to valja iza dimne zaveske litanja, hapšenja i čitavog *reality show*-a kako srbarske tako i montenegrinske političke estrade. Slediti smrdljivi, a i neretko krvavi, trag privatnih materijalnih interesa izgleda kao jedini dovoljno pouzdan i proveren metod istraživanja uzrokâ tekućeg konflikta. Naime, neposredan povod za sukobe Vlade Crne Gore i Srpske pravoslavne crkve (SPC) u toj državi je usvajanje Zakona o slobodi vjeroispovijesti, a naročito odredba da će verski objekti i zemljište koje koriste verske zajednice na teritoriji Crne Gore, a koji su izgrađeni ili pribavljeni iz javnih prihoda države ili su bili u državnoj svojini do 1. decembra 1918. godine, postati državna svojina, ukoliko ne postoje dokazi o pravu svojine nad tim nepokretnim vrednostima.

Demokratski izabrani premijer, jedan od potencijalnih Ginisovih rekordera po broju decenija neprekidnog boravka na čelu jedne države, apologetski izjavljuje da se u dotičnom zakonu radi o zaštiti prava na ispovedanje vere uzurpiranog monopolom SPC na pravoslavlje u Crnoj Gori, dok druga strana tvrdi da je reč o još jednom u nizu progona sprskog naroda kojima je izložen još od... otkad zna za sebe. Premda je jedini pretendent na demonopolizaciju pravoslavlja u Crnoj Gori Crnogorska pravoslavna crkva za koju premijer tvrdi da postoji još od XV vijeka, kao i to da sporna odredba zakona implicira da će doći do podržavanja maltene sve svojine SPC koja je postojala pre „aneksije“ Crne Gore od strane Srbije 1918. godine otvara put racionalnijem sagledavanju prirode sukoba kojem svedočimo. Prema tome, reč zapravo nije o religiji već o državnoj religiji, a time o samoj državi i odbrani njenog suvereniteta od agenture druge države u njoj – jer se radi o *Srpskoj pravoslavnoj crkvi*. Da paradoks bude veći i u Republici Srbiji SPC ima status koji se teško može opisati drugačije do država u državi zbog njene izuzeto-

sti iz poreskog sistema, a ponekad i od samih zakonâ te republike, dok istovremeno uživa neosporni ugled zvanične religije te države. Iole promućurnijem posmatraču je jasno da je vlast u Crnoj Gori daleko manje zainteresovana za preuzimanje brige o materijanoj baštini pravoslavlja na tom prostoru, a daleko više za potencijalno građevinsko zemljište, dok se za drugu stranu može isto reći u šta nas može uveriti i komercijalni tretman crkvenog zemljišta od strane same SPC u njenoj matičnoj državi – od stambeno-poslovnih zgrada do mini hidroelektrana. Time stižemo do primarnog uzroka tekućeg sukoba – sukoba materijalnih interesa državodržavca Crne Gore i srpske državotvoričeljske crkve

ja i poštivanju tradicija, a uvek ima potencijalno dosta dobrog u verovanju u postojanje nečega daleko većeg i značajnijeg od sopstvene gužice. Svaka crkva takođe ima i neke društveno korisne funkcije, a naročito u zbrinjavanju i pomoći onima kojima je materijalna i duhovna pomoć neophodna a ne mogu je dobiti formalnim putem od države – mada se može opravdano sumnjati u adekvatnost korišćenja lopate u lečenju bolesti zavisnosti. Isto tako u svakoj crkvi, pa i u SPC, postoje ljudi na raznim nivoima njene hijerarhije koji vode iskrenu brigu o svojoj pastvi i pružaju konkretnu pomoć njenim članovima. Međutim, oni su najčešće taoci onih koji izgledaju isto kao i oni koji državljane Srbije drže kao taoce privatnog interesa koji se nameće kao stvar nacionalnog opstanka – ljudi sa prst-debelim zlatnim kajlama u njihovim crnim Audijima i Mercedesima sa zatamnjanim staklima. Dakle, problem nije u navodnoj ugroženosti nacionalnog i religijskog identiteta, već u postojanju državnih i crkvenih feudalaca koji nastoje da nas odnosima lične zavisnosti pretvore u svoje kmetove namećući nam ne samo raznorazne globe i druga davanja, već i uprežući nas u jarmove identitarnih politika ne bismo li dobrovoljno vukli kroz blato istorije njihova kola pu-

MIKSER

Dušan Grlja: Crna i Gora država
– O feudalizmu XXI veka

BLOK BR. V

Studiostrip: Primeri 51

anti-CEMENT

Branislav Dimitrijević:
Poznavanje prirode i društva

ŠTRAFTA

Vesna Madžoski: Crni kvadrat, beli okvir

ZID

Mirjana Dragosavljević:
Gde budućnost počinje?

TENDERSKA DOKUMENTACIJA

Vladimir Milojković: Zatvor

proizvodnje jasno je ne samo zbog povratka feudalnih društvenih odnosa u javni život, pa i onih robovlasničkih u nekim delovima ekonomije, već i zbog revitalizacije patrijarhalnih odnosa u privatnom životu. Ideologija tzv. alterdesnice je najbolji primer danas vladajuće me-

BLOK BR. V

PRIMERI 51

Autor: Radovan Popović / Studiostrip



Stefana Nemanje iliti Svetog Simeona Mirotočivog – koji će nas uskoro opet pohoditi otelotvoren za večnost u obliku dvadeset tri i po metarskog kipa. Odatle i postaje jasno da kada se razide ružičasta magla političkog marketinga i splasnu uzavrela osećanja nacionalnog ponosa ostaje nešto što nema veze ni sa verom, niti sa bilo kakvom dobrobiti za narod sa obe strane državno-nacionalnog razdvajanja.

