

Универзитет уметности у Београду

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

РАНИ ПАНК И ХИБРИДНА ГРАФИКА

Самостална изложба полиптиха изведених у хибридним графичко-сликарским
техникама

аутор: мр Александар Младеновић

ментор: ред.проф. мр Жарко Смиљанић

Београд, фебруар 2014.

Мојој Александри, за светлост...

САДРЖАЈ

1.1.	Апстракт	8
1.2.	Abstract	10
2.	Увод: Акција и рефлексја у уметничком истраживању	11
3.	Истраживање	13
3.1.	Ток истраживања	13
3.2.	<i>Хибрид</i> , кључна реч	13
3.3.	Предмет истраживања: Рани панк у Британији	14
3.3.1.	Панк (рок)?	14
3.3.2.	Лична историја у служби одређивања предмета истраживања	17
3.3.3.	Етимологија <i>панка</i>	20
3.3.4.	Кратки преглед раног панка	23
3.3.5.	Крај панка	25
3.4.	Репрезентативни, релевантни и референтни узорци истраживања	27
3.4.1.	Избор	29
3.4.2.	Текстови и преводи песама које сам користио у пројекту	35
4.	Методолошка разматрања	37
4.1.	Историјска метода и метода анализе	37
4.2.	Метода класификације	37
4.3.	Семиотичка метода	38
4.4.	Компаративна метода: Увођење музике	38
4.5.	Хеуристичка метода	39
4.6.	Посматрање са учествовањем	40

4.7.	Техника интервјуа	41
4.8.	Методолошка структура уметничког поступка	41
5.	Теоретски оквир	42
5.1.	Панк и ситуационизам	42
5.2.	<i>Уради сам</i> етос: Облик борбе, политичка економија панка	43
5.2.1.	<i>Исеци, залепи, фотокопирај, распродај тираж!</i>	44
5.2.2.	Панк и <i>DIY</i> данас	48
5.3.	Историја популарне музике	50
5.3.1.	<i>Чудо од три акорда</i> : Симболика позива на бунт	50
5.3.2.	Мит и демистификација	53
5.3.3.	Панк као музички жанр	54
5.4.	Студије културе: Панк као поткултурни стил	61
5.4.1.	Поткултура	70
5.4.2.	Полисемија, хомологија	73
5.4.3.	Социологија поткултура младих	74
5.4.4.	Контракултура и поткултура	76
6.	Анализа практичног рада	77
6.1.	Поглед унатраг	77
6.2.	Рад на докторском уметничком пројекту <i>Панк и хибридна графика</i>	80
6.2.1.	Поетичке претпоставке	80
6.2.2.	Оператива	82
6.2.3.	Колаж као став	83

6.3.	Референтни аутори	84
6.3.1.	Џејми Рид	84
6.3.2.	Џи Ваучер	86
6.3.3.	Линдер	89
6.3.4.	Џејмс Каути	92
6.4.	Генеалогичка	94
6.5.	Конкретизација	95
6.6.	Оперативни модел	96
6.6.1.	Ефемера, тривија, меморабилитет: Значај прикупљене грађе као полазишта у реализацији пројекта	96
6.6.2.	Ка финализацији	98
6.6.3.	Хибридна графика: Однос техника-контекст пројекта	101
6.6.4.	Стратегија реализације	102
6.6.5.	Акорд, теорија музике	106
6.6.6.	Свет слика	108
6.6.7.	Колорит, употреба флуоресцентних боја	111
6.6.8.	Претходница естетике панка: Психоделија 1960-их	112
6.6.9.	Колаж: Техника и/или субверзивни чин	114
6.7.	Оперативни модел: Практични рад као главни део пројекта/ очекивани резултати истраживања	115
7.	Остварени резултати	118
7.1.	Презентација резултата практичног рада: Изложба Панк и хибридна	

графика, Галерија УЛУС, Београд, септембар 2012	118
8. Закључак	122
9. Списак изложених радова	123
10.1. Библиографија	124
10.2. Часописи	127
10.3. Предавања	128
10.4. Филмови	128
10.5. Вебографија (Webografija)	129
10.6. Радио емисија	130
10.7. Музика	130
11. Захвалница аутора	131
11.1. Acknowledgements	132
12. Репродукције изложених радова	132
13. Биографија	141
14. Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта „Рани панк и хибридна графика, самостална изложба полиптиха изведених у хибридном сликарско-графичким техникама“ мр Александра Младеновића	147

1.1. Апстракт

Панк и хибридна графика је докторски уметнички пројекат истраживања у уметности и кроз уметност, у коме на свој начин кроз савремену хибридну графику редефинишем рани британски панк. Панк, предмет мог истраживања је феномен културе младих, поткултурни стил и жанр популарне музике. У пројекту доводим у исту раван *високу* и *ниску* културу. Проблематици пролазности и дијалектици као основном принципу у мојој досадашњој уметничкој продукцији, додајем субверзивни тон *панка*. На избор предмета истраживања утицали су лични афинитет, лична историја, сарадња и креативна размена са неким од главних протагониста раног панка у Британији: Виком Годаром, Робом Симонсом и Робетом Лојдом. Њихове песме (*Subway Sect - Nobody's Scared* и *The Prefects - VD*), послужиле су ми као репрезентативни истраживачки узорци. Пројекат је интердисциплинаран, примењујем принципе и вредности једног уметничког поља (музике) за уметнички израз у другом (визуелне уметности). Уз паралелни ток писаног рада у форми Дневника истраживања и практичног рада, уводим и трећу компоненту: истраживање кроз репродукцију кратке музичке панк форме. **Поетичке претпоставке** се заснивају на мом скорашњем истраживању поткултуре и медија савремене графике, мојој досадашњој уметничкој продукцији и на *позиционирању* моје уметности са радовима референтних уметника, и уједно одговарају циљу истраживања. **Циљ истраживања** је транскрипција музичке вредности панка у вредности визуелне уметности кроз структуру музичке композиције, узимајући у обзир директност и ангажман текстуалне поруке. Сличност друштвено-политичког контекста панка и данашње ситуације чине пројекат универзалним и актуелним. Методологија, сходно природи пројекта је сложена, од помоћних техника интервјуа и посматрања уз учешће, преко историјске, аналитичке, компаративне и хеуристичке методе. Теоријска основа пројекта обухвата различите аспекте панка. Укључене су Студије културе чији хибридни карактер одговара хибридној природи панка и историја популарне музике. Практични рад је изведен у одговарајућем хибридном медију - *хибридној графици*, која превазилази границе медија и укључује колажни приступ и спој графике и сликарства. И практични и текстуални део рада уобличени су методом *пост-продукције*. Резултат практичног рада је представљен као изложба, два циклуса хибридних полиптиха сито штампе и акрилика на платну у

Галерији УЛУС, Београд, септембра 2012. године. Кључне речи: *панк, графика, поткултура, хибрид, уради сам етос, дијалектика, пост-продукција.*

1.2. Abstract

Punk and Hybrid Printmaking is my doctoral research project in and through art project in which I redefine early British punk. Project is realized through two series of polyphthicons of hybrid prints on canvas. Punk, the object of research is phenomenon of youth culture, subcultural style and popular music genre. I equalize low and high profile culture to the same level. I have added the subversive essence of punk to the main problematics of my art production: *time passage* and *dialectics*. The choice of the research object is defined by the personal taste, personal history and my creative interaction with some of the seminal artists of early British punk: Vic Godard, Rob Symmons and Robert Lloyd. I have included their songs: Subway Sect - *Nobody's Scared* and The Prefects - *VD* as my research project's specimens. The project is of interdisciplinary character in which I use the principles and values of one art field (music) for the artist expression in other art field (visual art). I have worked parallelly on the written part and art output of the third research component: research through musical reproduction of short punk song. Poetics of the project relates to my recent researches on subcultures and contemporary printmaking media practice and to positioning of my art production *vis-a-vis* production of the referential artists. The aim in my research project is to transcribe the values of music of punk song to the values of visual art, using the song's composition structure and respecting the direct and engaged message of songs' lyrics. The resemblance of the socio-political punk context and contemporary era defines the universal and actual aspects of my project. In relation to the project, the research methodology is complex, from the technics of interview and observation through participation via historical method, method of analysis, comparative method to the heuristic method. Theoretical base of the research includes different aspects of punk. Included are culture studies that, being a hybrid, corresponds to the hybrid nature of punk phenomenon and history of popular music. The artistic output bears also a hybrid mark, the art project is executed in Hybrid Printmaking, processes beyond traditional printmaking that include strategy of collage and fusion of printmaking with painting. Both the art output and written part of project are shaped in *post-production* manner. The result of the art production is presented as exhibition of two series of hybrid polyphthicons of silkscreen and acrylics on canvas. The exhibition has taken place at ULUS Gallery in Belgrade in September 2012. Key-words: *punk, printmaking, subculture, Do-It-Yourself ethos, dialectics, post-production*.

2. Увод: Акција и рефлексija у уметничком истраживању

Докторски уметнички пројекат чине следећи основни елементи: предмет, циљ истраживања, теоретски оквир, методологија, поетичке претпоставке, резултати истраживања и литература. Као полазни став о уметничком истраживању и изради пројекта, усвојио сам мишљење Јанеке Веселинг (Janneke Wesseling) у уводном поглављу књиге *Погледај поново, изреци поново; Уметник као истраживач (See It Again, Say It Again: The Artist As Researcher)* :

Књига приступа феномену „истраживања у уметности и кроз уметност“ (најкоректнији и најкомплетнији термин, прим. аут.) из перспективе визуелног уметника и призме уметничке праксе. Изузетно код истраживања у уметности и кроз уметност јесте што практична акција (прављење) и теоретска рефлексija (мишљење) теку паралелно. Једно не може без другог, делују истовремено и неодвојиви су у уметничкој пракси. (уред. Wesseling, 2008)

У цитату Веселингове важно је спознати смисао уметничког истраживања у коме сама продукција (акција) тече уз критичку рефлексiju. Одредница *истраживање кроз уметност* је релативно нова у поређењу са раније прихваћеним *истраживањем у уметности*, чиме се потенцира значај стваралачког чина као процеса, поступка. Стваралачки чин је процес у коме уметник долази до спознаје, а намера постоји често само у назнаци, није предодређена. У писаном делу рада избегавам *post festum* адвокатуру о сопственом раду кроз реторику есеја која више одговара уметничкој критици. Метод рада који сам применио при писању је било вођење дневника истраживања кроз све његове фазе. Парадокс је да кроз писани део пројекта евоцирам практични рад (текст није *упутство* за тумачење) док са друге стране његова функција треба да мапира рад на пројекту. Пост-продукција писаног дела и повезивање поглавља одговара колажном карактеру уметничке продукције и резултата пројекта, односно *хибридној* природи *оперативног модела*¹, Резултат је сличан музичкој компилацији у којој више песама чине јединствену целину, а нит која их повезује је заједничка тема или проблематика (Bourriaud, 2002). Оно за шта сам био спреман на истраживачком путу чији почетак подсећа на полазак морепловца на бурно путовање јесте да ће мој

¹ Копецки, Бранка, Конференција : *Проблематика односа између креације и научног истраживања*, Универзитет уметности у Београду, 2010.

пројекат бити комплексне природе јер укључује више уметничких области и моју сложену уметничку природу .

Главни циљ ми је, шире посматрано, да мој пројекат резултира новим виђењима када је уметничка перцепција панка у питању и креација нечега што препознајем као *визуелну панк уметност*. У уметничком истраживачком пројекту настојим да избегнем да буде псеудо-научан, јер не приступам доказивању научних хипотеза већ постављам поетичке претпоставке које реализујем у резултату рада, а то су две серије хибридних графика. Између осталог, уметничко истраживање разликује се од научног по томе што је у уметничком идеја понекад истргнута из ширег теоријског контекста. (Bruce, 2005)

За дефинисање елемената и тока уметничког истраживања помогла ми је анализа појма *мишљења* Хане Арент која у *Мишљењу* (Thinking), елаборира Кантово разликовање две врсте мишљења. а то су *Vernunft* као *ум* или *спекулативни ум* и *Verstand* као *разум*, односно *практични ум* (уред. Wesseling, 2008). По Арентовој, ум се бави значењем и само-рефлективан је, док се разум бави знањем, користећи мерљиве параметре и законитости које доказују научну истину. За знање примењујемо критеријум сигурности и доказа, док ум води порекло од наше потребе да поставимо и питања за која знамо да нема одговора и за које је проверљиво знање неприменљиво. Таква су на пример питања о Богу, слободи и бесмртности. Ум с тога превазилази ограничења знања, посебно критеријум провере и доказа. Арентова пише: *Потреба за умом није мотивисана трагањем за истином већ трагањем за значењем. А значење и истина нису исто.* (ibid.)

Ум садржи циљ, то је чиста активност мишљења и симултана свесност о овој активности док размишљамо. Ум је стога не само рефлективан него и ауто-рефлективан. Свест о активности мишљења и само ствара, по Арентовој, осећање виталности, осећај живота. Ум је бескрајна потрага за значењем, бескрајна због сумње. Хана Арент назива *ауто-деструктивном* тенденцијом мишљење које се заснива на сумњи. Ум одликују трансценденција² и креативни чин, разум критичко расуђивање.

² фил. Прекорачавање граница искуства, несазнатљивост искуством, оно што је с оне стране искуства. (Вујаклија, 1991)

Ум је шира и виша, а разум ужа и нижа спознајна моћ. Разум анализира и сређује чулима добијену грађу, а ум уз помоћ својих идеја уноси више јединство у разумски сређене појмове. Ум се никад не односи непосредно на искуство, него на разум, придајући његовим спознајама више јединство ума. Разум је сазнајна моћ која основне ставове употребљава у границама могућег искуства, и постижући поуздано знање о свету. Ум је, пак, сазнајна моћ која основне ставове примењује изван граница могућег искуства (тј. на ствари по себи).³ (Кант, 2012)

3. Истраживање

3.1. Ток истраживања

Ток мог истраживања није линеаран већ га чине различите фазе које би се могле грубо поделити на фазе припреме, експеримента и кључне фазе реализације. Све су неопходне да би уметничко истраживање дало резултат, наиме да би се путем покушаја и експеримента дошло до нових открића, док само извођење одликује фокус на резултат истраживања провоциран поетичким претпоставкама. Мој дијалектички приступ свему чиме се бавим, а предмет истраживања - *панк* ми у пуној мери то омогућује, долази до пуног израза кроз поступак смењивања проба, експериментисања у техничком и концептуалном делу рада и концентрисаног извођења *главних* радова који ће бити изложени. Велики број покушаја и нечега што Вик Годар назива *дугорочним пропратним ефектима*⁴ у мом случају резултира продукцијом која премашује почетни и планирани корпус радова. Тај део продукције не спада ни у сам резултат истраживања нити могу да је сврстам у документацију.

3.2. Хибрид, кључна реч

Хибрид би могао да буде заједнички именитељ елемената истраживања: *панка* као *хибридног* субкултурног покрета и музичког жанра, *хибридног* карактера теоретске основе у студијама културе и као крајњи резултат, серије мојих радова остварених

³ Кант, Имануел, Предговор првом издању *Критике чистог ума*.

⁴ *Long Term Side Effects*, назив компилације Вик Годарових снимака који су настали на радио сесијама или кроз сарадњу са другим ауторима и песама које се нису нашле на крајњим верзијама студијских албума.

гибридном графиком. *Хибрид* се често помиње у пежоративном контексту, јер је често нестабилни спој елемената у стварању нове структуре. Фактор ризика идеалан је за уметнички рад јер подиже тонус темпа истраживања, а непредвидљиви резултат даје смисао истраживању кроз уметност. Уметнички чин схватам као процес, као низ метода и поступака кроз које долазим до резултата.

3.3. Предмет истраживања: Рани панк у Британији

„Први корак приликом писања песме“

1976: Сект лагано трупкају по позорници, маса је прилично равнодушна према обичној сивој одећи. После паузе која се чинила као вечност почиње неразумљив жамор. То траје неколико минута, а онда потмуло загрми бас кога прати иритирајућа ишкрипа гитаре, а на крају развучени вокал: СВАКО ОД НАС ЈЕ ПРОСТИТУТКА...НИКО СЕ НЕ БОЈИ.

*Доле у предњем реду публика се врпољи на својим седиштима и сви, до последњег, гурају прсте у уши.*⁵ (Годар, Вик и Симонс, Роберт 2012.)

3.3.1. Панк (рок?)

Можда би неколико цитираних редова које су написали Вик Годар (Vic Godard)⁶, певач и Роберт Симонс (Robert Symmons), гитариста из групе Сабвеј Сект (Subway Sect) за предговор каталога моје изложбе, а из угла директних учесника у настанку панка у Великој Британији, било довољно да опише дух раног панка и шокантно дејство *музике* на збуњену публику.⁷

⁵ Вик Годар и Роберт Симонс, Лондон, август 2012. Текст у предговору каталога самосталне изложбе Александар Младеновић Лека, *Панк и Хибридна графика*, Галерија УЛУС, Београд, септембар 2012.

⁶ Вик Годар је панк псеудоним Виктора Непера (Victor Napper) и омаж омиљеном синемасти Жан-Лик Годару (Jean-Luc Godard).

⁷ Сабвеј Сект су једна од првих британских панк група која је први пут јавно наступила 20. септембра 1976, прве вечери чувеног дводневног панк фестивала у лондонском *Клубу 100*, уз Секс Пистолс и Клеш у организацији Малколма Мекларена.

Предмет истраживања у оквиру мог докторског уметничког пројекта је рани панк у Британији, редефинисан кроз савремену хибридную графику. Британски панк се сматра музичким жанром, али и друштвено-политичким покретом и субкултурним стилем, једном од кључних појава у скривеној историји културе 20. века. (Маркус, 2013) Средином 1970-их година био је инструмент социјалног бунта и борбе младих, незапослених и социјално маргинализованих група против естаблишмента и друштвене апатије у економском кризом погођеној Британији. Овај податак и утицај радикалне етике и естетике раног панка на развој моје креативне личности у личној историји афирмише га као релевантан предмет истраживања.

Панк је за оне учеснике овог феномена који су били наклоњени класној борби био класна борба, док је за друге, који су нагињали уметничкој оријентацији био реинкарнација циришке Даде и Кабареа Волтер⁸. Обе категорије подразумевају необузданост, слободу и бунт.

Иако је веза панка и анархизма оспоравана, постоје извесне сродне паралеле, од сличности *уради сам* панк етоса и еснафских анархистичких заједница сајција у Јурској федерацији у Швајцарској крајем 19. века на пољу мале, занатске производње и удруживања⁹, преко противљења мизогонији, ксенофобији, расизму, хомофобији до префињене сиротињске естетике шпанских анархиста 1936. и панк стила проистеклог из стварног сиромаштва.¹⁰

⁸ Кабаре Волтер је име циришког ноћног клуба који су 5. фебруара 1916. основали Хуго Бал и Еми Хенингс за уметничке и политичке сврхе. Су-оснивачи су Марсел Јанко, Рихард Хилзенбек, Тристан Цара и Жан Арп. Догађаји у кабареу преходили су оснивању анархистичког уметничког покрета познатог као Дада.

⁹ Пјотр Кропоткин се приликом посете Јурској федерацији 1872. и увиђања у правичност и солидарност анархистичких сајцијских задруга, конвертовао од комунисте у анархисту. Јурска федерација није дуго потрајала због немогућности малих сајцијских мануфактура да задрже независност у односу на велике компаније за израду сатова.

¹⁰ Зихернадле су по Лајдону имале не само значење већ и функцију, буквално су повезивале исцепану одећу сиромашне радничке омладине.

Рани британски панк је брзо сагорео у својој нихилистичкој или негационистичкој¹¹ енергији, за мање од две године (1976-1978), иако *панк став* успева да се одржи и данас кроз различите видове креативног испољавања. Академска анализа панка је проблематична због његове хаотичности и пренаглашене и извештачене тривијалне природе. Кључно дело које ће објаснити социолошки значај панка је књига Дика Хебдица *Поткултура; Значење стила*, написана свега три године од појаве панка у Лондону. Аутор је припадао групи младих марксиста при Центру за савремене студије културе Универзитета у Бирмингему крајем 1970-их¹².

Панк је узвишен у својој баналности, она је његово оружје којим директно утиче на циљне групе: омладину, незапослене, раднике, дискриминисану женску популацију, мањинске расне групе.

Интересантно је критичко тумачење Стјуарта Хоума, по коме је панк лишен било какве суштине. Аутор процењује овај жанр или стил као флуидну категорију чије су границе подложне *непрестаном превредновању* (Номе 1995: 7-9); (Бортвик и Рој 2010: 98). Осим тога, Хоум панк не сматра покретом јер феномен нема програм ни манифест, а није ни масовно организован већ је стихијска појава. Можда је најбоље објашњење појаве под називом панк да је то *самоодређујући колектив индивидуалистички оријентисаних појединаца*. Панк став, условљен друштвеним напетостима, политичким кризама и економским околностима, локалним и глобалним, задржава актуелност и данас иако је аутентични, изворни британски панк категорија која је кратког даха и трајања, од 1976. до 1978.¹³

¹¹ Грејл Маркус прави разлику између нихилизма који је окренут ка себи, иде до солиптицизма и ауто-деструкције за разлику од негације, по њему карактеристичне за панк, која је окренута ка другом, ка споља. (Маркус, 2013)

¹² Центар је основао Ричард Хогарт (Richard Hogarth) који је аутор термина *студије културе*.

¹³ Историјат групе Секс Пистолс (Sex Pistols) наметнуо се као репер за временско одређење раног британског панка, њихов продор на музичку сцену и хало ефекат на ерупцију покрета, настанак многих група као почетак, децембра 1975, и њихов последњи наступ у *Винтерленду* (Winterland), Сан Франциско, САД, 14. јануара 1978. год, као крај периода. До експанзије панка долази у Источној Европи и у САД са већим закашњењем у односу на Британију (1978. и 1979. год.). У САД је посебно значајна аутохтона *хардкор* (hardcore) панк сцена Западне обале. У свим срединама панк настаје као бурна реакција незадовољне омладине и маргине.

3.3.2. Лична историја у служби одређивања предмета истраживања



ил. бр.1. Беџ *Анархија*, (Yu series, Better Badges, Лондон, 1978. или 1979), из ауторове колекције

Припадам, антрополошки посматрано, *Генерацији ИКС*.¹⁴ На моју иницијацију у креативном смислу и развој уметничког афинитета, у тинејџерском добу током којег се трпе утицаји значајни за цео живот, пресудно је утицала естетика графичког дизајна и моде подкултуре панка, пост-панка и њу-вејва, сродних под-жанрова популарне музике. Ово интересовање за панк траје од 1979. године. Припадност подмлатку *друштва*, друге генерације београдских панкера са почетка 1980-их и неписани кодекси који су владали у неформалној скупини младих људи који су идентитет тражили у алтернативи и различитости од остале *нормалне* омладине, учинили су да траг панка као поткултурног покрета утиче на моје сазревање у сваком смислу, а нарочито у креативном. Паралелно испуњавање очекиваних обавеза од стране институција породице и школе, са једне стране, и учествовање у *андерграунд* животу града и умереној делинквенцији као незаобилазном делу *панк имиџа*, провоцирало је дијалектички спој који се може подвести под термин *part-time punk-a*, (*панкера на одређено време*).¹⁵ Истовремено ми је панк на неодређен начин указао на друштвену алтернативу и утицао на развој политичке свести. У социјалистичком уређењу СФРЈ било је привлачно чути за анархизам иако у тинејџерском добу нико од панкера није схватао шта та реч заправо значи већ само да је симбол побуне против владајућег друштвеног уређења. Младачкој природи која се инстинктивно буни против свих

¹⁴ Генерација ИКС (Generation X) или Gen X, обухвата рођене у западном свету између раних 60-их и раних 80-их година 20. века. Генерација ИКС наслеђује генерацију *бејби-бумерс* (Baby Boomers), која се повезује са контракултуром хипија.

¹⁵ Television Personalities- Part-Time Punks (Dan Treacy), Rough Trade Records, 1980

институција - породице, школе, система уопште, панк је деловао као могући излаз из свакодневне апатије и рутине.

Игнорисање личне историје обојене панком у уметничкој продукцији било би панк терминологијом равно *продаји (sold-out)*, односно издаји *панк принципа, панк става*. Посебну пажњу при увођењу поткултурне тематике у уметнички израз посветио сам намери да избегнем патетику носталгије и ретроспективне утопије типа *како је некада било много боље*. Као опасност урушавања универзалног принципа у уметности, јавља се могућност да се интерпретације из личног угла препознају као



ил. бр. 2. *Архива*, једна од првих београдских панк група. Аутор: Бранко Росић, 1978. или 1979.

дневно-политички коментар или пука илустрација, формално изведена техником колажа, уз маниристичку употребу колорита, иако је панк парадоксално сам по себи хибрид и манир проистекао из компилације стилова и претеривања у сваком правцу у ком је тај искорак могућ.

Други парадокс у односу на наратив у вези односа панка и уметности је да је уметност буржоаска творевина по мерилима панк проповедника и ситуациониста, те као таква супротна панку, анти-уметничком, анти-буржоаском и анти-аристократском феномену. Стјуарт Хоум уметност сматра вишевековном *сексистичком делатношћу*, а његово образложење става је да су уметничко образовање и уметничко професионално

опредељење привилегије мушког рода и да је жена и на овом пољу у подређеној улози. (Home, 1991)

Ретроспективно посматрано, интересовања за панк и графику су се у мојој младости појавила у слично доба и преплела у паралелни свет, далеко од свакодневних рутинираних обавеза. Године 1977. родитељи су ме уписали на курс графике у Музеју примењене уметности. Линорез, отискивање, мултипликација, огромне могућности медија графике су ме већ тада фасцинирале за цео живот. На моју заљубљеност у графику утицао је и професор Стеван Кнежевић, у улози харизматичног предавача. Ове екстра-курикуларне активности суботом чекао бих са великим нестрпљењем. Мог графичког гуруа, човека који је утицао на мој избор уметности као животног опредељења, сретну тачно десет година касније, на другој години Факултета ликовних уметности.

Лични политички приступ у мојој уметничкој продукцији је био присутан и у ранијим радовима у време завршних година на дипломским и постдипломским студијама. Индивидуалистички приступ, тематика пустоши и проблематика пролазности времена, делом су настали као реакција на друштвене околности 1990-их. Дијалектика у мом раду у концептуалном али и у извођачком смислу, о којој ће писати Љиљана Ћинкул као о равнотежи идејног и формалног у предговору каталога изложбе *Штампане ствари* 2008. и Бојана Бурић у предговору за докторску изложбу (УЛУС, 2012), постала је константа у мом раду.

Колекција Штампане ствари чини неколико малих тематских целина у чијим се различитим наративима - умреженим у мозаичке структуре или укомпонованим епизодама и/или сторијама на златном фону - може читати Младеновићева стваралачка формула у којој су измирена Дирерова усмерења и Гутенбергова галаксија. Јер, у контексту своје уметничке продукције Александар Младеновић доказује да је у чаробном коктелу могућа егзистенција нових технологија и традиционалних графичких медија – акватинте, бакрописа, суве игле, дубоке штампе, сериграфије, високе и дигиталне штампе. (Ћинкул, 2008)

Дијалектички приступ као основни проблем у мојој уметничкој продукцији далека је веза са панком чија је главна карактеристика управо дијалектика, јединство

супротности. Она је изражена кроз сукоб *авангардног* и *анахроног*, *агресивног* и *чедног*, *ружног* и *лепог*. Нешто што је у једном тренутку напредно веома лако прелази у назадно. Могућност да проблематика којом се бавим, да иновација и стално откривање, склизне у манир и ретроградност, тензија између двају принципа, даје ми елан за даље истраживање и његову надградњу у циклусима који следе један за другим.

3.3.3. Етимологија *панка*

Независно од литературе која обрађује историју панка, изворно порекло речи пронашао сам у књизи Џефрија Хјуза *Енциклопедија псовања*. Термин датира из елизабетанске Енглеске, дочаравајући свет крајње маргине који је осликан у опусу сликара Волтера Сикерта¹⁶, у Дикенсовим¹⁷ романима из викторијанске епохе или нешто касније, у литератури Артура Конана Дојла.

Као многе псовке или термини увреда, појам панк је претрпео семантичке трендове уопштавања и слабљења. Он је такође део велике групе речи као harlot, tramp, slag и hustler чији је род током времена промењен. У његовом најранијем значењу, у Елизабетанско доба, панк је значио проститутка, затим љубавница војника или криминалца, те мушка конкубина луталице, и најзад безвредне мушке особе. На путу ове необичне историје, термин британског порекла се преселио у амерички говор, али је задржао изворне елементе подземне сексуалности (Hughes, 2006: превод: аутор).

Хјуз у *Енциклопедији псовања* под појмом *панк* даље наводи његову употребу у енглеској литератури у седамнаестом веку. Сегмент о *панку* закључује његовом потпуном селидбом из *енглеског* у *амерички енглески* где се у литератури најраније појављује у тексту (1930), а затим и у сценарију (1939) Дешијела Хемнета *Малтешки*

¹⁶ Сикерт (Walter Richard Sickert (1860 – 1942) на сликама приказује сурови живот радника из Ист енда, димом замагљене пабове, проституцију и водвиље у лондонској области Кемден.

¹⁷ Дикенсовску (Charles Dickens, 1812 - 1870.) слику друштвеног *талога* и једну од илустрација Џорџа Крукшанка (George Cruikshank, 1792 –1878) за Дикенсов роман *Оливер Твист*, МекЛарен и Вествуд користе у дизајну и поруци једне мајице креиране за колекцију свог бутика Seditious (ил.1). Малколм МекЛарен, *свенгали* и менаџер Пистолса и поистовећује се са Фегином (Fagin), ликом из Дикенсовог *Оливера Твиста*, који окупља банду младих отпадника и претвара их у личну банду скитница, просјака и џепароша који сав приход од превара предају свом вођи. Дикенс, слично панку прави сатиричну критику енглеског друштва, указујући у једном од првих *социјалних романа* на недаће друштвене маргине.

соко. Значење у поменутиим текстовима је *gunsel* (фурунција, гузичар), а цензори га бришу из сценарија. Крајње значење речи панк у америчком уличном говору је *безвредна особа, особа без икаквог кредибилитета*.

У Речнику англо-америчког сленга, Боривоја Герзића, жаргонски израз *панк* је преведен као: 2. безвредан, лош, 3. бараба, ништарија, мизерија, протува, пропалитет, ђубре.

Не постоји консензус о тачном пореклу речи *панк* која ће бити употребљена за назив поткултурног стила. По неким изворима, панк потиче од назива америчког андерграунд часописа, реакционарног у односу на конзервативно рок новинарство.

ил. 3. лево: Оригинална илустрација Џорџа Крукшенка, за Дикенсов роман *Оливер Твист*, 7. поглавље. ил. 4. доле: Малколм Мекларен и Вивијен Вествуд: мајица са апропираном Крукшенковом илустрацијом и слоганима, butik *Seditionaires*, London, 1977.



Часопис покрива мутно поље рок енд рол поткултуре почетком и средином 70-их. По другим изворима, реч је преузета од узречице детектива Коцака кога глуми Тели Савалас у истоименој серији, упућене негативцима: *You lousy punk!*. (*Ти бедниче!*) (Номе, 1991).

Назив култном њујоршком андерграунд часопису *Punk*, основаном 1975. године, независног издавача Геда Дана, карикатуристе Џона Холстрома и Легса Мекнила, *дежурног њујоршког панкера (resident punk)*, дао је Мекнил. По Мекнилу назив часописа је посвећен од система отуђеној и *посрнулој* омладини, а реч *панк* овде је рефлексија на поменути употребу у криминалистичким америчким серијама и асоцијација на *шљам*. То је ера велике нафтне кризе 1973-1974¹⁸. године, и глобалне рецесије која је захватила САД пре Велике Британије и Европе. Ова криза је за последицу имала велику незапосленост у САД и апатичност младих. Како се криза ширила на Британију пратио ју је и панк, а са њим и тешке дроге као хероин.¹⁹

У Британији је термин *панк* креиран тек након настанка музичког жанра, иако је називу кумовала америчка рок новинарка Керолин Кун (Caroline Coon). (Роб, 2006) Термин који Малколм МекЛарен, заслужан за развој панка у Лондону и Енглеској, користи у почетку је *нови талас (new wave)*, као реминисценцију на *нови талас* француског филма. Неки од главних актера ране панк сцене, као што је Џон Лајдон (екс Џони Ротен), негирају само постојање панка, тврдећи да је реч о експлозији оригиналне креативности, док Џони Рамоун напомиње да се иза једноставне панк музике не крије никаква *високоумна* порука.

¹⁸ Земље чланице ОАРЕС (*Организација арапских земаља извозница нафте*), уз Египат, Сирију и Тунис, објавиле су *Јом Кипурски рат* Израелу октобра 1973. као одмазду за арапске територије које је Израел окупирао у *Шестодневном рату* 1967. Земље чланице ОАРЕС, Египат, Сирија и Тунис, објавиле су тада и ембарго на извоз нафте Великој Британији, САД, Канади и Холандији, због подршке Израелу. Ембарго је трајао до 4. марта 1974.

¹⁹ До доласка америчких панк група и извођача, Џонија Тандерса (Johnny Thunders) и његове групе Хартбрејкерс (Heartbreakers), Ричарда Хела (Richard Hell), у Енглеским клубовима су поред марихуане и хашиша, традиционалних дрога растафаријанаца и хипика, најзаступљеније дроге су биле *стид* и амфетамини. Амерички панк музичари уводе хероин у британску панк поткултуру.

