

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Факултет ликовних уметности Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

НЕПОСРЕДНИ КОНТЕКСТИ

вишемедијска просторна поставка

аутор мр **Милорад Младеновић**, ванредни професор

Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

ментор др ум. **Милета Продановић**, редовни професор ФЛУ

Београд, 2017.

Садржај

Сажетак	5
Abstract	6
Увод	7
[1] Идеја контекстуалне уметности у радовима до 2016.	11
[1.1] Студије и истраживања	11
[1.1.1] Студије архитектуре у контексту	11
[1.1.2] Студије уметности у контексту	21
[1.1.3] Истраживање техника и медија	30
[1.1.4] Поетика почетних реализација	35
[1.1.5] Усвојени карактеристични принципи и методи	43
[1.1.6] Првобитне реализације у контексту	46
[1.1.7] Контекст у <i>деведесетим</i>	57
[1.1.8] Проширено поље контекста	65
[1.2] Структурне анализе	73
[1.2.1] Радови након 2003.	73
[1.2.2] Структурални приказ радова након 2003.	79
[1.2.3] Структурна анализа радова након 2003.	84
[1.2.4] Дијаграми учесталости типова рада након 2003.	92
[1.3] Репродукције карактеристичних радова до 2017.	94

[2] Идеја непосредних контекста	110
[2.1] Истраживање идеје непосредних контекста	110
[2.1.1] Идеја контекстуалне уметности	110
[2.1.2] Идеја присуства у контекстуалној уметности	122
[2.1.3] Идеја непосредности	123
[2.1.4] Почетна идеја одсуства	125
[2.1.5] Намера одустајања од идеје одсуства	129
[2.1.6] Идеја непосредности као идеја односа према контексту у раду Мишела Уелбека	131
[2.2] Изложба <i>Непосредни контексти</i>	146
[2.2.1] <i>Без назива</i> [посвета Вилијаму Морису]	150
[2.2.2] <i>Без назива</i> [Извесне последице]	152
[2.2.3] <i>Без назива</i> [Једна столица]	154
[2.2.4] <i>13 наставника архитектуре из реда ванредних професора на Архитектонском факултету у Београду</i>	160
[2.2.5] <i>Каталог једноставних ликовних елемената</i>	161
[2.2.6] <i>Смедеревска железара у златном пресеку</i>	163
[2.2.7] <i>Писмо пријатељу</i>	164
[2.2.8] <i>Мост на Ибру посматран из кафеа са северне стране Косовске Митровице</i>	175
[2.2.9] <i>Без назива</i> [Book – књига уништених речи]	177
Поставка и закључак	178
Прилог другом делу	
Један одговор и захвалност	182
[2.3] Репродукције радова са изложбе <i>Непосредни контексти</i>	189

Библиографија

Библиографија	192
Библиографија из области књижевности	196

Прилози

Биографија аутора	197
Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта	201
Изјава о ауторству	203
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије	204
Изјава о коришћењу	205

Сажетак

Непосредни контексти / вишемедијска просторна поставка је докторски уметнички пројекат на Сликарском одсеку Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду. Пројекат је реализован у Културном центру Београда 2016. године. На изложби је приказано седам радова реализованих у периоду између 2013. и 2016. године, као и два старија рада из 1994. и 2011. Радови су реализовани у различитим медијима и техникама: у форми аудио-видео документације презентоване на екранима; светлећих објеката са фотографијама; цртежа графитном оловком; портрета акрилном бојом на платну; књиге и фото-документације.

Посебна пажња посвећена је начину на који су радови постављени у односу на простор излагања. Поводом изложбе написао сам уводни текст у каталогу и објавио дијаграм – шему, показану и у поставци, као врсту упутства којим се може пратити садржај изложбе. Свим радовима сам дао различите квалитете односа према приватном, радном и јавном простору који је контекст моје непосредне егзистенције.

Писани део уметничког докторског пројекта који је представљен овом књигом јесте студија којом анализирам и дајем закључке о специфичном погледу на контекст савремене егзистенције која је посредована приказаним уметничким радовима. Проблемом контекстуалне уметности бавим се у форми јавних излагања уметничких радова од 1994. године па сам у тексту дао опширне приказе различитих врста односа према тој теми у мом раду. Представио сам принципе и методе односа уметничког рада и контекста реализације и излагања и приказао развој и промене тих односа. Тежиште рада тиче се анализе проблема непосредности или непосредних контекста као могућег облика контекстуалне уметности. Радом се истражује идеја могуће репрезентације контекста непосредне егзистенције уметника путем ликовног дела.

Кључне речи: контекст, контекстуална уметност, простор излагања, место излагања, појам присуства, појам непосредности, непосредни контексти

Abstract

The direct contexts / multi-media spatial setting is a doctoral art project at the Painting Department at the Faculty of Fine Arts at the University of Arts in Belgrade. The project was realized in the Cultural Center of Belgrade in 2016. The exhibition shows 7 works that were realized in the 2013. and 2016, as well as two older works from 1994. and 2011. The works were realized in various media and with different techniques: in the form of audio-video documentation presented on screens, lightbox objects with photographs, drawings with graphite pencil, portraits with acrylic paint on canvas, an book and photo documentation.

Work placement in relation to the exhibition place was treated with the utmost importance. Anent the exhibition, I wrote an introductory text in the catalog and then published the scheme, shown in the setting, as a form of instruction used to follow the content of the exhibition. All works were given a unique, different quality of relation to the private, working and public space which is the context of my immediate existence.

The written part of the artistic doctoral project, presented in this book, is a study i use to analyze and give conclusions about a specific view on the context of contemporary existence that is mediated by the illustrated works of art. I am studying the contextual art in the form of public exhibitions of works of art since 1994, so I gave extensive insights into the various types of relations to this topic in my work. I presented the principles and methods of the relation between artistic work and the context of realization and presentation and showed the development and changes in these relations. The focus of the paper is to analyze the problem of immediacy or direct context as a possible form of contextual art. The paper explores the idea of a possible representation of the context of the artist's immediate existence through artwork.

Key words: context, contextual art, space of exposure, place of exposure, concept of presence, concept of immediacy, direct contexts

Увод

Докторски уметнички пројекат *Непосредни контексти / вишемедијска просторна поставка* реализован је и приказан јавности у периоду између средине новембра и средине децембра 2016. године у Галерији Културног центра Београд. Ову поставку чинили су нови радови чији је концепт реализације истраживан између 2013. и 2016, сакупљањем материјала за његову реализацију и структурирањем различитих врста документационих и архивских база – фотографија, текстова и цртежа. Вршени су и обимни процеси мејл-арт комуникације и њихово документовање, низ поступака на интернету, снимања, као и текстуалних записа у функцији изградње и уметничке реализације делова поставке. Поставка се састојала и од два старија рада, једног из 1994. и једног из 2011. који су имали функцију да употпуне и заокруже претходно осмишљен уметнички концепт и наратив. Тај наратив је, у Галерији, представљен врстом дијаграма који је утврђивао могуће модалитете читања и разумевања изложбе. У функцији извођења самог докторског уметничког пројекта написао сам и краћи текст који је штампан у каталогу изложбе, а који ће бити презентован унутар ове студије као почетни ауторски став.

Изложба *Непосредни контексти* првобитно је иницирана књижевним делом савременог француског писца Мишела Уелбека *Карта и територија* које је на мене оставило снажан утисак. Уелбек у овом роману на веома детаљан начин конструише лик и дело фиктивног визуелног уметника Џеда Мартена, главног јунака романа, са невероватном прецизношћу у креацији његовог теоријског и критичког става и уметничког опуса, где као аутор фикције показује огромно знање о начинима на које настаје, интерпретира се и унутар система уметности функционишу савремено дело и поетика визуелне уметности. Радњу романа Уелбек поставља у контекст апсолутне савремености крећући се од смрти идеје постмодернизма, оличене у смрти Мартеновог оца архитекте као представника те струје у архитектури, преко развоја уметничког савременог дела у последње три деценије до данас, па све до блиске будућности која се окончава смрћу уметника 2040. године. Мартеново дело Уелбек конструише као производ потпуног неповерења у свет у коме живи и врсту радикалног отпора према

том свету. Тај отпор не налази се у намери уметника да се ангажује, поправља свет или постави утопијски конструкт бољег света, већ у намери да га јасно и систематично представи без квалификација. У фиктивној уметности Џеда Мартена то постаје свет употребљених предмета, картографије, слика људи представљених својим занимањима, свет предузећа и корпорација и на крају, свет видеограма биљака и распаднутих електронских плоча дигиталног доба.

Свет фикције Мишела Уелбека није постао узоран за мој рад поклапајући се са мојим уверењима колико са мојим осећањима у погледу егзистенцијалних околности које нас данас окружују. То више нису околности испуњене надом, а оптимизам тзв. „транзиционог” периода, чији почетак симболише рушење Берлинског зида 1989. године, објективно је потрошен. Већ од рушења Светског трговинског центра у Њујорку 11. септембра 2001, а онда и коначно након светске финансијске кризе 2007/2008, свет у коме живимо постаје свет конфликта и рата. Суштински, то постаје свет сукоба уоквирен дезидеологизованим концептом освајања и стицања моћи капитала у коме су сва људска уверења, политике, идеологије или религије доведене у питање. Та уверења, и онда када постоје као уверења појединаца или друштвених група, постају тек инструменти капитала а у јавном простору и медијима почињу да остварују функције те инструментализације. Ово се једнако читује и у свету и у систему уметности какав тај свет успоставља. Морални напори уметника, њихове критичке реализације и чинови и њихов утопијски ангажман, независни од њихових намера, нужно постају део система капитала који их инструментализује. Ова уверења довела су писца Мишела Уелбека до дистопијског призора света у роману *Карта и територија*, који се може сматрати веома уверљивом репрезентацијом стања егзистенцијалних околности савременог човека. Његовом фиктивном јунаку Џеду Мартену не преостаје ништа друго него да заузме позицију издвојену из тих околности, позицију дезидеологизације и аполитичности, а да са те измештене позиције покуша да у фокус своје уметности постави пуко документовање најшире могуће видљивог света у коме живи.

На посебан начин, ова се позиција може упоредити са свим постратним покретима и правцима у уметности у XX веку. О гневном песимизму или чак „нихилизму” уметника говоре нам дадаизам и надреализам након Првог светског рата, једнако као и енформел или бројни поступци америчког апстрактног експресионизма

након Другог. Жеља за истраживањем оваквих облика репрезентације биће почетни мотив у конституисању уметничког докторског пројекта *Непосредни контексти*.

Прва реализација коју сам остварио на трагу ових истраживања биће рад *Без назива* „Школске столице”, изведен на Октобарском салону у Београду 2014. У почетној фази истраживања, почев од 2013, ја ћу тај и сличне поступке документовања и обликовања датотека, попут датотека фото-призора школских табли, записа на плочама школских столова и плоча столова, стања простора учионица и школског асесоара, формирати под радним називом *Посвета Цеду Мартену*. Моје непосредне околности рада на Архитектонском факултету у Београду и Грађевинско-архитектонском факултету у Нишу омогућиће ми да спроведем широко истраживање теме. Оно је природно и веома брзо проширено на непосредни простор у коме живим, приватни и јавни простор, град у коме сам рођен и град у коме станујем, на простор друштвених мрежа и интернета, на приватна и пословна путовања, и на крају, на заједницу и друштво који ме непосредно окружују. Документовање ових околности покушаћу да поставим и у раван општости избегавајући идеју субјективизма и личних квалификација у односу на објекте посматрања. Отуда ће се сви појединачни радови, произашли из истраживачких датотека, формирати у лејерима приватног, радног и јавног простора. Ова подела биће презентована дијаграмом као предлогом могућег кретања кроз изложбу *Непосредни контексти* и предлога њене широке интерпретације.

Читав овај процес говори о специфичном уметничком осврту на непосредни контекст живота у Србији у другој деценији XXI века. Ту је питање позиције из које се контекст проматра и истражује, као и питање фокуса и тачке из које се осветљава, заправо кључно питање овог уметничког докторског пројекта. Зато ће истраживање започети разматрањем те позиције. Истраживачки поступак је саобразан и комплементаран свим мојим претходним истраживањима у области контекстуалне уметности и може се сматрати једном од фаза тог истраживања¹. Питањем контекста уметничког рада и уметности започео сам да се бавим пре тачно тридесет година, на студијама архитектуре, када је појам контекста постао један од кључних појмова за истраживање и реализацију архитектуре у српском друштву. Уметнички докторски пројекат *Непосредни контексти* биће, у том смислу, један од начина приступа теми контекстуалне уметности а њеним посредством – теми контекста из кога произилази и

¹ Та фаза ће, у наредном периоду свакако бити надограђивана а неки од њених облика одбачени. Ова је промена већ постала очигледна у реализацији изложбе под називом *Интервенције* у Градској галерији Суботица почетком 2017. године.

у коме та уметност настаје. Показаће се, у оквиру овог уметничког докторског пројекта, да је тај фокус на контекст само и искључиво један и јединствен унутар поља различитих принципа и метода његовог осветљавања, а никако и једини могући, без обзира на стриктност његове парадигме формиране на трагу фиктивне уметности Џеда Мартена. Ја ћу ту парадигму специфично означити инсистирањем на појму непосредности. Овај појам ћу анализирати, а у оквиру докторског пројекта утврдити као појам који се односи на доступно и ту-присутно окружење мене као аутора. Тиме ће појам непосредности успоставити границе подручја истраживања.

Писани део уметничког докторског пројекта састоји се из два основна дела: у првом се бавим идејом контекстуалне уметности у мојим радовима до изложбе *Непосредни контексти* 2016. године. У њему ћу представити истраживања питања контекста на студијама архитектуре и уметности, као почетних професионалних опредељења за тему. Представићу технике, методе и принципе на којима су реализовани моји ауторски радови почев од првих јавних реализација након 1994. године. Након тога описаћу друштвене и уметничке прилике у деведесетим годинама XX века као индикативне за успостављање моје уметничке поетике. На крају првог дела текста приказаћу опширне структуралне анализе уметничких радова од значаја за истраживања контекстуалне уметности.

У другом делу писаног рада бавим се идејом непосредних контекста и самом уметничком докторском изложбом. Рад ћу започети анализом појмова контекстуалне уметности, као и појмова „присуства”, „одсуства” и „непосредности” у том пољу. Извешћу закључке из ових појмова и утврдити интересе за њихову артикулацију унутар уметничког пројекта *Непосредни контексти*. У другом делу ћу такође извршити опширне описе и анализе свих појединачних радова из којих се састоји укупна поставка изложбе. Рад ћу окончати детаљним описом поставке и мањим закључком, природним у односу на разлику између уметничких и научних принципа у реализацији докторског рада. У прилогу ћу презентовати један део непосредне комуникације око реализованог пројекта, индикативног за његово разумевање и интерпретацију. Рад ће пратити мањи број фотографија од значаја за тему истраживања као и један број фотографија мојих карактеристичних радова везаних за тему контекстуалне уметности, а које сам специфично апострофирао у тексту. На самом крају извршићу приказ фотографија радова реализованих у поставци изложбе *Непосредни контексти*.

[1] Идеја контекстуалне уметности у радовима до 2016.

[1.1] Студије и истраживања

[1.1.1] Студије архитектуре у контексту

Студије архитектуре какве сам започео 1987. биле су обележене значајним почетним утицајем архитекте професора Ранка Радовића. Он је објекат Атељеа 212 у Београду завршио 1992. а дело је постало најупечатљивије здање стилског постмодернизма код нас, практично у периоду студија моје генерације. Ова закаснела Радовићева постмодерна палата није одиграла нарочито значајан утицај на генерацију колико је то био случај са низом библиографских издања које је Радовић омогућио током осамдесетих година, нарочито у оквиру *ИРО Грађевинска књига* где је имао улогу стручног редактора и био један од уредника серије *Агора* која се бавила савременом архитектуром. Кључна за готово општи програм студија архитектуре свакако је била Вентуријева (Robert Venturi) књига *Сложености и противуречности у архитектури*² која је одиграла највећи утицај на тадашње генерације студената.

Важно је истаћи чињеницу да је Вентуријева књига у оригиналу објављена још 1966. године када је изазвала велику пажњу светске стручне јавности због своје радикалне критике модернизма у архитектури. Винсент Скали (Vincent Scully), у уводној речи њеног оригиналног издања, књигу упоређује са Корбизјеовом (Le Corbusier) *Ка правој архитектури* из 1923, предвиђајући јој моћ да на једнак начин утиче на будућност мишљења у архитектури. Ово мишљење се, наравно, показало као претерано али је свакако наговештавало снагу којом ће се у будућности преиспитивати модернистичка парадигма.

Околност да се књига код нас објављује тек двадесет година касније, 1986, није толико производ несавесности истраживача и научника колико општих могућности да се књига правилно разуме у једном специфичном контексту који ће тек након 1989. ући у период тзв. транзиције као ширег политичког и друштвеног процеса. Читаве осамдесете су, наравно, биле припрема за тај процес који ће многи данас описивати као ретрогардан па и реакционаран, али остаје чињеница да су актери уметности тог

² Venturi, R., *Složenosti i protivurečnosti u arhitekturi*, Beograd: IRO Građevinska knjiga, 1989. (III izdanje).

периода промене доживљавали као напредне и корективне у односу на доминирајуће тенденције високог модернизма.

Није међутим од интереса да се овим текстом изводе компаративне студије модернизма и постмодернизма, колико да се означи општа клима у којој настају контекстуалне праксе, какве ће бити промишљане од тада па до периода у који пада и моја изложба *Непосредни контексти* из 2016. године. Наглашени утицај теоретичара као што су били Лиотар (Jean-François Lyotard) или Слотердајк (Peter Sloterdijk), као и читав низ филозофа, посебно Дерида³ (Jacques Derrida), природно се уграђивао у уметничке праксе генерације независно од хронологије каквом су се те теорије појављивале као релевантне унутар теоријских и критичких кругова.

Дело Роберта Вентурија преклапало се у српском академском друштву са његовим дефинитивним неповерењем у крајњу остваривост пројекта модерне. Вентури, наравно, 1966. године није говорио о постмодернизму. Као ђак Луиса Кана (Louis Kahn) његов однос према модернизму био је амбивалентан и он се из данашње перспективе не чини као неко ко је имао рушилачке намере у односу на бројне модерне покрете у архитектури и уметности, колико делује као неко ко се усуђује да постави питање оправданости видљивих тоталитарних последица модернизма. Отуда код Вентурија нема анимозитета према Корбизјеовим, Алтовим (Alvar Aalto) или Рајтовим (Frank Lloyd Wright) приступима архитектури колико према хиперпродукцији апстрактних модернистичких клишеа и њиховој апсолутној недодирљивости. Историја модернизма је из данашње перспективе велики и доминантни мисаони и теоријски конструкт епохе, паралелан са бројним али мање видљивим тенденцијама које су тај конструкт преиспитивале или игнорисале. Испоставило се, из данашње перспективе, да је Вентуријев рад, баш силином своје намере да се супротстави, оставио трајне последице у уметности архитектуре у последњој четвртини XX века.

Једна посебна околност омогућила је да *Сложености и противуречности* наиђу на веома плодно тло унутар српског академског простора у архитектури.⁴ Тзв. Београдска школа архитектуре⁵ била је снажно мишљена и обликована још од средине

³ Derrida, J., *Writing and Difference*, London: Routledge, 1981.

⁴ Овде се нећу бавити друштвено-политичким околностима у српском друштву које су најзначајније допринеле могућности да се „постмодернизам”, какав је промовисао Вентури, развије као доминантна пракса у уметности од осамдесетих надаље, јер бих тиме текст безразложно водио на другу страну, али желим да нагласим да су услови транзиције представљали најплодније могуће тло за његово етаблирање.

⁵ Бркић, А., *Знакови у камену / Српска модерна архитектура 1930–1980*, Београд: Савез архитеката Србије, 1992.

педесетих година прошлог века, увек својим методама промене и самопреиспитивања ослањана на историјске екскурсе какви су, с времена на време, били произвођени најчешће на трагу истраживања локалне или националне аутентичности у уметности и архитектури. Дobar пример за то су разноврсна дела Драгише Брашована која су егзистирала у паралелним стилским токовима и имала знатан утицај иако се Школа до краја шездесетих ослањала на интернационални стил Николе Добровића и Милана Злоковића. Године 1954. Богдановић је направио прве ексцесе у духу новог естетизма који се залаже за „повратак орнамента” па ће већ од шездесетих надаље Београдска школа архитектуре изнедрити један сасвим нов и аутентичан израз у архитектури који не одустаје од своје „интернационалне” идеологије, али се више неће формално поклапати са интернационалним стилем какав промовише модернизам. Ово није значило радикално одустајање од пројекта модерне и интернационални стил ће остати доминантан правац у српској архитектури, али ће српска архитектура Станка Мандића и Алексеја Бркића или Михајла Митровића, Богдана Богдановића и Ивана Антића па Стојана Максимовића, Бранислава Јовина или Светислава Личине, нпр. показивати своју апсолутну аутентичност и креативност.

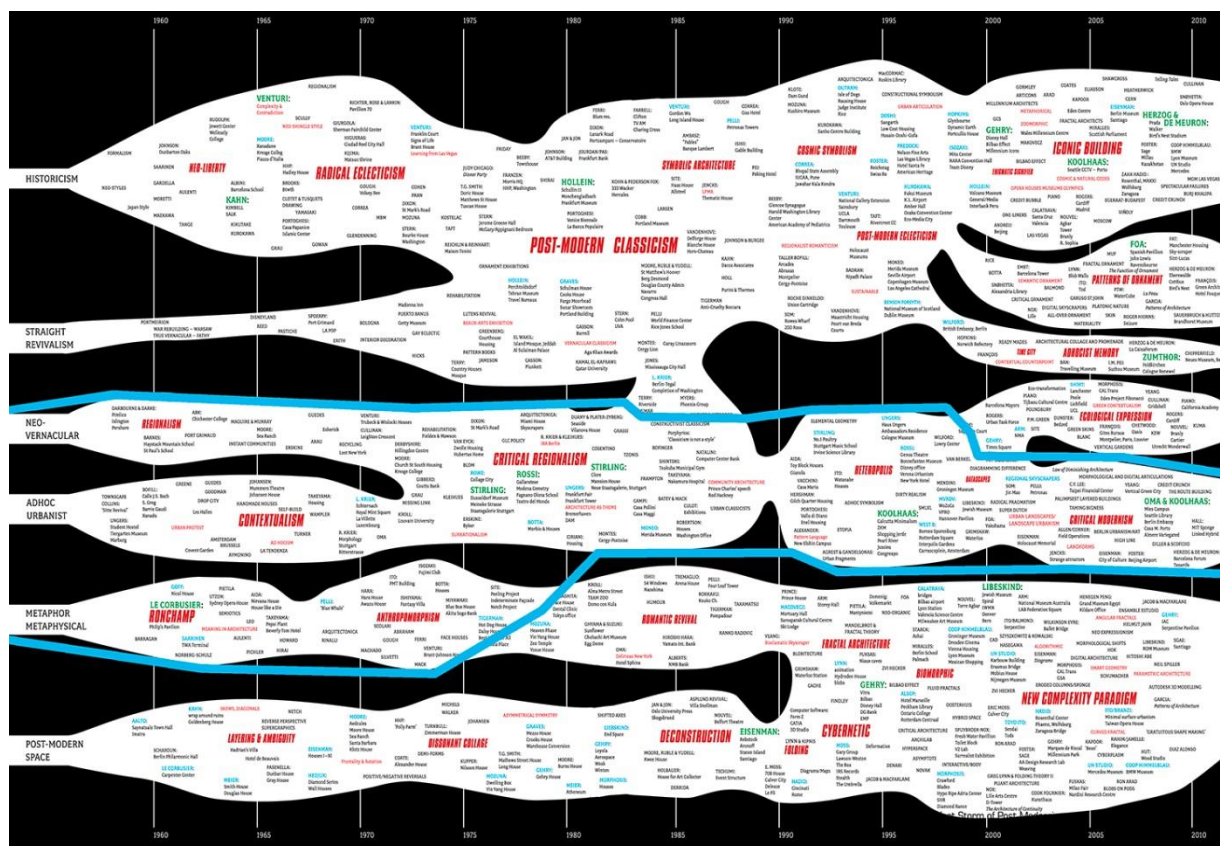
Идеја те аутентичности везана је за нарочит однос према контексту. Значајне српске архитектуре те генерације одувек је пре занимала префињеност Алвара Алта него минимализам Миса (Mies van der Rohe) или пре америчке куће Рајта него Корбизјеова Вила Савој. Очигледно је да су ови интереси били усмерени ка преиспитивању локалних („непосредних”, прим. а.) околности за архитектуру без великих амбиција да се стварају утопијски сурогати модернизма. Узори за архитектонски облик неретко су преузимани из традиционалног урбаног простора који је опчињавао скромношћу и малим померањима у изразу. Подразумевало се, наравно, да ће игра са модернизмом бити веома специфична и често у духу тзв. социјалистичког естетизма који подробно описује Милош Перовић⁶ али ова ограничења нису утицала на недостатак аутентичности. Ако би се пратиле шеме које даје Џенкс (Charles Jencks) у својим *Модерним покретима у архитектури*⁷, српска архитектура је кроз појаву „Београдске школе архитектуре” припадала пре свега изразима који су комбиновали самосвесне и/или несамосвесне, интуитивне или идеалистичке традиције, него што су те традиције биле на трагу логичких или активистичких и посредно традиционалних или утопијских,

⁶ Perović, R. M., *Srpska arhitektura XX veka*, Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2003.

⁷ Dženks, Č., *Moderni pokreti u arhitekturi*, Beograd: IRO „Građevinska knjiga”, 1990.

на пример. Оне се неће држати стриктног функционализма али ни „херојске” праксе, па ће бити далеко и од каснијих параметарских или бирократских тенденција.

У Џенксовој шеми из *Језика постмодерне архитектуре*⁸ коју независно утврђује у односу на ону која прати читав XX век из *Модерних покрета*, започињући је од шездесетих година прошлог века, Београдска школа архитектуре може се пронаћи на трагу нео-вернакуларних или чак ад хок урбанистичких пракси које теку ка регионализму и критичком регионализму у архитектури, па и према контекстуализму. Преплитање се може приметити и са тенденцијама метафоричне или метафизичке праксе (како их Џенкс назива), нарочито у делима Богдана Богдановића, на пример. Даљна анализа развоја, према Џенксу, одвела би нас у потпуности на странпутицу јер се чини да се традиција Београдске школе архитектуре готово утапа у неочекиване праксе постмодерног класицизма након деведесетих, са јасним закашњењем у односу на светске тенденције, и даље у потпуности губи корак без назнака да ће овај период српске архитектуре моћи да се поврати у новом (савременом) облику. Разлози за то били би предмет преопширне анализе.



Интервенција на Џенксовој шеми покрета у архитектури који су били од значаја за истраживање идеје контекстуалне уметности.

⁸ Dženkins, Č., *Jezik postmoderne arhitekture*, Beograd: Vuk Karadžić, 1985.

Од несумњиво великог значаја за моју генерацију и мене јесте околност да се закаснило Вентуријев увид у „сложености и противречности у архитектури” јасно оцртава у деловању Београдске школе архитектуре и да се саобразно променама у друштвено-политичком контексту земље, Вентуријеви увиди се показују не само као важни и благовремени већ и као нужни.

Критика модернизма у архитектури није се наравно формирала искључиво на трагу истраживања и претпоставки које су успостављали теоретичари постмодернизма. За локални контекст, рушење насеља Прит Ајго које Шмит⁹ (Burghart Schmidt) означава као историјски датум дефинитивне смрти модерне, као и бројни други догађаји, није имало видан утицај јер ће се и о разноврсним периодизацијама смене епоха актери тог контекста информисати тек касније, у јеку локалних сукоба око теоријских разлика између модернизма и постмодернизма.

Од значаја су превасходно биле локалне праксе у архитектури, образовање у архитектури и увиди у последице модернистичких пракси на локалну средину. Доминантне локалне праксе модернизма ослањаће се или на бирократски модел социјалне градње или ће достигати готово антиципаторске помаке у оквиру Школе о којој сам говорио. Чак ће и социјална изградња веома често скретати ка уметничким облицима, који се не могу означити као стриктно модернистички, и уважаваће оно што је специфичан контекст градње негде између полова утицаја разноврсних регионализама и/или апстрактних и богатих синтезних пракси у уметности, које не прате нужно актуелне токове у глобалној продукцији уметности и имају најчешће сасвим локални карактер. У образовању у архитектури, почетак седамдесетих обележиће Богдановићева залагања око реформе Нове школе и премда ће његова реформа трајати веома кратко, свега две године, она ће оставити трајан траг и на школовање архитеката и на сталне реформске захвате у образовању, и на начине на који ће архитекте разумевати уметност градње. И на крају, критика модернизма била је перманентна усмеравајући се најчешће на бирократизам и дехуманизацију у урбанизму и архитектури. Тај општи и трајни став, карактеристичан за све деценије након педесетих, независан од теоријских претпоставки и артикулисан много пре него што ће се постмодернизам артикулисати као теоријски појам, најјасније је био оличен у

⁹ Schmidt, B., *Postmoderna – strategije zaborava*, Zagreb: Školska knjiga, 1988.

критици урбанизма и архитектуре Новог Београда као дехуманизоване „спаваонице” и као синонима за опште тенденције у архитектури.¹⁰

Све што је претходно наведено било је од непосредног утицаја на могућност да се средином осамдесетих архитекта Ранко Радовић успостави као најзначајнији узор нове генерације архитеката, а да дела која је промовисао фактички буду теоријска база на којој је та генерација израсла. За мене лично, појам контекста био је сублимни појам који се могао интерпретирати унутар те базе.

Година 1987. представља прекретницу на студијама архитектуре и на симболичком нивоу. То је прва година када Богдан Богдановић престаје да предаје на Архитектонском факултету у Београду на коме је до тада, већ на првој години студија, предавао предмет Историја града. У том смислу, нова генерација неће имати непосредан контакт са Богдановићем, а као да ће се са Радовићем променити читава парадигма односа према значајним тенденцијама у архитектури. Богдановићев поетски приступ биће замењен унеколико технократским односом према питањима контекста и посебно према питањима односа према традиционалном контексту у архитектури и урбанизму. Док се Богдановићева естетика заснивала на веома апстрактним конструктима и реинтерпретацијама традиционалних елемената у архитектури, једном врстом слободне и ад хок употребе значења и симбола преузетих из дубоке и недефинисане традиције, којој је Богдановић веома слободно приступао, више је користећи као ресурс елемената а не као валидни и научно доказани наратив, дотле је за Радовића традиција била задато наслеђе према коме је архитекта или уметник морао да има однос поштовања и бриге, и из чијег је корпуса морао да преузима јасно дефинисане елементе и датости.

Богдановића није занимао формални контекст, Радовића јесте. Иако су обојица била веома склона да слободно реинтерпретирају узор, код Богдановића су већ сами узор били неодређени и апстрактни. Радовић је поступао на трагу Вентуријевих искустава, покушавајући да историјске и традиционалне датости реинтерпретира и

¹⁰ Подразумева се да ова критика модернизма неће бити и критика његових идеолошких постулата, нити ће до почетка осамдесетих питање традиционалних узора на пример уопште бити постављено као стратешко питање, али ће ова врста отпора усмеравати истраживања и свакако утицати на праксе архитектуре и уметности. Елаборација ових увида, међутим, далеко превазилази намере и могућности овог текста. Занимљиво је, на пример, да се проблемима нелегалне градње од шездесетих надаље, чији је најопштији репрезент београдско насеље Калуђерица, придаје значајна стручна пажња али да та пажња не резултира пројектима усмереним на решавање проблема насеља. За мене ће ово бити значајан повод за промишљање утопијске улоге архитектуре и идеје да је могуће суперпонирање пројеката и таквих врста просторних датости.

осавремењује играјући се њиховим симболичким капиталом без намере да тај капитал доведе у сумњу или промени његов језички основ. Отуда ће се, у Радовићевом разумевању узора у архитектури надаље крити опасност од формалног уодношавања елемената и у потискивању наратива насупрот пренаглашавању формалних веза облика у простору.

Најбољи пример за развој овог формалног приступа представља Бролиново (Brent C. Brolin) дело из 1980. године *Архитектура у контексту* коју Радовић, као један од уредника, објављује у едицији *Агора* 1985¹¹. Корисност Бролиновог дела се наравно не може оспорити, али сам Бролин намерно сужава простор свог истраживања сводећи га на два битна елемента: на критику модернистичке естетике и на сет примера којима се инсистира на формалном поштовању традиционалног или задатог контекста у архитектури. Ван Бролинове намере да у естетској равни оспори модернистичку идеологију формализма,¹² остаје само низ формалних или стилских начина на који се може реаговати на задате контексте у архитектури и урбанизму. Нажалост, овај најнижи ниво разумевања односа према контексту у архитектури и урбанизму остаће доминантан у конвенционалној српској архитектури свакако до краја миленијума, а продужаваће се бројним примерима и надаље, до данас. Свођење Вентуријевих принципа сложености и противуречности на формални контекст свакако је било веома површно и у крајњем веома погрешно.

Разлоге за површно преузимање идеје контекстуализма треба тражити пре свега у локалној засићености модернистичким идеологијама која је олакшала један силовит интерес за традицију, у жељи архитеката и уметника да се градови уреде према западним узорима у којима се поклањала далеко већа пажња градитељском и урбаном наслеђу, као и у општем уверењу да је формална хаотичност локалног урбаног контекста неестетска и у крајњем нецивилизована.

Да је у локалној архитектури доминирало нешто уопштеније разумевање Вентуријевог дела, онда би већ његова друга књига посвећена Лас Вегасу¹³ била савршено упутство за реконструкцију савременог урбаног простора у правцу деконструкције поп наратива или (уопштено) различитих наратива какве је артикулисао локални контекст, независно од тога јесу ли у њему доминирали традиционални или

¹¹ **Brolin, C. B., *Архитектура у контексту***, Београд: IRO Грађевинска књига, 1985.

¹² Подразумева се да Бролин развија критички апарат оспоравања модернистичке естетике усмеравајући пажњу преваходно на питање ауторске жеље за новином, новог као екслузивног или новог као императива, где поричући овај модернистички императив преваходно инсистира на поштовању референтног контекста и стварању сагласја унутар ширег контекста у коме настаје ауторско дело.

¹³ **Venturi, R., Braun, S.D., Ajzenur, S., Pouke Las Vegasa**, Београд: DIP „Грађевинска књига”, 1990.

модернистички елементи. У наредним деценијама ће се наравно показати како су управо хаотични урбани слојеви које је производила историја, па социјализам а касније и тзв. транзиција, заправо једна врста компаративне предности локалног простора.¹⁴ То ће, међутим, бити препознато и то само спорадично тек за још најмање две деценије.

Мисао о контексту као формалној структури простора доминираће у архитектури од средине осамдесетих година прошлог века све до новог миленијума. Од амбиције да поштује регионалне или локалне традиције контекста, па и да се стигне до западњачких законитости у његовом обликовању, већи део конвенционалне архитектуре достигао је у деведесетим тек површне стилске имитације окружења, ослањао се на урбанистичке политике нужног поклапања висинских регулација објеката и прожимања венаца и етажа на суседним парцелама, као и пожељне естетике преузимања и комбиновања разноврсних стилова у новокомпоноване целине¹⁵. Разлози за такве поступке лежали су како у околностима да се стилска архитектура или орнаментика нису проучавале на пројектантском нивоу још од краја тридесетих година прошлог века,¹⁶ тако и у околности да је транзицијски период означавао потпуну промену идеолошке матрице у српском друштву, као промену у идеолошки образац у коме је приватни капитал почео да уређује јавни простор, доминирајући како над професионалним захтевима струке тако и над интересима заједнице у целини.

Ако се изузме најважнија функција наставника да заинтересује студента за предмет истраживања, у чему је Радовић био апсолутно генијалан, постмодерни узор који је промовисао убрзо су, са увидом у локалне праксе, са компаративним студијама Стирлинга (James Stirling), Боте (Mario Botta), Росија (Aldo Rossi), Бофиља (Ricardo Bofill), Мура (Charles Moor) итд., и у крајњем – са појавом нових медија, изгубили на значају и престали да буду предмет стандардних студијских истраживања.

¹⁴ Ја ћу се касније осврнути на неке од својих радова чији концепти вегетирају на поменутиим уверењима у локалне компаративне предности простора.

¹⁵ Најтипичнији пример је реконструкција и доградња у периоду 1988–1989. стамбено-пословне палате из 1902. године на београдским Теразијама, а која је изведена по пројектима архитекте Димитрија Т. Лека. Реконструкција је изведена суперпонирањем традиционалних и модерних елемената у прожимајућем растеру са делимичном доградњом фасаде која дословно понавља стил старе палате.

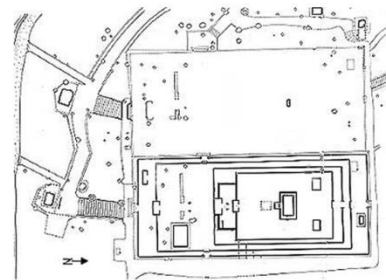
¹⁶ Читав низ објеката у помодарском духу стилске постмодерне комбиновао је еклектичке елементе са елементима историјских авангарди, конструктивизма на пример, или је у једном периоду био нека врста еклектичког споја грађанске виле и авангардног модернизма. Чак и у тим случајевима, који су били ослоњени на искључиво наслеђе модерне, није било нарочитих успеха да се успостави равнотежа савременог израза са већ читав век старом праксом модернизма у архитектури.

Један изузетан пример који је Радовић редовно презентовао било је Светилиште Исе (Исе Јингу), шинтоистички храм у Јапану. Најважнији објекат овог светилишта старог две хиљаде година јесте објекат храма саграђеног од 8.500 м³ дрвета на правоугаоној парцели која га окружује. Непосредно уз ту парцелу стоји идентична правоугаона парцела, потпуно празна и посута белим шљунком. Сваких двадесет година врши се церемонија преноса храма – његове изградње на суседној парцели у потпуно идентичном облику, демонтажа старог храма и пренос реликвија из старог у нови храм. Након 63. обнове започет је и процес рециклаже дрвета којим се граде и обнављају мањи храмови у Јапану. Након нових двадесет година, процес се обнавља.

Овај генијални пример синтезе архитектуре, националне традиције, религијског наратива, природног окружења, фактичке мобилности, сталног људског рада и још много тога, остао је за мене до данас парадигма синтезе уметности и архитектуре у контексту. Оно што свакако највише плени код Светилишта Исе, по мом суду, јесте једноставност у сложености различитих слојева наравије и фантастична могућност да се елементарним концептом мобилности дође до обиља садржаја. Такође, импресионирао ме је извесна таутолошка димензија читавог поступка, од постојања објекта до његовог поновног рађања као елементарне форме. Овај пример ће снажно утицати на моја опредељења у обликовању ликовног рада.



Светилиште Исе Јингу, Јапан



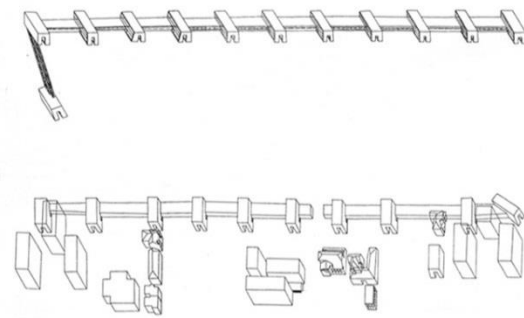
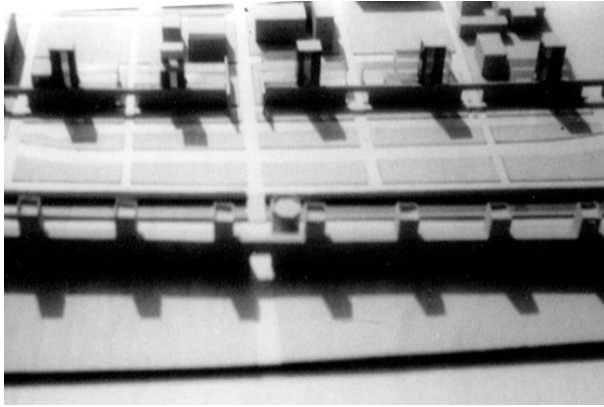
Генерациско усмерење у обликовању простора тећи ће касније недалеко од овог примера. Ту пре свега мислим на генијални минимализам Тадао Анда (Tadao Ando), пре него на техницизам Ричарда Родерса (Richard Rogers) или Сер Нормана Фостера (Norman Foster), али и на искуство традиционалне јапанске куће конституисане као модуларне форме која по свом концепту неодољиво подсећа на велики број

модернистичких поступака на Западу. Пре тога, на основу интересовања за питање контекста пре него за теорију постмодернизма, реализовао сам два концептуална студентска пројекта која се разликују баш на нивоу разумевања Вентуријевих принципа постављених између „стилског постмодернизма”¹⁷ и једне врсте поигравања са знаковитошћу архитектуре у контексту.

Пројекат из студија тзв. Комплексног задатка бавио се усаглашавањем урбаног подручја у блоковима у позадини Атељеа 212 у Београду, где сам читав простор уредио као својеврстан неокласични амбијент у духу стриктне, наизглед „римске”, архитектуре, у великим потезима и са мало стилских варијација. Тек једна фонтана у центру блока имала је орнаментисан и апстрактно стилизован (готово гаудијевски) „египатски” обелиск који пробија стаклену зарубљену купу над платоом на коме, крај фонтане, стоји бронзана фигура неименованог мушкарца. Амбијент је одавао утисак благо стилизованог футуризма. Иза фонтане је, као сценографија, стајала неокласична зграда са наглашеним модернистичким држачем за заставу при врху. Дипломски рад из 1996. остављао је већ сасвим другачији утисак у складу са отклоном од стилског постмодернизма. Насупрот Смедеревске тврђаве (или „напрамапостављена”¹⁸ Смедеревској тврђави) била је, на месту постојеће железничке станице, пројектована мегаструктура утопијског Музејско-пословног центра. Она се мимикријски прилагођавала окружењу тврђаве у једном другачије материјализованом поретку. Концептуални пројекат више није имао само естетске критеријуме за своју конституцију: формирао је потпуно нову урбану матрицу Центра, окретао град ка Дунаву и Тврђави према плановима након трагичне експлозије у Смедереву из 1942, поигравао се знаковитошћу културно-историјске матрице, али је превасходно покушавао да синтетизује функције уметности и архитектуре у којима се проточност железничке станице успостављала као модел за разумевање начина на који уметност треба да функционише у јавном прстору. Утопија се, на исти начин, препознавала у идеји да се уметност и пословање могу синтетизовати у јединственој структури Центра.

¹⁷ Термин „стилски постмодернизам” означава праксе цитатности и коришћења историјских стилова у прожимању са савременом архитектуром при пројектовању и реализацији архитектуре.

¹⁸ Термин „напрамапостављање” промовисао је управо Ранко Радовић вршећи редактуру Вентуријевих текстова. Овај донекле рогобатан термин испостављао се управо као одличан да опише процес у коме се врши уодношавање архитектонских објеката и суседа у непосредном окружењу, у форми нужног дијалога и кореспонденције. Ја сам присвојио овај термин као значајан за именовање методологије коју сам више пута користио у раду.



Музејско-пословни центар у подручју заштите културног добра Смедеревске тврђаве, дипломски пројекат из 1996.

[1.1.2] Студије уметности у контексту

Претходно сам желео да говорим превасходно о утицајима који су били веома важни на Архитектонском факултету у Београду средином осамдесетих. Они су у првом реду наметали питање контекста који је најпре био разумеван као непосредан физички контекст у пројектовању, са доминантним тенденцијама стилског постмодернизма, постмодернизма у равни естетског, да би тек од почетка деведесетих његово поимање почело да се шири у архитектури у правцу другачијих, такође постмодерних пракси, пре свега ка деконструктивизму, а касније и ка заступањима идеја повратка модернизму, ка новом или неомодернизму, супермодернизму итд.

Од значаја за рад је околност да сам Факултет ликовних уметности уписао 1990. године, на трећој години студија архитектуре, и да су утицаји и знања које сам преузимао и прихватао на Архитектонском факултету била од изузетног значаја за студије сликарства. Контекст се за те три године, од 1987. до 1990. драстично променио иако то на први поглед није било уочљиво, бар што се тиче стања у визуелим уметностима и архитектури. Промене у друштву су биле радикалне, али ће оне тек средином деведесетих почети да се видљиво одражавају на поетике ликовних уметности. До тада ће се визуелне уметности одвијати у једној врсти интеррегнума или чак лимба у коме још увек неће бити у стању нити да се извуку из балансирања на граници модернизма и постмодернизма, нити да успоставе однос према контексту друштвено-политичких промена и рата. Ја сам у овај лимб себе убацио као студента па ћу надаље покушати да опишем утицаје од значаја за рад и начине на који сам се укључио у уметност деведесетих година.

Деведесете су, без обзира на почетне нејасне поетике притиснуте ратом у окружењу, у свом крајњем исходу, у први план истакле једну сасвим другачију врсту контекста који се оријентисао на питање друштва, идеологије и политике. Ово наравно не значи да је постмодерна у Србији пре деведесетих била дезидеологизована, али је њено усмерење имало сасвим другачији правац. Тада се она оријентисала ка идејама цитатности, хибридности, историјских реминисценција и (уопштено) на све оне елементе који баратају појмом Разлике и/или дисконтинуитета. Политички стејтмент постмодернизма осамдесетих у Србији има оријентацију ка рушењу „тоталитарног” модернистичког наратива, или бар ка његовом поступном ублажавању, и тај опсег стејтмента задржава се у пољу уметности. Контекст се у том оквиру може разумети само као контекст уметности или контекст историје уметности. Зато ће се сви поменути појмови развијати преваходно у пољу естетског, па се у односу на таква поступања може тврдити да се у визуелним уметностима у осамдесетим развија идеја тзв. стилског постмодернизма, једнаког као и у архитектури тог времена. Отуда ни благи отпори овим променама нису били јасно артикулисани ван поља естетског.