Kao i svaka društvena institucija koja bi trebalo da služi javnom interesu, tako je i svaka crkva podložna korupciji vođenoj privatnim interesima. Nema zaista ničeg lošeg u negovanju običa-

na opljačkanog plena. Još ranih 1970-ih godina, kada se tek rađao neoliberalni kredo, neomarksistički teoretičari su upozoravali da kapitalistički način proizvodnje nikada u stvarnosti ne odgovara svom idealnom tipu klasne podela na vlasnike kapitala i dvostruko slobodne radnike – u smislu pravne slobode od neposredne fizičke prinude na rad i u smislu onih koji su „oslobođeni“ sredstava za materijalni opstanak te stoga moraju „dobrovoljno“ prodavati sopstveni „ljudski kapital“, tj. radnu snagu njihovih mišića i/ili mozga. Da kapitalizam potčinjava i koristi druge, istorijski prethodeće načine

šavine viskotehnoškog kapitala i srednjevekovnih inkvizicijskih praksi i praznoverja – od bespravnog mučilačkog tretmana svih kojima se prišije kategorizacija teroristi ili neprijatelji države do raznoraznih teorija zavere, ravne Zemlje i opšte hajke na naučni racionalizam. Ipak, savremeni kmet neće moći još dugo da podnese tolike namete, desetine i druga davanja u krvi državnom i biznis plemstvu ma koliko ga oni ubeđivali u svetu nepovredivost nacionalnog i religijskog interesa, jer u svakom od nas čuči neki potencijalni Matija Gubec ili Tomas Mincer ili, pak, Spartak! ■

BETON BR. 220 DANAS, Utorak, 16. jun 2020.

anti CEMENT

Piše: Branislav Dimitrijević

POZNAVANJE PRIRODE I DRUŠTVA

„Gde budućnost počinje?“, Prolećna izložba ULUS-a, Paviljon Cvijeta Zuzorić, 30.5-26.6.

Za razliku od drugih umetničkih udruženja oko kojih postoji bar elementarna saglasnost i u članstvu i u javnosti o tome šta jeste i šta predstavlja delatnost za koju je to udruženje oformljeno – Udruženje likovnih umetnika Srbije (ULUS), uz sve druge probleme s kojima se suočava, na posebnoj je vetrometini jer ta delatnost nije do kraja razjašnjena. Udruženje okuplja umetnike u oblasti „likovnih umetnosti“, iako taj termin u poslednjih tridesetak godina biva sve više zamenjen jednim još manje adekvatnim terminom – „vizuelna umetnost“. Zanimljivo je da se ovaj termin počinje sve više koristiti u trenutku kada pod uticajima drugog talasa Novih umetničkih praksi (konceptualna umetnost, performans, land-art, itd.) ono što bi bilo primarno umetnost okrenuta oku (kako je Duchamp govorio „retinalna umetnost“) biva prevaziđeno konceptualnim, istraživačkim, ikonoklastičkim, anti-sistemskim i kritičko-subverzivnim formama „umetničkog mišljenja“ (L. Camnitzer) ne samo kao specifične forme rada nego upravo kao specifične forme mišljenja nastale u uslovima tog rada.

U slučaju ULUS-a ova situacija je sredinom 1980-ih donekle rešena tako što je uz postojeće sekcije (slikarstvo, skulptura, grafika) formirana i sekcija „proširenih medija“, što je danas još jedna sve manje upotrebljiva sintagma. I to iz prostog razloga što se promena paradigme u umetnosti, koja nastaje s ove strane kraja modernizma i humanizma, ne može više definisati jezikom „medijski-bazirane umetnosti“ (T. de Duve) koja je bila karakteristika prethodne, moderne paradigme u umetnosti. A ona je pak od ranije, klasične paradigme preuzela podelu na umetničke medije i odredila umetnost kao istovremeno kontinuitet razvoja tih medija kroz diskontinuitet u njihovom značenjskom polju, ali ne i u sistemskoj ulozi. Međutim pod okriljem avangardne umetnosti dolazi pre stotinak godina do preloma kada umetnici kao što su Duchamp, Tatlin, Rodchenko, Schwitters, i drugi, napuštaju medijski bazirano značenje umetnosti, odnosno ne samo da napuštaju tradicionalne likovne medije slikarstva i skulpture već napuštaju i shvatanje umetnosti po kom je umetnost uvek određena svojim „medijem“ ili „tehnikom“. Ako išta danas definiše delatnost savremenih umetnika, pa tako i udruženja koja ih predstavlja, jeste ne samo to da se umetnost više ne može odrediti svojim tradicionalnim medijima (slikarstvom i skulpturom) već se ona dijaletički od-

ređuje upravo kao determinisana negacija (P. Osborne). Odnosno šta više određuje prakse savremene umetnosti od činjenice da, na primer, umetnost performans nastaje kao anti-pozorište, da se film umetnika ne može svesti na „filmsku umetnost“, da pisani iskazi, odnosno „progovori umetnika“, nisu literarni sastavi, da se umetnost bavi konstruisanjem u javnom prostoru ali da nije arhitektura, da umetnost misli ali nije filozofija, i tako dalje.

