

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ИСТРАЖИВАЧКИ ПРОЈЕКАТ

Студија случаја –
Поетика празнине једног модернистичког експеримента
(Изложба слика и цртежа)

кандидат:

Лука Трипковић

ментор:

др ум. Симонида Рајчевић, ванредна професорка

Београд, 2021.

Садржај:

1. Резиме	3
2. Увод	6
2. Уметнички пројекат	8
2.1 Споменици, руине из нехата (серија слика и цртежа, 2013. - 2014.).....	9
2.2 Сувише људски (серија слика, 2017. - 2020..).....	21
2.3 Сањани објекат (серија цртежа, 2015. - 2017.).....	30
2.4 Студија случаја (практични део докторског уметничког пројекта, 2020. - 2021.).....	42
3. Методологија уметничког истраживања	63
4. Теоријски оквир	67
4.1 Споменик као функција-знак.....	69
4.2 Руина - споменик историја - мит смисао – форма.....	75
4.3 Болест као метафора.....	90
4.4 Поетике простора Архитектура као политички инструмент.....	102

5. Закључак	117
6. Литература	120
6.1 Библиографија.....	121
6.2 Вебографија.....	126
7. Биографија	130
8. Изјава о ауторству	132
9. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације/ докторског уметничког пројекта	133
10. Изјава о коришћењу	134

1. Резиме

Докторско-уметнички пројекат „Студија случаја“ истражује феноменолошка одражавања модернистичке идеологије на друштво кроз уметничке праксе, пре свега архитектуру, али и кроз визуелну културу и прожимање лепих уметности са популарном културом кроз покрет Поп-арт-а.

Пројекат се састоји од четири целине: „Споменици, руине из нехата“, „Сувише људски“, „Сањани објекат“ и „Студија случаја“, која представља практични део докторског уметничког пројекта. Одлучио сам се за изложим четири целине, будући да су оне настајале и излагане у току докторско-уметничких студија. Обрађене целине су комплементарне у одређеном дијалектичком смислу, будући да могу да се посматрају као засебне целине, али и да хронолошким прегледом може да се стекне увид у мој уметнички развој кроз један концевентнат логички след.

Свака од целина доминантно се бави неким од друштвеним феномена који су нераскидиво везани за другу половину двадесетог века: „Споменици, руине из нехата“ анализирају судбину споменичке и комеморативне грађе (пре свега оне изграђене у помен НОБ-у) кроз сукоб идеологија чији врхунац настаје падом Берлинског зида; „Сувише људски“, се, кроз реферисање на Ничеа (Friedrich Nietzsche) бави везом која постоји између идеализације лепоте и тоталитарних идеологија, док се „Сањани објекат“ односи на феномен моде која кроз експлоатацију своје икониčnosti постаје један од предоминантних друштвених чинилаца након Другог светског рата; На концу, „Студија случаја“ третира један од највећих модернистичких експеримената када је реч о архитектури, а који је за циљ имао дугорочно, ефикасно и најоптималније решење стамбеног питања на тлу Сједињених Америчких држава, и то како се овај идеалистички циљ протоком времена претворио у сопствену супротност, будући да је сврха изграђених објеката доживела потпуну инверзију.

Кључне речи: модернизам, студија случаја, архитектура, тоталитарне идеологије, поп-арт, слика, фигурација, естетизација

1. Abstract

The doctoral art project "Case Study" explores the phenomenological reflections of modernist ideology on society through artistic practices - primarily architecture - but also through visual culture and the permeation of fine arts with popular culture through the Pop Art movement.

The project consists of four parts: "Monuments, ruins of negligence", "Too human", "Dream object" and "Case study", which is a practical part of the doctoral art project. I decided to exhibit these four cycles, since they were created and exhibited during my doctoral studies. They are complementary in a certain dialectical sense, since they can be viewed as separate wholes. A chronological overview, on the other hand, can provide insight into my artistic development through a single consequent logical sequence as well.

Each of the units predominantly deals with some of the social phenomena that are inextricably linked to the second half of the twentieth century: "Monuments, ruins of negligence" analyze the fate of monumental and commemorative monuments (especially those built in memory of the National Liberation War in Yugoslavia), which culminates with the fall of the Berlin Wall; "Too human", through reference to Nietzsche, deals with the connection that exists between the idealization of beauty and totalitarian ideologies, while "Dreamed object" refers to the phenomenon of fashion, which, through the exploitation of its iconicity becomes one of the predominant social factors after the end of WWII.

Finally, the Case Study treats one of the greatest modernist experiments in architecture, aimed at a long-term, efficient, and optimal solution to the housing issue in the United States, and

how this idealistic goal has evolved over time. its own opposite, since the purpose of the constructed objects has experienced a complete inversion.

Keywords: modernism, case study, architecture, totalitarian ideologies, pop art, painting, figuration, aestheticization

2. Увод

Изложба „Студија случаја“ представља покушај заокруживања вишегодишњег процеса истраживања аспеката феноменологије простора и симбола и њихових друштвених улога, почев од мастер студија до краја докторских. Кроз експликацију поменутих група радова покушаћу да проблематизујем улогу идеологија у свету уметности, али и да покажем на који начин се ове друштвене творевине нужно прожимају. Модернизам ми се учинио zgodним као својеврсна „студија случаја“ и крајње знаковит феномен за илустровање поменутих намера.

Кроз експликацију ликовних радова описаћу разлоге због којих сматрам да је Модерна као покрет, у својој племенитој намери да синтетише разнородне корпусе људских сазнања и синтетише их, заправо омогућила рађање тоталитарних идеологија и на извештан начин сопствену идеју учинила мртворођенчетом. Такође, присутна је и једна врста компаративне анализе референтних уметника из историје са оним што сам током школовања у сопственом изразу хтео да постигнем, описани су утицаји, омажи и апропријације у постмодернистичком кључу.

Поглавље „Споменици- руине из нехата“ садржи осврт на почетак промишљања поменутих феномена и процесе апропријације дела из новије историје уметности као реакцију на ту запитаност. Поглавља „Сувише људски“ и „Сањани објекат“ прате хронолошки развој мог израза и његово меандрирање кроз прављење посредних омажа великим уметницима из историје, док „Студија случаја“ представља покушај успостављања заокруженог става и израза.

Технике традиционалног сликарског медија користио сам јер сам за циљ имао подражавање израза који је свој утицај завршио средином и крајем прошлог века. Иако сам се у процесу стварања скица/предлогака за слике (у виду цртежа), користио дигиталним медијима и софтверима, циљ ми није било имитирање решења која су добијена у том

процесу; дакле, гледао сам да израз, добијен коришћењем софтвера, при „пребацавању“ на платно, не прати слепо оно што је изведено и дигиталној форми, већ да се у сам сликарски процес унесе једна врста неизвесности, ослањања и делегирања аутономије оном интуитивном, непредвидивом, које сликарски процес по себи увек у извесној мери носи. У том смислу, практични део рада изведен је традиционалном техником сликања акрилном бојом на платну.

Теоријски оквир представља покушај анализе оних аспеката Модерне који су ме највише интересовали, и које сам мапирао као неуралгичне тачке за рађање тоталитарних идеологија, али и анализу нешто ранијих периода и покушај да разумем на који начин је развој (првенствено) европске критичке мисли допринео таквом меандрирању друштвених токова, почев од епоха барока и романтизма.

2. Уметнички пројекат

Настанак радова који ће бити приложени има за циљ сагледавање уметничког развоја, са акцентом на циклус слика под називом „Студија Случаја“ који представља досадашњи домет поетичких и визуелних артикулација. Кроз анализу и опис радова који су настајали на завршној години мастер студија, па све до последње изложбе, намера ми је да илуструјем један кохерентан, логичан и консеквентан низ радова који, иако не толико међусобно комплементарни, када је реч о визуелном изразу, представљају једну јединствену целину које обједињује иста полазна тачка. Њихова хетерогеност је резултат вишегодишњег процеса истраживања, сазревања и промишљања о томе како изнаћи најбољи начин да се те, почетне идеје артикулишу кроз визуелну уметничку форму. С тога сматрам да је важно изложити и рашчланити тај процес једним кратким освртом на радове, како би се стекао увид у поменути идејно-концепцијску обједињеност.

2.1 Споменици – руине из нехата (серија слика и цртежа, 2013. – 2014.)

На завршним годинама студијама почео сам да се интересујем за сликарство које није нужно миметичке природе, већ у себи носи одређену друштвено ангажовану, критичку поруку путем артикулације одређених симбола. Уметник који је у том, идејном смислу, на мене пресудно утицао јесте Анселм Кифер (Anselm Kiefer), са својим тешким, загаситим сликама-објектима, преоптерећеним, не само наслагама густе уљане боје већ и нагомиланог историјског и донекле комеморативног наслеђа. Посебну пажњу ми је привукла слика „Aschenblume“ (1983-1997), која представља Рајхсканцеларију у рушевинама. Са формално сликарског аспекта интересовало ме је мешање традиционалних сликарских медија са оним



Анселм Кифер, *Aschenblume*, 1983.- 1997.

органичним, разуздавање и експерименталност у процесу који доноси бацање и мешање песка са уљаним бојама. Нарушавање строго прописаних правила сликарске технологије значи једну врсту импровизације, навођења процеса сликања које има непредвидиве резултате, као што је одваљивање једног дела слике након што везиво попусти, пуцање боје, загаситост коју даје лепак, матирање нанете уљане површине, која се, сама по себи одликује извесном дубином и сјајем. Што се самих мотива тиче, они су били сродни, али не и истоветни, те сам покушао да направим једну врсту локализовања тема о којима Кифер у свом стваралаштву тежи да проговори: Уместо рушевина, симбола нацистичког грађевинарства, определио сам се за рушевине које су као такве постале споменик, колоквијално говорећи, из нехата, и чија је снага, баш због те необичне околности, можда чак и већа него што је био случај са оним што су представљали у док су још увек били у пуном сјају. Интересовало ме је да опонашам тај дугачки процес труљења и распадања, да се пред мојим онима он одвије далеко брже него што би то био случај са стварним објектом.

Конкретни мотиви које сам обрађивао били су углавном споменици из нехата настали током ратова за југословенско наслеђе: Тако је ту био споменик из Кореница, запаљена зграда сарајевске Библиотеке, затим напуштено позориште из једног од градова захваћених ратом.



Случајни споменици, уље, лепак и пецак на платну, 150x100 цм, 2013.

Како бих што више дочарао процес рушења, и немогућност руине да се одупре снази споменика, учинило ми се да у слике директно пренесем виђење концепта прошлости два супротстављена мислиоца – ону Алберта Шпера (Albert Speer) и Валтера Бенјамина. Било ми је веома интересантно сазнање да је Шпер своје грађевине, за време пројектовања, скицирао онако како је замислио да ће изгледати када буду само пука рушевине, стотинама година након нестанка људске врсте, и зауздавања монументалних објеката од стране природе. Тако сам на оригиналну скицу рушевина додавао форме великих, неукротивих древних стабала које би временом формирала шуму и практично прогутала објекат. Из тог период имам сачувано неколико дигитални колажа, будући да је то процес израде слике којим се редовно водим: замишљени предложак изведем техником монтаже неколико слика, често колажирајући и аплицирајући елементе са једну фотографије у простор оне која треба да послужи као коначан предложак, најприближнији ономе што ће касније постати слика на платну.

Временом се број мотива умножавао, па сам бављење и анализу дословних рушевина проширио и на оне објекте који нису срушени по себи, али је поредак који их је произвео доживео такву судбину, тако да сам у предлошке уврстио и зграду Танјуга обраслу густом шумом.

Један од проблема са којима сам се сусрео приликом промишљања о карактеру извођења оваквог рада јесу и промишљања о томе који тачно формат оправдава једну овакву представу, да ли и у којој мери треба ући у миметичко, и можда се одмаћи од поменутог Киферовог третирања слике као објекта. Уколико се приступи мимезису, то су већ платана која захтевају барем неколико месеци рада, свако појединачно, а та количина времена ми није била доступна, па сам, узимајући у обзир сва та разматрања, одлучио да овај пројекат сачувам на компјутеру за неко будуће време, уколико се неки од параметара промени, или нађем годину или две дана да се посветим једино и искључиво сликању овако захтевних представа и формата. Касније сам се враћао овим предлошцима, овај са фотографије приложене на претходној страни сам чак и започео, али је монументалност платна и одлука да приступим једној врсти фото-реалистичког третмана захтевала време

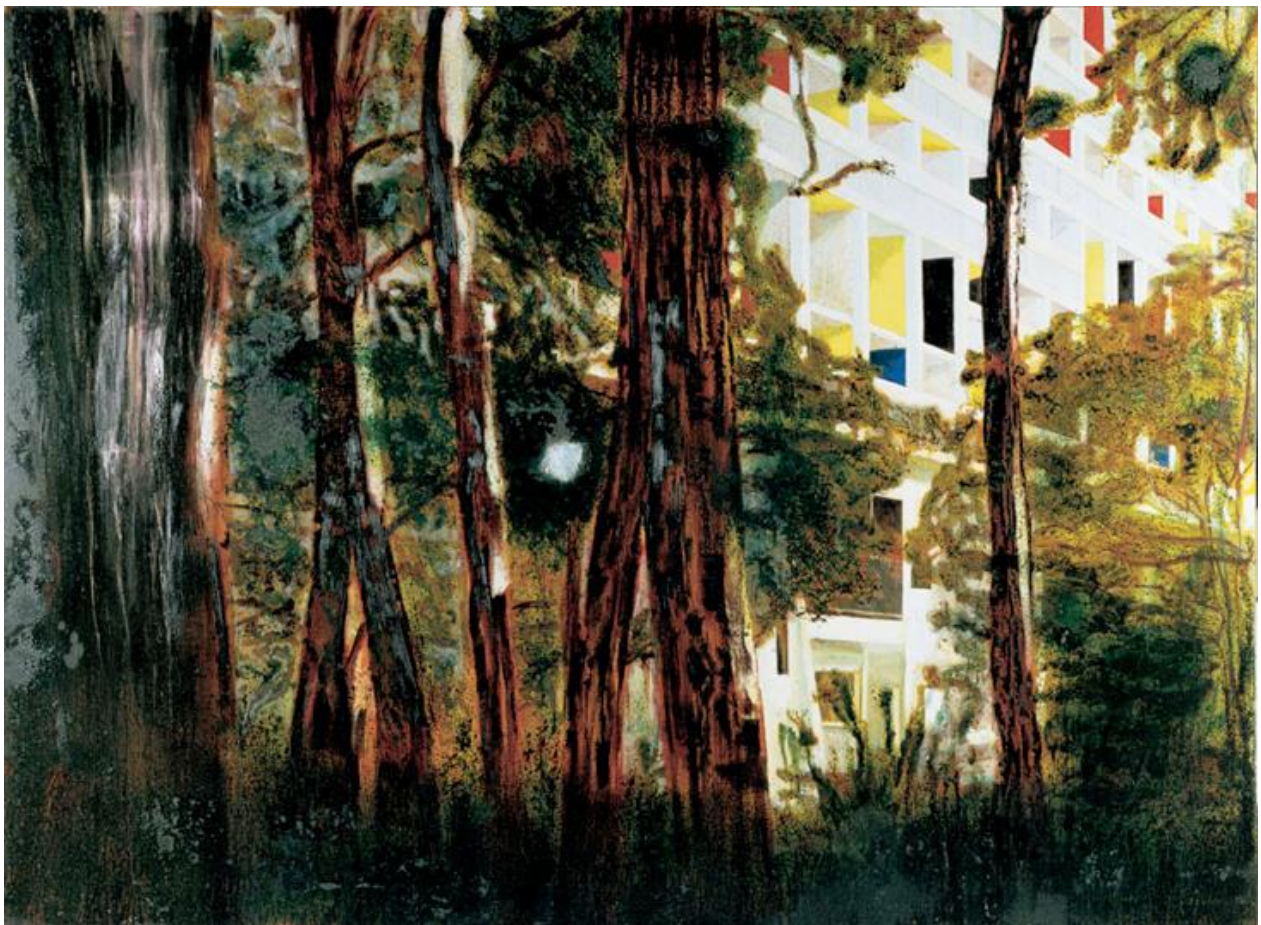


Споменици из нехата, Танјуг, дигитални колаж 2014.

које, упркос најбољим намерама, испоставиће се, на крају нисам имао. За фотореалистички приступ, подражавањем црно-белог фотографског колажа, одлучио сам се јер би графички третман ове представе могао посредно да реферише на барокно стваралаштво и руинофилију која се у тој епохи јавља са посебним интензитетом. Био би то мали, лични омаж уметницима попут Пиранезија, али би, будући да је дословном раду по фотографији реч, отварао и питања оригинала, копије, уметничког дела и његове репродукције, уопште узев оправдања или одсуства истог за прибегавање овом ликовном поступку у данашњем, у многоме дигитализованом свету.

Још један од кључних проблема који су довели до тога да одустанем од овог пројекта и обраде ове теме у поменутом облику јесте и сусрет са сликама Питера Доига (Peter Doig)

из циклуса „Concrete Cabin“ на којој се налази једна од Корбизјеових „Unité d'Habitation“¹. На тој слици, наине, кроз густо растиње, смештено у први план, назиремо светлосне одбљеске бојених геометријских површина унутрашњег зида тераса. Иако сликарски решено у нешто експресивније маниру, и иако предмет интересовања није био истоветан оном који је инспирисао шкотског уметника, одустао сам од даље разраде овог концепта будући да сам осећао да би даље третирање ове теме морало да буде представљено у контексту реферисања на Доигов рад, једна врста апропријације, што, из свега приложеног, није била иницијална намера.



Питер Доиг, *Concrete Cabin*, 1992. – 1996.

¹ Види више на <https://www.wallpaper.com/art/peter-doig-the-architects-home-in-the-ravine>, последњи приступ 16.2.2021.

Одлучио сам да своју поетику даље развијам на сличан начин, уз варирање ликовног израза. Инспириран концептом случајних споменика Алојза Ригла, одлучио сам се да насликам један од знаковитих топонима који на симболичком плану означава и описује успон нацизма. Реч је о „Zeppelinfeld“ (поље цепелина, цепелин-поље), месту на ком је 1909. године атерирала прва летећа направа овог имена, названа по њеном власнику, грофу Цепелину. Оно што ми је било занимљиво је да је управо то место (а имајући у виду Шперову осетљивост према концепту времена и симболици својих грађевина које је пројектовао да сведоче вечно) изабрано као локација нирнбершког стадиона, конгресне дворане на отвореном Национал-социјалистичке демократске партије Немачке, оне која је главни архитектонски протагониста чувеног филма Лени Рифенштал „Тријумф воље“.

По мом дубоком уверењу, Цепелинфилд није био случајан избор. Симболика коју је то поље и до тада носило је врло јака и може послужити као доказ за неку другу врсту студије. То поље обележава и симболизује једну врсту техничко-индустријске доминације у датом тренутку. Све то не би било превише занимљиво да се десило, рецимо, у Великој Британији. Међутим, имајући у виду готово општеприхваћену теорију о трајекторију развоја фашизма и нацизма као таквог, та тачка би требало да заузима посебно место у срцу сваког искреног нацисте.

Наиме, постоје три корака који готово детерминисано производе тоталитарни, фашистички режим. Први је предуслов постојања националне буржоазије, други је економска криза а трећи хомогенизовање бирачког тела око једне ауторитарне личности, која доприноси економском опоравку друштва. Сматрам да је одабир поља, које симболизује надпросечна достигнућа националне буржоазије, био идеално место за камен темељац једног конгресног стадиона, чиме би се затворио пун круг формирања датог политичког пројекта. Ову дигресију износим како бих указао на постојање идеолошког дискурса који чини руинофилија XX века. Сам стадион и његове архитектонске одлике нису од пресудног значаја за Шпера. Он у својој књизи пише, како би јасна симболика места могла да "ради" и ако би, уместо стадиона, на пољу били остаци старог магацина који је миниран за потребе градње. Шпер је, током обиласка терена, емотивно доживео то сједињење рушевине са природом, детаљно описујући естетску привлачност коју је осетио посматрајући делове бетонских арматура које вире из зеленог поља. Тај приказ садржи све карактеристике "случајног споменика", у оном смислу у којем се они налазе као тема овог

рада. Постоји јасно видљиво "овде и сада", док функција објекта није примарно комеморативна. Из свега наведеног, мислим да можемо наслутити какве су биле тежње Алберта Шпера и у којој мери је у његовом делу постојала веза са феноменима руине и темпоралности. Тако би изведена слика била, не само руина која је и као представа, на први поглед и на прво читање, јасна руина, већ би визуелни приказ једног догађаја, на симболичком платну био руина, она ненамерна, нека врста случајног споменика.

Вођен мишљу како да, користећи се ликовним језиком, кроз традиционални медиј, какав је сликарства, дочарам импресију да је за разумевање историјских процеса неопходно, поред контекста, уочити ширу слику, како би се разумела одређена епоха, поново сам прибегла колажирању, које подразумева манипулацију фотографије поменутог слетања цепелина: Документарни фотографски запис сам модификовао тако да је зрнаста представа релативно мале резолуције постала скуп неколико стотина крупних пиксела. На тај начин, намеравао сам да приморам посматрача да ступи у интеракцију са сликом: Уколико је



Zeppelinfield, уље на платну, 150x75 цм, 2014.

примети изблиза, видеће обојене квадратиће, наизглед насумично послогане један поред другог, али, уколико се одаљи, пред њим ће међусобни колористички односи насликаних пиксела постепено почети да формирају, најпре цепелин, а затим и раздрагану светину, окупљену како би сведочила, овековечила и прославила поменути историјски тренутак. На тај начин сам, поигравајући се са формално сликарским техникама, покушао да опишем околност да је одређење догађаје неопходно посматрати са дистанце, јер се у том случају њихов карактер неупитно мења, и да често тек након дистанцирања од неке епохе можемо да јој приступимо са убеђењем да ћемо је разумети.

Извођење овог рада је подразумевало исцртавање мреже а затим пажљиво бојење сваког појединачног квадрата-пиксела. Имајући у виду да тек велики број квадрата, кореспондирајући међусобно својим колористичким вредностима, ствара верну слику онога што сам замислио као крајњи резултат, било је неопходно веома пажљиво и верно пренети тачне нијансе боја, најприближније могуће онима које су се налазиле у компјутерском колажу, како би се, пажљивим нијансирањем и интеракцијом квадратића створили планови на слици – уколико је контраст радикалан, онда би дошло до „читања“ дубине простора, то јест перспективе; уколико је слабији, онда би то говорило о форми одређеног предмета-објекта, тела, скупине људи.

Моје интересовање за третирање руине-споменика на ликовно-симболичком платну, дакле, од буквалног, преко преносног (руина као споменик из нехата, случајни споменик), даље се наставило кроз анализу нових, углачаних, чини се вечно нових објеката који упркос времену стално одржавају актуелност, који су нека врста генератора актуелности. У сазнању шта би то могли бити поменути споменици актуелности, као и у овладавању оптиком за њихово мапирање и одабир, од кључног значаја ми је била књига Марка Ожеа (Marc Augé)²

Наиме, он говори о “местима пролазности која не садрже довољно значаја да би се сматрала „местима“³. Неместа су увек углачана, компактна, непроменљива, неоштећена. Она су увек „нова“, у њима као да време стоји. Управо је то сегмент феномена хотела који интригира. Хотелске собе, у својој перманентно самообнављајућој свежини и чистоћи чине да се у њима људи осећају учаурени и заштићени од осећаја темпоралности. Будући да се

² Оже, Марк, *Неместа Увод у антропологију надмодерности*, Библиотека XX век, 2005.

³ Исто.

она не мењају, не постоји начин да се формирају сећања на одређене делове хотелских соба који би активирали осећај носталгије према одређеним предметима. Фетишизација неместа могућа је само уколико се као фетиш формира феномен неместа као таквог.

У трагању за том врстом места, изузев оних корпоративних споменика тржишној надмоћности какви су тржни центри и уопште узев све велике продавнице, и трговински ланци, дошао сам до феномена хотела. Занесен концептом самоизолације појединаца, изузетно плодних стваралаца и важних научника, покушао сам да докучим привлачности такве врсте живота. У неким пређашним временима, многи мислиоци, проводили су значајан део својих живота у хотелима. Стенли Кјубрик (Stanley Kubrick), Боб Дилан (Bob Dylan), Одри Хепбурн (Audrey Hepburn), Коко Шанел (Coco Chanel), Владимир Набоков, Жан-Пол Сартр (Jean-Paul Sartre) и Никола Тесла само су неки од резидената ових институција.



Хотел, транспоноване алегорија, уље на платну, 150x100 цм, 2014.

Хотелске собе и данас садрже извесну врсту магичне привлачности која интригира. Реч хотел води порекло од француске речи „хотел” али се сама институција јавља још у старој ери, у античкој Грчкој и старом Риму. Преци хотела заправо су била парна купатила, место где би патрицији могли да се одморе од свакодневних обавеза, разговарају или уживају у робинама и робовима. У средњем веку, оно што називамо хотелима били су манастири разноразних монашких редова који су путницима обезбеђивали преноћиште и предах, неретко и уточиште од снага реда и закона. У ХВИИ веку диљем Енглеске јављају се гостионице чију структуру у основи налазимо и у данашњим хотелима. Ту је гостиона (данас ресторан), рецепција, соба, коњи се смештају у штале (гаража). Први савремени хотел отвара се у Ексетеру (Exeter), граду на југозападу Велике Британије 1768. године. Несумњиво је, дакле, да се човекова потреба за оваквим типом институције увећавала кроз време, првенствено из практичних разлога. Међутим, фасцинација хотелом била је и остала један од феномена који, по мом мишљењу, још увек није довољно истражен.

Хотели припадају масовној потрошачкој култури, штавише, један су од првих примера ове појаве. Попут хипермаркета и шопинг-молова, они постају неместа, како је то дефинисао Оже. Наиме, он говори о “местима пролазности која не садрже довољно значаја да би се сматрала „местима“. Неместа су увек углачана, компактна, непреоменљива, неоштећена. Она су увек „нова“, у њима као да време стоји. Управо је то сегмент феномена хотела који интригира. Хотелске собе, у својој перманентно самообнављајућој свежини и чистоћи чине да се у њима људи осећају учаурени и заштићени од осећаја темпоралности. Будући да се она не мењају, не постоји начин да се формирају сећања на одређене делове хотелских соба који би активирали осећај носталгије према одређеним предметима. Оже даље наводи да "неместом" означавамо, дакле, две комплементарне али различите стварности: с једне стране, просторе створене ради одређених циљева (транспорта, транзита, трговине, забаве), а с друге однос људи према тим просторима. Мада се те две стварности делимично и у сваком случају званично преклапају (људи путују, купују, забављају се), оне се не могу поистоветити. Наиме, неместа посредују одређен скуп односа према себи и другима који је само у заобилазној вези с наведеним циљевима: као сто антрополошка места стварају органску социјалну мрежу, тако неместа стварају уговорну усамљеност.



Хотел, транспоновање алегорија, уље на алуминијуму, 2014.

Та врста аскезе несумњиво вуче корене из манастирских келија средњег века, места где је било предвиђено да се кроз молитву дође до катарзе, одређене врсте транса који би изместио наша чула, приближио нас Богу, и самим тим бесмртности и вечном животу. “Надмодерност (која је истовремена последица три врсте претераности: преобиља догађаја, преобиља простора и индивидуализације референци) природно проналази свој потпуни израз на неместима.“ Проналазак личног мира и потреба за усамљеништвом као гест против Ожеовске „надмодерности“ јесте једна од главних функција хотелских соба данас. Чини се да је управо ова релација кључна за разумевање феноменологије хотела – борба против ванитаса, таштине. У свом раду сам покушао да „транспонујем“ неке од најпознатијих алегорија на призорима ванитаса, стварајући тако мртву природу која не садржи уобичајене

елементе и симболе али познаваоцу историје уметности може омогућити јасно ишчитавање референци. Тако су пешчаници постали кварцни ручни сатови, парафинске свеће-електричне лампе, читач електронских књига, Амазонов „Киндл“ заменио је традиционалне књиге, одливак људске главе у латексу налази се уместо лобање, а огледало је остало огледало, додуше, у нешто измењеном ентеријеру. Јарко, обојено неонско светло које купа ентеријер интензивним бојама заправо је транспоновани извор светлости који је у бароку тако карактеристичан, првенствено због контраста који се том светлошћу наглашава.



2.2 Сувише људски (серија цртежа, 2015. -2017.)

На почетку докторских студија, извесна исцрпљеност бављењем темама описаним у претходном поглављу условила је да свој фокус проширим на донекле другачији медиј: вратио сам се цртежу оловком. Током школовања (првенствено мислим на вечерњи акт и прављење скица и предлога за графику), оловка као медиј ми је била у другом, често и у трећем плану. Графит је заводљив и врло манипулативан медиј и мислим да постоји оправдан и ваљан разлог што се на њему не инсистира док се не савладају друге цртачке технике. Враћање оловци, након готово читавог периода студија, било је попут поновног упознавања. Приметио сам да је моја цртачка логика потпуно другачија и тек тада увидео колико је широк дијапазон могућности употребе графита на готово све замисливе начине. Па ипак, колико год, са техничко-извођачке стране, побегао у други медиј, теме које су ме занимале су ипак платиле неку врсту логичког следа, дозволићу себи да то назовем личним развојем:

Истраживање алегорија као основних уметничких стилских фигура довело ме је до посматрања моде на сасвим другачији начин, него што је то био случај до тада. Нисам сада видео то само као пуку уобразиљу раскоши и статуса, већ сам читаву индустрију почео да посматрам критички. Негде у то време глобалну популарност стиче аустралијски андрогини транс модел Андреј Пејић (касније је извршио операцију промене пола, па је сада Андреја Пејић). Биће да је њено/његово српско порекло, благодарећи са светском славом, препознато од стране наших медија, па је тако његов „случај“ дошао и до мене. Заинтересовао ме је тај однос моде према телу, њена, готово амбиваленција према полу *per se*. О андрогиности говори још Платон, у Гозби⁴, када кроз Аристофана, у четвртој беседи, испреда прастари мит о томе како су сви људи на почетку били једно, како је постојао и трећи, андрогини пол, али су богови, тежећи да их се реше, те првобитне људе исекли на пола и приморали их да од тада стално буду у потрази за том својом, изгубљеном

⁴ Платон, *Гозба или О љубави*, Дерета 2015.