Тек у деведесетим ће се поставити питање друштвене и политичке оријентације постмодернизма и сходно томе поставити питање одрживости или потребе за одрживошћу пројекта модерне.¹⁹ Тек та деценија у постмодернизам у Србији уводи питања мултикултуралности, друштвеног и политичког активизма, а најпосле и питање идеолошких оријентација у односу на класичне појмове левице и деснице из почетка постављене на трагу односа између модернизма и постмодернизма.²⁰

Већ легитимичан преглед хронологије коју успоставља Лидија Мереник, као веома значајане за изучавање појава у визуелним уметностима у осамдесетим, вешто и

¹⁹ Извесне појаве континуитета видљиве су и у осамдесетим, али не утичу на доминантне токове у уметности и њеној теорији.

²⁰ Да би текст био правилно разумеван, ја ћу направити ограду у односу на теоријске дискурсе око односа модернизма и постмодернизма који имају само делимичан утицај на процесе промена у визуелним уметностима у осамдесетим. Занимају ме преваходно објективни догађаји унутар корпуса визуелних уметности, а не њихово правовремено или неправовремено појављивање у односу на теоријске дискурсе. Кашњење ових процеса у Србији је било очигледно, али је и као такво описивало непосредни контекст деловања и давало му значај и смисао у визуелним уметностима.

Од значаја би била још једна важна ограда: усвојио сам овом приликом сасвим линеаран приступ развоју визуелних уметности у Србији, који лако може бити оспорен уколико би се тежиште пажње померало ка специфичним појавама или екскурсима који се не уклапају у доминантне тенденције локалне историје уметности. Разлог за ово је веома практичне природе у односу на овај текст: намера да се опишу лични утицаји који имају већу вредност од стриктне теоријске експликације, нарочито с обзиром на околност да говорим о непосредним утицајима на свој рад и искључиво на начин како су они за мене, у времену у ком сам радио, били препознавани.

разумно означене као селективне²¹, говори о пољу унутар кога се одвијало моје посматрање и разумевање савремене уметности у непосредном окружењу.

Та уметност, међутим, није у први план истицала појам контекста који сам ја, у том тренутку, разумевао превасходно као просторни или као релациони у односу на простор. При овој констатацији ја наравно не узимам у обзир читав сет изложби и догађаја који падају најпре у ране осамдесете, а тичу се нове посмодерне архитектуре која добија велики изложбени значај, нарочито у тадашњем Студентском културном центру или Салону Музеја савремене уметности у Београду. Под тадашњим патронатом Богдана Богдановића, одвија се читава серија изложби и радова који промовишу постмодернистичке праксе у архитектури, којима нисам био непосредни сведок, а имале су касније утицај на моја рана промишљања синтезе архитектуре и уметности. Овде је превасходан био утицај групе М.Е.Ч. и посредно Богдана Богдановића. Лидија Мереник у књизи *Београд: осамдесете*²² већ у уводном делу истиче значај промишљања у архитектури за развој постмодерних пракси уметности код нас и посебно наглашава „теоријску и педагошку активност” Ранка Радовића.

Видљивост контекстуалне праксе у уметности осамдесетих била је скромна. Она се повећава ако у обзир узмемо један број амбијенталних инсталација или чак „интервенција *in situ*” како наводи Мереник. Милован Марковић почетком осамдесетих реализује један број „тотал-амбијената”, а Лушић и Алавања раде са сликама које „излазе” у простор и остварују синтезу са простором излагања. Група *Alter Imago* ради у просторима старих кућа или чак у јавном простору уодношавајући своја дела са непосредним контекстом.

На трагу просторне синтезе, практиковане на специфичан начин у периоду модерне, а сада у другачијем – постмодерном контексту, истицала се као изразито карактеристична просторна инсталација *Градуал* Милете Продановића и архитекте Благоте Пешића, из 1981. године. Све ове примере углавном карактерише извесна сценографска или чак „мизансценска” форма у којој се врши „концентрација повесних и симболичких значења” (Мереник, стр. 38); чак се, као код Продановића и Пешића, ствара облик „пseudосакралног амбијента”. Такође је карактеристично да се експресивни сликарски поступак третира у рељефном или просторном смислу са

²¹ Merenik, L., „*Selektivna hronologija: nove pojave u slikarstvu i skulpturi u Srbiji 1979–1989*”, текст у издању *Umetnost na kraju veka (1)*, приређивач Irina Subotić, Beograd: Klio, 1998; види и интернет издање на адреси: https://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/lidija_merenik.html (преглед од 09. 08. 2017).

²² Merenik, L., *Beograd: osamdesete*, Novi Sad: Prometej, 1995.

мањим или већим утицајем на простор излагања, а слика је често третирана као панелна или као део унапред припремљене конструкције.

Са друге стране, на наративном нивоу, радиће се о појавама „нове слике” или „уметности нове представе”. Већ ће се из самих назива појава или покрета учавати да се те појаве и покрети неће обазирати на контекстуалне праксе у уметности. Поред жеље уметника да се превазиђе до тада доминирајући концепт неоавангарди који искључује сликарство на трагу дематеријализације уметничког објекта, и поред жеље да се поглед уметника усмери ка до тада игнорисаној историји уметности, сликарство постмодернизма осамдесетих тежиће да оствари нови и специфични експресивни и реторички облик класичне слике пуног колорита.

Потпуно комплементарно померање ка представи догађаће се и са скулптуром. Иако ће уметници разматрати нову просторну концепцију скулптуре, она се у осамдесетим неће оријентисати ка свом окружењу и остаће аутономан уметнички објекат резервисан према просторном контексту реализације. Насупрот могућности успостављања односа или могуће синтезе са контекстом, скулптура ће се сажимати са медијем сликарства, тежити до тада неуобичајним и често изненађујућим склоповима у својој материјализацији, фрагментацији елемената и новоуспостављеним склоповима разноврсних фрагмената. На наративном нивоу вајари ће показивати интерес за веома различите и у својој ширини готово несагледиве тематске оквири који ће најчешће тежити еклектичном изразу, а истраживања ће се мењати од тежњи ка чистој апстракцији или скулптури која тежи „губитку масе” до различитих фигуралних, интимистичких, псеудоспоменичких, архитектоничних, традицијских или чак „сакралних” форми. Велика пажња биће посвећена самим процесима мануелне реализације и често веома снажним колористичким ефектима.

Опште назнаке о постмодерној уметности осамдесетих које сам навео никако не говоре о целини деловања уметника у периоду непосредно пре мојих студија уметности, али означавају доминантан правац у коме се тадашња уметност кретала а коју сам, посматрајући је, покушавао да упоређујем са почетним сазнањима из области архитектуре. Оба медија, и визуелне уметности и архитектура, доминантно су тежила историцистичком, цитатном или еклектичком изразу. У архитектури је, међутим, доминирао контекстуалистички приступ док је уметност тежила реализацији „нове представе” која ће хтети да већ сама по себи у јавни простор унесе искуство промене и новине и која ће на основу сопственог аутономног наратива исказивати шири поглед на

друштво у коме живимо. Већ крајем осамдесетих дошло је до померања унутар сцене визуелних уметности с јасним осећањем уметника да се неоекспресионистички наратив „нове слике” исцрпео.

Студије на Факултету ликовних уметности одвијале су се саобразно процесима који су доминирали на сцени визуелних уметности у Србији, а преклапања су била деликатна и одражавала све несугласице какве су постојале у односу на веома различита кретања током осамдесетих. После осамдесетих локална уметност неће више бити јасно подељена на традиционалне приступе у ликовним уметностима и снажне ексцесе неоавангарде, већ ће се распршити на више различитих и паралелних токова који се мање или више преклапају или теку у често потпуно супротним смеровима.

Љубомир Глигоријевић описивао је, у том тренутку, један одмерени и у извесом смислу дислоцирани поглед на савремену уметност, без потребе да се она прати унутар хијерархизованог историјског наратива. Глигоријевићева фасцинантна ерудиција усмеравала је студенте ка снажном менталном искуству уметности, и ка градњи сопствене поетике без искључивог усмеравања у односу на њене доминантне естетске или идеолошке токове. Феноменолошки приступ који је Глигоријевић заступао допуштао је могућност да се код студената развије плуралистички однос према темама и медијима уметности; а снажан емотивни набој у приступу темама, који је перманентно појачавао, усмеравао је студенте ка све снажнијем експресивном доживљају сопствене поетике. Мене је испрва у потпуности освојила ова врста понирања у искуство уметничког дела, али ме је збуњивала доследна деконтекстуализација коју је Глигоријевић заступао. Пример Маљевичевог (Казимир Северинович Малевич) супраматизма о коме је говорио недељама, презентован је као облик аутономног феномена у свесно одабраном интерпретативном моделу, који одбија да феномен перманентно повезује са конкретним друштвеним или идеолошким контекстом, већ га посматра као превасходну естетску чињеницу. Мене је ово збуњујуће искуство снажно привукло и усмерило ме ка доследном истраживању медија сликарства. Значајна околност за могућу доследност била је то што сам први део студија провео у класи Марије Драгојловић, чија је поетика почетком деведесетих била на свом врхунцу и тада достигла пуну препознатљивост и аутентичност.

У раду Марије Драгојловић било је могуће пронаћи низове референци које су надилазиле тематски оквир призора којима се бавила. Привлачила ме је пре свега њена

способност да минимализује приказ до једноставног или чак пре јединственог елемента, да тај приказ формира (или формира) као објекат, да искористи поступак чисте геометризације на основу које ће објекат реализовати веома темељним сликарским поступком, и да у крајњем тај објекат постоји као уверљива реалност у простору која надилази својства представе. Њен рад није био рад контекстуалне природе, чак напротив, али је амбијентално дејство објекта слике било веома снажно, не само због увећања којим је вршила једну врсту сакрализације објекта већ и начином материјализације новоуспостављеног предмета код кога су се рам и његова дебљина стапали са пажљиво и темељно бојеним површинама. У том поступку реобјективизације слике-представе уочавао сам јасну везу са Маљевичевим процесом објективизације представе у предмет. Тај је утисак појачавала и инверзна перспектива коришћена у представљању предмета омогућавајући да се представљено тумачи као иконично и стварно-постојеће.

Овај научени процес реализације објекта пратиће ме у раду до данас. Увек ће то бити концентрација на једну ствар или предмет као појединачан и потенцијално изолован. Чак и када будем реализовао велике серије појединачних елемената, фотографија или објеката у инсталацији, при великим серијама или репетицијама, неће се радити о групама објеката које у заједници стварају одређени наративни ток већ ће сваки појединачни објекат имати своју сопствену егзистенцију и независност. Биће то и отклон од идеје фрагментације карактеристичне за уметност осамдесетих.

Неколико референци преузетих током студија биће на трагу поетике о којој сам говорио, на веома различите начине.

Био сам импресиониран стваралаштвом Сол Левита (Sol LeWitt), не толико његовим касним радовима, нарочито не колористичким интервенцијама на зидовима, колико његовом аналитичком фазом у уметности, скулптурама или монохромним цртачким интервенцијама на зидовима. У њима се препознаје објективизација представе у простору коју ћу касније покушавати да итерпретирам у својим радовима. Од значаја за почетак студија су и аутори попут Френка Стеле (Frank Stella), нарочито сликани објекти у кореспонденцији са простором пре фазе сликарских дела која ће назвати *Лошим сликама*, као и минимализам Роберта Мориса (Robert Morris). У духу сликарског поступка „бојеног поља” импресионираће ме снага и енергија Барнета Њумана (Barnett Newman) са сликама-објектима који достижу величине просторних структура, једнако као и Клајнови монохроми или убедљиво материјализоване челичне

плоче Ричарда Сераа (Richard Serra). Интересовање за све ове радове проистекло је из занимљивих начина којима уметници своје објекте материјализују, боје или користе њихову природну материјалну вредност. Такође, занимаће ме њихов просторни контекст или садејство са простором. Поступак рада Еда Рајнхарда (Ad Reinhardt) на његовим „коначним сликама” утицаће касније на начин материјализације цртежа које сам изводио, па и на теме којима сам се бавио.

Сви ови узорци нису ме занимали на нивоу минималистичке поетике која је почела да се враћа у средиште пажње почетком деведесетих, нити ћу сопствени рад до данас разумети као минималистички иако он то у формалном смислу јесте. Апстрактни експресионизам или минимализам посматраћу као мени примерен начин реализације уметничког објекта, а ширење тематског оквира ићи ће у правцу концептуалне уметности и касније у правцу постконцептуалних пракси.

Генерација која је улазила у уметност почетком деведесетих имала је привилегију да буде ослобођена доминирајуће идеје о томе каква уметност треба да буде. Отуда су узорци били веома разноврсни а уметници слободни да их присвајају. Концептуална уметност седамдесетих већ је била ствар историје уметности, а „уметност нове представе” на свом крају. Оно што ће остати као доминантан траг претходних појава биће могућа и неспутана окренутост ка идејама те историје као што ће се наставити црпљење њене енергије а да се при томе референце те уметности неће нужно започињати са Маљевичем. Историја ће остати отворено поље које се може и не мора користити. Такође, поред наслеђене цитатности, уметности са почетка деведесетих ће бити омогућена разноврсност медија, стратегије симулације, хибридности и интертекстуалности. То ће све означавати и опстанак њене постмодерне парадигме. Једна од значајних а веома оспораваних књига генерације свакако је била Фојерабендова *Против методе*²³ и спорна формулација „anything goes” која духовито описује крах идеолошког приступа пројекту модерне.

Отуда ће за студије уметности почетком деведесетих остати једнако вредно посматрање постмодерног сликарства Жељка Кипкеа или минимализма Јулија Книфера, као што узорци италијанске Артеповере неће бити у видној несагласности са радовима Флуксуса, на пример. Биће то последња генерација која ће показивати

²³ Feyerabend, P., *Protiv metode / Skica jedne anarhističke teorije spoznaje*, Sarajevo: SOUR „Veselin Masleša”, 1987.

наглашен интерес за Диселдорфску академију²⁴ на којој се и дан-данас осећа снажан утицај Јозефа Бојса (Joseph Beuys) независно од околности да студентским класама руководе веома различити ауторитети од Кунелиса (Γιάννης Κουνέλλης) до Дојга (Peter Doig). Бојсови цртежи, пре него његове просторне инсталације или перформанси, биће од великог значаја за ликовна истраживања студентског рада.

Огромну пажњу привлачиће Продановићеви и Бајићеви радови из осамдесетих, а посебно за мене и мој интерес за архитектуру, па ћу код Продановића посматрати архетипске архитектоничне инсталације у комбинацији са гестуалним и експресивним сликарством кроз које провејава текст, а код Бајића реминисценције на авангарду третиране на формално другачији али суштински идентичан начин, са којим је свој архитектонски опус започињала Заха Хадид (Zaha Hadid) деконструишући авангардне узоре.

На крају описа ових разноврсних утицаја, једна од важних изложби која је оставила дубок траг засигурно је била Оташевићева посвета фиктивном Илији Димићу²⁵ у којој су се спајала искуства авангарде, дадаизма, постмодерног односа према меморији, поп-арт, неекспресивни артефакти и снажно грађен наратив на нивоу књижевног језика. Одговарало је то времену у коме је било могуће исказати огромну слојевитост референци и обиље цитата.

Пре првобитних јавних излагања у галерији Студентског културног центра у Београду, моје интересовање се ослањало на примере који покушавају да изграде одређени поетски наратив и да наступају из позиције дефинисаног исказа. Из те позиције истраживање се природно односило на потребу да се изврши рекапитулација историјских сазнања па да се трагом тих утицаја покрене лични језик. Зато ће се почетна истраживања (условно речено) одвијати ван питања контекстуалности уметничког дела, посебно с обзиром на околност да пракса контекстуалне уметности није била предмет силабуса ФЛУ. Када будем говорио о медијима и методологијама

²⁴ Студије на Диселдорфској академији је средином деведесетих уписала готово половина моје класе са Факултета ликовних уметности у Београду: Мирјана Ђорђевић, Иван Илић, Татјана Илић, Ненад Глишић, Селман Трговац, Горан Сарић и многи други. Разлози за популарност ове школе налазили су се, по мом мишљењу, превасходно у снажној вези који је београдски СКЦ имао са појавом Јозефа Бојса чија је посета том центру током седамдесетих била готово митолошки догађај за српску уметничку сцену. Сви поменути актери махом су били везани за СКЦ. У наредним деценијама утицај ове школе ће се смањивати, превасходно због уверења да Академија намеће превелик утицај на студенте, али и због значајне дисперзије квалитетних уметничких школа након 1989. када на значају почињу добијати центри попут Берлина, Беча или Граца, на пример.

²⁵ **Оташевић, Д., Пројекат *Илија Димић***, Себастијан галерија, Београд, 1990.

рада, свакако ћу се јасније осврнути на изражена проучавања авангардних покрета у уметности и њиховог утицаја на модел рада. Због важности тих покрета, неколико издања било је пресудно и за истраживања у области визуелних уметности и за истраживања архитектуре. Мислим на Певзнерову (Nikolaus Pevsner) књигу *Пионири модерне уметности и дизајна*²⁶, на преглед Черњиховљевих (Јков Георгиевич Чернихов) остварења у области архитектуре и машинских конструкција²⁷, као и на издање поводом изложбе у Музеју савремене уметности у Београду посвећене Баухаусу²⁸.

Ове су књиге јасно осветљавале ширину којом се конституисао модерни покрет у архитектури и уметности. Певзнер је говорио о раним примерима и конституцији модернизма, Черњихов представљао аутентичног представника авангарде, а Баухаус етаблирао авангарду као метод у уметности и као школски програм. Унутар овог обиља примера нисам тежио томе да формирам уметничко дело колико да извршим истраживања поетика суперпонирајући искуство виђеног са истраживањем личног сензибилитета у односу на рад. Истраживачки рад се природно није ослањао на јединствен тематски оквир или медиј, већ се ширио у различитим правцима који су се појављивали интуитивно и без жеље да се претворе у обавезујуће. Радови Виљема Мориса и Јакова Черњихова, иако веома различити, биће једновремено реконструисани и коришћени као узорни.

Табелом ћу покушати да представим карактеристичан спектар разноврсних студијских истраживања:

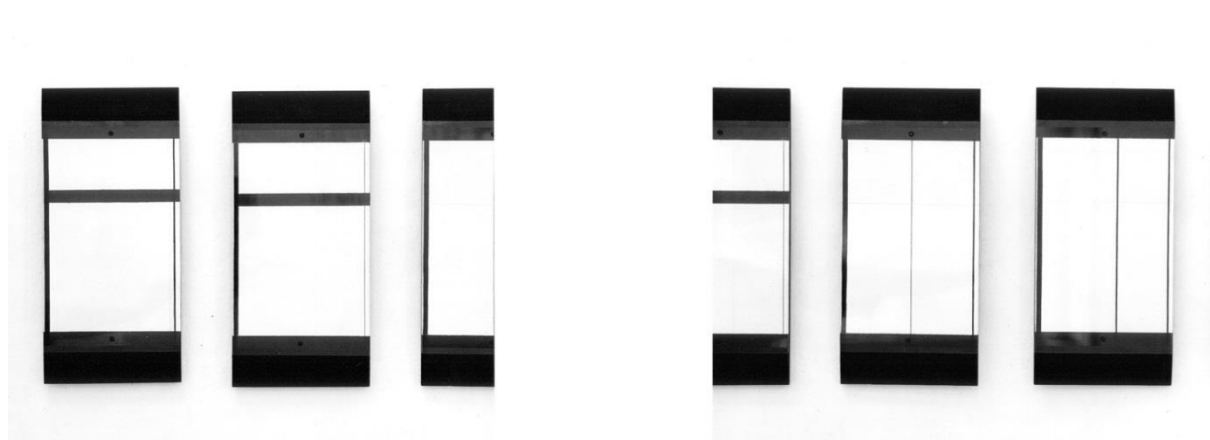
бр.	Радни назив истраживања	Опис истраживања	Узори истраживања
1.	<i>Лужна мора</i>	Цртежи објеката из непосредног окружења, махом воћа или мртве природе израђених пастелом или темпером	Пол Гоген, Енди Ворхол, Марија Драгојловић
2.	Објекти	Цртежи и колажи различитих	Аниш Капур, постмодерна

²⁶ Pevsner, N., *Pioneers of Modern Design / From William Morris to Walter Gropius*, London: Pinguin Books, 1975. као и Pevsner, N., *The Sources of Modern Architecture and Design*, London: Thames and Hudson, 1989.

²⁷ Černjiov, J., *Konstrukcije arhitektonskih i mašinskih formi*, Beograd: IRO „Građevinska knjiga”, 1989.

²⁸ Grote, L., *Bauhaus*, uvodni tekst u katalogu povodom izložbe u MSU u Beogradu 1981, Štuttgart: Institut za veze sa inostranstvom, 1974.

		апстрактних објеката	скулптура, Мрђан Бајић, Марија Драгојловић
3.	Архитектоничне форме	Цртежи замишљених облика „нове” архитектуре	Јаков Черњихов, Иван Леонидов
4.	Дадаистичке композиције	Цртежи	Вилијам Морис, дадаизам, руски конструктивизам
5.	<i>Нова фабрика</i>	Различити радови осмишљени као производи пројекта <i>Нова фабрика</i>	Вилијам Морис, руски конструктивизам, Аутопсија, Laibach
6.	<i>Маргинална линија</i>	Апстрактни цртежи	Пит Мондријан, Барнет Њумен



Цртежи *Без назива* [маргинална линија], 1995.

[1.1.3] Истраживање техника и медија

Из претходних поглавља могу се уочити различите теме и истраживачки поступци којима сам се бавио током студија архитектуре и визуелних уметности. Тежиште у тексту покушао сам да сузим на питања односа тих уметности и контекста (понекад само простора, нпр.) иако је јасно да се својства тема истраживања па ни њихова медијска форма нису у целости преклапала. Ово се природно показало као веома значајно у смислу ширења тематског поља за рад, али ће се суперпонирање искустава најзначајније исказати унутар медија и техника реализације које ћу усвојити у том процесу суперпонирања и које ћу касније користити као доминантан модел у раду.

У оба медија, и у сликарству и у архитектури, природно се постављало питање односа медија презентације и садржаја презентације, али је већ променом модерне

парадигме током осамдесетих ово питање било значајно релативизовано, да би у наредним деценијама тај однос био ослобођен нужности повезивања и да би баш из његове опционости произилазио и сам однос према тематским садржајима рада и оквир за његову интерпретацију.

На студијама архитектуре крајем осамдесетих изучавање техника рада био је услов за почетак пројектовања. Оне су компоноване превасходно као изучавање алата и техника којима се постиже могућност реализације уметности грађења. Поред алата и техника, студије су подразумевале изучавање типичних решења и процеса којима се долази до сазнања о функционалним, техничким или конструктивним претпоставкама да се архитектура пројектује најпре као замисао о њеној реалистичној изводљивости. Сам процес студија је започињао питањем *како?* да би тек на вишим степенима студија или истраживања предмет истраживања постајао оријентисан у правцу питања *шта?* које ће, на крају, довести до обликовања архитектуре као уметности уколико постоји свест истраживача да аутентичност архитектонског израза јесте нужност производње уметничке поетике.

Силабус студија започињао је у два уводна правца која ће се темељити на искуствима ране модерне, а касније принципа које успоставља Баухаус пре свега кроз процес „припремне наставе”, која се није нужно односила на студије архитектуре већ на различите медије уметности из којих ће касније настати и бројни други студијски програми попут дизајна, скулптуре, сценографије, светла итд. Један правац односио се на програм усвајања презентационих техника и алата, а други на основне елементе пројектовања.

Елементи су претпостављали шематско разумевање простора унутар кога се одвијају елементарне људске активности, „радно место” или „ноћни боравак”, на пример. Ови просторни догађаји истраживани су кроз модуларни систем или растерску мрежу која је у локалним условима износила 60 x 60 цм а која је одговарала антрополошким мерама у простору.²⁹ Пројектовање основе и пресека неке функције зависило је од склопа овако успостављених фрагмената у широј структури.³⁰

²⁹ Код растерске мреже 60 x 60 цм коришћена је логика по којој је ширина пролаза човека износила мин. 60 цм, простор за његово бочно стајање или пролаз половину растера или 30 цм, његова просечна висина 180 цм или три модула од 60 цм, простор потребан за рад ширине 90 цм или 1,5 модул итд.

³⁰ Овакав принцип савладавања простора напуштен је код нас након реформе из 2005. у уверењу да се из пуког склапања модуларних фрагмената не може артикулисати целина простора архитектуре, па су почетна истраживања почела да се односе на основне просторне елементе попут стуба, зида или надстрешнице да би се у истраживању превасходно мислио простор архитектуре. Основни елементи

Основне презентационе технике и алати изучаване су у функцији оспособљавања за перцепцију и конституцију простора као и за могућност његовог представљања. Очекивало се да ће се поступним увођењем у аналитички однос према просторним елементима успоставити могућност да се започне са слободним пројектовањем облика на основу познавања основних функција људи у простору архитектуре.

Унутар корпуса техника за разумевање и презентацију простора од највећег значаја су биле: 1. Нацртна геометрија као наука и техника којом се утврђују аналитички односи геометријских тела у простору; 2. Перспектива као наука и техника којом се утврђује аналитички приказ облика у простору према начину на који човек уочава појаве у простору; 3. Слободно цртање, Сликање или Ликовно образовање према принципима теорије форме и боје којима се омогућава аналитичка вештина ликовног представљања архитектуре; 4. Архитектонско цртање којим се утврђују начини којима се на аналитичан начин израђује и презентује архитектонски пројекат у форми цртежа; Пажња је, у том периоду, посебно посвећивана аксонометријској техници приказивања³¹.

Један део наставе који се односио на предмете попут Општих теза о архитектури или Теорије система, имао је циљ да студенте обучи, између осталог, могућностима архитектонских склопова. Задаци су се, на пример, односили на формалну анализу постојећих објеката и њихово аналитичко свођење на примарну геометрију. Почетни задаци Архитектонског цртања односили су се на премеравање, анализу и презентацију постојећих мањих архитектонских објеката.

Све ове науке и технике биће значајно ревалоризоване након 2000, не само због појаве рачунарских техника презентације већ и због промене самих модела процеса пројектовања у којима ће аналитички поступци лагано престајати да имају обавезујућу улогу а презентационе технике губиће временом на својој аутономности као специјализоване научне праксе.

пројектовања оличени у антрополошком растеру су касније служили оптимизацији просторних структура. Занимљиво је да је првобитни процес био захтев из праксе тзв. „егзистенцијалног минимума” који је одговарао социјалистичкој идеологији модернизма.

³¹ Аксонометријско приказивање, карактеристично за архитекте и уметнике авангарде, изнова је афирмисано у постмодернистичкој фази архитектуре и уметности са уверењем бројних аутора да је овај метод представљања облика у простору тачнији, аналитичнији, аутентичнији и убедљивији од перспективног. Види радове Ц. Стирлинга или О. М. Унгерса, на пример.

Природно, за мене је од нарочитог значаја била област ликовних уметности. Професор Феђа Соретић је у периоду између 1970. и 1990. на Архитектонском факултету у Београду водио курс из Ликовног образовања као обавезан предмет за студије архитектуре.³² Програм је формирао на бази припремног курса за студије архитектуре на школи Баухаус са посебним нагласком на истраживањима Јоханеса Итена (Johannes Itten) и Јозефа Алберса (Josef Albers). Независно од околности да је програм Баухауса био у време студија средином осамдесетих стар већ готово шест деценија показало се да тај академски курс даје најважнија општа упутства о ликовној пракси за будуће архитекте па је крајем педесетих почео да буде у потпуности стандардизован унутар наставног процеса. Ова стандардизација је спроведена на основу увида да теорија форме и теорија боје у потпуности одговарају знањима која су примењива у области дизајна и области архитектуре. Позната је чињеница да је програм Баухауса инсистирао на концептима примењених уметности и нарочито на вези између уметности и занатства као и уметности и индустрије што је за архитекте школоване у том периоду било од нарочитог значаја.

Тај се концепт природно ослањао на специфичан идеолошки (социјалистички) концепт производње уметности и шириће се како у правцу искуства раног модернизма тако и у правцу концептуализма и аналитичке уметности у седамдесетим годинама прошлог века када ће се у потпуности етаблирати у правцу аналитичких приступа. Биће веома карактеристично Соретићево увођење у процес наставе тзв. „матрица” као специфичних архитектоничних и просторних модела на којима ће се вршити дуготрајне и разноврсне колористичке или колажне варијације према елементима теорије боје, на пример.³³ Уопштено, аналитички приступ раду у области ликовних уметности односио се на све аспекте наставе. Пример може бити потенцирање на формалним теоријским основама у конституисању поентилизма у радовима импресиониста, као производа упућености у теорију боје, пре него на анализама субјективистичких доживљаја у слици као конститутивних за покрет.

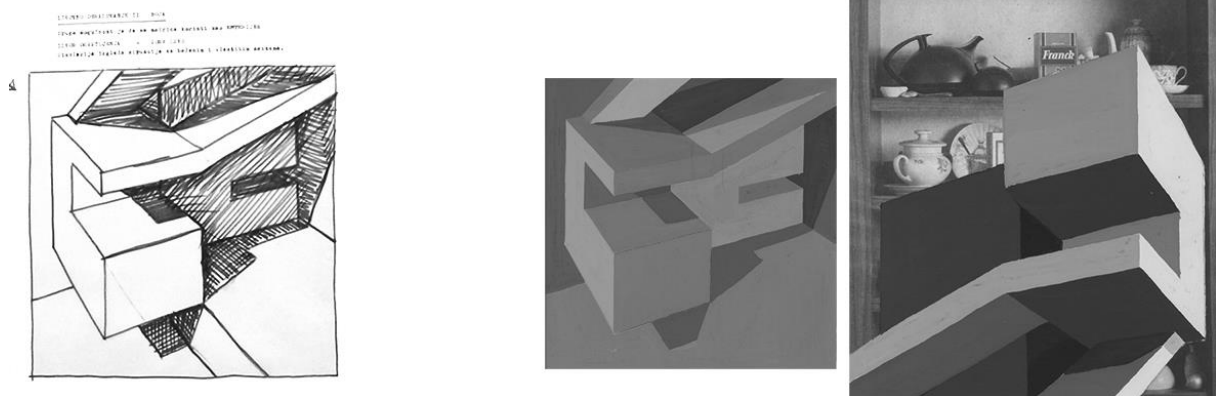
Премда се Соретић у свом уметничком раду бавио традиционалним сликарством са узорима у историјским правцима импресионизма и експресионизма, сликајући

³² Детаљније о овим облицима наставе види код **Младеновић, М., Ликовно образовање и визуелна истраживања на Архитектонском факултету у Београду**, студија у монографији Павић, Б., Јеленковић, Д., Младеновић, М., Аудио-визуелна истраживања 1994–2004, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2008.

³³ Започеће их сјајан аналитички приступ Григорија Самојлова који је у једном периоду био задужен за ликовно образовање архитеката.

махом пејзаже, био је веома упућен и у историју модерне као и у разноврсне правце савремене уметности и архитектуре. Са тежиштем у настави на аналитичком програму Баухауса, коментарисани су најпре ликовни радови који су довели до могућности конституисања овог програма: од целокупне руске авангарде, нарочито Ела Лисицког (Эль Лисицкий), Родченка (Алекса́ндр Миха́йлович Ро́дченко) или Татлина (Влади́мир Евгра́фович Та́тлин), преко радова и текстова Кандинског (Василий Васи́льевич Кандинский) и Клеа (Paul Klee), покрета Де Стајл са Мондријаном (Piet Mondrian) и Дузбургом (Theo van Doesburg) до веома корисних истраживања Алберса и Итена. У ликовном смислу биће анализирана поступања Баухаусових архитеката попут Гропијуса (Walter Gropius) и Миса.

За артикулацију занимања за контекстуалну уметност, мени ће од пресудног значаја бити почетне идеје Gesamtkunstwerka какве је проповедао Баухаус, Мондријанова теозофија из које ће настати сликарство које ће кроз радове Де Стајла прерасти до пуног архитектонског простора, амбијенти Швитерса (Kurt Schwitters) или Proun room Лисицког. Узбудљива формална апстрактност биће довољна за почетну деконструкцију модела кроз ликовни рад. Оно што је још значајније, уз помоћ формалних ликовних истраживања у архитектури биће свесно преузет аналитички приступ у ликовном раду. Тематски оквир у настави, који је укључивао теорије форме и боје, био је оријентисан ка истраживањима просторног дејства боје или чак ка различитим начинима синтезе ликовног рада и простора или архитектуре.



Различити валерски и колористички односи изведени на „матрицама” проф. Феђе Соретића, задатак и анонимни студентски радови извођени средином осамдесетих.

[1.1.4] Поетика почетних реализација

У јулу 1994. године извео сам своју прву самосталну изложбу под називом *Pinacoteca* у Студентском културном центру у Београду, непосредно пре завршетка студија ликовних уметности. Овај пројекат био је базиран на два веома разнолика наратива која су у том периоду почела да ме опседају. Један се односио на тему музеја и музејских пракси, нагло актуализовану од осамдесетих година, а други на значајан Борхесов књижевни текст који сам покушао да визуелно интерпретирам.

Стирлингова Нова државна галерија у Штутгарту³⁴ саграђена 1984. године одмах је проглашена ремек-делом архитектуре постмодернизма. У њој је очита целина сложености не само функционалних програма архитектуре и њеног објективно еkleктичног карактера, са просторним реминисценцијама на Шинкелову Стару галерију, већ и сложености каква се успоставља између архитектуре музеја и његовог изложбеног програма. Ово успостављање односа постаће контроверзно већ непосредно након изградње.³⁵ На њој ће се базирати и огроман део капацитета за преиспитивање постмодернистичког језика у архитектури и уметности.

За уметнике, али и велики број архитеката, отвориће се питање да ли је архитектура галерија и музеја нешто што треба да буде уметничко дело по себи или је примарни задатак такве архитектуре да пре свега функционално омогућава и презентује уметност као свој садржај. Ово се посебно односило на објективизовану и већ историјски потврђену дисперзију медија у ликовним уметностима, па се већина критичара питала на који начин еkleктични постмодерни приступ омогућава презентацију разноликих медија уметности. Критичари су махом били сагласни у оцени да нове тенденције у пројектовању музеја доводе до непотребних и нејасних стилских и језичких преклапања и суочавања која не омогућавају објективну аутономију уметничког дела у простору и могућност његовог правилног читања какву уметник заслужује. Из позиције уметника, овај проблем ће довести до инсистирања на другачијој артикулацији музејског и галеријског простора па ће се нагло актуелизовати програм тзв. *white cube* архитектуре ближе програму модерног концепта излагачког

³⁴ Нову државну галерију у Штутгарту (The Neue Staatsgalerie in Stuttgart), Немачка, дизајнирао је британски архитектонски биро Џејмса Стирлинга и Мајкла Вилфорда (James Stirling, Michael Wilford and Associates) 1984. године.

³⁵ Види нпр.: **Sudjic, D., Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling: New Directions in British Architecture**, London: Thames and Hudson, 1986, p. 10.

простора. Биће то инсистирање на простору који омогућава несметану и функционалну реализацију уметничког дела коме архитектонски простор не додаје нове наративне или стилске слојеве. Инсистираће се, такође, на идеји функционалности: допремања или складиштења дела, прилагодљивости простора и његових техничких карактеристика и слично.

Са друге стране, постмодернизам је започео дискусију у погледу начина на који галерије и музеји треба да актуелизују свој друштвени статус, о начинима којима афирмишу културни идентитет заједнице, о начинима који им гарантују тржишну одрживост као и о начинима којима се може вршити партиципација институција, уметника и јавности. Подразумева се да је ова дискусија произвела разноврсне либералне моделе који су могли да артикулишу нове захтеве, па се од осамдесетих до данас архитектура музеја и галерија претворила у најсигнификантнији израз савремених стремљења у архитектури која се крећу у веома разноврсним правцима у односу на Стирлингов пример из Штутгарта: од тзв *Билбао ефекта* који је произвео Гери (Frank Gehry) у Баскији 1997. до функционалистичке одмерености новог Музеја модерне уметности у Њујорку Јошио Танигучија (Yoshio Taniguchi) из 2004, или од разлике у реконструкцији париског Лувра архитекте Пеија (Ieoh Ming Pei) 1989. до новог Лувра у Ленсу (Француска) архитектонског тима SANAA из 2012. године.

Ове две важне теме ће природно бити покренуте у мом раду, нарочито у уверењу да се уметност и архитектура на најдиректнији начин сустичу управо у просторима музеја и галерија.

Најважније стечено искуство односиће се на покушај да артикулишем тему односа уметничког дела и простора у коме је оно изложено на веома директан начин. С обзиром на то да ће се радити првенствено о галеријским просторима, бар у почетку, ја ћу размишљати пре свега о уметничким радовима који врше кореспонденцију са простором излагања а уметничке радове ћу пројектовати или конструисати у односу на тај простор. Важна претпоставка од које ћу полазити у пројектовању биће формулисана из претходно елаборираних дилема које је провоцирала постмодерна. Али, нећу том приликом покушавати да наметнем свој став у вези са тим разликама, нити да се опредељујем за одређени стилски наратив у раду већ ћу покушати да ствар посматрам из сасвим другог угла: покушаћу да уведем методологију прилагођавања датостима

простора тако што ћу се при пројектовању уметничких радова ослањати на просторне датости без намере да их елиминишем, негирам или игноришем.³⁶

Ова методологија је доминантно наслеђена из начина поступања у архитектонском пројектовању и архитектонској реализацији. Архитекта увек барата одређеним датостима које се могу разумети као задати контекст. У конкретним условима постоје ограничења и дело архитектуре калкулише с тим ограничењима. Не мислим при томе само на читав сет услова које успоставља инвеститор или специфичан програм архитектуре већ и на услове који произилазе из самог окружења, његових физичких или климатских датости, из ширег урбанистичког контекста и даље, из услова какве намеће друштвени, политички, идеолошки или културни контекст. Тај поступак ће се касније обликовати у методологији „прихватања задатка” био тај „задатак” за уметника постављен од стране селектора, кустоса, институције или друштва. Али, за мене се, негде на том трагу, налазила и граница могућих поступања у уметности. Промишљање те границе ће морати да буде конструктивно у односу на датости и истраживање ће тећи у правцу њиховог превазилажења.³⁷ То истраживање граница није нужно усмерено ка апологији датости, већ тежи облицима којим ће се улазити у језичке игре са оним што се у архитектури назива „постојећим стањем”.

³⁶ Вероватно најпарадигматичнији поступак у поштовању датости простора излагања и одношавања тих датости и уметничког рада реализован је у раду *Културни центар* из 1997. када сам израдио тапацирано седиште у облику основе простора галерије Културног центра Београд а клавирску столицу у простору заменио таквим објектом. Рад је настао као реакција на честе приговоре уметника да клавир у простору Галерије угрожава неспутану и аутономну реализацију поставки. Насупрот тим приговорима, покушао сам да на изложби **Критичари су изабрали '97.** (изложба у селекцији С. Младенов, Ликовна галерија Културног центра, Београд, јануар 1997) искористим постојање клавира у простору и субверзивном минимализованом интервенцијом објекат укључим у део укупне поставке „проглашавајући” клавир делом инсталације.

³⁷ Овде би напомена од значаја била да конкурсна пракса у архитектури увек предвиђа истраживања која намеће пројектни задатак из конкурсног расписа. Тај задатак се може схватити буквално, бити унапређен кроз истраживање или чак у потпуности негиран као врста неслагања са његовом формалном или идеолошком намером. Ту се свакако ради о нарочитој врсти истраживања и реконструкције текста расписа (задатка), који увек може бити оспорен па и својом убедљивошћу уверити расписивача да сам задатак није правилно постављен. Најдаље у овој реконструкцији отишао сам, заједно са својим тимом, на **Конкурсу за урбанистичко-архитектонско решење подручја Трга Славија у Београду** из априла 2005. (група ре//ал-ре:акт: М. Младеновић, Д. Милановић, С. Батарило, Г. Шишовић), где смо у потпуности одбили текст конкурсног задатка, написали нови и предали га као потпуно ново уметничко и идеолошко решење за будућност конкурсом третираног простора. Сличан поступак може бити успостављен и у уметности. Након средине деведесетих, када већ фактички најдоминантнији оквир изложби постаје тематски, уметници покушавају да успоставе релацију са тематским задатком. Неочекиван, чак субверзиван, начин употребио сам на изложби: **ŠTA SE DOGODILO SA MUZEJEM SAVREMENE UMETNOSTI / Neizložba dokumentacije, umetničkih intervencija i enterijera zgrade** (autor koncepcije D. Sretenović, kustosi A. Dolinka, U. Popović, D. Sretenović, Muzej savremene umetnosti, Novi Beograd, 23/06/2012-30/09/2012), где сам искористио концептуалистички текст групе Art & Language у форми Брајеве азбуке да истражим и критикујем сам идеолошки конструктор читаве изложбене акције.

На том месту отвара се питање идеологије оваквог поступања као прилагођавања и превазилажења. Прилагодљивост ће најпре, нарочито у односу на савремене тенденције у уметности, откривати извешан еволуционистички приступ раду и/или „корективни” модел у односу на друштвену збиљу. Та ће корективност намах бити могуће означена као суштинска апологија систему уметности али ћу се трудити да избегавам апологетски приступ предлагањем нових модела и метода пре него покушајима да искључиво поправљам или коригујем задати оквир. Архитектура је свакако знатно ограниченија од визуелних уметности у том смислу. Она је формално апстрактна и теже долази до јасних исказа који се могу тумачити унутар друштвеног, идеолошког или политичког дискурса. Са друге стране, по својој природи, она тежи истраживању нових медија и технологија и начелно успоставља афирмативан однос према технолошкој новини. На крају, архитектура је увек архитектура за Другог и из те позиције она природно тежи афирмацији у интересу Другог или захтева Другог. Ја ћу се у свом раду придржавати овог начела афирмације. На једнак начин приступаћу и проблему непосредног контекста излагања: он ће увек бити простор конструктивно унапређен за посматрача независно од специфичних или аутентичних карактеристика *in situ* у процесу у коме ће те карактеристике бити третиране као квалитет.

У раду *Pinacoteca* покушао сам да инструментализујем идеју Музеја као идеју псеудосакралног објекта на трагу истраживања уверења да су „музеји и културни центри – цркве постмодернизма”. Коришћени Борхесов текст *Вавилонска библиотека*³⁸ био је идеалан језички основ ове поставке, који је у потпуности могао да кореспондира са мојим дотадашњим ликовним истраживањима. Инсталација се састојала од две макете: отвореног и затвореног „музеја” где је отворени био компонован као стаклена структура пирамидалног облика постављеног на растеризовано огледало у величинама конструктивног склопа, како би била остварена сугестија бескрајног ширења, док се затворени налазио у кутији обложеној гумом (60 x 60 x 60 цм) унутар које је

³⁸ **Borhes, H. L., Vavilonska biblioteka**, pripovetka iz zbirke *Maštarije*, Beograd: Nolit, 1963. Борхесова прича успоставља хипотетички оквир у коме аутор врши представу и анализу фиктивне библиотеке као бескрајног складишта бескрајног броја књига које се разликују тек по једном словном знаку унутар текстуалне структуре, са такође бескрајним комбинацијама смисленог и бесмисленог поретка знакова. Ова замисао за Борхеса је отварала могућност доказа о постојању јединственог примерка књиге који је несумњиво истинит у свом онтолошком садржају. Ја сам овај наратив трансформисао у визуелно (цртачко) комбиновање линеарно компонованих структура са намером да створим количину која ће репетицијом омогућити „откриће” модела „идеалне композиције”.

Апропријација књижевног текста биће касније од кључног значаја за пројекат „Непосредни контексти” 2017. Такође, биће то и прва назнака за артикулацију књиге као уметничког објекта.

успостављен стаклени растер (12 x 12 цм) који се огледао у бочно инсталираним огледалима унутар страница кутије. Огледала су стварала илузију бесконачности унутар простора макете. На стакленим површинама отвореног и затвореног музеја биле су реализоване апстрактне и аналитичке линеарне композиције које су решавале могућу поделу квадратног поља. Веза са Ле Витовим радовима била је очита, с том разликом да композициона решења нису била систематизована већ слободна. На свим галеријским зидовима били су постављени непребројиви аналитички цртежи линеарних решења квадратне композиције у растеру (4 x 4 цм), прекривали су зидове у целини и имали функцију да код посматрача остваре јасну перцепцију структуре посматране макете и окружења у коме се налазе. Тим сам поступком заправо већ при свом првом јавно изведеном раду започео тему укључивања посматрача у целовито решење галеријског простора у коме уметнички објекат (макету) није могуће перципирати ван контекста у коме се налази, а контекст је морао да буде трансформисан у објекат перцепције којим се остварује искуство присуства.

Везу између симбола лавиринта и постмодерне естетике истиче Миодраг Шуваковић, инсистирајући на идеји да нагомилана и архивирана прошлост представља поље из кога се појаве, значења и цитати узимају слободно.³⁹ Рад *Pinacoteca*, међутим, неће имати ову намеру. Поред покушаја да се оствари амбијентална инсталација у којој су објекти музејских макета-објеката у интеракцији са простором у коме се налазе, овим радом ће започети серија методологија и принципа на којима ће се базирати даљи рад: од апропријације књижевног текста, преко готово ритуалног варирања ликовних елемената у апстрактној композицији, до стварања документарних база које ће самом својом количином остваривати могућност синтетизованог ликовног амбијента. Овде се неће прекинути процес истраживања тематике музеја и галерија као синтетичких простора уметности и архитектуре али ће надаље, већ у истој деценији, у ово поље бити унета и једна врста друштвене димензије о којој ћу говорити касније.

Процес репетиције и поступних варијација линеарне или цртачке композиције који је био видљив у раду *Pinacoteca* примењивао сам током студија уметности на више колосека који су раније поменути. Оба основна правца односила су се на деконструисање почетних модернистичких узора. Један се односио на деконструкцију примера Вилијама Мориса (William Morris) а други на деконструкцију монохромних

³⁹ **Šuvaković, M., Postmoderna (73 pojmā)**, Beograd: Narodna knjiga, 1995, Pojam: Biblioteka, muzej, skladište, стр. 17.

решења Мондријана и Де Стајла. Оба правца указивала су на извешан дадаистички поступак, у коме се свесно пренебрегава сврховитост естетског поступања.⁴⁰ Извесна опчињеност парадигматичним изворима предмодерне и модерне, оличене у крајњим исходиштима апстрактног поимања слике, а код покрета *Arts and Crafts* и у друштвеној сврховитости таквог поимања, водила ме је ка готово изнурујућим поступцима репетиције у цртању.