Iz ovakvog istorijsko-ontološkog problema proizilazi i ključni izazov koji ULUS ima pred sobom u aktuelnoj socio-ekonomskoj konjunkturi. A to je da ono ne može da pruži i garantuje način proizvodnje koji neoliberalni poredak očekuje – proizvodnju koja ima za cilj tržišno takmičenje i ekonomsku „samoodrživost“. Štaviše, otuda i dominantni poredak zloupotrebljava nedefinisanost polja delatnosti savremene umetnosti pa čak nastoji i da prevaziđe

nasledene generičke pojmove (umetnost i kultura) kao ekonomski neodržive i zameni ih pojmovima „kreativnog stvaralaštva“ (sic!), odnosno „kreativnih industrija“. U tom hodu ka sve ekstremnijem kapitalizmu mistifikuju se razne forme ideološke instrumentalizacije umetničkog rada i govori o nekim famoznim, novim i dinamičnim radnim mestima u gejmingu, advertizjingu, marketingu, i sličnom, dok se istovremeno insistira na stvaralaštvu kao „novom obliku religiozne svesti“ (kako je Goran Đorđević to nazvao još početkom sedamdesetih) i na diskursu o nadarenosti pojedinca koji stvara „iz sebe“, „po sebi“ i „za sebe“. Ono što se može zaključiti iz javnih nastupa i tekstova novog rukovodstva ULUS-a, kao i iz izložbe koja je pred nama, jeste da se posle bezmalo „tektonskih“ promena u rukovođenju ovo udruženje jasno postavlja u otporu prema vladajućem političko-ekonomskom okviru, štaviše postaje prvo umetničko udruženje sa ovolikim članstvom (njih oko 2300) koje se oglašava s antikapitalističkih pozicija i jasno zagovara „umetnički rad koji ispunjava svoju društvenu misiju“ koji „baš kao i rad u kući, za kapitalističke proizvodne odnose nema koristi jer nema kapacitete za proizvodnju profita pa shodno tome i nije prepoznat kao rad koji treba da bude plaćen.“ (<https://www.elektrobeton.net/mikser/ulus-je-mrtav-ziveo-ulus/>) Govori se o ulozi umetnosti u „društvenoj emancipaciji“ i „proizvodnji novih horizonata društvenosti“.

Kustoskinja Mirjana Dragosavljević polazi od konkretnih okolnosti nastajanja ove izložbe na fonu pandemije COVID-19, koje su upravo potpuno ogolile instrumentalizaciju tzv. „objektivnog“ naučnog znanja u svrhu kako interesa Kapitala tako i konkretnih interesa vladajuće klike u Srbiji. Ovakve okolnosti su i nametnule koncepcijski okvir izložbe „Gde budućnost počinje?“ kao okvir u kome se promišlja međuzavisnost prirodnih pojava i društvene nadgradnje. U tom smislu ova izložba komunicira sa jednim od glavnih pravaca u savremenoj umetnosti poslednjih godina koji se artikuliše kroz istraživanje „antropocene“ i generalno kroz interakciju i deintegraciju prirodnog i društvenog. Otuda izložbom dominiraju radovi umetnica – i iako izložba nema „rodni“ predznak, i upravo nastoji da izbegne identitarna naklapanja, ona deluje ubedljivije upravo kroz rad umetnica – koje se upuštaju u procese umetničkog istraživanja te prenose i formalizuju materijalne i misaone aspekte tog istraživanja. Takvi su radovi koji se upravo odnose na pitanje „prirodnog“ kao kod Dušice Dražić, Andree Palašti, Nede Kovinić, Lidije Micović, a posebno značajnog rada Vahide Ramujkić, ili pak Vladimira Bjeličića čiji performans-predavanje povezuje kabare, stand-up komediju i teorijski postupak da bi kroz duhovito diskurzivno prožimanje povezao dva naizgled nepovezana pojma: biljku i radnika. Pomenimo i aproprijaciju Dejana Markovića, kao i postupke Katarine Popović, Siniše



Ono što je Prolećna izložba ULUS-a pokazala jeste upravo pokušaj artikulacije šta je to što čini savremenu umetničku praksu u Srbiji u svom „post-konceptualnom stanju“ i „transkategorijskoj određenosti“ (P. Osborne), odnosno praksu koja je „trans-materijalni i post-disciplinarni dohvat misaonog eksperimenta“ (J. Roberts). Ovakva praksa nastoji da pojam umetničkog stvaralaštva nadomesti pojmom „umetničkog istraživanja“ i da umesto „izolovanog genija“ kakvog priželjkuje Kapital, artikuliše vezu umetničke individualnosti i kolektivnosti umetničkog rada. Ona pokazuje da umesto pseudo-religijskog tumačenja kreativnosti i kreativnog rada, savremenu umetnost pre svega odlikuje istraživačka praksa kao „post-disciplinarni“ odgovor na supsumciju umetnosti pod interese Države i Kapitala i zagovara prekid ideološke veze između znanja i neke akademske „discipline“.

Ilića i Bojana Đorđeva, ili pak već uspostavljene kontinuitet u radu grupa Kurs i Doplgender. Na izložbi se uočava i jedna linija u savremenoj praksi koja je izravno „post-konceptulna“ i ute meljena na iskustvima te poslednje velike promene u jeziku umetnosti. Ovde kontinuitet u radu pokazuju Jelena Mijić, Luka Knežević Strika ili pak Darija S. Radaković koja, kao umetnica koja već duže živi u Kanadi, jeste neka vrsta „dopisnog člana“ ovdašnje scene, često prisutna sa svojim simptomalnim tekstualnim radovima. Darinka Pop-Mitić sa svojim radom „Kod kuće je najgore“ uspostavlja dvostruki ironijski obrt tako što preraduje čuveni Beuysov performans kada on umotan u filc iz kog viri jedino njegov štاپ provodi vreme zatvoren u galeriji sa kojotom. Pop-Mitić preuzima Beuysov „kostim“ da bi adresirala „svakodnevne idiotizme kućnog posla“ i demistifikovala umetničke rituale. Na izložbi je predstavljeno još niz zani-



mljivih radova koji su dobili poseban dignitet jednim veoma brižljivim kustoskim postupkom koji je uspeo u nameri da heterogeni karakter radova bude predstavljen tako da jedan rad potpomaže drugom, unapređuje značenje drugog. Ovo je očigledno u postupku uklapanja slikarskih radova među one koji su post-konceptualni, transkategorijalni ili istraživački. Tako da na izložbi postoje radovi koji možda pre spadaju u neki hotelsko-korporativni kontekst (npr. slika Ivane Živić) ali kroz inteligentnu postavku stiču nešto u relaciji sa drugim radovima. Što se slikarstva tiče zanimljive su i slike Jelene Marjanović i Natalije Miladinović, dok skulpture praktično nema (osim rada Marije Urošević), što govori posebno o krizi obrazovanja kada su u pitanju materijalno-konstruktivni postupci savremene umetnosti.