3.3.4. Кратки преглед раног панка

Најчешћи превид у покушају да се реконструише историја панк покрета је уопштавање. Пажња теоретичара и рок критичара усмерена је на хронолошку исправност следа догађаја, а не на суштину овог раздобља у култури. Када говоримо о важном периоду панка, а то су прве године овог феномена културе младих, неопходно је да се направи разлика између изворног америчког панка, названог још и *прото-панк* (1968-1974), раног америчког панка (1974-1976) и ране фазе британског панка (1976-1978) из кога настаје дериват-европски континентални панк. Доминанта у америчком облику је револуција у музичком и културном смислу. Амерички панк прихвата оно што је хипи покрет одбацио: пластику, брзу храну, филмску Б продукцију, стрип, цртани филм. (Savage, 2007) За разлику од првог таласа британског панка који у идеолошком смислу представља хаотични конгломерат левичарских идеја анархиста, комуниста и др. да би се касније јавиле и десничарске идеје наклоњене Националном фронту са призвуком нацистичке идеологије (скинхед, *Oi!* покрет)²⁰, амерички панк нема идеолошку основу иако даје критички осврт на малограђанско и потрошачко америчко друштво средине 1970-их и касније на Реганову политику²¹. Ова тврдња је релативна јер је прото-панк бенд MC5 био званични бенд организације Бели пантери (White Panthers) при братству на Универзитету Мичиген у Ен Арбору.²² У музичком смислу, као реакција на конзервативни рок, панк уводи минималистичку, агресивну верзију гаражног рока у форми дво- или тро-минутне песме. Главни представници ове струје су The Ramones (1974-1996). Амерички панкери уводе у моду црне кожне јакне по узору на Марлон Бранда у филму *Дивљак (The Wild One)* из 1953. године, поцепане фармерке и бецеве (Ramones), зихернадле (Ричард Хел) и пивом или желатином

²⁰ Десничарска струја скинхеда је сјајно осликана у аустралијском филму *Romper Stomper* из 1992. год. у режији Цефрија Рајта са Раселом Кроуом у главној улози. Осим скинхеда десничара, постоје и *Црвени скинови*, левичари, па чак и скинхеди афричког порекла.

²¹ Амерички панкери највећу критику Роналду Регану упућују поводом његове посете гробљу у Битбургу, Немачка, где су сахрањени немачки војници. Полагање венца и одавање почести нацистима од стране председника САД изазвало је згражавање америчке јавности. Рамоунс (Ramones) поводом овог догађаја издају сингл *Bonzo Goes to Bitburg*.

²² Ради се о политичкој пародији радикалних хипија левичара са именованим министрима, секторима и др. White Panthers су пропагирали сексуално општење на јавним местима и не-ношење доњег веша.

направљене фризуре са округлим, штркљастим праменовима (Џони Тандерс из групе Њујорк долс (New York Dolls)).

Британски панк се сматра музичким жанром (панк рок), друштвено-политичким покретом (Стјуарт Хоум ово негира) и субкултурним стилем (Хебдиц, 1980). Средином и крајем 1970-их био је инструмент социјалног бунта младих, незапослених и маргинализованих друштвених група против естаблишмента (климакс побуне је био против конзервативне владе Маргарет Тачер 1979. год). Панк се сврстава у *non културу*, а ужа одредница је *култура младих (youth culture)*. Либералан у изворној идеји да свако може да наступа у рок групи без обзира на музичко знање, панк је срушио икониčnost рок енд рол културе²³, створивши другу врсту култа *анти-звезде (anti-star persona)*.

Главни печат визуелном идентитету раног панка дају уметници Џејми Рид и Линдер Стерлинг бизарним колажним графичким решењима у духу ситуационистичке употребе уметности²⁴ и креатори Вивијен Вествуд и Малколм МекЛарен, оригиналном продукцијом у свом бутику Sex, касније Seditious: кожа, винил, садо-мазо стил, флуоресцентне боје лакова за косу, мајице и принтови под утицајем СИ²⁵ и анархизма, исцепани џемпери, лудачке кошуље са шаблонима или ситоштампом исписаним слоганима, *bondage* панталоне, шкотски дезен традиционалног *тартан-а*, итд. Један број учесника панк покрета, чланова музичких група, студирао је у уметничким школама што је имало утицаја на графички дизајн омота плоча, постера и флајера за концерте, сценски наступ и имиџ бенда.

Више речи о панку као музичком жанру и поткултурном стилу биће речи у поглављима *Чудо од три акорда*, *Панк као музички жанр* и *Панк као поткултурни стил*.

²³ Сабвеј сект имају песму *Опонирамо сав рок енд рол (We Oppose All Rock'n'Roll, 1976)*

²⁴ Године 1967. Ги Дебор, Мишел Бернштајн и Раул Венегејм, чланови СИ (Ситуационистичке интернационале), забрањују ситуационистичку уметност, одобравајући само ситуационистичку примену уметности

²⁵ Ситуационистичка Интернационала

3.3.5. Крај панка

Панк није морао да буде уништен, овај аутодеструктивно-деструктивни друштвени феномен се сам урушио. Антагонизам порука првих панк песама преточен је у поп сензибилитет, панк је као опозиција моћи каналисан и фрагментован. Ресорбовање водећих панк група од стране водећих издавачких кућа, музичке индустрије као огранка индустрије забаве и *мејнстрим* медија крајем 1970-их је проузроковало да се њихова порука слабије чује него док су свирали по мањим клубовима и издавали плоче за независне издавачке куће, продаване преко малих дистрибутера. Пример за *издају* или *продају*, која је изазвала ланчано потписивање уговора музичких панк предводника са великим издавачима, је потписивање уговора групе Клеш (The Clash), једне од првих лондонских панк група, са дискографском кућом Си-Би-Ес (CBS) 1977. Ова чињеница, затим неуспех уједињења радничке омладине различите расне припадности, распад иницијатора британског панка, групе Секс Пистолс²⁶, британског *државног непријатеља бр. 1*, и кључно, победа конзервативаца Маргарет Тачер 1979. године,²⁷ довели су до слабљења иницијалне

²⁶ Секс Пистолс су последњи концерт одржали 14. јануара 1978 у Винтерленду (Winterland), Сан Франциско, САД)

²⁷ Године 1979. јавља се нада за уједињење беле и црне радничке омладине. Остварење једног од циљева панка имало је потенцијал за далекосежне друштвене последице у Великој Британији, али и на глобалном плану. Цери Дамерс (Jerry Dammers), фронтмен групе Спешлс-Посебни (Specials), у Ковентрију, некада снажном индустријском центру, а у то време осиромашеном енглеском граду, оснива издавачку кућу 2 Tone Records и обнавља *ска* покрет. 2 Tone Records објављује *нови ска* и мудри политички поп група Specials, Selecter, Bodysnatchers, Bad Manners и The Beat. Њима се придружују и Madness који снимају за, такође независни, Stiff Records. У маниру DIY, средства од продаје плоча се оплођују и покрет расте. Са друге стране, прилике не иду на руку 2 Tone црно-белог колектива. Уз његово јачање, са све бројнијим уједињеним црним и белим присталицама, јача и десничарска струја скинхед покрета наклоњена Националном фронту. Исте године на власт долазе конзервативци чија је политика погубна за радничку класу. Њих ће тек 1997. године заменити лабуристи који су доживели трансформацију од партије која је штитила интересе радника и ниже класе 1970-их у *шампањац социјалисте*. Маргарет Тачер је привукла велики број бирача тактиком либерализоване економије, али уз изузетно рестриктивну социјалну политику. Гласачку већину добила је од припадника владајуће, средње али и припадника радничке класе који су били мишљења да само Торијевци могу да уведу ред у Британију.

снаге панка као мотора друштвеног отпора, па и до његовог гашења у контексту друштвено-културног феномена који се као бујица проширио Британијом у периоду 1976-1977. и као такав представљао претњу по естаблишмент. По Дику Хебдицу, до гашења панка као стила дошло је када су *манифестације стила, некада шокантне, постале уобичајене и прихваћене* (Хебдиц, 1980).

3.4. Репрезентативни, релевантни и референтни узорци истраживања

*Остајем при ставу да је прави дух панка у раду група The Prefects, ATV (Alternative TV, on.aут.), Subway Sect и The Fall...Марк Рајли, радио станица BBC 6Music, 1. новембар 2010.*²⁸

Репрезентовати (lat. repraesentare) заступати или представљати некога одсутног; значити, означавати, представљати собом (нпр. господство, власт, силу); достојанствено се држати, представљати достојно своје звање. (Вујаклија, 1991.)

Релевантан (lat. relevans) значајан, важан, истакнут; битан, језгровит; супр. ирелеван-тан. (ibid.)

*Референтна група је група са којом се појединац идентификује, која му својим нормама, системом вредности, веровањима и ставовима служи као модел понашања и којој тежи да припада. Референтна група представља стандард којим појединац, не само што процењује друге, него вреднује и самог себе. Појединац може да има више референтних група. (Видановић, 2006)*²⁹

Наглашени индивидуализам панка и мој фокус истраживања на оно што се сматра изворним и аутентичним периодом британског панка, а то је период 1976-1977. год, навели су ме да се мање бавим *уопштавањем*, а више *студијом случаја*, избором мањег броја примера. Овај избор се односи на две-три панк групе које узимам као *репрезентативне, релевантне, и референтне* истраживачке узорке за мој пројекат. Рогобатни страни изрази у преводу означавају моје узорке истраживања као представнике значајних вредности панка, али и идеје *панк* филозофије са којима могу да се идентификујем: индивидуализмом, критиком отуђења, конзумеризма и

²⁸ *I maintain that the real spirit of punk was taken by The Prefects, ATV, Subway Sect & The Fall....Marc Riley, BBC 6Music 1/11/10*

²⁹ *Референца (fr. reference, нем. Referenz) Значење референце се креће од економске конотације као препоруке компаније, преко горе цитираног значења референтне групе у социјалној психологији, до ознаке у тексту.*

дискриминације, осудом малограђанштине, и уопште, критичког друштвеног коментара. Пошто је моја поетичка претпоставка да направим музичко-визуелни транскрипт одређених панк песама, изабрао сам следеће песме поменутих група: група Сабвеј сект, песма *Нико се не плаши* (*Nobody's Scared*), аутор Вик Годар; група Прифектс (The Prefects), песма *Ви ди* (*Венерична болест*, у оригиналу *VD*), аутор Роберт Лојд (Robert Lloyd), група Слитс (The Slits) песма *Тако силан* (*So Tough*), аутор Вив Албертин (Viv Albertine). Репери за избор песама су: снага музичког израза и порука текста.

Постоји извесна паралела између моје уметничке каријере и каријера Роберта Лојда, Вика Годара и Роба Симонса са којима имам живу уметничку размену, а који креативни израз налазе у популарној музици, поезији и независној музичкој индустрији, пољима деловања различитим од мојег, визуелне уметности са наглашеним хибридни изразом медија графике и слике са честим упливима фотографског медија. Радни назив мог пројекта могао би да буде и *Изгнаник на главној улици*, како моју уметност види Роберт Лојд. Овај назив илуструје поменути везу и говори пуно о мојој уметничкој позицији на локалном и глобалном нивоу. Она је слична *култном* статусу ствараоца са којима водим креативни дијалог, то је позиција добровољне алтернативе. Наиме, Сајмон Рејнолдс у књизи *Исценај и почни поново* (*Rip It Up and Start Again*) дефинише *култни* статус аутора као нешто што није афирмативно у контексту корпоративне индустрије забаве (проширио бих ово тумачење на културу у ширем поимању). Реч је о ауторима малих тиража који подршку налазе у ужем кругу познавалаца и љубитеља њиховог стваралаштва. У том току, изражене ауторске димензије, далеко од *мејнстрима* и корпоративно прикладне уметности видим и своје место као независног ствараоца у уметничким токовима. Овај статус носи и контрадикторну ауру извесног перверзног елитизма.

Најприкладнији вид у којем се моје уметничко истраживање креће, препознајем у *панку* као предмету и паралелном истраживању односа личне историје и личне политике са раним опусом британских аутентичних панк група: Сабвеј сект, Прифектс и Слитс.

3.4.1. Избор

Избор група и аутора је питање мог личног става, афинитета ка ауторском, атипичном, избегавања општих места панка, анализе субкултурних покрета панка и пост-панка, проучавање ретке литературе, поређења, проналажења аутора који су мени (али и по скорашњој теорији популарне музике и културе уопште) значајни, али који су из разлога законитости по којима функционишу индустрија забаве и корпоративно усмерена културна политика, изопштени из комерцијалних музичких токова. Још један важан разлог за избор је непосредна кореспонденција и уметничка размена коју одржавам са овим ауторима као и слични заједнички ставови: критика малограђанштине (Роберт Лојд, Вик Годар), супротстављање популарним културним обрасцима и однос политичке некоректности пројектоване кроз слободу израза са једне и толеранције према *другачијем* са друге стране (супротстављање свим видовима дискриминације).

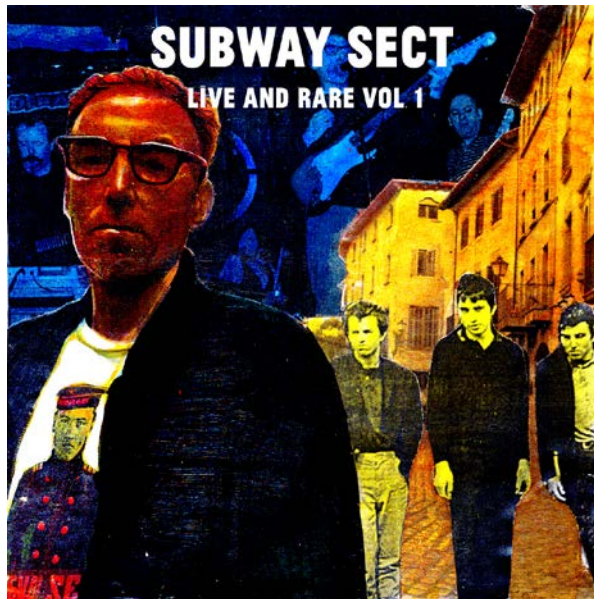
Имао сам намеру да у пројекат укључим и песму *Тако силан (So Tough)*, прве искључиво женске панк групе Слитс, са чудним амалгамом панка, регеа, племенских ритмова и ангажованих текстова. Слитс су пример више културног него политичког анти-естаблишмент става. Њихова филозофија укључује мултикултуралност и омаж афричкој и музици карипских досељеника. Од идеје о употреби песме Слитс сам одустао због смрти певачице Ари Ап, 2010.године, недуго након што сам почео са радом на докторском пројекту.³⁰

Осим личног афинитета према музици Сабвеј Сект и Прифектс, одлука да њихову музику (песме) узмем за истраживачке узорке је проистекла из креативне сарадње и размене са Виком Годаром, фронтменом групе Сабвеј Сект, Робертом Симонсом, и Робертом Лојдом, фронтменом групе Прифектс (касније Најтингелс) што је за резултат имало да урадим ликовна решења за омоте албума *Vic Godard & Subway Sect Live and Rare vol.1*, Gnu Records, London, 2011, и *Live and Rare vol.2*, Gnu Records, London, 2012 (ил. 5 и 6), као и решења за *трибјут* албум Најтингелса чије је издавање

³⁰ Прелиминарни контакт са Вив Албертин (Viv Albertine), већ сам направио, али ме је прерана смрт Ари Ап (Ари Ур, рођена Аријана Форстер 1962-2010), певачице и *spiritus moven-a* групе, навела да Слитс можда уврстим у неко од будућих истраживања.

у припреми (ил. 7, 8 и 9). Слично промишљању докторског пројекта, у реализацији ликовних решења омота, користио сам колаж на картону за Сабвеј Сект и хибрид графичке технике ксерокс трансфера и акрилика на платну кашираном на лесонит/блинд рам за Најтингејлс.

Комуникација путем директне кореспонденције обезбедила ми је примарни извор информација од актера феномена о коме пишем .



ил. 5. и 6. Александар Младеновић: Омоти објављених албума Vic Godard & Subway Sect-Live & Rare Vol.1 (2011) и Vol.2 (2012)

Панк није сиже који би заузео пуно простора због своје експлозивности, директности, једноставности и уличног карактера, а поставља се и питање обима и аутентичности истраживачких извора. Као допуну приватне комуникације послужили су ми интервјуи са Годаром и Лојдом из књига Џона Севица и Џона Роба као и новински чланци и уводници дискографских издања. Са Виком Годаром сам се сусрео 12. октобра 2011. у Бечу, пре концерта Сабвеј Сект, што сам искористио да се упознам са личношћу која ме је инспирисала за истраживачки пројекат и да употпуним сазнања о раном раду групе. Вик Годар инсистира на томе да су Секс Пистолс хтели да ревитализују рок музику док су Сабвеј Сект желели да је униште. Џон Севиц пише о Сабвеј Сект као једној од најфасцинантнијих и најхерметичнијих панк група. Сект су премијеру имали 20. септембра 1976. на дводневном панк фестивалу у Клубу 100 на коме су осим њих наступиле прве и најзначајније британске панк групе - Секс Пистолс,

Клеш, Демнед (The Damned) и Сузи енд Беншиз (Siouxsie and the Banshees). Ова група је у музичком смислу настојала да побегне што даље од познатих образаца и утицаја на панк групе (глем рок - Рокси Мјузик, Дејвид Воуви; ритам и блуз - Кинкс, Ху; и хард рок - Хоуквајнд). Утицај на Годара и Симонса у музичком погледу извршили су гаражни бендови 1960-их, групе Seeds и Velvet Underground, уметнички панк бендови Television и прото панк свакодневнице Johnatan Richman & Modern Lovers, али и француска шансоњерка Франсоаз Арди и *крунер* Тони Бенет. Вик Годар је изузетан познавалац француске литературе (Проспер Мериме, Ги де Мопасан, Молијер и др.) и кинематографије, нарочито новог таласа³¹ што га чини атипичним панкером. Часопис Рекорд мирор (Record Mirror) описује Годара као тренд-сетера који открива стил који постаје жанр, да би, када жанр постане опште прихваћен, напустио исти и опет открио нешто ново. Највећи значај и утицај овог аутора је на настанак музичког покрета *Звук младе Шкотске* почетком 1980-их путем албума *Шта је било, момче? (What's The Matter, Boy?)*.³² Вик Годар се може назвати Марсел Дишаном панка.

На пробама средином 1970-их, Годарова група је изводила аматерске пробе Молијерових представа. Сценски наступ Сабвеј Сект је ишао даље од устаљеног обрасца наступа рок група. У својој негацији рока али и панка који је у суштини подврста рок музике (дупла негација је изузетно панк), Сект су се понашали заиста као секта, по изричитим налозима гитаристе Роба Симонса које су остали чланови морали да слушају или би се он у супротном повукао са пробе или концерта: сви чланови групе су били потпуно статични на сцени - лепили су ципеле за бину пре наступа да би свако затим заузео своје место и био потпуно статичан током концерта; каишеве гитара морали су максимално да скрате да им гитаре не би висиле као рокерима, били су обучени у сива одела да би личили на људе из *Источног блока*³³; нису носили стерео-

³¹ Псеудоним Вик Годар, Виктор Непер (Victor Napper) је узео као омаж режисеру Жан Лик Годару (Jean-Luc Godard).

³² Пресудан утицај Годар је имао на веома јаку единбуршку пост-панк сцену група Orange Juice, Aztec Camera, Fire Engines Josef K при Postcard Records око 1980. Годар и Сабвеј сект још увек уживају велику популарност у овом делу Велике Британије.

³³ Годар ми је говорио и о фасцинацији још једном културом осим француске, страној енглеском стереотипу: руском, прецизније културом Совјетског савеза. Године 1973, као шеснаестогодишњи средњошколац, Вик Годар је на екскурзији посетио Совјетски савез и од тада датира тај његов интерес. Једна рана песма Сабвеј сект зове се *Источни Европљани* (Eastern Europeans). Текст песме је о



ил. 7, 8. (горе) Моје радне верзије ликовних решења за још необјављени албум разних извођача са обрадама песама The Nightingales (пост The Prefects), 2011, акрилик и ксерокс трансфер на платну кашираном на лесонит.



ил. 9 Решења за унутрашње стране омота још увек необјављеног албума разних извођача са обрадама песама The Nightingales (пост The Prefects), 2011, акрилик и ксерокс трансфер на платну кашираном на лесонит. Грејл Маркус (седећа фигура), први ред лево на десном панелу. Комесар овог пројекта је Стјуарт Ли (Stewart Lee), британски комичар.

стереотипу ксенофобије и о замени теза власти са обе стране Берлинског зида. Годар рано схвата разлику између политичког дискурса који креира власт и поимања света у коме су сви људи једнаки.

типне кожне рок јакне, беџеве, нитне, ланце и било шта од одеће и аксесоара који су панкери преузели од рокера.

У музичком смислу, кључан је био звук иритирајућих, крештавих гитара који су добијали свирајући на *анти-рокерским*, високотонским моделима *Jaguar* и *Mustang* електричних гитара марке *Fender*. Назив групе је такође морао да се разликује од рок обрасца именовања групе: назив није смео да почиње чланом (*the*) нити да се завршава множином. (као *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *The Kinks*, прим. аут.)

Прифектс, касније Најтингелс, значења *Префекти* и касније *Славуји*, као прави панк јеретици ишли су даље у својој верзији панк принципа супротстављања року од Сабвеј сект. Заједнички су им још недостатак амбиције, непретенциозност и хумор. Музички идоли Прифектса су немачке *краут рок* групе Фауст (*Faust*) и Кен (*Can*), што је за тадашњи панк било незамисливо. Џон Пил, чувени водитељ и диск џокеј Би-Би-Сија који је креирао укус рок публике, а нарочито аудиторијума независне музичке сцене, гајио је нарочиту склоност за Прифектс и Најтингелс, каснију верзију групе предвођене вођом групе Робертом Лојдом.³⁴ Пил је први пут чуо Прифектс на њиховом петом наступу када су свирали као предгрупа Базкоксима (*Buzzcocks*), вече након што је био на концерту прогресивне рок групе Џенесиз (*Genesis*) на коме ниједна песма није трајала краће од пола сата. Оно што је Пила привукло код Прифектса је, по његовим речима, песма *ВИ ДИ* која је трајала френетичних седам секунди, а састојала се од свега пар акорда (у ствари рифова). Певач је извикивао текст песме који је био више него баналан и вулгаран. *Песма* је увреда за широку малограђанску и пуританску енглеску публику.

Управо је отпор прогресивном року који је близак симфонијској оркестрацији и музичком егзибиционизму лајт мотив музичке једноставности и сировости панка.

³⁴ Што је резултирало тиме да су Прифектс и Најтингелс, две инкарнације једне групе са нешто измењеном поставом, укупно снимили највише радио *Сесија код Пила* (*Peel Sessions*) након групе *The Fall*.

На сајту и вебзину³⁵ Кевина Пирса (Kevin Pearce) Your Heart Out, у прилогу о групи цитиран је кратак текст из *NME*³⁶ *Book Of Modern Music*, неименованог рок критичара:

Група из Бирмингема, основана марта 1977. године. Њихова музика је мрачна, цинична и недопадљива као што су и њихове личности, са перверзним смислом за хумор. Њихов однос према ортодоксном року је бедан, најближе поређење је стравична „doppel gänger“³⁷ пародија. У најбољем смислу, њихова музика има застрашујући, пулсирајући интензитет. Сумњичави и арогантни, они немају пријатеља, нити их желе, а иако стварају звук који је у развоју (мисли се на панк, прим.аут.) њихов потенцијал да успеју је веома ограничен.

Годара и Лојда везује *церебрална* поезија по чему се разликују од већине панк аутора чије су песме памфлетског карактера. Роберт Лојд је од критике оцењен као један од најбољих панк песника (поред Џон Купер Кларка, панк песника из Манчестера који је и заслужан за појам *панк песништво* (Бортвик и Рој 2010, 97) са издате две збирке песама. Вик Годар и Сабвеј Сект налазе се на листи једне од најоригиналнијих панк група по мишљењу великог броја панк ауторитета: Џоа Страмера (1952-2002) из Клеш, Џонија Ротена из Секс Пистолс, Марка Пиронија из Адам енд ди ентс, Флауерс оф роменс (Adam & The Ants, Flowers of Romance), Пита Шелија из Базкокс (Buzzcocks), Џона Севица, Марка Рајлија из Фол (The Fall), групе Џизус енд Мери чејн (Jesus and Merry Chain) и других. Дискографска издања Сабвеј Сект у ери панка била су малобројна, тек два сингла за две године.³⁸ Иако је њихов други сингл Амбиција (*Ambition*) продат у двадесет хиљада примерака, под утицајем менаџера Бернија Роудза Годар распушта целу прву поставу групе.³⁹ Осим за радио

³⁵ webzine: електронска верзија фанзина, самиздат часописа.

³⁶ *Књига о модерној музици* часописа Њу мјузикал експрес (NME-New Musical Express).

³⁷ *Дух двојник*, на немачком. Према празноверју, сусрет стварне особе са својим духом двојником је антиципација смрти.

³⁸ Између снимања и објављивања плоча пролазило је у просеку шест месеци, па очекивани комерцијални *неуспех* није могао да изостане.

³⁹ Иако су Сабвеј Сект били цењени, нису успели на тржишту музичких издања што је по некима резултат саботаже од стране Бернија Роудза, заједничког менаџера група Клеш и њихове конкуренције-Сабвеј Сект.

емисију Цона Пила, Прифектс никада нису снимали у музичком студију. Позив да издају албум за независну издавачку кућу Rough Trade, долази у време распада групе, 1979. године.⁴⁰

3.4.2. Текстови и преводи песама које сам користио у пројекту

Сабвеј Сект-Нико се не плаши (Вик Годар, 1976)⁴¹

Сви су проститутке
У затвору пјевају пјесме
Моралне норме су тапете
На зиду лоше религије
Што ТВ медији имају рећи?
Погледајте моје одлуке
Како пронаћи вријеме за себе
Док си на телевизији
Нико не зна чему служе
Никоме није ни стало
Извикујемо пароле
Никога то није уплашило.
Језик којим се служимо је оно што желимо
Помаже ли то пројекцији лажи?

⁴⁰ Тек 2004. год. дискографска кућа *Acute Records* издаје албум *The Prefects are Amateur Wankers* који је компилација сешн и демо снимака групе, поводом чега се група на кратко окупља и наступа на панк фестивалу у Блекпулу.

⁴¹ Изворно: Subway Sect-Nobody's Scared (Vic Godard, September 1976) Everyone is a prostitute/ Singing a song in prison/ Moral standards the wallpaper/ The Wall's a bad religion/ Media TV what's to speak?/ Take my decisions/ How to find your inner self time/On the television/ No one knows what they're for/No one even cares/We shout publicity hand-outs/ Nobody's scared/ The language we use is what we want/ Does it help project the false?/ Subject-to-object journeys mean/ That a word loses course/ We're talking in clichés/ Betray yourself for money/ Having is more than being now/ Nobody's sorry

Путовања од субјекта до објекта значе
Да ријеч свој смисао тражи.
Разговарајмо клишејима
Продајмо себе за новац
Имати је данас више него бити
Никоме због тога није жао.

Превод са енглеског Лада Фурлан Заборац (Savage, 2007: 290)

Прифектс-В.Б. (Венерична болест, прим. аут.) (Роберт Лојд, 1977) (време трајања
песме 7 секунди)

Молим те помози ми
Тако сам зарастао
Имам венеричну болест
Молим те помози ми
Тако сам зарастао
Имам венеричну болест⁴²

Контекст песме је баналан и црнохуморан у духу политичке некоректности, карактеристичне за Лојда, а усмерен је против уштогљене пуританске енглеске публике⁴³. Осим опорог хумора, опсцени *хаику* је могућа алузија на то да, у време опште апатије и безнадежности 1976-1977. год. када је панк настајао у Британији, секс и преношење полних болести нису били никакав табу. *Секс је сматран обичним као руковање.* (Colegrave & Sullivan, 2013: 233)

⁴² **VD (Robert Lloyd, 1977)**/ Help me please help me I'm so weedy I've got VD please help me I'm so weedy I've got VD (стр. 331, Robb, 2006) Превод: аутор

⁴³ Песма Лојдовога потоњег бенда Најтингелс (Nightingales) се зове *Скраћено морално радно време Енлеска* (Part- Time Moral England, албум *In The Good Old Country Way*, Vindaloo Records, 1986).

4. Методолошка разматрања

Ако узмем у обзир да су студије теорије главни теоретски оквир мог пројекта, долазим до парадокса да за овај хибридни дискурс, не само да не важе три основна епистемолошка елемента у случају науке: дисциплина, предмет истраживања и методологија истраживања, већ да се овај дискурс заснива на подривању истих. Отуда су студије културе одличан пандан панку који као негацији рока што уједно дефинише идентитет панка. Без обзира на поменуто, како бих пројекту дао структуру, употребио сам одређене научне методе применљиве на уметничко истраживање.

4.1. Историјска метода и метода анализе

Историјска метода у мом пројекту подразумева ретроспективно изучавање предмета истраживања - раног панка, али обухвата и сагледавање феномена из садашње перспективе. Методом анализе, појам панка рашчлањујем на: 1. друштвено-политички феномен са посебним освртом на *DIY Уради сам* етос панка, алтернативу робној производњи и дистрибуцији капитализма, 2. музички жанр и 3. поткултурни стил. Сваки од сегмената обрађујем у засебном теоретском делу.

4.2. Метода класификације

Да бих дефинисао предмет мог истраживања, а то је *рани британски панк*, панк класификујем социолошки, хронолошки и територијално. Социолошка подела панка је на *раднички* и *уметнички* музички жанр и стил (Бортвик и Рој, 2010). Хронолошки посматрано, рана фаза панка се дели на: *прото панк* - касне 1960-е и ране 1970-е, *рани панк*, средина и касне 1970-е (1975-1978), *други талас панка* (*анархо панк*, *пауер поп* и *Ои!*)(1978-1984).⁴⁴ Територијално класификован, панк је: *амерички*, *британски*, *континентално европски* (*Западна и Источна Европа*⁴⁵) и *аустралијски*.⁴⁶ У том раздобљу, панк је присутан и на азијском континенту али без значајних представника.

⁴⁴ Временска раздобља су узета оквирно јер не постоји довољно прецизна метода за хронологију панка.

⁴⁵ СФРЈ је земља са изузетно јаком панк сценом почев од 1978. Истакнути представници ране сцене су Панкрти, Пекиншка патка, Параф и Прљаво казалиште.

⁴⁶ Групе The Saints, Boys Next Door, Radio Birdman и The Young Charlatans.

4.3. Семиотичка метода

Семиотичка метода састоји се у начину читања знакова. Панк, као и остале субкултуре, предметима даје двоструко - појавно и скривено значење чиме изражава револт према владајућој култури, односно идеологији. Моје поље интересовања је музика, а семиотичком методом тумачим значење панк мита о три акорда, који представља симболични позив на демократизацију и омасовљење панка као бунта против естаблишмента.

4.4. Компаративна метода: Увођење музике

Искорачио сам из своје *зоне комфора* атељерске продукције и одлучио да у истраживање укључим друго уметничко поље. Уз уметничку акцију - оперативни модел и рефлексiju - вербално промишљање, односно текст у форми *дневника истраживања* увео сам трећу компоненту истраживања- извођење и доживљај музике.

У јесен 2011. године почео сам да узимам часове електричне гитаре, инструмента који је доминантан у панку, предмету мог истраживања да бих могао да пренесем вредности музике у вредности визуелне уметности и у улози извођача доживео панк песме које сам узео за референтне узорке. Мотиви за увођење репродуковања музике су интердисциплинарни карактер пројекта и примена *компаративне методе* у правом смислу. Ово искуство је слично методи глумца који пролази кроз искуствени доживљај ради уживљавања у улогу. У мом случају, пошао сам од нуле, без икаквог пређашњег познавања теорије музике и музике као извођачке уметности. Приступио сам учењу на нивоу на коме су почињали први панк музичари, са познавањем свирања свега неколико акорда да би током трајања истраживања успео да на гитари изведем и сложеније песме. За почетак сам се фокусирао на то да савладам свирање узорака истраживања - песама *Нико се не плаши* групе Сабвеј Сект⁴⁷

⁴⁷ За акорде и текст песме обратио сам се директно члановима групе, Робу Симонсу, гитаристи прве поставе Сабвеј Сект и певачу и гитаристи Вику Годару, фронтмену бенда. До тог тренутка, већ сам био остварио комуникацију и креативну размену са Годаром за ког сам касније урадио неколико колажа као решења за омоте албума. (ил. 5 и 6). Најпре сам контактирао Роба Симонса, гитаристу Subway Sect. Од њега сам добио изненађујући одговор да он не зна називе акорда већ их само користи. Упутио ме је на Годара који ми је доставио текст песме уз пратеће акорде за строфе и рефрен. Ова спознаја да уметник,

и *ВИ ДИ* Прифектса. До демистификације *мита о панку као чуду од три акорда* дошао сам кроз компаративну методу поређења искуства у музици и ликовној пракси са панком као заједничким објектом истраживања.

Компаративна метода у мом пројекту подразумева поређење музичке и визуелне супстанције панка. На овај начин сам истраживању дао интердисциплинарни карактер, а упознавање основних гитарских акорда ми је помогло у транскрипцији музичких вредности панка у вредности визуелне уметности, успоставивши синестезију у резултату пројекта. Основна покретачка енергија музике панка је бес као вид отпора апатији и незнању. У панку, егзистирају заједно, у дијалектичкој супротности бес и негација и чедност и наивност. Хтео сам да ту помешану емоцију пренесем у просторну димензију хибрида графике и слике. Истраживање је добило хибридни карактер, кроз однос слике, текста (поруке) и звука.

Осим атељерске праксе и свирања, наметнула се потреба да се теоретски поткујем елементарним знањима из теорије музике.

4.5. Хеуристичка метода

У мом истраживачком пројекту подразумевам *хеуристичку* методу, јер у истраживању у *уметности и кроз уметност* долазим до открића. Ову методу, поред *компаративне*, везујем за методу увођења музичке извођачке праксе што даје емпиријски *синестетички* резултат кроз повезивање два поља, просторног и темпоралног - визуелне уметности и музике.

Иако је за уметничко истраживање, за његову структуру битна употреба познатих метода научног истраживања и њихово поређење, сваки уметник поставља сопствена правила у креативном чину, успостављајући сопствену методологију.⁴⁸

извођач може да буде врстан у свом домену као што је Симонс, делимично је потврдила фаму о лаицизму и аматеризму првих панк група. Роб Симонс је од стране истакнутих савремених поп, рок и алтернативних гитариста (на пр. Џонија Мара из групе The Smiths, и Џејмса Кирка из Orange Juice), сматран узором и једним од најбољих ритам гитариста на независној рок сцени. Садашња група Роба Симонса је The Fallen Leaves.