Огромна количина цртежа односила се на варирање измишљених и често веома апстрактних флоралних или биолошких мотива, које сам понављао користећи почетни мотив у цртежу као основ за репетицију. Идеја није била да вршим пуко копирање јер сам одређени модел свакако могао да репродукујем штампом или графиком, већ у (по себе) изнурујућој репетицији елемената, где се на први поглед нису уочавале разлике између појединачних елемената нити се унутар композиције могао уочити почетни или оригинални мотив. Избор мотива није био вршен само на основу његове ликовности већ сам се трудио и да основни мотив може да репетицијом гради нову и ширу површинску структуру. Отуда су, у формалном смислу, од значаја за рад били композициони комплекси какве је градио Ешер (Maurits Escher). Један број радова користио је мотиве фабрика већ поменуте Черњиховљеве архитектуре. У извођачком (цртачком) смислу облици су били веома сложени јер сам употребљавао метод варирања линије, површине и валера код почетног модела, тако да су се варијације могле уочити само веома пажљивим посматрањем.

Просторни концепт овог рада који ћу касније назвати *Посвета Виљему Морису*⁴¹ састојао се од цртања репетицијом изабраног почетног мотива на папирним тапетама које сам набављао у јавној продаји. Тапети су били бирани према специфичним мотивима који су одговарали могућности да се са њима врши уодношавање новоуведених елемената. Поступак је текао тако што сам за пројектантским столом са закошеном плочом фиксирао ролну тапета и започињао рад на ручној репетицији одређеног елемента, слева надесно и одозго надолу, једновремено развијајући и увијајући ролну тапета. Моја амбиција је била да израдим довољну количину тапета

⁴⁰ Можда би било претерано рећи да се овим поступцима директно реаговало на ратне околности идејом њиховог радикалног одбијања, али је и та околност свакако имала значајног утицаја на рад.

⁴¹ Део рада биће сегмент докторске самосталне изложбе 2016.

једноличног мотива којима могу да облепим читав галеријски простор и артикулишем га у специфичан амбијент.⁴²

Од већег значаја за будући рад са просторним контекстом био је други поменути комплекс цртежа базиран на искуствима ране модерне. Поред поменутих узора у Де Стајлу, од великог значаја ће бити увид у рад Барнета Њумена. Анализирајући композиционе структуре Мондријанових платана, посебну пажњу сам усмеравао ка односу линеарне конструкције и празног или бојеног поља. Код Мондријана је тај однос неприкосновени фактор убедљивости слике. Варирање величине и ширине линије у конструкцији ствара додатни оптички динамизам. Оно што ме је посебно занимало било је индикативно третирање линеарне конструкције по ободу формата слике. Смена тока линије и површине по ободу композиције омогућава не само да се створи снажано оптичко и просторно дејство елемената већ и да се тим распоредом слика претвара у јасан и убедљив предмет или објекат посматрања ван свог композиционог сужеа. Овај формални композициони елемент који је у функцији уочавања објектности или предметности слике, назвао сам „маргинална линија” или „маргинална површина” како бих себи јасније описао процес трансформације композиционог сужеа у статус слике као објекта код посматрача. Идентичан процес уочавао се и при анализама Њуменових композиција, код којих је вертикална линија или група линија имала функцију да визуелно активира бојено поље слике.⁴³ У овим композицијама је веома често видљива линија (или „маргинална линија”) постављена при самој ивици слике. Може се тврдити да ова композициона ексцентричност ствара оптички ефекат тродимензионалности, али је мој суд био да се при томе пре свега рачуна са јасним распоредом инверзних елемената у композицији⁴⁴ – површина. Такође, овај је ефекат био од изузетног значаја за разумевање и перцепцију саме

⁴² Овај рад изложен је, у деловима, само на школској изложби ФЛУ 1993/1994. године у класи Момчила Антоновића на Графичком одсеку. У менторству је учествовао проф. Гордан Николић. Целокупан рад на тапетима је стицајем околности уништен око 2000. године.

⁴³ „Сликаство бојеног поља” или касније „сликарство чисте боје” везује се за појаву америчког апстрактног експресионизма из педесетих година прошлог века, пре свега за ауторе попут Барнета Њумена, Марка Ротка или Клифорда Стила. Види нпр.: **Wilkin, K., Colour as Field: American Painting 1950–1975**, New York: American Federation of Arts, 2007.

⁴⁴ Овај ефекат инверзије претвориће се касније у мом раду у стално уодношавање рада и непосредног простора рада било кроз принципе пуног и празног у композицији, при чему се под празним, на пример, разуме непосредни галеријски простор, а под пуним сама визуелна интервенција, било кроз различите начине уодношавања транспарентних објеката и непосредних простора излагања, било кроз инсталирање ликовног рада као курсора који је у функцији непосредног опажања простора.

границе објекта којој је, на тај начин, било предодређено да код посматрача ствара непосредно искуство присутности целине.

Са том границом ћу надаље бити суочен не само на нивоу границе композиције, објекта или простора интервенције већ и на нивоу разумевања шта та граница означава унутар ширих контекста уметничког дела и ширег контекста његовог садржајног наратива. Као и у архитектури, код границе парцеле на пример, и уз то односа те парцеле са својим непосредним и посредним окружењем, уметничко дело мораће да произилази из разумевања широких просторних и других контекстуалних оквира или граница, и биће конституисано у односу на те датости једнако као што ће производити нову реалност унутар тако разумеваног поља. У сваком случају, било да се уметнички рад одвијао у медију цртачке композиције или слике, просторне инсталације или архитектуре, процес његове конституције биће идентично уодношаван са елементима границе непосредног просторног контекста.

На овим принципима биће доследно развијана велика серија цртежа рађених махом на канцеларијским папирима А4 формата или на нешто квалитетнијем папиру Б2 формата. Велике серије су, као и код теме Вавилонске библиотеке у раду *Pinacoteca*, тежиле одмереним композиционим варијацијама елемената са жељом да се достигне облик „идеалне” минималистичке форме – објекта. Потом су радови ређани у фасцикле у намери да се дође до облика аутентичне апстрактне књиге која је могла бити предмет излагања. Сама материјализација радова ослањала се на варијације монохромних структура као код Еда Рајнхарда, у комбинацијама графитне линије и снажно засићених површина које су могле да варирају ефектима сјајног, мање или више сивог графита до потпуно зацрњених површина сувим или уљаним пастелом. Поједине површине биле су третиране белим пастелом до засићења. На одређени начин цртежи су на нивоу структуре и материјализације могли да подсећају на Сулажова (Pierre Soulages) дела. Ипак, на формалном нивоу, ови се радови нису могли дословно поредити са Мондријановим узорима премда су од њих потпуно преузимали композициону методологију и процес. Вршено је поједностављивање садржаја а уношени су и одређени архитектонични елементи у композиције пре свега кроз детаљ, у форми пресека или основе изабраног симплификованог елемента на пример, као и минималних покретања равни које су подсећале на панеле при посматрању итд. Сматрао сам да овим поступцима актуелизујем узоре, једнако као што сам био уверен

да се сам приступ нужно разликује од узора, а да је само поље рада бескрајно једнако као и код примера *Вавилонске библиотеке*.

[1.1.5] Усвојени карактеристични принципи и методи

На овом месту покушаћу да табеларним приказом сублимирам усвојене методе и принципе који ће бити од значаја за мој рад у уметности.

Карактеристични принципи рада	
Принцип	Напомена
... поштовања датости простора	Не покушавам да негирам датости простора или контекста, покушавам да им се прилагодим.
... промене у зависности од датости и околности контекста	Вршим промене у концепту или реализацији рада уколико датости тог простора или различите врсте околности то налажу.
... корелације рада и простора	Рад који реализујем увек остварује корелацију са простором чак и када његов концепт или наратив није нужно повезан са самим простором реализације.
... задатог а не нужно одабраног простора	Не правим разлику између изабраног и задатог простора. Рад прилагођавам датостима тако да његово конципирање и не започињем према неком одређеном моделу простора који сам бирам.
... интереса за локални простор	Занима ме што непосреднији или локални а не глобални или недоступни простор.
... корекције	Покушавам да радом издејствујем могуће корекције задатог или одабраног простора.
... афирмације	Покушавам да откријем квалитете простора или контекста за реализацију и да их афирмишем.
... рада за Другог	Рад увек покушавам да конципирам као рад за Другог. Ово је један од принципа преузет из области архитектуре.
... тимског рада и поделе ауторства	Не правим разлику између сопственог ауторског или тимског рада. Реализација рада је увек повезана са питањем да ли сам као аутор довољан за реализацију или је за концепт и реализацију потребна група или тим аутора. Често је ова подела ауторства ствар потребе за комуникацијом а не нужности у процесу.
... могућег делегирања	Након конципирања рада, не осећам обавезу да учествујем у

извођења	његовој реализацији и могу да делегирам извођење уколико је то потребно.
... пројектовања	Сваки облик уметничког рада реализујем кроз процес пројектовања.
... обавезујућег почетног стејтмента	Сваки рад сматрам нужно конституисаним у тексту. Текстуални стејтмент је за мене обавезујући при реализацији.
... преиспитивања модерне и савремене уметности	Не занима ме историја уметности. Занима ме искуство модернизма и савремености.
... паралелних наративних токова	Допуштам да се при реализацији рада омогуће различити наративни слојеви и да рад не мора да буде читан једнодимензионално.
... сталне промене медија	Не бавим се одређеним медијем у уметности већ медиј рада одређујем према контекстуалним датостима и идеји реализације у контексту.
... употребе нових медија	Рад, уколико је то једноставније или потребно, прилагођавам новим медијима.
... незаинтересованости за техничку доследност медија	Дајем предност садржају и концепту рада и не инсистирам на техничкој перфекцији медија уколико она није нужна за сам садржај.
... дезидеологизације техничко-технолошког напретка медија	Не покушавам да сам медиј реализације поставим у први план и да га истичем у односу на њен садржај. У том смислу, не придајем важност техничко-технолошким новинама у реализацији уколико оне нису од значаја за садржај.
... употребе конвекционалних алата	Не правим разлику између специфичних и конвенционалних алата за реализацију рада.
... употребе материјала као информације	Материјал бирам у односу на концепт реализације и не покушавам да му придајем значај ван тог концепта изузев уколико при реализацији није од значаја материјал који има информативну улогу у концепту.
... једнакости између једног и мноштва	При реализацији серија ми је једнако важна могућност да сваки од појединих делова серије има самосталност у односу на целину као и да је целина зависна од делова. Не придајем значај фрагментарности.
... једна изложба – један рад	Покушавам да за сваку изложбу конципирам нови рад зависан од новог контекста и простора.
... брисања разлике између пројекта и реализације	Не правим ни најмању разлику између пројекта уметничког дела и његове реализације. Придајем им једнак значај у сагледавању и интерпретацији укупне поетике.

Карактеристични методи рада	
Метод	Напомена
... снимања постојећег стања простора или контекста	Уколико се ради о галеријском или другом архитектонском простору вршим детаљна мерења и снимања простора. Бележим све податке о простору, чак и оне који нису од непосредног утицаја на реализацију са идејом да ће се ти подаци у процесу пројектовања рада показати као важни. Уколико се ради о јавном простору или другој врсти простора, прикупљам податке о основним параметрима локације.
... истраживања	Истраживања простора и контекста су подразумевајућа.
... образовања архива без обзира какву ће функцију имати у будућем раду	Вршим обимна прикупљања документације и фото-снимања одређених занимљивих садржаја пре идеје на који би начин те датотеке могле бити употребљене у некој реализацији.
... прикупљања обимних архива и фото-база	Одуком о концепту реализације покушавам да формирам што већу документациону базу како бих на основу ње могао да вршим квалитетну селекцију садржаја.
... дефинисања оквира, целине или границе објекта, простора или контекста	У истраживању се увек крећем у оквиру дефинисаних граница контекста што ми омогућава да формирам јасан и доследан концептуални оквир. Трудим се да исказима не превазилазим границе дефинисаног контекста.
... поштовања затечених облика и садржаја у простору	Не покушавам да негирам постојеће елементе или садржаје у простору и контексту који су подразумевајући и трудим се да их укључим, уколико је то могуће, при реализацији.
... репетитивног цртања	Вршим перманентно скицирање и репетицију цртежа према задатом моделу објекта или простора трудећи се да се, унутар тог процеса, врши истраживање, остварује контекстуализација и омогућава промена или откриће.
... пројектовања	Све намере у реализацији укључујем у процес пројектовања трудећи се да се што аутентичније приближим објективној реализацији у будућности.
... текстуалне конституције рада	Свака реализација нужно произилази из јасно конципираног текстуалног исказа.
... медијског прилагођавања	Медијску форму прилагођавам садржају и концепту пожељне реализације.
... техничке обраде фото-документација	Фотографије не користим нужно у изворном и аутентичном облику већ их обрађујем до мере која је потребна за реализацију концепта.
... тродимензионалне анимације	Сваки концепт покушавам да обликујем у тродимензионалој

простора и рада	форми пре реализације и да тај процес користим као истраживачки и пројектантски како бих достигао што аутентичнији однос замисли и реализације.
... формирања серија уметничких радова	Радове обликујем према серијама које се одвијају у непрецизној и повременој хронологији зависној од могућности, контекста и замисли које се појављују као уверљиве. Серије радова не настављам или продужавам нужно и хронолошки прецизно већ опционо и према намерама унутар укупне поетике коју покушавам да градим.
... низања у оквиру разноврсних серија радова	Трудим се да вршим разложна и напредна низања унутар серија радова без идеје да те серије морају да имају нужну хронологију и развој.
... употребе централне перспективе и симетрије у опису и документацији	Документе, уметничке објекте и различите врсте реализација покушавам да архивирам фотографијама у јасном истицању њихове форме, у централној перспективи и симетрији како бих остварио њихов што дословнији карактер.

[1.1.6] Првобитне реализације у контексту

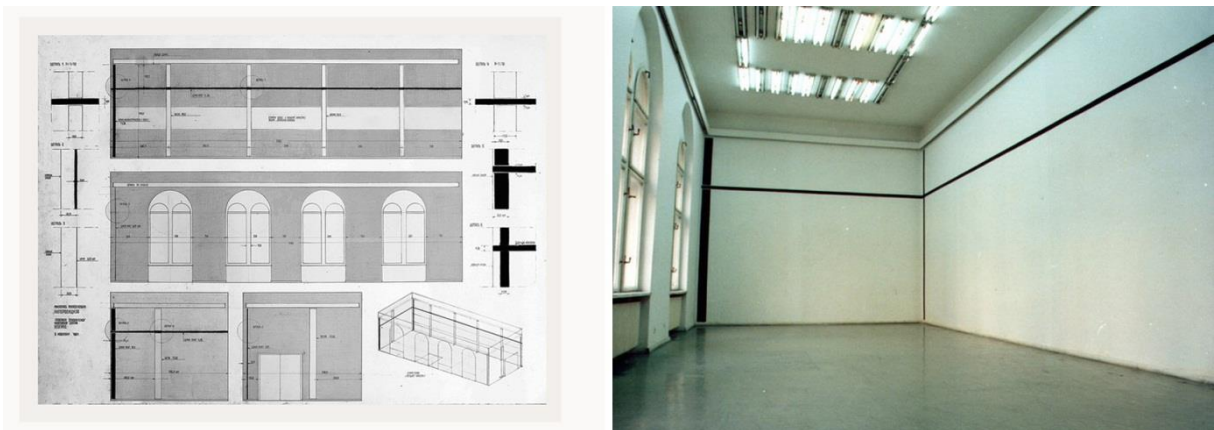
Као директну последицу искустава набројаних у претходном тексту, као и карактеристичних метода и принципа који из њих произилазе, а кроз покушај да се та искуства обликују у једну врсту *gesamtkunstwerka*, у новембру 1994. године реализовао сам своју прву просторну интервенцију под радним називом *Подражавање у Студентском културном центру у Београду*⁴⁵. Рад је био просторна форма поетике цртежа о каквој сам говорио али се односио на јединствену и целовиту интервенцију која се може разумети као облик просторног а не дводимензионалног цртежа и не у форми серије појединачних гестова у простору већ јединствене композиције.

Користећи искуства из архитектуре у техничкој разради пројекта извршио сам веома детаљно мерење и снимање постојећег стања галерије. Након тога сам извео детаљне планове галеријског простора, све основе, пресеке и изгледе са прецизно унетим постојећим детаљима ентеријера попут столарије, лајсни, радијатора или расвете. Аксонометријски изглед простора се такође подразумевао. Тако постављене планове третирао сам као подлоге за цртачку интервенцију у облику линеарне

⁴⁵ О раду види: **Ерић, З., Милорад Младеновић, Интервенција**; Време уметности бр. 4, стр. 14, Београд, децембар 1994.

композиције, водећи рачуна о томе да просторни цртеж има усаглашене планове како би се након реализације уочавале целовитост и логика интервенције. Цртеже сам формирао на основу коришћења геометрије златног пресека, методом његове конструкције у плановима, одмеравајући величине просторних елемената и вршећи ликовне поделе у конструкцији композиције. При томе, нисам вршио поделу композиције само на основу постојећих површина у простору већ сам и величине линеарних конструкција међусобно уодношавао у подели према геометрији златног пресека. Такође, извршио сам извесно одступање композиције код углова простора како бих нагласио однос између простора и композиције према принципима о којима сам говорио у претходном поглављу. Визуелно покретање простора интервенцијом извео сам варирањем дебљина линија при угловима подешавајући међусобне односе према односима златног пресека. Тиме сам остварио композицију која је у потпуности била замишљена као мимикријска и која произилази из формалних условљености физичког простора галерије⁴⁶.

Након израде пројекта, интервенција се заснивала на доследном преносу пројектоване композиције у простор. Одступања су била минимална. У реализацији сам користио метар, либелу, селотејпе и црну акрилну боју коју сам наносио четком.



Интервенција (Подражавање), 1994; Пројекат и реализација

Већ у јануару 1995. извео сам у Галерији СКЦ, у истом простору, још једну цртачку интервенцију под радним називом *Корекција перспективе*⁴⁷. Ова интервенција

⁴⁶ Пре саме реализације у простору уочио сам један број вертикалних линија ширине око 30 цм које су се простирале од пода до плафона, а које су биле јасно видљиве и након припремног кречења галерије пред изложбу. Били су то видљиви остаци рада аустријског уметника Алберта Криста (Albert Krista) који је беле траке користио у инсталацији изложбе. Ови елементи постали су саставни део композиције.

⁴⁷ Радни назив преузет је из серије радова *Корекција перспективе*, цртежа квадрата на галеријским зидовима, холандског уметника Јана Дибетса (Jan Dibbets). Дибетс је био представљен и МСУ у

изведена је идентичним поступком пројектовања као и претходна с том разликом што сам метод артикулације рада извео техником научне перспективе коју сам студирао према методологији Петра Анагностија. Пројекту је претходила реализација техничког цртежа галерије СКЦ према ранијим снимањима постојећег стања. Након тога, почео сам да вршим композициона истраживања на том моделу покушавајући да у технички цртеж перспективе унесем слој интервенције. Почетна замисао је била да извршим перспективну трансформацију простора увођењем линеарног растера у простор да бих се на крају одлучио за поједностављивање растера на начин да сваки од два изложбена зида галерије поделим на четири једнака дела али да ротирам конструкцију растера очекујући да ће се при посматрању интервенције извршити формална трансформација простора код посматрача и осећање нестабилности у простору.

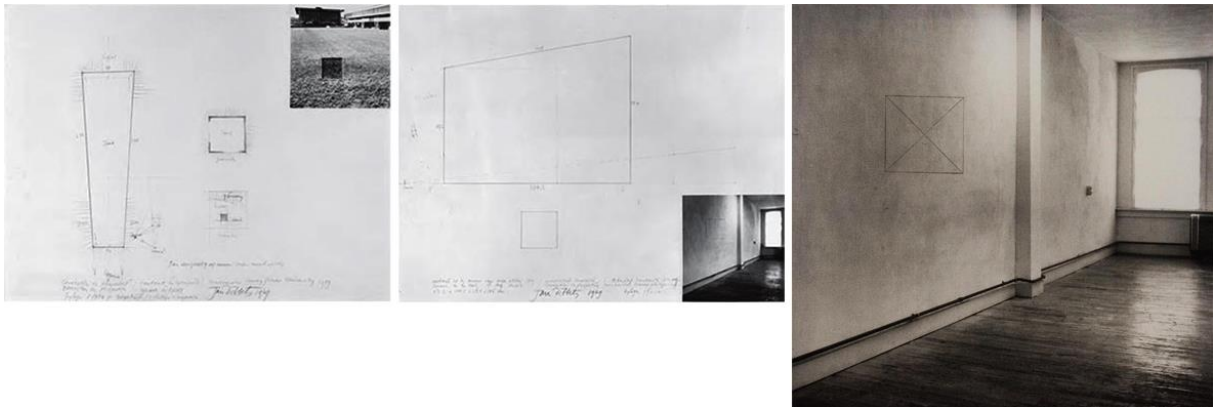
Овај пут је у мој „gesamtkunstwerk” унет додатни слој рада: у његов фокус уведен је наглашени елемент перцепције посматрача, а самим тим и однос људског тела и простора. Да би се уочавала „корекција перспективе” морала је бити уведена јединствена тачка посматрања из које се ће се пројектовани растер показивати у правилној форми па сам ту тачку одредио према својој висини и са места недалеко од улаза у простор, тамо где сам очекивао прво заустављање посматрача. Перспективу простора галерије сам и пројектовао према тој просторној или тзв „очној” тачки. Помоћу пројекта сам утврдио дебљине линија и њихове димензионалне корекције у реалном простору користећи метод тзв. реституције перспективе која се односи на извођење планова простора према перспективном моделу. Догодило се, приликом реализације цртежа, да је прорачун био тачан а да сам на лицу места извршио само мање корекције у композицији.⁴⁸

Рад *Без назива (Корекција перспективе)* испоставио се као вишеструко користан за будуће реализације јер се у њему више није радило само о односу простора и ликовне композиције већ и о увођењу посматрача у простор или давања улоге посматрачу у простору. Ово ће утицати на идеју о могућностима „манипулисања”

Београду, види каталог: **Denegri, J., Jan Dibbets**, Beograd, Zagreb: Muzej savremene umetnosti, Galerija suvremene umjetnosti, 1985.

⁴⁸ Овај поступак „корекције перспективе” веома је често коришћен у савременој уметности у намери аутора да реализују специфичну перцепцију објекта посматрања или да се баве идејом односа слике и простора. Ван веома јасне Дибетсове интервенције, ови су радови превасходно рачунали на ефекат самог призора – слике у којој се одређена форма са другим формама или просторним окружењем из одређене перспективе стапа у оптичку варку дводимензионалне представе. Мој циљ се, са друге стране, односио на могућност да тоталитет одређеног простора трансформишем користећи перспективне законитости. У том смислу, једнако вредна могућност перцепције интервенције и простора односила се и на сва места у простору ван почетне „очне тачке” употребљене у пројектовању.

простором коју ћу почети да развијам кроз радове у којима ће бити важна и моја улога и улога посматрача у простору. Са друге стране, овај ће рад, због своје специфичне крстолике форме (растера), бити понављан у различитим облицима до данас, кроз серију радова под општим називом *Курсор*. Он ће отворити и питање рада као медија или „мембране” између посматрача и реалног простора.⁴⁹



Јан Дибетс, *Корекција перспективе*, детаљи скица за реализацију и рад, 1967–1969.⁵⁰

Већ након прве интервенције у Галерији Студентског културног центра у Београду 1994. било је очито да ћу, од тадашњег кустоса галерије Биљане Томић, добити прилику да галерију користим не само као простор излагања већ као врсту платформе за истраживање ликовног рада. Учешће на *Летњој ликовној радионици СКЦ* 1995. на којој је изведено неколико радова, па касније и интервенција под радним називом *Знак Простор*, све до инсталације *Макета у свом простору* из јануара 1996, отвараће могућности да на лицу места (*in situ*), у галеријским условима, испитујем различите начине на које се може деловати у истоветним просторним условима а да та деловања произилазе из перманентне рефлексije и/или измене методологије и медија те рефлексije истоветног простора. Таутолошка компонента рада, на трагу концептуалистичких пракси,⁵¹ а у којој се парафразира и потврђује статус места, биће остварена у минималистичкој инсталацији *Фотографија у свом простору* из 1995.

⁴⁹ Интервенција под раним називом *Знак и Простор* у Студентском културном центру у Београду из новембра 1995. биће још једна композиција изведена истим поступком као и *Корекција перспективе*. Тежиште рада биће и надаље померено ка елементима перцепције али ће исти ефекат бити примењен још на *Другом вршачком бијеналу младих* 1997, па тек 2017. у потпуно другачијем контексту. Види пример објављен у: **Seničić, M., Arhiviranje umetničke kilometraže**, intervju sa Miloradom Mladenovićem, Before After – internet portal, rubrika *Predmeti*, на интернет адреси: <http://www.beforeafter.rs/drustvo/arhiviranje-umetničke-kilometraže/>, Beograd: Before After, објављено 04. 05. 2017. (преглед од 05. 05. 2017)

⁵⁰ Фотографије рада и детаља скица конструкције преузете су са интернет адресе <http://socks-studio.com/2016/04/25/perspective-corrections-by-jan-dibbets-1967-1969/> (преглед од 14. 09. 2017)

⁵¹ Види: **Džalto, D., Umetnost kao tautologija**, Beograd: Clio, 2016.

Сама инсталација фотографије простора у његовој осовини, на централном месту фотографисаног објекта, неће бити толико интригантна као инсталација колико као симулација самог догађаја инсталације: на архивским документима након извођења неће се више препознавати да ли се ради о снимцима простора или о снимцима снимака простора.

И рад из 1996. *Макета у свом простору* произилазиће из идеје ове таутолошке замене у перцепцији ликовног рада и простора који приказује или симулира. Искуство важности ове таутологије потицаће још од студија Унгерсових архитектонских истраживања, нарочито оних која се односе на постмодернистички период његовог рада и нарочито на његово искуство овакве таутологије унутар конципирања музејског простора архитектуре.⁵² На основу претходних снимања, извео сам макету (модел) простора Галерије СКЦ у размери 1:15 са свим видљивим детаљима ентеријера. Објекат је био изведен од букових панела и балзе. Прозори у ентеријеру били су замењени фотографијама прозора у слојевима, по дубини, а под макете био је обојен акрилном бојом сиво-зеленог тона, идентичном тоналитету пода у простору. Објекат је био умањена али веома верна копија оригиналног простора. Модел сам обложио гумом која је у инсталацији представљала знак изолованости простора макете у односу на реалност њеног архитектонског и урбаног окружења.

Модел сам поставио у само средиште простора окачивши га дебелим и врло видљивим канапима (вренијама) о углове плафона галерије, тако да се из центра простора јасно уочавао цртеж обрнуте четворостране пирамиде чији је врх био сам модел. Објекат сам поставио тако да су „улазна врата у галерију” као отвор на моделу била тачно у висини очију посматрача. То је омогућавало да посматрач прилази том отвору на моделу након што уђе у простор галерије и кроз отвор препознаје идентичне просторне елементе онима који га окружују. Идеја осећања „присуства” или „присутности”, о којима је писао Арден (Paul Ardenne) тумачећи контекстуалну уметност могла је овим радом бити потпуно остварена.

Након ове реализације покушаћу да проширим дејство тог рада на јавни простор истражујући не само формална питања односа уметника и простора излагања уметничког рада већ и питања политике тих односа. О томе ћу више говорити у наредном поглављу. Смисао рада ће се проширити издавањем јавног огласа којим се

⁵² Види нпр.: Oswald Mathias Ungers, *Interior of the Deutsches Architekturmuseum (DAM)*, Frankfurt, Germany 1984.

омогућава јавно манипулисање уметничким објектом као процесом у коме се он у друштвеном смислу, као модел, изједначава са својим оригиналом. То ће бити увод и у реализацију рада *Private Gallery* из септембра 1996,⁵³ када ћу направити веома реалистичан модел галерије *Златно око* у Новом Саду у размери 1:10 и изложити га у простору који он као модел симулира. Разлика у односу на рад *Макета у свом простору* била је мала али од пресудног значаја: уместо да објекат *Private Gallery* третирам само као таутолошку инсталацију намењену искључиво простору према коме је изведена, формирао сам је као преносиви објекат – торбу са ручком и точкићима, која ће постати галерија-модел у објективном приватном власништву и са квалитетима који омогућавају манипулисање њеним просторним капацитетом.

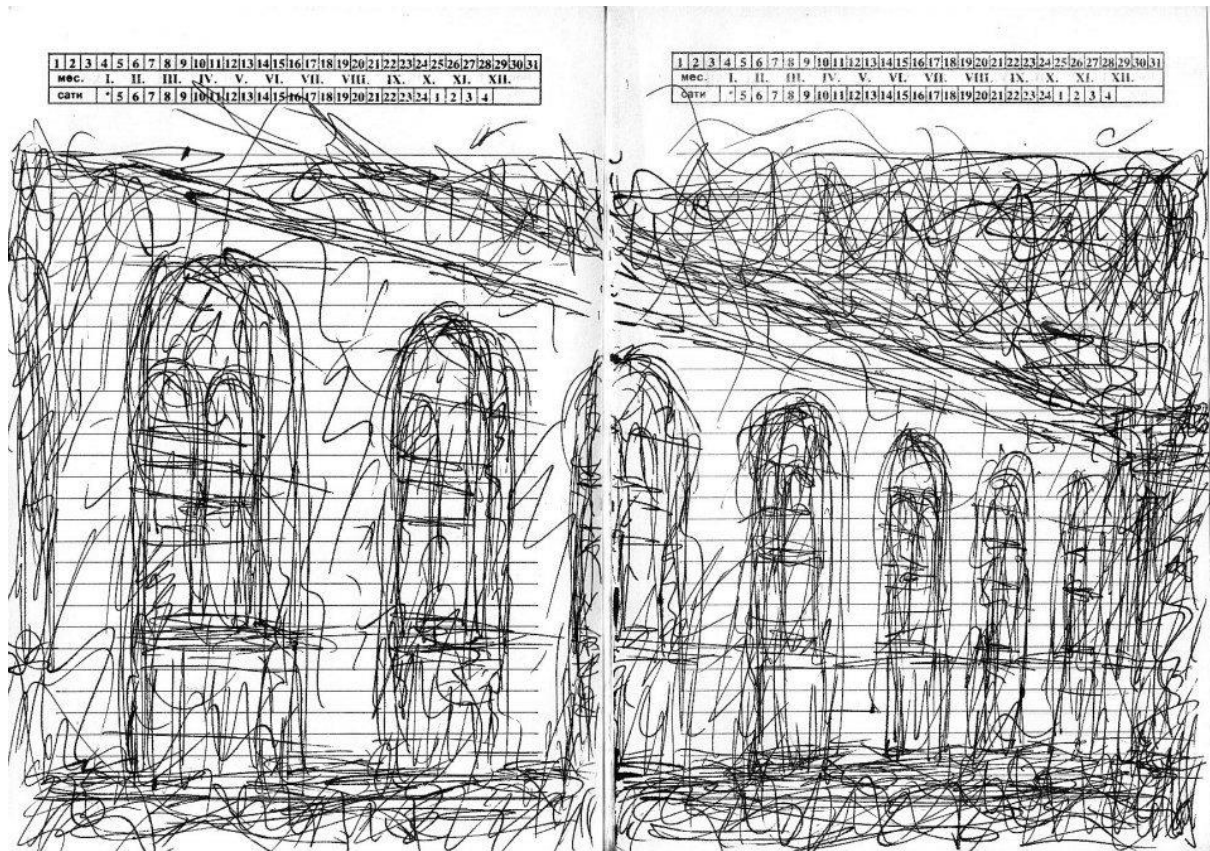
Истраживање простора Галерије СКЦ као полигона за успостављање различитих релационих односа између уметничког објекта и простора у коме настаје, неће се завршити овим интервенцијама према након 1996. тај простор више нећу користити за излагање. Рад на њему ће се наставити свесном одлуком да се баш насупрот интервенцијама *in situ* изврши потпуно супротан процес интеракције. То је и био разлог да се пројекту да име *LINK*. Између 1996. и 1999. извешћу рад на више стотина цртежа којима ћу реконструисати и деконструисати модел Галерије СКЦ, махом по сећању али и на фотографијама и фотокопијама. Биће то рад у потпуности сагласан са концептом пројекта *Pinacoteca*, пре свега у тежњи да се репетицијом и готово екстатичним методом расцртавања простора дође до одређеног идеалног модела уметничке интеракције. Пројекат је имао јасно видљиву текстуалну потку базирану на идеји да се у његовим хијатусима, између аналитичких процеса расцртавања, појављују видљиви интертекстуални производи. Цртежи су извођени у роковницима и често комбиновани са текстуалним записима различитих врста. Рад је у извесном смислу био ликовна реинтерпретација Гринавејевих *Записа са узглавља*⁵⁴. Уместо тела жене полигон записа било је тело галеријског простора.⁵⁵ Отуда ће, без обзира на немогућност да се као процес заврши до краја, овај пројекат бити приказан као низ кожных свески у

⁵³ Рад је реализован за потребе изложбе *Београдска сцена средином деведесетих: аспекти једне нове генерације*, у селекцији С. Вуковића, Галерија центра за визуелну културу Златно око, Нови Сад, септембар 1996; види и текст од значаја: **Вуковић, С., Београдска сцена средином деведесетих: аспекти једне нове генерације**; *pref.cat.*, Нови Сад: Галерија центра за културу Златно око, септембар 1996.

⁵⁴ **Peter Greenaway (director), The Pillow Book**, 1996; везе са Гринавејем биће видљиве и надаље, при анализи његовог мултимедијалног перформанса *The Wedding at Cana* (production details: *Isle of San Giorgio Maggiore, Venice, Italy*; Fondazione Giorgio Cini, Palladian Refectory, June 6-September 13, 2009).

⁵⁵ У вези са овим концептом односа галерија–тело извршио сам и један низ фото-снимања где сам делове свог тела постављао у однос са макетом простора. Ове фотографије сам третирао као омаж Неши Париповићу, размишљајући о његовом раду *Примери аналитичке скулптуре* из 1978.

тапацираним рамовима на којима ће бити инсталиране дискретне лампе за ноћно читање са штипаљкама које их фиксирају за књиге.⁵⁶



Детаљ из серије цртежа *LINK* којом се деконструју простор Галерије СКЦ у Београду, 1999.

Истраживање деконструктивистичког наратива биће карактеристично и за рад *Павиљон* који сам реализовао на Другом бијеналу младих у Вршцу 1997. године. Полигон интервенције био је читав комплекс вршачке *Конкордије* као изложбеног простора, али пре свега комплекс укупне изложбе која се у *Конкордији* догађала. За потребе инсталације, направио сам снимања целокупног простора и реализовао десет идентичних макета у размери 1:100 изведених од букових панела и балзе. Макете сам обликовао као удубљења у панелима у облику тачне основе простора *Конкордије* и омогућио да буду прекривене стаклом. Тиме сам обезбедио тачан број информационих музејских табли који је одговарао броју појединачних простора за излагање на Бијеналу.

⁵⁶ *LINK* (изложба цртежа), магистарска изложба под менторством проф. Ч. Васића, Галерија ФЛУ, Београд, септембар 1999.

Истражујући просторне и садржајне елементе целокупне изложбене поставке, у сарадњи са кустосима,⁵⁷ направио сам нацрте апстрактних шема или дијаграма којима се презентује унутрашњи садржај сваког појединачног изложбеног простора. Дијаграме сам изводио као персонализоване начине читања садржаја визуелних елемената у простору трудећи се да их принципијелно спроведем за сваки појединачни рад на изложби. Дијаграме сам након тога материјализовао од елемената балзе и флуоресцентних фолија и уносио их у макете на начин да одговарају уметничком садржају у сваком појединачном простору за излагање.

Овај поступак био је једна врста ауторске „узурпације” целокупне изложбе па и „узурпације” њеног уметничког садржаја који је наравно био легитиман у односу на кустоски концепт. Рад се, независно од тог статуса легалности, ипак бавио питањима односа уметника и кустоског концепта или покушајем да се на дискретан али свеприсутан начин, ликовном интервенцијом, замене улоге унутар система изложбе. Била је то једна врста одлуке да као уметник преузем на себе артикулацију читаве поставке преузимајући одговорност за нешто што би се могло назвати информационом системом изложбе. У том духу, на зиду највеће сале у *Конкордији* реализовао сам огроман тлоцрт читавог објекта деконструишући га методом „корекције перспективе”. Испрва сам саму интервенцију хтео да поставим као огромну, готово упозоравајућу, шему кретања, али ми се чинило да ће перспективна деконструкција основе простора указивати и на свеприсутност целине музејске зграде. Постојало је и очекивање да ће неко од уметника или посетилаца на изложби физички реаговати на макетама или на цртежу-шеми основе. Интервенцијом сам одржао и већ стандардизован метод да таутолошким понављањем елемената инсистирам на утицају ликовног рада на осећање присуства у простору и могућност да се перцепција посматрача креће од ликовне реализације ка реалном просторном контексту.

Рад *Два цртежа* из 1995, изведен у истом објекту, био је поједностављена матрица овог очекивања и пре у духу интервенције *Подражавање*. Овај помак из 1997, заједно са радом *Макета у свом простору*, *Private Gallery* или *ЛИНК*, дефинисаће серију радова која контекстуалну праксу покушава да из формалних просторних датости усмери ка истраживањима контекста односа уметника и самог система излагања уметности.

⁵⁷ Кустоси Другог југословенског бијенала младих у Вршцу 1997. били су Зоран Ерић, Стеван Вуковић, Јадранка Толић и Александра Естела Бјелица.

Иако сам до 2017. извео већи број радова који уодношавају своје присуство и простор за који су пројектовани, рад *Без назива (Мобил)* из 1999. представљао је, на известан начин, крајњи резултат формалних истраживања контекста уметничког рада. Идеја рада односила се на замисао могуће врсте „сублимног” или „сублимирајућег” објекта који би био прилагодљив сваком простору и који би се миметички прилагођавао било којој врсти (формалног) контекста. Рад сам пројектовао као никловану металну куглу о коју је, у правилном сферном распореду, фиксирано 27 лоптастих никлованих тачкова, предвиђених да ротирају у свим правцима, а употребљавају се за ослањање и померање мобилијара. Објекат, независно од својих делова, није одавао утисак неког попистичког цитата, већ је деловао пре као зачуђујуће жива форма наизглед препознатљивог али и хибридног биолошког облика. Никловани кугласти тачкови који су се независно један од другог могли ротирати у свим правцима омогућавали су занимљиво неконтролисано кретање при померању. С обзиром на огледалне рефлексije свих никлованих делова у објекту су се, независно од његовог места, уочавали фрагменти околиша.⁵⁸

Оно што је код објекта било преваходно битно била је његова мобилност и то не само као функционална мобилност, каква је могла да се догоди при манипулисању објектом у простору излагања, а коју сам предвиђао при поставкама, већ као мобилност у мимикријском прилагођавању простору у коме се објекат налази. Било је то стварање ситуације дословно опречне свим ранијим искуствима у којима се захтева истраживање места објекта у простору галерије или музеја. Код *Мобила* сам покушао да операционализујем објекат који ће моћи да буде буквално бачен у простор излагања, да при поставкама мења своју позицију, а да при томе његова тренутна позиција не утиче на његову перцепцију као уметничког објекта.⁵⁹

Низ радова током деведесетих које овде нећу опширије описивати био је у концептуалном смислу мање или више позициониран у односу на описани доминантни

⁵⁸ Сличан поступак конципирао је Џеф Кунс у својој скулптури никлованог зеца. Види: **Jeff Koons, Rabbit**, 1986. Овај поп-објекат алудирао је на шири контекст значења као и на историјски наратив о симболији животиње какву је интерпретирао Бојс, али код Кунса са јасним претпоставкама о садејству рефлексije скулптуре у простору са значењем објекта. Радови са огледалним рефлексijaма Аниша Капура (Anish Kapoor) имали су једноставнију просторну функцију која је фиксирана унутар јасно дефинисаног околиша.

⁵⁹ Објекат *Без назива (Мобил)* излаган је на више различитих локација и у потпуно специфичним ситуацијама: у Музеју 25. мај, Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић” 2009. и у Салону музеја савремене уметности у Београду 2011.

ток истраживања. Код радова попут мобилног објекта *De Valigia*⁶⁰ користио сам модел воза у размери 1:20, и путну торбу са точићима као елементима који су у целини реферирали на контекст београдске железничке станице и вагона, у којима су селектовани радови изложени. Низ радова, као и објекат *De Valigia*, конципирао сам крајем деведесетих као објекте тапациране сунђером и пресвучене кожом или скајем. Обликом овакве материјализације, нисам имао нарочиту намеру да радовима дам карактер заштићених, и тиме истакнутих артифицијелних форми, колико да употребим материјал који ће бити интерактиван и који ће омогућити посматрачу могућност употребе или непосредног манипулисања објектом. Најзначајнији рад овог карактера био је рад *Без назива (тапацирани Цитроен)* из 1997. који сам реализовао са уметником Дејаном Димитријевићем. Рад је имао јасне референце на контекст фестивала *Lust for Life*, посвећеног Вилхелму Рајху, поигравајући се са идејом уметничког објекта као „предмета жеље”⁶¹. Такође, конципиран је и у односу на објекат Архитектонског факултета у Београду, као места на коме је изложен. Занимљив је и наш заједнички рад под називом *Citroen* показан на изложби *Критичари су изабрали 1998.* (у селекцији Г.Станишић) где смо знак „цитроена” претворили у тапацирани објекат са три уместо два карактеристична елемента.

Ове језичке игре постаће важна основа мојих истраживања након 2000. Намера да се рад формира у визуелну структуру текстуалних пракси у деведесетим карактеристична је и за утопијски пројекат *Rollercoaster* из 1997.⁶² где сам спојио елементе званичног захтева за инсталацију златног ролеркостера у простору Смедеревске тврђаве, идеју кружног кретања које одговара унутрашњој структури

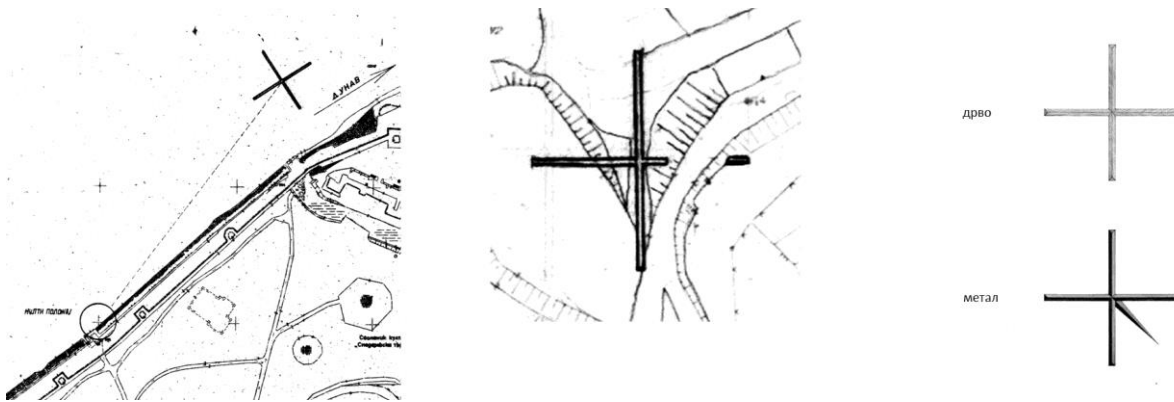
⁶⁰ **De Valigia**, селектор српске изложбе Б. Бурић у оквиру међународног пројекта *De Valigia*, Главна железничка станица, Београд, јун 1997.

⁶¹ Дејан Димиријевић (1968) један је од веома важних српских уметника друге половине деведесетих. Године 1996. отворио је у Панчеву приватну радионицу за тапацирање унутрашњости луксузних аутомобила у којој смо заједнички или појединачно реализовали велики број уметничких радова користећи методе тапацирања или прошивања коже. Димитријевић је након 2000. напустио Србију а данас живи у Торонту (Канада). Наш најзначајнији заједнички рад тапациран у радионици *Без назива (тапацирани Citroen)* реализован је поводом тематске изложбе: **Жудња за животом (Фестивал посвећен Wilhem Reich-у)**, организација и продукција Радионица 301, W.R.:301 (Б. Павић, Д. Јеленковић), Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Београд, 16. новембар 1997. Поставка рада била је осмишљена као јасна рефлексија контекста зграде Техничког факултета у Београду. Рад је касније уништен због неадекватних услова складиштења, а предлог Јована Деспотовића да рад буде депонован у Београдском МСУ није остварен.

⁶² **Први интернационални бијенале скица и пројеката** – Нови Сад '97, у селекцији С. Степанов, Центар за визуелну културу Златно око, Нови Сад, децембар 1997.

места, као и утопијског поигравања са идејом заштите културних добара с обзиром на умртвљене процедуре њиховог коришћења и стриктне методологије конзервације.⁶³

Полигон Тврђаве биће и простор за ленд-арт пројекат *Фокусирање воде, фокусирање тла* из 1998. који комбинује идеју картографског курсора на карти Тврђаве као реалног објекта са непосредном перцепцијом реалности простора Тврђаве. Метални курсор великих димензија требало је да буде укопан на месту картографског, а дрвени, истих димензија, пронађен на картографском приказу на месту дунавске обале, пуштен са тог места да плута низ речну матицу. За оба курсора био је предвиђен перформативни облик реализације.



Фокусирање воде / Фокусирање тла, пројекат, Смедеревска тврђава, 1997.

⁶³ Проф. Јован Нешковић (1929–2005) заслужан је за изузетну научну и стручну рестаурацију и конзервацију Тврђаве у Смедереву још од 1957. Сама методологија је у том периоду, па и данас, била основ значајних јавних полемика у којима се испитивао однос културних добара и њихове ревитализације, надоградње а тиме и њихове употребе. С обзиром на моја непосредна искуства стечена хонорарним радом у Регионалном заводу за заштиту споменика културе у Смедереву, као и интересовања за питања контекстуалне архитектуре и уметности, Тврђава ће постати полигон за истраживања ових односа. Од значаја за тему, нарочито по питању односа културног добра и интервенције у његовом контексту, биће и пројекат **Студија могућности и ефеката ревитализације, реконструкције и адаптације градитељског и споменичког наслеђа будванског Старог града у функцији унапређења туристичке привреде Будве** (радни тим Архитектонског факултета у Београду, Београд–Будва, јануар 2006, април 2006) у коме сам имао задатак архитектонског пројектовања и визуелизације.