половином.⁵ „Сваки је човек преполовљено знамење (симболон). Свако тражи своју половину, сродну душу, а та жудња за целином зове се љубав. Ерос нам помаже тако што нас води према ономе што нам је сродно. Човек треба да чини оно што му доликује како нас богови не би још једном располовили. Ако се спријатељимо с боговима, пронаћи ћемо свог комплемента, и тако се вратити својој првобитној природи. Ако то не можемо, онда треба да нађемо онога ко нам је по својој природи близак.“⁶

Моји мотиви да се дубље упустим у ову проблематику били су посве визуелни, налазио сам да код андрогиних модела та тензија маскулиног и фемининог даје једну врсту посебности и лепоте, коју је било веома занимљиво цртачки обрадити. Имајући у виду да се концепт андрогиности, као што сам навео разматра и промишља још од антике, а да се



Елса, оловка на папиру, 2015.

⁵ Важно је нагласити да Аристофан под другом половином не подразумева искључиво супротан пол, чак говори о томе да су мушкарци који „...љубе мушкарце и налазе задовољство у томе да леже са одраслим мушкарцима [...] такви дечаци, кад одрасту, постају људи за државне послове.“

⁶ Види више у <https://www.nova-akropola.rs/platon-gozba-ili-o-ljubavi/>, последњи приступ 16.2.2021.

антика оживљава у време ренесансе, одлучио сам се - будући да је у питању веома традиционални медиј, и веома традиционална накана, а то су портрети - да се поиграм са формом коју ћу извести као крајњи резултат и да свесно кокетирам са ренесансним портретима (пре свега оним са севера Европе), па сам, изузев портрета који, када је реч о фризурама и одевању, јасно одишу савременошћу, одлучио да кроз процес прављења предлогака просејем референце на уметнике северне ренесансе који су ми посебно драги.

Ликовна техника коју сам одабрао подразумевала је релативно узан спектар графитних оловака: у великој већини реч је било о тврдим оловкама, а дебљине су се кретале од 8Н до В1. Поступак је подразумевао скицирање и формирање основних облика најтврђим оловком, а онда формирање сенки и планова кроз грађење благих валера, мењајући дебљину оловке. Нисам користио гумицу, будући да су површине које сам добијао рађене јако ситним, неправилним кружним облицима (дакле, шрафура као поступак овде потпуно изостаје), тако да ме је то подсетило на неку врсту ткања. Где је било потребе за тамнијим површинама, оне су постигнуте грађењем више слојева тог ткања, често оловком истоветне дебљине, тако да је њихов преклоп, или боље речено прожимање, кроз седиментацију графита давало утисак тродимензионалности. Стога би коришћење гумице и брисање једног дела наслаганих слојева створило шупљину која би „исцепкала“ поменути вез, он не би био течан као што јесте, а свака додатна интервенција у смислу поправке би деловала као некаква закрпа. Цео поступак је био дуготрајан, усудићу се да кажем пипав, јер, благодарећи овим околностима, нисам имао превише простора за грешку, што је захтевало концентрацију и стрпљење са којим се нисам до тада сусретао. Милета Продановић у тексту за изложбу на којој су били изложени ови радови, примећује:

„Радови Луке Триповића уз такво опредељење носе и наглашено одустајање од разнобојног универзума, готово аскетско свођење на графит. На онај начин на који данас снимљене црно-беле фотографије или играни филмови свесно евоцирају нека давна времена, времена са патином, и радови овог уметника – барем на први поглед – рачунају са игром названом „ретро“. Али то је варка, у подтексту изложених цртежа стоје (између осталог) и знања стечена у информатичкој сфери, предлози посредовани дигитализованом фотографијом и рачунаром... То су, дакле, концептуални колажи

подешени да створе утисак старовременског, аналогног приступа. У том и таквом свету, привидно сређеном и лишеном траума, налазе се, међутим, корени свих недоумица које раздиру наше време. Сви они чиниоци који условљавају нашу данашњу несигурност, нашу бојазан од скорошњег распрскавања глобалног поретка који – чини нам се – остаје и претрајава по некој врсти инерције, зачети су као малена чворишта, ембриони, исклизнућа... баи у тим сада давним временима свеопштег епохалног спокоја.“⁷

Старовременски приступ о којем, између осталог, Милета Продановић пише у тексту, заснива се и на свесно одабраним референцама и алегоријама. Тако рад, насловљен са „Мува, студија по Петрусу Кростосу“, алудира на слику овог аутора под називом „Портрет Картезијанца“. Слика из петнаестог века, осим умешности која је одликовала аутора, има значај и по томе што је у питању један од првих примера *trompe-l'œil*: Мува, на подзиди испод торзоа овог монаха, изгледа као оптичка илузија. Постоје разна тумачења и нагађања шта овај инсект симболише, са једне стране говори се о греху, корупцији и смртности, чак и сатанизму, док други говоре да је у питању гест који говори у прилог виртуозности и супериорности уметника. Младић кога ја приказујем, са друге стране, попут оновремених монаха, симбол је једне врсте чедности; и он, такође, носи одећу која је (додуше у контексту времена) сведена; он, такође, представља једну врсту умерености, склада (ако је у случају монаха акценат на унутрашњем миру, овде је склад потпуно огољено естетски); обојица, дакле, носе једну врсту униформе, или, како би рекао Ролан Барт – костима, то јест знака⁸.

Принцип интервенције, апропријације и римејка, рекреације ренесансе композиције, интерпретације одређеног уметничког дела „осавремењивањем“ садржаја, али и даље јасним алудирањем кроз референце на дело које је предмет, објекат, то јест извор инспирације, применио сам имајући у виду једно од мени најдражих платана Лусијана Фројда (Lucian Freud) под називом „Large Interior W11 (after Watteau)“, у ком уметник „осавремењава“, реинтерпретира слику Антоана Ватоа (Antoine Watteau)⁹ „Љубоморни“

⁷ Види више у <https://domomladine.org/izlozbe/izlozba-slika-i-crteza-ljudski-faktor-stefana-tasica-i-luke-tripkovic/>, последњи приступ 17.2.2021.

⁸ Више погледати у поглављу овог рада под насловом „Болест као метафора“.

⁹ Више види у <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/variation-transformation-and-interpretation-watteau-and-lucian-freud/>, последњи приступ 17.2.2021.

(Les Jaloux) у којој су протагонисти чланови позоришног ансамбла *Commedia dell'arte*. Фројд је, по сопственом сведочењу, испрва хтео да направи копију, али се онда запитао: „А зашто да не урадим сопствену верзију?“¹⁰

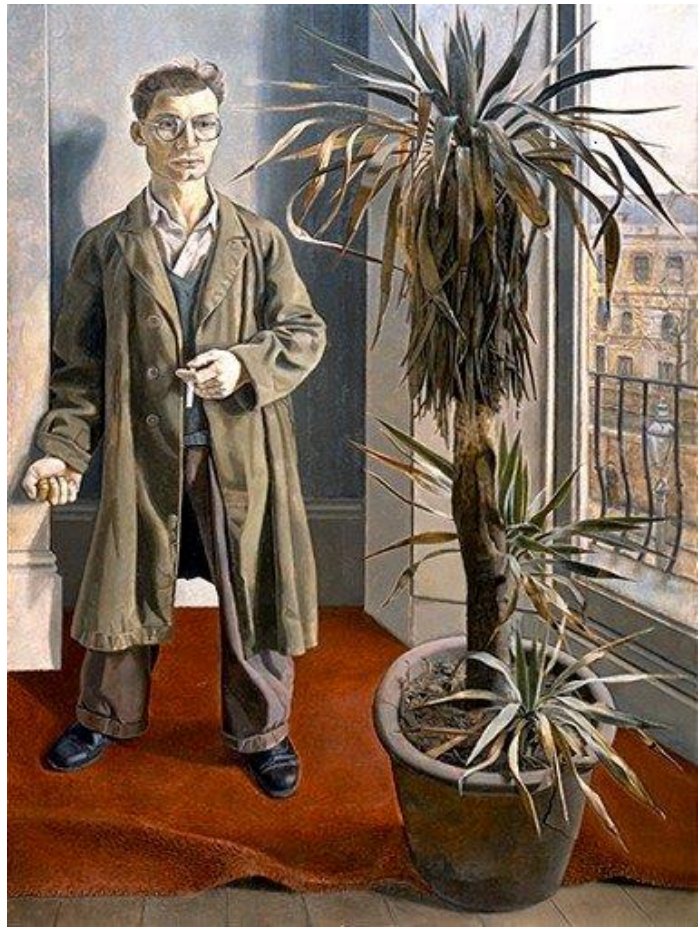


Фројд, *Large Interior W11 (after Watteau)*, 1981. – 1983. и Вато, *Les Jaloux*, 1712.

Вођен сличном мишљу, заведен стваралаштвом Петруса Крстуса (Petrus Christus), али и очаран Фројдовим сликарским умећем, које вас, уколико имате среће да га испитате изблиза, када вас запахне, мења заувек, одлучио сам да направим своју верзију Крстусовог Картезијанца, али и Фројдовога платна „Ентеријер у Падинготну 51“ (Interior in Paddington 1951), својевремено оштро критикованог због „кратких ногу“ модела¹¹. Када сам пронашао идеалну модну фотографију, приступио сам даљем колажирању, компјутерски аплицирајући биљку, тако да посредно реферише на поменуто Фројдово дело.

¹⁰ Исто.

¹¹ Види више у <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/lucian-freud/lucian-freud-room-guide/lucian-freud-room-guide-room-1>, последњи приступ 17.2.2021.



Петрус Кростос, *Портрет Картезијанца*, 1446. и Лусијан Фројд, *Ентеријер у Падинготну 51*, 1951



Мува (студија по Петрусу Кростусу), оловка на папиру, детаљ, 2015.



Мува (студија по Петрусу Кростусу), оловка на папиру, 2015.

Такође, оно што је карактеристично за Фројдово стваралаштво на почетку каријере, јесте експресивност портрета која се наглашава благим анатомско-фацијалним хиперболама, што се најчешће огледа у једној врсти стилизације и предимензионирања очију, нешто ређе уста. Те изражајне, крупне, продорне очи Фројдових модела и су такође предмет мог реферисања на велике и недостижне узорне. Но, имајући у виду да осврт на велике и значајне уметнике није био мој примарни циљ током настанка овог циклуса, очи модела су увећане благо, готово неприметно, таман да та дисторзија буде на нивоу интимног ужитка за који ћу само ја знати. И овде је приметно коришћење тврдих оловака, седиментација графита кроз слојеве и преклапања „везова“, што је можда најочигледније на моделовом шалу који је саткан од великог броја неправилних кружића, попут ланчаних карика.

У читавој серији сам трагао за амбивалентним изразом, алегоријама које дискретно упућују на тај fino изаткани баланс фемининог и маскулиног који обитава у човеку. Ако је мода један од најдиректнијих видова политизације уметности¹², трагао сам за одговорима шта нам то модни трендови доносе, шта нам поручују и шта покушавају да сугеришу, без намере да се према било чему вредносно одредим. Интересује ме тај метајезик уметности, интертекстуалност ако се хоће, једна врста форензичког процеса рашчлањивања амбиција, хтења и намера уметника кроз векове да нам у форми уметности пошаљу извесну поруку.

Милета Продановић у тексту о овом циклусу цртежа такође пише како „...њихова андрогиност јесте од оне врсте која се објављује на страницама модних магазина. Одатле потиче и извесна неодређеност њихових погледа: час се учини да емитују неки благи (хињени) пркос, час збуњеност... На неким од цртежа приказане су и биљке. Неме, какве већ јесу по својој природи – и биљке овде на неки начин говоре својом, поново амбивалентном симболиком. Коначно, на једном од цртежа особа прекрштених подлактица стоји испред зида са низом окачених трофејних рогова срндаћа. Централни трофеј је тачно над њеном главом. А ми добро знамо ко је тај чије људско обличје допуњују рогови...

Цртежи уметника су, дакле, слојевите загонетке: оперативни на више нивоа они траже активног и образованог посматрача. Наравно, својим појавним хоризонтом, егзекуцијом, ови радови могу задовољити и гледаоца који од уметности не тражи ништа више од

¹² Више у поглављу „Болест као метафора“ овог рада.

перфекције извођења... Онај, пак, ко цртеж види као (могућу) мапу (закопаног блага) моћи ће да се, пратећи луцидно распоређене детаље, отисне на истраживачко путовање.¹³

Слојевитост, дакле, која постоји у формалном, цртачком процесу, донекле комплементира са слојевима симбола, значења и алегорија; Оне, међутим, нису за циљ имали претенциозну утакну поруку о било чему, већ игру, и, као што сам већ написао, реферисање и давање једне врсте интимног омажа људима који су на мене као реципијента уметности оставили јак и снажан утисак. У процесу идејног, али и дословног колажирања видео сам шансу да се опробам у коришћењу једног традиционалног медија до ког држим, а да за то имам јасно идејно и концептуално оправдање.

¹³ Види више у <https://domomladine.org/izlozbe/izlozba-slika-i-crteza-ljudski-faktor-stefana-tasica-i-luke-tripkovic/>, последњи приступ 17.2.2021.

2.3 Сањани објекат (серија слика)

Наслов овог циклуса настао је као својеврсна инверзија појма који је у визуелне уметности увео један од најзначајнијих уметника 20. века – Марсел Дишан (Marcel Duchamp); Реч је – наравно – о концепту *objet trouvé*, или *ready made*. Будући да је Дишан овај појам „позајмио“ из модне терминологије (*prêt-à-porter* или *ready-to-wear*), помислио сам како би било допадљиво да га донекле „вратим“ у оригинално „станиште“. Феномену и систему моде, односно њиховим теоријско-уметничким експликацијама ћу посветити засебна поглавља, а овде ћу се бавити ликовним аспектом радова које сам, дакле, насловио са „Objet revé“ – сањани објекат. Полазиште је наставак мог интересовања за феномен моде, који је стидљиво започео циклусом портрета андрогиних манекенки и манекена, с тим што се сада акценат и фокус мог интересовања са људских фигура пренео на оно што представља „мрачни предмет жеље“, бренд, статусни знак, бартовско означено – на модне артикле.

Мода је, рећи ће Барт, дете капитализма, и она свој замах и разобрученост у досегу свога утицаја достиже оног тренутка када долази до успостављања два супротстављена система вредности – западног капитализма, кроз покушај промоције или наметања концепта „welfare state“, те источних варијанти меких и тврђих социјализама. Мода, дакле, свој замах почиње да остврује у време високе модерне, у време интензивног натицања два концепта биполарног света.

Негде у то време, да ли због демократичне и комуникативне одлике примењеног дизајна, он постепено, али суверено, почиње да прави пробој у поље такозване високе уметности. Не треба подсећати на цртицу из биографије Ендија Ворхола (Andy Warhol) која каже да је највећи уметник поп-арта пре излагачког успеха једном недељно слао илустрације дизајна стилето ципела славне компаније И. Милер магазину „Њујорк тајмс“.

Поп-арт се посредно наслања и комуницира са идејом пронађеног објекта Марсела Дишана, о чему нам живо сведочи дуг и сложен однос Артура Дантоа (Arthur Danto) са

Ворхоловим „Брило“ кутијама¹⁴, али, за разлику од, рецимо, писоара који може бити било који писоар на овом свету, оно што одваја поп-арт од Дишана је свест о бренду, његовој јединствености, и, ако се хоће иконичности. То је аспект поп-арта који сам желео дубље да истражим, али да, управо реферишући и на Дишана, укажем и на поменуту везу. Како сам Ворхол говори 1975:

„Америка је започела традицију у којој најбогатији потрошач купује исти производ као и најсиромашнији. Можете гледати телевизор и видети Кока-Колу, и знате да и председник пије Кока-Колу, Лиз Тејлор пије Кока-Колу, и можете да помислите, за себе, ви можете да пијете Кока-Колу такође. Кока-Кола је Кока-Кола, без обзира на суму новца коју поседујете ваша Кока-Кола неће бити боља у односу на ону коју пије клошар на углу. Све Кока-Коле су исте и све Кока-Коле су добре.“¹⁵

Ворхолов цитат се, по мом мишљењу, из данашњег угла не може посматрати без извесне дозе цинизма. Данас, када је бренд хипертрофирао, деца у, рецимо, Индији, могу поседовати „Ајфон“, али им је зато пијаћа вода недостижан сан. Забележену мисао такође



Рекламе за Кока-Колу, шездесете године прошлог века

¹⁴ <https://www.warhol.org/arthur-danto-on-andy-warhols-brillo-box/#:~:text=Brillo%20Box%20is%20a%20work,a%20true%20philosopher%20of%20art.>, последњи приступ 17.2.2021.

¹⁵ Shanes, Eric, *Pop Art*, Parkstone International, 2009

наводим из још једног разлога, а то је што се бренд, у овим речима, ставља изнад овоземаљског материјалног, он добија иконичну вредност. Као што су феудални владари пред фрескама, на пример, Сопоћана, били рабови божји колико и неки убоги кмет са околних брда, на исти начин је дисперзивна и снага једног бренда. Када је о модним артиклима реч, они, имајући све ово у виду, постају једна врста униформе, а та униформност заправо шаље сигнал – начин костимирања, у складу са армијом инфлуенсерки и инфлуенсера, који као некакви визуелни проповедници комуницирају тренд, моду, стил, смешта вас у одређену класу. Предмети се путем бескрајног броја шумава намећу као „Сањани предмет“, нешто што је исходиште инструментализације амбиције. Дозвољени минуси на картицама, кеш кредити и остале алатке економске протетике омогућавају нам саображење са тим иконичним представама. Више, дакле, не гледамо у мучеништво неког ранохришћанског свеца, какав је рецимо Свети Аполинар, слушајући причу о његовом скончавању на роштиљу, данас, када имамо поп звезде, било да су у питању Џејмс Дин или Марлон Брандо с почетка каријере у „Бомбер“ јакнама, или неки од наставака филмске блокбастер саге „Осветници“, наш фокус прелази са поистовећивања са унутрашњим врлинама хероја на пуко визуелно подражавање.

Имајући све ово у виду, одлучио сам се да направим слике-иконе, кокетирајући са источном традицијом златне позадине, док би централно место на платну заузимала предимензионирана представа естетичког предмета. Уколико ми се чинило да је одређени предмет довољно скулптуралан по себи, да се може насликати независно од контекста у ком се приказује (као, на пример, ранац, или наочари), онда сам их сликао у целини; уколико је пак, то била нека особеност одређеног типа одећа, дизајнерско-ликовни гест који је ту врсту одеће у датом тренутку на неки начин одвајао од конкуренције, онда сам се одлучивао за изоловање тог геста и његово превођење у медиј слике, како би га на тај начин приказао као аутономни објекат.

Најпре сам се одлучио за наочаре фирме „Oliver Peoples“, које у поп култури постоје још из времена екранизације „Америчког психа“. Ако само овлаш погледамо њихов „Инстаграм“ налог, видећемо да је концепт ове фирме веома сличан оном Ворхоловом. Навешћу само један пример:

Поводом педесете годишњице филма „Убити птицу ругалицу“, компанија лансира свој „Грегори Пек“ модел, рекреиравши дизајн наочара које је, тумачећи Атикуса Финча,

носио прослављени глумац. Мода у себи иманентној одлици да „извлачи мртве знаке“¹⁶, она се бави културалном археологијом, и, попут неке дивно очуване грчке вазе, која, у време када је била само једна од стотину ваза намењених складиштењу маслиновог уља „извлачи мртви знак“ из прошлости и актуелизује га, ставља а пиједестал користећи јавне личности, првенствено глумце, дакле колеге-наследнике Грегори Пека, као промотере-проповеднике. Артикал се рекламира као „иконични дизајн“ (iconic design), учитава му се ауратска и овде и сада вредност, како би рекао Бенјамин, он постаје бренд, попут Кока-Коле у Ворхоловом случају, доступан свима – њега носе и Харисон Форд (Harrison Ford), Ал Паџино (Al Pacino), Џони Деп (Johnny Depp), Роберт Дауни Џуниор (Robert Downey, Jr.) и Кристен Стјуарт (Kristen Stewart), али је, имајући у виду цену од неколико стотина фунти, он доступан свим Американцима, али и већем делу „западног света“.



Детаљ са веб-сајта који нас обавештава о лансирању модела „Грегори Пек“¹⁷

Имајући све ово у виду, почео сам са сликањем предимензиониране представе овог модела наочара. Предимензионираност је за циљ имала да се објекат измести из сфере свакодневнице, да се његов *ready-made* потенцијал потпуно ампутира. Апропријацијом објекта жеље, сањаног објекта из реалности у свет уметности, тежио сам ка томе да се његова иконичност додатно нагласи, да он заузме централну улогу.

¹⁶ Sheringham, Michael, *Fashion, Theory, and the Everyday: Barthes, Baudrillard, Lipovetsy, Maffesoli, Dalhousie* French Studies, vol. 53, 2000, pp. 144–154. JSTOR, www.jstor.org/stable/40838243 Последњи приступ 17.2.2021.

¹⁷ <https://www.gregorypeck.com/shop-2/oliver-peoples/>, последњи приступ 17.2.2021.



Oliver Peoples, уље, златни листићи и течно злато на платну, , 120x120 цм, 2017.

Алтернативни наслов за овај циклус био је мало поетичнији и гласио је „Волите моду као што је Франсис Пикабија волео машине“ – што су два омажа у једном. Први је наравно, омаж Франсису Пикабији (Francis Picabia) и директно се односи на његово платно „Fille née sans mere“ (Девојка рођена без мајке), које се појављује у разним инкарнацијама. Испрва је

била цртеж оловком и тушем, који је представљао „механоморфно биће“¹⁸, из 1915. Касније је наставио да развија оду идеју и напослетку насликао дијаграм железничке машине. Плошна, златна позадина резултат је Пикабијине потребе да редукује све осим централног дијаграма машине. Златом је, напросто, прекрио све сувишне детаље. Платно је резултат коперниканског обрта у приступу уметности који се догодио Пикабији након друге посете Њујорку са Марселом Дишаном:



Франсис Пикабија, *Девојка рођена без мајке*, гваш и метална фарба на одштампаном папиру, 1916.-1917.

¹⁸ Види више у <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/january/22/the-mechanised-world-of-francis-picabia/>, последњи приступ 17.2.2021

Запљуснут индустријализацијом, архитектуром, градом који је једна врста не-места, механицистичко-индустријалистичке утопије¹⁹, Пикабија по сопственом признању мења своје уметничке светоназоре. „Готово тренутно након доласка у Америку, запахнуло ме је убеђење да је генијалност модерног света у машинерији, и да кроз њу уметност треба да пронађе свој најјаснији израз.“²⁰

Јасна је, разуме се, Пикабијина намера да реферише на безгрешно зачеће, дакле, да улази у хришћанску терминологију, да ствара извесни терминолошко-симболички „кросовер“, да ли са иронијском дистанцом према ренесанси и сакралној уметничкој пракси уопште, или не, то није познато²¹.

Други омаж који сам наменио овом раду, и који без поменутог алтернативног наслова напосто не функционише је омаж Раши Тодосијевићу и његовој изложби у Српском културном центру у Паризу²² под насловом „Волите Француску као што је она волела Ван Гога 1886.“, што је опет, разуме се, циничан осврт на испис који стоји на Споменику захвалности Француској на Калемегдану. Ови насловом сам хтео да уведем неколико слојева могућег читања рада, извесну дозу циничног одклона према иконографији брэнда и раскоши која своје потрошаче третира тирански, као сопствене жртве.

Што се формално-техничко аспекта извођења слике тиче, сликао сам лазурним наносима, имајући у виду да ми је било стало да пренесем материјалност пресованих комадића ацетата који се користе у производњи ових наочара. Слагањем лазурних слојева опонаша се сама слојевитост структуре, и избегава се јак контраст између сликаних површина. Како би подражавање било што адекватније, било је неопходно да форму која за сврху има подражавање ћилибара опишем поменутиим слојевима, јер ће на тај начин боје кореспондирати једна са другом и створити жељени ефекат.

Када је реч о позадини, испрва сам користио златне листиће, али њихова структура и углачаност нису кореспондирале са бојом на начин на који сам то иницијално замислио.

¹⁹ Бројне су расправе о пореклу појма „утопија“. По једнима, реч је о префиксу еу – што на грчком означава добро, и појму топос – место, док је по другима у питању хомофон оу – који значи не. Нагађа се да је Томас Мор (Thomas More), када је давао име свом славном делу, у овој игри речи испољио саркастично становиште како је добро место заправо непостојеће место, не-место. – Прим. Лука Трипковић

²⁰ Види више у <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/january/22/the-mechanised-world-of-francis-picabia/>, последњи приступ 17.2.2021

²¹ Иди у <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8581/fille-n%C3%A9e-sans-m%C3%A8re-girl-born-without-mother#related-media-anchor>, Последњи приступ 17.2.2021.

²² Види више у <http://www.seecult.org/vest/rasa-todosijevic-u-parizu>, последњи приступ 17.2.2021

Стога сам, након лепљења листића, приступио шмирглању читаве позадине, стварајући благ, милиметарски рељеф, а затим нанео неколико слојева течног злата. Резултат је био извешан контраст између позадине, експресивно третираног монохромног наноса боје, и поприлично равног, смиреног, сликаног објекта. На тај начин су наочари додатно избијале у први план, као да се њихова икониичност пробија из једног нереда, као да га оне умирују, савлађују и надвлађују.

Исти поступак сам применио на неколико осталих слика, оне које су за мотив имали модне артикле као објекте. За Ермес (Hermès) кравату сам се одлучио јер њена орнаментика



Ермес, уље и течно злато на платну, , 120x120 цм, 2018. – 2020.

буја од набрајања и понављања мотива, стилизованог растиња које ме неодољиво подсећа на манир извођења флоре на раскошним средњовековним таписеријама, као што је циклус од седам сцена из лова на једнорога²³.

За разлику од Пикабије и Ворхола чија уметничка методологија укључује коришћење фотографије, штампе и манипулацију њоме, мени је ближи био, условно речено, мало више лирски приступ (у овом случају то је било сликање), који, упркос коришћењу разних врста помагала, никада није напустио израз Роја Линхенштајна (Roy Lichtenstein).

Линхенштајн „налази своју уметничку „територију“ усвајањем, то јест адаптирањем штампаних објеката-ствари.²⁴“ Упркос убеђењу да је уметник користио предлошке из популарне културе и просто их копирао, када се визуелни извори упореде са производима (сликама), види се адаптација, интервенција - крајње сликарска - која подразумева додатно аранжирање композиције. У Линхенштајновом поступку (иако, за разлику од њега, мој процес укључује дигиталну припрему) сам нашао оправдање, не само за апропријацију, већ и за адаптацију детаља одређених производа које сам, потом, као што сам већ писао, производио у аутономни, самодовољни мотив. То је случај са пумом која је своје место нашла међу креацијама модне куће „Валентино“ из летње колекције за 2017. годину.

Ту долази до мешања и прожимања сензибилитета уметника чији сам рад користио као полазиште:

Постоји, дакле, предумишљај, да се бавим брендом, на начин на који је то структурирао Ворхол – али и да га проширим: будући да је Ворхолово запажање о „Кока-Коли“, усуђујем се рећи, унутарполитичко, он свој координатни систем формира у границама света који искуствено познаје, потрошачког америчког друштва шездесетих и седамдесетих година. Али управо околности које је описао, та врста доступног егалитета, који симболише флаша једног газираног пића, поредак који се илуструје тиме да су у једном друштву свима доступне, не само основне ствари, већ и нешто што је само по себи мала, ситна привилегија (или се то на тај начин читало ван Америке). Са друге стране, оно што је карактеристично за бренд попут „Кока-Коле“, а исто се може рећи и за неке друге симболе популарне културе (наведимо само пример концерта „Ролнстоунса“ у Хавани непосредно

²³ Nickel, Helmut, *About the Sequence of the Tapestries in The Hunt of the Unicorn and The Lady with the Unicorn*, Crockett, J. Lawrence, *The Identification of a Plant in the Unicorn Tapestries*, Metropolitan Museum Journal, vol.17, 1982, стр. 13-22, The Metropolitan Museum of Art, 1984

²⁴ Hendrickson, Janis, *Lichtenstein, The Irony of the Banal*, Taschen, 2011.

после смрти Фидела Кастра), јесте да њихов пробој на одређено страни тржиште значи једну врсту „забадања заставе“ на одређену територију. Символички, бренд постаје гранична караула досега једне доминантне културе. Хтео сам да нагласим тај сегмент естетизације политике која се након другог светског рата несумњиво користи као тактички маневар.



Валентино, уље, златни листићи и течно злато на платну, 120x120 цм, 2018.