⁴⁸ Хеуристичка метода ме асоцира на интервју са Пјером Алешинским у *Ликовним свескама*, бр. 3 (из написа Мервина Левија (Mervyn Levy) *Henry Moore, Sculpture Against the Sky, Studio International*, мај

Систем наших поступака које користимо како би добили на извођачкој брзини, поставља се као *аксиом*.

4.6. Посматрање са учествовањем

Посматрање са учествовањем је помоћно-техничка социолошка метода. Недовољна аналитичност ове методе мора да се допуни другим истраживачким методама. Друштвене и хуманистичке науке не могу да примене експеримент на начин на који то чине природне науке. Ако би за предмет истраживања као допунску референцу обухватио почетке панка у Београду, Србији и СФРЈ, аналогно настанку панка у Британији, лично искуство и историја допринели би техником *посматрања са учествовањем*. Припадао сам другој генерацији београдских панкера (1980-1984) или такозваном подмлатку *друштва*. Свакако да су та искуства корисна и за истраживање које се бави почецима панка у Енглеској и у Европи, јер је дух панка био универзалан у смислу отпора владајућој идеологији, сличности музичког жанра, моде и стила, креирања сопствених норми и правила, па и *подземних* вредности културе младих као што је делинквенција (Хебдиц, 1980 : 80, и Matza и Sykes, 1961). По Стјуарту Хоуму, (Cranked Really High, 1988), панк у Источној Европи је *прави* панк јер се директно суочава са искушењима тоталитарних режима. Власт СФРЈ је почетком осамдесетих година 20. века спроводила дискретну цензуру и супримирали све друштвене групе које су представљале претњу стабилности режима, па се слично опходило и према панкерима.

1964. у ур. Ђерић, 1996) Макс Ернст пита Алешинског да ли је смислио *неки трик* у сликарству на шта је Алешински остао збуњен. Нешто касније, као метод савладавања фрустрације од вертикално постављеног празног платна и зачетка слике, Алешински је применио искуство вековима дуге традиције уметности Далеког Истока: поставио је носилац слике у хоризонтални положај. Та пракса дала је Алешинском слободу да слику почне на спонтани и необавезујући начин са мало цртачких средстава. Лакоћу далекоисточне калиграфије и графизам којем је Алешински тежио, применио је у цртању кинеским тушем огромним четкама на папиру кашираном на платно које је држао хоризонтално, а по сушењу воскирао и настављао да досликава уљаним бојама. Резултат је хибрид цртежа и слике. 2008. године, посматрајући ретроспективну изложбу Алешинског у Краљевском музеју уметности у Бриселу, сетио сам се овог одељка из Ликовних свезака. Алешински је у уметничкој продукцији заиста нашао то о чему га је Ернст питао – своју *методу*. Технолошко решење је водило ка кристалисању појетског.

Поред *хеуристичке*, као кључну методу за мој пројекат и премоштавање различитих уметничких поља сматрам *компаративну* методу.

4.7. Техника интервјуа

Технику примарног извора - интервју применио сам са Виком Годаром, у Бечу. 12. октобра 2011. год. и у комуникацији путем електронских медија са: Годаром и Симонсом (Сабвеј Сект) и Лојдом и Полом Аперлијем (Paul Apperley) (Прифектс) и власницима независних издавачких кућа, Цоном Кертландом (Caroline True Records) и Деном Селцером (Acute Records) који су издали албуме Прифектса.

4.8. Методолошка структура уметничког поступка

У односу на методологију сакупљања, документовања и продукције визуелног материјала, методолошка структура мог уметничког поступка у истраживању изгледа овако:

-меморабилуја и предмети личне историје као иницијално надахнуће

-скице, разрада почетног нацрта пројекта

-пратећа документација пројекта: видео записи, фото-документација, пратеће забелешке у виду цртежа и дијаграма

-резултати експеримента (међуфазе)⁴⁹

-крајњи резултат

⁴⁹ Експерименталне међуфазе су *потенцијална опасност* да уметник скрене са главног истраживачког тока путем заводљивог резултата експеримента. То су *споредне слепе улице истраживања* са којих се истраживач враћа на главни ток.

5. Теоретски оквир истраживања

5.1. Панк и ситуационизам

У теоретском смислу, панк се ослања на ситуационизам, нарочито на дело *Друштво спектакла* Ги Дебора. Дебор у *Друштву спектакла* сумира развој конзумеризма до глобалних размера и могућности отпора истом кроз субверзивне идеје апсурдног понашања чији је циљ да збуни класног непријатеља (капитализам) и доведе до његове деконструкције. Деборова критичка теорија остаје конзистентна и данас, чак и визионарска, јер се општи услови дугог историјског периода не мењају. Сличност активности радничке класе и интелектуалне делинквенције у оквиру панк покрета и ситуациониста, може да се ишчита из Деборовог летристичког/ ситуационистичког слогана *Не радите никада* као једног од могућих видова отпора владавини спектакла (општег израза робе као материјализоване илузије). Родоначелници панк покрета у Деборовим закључцима о деконструкцији владавине спектакла кроз нерад, кроз отпор кумулативном и распршеном спектаклу, медијском спектаклу (панк му се супротставља исфорсираном ружноћом својих главних медијских актера-фронтмена музичких бендова (Johnny Rotten, Ari Up, Dave Vanian и други), принципом *уради сам* у изради свега, од одеће до графичке и музичке продукције, виде смернице за отпор заједничком непријатељу ситуациониста и панка: друштвеном капиталистичком уређењу које почива на владавини спектакла. Слика друштвене апатије међу младима осликана је у текстовима песама честом употребом речи *досада* и њених синонима (*монотонија*, *апатија*), а рефрен песме *Боже, чувај Краљицу (God Save The Queen)* Секс Пистола: *За тебе нема будућности... (No Future for You...)* постаје мото панк генерације.

Панк је по академским стандардима мутан и колоквијалан. Главно што је панк преузео од Ситуационистичке Интернационале је одбијање конзумеризма и *мас медије*. И панк и ситуационисти уметност посматрају као специјализовану област привилеговане, буржоаске креативности и као производњу робе намењене потрошачком друштву. Рани панк се залаже за маргинализоване социјалне структуре примењујући социјалистичку и анархистичку идеологију.

Веза ситуационизма и панка је предмет изучавања савремених теоретичара (Грејла Маркуса, Стјуарта Хоума и др.). Стјуарт Хоум сматра да су родоначелници панк покрета били упознати са идејама спекто-ситуациониста, али да су на настанак панка утицали и уметнички покрети футуризам, Дада, Флуксус, мејл арт и анархистичка организација Motherfuckers. По Стјуарту Хоуму, различите ситуационистичке групе, а нарочито фракције дебордиста, теоретске поставке које су у суштини уопштене генерализације, представљају као непобитне чињенице. Хоум сматра да је већина протагониста раног панка била потпуно несвесна идеја ситуациониста, али да су кроз различите субверзивне акције остваривали њихове замисли.⁵⁰

5.2. Уради сам⁵¹ етос: Облик борбе, политичка економија панка

Стјуарт Хоум негира политички карактер панка. Међутим, политички непријатељ панка је владајућа идеологија пројектована кроз институције државе, клера, школе и породице, те је с тога и панк веома политичан. Владајуће уређење у Британији у време појаве панка (а и данас), била је парламентарна монархија, а економски систем тржишна економија. Осим наступа и преношења порука путем музике, главни видови

⁵⁰ Последица је имала већи ефекат од узрока. У пракси, теорија ситуациониста је дала резултат преко својих очекивања. Од утицаја на масовни студентски покрет 1968. који је тражио нешто ново у односу на конзервативну политику и левичарске марксистичке идеје прокажене у САД и Западној Европи, преко уметничких група и појединаца до социјалних покрета, панка и пост - панка у Британији (чији су протагонисти несвесно остваривали идеје ситуациониста предвођени буржоаским квази-левичарским гуруима као што су Малколм МекЛарен, Вивијен Вествуд, Тони Вилсон и други) и делу Западне Европе, нарочито у Француској, Белгији и Холандији. У земљама Источне Европе идеје лево оријентисаних ситуациониста модификоване су у десничарски отпор левичарској диктатури кроз различите видове субверзија. Невилова мисао да естаблишмент при појави претње контракултуре делује истинктивно у нагону самоодржања дозвољавајући култури радикалне, па чак и анархичне смернице, која жели да потре владајућу, доказана је и крајем 1970-их и почетком 1980-их и на територији СФРЈ (Neville, 1971). Она се огледала у смекшавању цензуре у филмској и музичкој индустрији, као и у привидној слободи хипи и панк покрета. Таквим контрадикторним ставом панк постаје мека верзија *панка на одређено време* (песма Part-Time Punks, група Television Personalities, аутор Dean Tracey, Rough Trade Records, 1980). Да свака копија убрзано бледи и временом нестаје доказано је и у бившој СФРЈ где се панк брзо претворио у безазленији облик *њу вејва*.

⁵¹ Уради сам (engl. *DIY-Do It Yourself*)

борбе панка су: *Уради сам (DIY-Do It Yourself) етос*, алтернатива капиталистичкој економији и *антиконзумеристички* принцип; контрапропаганда владајућој идеологији и медијима, путем фанзина, постера, графита; и политички дискурс *егалитаризма*, који подразумева уједињење омладине различитих расних група, али и припадника различитих класа, као и равноправност полова. Власт форсира тензију односа различитих друштвених група. Панк, први пут у двадесетом веку, након анархистичког покрета *Слободних жена (Mujeres libres)*⁵² који се појавио и угасио током Шпанског грађанског рата, потпуно изједначава жене и мушкарце. Ари Ап (Ari Up-Ariana Foster), певачица прве изричито женске панк групе The Slits, истиче да оне нису биле феминистичке политичке оријентације али да су за жене политички урадиле више него ико пре њих. *Нисмо желеле да будемо као мушкарци, то је стара идеја. Хтеле смо да будемо природне и женствене.* (Robb, 2006:229) Алан О'Конор тврди да је прича о једнаким правима полова у панку идеализована, да се над женама у поткултурама, па и панку спроводи симболично насиље.

5.2.1. Исеци, залепи, фотокопирај, распродај тираж!

Уради сам етос (DIY-Do It Yourself ethos) је слоган и један од основних принципа панка и један од видова борбе панка против капитализма. У идеолошком смислу, представља *антиконзумеристички принцип*.

Etos (gr.) - обичај, ћуд, нарав; збир сталних особина што их један човек поседује, карактер (за разлику од *patosa*, тј. тренутног и променљивог стања душе). (Вујаклија, 1991)

У панк поткултури, *етос Уради сам* заговара одбацивање куповине робе и употребу скромних ресурса и једноставних процеса који ће ојачати независност од утврђених друштвених структура. Сходно естетици панка, појединац може да се изрази и да створи озбиљна остварења са ограниченом средствима. Средином 1970-их, панк

⁵² Слободне жене (Mujeres Libres) била је женска анархистичка организација у Шпанији са циљем да организује и стекне права жена из радничке класе. Њихове оснивачице 1936. су Лусија Санчез Саорнил (Lucía Sánchez Saornil), Мерседес Комапосада (Mercedes Comaposada) и Ампаро Пок и Гасон (Amparo Poch y Gascón), а организација је бројала око тридесет хиљада чланица. Оснивачка идеја је *двострука борба* за ослобођење жена и друштвена револуција. Оба циља су била подједнако важна *Слободним женама* и требало је да буду паралелно остварена. (Ackelsberg, 1991)

групе у раној фази почињу да снимају своју музику, производе плоче, продају и дистрибуирају свој рад независно, изван естаблираног система музичке индустрије. Основна асоцијација на *уради сам* принцип панка је панк *фанзин*, нискобуџетна издавачка делатност у форми *самиздат* часописа. Настаје као реакција на конзервативну музичку штампу. Свако је могао да исколажира текстуалне и сликовне прилоге о концертима, плочама, објави интервјуе које је сам направио са омиљеним групама. Лист би се фотокопирао или штампало најјефтинијом офсет штампом са папирних матрица⁵³, спајао хефталицом и дистрибуирао на концертима, у независним продавницама плоча или на улици. Садржај је био значајнији од форме иако су неки од фанзина графички уређени на релативно писмен технички начин. Неки од првих фанзина су: *Sniffin' Glue, Ripped & Torn, Strangled, Jamming, Kill Your Pet Puppy, International Anthem, In The City, Toxic Graffiti* и други.

Владајући систем који подстиче отуђење и не-учешће, настоји да убеди масу да не постоји алтернатива постојећем стању. *Уради сам (Do It Yourself - DIY)* је идеја која коинцидира са погоршањем друштвено - економске климе 1970-их у земљама Запада умешаним у блиско-источну кризу. Појединац, кроз овај начин супротстављања моћи, почиње да остварује активности које су резервисане за област капиталистичке производње.

Тако да све, од музике и часописа до образовања и протеста може да буде створено на неотуђен, само - организован и наменски „антикапиталистички“ начин. Иако се производња углавном остварује кроз мала средства и у локализованим условима, широка и често глобална мрежа се користи за дистрибуцију. Иако се DIY истиче у културној продукцији, стално се шири и враћа у сложеније облике рада, производње и отпора.

Експанзија „уради сам“ етоса је створила алтернативе - простор за јачање, не-отуђену продукцију, међусобну помоћ и борбу. „Уради сам“ принцип није само средство за ширење алтернативних облика друштвеног организовања или симболичког примера бољег друштва; он је активна конструкција организације

⁵³ Мала лондонска компанија Бетер Беџис (Better Badges) Џолија Мекфаја (Joly McFie), хипика и некадашњег сарадника андерграунд часописа Интернешнел Тајмс (IT-International Times), штампала је већину панк фанзина поред производње беџева за панк и касније пост панк извођаче.

против и изнад капитализма...

DIY је ефикасан у јачању маргинализованих сектора друштва, истовремено снабдевајући средства за субверзију и превазилажење капитализма.

(Holtzman / Hughes / Van Meter у Shukaitis/ Graeber/ Biddle (ур.), 2007: 44, превод: аутор)

Уради сам принцип ће након дејства у панку (1976-1978) и пост панку (1978-1984) у Британији, дуго опстати у САД као средство борбе покрета против неолибералног капитализма. Овај принцип размене се враћа на примитивнији облик капиталистичке економије, занатски капитализам,⁵⁴ заобилазећи велике трговинске ланце. Данашња *онлајн* продаја доприноси ефикасности овог принципа. *Уради сам* принцип је флуидан, неухватљив и фрагментаран - дешава се у нишама друштва.

Уради сам се може разумети као двостепени процес, најпре у односу на *вредност*, а затим на *друштвене односе*. Он поткопава употребну вредност стварајући симултано вредност ван капитализма. *Уради сам* постаје само-одређујући рад који капитализам настоји да ре-интернализује за сопствени развој али који се често отима како би створио нове друштвене односе превазилазећи капитализам. Када је *DIY роба произведена*, она је *створена као сопствена употребна вредност, пре него као вредност за размену*. Овај део процеса подрива капитализам стварајући односе које он не подразумева, преображујући вредност и подривајући наметнути рад који је отеловљен у капиталистичкој роби. (ibid.)

Робна вредност робе произведене на *DIY* начин не улази у размену и вишак рада не присваја капиталиста већ се он враћа малом произвођачу. Тако се раскида ланац *произвођач - роба (вишак вредности рада) - капиталиста* и редефинишу се односи снага. Одбацују се институције државе и капитала. Кључно је да *DIY* ствара вредност ван капитализма и успоставља нове друштвене односе ван њега. Иако роба још увек постоји, то је први корак за излазак изван капитализма. Како Маркс пише, „*Капитал*“ је *друштвени однос који једино може да се превазиђе ставарањем других*

⁵⁴ Слично анархистичкој Јурској федерацији швајцарских сајција чије су идеје међусобне солидарности и отпора капитализму кроз микро економију конвертовале Кропоткина од социјалисте у *анархисту*.

друштвених односа. (Clever, 2000 [1979], 82)

У Британији, касних 1970-их незадовољство, посебно омладине, припадника нижих класа и уметника расте услед великог раста незапослености и инфлације. Фактор увећане незапослености услед економске кризе у другој половини осме деценије 20. века у Британији утицао је на стварање новог покрета младих: панка. Јавна појава панка, обележена објављивањем сингла Секс Пистолс-а Анархија у Уједињеном Краљевству (*Anarchy in the U.K.*) децембра 1976. год. шаље таласе шока кроз Британију, што због његове необјашњиве нихилистичке природе, тако и због претње коју је изазвао. Један од сведока појаве панка 1978,. године је рекао: „Панк је као друштвени феномен изазвао највеће страхове“. (Ово је суштинско значење панка сажето у једној реченици, прим. аут.) Панк је скоро једногласно денунциран од стране клера, политичара, родитеља и мудријаша због „дегенерисања омладине“ и потенцијала да изазове преокрет у британској култури и политици. Медији су подједнако стварали и јачали страхове, извештавајући да овај нови „култ“ мора бити истеран или још боље уништен по сваку цену. (Holtzman / Hughes, Craig / Van Meter, Kevin, 2007: 44, превод: аутор)

Треба напоменути да је *DIY* прихваћен као термин и друштвено-ангажована активност тек појавом панка. 1970-их он је такође присутан у настанку хип-хопа у црначким гетима; у радикалним струјама као код Black Panthers-а и у бројним феминистичким организацијама током 1960-их и 1970-их година.⁵⁵

⁵⁵ Говорећи о *уради сам* активностима, интересантно је радикално *штрикање* као метода протеста на демонстрацијама и као симболички акт против капиталистичког производног система. Схукаитис, Гребер и Бидл га дефинишу на следећи начин: *Радикално штрикање: Назив за штрикање са активистичким циљевима, који укључују штрикање као протест, штрикање као повлачење из система капиталистичке производње и дистрибуције и штрикање које гради заједнице које превазилазе старосне границе, родне, етничке разлике, па и политичке ставове.*

(Stephen Shukaitis/David Graeber/ Erika Biddle, 2007 : 317)

5.2.2. Панк и *DIY* данас

Стјуарт Хоум панк сматра краткотрајном утопијском друштвеном појавом са краја 1970-их. Грејл Маркус је мишљења да је панк културолошки одредио природу двадесетог века. Према ветеранима раног панка који су још увек активни, панк никада није умро, истичући у метафизичко- инфантилном маниру да је реч о бесмртном *панк* духу, односно *ставу*.

Сведоци смо да се точак историје окренуо до глобалних социо-економских услова који су слични онима у епохи раног панка. У скорашњој фази неолибералног капитализма са краја двадесетог и почетка двадесет првог века, технолошка економија је заменила тржишну економију, а политички поларитет између САД и Русије је на ивици инцидента, као што је био у доба кулминације Хладног рата између два блока. Садашњи аспект *DIY-a* се прилагођава овој промени и налази алтернативне путеве деловања у складу са технолошким напретком. Виртуелни свет информатике постаје поприште новог вида бунта. Блогови, микро-продукција, пиратерија су поља субверзивног дејства који напада ресор индустрије забаве. Производ индустрије забаве је постао нематеријалан, то је виртуелно ускладиштена песма у дигиталном облику или компјутерска игра која се купује *онлајн* на интернет мрежи. Владајућа идеологија спроводи контролу над становништвом и управља њиме у домену реалне, али и виртуелне стварности.⁵⁶

Пост-хуманистичка корпоративна ера капитализма тежи да прогута мале произвођаче, али и креативце, ауторе чији се тиражи књига, музичких издања, часописа и другог крећу у систему малих бројева, у ограниченом кругу љубитеља. Контрадикторно али стварно, кулминација владавине робе доводи до издавања малих тиража и независне продукције. Развијају се независне производне и дистрибутивне мреже сличне онима у доба раног панка. Аутори покрећу микро издавачке куће и из подрумских складишта, своја издања дистрибуирају љубитељима преко директних

⁵⁶ Млади нараштај развија облике болести зависности и соматска обољења дуготрајним играњем компјутерских игара.

личних контаката, друштвених мрежа и сајтова које сами одржавају.⁵⁷ Главна разлика између економских услова 1970-их када се панк појавио и данашњег времена је да се десио постмодернистички трансфер од *индустријске у технолошку економију* на глобалном нивоу. (Bruce, 2005)

Закључак о савременој *Уради сам* алтернативи је да је прескакање ланца водећих издавачких компанија и продавница музичких издања, избегавање плаћања неповољних и великих намета и маржи, економска нужда малих издавача који су често и аутори тих издања. Истовремено, *микро-издавачке* компаније изражавају политички анти-естаблишмент и антиконзументистички став.

Информација о плочама, концертима, књигама и другим културним производима се преноси преко сајтова, друштвених мрежа, благодетима нове комуникационе технологије, али и од особе до особе, путем живе речи. То чини да је дух панка, *уради сам етос* и даље жив иако је панк као покрет са потенцијално великим друштвено-политичким последицама одавно мртав. Развој капиталистичког друштва утиче на умањену слободу појединца, али оно што охрабрује јесте да је развојем информатике, друштвеним умрежавањем истомишљеника и друштвене алтернативе смањена моћ контроле над појединцем.

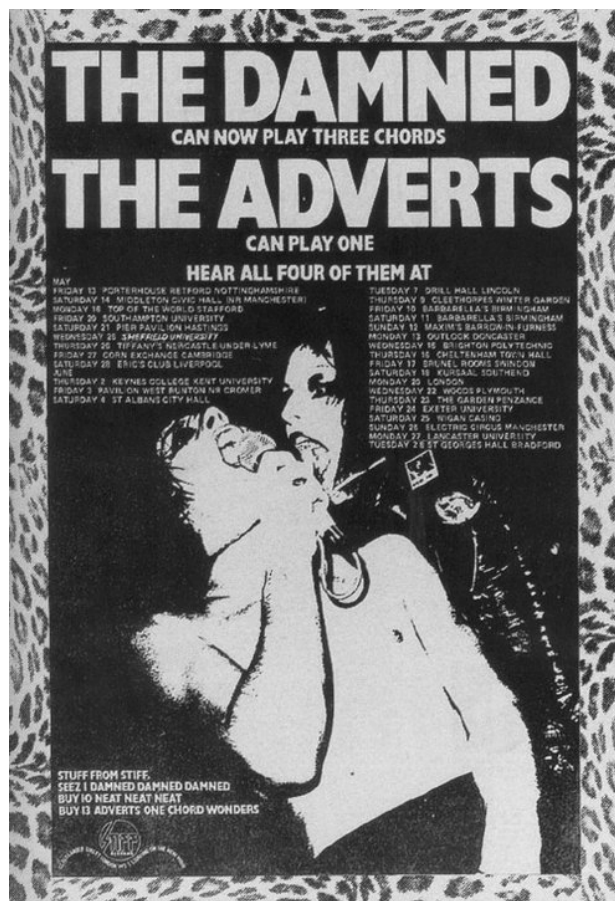
Као један од видова отпора развијеном капитализму и негативним аспектима глобализације јавља се, покрет *модерних примитиваца*. Слично панк *уради сам-у*, они заговарају повратак природи, живот у руралним областима или градским *сквотовима*,

⁵⁷ Такав је случај и са ауторима које узимам као референтне за мој пројекат. Вик Годар из Сабвеј Сект и Најтингелс (пређашњи Прифектс), преко сопствених, малих издавачких кућа Gnu Records, за коју сам урадио два решења за омоте о чему ће бити више речи у поглављу о репрезентативним узорцима истраживања, односно Big Print, издају плоче, дискове, књиге, штампају мајице и своју нискотиражну робу пласирају, у поређењу са светом великих бројева, малој али одабраној публици.

сопствену органску пољопривреду, игнорисање интернета, медија и директну куповину од произвођача.⁵⁸

5.3. Историја популарне музике

5.3.1. Чудо од три акорда, симболика позива на бунт



ил. 10 Најава заједничке турнеје група Демнед и Едвертс у музичком недељнику New Musical Express, 1977. године

Текст најаве заједничке турнеје група Демнед и Едвертс (The Adverts), (ил. 10) је алузија на мит о панку као музичкој форми од три акорда. Друга асоцијација је песма групе Едвертс - *Чуда од једног акорда (One Chord Wonders)*: Демнед сада умеју да

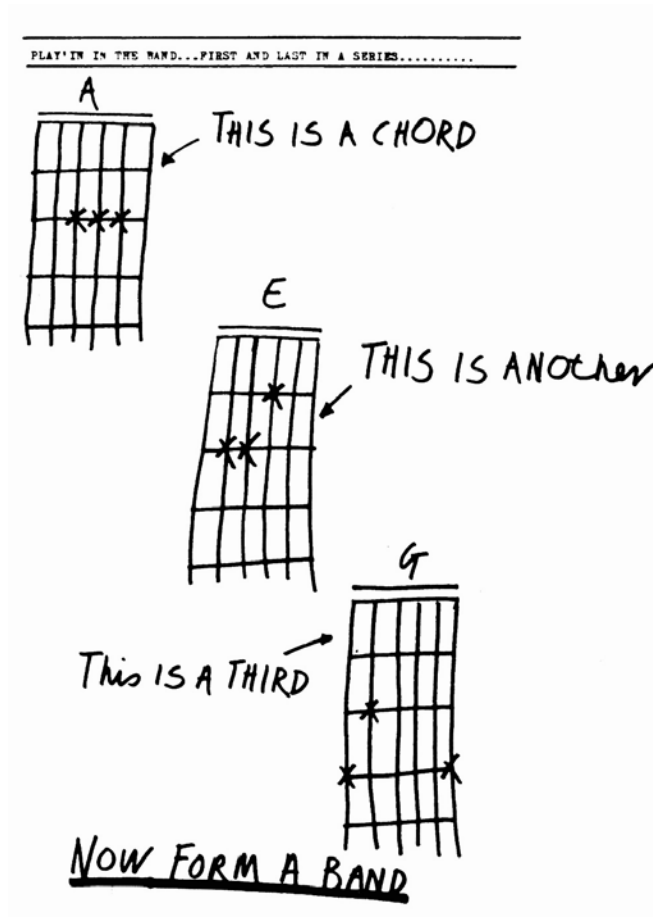
⁵⁸ Ти видови отпора највише подсећају за правац панка *анархо-панк* или *хипи-панк*. У комуни Crass, од 1977. до 1984. године, организована је независна музичка продукција, узгајана непрскана храна, шивена одећа.

одсвирају три акорда, Едвертс могу да одсвирају један, дођите да чујете сва четири на: ...овде су набројана места и датуми одржавања концерата на турнеји. Панк је брзо стекао озлоглашену репутацију преко медија, али контроверзно и популаризацију дејствујући ефектом шока на публику.⁵⁹

Учење свирања електричне гитаре, аутентичног музичког инструмента карактеристичног за панк, помогло ми је у спознаји тога да је свођење панк песме на три акорда симболичког значења, па чак и за групе чија је извођачка вештина била на минималном нивоу што је случај са мојим референтним узорцима - групама Сабвеј сект и Прифектс. Песму *Нико се не плаши* чине четири акорда која се смењују и комбинују у строфи и рефрену. То важи за пратећу ритам гитару, јер соло гитара има још сложенију соло деоницу и мелодију. Поменуте две групе су заиста поседовале веома оскудну вештину свирања, што се декларативно и очекује од панк групе, док Сабвеј сект чак нису ни умели да наштимују гитаре.

Порука слогана *чудо од три акорда* је симболички раскид панка као културе младих са родитељском културом, манифестоване у форми рокенрола, и са раздобљем са којим се панк преклапа у музичко-жанровском и културолошком смислу: *хипи контракултуром*. Незнање, недостатак музичког умећа у панку настаје као реакција на рокенрол и има за циљ да увреди и укине рок, симбол претходне генерације. Кратка панк песма директне и шокантне музичке и текстуалне поруке представља суштинску супротност традиционалном року, нарочито у облику прогресивног рока, са оркестрираним композицијама и дугим соло деоницама. Слично утопијским концептима који прерастају сами себе, рок је крајем 1970-их угушио здраву основу на којој је настао 1950-их, кратку троминутну музичку форму увођењем симфонијских деоница које су биле немогуће за извођење уживо, осим уз симфонијски оркестар. Занимљиво је да се жанрови рока и панка преклапају, да панк не настаје на рушевинама рока већ у форми панк рока постаје један од под-жанрова овог музичког правца. Фама о три акорда постаје позив публици на револт, оснивање сопствених група, *уради сам етос* и ширење *епидемије* панка, али и маркетиншки слоган за рекламирање панк концерата и плоча. (ил. 10)

⁵⁹ Џон Пил (John Peel, 1939-2004), диск цокеј и радио водитељ Би Би Сија, емисија John Peel Show, је, уз Тонија Вилсона, водитеља манчестерске телевизијске станице Гранада који је у емисији *So It Goes!* први пут пустио панк на британској телевизији, заслужан за продор панка на званичне британске медије.



ил.11 Свирати у групи, први и последњи наставак...Ово је акорд...ово је још један...ово је трећи, сада оформи групу! (Sniffin' Glue 1976, Strangled 1976 и Savage, 2005).

Илустрација бр. 11, са објашњењем о томе како се на гитари хватају три акорда, А, Е и G, објављена је први пут у фанзину *Sniffin' Glue* (Дување лепка) Марка Перија.⁶⁰

⁶⁰ Фанзин је самиздат часопис, начињен колажирањем аматерских текстова и фотографија, фотокопиран или умножаван јефтином офсет штампом на папирним клишеима, невешто повезиван ручном хефталицом и продаван на концертима и у независним радњама за продају плоча. *Дувати лепак* (Sniffin' Glue) је први енглески панк фанзин чији је значај у позиву Перија, аутора-уредника-издавача публици на самиздат. Он позива фанове панка да се не задовоље читањем, већ да узму ствар у своје руке, напишу чланке и рецензије панк концерата, сниме фотографије, направе интервјуе и сами издају своје фанзине. Пери је свој фанзин продавао на концертима за симболични износ од двадесет пенија.

5.3.2. Мит и демистификација

Тим Смит (Tim Smith) или TV Smith, што је његов панк псеудоним, аутор ироничне песме групе The Adverts *Чудо од једног акорда (One Chord Wonders)*⁶¹, једне од химни раног панка, говори о томе да та песма, парадоксално, садржи чак шест акорда.

Овај исказ говори у прилог мом уверењу да је слоган који се везује за панк- *чудо од три акорда* метафора и да представља симболичан позив на омасовљење панка и побуну, пре него што директно осликава музичку суштину панк рока. Семиотички протумачено, знак од три акорда као позив на Бунт је непрозиран, он као идеолошки код делује испод нивоа свести, на подсвесном нивоу код циљног рецептора, а то је незадовољни и незапослени омладинац, припадник радничке класе или студентске популације.

Друга спознаја кроз искуство свирања гитаре довешће у мом схватању панка као музичког жанра до демистификације, сазнањем да су музички предводници група носиоца покрета, а то су соло гитаристи,⁶² били маестрални познаваоци свирања гитаре који су умеће *ресетовали* примерено базичној, једноставној композицији од неколико акорда. Креатори музике у овим групама су поменути виртуози или чак извођачи класичног музичког образовања⁶³. Панк музику одликују сложени акорди за свирање - *баре* хватови и *пауер* акорди (*power chord*), који се разликују од *стандардних* гитарских акорда. Ови хватови више тонова на праговима врата гитаре захтевају мануелну спретност и брзину при мењању акорда. Док једном руком на врату гитаре притискамо жице на одређеним местима (праговима) које дају одређену ноту (тон), другом, најчешће трзалицом, окидамо жице (од две до шест) у одређеном ритму и у смеру од горе на доле и одоздо нагоре. Поменути панк гитаристи-притајени виртуози⁶⁴

⁶¹ Дејвид Лејнг је употребио назив песме за наслов студије о панку (Laing, David, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, Open University Press, 1985)

⁶² Мик Џонс из Клеш, Стив Џонс из Секс Пистолс, Брајан Џејмс из Демнед.

⁶³ На пример Жан Жак Барнел, басиста, и Дејв Гринфилд, клавијатуриста Стренглерса (The Stranglers).

⁶⁴ Гитаристи раног америчког панка били су још вештији али и креативнији од британских, на пр. Том Верлен и Ричард Лојд (Television), Џони Тандерс (New York Dolls, Heartbreakers), Џим Штајн (Blondie).

са великом лакоћом и у брзом ритму су могли да изводе транзицију, мењају акорде. Потребни су слух, осећај за ритам и добра моторика да би се на гитари тачно пратио брзи темпо ритам секције. Оно што је карактеристично за панк је пуноћа звука гитаре (*fat guitar sound*), добијана свирањем и празних жица уз употребу гитарских педала за ефекте којим се звук боји дисторзијом. Ово умеће је такође захтевно у варијацијама панка које се заснивају на звуку *surf* рока.⁶⁵

Испоставило се да су моји референтни - Сабвеј сект, Прифекст и Слитс, осим харизме коју су носили и талента да направе занимљиве песме, испуњавали наводни предуслов за панк музику - врло базично познавање свирања инструмента. Још један од услова које су ове три групе испуњавале за музичку убедљивост јесте чврсти ритам који је обезбеђивала ритам секција: бас и бубњеви. Марко Пирони, гитариста групе Adam & The Ants говори о томе да је било ко могао да свира панк, али не и то добро ради. (Роб, 2006)⁶⁶

Музичка индустрија у Британији, употребила је стереотип наводног аматеризма панк рока за пропаганду тада већ комерцијализованог жанра.

5.3.3. Панк као музички жанр

Као одговор на економску кризу и пад продаје, индустрија забаве, као музичка, настојала је да умањи ризик наметањем етаблираних извођача на рачун нових, ограничавајући иновацију и способност музике да одрази незадовољство већинске омладине у народу. (Holtzman / Craig Hughes / Kevin Van Meter, 2007, превод: аутор)

У музичком погледу, једноставна структура панк песме је заснована на рокенрол обрасцу строфа-рефрен-строфа-рефрен. Мелодија је секундарна у односу на поруку текста, ритам је несинкопиран, при чему ритам секција даје песми брз и

⁶⁵ Значајан узор за ову струју панка је група The Shadows.

⁶⁶ Пирони додаје да је био један од ретких љубитеља Сабвеј Сект. Иако је његово музичко умеће превазилазило Симонсово и Годарово, овај музичар је препознао њихову *анти* харизму.