[1.1.7] Контекст у *деведесетим*

Јасмина Чубрило у својој књизи *Београдска уметничка сцена деведесетих*⁶⁴ на самом крају уводних разматрања под називом *INPUT* у оквиру поглавља *6.Остало...* пише: „У оквиру онога што се условно речено може окарактерисати као формалистичка усмерења у деведесетим на београдској сцени, средином ове деценије појавило се неколико аутора чији је рад усмерен ка преиспитивању и/или преформулисању ове парадигме уметности (нпр. Вељко Вујачић, Бранка Кузмановић, Милорад Младеновић). Изложбе као што су, пре свега, „Аспекти једне нове генерације” (концепција Стеван Вуковић) и, у ширем смислу, „Други југословенски бијенале младих” (селектори: Јадранка Толић, Александра Естела Бјелица, Зоран Ерић и Стеван Вуковић) биле су усмерене ка указивању и анализирању овог феномена” (стр. 29). Евидентне ограде у односу на питање формалистичког приступа уметности могу код Чубрило сугерисати управо оно што је елементарна тековина деведесетих као периода „преиспитивања и/или преформулисања” у коме се врши помак ка друштвеном активизму у уметности, било као помак од пракси постмодернизма или као помак од пракси „модернизма после постмодернизма”. Међутим, „указивање или анализирање” феномена формализма свакако се односи на процес у коме се поменута уметност још увек не одваја од типолошких пракси деведесетих, које су и саме неодређене унутар евидентираних „преиспитивања и/или преформулисања” постојећих аутономних парадигми. Чубрило „деведесете” дефинише као „прелазак од праксе цитирања и мешања стилски дефинисаних традиција из домаће и стране историје ка мултикултурализму” (стр. 9). Овај тачан критичко-теоријски увид може бити валидан за глобални, пре свега западни, преглед пракси у уметности деведесетих, али се веома тешко примењује на доминантне тенденције у локалном контексту у коме сам деловао. Ово наравно не значи да оно што би се могло подвести под појам „мултикултурализма” у уметности није постојало, нарочито у другој половини деведесетих, али се веома тешко може окарактерисати као најопштија тенденција деведесетих на основу релевантних резултата уметника. Те тенденције ће се развити, ако не у опште, онда бар у најпарадигматичније тек након 2000. када српско друштво улази у нову фазу објективне друштвене транзиције са значајним променама и политичког и културног система.

⁶⁴ Čubrilo, J., *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Beograd: Radio B92, 1998.

За мене је овај увид Јасмине Чубрило из 1998. био веома значајан превасходно због околности личног преиспитивања сопствене уметничке позиције. Можда његов значај не би био тако велики да *Други југословенски бијенале младих 1997*, годину дана раније, није изазвао опширну и веома важну полемику на сцени визуелних уметности, и то полемику која се одвијала далеко од готово стогодишњих размимоилажења на линији модернизам-традиционализам, оличених у прихватању и/или одбијању класичних медија у уметности попут сликарства, скулптуре или графике. Полемика се овај пут водила превасходно на линији прихватања или одбијања уметничког учествовања у питањима непосредног контекста ратних разарања, а следствено томе, и питањима национализма или мултикултурализма унутар тог контекста. *Други југословенски бијенале младих*⁶⁵ заиста се није бавио овом темом или бар не у целини или експлицитно.

Због деликатности поменутог контекста, опрез је био опште природе и он се није могао приписивати уметницима више него критичарима уметности. Учешћа уметника на антирежимским демонстрацијама нису се нужно рефлектовала на њихове уметничке поетике као што ни критички усмерени кустоси нису своје селекције одређивали према поетикама друштвеног активизма колико према вербалним, а мање или више јавним, политичким и идеолошким оријентацијама уметника. Опрез је фактичко становиште читавог уметничког система деведесетих и најдиректније се може посматрати баш у немогућности да се уметнички и теоријски дискурси поставе у јединствену раван. Опрез је условио и околност да се тежиште уметничке критике оријентише пре ка питањима слободе уметничког изражавања унутар политичког система него ка проблемима ратног контекста на читавој територији Балкана. Видљиво је из наведеног издања да се фокус критике оријентише ка стању (не)демократичности система и који тек назначавача његову одговорност, а да се рат као последица те недемократичности готово и не назире у праксама визуелних уметности. Отуда оквиром теоријских

⁶⁵ Важност овог Бијенала за текст огледа се у чињеници да сам радом *Павиљон* постао добитник тада престижне награде Бијенала, а да је рецепција тог рада у потпуности била прекривена оштрим сукобима на критичко-теоријској сцени уметности, из чега сам извлачио закључак о формалистичком карактеру сопствене продукције као последице критичко-теоријског дискурса на сцени. Пример за ову конфузију може бити и тада награђени рад вајара Срђана Апостоловића, произведеног у радионици Сартид-арта, који се поиграва са смислом стилизованих комада оружја изведених од високополираног челика, који су били постављени у дрвеној кутији у самом средишту највеће сале Конкордије. Шири рецепција овог рада, ван кустоског тима, није била могућа или није била од интереса у том периоду премда је директно асоцирала на ратни контекст догађаја. Насупрот томе, рад Тање Остојић доживео је салву критичке подршке у штампи и био проглашен практично најзначајнијим догађајем на Бијеналу премда се овај рад, у свим својим аспектима, бавио искључиво перформативним могућностима за реализацију скулпторског дела у коришћењу гипса као материјала којим је посута гола стојећа фигура уметнице и кружни простор око ње, и који је сугерисао аутономизам живе али непокретне природе.

прегледа доминира идеја „уметности у затвореном друштву”⁶⁶ као некој врсти оправдања за немогућност артикулације пожељног уметничког активизма као основног оперативног циља тадашње критике.⁶⁷ Ово ће, испрва, произвести идејну конфузију на сцени, а најпосле и велики притисак на њене актере да се прилагоде новонасталим условима сцене у транзицији. Али, опрез и општа политичка и културна конфузија у друштву неће довести до тога да се у српској уметности деведесетих уоче јасне рефлексије на страдања народа, колоне избеглица па чак ни на бомбардовање Србије 1999. Критика ће пре емитовати неку врсту жала за прошлим временима оличеним у јединствености југословенског уметничког простора отвореног за глобалне културне утицаје, па ће и за саму критику, а након 2000. и за велики део уметничке сцене, преваходни интерес бити теме мултикултурализма и идеологије тзв. „отвореног друштва”.⁶⁸

Наметнута перцепција сопствене продукције као дела „формалистичких усмерења у деведесетим” несумњиво није могла да не произведе озбиљне недоумице у погледу оправданости личног деловања. Али, одговори на питања о томе коју врсту правца развоја та продукција треба да следи, нису могли да буду једнозначни из више разлога. Били су свакако оптерећени недовољним искуством, логичним интересовањем за теме преузете из подручја архитектуре, али и кристализованим уверењем да су сами дискурси унутар система уметности на крају века тек форме снажних идеолошких конструкција које теже својој системској операционализацији на тржишту идеја у уметности, а не и намерама да стварају широки дијалогски оквир. Била је потребна значајна енергија да се поклати врста бланко поверења конфузно презентованим идеологијама у уметности или да се, што ми се чинило као још лошије решење, врши радикално оспоравање прокламованог плуралистичког приступа уметности.

Време наступајућег постконцептуализма у локалним праксама природно је било окренуто ка рекапитулацијама модерничког искуства XX века, и то века у коме је већ произведен веома сложен комплекс истраживања идеја које су остале отворене и које су у савремености могле тек да се преиспитују и разрађују у условима новонасталих друштвених и културних контекста, стварајући у том уодношавању нове

⁶⁶ Sretenović, D., *Umetnost u zatvorenom društvu*, текст у издању *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Beograd: B92, 1996.

⁶⁷ И други релевантни извори усмерени на веома рану рекапитулацију деведесетих.

⁶⁸ У једном тренутку Миодраг Шуваковић ће ову тенденцију назвати „сорос-реализмом”, види у: Šuvaković, M., *Ideologija izložbe: O ideologijama Manifeste 2002*, на интернет адреси: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm> (преглед од 15. 08. 2017)

наративе. Окретање ка традицијама поставангарди и концептуализма био је заправо најлогичнији оквир за моја интересовања. Притисак који је производила полемика на сцени подстакнута реалном променом самих системских услова реализације и интерпретације уметности, усмерила ме је ка покушају да решења пронађем у идеји „самоорганизовања” и „самоинституционализације” којом ће се створити одређени облици независности, а понекад и отпора, самом систему уметности и његовим доминантним наративима. Два најпарадигматичнија рада – *Private Gallery* и *Макета у свом простору* говоре о овим покушајима „самоинституционализације”. Рад *Макета у свом простору*, након изложбене инсталације, превео сам у шири пројекат под називом *Простор Вам стоји на располагању*⁶⁹ из 1996. где сам јавним оглашавањем позвао на могућност употребе модела галерије, али и на производњу нових модела који могу бити искоришћени за манипулацију у оквиру производње уметности. Одговори на овакве поступке били су крајње скромни, али су задовољавали основне намере пројеката⁷⁰.

Идеја самоинституционализације била је веома компатибилна са начинима продукције архитектуре. Архитектура је у најширем продукцијском оквиру била преваходно тимски процес и производ, а тим у архитектури био је увек основ за реализацију одређеног уметничког или специфичног струковног наратива нужног да се ауторска поетика операционализује на сцени. Ово искуство водиће ме не само ка бројним тимским реализацијама него и ка формама институционализације тимских продукција. Први покушаји у области уметности били су везани за рад уметничких група *EXT* и *Балканске асоцијације уметности* чији је оснивач био уметнички

⁶⁹ **Оглас, Простор Вам стоји на располагању**, интервенција у часопису *New Moment* бр.5, стр.103, Београд, април, 1996. Целокупан текст огласа:

Prostor vam стоји на raspolaganju

Da u jednom ili više modela galerijskih ili muzejskih objekata izložite svoje umetničke radove i samostalno uređujete njihovu medijsku prezentaciju. Izlaganje nije uslovljeno estetskim, tehničkim ili političkim ograničenjima. Umetnici mogu predlagati svoje projekte za neki od ovih modela:

Galerija kulturnog centra, Galerija Fakulteta likovnih umetnosti, REKS (stari bioskop u Jevrejskoj), Paviljon Veljković (Centar za kulturnu dekontaminaciju), Paviljon Cvijeta Zuzorić, Galerija studentskog kulturnog centra, Galerija LADA, Salon Muzeja savremene umetnosti, Srećna galerija

ili za neki drugi model koji je moguće izraditi. Predlozi projekata mogu se slati na adresu: *Za prostor*, Proleterskih brigada 3, 11800 Smederevo. Opisi modela kao i sve bliže informacije mogu se dobiti na telefon: 011/716 533

Napomena: pod galerijskim ili muzejskim modelima podrazumevaju se arhitektonski modeli – makete u određenoj razmeri, matematički, fotografski ili kompjuterski (virtuelni) i drugi modeli. Neuslovljeno izlaganje ne znači da savet nema svoja estetska, tehnička ili politička uverenja, ali njegova aktivnost nije sračunata na političko dezavuisanje etabliranih modela već mu je cilj širenje prostora. Savet takođe smatra da svaki umetnik sam snosi konsekvence svog angažovanja u prostoru.

Za prostor, kustos Milorad Mladenović

Текст огласа прати фотографија инсталације *Макета у свом простору*.

⁷⁰ Уметник Зоран Тодоровић је, на пример, користио овај модел у једном периоду, али резултати његових евентуалних интервенција нису објављени.

продуцент и уметник Драган Ве Игњатовић.⁷¹ У првој половини деведесетих, ова удружења бавила су се веома различитим медијима: од визуелних уметности попут сликарства или вајарства, сценографије или позоришне режије до махом кратке форме филмске продукције или реализације музичких спотова. Учествовао сам у великом броју ових тимских реализација. Та самоинституционализација кроз удружења била је антиципаторска у односу на обликовање невладиних организација, које у другој половини деведесетих почињу да заузимају велики део простора сцене визуелних уметности. Идентичан процес догађао се и са неформалном али јавном институционализацијом различитих уметничких или архитектонских група након почетка рада на Архитектонском факултету у Београду 1995. Био сам члан Радионице 301⁷² заједно са Бранком Павићем и Драганом Јеленковићем као оснивачима, па и део тима *Machin a* са Миланом Ђурићем и Иваном Куцином. Све ове групе имале су различите естетске назоре који су се кретали од покушаја да се у остварењима *EXT*-а имитира или дословно цитира рад групе *Irwin (Laibach)*, различитим технолошким и амбијенталним интервенцијама у граничним подручјима синтезе ликовних уметности и архитектуре као производима језичких игара у оквирима радионичког процеса бројних пројеката *Радионице 301* до махом деконструктивистичког, пројектантског, теоријског и едукативног процеса групе *Machin a*. Идеја самоинституционализације унутар ових група није произилазила из неког специфичног политичког или идеолошког оквира већ пре из намере да се различити уметнички и теоријски дискурси стратешки развијају и буду јавно препознати као облици савремених покрета у уметности. Ако се и могло говорити о извесним идеологијама, попут идеологије технолошког напретка у складу са појавом најновијих компјутерских медија у уметности и архитектури или идеологијама „ексклузивизације” савремености на пример, они махом нису промовисали одређене политичке идеологије⁷³. Природно, тим групама се из данашње позиције, могу приписати становишта либералне идеологије која у деведесетим није била значајна тема укупног дискурса у уметности.

⁷¹ заједно са ТВ и позоришним режисерима Слободаном Симојловићем и Игором Тохолем.

⁷² види у: Павић, Б., Јеленковић, Д., Младеновић, М., **Аудио-визуелна истраживања 1994-2004**, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2008. (текст је првобитно и у скраћеној верзији објављен у монографији и PDF презентацији под називом: **Бранко Павић, Драган Јеленковић, Милорад Младеновић, Аудио-визуелна истраживања 1994-2004**. / Архитектонски факултет Београд 2005, у издању Архитектонског факултета у Београду, јануар 2005).

⁷³ Пример може бити рад групе *Machin a*: **Београд СуперСада** (Montažstroј (Загреб) – *Machin a* (Београд), продукција Ценпи, обликовање простора позоришне радионице и сеанси, БИТЕФ театар, Београд, децембар 1999) као један од првих заједничких пројеката на тзв. Западном Балкану, коме није дат никакав политички значај ван формално уметничког и културног.

Веома сличан и природно узоран активистички оквир карактерисао је и рад Галерије Студентског културног центра под управом Биљане Томић као значајно старији оквир са референтним искуствима преношеним још из седамдесетих. За СКЦ се није могло рећи да је био искључиви центар окупљања уметничких група колико да је био развијен као платформа за генерисање и самогенерисање појава на уметничкој сцени Србије. Деведесете су биле трећа деценија у којој је група критичара и теоретичара уметности практично обликовала покрете који су доминирали сценом савремених уметности у Србији. Кроз реализацију више изложби и интервенција, постао сам део те платформе премда мој рад никада није био интерпретиран као део неке шире појаве на уметничкој сцени попут *Нове београдске скулптуре* почетком деведесетих или појаве тзв „техноспиритуализма”. Разлог за то налази се вероватно у специфичности мојих интересовања и интервенција и отежаној могућности да се оне, ван поља ликовности, наративно повежу са другим појавама. Ипак, лично сам осећао свој рад као веома близак раду Мирјане Ђорђевић и Ивана Илића, са којима сам делио и класу проф. Момчила Антоновића на ФЛУ у Београду.

О „техноспиритуализму” Ђорђевићеве и Илића писали су Денегри и Шуваковић у настојању да, промоцијом ове појаве, одбране ширу теоријску тезу о активизацији модернистичких тенденција након постмодернизма или активизацији тзв. „модерне после постмодерне”, која је и била основ кључне полемике на сцени крајем деведесетих. И Ђорђевић и Илић имали су наглашен однос према аутентичним појавама у српској уметности током седамдесетих попут *Групе шест концептуалних уметника* или касније *Групе 143*. И поред омажа Неши Париповићу, на пример, рад ове групе није био покушај цитата из традиције концептуалистичких наратива колико је инсистирао на могућој „спиритуализацији”⁷⁴ модернистичког наратива убедљивим минималистичким и амбијенталним формама. Био је то и отклон од аутентичних авангарди са почетка века на којима је инсистирано почетком деведесетих, и основ за одмак и од праксе цитирања класичне уметничке традиције и од идеје експресивности „нове слике”.

Основни елемент преузет из концептуалистичке праксе односио се, међутим, пре свега на сам процес реализације уметничког дела. Он је код ове појаве био доследно

⁷⁴ Ова „спиритуализација” могла се огледати у веома отвореној деконструкцији наратива крстелике форме код Мирјане Ђорђевић или у технолошки перфектно изведеним металним шиљцима који обликују веома убедљиве упозоравајуће амбијенте галеријских простора Ивана Илића из 1993.

пројектантски артикулисан на миту о уметнику као пројектанту уметничког дела у свим његовим аспектима. Веома је занимљиво, на пример, да је дух и концепт ових уметника инсистирао на готово потпуном укидању било какве мануелне компоненте у реализацији уметничке инсталације, доживљавајући је искључиво као производ мишљења и моћи уметника да пројектује своју замисао и остварује је користећи знања професионалаца, експерата, мајстора или техничара и користећи различита средства производње попут професионалних алата, радионица, фабричких погона, итд. Уметник је, у том смислу, за актере ове уметности врста професионалца и/или менаџера који користи ресурсе постојећег система производње да реализује своје уметничке замисли. Мени је овај метод рада био веома близак с обзиром на искуство рада у области архитектуре, а већ сам говорио о разноврсним техникама којима сам владао да бих реализовао своје уметничке интервенције. Отуда је мој контакт са овим ауторима био веома значајан и лично сам осећао приврженост таквој методологији истраживања. Са Мирјаном Ђорђевић сам у целини, од почетка до краја, реализовао њен рад *Звезда и сенка* из 1994.⁷⁵ првенствено користећи знања из нацртне геометрије и производећи читаве серије техничких цртежа, како би се у процесу дошло до задовољавајућег ликовног решења. Биљана Томић помагала је у активирању великих производних ресурса попут *Сартида 1913* или *Иве Лоле Рибара* у Раковици да се бројне велике реализације попут *Звезде и сенке* остварују.



Један од цртежа конструкције петокраке и њене сенке за Мирјану Ђорђевић и њен рад *Звезда и сенка*, 1994.

Нужно је, на овом месту, истаћи чињеницу да су се ове појаве ослањале на уверења да ће друштвена транзиција током деведесетих довести до транзиције самог

⁷⁵ Види каталог: **Tomic, B., Mirjana Djordjevic (Star and Shadow)**, exhibition catalog, Belgrade: authors edition, SKC Belgrade, 1994.

система уметности који је друштву припадао. Независно од ужасних околности у ратном окружењу, велики број уметника у Србији стварао је са уверењем да ће процес транзиције донети нужне корекције постојећег система и да ће уметничка продукција почети да функционише на начин на који систем уметности функционише у западним друштвима. Уверења је донекле оправдавао политички период након потписивања тзв. *Дејтонског споразума* 1996. и блага корекција егзистенцијалних услова после највеће инфлаторне кризе из 1993. Терет прошлости социјалистичког „једноумља” и самоуправног модела управљања производњом деконструисан је интензивно још од периода осамдесетих, а деведесете су још увек протицале у уверењу да ће крај националних сукоба и промена политичког система утицати и на промену самих идејних и производних процеса у уметности.

Из данашње перспективе ова уверења делују не само наивно већ и веома погрешно па и одговорно у односу на епоху којом су резултирала. Она, међутим, у периоду деведесетих нису преиспитивана на начин нити методологијама којима се преиспитују из данашње перспективе. Чак и гашење утицаја Студентског културног центра крајем деведесетих, након губитка позиције у одосу на активности *Центра за савремену уметност у Београду*, Павиљона Вељковић или Биоскопа Рекс,⁷⁶ није утицало на значајне или бар обимне покушаје да се преиспитује нужност транзијског наратива као преласка из социјалистичког у капиталистички друштвени поредак. Теоријско тежште се базирало на идеји „мултикултуралности”, а југословенски мит имао је вредност пре као оквир заједнице балканских народа него што је промишљан његов управљачки и производни поредак. Ове теме ће у уметности и теорији уметности доћи на ред тек након 2000, а до свог врхунца у другој деценији након 2000. или након глобалне финансијске кризе из 2008. године.

Основни наратив уметника окупљених око СКЦ-а средином деведесетих из данашње перспективе делује као либералистички, што је у основи и био.

⁷⁶ Поменута удружења значајно су подржавана од стране Фонда за отворено друштво, па ће политички утицај Фонда поступно бити препознат чак и као правац у уметности под називом Сорос-реализам, из претходне напомене.

[1.1.8] Проширено поље контекста

Сублимирање различитих искустава и утицаја током деведесетих довело ме је већ након бомбардовања 1999. до искорака у разумевању идеја контекстуалне уметности или, пре свега, до проширења поља тог разумевања.

Рад *Кондензација*, настао у периоду 1999/2000.⁷⁷ реализован је заједно са фотографом и архитектом Зораном Дрекаловићем. У том периоду извршили смо обимна снимања прозора у јавном београдском градском превозу (ГСБ) у стањима видне кондензације услед температурне разлике унутрашњег и спољашњег простора возила. При томе, није нас занимао сам визуелни ефекат кондензације, која је замућивала или капљицама пикселизовала видљива поља спољашњости, колико отисци људских тела или свесних интервенција на кондензованим површинама. Људи који се превозе склони су, често и сасвим интуитивно, да покретима руке бришу делове кондензованих површина како би себи омогућили поглед ка спољашњости, али веома често ове површине користе као простор за различите врсте уписивања попут иницијала, знака, текста или цртежа. Често су ова уписивања тек апстрактне интервенције покретима руку са намером да се учини гест у простору или наруши уредност тактилног кондензованог поља.

Ефекти отисака омогућили су преклапање кондензованих прозорских површина и видљивог спољашњег простора у отисцима. За Дрекаловића и мене кондензоване површине постале су врста мембране као веома ефектне слике или медија којим се преклапају слојеви унутрашњег и спољашњег али и приватног и јавног простора. Неки теоретичар уметности могао би овај ефекат медија спојити са идејом „уметности у затвореном друштву”⁷⁸, али Дрекаловићева и моја архива призора није претендовала на ову врсту дискурса иако је није одбијала. Простор за смисао интервенција за нас се пре свега налазио у читању документованих елементарних људских потреба да чине гестове у јавном простору, да спољашњи (јавни) простор отварају погледу или у забележеним случајним отисцима људских тела који су подвргнути могућем јавном

⁷⁷ Рад *Кондензација* први пут је изложен у оквиру пројекта: **Инсомнија**, у селекцији Ј. Весић, И. Јовића и А. Михајловића, продукција Центра за савремену уметност из Београда, галерија СУЛУЈ, Београд, фебруар 2000, а касније на још неколико изложби у Чачку и Београду у различито артикулисаним инсталацијама.

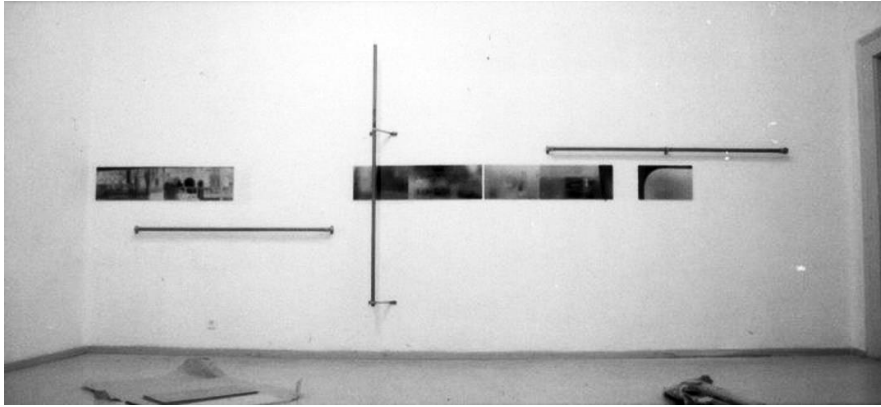
⁷⁸ „Уметност у затвореном друштву”, као теза из претходне напомене, видљива је и код аутора попут Јеше Денегрија када описује основне диспозиције уметности деведесетих у Србији у уводном поглављу *Деведесете: Уметност у затвореном друштву у условима културне глобализације* у издању: **Denegri, J., Devedesete: teme srpske umetnosti**, Novi Sad: Svetovi, 1999.

посматрању.⁷⁹ Све ове особине рада биле су препознате као реакције на сложен друштвено-политички контекст заједнице. Рад *Кондензација* јавно је приказан на више веома занимљивих начина у покушају да се остваре асоцијације на реалну амбијенталност јавног превоза. У том смислу, фотографије су извођене аналогним поступком израде у наглашеном лендскејп формату и као веома реалистични документи виђених призора, заштитна стакла нису дословно пратила формате фотографија у намери да се симулира покретљивост клизних стаклених површина у возилима, а метални аутобуски рукохвати компоновани су са изложеним фотографијама. На изложби у Галерији СУЛУЈ инсталација фотографија и рукохвата имала је покренути облик који је сугерисао кретање, на 21. *Меморијалу Надежде Петровић* у Чачку 2000. године формирана је велика зидна композиција која барата вертикално и хоризонтално инсталираним аутобуским рукохватима у чијим се међупросторима нижу документовани фото-призори са јасном сугестијом на Мондријанов принцип компоновања слике, док се на 41. Октобарском салону у Павиљону Цвијета Зузорић од фотографија ствара амбијентална инсталација у уском пролазу између сала Павиљона, у намери да се створи сугестија и ефекат јасно затворене целине унутрашњости јавног превоза.

На основу ових поступака јавне презентације, сачињене из базе великих фотографских архива након 2000. настаће велики број радова који на различите начине и различитим интерпретативним моделима користе једноставни метод архивирања. Непосредно на трагу методологије коришћене у раду *Кондензација*, настаће радови из серије *Мембрана* или *Net*⁸⁰.

⁷⁹ У том смислу овај пројекат се битно разликује од рада са кондензацијом: **Hans Hacke, Condensation Cube**, 1965. који је усмерен превасходно ка идеји увлачења природних појава у поље уметности, али и од радова попут фотографија Мајкла Волфа (**Michael Wolf, Tokyo Compression**, 2017) кога занима херметичност унутрашњег простора и односа тела и затвореног простора у условима кондензације.

⁸⁰ Види, нпр. реализације попут рада *Мембрана: Чукарички ликовни салон 2009*, у селекцији Уметничког савета: Ј. Денегри, А. Ђурић, С. Пековић, Д. Здравковић, покровитељи: Градска општина Чукарица, Секретаријат за културу града Београда, Галерија '73, Баново брдо, Београд, 18.12.2009–21.01.2010.



Кондензација, инсталација са фотографијама и металним рукохватима, поставка у Галерији Надежде Петровић у Чачку и детаљ фотографије, од 1999. Рад је реализован са Зораном Дрекаловићем.

Поступак перманентне градње великих тематских фото-архива, као продукције значајно олакшане појавом дигиталне фотографије, надаље неће бити коришћен као концептуализовани поступак нити као пројекат, већ ће само стварање база омогућити да се из њиховог обиља формирају различити облици уметничких интервенција и реализација са веома разноврсним наративним поткама, и са могућностима да те реализације буду интерпретиране на веома различите начине зависне од контекста у коме ће бити посматране.

Веома је важна напомена да фотографски медиј није коришћен ни у једној од наредних реализација као уметнички медиј по себи, а да свака појединачна фотографија, посматрана ван контекста укупне инсталације, неће бити разумљива самим садржајем који је посредован инсталацијом. Принцип могућности перцепције појединачних елемената у инсталацији као принцип који је раније представљен, искључиво ће избегавати потмодернистички наратив „фрагмента” или избегавати да се призори у инсталацијама разумеју као склопови фрагмената. Све инсталације ће бити дословни склопови самосвојних и јединствених елемената који се артикулишу у јединствену целину при реализацији, а да при томе могу бити третирани и као појединачни артифицијелни искази. Такође, већ од рада *Кондензација* као производа прве фото-архиве, нећу инсистирати на техничкој изузетности фотографија колико на њиховом садржају из кога ће се развијати концепт сваке појединачне реализације. Овај принцип односиће се и на друге коришћене медије у уверењу да карактеристично академско инсистирање на нужној доследности у техничкој перфекцији, на нивоу класичних медија попут графике или фотографије на рачун смисла рада, омета рецепцију самог смисла у уметности.

Од почетка 2002. започео сам са свакодневном употребом дигиталног фотоапарата. Техничке недостатке у реализацији компензовао сам великом количином снимака и њиховом константном селекцијом, као процесом којим сам могао да обезбедим обимне и употребљиве датотеке. Већи број датотека надаље нисам конципирао као јасне визуелне концепте који су самим датотекама формулисани као уметнички радови, већ искључиво као материјал који у одређеном тренутку и у зависности од контекста може бити артикулисан у уметничку инсталацију. Одређена инсталација ће, опет у зависности од контекста или концепта, бити уобличена на начин који неће бити рад у медију фотографије, већ рад којом се фотографија користи као један од важних материјала у реализацији.

Прва употреба одређене дигиталне датотеке биће искоришћена у оквиру серије радова под првобитним називом *Deleting Language* од 2002. а касније и под називом *Destructed Belgrade Poem Monument* од 2008. године.



Deleting Language, фотографије уништених графита на београдским улицама коришћене у различитим облицима инсталација и поставки, од 2002.

Датотека ове серије је формирана кроз вишегодишњи процес снимања уништених градских графита и то преваходно оних који су изведени у медију текста. Интерес за ове видно уништене и нечитке анонимне јавне текстове, произилазио је из уверења да је целокупна друштвена комуникација насилна и неконструктивна, а да су политички и идеолошки наративи толико супротстављени да не омогућавају минимум друштвеног договора. Прихватањем уверења о значају оваквог контекста, сматрао сам да такав контекст треба осветлити уметничким радовима па су различити облици снимања и реализација трајали све до 2011. Такође, унутар пројекта сам истраживао и могућности да се концепт користи за конструисање новог наратива у јавном или друштвеном простору као и могуће начине ангажованости оваквог облика рада. Већ у

интервенцији *Простор вам стоји на располагању*, са избором простора веома различитих идеолошких и уметничких позиција, наговештен је извештан отклон од доминантних културних и политичких дискурса и покушај да се заузме позиција „изван” а да рад буде реакција на контексте таквих позиција. Помоћу врло различитих медија, од архитектуре, утопијских пројеката, поступања у оквиру пројеката удружења уметника какви су *Трећи Београд*⁸¹ или *Простор*⁸² на пример, па све до реализације изложбе *Непосредни контексти*, биће коришћен покушај да се унутар визуелних уметности заузме једнака врста „отклона” као конструктивне друштвене позиције и улоге у уметности.

У првобитној верзији формирања датотеке уништених текстова, вршена су снимања београдских фасада на којима су приземни и пешацима доступни делови фасада прекречени како би се објекти уредили након „уништавања” уписаном анонимном поруком или порукама. Готово типски, ови делови фасада бојени су у уздужним површинама у приземљу на местима „уништених” делова фасада, и то на начин да су пребојавања вршили или сами станари или мајстори молери које су станари ангажовали. Уобичајно је да су ове површине бојене различитим тоновима боје или валера у покушају да се пребојавањем имитира квалитет боје или валера постојеће фасаде. Ови најчешће невешти покушаји, често веома видљиви већ и на нивоу односа старо-ново, постали су знак јасне намере да се кречењем изврши „уређење” објекта и једновремено поништавање поруке. Документацију ових интервенција сакупљаних у периоду 2002–2004. користио сам, након обраде у Photoshop-у, за слагања у разноврсне низове у лендскејп формату на којима су се препознавали контрасти између фасадних платана архитектуре и видних уређених делова. Ти делови давали су јасну асоцијацију на уништене реченице, а низови уништених реченица на уништене текстове.⁸³

⁸¹ *Уметничка задруга Трећи Београд* основана 2010. испочетка је замишљена као партиципативни пројекат не само уметника чланова удружења и њихових сарадника и истомишљеника у функцији остварења независног простора за рад и комуникацију, већ и партиципативни пројекат који укључује локалну заједницу простора тзв. Трећег Београда као специфичног социјалног простора у коме не постоје културни садржаји, а представља огромну насеобину коју карактерише урбанистичка изолованост од друштвено и културно доминантних делова престонице Београд.

⁸² Удружење *Простор* бави се арт-терапијом намењеном циљној групи особа са поремећајима у понашању који су хоспитализовани или припадају различитим удружењима која окупљају кориснике психијатријских услуга и даваоце тих услуга. Удружење у први план ставља процес комуникације и узајамности кроз продукцију уметности као начин да се оствари конструктивна помоћ угроженима.

⁸³ Види прву реализацију у оквиру изложбе: **Прошивање** (ауторска изложба историчарке уметности Александре Мирчић, Галерија Задужбине Илије М. Коларца, Београд, јануар–фебруар 2003).

Надаље ће се све реализације ове врсте, почев од инсталације у изложима Галерије Факултета ликовних уметности у Београду⁸⁴ до пројекта *Без назива (Book – књига уништених текстова)* из 2011. који ће бити изложен у оквиру пројекта *Непосредни контексти*, бавити видно уништеним појединачним речима у оквиру анонимних графити порука. Датотека ових снимака достићи ће до 2011. обим броја речи који се користи у конвенционалном српском језику па ће тиме постати и објективан обим материјала потребан за конституисање „речника уништених речи” као основа за реализацију пројекта под радним називом *Book*.

Интересовање за архивирање уништених графита неће произићи из интересовања за уметност графита, већ за њихову објективну друштвену улогу. У том смислу, они ће бити разумевани као гест јавног исказа или уметничког чина, а фокус ће бити на интервенцијама на архитектури као пољу јавности. Архитектура се у уметности графита увек препознаје као сложена друштвена репрезентација и облик културног језика друштва, па се у том смислу мање или више анонимно уписивање поруке у тело архитектуре увек разуме као уписивање поруке у тело друштва, као реакција на његову репрезентацију и његов културни идентитет. Архитектура означава друштвену моћ, а анонимна интервенција у пољу друштвене моћи увек је реакција или напад на ту моћ. Анонимни уметник је неко ко себи присваја право да на њу атакује исказима или је користи као простор за својевољно успостављање сопственог политичког или културног идентитета. Овај процес препознат је и као веома значајан за уметнике које занима рад у јавном простору и уметнике који се могу сврстати под одредницу „контекстуалних” уметника. Они ће често користити јавни простор преузимајући на себе улогу графити уметника на најразноврсније начине: од пуког означавања свог присуства у јавном простору до сложених визуелних интервенција у јавним просторима града или архитектуре.

⁸⁴ Рад је реализован у оквиру изложбе **Позитив / Негатив, 44. Октобарски салон** (у селекцији В. Тупањца, Изложба Галерије Факултета ликовних уметности, Београд, октобар 2003). У раду се користе слонови уништених речи из фото-архиве анонимних графита који су обликовани у „уништене реченице” или „стихове”. Ови „текстуални” склопови представљали су слој на призорима фото-докумената архитектуре зграде ФЛУ у Рајићевој у димензијама самих излога зграде. Сваки излог био је у потпуности ангажован једним фото-призором са интервенцијом – „реченицом”, а читава зграда у низ интервенција које су се тако могле пратити као „текст”. Поред алузије на слојевитост апстрактног уметничког дела на месту његове производње (ФЛУ) од значаја је био и стално потенциран приступ идеји освешћивања осећања присуства у конкретном простору, које се догађало коришћењем елемената мимикрије уметничког рада и директног таутолошког приступа у концепту.

Једини рад који сам реализовао директно у овом медију јесте рад *Many colored objects...* у Брегалничкој улици у Београду 2003. године.⁸⁵ Пратећи тематски оквир изложбе, одабрао сам простор старог јеврејског биоскопа у Брегалничкој претворен у парк који је у међувремену у потпуности дисфункционализован па је постао практично искључиво простор за ноћна окупљања група младих и група графити уметника који су користили све зидове и ограде унутар парка. Карактеристично је било да је спољашња страна ограде парка према Брегалничкој била перманентно уређивана и да на њој није било графита тако да је ограда одржавала визуелну репрезентативност улице. Моја одлука односила се на могућност да редизајнираним концептуалистичким исказом Лоренса Вајнера (Lawrence Weiner) из 1982. *Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a Row of Many Colored Objects*⁸⁶ и на уличној страни зида створим облик преартикулације целокупног простора парка, чинећи од њега једну врсту могуће трансформације парка у изложбени простор или чак у музеј графита. Концептуалистички пример расцртавао сам у стилу графити уметника користећи лични рукопис, а задовољавајуће графичко решење текста транспоновано сам у кожом тапациране објекте чији се број савршено поклапао са бројем поља на уличној страни ограде, тако да се рад простирао читавом дужином парка и означавао простор унутрашњости.⁸⁷ Ова интервенција била је још једна у низу интервенција која деконструира типичне наративе концептуалистичких пракси из седамдесетих година прошлог века које сам, постављајући их у контекст уметности графита, суочио са могућим одмаком од њиховог класичног галеријског контекста, кроз намеру да истражујем и реконструишем парадигматичне концептуалистичке радове као основе најтипичнијих модернистичких наратива. У том смислу, рад се може категорисати као јасна постконцептуалистичка интервенција. Идентичну врсту реконструкције поменутог парадигматског текста извео сам и интервенцијом у Музеју савремене уметности у Београду 2012. године, а коју сам раније већ описао.

⁸⁵ Рад је реализован у оквиру међународног пројекта **Нефункционална места, измештене функционалности** у селекцији З. Ерића, С. Вуковића и Х. Мундер (БЕЛЕФ, продукција Културни центар Београд, Брегалничка улица, Београд, 19. јул 2001).

⁸⁶ Lawrence Weiner, *Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a Row of Many Colored Objects*, Documenta 7, Kassel, 1982.

⁸⁷ Више о раду може се прочитати у ауторском стејтменту: **Младеновић, М., „many colored objects placed side by side to form a row of many colored objects”**, statement за М. Kuball-a / Диселдорф / Београд, 2001. у издању: **Милорад Младеновић, MILORAD MLADENOVIC PORTFOLIO**, Београд: Центар за савремену уметност – Београд, октобар 2003.

Насупрот идеји да се мој рад профилише као врста академизоване графити уметности⁸⁸ која у потпуности улази у систем презентације и интерпретације савремене уметности, поље графити интервенција биће надаље коришћено најчешће као база за стварање датотека туђих интервенција са којима ћу извршити манипулације у различитим облицима инсталација, под општим називом *Deleting Language*. Тиме ћу, на одређени начин, извршити „институционализацију” уметности графита са идејом да се скенирају разноврсни друштвени наративи и покаже њихова (не)комуникативност у заједници. Један број пројеката под општим именом *Без назива (ATS)* биће усмерен на истраживање могућих институционализација простора за графити интервенције. У првобитном пројекту, искористио сам објекте традиционалних зелених школских табли да њима прекријем читаво приземље Архитектонско-техничке школе у Београду које је, у готово једногодишњем ритму, кречењем уређивано са уличне фасадне стране да би се уклониле видне графити интервенције. Ова замисао биће јавно презентована као пројекат 2011. године.⁸⁹ Надаље ћу развијати овај пројекат у различитим облицима. Један од њих односиће се на целокупно прекривање школским таблама чувене Баухаус школе у Десау у Немачкој, а у току 2016/2017. вршићу сопствене интервенције на школским таблама на Грађевинско-архитектонском факултету у Нишу или на Архитектонском факултету у Београду, стварајући фото-архиве интервенција. Оне ће бити један од основних мотива да се идеја контекста допуни придевом непосредности с обзиром на истраживања која су резултирала докторском изложбом *Непосредни контексти* 2016. године.

⁸⁸ Овај принцип може се пратити код уметника попут руског аутора Тимофеја Радје (Тимофей Радя) који у потпуности компилира идеју графити уметности и савремених академских пракси и наратива контекстуалне уметности. Цени Холзер (Jenny Holzer) или Јунг Ли (Jung Lee), на пример, користиће јавни простор у традицији уметности графита са употребом текстова који реферирају на системе рекламирања и маркетинга па ће се њихове поетике односити на јасне визуелне производе ових компарација. Код Радје, фокус ће бити пре на самом контексту интервенције веома различитим средствима, од текста, инсталације у различитим материјалима или видеа. Оба метода користићу у каснијим реализацијама или пројектима.

⁸⁹ [STRAH OD NIŠTA], кустос Галерије У. Поповић, главни кустос Д. Сретеновић, организација Музеј савремене уметности Београд, Салон музеја савремене уметности Београд, 29. април – 29. мај 2011.

[1.2] Структурне анализе

[1.2.1] Радови након 2003.

У целини претходних поглавља, обухватио сам читав низ принципа и метода који су артикулисани у мом уметничком раду од друге половине деведесетих до првих година овог века. Они су се у том периоду искристалисали до мере да отварају простор за артикулацију разноврсних концепата и наратива који ће увек зависити од контекстуалних датости, било простора било наметнутог тематског (кустоског) оквира у контексту реализације. Преломни догађаји у деведесетим, којима сам посветио доста пажње, омогућиће ми да проширим поље контекстуалне праксе ширећи га од граница непосредно датог физичког простора до контекста као шире културне, друштвене или политичке платформе. Ширина тако постављене платформе омогућиће ми да избегнем строгост модернистичког поимања уметности као градње доследне субјективистичке утопије, посебно у области тзв. „синтезе” уметности, а да са друге стране начиним отклон од стилског постмодернизма који је обележавао овај период у српској уметности независно од његових теоријских интерпретација. Таква платформа омогућила ми је, такође, да се мој рад шири у више разноврсних праваца. Повремено ће ово ширење отежавати рецепцију рада, али ћу и данас мислити да је ова врста компромиса неминовна ако се жели таква врста простора у могућим поступањима у уметности. Идеја „синтезе” уметности неће из такве позиције бити идеја која се конструише као обавезујући наратив већ ћу покушати да праћењем различитих праваца и медија омогућавам њено објективно испољавање.

Надаље ћу покушати да сублиирам ова искуства кроз дијаграмски метод наратије да би се олакшала рецепција нових интервенција а уводићу напомене на оним местима на којима се уочавају ширења платформе и евентуална, мада ретка, ширења метода и принципа којима сам се руководио.

Поводом изложбе стручно-уметничких остварења 2003. године сам у Сали 200 на Архитектонском факултету, дизајнирао и поставио веб-страницу коју сам назвао општим именом *Портфолио* у намери да представим што већи број радова. Радови на изложби нису били подељени на радове из области визуелних уметности и архитектуре јер сам свесно бирао процес у коме је могао да се уочи концепт тзв. „синтезе уметности” онако како сам га у том тренутку разумео и практиковао.

Да бих представио структуру такве синтезе, избегао сам оригиналне радове и изложио принтове фотографија, цртежа и пројеката на самолепивој фолији. Као и на изложби *Непосредни контексти*, употребио сам метод дијаграмског приказивања који сам осмислио кроз облик својеврсне табеле или шеме садржаја која је заправо била и основни садржај изложбе као и њен укупни визуелни идентитет. Састојала се од три реда принтова у лендскејп формату, ширине око 30 цм, који су се паралелно низали дуж свих зидова сале, у круг. Колоне нису биле јасно дефинисане, али је структура приказаног могла да се прати и у хоризонталном и у вертикалном поретку. Водио сам рачуна о томе да редови одржавају појединачне наративе који се односе углавном на поделу радова према медијима, а да специфичне наративне конекције могу да се читају или истражују у вертикалном поретку без јасно означених колона.⁹⁰



Дијаграмска изложба уметничких радова и докумената у Сали 200 Архитектонског факултета у Београду, 2003.

За потребе *Портфолија*, теоретичар уметности Стеван Вуковић написао је уводни текст⁹¹ унутар кога се појавила аналитичка табела којом Вуковић структурира општи увид у рад. Он каже да „текст представља предлог за структуралну анализу момената трансфера између уметности и архитектуре” па овим табеларним прегледом успева да првенствено разреши формалне конекције између радова из области ликовних уметности и области архитектуре, али и да, на том трагу, уведе читав низ

⁹⁰ Овакав концепт унакрсног истраживања и упућивања у садржај препознаје се, на пример, у узорном раду групе *Asymptote Architecture* из 1999. године којим обликују *Guggenheim Virtual Museum*. Облик табеларног или дијаграмског представљања усвојио сам у више просторних инсталација или пројеката чије би формално анализирање било излишно у односу на питања контекстуалне уметности којом се бавим, али је свакако од значаја за метод структурирања изложбе и текста па ћу га нарочито анализирати када се ради о изложби *Непосредни контексти*.

⁹¹ Вуковић, С., *О Мишином ПОРТФОЛИЈУ, по питању односа уметности и архитектуре*, текст у каталогу и на CD-гом презентацији: Милорад Младеновић, MILORAD MLADENOVIC PORTFOLIO, Београд: Центар за савремену уметност – Београд, октобар 2003.

структуралних односа, метода, стратегија, тактика и поступака уз помоћ којих се поменути формалним конекцијама даје шире значење⁹².