ZID

GDE BUDUĆNOST POČINJE?

Prolećna izložba 2020.

30.5-26.6.2020.

Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Kalemegdan, Beograd.

Kustoskinja: Mirjana Dragosavljević

Umetnički savet: Danilo Prnjat, Nataša Kokić, Jovanka Mladenović, Kristina Ristić, Sanja Tomašević i Simonida Radonjić.

Izložba „Gde budućnost počinje?“ otvorena je nakon dva meseca odlaganja zbog vanrednog stanja i situacije sa širenjem virusa SARS-CoV-2, što je čitavoj postavci i konceptu dalo još jedan veoma važan nivo sagledavanja odnosa i komuniciranja na relaciji priroda i društvo. Selekcijom radova formirala se kompleksna i višeslojna izložba u čijem je središtu pitanje koje nas ovih nekoliko meseci veoma intenzivno zaokuplja, više nego inače, jer neizvesnost još više zastrašuje u svetlu najave novih talasa pandemije, recesije neviđenih razmera, još veće nekarnosti i fragilnosti ljudskog života, a to je – gde budućnost počinje? Ujedno, izložba predstavlja poziv da se podsetimo i da osvestimo u kojoj meri su različiti oblici naslija normalizovani, dominantni i koliko nas višestruko ugrožavaju. S obzirom na to da je umetnički rad društveni rad, između ostalog zato što umetnost ima široke mogućnosti i alate za beleženje, kontemplaciju, artikulaciju, reflektovanje i dr. umetnici kao društveni delatnici imaju odgovornost da ne žmure na postojeće probleme, već da odgovore na ovaj poziv i da nam otvore pogled u nove horizonte potencijalno bolje budućnosti.

Umetnici i umetnice koji izlažu po pozivu kustoskinje Mirjane Dragosavljević: Vladimir Bjeličić, Lidija Delić, Dušica Dražić, Olga Dimitrijević, Grupa Doplgender, Luka Knežević – Strika, Grupa KURS & Bojan Krivokapić, Jelena Mijić, Andrea Palašti, Vahida Ramujkić, Dejan Vasić i Aleksandra Sekulić.

Umetnici i umetnice čiji su radovi izabrani po konkursu: Jelena Arandelović, Arion Aslani, Boško Atanacković, Marija Bjekić, Marion Dedić, Daniela Fulgosi, Jovan Jović, Siniša Ilić i Bojan Đorđev, Jadran Krnjanski, Neda Kovinić, Dragana Kuprešanin, Milica Lazarević, Jelena Marjanović, Dejan Marković, Ana Marković, Nikola Marković, Lidija Mićović, Stefanija Mihajlović, Natalija Miladinović, Darinka Pop-Mitić, Miron Mutaović, Tatjana Janković Nedeljković, Marija Nikolić, Anastasija Pavić, Katarina Popović, Darja S. Radaković, Nikola Radosavljević, Danica Radovanović, Haris Rahić, Nebojša Rakonjac, Dušan Savković, Maja Simić, Andrej Sinadinović, Ivana Smiljanić, Anja Tončić, Ranko Travanj, Marija Urošević, Gabriela Vasić, Vesna Vesić, Nenad Zeljić, Ivana Živić.

21.6. u 13 č, Vođenje kroz izložbu kustoskinje Mirjane Dragosavljević i predstavnika Umetničkog saveta ULUS-a
26.6. u 18 č, Proglašenje nagrade 91. Prolećne izložbe i promocija kataloga. Završnog dana izložbe biće organizovano javno čitanje „Drame o kraju sveta“, umetnice Olge Dimitrijević

ŠTRAFTA

Piše: Vesna Madžoski

CRNI KVADRAT, BELI OKVIR

Neobično otkriće uzdrmalo je svet umetnosti 2015. godine: nakon rentgenske analize, ispod Maljevićevog „Crnog kvadrata“ otkrivena su dva sloja prethodnih slika i jedan natpis. Eksperti moskovske galerije Treťjakov ugledali su kubiističko-futurističku kompoziciju prekrivenu proto-suprematističkom, koje se danas skrivaju ispod crnog kvadrata. Otkriće slojeva prethodnih slika nije ništa iznenađujuće ni novo, ono što je unelo pometnju bio je natpis sakriven belim poljem okvira oko kvadrata, dovodeći u pitanje sve ono što smo do tada znali o ovom umetničkom delu. Najveća „pukotina“ na već ispucaloj slici iznenađa se otvorila i iz nje su se pojavile sledeće reči: *Битийа негров в йемной пещере злы-бойкой ночью* ili, u grubom prevodu, *Borba crnaca u tamnoj pećini duboko u noć*.

Još dok su stručnjaci radili na dešifrovanju rukopisa, došlo se do zaključka da je ova rečenica referenca na rad koji se smatra prvim modernim monohromatskim delom – „Borba crnaca u podrumu tokom noći“, pisca i humoriste Alfonsa Alea iz 1897. godine. Usledio je zaključak da je „Crni kvadrat“ u svojevrsnom dijalogu sa Aleom, čije delo bilo popularno i shvaćeno kao šala širom Evrope u to vreme. Neki su požurili da optuže Maljevića za plagijat, no pitanje je mnogo kompleksnije: kako danas treba interpretirati ovu „nultu tačku slikarstva“, za mnoge jedino pravo remek-delo avangarde? Da li danas ima onih koji bi se nasmejali ovoj „šali“ i da li je Maljević prebrzo osuđen kao još jedan rasista? Počnimo od početka.