монадски чврст темпо, производећи ритмички скелет песме, а атмосферу даје гитара која је често обојена ефектима дисторзије и фаза, који дају шкрипави и бучни карактер панк песми. Песма се састоји од низања неколико акорда о чему сам детаљније писао у поглављу *Чудо од три акорда*. Вокални солисти уводили су разне врсте *немузичке* вокалне интерпретације (слично Дади са почетка 20. века) које је укључивало говор, вриштање, викање, мрмљање, муцање и рецитоване у циљу удаљавања од поп сензибилитета седамдесетих а и ради истицања важности поруке песме.⁶⁷ Вик Годар, у вокал песама Сабвеј сект уводи за панк атипични *крунерски*⁶⁸ стил певања негирајући рок па и сам панк. Дејвид Леијнг закључује:

Имплицитна логика подразумевала је уверење да се искључивањем мелодичног певања избегла могућа контаминација текстуалне поруке, због естетског уживања које нуде мелодија, хармонија, тонска висина и тако даље. Избегава се и љупкост мејнстрим песама, у форми као и у садржају (Laing 1985:54 и Бортвик и Рој 201:111).

У књизи *Популарни музички жанрови* из области историје популарне музике, Стјуарт Бортвик и Рон Мој су поглавље посвећено музичком жанру панк рока назвали *Панк рок: извештаченост или аутентичност?*. Дилема која провејава кроз овај наслов тиче се *правоверности* панк бендова, поставља се питање у којој су мери панк групе искрене у свом бунту и колико је панк аутентичан у односу на жанрове који су му претходили у популарној музици. Бортвик и Рој алудирају и на брзу ресорпцију главних панк извођача од стране *мејџор* издавачких компанија и мејнстрим медија, што се десило веома брзо од иницијалног тренутка настанка панка. Речником *правоверних* панк *зилота*, водеће панк групе Секс Пистолс, Клеш, Демнед и Базкокс су се брзо *продале*, односно издале су панк идеале, истина недовољно дефинисане.

По Бортвику и Роју, панк као музички жанр са обе стране Атлантика, генерички обухвата два супротстављена стила: *плебејски или социјал-реалистички* и *панк рок под утицајем уметничке школе/арт рок*. (Бортвик и Рој 2010, 98). Док се *плебејски панк*

⁶⁷ Необичне гласовне интерпретације увели су још дадаисти, на пример Раул Хаусман (Raoul Hausmann)-Phonème BBB.(Various Artists-Lipstick Traces (Rough Trade, 1993)

⁶⁸ *Crooner*, што у преводу значи *њакач*, а означава стил певања неких извођача свинга, као на пример Тонија Бенета, Семија Дејвиса јуниора, али и британског *Northern Soul-a*, подврсте *p'n'b* стила 1960-их.

рок одликује агресивним расположењем и невештим свирањем, са текстовима који се баве незадовољством радничке омладине, *арт рок* струја је музички и текстуално слојевитија. Из ове друге струје панка, уметничке оријентације, ће настати дериват панка - пост панк (1978-1984).

По много чему, ове две категорије подлежу класичном картезијанском расколу, при чему плебејски или социјал-реалистични панк рок има корпоралну (телесну) карактеристику (на пример „мишићавост“), док је уметнички рок претежно „церебралан“, интелигентан“ и експерименталан.“ (Бортвик и Рој 2010, 98).

Бортвик и Рој наводе утицај ситуационистичког окружења и уметничких школа што је преузето *a priori* од аутора као што је Грејл Маркус. У прилог Бортвиковој и Ројевој подели на *раднички* и *уметнички*, интелектуалним идејама склони панк иде и Јан Пенменова (Jan Penman, 1978) рецензија синглова Сабвеј сект-Амбиција (*Ambition*), мог референтног примера и Алтернатив тиви (Alternative TV) - *Life*, у часопису *New Musical Express*, 18. новембра 1978. Велика фотографија Вика Годара потписана је са *Чекајући Годара и остале младе интелектуалце* (ил. 12). Пенмен поентира да панк није само банална троминутна форма са директном социјалном поруком, већ да овај израз може да има и интелигентни облик, музички сложенији и са дубљом поруком. Пенмен пореди Годара у даљем тексту насловљеном *Под пуном командом* са Боб Диланом и Том Верленом. Аутор текста упућује публику у ток који је панк рок Сабвеј сект и Алтернатив тиви попримио - облик субверзивне, само-иронијом и хумором обојене песме, а Годара и Перија (ATV) увршћује у пет великих аутора *интелигентног панка*: Џон Лајдон (Секс Пистолс, Public Image Limited), Хауард Дивото (*Buzzcocks, Magazine*), поменути Марк Пери, Пит Шели (*Buzzcocks*) и сам Годар.

Када говоримо о супримирајућем односу естаблишмента према панку, уситњавање панка на под-стилове и разбијање на мање групе ишло је у прилог естаблишмента. Овде се може применити и теорија Пјера Бурдијеа о класним укусима јер је панк, нарочито *плебејски*, имао ограничени друштвени домет, само до припадника нижих социјалних структура. Власт је сматрала да друштвена већина којој

се панк обраћа не сме бити уједињена, ни расно, ни родно, ни старосно⁶⁹, а најмање идеолошки, тако да дискриминација било које врсте иде у прилог друштвеног *statusa quo*.⁷⁰

Додатна конфузија настаје због чињенице да је панк-рок музика настала много година пре формирања панк субкултуре, односно стила. Како тврди Дејвид Леијнг: *за разлику од свих других облика субкултуре младих (теди бојса, модса, скинхедса и тако даље), панк је прво настао као вид музике, а сами панкери настали су као извођачи и обожаваоци те музике. У свим осталим случајевима, субкултура младих прихватала је неки постојећи музички стил* (Laing 1985, ix). Укратко, панк рок бендови од 1976. надаље, повезани су с панком (субкултурном формацијом), за разлику од бендова који су свирали панк рок пре 1976. (Бортвик и Рој 2010, 101)

Два аутора дају исцрпну студију историјских корена и претеча, музичких жанрова који су или претходили панк року или извршили јак утицај на овај музички жанр: рокенрол педесетих, амерички поп, британски рок и поп шездесетих, гараж и амерички *пост-Пепер андерграунд* (*Velvet Underground, Johnatan Richman & Modern Lovers, Iggy Pop and The Stooges, MC5, New York Dolls.*), поантирајући да су у панку као и *гаражној* музици шездесетих, *дух* и *осећај* вредновани далеко више од музичке вештине или сложености. *Пост-Пепер андерграунд* групе су познате и као *прото-панк* групе. По музичком новинару Лестер Бенгсу (по некима Бенгс је први панк рок критичар), оно што је повезивало ове бендове био је покушај редефинисања рокенрола као *сировог крика из дна утробе*, што се састојало од *рока сведеног на своје најсировије елементе* (Heuflin 1993: 33). Оне се сматрају директним претечама британског панка уз ране аутентичне америчке панк групе Television, Talking Heads, Suicide, Blondie, Patti Smith Group, Dictators и Dead Boys. Ове групе биле су активне од раних седамдесетих у Америци где издају дискографска издања која пролазе незапажено и привлаче малу и херметичну групу љубитеља окупљених око њујоршких клубова CBGB и Max's Kansas City. Амерички панк ће тек пресељењем фокуса на британско тле стећи пуну афирмацију. *Нови* панк од 1976. год. је делом хибрид музичких жанрова које су

⁶⁹ Група Poison Girls (у преводу *Отровне девојке*) је одличан пример старосне толеранције. Они за певачицу ангажују Ви Сабверсу (Vi Subversa), незапослену домаћицу и самохрану мајку анархистичког опредељења која је у том тренутку имала четрдесетак година.

⁷⁰ *Ако су клинци уједињени* (*If the Kids are United*), песма групе Sham 69

прихватиле друге субкултуре: ска музике скинхедса и карипских имиграната, рока са јаком примесом ритма и блуза модса, регеа растафаријанаца и рок енд рол-а теди-бојса, а у неким случајевима и сурф рока (*Shadows, Beach Boys, Ronnie and the Daytonas, Chantays*).⁷¹

Скидс (The Skids) и Миконс (The Mekons) су унели елементе фолк музике у панк. Скидс су текстуално обрађивали теме из шкотске традиције са примесом критике британског империјализма уз шта су одлично ишли гитарски пасажии Стјуарта Адамсона обојени шкотским фолклором. Важно је поменути и *паб рок* који је у Енглеској претходио панку, а многе паб рок групе су се конвертовале у панк: Ian Dury and The Blockheads, Eddie and The Hot Rods, 101'ers, The Stranglers и друге, убрзавши темпо песама које су свирале почетком и средином 70-их.

Бортвикова и Ројова подела панка на два у основи социолошки опозициона стила критички преиспитује Хебдицову теорију о панку као субкултурном стилу радничке омладине о чему ће писати и Алан О'Конор у *The Sociology of Youth Subcultures*. Уметничке школе су углавном похађали припадници средње класе.⁷² Треба напоменути да су у то време високе уметничке школе у Енглеској могле да се упишу лакше од осталих, тако да то није било питање престижа.⁷³

Овде треба издвојити чланове група The Mekons, Gang of Four и Delta 5. Наиме, ови, тадашњи студенти Одељења за уметност Универзитета у Лидсу били су под јаким утицајем Бирмингемске неофранкфуртске школе и Тима Кларка, професора Историје уметности и тадашњег декана Одељења за уметност, Тима Еткинсона и Фреда Ортона, групе *нових, добрих, радикалних људи*, по речима Џона Кинга (Jon King), певача Gang

⁷¹ Сурф рок ће касније прихватити америчка калифорнијска хардкор панк струја са Dead Kennedys као представницима панка западне обале из *заливске области* (Bay Area-Сан Франциско). Dead Kennedys су у својственом пародирајућем стилу музички правац који свирају назвали *скејтборд панк* алудирајући на *сурф рок*. Овај, завијајући начин свирања гитаре, са доста тремола и *клизања* по врату инструмента, прихватили су и The Cramps и Gun Club, амерички *сајкобили* (psychobilly) и неки енглески бендови са размеђа панка и пост панка/њу вејва/пауер попа као на пример The Members, Monochrome Set и Department S и канадски Martha & the Muffins.

⁷² Глен Матлок из Секс Пистолса, Мик Џонс, Пол Симонон из Клеш, Вив Албертин из Слитс, чланови група Wire, Mekons, Gang of Four, Adam and the Ants.

⁷³ Мик Џонс из Клеш је уписао уметничку школу само ради добијања стипендије од које је купио гитару и појачало.

of Four. Тим Кларк је био члан британског одељка Ситуационистичке Интернационале и групе *Кинг Моб* која је настала као *културна мутација* ситуациониста и анархистичке групе UAW/MF⁷⁴. Кларк је увео револуционарни приступ историји уметности - кроз социолошку и културолошку димензију уметности, занемарујући стил и форму.

Дискутабилно у Бортвиковој и Ројовој подели панк група на две струје, као што је и најчешће случај са категоризацијама и етикетирањем у креативном пољу, је што многе групе гравитирају између два *под-стила* а такав је случај и са Сабвеј Сект и Прифектс.

Сајт *Панк рок кнупсара* (Punk Rock Scrapbook) вредан је секундарни истраживачки извор сачињен од новинских чланака из епохе о панк року⁷⁵. Углавном је реч о скеновима или прекуцаним текстовима исечака из водеће британске музичке штампе, часописа New Musical Express, Melody Maker, Sounds и Record Mirror, али има и транскрипата радијских интервјуа са музичарима и другим учесницима музичке сцене краја 1970-их/ почетка 1980-их година. На поменутом сајту пронашао сам интервју у коме Чак Бери (Chuck Berry), отац модерног рок енд рола коментарише музику водећих панк и пост панк група. Наиме, интервју са Беријем потврђује моју претпоставку да панк није успео да направи револуционарни раскид са роком као симболом *родитељске* културе. Структура песама у четворо-четвртинском такту је остала у форми строфа - рефрен, хватови и рифови су преузети из рока, транзиција и ритам су слични и очигледно је да код музичара панка који су били врсни извођачи, (погледати одељак *Чудо од три акорда*, део који се тиче демистификације овог мита) није постојао капацитет да у музичком смислу оду даље од почетне антитезе рока. Можда само ретке групе као Слитс (The Slits), праве радикални раскид у музичком и културолошком смислу. Слитс прве избацују бас и племенски ритам у први план, испред гитаре. Критикујући Запад и његов третман *Другачијег* као *примитивног*, оне више праве културолошку него политичку анти-естаблишмент субверзију. До раскида са роком ће доћи у жанровима који су проистекли из панка и након панка:

⁷⁴ *Up Against the Wall Motherfuckers*, или једноставно *The Motherfuckers*, основани су 1967. у Њујорку, учествовали су у окупацији Универзитета Колумбија 1968; године 1969. просекли су жичану ограду на фестивалу Вудсток и увели хиљаде људи бесплатно на фестивал.

⁷⁵ У међувремену је овај сајт - блог угашен (sic).

SINGLES

12.

● IN FULL COMMAND
SUBWAY SECT: Ambition
(Rough Trade)
ALTERNATIVE T.V.: Life
(Deptford Fun City)

Pop music discovers Vic Godard and has a definite Hit on its hands, the satirical snickers of which will not wash off at all easily. If we accept that Tom Verlaine is the missing link between Bob Dylan and Vic Godard then "Ambition" is no surprise. Or maybe just slightly — who'd have thought it'd be this good? We all knew Subway Sect would hop onto a Pop spot, but with such confidence?

With a refreshed formation, Sect's dancey-jumpy, light-77 machine snickers somewhere between "What Do I Get?" and "Love You More", a grinning Rock Star Godard arranging a tense, elliptical score for dinky-toy organ, furrowing and folded power-guitar, bubbly background squeaks at odds with the skimming, self-mocking rhythm and perfectly kept-secret percussion.

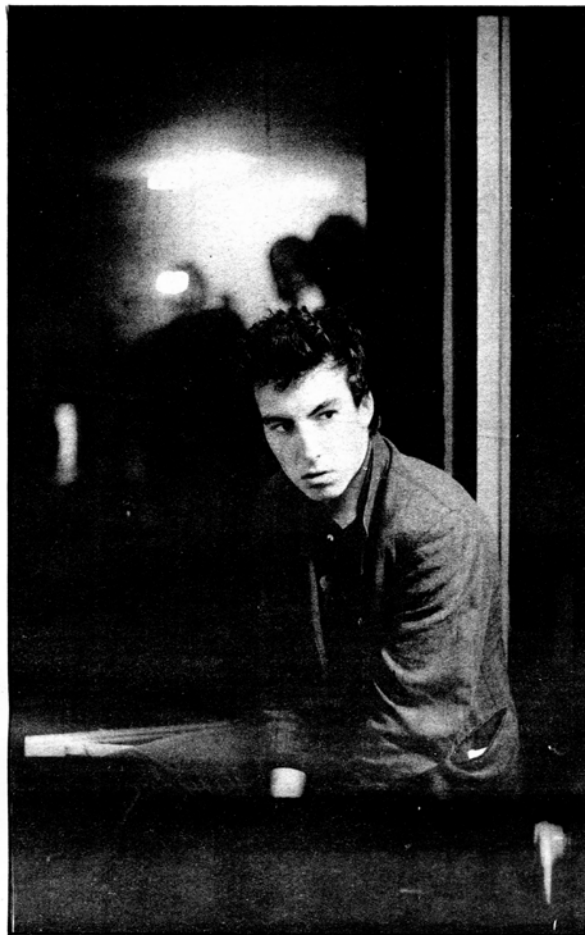
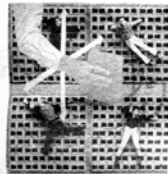
Don't wait to be told how important Godard is — (definitely one of the People: Lydon, Devoto, Perry, Shelley) — just marvel at his mixture of Peter Noone and Kafka. Come on, hurry up!

Only briefly hint at the connections... Perry and Godard make 'clever' music without recourse to any reptilian sophistry or smugness, and who knows where either will move? They both take conventions and well-worn frameworks and adjust, with passion, vision, and the key: *Humour*.

A.T.V.'s "Life" dates from the time when Alex Fergusson was still working in the band — "it was going to be our Xmas single but Alex and I parted company before we could re-record it with the full choir and string accompaniment that it so fully deserves" — R.I.P. Mark Perry.

And "Life" is as about as wonderful as Xmas singles get, jokey, catch-singalong-meaningful; "Life's about as wonderful as no electricity/I don't like acoustics and Crosby, Stills, Nash and Young/Life's about as wonderful as no electricity/I'll make out it's poetry, that's why I'm screaming at yer!"

The bonus is "Love Lies



SUBWAY SECT's Vic Godard exhibits the new angst.

RENNE SMITH

WAITING FOR GODARD AND OTHER YOUNG INTELLECTUALS

Чекајући на Годара и остале младе интелектуалце, рецензија сингла Сабвеј сект *Ambition*, Ian Penman, New Musical Express, 18. новембар 1978, из ауторове документације.

у обновљеном жанру ска музике, њу вејву и пост панку.

Пост панк се огледа у музичкој трансформацији, синкопираним ритмовима, експерименту, у погледу тема и текстова, херметичности, јачој политизацији (Scritti Politti, Robert Wyatt, Specials), увођењу музичких инструмената атипичним за панк: синтисајзера (The Future, Human League, Psychic TV), ритам машина (Young Marble Giants, Cabaret Voltaire, DAF) и дувачких инструмената: саксофона (Magazine, Essential

Logic, PigBag и Rip Rig & Panic), кларинета и трубе (Clock DVA, Weekend, Pale Fountains, Dislocation Dance).

Чак Бери оцењује да је гитарска транзиција у песмама Секс Пистолса и Клеша иста као у његовим, а песме Рамонса са комбиновањем свега три акорда упоређује са сопственом неукошћу свирања гитаре са почетка каријере. Звук авангардно процењених пост панк група Joy Division и Wire пореди са блуз џез сешнима које су Бери и његови савременици одржавали иза бине под дејством кокаина након концерата. Укратко, по Берију, у музичком смислу, панк није донео ништа ново, а заиста је утисак да слушајући данас нешто што је звучало авангардно у време свог појављивања звучи извештачено док су узорни панк рока музички и даље убедљиви.

Ово је још један од разлога што сам изабрао Сабвеј Сект и Прифектс који и данас звуче оригинално због аутентичног аматеризма, харизме и далековидости својих фронтмена, због различитих узора од устаљеног обрасца, а пре свега због снажног креативног духа у оба случаја.

5.4 Студије културе: Панк као поткултурни стил

При избору теоријске дисциплине која највише одговара панку, било је важно да позиционирам предмет истраживања у ономе што чини његову суштину, а то је панк као музички жанр и краткотрајни субкултурни стил хибридног карактера.

Поред различитих могућих прилаза панку са теоретског становишта - философског, антрополошког и других дисциплина, сматрам да је за мој пројекат кључан приступ са становишта а.) историје популарне музике б.) политичке економије (*уради сам* етос панка) и в.) студија културе. Осим поменутих и већим делом у претходним поглављима обрађених теоријских дисциплина подразумевам теорију уметности као основну у домену уметничког истраживања.

Одговор на истраживање хибридне субкултурне природе панка, феномена омладинске културе, налази се у домену студија културе, динамичног интердисциплинарног теоретског хибрида. Студије културе са панком везује одлика субверзивности, јер осим опирања епистемолошким елементима научне дисциплине

(дисциплина, предмет истраживања, методе истраживања) како напомиње Дуда, њихов дискурс се темељи на подривању ових елемената. (Duda, 2001) Студије културе обједињују више феномена који се баве анализом културе и односом културе и других феномена и дисциплина: историје културе, социологије као односа културе и друштва, антропологије, семантике и других укључујући и не-научне дисциплине као на пример журналистику, историју популарне музике и друге. Студије културе су хибридни, а не хомогени појам.

Посебну пажњу посвећујем Социологији јер је панк осим доприноса у развоју популарне и рок музике дао велики допринос друштвеним променама. Тумачење философског аспекта панка паралелу најчешће налази у ситуационизму и писању Ги Дебора. Уметнички покрети и феномени блиски панку су Дада, поп арт, ситуационистичка употреба уметности, уметност графита, стенсил-арт и др.

Аутори Грејл Маркус и Стјуарт Хоум дали су значајан допринос за разумевање панка. Док први глорификује практичну, али и *академску* страну панка, дајући му епитет нео-Даде и нео-франкфуртске филозофске школе, Хоум се односи критички, признајући практично дејство ове утопијске струје, али негирајући његову теоријску основу. Маркус процењује утицај Секс Пистолса као једног од најзначајнијих историјских доприноса историји савремене културе у двадесетом веку, а Хоум негира исти називајући Секс Пистолсе другоразредном поп групом без икаквог историјског значаја. (Horne, 1985) Од значаја за разумевање панка је и Маркусово раздвајање појмова негације (које аутор приписује панку) и нихилизма (који се приписује панку). Негација је окренута ка другоме, док нихилизам подразумева потирање свих вредности па и сопствених. Ово је делимично тачно ако узмемо у обзир број самоубистава и предозирања опијатима код протагониста панк сцене.

Дело из теорије које ми је најбоље послужило при стављању истраживања у теоретски контекст је књига Дика Хебдица, *Поткултура; значење стила* из области студија културе. У овом делу, Хебдиц даје исцрпну анализу поткултурних стилова и идеолошких услова у којима они настају, посвећујући посебну пажњу панку као стилу који се највише удаљио од устаљених друштвених норми и изазвао највеће неодобравање доминантне идеологије. Хебдицова опсервација послератних поткултура

у Британији дата је 1979, врло брзо након настанка и непосредно након нестанка изворног стила, а Хебдицов дискурс је критичко-марксистички.

Хебдиц прави интересантан увод о дефиницији културе по поимањима Западног света, од уздизања културе на пиједестал *светог* од стране конзервативно оријентисаних Хогарта и Вилијемса, па до Ролана Барта који изједначава значај свакодневних културних образаца са *узвишеним*, уводећи семиотичку методу, начин тумачења знакова, за тумачење друштвених односа. Барт је уверен у идеолошки карактер културних знакова.

Дик Хебдиц наставља са структурализмом, дефинисањем појмова идеологије и хегемоније са марксистичког становишта, до разраде субкултурних стилова који системом *тајних* знакова стварају отпор доминантној идеологији, тј. култури. Када је реч о идеологији, Хебдиц назначује разлику између могућности владајуће и потчињене класе:

На пример, ако само на тренутак размислимо, очигледно је да приступ средствима помоћу којих се идеје шире у нашем друштву (тј. посебно мас медије) није исти за све класе. Неке групе више учествују, имају више могућности да саставе правила, да организују значење, док се друге налазе на мање погодном месту, имају мању моћ да стварају и намећу своје дефиниције света свету (Хебдиц, 1980: 25)

Постоји „општа идеологија“ али и „посебне“ - неке постају надмоћне, доминантне, док друге остају „маргинализоване“. Ако се вратимо на „конотативне“ кодове које помиње Стјуарт Хол, можемо видети да су те „мапе значења“ набијене потенцијално експлозивним значењем, јер су оцртане дуж линија које су поставили „доминантни“ дискурси о стварности „доминантне“ идеологије. Оне стога теже да представе, без обзира на колико нејасан и контрадикторан начин, интересе „доминантних“ група у друштву. (ibid.стр. 25)

Ноам Чомски проширује традиционалну поделу западног друштва на високу, средњу и нижу класу за четврту, *политичку* класу. То су богати и утицајни људи који

управљају *елитном* медијом. Чини је менаџмент институција моћи, од политичког, пословног, докторалног (универзитетски професори) до медијског менаџмента, односно новинара који креирају јавно мњење и управљају начином на који људи мисле и посматрају ствари. (Chomsky, 1997)

Симболика *три акорда* у панку, која чини основу мог истраживања, има двоструко значење слично значењу зихернадле по Хебдицу, *легално*, односно уобичајено и симболичко *илегално*, тајно значење у поткултури панка. Његова скривена суштина је у негирању наметнуте, владајуће идеологије кроз један од видова културе. Овај знак може да се украде од стране потчињених група и да му се да *тајно* значење: *значење која изражавају, кроз шифре, облик отпора према реду који гарантује њихову потчињеност.* (Хебдиц 1980, 28). О' Конор тумачи настанак омладинских поткултура на следећи начин: омладина радничке класе и маргиналне друштвене групе (студенти уметности на пример, самосвесни и критични) пошто не могу да испуне доминантне друштвене норме, пројектоване у добрим радним местима, друштвеним позицијама од значаја, формирају своје поткултуре у којима сами одређују достижна правила и норме.

По Хебдицу, стил у поткултури је богат значењем. Она воде ка прекиду *природног* поретка и процеса нормализације. То су гестови и кретње који се супротстављају миту о сагласности, према коме маргинализоване друштвене групе прихватају доминантну идеологију и *конотативне кодове* које Стјуарт Хол пореди са *мапама значења* која су прихваћена као природна и заувек дата.

Наш задатак је, као Бартов, да откријемо сакривене поруке уписане у шифри са сјајним површинама стила, да их следимо као „мапе значења“ које само представљају управо оне контрадикције које би требало да их разреше или прикрију. (ibid: 28).

Хебдиц као пример отпора кроз стил наводи Жана Женеа и његово дело *Дневник лопова*, у коме аутор кроз знак тубе вазелина који му је полиција пронашла и одузела заправо провлачи скривено значење отпора дајући јој симболички значај.⁷⁶

⁷⁶ Код Женеа, туба вазелина има поменуто двоструко значење: као обичан, легални козметички препарат и као знак који представља хомосексуалност, у то време забрањену.

Аутор додаје да *то отуђење од варљиве „невиности“ појава даје тедима, модима, панкерима и нема сумњи, будућим групама још незамисливих „преступника“ подтицај да се удаље од човекове друге „лажне природе“ (Barthes, 1972). до праве изражајне вештине, до правог подземног стила. Као симболично кршење друштвеног реда, такав покрет привлачи и наставиће да привлачи пажњу, да изазива цензуру и да дела, као што ћемо видети, као основни носилац значења у поткултури.*

...Прикладно је, можда да управо панкери, који су у толикој мери истицали неписменост, који су уздигли профаност до изненађујућих граница, буду искоришћени за испробавање неких метода „читања“ знакова насталих у вековима старој распарви о светости културе. (Хебдиц 1980: 29)

Хебдиц препознаје узвишену баналност панка који наглашава сопствену неписменост, који више од осталих поткултура прети да се у изузетно кратком року одвоји од нормализованих форми навлачећи на себе жесток гнев и неодобравање јавности.

Дик Хебдиц даје прецизну анализу стила раног британског панка као хибрида послератних поткултура. По њему, панк је *савез различитих и наизглед непомирљивих традиција*, а какофонија коју такав амалгам ствара је присутна у еклектичном одевном стилу и у свим визуелним аспектима панка. Панк крши сва правила, што је у Енглеској традицији још упечатљивије с обзиром на традиционални пуритански дух.

Панк је колажни, хибридни стил који је, шокантан и забрањен, привлачио ужаснуту и задивљену публику. Стил панка је садржавао искривљене одразе свих главних послератних поткултура.

Панк се појављује у, по Хебдицу *бизарном*, лету 1976. године. Радна недеља је услед велике незапослености била скраћена на три дана, жега тог лета је била рекордна у Британији по броју сушних дана и огромној врућини, а у документарном филму Џулијена Темпла (Julian Temple) о Секс Пистолсима *Прљавиштина и фурија (Filth and Fury)*, видимо снимке Лондона затрпаног гомилама ђубрета услед штрајка комуналних служби. Овај *распад система* у ери хладноратовског климакса и нафтне

кризе са тензијама између западних сила и арапског света неодољиво подсећа на данашњи глобални колапс.

Апокалипса се осећала у ваздуху, а реторика панка напунљена је апокалипсом: сликама кризе и неочекиване промене. Штавише, епифаније панка биле су хибриди, који су представљали незграпан и нестабилан спој два радикално различита језика регеа и рока. (ibid: 36)

Панк се одређује према два краја спектра, према року и према регеу. Панк инсистира на посебности Другачијег према доминантним идеолошким и културним нормама. Својом огромном различитошћу од доминантне идеологије и британске конзервативне културе, не може да нађе бољег савезника у борби против естаблишмента од поткултуре регеа - симбола карипског црног досељеника и његове религије - растафаријанизма и принципа - *dread-a* (ужас) и *cool-a* (мир). Реге је на другом крају спектра утицаја на панк у односу на рок. Реге је имао изражену идеолошку ноту, пројектовану у споју две опречне основе - повратку на забрањено место с оне стране ропства, у Црну Африку, и са друге, Библију као текст *господара*. Година 1977. је значајна и за потомке робова и потомке њихових господара, тако да су реге и панк идеолошки савезници против заједничког непријатеља. По веровању растафаријанаца, 1977. година, такође година *сребрног јубилеја* краљице Елизабете друге, има магијски нумеролошки значај јер означава Судњи час.

Међутим, и поред велике блискости, јединство две форме - панка и регеа - с напором је одржавано. Далеко од тога да имитира форму и боју регеа, панк музика, као и сваки други аспект панк стила, тежила је да се развије у директну антитезу својих очигледних извора. Реге и панк били су звучно различити. Док је панк зависио од високих тонова, дотле се реге ослањао на бас. Панк је директно нападао утврђене системе значења, док је реге општио кроз елипсе и алузије.⁷⁷

У ствари, начин на који су ове две форме биле оштро, скоро намерно раздвојене могао би да нас усмери на помисао о прикривеном идентитету, што

⁷⁷ Вавилон је метафора господаровог, белог света и свега негативног, док се појмом Цион (Јерусалима). евоцирају слобода и повратак у Африку као крајњи циљеви регеа.

би могло да се искористи за осветљавање већих образаца међусобног деловања између досељеничке и домаће заједнице. Ако се послужимо термином из семиотике, могли бисмо рећи да панк укључује реге као „присутно одсуство“ - црну рупу око које се панк ствара. То може метафорично да се пренесе на шира питања раса и расних односа. Тако бисмо могли рећи да је крута гранична линија између панк рока и регеа симптоматична не само за „кризу идентитета“ својственоу панк поткултури, већ и за оне општије контрадикције и тензије које спречавају развој отвореног дијалога између досељеничке културе са јаким „етничким“ карактером и домаће радничке културе која је технички „окружује“. (ibid. 72)

Аутор додаје да су, иако аутономне и раздвојене, поткултуре панка и црних Британаца, са којима је панк уједињен, биле повезане на дубоком структуралном нивоу. Долази до идентификације маргинализованог белог омладинца у случају панка али и других *белих* поткултурних групација као што су моди и скинхеди, са обесправљеним црним досељеником, симболом Другачијег и друштвено маргинализованог. Ово повезивање дешава се на *подземном*, тајном нивоу изван свакодневног живота и далеко од очију јавности, у клубовима, дискотекама, опскурним продавницама плоча. Реге је представљао вид бунтовничке музике. Дијалектичко кретање од белог до црног и назад је присутно у свим поткултурама послератне радничке омладине. Осим према владајућој идеологији као својој супротности, бела поткултура се позиционира и у односу на црну која је на истој маргини као и она сама.

Ова дијалектика у пракси изгледа тако да музика и разне поткултуре које она подржава добијају чврсте и препознатљиве обрасце, настају нове поткултуре које стварају промене у музичкој форми. До тих промена долази када се елементи, теме и форма, преузети од савремене црначке музике, ломе и праве нову музичку структуру. Сладуњави рок шездесетих, доводи до тога да моди прелазе на соул и ска, а то за последицу има да потврђивање црначких ритмова доводи до очвршћавања рока средином шездесетих. Панкери се након исцрпљеног глем рока враћају на изворни рок педесетих и шездесетих када је утицај црначке музике био најјачи. *Даб* утицај савременог регеа утицаће на настанак нових струја пост панка (Public Image Limited, Slits, Pop Group) у тренутку када је панк исцрпео све структуре преузетих образаца из рока и регеа.

За разлику од поткултуре регеа, која је карипским каналима набављала плоче које су пуштане на *саунд системима*⁷⁸ у црначким клубовима, панк плоче су биле дуго забрањивање за јавно емитовање (*God Save The Queen, Anarchy in U.K.* Секс Пистолс-а) те панк у регеу налази супституцију за испољавање анти-естаблишмент става. Симбол овог отпора су афрички бубњеви и *даб*, несинхронизована реге музика максимално појачаних басова, наиме све што се разликује од доминантне белачке поп музике и родитељске културе. Обе поткултуре су делиле судбину маргинализованих идеологија, а уједињење ове две опције представљало је велику опасност за владајућу идеологију. Спој црне и беле омладине можемо видети у нео-ска покрету који је потекао из Ковентрија, некада индустријског центра, а сада *аветињског* града⁷⁹ са расно мешовитим групама The Specials, The Beat, The Selecter. Иако су биле наизглед забавног карактера, интерес ових група био је много озбиљнији, оне су се бавиле димензијом расних односа, социјалном правдом и критиком Тачеровске Британије крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година. Претечу нео-ска налазимо у стилу скинхеда шездесетих који је проистекао од *hard mods* струје. Скинхеди су прихватили јамајчански дијалект, смишљен како га не би разумео Бели господар, карактеристични ход вучења ногу и убрзани *ска* ритам музичког стила који претходи *рокстедију* и *дабу* у музичкој историји *регеа*.. То је први случај да се црна и бела радничка омладина социјализује у истим пабовима и угловима улица и слуша исту музику. Пежоративно у свему томе јесте *жртвовање других туђих група - хипика, педера, Пакистанаца*. (Хебдиц 1980: 63)

⁷⁸ Sound System је покретни плесни клуб, пореклом са Јамајке из 1940-их. Појам се односи и на колективе дицејева и *емсија* (MC), који пуштају ска, рокстеди и реге. Претеча су *трип хоп-а*, који ће настајати аутохтоно у црним гетоима. Велике кутије *сабвуфери* емитују прегласне бас тонове коришћене у *дабу*, верзији регеа, спорог ритма, еха и дубоких тонова. Уз марихуану (*ганџа*, санскрит) која се сматра светом магијском биљком, *даб*, код становника Јамајке има скоро религијско дејство довођења у стање трансa. У панк клубовима као што је Клуб 100 у недостатку панк плоча које нису издаване до краја 1976, почетка 1977, слуша се јамајчански реге *Студија један* из Кингстона и изворни рок енд рол Винса Тејлора и Едија Кокрана. Дицеј Клуба 100 био је Дон Летс, значајан још као сниматељ и режисер првог дугометражног панк документарца *Punk Rock The Movie* и власник бутика Asme Attractions, и његов модни креатор. Бутик Asme Attractions је био највећи конкурент Sex-у Мекларена и Вествудове.