Вуковић на више начина у радовима препознаје њихов контекстуални карактер пошавши од чињенице да су пре свега и „конструисани употребом контекстуално датог материјала”. Каже да се „простор у коме [радови] бивају конструисани и/или приказани третирају као дискурзивни простор, и сваки објекат/представа/амбијент који у своју структуру укључују, не само да је умрежен у разне дискурсе, већ изван њиховог домашаја и губи свој потпун смисао”. Ове Вуковићеве увиде препознао сам као кључне за своја поступања. Уметички радови за мене нису били одвојиви од свог сопственог, „непосредног” контекста који се могао тумачити као њихова конкретна „стварност” или

⁹² Аналитичка табела Стевана Вуковића:

Типови радова (жанровски одређено):	Типови радова (описно):
1. Архитектонско обликовање	1. Архитектура унапређена уметношћу
2. Просторне интервенције	2. Минималистички цртежи у простору
3. Концептуални уметнички објекти	3. Модели простора у простору
4. Фото-инсталације	4. Фото-радови који инкорпорирају простор

Радови делују на начин:	Они носе обећање:
1. Архитектуре као уметничке стратегије	1. Тотал дизајна у форми ликовне уметности
2. Суплементарно просторној структури	2. Реструктурирације перцептивних оквира простора
3. Објекат у улози нове референтне тачке	3. Поравнања просторних хијерархија
4. Представе која има просторне слојеве.	4. Брисања разлика оптичког и просторног

Они користе методе:	Они користе стратегије:
1. Укључивања уметничких стратегија и радова	1. Постконцептуалне радне синтезе
2. Деконструкција перцептивног шематизма	2. Померања учинка рада ка посматрачу
3. Таутолошког цитирања самог простора	3. Редифинисања условности простора
4. Увођења окружја у домен представе	4. Компоновања слике просторним елементима

Парадигматски радови:	Они користе тактике:
1. „Енигма клуб” и „Орион кафе”	1. Сажимање улоге уметника и архитекте
2. „Мимикрија” и „Корекција перспективе”	2. Комбиновање просторних и визуелних аспеката
3. „Приватна галерија” и „Културни центар”	3. Пружања модела простора контроли посматрача
4. „Срца” и „Без наслова (Кондензација)”	4. Представљања преображеног у присвајање

Поступак 1 :	Поступак 2:
<ul style="list-style-type: none"> • Улазак у пројекат у улози архитекте • Трансфер уметничких концепата • Изведба потпуно интегрисаног пројекта 	<ul style="list-style-type: none"> • Пројектовање слике у простор • Промена његове визуелне структуре • Промена перцепције посматрача

Поступак 3:	Поступак 4:
<ul style="list-style-type: none"> • Конструисање релационог објекта • Његово увођење у простор • Дијалог објекта са структуром простора 	<ul style="list-style-type: none"> • Продукција фотографских представа • Њихово представљање са 3Д објектима • Увлачење објекта у домен слике

„реалност” са којом у интеракцији производе јединствен интерпретативни чин умрежавајући се у дискурс самог простора. Ван тог простора радови постају искључиво документи чинова, ситуација или догађаја којима се нужно одмиче од интерпретације створене *in situ* и она мења свој садржај удаљавајући се од своје „непосредности”.

Кључни контекст за ишчитавање радова насталих до 2003. године „није историјски, нити културолошки, већ просторни. Они су развијани кроз однос поштовања простора, (тј. простора, прим. а.) поиманог као широке мреже диференцијалних односа, у коегзистенцији и симулатности, са намером да се разложи и расветли њена структура и скривени потенцијали”.

Вуковићева табеларна анализа имала је великог значаја за мој суд о сопственом деловању па је, у том смислу, одређивала и правац мојих поступања у уметности након 2003. Да бих је даље анализирао, представићу преобликовани Вуковићев дијаграм који сам саставио, а који прати развој појединачних типова радова (принципом наративног описа) из чијих сам учинака увиђао одређене квалитете за развој рада, али и већи број недостатака које сам касније покушавао да надоместим.

Тип 1
Радови из архитектонског обликовања у којима је архитектура унапређена (ликовном или визуелном) уметношћу делују на начин архитектуре као уметничке стратегије. Они обећавају реализацију тотал дизајна у форми ликовне уметности методом укључивања уметничких стратегија и радова. У процесу реализације користи се стратегија пост-концептуалне радне синтезе. Код парадигматских радова као што су <i>Клуб Енигма</i> ⁹³ или

⁹³ Овај рад који Вуковић означава као парадигматичан за „тип 1” подједнако је парадигматичан и за „тип 4”, а лако се може анализирати у контексту остала два типа. Вуковићево лоцирање није погрешно, напротив, оно потенцира свеобухватни концепт и метод рада који се може означити као „синтезни” у области ликовних уметности и архитектуре што и јесте најзначајнија карактеристика мојих радова у том периоду. Из тог разлога ћу овде презентовати свој осврт под називом *Две интервенције*, објављен у предметном издању искључиво на CD-гом презентацији и на сајту који није активан од 2010. године. Осврт даје кратко али укупно образложење основног концепта и опсега интервенције од значаја за текст.

Кафе Орион, користи се тактика сажимања улоге уметника и архитекте. Ради се о поступцима у којима аутор улази у пројекат у улози архитекте, врши трансфер уметничких поступака да би извео потпуно интегрисани пројекат.

Тип 2

Радови – просторне интервенције који представљају минималистичке цртеже у простору делују на начин да су суплементарни просторној структури (места интервенције). Они обећавају реструктурирацију перцептивних оквира простора методом деконструкције перцептуалног схематизма (у перцепцији тог простора). У процесу реализације врши се стратегија померања учинка рада ка посматрачу. Код парадигматских радова, као што су *Мимикрија* или *Корекција перспективе*, користи се тактика комбиновања просторних и визуелних аспеката. Ради се о поступцима у којима аутор врши пројектовање слике у простор, врши промену његове визуелне структуре и (тима) промену перцепције посматрача.

Тип 3

Радови у форми концептуалних уметничких објеката који представљају моделе простора у простору делују на начин објек(а)та у улози нове референтне тачке (у простору). Они обећавају поравнавање просторних хијерархија методом таутолошког цитирања самог тог простора. У процесу реализације, користи се стратегија редефинисања условности простора. Код парадигматских радова као што су *Приватна галерија* или *Културни*

Енигма / Интервенције у простору клуба

Интервенције у клубу *Енигма* настале су поводом захтева да се велики унутрашњи кружни простор клуба попуни одређеним садржајима како би публика, у почетку вечери, имала мотив да тај централни простор заузима. Људи имају страх од излагања јавном погледу па је подијум функционисао само када је клуб препуњен. Ту су тела, заправо, била склоништа за поглед. Покушао сам да изврнем логику одговора на тај захтев: на свим зидовима око читавог простора, поставио сам серије принтова слика објектива фотографских апарата и лица која гледају ка средишту простора али се махом заклањају иза завеса, драперија или косе. Један број принтова биле су репродукције директног посматрања у радовима из историје уметности. У самом центру простора, поставио сам пултове приблизне ширини тела, који су такође опшивени принтовима лица и тела. У клубу *Енигма* извео сам и низ ентеријерских захвата прилагођених захтевима адаптације. У клубу је, између осталог, инсталиран и мој и Димитријевићев рад са фестивала *Lust for Life* /тапацирани Цитроен/. Из разлога безбедности, власник је објекат уоквирио металним шипкама на којима су пултови. Омогућен је улаз у аутомобил.

Клуб *Енигма* представљао је током деведесетих најпопуларнији ноћни клуб у граду. Има капацитет од око хиљаду посетилаца. У клубу су одржавани концерти и забаве. Године 2001. клуб је престао да ради, а од поновног отварања ентеријер је сваке године мењан.

центар, користи се тактика пружања модела простора контроли посматрача. Ради се о поступцима у којима аутор врши конструисање релационог објекта, његово увођење у простор и дијалог објекта са структуром простора.

Тип 4

Радови – фото-инсталације које представљају фото-радове који (у себи) инкорпорирају простор, делују на начин представа које имају просторне слојеве. Они обећавају брисање разлика оптичког и просторног методом увођења окружја у домен представе. У процесу реализације користи се стратегија компоновања слике просторним елементима. Код парадигматских радова као што су *Срца* или *Без назива (Кондензација)* користи се тактика представљања преображеног у присвајање. Ради се о поступцима у којима аутор врши продукцију фотографских представа, постављање (тих представа) са 3Д објектима и увлачење објеката у домен слике.

Недостаци су се махом препознавали у видљивој и конкретизованој ширини укупног наратива који је био усмерен на идеју „присуства”, посредовањем задатих и јасних материјалних чинилаца простора па самим тим и ограничени на пуко осећање „суприсуства” у непосредном материјалном контексту. Чиниоци те материјалности били су архитектонски простор и за тај простор пројектовани догађај.

[1.2.2] Структурални приказ радова након 2003.

Структурна анализа радова након 2003.

Год.	"Парадигматски" рад	Тип рада (према претходној подели)				Нови тип	Простор излагања			Медиј							Тематски оквир					Напомена				
		1	2	3	4		галеријски	јавни	новизграђени	цртеж / слика	објекат	фотографија	видео	текст / књига	пројекат	утопијски п. network	контекстуални	просторни	архитектонски	политички	нвн		еколошки			
2003	<i>Deleting Language</i>					5	x			x																Фотографије које граде "реченице" или "текст"
2004	<i>Споменик модерној Србији</i>	x				13		x																		Објекат у који се инкорпорира текст
	<i>Без назива (Табеле)</i>					6	x																			Слика у коју се уписује партиципативни текст
2005	<i>Мистична река</i>																									Идеја "присуства"
	<i>Књига (Салон 77)</i>																									Варијација теме <i>Кондензација</i>
	<i>Без назива (Стакло)</i>					7	x																			Објекти са текстовима
	<i>Салон о салону</i>					6	x																			Дијаграмска структура
	<i>Фонтана (Панчево)</i>	x																								Пројектовани објекат
	<i>Кљоск</i>	x																								Јавни објекат
	<i>Нове катје Београда</i>	x																								Конкурсни пројекат
	<i>НБС</i>	x																								Конкурсни пројекат
	<i>Budva Nostra</i>	x																								Пројектантска студија
	<i>За текст пре архитектуре</i>	x				6																				Текст као целина конкурсног пројекта
2006	<i>Аула 100</i>		x			8																				Видео инсталација
	<i>The Former Building of Central Committee (...)</i>																									Објекти
	<i>Без назива (cursor_04)</i>																									Инсталација

Год.	"Парадигматски" рад	Тип рада (према претходној подели)				Нови тип	Простор излагања			Медиј								Тематски оквир					Напомена	
		1	2	3	4		број	галеријски	јавни	новонарађени	цртеж / слика	објекат	фотографија	видео	текст / књига	пројекат	утопијски п. network	контекстуални	просторни	архитектонски	политички	партисипативни		еколошки
2013	<i>Сондирање терена</i>					x	x			x														Графике
	<i>Без назива (Дојаве из Режеевића)</i>					14	x	x																Фотографије текстова на андроидима
	<i>Град греха</i>	x				13	x																	Утопијски пројекат
	<i>Песме са друштвене мреже</i>					14		x																Песме 2013-2017
	<i>Овде сам и не разумем ништа</i>					11			x															
2014	<i>Излагање</i>				x	6	x																	Фото инсталација
	<i>Без назива (Другови и другарице)</i>					14	x	x																Чинови, фото документација
	<i>Streetart (Књига утисака)</i>					14		x																Чинови у јавном простору
	<i>Без назива (Школске столице)</i>				x	15	x																	Фото-документација
	<i>Без назива (Школске табле)</i>				x	15	x																	Фото-документација
2015	<i>Без назива (Реч РАТ)</i>			x			x																	Амбијент материјалом преузетим из контекста
	<i>Без назива (Курсор 122*)</i>		x				x																	Цртеж либелама
	<i>Хероик</i>	x		x	x	6,8	x																	Конкурсни пројекат
	<i>Без назива (Фасада Ремонт)</i>	x			x																			Пројекат фасадне инсталације

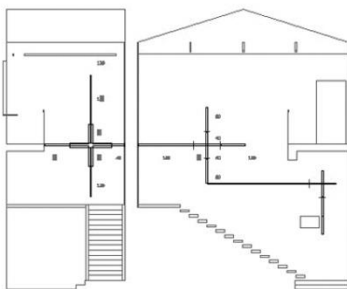
Год.	"Парадигматски" рад	Тип рада (према претходној подели)				Нови тип	Простор излагања		Медиј							Тематски оквир					Напомена			
		1	2	3	4		галеријски	јавни	новонарађени	пртеж / слика	објекат	фотографија	видео	текст / књига	пројекат	утопијски п. network	контекстуални	просторни	архитектонски	политички		партиципативн	еколошки	
2016	<i>Који си ти грчки бог</i>					6,12	x									x				x			Књиге	
	<i>Без назива [Stemptoni]</i>					7	x																Колажи, puzzle	
	<i>Пред судом</i>	x				6	x		x														Поставка изложбе	
	<i>Нека врста годишњице</i>			x		15	x																Конкурс за изложбу	
	<i>Карта је занимљивија од територије</i>					15		x															Фото-документација	
2017	<i>Фотографија у свом простору (ГСЛНС)</i>			x	x		x																Лентиклар и пројекција	
	<i>Портал</i>		x				x																Интервенција	
	<i>Без назива (либеле у ГСЛНС)</i>		x				x																Цртеж либелама	
	<i>Без назива (камуфлажна школска табла)</i>		x	x				x															Пројекат интервенције на школској табли	
	<i>Без назива (Бели круг кредом)</i>		x	x					x															Интервенције на школској табли
	<i>Без назива (Споменик Ђинђићу)</i>	x			x																			Конкурсни пројекат

Општа напомена: у табелу је намерно унет велики број веома разноврсних радова, без квалитативне анализе, како би анализа учесталости различитих поступака могла да буде што прецизнија. У табелу нису уврштени радови из области архитектуре који немају наглашен концепте "синтезе" уметности, као ни ликовни радови који нису контекстуално концептуализовани (изузев рада *Сондирање терена* из 2013. коме је дат статус "парадигматичног"). У табели се налазе радови који су излагани, пројектовани за излагање, излагани као пројекти или концепти или концептирани као пројекти без наглашене разлике. Један број радова припада области network због разумевања мреже као специфичног јавног контекста. У ту групу свакако спадају и радови под општим називом *Песме са друштвене мреже* извођених јавно и на Интернету од 2013. до данас и који представљају врсту екскурса као "синтезе" са облашћу књижевности. Намерно је групи придодат низ радова из 2017., након изложбе *Непосредни контексти* да би се анализом појаснила реакција и учинковитост те изложбе, као и очекивани правац даљега рада.

[1.2.3] Структурна анализа радова након 2003.

Разлог да се употреби овај метод структурне анализе произашао је из жеље да се велики број радова насталих након 2003. године све до изложбе *Непосредни контексти*, не увуче у преуопштено описивање сваког од њих појединачно без могућности да се изведу јаснији закључци о целини, и наравно, са амбицијом аутора ограниченом на закључке о важним тематским оквирима радова, њиховим типовима, местима излагања и медијима реализације, као и закључцима о учесталости тих категорија.

Такође, веома је значајно то што изабрани метод омогућава да се на временској скали прате битне промене које доводе до конституисања тематског оквира изложбе *Непосредни контексти* и то пре свега због чињенице да се, у периоду предметне анализе, фокус на „идеје” контекста поступно али значајно померио све до примера у којима је он радикално окренут у сасвим другом правцу у односу на оно што се на самом почетку дефинисало појмом контекста. Анализа ће показати да тај обрт има смисла, да он не одустаје од својих почетних идеја и да баш насупротив одустајању показује да дијалектично разумевање проблема контекста омогућава да рад остане у пољу контекстуалне уметности.



MI / Instalacija Bez naziva [курсор 122*]
Centar za likovno obrazovanje Šumатовачка
Beograd, oktobar 2015.



Инсталација Без назива [курсор 122*] са конструкцијом либелама у Центру за ликовно образовање Шуматовачка, 2015.

Због ове анализе, важно је да кажем да 2003. година није била година у којој је мој рад радикално промењен и та година не представља никакву нарочиту прекретницу у раду. Већи број радова изведен након те године извођен је у веома сличним поступцима и значајно раније. На пример, радови под општим именом *Курсор* започињу још 1995. инсталацијом под именом *Esoterikos* у Гаражи мостарске петље у

Београду или 1996. у оквиру пројекта *Ars Topiaria* – интервенцијама на коњушници породице Лазар у Ечком каштелу.⁹⁴ Интервенција на фонтани у оквиру истог пројекта у Ечки, поновљена је на формално идентичан начин у Луци Београд 2011. године под називом *Стогодишње воде* а да су, приликом поновне реализације, готово сви битни параметри рада измењени, сем формалних. Рад у Ечки био је формалне (минималистичке или апстрактне) природе, изведен као благо закошена елипса која бележи немогући траг воде у фонтани велике ширине, линијом која је прецизно математички прорачуната методама нацртне геометрије и одмеравана на лицу места. Рад *Стогодишње воде* изведен је понављањем линије – трага плавом кредом помоћу савршено прецизног ласера који је ротиран унутар кружног унутрашњег простора силоса у Луци. Рад је, за разлику од првобитног, имао снажне еколошке импликације у тадашњем контексту. Дати пример речито говори о томе до које мере се временом и околностима могу променити интерпретативни механизми у читању чак и веома једноставних формалних интервенција.

Важност периодизације структурне анализе битан је због Вуковићеве дијаграмске презентације, поменути прегледне изложбе – дијаграма као и веома уопштене интернет презентације коју сам реализовао у Adobe Dreamweaver-у. Све то ми је омогућило да 2003. имам веома јасан преглед свог дотадашњег ликовног рада и да стекнем јасан увид у опсег његових могућих интерпретација. Та свест је нужно довела до каснијих поступних промена. Независно од Вуковићевих нагласка на могућностима да се радови читају на значајно ширем нивоу од формално-ликовних, долазио сам до закључака да је проширење поља деловања нужно и да се оно мора значајније усмерити ка јавном или вангалеријском простору да би се смањио доживљај прешироког опсега формалних поступака. У интервјуу који сам нешто раније дао Зорану Ерићу⁹⁵ а који је објављен постављањем веб презентације, Ерић је поставио питање количине радова изведених у јавном простору с обзиром на моје инсистирање на таквим праксама. Питање сам разумео као врсту упозорења и то ме је додатно

⁹⁴ **Mladenović, M., Kursor**, Akcelerator (random magazine) br. 3, стр. 22–23, Београд: Ivan Kucina i Srđan Jovanović Weiss, април 1996.

⁹⁵ **Ерић, З., Интервју са Милорадом Младеновићем**, Београд, децембар 2001, текст у каталогу и на CD-ром презентацији: Милорад Младеновић, MILORAD MLADENOVIC PORTFOLIO, Београд: Центар за савремену уметност – Београд, октобар 2003.

присилило на покушаје да се након 2003. интензивније бавим проширењем подручја деловања.⁹⁶

Већ први рад у анализи: *Deleting language* из 2003. на изванредан начин је заострио питање јавног ангажмана ликовног рада.

Покушаћу да на дослован начин применим Вуковићеву методологију, онако како сам је сам деконструисао, на радовима са другачијом типологијом пратећи промене на табели структурне анализе.

Тип 5

Радови под општим називом *Destructed Belgrade Poem Monument* представљају различите врсте објеката и слика сачињених од колажа специфично сниманих и обрађених фотографија уништених текстова на градској архитектури. Они делују на начин представа у чијој се потки или скривеним лејерима налазе уништени текстови анонимних аутора. Они обећавају брисање разлика између виђеног и замишљеног садржаја методом уређења уништених делова простора у склопове који на формалном нивоу сугеришу облик текста. У процесу реализације користи се стратегија компоновања слике просторним елементима. Код парадигматских радова, као што су *Deleting Language* или *Без назива (Књига уништених текстова)* користи се тактика представљања уништеног у присвајање. Ради се о поступцима у којима аутор врши продукцију представа од колажираних фото-материјала, постављање (тих представа) у простор и увлачења тих објеката у нови просторни контекст.

Тип 6

Радови дијаграми представљају радове у различитим медијима, од текста до амбијенталне ансталације, који у свом специфичном простору садрже различите, мање или више, шематизоване начине којима могу бити прочитани или перципирани. Они делују на начин представа које омогућавају различите принципе кретања кроз простор. Обећавају могућност фактичке или интелектуалне спознаје слојевитости простора и заузимања различитих ракурса методом увођења посматрача у различите контексте представе. У процесу реализације, користи се стратегија компоновања слике просторним елементима која има намерно сугерисана разноврсна правила тока читања или перцепције. Код парадигматских радова, као што су *67/3* или *Хероик*, користи се тактика партиципације у обликовању слике или простора. Ради се о

⁹⁶ Подробнију анализу ових промишљања даћу касније када се будем бавио питањима уметности у друштвено-политичком и критичком контексту у другој половини *деведесетих*, а која су пресудна за ток мог деловања у области ликовних уметности.

поступцима у којима аутор врши обликовање разичитих дијаграма посматрања и рецепције простора, постављање видљивих могућности коришћења дијаграма и партиципирање у коришћењу простора.

Тип 7

Радови – апстрактни објекти или слике, махом су предмети посматрања на галеријским зидовима а деконтекстуализовани су и не реферирају ни на један простор изузев оног који сами представљају. Те представе се могу тумачити искључиво као нечитке, пикселизоване или нарушене дигиталне представе. Делују на начин објеката који имају сопствене просторне слојеве и који просторну перцепцију посматрача могу да доведу у искушење просторне дестабилизације. Обећавају брисање разлика оптичког и просторног методом увођења посматрача у домен апстрактне представе. У процесу реализације, користи се стратегија пикселизације или колажирања слике преузете из различитих медија, од фотографије до материјала различитих *puzzle* облика. Код парадигматских радова као што су *Без назива (Омаж Баухаусу, Рихтеру...)* или *Без назива [Clementoni]* користи се тактика пружања апстрактног простора у присвајање. Ради се о поступцима у којима се врши деконструкција или апстраховање представа, постављање тих представа пред посматрача и увлачење посматрача у домен апстрактног неконтекстуалног простора.

Тип 8

Радови су сложене вишемедијске инсталације које постоје или могу постојати искључиво у неким од облика партиципације посматрача. Делују на начин представа на чије је просторне слојеве нужно деловати да би остваривали свој статус рада. Они обећавају брисање разлика између аутора или ауторског концепта простора и посматрача и његовог учинка у самом простору. Ово је омогућено или самим учешћем посматрача у конституисању простора или нужном интеракцијом простора и посматрача методом увођења посматрача у слободан посед простора. У процесу реализације, користи се стратегија увођења посматрача у чин деловања у простору или у садејство са простором. Код парадигматских радова као што су *Дани Београда* или *Мала галерија у Вршцу*, користи се тактика могућег присвајања простора. Ради се о поступцима у којима се врши обезбеђивање материјалних услова партиципације, обезбеђење различитих стратегија партиципације и увлачења посматрача у чин деловања у простору.

увлачења посматрача у домен представе (са најчешћом интенцијом да се њоме изазове страх од неразумљивости тих представа или неконтролисаних поступака природе).

Тип 11

Радови текстуалне интервенције на фотографијама или у јавном простору које су у интеракцији са јавним простором а делују на начин језичких форми (сентенци или исказа) које преображавају просторни контекст. Они обећавају брисање разлике између исказа и простора методом увођења окружја у домен исказа. У процесу реализације, користи се стратегија уодношавања текста са просторним елементима окружења. Код парадигматских радова као што су *Many Colored Objects...* или *Овде сам и не разумем ништа* (стеновити пејзаж са видним геолошким слојевима) користи се тактика преображавања простора присвајањем текста. Ради се о поступцима у којима аутор врши продукцију текста и његову имплементацију у специфичан простор, постављање представа у јавни простор или на мрежу и увлачење простора у домен исказа.

Тип 12

Радови – специфично обликоване књиге као радови који представљају уметничке објекте чији је садржај различитим средствима и методологијама приказани простор, делују на начин објеката који имају разноврсне просторне слојеве преточене у облик књиге. Они обећавају интеракцију између видљивог садржаја и у њима описаног одсутног простора, методом увођења посматрача у домен представљеног. У процесу реализације, користи се стратегија компоновања садржаја књиге различитим просторним елементима. Код парадигматских радова, као што су *Без назива (Гормити)* или *Који си ти грчки бог*, користи се тактика представљања одсутног простора у присвајање. Ради се о поступцима у којима аутор врши документовање и архивирање различитих медијских садржаја, постављање тих садржаја као објеката и увлачење посматрача у домен представљеног одсутног простора.

Тип 13

Радови – утопијски пројекти који представљају „синтезне” поступке у области уметности, архитектуре и других друштвених пракси, а који представљају сложене замишљене концептуалне просторне структуре. Они делују на начин представа које имају имагинарне и идеализоване просторне слојеве. Они обећавају поимање уметничког, друштвеног или културног „идеалитета” методом артикулација представе у стања пожељних или очекиваних просторних садржаја окружења. У процесу реализације, користи се стратегија осмишљавања и компоновања широке

стратегије односа просторних и друштвених елемената. Код парадигматских радова као што су *Cartoncity (Споменици нестабилности)* или *Град греха*, користи се тактика представљања утопијског и/или идеализованог просторог или садржајног контекста. Ради се о поступцима у којима аутор врши осмишљавање сложених садржаја утопије, постављање тих утопија као пожељних и остваривих, као и увлачење стратегије у шири друштвено-комуникацијски дискурс.

Тип 14

Радови – поетски или концептуални текстуални и/или фото-радови, који су у интеракцији са ширим друштвеним (јавним) простором, појављују се на интернету користећи простор мреже и као медиј и као простор интервенције. Делују на начин исказа који иницирају широке дискурзивне и просторне слојеве. Они обећавају брисање разлика између текстуалног и просторног, методом увођења окружја у домен (поетског) текста или фотографије. У процесу реализације, користи се стратегија исказа или исказом осмишљених фотографија у компоновању слике просторним елементима карактеристичним за мрежу. Код парадигматских радова, као што су *Песме са друштвене мреже* или *Без назива (Другови и другарице)* користи се тактика представљања простора преображеног на ниво исказа у присвајање. Ради се о поступцима у којима аутор врши продукцију компоновањем поетских исказа обликовних у текст или фотографски албум, постављања тих садржаја у простор друштвене мреже и увлачења простора мреже у домен интервенције.

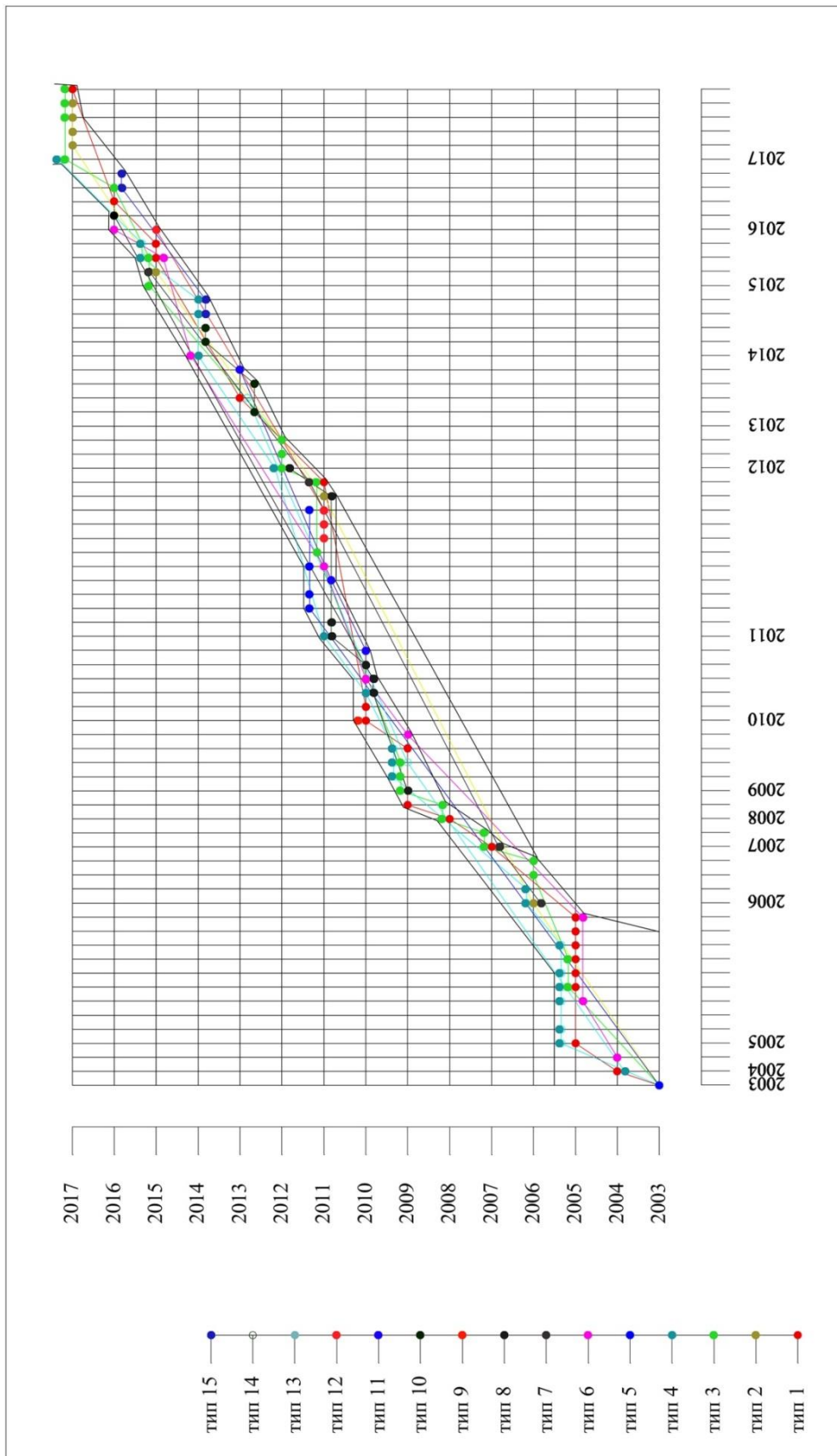
Тип 15

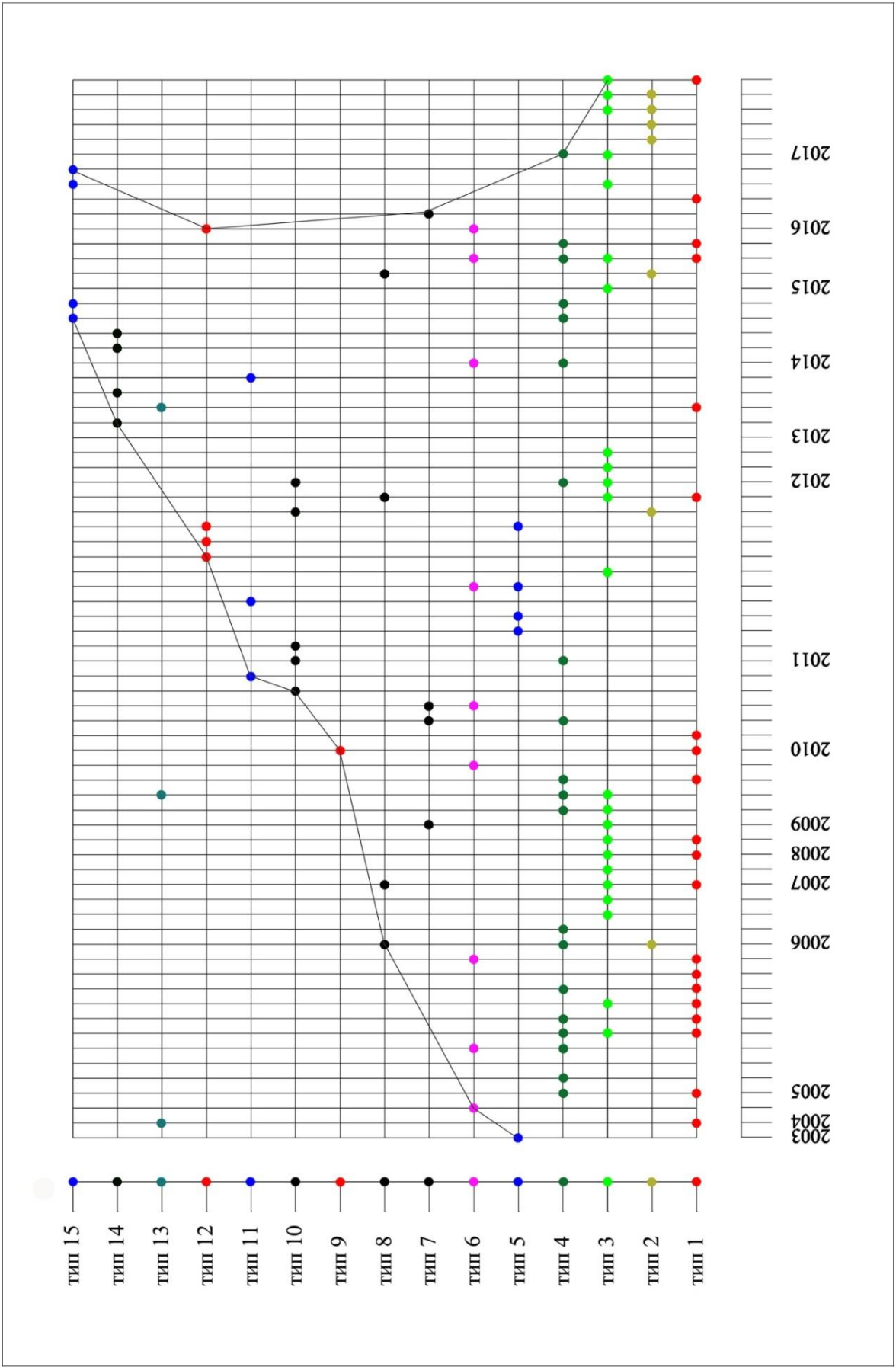
Радови – фото-инсталације обликоване у серије типских докумената и архива предмета у јавној употреби или јавних догађаја, а који реферирају на општи јавни простор. Они делују на начин представа које иницирају просторне слојеве ширег друштвеног дискурса. Обећавају брисање разлика представљеног и просторно контекстуализованог, методом увођења предмета и докумената непосредно виђеног у домен јавне представе. У процесу реализације, користи се стратегија представљања слике предмета или докумената догађаја преузетих из њиховог непосредног егзистенцијалног простора. Код парадигматских радова, као што су *Без назива (Школске столице)* или *Нека врста годишњице*, користи се тактика представљања преузетог из ауторовог непосредног окружења у присвајање. Ради се о поступцима систематизације непосредно виђеног на основу које аутор врши архивирање фотографисаног (предмета или догађаја из свог непосредног окружења), постављања тих докумената као шеме или система у галеријски простор и увлачења тако преображеног простора у домен слике.



Без назива [школске столице], 2014.

[1.2.4] Дијаграми учесталости типова рада након 2003.

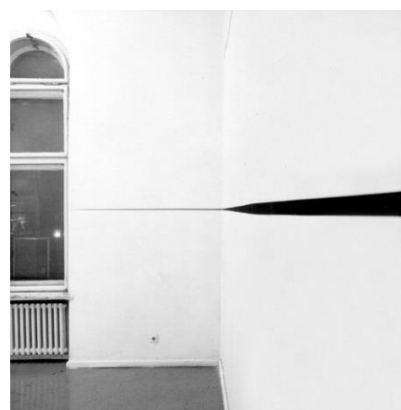




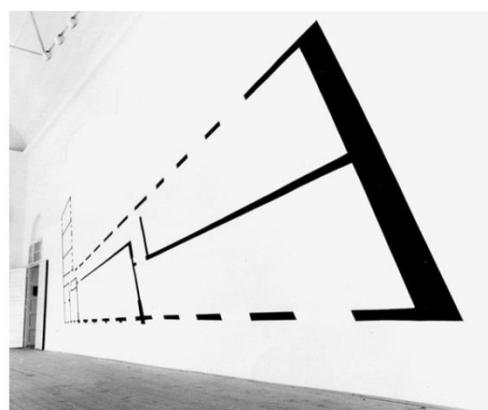
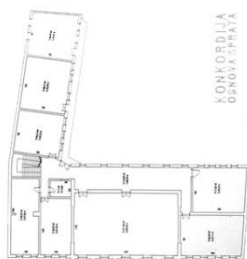
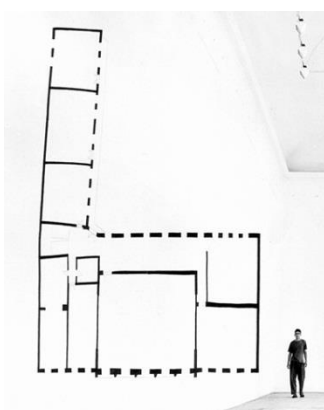
[1.3] Репродукције карактеристичних радова до 2017.



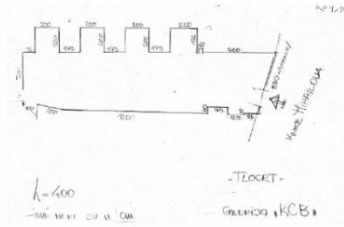
Интервенција (Корекција перспективе), Галерија Студентског културног центра, Београд, јануар 1995.



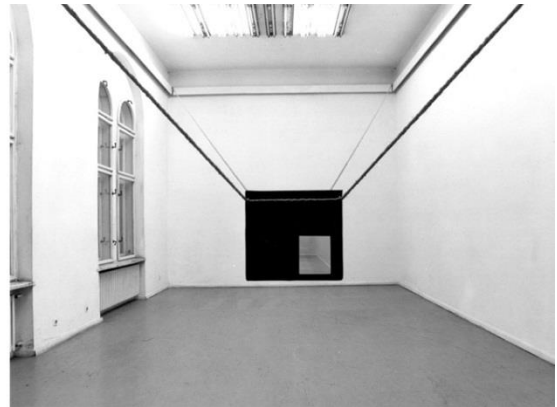
Интервенција (Знак и простор), Галерија Студентског културног центра, Београд, април 1995.



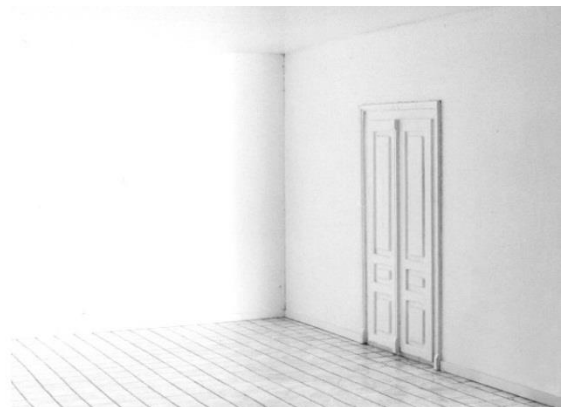
Павиљон / Други југословенски ликовни бијенале младих, селекторски тим З. Ерић, Ј. Толић, С. Вуковић и А. Е. Бјелица, Конкордија, Вршац, јул–август 1996.



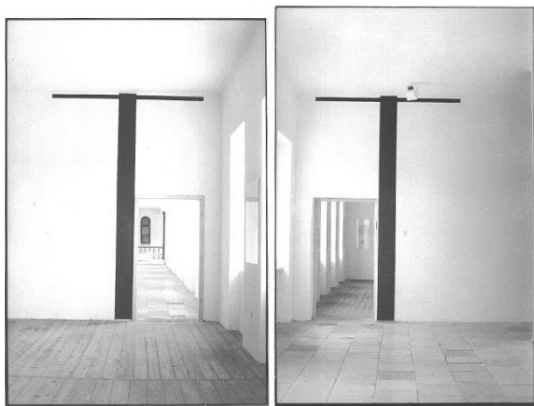
Културни центар / 19. Меморијал Надежде Петровић, у селекцији К. Радуловић, Уметничка галерија Надежда Петровић, Чачак, новембар 1996. / Критичари су изабрали '97, у селекцији С. Младенов, Ликовна галерија Културног центра, Београд, јануар 1997.



Макета у свом простору, Галерија Студентског културног центра, Београд, јануар 1996.



Private Gallery / Београдска сцена средином деведесетих: аспекти једне нове генерације, у селекцији С. Вуковића, Галерија центра за визуелну културу Златно око, Нови Сад, септембар 1996.



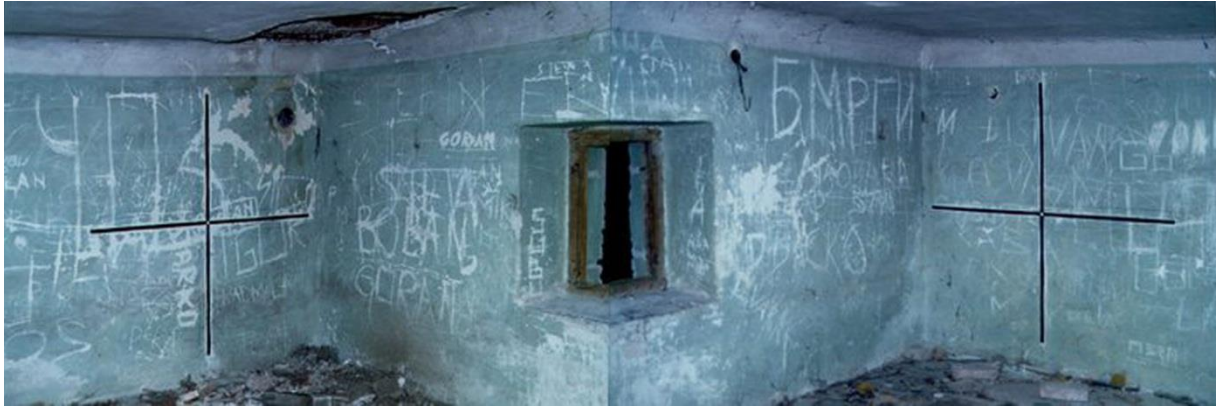
Два цртежа / Први југословенски ликовни бијенале младих, селекторски тим: П.Ђуковић, Ј.Денегри, Д.Пурешевић, Д.Сретеновић, С.Степанов, Конкордија, Вршац, јул-август 1994.



Фотографија у свом простору / Летња ликовна радионица, сазив кустоса Б. Томић, Галерија Студентског културног центра, Београд, јул 1995.



Без назива (мобил) / Укуси су различити / 39. Октобарски салон, у селекцији Б. Павића, Музеј историје Југославије – Музеј 25. мај, Београд, октобар 1998. / О нормалности / Уметност у Србији 1989–2001. / аутори и кустоси изложбе Б. Анђелковић, Б. Димитријевић и Д. Сретеновић, Музеј савремене уметности, Београд, 11. септембар–07. новембар 2005. / [СТРАН ОД НИСТА], кустос Галерије У. Поповић, главни кустос Д. Сретеновић, организација Музеј савремене уметности Београд, Салон музеја савремене уметности Београд, 29. април–29. мај 2011.



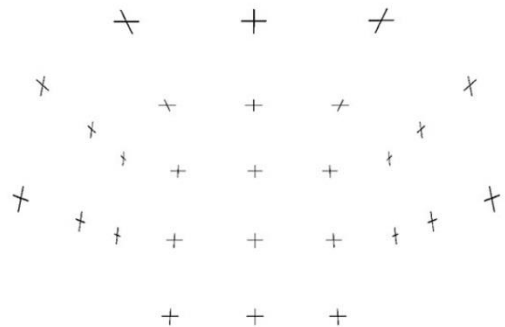
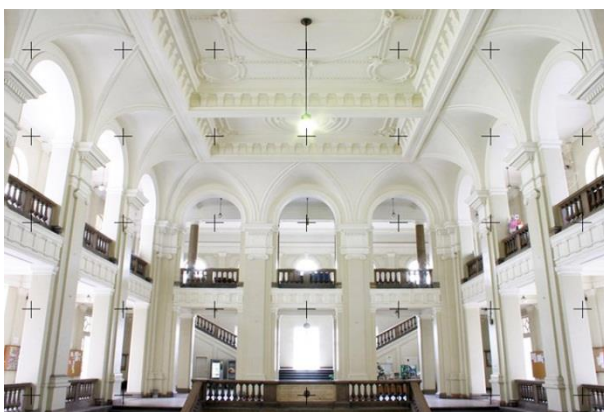
Курсор (Интервенција на коњушници Лазар у Ечки) / *Ars topiaria* / Уметничка колонија у Ечкој, сазив по избору Б. Бурић, Савремена галерија Зрењанин, Зрењанин, мај 1995.



CURSOR_04 Државни универзитет у Сарајеву је дефинисан као институција које својом функцијом не одговарају на различите, него на јединствене, потребе које се реализирају кроз различите медије и дисциплине. У овом случају, медијски простор је дефинисан као простор који омогућава медијску интеракцију са медијским медијима и медијским медијима. У овом случају, медијски простор је дефинисан као простор који омогућава медијску интеракцију са медијским медијима и медијским медијима. У овом случају, медијски простор је дефинисан као простор који омогућава медијску интеракцију са медијским медијима и медијским медијима.



Курсор_04 / Хибридно – имагинарно / Сликарство и / или екран / О слици и сликарству у епохи медија, аутор изложбе др Мишко Шуваковић, кустос Драгомир Угрени, Музеј савремене ликовне уметности, Изложбени простор Музеја, Дунавска 37, Нови Сад, 21. новембар–02. децембар 2006.



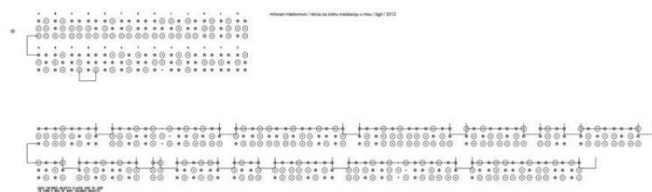
Аула_100 / аудио-видео инсталација поводом пријемног испита 2006. на Архитектонском факултету / коаутор Д. Грба (Факултет ликовних уметности, Београд), програмирање Н. Попов, Аула техничког факултета, Београд, јун 2006.



Без назива (Citroen DX) / Жудња за животом (Фестивал посвећен Wilhem Reich-у), организација и продукција Радионица 301, W.R.:301, Б. Павић, Д. Јеленковић, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Београд, 16. новембар 1997.



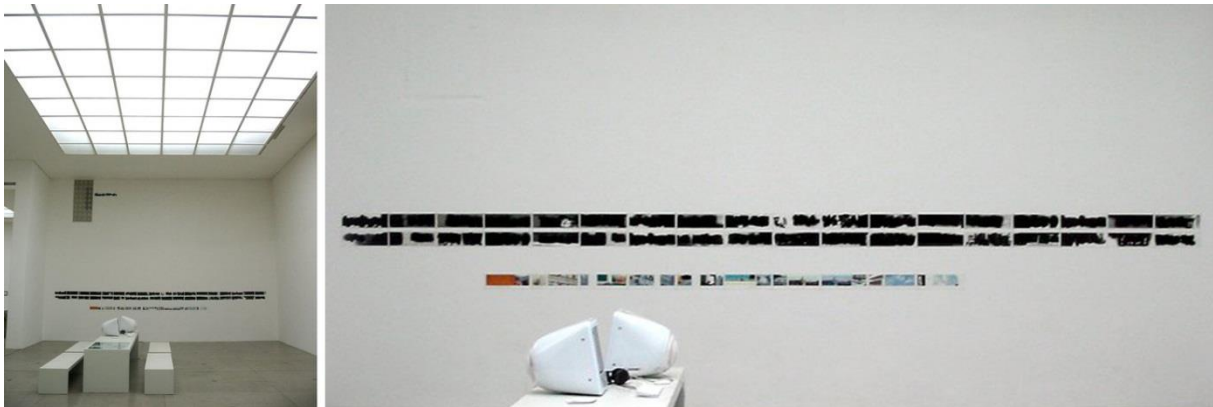
ISTORIJSKI OKVIR SEĆANJA (ambijenti za osluškivanje glasova prošlosti), autori projekta Z. Erić, S. Vuković, organizacija Muzej savremene umetnosti Beograd i Centar za vizuelnu kulturu MSUB uz podršku ERSTE Stiftung, u saradnji sa INEXExpeditio; M. Mladenović je mentor ambijentalnih radova i postavke, M. Savić Mipi je mentor realizovanih ambijentalnih muzičkih kompozicija, INEX FILM, Beograd, 11.11.11.