CRNO NIJE BOJA

Da stvari budu još komplikovanije, i Aleov rad zapravo je aproprijacija slike pesnika i dramskog pisca Pola Biloda (1854-1933), člana avangardne grupe *Nekohherentni*, osnovane 1882. godine. Promovisali su iracionalne, apsurdne, ikonoklastične radove, „pronađene“ umetničke objekte, dečje i crteže onih koji „ne znaju kako da crtaju“. Na njihovoj prvoj izložbi u stanu pariskog osnivača, Žila Levija, održanoj 1. oktobra 1882. godine, Bilod je izložio crno platno u zlatnom okviru nazvano „Borba crnaca u tunelu“. Ale je prisvojio ovaj rad pet godina kasnije sa naslovom „Borba crnaca u podrumu tokom noći (Reprodukcija poznate slike)“, koji je objavljiv u njegovom *Prvoaprilskom albumu*, albumu monohromatskih slika raznih boja sa ornamentalnim ramovima i komičnim naslovima. Slike uramljene belog, žutog, crvenog, plavog, zelenog, sivog i crnog platna pratili su šaljivi naslovi: belo platno je nazvao „Prva pričest mladih hlortičnih devojčica po snežnom vremenu“, crveno „Berba paradajza apoplektičnih kardinala na obali Crvenog mora“, itd. Aleove karikature razotkrile su svojevrsan paradoks: ismevanje apstraktne umetnosti počelo je i pre njenog nastanka. Prva monohromatska slika zvanično datira iz XVII veku kada je Robert Flad u knjizi *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica* (1617) predstavio sliku crnog kvadrata u kontekstu metafizičke ikonografije beskonačnog, *prima materiae*, početka samog stvaranja. Protekla su tri veka do javnog izlaganja apstraktne umetnosti kao umetnosti, a Maljević izgleda ne samo da je izvršio aproprijaciju loše rasističke šale o crnom-na-crnom, već i karikaturu apstraktnog slikarstva.

Vratimo se sada „Crnom kvadratu“: šta smo znali o njemu pre ovog otkrića? Nastao kao ultimativna negacija ikone koja je i sama postala ikona, uvek izložen u levom gornjem uglu prostori-

je gde se obično nalazi ikona u ruskom pravoslavlju. Kako se ispostavilo, nije ni crni ni kvadrat: nijedna stranica nije paralelna sa ramom, dok je crna nastala mešanjem boja od kojih nijedna nije crna. Ukoliko se pažljivo pogleda, uočavaju se brojne pukotine na površini za koje neki tvrde da predstavljaju bizona u trku. Takođe, nije jedini: prvi je nastao 1915. godine, čime je otpočela serija slika crnog kvadrata od kojih danas znamo za četiri. Dugo se verovalo da je prvi nastao 1913. godine, pošto je sam Maljević odredio taj datum, a naučnici su mu bespogovorno verovali. Do kraja XX veka postalo je jasno da je prva suprematistička slika nastala 1915. godine, dok je prvi datum deo Maljevićeve mistifikacije zasnovane na subjektivnoj istini: „Crni kvadrat“ imao je prenatalnu fazu koja jeste počela 1913. godine. Poznato je da je konceptualista Maljević davao ranije datume svojim radovima kako bi konstruisao sopstvenu „ispravnu“ umetničku biografiju, menjajući i sam sled događaja. Pre Suprematizma, Maljević je stvarao radove u tzv. fevralističkoj fazi čiji je cilj bila potpuna destrukcija dominantnih svetonazora. Posmatrača je trebalo uveriti da je njegov ili njen razum potpuno nemoćan da shvati značenje novonastalih citata-metafaora. U formalnom smislu, Maljević je stvarao reči-slike ili stihove-slike, nespretnе fraze koje je uokviravao kvadratnim ramovima i pretvarao u umetnička dela. Okvir je bio taj koji je transformisao banalnu frazu u umetničko delo, čime je Maljević zakoraciono u istraživanje izvan iluzornosti dvodimenzionalnih reprezentacija.

Na ličnom planu, „Crni kvadrat“ predstavja potpuno pomračenje za Maljevića, pred čijim očima je iskočio apsolutni svet neobjektivnosti: kako je sam tvrdio, nakon ovog događaja nije mogao ni da jede, pitije ili spava nedelju dana, želeći da shvati šta je to učinio. Ipak, ovo formalno ništavilo, ova „pustinja“ kako ju je nazvao, bila je sve samo ne prazna; ispostavilo se da je prepuna emocija: „Određena osećanja treba da nadu izlazi i čovek treba da ih izrazi jedino zato što je snaga tih osećanja u njemu veća od one koju može da izdrži... Kad čovekov organizam ne bi mogao da svojim doživljajima omogući izlaz, on bi umro, jer bi doživljaj rasparao ceo njegov nervni sistem... [Crni] kvadrat na beloj osnovi bio je prvi oblik bespredmetnog doživljaja. Bela polja... uokviruju doživljaj pustoši, doživljaj nebića...” (Kazimir Maljević, *Bog nije zbačen*, sabrana dela, Plavi krug, Beograd, 2010, str. 212-213)

Maljević je razum smatrao zatvorom za umetnika, dok su objekti sami po sebi bili besmisleni: odlučujući faktor su emocije. Ova „ikona svog doba“, kako ju je Maljević nazvao u pismu iz 1916. godine, bila je zaboravljena decenijama. U periodu od 1930. do kasnih osamdesetih, umetnik pod imenom Kazimir Maljević nije postojao u SSSR-u, dok je Zapad video samo par njegovih radova koji su stigli u SAD pre Drugog svetskog rata. Stoga možemo zaključiti da je značaj ovoj slici dat retrospektivno, čime “Crni kvadrat” postaje ikona našeg doba, pun vek nakon svog nastanka. Ova činjenica nas motiviše da pokušamo da razumemo njenu skrivenu poruku, taj natpis ispisan nevidljivim mastilom. Možda ćemo tako početi da razumemo nevidljive strukture koje se kriju u praznini iza naših emocija.