Пума је за мене, покушавајући да разазнам визуелно-симболички језик ових модних „костима“, инкорпорирана готово као хералдички елемент. На примеру јакне типа „бомбер“, где видимо главе пума које се извијају око делтоидних мишића и, разјапљених чељусти, готово кидишу једна на другу, чини ми се како дизајнер „извлачи мртве знаке“ из шеснаестовековне Италије, правац из радионице великог мајстора Филипа Негролија (Filippo Negroli)²⁵

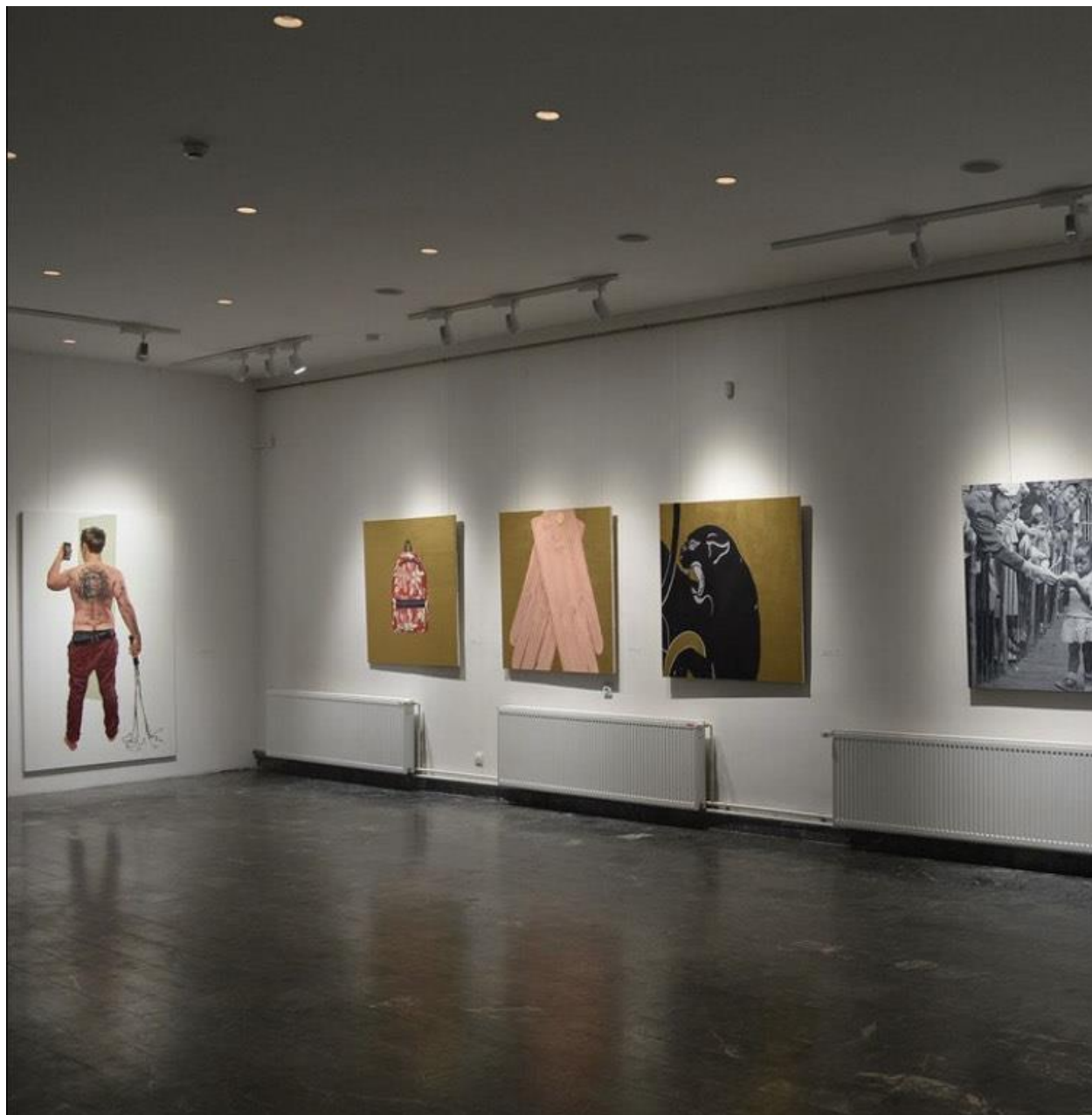


Валентино „бомбер“ јакна и оклоп Гвидобалда дела Ровереа

Разуме се, оклоп намењен Гвидобалду Дела Ровереу (Guidobaldo II della Rovere) из Урбина, представља један од најминуциозније урађених оклопа које познајемо, али веза једног витешког оклопа са „бомбер“ јакном (а само име јој сугерише да и овај артикал, попут многих, испрва бива дизајн за официре), и њихових, условно говорећи, хералдичких симбола, указује на моћ и дуговечност симбола и његову употребу. Моја замисао је била да их напросто „изместим“, лишим те привиде естетичке утилитарности и, као чисту форму изложим на сугестивној златној позадини. Чини ми се да је резултат био задовољавајући,

²⁵ Pyhrr, Stewart W., Godoy, Jose-A., *Heroic Armour of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his Contemporaries*, The Metropolitan Museum of Modern Art, New York, 1999.

будући да њихово ређање, рецимо, на зид галерије, ствара својеврсну модну иконографију и отвара простор за велики број тумачења, што ми је, на крају крајева – и био циљ.



Поставка у Галерији савремене Уметности у Смедереву, 2018.

2.4 Студија случаја (практични део докторског уметничког пројекта, 2020. – 2021.)

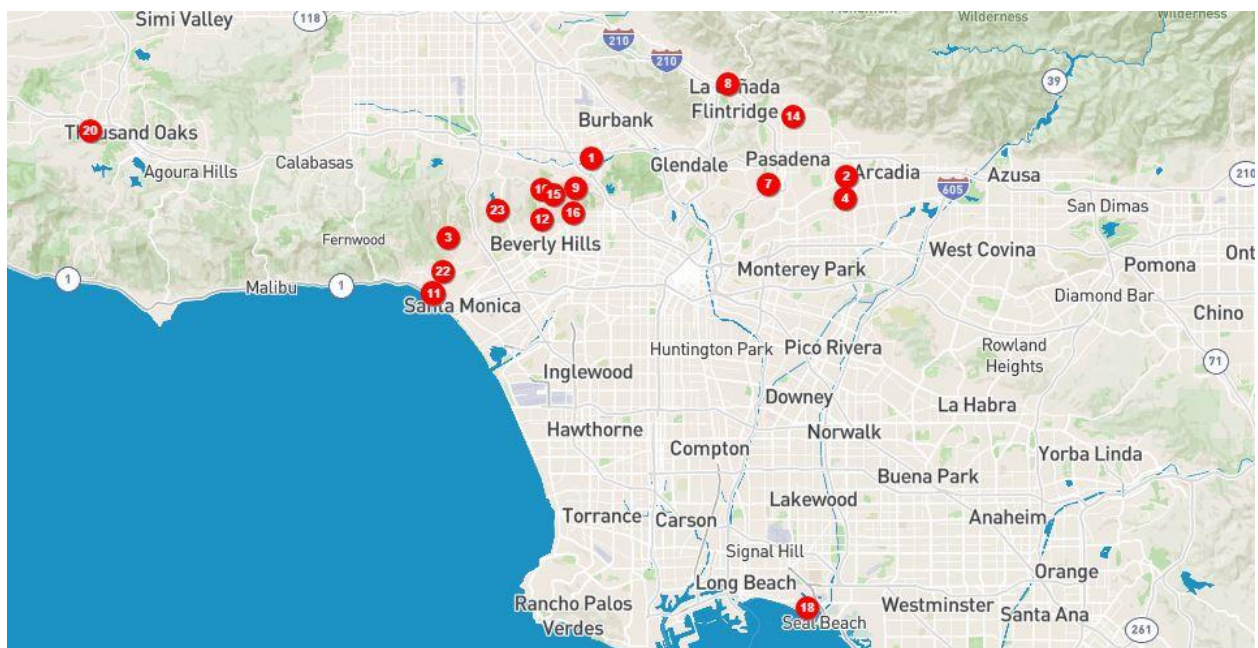
Изложба „Студија случаја“ представља исходиште, досег онога чиме сам се бавио на докторским академским студијама. Реч је о сликама које представљају изабрани медиј артикулације дигиталних цртежа, насталих у претходних годину дана. „Студија случаја“ је наслов експерименталног пројекта, иницираног од стране Џона Ентенце (John Entenza), који је овај експеримент „обнародовао“ у свом уредничком тексту у јануарском броју магазина „Уметност и архитектура“ (Arts & Architecture)²⁶. Будући да сам у претходним одељцима рада кроз теме којима сам се бавио покушао да прикажем свој уметнички развој и концептуалне основе са којих полазим, налазим да је и овај, финални пројекат, непосредно на линији свега што сам пре њега радио. Ту је фасцинација простором, и то не било каквим, већ простором који је везан за један типичан историјски период, ту је намера да се кроз одабир медија и третмана сликарским језиком осврнем на уметнике који су ме инспирисали, нека врста постмодернистичког цитата, али и интересовање за симбол, његову експлоатацију и инструментализацију, а куће из пројекта „Студија случаја“ свакако јесу инспирација и надахнуће, не само архитектама, већ и свим љубитељима уметности.

Оно што ме је испрва привукло јесте њихова архитектонска вредност: саме по себи, ове куће представљају један од врхунаца Интернационалног стила, њихова сведеност и принцип модуларности обухватају све кључне принципе засноване на промишљању архитектуре на начин на који су то чинили Корбизје или Гропијус (Walter Gropius). Оне представљају покушај раскида са прошлошћу, али не путем њеног негирања, већ путем усвајања и прихватања историјских токова и покушају да се на околности одлучно одговори.

Често се у овом раду поштапам медицинском терминологијом како бих објаснио друштвене токове који су ме инспирисали да их затим обрадим путем ликовног језика. Моју

²⁶ У питању је магазин који је излазио у периоду од 1929. до 1967. године и умногоме је утицао на архитектуру, дизајн и уопште уметност Западне обале.

пажњу је привукла одлика и намена ових кућа која је настала из истих оних разлога из којих се у нашој земљи пројектује Нови Београд. А опет, на појавном плану, ова два велика подухвата који се тичу пре свега одговора на досељавање становништва у градове после Другог светског рата и „пост ратна“ резиденцијалне архитектуре. Разлика између источне и западне модернистичке архитектуре за мене је попут обала које дели корито исте реке, иста вода коју користе две сукобљене групе људи. Јер период после Другог светског рата несумњиво је период велике обнове, полета, ентузијазма и глади за миром. Тада се доносе и ове архитектонске одлуке. Криза у корену своје етимологије²⁷ означава моменат када се мења природа болести, онај тренутак када обољење почне да пролази или стање оболелог неповратно креће да смртном исходу. Тај тренутак одлуке, прекретнице, представља и настанак пројекта „Студија случаја“. Ентенца је лично одабрао архитекте са Западне обале



Локације изведених кућа

који су завредили да учествују у једном пројекту, можда је боље рећи показној вежби, како се масовно становање може решити на начин супротан оном који би нам можда први био

²⁷ грч. – κρίσις (krísis), раздвајање, бирање, одлучивање. лат. – crisis, просуђивање, одлука. – Прим. Лука Трипковић

на памети: уместо блокова небодера, нечега што би могли да назовемо следбеништвом Корбизјеовог „Озареног града“, намера је била да се, коришћењем принципа модернистичке архитектуре направе примери кућа које је могуће извести релативно јефтиним материјалима, а онда их мултипликовати по потреби, то јест док постоји потреба за решавањем проблема масовног становања.

Од тридесет и шест пројеката, током година је изграђено двадесет и шест, с тим што су неке у међувремену срушене, а један број ремоделован, од тога две до непознатљивости. Будући да су биле намењене као прототипови и да се рачунало на њихову мултипликацију (уосталом, то је био један од услова експеримента²⁸), а да су данас постале културна добра, куће музеји, или резиденције имућних припадника највишег staleжа Америке – једном речју „landmark“, чак и знак, чини ми се да не бих погрешно када бих рекао да су и оне једна врста руина, случајних споменика, али овога пута није њихова физичка декомпозиција оно што их дефинише као споменик или рушевину, већ управо промена намене и дисторзије оптике којом се посматрају, која је условљена друштвеним кретањима.

Треба, међутим, рећи да је овај експеримент испрва био игнорисан од стране архитектонске заједнице источне обале, али да је, као једна од плоднијих иницијатива овог типа, значајно утицао на потоњи развој архитектуре у Калифорнији. С тога сам слике под називом „Чуи“ и „Кауфман“ уврстио у овај циклус иако формално не припадају њему, али суштински прате постулате које је Ентенца прокламовао. Оне су ту као приказ доследности, али и утопијског у овом пројекту:

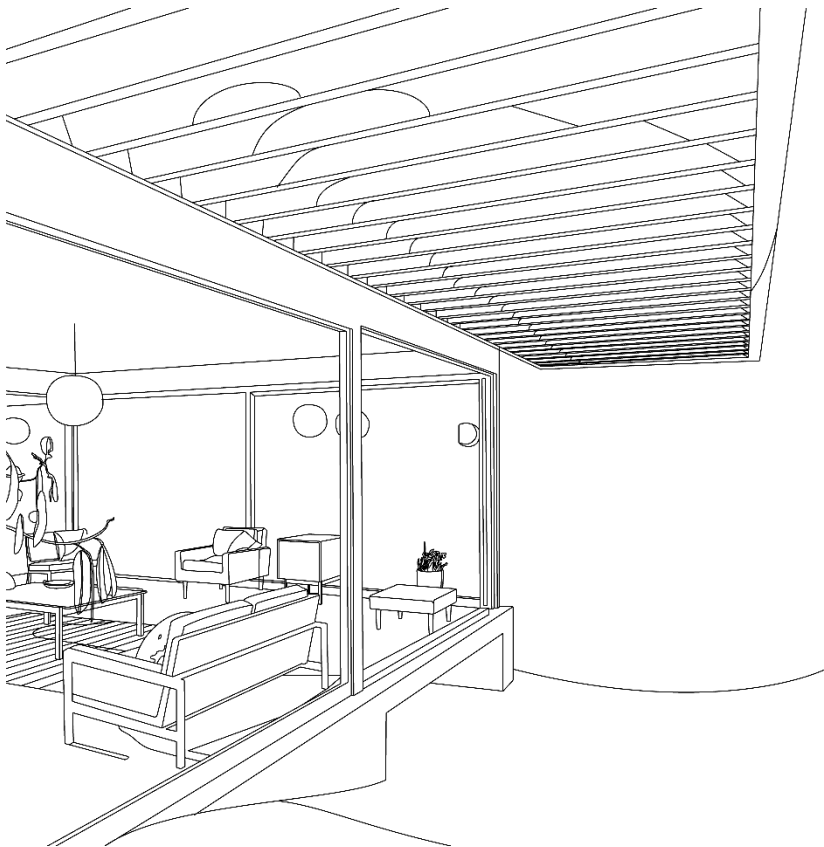
Наравно да се оне нису мултипликовале, наравно да нису постале смештај за широке масе, и наравно да су – оне које су преживеле – објекти који означавају престиж.

Оне су, дакле (то јест њихова судбина), пример како је једна племенита замисао може постати своја супротност, „лендмарк“, обележје разобрученог капиталистичког дискурса, инверзија сопствене сврхе. Архитекте попут Нојтре (Richard Neutra), међу чија дела спадају поменуте „Чуи“ (Chuey) и Кауфман (Kaufmann) куће, додатно се етаблирају путем пројекта/експеримента „Студија случаја“, њихов израз постаје један од најцењенијих када

²⁸ Види у <http://www.artsandarchitecture.com/case.houses/index.html>, последњи приступ. 22.2.2021

је реч о овој врсти архитектуре. Без утицаја ових стваралаца околина и пејзаж Лос Анђелеса засигурно не би имао ауру престижа коју је експлозија утицаја филмске индустрије касније освојила и усвојила.

Њихова сведеност, естетска и архитектонска вредност, заједно са поменутом судбином и потенцијалним слојевима учења вредности били су кључни мотиви да их интерпретирам кроз ликовни језик. Двоумио сам се око начина на који би најподесније било да се изразим (већ сам говорио о дилемама са којима сам се сусрео када сам покушавао да насликам модерничке руине на самом крају школовања). Одлучио сам се да би једна врста дистанце, овог пута не простим колажирањем у компјутерском програму намењеном за то (Фотошоп), већ потпуној рекреацији кроз апстраховање форми, једним готово фовистичким приступом, али путем цртања у програму „Адоб илустратор“ (Adobe Illustrator), успео да добијем жељени ефекат.



KOENIG

NEIL JACKSON



TASCHEN

Дигитални цртеж „Стал“ куће и предложак по ком је настао

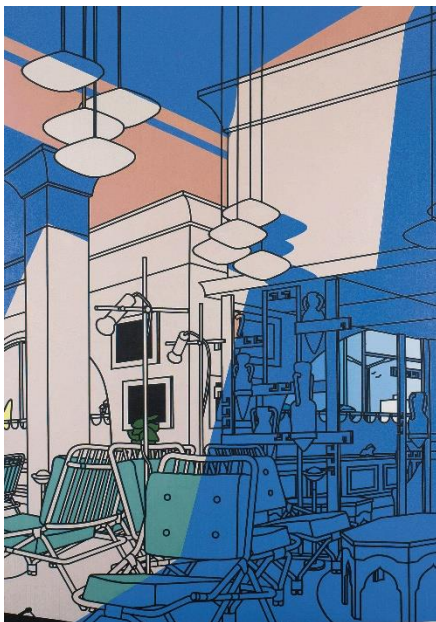
Прво сам се потрудио да пронађем фотографије кућа довољно високе резолуције, а онда их претставио кроз линеаран цртеж. У питању није било пуко подражавање, иако програм значајно убрзава један такав процес будући да штедите време које бисте иначе потрошили на мерење пропорција и све оне поступке који су саставни део постављања једне традиционалне цртачке студије.

Изабрану фотографију сам ре-кадрирао, свесно чистио и празнио ентеријере, тако да они „бујају“ у сведености и минимализму, али сам све време водио рачуна да не уђем у апстраховану геометризацију форме, будући да би ме та врста израза одвела у посве другачија тумачења.

Имајући у виду идеју и задату концепцију, „чишћење“ је морало да настане и онда када би нека од чувених Шулманових (Julius Shulman) фотографија садржала и људе, моделе. Будући да сам трагао за изразом у ком би сав акценат био искључиво на кућама, то јест њиховом ентеријеру, решио сам да се лишим свега што сам сматрао сувишним. На тај начин, играјући се колоритом (што је још једна од одлика програма – допуштено вам је да бесконачно много пута слику бојите изнова), на некима од њих сам тежио ка успостављању извесне „ноар“ (noir) атмосфере, у покушају да сугеришем да је у питању некакво (потенцијално) место злочина, мистериозно и још увек необележено.

Када је реч о одабиру сликарског језика, водио сам се мишљу да интерпретирам и подражавам оно што је био актуелан оновремени визуелни израз. Наравно, имајући у виду хетерогеност израза, настојао сам да се одлучим за најпримеренији мојој замисли и закључио да би то могао бити приступ какав је постојао у уметности поп-арта. То подражавање пре свега треба да асоцира на уметнике попут Патрика Колфилда (Patrick Caulfield), а њега сам одабрао будући да је за његово сликарство карактеристично присуство јасно видљивих и наглашених контура, елемента који се у мом раду наметнуо такорећи сам од себе, будући да су контуре, односно линеарни цртеж основа слика из овог циклуса, имајући у виду претходно описан процес рада у програму“ Адоб Илустратор“. Реч је, дакле о оном поменутом Бартовом концепту „извлачења мртвих знака“, намери да се манипулише са једном врстом „ретро“ израза на начин на који ће се у њега учитати актуелност дигиталним креирањем тог „ретро“ визуелног обрасца.

Имајући у виду све што сам писао и до сада навео о поп-арту и утицају овог покрета на мој ликовни израз, био сам одлучан да направим извесно концептуално-идејно „ишчашење“:



Патрик Колфилд, *Sun Lounge*, и *Wine Glasse,s* акрилик на платну, 1975. и 1969.

Наиме, прихватајући логички след сопственог развоја и тренутног досега мог ликовног израза – ту пре свега мислим на идеју сањаног објекта из претходног поглавља овог рада – покушао сам да поменуто „ишчашење“ буде својеврсна инверзија, готово концепцијска субверзија. Будући да поп-арт оперише ентитетима популарне, масовне, и на концу конзумеристичке културе, одлучио сам да и сам извршим једну врсту експеримента, то јест, да покушам да у већ оформљени образац поп-арта уведем и нешто што се зове „participatory culture“²⁹. Та врста концептуалног „сукоба“ и „позива“ да конзументи, односно публика има прилику да интервенише на мојим делима представља нешто што сам предвидео као наставак живота нацртаних и насликаних призора, и директно преузео из

²⁹ Партиципаторна култура представља антоним масовне културе будући да конзументи нису искључиво потрошачи/реципијенти, већ и учесници.

политичке теорије и виђења демократије Шантал Муф (Chantal Mouffe), која пише о нужности да се успостави вечито трвење и сукоб:

Наиме, осим изложбе слика, у процесу је и креирање разних врсте производа са мотивима који су насликани, а међу њима и публикација у форми књиге, односно бојанке, која би садржала по неколико истоветних дигиталних цртежа на основу којих је настала свака од слика, па би реципијенти били и учесници, будући да би на основу цртежа могли да стварају слике по сопственом нахођењу и осећају простора и боја. У том аспекту сам желео и да проблематизујем однос према простору, да се играм са њим, будући да он не мора нужно бити дефинисан цртежом, за његову дефиницију је, по мом суду, у овом случају, кључан



Кауфман кућа, акрилик на платну, 250x160 цм, 2020.

однос који се успоставља између бојених површина. Тако, заправо простор постаје нешто што није објективна ствар, већ предмет чулног опажања³⁰, како мене, тако и потенцијалних конзумента бојанке. Филозоф Иван Миленковић је у свом осврту на изложбу у недељнику „Време“ „Студија случаја“ приметио могућност ове врсте експеримента, уводећи Кантово (Immanuel Kant) проблематизовање концепта простора у разговор:

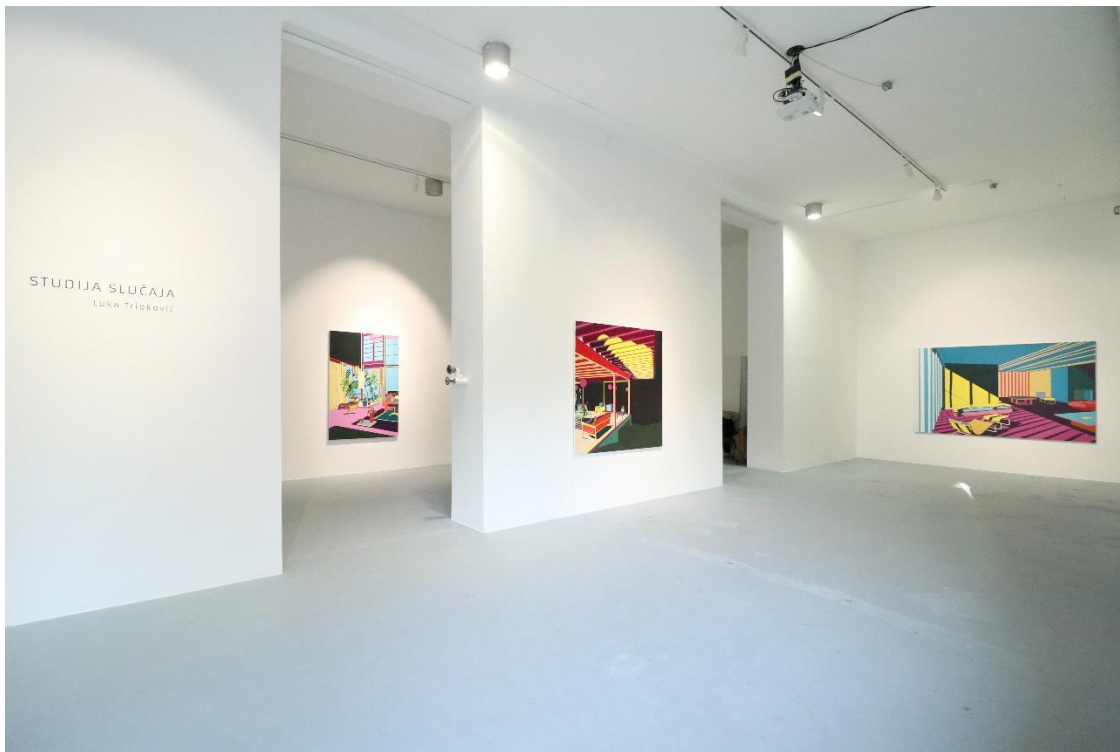
„Ако бисмо из простора исисали садржај, дакле све оно што опажамо чулима, преостала би нам, каже Имануел Кант, чиста форма чулности. То пак значи да је простор субјективна (а не објективна) величина. Да мало поједноставимо: све до Канта (хиљадама година, дакле) веровали смо да главу носимо у простору, а сада знамо да простор (и време) носимо у својој глави. [...] Пробајмо, међутим, да замислимо нешто још суманутије: шта би се догодило ако бисмо из света који опажамо чулима исисали простор? Шта би преостало? Преостале би линије, боје, облици, али не би било ничега што би тим линијама, облицима и бојама давало јединство, што би их држало на једном месту, јер места не би било. [...] Парадокси се умножавају што се дуже задржавамо испред наизглед једноставних Трипковићевих композиција. Ако, наиме, нема простора, како уопште знамо да су на платнима ентеријери, јер о ентеријеру је могуће говорити само ако има простора? Ентеријер је оно унутра, али само под условом да постоји споља. Но, ако укинемо простор укинули смо однос споља–унутра, унутрашњост није ништа без спољашњости. Заправо, ако укинемо простор укидамо сваки однос.“

Када је реч о посматрању самог простора и његовог компоновања, имајући у виду претходе редове, накана је била да се људи, већ сам написао, изопште, али не на начин на који би то можда био случај са оним што Борис Буден назива форензичком реториком, са светом и грађевинама и њиховом судбином након нестанка људи. Људско присуство је у мојим сликама обавезно, али само посредно, оно се сугерише, и пожелео сам да се код посматрача слике створи једна врста напетости која произилази из те потраге за људима,

³⁰ Види више у: Кант, Имануел, *Критика чистог ума*, Култура, 1970.

запитаности да ли је описан тренутак непосредно пре њиховог појављивања или тренутак након људског ишчезавања.

Та атмосфера дешперације и меланхолије утицај црпи из опуса италијанског сликара грчког порекла Ђорџа де Кирика (Giorgio de Chirico). Имајући у виду његов живот и образовање, можда је пренапрегнуто тражити везу у теоријском аспекту, будући да мислиоци на које се Де Кирико директно наслањао (као што су Хајдегер (Martin Heidegger) или Ниче (Friedrich Nietzsche) нису директно утицали на мене, али је свакако индикативно то што се Де Кирикова поетика развија у време када међу мислицима свакако постоји једна врста меланхоличног односа према свету³¹ (поменимо само Шпенглерову (Oswald Spengler) књигу „Пропаст запада“ или Краусове (Karl Kraus) „Последње дане човечанства“) која кулминира Великом рецесијом. У том смислу, можда нескромно, видим повезницу са



Изглед поставке у Уметничком простору „У10“, 2021.

³¹ Види више у

https://www.researchgate.net/publication/326924006_ON_PHILOSOPHY_AND_PAINTING_GIORGIO_DE_CHIRICO_AND_DESECRATED_REALITY, последњи приступ 22.2.2021

Де Кириковим и мојим читањем простора, и са читавањем поменуте меланхолије простора.

Де Кирико, када говори о реалности, говори како је она постала „синоним за банално и медиокритетство“³², он трага за оним иза природе, за метафизиком простора, пратећи ону Хајдегерову запитаност о бићу и ништавилу. За разлику од Де Кирика, међутим, мој предмет интересовања нису метафизички, непостојећи урбане пејзажи већ стварне, али у неком другом смислу недостижне (ако се хоће и непостојеће) грађевине. Оне на неки начин, такође, представљају „сањани објекат“.

С обзиром на њихове локације (а то су најелитнија насеља Лос Анђелеса), поменуту архитектуру, као и процес прављења скица који почива на дигиталном изразу, али и склоност ка уметницима поп-арта, која се може запазити у претходним одељцима овог рада, немогуће је да се не наметне асоцијација на Дејвида Хокнија (David Hockney), првенствено на његова платна „Већи прасак“, „Сунцобран“ или „Базен са две фигуре“. Прве две поменуте свакако да имају једну врсту егзистенцијалистичке запитаности, из њих вришти непосредно одсуство, сведочанство о људским траговима, они представљају једну врсту визуелне форензике.

„Сунцобран“ ми је близак будући да ме фасцинира начин на који Хокни влада колоритом, а „Већи прасак“ због своје атмосфере. Затичемо напуштен простор, који је само тренутак раније садржао људско биће, што закључујемо на основу трага у води – врло је јасно да је неко управо ускочио у базен.

Сличан ефекат напуштености, али и сугестије недавног присуства сам покушао да постигнем на платну које је за мотив имало поменуту кућу „Стал“. Игром сенки, и колоритом, покушао сам да сугеришем извесно присуство. Напољу је очигледно ноћ, а светла су попаљена. Неко је, дакле, присутан, али само посредно, кроз трагове којима ми читамо непосредно присуство људског бића у неком објекту, овога пута породичној кући. Филозоф Иван Миленковић, у свом осврту на овај циклус слика, закључује нешто слично:

³² Исто.

„Сенке су не-простор који успоставља простор слике. У оној мери у којој су на платнима Ђорџа де Кирика сенке дуге, јасне и оштре, испод немилосрдне и непријатне (сунчеве) светлости која облицима, па и самим сенкама, даје претећи изглед и продубљује напетост, сенке Луке Трипковића више су налик доброћудним мрљама које поспешују ведрину призора без људи, чинећи га – и ево последњег парадокса – људским.“³³

Окружење је сведено, у позадини се налази модернистичка кућа. Није, међутим, сигуран, иако је јако сугестиван, разлог за појаву воденог праска. Можда је сасвим профан, и баналан, можда је неко напросто одлучио да се освежи, будући да колорит наговештава да је у питању један врели дан. А можда је власник (?) куће са базеном опљачкан и упуцан, па ми, као публика, присуствујемо једном злочину, иако тога нисмо ни свесни. Прасак је свакако алегорија пролазности и смртности, он може бити један цинични *memento mori*.



Дејвид Хокни, *Већи прасак*, 1967. и *Сунцобран*, 1971.