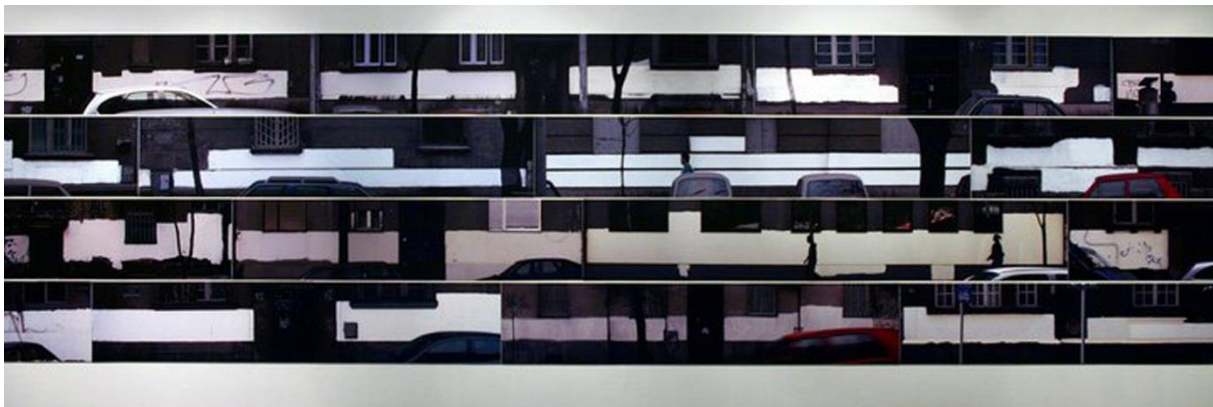
Без назива (Many Colored Objects..., Брајева азбука) / ŠTA SE DOGODILO SA MUZEJEM SAVREMENE UMETNOSTI / Neizložba dokumentacije, umetničkih intervencija i enterijera zgrade, autor koncepcije D. Sretenović, kustosi A. Dolinka, U. Popović, D. Sretenović, Muzej savremene umetnosti, Novi Beograd, 23. jun 2012–30. septembar 2012.



Без назива (Many Colored Objects...) / Нефункционална места, измештене функционалности, у селекцији З. Ерића, С. Вуковића и Х. Мундер, БЕЛЕФ, продукција Културни центар Београд, Брегалничка улица, Београд, 19. јул 2001.



Deleting Language / Belgrade Art Inc. / Momente des Umbruchs / Kuratiert von Stevan Vukovic in Zusammenarbeit mit Marko Lulic, Secession Hauptraum, Wien, 01. jul–05. septembar 2004.



Deleting Language / Прошивање, ауторска изложба историчарке уметности Александре Мирчић, Галерија Задужбине Илије М. Коларца, Београд, јануар–фебруар 2003. / [STRAH OD NIŠTA], кустос Галерије У. Поповић, главни кустос Д. Срегеновић, организација Музеј савремене уметности Београд, Салон музеја савремене уметности Београд, 29. април–29. мај 2011.



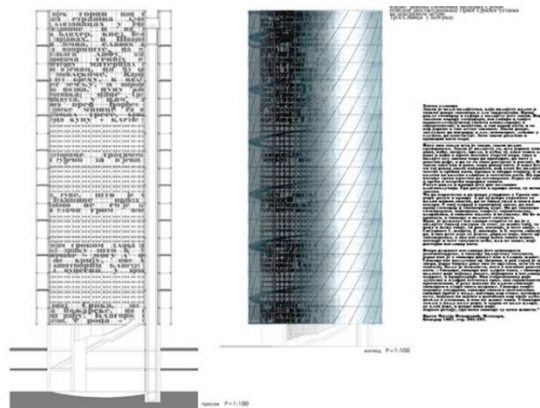
67/3 (деталј рада, колаж) / [STRAH OD NIŠTA], кустос Галерије У. Поповић, главни кустос Д. Сретеновић, организација Музеј савремене уметности Београд, Салон музеја савремене уметности Београд, 29. април–29. мај 2011.



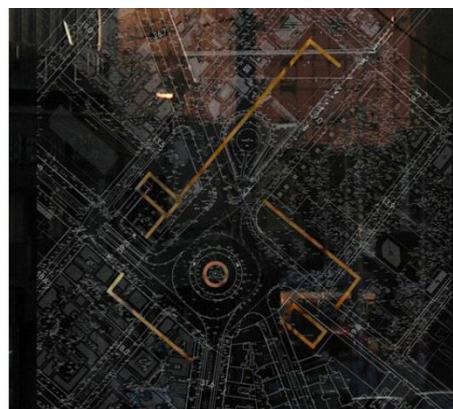
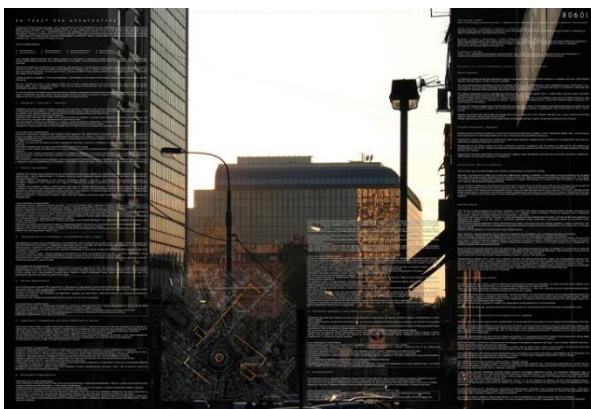
67/3 (инсталација и деталј рада) / [STRAH OD NIŠTA], кустос Галерије У. Поповић, главни кустос Д. Сретеновић, организација Музеј савремене уметности Београд, Салон музеја савремене уметности Београд, 29.април–29.мај 2011.



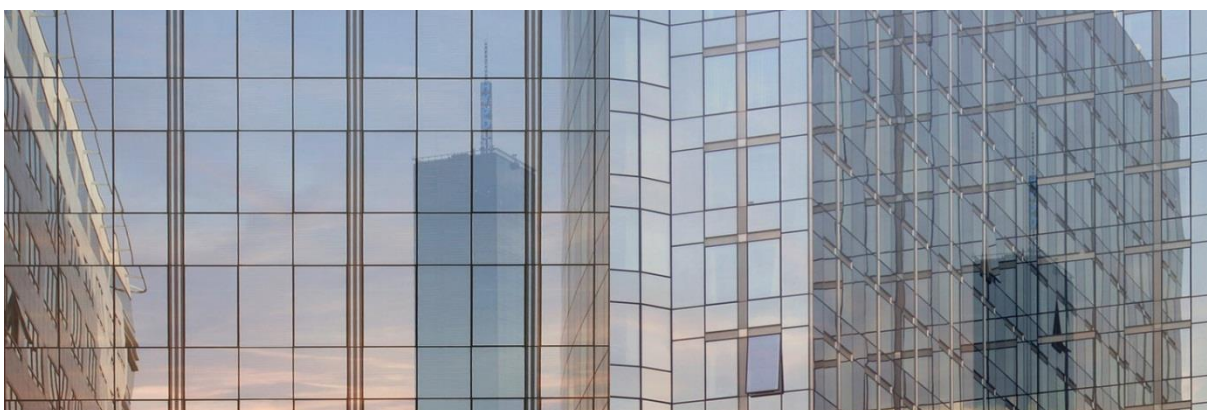
Belgrade Deleting Poem Monument (уништена песма са београдске улице урезана у камену плочу на згради поште арх. М. Коруновића) / Sistema Binario, међународни пројекат уметничких инсталација на Главној железничкој станици Београд, у селекцији Adriana Raspoli, Eugenio Viola и Саша Јањић, Београдски летњи фестивал 2008. БЕЛЕФ, организација Proartorg, Београд, јул–август 2008.



Споменик модерној Србији (текст Слово о слободи Боже Грујовића) / Идејно решење споменика Модерној Србији поводом двестагодишњице Првог српског устанка на централном острву Трга Славија у Београду, јун 2004. (са С. Батарило, Д. Милановићем и Г. Шишовић).



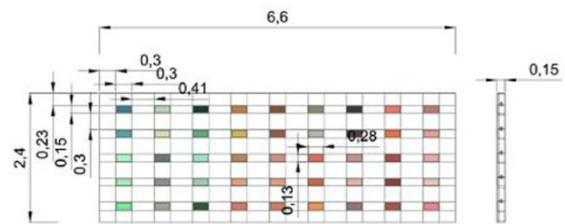
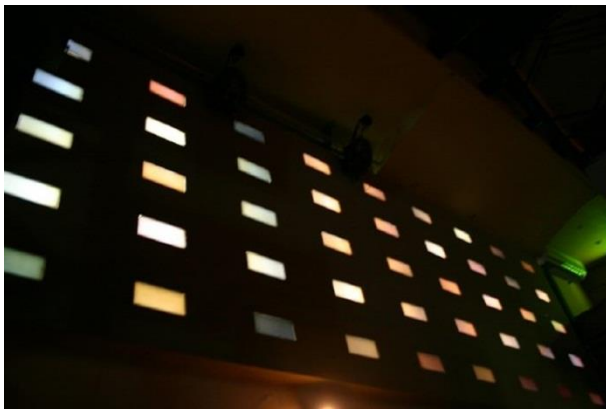
За текст пре архитектуре / Урбанистичко-архитектонско решење подручја Трга Славија у Београду, април 2005. (група ре/ал : М. Младеновић, Д. Милановић, С. Батарило, Г. Шишовић)



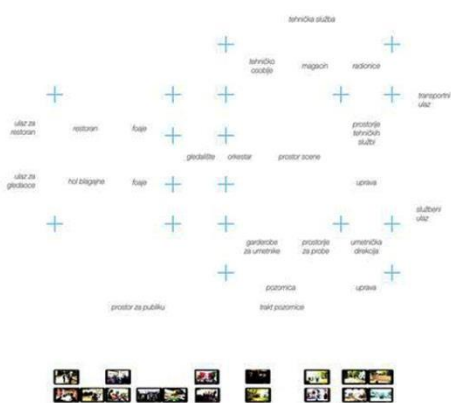
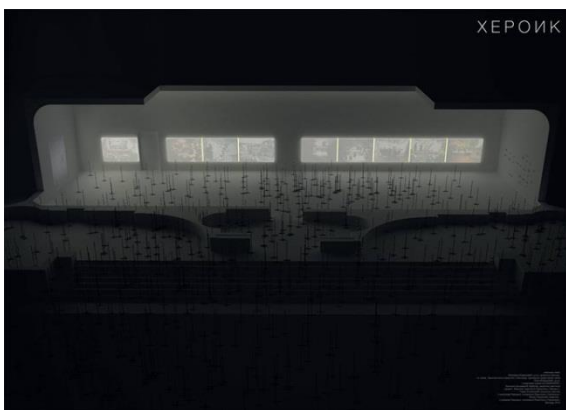
Без назива / Зграда бившег ЦК на Уићу рефлектује се у структуралној фасади Европског парламента у Бриселу (деталј инсталације комада стакла са принтовима) / Postcards, аутори пројекта А. Мирчић и У. Поповић, Културни центар Београда, Ликовна галерија, Београд, 26. јул–13. септембар 2006; Nuovi Svorzi / Serbia, 10. Mostra Internazionale di Architettura – Partecipazioni nazionali, la Biennale di Venezia, commissario S. Kronic, curatore M. Perovic, Padiglione Serbia, Giardini, Venezia, settembre-novembre 2006.



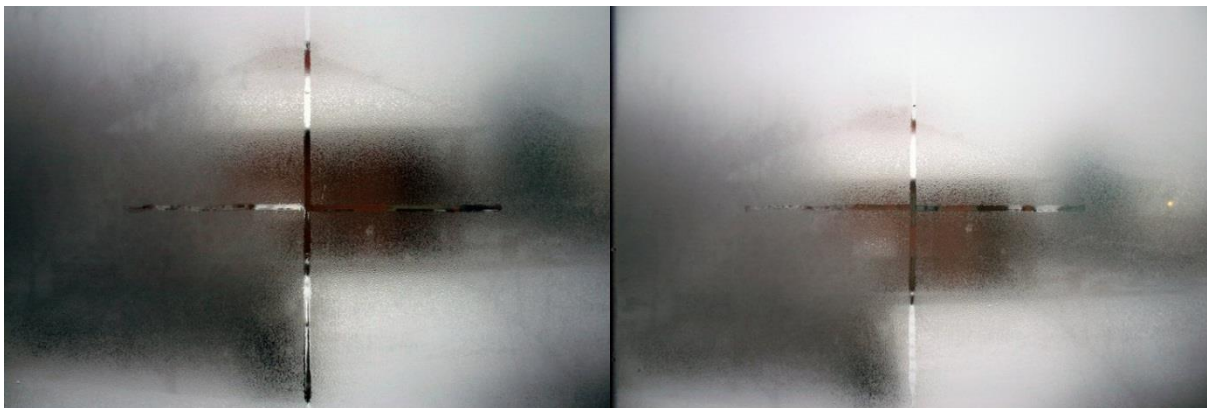
Дизајн и поставка интерактивне Изложбе новог наставног плана и програма АФ, продукција Комисије за наставу АФ, Сала 200 Архитектонског факултета, Београд, март 2005.



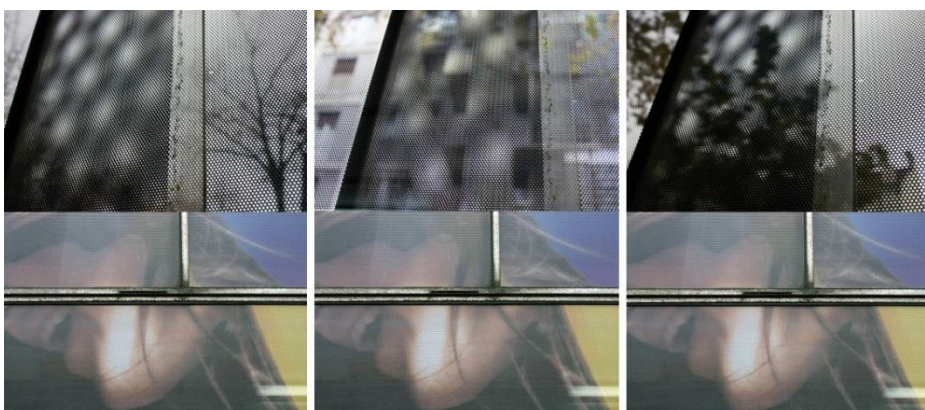
Homage to Bauhaus, Richter, Hirst, Oikos and others, светлосна инсталација у клубу Shark, поводом отварања клуба у комплексу Веслачког клуба у Смедереву, април 2009.



Х Е Р О И К / Почетак градње [случај: Позориште], први и други круг Конкурса за пројекат представљања Републике Србије на 15. Међународној изложби архитектуре у Венецији 2016. године (пројекат за Павиљон Републике Србије), 2015/2016. (са Ј. Шуњеварић и Л. Младеновићем а у сарадњи са Српском драмом Народног позоришта Приштина са седиштем у Косовској Митровици (Н. Тодоровићем и Г. Стојчетовићем)).



Bez naziva (Kursor_25/6) / Predlog instalacije za izložbu na kojoj je realizovan rad *Clementoni*: Da li ste vi normalni ?, selekcija: Udruženje *Prostor*, završna izložba povodom godišnjeg projekta Udruženja podržanog od strane Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije i Heartefact fondacije, Galerija Doma omladine Beograd, Beograd, 12. januar–24. januar 2016.



Net / Чукарички ликовни салон 2009, у селекцији Уметничког савета: Ј. Денегри, А. Ђурић, С. Пековић, Д. Здравковић, покровитељи: Градска општина Чукарица, Секретаријат за културу града Београда, Галерија '73, Баново брдо, Београд, 18. децембар 2009.–21. јануар 2010.



Bez naziva (Прошивање историјског тела / инсталација и радни детаљ на примеру мапе ЕУ, Clementoni музејске пазле) / Стварати заједно – Видети себе у делу другог (Co–Create, se voir dans l' oeuvre de l' autre) – Простори који се деле, изложба као резултат пројекта сарадње Универзитета Троа Ривјер у Квебеку (UQTR) и Факултета ликовних уметности у Београду; координатори пројекта М. М. Павловић и А. Ј. Младеновић, Галерија савремене ликовне уметности Ниш – Павиљон у Тврђави, Ниш, септембар 2017.



ATS (деталъ презентованог пројекта) / [СТРАН ОД НИШТА], кустос Галерије У. Поповић, главни кустос Д. Сретеновић, организација Музеј савремене уметности Београд, Салон музеја савремене уметности Београд, 29. април–29. мај 2011.



Пројекат облагања школе Баухаус школским таблама, 2014.



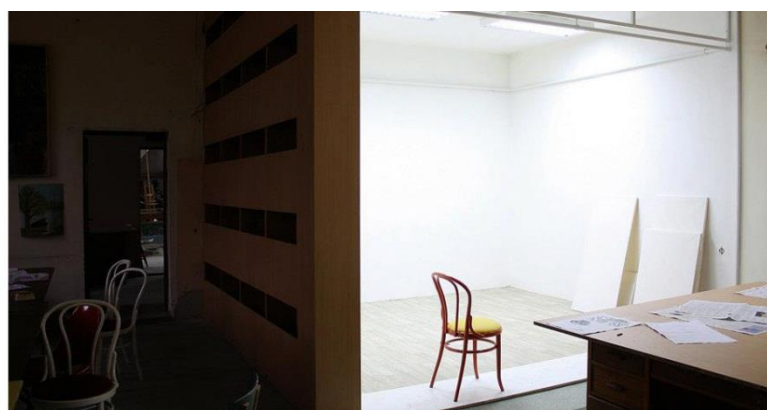
Без назива (камуфлажна школска табла) / објављено на: Seničić, M., *Архивирање уметничке километраже*, интервју са Miloradom Mladenovićem, Before After – internet portal, rubrika *Predmeti*, на интернет адреси: <http://www.beforeafter.rs/drustvo/archiviranje-umetnicke-kilometraze/>, Beograd: Before After, објављено 04. 05. 2017. (преглед од 05. 05. 2017).



*Cartoncity (Споменици нестабилности) / BEOGRAD: NEMESTA. Umetnost u javnom prostoru | BELGRADE: NONPLACES. Art in public space, М. Младеновић: инсталација *Cartoncity* са десне стране моста Газела ка Новом Београду, М. Младеновић, Л. Младеновић: пројекат *Cartoncity / jedna utopijska verzija*, у оквиру међународне изложбе кустоса У. Поповић и Д. Дражић, Музеј савремене уметности Београд, партнер изложбе KULTURKLAMMER, Centar za kulturne interakcije, централна поставка: Салон Музеја савремене уметности, Београд, јул–септембар 2009.*



Город грехов (Програма_Великий военный остров_Белград_эскиз 106/107_Белград 2015) или *Без назива [sin city]* / Остали радови, пројекат и избор уметника С. Стојановић, пројекат у оквиру међународне изложбе кустоскиње Б. Тирић *Када се други сусреће са другим другим*, Културни центар Београда, Галерија Подрум, Београд, јун 2017.



Мала галерија у оквиру центра за арт терапију / Специјална болница за психијатријске болести „Др Славољуб Бакаловић” у Вршцу, са Р. Антонијевићем, организација Удружење Простор, октобар 2011, реализовано у току 2011/2012.



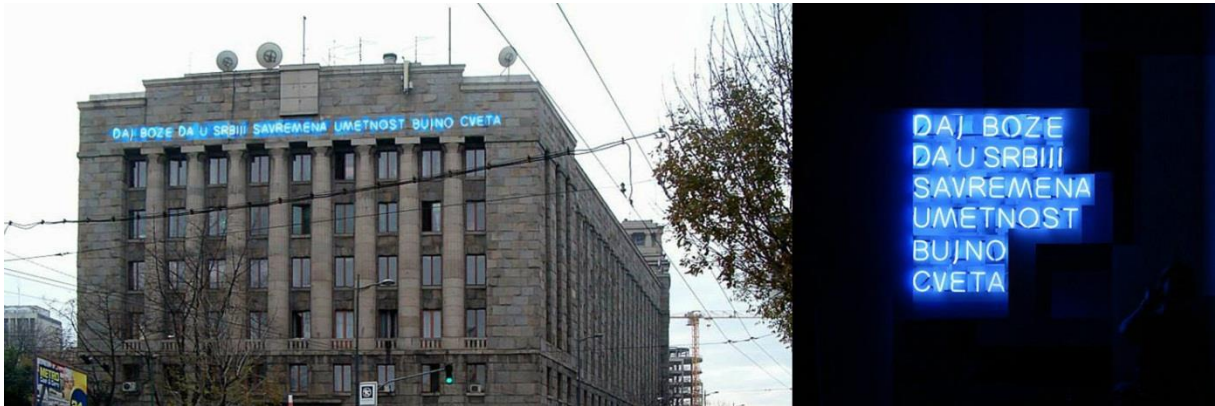
[Страх од Ништа], штампана one-vision фолија на клириту / NATURE & ART / пројект, међународна изложба у селекцији Ђ. Станојевића, менаџер пројекта А. Ђукић, организација VA (*Ваљевска акција*), у оквиру фестивала *Раскриће 2010*, Ваљево 2010: а. Галерија Народног музеја Ваљево, јул–август 2010; б. Галерија Куће легата, Кнез Михаилова улица, при *Задужбини Илије Коларца*, Београд, новембар 2010; [STRAH OD NIŠTA], кустос Галерије У. Поповић, главни кустос Д. Сретеновић, организација Музеј савремене уметности Београд, Салон музеја савремене уметности Београд, 29. април–29. мај 2011.



Вечити формати (CD/DVD архива у фрижидерима) / [STRAH OD NIŠTA], кустос Галерије У. Поповић, главни кустос Д. Сретеновић, организација Музеј савремене уметности Београд, Салон музеја савремене уметности Београд, 29. април–29. мај 2011.



Стогодишње воде (акварели и детаљ пројекта) / Mikser festival 2011 / Mikser X-Change zona / NATURE & ART пројекат, селектор пројекта С. Јањић, Миксер 2011 – међународни фестивал различитих медијских догађаја, Силоси *Житомлин* магацина, Лука Београд, 25–29. мај 2011; Изложба 38. сусрета акварелиста / Уметничка колонија Ечка, селектор С. Попов, Савремена галерија Зрењанин, Зрењанин, септембар 2017.



дај боже да у србији савремена уметност бујно цвета / пројекат, 2010/2014.



ОВДЕ САМ И НЕ
РАЗУМЕМ
НИШТА

овде сам и не разумем ништа / интервенција на Арзи, 2013.



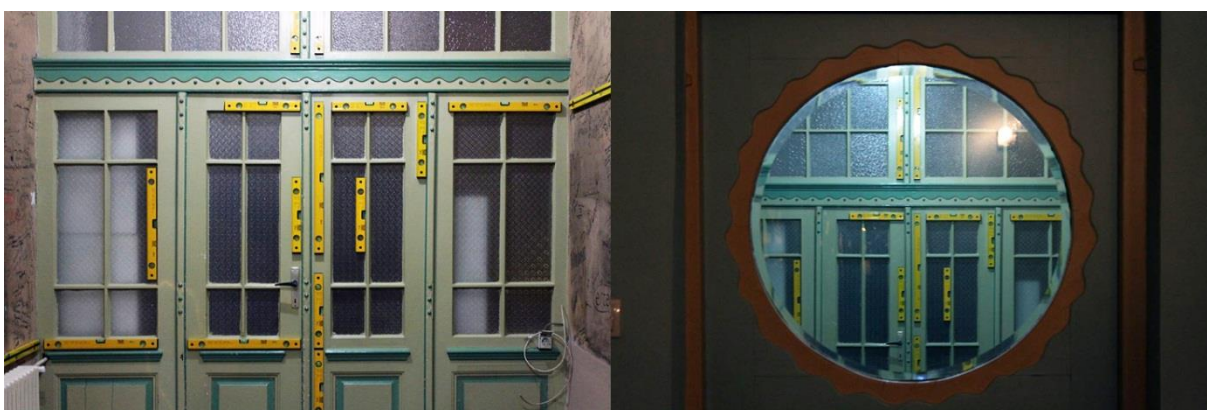
Без назива [реч РАТ], просторна интервенција, Галерија Културног центра Рибница, Краљево, октобар 2015.



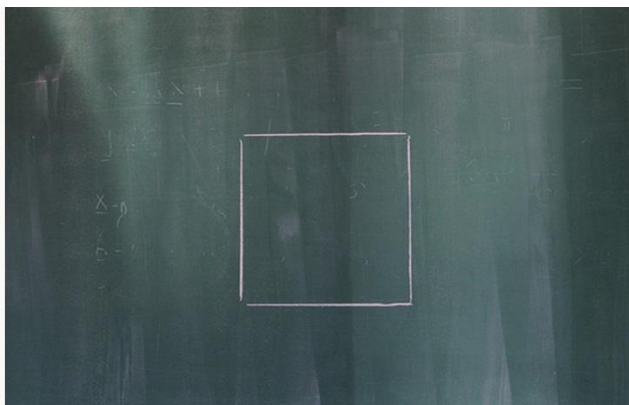
Портал [цртеж на зиду Галерије] / Intervencije / Interveniálás, Savremena galerija Subotica / Kortars Galeria Szabadka, mart 2017. / Marcius 2017.



Без назива [лентикулар у ниши и пројекција на улазним вратима Галерије] / Intervencije / Interveniálás, Savremena galerija Subotica / Kortars Galeria Szabadka, mart 2017. / Marcius 2017.



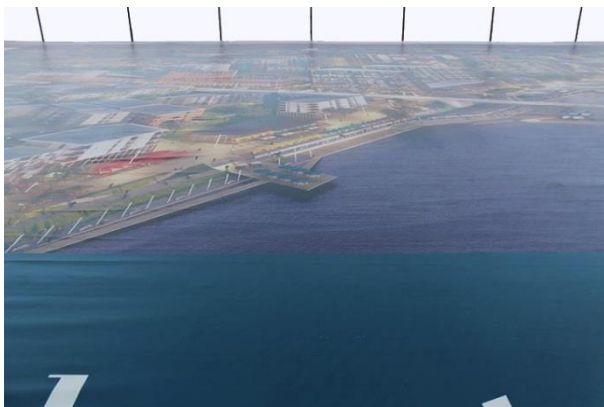
Без назива [инсталација либелама у друштвеном клубу Галерије] / Intervencije / Interveniálás, Savremena galerija Subotica / Kortars Galeria Szabadka, mart 2017. / Marcius 2017.



Без назива / интервенције на школским таблама на Архитектонском факултету у Београду и Грађевинско-архитектонском факултету у Нишу, 2016/2017.



Без назива [Једна столица] и *Затечена школска столица*, фотографије, 2016/2017.



Карта је занимљивија од територије [посвета Цеду Мартену] / фотографије билборда посвећеног *Београду на води* испред Железничке станице Београд, пројекат, 2016.

[2] Идеја непосредних контекста

[2.1] Истраживање идеје непосредних контекста

[2.1.1] Идеја контекстуалне уметности

У делу *Контекстуална уметност*⁹⁷ Пол Арден, поред анализа појма и смисла контекстуалне уметности⁹⁸, даје веома детаљан преглед типологије унутар које се развијао читав опсег поступака контекстуалних уметника или уметника који су се у одређеним фазама свог стваралаштва могли препознати у прегледу или историји контекстуалне уметности.

Арденова студија монографски описује и анализира појам контекстуалне уметности. Он полази од општих принципа које проналази у специфичним односима између уметника и „стварности” или уметника и „околности” који се материјализују у ономе што се може означити општим појмом контекстуалне уметности. За Ардена контекст означава „скуп околности у које се умеће чињеница, околности које су и саме у интеракцији (контекст, етимолошки гледано, јесте „склоп”, односно латински *contextus*, од *contextere*, „спајати се” (...)⁹⁹ уметност звана контекстуална обухвата креације усидрене у околностима које се преплићу са стварношћу” (стр.18).

⁹⁷ Arden, P., *Kontekstualna umetnost*, Novi Sad: Kiša: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.

⁹⁸ Веома је значајан Арденов поступак да контекстуалну уметност не своди на покрет или правац у уметности карактеристичан за другу половину XX века или савремену уметност. Арден контекстуалној уметности приписује низ поступака у сфери односа уметности и јавног простора или уметности и друштва који се, као специфични поступци, могу означити општим појмом контекстуалне уметности. Овакав поступак отвара могућност да се веома разнородни и често поетски или идеолошки разнородни правци у уметности могу означити као контекстуална уметност. То имплицира и околност да у Арденовом делу нема експлицитне поделе контекстуалних уметника према различитим идеолошким или политичким назорима које заступају. Арден, са своје стране, експлицитно открива своја политичка уверења, користећи их у сврху критичког апарата који елаборира, али без намере да тиме оштети укупну прегледност свог текста.

⁹⁹ Стандардне дефиниције појмова у српском језику види према: **Вујаклија, М., Лексикон страних речи и израза**, приређивач Драго Ћупић, Београд: Штампар Макарије / Подгорица: Октоих, 2011.

контекст (лат. *contextus* од *contestere* међусобно повезивати при ткању) 1. делови писаног или усменог исказа који претходе или следе некој речи или одломку, а утичу на значење те речи или одломка; 2. скуп околности у којима се даје или је дат неки исказ, укључујући друштвено или физичко окружење; сплет околности и чињеница повезаних са неким догађајем, ситуацијом и сл., које треба познавати да би се дати догађај, ситуација и сл. разумели.

контекстуалност (лат. *contextus*) својство којим текст припада књижевном, историјском, друштвеном, филозофском итд. контексту.

контекстура (лат. *contextura*) веза, сплет, склоп, састав, спој.

Поред намере да дефинише сам појам контекстуалне уметности, он уводи и идеје „припајања стварности” или „прилагођавања стварности” које означавају методологију којом се контекстуални уметници понашају у „стварности”. Од нарочитог је значаја, у пресудним разматрањима, питање уметничког „искуства” те стварности или „искуства као уметничког правила”. У тој стварности и у њеном опсегу, Арден анализира читав сет поступака и методологија попут експериментисања са контекстом, активирања контекста, процеса деловања, повезивања (уметности и живота, на пример, прим. а.), експанзије у контексту и низа других уметничких поступака.

Арден своју студију обликује пре свега као прегледну, не улазећи превише у појединости које нису од одлучујућег значаја за саму дефиницију контекстуалне уметности као уметничке праксе у другој половини XX и почетком XXI века. У том смислу, аутор нам даје свој преглед начина и средстава од значаја за праксу, које формира кроз више појединачних поглавља која јасно дефинишу начине испољавања контекстуалне уметности, онако како је Арден прихвата и разуме. Издвајају се следеће целине:

1. Чинови присуства (уметника, прим. а.) које аутор описује као „догађаје уметности у реалном контексту”, „нуђења тела публици као рукописа”, „суприсуства”, „насељавања света”, „деловања без посредника” итд.;
2. Град као практичан простор (за уметност, прим. а.) који аутор види као најзначајнији контекст за „акцију (као) повезивање са конкретном стварношћу”;
3. Освојени пејзаж (од стране уметника, прим. а.) који аутор види као један од могућих контекста интервенције уз значајну анализу и стратешку критику поступања уметника у природном окружењу;
4. Дело (или дела, прим. а.) мобилне уметности, које аутор види у функцији „проширења уметничке територије” које се, за разлику од статичне форме, мења у нове концепте излагања попут идеја изложбе као „бекства (...), тока (...), трага (...) или флукса (...);
5. Уметност као учествовање, коју аутор махом описује као уметност партиципације у којој су „поступци изведени заједнички, дела створена са гледаоцима или заснована на обостраном учествовању, (...) чија структура захтева учешће другог, заједничко улагање у политичку или еколошку борбу...”

6. Бављење економијом (у уметности, прим. а), које аутор види као облик употребе или злоупотребе постојећег економског система „оснивањем предузећа (...) интегрисањем у систем производње” итд.¹⁰⁰

Овако приказана Арденова подела на поступке у контекстуалној уметности може деловати сужено. Она је, међутим, рационализована унутар студије, па би се из ње, широм анализом, могло доћи до огромног броја потподела које откривају огроман број разноврсних поступака у контекстуалној уметности. Арден разумљиво овим прегледом не прави стриктну поделу на правце већ, пре свега, утврђује основне токове који се разложно преклапају и унутар којих се поједина уметничка дела могу сврстати у више категорија. Одређене категорије уметности он разуме тек као специфичне медијске праксе које се мање или више дотичу стратегија контекстуалне уметности¹⁰¹.

Претенциозно је, чини ми се, Арденову студију критиковати са становишта његовог инсистирања на поступцима освајања или (чак) узурпације јавног простора од стране уметника (појединца) или уметничких група. Арден, међутим, није аутор који поставља знак једнакости између контекстуалне уметности и јавног друштвено-политичког ангажмана уметника. Потоња поступања ће за њега бити један од најзначајнијих облика интервенција у контексту, али саму студију организује око најшире могућег поимања контекстуалне уметности. Критике Ардена полазе од идеје да је јавни простор – простор општег колективитета и да су идеје експанзије, запоседања, узурпације итд. суштински противне принципу колективног или заједничког, заправо свачијег, јавног простора. За критичаре, Арденова „експанзија” представља оштру поларизацију између уметника и заједнице (друштва) којој уметник припада и самим тим поставља уметника у статус изузетка (Другог), у објективизовани

¹⁰⁰ С обзиром на немогућност стриктнијих подела унутар првог дела, покушао сам да проширим овај списак поступака да бих описао најопштији преглед мојих радова и њихових концепата, свакако у намери да потврдим да се мој рад, у најширем смислу, може разумети као рад контекстуалне уметности.

¹⁰¹ Арден, на пример, не издваја у посебно поглавље тзв. интернет уметност, или уметност „на мрежи” којом смо окружени (посебно) након 2000. године док данас живимо у њеном „свеприсуству”. Овде се читава његово разумевање појма „стварности” где се прави видљива дистинкција између простора на мрежи и простора у стварности, на пример. О интернет уметности он говори искључиво у склопу својих разматрања процеса физичке мобилности у уметности (кретања или номадизма, на пример) унутар пракси контекстуалне уметности. На стр.189 цитира Аник Бироа и Натали Мањан: „На интернету, физичко место дела губи, у већини случајева, своју основаност; све се дешава од екрана до екрана, од једног међупростора до другог.” да би читав проблем закључио питањем: „Дакле, где је дело? Да ли је оно уништило сам појам мобилности замењујући га појмом свеприсутности?” У даљим деловима текста ја ћу покушати да на другачији начин дефинишем својства „мреже”, пре свега промишљајући њен статус „стварности” у Арденовом смислу тог појма. У вези с цитатом види: **Anik Biro i Natali Manjan, članak „Net art”, Grupe, pokreti tendencije savremene umetnosti od 1945**, op. cit., str. 276.

статус изузетности у односу на општи колективитет. Карактеристично је да ове критике долазе превасходно са стране тзв „радикалне” левице, веома карактеристичне за простор Источне Европе, и то нарочито крајем прве и почетком друге деценије XXI века када се у Источној Европи, након светске финансијске кризе, осећају драстичне и реалистичне консеквенце капиталистичког друштвеног модела који иза себе оставља пре свега последице (па и пустош) отуђења јавне или тзв. „друштвене” својине која, по законима новог друштвеног уређења, постаје основ приватизације као облика узурпације колективног добра. Арденову студију, у том смислу, свакако треба посматрати и разумети као студију насталу унутар француског, а то би значило и унутар ширег западноевропског културног модела, па самим тим и унутар западног критичког модела који јасно реферише на тачно одређени друштвени и културни контекст. За Ардена, у таквом контексту, уметник тежи јасној радикализацији својих поступања. Истичем утисак како прерогативи општедруштвеног или најшире могуће схваћеног колективитета у Француској заправо више не постоје у неком од општих облика, па уметнику остаје на располагању искључиво простор појединачног или (евентуално) удруженог „искуства” стварности у коме може да делује. Свако позивање на већ сасвим апстрактни колективитет, а да то није држава, народ или нација, упада у дијалектички зазор у коме се наилази на зид потпуне идентификације појединца и друштва које води до нужног поништавања субјекта и укидања његове самосвојности.

Поменути лева критика разуме наслеђени статус постсоцијалистичке друштвености као компаративну предност за уметнике који припадају том специфичном простору. Бојан Ђорђевић, на пример, заједно са Радном групом *Термини* у оквиру пројекта *Рашколовано знање*, покушава да успостави дијагнозу контекстуалне уметности у „општем” (прим. а.) простору тзв. Источне Европе (коју уже дефинише због потреба текста на Србију и земље региона) са хипотезом да је њена претеча у ангажованој уметности социјалистичког реализма. Ову уметност супротставља „колонијалном концепту какав развија Пол Арден”.¹⁰² Како стоји у тексту, „погрешно би било посматрати уметничку традицију западне Европе као бинарну разлику вредностима уметности европског Истока. ‘База’ је заједничка; различита је ‘надградња’, условљена различитим друштвеним уређењима и различитим социјално-политичким контекстима у којима, од друге половине двадесетог века, стварају аутори из земаља

¹⁰² Đorđević, B., *Kontekstualna umetnost u zemljama Istočne Evrope: Pristupi, dijagnoze i tretmani problema*, internet portal ANTI-JARGON, публикувано 4. 12. 2010. (преглед од 11. 7. 2016).

социјалистичког и комунистичког уређења. (...) Уметничка традиција модерног европског (односно западног) друштва, од осамнаестог века, базира се на интуитивистичком приступу, изведеном из романтичарских, експресионистичких и теорија генија, које уметност објашњавају као самоизражавање изузетности надареног појединца. Темељ оваквог концепта уметности објашњава Ђорџо Агамбен (Giorgio Agamben) пишући како се од осамнаестог и нарочито кроз деветнаести век, мењао филозофски концепт праксе¹⁰³. Пракса бива схваћена као 'израз воље' појединца, а сама уметност се све више објашњава као пракса, а све мање као појезис. Овакав приступ карактеристичан је за модерна друштва развијеног, демократског уређења. Њих одређује идеологија индивидуализма и став о релативној аутономији уметности, чија друштвена функција може бити и одсуство друштвене функције. Аутоекспресија или израз воље надареног појединца, постаје *per se* довољан разлог за његово делање, односно: може бити једина функција његовог стваралаштва”.

„Поимање контекстуалне уметности (у земљама Источне Европе, прим. а.), битно се разликује од оног које заступа Пол Арден. Пишући о контекстуалној уметности са позиције западно-европског теоретичара, Арден појам стварности дефинише као „понуду догађаја из које уметник може нешто да искористи” и потом као „терен за истраживање који контекстуални уметник жели да освоји”. Са друге стране, „у земљама бившег Источног блока, стварност није терен који уметник осваја, већ једини који му је понуђен да на њему успостави правила игре, једини терен на којем и он сам постоји. Ако су под социјалистичким режимом, правила игре била унапред позната и детерминисана доминантном идеологијом, онда су данас збуњујућа, нова и нејасна а улога уметника јесте да их појасни или да покуша да их редифинише и прилагоди потребама друштва, принуђеног да игра на том терену.”

И Арден контекстуалну уметност назива уметношћу пронађеног света, док земље бившег Источног блока још увек трагају за сопственим „светом”. Светом који је изгубљен;¹⁰⁴ светом чији је одраз требало да буде будућност пројектована уметношћу соцреализма, дакле светом чија се будућност никада није остварила. Контекстуалну уметност, дакле, у земљама бившег Источног блока, треба посматрати пре свега као

¹⁰³ Agamben, G., „The Man Without Content”, Stanford University Press, Stanford Ca, 1999, нарочито текстови: „Poiesis and Praxis”, у Ibid, стр. 68–94. и „Privation Is Like a Face”, у Ibid, стр. 59–68.

¹⁰⁴ Идеја „изгубљеног света” оријетисана је у овој врсти „источно-европских” анализа ка блиској, готово непосредној, прошлости специфичног политичког социјалистичког система, као крајње аутентичног, а који се не преиспитује колико се његове партикуларне специфичности означавају као база „недовршеног пројекта модернизма”, као базе која, независно од својих партикуларних квалитета, може бити изричито основ пожељне надоградње.

„унутар-друштвену праксу”. „Контекстуални уметник иступа у друштву и у име друштва, поништавајући границу између уметника и публике. Оно што одређује његову позицију као уметника, постаје свест о друштвеном контексту, односно: социјална свест.” Тиме долазимо до разумевања да су уметник и његова уметност у контексту посредници између државе и социјалног контекста унутар процеса политичког захтева за променом. И следствено, ту уметност искључиво посредује политички захтев за променом. Такође, овим процесом је делегирана и посредована одговорност према друштву. „Свест и будност представљају и одговорност, а појам одговорности свакако има етичку димензију. Зато се поставља питање: да ли само они на које се проблем односи, имају право да се њиме баве? (...) Уместо одговора на ово питање, могу се навести примери из праксе бројних уметника који су спроводили своје интервентне уметничке чинове, у оквирима контекста којима не припадају. Ово се посебно односи на бројне уметничке праксе везане за маргиналне друштвене групе и идентитете”.

У Лукачевој теорији „одраза” појављује се идеја „типичног”¹⁰⁵. Типичност је, према Лукачу, збир доминантних феномена и односа у одређеном времену, те тако представља важну карактеристику уметности која би требало да буде одраз објективне стварности. (...) Она је претпостављена оној која даје слику индивидуалног доживљаја стварности у свести појединца. У ширем смислу, у социјалистичким земљама, задатак уметности јесте да одражава друштво, тако што нуди пројекцију његове будућности. „Преласком из социјалистичких и комунистичких у капиталистичка друштвена уређења, измениле су се доминантне идеологије ових земаља. Међутим, контекстуално-проблемски приступ и начин промишљања, остаје битна карактеристика савремене уметности у земљама бившег Источног блока. Ангажована уметност деведесетих година у Источној Европи је у знаку грађанских слобода, људских права и позитивних вредности демократије, а у случају Србије и додатно критички оријентисана према националистичком режиму.”¹⁰⁶ Ово издвајање наилазиће на озбиљне критике, које ће се усмеравати најпре ка европским селекцијама балканске уметности, које ће многим критичарима бити јасан знак погледа на Балкан као на узбудљиву и сигнификантну периферију и простор Другости. Биће критиковна и „пројекција будућности” као униформног и унапред задатог модела развоја, јасно произашлог из веома деликатног односа према сопственој прошлости као „узорног” модела за будућност.

¹⁰⁵ Лукач, Ђ., „Estetičke ideje: za marksističku estetiku”, Beograd: BIGZ, 1979.

¹⁰⁶ Овај став потврђују све претходно назначене референце у првом делу текста.

На трагу идеје да у земљама Источне Европе уметност остаје подруштвљена, да се уметност односи према „типичниом” моделу тог друштва, поставља се питање може ли се друштвено ангажована уметност у Србији (и на Западном Балкану, на пример) подвести под јединствен идеолошки оквир (или „типичан” оквир, да парафразирам Лукача) којом се, на пример, искључиво постављају питања „грађанских слобода, људских права и позитивних вредности демократије”. Нарочито је, чини се, упитно поопштавање на „случају Србије (где је уметност, прим. а.) и додатно критички оријентисана према националистичком режиму”. Ове тезе су од значаја јер јасно дефинишу идеје и простор деловања контекстуалне уметности у локалним оквирима. Најшири критички дискурс у уметности у Србији, међутим, ипак тежи различитим врстама поопштавања у промењеним околностима унутар „друштвене базе”. То не укуда могућност њене друштвености, чак ни њену подразумевајућу друштвеност, али остаје питање начина на који се та друштвеност идеолошки репрезентује и може ли та репрезентација бити идеолошки стандардизована. Одсуство комуникативности унутар различитих идеолошких модела, који управљају процесима друштвене ангажованости у уметности, постају друштвени оквир у коме праксе најчешће завршавају у инструментализацији од стране интересних група распоређених унутар широког, а у другој деценији XXI века и сасвим слабог али ипак „плуралистички” заснованог, система уметности. Унутар таквог поља уметности остварују се видљиви и невидљиви политички бенефити критике која се правда праксом поправљања друштва и његове корекције. Ови различито усмерени поступци природно разграђују специфичност постсоцијалистичке друштвености, па се различитим појединачним или групним ангажманом пречесто чине покушаји да се друштвени простор објективизује као простор једнообразности, а локална уметност угура у тај оквир, а да се њена сложеност, па тиме и аутентичност, занемарује. Чак и готово општа критика тржишних модела у уметности под идеологијом либерализма не одређује границе типичне постсоцијалистичке друштвености па је у том смислу она у целини једнака уметности на капиталистичком Западу. Саме терминологије већ једнообразно усмеравају на све елементе система западне уметности, без изузетка¹⁰⁷.