⁷⁹ Ковентри је тема песме *Град духова (Ghost Town)*, локалне групе The Specials. Сличну улогу центра нове музичке струје, *трип хоп* имаће још један бивши индустријски енглески град, Бристол, почетком 1990-их.

Што се тиче утицаја рока и уметничке авангарде, Хебдиц додаје:

Ту се срећемо са првом од ендемичних контрадикција панка, јер су визије апокалипсе површински сједињене у панку дошле из суштински антагонистичких извора. Дејвид Боуви и њујоршке панк групе сакрили су из низа признатих „уметничких“ извора - књижевне авангарде и андерграунд филма - самосвесно профану и завршину естетику. (ibid: 36)

Иако је панк колоквијалан и баналан, *анти-уметничког* става, он по Хебдицу трпи утицај уметничке авангарде. Овај утицај се одражава пре свега на уметнички оријентисане панк групе, нарочито на оне проистекле из *Бромли*⁸⁰ *континента* – Siouxsie and the Banshees и Generation X. И сам Вик Годар, амбасадор мог предмета истраживања, за стваралачке узоре наводи уметнике: ауторе француског филмског *новог таласа*, Франсоа Трифоа и Жан-Лик Годара. Генерално, панк групе су остале неупућене у књижевност и уметност. Панк је херметичан, анахрон и због недостатка стратегије у иницијалној форми, осуђен на брзу пропаст.

Дик Хебдиц анализира корене панка у року са почетка седамдесетих када се различите *уметничке* тенденције сједињују у року, кулминирајући у естетици која је nihilистичка, која потенцира полиморфну, перверзну сексуалност, опсесивни индивидуализам и расцепани осећај свога ја. Отуђење међу младима кулминира у панку.

Панк представља најновију фазу у том процесу. У панку, отуђење је добило скоро опипљиви квалитет, могло је скоро да се дотакне. Оно се показало пред камерама кроз „безизразност“, одстрањивање израза (погледајте фото-графије било које панк групе), одбијање да се говори и заузима одређени положај. Та путања - солипсизам⁸¹, неурозе, козметички бес - потиче из рока. (ibid: 37)

⁸⁰ Група фанова Секс Пистолса из југоисточног предграђа Лондона.

⁸¹ *Солипсизам* је филозофско веровање да постоји само особа и њено искуство. *Солипсизам* (lat. solus сам, без друштва, лично) себичност, егоизам; *fil.* доктрине засноване на тези да је индивидуално ја целокупна реалност, а да се све што је изван њега своди на осете, опажаје и представе (облик субјективног идеализма). (Вујаклија, 1991: 857)

У субкултури панка веза рока са регеом је нестабилна због изразите *етничности* регеа. Резултат овакве фрагилне везе два опречна стила је панк као извештачена, механичка творевина, површна и спутана. У срцу панка, та дијалектика између беле и црне културе остаје вечито замрзнута, због несавладиве противречности.

5.4.1. Поткултура

По Филу Коену, поткултура је *компромисно решење између две контрадикторне потребе: потребе да се створи и изрази независност и разлика од родитеља... и потребе да се одрже родитељске идентификације.* (Cohen 1972a) Поткултура *мода* је спој искуства и традиције, спој новог и одржавања традиционалних вредности родитељске културе. *Ово је применљиво на култури мода који су настојали да отелотворе друштвено покретног „радника са белим оковратником“ настављајући да одржавају традиционалне вредности родитељске културе... То је коначно било тумачење које је узимало у обзир целу међуигру идеолошких, економских и културних фактора који се односе на поткултуру.* (Хебдиц 1980: 81).

Коен представља класу не као апстрактни скуп спољашњих одредница, већ као нешто што делује у пракси као материјална сила, прерушена у искуство и приказана као стил. Значајно у социолошкој студији Фила Коена у вези поткултура младих је његово мишљење да они, као најслабија карика уз друштвеној хијерархији нису у стању да изведу значајне друштвене промене јер су у великој зависности од одраслих, пре свега родитеља. Аутор додаје да *права* анализа поткултуре није комплетна без структуралне или семиотичке анализе *подсистема* и начина на који су артикулисани. Коен прецизира четири посебна подсистема сваке поткултуре:

1. Одећа
2. Музика
3. Сленг (жаргон)
4. Обичаји (ритуал)

Хебдиц пише да су панкери пародирали отуђење и празнину који су толико забринули социологе, да су намерно остварили најекстремнија предвиђања најоштријих друштвених критичара, и да су на подругљиво херојски начин прославили смрт заједнице и пропаст традиционалних форми значења. Идеја о стилу као шифрованом одговору на промене које делују на целу заједницу је дословно преобразила изучавање спектакуларне културе младих. Стил омладинске културе је тумачен као симболичан облик отпора. Хебдиц се овде ослања на дело *Отпор кроз ритуале* Стјуарта Хола из 1976-е.

Дефиниција културе по Холу је: *Култура је...онај ниво на којем друштвене групе развијају уочљиве обрасце живота и дају изражајни облик свом друштвеном и материјалном искуству* (Hall, 1976).

Поткултуре, свака понаособ, је другачије поступање „непрерађеним“ материјалом друштвене егзистенције“. *Тај материјал су по Марксу „друштвени односи“ и он се непрекидно преображава у културу, односно у поткултуру. Никада није сасвим „непрерађен“, он је увек посредан: измењен кроз историјски контекст у ком се сусреће, постављен на одређено идеолошко поље које му даје посебан живот и посебна значења.* (Ор. Хебдиц, 1979: 84)

Спектакуларне поткултуре изражавају оно што по дефиницији представља имагинарни скуп односа. Непрерађени материјал из ког оне настају истовремено је стваран и идеолошки. Он се индивидуалним члановима поткултуре преноси кроз разне канале: школу, породицу, посао, итд. Штавише, тај материјал подложен је историјској промени. Сваки поткултурни „пример“ представља „решење“ за одређен скуп околности, за посебне проблеме и контрадикције. (ibid. 84)

Дефиниција поткултура је да су оне изражајне форме, али и оно што оне на крају изражавају јесте суштинска тензија између оних који су на власти и оних који су осуђени на подређене положаје и другокласне животе. *Та тензија се фигуративно изражава у облику поткултурног стила.* (ibid. 127).

Овај облик дејства супротставља се доминантној идеологији и покорним институцијама које ову идеологију одржавају на власти: породици, образовању,

масовним медијама, културним институцијама. У односу на Алтисерово тумачење дејства ових институција које делују заједно кроз *шкрипаву хармонију*, Дик Хебдиц дефинише поткултуру као облик отпора у којем се доживљене контрадикције и примедбе владајућој идеологији посредно представљају кроз стил. Хебдиц, аналогно Алтисеровој *шкрипавој хармонији* институција које подржавају доминантну идеологију, користи термин *бука* за илустрацију изазова симболичном реду који поткултурни стилови постављају (Хебдиц 1980: 128 и Althusser, 1971b).

Поткултура панка, као и свака друга култура младих, конституисана је кроз серију спектакуларних преображаја целог низа предмета, вредности, здраворазумских ставова итд. Извесни делови претежно радничке омладине могли су, кроз те прилагођене облике, да изразе своје супротстављање владајућим вредностима и институцијама. (Хебдиц 1980: 114).

У панку долази до међусобног препознавања представника стила кроз подсистеме по Филу Коену: систем знакова, тајних кодова изражених у особинама стила као што су музика, одећа, фризура, обележја као бецеви, ланци, зихернадле, нитне, плес (*пого, поза* и *робот* видови панк плеса), као и обрасцем понашања - негирањем породице и школе, власти *en general*, агресијом према другим поткултурним групама - модовима, тедибојсима, скинхедима, и сагласјем са другим - растафаријанцима и преосталим *глем* рокерима.

Хебдиц види значај панка и у томе да је превазиђена разлика између извођача и публике, односно да је директност стила утицала на то да се одређен број љубитеља попео на извођачку бину креирајући музичку каријеру у оквирима независне сцене⁸².

Када исцрпи свој језик који постаје уобичајен и прихватљив, стил поткултуре се гаси или *враћа* у систем устаљених норми против којих се јавио у форми бунта. Ово прихватање – враћање, има *робни* и *идеолошки* облик. Свака поткултура је потрошачка, макар подразумевала *занатски* капитализам малих мануфактура одеће, независне издавачке куће и мале продавнице плоча⁸³. *Робни* облик враћања значи да масовна

⁸² На пример: Сид Вишес (Sid Vicious) из Секс Пистолса (Sex Pistols), Сузи Су (Siouxsie Sioux) из Сузи енд Беншиз (Siouxsie and the Banshees), Марк Пери (Alternative TV) и Џордан (Jordan) из Адам енд ентс (Adam and the Ants).

⁸³ *Уради сам* етос панка

производња претвара симболе поткултурног стила у робу, чинећи је опште-прихватљивом. У случају британског панка, већ 1977. године, панк одећа и обележја су могла да се наруче поштом, а у јесен 1977. године Зандра Роудз, креаторка високе моде, посвећује целу линију панку, са тим што су изворне зихернадле и јефтине *уради сам* материјале заменили драгоцени метали и луксузни текстил. Водеће панк групе капитулирају пред највећим издавачким кућама за кратко време, тако да се панк гуши у сопственим противречностима, односно постаје своја супротност, апсорбован од стране владајуће идеологије, мас медија и потрошачког менталитета.



ил. 13. Бец из епохе сатирично приказује *типичног панкера по наруџбини*. Панк и сам постаје роба, супротно почетном *антиконзумеризму*. Извор: интернет

Идеолошки облик враћања поткултурног стила значи да су манифестације стила, некада шокантне, постале уобичајене и прихваћене. То се дешава са сваком поткултуром од тедибојса, мода, до панка.

5.4.2. Полисемија, хомологија

Иако је панк анархични дискурс, чије су одлике хаос, негација и непрозирност (отежано читање симбола), овај поткултурни стил је савршено уређен са позиције унутрашње структуре јер се сви елементи, симболи, значења, савршено слажу и

препознају унутар стила. Ова усклађеност представља *хомологију* и то је основни разлог ефикасности раног панка у ширим размерама.

У одељку *Стил као значењска пракса*, Хебдиц на тему *хомологије* у панку, али и подложности поткултуре да се угаси након *испливавања* на површину, пише да *иако је тачно да су симболични предмети у панк стилу (зихернадле, пого, фризура) „чинили „јединство“ са односима, положајима и искуством групе „Hall и др., 1976b), то јединство је у исто време било „раскидљиво“ и „изражајно“ или, тачније речено, оно се изражавало кроз раскид.* (Хебдиц 1980: 119)

У поткултури стил има смисла за први талас самосвесних, авангардних предводника, (као у случају мојих референтних узорака). Он губи смисао за следбенике и имитаторе након што је поткултура избила на површину и заинтересовала и узнемирила јавност.

Традиционална семиотика није успела да, у случају панка, објасни улаз у тежак и контрадикторан текст панк стила. Током времена, развила се грана семиотике која се бави *полисемијом*, према којој сваки текст може да да бескрајан низ значења, као у случају панка. У случају *полисемије*, нагласак је на самом процесу стварања значења, а не на коначним резултату.

У анализи панка као поткултурног стила, неизбежно је поменути контракултуре битника, хипстера и нарочито хипија, које су претходиле панку. Субкултура панка наступа стихијски, без манифеста и програма који би били у супротности са деструктивном-аутодеструктивном природом панка.

5.4.3. Социологија поткултура младих

Хебдицова студија је анализа послератних поткултурних стилова дата из марксистичког угла, написана непосредно након гашења првог таласа панка. Рад Алана О'Конора (Alan O'Connor)⁸⁴, *Социологија поткултура младих* (The Sociology of Youth Subcultures) допуњује Хебдицово дело са становишта веће временске дистанце (O'Connor, 2004.). Алан О'Конор се позива на Бурдјеа у констатацији да социјална

⁸⁴ Алан О'Конор је професор Студија културе на Трејл колеџу, Универзитет Трент, Петербороу, Онтарио, Канада (Trail College, Trent University, Ontario, Canada). Аутор је и ко-аутор више студија о панку и хардкор панку у Канади, Мексику и Шпанији.

структура, а то су класе, одређују будућност свог подмлатка, а фактори који на то утичу су професија родитеља и ниво образовања (*културни капитал*). Неједнаке могућности за добро образовање, просперитет, добар посао и друштвени статус креирају поткултуре, а младима са такве маргине, пружа се прилика да у оквиру поткултура створе своје норме и правила која могу да испуне.

Сложио бих се са О'Конором у вези дилеме о структури поткултуре младих са доминирајућом радничком омладином по Хебдицу, а што су преузели Рој и Бортвик. О'Конор наводи Дејвида Леијнга (Laing, 1985), који пореди панкере (1976-1978) са по њему, и са социолошког становишта, најсроднијом послератном субкултуром - битницима, односно црним бит музичарима (1963-1967). Процентуални односи припадника радничке и средње класе код панкера (52% : 48%) и код битника (57% : 43%) су слични, па према томе, доводи се у питање друштвена структура јер радничка класа у оба случаја не доминира толико у односу на средњу. Према томе, стварност је много комплекснија. О'Конор поставља још интересантних питања у вези субкултура младих од којих би издвојио и сличну процентуалну размеру студената и бивших студената код панкера (22%) и битника (28%), нарочито укључујући студенте уметничких колеџа. Аутор пише и о напетостима у оквиру поткултуре у којој постоји надметање и борба за статус људи различитог *културног капитала* што руши читав Бурдјеов социолошки концепт културе. Бурдје указује на везу (*пот*)*културног капитала* и *habitus-a* (окружења) која је по О'Конору у случају панка неприменљива, јер омладинац у селу неће бити у истој могућности као градско дете. Успешан панкер, нема много могућности да уновчи *културни капитал*. За разлику од често представљаног идеализованог положаја жена у панку, О'Конор пише да су жене често на суптилан и прећутан начин искључиване из највишег поткултурног статуса у панку, те да се над њима спроводи симболично насиље.

Још једна ствар о којој Алан О'Конор пише је промашај у концепту поткултура младих, додајући да је улога одраслих и њихових ресурса у поткултурама кључна. Своју тврдњу илуструје примерима Малколма Мекларена и Вивијен Вествуд који су значајно обликовали панк или Герија Бушела (Garry Bushell) који је своје конзервативне политичке ставове пласирао кроз *Oi!* покрет. Поткултура ће увек укључивати две генерације. О'Конор још пише о тензијама у границама стилова (да ли је нека група панк или хеви метал), међу градовима, регијама, земљама, по питању

језика, рода, расе и другог. Такође, он критикује дијаграм Бурдијеа који на основу *уметничког поља* рани панк 1970-их представља дијаграмом сачињеном од четири главна квадрата: *уметнички панк, комерцијално успешне групе, политичке и Уради сам бендове, и ауторе омладинских химни*. Алан О'Конор напомиње да је овакво етикетирање неприкладно јер нека група може да садржи сегменте сва четири поља или да прелази из једног у друго током каријере.

5.4.4. Контракултура и поткултура

Термин *контракултура* односи се на ону мешавину андерграунд омладинских култура средње класе: хипика, деце цвећа, јипика, која се развила током шездесетих година и избила у први план у периоду 1967-1970. Као што су Хол и др. (1976 а) приметили, *контракултура* се разликује од поткултура које изучавамо, по својим експлицитно политичким и идеолошким формама супротстављања владајућој култури (политичка акција, изграђене филозофије, манифести и др.), по својој разради *алтернативних* институција (андерграунд штампа, стрипови, комуне, задруге, итд.), *растежању* прелазног периода након тинејџерских година и замагљивању разлика које се оштро истичу у поткултури - између посла, куће, породице, школе и слободног времена.

6. Анализа практичног рада

Уметничка активност је игра, чији се видови, шеме и функције развијају и учествују сходно периодима и друштвеним контекстима; то није немушта суштина. Она је задатак критичара да студира ову активност у садашњости. (Bourriaud, 2002. превод: аутор)

6.1. Поглед унатраг

Мој уметнички графички опус састоји се од три корпуса: *ране* фазе под јаким утицајем београдске графичке школе, интимизма и модернистичке немачке графике 1970-их (1989-1998)⁸⁵; *графичког чистилишта*, фазе експериментисања у доминантном медију графике дубоке штампе и другим графичким техникама (осим техничко-технолошког експериментисања, ова фаза је период интензивног и радикалног тематског и проблемског варирања у раду (сса.1998-2003.), (ил. 14.) и треће, актуелне, *јеретичке* фазе отвореног, хибридног приступа медију графике (сса. од 2003.)

У раној фази, у поетичком смислу бавио сам се, у псеудо-метафизичком стилу, девастираним урбаним пејсажом који је симболично дочаравао унутрашњи пејсаж *уметника у младости* са краја 1980-их и почетка 1990-их. Као и у случају каснијих радова, друштвени аспект ових радова био је веома јак. Меланхолично осећање је диктирало колорит, елегантни спој топлих и хладних тонова са акцентима печених земљаних пигмената који симулирају рђу. Радови осликавају јак дијалектички контраст драме и елегичности. У атмосфери дерутног призора, бавио сам се, језиком симбола, односом унутрашње спознаје и рефлексије спољашњег света што је за резултат имало релативно херметични свет, сурогат, имитацију стварног живота у виртуелном свету у

⁸⁵ Моје одушевљење мајсторима модерне немачке графике - Хорст Јансеном, Џонијем Фридландером и Паул Вундерлихом траје од 1986. године. Они су поставили *стандард* графике у другој половини 20. века, посебно у медију дубоке штампе. Јансен мири вишевековну диреровску нит немачке графике са јапанским утицајем; Фридландер гради асоцијативне пределе најсуптилнијим хемијским процесима испитујући крајње могућности материјала; Вундерлих, Јансенов учитељ, реинтерпретира ремек дела из историје уметности и слично Јансену обрађује еротске теме врхунским цртачким маииром.

коме је атмосфера надјачавала наратив. Све то је морало да буде ликовно и технички писмено у графичком смислу, *правоверно* етосу еснафских вредности, исправном обележавању тиража и ритуално прецизној продукцији и пост-продукцији. Младачко кретање по правилима графичког заната, како сам схватио касније, било је предуслов за ослобађање у поетском смислу.

Да бих ушао у следећу фазу и направио одређени искорак, морао је да ми се деси заокрет у размишљању и поимању уметности графике. Прекретница је коинцидирала, како то често бива и што је својствено младалачком приступу животу уопште па и уметности, са јаком стваралачком кризом. Мислим да сам у том периоду кризе био најпродуктивнији, јер потрага за проблемском суштином захтева велики број покушаја и понеки погодак. Данас, на основу искуства, много већу пажњу посвећујем припреми него извођењу радова. И у раним радовима бавио сам се проблематиком дијалектичког споја опречних елемената као и данас. Нешто касније, дошло је до отварања ка експерименту и ширем, отвореном поимању медија графике, не само комбиновањем техника, већ и упливом других медија.

Јерес се у односу на традиционалистички приступ огледа у хибридном споју графичког и сликарског визуелног мишљења. Прекретницу у мом раду означава уплив назначеног графизма у сликарској продукцији и изражена пиктуралност у графици, те разноврсност у тематском и проблемском опредељењу ослобођеном од унапред зацртаних поставки. Колаж се намеће као заједнички именоватељ разноврсних уметничких поступака.

Могућност варијације тиража у савременој графици отвара поље могућности за испробавање дејства наратива који се мења од отиска до отиска преко дејства боје и облика. У графици сам у том периоду испробавао мултипликације истог клишеа и изражавање кроз графичке полиптихе и инсталације, уметничку књигу као погодно ново поље деловања ослобођено традиционално схваћеног појма књиге и графичке продукције. У том периоду уводим и алтернативне графичке технике које ћу доста применити и у комбинацији са традиционалним графичким техникама али и сликарском продукцијом: ксерокс трансфер, механичке фото технике као офсет литографију и полимер, већу примену сито штампе и слично.



ил. 14. *Без назива*, колаж, дигитална, висока и сито штампа, акрилик, уље и восак на папиру кашираном на платну, 1999.

У дубокој штампи експериментишем вишефазним набојавањем, текстуром, изласком из правоугаоног формата у неправилни и друго.

За радикалну промену мог ортодоксног графичког става и заслугу за моје отварање ка ширим могућностима медија велику заслугу има америчка уметница

Миријам Шер.⁸⁶ То су биле, за мене нове, радионице фото трансфера на папиру и текстилу, уметничке књиге и фото-осетљиве графике на папиру. *Уради сам* карактер ових техника, њихова демократичност и јефтиноћа али и велики креативни потенцијал отворили су у мојој спознаји графике у којој сам до тада остварио резултате у класичним техникама, нову перспективу изражајних могућности.

Бављење графиком је методолошки захтевно и поетика је у тесној спрези са техником било да је реч о класичним или новим, алтернативним процесима. Познавање *граматике слике*, убедљива употреба ликовних елемената, и манипулација техничким могућностима разноврсних поступака предуслов су за уметника графичара да направи помак у ауторском изразу. Свођење израза на основна ликовна средства је надградња коју уметник-графичар може да постигне тек након што је досегао мајсторски ниво. У циклусу који личи на животни, достизање климакса у овој области логично смењује формално поједностављење и концептуална јасноћа.

6.2. Рад на докторском уметничком пројекту *Панк и хибридна графика*

6.2.1. Поетичке претпоставке

Поетика (грч. Ποητικός) је Аристотелово дело написано око 335. пне које говори о песничкој вештини, односно уметности (грч. τέχνη - вештина, умеће, уметност). Уобичајени превод грчког термина поесис је песништво или поезија. Платон и Аристотел су под тим термином подразумевали све подражавалачке (миметичке) вештине. Платон у Гозби каже: Поезис је све оно што чини да нешто пређе из небића у биће. Стога и творевинама свих уметности (technai) лежи у основи поесис и сви су њихови творци поете... Но ти

⁸⁶ Miriam Schaer, (<http://miriamschaer.com/>), Наиме, она је у склопу радионице и гостовања Lower East Side Printshop на Графичком одсеку ФЛУ, у априлу 2003. год. у организацији Душице Кирјаковић, директорке овог њујоршког центра за графику и алумнија Графичког одсека и ФЛУ, одржала радионице које су ме иницирале ка још већој промени.

*ипак знаш да их ми не зовемо поетама, него добијају друге називе.*⁸⁷ (Аристотел, 1935)

Аристотел је од Платонове поделе знања, односно наука, на теоријска и практична начинио тријадну, омогућујући нешто прецизније одређивање појединих група знања: теоријска, практичка и појетичка.

*...Најзад, у појетичким наукама, принципи (полазишта) налазе се у самом актеру: он је тај који обликује спољашњи материјал, по својој обдарености, по своме укусу и својом уметношћу.*⁸⁸

Појетика се бави настанком и тумачењем уметничког дела. Моје поимање уметничке *појетике* је рефлексивно-креативна активност, она која ће укључити вербално и визуелно мишљење које ће резултирати оригиналним уметничким делом.

По(ј)етичке претпоставке за пројекат одређујем на основу доминантне проблематике и тематике у мојој досадашњој уметничкој продукцији, затим у односу на предмет и циљ истраживања и у односу на моје позиционирање *vis-a-vis* уметника из доба панка, пре свега оних који су изградили визуелни идентитет панка (Рид, Линдер, Ваучер), као и мојих савременика чији рад одликује субверзивни и анархични карактер сличан панку (Каути).

У уметничкој пракси, од почетака до рецентне продукције, главни проблеми којима се бавим су *пролазност* и *дијалектика*. Проблем који ме такође окупира је природа савремене ликовне графичке праксе⁸⁹. *Панк*, предмет или тему рада, профилисао сам на основу досадашњих истраживања на тему *пост панка* и *анархизма*, обрађене на криптовани, метафорични начин. Резултате ових истраживања изложио сам, у различитом избору радова и амбијенталним поставкама на изложбама: Сlike, Галерија УЛУС, Београд, 2006; Модерна галерија Ликовни сусрет, Суботица, 2009,

⁸⁷ Аристотел, О песничкој уметности, штампарија КМ: Бојковић, Београд, 1935.

⁸⁸ <http://www.znanje.org/i/i22/02iv06/02iv0615/aristotel.htm>)

⁸⁹ Изложба *Штампане ствари*, Графички колектив, 2008

изложба *Златна грозница*, Галерија Блок, 2011. и Галерија Србија, Галерија савремене уметности, Ниш, 2012. На овим изложбама начео сам и питање хибридног поимања медија графике и сликарства. До кохезије овог проблема дошао сам тек у овом, најновијем циклусу радова.

Предмету истраживања нисам приступио кроз носталгични ескапизам, ретроградну утопију, већ критичком историјском, компаративном методом и методом анализе. Иако је реч о *панку* као *друштвено-историјском* феномену који је највише музиком, протестом и контрадикторним стилем обележио двадесети век, приступио сам са становишта савременог тренутка и универзалности *панк става*, увек актуелног због глобалних и локалних друштвено-политичко-економских криза које се циклично понављају.

Циљ пројекта, транскрипт вредности музике панка у вредности визуелне уметности условио је да настојим да у раду помирим контрадикције темпоралне и просторне уметности. Као решење, увео сам репетицију слика и призора, незнатно померених, измакнутих у односу на рад који је претходио следећем. То је водило ка утиску *синематичности* радова, увођењу језика покретних слика у дводимензионални простор хибридне графике.

Колажним промишљањем сам стигао до хибридног споја графике и слике као технике која највише одговара проблему и теми. Колаж схватам као ликовну технику али и идеолошко и филозофско оружје. Он рефлектује мој став о неопходности свима доступног и јефтиног медија, демократичног на неки начин. Са друге стране, колаж је оружје авангардних и субверзивних покрета и феномена двадесетог века (Дада, ситуационизам, панк, пост панк). Истовремено, колаж ми је одговарао због своје особине да негира *светост ауторства* у уметности, схваћене као недодирљиве буржоаске делатности.

6.2.2. Оператива

Употребом одговарајућих ликовних средстава, пратећи панк ритам, намеравао сам да код гледаоца изазовем реакцију сличну дејству панк композиције на слушаоца.

Замисао од које сам пошао је, да мом опредељењу сродан, социо-политички анти-естаблишмент и индивидуалистички панк став преведем у визуелни израз користећи композициону шему карактеристичну за рану панк музику из периода 1976-1977: композицију од три акорда коју ћу транспоновати у композицију слике. Рана фаза панка, слично ситуационизму који је утицао на исти (рани графички радови Ги Дебора са данским уметником Асгером Јорном - *Смрт Копенхагена* и *Мемоари* су ми врло блиски по естетском приступу и наглашеном графизму), делује изворном снагом и спонтаношћу. Иако се ради о *одређеној* теми и проблематици везаној за *одређени* период у прошлости, хтео сам да радовима дам универзални карактер и да их учиним интензивним са становишта језика визуелне уметности. Размишљао сам како да избегнем замку да се моје хибридне графике-слике тумаче као интерпретације панк дизајна из 1970-их. Желео сам да задржим ту рудиментарну снагу панка али да га реинтерпретирам на свој начин.

Други мотиви за реализацију овог пројекта били су: лична историја пројектована кроз утицај музике, графичког дизајна и моде раног панка на иницијацију моје креативне личности у младости, лични афинитет ка групама *уметничке* панк струје - Сабвеј сект, The Прифектс, The Slits и Alternative TV. Креативна размена и сарадња са Виком Годаром и Робертом Симонсом из Сабвеј сект и Робертом Лојдом из Најтингелса (касније инкарнација групе Прифектс) на ликовним решењима за омоте њихових музичких издања била је важан подстицај за реализацију мог докторског уметничког пројекта.

6.2.3. Колаж као став

Вредан визуелни подстицај који сам желео да асоцирам у докторском пројекту је естетика панк фанзина, колажно промишљаних самиздат часописа у којима и текст и слика поседују садржајни, контекстни и формални, естетски значај. Њихов спој је динамичан и код гледаоца долази до извесне нелагодности у перцепцији. Овај утисак јефтине, али ефектне *trivie* из прошлости спојио сам са духом садашњег тренутка у барокизираном сликовном и текстуалном конгломерату. У духу постављања свог рада у контекст према радовима других аутора као што запажа Јанеке Веселинг (Wesseling (ed.) 2008: 6), било је неопходно да позиционирам моју савремену продукцију која се

бави панком vis-à-vis опуса других уметника који се баве или су се бавили сличном тематиком. Једино на тај начин критичка свесност могла је да резултира делом које је ново виђење постојећег проблема. Уметност данас носи потенцијал веће интеракције са радовима других аутора. Референтна дела која су мени могла да послуже као огледало су радови Џејми Рида, Линдер Стерлинг и Џи Ваучер из ере панка, али и савремени радови Џејмса Каутија, Грејсона Перија, Дифејса и Бенксија.

6.3. Референтни аутори

6.3.1. Џејми Рид

Џејми Рид (Jamie Reid), је креатор визуелног идентитета групе Секс Пистолс (1977-1978). Ридово уметничко порекло води из ликовног уредништва анархистичког часописа *International Times* и активности у анархистичкој групи King Mob. Његов рад је комбинација ситуационистичке стратегије *детурнемана* (*détournement-a*), истражања оригиналног контекста и стварања нових, ирационалних веза, и искустава Даде али на веома агресиван, политички некоректан, подругљив и визуелно атрактиван начин. Рид је присвојио⁹⁰ методу за типологију од Хелен Велингтон Лојд. У сиромашном окружењу, њена метода за графичка решења била је исецање разнородних слова из новина и конструкција слогана који су изгледали као уцењивачка писма. Рид се односи са презиром према свим традиционалним вредностима британског друштва уносећи потпуну слободу израза, тематски и формално. Илустрација бр. 15. приказује Ридов омот за сингл Секс Пистолса *God Save The Queen*. Иронично као и сам контекст песме, уметник нагрђује иконични портрет краљице Елизабете II фотографа Сесила Битона. Преко очију, слично цензури лица криминалаца репродукованим у новинама, Рид ставља повез краљици у виду уцењивачком методом исписаног назива песме. Питамо се да ли Рид зачепљује очи краљице у вулгарној жељи да увреди Њ.К.В. или указује да је она, слично Марији Антоанети, слепа за ситуацију у земљи? Или је изједначава са обичним становником скидајући јој ауру неприкосновености? Ове дилеме доприносе уметничкој вредности Ридовог колажа. Не само да краљица има цензуру преко очију,

⁹⁰ Панк је сав у апропријацији, а позајмица се у панку сматра легитимним поступком, тако да срећемо контрадикторне податке о хронологији, пореклу решења, па и догађајима.

већ јој Рид симболично одузима и право говора исписујући на исти начин лого групе преко уста. Ситуационистичка субверзија Рида и Малколма МекЛарена, менаџера групе појачана је издавањем плоче у години краљичиног Сребрног јубилеја, 1977. године⁹¹. Рид као да најављује мото панк колектива Crass, *Осим тебе самог, нема другог ауторитета (There Is No Authority But Yourself)*.



ил. 15. Џејми Рид, омот за сингл групе Секс Пистолс, *God Save The Queen*, 1977.



ил. 16. Џејми Рид и Шепард Фери (Shepard Fairey) *Светла будућност (Bright Future)*, 2012

⁹¹ У доба панка, сингл плоча доживљава поновну популарност као у ери раног рок енд рола. Снажна графичка решења, јасне мале графичке форме омота синглова одговарају експлозивним, кратким панк песмама и њиховој директној поруци.

Илустрација бр. 16. је кооператива Рида и Шепарда Ферија у графици (сериграфија) из 2012. Иако је прошло тридесет и пет година од Ридових оригиналних панк решења, ауторов ангажовани језик није изгубио бриткост. Графика остаје његов идеални медиј визуелне уметности у циљу преношења критичке друштвене поруке.

6.3.2. Ци Ваучер

Ци Ваучер (Gee Vautcher), (ил. бр. 17), је уметница која је нарочито блиска мом сензибилитету, јер је њен рад истовремено естетичан и уметнички снажан. Контекст њене уметничке продукције је оштар друштвени ангажман. Ваучер је чланица уметничке анархо панк комуне Крес (Crass)⁹². Слика је рађена за омот заједничке сингл плоче *Bloody Revolutions/Persons Unkown*, група Крес и Појзон Герлс (Poison Girls)⁹³, чији је сав приход од продаје ишао за анархистички *Ibero Centar*. Уметница истовремено критикује моћ и панк који је у том тренутку већ био сопствена карикатура. На први поглед реч је о духовитом колажу на коме су главе чланова групе Секс Пистолс замењене симболима светске моћи, главама краљице Елизабете (аристократија), Папе (клер), Кипа слободе (персонификација САД) и Маргарет Тачер (Велика Британија), тадашњег непријатеља бр. 1 радничког народа у Британији. На билборду који је вулгарна реклама којом се сексистички, женом као робом и сексуалним објектом, рекламира неки производ, залепљена је цедуља са логоом групе Крес и натписом *Кога они мисле да преваре, тебе?* Не зна се на кога се односи *они*, на ауторитете моћи, на *продате* панкере или на ауторе рекламе, или на све заједно? У методологији Ваучерове, занимљиво је да су овај, али и многи други радови, рађени у техници *псеудо-колажа*. То је хиперреалистичка слика сликана танком округлом четкицом од длаке куне и црним гвашем или тушем као интерпретација колажа. Ваучерова доказује да се уметнички снажне ствари могу створити и са мало јефтиног материјала.