Сам сликарски процес се, дакле састојао од налажења одговарајућег колорита тако што сам површине линеарног цртежа испуњавао бојом у компјутерском програму. Направио бих неколико предлога-кандидата, а затим се одлучио за онај који сам сматрао

³³ Види у <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1914908>, последњи приступ 23.2.2021.



Стал, акрилик на платну, 150x150 цм, 2020.

најуспелијим и аплицирао цртеж на платно. Имајући у виду калибрације компјутерских монитора и њихову одлику да на сваком постоји извесна разлика у бојеној представи, све

време сам себи дозвољавао могућност промене плана, мењања извесне боје, или само њене нијансе. Дакле, оно што ми је важно да кажем је то да нисам имао намеру да подражавам компјутерску технику, може се рећи да сам остао веран оном Линхенштајновом принципу да предложак користим управо као предложак, али да аутономија коју има сликарски процес, нека унутрашња логика која се јавља током самог чина сликања остала је приоритет, имајући у виду и то да је платно површина коју треба савладати, а не само аплицирати решење које функционише на мањем формату (екрану).

Када је реч о слагању великог броја боја, уводио сам себи нека интимна задовољства и референце на популарну културу без икакве намере да их обзнаним, или да на њима било шта поентирам. Тако сам, рецимо, један од стубова у другом плану „Стал“ куће обојио бојама по којима су препознатљиви дресови „Лос Анђелес Лејкерса“, такође једног од најупечатљивијих симбола овог града, Холивуда и Калифорније уопште.

Површине сам савладавао тако што их оивичим креп-траком, а затим наносим слојеве умешане боје. Будући да нисам дуго радио са акрилом, и да је једна од његових одлика транспарентност бојеног наноса али и тамњење тонова након што се заврши процес сушења, негде су добијене нијансе радиле боље него на скици. Имајући у виду и то да је акрил, за разлику од знатно покривнијег уља, попут гуме, готово плошан, и да је боја лишена дубине и сјаја, и даље је, упркос свим иновацијама и значајном подизању квалитета ове врсте боја, потребно нанети неколико слојева како би се добила задовољавајућа покривност платна. Ту пре свега мислим на пигменте у чијој природи је да буду транспарентнији, попут црвених пигмената и жутих – пре свега магенте и лимун жуте. Са друге стране, поједини пигменти су имали изузетно задовољавајућу покривност, али је то доводило у питање текстуру слике – наиме, постојала је опасност да одређене површине самим тим што се на њима налазе наноси боја дебели по неколико милиметара, граде једну врсту рељефа, тако да сам настојао да евентуалне неравнине предупредим тако што бих и најпокривније пигменте (то јест тонове) наносио приближан број пута као и оне са којима сам имао проблем, што је донекле продужавало сам процес рада. Иако су простори још у фази скице претрпели чишћење, приметно је да на већини слика постоји цвеће. Разуме се да је у питању алегорија о којој сам већ писао у претходним поглављима, и моја непрестана заокупираност смрћу и неким



Кућа Ентенца, акрилик на платну, 110x170 цм 2020.

постулатима барокне уметности који, на овај или онај начин, провејавају вековима. И контраст у осветљењу, иако формално изведен у другом, кључу неке касније епохе, није без намере обележен јаким контрастима, једном врстом драматичности коју асоцијативно везујемо пре свега за барокно сликарство. Није, међутим, цвеће ту само као алегорија: Предмети које сам одлучио да „оставим“ у ентеријеру претпостављају људско присуство. Јастуци, биљке, упаљене лампе, светлост којој је дозвољено да „провали“ у дневни боравак, све су то индикатори људског присуства, упркос радикалној безљудности којој тежим. Деконструкцијом простора сам покушао да искуство посматрања слика „гурнем“ „иза искуственог“³⁴ опажања простора.

Фасцинација простором, али и присуство људи путем њиховог одсуства, покушај је да се направи једна врста инверзије у односу на Хоперову (Edward Hopper) одлику да ствара одсуство путем присуства. У оба случаја, волео бих да мислим да је у питању успешна представа „метафоре тишине“³⁵.

Простори су, дакле, прочишћени до нивоа површина, али је њихова тродимензионалност, или боље речено илузија или подражавање тродимензионалности постигнута међусобним функционисањем бојених површина. Иван Миленковић такође пиште нешто слично:

„Боје се директно односе на друге боје, или, ако су две површине исте боје одвојене црном линијом, онда иста боја, готово инцестуозно, општи са самом собом. Због тога ће у јединој студији случаја у којој се појављује бела наш мозак одбити да белу површину види као облик, већ је, најпре, опажа као руну у средини слике, као необојени део, као оно што прекида односе боја, да би, потом, до свести почело да допире да је то, у ствари, бели лустер на средини просторије (слике). Није овде реч ни о каквом trompe l'oeil, него, напросто, оупаду простора тамо где простора нема. Ипак, одблесак простора, сећање на простор, није довољно да бисмо били сигурни како линије, облици и боје које видимо сачињавају ентеријер. Како, дакле, уопште знамо да је то што видимо ентеријер? Па, не

³⁴ Renner, G., Rolf, *Edward Hopper*, Taschen, 2002.

³⁵ Ward, Cf. Joseph Anthony, *American Silences. The realism of James Agee, Walter Evans and Edward Hopper*, Baton Rouge, 1985.

знамо. Оно што видимо само су линије, облици и боје који, у јединству платна, представљају одблесак простора, не и простор сам. Отуд "студија случаја".³⁶



Чуи кућа, акрилик на платну, 150x150 цм, 2021.

³⁶ Види у <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1914908>, последњи приступ 23.2.2021.

Ту врсту, како Миленковић пише, „општења“ боја, практиковао сам позивајући се на фовисте, али и на циклус Хокнијевих слика са почетка прошле деценије овог века, међу којима је најпознатија „Долазак пролећа у Волдгејту, источни Јоркшир“, која по мом мишљењу представља један од врхунаца уметничког враћања пејзажу крајем прве деценије двадесет првог века.



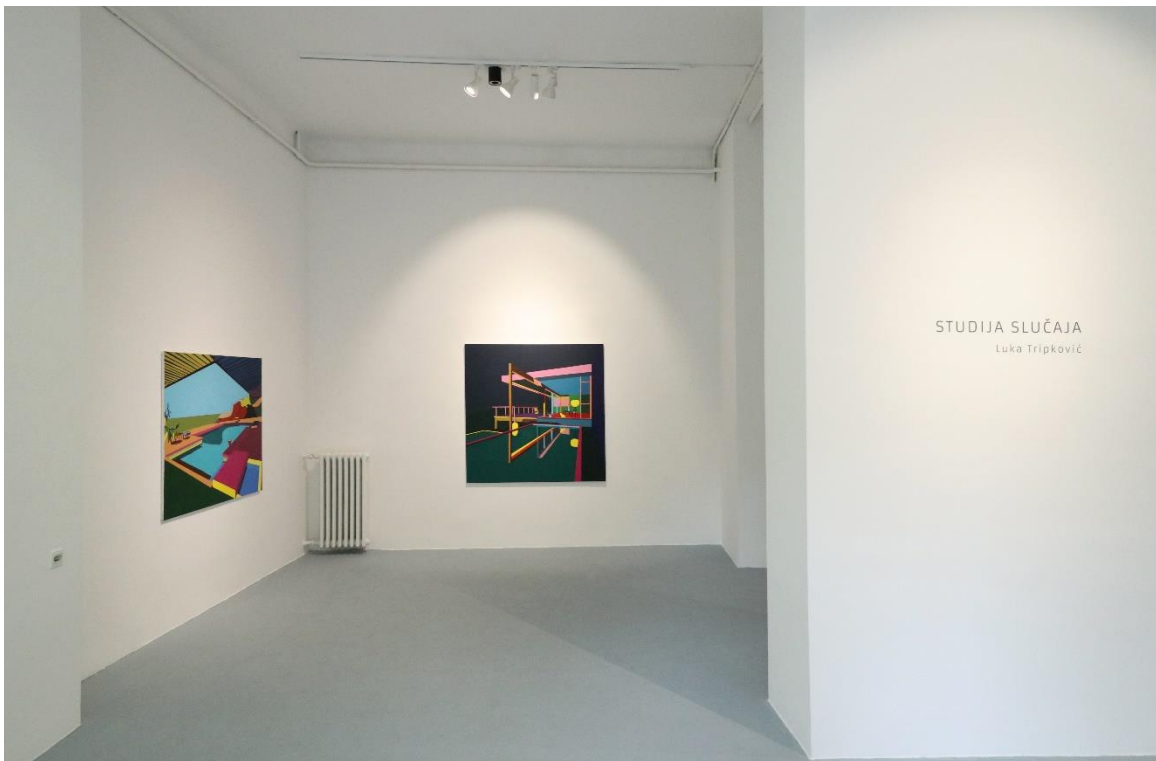
Дејвид Хокни, *Још оборених стабала у Волдгејту*, 2008. и *Долазак пролећа у Волдгејту, источни Јоркшир*, 2011.

Овде је мој приступ, односно поступак, по свом полазишту супротан оним што би се можда дало условно сугерисати као неки „попартистички“ основни концепцијски продор у поље излагачких уметности. За разлику од аутора који су из реалности „извлачили“ одређене личности, просторе, објекте, и онда им, након што им намене улогу мотива, учитавали извесну ауру, дакле, кокетирајући са уметношћу и могућностима њене репродукције, ја сам ишао донекле друкчијим путем: редукција форме произашла је из коришћења дигиталних медија, цртежа у „Илустратору“, који су затим преношени на платно. Није, дакле, у питању поп-артистичко флертовање са масовном културом већ колажирање садржаја и медија са предумишљајем да се једна представа – као што је резиденцијални простор или ентеријер куће – прикажу тако да се избегне замка академистичког приступа и кича. Поетички процес је, дакле, постмодернистички.

Контуре које се појављују на сликама немају улогу деконструкције простора, као код, рецимо, Адамија (Valerio Adami). Овде линије служе као вид кокетирања са

иллюстративношћу, са једном врстом поруке, наговештаја да се не ради о слици која је јединствена и непоновљива, већ о објекту који може бити поновљен и умножен.

Налазим изузетно занимљивим то што је „ход на жици“, између илустрације и оног ауратског што слика носи по себи (имајући у виду све оно што сам говорио о интеракцији са платном, давању самом себи слободе да, уколико осетим потребу, променим извесну нијансу), дозволио могућност да истовремено стварам јединствено дело, али дело које на први поглед има довољно сличности са својим извором, илустрацијом, да могу да га поновим и умножим користећи друге медије. Намера ми је да то и учиним, да илустрацију мултипликујем као дезен на текстилу, затим као објекат на стаклу, али и као бојанку, и да на тај начин изнова доводим у питање „оригиналност“. Дерида (Jacques Derrida), преко Бенјамина, говори о ритуалном, фетишистичком аспекту уметности који је потиснут појавом могућности да се она (уметност) технички репродукује. Репродуктивност уметно-



Поставка у Уметничком простору „У10“, 2021.

сти проваљује оригиналну структуру и одриче уметности да буде утемељена у ритуалу, већ она сада почива и утемељује се у политици³⁷.



Емс кућа, акрилик на платну, 110x170цм, 2020.

³⁷ Derrida, Jacques, *The Truth in painting*, The University of Chicago Press, 1987.

Но ипак, срж колекционарства, примећује француски филозоф, ипак у себи садржи једну врсту религиозности, која се испољава у фетишу поседовања једног дела. То је оно што ми је било занимљиво да истражим: на који начин се поседовање једне од слика разликује у односу на поседовање, рецимо, ешарпе са мотивом са слике, или дигиталног принта? Да ли је њихов ограничен тираж, дакле нешто што претпоставља коначност репродуктивности у било којој врсти везе са читањем нечега као оригиналног? Да ли дигитални принт, који је потписан, има већу вредност, да ли је оригиналнији од ешарпе, ко-



Стал базен, 150x120 цм, 2020.

ја је по себи скупља за производњу? Шта су ти параметри који код људи буде поменуто религиозно узбуђење? Да ли сам потпис аутора учитава извесну ауратску вредност која затим сама по себи премашује материјалну вредност другог производа? Да ли онда можемо о уметнику говорити, не само, као што пише Бенјамин, о продуценту, већ као и о бренду? У питању је, наравно, реторичко питање, али оно што јесте права дилема је то да ли продуцент, у Бенјаминовом схватању, и уметник-бренд, представљају супротстављене, и непомирљиве стране?

3. Методологија уметничког истраживања

Први корак у стварању дела је био одабир мотива. Будући да је реч о већ постојећим кућама са свим карактерним посебностима које их красе, морао сам да се ослоним на медиј дигиталне фотографије. Препрека на коју сам наишао је та што уметничка фотографија, поготово кад је реч о фотографу архитектуре Џулијусу Шулману, чији објектив је забележио све ове објекте, сама по себи уметничко дело. Она, дакле, није документарна, макар не примарно, па је у том смислу мој извор визуелних информација садржао „шумове“ у виду идиосинкратског осећаја који обележава сваког појединачног фотографа као аутора. Кадар, свето, планови, композиција, сви они елементи који су иманентни слици иманентни су и фотографији, те је пуко подражавање нечије фотографије у мени пробудило недоумице које су разлог наилажења на поменуту препреку. Такође, доступна резолуција фотографија, имајући у виду посебности кућа, није била довољна да би се отишло путем фото-реализма, и на тај начин оправдала доследност потпуног подражавања Шулмановог израза. Стога сам се одлучио на успостављање једне врсте дистанце, овога пута не простим колажирањем у компјутерском програму намењеном за то (Фотошоп), већ потпуној рекреацији кроз апстраховање форми, једним готово фовистичким приступом, али путем цртања у програму „Адоб илустратор“:

Прво сам фотографије кућа претставио кроз линеаран цртеж. У питању није било пуко прецртавање, иако програм значајно убрзава један такав процес, будући да штедите време које бисте иначе потрошили на мерење пропорција и све оне поступке који су саставни део постављања једне традиционалне цртачке студије.

Изабране фотографију сам ре-кадрирао, а затим свесно чистио и празнио ентеријере, тако да они „бујају“ у сведености и минимализму. Све време сам водио рачуна да не уђем у апстраховану геометризацију форме, будући да би ме та врста израза одвела у посве другачија тумачења.

Имајући у виду идеју и задату концепцију, „чишћење“ је морало да настане и онда када би нека од чувених Шулманових фотографија садржала и људе, моделе. Будући да сам

трагао за изразом у ком би сав акценат био искључиво на кућама, то јест њиховом ентеријеру, решио сам да се лишим свега што сам сматрао сувишним. На тај начин, играјући се колоритом (што је још једна од одлика програма – допуштено вам је да бесконачно много пута слику бојите изнова), на неким од њих сам тежио ка успостављању извесне „ноар“ атмосфере, у покушају да сугеришем да је у питању некакво (потенцијално) место злочина, мистериозно и још увек необележено.

Када је реч о одабиру сликарског језика, водио сам се мишљу да интерпретирам и подражавам оно што је био актуелан оновремени визуелни израз. Наравно, имајући у виду хетерогеност израза, настојао сам да се одлучим за најпримеренији мојој замисли и закључио да би то могао бити приступ какав је постојао у уметности поп-арта. Одлучио сам, међутим, да покушам да створим извесно концептуално-идејно „ишчашење“:

Налазим изузетно занимљивим то што је „ход на жици“, између илустрације и оног ауратског што слика носи по себи (имајући у виду све оно што сам говорио о интеракцији са платном, давању самом себи слободе да, уколико осетим потребу, променим извесну нијансу), дозволио могућност да истовремено стварам јединствено дело, али дело које на први поглед има довољно сличности са својим извором, илустрацијом, да могу да га поновим и умножим користећи друге медије. Намера ми је да то и учиним, да илустрацију мултипликујем као дезен на текстилу, затим као објекат на стаклу, али и као бојанку, и да на тај начин изнова доводим у питање „оригиналност“.

Прихватајући логички след сопственог развоја и тренутног досега мог ликовног израза, покушао сам да поменуто „ишчашење“ буде својеврсна инверзија, готово концепцијска субверзија. Будући да поп-арт оперише ентитетима популарне, масовне, и на концу конзумеристичке културе, одлучио сам да и сам извршим једну врсту експеримента, то јест, да покушам да у већ оформљени образац поп-арта уведем и нешто што се зове „participatory culture“. За разлику од аутора који су из реалности „извлачили“ одређене личности, просторе, објекте, и онда им, након што им намене улогу мотива, учитавали извесну ауру, дакле, кокетирајући са уметношћу, могућностима њене репродукције, ја сам ишао донекле друкчијим путем: редукција форме произашла је из коришћења дигиталних медија, цртежа у „Илустратору“, који су затим преношени на платно. Није, дакле, у питању поп-артистичко флертовање са масовном културом већ колажирање садржаја и медија са

предумишљајем да се једна представа, као што је резиденцијални простор, ентеријер куће, прикаже тако да се избегне замка академистичког приступа и кича. Поетички процес је, дакле, постмодернистички.

Контуре које се појављују на сликама немају улогу деконструкције простора, као код, рецимо, Адамија. Овде линије служе као вид кокетирања са илустративношћу, са једном врстом поруке, наговештаја да се не ради о слици која је јединствена и непоновљива, већ о објекту који може бити поновљен и умножен.

Сам сликарски процес се, дакле, састојао од налажења одговарајућег колорита тако што сам површине линеарног цртежа испуњавао бојом у компјутерском програму. Направио бих неколико предлогака-кандидата, а затим се одлучио за онај који сам сматрао најуспелијим и аплицирао цртеж на платно. Имајући у виду калибрације компјутерских монитора и њихову одлику да на сваком постоји извесна разлика у бојеној представи, све време сам себи дозвољавао могућност промене плана, мењања извесне боје, или само њене нијансе. Дакле, оно што ми је важно да кажем је то да нисам имао намеру да подражавам компјутерску технику, може се рећи да сам остао веран оном Линхенштајновом принципу да предлогак користим управо као предлогак, али да аутономија коју има сликарски процес, нека унутрашња логика која се јавља током самог чина сликања остала је приоритет, имајући у виду и то да је платно површина коју треба савладати, а не само аплицирати решење које функционише на мањем формату (екрану).

Када је реч о слагању великог броја боја, уводио сам себи нека интимна задовољства и референце на популарну културу без икакве намере да их обзнаним, или да на њима било шта поентирам. Тако сам, рецимо, један од стубова у другом плану „Стал“ куће обојио бојама по којима су препознатљиви дресови „Лос Анђелес Лејкерса“, такође једног од најупечатљивијих симбола овог града, Холивуда и Калифорније уопште.

Површине сам савладавао тако што их оивичим креп-траком, а затим наносим слојеве умешане боје. Имајући у виду и то да је акрил, за разлику од знатно покривнијег уља, попут гуме, готово плошан, и да је боја лишена дубине и сјаја, и даље је, упркос свим иновацијама и значајном подизању квалитета ове врсте боја, потребно нанети неколико слојева како би се добила задовољавајућа покривност платна. Ту пре свега мислим на пигменте у чијој природи је да буду транспарентнији, попут црвених пигмената и жутих –

пре свега магенте и лимун жуте. Са друге стране, поједини пигменти су имали изузетно задовољавајућу покривност, али је то доводило у питање текстуру слике – наиме, постојала је опасност да одређене површине самим тим што се на њима налазе наноси боја дебели по неколико милиметара, граде једну врсту рељефа, тако да сам настојао да евентуалне неравнине предупредим тако што бих и најпокривније пигменте (то јест тонове) наносио приближан број пута као и оне са којима сам имао проблем, што је донекле продужавало сам процес рада.

4. Теоријски оквир

Докторски уметнички пројекат који у свом исходишту има овај рад као експликацију пожељно је разумети као део једне нити прошаране петљама, која се протеже од завршне године мастер студија до данас. Дакле, у складу са оном Хегеловом о појединачном дрвећу и шуми, кандидујем уверење да је образлагање теоријско-историјског оквира нужно за разумевање накане која је као крајњи исход имала докторску изложбу. Будући да тема доводи у питање модернистички дискурс као, по себи, неупитан, логичан, готово правоверан и нужно заслужан за све врсте експанзија којима је двадесетовековни човек био сведок, сматрам да је неопходно да понудим теоријски оквир који поткрепљује идеје оваплоћене у сликама изложеним на изложби. Филозофско теоријски оквир је нешто што је по мом дубоком убеђењу нужно за разумевање било које уметности, што се чак може тврдити и за најраније примере човековог стваралаштва, попут представа животиња у пећинама у околини Ласка, Шовеа или Алтамире. У том случају, додуше, требало би се оградити да се уметност пећинског човека посматра кроз призму магијско-ритуалног процеса, снажног уверења да ће представа плена заробити његову душу и омогућити ловцима да животињу савладају и на тај начин преживе у суровим условима неолитске заједнице. Знатно касније, појавом сакралних објеката, било да је реч о сумерским зигуратима, египатским гробницама, античким храмовима и, на концу, црквама и катедралама, магијско-ритуални аспект уступа свој примат оном религиозном, иконографском, усуђујем се додати и идеолошко-пропагандном. Овај дискурс одвешће нас нужно у расправу о концепту сећања, комеморативној уметности, споменичким функцијама и вишезначностима њихових улога ишчашеним догађајима посматрани кроз бенјаминовско (Walter Benjamin) „овде и сада“, и ауратску вредност, те Риглове (Alois Riegl) квалификације

“ненамерних споменика“, затим деридијанског (Jacques Derrida) „мапирања трага“³⁸, или „местима памћења“³⁹ Пјера Норе (Pierre Nora) и уопште узев преиспитивању историјског дискурса уметничких дела када се у једначину убаци варијабла протока времена и друштвених промена и гибања.

³⁸ “[...] За Фројда, посредством Дериде, „праћење“ наступа када појединац следи памћење (како неуролошки тако и метафорички) а затим бежи са трасе памћења услед баријера или препрека. Током овог умицања, за Дериду, свако памћење постаје облик отпора, независно од тога да ли је или не напоследку потпуно обрисано. Идеја продора и корисна алатка за дискусију о томе на који начин Баухаус објекти функционишу током протока времена; нарочито што овај процес функционише кроз серију појединачних историјских тренутака у којим су памћење и отпор (политички и биографски) изразито делатни. „ – Прев. Лука Трипковић Saletnik, Jeffrey and Schuldenfrei, Robin *Bauhaus Construct - Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, Routledge, 2013

³⁹ Nora, Pierre, “*Between Memory and History: Les Lieux De Mémoire*” Representations, бр. 26, стр. 7–24. 1989. JSTOR, www.jstor.org/stable/2928520, последњи приступ 1.3.2021.

4.1 Споменик као функција-знак

Развој мог докторског пројекта је своје пренатално стање доживео када сам на последњој години студија кроз низ представа ентеријера, али и споменика Народноослободилачкој борби покушао да се бавим вишезначном улогом коју споменици могу поседовати. Ригл је увео појам ненамерних споменика, а ја бих, у циљу дистанцирања од пуке научности и приближавања феномену о ком желим да говорим предложио следећи превод за ту синтагму: споменици из нехата. Постоје два разлога за то: први је то што Риглов рад иницијално за циљ има бављење рестаурацијом споменичке грађе Аустро-Угарске монархије, да би његово дело у потоњим годинама било превођено и објављивано као теоријско упориште за критику постмодернистичког принципа апропријације мотива и форми из прошлости. Други разлог је то што је понуђени превод згодна референца на великог модернистичког песника Васка Попу, чије „флертовање“ са паганским традицијама представља једну од основних одлика његове поезије. Строфа из песме „Звездозначева оставштина“ готово пророчки говори о судбини споменика и кључних архитектонских тачака државе у којој је живео, и на симболички начин повезује крваво исходиште модернизма на овим просторима са идејама Алојза Ригла:

„Леже на мутавој земљи,
теже него кости живота,
смрти није пошло за руком,
у мираз да их однесе.“

Знаковита је и крајње индикативна историјска козерија да се теоријски домет једног аутора, оног који је настојао да очува завештање монархије чији је крај означио настанак

Југославије, покаже највише одговарајућим за сецирање и анализу деконструкције исте те државе на самом крају двадесетог века. Имајући у виду дистанцу са које говоримо, споменици југословенске државе, симболи монументалности њеног државног апарата, редом, од поменутих комеморативних, преко модернистичких здања, као што су зграда Дечије клинике у Тиршовој улици Милана Злоковића, зграда Савезног министарства одбране Николе Добровића, па чак и Музеј савремене уметности Иванке Распоповић и Ивана Антића, па све до оних - иманентно политичких - какав је бивши небодер Централног комитета, доживели су радикално преображење. Дошло је наиме, до промене функције-знака⁴⁰, што је у светоназорима становништва изазвало дисторзију читања знака, друштвену дислексију. О друштвеној дислексији, сведоче најстарије приче наше цивилизације: ако се вратимо суштини старозаветног мита о Вавилонској кули, видећемо да је за урушавање тог зигурата заслужно индуковање друштвене дислексије (наравно, у служби поетике дела, за њу је крив Бог). Нешто касније, у антици, сличну тврдњу можемо пронаћи код Платона, у „Држави“: „Добро се треба чувати сваке промене у музици, јер су то опасне ствари. Дамон тврди, а ја се слажем с њим да се начела музике не могу нигде дотаћи, а да се при том не поколебају и највиши државни закони“⁴¹. Моја намера је била да споменике НОБ-а посматрам као функције-знаке једног друштва, и да кроз проток времена истражујем њихову нову намену. Функција-знак је, по Барту (Roland Barthes), нешто што нужно семантизује ситуацију – „чим има друштва, свака употреба је преобраћена у знак те употребе [...] С обзиром на то да наше друштво производи само стандардизоване, нормализоване предмете, ти предмети су неизбежно остваривања једног модела, говори у оквиру једног језика“⁴². Овде бих се на час зауставио и посветио пажњу појмовима „семантизација“ и „језик“. Уметност, као утилитарни систем⁴³, скуп функција-знакова,

⁴⁰ Барт, Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, 1979.

⁴¹ Платон, *Држава*, БИГЗ, 2002.

⁴² Исто.

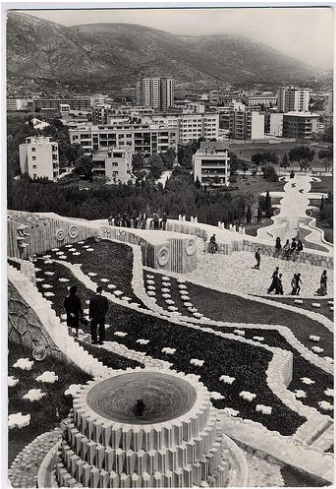
⁴³ „Да бисмо добили предмет без значења, требало би да замислимо неку потпуно импровизовану нараву која се ни по чему не ослања на постојеће моделе (К. Леви Штрос је показао колико и само домаће мајсторисање трагање за смислом).“ Исто.

Уметност, дакле независно од тога да ли ћемо залазити у категорије лепог, кантовског безинтересног допадања или не, има профилисану друштвену функцију, чак и она која се, узимајући у обзир друштвено-историјски контекст, сматрала за пуку вештину *techné* (τέχνη). Наведимо само примере античких ваза спашених са потопљених бродова, које су служиле за транспорт маслиновог уља. Иако антички Грци нису познавали термин лепог, вазе су биле украшене у сврху примитивног „брендирања“, те је и тада вештина била у служби

служи остваривању неког задатог друштвеног модела. У тоталитарним друштвима, какво је било оно током трајања друге Југославије, зграда Генералштаба или споменик Миодрага Живковића на Тјентишту били су управо то - елементи једног језика (ако друштвено уређење, правила која у њему важе и логику функционисања алатки намењених артикулисаног комуникацији посматрамо као језик), „означено“ једне друштвене утопије, психичка природа знака која је утемељена путем посредног и непосредног насиља, најпре убиствима и узурпацијом власти, а потом и темељном пропагандом. У том језику су функције-знаци једног ригидног тоталитарног уређења, најпре кроз архитектуру, а затим и кроз визуелне уметности намењене јасном, унисоном читању. Узмимо за пример Партизанску некрополу у Мостару: Подигнута је 1966. године, простире се на 5000 квадратних метара. Улаз у гробље, пројектован као јасна референца на лавља врата из Микене, води нас ка благом нагибу низ који тече вода из Неретве, завршавајући у кружној фонтани педесетак метара од улаза. Дуж камених серпентина простиру се заобљене платформе - терасе на којима се налазе гробови палих партизана. Надгробни споменици обликовани су као стилизовани попречни пресек стабла, стварајући на тај начин метафору јединства антифашистичких бораца. На последњој, шестој платформи, са које се простире поглед на читав град, налазе се минуциозно пројектована розета и степенаста фонтана из које извире вода која акумулира поменуто фонтану. Читаво гробље грађено је од камена извађеног из непосредне близине града, на инсистирање самог Богдановића. Сједињавање архитектуре и природе, или – чак се може рећи, историје и природе – као да долази директно из списка Валтера Бенјамина или запажања Жана Старобинског (Jean Starobinski) о русоовској револуционарној архитектури осамнаестог века, па чак и Алберта Шпера. Богдановићево интересовање за паганску архитектуру, те транспоновање њених елемената у сведени модернистички израз ствара једно од најупечатљивијих дела комеморативне архитектуре на овим просторима. Исто можемо рећи и за бившу зграду Централног комитета на Ушћу. Пројекат је очито израђен по утицају на небодере са зидом-завесом, реферишући се на традиције изникле из чикашке школе. Невоља је, међутим, у томе што је у питању било пуко подражавање објеката подигнутих техником металних конструкција. Колико се, на овом примеру, може убедљиво говорити о заблудама које доноси психичка

политике, макар она била и примитивно корпоративна, на нивоу града-државе или неке мање трговачке заједнице. Прим- аут.

природа означеног, сведочи Милета Продановић: „У време када је шездесетих година подизана та зграда, било је јако важно показати свету да је Југославија савладала и освојила технику металних конструкција. Људи који се сећају претходног изгледа ове куле, сетиће се да је она имала ту алуминијумску фасаду. Међутим истина је била да у језгру те грађевина постоји једна озбиљна бетонска конструкција, да је та фасада била само фасада, значи не конструктивни део, него фасада. 1999. године, у време НАТО бомбардовања, стратеги



Богдан Богдановић, *Партизанско спомен-гробље*, Мостар, 1965.