ISTINA JE U OKVIRU

Ukoliko bliže pogledamo, čini se kao da autor „Crnog kvadrata“ nije želeo da se on percipira bez okvira, ili belog polja, kako ga je sâm nazvao: okvira koji ga zauvek izdvaja od okruženja, od konteksta u kome je nastao, od konteksta u kome će biti izložen. Moramo primetiti da Maljevičevovo belo polje pre liči na paspartu nego na masivne, zlatne, pravougaone ramove sa Aleovih slika. Činom aproprijacije, Maljević je pravougaonik pretvorio u kvadrat, a ram zamenio paspartuom, terminom koji nas nesumnjivo upućuje na rad Žaka Deride. U *Isitini u slikarstvu* (1978) ističe se potreba obraćanja pažnje na diskurs *parergona*, suplementnog elementa umet-

ničkog dela. Razmišljajući o paspartuu, Derida nas podseća da je glavna funkcija ovog komada kartona sa otvorom u sredini da omogući samo „pojavljivanje“ umetničkog dela; ipak, ovde se ne radi o okviru u uobičajenom smislu, već radije o okviru unutar okvira. U poglavlju o parergonu, porodici kojoj paspartu pripada, upoznajemo se sa njegovom tranzitornom prirodom – niti je delo, niti izvan dela, niti je unutra, niti spolja, niti je iznad, niti ispod: „Ono što smješta – instancije okvira, naslova, potpisa, legende, itd. – više ne remeti *unutrašnji* poredak govora o slikarstvu, njegova djela, njegov promet, njegova procenjivanja, njegov višak vrijednosti, njegovu spekulaciju, njegovo pravo i njegove hijerarhije.“ (Jacques Derrida, *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo, 1990, str. 14)

Postoje različiti tipovi uramljivanja – od fizičkog do istorijskog i filozofskog. Trag na platnu smatraće se umetničkim delom tek nakon kontekstualizacije, upisivanja u, i uramljivanja od strane istorije filozofije umetnosti nastale oko određenih modela i determinanti. U ovoj evropskoj „nauci o lepom“, um anticipira sebe: ili, Deridinim rečima, „glava pre svega.“ Derida nas dalje podseća da su svi filozofski diskursi o umetnosti i njenoj interpretaciji, od Platona do Hegela, Husserla i Hajdegera, organizovani oko stalne potrebe uspostavljanja jasnih granica između onoga što je spolja i onoga unutar umetničkog dela. Istovremeno, došlo je do naturalizacije samog okvira čiji je zadatak da prikrije veštačko poreklo ove razlike, čineći da ona izgleda prirodno.

Uloga parergona je nezamenljiva: upravo okvir proizvodi umetničko delo kao takvo. Da bi bilo proglašeno takvim, Derida dalje kaže da se delo mora jasno razlikovati od pozadine, i upravo okvir to omogućuje: *ergon* (delo) je zapravo efekat parergona. Stoga se nameće zaključak da naš inicijalni problem interpretacije *Borbe crnaca* potiče iz činjenice da sve zapadne teorije estetskog rasuđivanja isključuju parergon, ovu spoljašnjost koja proizvodi unutrašnjost činom interpretacije. Odjednom smo suočeni sa interpretacijom integrisane spoljašnjosti, okvira sa unutrašnje strane umetničkog dela. Upravo ovde čin interpretacije postaje ključan: za Deridu, teorija umetničkog objekta kao takva ne postoji, već samo teorija celokupnog polja u kome je objekt konstituisan kao takav. To polje otvara se upravo negde između – između ergona i parergona.

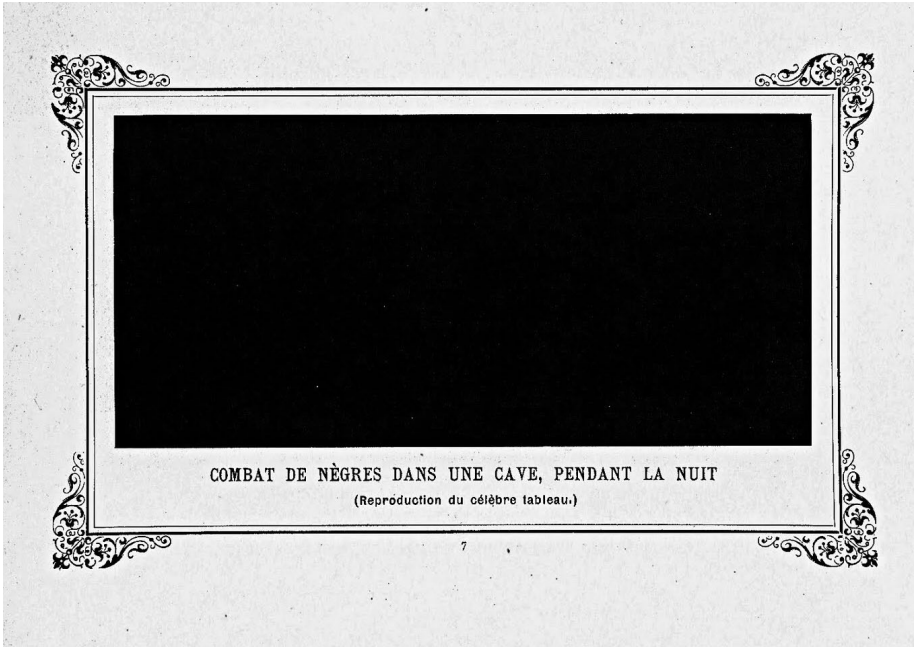
Ekonomija umetničke produkcije je cirkularna: bez umetnika, ne bi bilo umetničkog dela; bez umetničkog dela, ne bi bilo umetnika. U Maljevičevom slučaju, čini se da je bio prilično svestan prirode ove ekonomije, a njegova prva briga nakon nastanka „Crnog kvadrata“ bila je zaštita autorskih prava. Od tog trenutka, on je postao jedini koji ima pravo njegovog kopiranja, dela za koje se ispostavilo da je zapravo aroprijacija tuđeg rada.