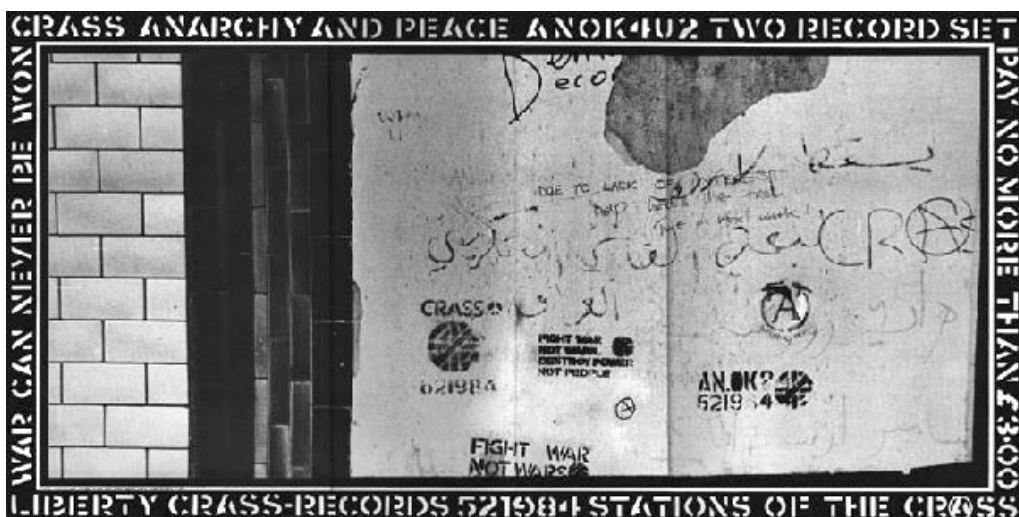
⁹² Крес (Crass) је анархо-пацифистичка уметничка заједница, која је објединила све животне активности: станиште, пољопривредну вегетаријанску, данас популарно *органску производњу*, музичку и издавачку продукцију која је продавала своје продукте по цени само-одржавања. Пројекат иза ког стоје Пени Рембо и Ци Ваучер је темпиран да почне 1977. и заврши се 1984, антиципирајући орвеловску апокалипсу.

⁹³ Отровне девојке, оп.аут.



ил. 17. Џи Ваучер, омот заједничке сингл плоче група Crass *Bloody Revolutions/ Poison Girls Persons Unknown*, Crass Records, 1980

Рад руком је можда омаж раднику и немирење са отуђењем које доносе индустрија и Капитал. *Анархо* панк уметност је комбинација агитпропа и јефтине графике. Јасни графизам је изузетно наглашен у цртежима анархо панк уметника, а веома јака је политичка порука црне уметности анархо панка. Крес (ил. 18) су савременици њујоршке графити сцене 1980-их. Њихови графити су више у контексту политичке, а мање уметничке акције. Пропагирани су колаж, шаблон и спреј као снажно оружје у борби за ослобођење од капиталистичког отуђења вишка рада. Нека од најлуциднијих решења за панк омоте изашла су из графичке *кухиње* Крес-а. (ил. 17-21)



ил.18. Омот албума Crass, *Stations of the Cross*, Crass Records, 1980



ил. 19. *Bullshit Detector*, компилација разних неафирмисаних панк група, Crass Records, 1982



ил. 20. Плакат *Чувајте се! Природа ваше репресије је естетика нашег бес*, задња страна омота албума Crass, *Yes Sir, I Will*, 1983. и ил. 21. Плакат *Потребан си својој домовини!*, Crass Records, 1977-1984.

6.3.3. Линдер

Линдер Стерлинг (Linder Sterling) алиас Линдер (уметничко име) је уметница и певачица⁹⁴ која је учествовала на манчестерској панк сцени од њеног почетка 1976. Линдер је са писцем и рок критичарем Џон Севицом уређивала *Secret Public*, фанзин групе Buzzcocks. Аутор је више решења за омоте панк и пост панк група (Buzzcocks, Magazine, Ludus). Линдер описује свој метод рада на колажима који су објављивани у фанзину *Secret Public*. Узимала је, *најгоре* часописе за жене богате шунд текстовима и илустрацијама, намењене домаћицама као циљној групи, и *најгоре* часописе за мушкарце, порнографске, поређала би их на две гомиле и кренула са радом. Исецала би илустрације и лепила их на папир. По њеним речима, напустила је врло брзо класични цртеж и слику којима се бавила на уметничком колеџу, и посветила се колажу, са циљем да се удаљи од *светог* статуса личног рукописа уметника. Настали колаж представља бизарни свет. То је хибридни спој два вулгарна света - потрошачког и порнографског (такође потрошачког у коме су секс и женско тело роба) који дају



ил. 22. Линдер Стерлинг и Мелколм Герет, омот сингла Buzzcocks *Orgasm Addict*, United Artists, 1977

⁹⁴ Са Јаном Дивајном (Ian Devine) оснива авангардну пост панк групу Ludus.

изопачену слику која је још гора од полазишних. Основна одлика уметничког рада је претеривање и кроз такав метод, усмеравање фокуса на циљ: критику болесног друштва. Занимљиво је да Линдер ништа од колажног материјала није радила наменски, већ су колажи као готова ликовна дела узимани за часопис (фанзин), у коме су били аутономни прилози, а не илустрације одређеног текста или за омоте плоча. Постоји веза Линдериног рада са групом Базкокс јер је то свет измештен из малограђанске стварности енглеске провинције. Илустрација бр. 22 приказује омот сингла групе Buzzcocks *Orgasm Addict*. Решење је кооперација Линдер и дизајнера Мелколма Герета и засновано је на фотомонтажи у боји Линдерове на којој је приказана жена којој је уместо лица монтирана пегла, док се на месту брадавица налазе накарминисана уста. Контекст рада је феминистички и аитиконзумеристички.

Уметници из времена панка, осим Дади и ситуационизму, доста дугују и Поп арту, Нео-Дади, а нарочито једном посебном делу, колажу Ричарда Хамилтона *Шта је то јучерашње домове чинило тако другачијим, тако привлачним?* (ил. 23) Овај колаж је портрет малограђанског потрошачког друштва чија се морална регресија рапидно креће ка потпуном обезвређивању основних људских вредности у имагинарном материјалном изобиљу. Вредност рада је у постављеном питању, а не у коментару или баналној критици. Ту је и разлика између поп-а и панка јер је колаж у панку *отровнији*, директнији када је реч о друштвеном коментару и критици.

Сви поменути аутори користе субверзивна анти-уметничка искуства Даде и *ситуационистички* метод детурнемана (*détournement*). Он се састоји од склапања наизглед неуклопивих делова и уметања различитог контекста од оригиналног, као на пример убацивања ирационалног текста у облаке стриповских кадрова. Хебдиц је панк стил назвао стилем као бриколажом (*bricolage*), француским изразом који одговара енглеском *tinkering* што би на нашем језику значило *крпљење, поправљање* старих ствари некаквим мајсторисањем и склепањем од различитог и нађеног материјала.

Добар пример за изворну ситуационистичку примену уметности и принципе *détournement-a* и *dérivé-a* (брзо лутање градом као *психогеографско* искуство) је рад Андре Бертрана, *Повратак Дурутијеве чете* (ил. 27). Контекст рада је и антиакадемска

порука и друштвени коментар о бескорисности универзитетских диплома у том тренутку. Рад је колажни плакат којим је Стразбур био облепљен 1966. године.



ил. 23. Ричард Хамилтон, *Шта је то јучерашње домове чинило тако другачијим, тако привлачним?*, колаж, 1956 (Richard Hamilton, *Just What Was It That Made Yesterday's Homes So Different, So Appealing?*, collage, 1956)

Текст плаката је: 2. каубој: *Чиме се тренутно бавиш?* 1. каубој: *Реификацијом (лутањем).* 2. каубој: *Аха, претпостављам да је реч о јако озбиљном раду, столу препуном дебелих књига и папира?* 1. каубој: *Не, шетам се, само се шетам.*

6.3.4. Џејмс Каути

Џејмс Каути (James Couy) је бивши музичар, оснивач група Brilliant и KLF, 1980-их популарне у светским размерама. Осим тога што је познат као уметник који је 23. новембра 1994. са Билом Драмондом (Bill Drummond), колегом из тадашњег уметничког дуа K Foundation и из претходне авангардне групе KLF (1987-1992), извео перформанс у коме су на сплаву близу шкотског острва Јура буквално запалили милион британских фунти у новчаницама од по фунту, Каути је један од мени најзанимљивијих савремених британских визуелних уметника чији рад има везе са панком. Реч је о еклектичном уметнику чији је израз сродан панку по директној поруци, предвидивости, политичкој некоректности и отвореном непријатељству са естаблишментом и индустријом забаве. Три циклуса доминирају у Каутијевом стваралаштву. Први је довођење до екстрема насиља у цртаним филмовима Ворнер Брадерса и Дизнија (ил. 24). У радовима који су верна имитација карактеризације цртаних ликова, Том сече Џерија на комаде ножем, Душко Дугоушко испљује метак у главу Патка Даче, Бамби и Мики Маус се купају у локвама крви. Другу серију, *Марке масовне деструкције и других поштанских катастрофа (Stamps of Mass Destruction and Other Postal Disasters)*, 2003-2005, чине лажне поштанске марке, билборди и плакати у којима Каути критикује власт, клер, САД као светску политичку пошаст, медије, индустрију забаве, корпоративну уметност и глобализам. У овом циклусу, Каути прави и омаж панк гуруу Џејмију Риду у чину апропријације: прави серију марака са ликовима енглеских краљица са гас маскама што је алузија на Ридову марку са главом краљице Елизабете друге, преполовљеном на пола. (ил.25)

Трећу и мени најинтересантнију Каутијеву серију *Нереда у тегли за цем (Riot in a Jam Jar)*, чине минијатурне инсталације, често интерактивне, са звучним и мобилним ефектима, у стакленим теглама за цем. *Уради сам етос* доведен је до екстрема: уметник заједно са сином прави минуциозне инсталације од јефтиног материјала, изложба се организује често у простору магацина или склоништа претвореног за ту прилику у галерију. Каути смешта веристички приказане десетине фигура у бруталне ситуацијаме: студенти избацују из аута принца Чарлса и малтретирају га док принцеза Камила гледа престрављено, а полицајци стоје окренути леђима (ил. 26); у зграду Мекдоналдса на



ил. 24. Џејмс Каути, *Том и Џери* и ил. 25. Џејмс Каути, *Пољубиши ме у Империју (Kiss My Empire)*, (референце - Бурски рат, краљица Викторија, прим.аут.), из серије *Марке масовне деструкције и других поштанских катастрофа (Stamps of Mass Destruction and Other Postal Disasters)*, 2003-2005.



ил. 26. Џејмс Каути, *СкиниСте им главе!(Off With Their Heads!)*, из серије *Нереди у тегли за џем (Riot in the Jam Jar)*, инсталација

којој стоји лого *Вози кроз (Drive Thru)*, што је сатира на тему *Drive In* ланца брзе хране, улетео је камион и сл. Нико није поштеђен, свако може да се нађе у улози целата или жртве, и грађани и аристократија и полиција као симболи власти. Климакс ове серије чини огромна инсталација пост-апокалиптичног града. Аутор дословце примењује Дишанову мисао да уметничко дело које не провоцира није уметничко. Каути је отишао корак даље од панка, баналност и насиље је довео изван граница моралне прихватљивости, а његов рад као да испитује границе цензуре или можда

неостљивости савременог друштва у коме се горећи проблеми *стављају под тепих*, односно цензуришу и не приказују јавности.⁹⁵ Ко управља медијима контролише и власт.

6.4. Генеалогичка

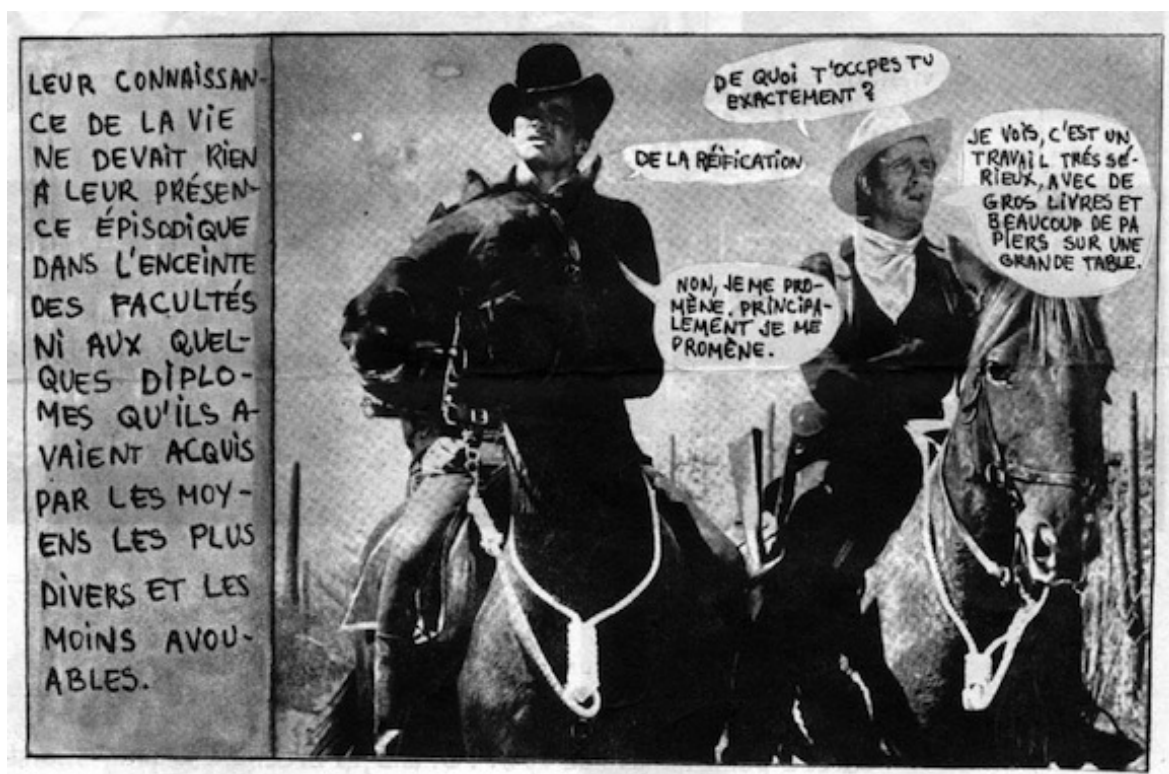
Естетика мојих нових радова има генеолошку подлогу у ситуационизму, панку, Дади и поп-арту, али у мом систему настојим да *хомолошки* уредим систем знакова који ће се уклапати савршено у целину слично *хомолошком* савршенству панка, где постоји потреба за хармонијом, некада и појединачно дисхармоничних елемената. Естетизованост која некада добија опсесивни карактер јесте особеност мојих радова из свих фаза опуса, вероватно као одраз сензибилитета.

Естетика панка јесте веома простудирана форма, у којој су елементи наизглед хаотично али ипак складно повезани. Поред примарног циља пројекта а то је превођење музичких вредности панка у вредности визуелне уметности, намера ми је била и да задржим тензију контрадикторности раног панка остварену кроз његов анахронизам али и дуализам коју садржи мој комплексни креативни рад, често испољену кроз сучељавање супротних концепата.

Отуд *барокизација* радова о којој пише Бојана Бурић у предговору за моју докторску изложбу *Панк и хибридна графика*, одржану у Галерији Улус, септембра 2012. године. Дијалектички принцип, принцип јединства супротности, уз концепт пролазности је основни проблем којим се бавим у уметничкој пракси. Докторски пројекат представљао је изазов како да у постојећи систем унесем новину или да дам нови поглед на постојећи концепт.

Друго својство јесте ефемерност појмова која одговара и панку и хибридној графици. Оно се огледа у мом настојању да избегнем етикетирање, могућност да се мој рад и рукопис сврстају у одређену категорију. То сам

⁹⁵ Пример је случај италијанских полицајаца који су одложили штитове и кациге и придружили се демонстрантима на анти-владином протесту у зиму 2014. Овај догађај никада није приказан у форми прилога у званичним медијима.



ил. 27. Андре Бертран (André Bertrand), *Повратак Дурутијевог чете*, Стразбур, 1966.

раније покушао да постигнем ироничном методом увођења псеудо-стилова у рад: *псеудо метафизиком, псеудо поп-ом*.⁹⁶

6.5. Конкретизација

Како бих очувао *дух панка* из епохе али и дао савремени коментар и радове учинио препознатљивим продуктима садашњег времена, суочио сам документарне фотографије и скенове меморабилије из панк епохе и моје скорашње ауторске фотографије за које сам проценио као употребљиве за две нове серије радова. Ова дихотомија ствара утисак концептуалне напетости али и *барокизације*, карактеристичне за постмодерну уметност (погледати следеће поглавље). Мој не

⁹⁶ Вини Рајли, (Vini Reilly), генијални манчестерски пост панк гитариста и композитор групе Дурути колун (Durrutti Column), што значи у преводу *Дурутијева чета*, (још једна референца на ситуационизам), на питање америчких цариника коју музику група свира, духовито али и искрено одговара *авангардну џез класику* (*Avantgarde Jazz Classical*).

толико екстремни *détournement* компилирањем различитих епоха у једном раду указује на проблем темпоралног.

Референце, и поред настојања да креација буде новина у уметности, свакако су присутне, па и неизбежне. Панк као негација и анти-уметност и сам користи референце: стрип који су користили ситуационисти и аутори *Поп-а*, лудичност, ребусе и самодеструкцију Даде и нео-Даде, употребу текста као поруке, вербалне и визуелне и друго. Изворни панк се преплиће са контракултуром хипија, психоделије, битника ма колико реторика Малколма Мекларена и Бернија Роудза, *мастермајндова* панка била усмерена против контракултуре која је претходила панку.

6.6. Оперативни модел

6.6.1. Ефемера, тривија, меморабилеја: Значај прикупљене грађе као полазишта у реализацији пројекта

У преведеном интервјуу у *Ликовним свескама* бр. 4, Хенри Мур говори о њему *најзначајнијем* простору у склопу свог атељеа. Реч је о малој просторији са несређеном гомилом скица, костију, грудвица гипса и по његовим речима, *разног ђубрета*. Мур каже да је довољно да се прошета том просторијом како би пронашао надахнуће за рад. (Мервин, 1964, у: Ђерић (ур.), 1996)

Овај сегмент рада ми је потпуно близак и јасан јер поседујем моју *ризницу* објеката, исечака из новина, наизглед безвредних, који ми служе да пронађем потребну иницијалну честицу за рад. Кутије, регистратори са новинским чланцима или фотографијама и разноврсним артефактима, полице на којима се талози овакав подстицајни материјал, могао би да се сведе под заједнички назив извора *тривије*, *ефемере*, *меморабилеје* јер се ради о наизглед материјално безвредној групи објеката прикупљаној годинама, чији значај је само мени јасан. Нешто слично сам видео на фотографијама атељеа Џозефа Корнела на којој су кутије означене по категоријама предмета које је Корнел скупљао и користио за колаже и асамблаже. Има ту још предмета који су под зубом времена постали вредни за колекционаре: старих каталога плоча, ретких издања часописа, разноврсне панк меморабилеје настале за једнократну употребу као ефемерног доказа о феномену чија је судбина запечаћена самим

настанком. Негационистичка природа панка говори у прилог томе да ће култура младих настала као негација *родитељске* културе и контракултуре хипија у једном тренутку укинути саму себе.

Загонетно ми је којим сам критеријумом одлучио да сачувам одређени избор предмета. Овај ресурс се обнавља поступком који се дешава паралелно са креативним процесом штампања графика. Фотографије из новина и текстове који говоре о мени битном феномену исецам пажљиво и похрањујем у фасцикле са посебним ознакама или лепим у бележнице. Јасна ми је и археологија атељеа Френсиса Бејкона са гомилама колажираних новинских фотографија или са пар потеза четке исликаних забелешки на фотографским портетима пријатеља који су му послужили као предлошци за слике.

Често проналазим употребну вредност овог сакупљеног материјала, нарочито ако је залепљен у блок са назнаком иницијалне идеје зашто је материјал одвојен. Ова *сакупљачка* истраживачка метода објашњава ми сопствени интерес за колажно промишљене радове који су ми одувек били привлачни - дадаистичке плакате и прогласе Арпа и Пикабије, *Merzbau* естетику Курта Швитерса, творену од ђубрета и рециклираног садржаја, ониричне колаже Макса Ернста доведене до савршенства у формалном и садржајном смислу, ангазоване панк фанзине Ги Ваучер и агитпроп Хане Хох и Џона Хартфилда, ситуационистичких колаборација Ги Дебора и Асгер Јорна, Хамилтонових сериграфија које коментаришу савремени конзумеристички свет, до духовитих колажа Сер Питер Блејка који чувају младалачку свежину и у ауторовим 80-им годинама живота. *Ефемера* да би била инспиративна, не мора да има високу уметничку и естетску вредност. Естетски ружне забелешке из подручја *ниске* културе, графити, подеротине плаката могу такође да у мени изазову снажан креативни подстицај. Необавезни карактер ових визуелних импулса даје подстицај ка уобличавању у нешто што ћу преобразити у уметнички рад. Рециклажа наизглед отпадака у мојој уметничкој продукцији није еколошка мисија са циљем да се све може поново употребити. Мене интересује да похабаност папира, флеке на папиру које саме по себи носе ликовност, као и фотографске записе из прошлог времена употребим на тај начин који ће снагу мог крајњег рада појачати енергијама овог рециклираног визуелног материјала. Уметник реагује на подстицајни спољни свет пре свега

визуелним мишљењем, креативним *Умом*, да би затим тај материјал обрадио *Разумом*, односно рефлексijом спознатог.

6.6.2. Ка финализацији

Визуелни резултат мора поседовати снагу и интегритет уметничког дела. Методологија је само подразумевано средство којим се постиже циљ, а остварење циља представља еквивалент новини стваралачког доприноса. Сматрам да је природа уметности подједнако ментална и осећајна те да се те две компоненте срећу, свесно, жељом уметника или подсвесно, у одређеној тачки додира, а тај спој понекад измиче нашој стваралачкој контроли. Овај спој је нестабилан и фрагилан, а управо та особина и чини уметничко дело инспиративним за гледаоца провоцирајући како разум - потребу за тумачењем, тако и осећајне реакције. Можда у поменутом лежи основа новог, открића, оригиналности, у уметниковој потреби да начини оригинално дело, до тада не-реализовано али и у потреби да испровоцира посматрача на мисаоном нивоу и/или на нивоу осећајности.

Радови који су настали у оквиру докторског уметничког пројекта надовезују се на мој досадашњи уметнички рад. Досадашња ликовна поетика укључивала је урбане теме, надахнуте градским миљеом и друштвеним околностима у којим сам одрастао, окружењем популарне културе и афинитетом ка независној музичкој сцени. Ови утицаји провоцирали су резултат уметничке продукције који је истовремено субјективан јер се заснива на личној историји, али и објективан, јер поетичко претварам у политичко и износим став о друштвеној актуелности, те свој уметнички израз чиним ангажованим на један суптилан начин.

Визуелна уметност која кореспондира са панком, па и моја рецентна уметничка продукција, носи социо-политичке поруке сличне порукама овог субкултурног феномена: *анти мејнстрим* културно опредељење, индивидуализам, слободу мисли, позајмицу (апропријацију), панк став о негацији академског и званичног уопште, али и сродност на плану визуелног. Кроз истраживачки пројекат, избором тема, *lo-fi* естетиком и *уради сам* етосом *фотокопир културе* приближавам се основним

карактеристикама панка и пост-панка. Поред естетске димензије панка као стила, подједнако ми је битна и етичка порука панка, позив апатичној радничкој омладини на акцију и бунт. Панк као предмет истраживања захтева одговарајући, друштвено-политички контекст дела. Кроз радове не дајем дневно-политички коментар већ баналност настојим да превазиђем универзалном поруком. Што више сегмената рада на сликаним-штампаним радовима настојим да урадим у условима атељеа, уз минималну асистенцију мајстора штампара у духу *уради сам* методе панка која се супротставља масовној продукцији.

Блиско ми је схватање културе Ролана Барта који изједначава значај *високе* и *ниске* (свакодневне, фолклорне) културе што се разликује од елитистичког и конзервативног приступа култури. Разматрајући различите дефиниције културе кроз историју, Дик Хебдиц у делу *Поткултуре: Значење стила* пише да је *Барт настојао да прикаже самоволну природу културних појава, да открије латентна значења свакодневног живота, који је, у сваком случају, био савршено природан*. Барт се није интересовао за разликовање доброг од рђавог у модерној масовној култури. Ролан Барт закључује да су сви спонтани облици и ритуали савремених грађанских друштава подложни систематском кривљењу, које је у сваком тренутку могло да се де-историзује, оприроди, претвори у мит. Хебдиц сматра да се Бартов појам културе шири ван граница библиотеке, зграде опере и позоришта да би обухватио целокупност савременог живота. Хебдиц закључује да Барт у *Митологијама истражује обично сакривен склоп правила, прописа и конвенција кроз које значења типична само за одређене друштвене групе (тј. оне које поседују моћ) постају општа и „дата“ за цело друштво*. (Хебдиц, 1980). Барт наине открива идеолошку *суштину* културе којом владајућа друштвена класа одређује шта је *културно* а шта не. Из овога проистиче револт потчињених друштвених категорија и настанак субкултура.

У вези панка као радничке субкултуре, помишљам и на теорију Пјера Бурдјеа о класним укусима и како се од владајуће идеологије перфидно и омеђено сервирају порције различитог културног садржаја различитим друштвеним групама. Савремена уметност би требало да буде универзална и да разбије баријере, не треба да буде ни популистичка, ни буржоаска. Она не треба да има класну одређеност. Панк инсистира

на томе да је популаран и популистички како би заузео ширу друштвену позицију и одговорио на потребе ниже класе за сопственим системом вредности.

Не устручавам се да комбинујем прошлост и садашњост у контексту рада, избегавајући линеарни ток истраживања. Урбане теме и пролазност као шири философска одредница моје уметничке продукције и непоштовање хронологије и окретање *иконографији меморије* намећу се као основне осе мог истраживачког пројекта.

Референтне самосталне изложбе које су претходиле докторском уметничком пројекту биле су: Галерија УЛУС-а 2006. год, слике, са тематиком *пост панка*; и Изложба *Штампане ствари*, графике и дигитални принтови, Галерија Графички колектив, 2008. год. на којој сам се бавио питањем природе савремене графике.

Полазиште у оперативном моделу, односно моја поетичка претпоставка, била је да резултат буде поетички препознатљив, да има додирних тачака са уметницима панк поткултуре али да основна вредност буде новина у пољу визуелне уметности. Како бих изашао из комфора устаљеног оквира у коме сам се до сада кретао, а то је рад у атељеу у кругу *цртеж-графика-слика* увео сам за мене нови подстицај-учење свирања електричне гитаре као инструмента карактеристичног за панк који је директно кроз симболику структуре акорда везан за предмет истраживања. Кроз трансцедентално искуство, настојао сам да доживим оно што сам настојао да пренесем из једног поља у друго. Рад је добио синестетички карактер. Такође, хтео сам да се уживим у улогу извођача, да искорачим из улоге слушаоца. Панк делује кроз: музику, стил, фанзине, филм и догађаје при чему је најјаче дејство идеологије изворног панка кроз музику. Када говоримо о резултату рада, дошло је до *синестезије*⁹⁷, јединства осећаја, доживљаја музике у спрези са доживљајем дела визуелне уметности.

За медиј сам изабрао хибридну графику као савремени облик вековима познатог медија штампе, умножавања у контексту мултиоригинала. Графика је контроверзни

⁹⁷ Синестезија (gr. synaesthesia саосећај, сао-сет) способност једног ненадраженог чула да осети надражај другог неког чула, нпр. да се види боја кад се чују тонови, тзв. *слушање боја* (при звуку трубе види се црвена боја итд.). (Вујаклија, 1991)

медиј визуелне уметности, истовремено анахрон и конзервативан, а са друге стране увек савремен у својству социолошког средства комуникације, медија преношења поруке уз нагласак демократичности медија, која се креће од јефтине герилске активности коју можемо да применимо у не-условном импровизованом студију, до могућности нових технологија и *пост дигиталне* графике. Она можда и доживљава највећу трансформацију у односу на друге медије *традиционалне* визуелне уметности који се баве феноменом слике. Технолошки, графика напредује у складу са динамиком напретка савремене технологије. Са друге стране, остаје изазов да изразимо савремени коментар кроз неку од традиционалних графичких техника.

6.6.3. Хибридна графика: Однос *техника - контекст* пројекта

Од почетка пројекта, *панку*, хибридном музичком жанру и субкултурном стилу, планирао сам да употребим у реализацији практичног рада одговарајући медиј, *хибридну графику*, која обухвата спој дисциплина и проширени контекст самог медија. Такође, она интегрише колажно мишљење што је пандан панк естетици најчешће израженој кроз колаж.

Хибридна графика, по Бет Грабовски (Beth Grabowski), представља комбиноване процесе и употребу различитих материјала. По Грабовској, колаж је основа хибридне графике. Поред појма *хибридна графика*, експликације графике која излази изван фундаментално схваћеног медија, често се користи и термин *cross-media printmaking*.

По мени, хибридна графика има шире значење. Осим што сам у хибриду повезао графичке и сликарске технике, оно што је важнији аспект јесте комбиновање *графичког* и *сликарског* мишљења. Графичко мишљење подразумева сложену методологију, дуже и прецизније планирање и поједностављени, језгровити језик визуелне уметности, док сликарско често подразумева и *ad hoc* решења, подсликавање, пресликавање, смењивање транспарентних, лазурних и покривних, импасто слојева.

Дада је увела отискивање диспарантних слогана или штампаних елемената (Курт Швитерс - Merzbau), а уметници Поп-а су продубили употребу графике у хибридним комбинацијама са сликарством. Референце у модерној и савременој

уметности су: Раушенберг који слика отискивањем - сериграфијом, Енди Ворхол који мултипликује слику том истом техником или Ненси Сперо која отискујући клишеа фотополимера у градњи рада у коме умножавање једне слике, најчешће слике у функцији феминистичке пројекције, од ње прави знак. У случају Поп уметника, сериграфија је пандан индустријској, отуђеној штампи, док је у мом пројекту одговор на *ниско-технолошку* (lo-fi) штампу панк фанзина и плаката.

Према идеји бирам одговарајућу технику или *комбиноване процесе*. За овај пројекат највише ми је одговарао хибридни спој сито штампе и сликаних партија акрилом на платну, јер сито штампа од свих графичких техника даје највећу пигментну засићеност, а контрастни отисак одговара бриткости панка и колажу који садржи текст и слику у полутонском растеру или *штриху*, максималном контрасту. Акрилик је технолошки компатибилан сито-штампарским воденим бојама за текстил, брзо се суши, даје пуну бојену засићеност. Омогућује и лаку манипулацију мат карактера и/или сјаја, зависно од потребе. И текстилна боја за сито штампу и акрилик дозвољавају прештампавање и пресликавање, регулисање транспарентности и брзо интервенисање.

У уметности заступам опортунистички став да треба искористити сваку доступну технолошку могућност у реализацији замисли, али и слично панк схватању, односно *уради сам* етосу да уметник треба да буде оспособљен да од доступних средстава, макар она била скромна, створи уметничко дело. Мој пројекат се кретао у оквиру: предмет истраживања - подстицаји; методе као средства ка остварењу циља, паралелни рад на оперативном моделу и тексту и крајња егзекуција резултата са пост-продукцијом.

6.6.4. Стратегија реализације

Почетна основа оперативног модела је композициона шема - дијаграм у који сам уцртавао распоред тонова у акорду. Свака целина обухватала је систем од четири (ширина) пута шест (дужина) квадратних поља који су симболични приказ четири прага и шест жица на гитари. Интердисциплинарност пројекта остварујем кроз музичку структуру композиције сачињену од акорда примењену у компоновању радова визуелне уметности.

Композициона структура слике (хибридне графике) коју корисим у обе серије радова као образац одраз је математичког система/схеме (таблатуре) за свирање гитаре и *хомолошког* принципа у коме хаотични елементи у целини чине стабилну и повезану структуру (Хебдиц, 1979). Употребљавам и принцип буријоовске *постпродукције*, карактеристичан за савремену уметност, по коме се визуелни уметник понаша као *дицеј* творивши компилацију налик на хибрид разних музичких композиција повезаних одговарајућим ритмом. Неизоставан је и *bricolage* (погледати Хебдица, поглавље 7 или 8), односно *Уради сам* панк етос.

Дијалектика панка, сагледана у мом раду, ишчитава се у споју високе културе и субверзивне *подземне* поткултуре, споју старог и модерног, префињеног и вулгарног, чисте знаковности и контекстуалне прљавштине, традиционалних постулата и негирања академизма. Дијалектички принцип, примењујем и у самом извођачком поступку. Процес стварања укључује синхроне *аналогни* и *дигитални* поступак, такође цртачки приступ и унос дигиталних фотографских записа. Често користим у раду метод *trompe l'oeil-a*, симулирајући цртежом растер или штрих, запис сличан екстремно јаком контрасту некада коришћеног графичког филма⁹⁸. Метод рада проистекао је из дара и младалачког интересовања за дисциплину која се може сматрати уметничко-техничком, а то је копистика.

О хибридном поимању савремене графике, али и дијалектичкој игри комбиновања аналогног и дигиталног у мом раду писала је Љиљана Ћинкул у предговору за каталог моје изложбе графика и дигиталних принтова *Штампане ствари*:

Ауторски принцип Александра Младеновића добар је пример за креативну релацију уметничке инвенције и нове технологије, али у домену врло суптилног утицаја компјутера на креативни процес важно је не заборавити да машина обрађује идеју, али она је не рађа. Својом новом изложбом насловљеном Штампане ствари аутор је близак идејама Деборе Веј (Deborah Wye) која

⁹⁸ Користио се у графичкој индустрији, фотографисање материјала и развијање графичког филма у фото-лабораторији замењено је са неколико притисака на тастатуру рачунара у програмима за дигиталну манипулацију фотографијама, а време потребно за ту операцију многоструко је скраћено.