¹⁰⁷ У вези са поступањем уметника у Србији у условима након 2000. Ђорђевић овако тумачи процес уметничког искуства и праксе: „Карактеристика контекстуалног приступа је да мотивација уметника не креће изнутра ка споља. Она креће споља, развија се у свести субјекта, одакле поново излази напоље, на улици, у друштво, у стварност из које је потекла. Циљ уметника није да изрази и друштву прикаже своје индивидуално, унутрашње стање – чак ни уколико је оно директно изазвано спољном стварношћу; његов циљ је да утиче на друштво указујући на опште-друштвени проблем (...) Другим речима, уметник се не перципира као индивидуа чији су унутарњи, „интимни пејзажи” сами по себи довољно вредни да буду

Пре на трагу Арденовог разумевања контекстуалне уметности, Бојана Пејић, поводом међународне изложбе *Уметник-грађанин / Уметница-грађанка*¹⁰⁸ инсистира на позиционирању уметника према „датој реалности” или „датом контексту”. Она тај контекст, ту „реалност” превасходно види као реалност политичке репрезентације (или односа моћи, на пример) која мора бити подвргнута уметничком преиспитивању. Термин „ограничена аутономија” који Бојана Пејић преузима од С. Шеика, користи у уверењу да је савремена уметност и данас зависна од „политике репрезентације коју примењују државе” па, као доказ свог става, користи пример националних павиљона у Венецији или притисак неолибералног тржишта уметности.¹⁰⁹ „Назив изложбе требало би да укаже да ћемо се на њој сусрести са уметницима који се критички – политички – позиционирају према ‘датој реалности’, датом контексту: то су уметници и уметнице који доводе у питање политику репрезентације, односе моћи, преиспитују уметничке и политичке институције, као и сопствену уметничку продукцију која данас настаје у условима ‘релативне аутономије’ уметности (С. Шеик).”

експонирани, већ као индивидуа која заступа одређену друштвену позицију, у чије име говори, или чији глас брани (...) Слично као у некадашњој Лукачевој Теорији одраза, предмет контекстуалне уметности данас није лично, већ типично. (...) Уметник није усамљена фигура, већ будна и свесна јединка која полазиште за своје делање, проналази у друштвеној стварности. У овом контексту, уметник није геније. Он је пре „инжињер” и његова улога је да предложи тачне смернице за изградњу колективне будућности. Уметност нема аутономију. Уметник нема аутономију. Уметност је друштвена пракса; а уметник друштвени субјект.”

¹⁰⁸ **Уметник-грађанин / Уметница-грађанка, Контекстуалне уметничке праксе, 49. Октобарски салон, Београд, 2008.**

¹⁰⁹ У раду *Писмо пријатељу* успостављам један радикално обрнути поступак: путем репрезентовања „стереотипа” ја заправо подражавам оно што се може окарактерисати као културни сублимат друштвене репрезентације. На сличан начин покушавам и да успоставим однос према питању Лукачеве идеје „типичног”, питајући се, заправо, шта објективно може бити тумачено као типично унутар локалног контекста. Покушаћу да на овом месту репродукујем дијалогски процес мене и Другог у односу на проблем репрезентације „друштвене стварности”:

Други: Како се зовеш?

Ја: Милорад

Други: Ти излажеш на овој изложби? Ти си уметник?

Ја: Да

Други: Где си студирао?

Ја: Студирао сам уметност и архитектуру овде у Београду.

Други: Београд је занимљив. Свиђа ми се. Шта бих могао да посетим у Београду? Већ сам видео Миксерхаус на реци, водила ме је тамо једна пријатељица синоћ.

Ја: Можеш да обиђеш Мештровићеве споменике у Београду, Споменик Незнаном јунаку на Авали, то је планина изнад града на којој се налази Авалски торањ, и да видиш Мештровићевог Победника на Калемегдану. Мештровић је веома важан југословенски вајар, био је ретро у односу на своје време али су његови радови фасцинантни. И поглед са Калемегданске тврђаве је феноменалан, тамо је споменик Победнику.

Други: Шта значи југословенски?

Специфичан увид у идеје и проблем контекстуалне уметности даје у свом раду *Флуидни контексти* Маја Станковић.¹¹⁰ Ауторка се бави проблемом могућности да се контекст у уметности уопште разуме као нужна и самоподразумевајућа датост. Запитана шта чини разлику између уметничког и неуметничког, Станковићева даје пример виолинисте Џошуа Бела (Joshua Bell) који свира на Страдиваријевој виолини у вашингтонском метроу пре концерта у *Boston Symphony Hall*¹¹¹. „Само се једна жена зауставила да га слуша (...) из поменутих примера могло би се закључити: да је одређени предмет, радња или процес уметнички (и да) зависи од околности, услова, актера, ситуације (...) речју, контекста” (стр. х). „Исти предмет у вануметничком контексту губи тај статус. Слично Музиловом човеку без својстава, чини се да данас можемо говорити о уметничком делу без *уметничких својстава*. Та својства су постала флуидна – као и контекст.” (стр. xi) „Од спољашњег елемента – као скупа околности, датости, објективних услова под којима настаје рад – схватање контекста се променило и проширило тако да је у савременој уметности постао интегрални део рада у уметности, а да при том није нужно повезан с одређеним уметничким поступком, медијем или начином изражавања. То је истовремено разлог што се о савременим уметничким праксама може говорити као о контекстуалним. Традиционално схватање контекста као датог, непромењивог скупа околности повезаних с настанком уметничког дела у савременим уметничким праксама добило је алтернативу – флуидни контекст” (стр. xii). Појам флуидног контекста је према ауторки саобразан друштвеном моделу којим се превазилази формалистичко поимање „датог” контекста или „датих околности”. У том смислу, она не жели да говори о уметницима „који се експлицитно баве питањем контекста (и који) на први поглед нису контекстуално сензибилни”, већ уметницима који „урачунавају контекст (и који ће) свој рад контекстуално позиционирати”. М. Станковић ту могућност позиционирања види у могућности уметника да контекстуалну и ангажовану уметност поистовећују. Ова методологија претпоставља одлуку уметника да контекстуализује свој рад као нужно „друштвено ангажован” рад. То се односи и на поимање „околности” као већ предодређених да буду „флуидне” а које се не морају, па и не могу, препознати ни као „типичне” ни као „дате”. Оне су свакако претпостављене интерпретативним моделима и тиме отварају простор за уметничко ангажовање у односу на друштвену стварност. Ту друштвену стварност,

¹¹⁰ Stanković, M., *Fluidni kontekst / Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Beograd: FMK – Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2015.

¹¹¹ Цит. „Вашингтон пост је пре неколико година извео (...) експеримент...”.

према томе, одређују доминантни интерпретативни модели који плутају у стању „флуидних” датости контекста.

Концентрација на проблем друштвене функције контекстуалне уметности постаје још важнија уколико се препознају и разматрају околности да већина аутора-уметника (или бар она већина која је имала наглашену потребу да се што видљивије и јавније укључи у комуникацијски оквир локалне уметности) након средине деведесетих, почиње да осећа значајане притиске које емитују доминантни критички, интерпретативни, и продукцијски дискурси уметности. По цену видљивости и препознатљивости, ти дискурси их практично и системски присиљавају на разноврсне форме контекстуалне уметности која се нужно поистовећује са друштвено ангажованом уметношћу. Политичке околности су се од деведесетих веома брзо мењале и снажно утицале и на идеолошки и на материјални корпус услова унутар кога се уметност у Србији развијала. Кључна промена током деведесетих односила се на промену унутар самог система уметности и то превасходно на нивоу система њене продукције и интерпретације.

Промена у продукцијским оквирима догађала се кроз промене извора финансирања продукције где се, у оквиру доминантног модела продукције, појављују независни продуценти у виду донатора или невладиних организација, независних у односу на државни модел финансирања културе, а који у продукцији почињу да партиципирају кроз моделе финансирања или суфинансирања. Ова промена природно је усмерила ауторе ка новим или другачијим изворима финансирања, нарочито при перманентном повлачењу државе из процеса продукције у иначе слабо организованом тржишном систему уметности. Испочетка се чинило како је овај модел пре свега нужност транзиције из социјалистичког у капиталистички модел друштва, али ће се у наредне две деценије показати како новоуспостављени односи нису привремени, али ни пресудни, као модели општедруштвене користи. Исти модел промене у области продукције очитоваће се и у другачијој дистрибуцији излагачких простора у визуелним уметностима. Од средине деведесетих, појављује се велики број независних излагачких простора који неће укинути све традиционалне друштвене или државне просторе излагања, али ће свакако начинити значајну дисперзију могућности излагања ликовних уметности. Од средине деведесетих подразумеваће се да ће поменуте продукцијске промене означавати и промене идеолошких матрица у оквиру којих ће се српска

уметност развијати. Утицај нових финансијера и нових (референтних) галеријских простора постаће пресудан за усмерења уметничких и идеолошких наратива и поетика. Кључни доносиоци ових промена неће бити уметници већ кустоси, критичари и теоретичари уметности. Нови систем значиће заправо најделикатнију промену као последицу нових продукцијских промена: од средине деведесетих уметници ће постати преваходно роба самог система уметности. Они ће бити бирани или одбацивани у зависности од концепцијских потреба система уметности, а друштвена рецепција њиховог рада постаће зависна од њихове употребљивости унутар тако успостављеног система. Ово наравно неће значити да се исти модел системске (зло)употребе неће односити и на кустосе или историчаре уметности на пример, али ће уметници остати на дну пирамиде система уметности и свакако најзамењивији део тог система. Теоријски и критички актери доминантног дискурса ће му се или свесно прилагођавали или га интензивирати или покушавати да га прошире.

Интерпретација деведесетих ће се, и пре њиховог краја, снажно заглибити у извесној идеолошкој конфузији, која неће умети да суочи појаве са њиховим реалистичним последицама нити да те појаве реално валоризује у односу на теоријске и идеолошке конструкте времена у коме настају. Денегри¹¹² ће, на пример, ту конфузију разумно правдати не само локалним околностима у деведесетим већ и једним широким глобалним процесом у коме има простора за локалне специфичности и аутентичност.¹¹³

Непотребно је наглашавати до које мере су поступања у уметности у нужној релацији са друштвом у коме живимо, чак и када проналазимо радикалне начине да у производњи уметности разоримо ову условљеност. Ово се сазнање, међутим, не може уопштавати на начин да се проциси и методологије интерпретације везе између уметности и друштва тумаче или примењују према одређеној систематизацији, и да је на основу одређених правила могуће доследно тумачити сваки уметнички чин. Аутентичност појединачних поетика, њихова темпоралност и различити контексти са којима су те поетике у релацији, увек доводе до ситуације да се сваки појединачни уметнички чин тумачи и интерпретира унутар једнако аутентичних дискурзивних поља.

¹¹² **Denegri, J., Devedesete: teme srpske umetnosti**, Novi Sad: Svetovi, 1999.

¹¹³ За перцепцију и поимање тих специфичности и аутентичности значајан је навод Б. Пејић поводом текста који прати изложбу: „Концептуални уметник Џозеф Кошут у свом тексту »Уметник као антрополог« (1975) пише о уметнику који не истражује стране или друге/другачије, неевропске културе, већ се бави својом сопственом; Хал Фостер у есеју »Уметник као етнограф« (1996) анализира »етнографску парадигму« у америчкој уметности..."

У том смислу, за мене је од нарочитог значаја специфично искуство друштва које се развијало унутар времена и простора коме сам био сведок. То непрестано сведочење није могло, а у крајњем није ни хтело, да се развија у неком стриктном уметничком кључу којим реферира на неки стриктни друштвени или идеолошко-политички модел, на пример. Наравно, те нужности промена немају ни свој крајњи исход у неком посебном делу, концепту или изложбеној реализацији. Ток развоја уметничке поетике може имати идеју да буде усмерен ка идеји „напретка” или крајњег циља, али друштвене околности увек релативизују ове намере и производе нове методологије увида и интерпретација једнако и у околностима у којима уметник има јасну намеру да својим радом и језиком превазиђе нужност производње новог. Ова уверења ће бити и важни основи да се позабавим истраживањем које се може назвати истраживањем идеје друштвене репрезентације коју сам спроводио у оквиру идеја о непосредним контекстима.

Време које претходи реализацији изложбе *Непосредни контексти* није било време у коме се профилисао неки јединствени уметнички или друштвени контекст који се развија у духу континуитета, а чија би трајност и стриктност његовог разумевања могле да доведу и до уметничке поетике континуитета. Не бих, међутим био ни храбар да последњих 25 година колико је трајало моје бављење визуелним уметностима дефинишем општим терминима попут „уметности транзиције” или „уметности дисконтинуитета”, на пример. Чињеница да живимо у времену које се може назвати *епохом након 1989. године* ни приближно не одговара идеји да су филозофско-естетски, идеолошки или друштвенополитички процеси задобили новоуспостављени континуални ток.¹¹⁴

У духу тих готово нечитких и перманентно измењивих околности, лишених и саме идеје континуитета, а нарочито лишених могућности да се континуитет заиста успостави у реалности, мени је била разложна одлука да свој уметнички стејтмент прилагодим идеји перманентних интеракција или реакција. Оне нису биле наткривене неким специфичним језиком, формом или медијем који би одржавао нужну препознатљивост субјекта аутора или ауторске поетике. Оне су одговарале могућности да буду тренутне, *in situ*, подложне тренутној интерпретацији која ће можда већ у догледном времену бити једнако прихваћена колико и реинтерпретирана или одбачена.

¹¹⁴ Једнако вредна би могла бити и тврдња да живимо у епохи након 2001., на пример.

Овако конципирану идеју перманентних реакција не треба тумачити као идеју релативизације, већ као увид у шири друштвени контекст уметности на трагу који сам наговестио.

[2.1.2] Идеја присуства у контекстуалној уметности

У књизи *Контекстуална уметност* Арден треће поглавље посвећује „чиновима присуства”, да би забележио велики број уметничких радова и интервенција у јавном простору. Претходно се Арден бави питањем непосредности и потенцира овај карактер контекстуалне уметности тако да сам појам присуства не анализира посебно верујући да његов смисао директно произилази из самог чина непосредног деловања у јавном простору. Отуда је његова концентрација на „присутном” уметнику и на елементима његовог извођења, на његовом „самоизлагању” на пример. Он се, такође, не концентрише на дејство уметничког рада или „чина” нити анализира начине на које публика реагује на такву врсту чина.

Већ након првих *Интервенција* у Галерији СКЦ у Београду, поставио сам себи питање значења нечега што бих могао да назовем медијацијом присуства или, на пример, „могућим предавањем присуства Другом”. Могућност манипулисања простором, његовом архитектуром, на пример, јесте означавао чин мог присуства и посредно, догађајем „самоизлагања”, али је артефакт интервенције убрзо преточен у намену опсервације. Са једне стране је, дакле, била од значаја перформативност рада – видљиви чин деловања уметника у простору, а са друге, могућност да се посматрач доведе у непосредни контакт са простором у коме се налази, и да уметнички рад који изводим буде окидач осећања присуства Другог.

У амбијенталним инсталацијама, на пример, није од нужног значаја сам простор у коме се инсталација изводи, иако то наравно може бити интенција уметника. Граница везе између простора и амбијенталне инсталације је опциона и зависи од садржаја и намера самог уметника, од њеног концепта или наратива, тако да она може представљати издвојиву просторну целину која се може реализовати на различитим локацијама без опасности да изгуби свој ликовни, концептуални или дискурзивни

потцијал.¹¹⁵ Ова се тврдња може дискутовати постављањем хипотезе да су амбијент и простор за његову инсталацију у нужној корелацији и онда када то није битна интенција уметника.

Из наведених увида, премда нисам имао намеру да уметничке интервенције којима сам започео свој рад према принципима „контекстуалне уметности” лишим идеје амбијенталности, присвојио сам методологију којом основна интенција мог уметничког чина покушава да радикализује осећање присуства у објективним околностима архитектуре или јавног простора.

[2.1.3] Идеја непосредности

Идеја непосредности, у контрадикцији са уверењем да уметничко дело нужно посредује одређену врсту или облик „стварности”, појављује се кроз намеру да се осветле и репрезентују облици и контексти стварности, који ме егзистенцијално окружују и које ја проглашавам објектима посматрања. Та стварност, природно посредована уметничким радовима и самом изложбом, свесно је названа непосредном. Пол Арден, када говори о контекстуалној уметности, непрестано користи појам непосредности као начин да означи директност везе уметничког чина и света или простора у коме се тај чин догађа. Непосредност је, код Ардена, заправо нужност остварења уметничког чина у контексту. Он појам непосредности везује за појам присуства, сматрајући да је осећање присуства циљ свести а осећање ту-присуства могуће само у оквирима непосредности.

Када се у филозофској равни тумачи појам непосредности, он ће се превасходно везивати за појам опажања као првобитног суочавања са објектом посматрања, суочавања са оним објектом који је ту-присутан и који се заправо објективизује кроз непосредност, кроз непосредан однос субјекта и објекта опажања. Идеја присуства би се тако могла тумачити као догађај непосредног опажања стварности кроз однос суочавања субјекта и објекта опажања. У филозофији се овај процес доводи у везу са

¹¹⁵ Посебна тема, коју ћу овде укратко описати у напомени, односи се на нужност корелације било ког уметничког рада и простора у коме се он налази или излаже. Простор уметничког рада је нужан коректив његове појавности и сходно томе има већи или мањи, али свакако несумњив, утицај на његов визуелни идентитет и језик. Овај процес корелације је природан самој перцепцији уметничког дела и од уметника и посматрача зависи колики ће утицај корелација имати на перцепцију, чак и онда када уметник ствара или излаже уметничко дело као потпуно аутономну визуелну и наративну целину. Овај увид је од најширег интереса за методологије поставки у излагачким процесима којима сам се бавио.

почетком сваког мишљења о објекту и са „наивношћу” тог процеса који се остварује у форми осећања присуства у односу на објекат као Друго субјекта.

*„Најповршиније је чуђење оно над необичностима, над осебујним, упадљивим стварима или догађајима, оно око неразјашњеног и тајанственог. Но најдубље је чуђење над оним најсаморазумљивијим; у том се наиме чуђењу збива највећи преображај онога тко се чуди.”*¹¹⁶

До овог значајног искуства па и извесне духовитости, доводи нас увид у Фихтеово разумевање појма непосредности код Хегела – Финк у свом *Уводу у филозофију*¹¹⁷ своје тумачење одржава на повезаности појмова непосредности и наивности.

Ова повезаност је одређена намером Фихтеа да размотри пут до филозофије или могућност филозофирања у коме су јасно могући различити приступи, али се Фихте концентрише на став, поткрепљен Ничеовим учењем да „наивност није чиста супротност филозофији (...) док је за Хегела непосредност чулног (посматрања) само почетак филозофије, пре рефлексije и промишљања”. Код Хегела се пропитује које је то непосредно знање које нам се прво указује „у свести”. „То је знање о непосредном, за оно што је непосредно, за оно што ‘непосредно постоји’! А то је чулна извесност, чулно знање, *aisthesis*, ‘дохватање бивствујућег путем слушања, гледања, мирисања, пипања’. Ту је видљива сличност са почетком Аристотелове *Метафизике*, где се, као код Хегела, почиње са чулношћу на путу мудрости”.

Иако Хегел сматра да је истина чулности најапстрактнија истина, а самим тим и „најсиромашнија”, она је почетак у кретању ка истини. У овој чулној извесности срећу се чисто Ја (свест) и предмет који та свест посматра, дакле „чисто Ја и чисто ово”. Ту се „предмет показује као непосредно биће. (...) Можемо имати непосредан однос према неком уметничком делу, другом човеку или чак Богу без посредовања Трећег”.

Из тог комплекса односа према појму непосредности мишљење ће нас нужно усмеравати ка искуству формалне логике¹¹⁸, као узорне.

¹¹⁶ Цит. у: **Fink, E., Uvod u filozofiju**, prevela Božica Zenko, Zagreb: Matica Hrvatska, 1998.

¹¹⁷ **Fink, E., Uvod u filozofiju**, Beograd: NOLIT, 1989, анализа појма непосредности код Hegel, G.V.F., *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd, 1979, str. 59.

¹¹⁸ Даћу пример формално логичке конституције појма непосредног закључивања: 1. Код конверзије као облика непосредног закључивања, долази до замене места субјекта и објекта, на пример: став „Уметник уочава одређене непосредне контексте” следи „Одређени непосредни контексти уочени су од стране уметника”; 2. Код обверзије као облика непосредног закључивања долази до истих истинских

Искуство „непосредних контекста” у оквиру пројекта објективизоваће се дословно кроз записе и белешке који достижу тек до своје „апстрактности”, која није ни успостављена да буде нешто више од саме себе. Она је у том смислу објективизована у документе као документе чиновна непосредног опажања објеката у контексту. Тек њихов избор и посредоване међусобне релације које објекти успостављају, или контекст који граде, може да постане предмет опажања који надилази сопствену „наивност”.

[2.1.4] Почетна идеја одсуства

Године 2014. сам, поводом награде Културног центра Београда за рад *Без назива* [школске столице] на изложби *Ствари које нестају*¹¹⁹, добио термин за изложбу у Ликовној галерији Центра одређен за новембар 2016. године. Убрзо после тога сам се са кустосима КЦБ договорио да мејлом пошељем пројекат изложбе како би продуцент послао мој пројекат на Конкурс Градског секретаријата за културу, у намери да се обезбеде новчана средства за реализацију изложбе.

Овако је гласило текстуално образложење конкурсног пројекта¹²⁰:

Пројект продукције изложбе *Без назива* [Одсуства] у Галерији КЦБ аутора Милорада Младеновића

Напомена: Изложба *Без назива* [Одсуства] заказана је у новембру месецу 2016. године у Ликовној галерији Културног центра Београда на основу награде у облику остварења термина самосталне изложбе у КЦБ као награду за рад – инсталацију реализовану на 55. Октобарском салону у Београду 2014. године.

Такође, пројекат *Без назива* [Одсуства] ће бити приказан и у Модерној галерији *Ликовни*

вредности, али са негацијом предикта, на пример: став: „Сви уметници реагују на непосредне контексте” следи „Нема уметника који не реагују на непосредне контексте”; 3. Код контрапозиције као облика непосредног закључивања долази до замене субјекта и предикта и уместо афирмације користимо негацију, на пример став: „Сви уметници су ангажовани” следи „Сви неангажовани су неуметници” или „Ниједан неангажован није уметник”.

¹¹⁹ *Ствари које нестају* / 55. Октобарски салон, кустос Николаус Шафхаузен и Ванеса Џоан Милер, Музеј града Београда, 2014.

¹²⁰ Текст је дат у оригиналном облику. У том смислу, болдирани делови су такође аутентично наглашени, као у оригиналном тексту.

сусрет у Суботици у јануару 2017.

Поштовани,

шаљем Вам предлог пројекта продукције под радним називом **Без назива [Одсуства]** предвиђеном за реализацију у новембру месецу 2016. године у Великој галерији Културног центра Београд.

Пројекат неће претрпети видљиве концептуалне и формалне измене, његов основни оквир је доминантан и од њега неће бити одступљено. Биће извршена побољшања у смислу његовог квалитета а напомињем да ће се његове техничке и финансијске компоненте кретати у предложеном оквиру.

Без назива [Одсуства] _2016

(радни назив)

Пројекат је дефинисан у две (1. и 2.) основне комплементарне целине које се баве статусом текста у друштвеној комуникацији (проблемом његовог присуства и садржаја). Основном замисли целине изложбе истиче се нестабилна, субјективна, занемарена или укинута комуникативност у савременим околностима живљења или егзистенције.

Целина садржаја није организована као дефиниција или низ дефиниција у посматрању ових проблема већ као низ разноврсних садржаја који говоре о различитим позицијама или садржајима у којима је питање одсуства текста видљиво.

На тај начин целина изложбе се може разумети као низ веома дисперзних садржаја, који практично имитирају појавност и статус слике унутар глобалних медија комуникације (интернета, нпр; или различитих врста друштвених мрежа).

Првобитни утисак дисперзности садржаја је намеран и до краја доследан без намере да створи јасну и целовиту поруку приликом непосредног посматрања. У том смислу, изложба је, наизглед, класична поставка апстрактних слика или инсталација неколико различитих садржаја (5).

(...)

Радни назив *Одсуства* осмислио сам интуитивно покушавајући да сагледам целину материјала предвиђеног за излагање. Рад *Без назива* [школске столице] био је најсигнификантнији за овај поступак јер сам кроз процес сакупљања фото-документације за његову реализацију уочавао важност одсуства човека из фото-

призора. Ергономске мере столице непосредно сугеришу њену употребљивост која је на фотографијама укинута. Такође, намерно потенцирање већ употребљених или расходованих столица са јасним траговима људског рада, посебно је указивало на раније присуство човека као корисника, чувара или мајстора за реконструкцију предмета.

Одсуство човека из документованог призора уочавало се и у свим осталим предложеним радовима. Код фотографисаних угашених андроида, на пример, потенцирани су видљиви људски трагови раније употребе апарата. Код мејл-арт радова инсистирано је на одсуству пошилаоца и примаоца, на одсуству самог артефакта разгледнице, на одсуству обостране комуникације итд. Код фото-призора под радним називом *Мост на Ибру* (...) инсистирано је на одсуству људи или народа на слици или на напуштеној територији. Код рада *Без назива* [Вок – Књига уништених речи] одсуство смисла текстуалних порука и уништених речи или реченица које конституишу књигу чинили су да књига постаје предмет који бележи одсуство поруке, па самим тим конституише наратив одсуства смисла. Јасно је да је у свим овим концептуализованим поступцима била од значаја укинута фактичка појавност човека, а бележени су чиновни, производи или последице његовог рада.

Вратићу се сада на изречено у самом Пројекту. Инсистирање на „статусу текста у друштвеној комуникацији” било је производ уверења да живимо у друштвеним околностима у којима постоји перманентно одбијање да се разуме туђа порука уколико она није политички или идеолошки сагласна са уверењима онога ко поруку прима. Одбијање да се порука прихвати и критички преиспитује пре чина одбацивања не окончава се самим чином одбијања, већ се енергија одбијања трансформише у поступке уништавања саме поруке и укидања простора уписивања. На метанивоу, ово уништавање не означава само укидање текста већ означава укидање самог човека кога текст репрезентује. Овакво уверење произилази из личног става да су језик, писмо или књига (Књига, на пример) суштински означитељи егзистенције без којих она није могућа. Уметност, на темељу овог искуства, јесте један од облика језика, а артефакти сам текст. У том смислу, унутар пројекта *Одсуства* све форме се појављују као призори укидања или уништавања језика: столице су дисфункционализоване, андроидима је укинута напајање и представљени су као одбачене ствари у којима се, након одбацивања, и сам језик распршио остајући дубоко у иначе неповратном (непоновљивом) виртуелном простору, разгледнице не стижу до примаоца, а контрола

над присуством које је посредовано фотографијом (*Мост на Ибру...*) неповратно је изгубљена. У крајњој инстанци, објекти које сам назвао радним називом *Одсуства* и сами су поништени јер им је одузето значење које могу да акумулирају кроз текст или језик. Они не представљају ни сами себе, не улазе у оквир никаквог става, тврдње или језика. Не успостављају релацију са објектима који су послужили као окидачи за њихово стварање. Столице на фотографијама, на пример, нису директна репрезентација постојећих објеката, већ самодовољни апстраховани призори нове стварности. Видљиво је, на пример, да објекат снимане столице није фотографисан као целовит¹²¹ већ да је забележен само његов карактеристичан део, попут наслона, на пример. *Одсуства*, дакле, представљају назив за потпуно апстраховане чињенице новоуспостављених артефаката.

У пројекту *Одсуства* је, из садашње перспективе, веома занимљив став да „низ веома дисперзних садржаја (...) практично имитира појавност и статус слике унутар глобалних медија комуникације (интернета, нпр. или различитих врста друштвених мрежа)”. Овај став се такође може довести у везу са појмом одсуства: укупност поставке са поништеним међуодносима између појединачних артефаката, њихова привременост и потенцирана ефемерност одају утисак поништавања читљивог садржаја и укидања језика. Објекти су окупљени на начин да теже пуком мноштву а не међуодносима који се могу разумети или тумачити. Мејл-арт рад који је касније назван *Писмо пријатељу*, имитира појавност и опширност друштвене мреже на којој количина садржаја поништава смисао или језик било чега што се може третирати као појединачно – као информација или приказ на пример, а у складу са моделом на који нам интернет прослеђује или омогућава непрегледно и суштински нечитко мноштво информација (текстова или слика). Све ово ће касније бити разрешено кроз два конститутивна поступка на изложби: у једном ће бити спроведено структурирање садржаја и допуњавање садржаја до граница пожељне структуре, док ће у другом поступку бити омогућено гомилање садржаја без намере да се изложбом одржи јасна прегледност, ликовна целовитост и стриктност укупне структуре.

На крају, идеја *Одсуства* била је срачуната на репрезентацију одсуства смисла какав верујемо да нас окружује посредством артефаката који нас окружују.

¹²¹ Ово је нарочито карактеристично за серију радова *Без назива* [школске столице] изложене на изложби *Ствари које нестају* 2014. године, а која је била иницијални рад за артикулацију пројекта под радним називом *Одсуства*.

[2.1.5] Намера одустајања од идеје одсуства

Искључива концентрација на појму одсуства могла је одвести Пројекат у специфичном правцу. Тај сам правац разумео и претпостављао као правац банализовња артефаката, банализовања и обесмишљавања међусобних релација међу артефактима, дословног превођења артефаката у статус апстрактног, итд. Ове карактеристике су ми се чиниле разложним из више разлога, али не и пресудним за укупан доживљај садржаја.

Са једне стране била ми је важна могућност да се пројектом избегне формулација било које врсте директивног говора, а нарочито директивног идеолошког или политичког говора. Моји ранији радови које сам обликовао у серијама под радним називима *Deleting language* и *Destructed Belgrade Poem Monument* били су обликовани као апстрактне композиције уништених уличних текстова (графита). Те сам уништене уличне текстове фотографисао као узорке да бих од тих узорака обликовао апстрактне ликовне композиције. Смисао обликовања и презентације композиција био је у идеји да посматрача суочавам са чином уништења текста на начин да их као пуки ликовни материјал враћам у форму текста,¹²² изнова дизајнираног текста, чији смисао новоуспостављеним визуелним идентитетом постаје опцион, апстрактан и једнако бесмислен као и сам чин уништавања.

Са друге стране, свођење узорчених артефаката на пуку форму као процес који би се могао описати и као начин да се њихово реално значење и референтност доведе до бесмисла, омогућавао ми је да баратам елементарним ликовним материјалом, а да тај материјал, сам по себи, не сугерише неки усмерен идеолошки образац (у првом делу текста бавио сам се употребом фото-материјала као искључиво ликовног материјала у обликовању уметничког рада). Ово свођење на пуку материјалност узорчених елемената разумео сам као начин да успоставим референцу са стратегијама енформела,

¹²² Овде би од значаја могла да буде стратегија коју је артикулисао професор Богдан Богдановић у чијем непосредном окружењу сам се школовао и радио, и са чијим сам деловањем био директно суочен. Богдановић је изузетно важан аутор који је својим пројектима и текстовима изводио чин једне широке (условно постмодернистичке) употребе артефаката историјских стилова и језика у пројектовању, да би од њих градио аутентичну и новокомпоновану структуру лишену објективних референци, али веома изражено архитектоничну и ликовну. Овај Богдановићев поступак често је у литератури тумачен као израз идеологије тзв. социјалистичког естетизма (види већ поменути *Историју...* М. Перовића). Своје увиде у овај облик естетизације формулисао сам у тексту: **Comments on („Саопштења“) of the New School (of Architecture)**, SAJ (Serbian architectural journal), volume 3_2011, No_1, theme: Bogdan Bogdanovic _2011_1_, p. 37–78, Belgrade: University of Belgrade, Faculty of Architecture, april 2011.

којима сам придавао нарочити значај у покушају да разумем начин на који уметност може да буде актуелизована данас.

Референтност енформела огледа се у објективном паралелизму друштвено-историјских околности у којима је покрет настао и околности у којима се налазимо данас. Оба периода карактерише постратно искуство и намера уметника да одбаце доминантне идеолошко-политичке моделе које су уметници сматрали директно одговорнима за ратне агоније са којима се друштво суочавало. Бити „енформелиста” данас за мене је значило умеће да се од савремених материјала као што су фотографије, видео, инсталације или интернет платформе створи пуки материјал за производњу уметничког објекта, а да се при томе конституција уметничког објекта, са само привидним упливом „реалности” или „конкретног”, преведе у исказ пуке и безсадржајне сировости лишене референци.

Који би облик (инсталације, на пример) могао да произађе из овако конституисаних увида базираних на појму одсуства? Била би то, несумњиво, поставка која на сиров и радикално апстрактан начин меша артефакте садашњице избегавајући да им обезбеди јасан облик. То мешање материјала тежило би обиљу, непрегледности тог обиља, пренаглашавању, поништавању међусобних релација међу појединачним елементима као и немогућности да се појединачни елементи уопште перципирају унутар целовите форме (инсталације, на пример).¹²³ Могуће је успоставити објективан паралелизам између колажног обједињавања различитих садржаја, чија укупност тежи поништавању језика и различитих интернет платформи или интернета у целини.

Из свега реченог, следи неколико основа да се концепт докторске изложбе којој сам тежио помакне из наратива *Одсуства* и да у периоду од предлога Пројекта упућеног Галерији КЦБ крајем 2014. до формирања концепта *Непосредни контексти* реконструишем почетне премисе. Ти основи биће у свесној супротности и негацији у односу на стандардна очекивања од друштвене улоге контекстуалне уметности, карактеристичне за простор уметности и система уметности Источне Европе као уметности обликовања нове конструкције стварности у односу на постојећу стварност, а мој начин да успоставим рад на искуствима неповерења у смисао такве уметности,

¹²³ Јозеф Бојс је материји филца давао ову врсту карактера када га је користио као материјал у обликовању скулптуре или инсталације. Филц код Бојса репрезентује свет у његовој материјалној укупности као материје у којој се сваки појединачни облик стапа у целовиту структуру, види нпр.: **Denegri, J., Dossier Beuys**, Zagreb: DAF, 2003.

неповерења у својеврсни антрополошки оптимизам као и опште неповерење у доминантне друштвено-политичке наративе. На том трагу, за мене ће од изузетног значаја бити увид у целокупни књижевни рад Мишела Уелбека, а од значаја за методолошки поступак у конципирању односа према контекстуалним датостима биће Уелбекова фикција уметника Цеда Мартена, постављена у његовом роману *Карта и територија* као начина „осветљавања” контекста и уверења да је то „осветљавање” разложен уметнички чин.

Одсуство идеје друштвене конституције контекстуалне уметности, коју сам овде критиковао, неће бити постављено као нови идеолошки оквир који се тој уметности противи, већ као мотив за истраживање који ће изнудити свесно одустајање од њеног карактера конвенције.

[2.1.6] Идеја непосредности као идеја односа према контексту
у раду Мишела Уелбека

Најопштији узорни рад у артикулацији пројекта *Непосредни контексти* пронашао сам, као објективан окидач у остварењу концепта реализације, у уметничком делу Мишела Уелбека. Овај узорни модел, кроз пажљиво читање текста, значајно упућује на видне релације са деконструкцијом соцреалистичког наратива у друштвима транзиције, какав се може пратити код теоретичара Бориса Гројса¹²⁴. Свесно сам, међутим, одабрао својеврсну „западњачку” верзију овог теоријског концепта какву увиђам, како бих избегао својеврсни поп-нарратив који се може пратити у руској савременој уметности¹²⁵ на пример, са једнаким друштвеним индикацијама као код Уелбека. Овде ћу презентовати делове моје студије *Уметник Цед Мартен* реализоване у оквиру студијског предмета *Методe уметничког истраживања* из 2016.

¹²⁴ Гројс, Б., *Уметност утопије*, Београд: Плави круг, Логос, 2011.

¹²⁵ Види нпр. уметност групе АЕС+Ф (AES+F) или Дубосарски и Виноградов (Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov);

[1]

(Овде ће бити) извршена анализа уметничког дела и стваралачка методологија фиктивног уметника Џеда Мартена кога француски писац Мишел Уелбек¹²⁶ поставља као основну фигуру романа *Карта и територија*¹²⁷.

Као савременог писца и важног уметничког критичара савремене реалности Француске, западне Европе и света, Уелбека у овом роману превасходно занима људска егзистенција у условима друштвене стварности. Да би реалност тог света приказао, Уелбек гради фигуру савременог визуелног уметника Џеда Мартена, покушавајући да његов живот и стваралаштво прикаже као симптом епохе у којој живимо.

Фасцинира Уелбекова упућеност у функцију и смисао савремене визуелне уметности, коју у случају Џеда Мартена приказује до најмањих детаља. Мартенов рад приказан је не само кроз форму и садржај његовог непостојећег уметничког дела, него и кроз све приватне, професионалне и друштвене околности које одређују тај рад као системски рад у уметности, а да при томе у свим детаљима прате систем савремене уметности у целини, онако како она функционише и како се данас представља.

Уз то, у роману *Карта и територија* Уелбек даје и веома сликовиту и убедљиву визију уметности у нашој непосредној будућности, промишљајући њен развој негде до половине XXI века. Он тај развој показује пре свега у односу на непосредно искуство материјалног и духовног стања западноевропске цивилизације на почетку века.

Писац је представља као уморну и безидејну цивилизацију која се видљиво урушава. Из много разлога, он преломну тачку самог романа лоцира у 2010. годину, само две године након прве велике економске кризе која прети да сруши саме темеље света каквог познајемо.

Мишел Уелбек основна питања уметности не само да директно везује за те друштвене и економске процесе већ те процесе посматра као основне узроке који одређују токове уметничке продукције. За Уелбека, визуелне уметности представљају директну

¹²⁶ Мишел Уелбек (Michel Houellebecq) рођен је 1958. на француском острву Реунион надомак Мадагаскара као Мишел Томас. Након шесте године родитељи га препуштају очевим родитељима у Француској, а он касније преузима презиме Уелбек по очевој мајци. Дипломирао је агрономију. Прву збирку поезије објављује 1991, а први роман *Проширење подручја борбе* 1994. Сматра се једним од најзначајнијих француских и светских писаца данашњице. За роман *Карта и територија* добио је најпрестижнију француску Гонкурову награду за књижевност. Поред романескне књижевности, Уелбек се бави и поезијом и филмом. Многи критичари га сматрају веома контроверзним аутором, пре свега због ставова противљења тзв. политичкој коректности као значајној манифестацији идеологије западног света данас;

¹²⁷ **Uelbek, M., Karta i teritorija**, prevela s francuskog Ivana Misirlić, Beograd: Plato, 2011 (Beograd B&S). – 251 str.; Роман је у оригиналу издат 2010. године код Editions Flammarion, Paris, France;

последницу начина производње и потрошње савременог капитализма и зависе директно од поделе рада унутар таквог система. Његов избор да савременог визуелног уметника представи као важан симптом тог система тиче се, пре свега, уверења да се баш на лицу уметности најсликовитије огледа не само економско и политичко стање човечанства већ и његов идејни и духовни потенцијал.

Да би у целини описао такву слику света, Уелбек нужно улази у веома сложену анализу свих параметара система уметности покушавајући да утврди непосредне конекције између уметности и друштва. То је и основни разлог да фиктивног уметника Џеда Мартена конструише на свим нивоима односа између појединца (који се бави професијом уметника) и друштва, Мартенов лик Уелбек детаљно описује на нивоу његове укупне животне и стваралачке егзистенције у условима који одређују његов идентитет.

Ту детаљна и опширна конструкција идентитета подразумева сложене описе његовог живота, породичних односа који га граде, школовања, професионалног рада, друштвених активности и односа итд.

Међутим, Уелбек се не задржава само на томе. Поенту могућег увида у Мартенов идентитет види у стварању целокупне слике његове уметничке продукције. Он ту продукцију описује до мере детаљности која пружа апсолутни увид у читаву уметничку поетику аутора. Користи текст да опише дослован визуелни и медијски корпус Мартеновог стваралаштва.

Ова конструкција фиктивног стваралаштва је тако снажна да се Мартенов рад у целини може дословно објективизовати у визуелне производе. Уз то, Уелбек те производе не разуме само као формалне уметничке садржаје, већ те облике описује кроз њихову продукциону и друштвену егзистенцију, кроз начине којим они постоје у систему уметности – дакле систему који одређује услове њихове материјалне производње и презентације па све до прецизних облика њихове критичке интерпретације и друштвене и економске валоризације.

У том смислу, стиче се утисак да Уелбек описује уметника Џеда Мартена као уметника који постоји. Овај утисак писац појачава на начин да фикцију Мартеновог стваралаштва поставља у реалан (постојећи) контекст париског света уметности на почетку XXI века. У томе Уелбек иде до границе да у роману, поред бројних постојећих актера друштва које интерпретира, писац и самом себи даје веома значајну улогу у односу на фиктивни живот и рад Џеда Мартена, са огромним бројем

објективних параметара своје сопствене егзистенције као писца. Тиме ствара целовит контекст у коме ће се показати јасна веза између друштвене базе и уметничког стваралаштва као њене рефлексије.

За истраживање рада Мишела Уелбека могу бити од интереса начини на који он ствара значајну интермедијску конструкцију уметности. Такође, из оваквог приступа произилази уверење како Уелбеков рад надилази искуства концептуалних пракси у конструкцији *уметности као идеје као идеје*, и представља изразити раритет у постконцептуалној уметности наше епохе и то не искључиво у области књижевности, већ нарочито у области савремене визуелне уметности.

[2]

За аутора овог текста неће бити од пресудног интереса дело Мишела Уелбека: *Карта и територија*, већ ће пажња у истраживању бити сконцентрисана на податке који се тичу уметничке поетике Џеда Мартена онако како је она саграђена и описана у Уелбековом роману. Та ће поетика, дакле, бити третирана као реалност.

Истраживање ће покушати да утврди целину односа живота и дела Џеда Мартена и смисао његове уметничке поетике. У ту сврху, у првом делу текста биће изведена детаљна анализа података које нам Уелбек ставља на располагање. У другом делу текста биће дати закључци о Мартеновом делу.

I део

Уметник Џед Мартен¹²⁸

(...)

II део

О уметничкој поезици Џеда Мартена

[1] Контекст

Уметничку поезику Џеда Мартена писац Мишел Уелбек разложно поставља у релацију са кратком али често наглашеном историјом породице Мартен не само због конструкције романа *Карта и територија* већ из уверења да је свака, па и Мартенова, уметничка поезика у нужној релацији са његовим конститутивним психолошким профилем зависним од породичног, друштвеног и културног наслеђа. Рефлексије на психоаналитичке теорије личности нису разматране али су очигледне.

Мартенова мајка је извршила самоубиство у његовој седмој години и Мартен је се сећа веома површно¹²⁹. Једна њена фотографија поменута је у роману као метафора Мартеновог разумевања функције фотографског медија.

Са друге стране, Мартенов деда је фотограф – занатлија из Креза чију опрему Мартен проналази у родитељској кући за време свог школовања на колеџу у Оазису и готово спонтано, а о тој (зачудној) спонтаности ће касније бити више речи, улази у

¹²⁸ Први део текста под називом „Уметник Џед Мартен” садржи моју целовиту реконструкцију живота и рада фиктивног уметника Џеда Мартена (као лика из књижевности) према параметрима који се користе у ковенционалном формирању биографије уметника. Састоји се од поглавља: 1. Основи биографски подаци; 2. Образовање; 3. Професионални уметнички рад; 4. Изложбе; 5. Библиографија; У наставку израђујем, на основу књижевног текста, целовиту реконструкцију радова Џеда Мартена у виду табела (Садржај; Опис приказаног; Пишчеви коментари у погледу утицаја, техника и метода рада; Напомене) под скупним називом *Каталог познатих дела Џеда Мартена према серијама*. Табеле имају називе следећих серија фиктивних радова преузетих из текста: Табела 1 / Мартенови радови у детињству; Табела 2 / Свеобухватни каталог предмета људске производње индустријског доба (или *Алати и прибори*); Табела 3 / Серија радова са Мишелиновим картама (или *Ауто-карте*); Табела 4 / Серија једноставних занимања; Табела 5 / Серија композиција из света предузећа; Табела 6 / Видеограми; Нема потребе да се ове серије детаљно презентују а напомињем њихове називе као индикативне за Пројекат.

¹²⁹ „Џед се једва сећао своје мајке; видео је како изгледа само на фотографијама” (стр.28); Мајка је потицала из јеврејске ситно-буржоаске породице „која је имала златару у крају”, извршила је самоубиство када је Џед имао седам година и скромна сећања на мајку за чије је самоубиство сазнао знатно касније.

стваралаштво у медију фотографије. Међутим, ово логично занатско „наслеђе” можда у Мартеновом животу има мање утицаја од веома битног културног и социјалног наслеђа уметникове породице. Мартенов отац је као париски архитекта (постмодернистичких уверења) први у породичном ланцу који се уздиже на социјалној лествици Француског друштва у другој половини XX века.

Одсуство оца из Мартеновог живота неће лишити Мартена разумевања своје друштвене улоге колико непосредног искуства родитељске љубави, једнако колико ће утицати на његова каснија уверења о сопственим моћима да успоставља породичне, пријатељске и партнерске односе.

До краја живота он ће од оца успети да наследи целокупно културно и радно искуство¹³⁰, а да ће се суштински остати ускраћен за непосредност љубави, једнако као и за сазнање о стварним животним мотивима својих родитеља.

Није необична околност да Мартен, након великог успеха у свету уметности последњих тридесет година живота проводи у дединој кући у Крезу¹³¹.

У низању породичног стабла, превасходно као стабла професија: *фотограф занатлија – архитекта (богати власник предузећа) – савремени уметник* Мишел Уелбек даје основну линију развоја француског друштва у дугој половини XX века – све до половине XXI онако како га писац предвиђа: то друштво прелази од фазе модернизма (модернистичке специјализације рада), преко фазе постмодерног либерализма до стања постиндустријског друштва у кризи. Мартеново време овако описује: „Уопште, живело се у идеолошки необичном периоду у коме је сваки западни Европљанин био убеђен да је капитализам осуђен на пропаст и да ће врло брзо нестати, да живи своје последње трзаје, иако ултралевичарске странке нису успевале да придобију више присталица од њихових уобичајних мазохистичких свадљиваца. Као да се танак слој пепела спустио на духове.”¹³²

Мартен, у таквим околностима, заправо наслеђује само основни друштвени костур: тај се костур огледа у констатацији да „на Западу занимање одређује човека” (стр. 94); То што је уметник могао да примети „јесте да се људски живот организовао око посла, који је обухватао велики део живота појединаца и био испуњаван у структурама

¹³⁰ Занимљиво је да Мартен професију свог оца не разуме као професију уметника, без обзира што бива упућен у његове готово утопијске радове као архитекте. Ово доказује и израда једног од Мартенових најважнијих дела: *Архитекта Жан-Пјер Мартен напушта директорску функцију у свом предузећу.*

¹³¹ „У тој кући могао је да поверује чак и у постојање љубави“ (стр. 36).

¹³² Цит на стр. 232.