(пре и после ратова за југословенско наслеђе)

алијансе који су одређивали те бомбе, пошто се та зграда несумњиво нашла на списку објеката који ће бити гађани (...) они су наравно, таргетијући ту зграду, бирали бомбе које су биле за метал, тако да у ствари, осим што је била спаљена, та зграда је била само искључана, значи та бетонска конструкција није била битније оштећена.⁴⁴ Ту је и вишезначност зграде Генералштаба, односно њено „означено“, као знак монументалности, неприкосновености власти и Армије која се заклела да ће је бранити. Урушавањем

⁴⁴ ТВ Студио Б, Мој Београд, Милета Продановић, 8:57 – 10:25, <https://www.youtube.com/watch?v=8lHyh0shEQM>, последњи приступ: 29.1.2021. 1:20

комунизма „означено“ постаје „означено“ са психичком природом антицивилизацијског поретка чије је деловање довело до – на концу – уништења саме зграде, током НАТО бомбардовања 1999. године. Ако је Дон Кихот, у свом јахачком закривљењу, за Фукоа (Michel Foucault), знак⁴⁵, негатив Ренесансе, да ли онда нешто слично можемо рећи за споменике изникле у Југославији? Зар и они такође нису иронијски субјекти, графизми – луталице у загушћеном друштвеном тексту социјализма, зар се заправо не ради о негативу Модерне чији трагизам и данас изазива ресторативну носталгију⁴⁶ и стварање трансисторијских наратива око ових знакова? Другим речима, да ли је на делу бескрајно учитавање нових психичких природа означеног, компјутерским речником говорећи, да ли је у питању баг (bug)⁴⁷. Управо ту долазимо до споменика из нехата: Разарање друштвеног поретка, транзиција комунистичких апаратчика и чланова тајне полиције у бизнисмене, грабеж који произилази из хаоса, ратови, смрт и на концу судбина споменика, сада у њих учитавају означено које је индивидуалистичко, демократично у смислу да не постоји консензус и сагласје. Ако Барт као пример функције-знака наводи кишни мантил, чија је функција нужно повезана са атмосферским приликама, онда је идеолошки хаос и лутање у трансисторијским наративима о којима говори Бојм (Svetlana Boym) одлика бескрајног броја функција које преоптерете систем попут компјутерског вируса, задајући му толико

⁴⁵ Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage Books, 1970) 46-48.

⁴⁶ „Ресторативна носталгија наглашава *nóstos* (дом) и *and* тежи трансисторијској реконструкцији изгубљеног дома. Рефлективна носталгија буја у *álgos*-у, самој чежњи, и одлаже повратак кући –сетно, иронично, и у очају. Ове дистинкције нису у потпуности бинарно супротстављене, и сигурно је да би неко могао начинити рафинираније мапирање сивих зона на периферијама замишљених домовина. Ресторативна носталгија не мисли себе као носталгију, већ радије као истину и традицију. Рефлективна носталгија пребива на амбивалентности људске чежње и припадања и не стиди се контрадикторности и модерности. Ресторативна носталгија штити апсолутну истину, док је рефлективна доводи у сумњу.“ – Прев. Лука Трипковић. Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, 2001

⁴⁷ “Рачунарски „баг“ је популарни назив за грешку у рачунарском програму или, ређе, самом рачунару. Термин долази од енглеске ријечи bug (буба, инсект) и почео се шире користити од настанка дигиталних рачунара 1940-их година. Багови настају при процесу писања рачунарских програма, у којем се дешавају различите грешке узроковане људима који их пишу. Пошто рачунари имају ограничене (или никакве) могућности провере људског кода, долази до испољавања грешака при самом раду програма. При контроли процеса или машина, багови могу бити скупи, а понекад и смртоносни.“

Види у:

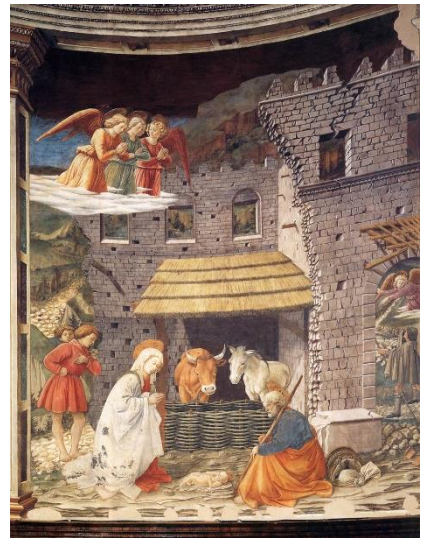
https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%82%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B0_%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%88%D0%BA%D0%B0, последњи приступ: 29.1.2021. 2:12

команди да се стварају информациони шумови који преоптерећују софтвер и доводе до његовог уништења. Споменици постају, дакле, из нехата, споменици том друштвеном организму чије се ћелије непрестано и неконтролисано мултипликују, хранећи се здравим ткивом друштва. У том случају, комеморативна функција споменика НОБ-а, или монументалност која за циљ има еманацiju силе једног владајућег, неупитног поретка, некада примарне функције поменутих грађевина, бивају потиснуте и загушене бујицом нових, задатих функција, они своју судбину проналазе у поменутој дислексији.

4.2 Руина - споменик | историја - мит | смисао - форма

Споменичка, комеморативна архитектура и скулптура нису само објекти на које сам се осврнуо у претходном делу. Споменик, у ширем смислу речи, готово поетично изражено, може бити било који материјални или нематеријални ентитет чије постојање обележава неки историјски период или тренутак. У том контексту ме занима појам руине, појам који се у западноевропској уметности јавља у време ренесансе и постаје доминантни мотив у епохама барока и романтизма. Расправе о томе да ли је руина - у случају када говоримо о уништеном уметничком делу - такође ентитет извесне естетичке вредности, многобројне су, али ћу се ја на њих само осврнути како би потцртао онај аспект руине који је релевантан за мој уметнички рад. Рушевине су појам који нас нужно враћа у прошлост, и њихову вредност процењујемо на основу друштвено и (или) научних конвенција које бих класификовао на две врсте: Негативно одређену руину - значај неког друштвеног или природног догађаја који је произвео руину (те импликација које производи), на даљи историјски развој. Негативно одређена руина може бити древна Помпеја. Њена величина и улога у римској империји нису досезале значај центара какав су Вечни град сам, Ефес, Антиохија или Картагина, а ни потоњи Константинопољ. Њен значај одређује природна катастрофа ерупције Етне и наслаге тефре које су дословно сахраниле и скамениле град. Ужасавајуће околности су, међутим, онемогућиле пљачкаше током векова да без озбиљнијег археолошког приступа похарају било шта што се налазило испод наслага вулканског производа. Значај који је Помпеја имала за разумевање приватног живота римских грађана је, захваљујући катастрофи, јединствен и немерљив. Можда би још бољи пример био Берлински зид, односно остаци зида и војних пунктова који данас привлаче стотине хиљада туриста. Сам зид никада није био предмет естетског квалитета, он је напросто био политички преседан у новијој европској историји, те је поништавање тог преседана и поремећај на геополитичкој мапи у безличан, уништен бетонски објекат учитао извесну вредност. Позитивно одређена руина била би она која, и да није дошло до декомпозиције оригиналног стања, представљала немерљив артефакт за проучавање прошлости. На њима се нећу превише задржавати. Поменућу само Колосеум и Акропољ, а

у локалном контексту свакако цркву Светих Архангела у кањону Призренске Бистрице. Негативно одређена руина, као што сам рекао, свој значај добија због догађаја који су је произвели и без којих она нужно не би то могла бити. У том случају можемо говорити о фактуалној руини, она која то јесте захваљујући одлици да нас снабде са чињеницама које нас могу известити о информацијама битним за разумевање одређених тачака у људској историји. У односу на ове улоге рушевина, додао бих и појам рефлексивне руине, а то је било која руина која у човеку буди интроспективне, рефлеткивне процесе, попут оних који су карактеристични за период романтизма и барока. Пре тога, почев од кватрочента, мотиви рушевина коришћени су како би дочарали сиромашно окружење у ком се Христ родио⁴⁸.



Сандро Ботичели, *Поклоњење мудраца*, 1475. Фра Филипо Липи, *Христово рођење*, 1469.

⁴⁸ „Кад се руина по први пут јавља на сликама, неге средином кватрочента, она се користи како би описао место Христовог рођења, шталу, део оронуте зграде.“ – Прев. Лука Трипковић
Zucker, Paul, *Ruins. An Aesthetic Hybrid*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 2 (Winter, 1961), pp. 119-130, Blackwell Publishing on behalf of The American Society of Aesthetics

У есеју „Руина - естетички хибрид“⁴⁹, Пол Цукер (Paul Zucker), значајну пажњу посвећује сликарима романтизма, наглашавајући неодољиви шарм рушевина и привлачност сензације коју уништени, некада монументални објекти начињени људском руком, стварају у садејству са пејзажом који их окружује. Дакле, интроспективни, замишљени човек барока, који у класичној поставци ове епохе коју чини промишљање о феномену пролазности, ефемерности, извесности умирања, руине сада посматра у контексту нужне везе са природним окружењем, њеном надмоћи над оним што је снага људске јединке. Тада, између осталог, долази до значајне промене схватању европске политике. Промене које је покренуо барок, попут сваке епохе када говоримо о уметности, нужно треба посматрати у ширем друштвеном контексту. У томе ће се сложити и Фуко⁵⁰ и Бенјамин⁵¹. Фуко увиђа, на почетку „Поретка Дискурса,“ како Веласкезова (Diego Velázquez), слика „Лас Менинас“ нуди потпуно нову представљачку перспективу. Фуко нас упознаје са тим, да смо ми, посматрачи, увучени у сцену, да сликар гледа у нас, другим речима, да се изразим драмским језиком, Веласкез, аутор, не више пуки сликар, не више онај који подражава, одрађује посао и зарађује за живот портретишући краљевску породицу, Веласкез аутор, редитељ, заправо пробија четврти зид. Оно што Фуко не говори, што не доводи у везу, а ја налазим крајње занимљивим, јесте епохална симултаност комуникативности која се јавља у бароку када је реч о пробијању четвртог зида. Фуко говори о крају класицизма, говори о пост картезијанској уметности, додуше, неки критичари му замерају (чини се с правом), да је, како то уме бити обичај са француским мислиоцима, исувише галоцентричан те да превиђа да Златни период Шпаније и оновремено сликарство не припадају класицизму, већ бароку, али то није предмет овог рада⁵². Четврти зид, као вид инклузије публике, можемо наћи и код Шекспира. У Отелу, Јаго се све време обраћа публици, она зна његове намере, али ћути, и саучествује у његовим злочинима. Зашто сам направио ову дигресију? Зато што мислим да је она кључна да се разуме веза између Веласкеза, Шекспира, Фукоа, Бенјамина и, готово

⁴⁹ Zucker, Paul, *Ruins. An Aesthetic Hybrid*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 20, No. 2, стр. 119-130, Blackwell Publishing on behalf of The American Society of Aesthetics,, 1961.

⁵⁰ Foucault, Michel, *The Order of Things*, Routledge, 1989

⁵¹ Koenig, P. Lutz, *The Spectacle, The "Trauerspiel", and the Politics of Resolution: Benjamin reading the Baroque Reading Weimar*, Critical Inquiry, Vol.22, No. 2 стр. 268-291, The University of Chicago Press, 1996.

⁵² Види у: Ancell, Mathew, *The Theology of Painting: Picturing Philosophy in Velázquez's Las Meninas*, The Comparatist, Vol. 37 ,стр. 158, University of North Carolina Press, 2013.

парадоксално, Карла Шмита (Carl Shmitt)⁵³; Између барока и модерне мисли, између уметности и њеног продора у друштво, њене секуларизације, рађања медија, рађања спектакла у оном облику у ком га данас познајемо, заметка, пренаталне фазе идеологија, које ће, у својој пуној снази, у свом замаху, на концу, три века касније изродити модерну, а са њом и тоталитаризме након којих свет више никада неће бити исти. Валтер Бенјамин третира барок у кључу Шмитове „политичке теологије“⁵⁴ маркира управо барок као период убрзане секуларизације политичког живота и трансформације владара; дотадашња ауторитарност, делимично заслужена околношћу да стиже директно од Бога, полако се прагматизује и улази у сферу земаљског, свакодневног, управљачког и дневнополитичког: „Барокни Тројершпил пружа поучно читање новог концепта моћи; Уистину, он би се једино могао одмаћи од античке трагедије јер за драмски субјекат фаворизује овоземаљске сукобе око политичког суверенитета и на тај начин се залаже за историју уместо за мит. Бенјаминово мапирање положаја моћи у барокној драми открива нам ништа друго до скривени естетизам на којем Шмит базира диференцијацију аутономне логике од политичке акције у модерном добу. Као контра тежу осиромашавања практичног разума, нови модел чисте политике активира естетичке ресурсе; тако што тражи да повећа лојалност кроз свеопшту видљивост, барокна монархија уводи спектакуларни модел самопромоције, што за последицу ствара уметност чија је функција да служи политичком циљу. [...] Иако може бити противно здравом разуму, да би укротили склоност политике у модерном добу да постане аутономна, апсолутно суверени системи теже преобликовању призора политичких акција у театарске спектакле.”⁵⁵ Позната су и објављена Бенјаминова писма Шмиту, у којима се наводи до које су мере Бенјаминови рани политички списи настали под утицајем овог мислиоца. Бенјамин барок посматра кроз перспективу Вајмарске републике, он покушава да разуме и рашчлани политичке потресе игибања своје државе сецирајући примере из историје. Барокна драма представља ”појаву политичког као неметафизичке

⁵³ ”Карл Шмит (1888-1985), немачки теолог, правник, социолог и политички теоретичар, једна од најистакнутијих личности у области правне и политичке теорије у 20. веку. Реч је о ствараоцу који је на пресудан начин утицао на развој класичне европске геополитичке мисли, прецизније евроконтинентализма као њеног карактеристичног правца.”

Види више у: <https://www.kcns.org.rs/agora/karl-smit-ideolog-konzervativne-revolucije/> Последњи пут приступљено: 2.2.2021.

⁵⁴ Koenig, P. Lutz, *The Spectacle, The "Trauerspiel", and the Politics of Resolution: Benjamin reading the Baroque Reading Weimar*, Critical Inquiry, Vol.22, No. 2 (Winter, 1996), pp. 268-291, The University of Chicago Press

⁵⁵ Исто.

арене људских интеракција у којој вође и поданици преговарају у вези са друштвеним циљевима, институцијама, правним нормама и оспоравају компететивне амбиције.“ Карл Шмит, у првој реченици свог чувеног дела „Политичка теологија“, дефинише суверена као оног који „одлучује од изузетку“⁵⁶. И ту видим главну везу између онога што пише Бенјамин и онога што заговара Шмит, везу са околностима, атмосфером и утицајима који су барокног и уметника романтизма подстакли да промишља рушевине, да се враћа историји, да је суноврати, ако треба, и у мит: друштво шеснаестог и седамнаестог века оптерећено је стотинама година разарања, оно више није кадро да мисли о Утопији, било којој; А монарси, као апсолутни владари, своју онипотентност заснивају и пројектују како би се уклопили у поменуту Шмитову дефиницију; Како би постали они који одлучују о изузетку. Њихово владање, њихово одлучивање, њихова умешност да се снађу у жрвњу какав оновремена Европа представља, значи да је територија којом владају, друштво којим управљају увек само једну погрешну одлуку далеко од сурвавања у амбис кланице. Управо такво друштво, лишено дугорочне перспективе, лишено идеје мира, какву, рецимо данашњи европски човек узима скоро па здраво за готово, рађа ауторе и ствараоце окренуте себи, окренуте прошлости, загладане у руине и колосалност историје које илуструју. Истовремено, они у тим монументалним развалинама виде и негативно одређене руине, виде догађаје који су, можда, део искуства чланова њихових породица (дакле не нужно историографску, већ митолошку истину). Они баштине слику света као једне кланице; Они се опет, а да ни не знају, поистовећују са Бенјамином, са његовом алегоријом о Анђелу историје, који „...Оно што ми видимо као низ догађаја, он види као једну једину катастрофу што непрекидно гомила рушевине преко рушевинама и баца му их пред ноге.“⁵⁷

⁵⁶ „Изузетак може бити важнији (за филозофију конкретног живота) од правила, не зарад романтичне ироније према парадоксу, већ што је озбиљност увида дубља од чистих генерализација закључених на основу простих понављања. Изузетак је занимљивији од правила. Правило не доказује ништа; изузетак доказује све: он не само да потврђује правило, он потврђује и његово постојање, које произилази искључиво из изузетка. У изузетку снага стварног живота избија из коре механизма који је постао тром услед понављања.“ Прев. Лука Трипковић

Schmitt, Carl, *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*, trans. George Schwab (Cambridge, Mass., 1985), p. 5.

⁵⁷ „Кле има слику која се зове Ангелус Новус. На њој је приказан анђеоло који као да покушава да се удаљи од нечега чиме је запањен. Очи су му разрогачене, уста отворена, а крила раширена. Тако би морао изгледати анђеоло историје. Лице је окренуто прошлости. Оно што ми видимо као низ догађаја, он види као једну једину катастрофу што непрекидно гомила рушевине преко рушевинама и баца му их пред ноге. Радо би се



Давид Гаспар Фридрих, *Рушевине манастира и црквеног дворишта у снегу*, 1819.

Руина, дакле, бивших империја и царстава, мишљење о томе како је све оно велико насликано, написано, компоновано извајано или изграђено дело људи који су мртви, тај бескрајан низ мртваца који су, упркос свом генију, поклекли том фаталистичком усуду коме нико није успео да побегне, тера ауторе да мисле о садашњости кроз призму будућих генерација. Ако је пропао Рим, ако је пропала Картагина, ако је Цариград доживео то што је доживео, зашто се то исто не би десило и са Лондоном – пита се архитекта и сликар Џозеф Ганди (Joseph Michael Gandy). Као најбољи студент он одлази, попут многих романтичара, пут Оријента, проводи време у римским катакомбама, бележи и скицира руине око Форума. Као архитекта био је проглашаван анахроним, говорило се, (са или без цинизма?), како је сувише добар архитекта за своје време, нарочито након што је изложио своје цртеже реконструкције Јупитеровог храма, и констатовало се како је требало да живи у време

зауставио, будио мртве и састављао оно што је разбијено. Али из раја дува тако снажна олуја да му је разапела крила и анђео више не може да их склопи. Та олуја га незадрживо гони у будућност, којој окреће леђа, док гомила рушевина пред њим расте до неба. Оно што називамо напретком јесте та олуја.“
Бенјамин, Валтер, *Есеји*, Нолит, 1974, стр. 74-90

Перикла или Луја XIV⁵⁸. Гандијеву визију срушене зграде Банке Енглеске можемо, из данашње перспективе, читати кроз многе призме - са левог становишта он може бити нешто попут Гаја Фокса (Guy Fawkes)⁵⁹ - али истина је да је у том романтичарском уметнику лежала управо она запитаност која је тиштала барокног ствараоца, из свих оних разлога које сам на претходним странама описао.



Џозеф Ганди, *Банка Енглеске*, 1830.

Попут Гандија, и његов француски колега, Ибер Робер (Hubert Robert), слика сличне, „визионарске“ сцене. За разлику од Гандија, Робер прво слика галерију Лувра по природи, какву ју је затекао 1796. Кроз стаклени свод изнад лукова избија дневна светлост која купа простор топлином, видимо људе како посматрају слике и скулптуре, тискају се, затим

⁵⁸ Види у <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/apr/01/architecture>, последњи приступ 3.2.2021.

⁵⁹ Гај Фокс (1570-0606) познат и као Гидо Фокс, име које је добио док се борио за Шпанију, је био члан групе провинцијских енглеских католика који је испланирао Барутну заверу 1605. Маску са његовим ликом у домен популарне културе унели су филм “V for Vendetta” и децентрализована интернет активистичко/хакерска група „Анонимуси“ (Anonymous).

сликаре како довлаче гломазне штафелаје не би ли копирали велике мајсторе; Све, напросто, врви од живота. На другом платну, оном дистопијском, видећемо развалине претходно описане сцене. Оно што је занимљиво је да Робер није посегао за неком врстом пост хумане форензике, он у својој визији и даље подразумева постојање људи. Међутим, ваљда уверљивости ради, слике су ишчезле. Остало је само неколицина античких скулптура, које и даље служе као инспирација или предмет за учење и савладавање анатомије и цртачких техника. Та, дакле, Роберова, романтичарска дистопијска будућност у пуном замаху даје слику онога што сам описао као друштвена кретања. Он је потпуно опијен митом, он не може, и не жели, да о будућности промишља као о концепту времена које ће наступити, оно није субјекат његових мисли, њега искључиво интересује тенденција да се глорификује нека будућа прошлост, то јест, из Роберовог угла - садашњост. Они, овим путем, запитани над осећајем ефемерности и ништавила, у потрази за собом, митологизују стварност. Руина, као споменик, као свеprisутни, лако читљиви, готово лирски објекат подсећања на крилатицу *memento mori*, ону која упорно „суновраћује историју у мит“.⁶⁰

Лен Крајер (Léon Krier), контроверзна фигура у свету урбанизма и неко ко се идеји модерне супротставља на свим фронтима, залаже се за једну врсту обнове класицистичке, каткад и ренесансне архитектуре, кроз заговарање „Новог урбанизма“, говори о непотребном и несувислом стварању култа и фетиша од рушевина.⁶¹

А мит је, како наводи Барт, „паразитска форма“⁶², она „не укида смисао, само га осиромашује“.

⁶⁰ „Како ангажује разне врсте реторичких фигура, барокна драма трага за бегом од сиромаштва под покровитељством функционалистичке рационалности; тежи да суноврати историју у мит.“

Koepnick, P. Lutz, *The Spectacle, The "Trauerspiel", and the Politics of Resolution: Benjamin reading the Baroque Reading Weimar*, Critical Inquiry, Vol.22, No. 2 (Winter, 1996), pp. 268-291, The University of Chicago Press

⁶¹ „Култ и фетишизација рушевина не чини услугу ни нама ни прецима. Оно што је дирљиво у древним споменицима је њихова стална модерност, способност да нам се обраћају и да нас дирну упркос својој дуговечности, њихова снага да трансцендирају древност својих материјала. Зачетници (архитектуре, прим Лука Трипковић) нису били градитељи руина. „ прев. Лука Трипковић
Krier, Leon, *The Architecture of Community*, Island Press: Illustrated edition, 2011

⁶² [...] смисао већ садржи једно изграђено значење, које би сасвим лепо могло да се задовољи само собом кад га се мит не би латио и од њега одједном начинио празнину, паразитску форму. Смисао је *већ* потпун, он претпоставља одређено знање, прошлост, памћење, компаративни поредак чињеница, мисли, одлука. Постајући форма, смисао се одваја од своје контингентности, он се празни, осиромашује, повест хлапи, остаје само реч. „

Барт, Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, 1979, стр. 238



Ибер Робер, *Галерија Лувра*, 1796.



Ибер Робер, *Рушевине Лувра*, 1796.

-шује , уклања, држи на располагању⁶³. И поново на пољу уметности можемо видети читавање друштвених кретања. Мисли Бенјамина и Шмита користио сам да опишем околности под којима су владари, стрепећи од нових ратова и разарања, давали све од себе да политику секуларизују, како су њихови светоназори и намене били технократски и сурово прагматични. Тај страх од прошлости, једне јасне дестабилизације и кланице, производио је мир, а - управо захваљујући миру - почиње развитак технологије и индустрије. А нове државе, кроз своје „политичке акције, које прелазе у театарске спектакле⁶⁴“ (данас бисмо рекли популизам), парадоксално, захваљујући груписању, хомогенизацији, стварају заједнице, које ће, према Гелнеру⁶⁵ (Ernest Gellner), преко национализма, на концу оформити и саме нације. И ту можемо увидети сложен, динамичан и бескрајно узбудљив дијалектички однос мита и историје, како се надвлађавају, час једно - час друго, у складу са друштвеним кретањима; како се међусобно плету, као на неком разбоју, и стварају тканину европске историје.

Деветнаестовековни полет, стварање националних држава, ствара потребу и за националним митовима, јер они су тај друштвено-политички лубрикант који формира етницу увезује сродне заједнице у амалгам. Као што је и случај са читањем Бенјаминових списа о бароку, секуларизација и одвајање од мита, парадоксално доводи до јачања

⁶³ „Међутим у свему овоме битно је то што форма не укида смисао, на га само осиромашује, уклања, држи на располагању. Рекло би се да ће смисао умрети, али његова смрт се одлаже: смисао губи вредност, али чува живот, којим ће се форма мита хранити. Смисао је за форму нека врста тренутно расположиве залихе историје, спремног богатства које је могуће допремити у некој врсти брзог измењивања: треба да постоји стална могућност да форма поново пусти корен у смислу и да се ту снабде природом; а пре свега, потребно је да она ту може да се сакрије.

Исто. стр. 238-239, подвукао Лука Трипковић

⁶⁴ Koenig, P. Lutz, *The Spectacle, The "Trauerspiel", and the Politics of Resolution: Benjamin reading the Baroque Reading Weimar*, Critical Inquiry, Vol.22, No. 2 (Winter, 1996), pp. 268-291, The University of Chicago Press

⁶⁵ „...одбацује се поимање „нације“ као изворне или природне реалности (примордијализам), као и вера у њену древност и вечитост (перенијализам). По Гелнеру, „нација“ је створена и нова друштвена појава, карактеристична само за модерни или савремени период људске историје у коме је, након Француске револуције, национална држава постала норма политичког живота. Стога, трагање за „објективистичком“ дефиницијом „нације“ мора бити замењено фокусирањем на истраивање порекла и логике деловања „национализма“ који, својим захтевом за конгруенцијом националног и политичког јединства, омогућава историјску појаву „националне државе. Гелнер формулише један теоријски модел објашњења национализма заснован, по његовом уверењу, на „веома плаузибилним и тешко оспоривим генерализацијама које, заједно са расположивим чињеницама о променама друштва у XIX веку, заиста објашњавају тај феномен“ (Геллнер, 1996: 98).“

Суботић, Милан, *Имају ли нације пупак? Гелнер и Смит о настанку нација*, Филозофија и друштво XXV/ 2004, Институт за филозофију и друштвену теорију Београд, 2004. стр. 177-210

Види у <https://ifdt.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2004/09/M.Subotic.pdf>, последњи пут приступљено 2.4.2021.

митолошког. И тако, као рефлекс на просветитељство, тријумф науке, индустријску револуцију и епоху рационализма, добијамо загладаност у прошлост, али не, као у бароку, прошлост као сазнање о неумитном пропадању, не као резервоар за таштину и макабрични мизансцен, већ прошлост као узор, далеку прошлост као инспирацију за данашњицу, формирање конститутивних митова⁶⁶ као основе за саборност, уједињење. Ако, психијатријским речником, о бароку можемо говорити као о периоду који, у најширем смислу, обележава жаљење, у романтизму ту загладаност у прошлост можемо асоцирати са меланхолијом.⁶⁷ Позивам психоанализу и Фројда (Sigmund Freud) у помоћ јер ми се чини да је његова експликација битна за разлучивање појма меланхолије, поготово што је он знатно старији од психоанализе, и што се појам меланхолије, каквог га ми данас познајемо, значајно разликује од оног оригиналног. То говорим јер мислим да је и сам Бенјамин упао у замку када је о барок окарактерисао као меланхолични покрет. Ако је то заиста тако, ако барок одликује меланхоличност, којим појмом бисмо описали једно од доминантних осећања романтизма? „Дистанца између ја и света око њега повећава се у бароку, до тачке где је сопство отуђено од тела: у питању је деперсонализација која одређује висок степен

⁶⁶ Овде бих поново у помоћ позвао расправу Гелнера и Смита и студију Милана Суботића:

„По Смит, „за тај мит је битна идеја да нације постоје од памтивека, те да их националисти морају поново пробудити из дугог дремежа како би заузеле своје место у свету других нација“ (Смит, 1988а: 38), као и то да се управо те „нације које националисти желе ‘пробудити’, често виде као део природе подређен законима еволуције као било који други организам“ (Смит, 1998: 23). Слично, према Гелнеру, у основи овог мита по коме је „нација природан, богомдан начин класификовања људи“, лежи „заблуда да су ‘нације’ просто ту, у самој природи ствари и да само чекају да их из свог жалосног сна ‘пробуде’ (омиљени националистички израз и слика) националистички ‘будеоци’...“ (Гелнер, 1997: 74). Другим речима, националистичко становиште полази од социјалне онтологије по којој се „реализам групе“ (нације) ретроспективно пројектује у давну прошлост, те, да би се појачао, истовремено и натурализује: „Национализам себе види и представља се као афирмација баш сваке ‘националности’ понаособ; а за те наводне ентитете се претпоставља да су ту присутни од давнина, као и Монт Еверест, још пре доба национализма“

(Гелнер, 1997: 75)

Исто..