феномен графике тумачи као један аспект савременог израза чији се параметри стално редефинишу, а границе између медија у извесној мери растварају. Опште али важно место је да ни материја ни простор ни време нису што су (јуче) били, а питање: „Како изгледа? замењено је са Шта значи? Флексибилан наслов Штампане ствари отворио је врата и лоцирао и помирио ову осетљиву тему о медију графике у доба дигиталне технологије фокусирајући се на (можда) најважније заједничке нити које се тичу дигиталне манипулације изабраним и/или замишљеним сликама, њиховом генерисању, селекцији, репетицији, умрежавању или умножавању. (Гинкул, 2008)

Лична историја и овде има утицаја. Као тинејџер, посматрао сам оца који је у скромним условима мале фото-лабораторије и радног стола радио графичка решења низом анахроних поступака, користећи цртеж рапидографом и четкицом, радирање жилетом, летрасет слова и текстуре, фото поступке, колаж и фото-монтажу. Овај алхемијски *bricolage* којим је од механичких ствари мој отац стварао духом оплемењене резултате, провоцирао је мој креативни сензибилитет и афинитет ка сложеним, алхемијским, методолошким поступцима у графици где се од оскудних механичких средстава одједном ствара уметничко дело.

Квадратно поље симболично одговара заокруженом тону, односно кругу. За разлику од инструмената као што су гудачки (на пример виолина, контрабас, виола, чело) или дувачки (труба, кларинет, хорна, и сл.) за чије свирање је неопходан изузетан слух, гитара и клавир су *математички* инструменти. Ради се о томе да ће, ако је инструмент наштимован⁹⁹, извођач притиском одређене жице на одређеном прагу, односно пољу, и окидањем исте, у случају гитаре увек моћи да освира исти тон.

Дакле, у *синестетичком* хибриду, дошао сам у ситуацију да *оперишем* основним елементима за оба уметничка поља, музику и ликовну уметност: композицијом, ритмом, звуком, тоном, динамиком сила. Ови елементи су почетна

⁹⁹ Када је реч о групи Subway Sect, њихово незнање свирања је било толико да су им чланови других група који су били бољи музичари као на пр. Џо Страмер из Клеш, штимовали инструменте пред и за време наступа. Овде долази до изражаја то да су у панку много важнији осећај и дух као у случају *гараж рока* него музичка вештина која се уз број инструмената своди на минимум (Бортвик и Рој 2010:104)

структура, а осећај и атмосфера су представљали следећи корак који је требао да повеже енергију и директност панк песме и медиј хибридне графике, односно требало је да одржим вредности музике транспонованем у визуелно. Тематски ниво пројекта се тиче предмета истраживања, док се проблематика односи на циљ, панк - музички жанр, дијалектичку природу мог рада и предмета и на теоретску основу пројекта - социолошку и семиотичку димензију панка као хибридног стила.

Аналогно семиотички протумаченој *хомологији*, савршеној уређености панк стила, која се огледа у усклађености свих симбола и елемената панк стила који су споља непрозирни, и моја основна композициона конструкција - мрежа, представља савршену уређеност унутар кога елементи комуницирају. По Дику Хебдицу, стилови могу да се дефинишу као *значењске праксе*. Стил као и уметност редефинише кодове стварајући нове: *...естетско изражавање тежи да саопшти појмове, детаље, сложености, који још нису формулисани, и стога, чим неки естетски ред почне да се опажа као код (као начин изражавања појмова који су већ формулисани), уметничка дела настоје да изађу изван тог кода док истражују његове могуће промене и проширивања... Већи део привлачности уметничких дела лежи у начинима на које они истражују и модификују кодове које привидно користе* (Culler, 1976 и Хебдиц, 1980: 125).

Моја *значењска пракса*, изведена из Хебдицове социолошке студије, а коју је аутор конципирао на основу структуралистичке теорије Кристеве, ближа је *семиотичкој* јер се бави директним, звуком, ритмом и значењем у процесу, него *симболичкој* која се изражава кроз преносна значења. Као што сам претходно нагласио *хомологија* поткултурног стила панка одраз налази у мојој композиционој мрежи унутар које се сродна значења међусобно усаглашавају у целовитост која одликује стил панка. Дијалектичка целина подразумева *хомологију*, уједначеност са једне стране, и агресивну директност којој је ближи *прекид* него *спој* (Кристева а затим Хебдиц илуструју ову значењску праксу Ајзенштајна и његове иновације у поступку монтаже у филму *Крстарица Потемкин*), а наратив се у мојим радовима више прекида него што поседује континуитет, то је више низ асоцијација. На тај начин, панк стил рекреирам ишчитавањем церебралне лирике Годара и Лојда која се може тумачити на различите начине. Наиме, реторика панка је непрозирна и несхватљива, није реч о скривеном

значењу већ о многобројним могућим значењима. (Годар ми је то наговестио 2011. када смо разговарали о мојој перцепцији његових текстова)

Таква читања су и одвише дословна и одвише нагађајућа. Она су екстраполације из моћне реторике саме поткултуре, а реторика се сама по себи не разуме: она може рећи шта мисли, али не мора нужно да „значи“ оно што говори. Другим речима она је непрозирна: њене карактеристике су део њеног публицитета. (ibid.)

6.6.5. Акорд, теорија музике

Акорд је истовремено звучање најмање три тонова различите висине. (Тајчевић, 1982:140)

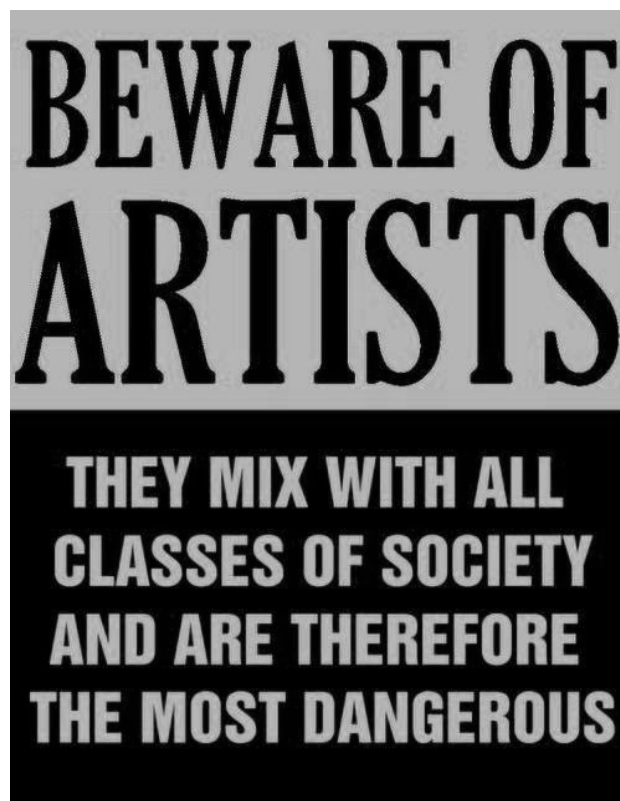
Композициону музичку структуру жанрова популарне музике чини низ акорда. Акорд је *сазвучје*, група од три или више тонова одсвираних у исто време, а три или више гитарских акорда у музичкој структури панк песме међусобним смењивањем дају ритмичку основу, док мелодију (ако то може да се назове тим именом) носе вокал и бас гитара.

Аналогно музици панка, у ликовном изразу, доминантни елемент, поред композиције, је ритам. Ритам стварам смењивањем засићених поља и оних која представљају паузу. Контраст не постижем само односом светлог и тамног, већ и ритмовањем монохроматских и обојених поља, квадратних поља којима доминира слика и оних на којима је текст значајнији.. Боја звука преточена је у обојење поља. Динамичној и дисхармоничној мелодији одговара јарки колорит. Сличан флуоресцентном розе/жутом колориту графичког решења Џејми Рида за омот плоче Секс Пистолс - *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, избор бојених поља алудира агресију и бес, покретачке емоције панка. Такву палету, уз јак контраст са црном, употребљавам за решавање својих радова. Она је у ери панка сматрана изузетно ружном у естетском смислу. Моја замисао је да употребом суженог опсега средстава изазовем реакцију код гледаоца, сличну дејству панк песме на слушаоца.

Први корак у формалном смислу био је да одредим мању целину - композицију у оквиру веће целине - групе радова. Та модулarna целина која одговара једној слици - хибриду димензија 144 x 96 цм (6 x 4 поља димензија 24 x 24 цм) је акорд. Свака од *акордних целина* кодира целу песму у структури строфа – рефрен – строфа - рефрен, а кључ за читање криптованог материјала јесте целина од 10 слика, акорда који се смењују. Примењујем могућност варијабилног тиража који је тековина савремене графике. И поред тога, исти акорд који се понавља и на другом месту у песми (укупно има пет различитих акорда који се смењују по одређеном редоследу који сам добио од Вика Годара, композитора и фронтмена Сабвеј Сект, за песму *Нико се не плаши*) су скоро идентични, истог колорита, наравно као вишегласје истог распореда тонова на осовини која означава жице, односно прагове врата гитаре. Структура полиптиха за песму Сабвеј Секта *Нико се не плаши*, дата кроз варијабилни тираж и изражена у акордима изгледа овако: строфа: G дур/ снижени В дур/ F дур/ G дур/ снижени В дур/ F дур; рефрен: C дур/ снижени В дур/ G дур/ снижени В дур. Строфа и рефрен се у песми понављају два пута али сматрао сам са би било монотono понављати сет строфе и акорда односно десет акорда јер би двадесет хибридниh радова на изложби било превише.

Приликом рада на графици, примењујући слободну употребу медија, имам утисак да када изведем један рад, након довршетка он као да се прелије у почетак следећег чиме се стиче утисак флуидности. Слично је и са циклусима радова који се, када серија досегне климакс, преточе у наредну серију радова. Овај процес контролишем доносећи одлуку где ће се један пресећи, односно где ће почети следећи. Оно што сматрам важним је свест о томе шта желим да постигнем, где се метод јавља као идеја идеје, поступак ка досезању циља, а да се при томе сачува и осећај који доживљавам радећи на појединачним радовима. Флуидност и хибридност графике онако како је ја схватам и доживљавам чини отвореност медија која ми одговара. Врло често идеју конципирану у једном раду претачем у други користећи могућности механичке репродукције, употребљавам поново готова клишеа и отворена сита за сериграфију стварајући нову сликовну *буријоовску* компилацију, ношену новим значењем и енергијом.

Графика је медиј који је захваљујући својој демократичности идеално субверзивно средство за довођење ниске и високе културе у исту равн а и панк је управо то, феномен који изједначава уличну креацију и високу моду Вивијан Вествуд и Зандре Роудс, *уради сам* естетику и високу продукцију сајберпанка. У том контексту спој графике и панка ме подсећа на слоган који је пласиран средином 1950-их у Вашингтону у време сенатора Џоа Мекартија и лова на комунистичке вештице *Чувајте се уметника, они се мешају са свим друштвеним класама и због тога су најопаснији.* (ил.27)



ил. 27. *Чувајте се уметника, они се мешају са свим друштвеним класама и због тога су најопаснији* (плакат из 1950, кампања сенатора Мекартнија, САД)

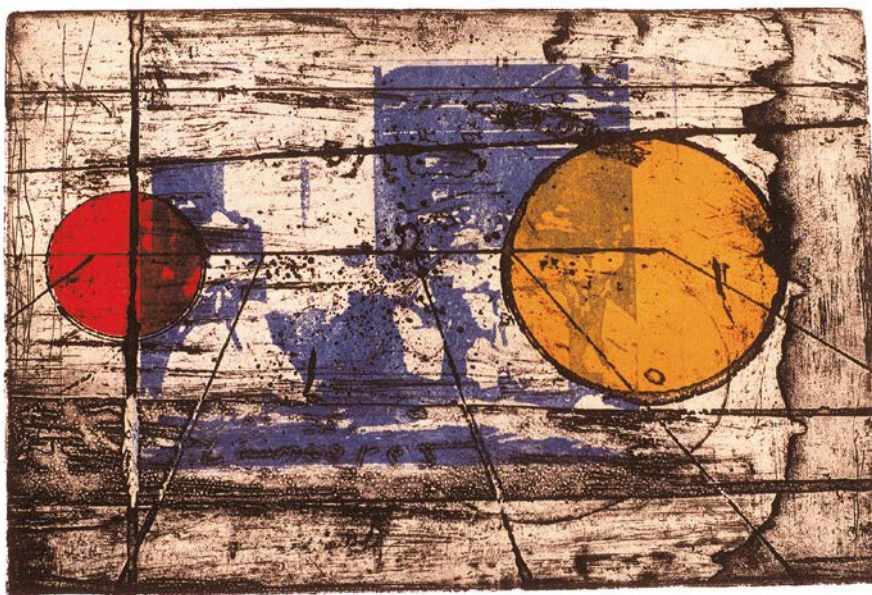
6.6.6. Свет слика

Као уметник који се бави фигуралном уметношћу посветио сам пажњу *свету слика* (*l'imagerie, фр.*), који ће формално одговарати садржају радова. Осим основног *синестетичког* циља, битно ми је да укључим политичку некоректност, али и асоцијативност, метафоричност слика у визуелном рекреирању церебралних текстова

Годара и Лојда. У случају Годара, асоцијације делимично прате контекст песме која се може тумачити са различитих субјективних позиција али која садржи снажну антиконзументичку ноту.¹⁰⁰ У случају баналне и вулгарне песме *ВИ ДИ* Прифектса, мој визуелни речник политичке некоректности је још оскуднији и баналнији, укључује моје документарне фотографије јавне куће у Немачкој, фотографије полуобнаженог певача Лојда на концерту из 1978. које сам позајмио од извесног Брендана Џексона, и друге призоре који директно представљају или подсећају на секс, болест, прљавштину и насиље. Све је дато у форми ироничног и само-ироничног коментара. У овом случају контекстуална прљавштина је заменила физички израђену патину и неочишћеност ранијих радова из серија посвећених пост панку (2005-2009.), излаганим на изложбама у Београду (Галерија УЛУС, 2006), Суботици (Модерна галерија Ликовни сусрет, 2009) и у Нишу (Галерија савремене уметности Ниш - Галерија *Србија*, 2011.).

Елемент који је могући мост између музике као *темпоралне* (временске) и визуелне уметности као *спатиалне* (просторне) је репетитивност, правилно понављање одређених делова, сцена. Репетиција је често коришћена у постмодерној неокласичној музици (Michael Nyman, Gavin Bryars) и сликарству (Ворхол). Два разнорода уметничка поља као да се приближавају кроз особину трећег, филма, а утисак би најближе могао да се опише као *синематичност*. Овакво решавање проблема односа време - простор, у за то непримереном медију - графици, начео сам серијом мултипликованих графичких инсталација посвећених браћи Лимијер 2003. године (ил. 28.) и серијом *Јахач без коња* са Мусолинијем који цогира, 2005. (ил. 29.)

¹⁰⁰ *Антиконзументизам* је чест лајтмотив панк и пост панк песама. *реф.* X Ray Spex - *The Day World Turned Day Glo*, The Slits - *Spend, Spend, Spend*, The Saints - *Know Your Product*, Sex Pistols - *Holidays in the Sun*, Pop Group - *We are all Prostitutes* (са чувеном строфом *Сви смо проститутке, свако има цену. Робне куће су наше катедрале*, Марк Стјуарт, 1980).



ил. 28. Александар Младеновић, *Дуга потрага за светлостима (Лимијерима)*, комбинована техника, 24 x 36 цм, 2002.



ил. 29. Александар Младеновић, *Јахач без коња*, сериграфија и бакропис, 50 x 70 цм, 2005.

6.6.7. Колорит, употреба флуоресцентних боја

У новој серији хибридних радова одлучио сам да употребим флуоресцентни¹⁰¹ колорит карактеристичан за панк. Он у панку представља све дрско, вулгарно, шокантно, неприродно, хемијско, асоцира на радиоактивност и еру кулминације хладног рата и нуклеарне кризе. Истовремено, колоритом се поигравам са кичом и психоделијом, који су део репертоара контракултурних и субкултурних појава. Пренаглашену извештаченост и *лош укус* флуоресцентних боја схватам и као критику малограђанштине и аристократије, заједничких непријатеља друштвених изгнаника - егзистенцијалиста, битника, хипика, теди бојева, растафаријанаца, модова и панкера. Намера ми је да флуоресцентне (*Day-Glo*) боје не користим механички, већ као звучне акценте појединих шкрипавих тонова и акорда Сабвеј Сект, или у сагласју са моћном, засићеном црном бојом. Овде наступа *дисхармонија* и раштимованост панка као изражајно средство које подразумева грешку као саставни елемент композиције. Ја их употребљавам за акценте, кружна, бојом засићена поља која у преносном смислу означавају тон (добити притиском одређене жице на одређеном прагу и њеним окидањем).

О хемизму колорита Поп арта у Ворхоловом раду писао је Ги Скарпета (Guy Scarpetta) у *Повратку барока*. По Скарпети, неприродност флуоресцентних боја савршено одговара изопачености и извештачености Ворхолове естетике. Слично је и са панком и флуоресцентним, неприродном палетом, а песма Поли Стајрин (Poly Styrene)¹⁰² и њене групе X Ray Spex *The Day World Turned Day Glo* (Дан када је свет

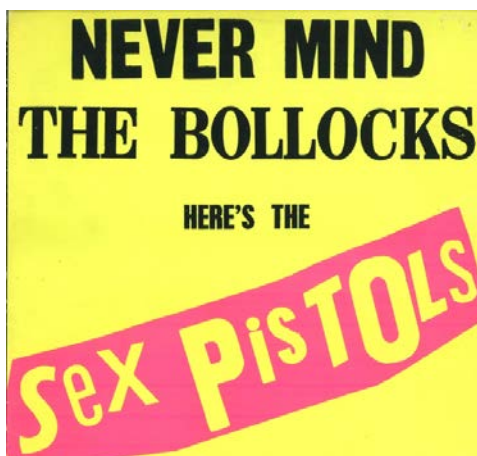
¹⁰¹ Флуоресцентне боје, од открића браће Свицер (Switzer) и оснивања компаније у Кливленду, 1930-их, која ће добити име као и саме боје, *Day Glo* (*светле као по дану*, прим. аут.), пратио је глас лошег укуса. Првобитна намена ових боја била је у америчкој војној индустрији за ознаке на летилицама, маркирање, а у послератној цивилној употреби скоро искључиво се користи у рекламној индустрији. 1960-их, у време хипи *психоделије*, флуоресцентне боје налазе примену у плакатима, омотима и другим артефактима, а поједини хипици чак њима боје и тело. У хипи контракултури, флуоресцентне боје симболишу халуцинације под утицајем дрога. Посредством хипија, флуо боје доспевају и на филм. Године 1968. критичар часописа *Listener* осуђује као знак вулгарности бљештаву примену ових боја на филму *The Girl on a Motorcycle*, Цека Кардифа (Jack Cardiff) из 1968. као метафоре сексуалног врхунца. (Leslie and Watson, 2002).

¹⁰² Poly Styrene, панк акроним певачице и игра речи која у преводу значи *полистирен*, односно *стиропор*

постао флуоресцентан) из 1978. год. у духу високо еколошке свести и на визионарски начин говори о присуству и штетности пластике и вештачких материја, истовремено шаљући свету анти-конзументичку поруку. (ил. 30)



ил. 30. Омот сингла X Ray Spex, *The Day The World Turned Day-Glo*, EMI, 1978



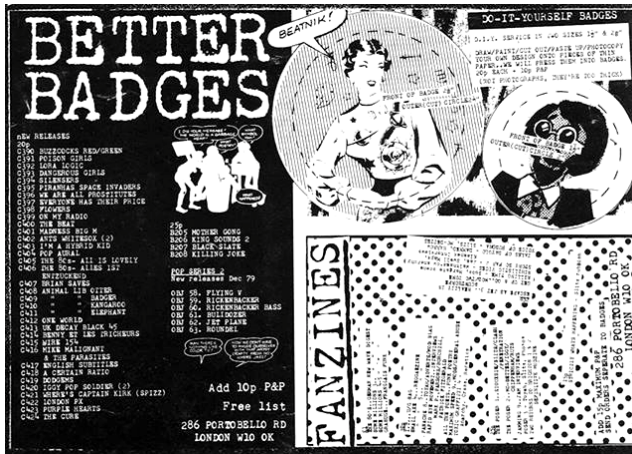
ил. 31. Џејми Рид, омот за албум Секс Пистолс, *Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols*, Virgin Records, 1977

6.6.8. Претходница естетике панка: Психоделија 1960-их

Утицајна британска уметничка група *Hapshash and the Coloured Coat* коју су чинили графички дизајнери Мајкл Инглиш (Michael English) и Најџел Вејмут (Nigel Waymouth) своје препознатљиве постере за авангардне групе као што су Пинк Флојд, изводили су у формалном духу *Neo Art Nouveau*-а, а новина коју су донели у

графичком смислу била је смела употреба и комбиновање флуоресцентних боја. Постери су штампани у техници сито штампе, а већина датира са краја 1960-их, прецизније из 1967-е године. Малколм МекЛарен, главни креатор идентитета панка, по речима Џона Севица, рок критичара и писца, био је привучен флуоресцентним бојама штампаним француским часописима Ситуационистичке Интернационале. Овај визуелни аспект можда је имао и већи утицај на развој панк естетике до садржајни контекст ситуационизма који је као експликацију и авангардни додатак панку Мекларен увео касније. Битна чињеница у разумевању панка је да је панк као поткултура наследио хипи покрет којег је, природно смењивању једне културне форме другом, декларативно негирао. Главни креатори естетике раног панка који ће се кретати од уличне ка високој моди и у смислу графичког идентитета чистој форми са формалним иновацијама у духу *естетике ружног*, генерацијски су повезали хипи и панк (Малколм Мекларен, Џејми Рид, Вивијан Вествуд, Хелен Велингтон). Ови аутори припадали су и новом времену, похађали су уметничке школе крајем 1960-их и почетком 1970-их, где су се упознали са идејама ситуациониста и лево оријентисаних личности у уметничком миљеу Енглеске.

Конекција хипи покрета у заласку и новог доба је и часопис IT са Џолијем Мекфајом, једним од уредника, који ће значајно допринети развоју *уради сам* демократизације графичке и музичке индустрије. Мекфај ће свој концепт *слика као вирус* (*image as virus*), из хипи контракултуре пренети у панк, и у филозофију своје компаније Бољи бецеве (Better Badges) (ил.32), највећег британског независног произвођача и дистрибутера бецева и фанзина у ери панка и пост-панка. Мекфај подиже *уради сам* концепт на виши ниво. Слично Џефу Тревису (Geoff Travis), власнику независне издавачке куће Rough Trade Records, Мекфај запошљава и збрињава велики број музичара и маргиналаца.



ил. 32. Реклама за produkciju beceva i fanzina Better Badges, objavljena u muzickom časopisu Zig Zag (Zig Zag), krajem 1970-ih ili početkom 1980-ih. U gornjem desnom uglu je reklama za uradi sam becz, praksu koju je Mekfaј uveo za fanove koji bi poslali kolaž, crtež, fotokopiju ili isecak iz štampе i za cenu seriјski proizvedenog beca mogli da dobiјu svoj proizvod.

6.6.9. Kolaž: Tehnika i/ili subverzivni čin

Kolaž je rad napravljen od isecenog ili iscepаног и залепљеног папира.

Kada su drugi, равни елементи апликовани и залепљени, као што су тканина или перје, али је општи утисак дводимензионалан и углавном је коришћен папир, елементи су спецификовани као „колаж од папира, тканине и перја“. Корисно је напоменути да Швитерс користи разноврсне фрагменте, укључујући ижврљане папире из бележница, карте за воз или аутобус, марке, и омотнице цигара. Берлински дадаисти употребљавају сличну, разноврсну мешавину папирних материјала.

Фотомонтажа је колажни рад који садржи исечене или исцепане фотографије или репродукције фотографија. Ако је фотомонтажа фотографисана и одштампана (мисли се на развијену фотографију, прим. аут.), резултат се означава као репродукција фотомонтаже. (Dickerman, 2006)

Колажни приступ који користим за мене има двоструко значење, као техника визуелне уметности и као став, субверзивни уметнички и идеолошки чин. Колаж је демократична техника која је свима доступна, а са друге, стране колаж симболизује став да су многи уметнички и друштвено-политички покрети и феномени (Дада, ситуационисти, панк, пост-панк) идеје представљали овом дисциплином. Њена непосредност и мени као аутору омогућује спонтану и брзу пројекцију мисли и ставова,

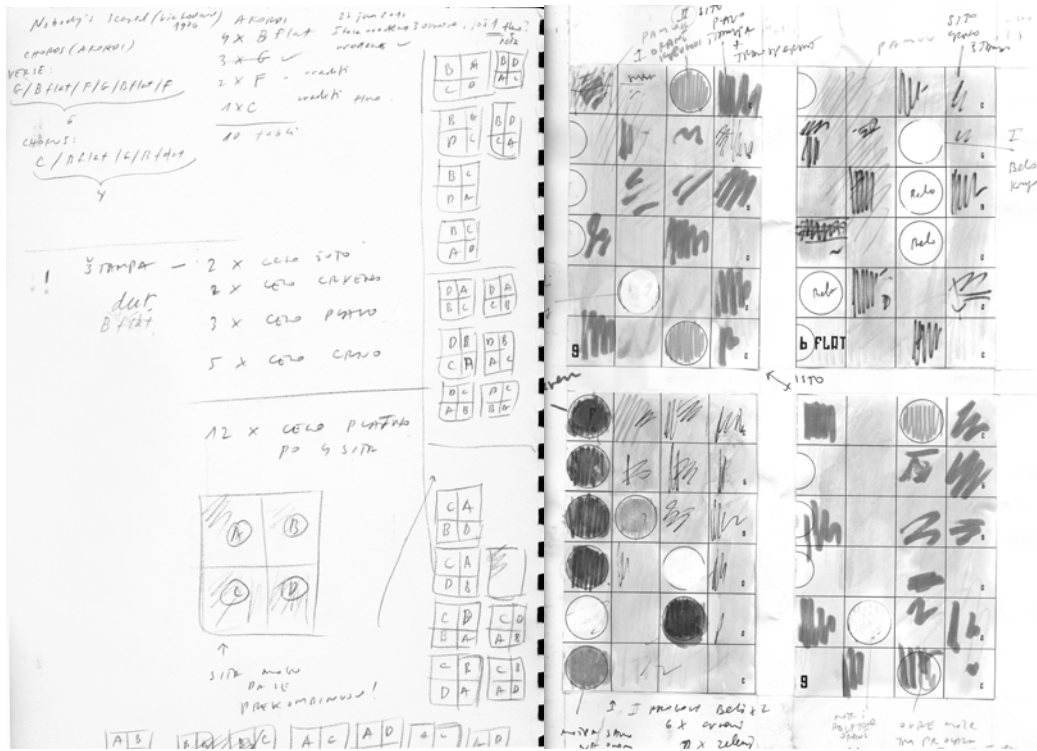
а лако је применљива и као предложак за графику. Такође, колаж је погодан за моју омиљену комбинацију фото сегмената и цртаних или сликаних партија, што би по Дикермановој могло да се подведе и под *монтажу*, у зависности који материјал преовлађује. У пројекту, раније *физичке* колаже делимично сам заменио дигитално манипулисаним колажима, ближим фото-монтажи, схваћеним као засебне, мање целине, погодне за квадратне модуле, које спајам у композициони систем објашњен на почетку овог поглавља. Он представља симболички оквир 4 (гитарска прага) x 6 (жица на гитари). Таква шема представља захвалну припрему за графику, нарочито изведену сито штампом. Њу штампам из више фрагмената како бих *уради сам* маниром на што лакши и јефтинији начин добио ефектни отисак монументалних димензија на платну. Платно као носилац ми омогућава лакшу манипулацију. Племенити памук на коме штампам, подсећа ме као материјал на старе излизане панк мајице које су штампане истом врстом штампе, сито штампом. Понекад радим и *хибридни* колаж: физички направљен колаж скенирам или фотографишем тако да ова дигитална субверзија симулира настанак уметничког дела на традиционални начин.

6.7. Оперативни модел: Практични рад као главни део пројекта/ очекивани резултати истраживања

Проф. др. Бранка Копецки именује део пројекта који представља акцију и резултат уметничког истраживачког пројекта који ће бити изложен погледу јавности, *оперативним моделом*. Овај назив чини ми се најпримеренијим када је у питању акција, операција, уметничко деловање, Кантов *Vernunft* или спекулативни разум. Та креативна компонента практичног рада, вођена емоцијама и саморефлексивним визуелним мишљењем чини суштинску разлику између уметничког и научног истраживања које *хода* прецизним токовима одређеним научним постулатима (примерено природним наукама). Термин *истраживања вођеног праксом*, у току последњих година замењен је у вокабулару уметничког истраживања термином *истраживање у уметности и кроз уметност*. Претходно коришћени термин односио се и на праксе које су техничке природе, као на пример медицинску негу и пољопривреду.

Нову одредницу која дефинише истраживање у уметничкој пракси и која је данас прихваћена у академском уметничком миљеу, срео сам први пут у књизи *See it Again, Say it Again; The Artist as Researcher*, уреднице Јанеке Веселинг, а која садржи текстове уметника и академских радника на тему уметничког истраживања и укључује ставове *pro et contra*.

На конференцији *Проблематика односа између креације и научног истраживања* који је проф. др Бранка Копецки одржала на Универзитету уметности у Београду априла 2010. године, професорка Копецки је објаснила поимање *оперативног модела* у случају свог докторског пројекта¹⁰³:



ил. 33. Дијаграми са композиционим шемама из скицен блока, оловка, фломастер, колаж, 2011.

Тај ујетнички пројекат је оно што ја називам оперативним моделом или оперативним концептом, или боље речено једном отвореном формом визуелног размишљања која омогућује акцију, која дакле омогућује конкретан

¹⁰³ Проф. др. Бранка Копецки је професор на Универзитету Квебека у Троа-Ривјеру и Универзитета Лавал, Квебек, Канада, а први је носилац титуле PhD из области креације на Универзитету Лавал. У уметничкој пракси бави се фотографијом и мултимедијалном уметношћу.

умјетнички гест и самим тим постојање једног конкретног умјетничког дјела...

Мој визуелни рад није дакле доказ за научну хипотезу него оперативни модел који функционише као метафора фотографије која увијек артифицијелно успоставља везе међу моментима и видљивим елементима реалности у једном простору који је она сама успоставила и креирала.

Предавање професорке Копецки било је кључно за моје схватање докторског уметничког пројекта које мора донети новину у пољу уметничких доктората, да рефлексија и акција треба да теку паралелно и да је *оперативни модел* кључни део докторског уметничког пројекта који егзистира у сопственој реалности. Писани део пројекта урађен по стандардима научне докторске тезе ништаван је без вредног и новог уметничког дела проистеклог из истраживања. *Псеудо* научни карактер писаног рада је опасност која проистиче из когнитивне компоненте уметничког пројекта. Оперативни модел схватам на флуидни начин, као креативни *процес* у изради уметничког дела али и *резултат* стваралачког процеса. У поступку који примењујем у креацији, крећем се између модерничког *усамљеничког делања* у атељеу и постмодерничке *релационистичке естетике*, (Bourgiaud, 2001) где укључујем друштвену интеракцију у креативном чину, најпре са актерима панк сцене кроз креативну размену и коментаре, преко сарадње са мајстором штампаром који узима учешће у креативном поступку штампе, до публике као крајње циљне групе која реагује на радове. Овим задовољавам социолошку функцију мог рада истовремено алудирајући на друштвену, по мени најважнију димензију панка.

Желим да нагласим кључне речи *флуидност* и *хибридност*, јер и што се тиче панка и мог рада реч је о нечему чија се перцепција мења кроз време. Мој уметнички рад се стално мења, покушавам да систем оставим отвореним. Веза са прошлошћу и личном историјом не представља опасност херметизовања јер служи као ембрионална фаза истраживања која се преобличује до крајњег резултата. Однос према протеклим циклусима и истраживањима сматрам важним јер се нови пројекти настављају на претходне, има доста покушаја али и *ревидирања* ставова јер се човек, уметник мења у тежњи ка остварењу тог *савршеног* дела. Осврт уназад не значи враћање на старо, јер рециклажу сопствених старих мотива у уметности не сматрам квалитетом, већ идејном

регресијом. Савршено није схваћено као естетски појам већ као задовољење очекивања од сопственог рада који у уметности као виду утопије никада не досежемо.

Текстуални рад који је настајао паралелно са оперативним моделом конципирао сам као Дневник истраживања, доста ентропичан и разуђен, са пуно понављања које ми је служило као *мантра*, да бих се стално држао лајтмотива *панка* као основне осе пројекта. Слично практичном раду, употребио сам колажно мишљење и у сређивању овог *bricolage-a*, компилације која је често подсећала на језик *тока свести* да бих на крају употребио *постпродукцију* у прочишћавању компилованог и одвајању битног од мање значајног.

7. Остварени резултати

7.1. Презентација резултата практичног рада: Изложба *Панк и хибридна графика*, Галерија УЛУС, Београд, септембар 2012

Интересантно је како се уметност опире готовим решењима. Замислио сам да серију *Нико се не плаши* изложим оним редом који чини распоред акорда, односно хибрида који представљају акорде у строфи и рефрену песме. Тај распоред акорда требало је да изгледа овако: строфа: G дур/ снижени В дур/ F дур/ G дур/ снижени В дур/ F дур; рефрен: C дур/ снижени В дур/ G дур/ снижени В дур. У стварном простору галерије овај распоред је деловао потпуно нескладно, а изостала је и визуелна провокација. Планирани распоред радова у оквиру полиптиха могао је да буде репрезентативан само у виду непрекидног фриза на јако дугачком зиду (по мојој процени за серију од 10 радова димензија 144 x 96 cm био би неопходан зид од 15 метара). Изломљени простор галерије УЛУС-а условио је не само декомпоновање циклуса, већ и комбиновање са другим циклусом од седам радова Прифектс–Ве де, и елиминисање једног акорда - C дура, који се у серији од десет радова метафоричне строфе и рефрена песме који чине полиптих, понавља три пута.