Prema nekim autorima, umetnička kompulsivna potreba za originalnošću u direktnoj je vezi sa istorijskim, ekonomskim i političkim spajanjem koncepata originalnosti i individualnosti. Drugim rečima, ova potreba da se estetsko odvoji od ne-estetskog je u direktnoj vezi sa potrebom izdvajanja od drugih. Maljevičeva identifikacija sa „Crnim kvadratom“ je bila veoma jaka. Kada se pred kraj života vratio figuralnom slikarstvu, nekoliko slika potpisao je malim crnim kvadratom. Crni kvadrat nalazio se na njegovom kovčegu i stajao je na mestu nadgrobnog spomenika.

U sistemu ekonomije, proces uramljivanja postaje gotovo nezamenljiv. Preduslov za postojanje umetničkog dela jeste da mora biti uramljeno; takođe, mora biti potpisano – naša ekonomija ne voli kopilad; mora imati naslov, mora biti kršteno. Derida nas dalje poziva da postavimo pitanje šta se dešava nakon imenovanja umetničkog dela? U slučaju „Crnog kvadrata“, očigledno je da nam naslov govori šta treba videti. Nepravilni četvorougao naša nesavršena percepcija pretvara u kvadrat, a mračno polje postaje crno. Od tog trenutka, neće-

mo moći da vidimo ništa drugo osim crnog kvadrata, čije su crnilo i kockastost stvoreni unutar našeg uma. Više nećemo biti u stanju da ga izbrišemo. Makar do trenutka kada će „nevidljiv“ natpis pokvariti naš užitak i preformulisati pitanje šta zapravo vidimo.

Zapadna estetska tradicija prioritizuje distancirani užitak u umetničkom delu, i parergon upravo to omogućava, na granici umetničkog dela i njegovog odsustva. Po Deridi, ova činjenica stvara svojevrstu patologiju parergona čija podeljenost proističe iz potrebe za jasnom identifikacijom onoga što se nalazi spolja i onoga unutra, za jasnom klasifikacijom. Naša estetska disciplina uči nas da isključimo okruženje umetničkog dela, pritom ga uključujući u



sistem ekonomije i mogućnost profitiranja. Prema kantovskoj tradiciji, parergon je uvek spolja i nevažan za reprezentaciju objekta. Međutim, ovde se postavlja pitanje zašto je nečemu tako savršenom kao što je umetničko delo neophodan ovakav dodatak, ovakva podrška? Kako se čini, parergon zapravo podvlači činjenicu postojanja fundamentalnog nedostatka u samom delu. Iako je inicijalno trebalo da poverujemo da je parergon taj sa nedostatkom – paspartu sa rupom u sredini – sada dolazimo do pitanja gde se taj nedostatak zapravo nalazi: u parergonu ili ergonu? Maljevičev „Crni kvadrat“ prisiljava nas da umetničko delo zauvek posmatramo sa belim okvirom. Ipak, Deridine teorije o parergonu bilo bi tako jednostavno primeniti da se nije pojavio taj prokleti natpis, da nema te *Borbe crnaca*. Ovde imamo problem sa viškom, sa viškom parergona koji je ukazao na nedostatke samog dela koje pokušavamo da interpretiramo. U slikarstvu se ništa ne može obrisati – svaki gest mora biti prefabričan kako bi nestao, postajući tako nevidljiv ljudskom oku, ali ne i nekim sofisticiranim vizuelnim aparatima. Kako bi nestao, natpis je morao biti prefabričan. Međutim, svedoci smo kako on u nekom trenutku istorije izdaje svog tvorca, nanoseći mu završni udarac ili, Deridinim rečima, poslednju uvredu, *Überfall*. Ova šala za neke, uvreda za druge, živi kao parazit na ivici ergona, baca senku na svog tvorca. Ipak, istovremeno upućuje na otvor kroz koji će možda uspeti da pobegne.

SUPREMATISTIČKO BELO (UNFRAMING MALEVICH)

Vratimo se na početak i pitanje da li ovaj gest Maljeviča treba interpretirati kao rasistički. Pokušajmo da zamislimo šta se hipotetički desilo tokom primordijalne scene stvaranja u njegovom studiju. Vidimo umetnika kako boji u belo površinu slike, prekrivajući pređašnji prizor kojim nije bio zadovoljan. Kičicom iscrtaiva obrise kvadrata u središnjem delu i odlučuje da ga oboji u crno koristeći sve boje koje su mu na raspolaganju, sve dok kvadrat ne postane što tamniji. Dopada mu se to što vidi i odlučuje da ubrza proces, koristeći prste umesto kičice. Njegova odluka da ne oboji celo platno u crno već da ostavi beli okvir

rezultirala je slikom koju vidimo danas; u suprotnom, slika bi verovatno nosila ime „Crno platno“. Beli okvir postaće njegova polisa osiguranja da crni kvadrat zauvek bude percipiran kao takav. U nekom trenutku, ovaj dvodimenzionalni oblik kvadrata možda ga je podsetio na poznatu francusku „šalu“ i ispisuje je na ruskom, *Borba crnaca u tamnoj pećini duboko u noć*. Ove reči učiniće sliku ravnom, njeno značenje postaće apsurdno, a neki Francuz će se možda i nasmejati. Umetnik odlazi korak dalje i, iz nama nepoznatog razloga, boji tekst belom: reči nestaju, belo polje ponovo postaje čisto, a ovaj dvodimenzionalni oblik odjednom postaje višedimenzionalan. Ravna površina nestaje i ambis se otvara, uvlači posmatračevu imaginaciju, nestaje u vrtlogu percepcije

kome se ne može suprotstaviti. Šala je obrisana i iz *satire ambisa* upadamo u sâm ambis. Na naše veliko iznenađenje, rentgenski zraci otkrili su nam nešto što nije trebalo da vidimo, što nije trebalo da saznamo. Parergon je sada permanentno u procesu brisanja. Ispucana crna površina ponovo oživljava, oblici polako počinju da izranjaju, crno više nije crno. Podjednako važno, ni belo više nije belo. Na jednom platnu, umetnik je uspeo da prikaže ne samo dve stare slike, već i koncept, rasističku šalu, kao i karikaturu apstraktne umetnosti. Jednim gestom brisanja, slikar apstraktne umetnosti na koga se karikatura iz prošlosti odnosila,