⁶⁷ “У извесним случајевима очигледно је да она [меланхолија – прим Лука Трипковић] може бити реакција на губитак неког вољеног објекта; при другачијим разлозима може се разазнат да је у питању губитак идеалније природе. Објект можда није стварно преминуо него је изгубљен као објект љубави (на пример, случај напуштене невесте). Има и случајева када треба прихватити претпоставку таквог губитка, али се не може јасно разабрати шта је изгубљено, па се утолико пре може претпоставити да ни болесник не може свесно да схвати шта је изгубио. Заиста, у том случају би могли бити да је болеснику познат губитак који је и разлог његове меланхолије, али да при том зна само *кога* је изгубио а не и *шта* је у њему изгубио. Тако би нам могло поћи за руком да меланхолију некако доведемо у везу с губитком објекта који се повукао из свести, з разлику од жалости код које ништа око губитка није несвесно“

Фројд, Сигмунд, *Сабрана дела* 1-8, Матица српска Нови Сад, 1979

жаљења.⁶⁸ Оно где Бенјамин, по мом суду, упада у замку је то што као аргуменат за своју тезу узима, између осталог, Албрехта Дирера и његов бакропис “Меланхолија I”. На страну то што Дирер, стриктно говорећи, припада епохи северне ренесансе⁶⁹, појам меланхолије на који се Бенјамин, преко Дирера, па све до античке Грчке, позива, напосто није онај појам који хе Фројд већ дефинисао и објаснио у време када пише свој текст на ову тему.⁷⁰ „Порекло немачке трагичне драме“ настало је осам година након што је Фројд објавио есеј „О жалости и меланхолији“, у ком јасно прави дистинкцији између ова два појма.⁷¹ Меланхолија, у буквалном преводу са грчког значи „црна жуч“, и датира још из Херодотовог времена⁷² и предмодерне медицине када се говорило о хуморима, течностима које круже организмом и успостављају једну врсту дијалектичке равнотеже у организму, али то и сам Бенјамин описује⁷³. Романтизам, по мом суду, одликује меланхоличност јер трага за изворима жаљења, човек романтизма „зна само *кога* је изгубио а не и *шта* је у њему

⁶⁸ Види у

https://www.researchgate.net/publication/319184865_Melancholia_for_Modernity_Notes_on_Walter_Benjamin последњи приступ 4.2.2021.

⁶⁹ Не морамо нужно оптужити Бенјамин за површност због повезивања мотива пешчаника, који се као алегија везује за барок, управо са овом епохом, али чини ми се да је то погрешно готово у истој мери у којој би Хирстову лобању или радове са мотивима лептира, поготово оне из 2019., Mandalas (види у https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/damien_hirst_masons_yard_2019), када су крила животиња међусобно повезана и постављена тако да формирају, час готичку розету, час будистичке религиозне слике, прозвали барокним стваралаштвом. – прим. аутор

⁷⁰ Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, 1998

⁷¹ Треба напоменути да се појам меланхолије у неким каснијим теоријама не посматра тако стриктно одвојен као што је случај са код Фројда. Такође, треба водити рачуна да је углавном реч о критичкој теорији а не нужно психијатрији, и да меланхолија, рецимо, код Јулије Кристеве (Julia Kristeva) или Пола Гилроја (Paul Gilroy), поготово када је реч о “постколонијалној меланхолији” у постструктуралистичким студијама које, по мом мишљењу, ближе одговарају релацијама рефлексивне и ретроспективне носталгије Светлане Бојм. – прим. аутор

Види више у

https://books.google.rs/books?id=-alcXF4nfFQC&pg=PA181&lpg=PA181&dq=melancholia+poststructuralism&source=bl&ots=j0ze5JZKvV&sig=ACfU3U1D9R4Kr8O6l-DtSEE7ijcB6dYH0g&hl=en&sa=X&ved=2ahUKewiO1-u7_NDuAhVOaRUIHUBcAaQQ6AEwAHoECAMQAg#v=onepage&q=melancholia%20poststructuralism&f=false последњи пут приступљено: 4.2.2021.

⁷² Види у

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0251:text=Aer.:section=10&highlight=bile>

⁷³ Може се, наравно, уважити чињеница да Фројд испрва није био општеприхваћен, али је Бенјамин ипак имао блиске везе са Франкфуртом који је на познат начин био један од центара у којима се мисао аустријског психоаналитичара преводила и ценила пре него у неким другим деловима Европе – прим. аутор

изгубио⁷⁴; он се, по Берлиновом (Isaiah Berlin) мишљењу⁷⁵, позиционира контра индустријализације и рационализма, он је реакција на просветитељство. Романтизам, загладан у давну прошлост, оживљава идеју хероја, индивидуалистичко лутање и жал за прошлошћу, резигнираност просветитељским полетом артикулише у потрази за некаквим спасиоцем, месијом, вођом. Берлин иде толико далеко да у романтизму види корене фашизма. У прилог Берлиновој тези иде историјска околност доласка Наполеона на власт, човека ниског рода који се крунише за цара, хомогенизује француско друштво и креће у освајачке ратове. У уметности јасно можемо видети поменуте тежње. Тријумфална капија

⁷⁴ Фројд, Сигмунд, *Сабрана дела* 1-8, Матица српска Нови Сад, 1979

⁷⁵ “Све почиње тако што се све одвија мирно и глатко, правилима се повинује, како у уметности тако и у животу. Постоји напредак разума, рационализам напредује, црква се повлачи. [...] Постоји веровање у универзални разум, које се примењује како на људске односе тако и на уметност, морал, политику, филозофију. А онда, јавља се наводно неочекивана, инвазија: Изненада се јавља насилна ерупција емоција и ентузијазма. Људи се интересују за готичке грађевине, у интроспекцију, људи напрасно постају неуротични и меланхолични. Почињу да се диве необјашњивим призорима спонтаних генија. Влада опште повлачење из овог симетричног елегантног, начина живота. Истовремено, друге промене се такође јављају. Француска револуција избија, постоји незадовољство, револуција избија краљева глава се одсеца, терор почиње. Није баш најјасније шта ове револуције имају заједничко. Како видимо из историје, постоји заједничко мишљење да се нешто катастрофично десило на крају 18 века. Испрва, чинило се да ствари иду глатко, а онда долази велики пробој. Неки се слажу, неки поричу. Они који се опиру посматрају ово као мирно [...] док други говоре као о вештачком и лицемерном добу, и да је револуција донела владавину већег добра, правде, слободе међусобног разумевања. Питање је шта је веза између изненадне романтичке револуције, изненадног пробоја, који би могли да назовемо владавином обичаја овог новог, турбулентног става и револуције коју људи знају под појмом Француске револуција. Да ли су људи који су играли над рушевинама Бастиље, да ли су људи који су одсекли главу Луја XVI, да ли су то исте особе које су биле под утицајем изненадног култа генија, или изненадног пробоја емоционализма, или изненадне узнемирености и турбуленција које су уздрмале западни свет. Чини се да не. Свакако да су принципи у име којих се револуција борила били принципи универзалног разума, реда, правде, никако у вези са осећајем јединствености, дубинском емоционалном интроспекцијом, осећајем за различитост ствари а не сличности, са чим се романтизам иначе повезује. [...] Неки мисле да је економски фактор одговоран за велике преокрете у људској свести. Пред нама је, дакле, проблем: имамо индустријску револуцију, француску политичку револуцију, и романтичку револуцију. [...] Њихов идеал живота је био отприлике овакав: вредности са којима вежу највеће значење су вредности као преданост идеалу, интегритет, искреност, спремност да жртвују живот за неки унутрашњи живот, за неки идеал за који вреди жртвовати све друге идеје, за који треба живети и умрети. Нашли би да нису били заинтересовани у знање, напредак науке, политичку моћ, срећу, и изнад свега у прилагођавању животу, налажењу места у друштву, живети у миру са својом владом, чак ни у лојалности са својим краљем или републиком. Нашли би се да су веровали у нужност борбе - у шта год да верујете - до последњег даха. И нашли бисте особе које верују у мучеништво, не обазирјући се на то у име чега постају мученици; Да је неуспех племенитији од успеха; нашли бисте појам идеализма, не у филозофском, већ у профаном смислу, нашли бисте стање човековог ума који је спреман да се жртвује за принципе или убеђење; Који није спреман да се прода, већ да оде на ломачу зарад својих убеђења, само зато што верује у њих. Овај став је био релативно нов. И оно чему су се људи дивили било је искреност, чистоћа душе, могућност и спремност да се посветите идеалу без обзира на све. Без обзира на све! То је важна фраза коју бих волео да нагласим.”

1 Romanticism - In Search of a Definition (Isaiah Berlin - 1965) 14:21 – 22:41

<https://www.youtube.com/watch?v=7dhLq2G0FcM&t=2121s>, последњи приступ 5.2.2021.

у Паризу подиже се на врхунцу Наполеонове моћи, након што је код Аустерлица извојевао једну од тактички најгенијалнијих победа у историји ратовања и учврстио своју превласт на европском континенту. Она је јасна референца на Константинов славољук из Рима, такође подигнут након победе у пресудној бици, оној Милвијском мосту⁷⁶. Јасна је, дакле, тежња да се моћ индивидуализује, да се величина и снага једне државе поистовете са јаким личношћу вође, императора. То видимо и у оновременом сликарству. Узмимо за пример Ежена Делакроа (Eugène Delacroix), и његово платно „Последње речи цара Марка Аурелија“. Узмимо га за пример баш зато што је вероватно најпознатије платно Ежена Делакроа оно које се нашло на мети монархиста као републиканско (наравно, говорим о платну „Слобода предводи народ“). Чак и један такав, неострашћен ум, насликао је ову дирљиву и потресну представу смрти једног ученог владара, владара-филозофа, некога ко је идеалан кандидат, готово фото-робот владара по Платоновом укусу.

Имамо, дакле, хероја, и то античког, некога за кога се везује миран и просперитетан период иначе бурне историје Римског царства. Имамо мудрог владара, који напрасно умире, и његове сараднике: снуждени, готово безизражајни, изгледају као ученици који помно прате последњу лекцију свог учитеља. Из свега, напросто, на овој слици, избија један древни, неприкосновени ауторитет, а утисак је само појачан очигледном наглашеношћу самртне боје коже Марка Аурелија. Како Фројд описује меланхолију, пацијент „зна само кога је изгубио а не и *шта* је у њему изгубио“. Делакроа описује губитак цара, али кроз концентрацију која просто зјапи на лицима људи који су се окупили око њега, јасно је да они знају кога губе, али не до краја и шта. Овде видимо зачетак меланхолије. Видимо могућност да се – уколико за трен игноришемо знање о римској историји – ова напета ситуација разреши на неколико начина:

Цар, симбол, може постати споменик, или се његово наслеђе поништити, па би у том случају постао руина; он се може критички посматрати кроз призму историографије или суновратити у мит; може бити смисао, а може постати и форма, та љуштурска која се пуни вечним исисавањем супстанце смисла, и која мит одржава у животу.

⁷⁶ Битка се одиграла на реци Тибар 312. године када је Константин победио Максенција и учврстио се као владар Западног римског царства. То је битка од великог симболичког значаја за хришћанство будући да се, по предању, Константину у сну, вече пред битку, указао симбол крста. Прим – аутор.



Ежен Делакроа, *Последње речи цара Марка Аурелија*, 1844.

4.3 Болест као метафора

Наслов Сузан Сонтаг (Susan Sontag) позајмљујем са намером да подсетим на претходно наведене тезе о спектаклу⁷⁷, али и у сврху аргументације да је модерна, епоха са којом идентификујемо највише домете човечанства, заправо једна врста тумора. Ове медицинске метафоре нису ништа ново, и оне постоје одвајкада (већ сам, образлажући моје неслагање са Бенјаминовим поимањем појма меланхолије, говорио о хуморима, течностима које круже људским телом дијалектички одржавају равнотежу). Ако бисмо историју посматрали као разбој на ком се плету догађаји (за тренутак се приклонимо религиозним светоназорима и замислимо да је ткач неко од мноштва божанстава које су фигурирали кроз људску историју), уколико би те нити, међусобно испреплетене, посматрали као историјске токове који се нужно на одређеним местима преплићу, стварају петље, а затим, настављају, онда би тај разбој, као јединствену слику, таписерију, могли да замислимо као представу истог оног поменутог Бенјаминовог Анђела историје. Деветнаести век вапи за вођама, конституише нације и сходно томе покреће или провоцира одређене уметничке интервенције, групе, праксе. Током првих година докторских студија интересовала ме је слика као симбол, као оно што је остало након што јој је фотографија „одузела“ легитимитет да се бави мимезисом, након што је кланица Првог светског рата одузела право да се уметници баве лепим по себи. Произвела је друштвени контекст у ком је постало јасно да уметност никада активније не треба да учествује у друштвеним кретањима. И као што су се нити, када се преплету, у тој једној петљи нашле одлуком ткача, можда би требало у помоћ позвати и Светог Августина који о болестима говори као о нечему о чему се вредносно не треба одређивати⁷⁸, као о нечему што треба посматрати као корективни фактор. Да ли је

⁷⁷ "Иако може бити противно здравом разуму, да би укротили склоност политике у модерном добу да постане аутономна, апсолутно суверени системи теже преобликовању призора политичких акција у театарске спектакле."

⁷⁸ Августин, Свети Аурелије, *Исповијести*, Кршћанска садашњост, 1973.

уметност, у том смислу, да ли су њене теме, нешто о чему можемо вредносно судити, или су и оне, напросто, само кристали воде које носе бујице историјских процеса?

Лени Рифенштал (Leni Riefenstahl) ће, осврћући се на „Тријумф воље“, у „Филмским свескама“ (Cahiers du Cinéma) из 1956. године, рећи следеће: „Све је историја – чиста историја“. ⁷⁹ Она је, несвесно (или свесно?), преобликовала политичку акцију у спектакл, она наставља оно што су велики уметници пре ње радили. Збиља, мења се време, медији који настају попримају посве другачији карактер; Идеологија, која сада, по први пут, постоји у оваквом облику каквим га и данас разумемо, рађа страшне, непојмљиве злочине који су, за разлику од свих оних забележених током хиљада година људске историје, на неки начин, ипак, још увек присутни, путем сведока. Оно што је мене занимало код тоталитарних идеологија, што ме је фасцинирало и понукало да се њима бавим на визуелном плану јесте њихова демократичност, могућност спектакла да популаризује уметност. Испрва је то, као што је са Лени Рифенштал био случај, имало снажну подршку фасцинације новим медијима. Нису ли, на крају, совјетски агенти у Мадриду свакодневно пуштали филмове који величају револуцију, током опсаде овог града у време Шпанског грађанског рата?

Након пораза Немачке и успостављања мира који у Европи траје и дан-данас, технике емитовања идеолошких порука и једне врсте индоктринације постале су све префињеније и суптилније. Ја се нећу бавити мноштвом метода које постоје, и задржаћу се само на једном, одређеном уметничком медију: моди. Мода не подразумева само тренд, нешто што се кроз медијске матрице суптилно намеће као пожељан вид одевања. Сетимо се само Мадонине (Madonna) турнеје “Blond Ambition”, и скандала које је широм света произвео њен стајлинг и сценски наступ. Певачица је носила креације Жана Пола Готјеа (Jean-Paul Gaultier), а највећу пажњу је привукао корсет преко којег је поп звезда на наступима носила мушки сако. Био је то атак на патријархални поредак света, кокетирање са полисексуалношћу, један изразито садржајан и јак „стејтмент“ о потреби, праву и способности жене да стекне потпуну независност над својим телом.⁸⁰ Напади који су

⁷⁹ Види у https://pecscanik.net/wp-content/PDF/suzan_zontag.pdf последњи приступ 9.2.2021.

⁸⁰ Скандале су произвели и гестови мастурбирања током извођења „Like a Virgin“, а читава епизода је „крунисана“ тобожњим скандализовањем католичке цркве и коментарима како је реч о сатанистичком понашању. Више види у <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5006008.stm>, и у

уследили на Мадону као да имају одјек оних напада на Едуара Манеа (Édouard Manet) и појаву његовог платна „Доручак на трави“ које је на крају доживело судбину да буде излагано на „Салону одбијених“. Када Зола (Émile Zola) пише у одбрану Манеовог дела, он износи „експлицитно модернистички и формалистички став изведен из замисли „незаинтересованости“ за *нагу жену* као сексуални објект и заинтересованости да се демонстрира формалистички постављена могућност сликања *самог меса* као пиктуралне бојене површине ради естетске афектације“⁸¹. Контраст између маскулиног и фемининог, приказан кроз јасну, на први поглед видљиву намеру да жену обнажи, а мушкарце обуче, говори нам о томе да нага жена није одређена негацијом, то јест околношћу да није обучена. То што она није обучена, што наше поимање света класификује у негативно одређење, то је ствар језика – нага жена, њено тело, карнални аспект слике који кроз просветљени окер ствара једну врсту сензације, неки би рекли естетско визуелног ишчашења када је о самом сликарском језику реч, заправо је акценат, знак, мотив. Њено тело, будући да није наго ради нагости, будући да – уколико прочитамо оно што су Редон (Odilon Redon) или Кастањари (Jules-Antoine Castagnary) писали о овом делу – формално не задовољава формалне критеријуме мимезиса у смислу доследног подражавања анатомије, не представља, дакле, тело, рецимо Енгрове (Jean Auguste Dominique Ingres) „Одалиске“. Њено тело, њена нагост у овом случају представља костим. Ту видим зачетак онога што се назва костим – знак, ту видим прву презентацију моћи да костим провоцира, поремети, некада чак и ишчашаи одређене друштвене поставке и дискурсе. Ако се из раног модернизма преселимо на актуелни временски оквир, о томе колико се мода, као уметност, у двадесетом веку наметнула као најдемократичнија, најчитљивија и најутицајнија од свих уметности у људској историји (са утицајем моде и идеја које је користе као инструмент могу се поредити само индоктринацијске тенденције иконографија у хришћанској сакралној архитектури) говори и то да је омаж Мадони, Готјеовом корсету и феминистичком изразу, у једном од својих првих великих телевизијских наступа, извела британска певачица албанског порекла Дуа Липа (Dua Lipa). Гостујући код Џулса Холанда (Jools Holland), водитеља једне од најутицајнијих емисија које се баве промоцијом (показаће се) потоњих светских звезда,

<https://www.theguardian.com/music/2008/sep/08/madonna.dedicates.song.pope>, последњи приступ 2.9.2021.

⁸¹ Шуваковић. Мишко, Дискурзивна анализа, Орион Арт, Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, Београд, 2010

певачица је извела песму „New rules“. Нумера говори о одлуци лирског субјекта да преиспита своје односе са мушкарцима. Овај наступ на „BBC 2“ дешава се две недеље након избијања скандала са филмским продуцентом Харвијем Вајнстином⁸² (Harvey Weinstein) и омасовљења „Me Too“ покрета. Овде, мода - као чин ангажоване уметности - долази до свог пуног израза: Парче одеће, није, као што би говорили енциклопедисти⁸³, само оличење појма луксуза који укидањем егалитаризма слаби нацију и смањује јој шансе да добије неки будући рат⁸⁴, већ моћно, читљиво, демократично и убојито оруђе. То, наизглед, парче одеће, заправо је, да се поново вратимо Барту, костим, то јест - знак.



Лево: Мадона, 1990. Десно: Дуа Липа, 2017.

⁸² Вајнстин је од стране неколико десетина жена оптужен за силовање. Судски епилог је такав да ће вероватно до краја живота бити у затвору.

⁸³ Jennings, Jeremy, *The Debate about Luxury in Eighteenth- and Nineteenth-Century French Political Thought*, *Journal of the History of Ideas*, vol. 68, no. 1, 2007, стр. 79–105. JSTOR, www.jstor.org/stable/30141868 последњи приступ 9.2. 2021.

⁸⁴ Волтер, Русо, Жан Жак, приредила Маја Солар, *Дебата о луксузу*, Академска књига, Институт за филозофију и друштвену теорију Београд, 2017.

И поново смо у петљи. Овога пута у петљи болести као метафоре. Барт говори о три врсте болести, и здрављу костима (знака)⁸⁵; Наглашава да костим мора бити *аргумент*. „У свим значајним периодима театра, костим је имао моћну семантичку вредност; Није био тамо само да би био виђен, већ и да би био *прочитан*, комуницирао је идеје, информације и осећања“⁸⁶. Пример са Мадоном и Дуа Липом, чини ми се, говори управо у прилог томе.

Можемо сада да се вратимо на функцију-знак из првог поглавља, да видимо да у једном друштву спектакла, и архитектура, као „костим“ једног идеолошког обрасца, једног државног устројства, комуницира исте ове ствари. У прилог тој тези, осврнимо се на изложбу из 1937. године под називом „Међународна изложба уметности и техника – Примењених на модерни живот“. Павиљон Немачке и павиљон Совјетског савеза били су супротстављени један другом у својој монументалности, али и дијалектичком односу архитектонских израза⁸⁷. Кад гледамо фотографије ова два споменика, једног наспрам другог, одзвања она Нолтеова (Ernst Nolte)⁸⁸ дефиниција нацизма као „претеране реакције“ на комунизам. Немачки историчар, често оптуживан за апологетски однос према национал-социјализму, говори како „срж моје концепције историје, коју сам бранио од 1963. [...] садржи се из концепције да је историја двадесетог века имала да буде одређена грађанским идеолошким ратом, у потпуности европским, мање светским, између марксистичко-комунистичке и фашистичко-национал-социјалистичке утопије[...]“⁸⁹. Управо та концепција сукоба два утопистичка пројекта дефинисала је читав двадесети век, а самим тим и његову уметност. Било да је реч о *a priori* политичким покретима какав је, рецимо био Футуризам, или социјалистички реализам у СССР-у и у Југославији до 1948. и

⁸⁵ Болест костима Барт дели на хипертрофију историјских функција, хипертрофију формалне лепоте без контекста/везе са драмским комадом којем је намењен и на хипертрофију раскоши (нужно је направити дистинкцију између појма раскоши и појма луксуза). Детаљније видети у: Barthes, Roland, *Critical Essays*, Northwestern University Press, 1972. Стр. 41-50

О корену појма *luxuria* и о овој дистинкцији видети и:

Čas anatomije: Sjai i beda luksuza, <https://www.youtube.com/watch?v=cAJh6SflQm4>, последњи приступ 9.2.2021.

⁸⁶ Barthes, Roland, *Critical Essays*, Northwestern University Press, 1972.

⁸⁷ Шуваковић. Мишко, Дискурзивна анализа, Орион Арт, Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, Београд, 2010

⁸⁸ Trierweiler, Denis, *Retour Sur Ernst Nolte*, Cités, no. 29, 2007, стр. 25–37.

JSTOR, www.jstor.org/stable/40621378 последњи приступ 10.2.2021.

⁸⁹ Исто. Прев. Лука Трипковић



Немачки и Совјетски павиљон, Међународна изложба уметности и техника —
Примењених на модерни живот, Париз, 1937

резолуције Информбироа, или да је реч о покрету Дада и, шире, надреализму, који своје „одвајање од реалности“ црпи из кланица Првог светског рата, сведочењу о уништењу до тада незабележених размера. Бенјамин у поговору есеја „Уметничко дело у време његове техничке репродукције“ говори о дистинкцији коју ова два супротстављена идеолошка обрасца формирају када је реч о уметности:

„Fiat ars – pereat mundus⁹⁰, каже фашизам и од рата очекује уметничко задовољење чулног опажања које је, како признаје Маринети, техника изменила. Тиме се очигледно испуњава l'art pour l'art. Човечанство, које је једном, код Хомера, за олимпске богове било предмет постмарања, постало је то за себе. Његово самоотуђење достигло је степен на којем сопствено уништење доживљава као прворазредно естетско уживање. Таква је, ето, естетизација политике коју подјарује фашизам. Комунизам му одговара политизацијом уметности.“

Кад говоримо о спектаклу⁹¹, он дакле служи суверенима да укину аутономију политике. У тој мери се они, како каже Бенјамин, збиља могу поистоветити са божанствима са Олимпа. Неко би рекао, Бенјамин је ово писао пре него што су размере Стаљинових злочина откривене. И збиља, гулази, изгладњавање читаве једне нације, бункерисање супрематистичке уметности и сва друга непочинства која се, пре свега, приписују Стаљину, могу нам се у првом тренутку учинити идентичним са оним које је остало иза нацизма. Овде бих у помоћ позвао Славоја Жижека (Slavoj Žižek), и његову домишљату анализу и карактеристикама и разликама у аплаузу у стаљинизму и нацизму⁹² како бих нагласио да,

⁹⁰ Нека постоји уметност, макар свет пропао.

Морам да нагласим да је превод на српски језик проблематичан. *Fiat* је приближније превести са нека буде, а не нека постоји, поготово кад се има у виду да је ова латинска крилатица заправо дисторзија оригиналне мисли Императора Фердинанда I, „Створимо правду, мењајмо свет“. Једно од првих појављивања ове речи је у књизи Постања (*Fiat lux*), и наш превод је „И би светло“, што опет упућује на акцију. Постојати је пасивније него бити, и тако насумично изабрана реч слаби контекст. Напросто, тешко је замислити да Маринети има било какав став осим крајње проактивног, готово императивног. Такође, српски превод, како је наведено, гласи да је „човечанство било предмет посматрања“. Енглески превод даје оригиналну немачку реч (*Schaubjekt*), и она у датом контексту, опет, није пуко посматрање, пасивни однос. Овај појам би најприближније на српском одговарао појму експоната који није предмет простог посматрања већ и емотивног ангажмана, енглески преводиоци су, чини ми се, пронашли новији и адекватнији термин – спектакл (јер онда би посматрачи били *the spectators*), јер тај термин кореспондира са другим Бенјаминовим списима о политици и фашизму, што поговору даје, чини ми се, нешто логичнији тон.

⁹¹ Страна 14 овог рада.

⁹² Slavoj Zizek — The Difference between Communism and Fascism, <https://www.youtube.com/watch?v=KqZmXf3MfKQ>, последњи приступ 12.2.2021.

иако нема збора да се ради о злочиначком систему, тешко да можемо рећи да су се комунистичке вође уживљавале у поменути улогу грчких богова. Оно што налазимо важним у Бенјаминовом поговору је и поменута дистинкција, фашизма који естетизује политику и комунизма који политизује уметност. Естетизација уметности јасно се очитује на фотографија Лени Рифенштал; Оне представљају један од најфлагрантнијих примера овог процеса у историји уметности. Када је о политизацији уметности реч, илустровао бих то једним примером с краја педесетих година двадесетог века:

Валтер Гропијус је, кроз свој рад као управник Баухаус школе, не само прокламовао већ и променио ток уметности и дизајна залажући се за неке од кључних принципа модерне. Дизајнерски вокабулар форми био је сведен, орнамент готово потпуно редукован⁹³; Баухаус није стварао нове објекте, већ их представљао грађанству у новим „модерним“ формама и понекад новим материјалима⁹⁴. За разлику од периода када је школа била под управом Миса Ван дер Роје (Ludwig Mies van der Rohe), који је ову установу практично потпуно преоријентисао тако да функционише на корпоративним принципима и засновао њен опстанак ослањајући се на профит стечен у производњи, Гропијусов став био је идеалистички.⁹⁵ Управо тај дискурс, свој врхунац, по мом мишљењу, достиже 1957., када Гропијус пише текст „Аполон“ за магазин „Зодијак“. Текст је затим поново штампан 1968., непосредно пре његове смрти, да би касније био уврштен у књигу рукописа и записа овог архитекте са додатком у наслову: „Културалне обавезе једног архитекте“. Салетник (Jeffrey Saletnik) и Шулденфрај (Robin Schuldenfrei) у својој књизи примећују како сам наслов представља ехо оне Сартрове (Jean-Paul Sartre) о неопходности ангажовања и посвећивања:

⁹³ Saletnik, Jeffrey and Schuldenfrei, Robin, *Bauhaus Construct - Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, Routledge, 2013

⁹⁴ Исто.

⁹⁵ Баухаус комади су били прекомерно скупи. Како бисмо ондашње цене сместили у перспективу, важно је забележити да је просечан доходак породице која припада радничкој класи (Arbeiter) у 1927. био око 64 марке недељно, док се породице више средње класе (Angestellten) приходовале око 91 Марке недељно. „Василиј“ столица Марсела Бројера, не опремљена кожом, већ само платном, кошта 60 марака, што је готово цела радничка недељна плата. Сребрна Баухаус посуда за колачиће (Keksdose) кошта 160 марака, чајник 90, а сервис за чај од пет елемената израђен од немачког сребра стоји 180 марака, што је тронедељна радничка плата. Како је Баухаус уметник Ото Ритвегер (Otto Rittweger) забележио 1926.: „Данас је огромној већини људи који би желели да поседују Баухаус сервис теже него икада да то и учине.“ Поређења ради, генерички никловани сет за кафу коштао је само 10 марака.“ – Прев. Лука Трипковић

„Уметност није била ту само да би била лепа, или активистичка, или пак потпуно независна или у целости подређена друштвеном контексту и функцији. Уметност је афирмисала сопствену естетску аутономију кроз негацију: као последица своје друштвене сврхе. Како Гропијус носталгично примећује, желео је да његови списи представљају коментар онога што је звао непрестаном потрагом за стварањем архитектонског окружења за двадесетовековног човека. ... Само када суштински научимо да видимо ствари у ширем контексту, само када осетљивост према лепом буде пробуђена у сваком од нас, само тада ће се покренути ланац реакција неопходних да наступи бољитак за наш свет. ...“⁹⁶

Оно што видим као важну повезницу јесте сегмент о томе како „уметност потврђује своју естетску аутономију путем сопствене негације; као последица своје социјалне улоге. Ролан Барт, такође, коју годину касније, у делу „Систем моде“, говори о карактеристици моде да одбије наслеђе, и поткопа тлачење претходне моде⁹⁷. Бодријар је сагласан са овим ставом, па пише како је „модерност код, а мода њен амблем“⁹⁸. Барт ће рећи да је мода дете капитализма, али она своју пуну снагу досеже тек у ери индустријализације, и демократизације потрошње⁹⁹. Моје становиште је да она, са својом „популистичком“ способношћу да „заузда ново, пре него што га произведе“¹⁰⁰, и тако „оствари парадокс да је ново истовремено и непредвидиво и одређено“¹⁰¹ није могла пун замах да добије док се за то нису створили услови, док свет није кроз одјеке класицизма у романтизму и деветнаестовековном жрвњу створио националне државе, док модерна није у промишљање увела универзалије, потребу да обухвати што шири поредак, да се, парадоксално, водећи рачуна о појединцу, у модерни, интернационализује. Мода, као дете капитализма, захтева

⁹⁶ Исто.

⁹⁷ Barthes, Roland, *The Language of Fashion*, Bloomsbury, 2013.