Оно што је било добро у вези са изложбом јесте успостављање односа између саме поставке и публике. Публика је реаговала на моје радове, на позитиван или

негативан начин што је за уметника одличан резултат. Кодирање акордима провоцирало је, ребусу налик, тумачење посматрача. Хроматски уједначени и неутрални радови смењивали су са радовима са дисхармоничним, флуоресцентним колоритом и вероватно је и ово ритмовање допринело визуелној интриги поставке. Тумачење контекста појединачних радова од стране посматрача, иако је реч о правилним конструкцијама у мрежи од по 24 поља, не иде линеарно, са лева на десно или обратно, или одозго на доле. Сlike и појмови се не синтетишу код посматрача на унапред одређен начин. Ту је постигнут циљ да се церебрална и асоцијативна порука Годарове песме *Нико се не плаши* ишчитава на сличан начин са моје хибридне графике као низ асоцијација у уобличавању целине. У случају Лојдове песме *ВИ ДИ*, визуелне асоцијације су директне и бруталне. Настојао сам да задржим опори хумор, иронију и само-иронију која као заједничка нит повезује Годара, Лојда и мене. Агресија, енергија беса панк песме је у оба случаја приказана кроз уређен систем мреже, грида. Бојана Бурић у предговору каталога моје изложбе *Панк и хибридна графика* цитира извод из *Побуњеног човека* Албера Камија: *Побуна у свом најелементарнијем виду представља, парадоксално, тежњу ка реду...* Ту је садржана дијалектичност и анахроничност панка, али и проблематике мог рада.

Са ишчитавања слика и појмова, асоцијација, са игре текстура и пауза поглед посматрача се креће ка круговима - тоновима и могућем тумачењу њиховог распореда као тонова - елемената који чине гитарски акорд. Овај закључак није нужан и до њега мање рецептивни посматрач може да дође тек читањем текста у каталогу или у директном разговору са уметником. Онај посматрач који има одређено музичко образовање или осећајну прозорљивост можда ће продрети у иницијално значење серија слика. У првој серији, распоред се да наслутити тиме што сам свих десет радова означио као варијабилни тираж, редом од 1/10 до 10/10. Осим тога што ми савремена графика дозвољава могућност варирања отисака у оквиру тиража, на такво нумерисање хибридних графика одлучио сам се и да бих себи олакшао распоред радова на изложби и како бих посматрачу дискретно помогао при тумачењу целине. *Индустријски* аспект радова потенцирао сам тиме што су и тираж али и потпис одштампани у техници сито штампе. Ту се назире и моја стратегија дијалектичке *озбиљне игре*, лудичности кроз озбиљан рад, а до које сам дошао независно од каснијег сазнања да тај став делим са још неким уметницима као што је Вилијам Кентриџ (William Kentridge). Процес рада у

графици доноси различита изненађења, правце у којима можете да се крећете и у тој неизвесности садржана је лепота овог медија.

На неким од радова уочљиве су грешке, погрешно одштампани кругови, односно тонови у распореду акорда. Они су прецртани сито штампом одштампаном линијом и поново су одштампани на исправним позицијама. Ова грешка у раду мени се показала као корисна, јер асоцира на могуће грешке у свирању нарочито када је панк у питању. У панку је акценат на утиску, на грешци, на аутентичном или симулираном музичком аматеризму. У овом музичком хаосу, увежбаност и знање су декларативно сматрани непожељнима. Ова грешка помогла ми је још и у премошћавању разлика између темпоралне и просторне уметности, музике и слике, асоцирајући на кретњу и промену које одликују уметничко поље музике.

Ликовни критичар је напис о мојој изложби насловио са *Умивени призори панка*. Ово тумачење ми у извесном смислу чини комплимент јер је мој рад лично и савремено тумачење панка. Он није имитација графичких решења из ере панка и поред тога што користим и документе и меморабилију из епохе панка са којима комбинујем моје ауторске радове као модуле који се прожимају. Агресивност и динамика графичких решења панка, па и првих, Џејмија Рида, Линдерове или Марка Перија, аутора фанзина *Sniffin' Glue*, по правилу се заснивају на предвидљивој хаотичности и парадоксу дадаистичких или ситуационистичких колажа.¹⁰⁴ Током рада на *оперативном моделу*, често ми је одзвањала нечија мисао да је панк нестао чим је добио назив¹⁰⁵ и чим су његови сакривени симболи били објашњени, а то се десило још 1977. године. У радовима сам настојао да провоцирам реакцију, да избегнем предвидивост панка, остављајући одређене дилеме отворене пред гледаоцем.

¹⁰⁴ *Détournement*, метода довођења елемената у неочекивани контекст и успостављања везе између неспојивих садржаја.

¹⁰⁵ У почетку, главни актери панка нису били свесни назива *панк*, та ознака је дошла касније. Они су се стихијски упустили у струју која их је носила.

Веома ми је важно да су радови наишли и на добар пријем неких од првих панк извођача који нису укључени у пројекат, као Ричарда Џобсона (Richard Jobson)¹⁰⁶ из *Скидс* (*The Skids*) и Бруса Мичела (Bruce Mitchell), бубњара једне од првих панк група *Алберто и лос триос паранојас* (*Alberto Y Los Trios Paranoias*), који су у мојим радовима виђеним на интернету препознали дух изворног панка. Нерцептивност дела публике може да буде и подстицајна за аутора, али и показатељ да радови нису прихватљиви за шири аудиторијум. Velvet Underground су сматрали успешим онај свој концерт који би публика напустила пре завршетка.

¹⁰⁶ Некада певач најзначајније шкотске панк групе Скидс, касније песник, ТВ водитељ Би-Би-Сија, а данас познати режисер филмова независне продукције који у филмовима провлачи дух панка.

8. Закључак

Ако посматрамо панк као колоквијалан¹⁰⁷ и значењски ефемеран, неодређен појам, можда је и неодговарајуће приступити овом феномену као предмету научног истраживања. Са становишта уметничког истраживања, његова субверзивна природа, виталност, стална актуелност, негација и анархичност, а нарочито креативни потенцијал и отвореност, чине га инспиративним предметом уметничког истраживачког пројекта. Мој мотив да панк узмем за предмет истраживања потиче из личне историје и из креативне размене и сарадње са Виком Годаром и Робертом Лојдом, једним од главних протагониста раног британског панка и највећих панк креативаца¹⁰⁸. Циљ пројекта, преношење музичких вредности панк песме у вредности визуелне уметности спровео сам имајући на уму *уради сам* или *bricolage* методу панка, ситуациониста и летриста, колажни спој разнородних елемената. За идеални медиј којим ћу извести пројекат изабрао сам хибридную графику, савремену, пост-дигиталну графику чија хибридна природа одговара хибридној природи панка као амалгама различитих стилова. Истраживачки пут навео ме је на теоријско поље које је највише одговарало мом сензибилитету али и предмету истраживања – хибридно поље студија културе, укључујући социологију, теорију музике и историју популарне музике.

Резултат нема првостепени утисак памфлетске, дневно-политички ангазоване уметности. То је циклус радова чији је социјални ангажман сликан кроз кодове, а визуелни језик који користим је истовремено естетизован и опор. У дијалектичком систему у коме паралелно владају хармонија и анархија, моја хибридна графика звучи реско као дисхармонични панк акорд.

Појам закључка у уметности асоцира на готово решење и херметичност система. Уметник је ту да постави питања, а не да изведе закључак. Враћам се на појам

¹⁰⁷ У панку се упражњава свакодневни, улични говор.

¹⁰⁸ Вик Годар, Роберт Лојд и Роберт Симонс брзо су напустили панк и отишли напред у креативном смислу, остављајући помало атмосфере панка у свом раду као зачина који ће додати сок њиховим песмама и албумима који су настајали још 30-ак година након почетка на британској панк сцени, а још увек су активни.

полисемије из области семиотике, да сваки текст може да провоцира бескрајни низ значења, што је заједничко и за уметност и панк.

Београд, фебруар 2014.

9. Списак изложених радова

1. Subway Sect - Nobody's Scared, G дур акорд, 1/10
2. Subway Sect - Nobody's Scared, снижени В дур акорд 2/10
3. Subway Sect - Nobody's Scared, F дур акорд 3/10
4. Subway Sect - Nobody's Scared, G дур акорд 4/10
5. Subway Sect - Nobody's Scared, снижени В дур акорд 5/10
6. Subway Sect - Nobody's Scared, F дур акорд 6/10
7. Subway Sect - Nobody's Scared, C дур акорд 7/10
8. Subway Sect - Nobody's Scared, снижени В дур акорд 8 /10
9. Subway Sect - Nobody's Scared, G дур акорд 9/10
10. Subway Sect - Nobody's Scared, снижени В дур акорд 10/10
11. The Prefects - VD, риф E5 A7 - E5 A3, 1/10 флуоресцентна плава
12. The Prefects - VD, риф E5 A7 - E5 A3, 2/10 флуоресцентна розе
13. The Prefects - VD, риф E5 A7 - E5 A3, 3/10 флуоресцентна жута
14. The Prefects - VD, риф E5 A7 - E5 A3 4/10 са флуоресцентним круговима
15. The Prefects - VD, риф E5 A7 - E5 A3 5/10 3D
16. The Prefects - VD, риф E3 A5 - E3 A5 1/10 флуоресцентна розе/жута
17. The Prefects - VD, риф E3 A5 - E3 A5 2/10 монохроматска верзија

Сви радови су изведени у хибридном техникама сериграфије и акрилика на платну,
димензије : 144 x 96 цм, 2012

Пратећа мапа графика ограниченог тиража садржи пет графичких листова, штампаних
у техници сериграфије на папиру, 100 x 70 цм, 2012, тираж 5.

10.1. Библиографија

- Ackelsberg, Martha A, *Free Women of Spain: Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991. ISBN 978-0-253-30120-8
- Arendt, Hannah, *Life of the Mind*, unfinished at her death, Ed. Mary McCarthy, 2 vols, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. ISBN 0-15-107887-4
- Аристотел, *О песничкој уметности* (превод: Ђурић, Милош), штампарија КМ: Бојковић, Београд, 1935.
- Bessman, Jim (in association with the Ramones) - *Ramones: An American Band*, New York, St Martin's Press, 1993
- Bruce, Steve, *Sociologija*, Šahinpašić, Zagreb, 2005; naslov originala: Bruce, Steve, *SOCIOLOGY*, Oxford University Press Inc, New York, 1999.
- Бортвик, Стјуарт и Мој, Рон, *Популарни музички жанрови*, Слио, Београд, 2010
- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, Lukas & Stenberg, New York, 2002
- Cleaver, Harry, *Reading Capital Politically*, АК Press, Oakland, 2000 (1979)
- Cohen, Phil, *Sub-cultural Conflict and Working Class Community*, Working Papers in Cultural Studies. No.2, University of Birmingham, Birmingham, 1972
- Colegrave, Stephen & Sullivan, Chris, *Punk*, Bounty Books, London, 2013, first edition 2001

- *Constituent Imagination: Militant Investigations /Collective Theorization*; (ed.) Stephen Shukaitis/David Graeber/ Erika Biddle, 2007, AK Press, Oakland/Edinburgh/West Virginia
- Ben Holtzman / Craig Hughes / Kevin Van Meter, *Do It Yourself...and the Movement Beyond Capitalis*, поглавље у *Constituent Imagination : Militant Investigations / Collective Theorization* ; Stevphen Shukaitis/ David Graeber/ Erika Biddle, 2007, AK Press, Oakland/Edinburgh/West Virginia
- Бурић, Бојана, *Панк и Хибридна графика*, предговор каталога самосталне изложбе Александар Младеновић Лека, Галерија УЛУС, Београд, септембар 2012.
- Видановић, Иван, *Речник социјалног рада*, Удружење стручних радника социјалне заштите Србије : Асоцијација центара за социјални рад Србије, интегрисано у *wikipedia SR*, 2006
- Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1991
- Debor, Gi - *Društvo spektakla*, Beograd, Anarhija/blok 45, 2003.
- Dickerman, Leah (ed.), *Dada*, National Gallery of Art, Washington, (National Gallery of Art, Washington; Centre Pompidou, Musee national d'art moderne, Paris; Museum of Moderna Art, New York), 2006
- Gerzić, Borivoj - *Rečnik anglo-američkog slenga*, Beograd, Istar, 1996-2002.
- Годар, Вик и Симонс, Роберт, *Први корак у писању песме; Панк и Хибридна графика*, предговор каталога самосталне изложбе Александар Младеновић Лека, Галерија УЛУС, Београд, септембар 2012.
- Grabowski, Beth & Bill Fick, *Printmaking: A Complete Guide to Materials and Processes*, London, Laurence King Publishing, 2009
- Hall, Stuart & Jefferson, Tony (ed.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (Cultural Studies Birmingham),

- Heylin, C. *From The Velvets To The Voidoid: A Pre-Punk History for the Post-Punk World*, Penguin, London, 1993.
- Home, Stewart, *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, Edinburgh, AK Press, 1991
- Home, Stewart, *Cranked Up Really High: Genre Theory and Punk Rock*, Codex, Hove, 1985
- Hughes, Geoffrey, *An Encyclopaedia of Swearing: The Social History of Oaths, Profanity, Foul Language, and Ethnic Slurs in The English-Speaking World*, M.E.Sharpe, Armonk, New York, London, England, 2006
- Кант, Имануел, *Критика чистог ума*, Дерета, Београд, 2012.
- Laing, David, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, Open University Press, Milton-Keynes, 1985
- Леви, Мервин (Levy, Mervyn) *Henry Moore, Sculpture Against the Sky*, *Studio International*, мај 1964. у Ђерић Ј. Бранислав (ур.), *Ликовне свеске 3-4*, Универзитет уметности у Београду; Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.
- Marcus, Greil, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, London, Faber and Faber, 2001 (second, revised edition)
- Markus, Grejl-*Tajna istorija kulture 20. veka*, Gradac, Čačak, 2013.
- Neville, Richard, *Play Power*, London, Johnatan Cape, 1971
- O'Connor, Alan, *The Sociology of Youth Subcultures*, Peace Review, Peterborough, 2004, 409-414
- Reynolds, Simon, *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*, London, Faber and Faber, 2005
- Robb, John, *Punk Rock: An Oral History*. Ebury Press, 2006

- Roszak, Theodore, *Kontrakultura*, Zagreb, Naprijed, 1978
- Sabin, Richard (ed.) *Punk Rock: So What?* Routledge, London, 1999.
- Sabin, Roger, *Punk Rock: So What?*, The Cultural Legacy, London, Routledge, 1999
- Saint-Jean-Paulin, Christine, *La contre-culture, États-Unis, années 60, la naissance de nouvelles utopies*, 1997, les Éditiones Autrement, Paris
- Savage, Jon, *England's Dreamin: Sex Pistols and Punk Rock*, London, Faber and Faber, 2005
- Savage, Jon, *Engleski snovi, Sex Pistols i punk rock*, V.B.Z. d.o.o. 2007
- Savage, Jon-*England's Dreaming Tapes*, London, Faber and Faber, 2009
- Сен-Жан-Полен, Кристина, *Контракултура, Сједињене Америчке државе, шездесете године: рађање нових утопија*, Клио, Београд, 1999
- Скарпета, Ги, *Повратак барока*, Светови, Нови Сад, 2003
- Тајчевић. Марко, *Основна теорија музике*, Просвета, Београд, 1982
- Ћинкул, Љиљана, *Александар Младеновић: Штампане ствари*, предговор каталога самосталне изложбе графика и дигиталних принтова, Галерија Графички колектив, новембар 2008.
- Хебдиц, Дик: *Поткултура: значење стила*, Београд, едиција Печат, Рад, 1980.
- Young, Rob, *Rough Trade*, London, Black Dog Publishing, 2006

10.2. Часописи

- Duda, Dean, *Nadziranje značenja: Što je kultura u kulturalnim studijama*, *Reč*, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, br. 64.10. Fabrika knjiga, Beograd, decembar 2001
- Penman, Ian, *In Full Command (Subway Sect: Ambition (Rought Trade); Alternative TV: Life (Deptford Fun City), Waiting For Godard and Other Young Intellectual*,

Singles, *New Musical Express*, November 18th, 1978, (рецензија сингл плоча), стр. 31.

- Chomsky, Noam, *What Makes Mainstraen Media Mainstream*, *Z Magazine*, October 1997

10.3. Предавања

- Копецки, Бранка, Конференција : *Проблематика односа између креације и научног истраживања*, Универзитет уметности у Београду, 2010.
- Leslie, Esther and Watson, Ben, *Comic Marxism: Punk Rock and the Bash Street Kids*, Hochschule für Graphik und Buchkunst, Leipzig, 4 June 2002
- (извор: <http://www.militantesthetix.co.uk>)

10.4. Филмови

- *Romper Stomper* (1992), режија Џефри Рајт (Geoffrey Wright), главна улога Расел Кроу (Russel Crowe),
<http://www.imdb.com/title/tt0105275/>
сајт посећен 30.12.2013. у 20ч 10мин.
- *The Filth and The Fury* (2000), режија Julien Temple, 108'
http://www.imdb.com/title/tt0236216/?ref_=nv_sr_4
сајт посећен 06.01.2014. у 02ч 25мин
<http://www.youtube.com/watch?v=NuWGrAGKt-c>
- *The Girl on a Motorcycle* (1968), режија Џек Кардиф (Jack Cardiff), 91', главна улога Маријен Фејтфул (Marianne Faithfull)
http://www.imdb.com/title/tt0063013/?ref_=nm_film_cin_28
сајт посећен 06.02.2014. у 01ч 20 мин
- *The Punk Rock Movie* (1978), режија Don Letts, документарни филм, 86'
<http://www.imdb.com/title/tt0207685/>
сајт посећен 06.01.2014. у 02ч 20мин

http://www.youtube.com/watch?v=zeTX_E_ldc4

- *The Wild One* (1953), режија Laslo Benedek, glavna uloga Marlon Brando
<http://www.imdb.com/title/tt0047677/>
сајт посећен 30.12.2013. у 22ч 12мин.

10.5. Вебографија (Webografija)

- <http://33revolutionsperminute.wordpress.com/tag/the-mekons/>
сајт посећен 04.01.2014. у 18ч 40мин.
- <http://ctrlstudies.blogspot.com/2007/10/subcultural-conflict-and-working-class.html>
сајт посећен 16.02.2014. у 21ч 48мин.
- <http://miriamschaer.com/>
- http://sr.wikipedia.org/sr/Референтна_група
сајт посећен 16.01.2014. у 23ч 47мин.
- http://en.wikipedia.org/wiki/T._J._Clark_%28art_historian%29
сајт посећен 04.01.2014. у 18ч 48мин.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/UAW/MF>
сајт посећен 04.01.2014. у 19ч 04мин.
- http://en.wikipedia.org/wiki/1973_oil_crisis
сајт посећен 02.02.2012. у 21 ч 48мин
- <http://www.militantesthetix.co.uk/punk/Comic%20Marxism.htm>
сајт посећен 16.02.2012. у 2 ч 02 мин
- <http://www.znanje.org/i/i22/02iv06/02iv0615/aristotel.htm>
сајт посећен 31.01.2014. у 9ч 15 мин.

10.6. Радио емисија

Marc Riley Show, BBC 6Music, URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00c72y1>
сајт посећен у 01.01.2010. у 21ч 15 мин.

10.7. Музика

- Ramones - *Bonzo Goes To Bitburg*, BEG 140, Beggar's Banquet, UK, 1985
- Sex Pistols - *Anarchy in the U.K.*, EMI, 1976
- Sex Pistols - *God Save The Queen*, EMI, Virgin Records, 1977
- Sex Pistols - *Pretty Vacant*, Virgin Records, 1977
- Sex Pistols - *Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols*, Virgin Records, London, 1977
- Sham 69 - *If the Kids are United*, Polydor, London, 1978
- Television Personalities - *Part-Time Punks* (Dan Treacy), Rough Trade Records, 1980
- The Mekons - *The Quality of Mercy Is Not Strnen*, Virgin Records, 1979
- The Nightingales - *In The Good Old Country Way*, Vindaloo Records 1986, & CD reissue Caroline True Records (CTR), 2005
- The Prefects - *Are Amateur Wankers*, Acute Records, New York, 2004
- The Prefects - *Live 1978 - The Co-op Suite Birmingham*, CTR, 2006
- The Prefects - *Motions*, Rough Trade/Vindaloo, 1979
- The Slits - *Cut*, Island Records label (ILPS 9573) ,UK and on Antilles (AN 7077), September 1979
- Various Artists - *Lipstick Traces* (Rough Trade, 1993
- Vic Godard & Subway Sect - *What's The Matter, Boy?*, MCA Records - MCF 3070, Oddball Productions - MCF 3070, UK, 1980
- Vic Godard - *Long Term Side Effects*, Tugboat Records, TUB 003, UK, 1998
- Vic Godard & Subway Sect - *Live & Rare Vol.1*, Gnu Records, London, 2011
- Vic Godard & Subway Sect - *Live & Rare Vol.2*, Gnu Records, London, 2012
- Vic Godard & Subway Sect - *Singles Anthology*, Motion Records, London, 2007
- X Ray Spex - *The Day World Turned Day Glo*, EMI, 1978

11. ЗАХВАЛНИЦА АУТОРА

Захваљујем се на стручним саветима, подрици, уступљеним правима за коришћење текстова и акорда песама, фотографија и пријатељским коментарима:

ментору, ред. проф. Жарку Смиљанићу, ред. проф. Биљани Вуковић, ред. проф. др Милети Продановићу, ван. проф. др Николи Шуици (ФЛУ), ред. проф. Зорану Тодовићу (АУНС), ред. проф. др Милени Драгићевић Шешић (ФДУ), проф. др. Бранки Копецки (UQTR), Бојани Бурић, арт директору ФЛУ, протагонистима раног британског панка: Вику Годару, Роберту Лојду, Робу Симонсу, Полу Аперлију, Брусу Мичелу, Ричарду Џобсону, на праву за коришћење фотографија Прифектса: Брендану Џексону, Џону Кертланду, Дену Селцеру, фанзину Бомбсајт, на фото-документацији о раном панку у Београду: Гвиду Обрадовићу, Бранку Росићу; компанији Спектар, Gpi Inc. Records, Big Print, Caroline True Records, Acute Records; на финансијској подрици за реализацију изложбе: Министарству културе Републике Србије и Секретаријату за културу града Београда ...

11.1. Acknowledgements

Thank you for your kind professional advices and academic suggestions, friendly comments, approvals for use of songs lyrics and chords and photos, support and participation of various kind:

My mentor, prof Žarko Smiljanić, prof. Biljana Vuković, prof. dr Mileta Prodanović, prof. dr Nikola Šuica (FFA), prof. Zoran Todović (AUNS), prof. dr Milena Dragičević Šešić (FDA), prof. dr. Branka Kopecki (UQTR), Bojana Burić, Art Director, (FFA), Ms. Svetlana Šubic for the exhibition catalogue translation, protagonists of early British punk: Vic Godard, Robert Loydd, Rob Symmons, Paul Apperley, Bruce Mitchell, Richard Jobson, for the approval to use their Prefects photos from the era: Brendan Jackson, John Kertland, Dan Seltzer, Bombsite fanzine, Master Printer Andrea Rodić, for the photo documentation on early punk in Belgrade: Gvido Obradović, Branko Rosić; company Spektar, Gnu Inc. Records, Big Print, Caroline True Records, Acute Records; for the financial support of exhibition: Ministry of Culture of Republic Serbia and Council for the Culture of City of Belgrade...

12. Репродукције изложених радова

Стране 133-140.



ил. 35, Александар Младеновић, Subway Sect - Nobody's Scared, снижени В дур акорд 2/10, сериграфија и акрилик на платну, 2012. Фото: Владо Поповић



ил. 38, Александар Младеновић, Subway Sect - Nobody's Scared, G дур акорд, 1/10, сериграфија и акрилик на платну, 2012. Фото: Владо Поповић



ил. 39, Александар Младеновић, The Prefects - VD, риф Е5 А7 - Е5 А3, 2/10 флуоресцентна розе, сериграфија и акрилик на платну, 2012. Фото: Владо Поповић



ил. 40, Александар Младеновић, The Prefects - VD, риф E5 A7 - E5 A3 4/10 са флуоресцентним круговима, сериграфија и акрил на платну, 2012. Фото: Владо Поповић

Александар Младеновић

Графичар и сликар

Рођен је у Београду, 22.05.1967. Дипломирао је на Графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду 1991. у класи проф. Емира Драгуља. Магистрирао је у класи истог професора 1994. год. Члан је Удружења ликовних уметника Србије од 1992. год. Од 1990. до 1999. био је у статусу је слободног уметника. Изабран је 1999. год. за асистента на Графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду. За звање доцента биран је 2006, а у звање ванредног професора 2011. године. У периоду од 2007. до 2010. обављао је функцију продекана за међународну сарадњу Факултета ликовних уметности у Београду, Универзитет уметности у Београду. Активно учествује у ван-наставним активностима Факултета ликовних уметности у Београду и Универзитета уметности у Београду, нарочито у међународној сарадњи. Иницијатор је више споразума о билатералној сарадњи Факултета ликовних уметности у Београду и Универзитета уметности у Београду са партнерским институцијама у иностранству. На конференцији ЕЛИЕ у Генту, 2006. год. учествовао је као представник Универзитета уметности у Београду и делегат на изборној Скупштини. Води се као носилац Споразума о научној сарадњи Универзитета уметности у Београду и Универзитета Квебека у Троа-Ривјер, Канада, и билатералног споразума о сарадњи Факултета ликовних уметности у Београду и Универзитета Хјустона у Клиар Лејку, САД. У статусу гостујућег предавача, одржао је радионице и предавања на УХКЛ у САД и УКТР у Канади.

Био је куратор и комесар следећих изложби: Наставници Факултета ликовних уметности у Београду, Галерија Јоела, Турку, Финска, 2003. год. са госпођом Бојаном Бурић, уметничким директором ФЛУ; селектор Србије на међународној изложби Графика и савремени медији, 2009 - 2010. год, Ликовни сусрет, Суботица, Загреб, Подгорица; комесар изложбе Српска графика данас, Продајна галерија Београд, Културни центар Србије, Париз, Француска. Студијски је боравио у Грчкој, Канади, САД, Финској и Кини. Као стипендиста групе универзитета Коимбра, 2001. год.

остварио је тромесечни студијски боравак на Одељењу за историју уметности Обо Академи универзитета, најстаријег универзитета у Финској.

Самосталне изложбе

1993. Галерија Графички колектив, графике и цртежи, Београд
1994. Галерија ФЛУ, магистарска изложба, графике, цртежи, слике, Београд
1994. Galerie du CABINET FRANKLIN, графике и слике, Лион, Француска
1996. AEERA, Америчка амбасада, графике и слике, Београд
1997. AEERA, Америчка амбасада, графике и слике, Београд
1998. AEERA, Америчка амбасада, радови на папиру, Београд,
1998. KULTURKREIS ALTESAMT, графике, Шенекен, Немачка
1999. Дипломатски клуб, Београд, изложба радова на папиру (са Едитом Кадирић и Гораном Кнежевићем)
1999. Галерија ФЛУ, графике, Београд, Нови асистенти Графичког одсека (са Адамом Пантићем и Владимиром Вељашевићем)
2000. Самостална изложба у оквиру Петог Светског тријенала графике малог формата, Шамалијер, Француска (са Богданом Борчичем, Словенија)
2000. Конзулат СР Југославије, графике, Лион, Француска
2000. ARTHOTEK DOGAN, цртежи, Шенекен, Немачка
2001. Галерија Графички Колектив, графике, Београд
2002. Галерија Сунце, графике, Лесковац
2002. Галерија Рисим (Галерија Надежда Петровић) (са Бранком Раковићем), графике, Чачак
2002. Народни музеј, Краљево (са Бранком Раковићем), графике
2002. Brinkkala Galeria, Turun kulttuurikeskus (Културни центар Туркуа), графике, Турку, Финска.
2003. Галерија Задужбине Илије М. Коларца, графике и графичке инсталације, Београд

2005. Galerie Presse Papier, графике и графичке инсталације, Троа-Ривјер, Канада
2006. Галерија Културног центра *Лаза Костић*, радови на папиру, Сомбор
2006. Галерија УЛУС, слике, Београд
2007. Галерија ЕТ4У, *Три генерације српских графичара*, графике (са Велизаром Крстићем и Лидијом Богдановић), Бувлингбјери, Данска
2007. Галерија савремене уметности, Павиљон у Тврђави, графике и принтови, Ниш
2008. Галерија Графички колектив, изложба *Штампане ствари*, графике и дигитални принтови, Београд
2009. Модерна галерија *Ликовни сусрет*, слике, Суботица
2010. University of Houston Clear Lake, графике, Хјустон, Тексас, САД
2010. Czech Center Museum, графике, Хјустон, Тексас, САД
2011. Art Museum of The University of Arts, International Hall, Таипеи, Тајван, графике и дигитални принтови
2011. *Златна грозница*, Галерија Блок, Београд
2012. *Нови ванредни професори ФЛУ* (са Владимиром Вељашевићем, Драганом Илић и Адамом Пантићем), Галерија ФЛУ, Београд
2012. *Панк и хибридна графика*, Галерија УЛУС, Београд
2013. *Monarchiste*, Galerie Presse Papier, графике, Троа-Ривјер, Канада

Групне изложбе

Учествовао је на више од 300 групних изложби у земљи и иностранству од чега на већем броју међународних бијеналних и тријеналних изложби.

Награде и признања

1986. Октобарска награда града Београда за младе за мапу ликовних радова
1990. Откупна награда Југоекспорта на 31. Октобарском Салону
1991. Откупна награда Југоекспорта на 32. Октобарском Салону

1991. Откупна награда Владислава Златановића Буце на Изложби графике малог формата, Галерија Графички колектив
1992. Откупна награда Министарства за културу Републике Србије на Јесењој изложби УЛУС-а
1993. Награда Факултета ликовних уметности у Београду за графику *Ђорђе Андрејевић-Кун*
1993. Откупна награда галерије Сунце на 1. Међународном Бијеналу мале графике Лесковац
1994. Похвала жирија на међународној изложби *ex librisa - Miedzynarodowego konkursugraficznego pod naslem: Zywiol Wodny, Zeglarstvo, Sporty Wodne W Exlibrisie – Augustow 94*, Пољска
1994. Награда 7. Бијенала југословенске студентске графике
1994. Награда организатора, Дечјих новина, за графику на 3. Бијеналу минијатурне уметности, Горњи Милановац
1997. Признање *Parchemin d'Honneur* за допринос савременој светској графици на 4. Светском Тријеналу графике малог формата, Шамалијер, Француска
1998. Почасна откупна награда организатора Бијенала, банке *Caixavigo e Ourense*, на 5. Међународном Бијеналу графике *Caixavigo e Ourense*, Оуренсе, Шпанија
1999. Откупна награда *Die Kleine Galerie* из Беча, Аустрија на 4. Међународном Графичком Бијеналу Сува игла, Ужице
2000. Признање *Parchemin d'Honneur* за допринос савременој светској графици на 4. Светском Тријеналу графике малог формата, Шамалијер, Француска
2004. Специјална диплома, Међународно Тријенале графике *Урал*, Русија
2004. *Мали печат*, главна награда на Изложби графике малог формата, Галерија Графички колектив, Београд
2010. Друга награда на Четвртом међународном *Ex Yи* конкурс за графику, СКЦ Нови Београд
2010. *Сребрна игла*, Међународно Бијенале графике *Сува игла*, Ужице

2012. Специјална откупна награда организатора Међународног Тријенала графике, Гренхен, Швајцарска

2012. Откупна награда Министарства за културу Републике Србије на Изложби графике малог формата, Галерија Графички колектив, Београд

Јавне колекције

Универзитет Хјустона у Клиар Лејку, Хјустон, Тексас, САД; Чешки музеј, Хјустон; Градска већница, Сибрук, Тексас; Музеј модрене и савремене уметности Вејно Алтонен, Турку, Финска; Музеј уметности Турку, Финска; Народни музеј у Београду, Музеј малих формата, Вироенвал, Белгија, Музеј графикем Брунико, Италија; Национална библиотека, Мадрид, Шпанија, Универзитет Квебека у Троа Ривјеру, Квебек, Канада; Универзитет Обо Академи, Турку; Међународна графичка база, Гуанлан, Кина; Скупштина града Београда, Министарство културе Републике Србије, Модерна галерија Ликовни сусрет Суботица, Галерија савремене уметности *Надежда Петровић*, Чачак, Галерија савремене уметности, Ниш.

Учешће у међународним уметничким жиријима

2001. Члан жирија Међународног Бијенала графике *Сува игла*, Ужице

2010. Члан међународног жирија на *Vase-y* (Visual Art Scholastic Event), државном ликовном такмичењу студената колеџа Тексаса, Универзитет Хјустона у Клиар Лејку, САД

2013. Члан жирија Међународног Бијенала савремене графике Троа Ривјер, Канада

Академске стипендије , уметничке резиденције, предавања и радионице у статусу гостујућег предавача

1994. Кавала, Грчка, стипендија САНУ

2000. Тромесечна стипендија Коимбра групације европских универзитета, Обо академи универзитет, Одељење за историју уметности, Турку, Финска

2009. Међународна графичка база, Гуанлан, Кина

2013. Универзитет Квебека у Троа Ривјер, Канада, гостујући предавач

2012, 2014. Универзитет Хјустон Клиар Лејк, Тексас, САД, гостујући предавач

2014. Факултет ликовних уметности, Универзитет Веракруз, Мексико, гостујући предавач

Библиографија која се тиче пројекта

Бурић, Бојана, предговор за каталог самосталне изложбе *Александар Младеновић Лека: Панк и хибридна графика*, Галерија УЛУС, Београд, 2012

Godard, Vic и Symmons, Rob, *First Step in Song Writing*, предговор за каталог самосталне изложбе *Александар Младеновић Лека: Панк и хибридна графика*, Галерија УЛУС, Београд, 2012

Noyce, Richard, *Printmaking Off The Beaten Track: Aleksandar Mladenovic Leka*, London, Bloomsbury, 2013

14. Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта *Рани панк и хибридна графика, самостална изложба полиптиха изведених у хибридном графичко - сликарским техникама*, мр Александра Младеновића

1.....

мр Биљана Вуковић, ред.проф, Факултет ликовних уметности у Београду

2.....

др Милета Продановић, ред.проф, Факултет ликовних уметности у Београду

3.....

др Никола Шуица, ван.проф, Факултет ликовних уметности у Београду

4.....

мр Зоран Годовић, ред.проф, Академија уметности, Универзитет у Новом саду

5.....

**мр Жарко Смиљанић, ред.проф, Факултет ликовних уметности у Београду,
ментор, председник комисије**