TENDERSKA DOKUMENTACIJA

Vladimir Milojković

ZATVOR

Nema izlaza
spuštene roletne
hladni prsti na nogama
razmišljanje o rešetkama
prepreke sa intervjuima
– gde ste rođeni?
čime se bavite?
gde živite?
Na stranom jeziku odzvanja
u mraku ispružena kolena
podignute ruke
predaja!
gutam pljuvačku
gutam jutro
bez buđenja
mali princ ostaje
između korica

8.58 am – 9.05 am 6.10.2016. četvrtak
(u krevetu, tek probuđen)

pretvorio je ličnu uvredu u ikonu novog doba. Pravougaonik je postao kvadrat, zlatni ram je postao beli paspartu, a parergon sada permanentno uznemirava ergon. Samo jednim gestom, Maljevič je grubo i bez pitanja „ukrao“ delo francuskih satirista i odlučio da ga nazove pravim imenom. Od tog trenutka, kada gledamo u ovaj crni ambis, ne vidimo više *Borbu crnaca u mračnoj pećini tokom noći*, već ono što je nacrtano: crni kvadrat. Ili, ono što bi bio tačan prevod prve zvanične monohromatske slike – crni pravougaonik.

Međutim, da li smo otišli predaleko tvrdeći da vidimo okvir tamo gde njega nema? Naime, sam Maljevič je „Crni kvadrat“ smatrao ikonom bez okvira, bez rama. Jedna od mogućih interpretacija ovog odricanja od okvira jeste politička: kako je već uočeno, njegova tvrdnja da je nova transcendentna ikona konstrukt ljudskog uma, označila je totalni prekid sa kulturnom tradicijom i deklaraciju radikalno novog pogleda na svet. Maljevič je smatrao pravoslavnu ikonu umetnošću najvišeg reda, koja sa drugim primerima „primitivne“ umetnosti daje mogućnost bekstva od akademskog imitativnog slikarstva. Još važnije, verovao je da ona može voditi čovečanstvo ne samo ka misticizmu, već i ka idejama komunalnosti. Stoga, podelio je Suprematizam u tri faze, prateći svoja tri kvadrata – crni, crveni i beli: crni je postao simbol ekonomije, crveni revolucije, a beli čiste akcije. Po Maljeviču, zadatak boja je da pokazuju put u epohi novog sistema arhitekture. Tako je „Crni kvadrat“ dobio zadatak da vodi ka novoj ekonomiji zajednice, ka društvu bez privatnog vlasništva. Moramo primetiti da ove reči stoje u suprotnosti sa njegovim gestom zaštite autorskih prava prvog crnog kvadrata: ovde možemo da spekuliramo da je u međuvremenu njegova filozofija doživela potpunu transformaciju. Kako se čini, njegov lični put razumevanja Suprematizma doveo je do duboke promene njegovog sistema vrednosti, njegovog sistema ekonomije.

U svom „Pitanju imitativne umetnosti“ objavljenom 1920. godine Maljevič se jasno zalaže protiv „stare“ umetnosti i akademizma, zahtevajući novu koncepciju umetnosti kao preduslova novog, pravednijeg društva kojem će svi pripadati. Njegova „apstraktna“ umetnost je sve samo ne „apstraktna“: njena uloga je utilitarna; umetničke škole moraju da napuste studijski model i postanu „kreativni univerziteti konstrukcije“. U toj novoj konstelaciji, zadatak umetnika je da vode društvo permanentne kreativnosti, društvo koje će se stalno obnavljati tragajući za novim modelima zasnovanim na principima komunizma: „Ekonomski život novog sveta stvorio je komunu. Stvaralačke konstrukcije nove umetnosti rodile su Suprematizam kvadrata.“ (Kazimir Maljevič, *Suprematizam-Bespredmetnost*, SiC, Beograd, 1980, str. 27) Suprematistička forma je samodovoljna, stoga joj okvir više neće biti potreban. Kao akumulacija umetnikove kreativne energije, „Crni kvadrat“ trebalo je da otvori vrata novog sveta i izvrši dalekosežne uticaje na društvenu stvarnost. Možda kao znak Maljevičevog razočaranja nakon revolucionarnih godina, fotografija sa izložbe iz 1933. godine u galeriji Tretjakov prikazuje „Crni kvadrat“ sa novim, pozlaćenim ramom. Danas je sliku moguće videti zastakljenu u istoj galeriji, postavljajući pitanje o kontekstu i istorijskim promenama različitih stilova uramljivanja.

Ljudska bića nisu noćna stvorenja, ona su se oduvek plašila mraka. Zahvaljujući Maljeviču i njegovoj imaginaciji, krenuli smo na ovo putovanje preispitivanja stavova o vidljivom i nevidljivom uramljivanju, o prazninama na kojima počiva naš svet. Odbacivanje starih ramova preduslov je za stvaranje nove ekonomije: kako smo videli, ambis razlika razdvaja Maljevičevo suprematističko belo od belih suprematista. Ipak, enigma koju još uvek nismo uspeali da rešimo jeste zagonetka koju nam je Derida ostavio na kraju svoje knjige: šta ekonomizacija, profitiranje od ambisa zapravo znači? ■