⁹⁸ Sheringham, Michael, *Fashion, Theory, and the Everyday: Barthes, Baudrillard, Lipovetsy, Maffesoli*, Dalhousie French Studies, vol. 53, 2000, стр. 144–154. Види у:

JSTOR, www.jstor.org/stable/40838243, последњи приступ 13.2. 2021.

⁹⁹ Meinhold, Roman, John Irons, *A Critical Inquiry into Fashion. Fashion Myths: A Cultural Critique (translated by John Irons)*, 9-36. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013. Види у:

JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxspz.3>, последњи приступ 13.2.2021.

¹⁰⁰ Barthes, Roland, *The Language of Fashion*, Bloomsbury, 2013.

¹⁰¹ Исто.

тржиште¹⁰². Она има нешто тиранско¹⁰³ у себи, потрошачи су њене жртве¹⁰⁴. Њена тежња да заузда, тлачи, поткопа, раскида са претходним, али истовремено, те мртве „знаке“ диже из мртвих, да их рециклира. Тај њен сурови метод, у ком се она обнавља извлачећи мртве знаке, али неумитно потом срља у аутодеструкцију, описујући једну тоталитарну матрицу, матрицу компатибилну са оним што се у друштву двадесетог века дешавало. А то стално раскидање са прошлим, непрестано увођење новог, та рециклажа знака није у пуној мери могла да се оствари без модерне, без функционализма. Баухаус, под Гропијусовим вођством, ради нешто слично. Примењени дизајн, чајници, Бројерова (Marcel Breuer) столица „Василиј“ стварају један код унутар уметности. У питању је нови, препознатљиви, радикални и бескомпромисни код, заснован на редукцији, давању приоритета функцији и подређивању форме истој. Један снажан модернистички залет запљускује стваралаштво прве половине двадесетог века. Долази до тежње за еволутивним одмаком од традиције. Потреба да се стваралаштво критички посматра аналогна је потребама за манифестима, којих у модернистичким покретима има прегршт. Апстрактно сликарство потпуно негира и настоји да поништи домете реализма¹⁰⁵ - Гропијусовим речима, оно кроз сопствену негацију афирмише друштвену улогу. Он саветује студенте да игноришу историју, јер ни сам не може да остане доследан сопственом савету; сваки дизајн који је икада урадио одише „немачком класичном традицијом“¹⁰⁶, из њега избија Шинкелова (Karl Friedrich Schinkel) поетика.

¹⁰² „Индустрија културе намерно интегрише потрошаче „одоздо“. [...] Озбиљност високе уметности уништена је спекулисањем о њеној учинковитости; [...] Дакле, иако индустрија културе непорециво шпекулише са свесним и несвесним стањима милиона према којима је усмерена, масе нису примарне, него секундарне, оне су предмет са којим се калкулише; привезак машинерије. Муштерија (потрошач) није краљ, као што би индустрија културе желела да верујемо, нити субјекат, већ објекат. „ – прев. Лука Трипковић Adorno, W. Theodor, *The Culture industry – Selected essays on mass culture*, Routledge, 2005.

¹⁰³ Sheringham, Michael, *Fashion, Theory, and the Everyday: Barthes, Baudrillard, Lipovetsy, Maffesoli, Dalhousie French Studies*, vol. 53, 2000, pp. 144–154. JSTOR, www.jstor.org/stable/40838243 Accessed 13 Feb. 2021.

¹⁰⁴ Исто.

¹⁰⁵ Butler, Christopher, *Modernism A Very Short Introduction*, Oxford University Press; Illustrated edition, 2010.

¹⁰⁶ „Истина је да је главни разлог за ово осећање био да је смисао ишчекао из архитектуре и да је изгубио било какву референцу на савремени живот. „Девалвација симбола“ (банака које су наличиле храмовима, великим продавницама и палатама) била је повезана са одбијањем да се прихвати нова друштвена реалност [...] Проблем је био, како архитекта може да избегне имитацију стилова из прошлости? Већина архитеката, као Корбизје, пробали су да спасу оно што су видели као кључне лекције из архитектуре прошлости, одричући се вештачког.“ Прев. Лука Трипковић Greenhalgh, Paul, *Modernism in Design*, Reaktion Books, 1990.

Мода, и њен узлет, дакле, кореспондирају са Нолтеовим европским грађанским ратом. Када кажем мода, не мислим искључиво на високу моду, на модне ревије, креаторе и индустрију одевања, мислим на трендове, на појаву и разумевање брендова, на рађање маркетинга кроз примењену психоанализу¹⁰⁷, дакле мислим на један галиматијас појмова који модернизам са собом носи. Ова туробна одлика модерне наишла је на оспоравање једног броја немачких интелектуалаца, нарочито након Другог светског рата, у време велике обнове, а у својим јавним наступима је предњачио Адорно (Theodor W. Adorno). Познат је његов презир према цезу, а можда ћемо га боље разумети ако у обзир узмемо изјаве у којима је окарактерисао функционализам као ирационалан:

23. Октобра 1965. Адорно и Блох (Ernst Bloch) учествују на конференцији „Образовање и форма“, у организацији „Немачког удружења уметника, архитектата, дизајнера и индустријалаца“ (Deutscher Werkbund), када Адорно изговара како нема ништа тако суморно као што је немачки модернизам реконструкције, алудирајући на нову зграду Франкфуртског института за друштвена истраживања из 1951. Адорно тврди како функција није увек техничка, већ понекад и друштвена категорија, он сматра да је функционализам деградиран на ниво стила и да је постао нешто монотono и једва практично, те да ће функционална форма у дијалектичком процесу прећи из рационалне у ирационалну. Његово огорчење произилази из још једне чињенице, а то је да он не види разлику између концепта масовног резиденцијалног становања какво је практиковано у време нацизма, и оног што се дешава након рата, чак наводи и да су архитекти исти људи. Ако бисмо се за тренутак одрекли теоријске расправе и узели у обзир судбину, рецимо Гропијусштата, утопијског насеља за 14.000 људи које је, на крају, доживело крах до те мере да се је и сам архитекта учинио све у његовој моћи да се одрекне тог пројекта, Адорно би нам се можда слатко насмејао. Додуше, не треба сметнути са ума сложен историјски контекст изградње Берлинског зида и алтерације оригиналног Гропијусовог пројекта.¹⁰⁸

¹⁰⁷ За више видети у: The Century of the Self (Full Documentary), <https://www.youtube.com/watch?v=eJ3RzGoQC4s>, последњи приступ 13.2.2021.

¹⁰⁸ Цео пасус је парафраза одељка из: Saletnik, Jeffrey and Schuldenfrei, Robin *Bauhaus Construct - Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, Routledge, 2013

О Адорновом неутемељеном огорчењу говори и то да су Алојз Гифер (Alois Giefer) и Херман Меклер (Hermann Mäckler), архитекти који су пројектовали зграду су радили под утицајем Баухауса, и у свом портфолију имају велики број изведених објеката у Франкфурту, међу њима и зграду аеродрома Франкфурт на Мајни. Прим – Лука Трипковић

У том смислу, дакле, модерну, и моду, поготово, као - како сам покушао да аргументујем – посматрам као друштвени тумор, епоху болест¹⁰⁹ која се храни тиме што је „памћење заплешено од стране историје“¹¹⁰, што, за разлику од претходних епоха, његова архиваторска карактеристика, на супрот оној, дотадашњој особини, која се пре свега заснивала на усменом предању, она сада тежи тоталитету, једном свеобухватном наративу, јер „сећање има корене у конкретном, у простору, гестовима, сликама и објектима; историја се веже искључиво за темпоралне континуитете, за напредак и однос који влада између ствари.“¹¹¹ А посматрати однос, значи разлучити, значи инсистирати на једној врсти дисконтинуитета, не извесном ишчашењу, нерегуларности. То, заправо значи бити, тумором - метафорички.

¹⁰⁹ Овде бих подсетио на перспективу болести код Светог Августина и то да се она може посматрати као коректив.

¹¹⁰ Nora, Pierre, *Between Memory and History: Les Lieux De Mémoire*, Representations, no. 26, 1989, pp. 7–24. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2928520, последњи приступ 15.2.2021.

¹¹¹ Исто.

Наизглед парадоксално, оба појма се посматрају из перспективе садашњости; међутим, једној теорији садашњица није ништа до строго детерминисан резултат кумулације сећања, док за другу садашњост представља *starting point*, почетак спровођења методологије која за циљ има успостављање одређеног друштвеног поретка. Наиме, историја је, по Пјер Нори, дисциплина која профанизује прошлост, за разлику од сећања која је сакрализује. Методологија историје и њен дискурс нераскидиво су повезани са садашњошћу, тачније, њена егзистенција је условљена аналитичким процесима из перспективе садашњице. Да бих ово објаснио, послужићу се примером из историографије XX века. Британски историчар Ерик Хобсбаум (Eric Hobsbawm) уводи тезу "кратког двадесетог века", образлажући да већина друштвених кретања и стремљења са свим својим особеностима дефинишу један период као век, а не чиста номинална вредност одређених јединица времена. Аналитички приступ прошлости кроз призму садашњости, те даља пројекција историје на будућност, припада, парадоксално, домену форензичке реторике. Аристотел форензичку реторику приписује говору који се тиче права и правичности, испрва окренуто прошлости, опремљену механизмима за диференцијацију тачних и нетачних података. Међутим, хрватски филозоф и културолог Борис Буден форензичку реторику види као полазиште којом се може предвидети будућност. У свом предавању названом "Art after the end of society" говори о тој, наизглед парадоксалној, улози форензичара када је реч о пројектовању будућности. Сазнања која постоје у датом тренутку садашњости могу нам дати одговор на питање како ће свет изгледати кроз десет хиљада година. – Прим. Лука Триповић

4.4 Поетике простора | Архитектура као политички инструмент

Мари Ватум (Mari Hvattum) пише о зачудној одлици Витрувијевог (Marcus Vitruvius Pollio) десетокњижја „О архитектури“ (De architectura), у ком, упркос сугестивном наслову, о самој архитектури има врло мало речи¹¹². Уместо тога, преовлађују два појма: језик и ватра. Ни код Земпера (Gottfried Semper) се, примећује поново Ватум, сугестивност наслова не прати¹¹³, те је обиље текста посвећено ритмици и плесу. Треба напоменути и Башларову (Gaston Bachelard) студију о простору¹¹⁴, која овом феномену прилази са позиција филозофије и психоанализе.

Познато је и то да су ренесансне архитекте ову грану уметности посматрали као наличје космоса, нечега што подражава небеско, узвишено и божанско и ту узвишену хармонију „спушта“ међу људе. То набујало „овде и сада“ једне науке (или уметности, или „суперзаната“ како би се најтачније архитектура одредила по Гропијусу), које попут сунђера упија све историјске наслаге једа, заноса, пркоса, мржње, креације и деструкције, мора бити инспиративно, и зачудно. Лимбескинд (Daniel Libeskind) је био свестан овога када је изговорио да то што је папир празан, никако не значи да се почиње испочетка¹¹⁵.

Ако дословно пратимо Земпера, видећемо да он описује лов првих људи, њихово удруживање које је неопходно за преживљавање, а након тога, одлазак у „кућу“, станиште, или како год то звали, неку врсту заштићене зоне у којој се уз ватру (огњиште) плен може појести и преживети. И ту је кључ, по Земперу, настанка архитектуре – јер, шта пружа отклон, шта диже ограду према споља, према том свету опасности? Зид. А смештањем и дефинисањем простора као негације нечега што је споља, негације спољашњости тако што унутрашњост дефинишемо као нешто пожељно, безбедно, макар и из нужде, као да говори у прилог Кантовом поимању простора:

¹¹² Ватум, Мари, *Шта је архитектура?*, Карпос, 2020.

¹¹³ Semper, Gottfried, *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge University Press, 1989.

¹¹⁴ Башлар, Гастон, *Поетика простора*, Уметничко друштво Градац, 2005.

¹¹⁵ Ватум наводи тачан израз, али не и извор: „Just because the paper is empty, it doesn't mean you are starting from scratch“.

Стварањем тог првог, примитивног, Земпер би рекао плетеног, минуциозног зида који доказује да орнамент претходи конструкцији, настаје потреба да се простор дефинише, одреди, окарактерише. О томе да ли је он објективна или субјективна појава расправљало се стотинама година, а мени је важно да се ограничим на Кантово прављење дистанце у односу на Лајбница, јер „[...]простор је једна нужна представа *a priori* која чини основ свих спољашњих опажаја. Никада се не може створити представа о томе да не постоји простор, премда се сасвим лепо може замислити да се у њему не налазе никакви предмети. Простор се, дакле, сматра као услов могућности спољашњих појава, а не као нека одредба.“¹¹⁶

А будући да простор није емпирички појам, у разумевању фасцинација одређеним простором може нам помоћи Башлар, када говори о простору самоће, и томе да „... сви простори наших протеклих самоћа, простори у којима смо патили због самоће, уживали у самоћи, губили самоћу, остају неизбрисиви у нама. Биће управо и не жели да их избрише. Оно инстинктивно зна да су простори самоће конститутивни.“

И тако, заправо, дистинкцијом између онога споља према ономе унутра, човек ствара архитектуру. У томе се слаже и Вентури (Robert Venturi), када каже да се „Архитектура јавља приликом сусрета унутрашњих и спољних сила употребе и простора“¹¹⁷ или када архитектуру описује као „зид између унутрашњости и спољашности“¹¹⁸

Да ли онда, ако покушамо да разумемо Кантово виђење простора као априорну представу, о архитектури можемо да говоримо као о тежњи човека да наметне сопствену представу другима, да је универзализује? Јер, људска цивилизација почива на потреби да се освоји простор (или да се формира?), да се одређеним простором овлада, да се он што дуже држи под контролом и потчини, прилагоди својим поимањима света и да се њиме (често и дословно) хранимо. Простор, самим тим што није објективни, ни емпирички појам, не мора своју снагу црпети из „стварности“. Пречесто чујемо синтагме „владање медијским, јавним, виртуелним простором“. Простори су, напосто, различити, они су мноштво у које уграђујемо свој цивилизацијски метаболички систем, и, од успеха те имплементације зависи и наше преживљавање. Простор, као нешто што,

¹¹⁶ Кант, Имануел, *Критика чистог ума*, Култура, 1970.

¹¹⁷ Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli. 1979.

¹¹⁸ Venturi, Roberto, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1977.

условно речено, држимо у глави, представља пројекцију стварности коју онда покушавамо да наметнемо другима.

Ако бисмо у помоћ позвали Хајдегера и античку терминологију, онда би старогрчко разумевање границе „не као појма који означава где се нешто завршава, већ простор одакле нешто почиње са својим представљањем“¹¹⁹ ишло у прилог овој тези.

Роси (Aldo Rossi) тврди да је град *locus* колективног памћења, а сам *locus* је временом и простором, па тако наводи да су „Атина, Рим и Париз израз сопствене политике, знак њихове колективне воље.“¹²⁰ Али, хајде да у полемичке сврхе поново уведемо Пјера Нору и његову дистинкцију појмова историје и памћења. Нора говори да је друштво „дубоко апсорбовано у сопствену трансформацију и обнову, у наслеђене вредности превласти новог у односу на древно, младог у односу на старо, будућности у односу на прошлост. Музеји, архиве, гробља, фестивали, годишњице, примирја, споменици, светилишта, братства – то су све угаони каменови новог доба, илузије вечности.“¹²¹ Ако су градови израз сопствене политике, уколико у њихови урбанистичким одликама, симболичким порукама које се шаљу кроз архитектуру, можемо да читамо политичка усмерења и светоназоре – зашто не и стратегије, да ли онда и архитектура, имајући у виду ово што Нора пише, и примере које наводи, а који су, такође, нешто на чему морају радити архитекте и урбанисти, и то уско и интензивно сарађујући са владајућим структурама, представља алатку у формирању тих места памћења, тих жутих мрља друштава? Да ли је експанзија архитектонских утицаја естетичка категорија, или је у питању политички гест? Кулхас (Rem Koolhaas) се осврће на околност да последица глобализације ствара генеричку архитектуру. Он, попут Кангилама (Georges Canguilhem)¹²², тој одлици приступа вредносно неутрално:

Француски лекар и филозоф, наима, поставља питање о поимању болести – да ли је она по себи нешто нужно лоше, и како то да се здравље поистовећује са нормалношћу? Касније ће његов ученик Фуко ово питање са поља физиологије превести на психијатрију, али мени је овде драгоцено то неутрално одређење, и одрицање априорног

¹¹⁹ Исто.

¹²⁰ Surma, Pavel, Lipman, Alan, *Aldo Rossi, architect, scientist – a storm of silence...an architecture of alienation*, Design Studies, Vol. 7 Issue 2, Welsh School of Architecture, Cardiff, 1986.

¹²¹ Nora, Pierre, “*Between Memory and History: Les Lieux De Mémoire*” Representations, бр. 26, стр. 7–24. 1989. JSTOR, www.jstor.org/stable/2928520, последњи приступ 1.3.2021.

¹²² Види више у: Кангилем, Жорж, *Нормално и патолошко*, Медитеран паблишинг, 2017.

вредносног својства неког појма. Јер, Кулхас нам говори исту ствар: „Генерички град је ослобођен... ограничења које намеће идентитет“.¹²³ Кулхас примећује да је идентитет попут светионика, статичан и непроменљив, он може променити свој положај или образац деловања само по цену катастрофе у навигацији. Тако „Париз може постати само „парискисји“ – а већ је на путу да буде исполирана карикатура“¹²⁴. У овом случају, пак, у питању је друга крајност – места сећања, која се кладе на вечност, усидрена, ригидна и арогантно уверена да је њихова постојаност неупитна, доведена су до екстрема; Подсећају на остарелу особу која троши силан новац на естетску хирургију, да би крајњи резултат била потпуна карикатуралност. Погледајмо само Монмартр и подражавање *Belle Époque*, једну врсту гротескне ресторативне носталгије на националном нивоу.

Генерички град, дакле, ослобађа од историчности и кореспондира са постидеолошким временом у ком живимо. Такође, занимљиво је и то да се примери које Кулхас наводи, у јеку експлозије идеја које су победиле након пола века борбе у Хладном рату, односе управо на поднебља у којима влада колективистички дух – реч је о локацијама у Азији, и посебно Кини.

Као да овај став у себи носи извесну ароганцију, као да се Азијатима честита што су, за разлику од Европљана, неоптерећени наслеђем. Истина, динамика развоја, уколико се посматра управо из оне перспективе коју Кулхас критикуја (европоцентричне), може нас навести на нешто такво, али ја бих, без даљег улажења у мотиве овог става, будући да мислим да је реч о клизавом терену, кандидовао једну „охлађену“ оптику:

Кина је своје уједињење и успостављање прве династије доживела два века пре Христовог рођења, ујединила се, како се то тада радило, крвљу, док је Европа (а то нам догађаји у вези са пандемијом Корона вируса врло јасно илуструју) само економска заједница, у којој ремећење финансијских параметара готово моментално изазива буђење национализма. И не само национализма, у Европи је присутан одјек рефлекса за независношћу онога што се у ренесанси називало градовима-државама. Игре и односи држава, некадашњих градова-држава и покрајина врло су сложени и нису предмет овог

¹²³ Koolhaas, Rem, *The Generic City*, SMLXL, 1994.

¹²⁴ Исто.

рада. Оно што ова дигресија, међутим доприноси, јесте илустрација и могући мотиви због чега се градска језгра (Кулхас помиње Париз и Цирих) чувају до граница апсурда. Азија, то јест Кина, своје устројство, као што сам рекао, базира на једном колективистичком духу, те, у том смислу, није исправно мислити да азијска друштва немају однос према наслеђу: напротив, као што Кулхас примећује, генерички гради његово становништво окренуто је напретку и будућности, а у колективистичком друштву просперитет друштва увек је испред појединца, па, пратећи ту логику, и испред града, те је, у том смислу, више него логична и замислива околност да се генерички градови просеју дуж кинеске обале, како би потреба за технолошком инфраструктуром била задовољена на најбољи могући начин.

Оно што се сада намеће као питање је, да ли став да су идеологије умрле представља *par excellence* идеолошки став? Да ли генеричко сејање зграда, квартова, па и читавих градова представља такође један иконичан знак, да ли су ти униформни небодери попут заставе забодене на Месецу, досег једног поретка? Склон сам да помислим како би Адорно одговорио потврдно, а ја се онда сложио са њим. У својој критици масовне културе (индустрије културе, како се први пут јавља у делу „Дијалектика просветитељства“ коју Адорно 1947. објављује са Хоркхајмером (Max Horkheimer)), он примећује да је одлика ове индустрије сугестивни комфор и прихватање постојећег, које нико не доводи у питање као прихватање рефлекса који се односи на моћ и свеprisутност¹²⁵. Тај генерички град, како сугерише Кулхас, својим експоненцијалним множењем обесмислиће прошлост – „што се више она буде рабила, то ће постајати безначајнија“.¹²⁶

Модерна, као покрет који је имао на уму интернационализацију, у свом ставу о раскиду са прошлосту баштини једну суштинску вредност. А то је да појам раскида мора у себи садржати однос према предмету који се негира, и чим се односи на њега, он се никада не може ослободити те везе. Она је не „раубује“, она активним деловањем покушава да савременост лиши грешака из прошлости. Она је усмерена (као што најбоље можемо видети на примеру Баухауса) на квалитативно, а не - као генерички град – на квантитативно. Она је критична, а не повлађујућа у заводљивој игри нуђења

¹²⁵ Adorno, W. Theodor, *The Culture industry – Selected essays on mass culture*, Routledge, 2005.

¹²⁶ Koolhaas, Rem, *The Generic City*, SMLXL, 1994.

опсенарског комфора.¹²⁷ Модерна, као што сам покушао да покажем на примеру Гропијусове везе са Шинкелом, парадоксално, у раскиду заправо ризични нераскидиву везу са прошлим епохама. На почецима модерне уметности, о томе говори и Аполинер (Guillaume Apollinaire), у тексту за Бракову (Georges Braque) изложбу из 1908. Он говори о томе како се термин класицизам употребљава у најафирмативнијем смислу, да се на импресионизам гледа са подсмехом, и да се велича индивидуализам и дух револта, док је романтизам предмет подсмеха.¹²⁸ Ову одлику модерне примећује и Маркузе (Herbert Marcuse), када говори о херојском добу:

„Још давно пре (првог) светског рата почео се славити нови тип човека; то је готово у свим духовним наукама од националне економије до филозофије, нашло своје адепте. На целој је линији започео напад на хипертрофичну рационализацију и технизацију живота, на „*bourgeois*“-а 19. века с његовом малом срећом и малим циљевима [...] Овоме се супротставила нова слика човека, састављеног од бола викиншког доба, немачке мистике, ренесансе и пруског војничког духа: херојског човека, везаног за силе крви и земље...“¹²⁹

Маркузе, разуме се, говори о пренаталној фази нацизма. Аполинер, свакако нема то у виду, па опет, ови описи имају много додирних тачака. Имајући ове сличности у виду, можемо се цинично надовезати на Адорнову опаску из претходног поглавља¹³⁰ и прокоментарисати да чињеница што исти људи који су пројектовали за време нацизма, сада то раде у време обнове, произилази из сличности два поретка, победничког и побеђеног.

¹²⁷ „Пре или касније ће људима у трећем свету доспети до свести несразмер између властитог и европског бића; а тада би се сви новији напори, какве данас предузимамо, могли показати као рафинирана форма колонизације те једнако тако и пропасти. То се већ данас може предвидети.“

Гадамер (Hans Georg Gadamer) као да је предвидео оно што Кулхас описује као једну од каузалних појава настанка генеричког града. – Прим. Лука Трипковић
Gadamer, Hans, Georg, *Nasljeđe Europe*, Matica Hrvatska, 1997.

¹²⁸ Види више у: Frascina, Francis, Harrison, Charles, *Modern Art and Modernism – A Critical Anthology*, Westview Press, 1984.

¹²⁹ Маркузе, Херберт, *Култура и друштво*, БИГЗ, 1977.

¹³⁰ Страна 93

Станимо, дакле, за тренутак, на Адорнову страну, и узмимо неколико примера решавања проблема масовног становања током прошлог века, погледајмо на који начин је модерна архитектура инструментализована, на који начин један свеобухватни пројекат који се тиче масовног становања, а самим тим и значајне промене структуре градова и места на којима су настајали, на који начин се град испољава као *израз сопствене политике*:

- Колос са „Проре“, или, једноставно, „Прора“, назив је једног од најамбициознијих грађевинских подухвата нацистичке Немачке. Налази се на острву Риген. Ово одмаралиште је пројектовао Клеменс Клоц (Clemens Klotz), под будним оком Алберта Шпера. План је био да се изградњом овог мегаломанског одмаралишта, које би у свом саставу, изузев огромног апартмана (пројектовано је да одмаралите у сваком тренутку може да прими 20 хиљада гостију), оријентисаних према мору, имало и све садржаје за



„Прора“

социјалну анимираност посетилаца (биоскопи, базени, позориште итд.). Држава је, будући да дели гласачко тело са непријатељима (социјал-демократском партијом у време Вајмарске републике и комунистички орјентисаним грађанима), одлучила да их „поткупи“ изградњом комплекса који би обезбедио место за одмор по релативно приступачним ценама. Пројекат је награђен Гран пријем на „Међународној изложби уметности и техника – Примењених на модерни живот“, у Паризу 1937., о којој је било речи у једном од претходних поглавља. После рата, био је коришћен од стране војске Источне Немачке, а након унификације власти су са променљивим успехом покушавале да реше питање овог комплекса. Данас су делови „Проре“ нашли своју оригиналну намену и служе као младалачки хостел, неки су адаптирани као старачки домов али значајан део је и даље неискоришћен.

- Пруит-Ајго (Pruitt-Igoe) је први велики пројекат Миноруа Јамасакија (Minoru Yamasaki), архитекте који је нешто касније реализовао и „Куле близнакиње“, односно зграде „Светског трговинског центра“. Врло је занимљиво и интригантно то што је баштина овог архитекте, односно његова два највећа пројекта, завршила у пепелу, и што су њихова рушења, на симболичком плану, означила јако важне преокрете у Америчком друштву. Први, 1972. долази у жеку друштвених трвења око Вијетнамског рата, детанта према СССР-у, напете председничке кампање између Никсона (Richard Nixon) и МекГаверна (George McGovern), и растуће инфлације на коју администрација реагује „Новим федерализмом“; Уопште, реч је о догађајима који ће на концу своју кулминацију досегнути доласком Роналда Регана (Ronald Reagan) на власт неких десетак година касније. Рушење зграда СТЦ-а, са друге стране, свет улази у потпуно ново историјско поглавље гледе односа према безбедности, увођења „Патриотског акта“ и, напоследку, окупирањем приватности. Али, то није тема овог рада.

Пруит-Ајго је модернистички комплекс у Сент Луису од 33 једанаестоспратних небодера, у којима је укупно било 2.870 станова. Насеље је добило похвале од „Архитектонског форума“¹³¹, посебно гледе примене Корбизјеових принципа, када је реч о одлуци да се небодерима, тј. Градњом у вис, ослободи простор за пропратне садржаје стамбених блокова. Свака од зграда је требало да буде окружена „реком

¹³¹ Architectural Forum је био магазин који је, у различитим инкарнацијама, трајао од 1892. до 1974. године.

дрвећа“, а „Архитектонски форум“ је са похвалама говорио о „вертикалном насељу за сиротињу“. Упркос похвалама од стране струке, комплекс није успео да реши социјалне проблеме, већ је, како то обично бива, постао гето. У лето 1972. године, ово насеље је минирано. Теоретичар постмодерне Чарлс Џенкс (Charles Jencks) је тачно време рушења (15. јул 1972., 15:32) прогласио за тачно време смрти модернизма. У америчкој јавности је за неуспех овог пројекта главни кривац била – ни мање, ни више – модерна архитектура¹³².



Пруит-Ајго

- Гропијусштат је, упркос специфичним околностима које су довеле до тога да и сам Гропијус да све од себе не би ли се дистанцирао од овог пројекта, такође један од највећих

¹³² Види више у: <https://www.greyscape.com/modernism-was-framed-the-truth-about-pruitt-igoe/>, <https://www.economist.com/prospero/2011/10/15/why-the-pruitt-igoe-housing-project-failed>, <https://hyperallergic.com/20623/pruitt-igoe-myth/>, последњи приступ 4.3.2021

промашаја модерне архитектуре. Изграђен да удими неких 14 хиљада људи, овај комплекс, који је по својим одликама такође требало да прати узусе и светоназоре, како Корбизјеових принципа, тако и светоназоре организације „ИКМА¹³³“. Попут Пруит- Ајго насеља, постала је једна врста гета, међутим, имајући у виду другачији контекст од оног који је присутан на америчком југу, ово насеље и даље постоји и важи за опасно.



„Гропијусштат“

- Корвиале је највећа резиденцијална зграда у Италији. Архитекта Марио Фјорентино (Mario Fiorentino) се одлучио за готово километар дугачког, једанаест спратова (37 метара) високог мастодонта, који је грађен у периоду од 1972. до 1983. године у непосредној близини Рима. Прва, линеарна зграда од 958 метара је, заједно са осталим , требало да прими 8500 станара. Четврти спрат је требало да буде намењен

¹³³ *Congrès internationaux d'architecture moderne* - Интернационални конгрес модерне архитектуре био је неформална организација која је окупљала најеминентније архитекте модернизма и постојала је од 1928. до 1959. године,

комерцијалним услугама, нешто попут коридора у Корбизјеовој „Уните дабитасион“ (Unité d'Habitation), али је инвеститор банкротирао, па је овај простор заузет од стране људи које бисмо данашњим речником назвали сквотерима. Корвиале је требало да буде фрагмент града, простор који би ex nihilo пружио својим резидентима све оне услуге које им могу бити на памети, „продавнице, барове, ресторане, школе...“¹³⁴. Требало је да представља одговор на „социјално питање“¹³⁵, али је, благодарећи изградњи од више од



„Корвиале“

деценије, овај објекат практично од самог почетка био мртворођенче. Током година градње, мењала се социјална и економска слика Европе, која је напустила „фордовски индустријски метод и заменила га постиндустријском економијом услуга“¹³⁶ па је само

¹³⁴ Исто.

¹³⁵ Rhodes, John David, *Collective Anxiety: Corviale, Rome, and the Legacy of '68.*, *Log*, no. 13/14, 2008, стр. 75–86. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41765233, последњи приступ 4.3.2021

¹³⁶ Исто.

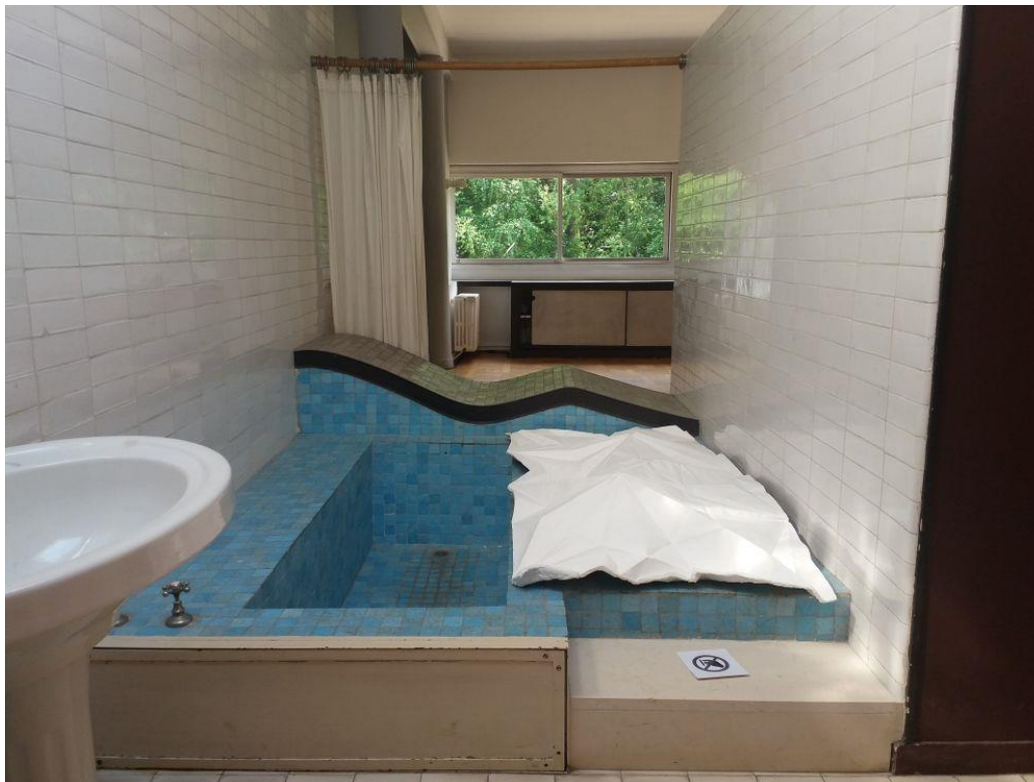
здање постало анахроно. Роудс (John David Rhodes) као један од примера за ову закаснелост наводу Пруит-Ајго и Џенксову опаску:

„Сам Корвиале није стигао на време. Читава његова историја је историја закаснелости. Његова тупа модернистичка посвећеност ка *unité* је сама по себи вежба безвремености, готово тврдоглаво спровођење нечега што је у истом тренутку било напуштано другде. Имајући у виду стидљиву периодизацију Чарлса Џенкса о крају модернизма који наступа 1972 са рушењем Пруит-Ајго комплекса у Сент Луису, Корвиале, највећи од утопистичких гестова модерне, бива рођен, чини се, прекасно.“

Како нам сада убедљиво звуче речи Адорна да је „функционализам деградиран на ниво стила и да је постао нешто монотono и једва практично“. Модерна покушава да обухвати, стандардизује, рационализује, али њени ефекти, колико год племенити били, у каквом год друштвеном систему да покушамо да је применимо, бивају јалови. Једини изузетак можемо наћи у Корбизјеовим „Уните“ зградама, међутим оне нису за циљ имале масовно становање попут наведених објеката, оне су, некако, отпочетка, биле предмет жеље, и насељене су вишом средњом класом. Да је модерна недемократична, тешко комуникативна, и, када се подвуче црта, да су њени објекти углавном осуђени на ексклузивитет, престиж и да имају улогу експоната у ентеријеру, да су објекти музеји, говори нам и интересантан анегдотални пример виле Савоа (Villa Savoye) у Поасију, недалеко од Париза:

Када Корбизје пројектује вилу за брачни пар Савоа, он увиђа потребу да се простор реорганизује, да се конципира као модуларан и у складу са потребама ондашњих људи. Иза сведеног *piano nobile* зида, тај модерни простор, карактерише, између осталог, и купатило које није одвојено од спаваће собе. Не треба подсећати на тадашњу климу у друштву, и отпоре до којих је довело женско одрицање од корсета. Дакле, у таквом поретку ствари, у ком се још увек са подозрењем гледало на женску жељу да овлада својим телом, иза поменутог *piano nobile*, брачни пар Савоа шетао се обнажен, у свом простору слободе.

Познато је да је Корбизје био одушевљен примењеним дизајном када је реч о елементима купатила, до те мере да је биде у сопственом стану пројектовао тако да самостално функционише у ентеријеру, попут неког експоната, ван купатила.



Купатило у вили Савоа

Све ово, између осталог, наводим и због тога што је историјски контекст такав да је судбина дела ових архитеката, са ове тачке гледишта морала остати нешто што ће бити предмет дивљења заљубљеника у уметност, него општеприхваћена датост. Вила Савоа је, као што сам рекао, имала тоалет који је неконвенционалан и за данашње стандарде, а све до 1946. године, дакле, 15 година након њене изградње, само 11 процената станова у Паризу је имало пројектовано купатило, а однос према хигијени је у читавој Француској био је, из данашње перспективе, незамисливо необјашњив¹³⁷. „Грешка“ модерне је можда у томе што је настојала да буде еманципаторска. Етимолошки се појам

¹³⁷ Види више у: <https://www.treehugger.com/touring-toilets-le-corbusier-4857593>, последњи приступ 4.3.2021

еманципације односи на појам ослобађања појединца од стега неког вишег ауторитета, али можемо ли уопште бити наивни и оперисати са појмом „ослобођења“ тако паушално? Оно што Славој Жижек проницљиво запажа је да еманципација, ослобођење од стега, и, уопште узев, освајање права у „слободном свету“ заправо представља игру којом елите стварају илузију слободе¹³⁸. Наметањем политички коректног говора ми прихватимо терминологију која је унапред задата. Она није „органска“, већ организована, и самим тим, суштински, лажно еманципаторска¹³⁹. Модерна је покушала да буде суштински еманципаторска, а најрадикалнији пример за то је чињеница да је Корбизје са својим „Модулором“ настојао да архитектуру начини готово у потпуности антропоцентричном. И десне, тоталитарне идеологије, имале су јаку потребу за еманципацијом. Додуше, то што је за њих био стандард, разуме се, представља једну од најмрачнијих епизода људске историје, што само говори у прилог варљивости појма еманципације.

Шантал Муф је обазрива када је реч о слободама, она је још непосредно након пада Берлинског зида увидела опасност да се под плаштом демократије наметне хегемонија либерализма. Када је термин мултикултурализам замењен интеркултурализмом¹⁴⁰ постало је јасно да су упозорења од стране Муф биле итекако оправдана. Она је заговарала радикалну демократију, *агонистички* однос међу грађанима, који наглашава, а не покушава да пренебрегне и игнорише расне, етничке и социјалне разлике, и да та врста „свађе“, кроз заступање појединачних идентитета, уклопљене у демократски процес, једино може дати ваљане резултате¹⁴¹.

Да ли социјално становање, које као концепт пропада, заправо узрок своје пропасти треба да тражи у мањку радикалне демократије о којој нам говори Шантал Муф? Да ли је еманципације, слобода, којом су небодери подарени сиротињи, заправо љуштура и еманципација која је без икакве суштине? Да ли модерну треба да кривимо за то, као

¹³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=2ZAkzZuHR7o>, последњи приступ, 4.3.2021

¹³⁹ Убедљиви примери у пролог овоме су „уступци“ женама да се нађу на одређеним друштвеним позицијама тек онда када оне суштински престану да буду доминантне позиције моћи, као што је, рецимо, књижевност. – прим. Лука Трипковић

¹⁴⁰ Grillo, Robert, *Interculturalism and the Politics of Dialogue*, доступно као Amazon as a 'print-on-demand' paperback издање, 2018.

¹⁴¹ Natter, Wolfgang, *Radical Democracy: Hegemony, Reason, Time and Space. Environment and Planning D: Society and Space*, 13(3):267-274. doi:10.1068/d130267, 1995.

што ју је америчка јавност кривила у часу рушења Пруит-Ајго комплекса? Чини ми се да не. А то ћу пробати да образложим позивајући се на Агнес Хелер (Agnes Heller). Мађарска филозофкиња говори, када је у питању универзални мит, (а у прошлом веку, поготово у прошлом веку, усудићу се да кажем – имајући у виду тензије које је донео Хладни рат – благостање и држава социјалног старања јесу били универзални мит једног дела цивилизације) да „постоји само један облик објективације који је у стању да складно изрази идеалног универзалног мита и стварност свакодневног живота: то је уметност.“¹⁴² Мит, наставља Хелер, захтева веровање. А веровање је нешто што захтева, у крајњем случају, ако је потребно, и жртву; Никако комфор. Модерна не подилази, она покушава да стандаризује. Генерички град, на супрот њој, функционише подређујући форму – не функцији, него комфору.

¹⁴² Хелер, Агнес, *Теорија историје*, Издавачко преузеће Рад, 1984.

5. Закључак

Модерна, као епоха којој је иманентан покушај синтетизовања знања, универзалистички поглед на свет и еманципаторна накана, оставила је тако јак печат на људску креацију да се ни више од пола века након што су неки други правци постали доминантни, од ње не можемо „ослободити“. То, уосталом, можемо приметити и ако бисмо се само осврнули на знаковност језика: постмодерна је отклон од модерне, она се на извештај начин дефинише као њена негација – ако је модерна покушала да обухвати и стандардише израз (врхунац тога је Корбизјеов концепт „Модулора“), постмодерна тежи да га фрагментује, служи се симболичким, значенским „колажирањем“ и еклектицизмом које би најприближније и најтачније могли описати синтагмом „Everything is a remix“¹⁴³.

Мој утисак је да је идејно концепцијски галиматијас постмодерног, постидеолошког друштва, немогуће сагледати без проналаска узрока, а интенција је да се покаже да је однос ове две нераскидиво каузалан:

У раду сам се осврнуо на Берлинову перцепцију романтизма, једну врсту логичког следа који произилази из доминантних друштвених дискурса од краја 18. века наопако, а који своју кулминацију доживљава стварањем идеологија, борби за превласт једне над другом и улози коју је уметност (свесно или не) имала у том процесу. Ако је уметност модерне имала склоност да синтетизује, шта тек рећи за идеолошке обрасце који су се хранили својим дијалектичким односом? То сам покушао да покажем наводећи Нолтеову тезу о европском грађанском рату. Та дијалектика је била попут покушаја да свака страна створи свој одраз, једно симболичко огледало, попут оног из бајке о Успаваној лепотици, огледало које служи за сопствено надахнуће, огледало којем ће све бити опроштено док истина коју саопштава остаје у складу са пројектованим поимањем света. А када је до несагласности дошло, огледало је разбијено, а симболичка самодовољност у пракси означила је потребу за уподобљивањем реалности по сваку цену, и то је оно што су нам

¹⁴³ „Све је ремикс“ је наслов документарног филма Кирбија Фергусона из 2011.

идеологије донеле – покољ, рат, суровост. Након што су идеологије (наизглед?) нестале, наступила је постмодернистичка слика света, сачињена од бескрајно много призора, који се, заводљиво и цинично, рефлектују о размрвљену парчад некадашњег огледала.

Намера да ово испричам (наизглед) неутралним, визуелним језиком, потиче од извесних историјских пикантерија које су учиниле да појединачна уметничка дела, као поменути комадићи стакла, одашиљу део једне шире, чини ми се недовољно сагледане слике: пре свега ту мислим на рушење Пруит-Ајго комплекса, затим спаљивање кула „Светског трговинског центра“, као на јасне, спектакуларне примере. Имам утисак да је „борба“ против Модерне, нарочито у временима друштвених гибања на врхунцу Хладног рата неретко предмет превиђања, будући да верујем (а то сам у склопу теоријског оквира покушао да нагласим и експлицирам) како је уметност, било као хроника, коментар или отпор одређеним друштвеним токовима, хтела она то или не, у уској вези са одређеним политичким појавама у друштвима (овде пре свега мислим на онај део планете који колоквијално називано „западним светом“) – у том смислу, става сам да осврт ка модерној, ка изумирању идеологија, и њиховој хипертрофији, не може да се сагледа уколико у обзир не узмемо одређене уметничке појаве, почев од уметности барока и романтизма, преко модернизма, па све до уметности која настаје у време Новог федерализма и тачеризма, који је, на крају крајева (са намером или не), изродио и један од најзначајнијих уметничких покрета са краја прошлог века, какав је покрет „Млади британски уметници“¹⁴⁴.

Ипак, имајући у виду да сам желео да о овој теми проговорим на не тако индискретан начин, те да поменути догађају са собом носе сијасет пропратних значења и учењавања, и да су донекле урезани у нашу свест као део опште, па чак и популарне културе, одлучио сам се за пример нечујних кућа из Ентенцине „Студије случаја“:

Њихова ненаметљивост, те апропријација од стране политичког дискурса са којим намера твораца ових кућа у бити нема ама баш, или скоро ништа, омогућиле су ми нешто нијансиранији, обазривији и суптилнији концепцијски приступ. Такође, могућност избора медија био је разноврснији утолико што су слојевитост значења и потенцијална рецепција

¹⁴⁴ YBA – Young British Artists

ових кућа омогућиле мање директну асоцијативност него када је реч о поменутој трагичној судбини два најважнија Јамасакијева пројекта.

Рад дакле, представља покушај да се све ове хипотезе тестирају, да се заокружи вишегодишње истраживање које је довело до докторске изложбе „Студија случаја“. Оно је, као што се из приложеног да видети, протекло у непрестаном меандрирању, кад-кад и лутању и „опипавању“ друштвених феномена преликаних на историју уметности које сам користио као полазну тачку, односно инспирацију за свој рад. Сматрам да сам завршном изложбом успео да артикулишем основну идеју, и да је ваљано преведем на визуелни језик, користећи се референцама, појмовима и приступима које сам у раду образлагао.

Што се теоријског дела тиче, он је био неопходан као оквир који би (имајући у виду велики број могућих интерпретација), детаљно описао моје намере и разлоге за прављење овог циклуса слика, али оправдање за коришћење баш овог медија.

6. Литература

6.1 Библиографија

1. Adorno, W. Theodor et al., *Aesthetics and Politics*, Verso, 1980.
2. Adorno, W. Theodor, *The Culture industry – Selected essays on mass culture*, Routledge, 2005.
3. Августин, Свети Аурелије, *Исповијести*, Кршћанска садашњост, 1973.
4. Ancell, Mathew, *The Theology of Painting: Picturing Philosophy in Velázquez's Las Meninas*, The Comparatist, University of North Carolina Press, 2013.
5. Barthes, Roland, *The Language of Fashion*, Bloomsbury, 2013.
6. Barthes, Roland, *Critical Essays*, Northwestern University Press, 1972.
7. Барт, Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, 1979
8. Башлар, Гастон, *Поетика простора*, Уметничко друштво Градац, 2005.
9. Бенјамин, Валтер, *Есеји*, Нолит, 1974
10. Бенјамин, Валтер, *Изабрана дела I*, Службени гласник, 2011.
11. Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, 1998
12. Боум, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, 2001, Basic Books
13. Butler, Christopher, *Modernism. A Very Short Introduction*, Oxford University Press; Illustrated edition, 2010.
14. Вагум, Мари, *Шта је архитектура?*, Карпос, 2020.
15. Venturi, Roberto, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1977.
16. Волтер, Русо, Жан Жак, приредила Маја Солар, *Дебата о луксузу*, Академска књига, Институт за филозофију и друштвену теорију Београд, 2017.

17. Crockett, J. Lawrence, *The Identification of a Plant in the Unicorn Tapestries*, Metropolitan Museum Journal, The Metropolitan Museum of Art, 1984
18. Derrida, Jacques, *The Truth in painting*, The University of Chicago Press, 1987.
19. Derrida, Jacques, *Restitution of Truth to Size*, „*De la vérité en peinture* „, *Research in Phenomenology*, Journal, Brill, 1978.
20. Dottori, Riccardo: *On Philosophy and Painting: Giorgio de Chirico and Desecrated Reality*, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, 2014.
21. Foucault, Michel, *The Order of Things*, Routledge, 1989
22. Foucault, Michel, *The Birth of Biopolitics, Lectures at the College de France, 1978-79.*, Palgrave Macmillan, 2008
23. Frampton, Kenneth, *Modern Architecture, a Critical History*, Themes&Hudson, World of Art, third reprinted edition, 2000.
24. Frascina, Francis, Harrison, Charles, *Modern Art and Modernism – A Critical Anthology*, Westview Press, 1984.
25. Фројд, Сигмунд, *Сабрана дела 1-8*, Матица српска Нови Сад, 1979
26. Gadamer, Hans, Georg, *Nasljeđe Europe*, Matica Hrvatska, 1997.
27. Ghirardo, Diane, *Architecture After Modernism*, Themes&Hudson, 2006
28. Greenhalgh, Paul, *Modernism in Design*, Reaktion Books, 1990.
29. Grillo, Robert, *Interculturalism and the Politics of Dialogue*, доступно као *Amazon as a 'print-on-demand' paperback* издање, 2018.
30. Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, The M.I.T. Press, 1965
31. Хелер, Агнес, *Теорија историје*, Издавачко предузеће Рад, 1984.
32. Hendrickson, Janis, *Linchtenstein, The Irony of the Banal*, Taschen, 2011.

33. Jameson, Frederic, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press Durham, 1997.
34. Кант, Имануел, *Критика чистог ума*, Култура, 1970.
35. Kiš, Janoš, *Savremena politička filozofija*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
36. Koenig, P. Lutz, *The Spectacle, The "Trauerspiel", and the Politics of Resolution: Benjamin reading the Baroque Reading Weimar, Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, 1996
37. Koolhaas, Rem, *The Generic City*, SMLXL, 1994.
38. Krier, Leon, *The Architecture of Community*, Island Press, 2009.
39. Маркузе, Херберт, *Култура и друштво*, БИГЗ, 1977.
40. Milenković, Ivan, *Pohvala Neslozi. Makijaveli protiv makijavelizma*, Fedon, 2018.
41. Митровић, Владимир, *Архитектура и тоталитаризми 20. века. Архитекта Алберт Шпер*, Орион арт, 2018.
42. Mouffe, Chantal, *The Return of the Political*, Verso, 1993.
43. Nickel, Helmut, *About the Sequence of the Tapestries in The Hunt of the Unicorn and The Lady with the Unicorn*, Metropolitan Museum Journal, The Metropolitan Museum of Art, 1984.
44. Norberg – Schulz, Christian, *Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli. 1979.
45. O'Malley, Seamus, *Making History New, Modernism and Historical Narrative*, Oxford University Press, 2015.

46. Ostojić, Milena, Hudl, Ana Irena, *Pierre Nora, Između sjećanja i povijesti*, Diskrepancija, svezak 8 | 12 broj, 2007.
47. Ože, Mark, *Nemesta, Uvod u antropologiju nadmodernosti*, Biblioteka XX vek, 2005.
48. Платон, *Гозба или О љубави*, Дерета 2015.
49. Платон, *Држава*, БИГЗ, 2002.
50. Pyrrg, Stewart W., Godoy, Jose-A., *Heroic Armour of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his Contemporaries*, The Metropolitan Museum of Modern Art, New York, 1999.
51. Renner, G., Rolf, *Edward Hopper*, Taschen, 2002.
52. Rosi, Aldo, *Arhitektura grada*, Naklada Društva arhitekata građevinara i geodeta Karlovac, 1999.
53. Saletnik, Jeffrey and Schuldenfrei, Robin, *Bauhaus Construct, Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, Routledge, 2009.
54. Samuel, Flora, *Le Corbusier in Detail*, Architectural Press, Elsevier Ltd, 2007.
55. Semper, Gottfried, *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge University Press, 1989.
56. Schmitt, Carl, *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*, Cambridge, Mass., 1985.
57. Shanes, Eric, *Pop Art*, Parkstone International, 2009
58. Smith, A.T., Elizabeth, *Case Study Houses*, Taschen, 2020.
59. Stead, Naomi, *The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer*, An interdisciplinary journal of the Built Environment, 2003

60. Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, ORION ART i katedra za Muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Beograd, 2010.
61. Surma, Pavel, Lipman, Alan, *Aldo Rossi, architect, scientist – a storm of silence... an architecture of alienation*, Design Studies, Vol. 7 Issue 2, Welsh School of Architecture, Cardiff, 1986.
62. Ward, Cf. Joseph Anthony, *American Silences. The realism of James Agee, Walter Evans and Edward Hopper*, Baton Rouge, 1985.
63. Zucker, Paul, *Ruins. An Aesthetic Hybrid*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 20, No. 2 crp. 119-130, Blackwell Publishing on behalf of The American Society of Aesthetics, 1961.

6.2 Вебографија

1. Nora, Pierre, “*Between Memory and History: Les Lieux De Mémoire*” Representations, бр. 26, стр. 7–24. 1989. JSTOR, www.jstor.org/stable/2928520
2. <https://www.wallpaper.com/art/peter-doig-the-architects-home-in-the-ravine>
3. <https://www.nova-akropola.rs/platon-gozba-ili-o-ljubavi/>
4. <https://domomladine.org/izlozbe/izlozba-slika-i-crteza-ljudski-faktor-stefana-tasica-i-luke-tripkovica/>,
5. <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/variation-transformation-and-interpretation-watteau-and-lucian-freud/>
6. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/lucian-freud/lucian-freud-room-guide/lucian-freud-room-guide-room-1>
7. <https://www.warhol.org/arthur-danto-on-andy-warhols-brillo-box/#:~:text=Brillo%20Box%20is%20a%20work,a%20true%20philosopher%20of%20art>
8. <https://www.gregorypeck.com/shop-2/oliver-peoples/>
9. Sheringham, Michael, *Fashion, Theory, and the Everyday: Barthes, Baudrillard, Lipovetsy, Maffesoli*, *Dalhousie French Studies*, vol. 53, 2000, pp. 144–154. JSTOR, www.jstor.org/stable/40838243
10. <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/january/22/the-mechanised-world-of-francis-picabia/>
11. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8581/fille-n%C3%A9e-sans-m%C3%A8re-girl-born-without-mother#related-media-anchor>

12. <http://www.seecult.org/vest/rasa-todosijevic-u-parizu>
13. <http://www.artsandarchitecture.com/case.houses/index.html>
14. https://www.researchgate.net/publication/326924006_ON_PHILOSOPHY_AND_PAINTING_GIORGIO_DE_CHIRICO_AND_DESECRATED_REALITY
15. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1914908>
16. <https://www.youtube.com/watch?v=8lHyh0shEQM>
17. <https://www.kcns.org.rs/agora/karl-smit-ideolog-konzervativne-revolucije/>
18. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/apr/01/architecture>
19. <https://ifdt.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2004/09/M.Subotic.pdf>
20. https://www.researchgate.net/publication/319184865_Melancholia_for_Modernity_Notes_on_Walter_Benjamin
21. https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/damien_hirst_masons_yard_2019
22. https://books.google.rs/books?id=-aIcXF4nfFOC&pg=PA181&lpg=PA181&dq=melancholia+poststructuralism&source=bl&ots=j0ze5JZKvV&sig=ACfU3U1D9R4Kr8O6l-DtSEE7ijcB6dYH0g&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiO1-u7_NDuAhVOaRUIHUBcAaQQ6AEwAHoECAMQA#v=onepage&q=melancholia%20poststructuralism&f=false
23. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0251:text=Aer.:section=10&highlight=bile>
24. <https://www.youtube.com/watch?v=7dhLq2G0FcM&t=2121s>
25. https://pescanik.net/wp-content/PDF/suzan_zontag.pdf
26. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5006008.stm>

27. <https://www.theguardian.com/music/2008/sep/08/madonna.dedicates.song.pope>
28. Jennings, Jeremy, *The Debate about Luxury in Eighteenth- and Nineteenth-Century French Political Thought*, *Journal of the History of Ideas*, vol. 68, no. 1, 2007, стр. 79–105. JSTOR, www.jstor.org/stable/30141868
29. <https://www.youtube.com/watch?v=cAJh6SflQm4>
30. Trierweiler, Denis, *Retour Sur Ernst Nolte*, *Cités*, no. 29, 2007, стр. 25–37. JSTOR, www.jstor.org/stable/40621378 последњи приступ 10.2.2021.
31. <https://www.youtube.com/watch?v=KqZmXf3MfKQ>
32. Meinhold, Roman, John Irons, *A Critical Inquiry into Fashion. Fashion Myths: A Cultural Critique (translated by John Irons)*, 9-36. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxspz.3>
33. <https://www.youtube.com/watch?v=eJ3RzGoQC4s>
34. Natter, Wolfgang, *Radical Democracy: Hegemony, Reason, Time and Space. Environment and Planning D: Society and Space*, 13(3):267-274. doi:10.1068/d130267, 1995.<https://journals.sagepub.com/doi/10.1068/d130267>
35. <https://www.greyscape.com/modernism-was-framed-the-truth-about-pruitt-igoe/>
36. <https://www.economist.com/prospero/2011/10/15/why-the-pruitt-igoe-housing-project-failed>,
37. <https://hyperallergic.com/20623/pruitt-igoe-myth/>
38. Rhodes, John David, *Collective Anxiety: Corviale, Rome, and the Legacy of '68.*, *Log*, no. 13/14, 2008, стр. 75–86. JSTOR, www.jstor.org/stable/41765233

39. Akcan, Esra, *Reading 'The Generic City': Retroactive Manifestos for Global Cities of the Twenty-First Century*, *Perspecta*, vol. 41, 2008, стр. 144–152. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40482324

7. Биографија

Рођен 9. маја 1989. године у Ваљево. 2009. године уписује основне студије Факултета ликовних уметности, Универзитета уметности у Београду, одсек сликарство. Дипломирао 2014. године, у класи ред. проф. Милете Продановића. Тренутно студент докторских студија на истом факултету. Објављује теоријске текстове од 2015. Аутор је романа „Осмех под гором маслиновом“ (Матица српска, 2016. Лагуна 2017.) и „Црна Књига“ (Боока 2019.), који су запажени од стране публике и НИН-овог жирија.

Самосталне изложбе:

- 2021. „Студија случаја“, Уметнички простор У10, Београд
- 2018. „Nothing at all to be done about it“, ДорћолPlatz, Београд
- 2018. „Nothing at all to be done about it“, Народни музеј, Ваљево
- 2018. „Nothing at all to be done about it“, Галерија савремене уметности, Смедерево
- 2016. "Сувише људски", галерија Центра за културу Ваљево, Ваљево
- 2015. "Људски фактор" (са Стефаном Тасићем), галерија Дома Омладине, Београд
- 2015. "Људски фактор" (са Стефаном Тасићем), галерија Културног центра "Рибница", Краљево

Одабране групне изложбе:

- 2016. Групне изложбе финалиста конкурса "Niš art foundation", Ниш, Нови Сад, Београд.
- 2015. ФЕСА (Фестивал европске студентске анимације), Барутана, Београд
- 2013. Групна изложба студената ФЛУ, Georgian College, School of Design and Visual Arts, Canada

2013. Групна изложба "7x3", у оквиру програма "Kustosiranje - about and around curating", Уметнички простор У10, Београд

2013. - 2016. Групне изложбе финалиста конкурса "Niš art foundation", Ниш, Нови Сад, Београд.

2013. Миксер Фестивал, Кустосирање: Доживљај у покрету

2013. Изложба " Body flavour ", Културни центар "Студентски град", Београд

2013. Изложба "Шта све о теби могу да не знам", Сарајево, селектирана од стране кустоскиња Амиле Пузић и Ање Богојевић, подржана од стране Баухаус универзитета, Вајмар

2012. Фестивал "Mixer Education: In progress", рад "Пронађите уметника", изведен од стране студената који су похађали изборни предмет вајање код доц. Радоша Антонијевића

Радионице:

2014. Пројекат "Нова колекција Музеја Савремене Уметности", у организацији независне асоцијације "Трећи Београд", Београд

2014. "Нелт" едукативни програм у сарадњи са Галеријом 12НУВ, Београд

2013. "Mostar city lab" - Bauhaus goes East-Europe, Мостар, БиХ

Награде и признања:

2014. Перспективе 14, Шок Задруга, Нови Сад

2014. Награда "Љубица Сокић", награда Факултета ликовних уметности у Београду.

2014. Награда "Стеван Кнежевић", за цртеж од III до V године студија, Факултет ликовних уметности у Београду.

8. Изјава о ауторству

Потписани Лука Трипковић
број индекса 4606/14

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Студија случаја Поетика празнине једног модернистичког експериментна – изложба лсика и цртежа

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 20. 4. 2021.

Потпис докторанда



8. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације/ докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора **Лука Трипковић**

Број индекса 4606/14

Докторски студијски програм **докторске уметничке студије**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Студија случаја Поетика празнине једног модернистичког експериментна – изложба лсика и цртежа

Ментор др ум. **Симонида Рајчевић**, ванредна професорка

Потписани (име и презиме аутора) **Лука Трипковић**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 20. 4. 2021.

Потпис докторанда



9. Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Студија случаја Поетика празнине једног модернистичког експериментна – изложба лсика и цртежа

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 20. 4. 2021.

Потпис докторанда