различитих величина. Након радног века почињао је кратак период обележен различитим патологијама.”¹³³ Овај засигурно нихилистички поглед на свет (проистекао из реинтерпретације Веберове филозофије и радне етике о којој Вебер говори, прим. а.) није Мартена одвукао од идеје рада колико од идеје да том раду придаје било какав специфичан, а нарочито не неки метафизички смисао.

Отуда се уметничко кретање на друштвеној лествици обликује односом према раду који Уелбек бележи као процес који започиње у најранијем детињству (у првом делу текста детаљно су описане све фазе овог процеса).

Да би се показао друштвени контекст Мартеновог стваралаштва, Уелбек улази у детаљна описивања начина функционисања света уметности као рефлексије света рада. Писац успоставља спектар поделе рада у свету уметности који се може описати следећим одредницама: уметник¹³⁴, продуцент¹³⁵, галериста¹³⁶, PR менаџер, критичар, колекционар итд. Унутар сваког од ових занимања постоји јасно позиционирање у систему појединачне делатности – професије: „Хирст је први, Кунс други...”, Уелбек ово позиционирање приказује готово као спорт у коме се, наравно, економске вредности успостављају као базичне вредности за позиционирање – рангирање.

Уметник, у оваквом свету, производи „предмет” или „робу” и на овакво разумевање производње указују бројни коментари или метафоре писца.

У контексту овако разлучене поделе рада и Уелбек и посредно Мартен ће у свом стваралаштву анализирати појмове организације уметности, тржишта уметности, уметничке вредности, итд., као основних путања унутар којих се креће савремена уметност којој Џед Мартен припада.

¹³³ Цит. на стр. 63.

¹³⁴ Нпр. „Џед Мартен се налази на петсто осамдесет трећем месту по приходима од уметности АртПрајсове ранг листе...”

¹³⁵ Нпр. ефекат Мартенове изложбе по корпорацију Мишелин огледа се у следећем цитату с обзиром на огроман број текстова који се појавио у штампи: „А Мишелинова карта, практичан предмет који је увек пролазио непримећено, постала је за тих неколико недеља главно средство посвећења оном што је *Либерацион* без стида назвао *магијом родног краја*” (стр. 54). Продаја карата током последњег месеца скочила је за 17%. Такође, појавили су се купци заинтересовани за старе Мишелинове карте, које се више неће гомилати у магацинима. Мишелин је предложио галеријску и веб-подршку (креирање веб-а) Мартеновим радовима, на шта је Мартен пристао.

¹³⁶ Нпр. Франц Талерова галерија „је била прилично виђена последњих неколико година; била је све цењенија иако се то још увек није одражавало на продају“ (стр. 111).

[2] Методологија рада

Осетљивост Џеда Мартена на свет око себе и његова моћ да изврши директну репрезентацију тог света не произилазе из његових интелектуалних увида у тај свет, па ни интелектуалних увида у различите могућности репрезентације уметности.

Стање савремености, па сходно томе и стање савремене уметности, јесу датости које уметник не преиспитује¹³⁷. Мартена заправо не занима свет прошлости па га у том смислу не занима ни историја уметности¹³⁸, бар не у смислу да покушава да своје уметничке радове формира на бази истраживања прошлости.

Овде ће, преко Мартена, Уелбек покушати да дефинише појам савремене уметности као искључиви део света Фојерабендове идеје постиндустријског друштва као *anything goes* друштва. То, наравно не представља Џеда Мартена као *anything goes* уметника, већ напротив, као човека који полази од веома конкретне претпоставке да у уметности не постоје погрешне теме нити погрешни медији, а да за њега савременост постаје поље могућности а не поље професионалног сваштарења.

У таквој савремености прошлост може бити сасвим релевантан фундамент, али је суштински важна околност да се прагматична употреба прошлости више не поставља у неки релациони или дијалектички однос са савременошћу а нарочито не да се користи као одређени идеолошки оквир за стваралаштво.

Уопштено, Мартена не занима ни религија ни политика ни идеологија друштва у коме живи, Мартена занима друштвена производња¹³⁹. У свом раду ће, баш на том трагу истицања материјалне производње једне цивилизације, он (попут етнолога који користи уметност као средство изражавања) успети да непосредно представи све релевантне чињенице друштва у коме ствара.

¹³⁷ На стр. 49 Уелбек каже да се Мартен није сећао да је некада у животу купио новине – волео је телевизију. „Понекад, када би га нека тема нарочито занимала, ишао би на интернет; али штампа му је деловала као неки необичан преживели остатак из прошлости осуђен на кратковечност...”

¹³⁸ „Даље, упркос класичном образовању није гајио страхопоштовање према старим мајсторима како је касније забележио; од почетка је више волео Мондријана и Клеа од Рембранта и Веласкеза” (стр. 31).

¹³⁹ Један од добрих описа ових уверења је следећи, на стр.14: „Жан-Пјер Мартен је подржавао, у начелу, начин на који се управљало земљом, а његов син није имао неко развијено мишљење о томе.”

Уелбек и Уелбек(2)¹⁴⁰ снажно бране извесну неинтелектуалну и готово импресионистичку али темељну стратегију Мартена. Важна напомена нпр., односи се на Мартенову потешкоћу „која ће га пратити читавог живота” да састави текст за презентацију фотографија: „Пошто Мартен не успева да успостави аргументацију своје теме он се опредељује за чисту фактографију.”

Писац детаљно описује његове расуте интелектуалне интересе¹⁴¹ који се код њега (ипак) не могу третирали као одсуство знања колико као жељена намера да се превазиђе модерна и постмодерна интелектуализација уметности.

На пример, у једном фрагменту дела Мартен помишља на Фра Анђелика, „који је био близу раја” верујући заправо како тек „човеково превазилажење питања смрти” може да уметност учини невином и радосном. Ово не указује на Мартенов покушај разумевања религијских осећања која се могу преточити у уметничко дело, колико на непрестане покушаје да се стекне непосредно искуство света који га окружује.

Наизглед је парадоксалан начин на који Уелбек представља Мартеново интелектуално искуство: тек након велике изложбе слика у галерији Фрица Телера, којом достиже светску славу, уметник почиње да искушава живот и стиче искуство, па и искуство у уметности: суочава се са питањима религије, нпр., суочава се са својим оцем (сећање на мајку, родитељска кућа, очева болест...), суочава се са приповести оца о уметности у XX веку, суочава се са својом бившом девојком, рускињом Олгом, која га је заправо лансирала у свет система уметности итд¹⁴².

Тек на крају, сасвим дословно, Уелбек(2) упућује Мартена на основни референтни

¹⁴⁰ Уелбек(2) ће даље у тексту бити име фиктивног писца као јунака у роману кога писац Уелбек обликује у односу на свој реални идентитет.

¹⁴¹ Уелбек описује Мартенова поподнева проведена у библиотеци колеца у којој се образује различито од својих вршњака. „Чита Платона, Есхила, Софокла, Расина, Молијера и Игоа... Балзака, Дикенса, Флобера, немачке романтичаре и руске романае” (стр. 30). Писац нарочито описује његов контакт са католицизмом, па наглашава успут „да су његови вршњаци више знали о Спајдермену него о Исусу” (стр. 30); Касније, у фази када фотографише Мишелинове карте писац наводи да Мартен чита тек Агату Кристи и то „углавном романае о Хектору Поароу” (стр. 47).

¹⁴² Веома је занимљива Уелбекова конструкција путовања Џеда и Олге која се завршава тужним али мирним разлазом због Олгиног пословног пресељења у Русију. Ово туристичко путовање по Француској за писца представља алузију накнадног доживљавања територије претходно већ описане Мартеновом уметничким радовима. Тако уменост постаје увод у реалност а не реалност увод у уметност.

оквир његове уметности оличен у пиониру британског *arts & crafts* покрета Вилијаму Морису¹⁴³, тако да Мартен тај референтни оквир упознаје при фактичком завршетку сопствене (јавне) уметничке каријере.

Према Уелбеку, тек у том тренутку се за Мартена отварају и питања смисла саме уметности¹⁴⁴.

Питања употребе медија у раду или средстава рада у уметности у целини су подређена Мартеновом осећању савремености на начин на који је она описана на почетку овог дела текста. Избор медија, дакле, за Мартена не поседује никакву пресудну важност и смисао, одлука о медију и техничка средства која га омогућавају зависна су искључиво од ауторовог осећања да су прилагођена пожељној репрезентацији форме.

На страни 23. нпр. Уелбек помиње Мартенове студије сликарства и околност да се након почетних бављења фигурацијом Мартенова каријера, након одустајања од ње, завршава славом и богатством управо фигурацијом. Тим примером, међутим, Уелбек у целини одбацује и назнаке о *идеји повратка сликарству* нпр., и сличним идејама какве доминирају епохама модернизма и постмодернизма. Не ради се ни о најмањем облику епохалног – идеолошког или концептуалног преокрета, ради се само и искључиво о уверењу аутора у нужност да се одређене форме представе на одређени начин.¹⁴⁵

Интуитивност у начину одабира медија и техника рада провлачи се кроз целокупно стваралаштво Џеда Мартена. Уметничкој интуицији Уелбек посвећује велики број страна и она је (интуиција или „нагон” у случају када помиње серију *Видеограма*) карактеристична за све преломне догађаје у раду уметника. Нагонски се завршавају, започињу или обнављају све фазе уметничког стваралаштва¹⁴⁶.

¹⁴³ Или, нпр. за Жан-Пјер Перноово издање *Дивних занатских вештина*, Мартен сазнаје тек након реализације читаве серије Једноставних људских занимања.

¹⁴⁴ „Можда је савремени израз погрешан, помисли Џед по први пут у животу” (стр. 205).

¹⁴⁵ Тако нпр., у дијалогу са Уелбеком(2) који га пита: „Зешто сте престали да се бавите фотографијом? Зашто сте се вратили на сликарство?”, Мартен каже: „Фотографија ми је савршено одговарала док сам представљао само предмете. Али, када сам изабрао да ми тема буду људска бића, осетио сам да морам да се вратим сликарству; не бих могао да вам кажем због чега тачно. И обрнуто, мртва природа ме више уопште не занима. Откад је измишљена фотографија, мислим да мртва природа више нема никаквог смисла. Мада је то само моје мишљење... „Овај пејсаж, на пример... Добро знам да су деветнаестовековни импресионисти насликали лепе аквареле на ту тему; али ако бих данас представио овај пејсаж, ја бих га само фотографисао. Када би се у њему налазило једно људско биће, макар и сељак који у даљини поправља своју ограду, био бих у искушењу да је насликам. Знам да звучи апсурдно; неки ће вам рећи да тема уопште није важна, да је чак смешно да тема диктира начин представе, да је једино важан начин на који се слика, начин којим фотографија рашчлањује на фигуре, линије и боје” (стр. 88).

¹⁴⁶ Један од најбољих описа Мартенових поступака је догађај након смрти његове баке. Са оцем путује на сахрану аутопутем А20 који писац назива најсликовитијим у Француској. У једној кафани купује на очев

На пример, Мартенова сликарска „Серија једноставних занимања” помиње се први пут на стр. 60 на овај начин: током туристичког путовања са Олгом, „Џед је у неколико наврата размишљао да направи портрет једног од... невиних и привржених људи (свештеника, прим. а.), којих је било све мање (а који) крстаре главним градовима и доносе утеху у вери”. Након тога, и уобичајно након дуже или краће фазе „депресије” између фаза рада, Мартенов повратак на сликарство започиње сасвим интуитивно и са (вероватно) снажним подсвесним набојем. Уелбек пише како Мартен дуже време проводи у пролећној депресији не размишљајући о уметности и пројектима, да би изненада, једнога дана, искорачио из своје уобичајне пешачке стазе, дошао до Олгиног стана – места које у њему изазива тугу и сузе, плаче у једном оближњем кафеу, да би се у „тупом, полусвесном стању” при повратку обрео пред радњом сликарског материјала „Сенелије Фрер” и у њој купио „основни сет уљаних боја”.¹⁴⁷

Уз стално потенцирање Уелбековог нагонског односа према медију и форми рада Уелбек не пропушта да представи и сам систем уметности као парадоксалан, непредвидив и подложен утицајима случаја. На изложби „Останимо куртоазни” уметник упознаје представницу Мишелина Олгу Шеремојову, а за неколико дана се налазе на састанку на коме она говори о меценским амбицијама Мишелина¹⁴⁸. Олга му убрзо организује прву самосталну изложбу у локалу фирме Мишелин у авенији Бретеј. Након тога му постаје и девојка, а не само продуцент. Сличан парадоксални али не мање реалистични сценарио препознаје се и у расту тржишних вредности његове слике *Мишел Уелбек, писац* чија цена вртоглаво расте након убиства Уелбека(2) убрзо после изложбе у галерији Франца Телера.

захтев Мишелинову ауто-карту департмана Крез, Горњи Вијон. Одушевљава се картом и како писац каже „доживљава друго естетско откривење”.

„Карта је била прелепа; од узбуђења поче да дрхти пред сталком са картама. Никада до тада није видео тако божанствен предмет, препун емоција и смисла, као што је била та Мишелинова карта Креза, горњег Вијена промера 1:150 000. Суштина модернизма, научне и техничке представе света, преплитала се ту са суштином животињског света. Цртеж је био сложен и леп, апсолутно јасан... Али у сваком засеоцу и селу, који су били представљени сходно величини, осећао се дамар и звук десетина људских живота. ... – једних осуђених на проклетство а других на вечни живот” (стр. 33).

По повратку у Париз, након бабине смрти, „у стању нервне напетости” купује више од 150 Мишелинових ауто-карти, све које је успео да пронађе. „Најзанимљивије карте припадале су серији „Мишелинове регије”, које су обухватале већи део Европе” (стр. 37).

¹⁴⁷ Цит. на стр. 71.

¹⁴⁸ Види стр. 41–42.

[3] Уметност Џеда Мартена

„Желим да поднесем извештај о свету... Једноставно желим да поднесем извештај о свету...”¹⁴⁹

Овај цитат, из последњег Мартеновог интервјуа датог пред његову смрт новинарки *Арт Преса* око 2040. недвосмислено описује основну намеру Мартенове уметности и његов најзначајнији стејтмент. Своју сопствену улогу као уметника Мартен не види у остављању личног печата или личне интерпретације света (или уверења о свету који ствара) колико у најчешће „хладној” анализи и потоњем архивирању сопствених белешки у форме серија уметничких дела.

Све фазе Мартеновог дела бележе укупност артифицијелног света: света употребних предмета као производа људских потреба (*Свеобухватни каталог предмета људске производње индустријског доба*, или *Алати и прибори*), света људских записа и каталогизација простора у коме се људи крећу – егзистирају (*фотографије Мишелинових карата*), света рада или професија (*Серија једноставних занимања*) и серија људских односа кроз рад (*Серија композиција из света предузећа*). У последњој серији радова (*Видеограми*) Мартен бележи међусобни (темпорални) однос света људи и предмета у односу на свет природе (вегетације, неартифицијелног околиша и климе).

Уелбек критикује идеју неких текстописаца да се оваква разложност у бележењу и архивирању може приписати концептуалистичкој традицији у уметности. Пре би се, из живота и рада Џеда Мартена, могло закључити да уметник интуитивно открива поља људске егзистенције, покушава да их класификује и потом представи у одговарајућем медију. Мартен нема предрасуде у вези са изградњом одређене идеје која може бити репрезентација тоталитета света, на пример. Такође, он предметима, документима и људским представама у том свету не придаје никаква симболичка или метафоричка значења. Мартен не производи *идеје*. Представе људских односа у *Серијама композиција из света предузећа*, на пример, нису у функцији да коментаришу људске односе у савременом друштвеном поретку (капитализам), већ да их дословно представе онаквим какви јесу. Свом оцу, након изложбе слика код Франца Телера, описујући свој

¹⁴⁹ „понавља на читавој страници... (*Арт Преса*, прим. а.)” пише Уелбек.

рад, прича „о својој замисли да кроз сликарство опише различите делове механизма који учествују у функционисању друштва...”¹⁵⁰

Замисао предмета као слике или слике као предмета¹⁵¹, људског портрета као типичног објекта (на једном месту у дијалогу са Уелбеком(2) говори о свом искуству при посматрању модела – да су људи које слика заправо много сличнији него што је претпостављао), замисао друштва као механизма, итд. доводе Уелбека(2) до уверења да Мартенова уметност има заправо византијске карактеристике и да самим тим значајно одудара од типичног Западног погледа на свет, погледа оличеног у идејама ренесансног, емпиријског, научног или модернистичког искуства). Овоме се може придодати и неупитна и самоуспостављена хијерархија у односима предмета и предмета или људи и људи. Мартен бележи позиције и хијерархијски значај предмета и људи без намере да те хијерархије преиспитује и у искључивој намери да их фактографски бележи као симптоме стања сопствене епохе.

На трагу византијске структуре слике, Мартен представља хијерархијску структуру капитализма, онако како капитализам функционише као друштвени механизам. Ту се уметник, у стању јасног осећања епохе у којој живи, поставља као медиј те епохе у производњи уметности.

Извесна систематизирана „теозофија” у делу Цеда Мартена може се представити као структурно приближна шеми Мондријановог или Де Стајловог виђења света сведеног на основне конститутивне елементе. Разлика би се, наравно, превасходно успоставила на Мартеновом отклону од идеје симболичког тоталитета савременог света. Сам Мартенов свет не поседује више ништа од било каквог идеализма тоталитета. У њему би се само новац или богатство као параметри друштвене хијерархије, што је перманентна и јасна Уелбекова претпоставка, могли показати као одлучујући фактори у конструкцији људских производа и друштва¹⁵², али чак ни ова уверења за Мартена

¹⁵⁰ Цит на стр.126.

¹⁵¹ Мартен путује да Уелбеку(2) однесе слику са његовим портретом на поклон „упаковану у титанијумски ковчег на крову аутомобила...”; Или: „Уметници се у овом тренутку враћају сликарству?” пита Уелбек(2) – „Мање-више; мислим, то је једна од тенденција. Повратак на сликарство, вајарство, укратко – повратак на предмет. Мада мислим да је то искључиво из комерцијалних разлога. Лакше је складиштити и продати један предмет него инсталацију или перформанс” (стр.89).

¹⁵² У посети код Уелбека(2), Мартен наслонивши слику на зид у близини камина помисли: „Шта је друго једна слика него нарочито скуп комад намештаја?” (стр. 152); Или: пред отварање осећа се атмосфера, како Уелбек цитира: *it's a game, it's a million dollar game*. „Има тешкаша... тешких богаташа” (Франсоа Пино, нпр., онда „купац Романа Абрамовича за Европу”, Карлос Слим Хелу – Мексиканац либанског порекла...); Или: Мартенов отац описује своје искуство са људима који се баве уметношћу и закључује како „оно што најјаче нагони људе да превазиђу сами себе јесте пука потреба за новцем” (стр. 27).

немају никакав посебан идеолошки капацитет. Природно, из овога се закључује како Мартен (а наравно и његов творац Уелбек) припадају нихилистичкој, формалној струји у уметности.

На том трагу су у више наврата анализирани формални структурни поступци у уметности Џеда Мартена. Њихов ток описан је, на пример, на следећи начин: Уелбек даје веома занимљив преглед начина на који Мартен покушава да фактографски опише свој фотографски досије при упису на Академију – инсистира на компарацији извођачке прецизности металних алата од 1/10мм, преко 1/1000 до прецизности на нивоу микрона констатујући у закључку како би се „историја човечанства могла у великој мери поклопити са историјом овладавања металима”¹⁵³. Или: у оквиру броја портрета које Мартен израђује у оквиру серије *Једноставних људских занимања* писац инсистира на великој прецизности у структурној анализи релевантних занимања и говори о броју 22 (?!), па касније о броју 23 када уметник одлучује да своје последње дело посвети професији уметника (види такође и коментар у фусоти (5) у вези са компарацијом са колориметријом: Вонг Фу Ксин, „прва монографија коју је посветио Мартену”).

Ове аналитичке компоненте у раду несумњиво указују на Мартенов „хладан” или „концептуалистички” поглед на егзистенцијалну стварност света. Међутим, животне околности и емоције Мартена константно дестабилизују ово уверење посматрача и могућност тако експлицитног тумачења.

Постоје два битна детаља која у роману *Карта и територија* указују на рефлексивни и емоционални протест у односу на свет у коме Џед Мартен обитава: он врши физичко насиље над женом – представником швајцарске компаније за еутаназу у којој се окончава живот његовог оца Жан-Пјера, а уништава своју недовршену слику *Демијен Хирст и Џеф Кунс деле међу собом уметничко тржиште* са (претпостављам) снажним уверењем да се унутар тог концепта не може фактографски представити професија уметника. Отуда он доноси одлуку да као своје последње изложено дело представи, на експресиван начин, писца – уметника Мишела Уелбека(2).

Најочитији смисао Мартеновог дела обитава у уверењу уметника да се његова сопствена професија не разликује од професија других људи и да Мартен тиме показује

¹⁵³ „Касније ће ово прво Мартеново уметничко остварење као увод у касније радове историчари уметности у целини назвати „омажем људском роду”.

сопствени однос према уметности као однос *покоравања*. Уелбек то описује на следећи начин: „Годинама касније, када је постао славан – тачније речено, изузетно славан, Џеда су питали шта за њега значи бити *уметник*. Није имао ништа занимљиво ни оригинално да каже, осим једне ствари коју је понављао у свим интервјуима: бити уметник за њега је значило пре свега, бити *покоран*...”¹⁵⁴ Ту ће Уелбек уочити и једну једину битну разлику у професији уметника у односу на друге професије: нагон уметника биће довољан да укине своју сопствену делатност¹⁵⁵. До тог тренутка, који се у случају Џеда Мартена заправо није ни догодио, Мартен ће живети и практиковати уверење да ствара као и сви други људи, људи другачијих професија.

„Скоро све слике Џеда Мартена, што би историчари уметности морали да примете, представљају мушкарце или жене који се *добровољно* баве својом професијом, а та добра воља је представљена као умерена – потчињавање професионалним императивима гарантовало је заузврат мешавину финансијског задовољства и награде самољубља изражену у различитим пропорцијама.”¹⁵⁶ Ту *покорност* Мартен имплицитно али веома уверљиво наглашава и у свом последњем раду (*Видеограмима*) који ствара 30 година без контакта са јавношћу: као да анонимност и неаутентичност природе вегетације омогућава њену дуговечност у односу на људску врсту – и као да *покорност* у својој егзистенцији свет вегетације остварује потпуније него људска врста.

„Џед Мартен гледа на друштво свог времена... више као етнолог него као политички коментатор. Мартен, инсистира писац, није ангажовани уметник...”¹⁵⁷ Упушта се у уметничку каријеру – чији је илузорни карактер (одувек, прим. а.) тек издалека наслућивао – немајући другог циља осим тога да пружи објективан опис света.”¹⁵⁸

¹⁵⁴ Покоравати се тајанственим и невидљивим порукама, које би се, у недостатку бољег објашњења и верског убеђења, могле описати као интуиције; поруке које су му се наметале на заповедан и категоричан начин, не остављајући му ни најмању могућност да их пренебрегне – осим ако би у потпуности изгубио свој интегритет и самопоштовање. Те поруке могле су се односити и на уништавање читавих дела, могле су упућивати на неки радикално нов правац, а понекад је чак било могуће да не дају никакав правац нити план, и не уливају ни најмању наду у могућност наставка рада. Само се по томе, и ни по чему више, он разликовао од професија и *струка* којима ће одати почаст у другом делу своје каријере, оног којим је стекао светски углед” (стр.65). Догађаће му се следеће, нпр.: „Тада је помислио да је требало да постане продавац некретнина или гинеколог.” Тада, у лику мајстора-водоинсталатера (Хрвата) препознаје свој лик. Писац напомиње како се Мартен пита како је могуће један племенит занат као што је водоинсталатерски заменити „изнајмљивањем глупих и бучних мотора” надобудним буржујима. (стр. 11).

¹⁵⁵ Мартен пита већ остарелог оца: „Зашто не престанеш да радиш?” „Али шта бих радио?” – пита отац, архитекта;

¹⁵⁶ Цит на стр.60;

¹⁵⁷ Цит на стр.112; Као у потпуном дијалектичном односу са исказом:„... У сваком случају, то што ја радим у потпуности је везано за друштво.“;

¹⁵⁸ Цит. на стр.31;

„Али, немам утисак да сте ви заиста портретиста.” Каже Уелбек(2), „Шта некога брига за Пикасов портрет Доре Мар?... Ван Дајков портрет Дјукона из трговачког еснафа је нешто сасвим друго, јер Ван Дајка не занима Дјукон већ трговачки еснаф. Тако бар схватам ваше слике...”¹⁵⁹

[2.2] Изложба *Непосредни контексти*

За почетак елаборације конкретног уметничког садржаја, дословно ћу пренети текст¹⁶⁰ из каталога изложбе *Непосредни контексти*¹⁶¹ који сам написао са идејом да докторску изложбу прати ауторски текст а не туђа критичка интерпретација. Текст сам, уз фотографије радова, формирао у четири целине. У првој дајем кратак и уопштен стејтмент, у другом списак радова, а у трећем дијаграмску анализу која структурира изложбу и даје могуће механизме за интерпретацију. Четврти текстуални део представља два писма писана књижевним језиком и приказана у раду *Писмо пријатељу*. Одабрана су као два гранична текста која се могу разумети и као полазна и завршна интерпретација намера у оквиру целине изложбе.

Neposredni konteksti

Ovom izložbom sam pokušao da, koristeći raznovrsne likovne i umetničke strategije, sistematizujem narativni i vizuelni identitet svog neposrednog okruženja. To okruženje sam tretirao kao „dostupno”, ono koje nije van mog domašaja i koje se tiče mog svakodnevnog egzistencijalnog iskustva. U rad je uključeno izvesno materijalističko poimanje elemenata konteksta, beleženje tih elemenata i njihovo nabranje i sistematizacija. Izabrani elementi su veoma konkretni i ne predstavljaju pokušaj da se iz njihove celine utvrdi neka definitivna značenjska konsekvencija već da oni, u celini, oblikuju vidljivu šemu širokog okvira koja se može razumeti kao paradigma konteksta. Pri tome, rad je oblikovan kao moguća refleksija

¹⁵⁹ Цит на стр.106;

¹⁶⁰ У навођењу су по уобичајеном поступку отклоњене коректорске грешке.

¹⁶¹ **Младеновић, М., Непосредни контексти**, каталог са текстом и прилозима поводом самосталне ауторске изложбе, Београд: Културни центар Београда, новембар 2016.

bilo kog privatnog ili javnog okruženja. Osnovna podela se može odnositi na lični, radni i javni prostor umetnikovog posmatranja. Ona može biti i proširena, na primer, na prostor umetnosti, sistem umetnosti ili reference u umetnosti. Na nivou tih parametara sistematizacije u bilo kom privatnom ili javnom okruženju ova izložba je u formi svojevrsnog dijagrama ili mreže uticaja.

Radovi

1. *Bez naziva* [posveta Vilijamu Morisu], 10 crteža, svaki 21 x 42 cm, grafitna olovka, 1994.
2. *Bez naziva* [Izvesne posledice], 6 fotografija površina androida, svaka 52 x 30 cm, 2015.
3. *Bez naziva* [Jedna stolica], dve fotografije „plave” stolice, obe 130 x 86 cm, dve fotografije „polomljene” stolice, obe 86 x 57 cm, 2016.
4. *13 nastavnika arhitekture iz reda vanrednih profesora na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu*, 13 portreta slikanih akrilikom na štampanom kanvasu, svaki 48 x 36 cm, 2016.
5. *Katalog jednostavnih likovnih elemenata*, 16 fotografija različito obojenih tramvajskih stolica, svaka 20 x 30 cm, 2016.
6. *Smederevska železara u zlatnom preseku*, lightbox sa crtežom na printu fotografije na providnoj foliji, 120 x 80 cm, 2016.
7. *Pismo prijatelju*, mail-art dokumentacija prikazana na 6 Samsungovih televizora, svaki veličine 32 inča, zvučni zapis pročitanih teksta, 2013/2016.
8. *Most na Ibru posmatran iz kafea sa severne strane Kosovske Mitrovice*, lightbox sa printom fotografije na providnoj foliji, 120 x 80 cm, 2016.
9. *Bez naziva* [*Book* – knjiga uništenih reči], programski generisan random tekst od idioma nastalih fotografisanjem uništenih tekstova na ulicama Beograda, 21 x 16,5 cm, 162 strane, u providnom klirtnom omotu, 2011.

	Lični prostor	Radni prostor	Javni prostor
1.	Opsesija crtanjem	Proizvodnja umetničkog rada, crtanje	Rad sa referencama na delo Vilijama Morisa kao utopijskog mislioca i angažovanog umetnika
2.	Korišćenje privatnih aparata, tableta i mobilnih telefona	Aparati kao sredstva za proizvodnju umetničkih radova	Sredstva rada i vidljive posledice upotrebe
3.	Korišćenje predmeta mobilijara	Predmeti mobilijara u radnom okruženju i radnoj funkciji	Sredstva rada i vidljive posledice upotrebe
4.	Prijatelji	Kolege iz radnog okruženja	Red ili klasa vanrednih profesora
5.	Prevozna sredstva	Putovanje na posao, analitički aparat upotrebljen u svrhu proizvodnje i potrošnje znanja	Prevozna sredstva i njihovo vidljivo stanje
6.	Grad (grad odrastanja)	Primeri pogona proizvodnje, profesionalna analiza kompozicija	Fabrike i njihovo vidljivo stanje
7.	Pismo prijatelju	Proizvodnja umetničkog rada kao posledice komunikacije, mail-art produkcija	Društvene mreže, društveni prostor, spomenici kulture, društvena reprezentacija
8.	Identitet	Službena putovanja, proizvodnja umetničkog rada, foto dokumenti u funkciji postprodukcije	Akutno društveno stanje
9.	Opsesija dokumentovanjem gradskih prizora	Produkcija radova konceptualne umetnosti, programiranje, proizvodnja teksta	Stanje društvene komunikacije

7. Pisma prijatelju, primeri pisama

21.11.2014, Smederevo

12:46

Dragi Marko,

Moj otac je pio vodu sa sredine velike reke. Nije to bio neki pusti, srednjovekovni svet šuma i slivova, već se taj mladić trudio da prepliva Dunav nekoliko kilometara uzvodno od Železare, kraj njenih teretnih brodova. Bilo je to pitanje časti za decu odraslu u vinogradima što su se niz peskovita zelena brda prostirali do obale.

Nisam odrastao ni sa tim privilegijama niti sa tim smelostima. Kada je NATO srušio mostove i kada su fabrike stale, reka je par godina kasnije počela da cveta. Za moju generaciju nikada Dunav nije bio tako čist kao u prvim godinama novog veka. Bila je to ironija rata. Meni je smetala ta fina zelena koprena koja je osvajala obale.

Zimi sam često umeo da sedim i posmatram ogromnu ledenu površinu od koje riba nije mogla da diše. Baba mi je pričala, a ja to nikada nisam proveravao želeći ipak da sanjam taj teški san, kako su pre Drugog rata trgovci često po tom ledu konjima nosili grožđe i voće u preko, austrugarskim i prečanskim Srbima trgovcima. A jednom je, govorila je baba, čitava jedna svadba na konjskim zapregama propala kroz tanku ledenu površinu i nestala zauvek u smrznutoj reci.

Posmatrajući, kao smederevsko dete, tu užasnu plavkastosivu snežnu površinu u izmaglici, pod kojom je tutnjala ogromna voda, stalno sam pokušavao da zamislim kako nad njom preleće velika seoska svadba sa konjima i praporcima i da zamišljam kako do mene, sve do obale, prodiru jedva čujni i od vetra iskidani zvuci svadbarske muzike.

Pozdravlja te tvoj drug

(...)

2.10.2016, Beograd

12:46

Dragi Marko,

Razmišljao sam jutros o pismima koja sam ti poslao. Nameravam da njihove slike i sadržaj

prikažem u KCB koji se nalazi u centru Beograda, pa sam jutros pregledao dokumentaciju koju čuvam. Na trenutak me je uplašilo previše istorije ili previše sećanja u arhivi i zato utisaka koje stičeš. Pitam se, zašto me nije više zanimalo da ti prepričavam sadašnjost, socijalni i politički kontekst moje zemlje, probleme sa Savamalom, migrantima ili zatvorenim muzejima? Sudovima, medijima, korupciji? Verujem sada da je to samo zato što o tome više i nema šta da se kaže već da stvari treba jasno i hitno menjati. Umetnost nas je o tome već godinama svakodnevno upozoravala, objašnjavala nam, usmeravala nas i meni to nije smetalo da stvaram onako kako mislim i osećam i verujem da neće ni nadalje, ali me je sada zanimalo nešto, čini mi se, drugo: želim da ti sada prenosim jednu sliku ličnog iskustva iskrenosti i afirmacije iskrenosti sa kojom se prirodno neće svi složiti ako je vide i tumače. Stalno sam se pitao je li iskrenost uopšte moguća na našoj mreži. Je li ona uopšte više moguća u javnoj sferi? Mene je zanimalo mogu li izreći nešto autentično, a što ne smatram oprečnim bilo čemu a naročito ne nekom već vladajućem i standardnom diskursu u umetnosti. Već sama ta pozicija može se tumačiti kao apologetska ili pokoravajuća kako bi je nazvao moj omiljeni pisac. Ali, nasuprot tim mogućnostima ja sam pokušao da ti kažem nešto o svojoj ljubavi prema okruženju u kome postojim. U tom okruženju sam stalno tražio arhetipske slike dobra. Možda se zato prošlost tako jasno nameće kao uzorna. Ljubav o kojoj govorim je naravno teška i bolna ali postoji i nadahnjuje me. Hoću da se sada držim baš nje, izgleda mi kao da smo je sklonili iz prostora između nas.

Tvoj drug

[2.2.1] *Без назива* [посвета Вилијаму Морису]

Рад *Без назива* [посвета Вилијаму Морису] већ сам раније детаљно описао као један од радова који поступком репетиције цртежа према интуитивном флоралном или биолошком моделу који цртежом обликујем ствара могући патерн примењив на шири просторни контекст галерије или друге врсте унутрашњег простора.

Из данашње перспективе Морисов¹⁶² уметнички опус може се тумачити као „синтезни”, па и „мултимедијални” и то не само на нивоу идеје о синтези уметности већ као синтезе обликоване у функцији јасног и ангажованог утопијског пројекта са

¹⁶² Вилијам Морис (1834–1896) енглески је сликар, архитекта, песник и писац. Заједно са Џоном Раскином био је вођа удружења уметника Покрета уметности и занатства (*Arts and Crafts Exhibitions Society*) које се залагало за повратак занатској делатности уметника по узору на средњовековне мајсторе.

очекивањем друштвене промене. Морисов уметнички ангажман се покреће из студија архитектуре али је он у Енглеској преваходно био препознат као песник и писац да би се тек касније његова личност везивала за значајне радове из области уметничког занатства и дизајна, као и широке утицаје које је тај рад имао у променама у уметности на крају XIX века припремајући појаву сецесије а касније Баухауса.

Али, узорност овог примера професионалне ширине уметника не мислим да је довољна да се уметнику 2017. посвети уметнички рад, иако је из моје биографије и овде приказаних интересовања поступак сасвим разумљив. Из данашње перспективе делује готово злокобно идеја о Морисовом отпору „индустријализацији” и повратку на „средњовековне узор” и поред уверења да је тај отпор израз његове материјалистичке филозофије и на крају социјалистичке друштвене идеологије која је у индустријализацији Енглеске деветнаестог века видела суноврат радничке класе. Компарација би се могла извести из светске финансијске кризе крајем прве деценије XXI века у којој се нова технолошка револуција, као дигитална револуција, већ усталила до мере да готово сасвим нестаје опчињеност друштва, па и уметника, њеним прогресивистичким програмом, а да иза те опчињености остаје видна неправедна прерасподела богатства, преминација услужног сектора у глобалним размерама од великог утицаја на запошљавање и услове живота, све до готово фактичке реализације нових (орвеловских) облика друштвене контроле. Из ове перспективе, Морисово деловање изгледа сасвим симптоматично, па и антиципаторско. Оно указује на уверење да нове технологије па, на пример, и тзв. „нови медији” у уметности не могу имати сами по себи капацитет друштвене промене а да њихова идеологизација базирана искључиво на уверењу у њихов апсолутни прогресивизам постаје замка и, у крајњем, основ за одржање неправедног друштвеног поретка у условима све лошијег живота људи.

Ако сам 1994. у Морисовом раду видео вишедимензионалност која у себи преклапа медије архитектуре и визуелних уметности и може да буде основ сасвим личног синкретизма, па самим тим и основ за покушај ликовне имитације, деконструкције и актуелизације модела, 2017. овај модел рада могао је да има далеко шире импликације. Извлачењем рада из личне архиве, као рада који никада није излаган, учинио сам захтев за редефиницијом такве врсте исказа који се нужно чита у сасвим другачијем уметничком и друштвеном контексту. Унутар тог новог контекста ја сам рад интерпретирао као парадигматичан модел који захтева нови увид у статус

медија у уметности. Биће постављен да покаже уверење да медијски основ уметничке интервенције не може бити пресудан за сам наратив.

[2.2.2] *Без назива* [Извесне последице]

Рад *Без назива* [Извесне последице] настао је као селекција шест снимака из обимне фото-архиве под називом *Остаци текста* коју сам формирао у периоду 2015/2016. године. Ова архива, као и већина претходних, није успостављена са неком прецизном намером да буде артикулисана у дефинисани ликовни рад, иако је пратила наратив једног броја претходних архива. Ту превасходно мислим на серије фото-документација под општим називом *Deleting Language* и *Destructed Belgrade Poem Monument* о којима сам писао. Основна разлика могла би се препознати у померању фокуса са јавног простора као поља истраживања, и то пре свега простора у уметности графита, на непосредан лични простор.

У радовима који као материјал користе уништене јавне поруке, тежио сам исказивању стања јавне комуникације унутар заједнице и, последично, трагичном одсуству јавне комуникације. Идеја да се естетизује овај статус полазила је од уверења да оваква врста „упозорења” у форми визуелних уметности има конструктивну друштвену функцију баш на нивоу комуникације коју, на супрот свом видљивом садржају, омогућава. У раду *Без назива* [Извесне последице] фокус истраживања је померен ка питању личне одговорности посредоване исписивањем различитих врста приватних порука и комуникације у јавном простору путем различитих врста друштвених мрежа. Током две године вршио сам снимања екрана угашених личних апарата, махом андроида, како бих под различитим светлосним условима бележио видљиве отиске прстију након комуникације или рада. Јасно видљиви отисци стварали су веома занимљиве призоре преклопљене са рефлексјама огледалних површина екрана. Ови отисци бележили су једину или „извесну” непосредну последицу рада или комуникације. Све остале последице остајале су изван поља непосредности – у виртуелном простору интернета или у дигиталним записима који су увек неконтролисани, нестабилни и са неизвесном егзистенцијом чији је опстанак независан од наших напора чувања (бекаповања) података које производимо.¹⁶³ Ово се нарочито

¹⁶³ У вези са осећањем несигурности у чувању дигиталних база, које су у потпуности замениле аналогне формате записа радних или приватних података, у последњих неколико година извео сам и јавно

односи на статусе комуникације на друштвеним мрежама и у имејл кореспонденцији, као подацима који нужно „пропадају” у дубину виртуелног простора или у тој дубини „нестају”. Једнако важна у осећању „несигурности” дигиталних записа постаје и чињеница њиховог непрегледног гомилања које не омогућава контролу чак ни сопствене продукције информација. У оквирима ових нестабилности, унутар видљивих хетеротопија, рад *Без назива* [Извесне последице] представља једине, сасвим извесне, последице производње информација.

У проширеној интерпретацији рада би се свакако могло говорити о идеји форензичке реконструкције снимака отисака прстију на екранима који би нас могли довести, у неким идеалним форензичким условима, до веродостојних података о написаном. Том могућношћу се у овај рад уводи запитаност над моћима реконструкције прошлости, личне историје или чак приватне археологије. Једнако се, са друге стране, у рад уводи запитаност над смислом и последицама надзора и друштвене контроле нових медија.

Референце за овај рад могу се истраживати у оквиру уметничких појава које разматрају појам и ликовно дефинишу облик или не-облик и идеологију тзв. „последње слике”¹⁶⁴ или „последњих слика која се још могу насликати” Еда Рајнхарда. Одлука да се оквир фотографија постави у квадратни облик и рам, премда су саме у лендскејп формату који одговара пропорцијама андроида, сугерише супраматиистичке референце призора, а форму екранског оквира као реципрочну квадратном идеалу авангарде. На крају, нужна је, па и наглашена, повезаност са праксама енформела који као покрет означава својеврсан нихилистички поглед на друштво након Другог светског рата и покушај да сирови материјализам уметника постане једини могући исказ, без форме и наратије. Овај чин је јасно референтан након догађаја деведесетих и каснијих транзицијских промена па се код рада *Без назива* [Извесне последице] може тумачити и

приказао један број радова који се бави овом проблематиком. Ту пре свега мислим на серију радова под називом *Вечити формати*. Најзначајнији рад ове врсте састоји се од зидне инсталације три фрижидера, са стакленим вратима, препуњеним мојом целокупном дигиталном архивом бекапованом на огромном броју CD или DVD формата. Рад је представљен на изложби [STRAN OD NIŠTA] у Салону Музеја савремене уметности 2011. године. На изложби је, такође, представљен и рад који се бави архивирањем вишегодишње комуникације на друштвеним мрежама под називом *ФБ архива*. Рад се састоји од великог броја одштампаних страница различитих садржаја, од приватних комуникација до фотографија, емитованих на приватном Фејсбук профили. Читав одштампани материјал постављен је у велики број регистратора који су постављени на столове са огледалним површинама, чиме је посетиоцима омогућен приступ аналогној архиви преузетој са дигиталних медија и тиме „сачуваној” од „несигурности” и „нестабилности” дигиталног записа.

¹⁶⁴ Види нпр.: *Mijušković, S., Prva „poslednja 'slika'”*, Beograd: Geopoetika, 2009; *Danto, A. C., After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1997.

кроз кључ односа према личној или уметничкој одговорности према друштву, па и односа према последицама тих одговорности.

[2.2.3] *Без назива* [Једна столица]

На Октобарском салону 2014.¹⁶⁵ извео сам рад *Без назива* [школске столице]. У испитном раду под називом „Серија уметничких радова *Без назива* [посвета Џеду Мартену]” из предмета *Методе уметничког истраживања II* код ментора проф. др Милете Продановића 2016. године, дао сам опширан преглед процеса који ме је довео до уметничке продукције овог рада па ћу тај део текста пренети у целини као индикативан за поступак реализације већег дела изложбе *Непосредни контексти* па и рада *Без назива* [Једна столица]:

(...)

Школске 2012/13. године ангажован сам од стране Грађевинско-архитектонског факултета у Нишу да реализујем припремни курс из наставе цртања и да као наставник „по позиву” водим изборни предмет Ликовне форме II (Боја у архитектури). Ово је захтевало да викенде проводим на факулету у Нишу. С обзиром да кабинет који ми је стављен на располагање није био у близини простора студија у коме се настава одвијала, паузе у раду углавном сам проводио у великим празним салама за наставу где сам најчешће читао или са висине петог спрата зграде посматрао призоре полуурбане територије са северне стране града. Хоризонтом је доминирало благо заталасано побрђе које је делимично покривао нови део града и на коме су се простирале велике пољопривредне парцеле и забрани.

Огромно време које ми је било на располагању често је протицало у несвесном и контемплативном посматрању елемената школских сала у непосредном окружењу. Факултетске сале су веома симплификовани простори, састављени од малог броја функционалних елемената, који тек при реализацији наставе постају живописна места. Када се настава заврши, ти простори одају утисак испражњености и одсуства.

¹⁶⁵ **Stvari koje nestaju / 55. Oktobarski salon**, kustosi Nikolaus Šafhauzen i Vanesa Džoan Miler, organizator Kulturni centar Beograda, izložba u Muzeju grada Beograda, Resavska 40b, Beograd, 19/9 – 02/11/2014.

Сале су махом величине 8x12м или 8x24м. Улаз је оријентисан ка углу на страни катедре. Уз улаз, у углу, постављен је мањи лавабо и канта за ђубре у уском простору обложеном белим керамичким плочицама до висине од 1.40м. Списак функционалних елемената типичне сале је на први поглед веома сужен: школске столице и столови оријентисани су ка мањој катедри која је често само школска клупа којој столица даје оријентацију ка простору сале. Иза катедре, која је стандардно постављена на платформу одигнуту од паркетног пода за један степеник, налази се школска табла постављена најчешће дуж читаве ширине сале. Табла је обично зелена, ређе црна, а понегде бела уколико је новија и предвиђена за бордмаркер. На зиду наспрам улаза по читавој дужини налази се, над високим зидним парапетом са радијаторима, низ тамних алуминијумских прозора изведених као део хоризонталне траке фасадне зид-завесе. Замрачење је омогућено венецијанер ролетнама или тешким тамноплавим и ређе црним завесама. Расвета у сали је неонска, са белим металним усмеривачима светла и нешто је гушћа над школском таблом. Број прикључака за струју у салама је скроман и најчешће оријентисан при катедри. То је фактички све.

Готово из досаде сам, у паузама читања и јела, почео да фотографишем пејзаж који се простирао према мном у лендскејп формату стакала зид-завесе. Удаљеност брдовите територије иза гушће насељеног градског поља износила је, по мојој процени око четири или пет километара што је била удаљеност на којој сам могао да приметим појединачне куће и објекте у брдима, групе згуснуте вегетације, па чак и понеко веће возило чије се кретање повремено назирало дуж трајекторија пејзажа. Видљивост је, због северне оријентације подручја, била добра јер се јака светлост сунца на југу најчешће јасно преламала по брдима. Ова светлост је укидала јасне контуре облика и пикселизовала их, а облици су се најчешће губили у дубинској перспективи и под густином осветљеног ваздуха.

За снимке сам користио дигитални апарат ознаке Canon 300D, са стандардним објективом 18/55 релативно ниског квалитета, који сам користио већ од зиме 2012. Нисам имао амбиције да обезбедим себи квалитетнију опрему јер сам уочавао да са тим скромним средством могу да обезбедим довољно квалитетне фотографије за касније уметничке интервенције или обраде и колажирања у фотошопу. Одговарао ми је распон објектива с обзиром да сам углавном фотографисао простор и архитектуру која на

фотографијама није имала превелике деформације, а објектив се показивао као знатно лошији при сликању детаља. Није била спорна оштрина самог приказа на фотографији колико деформација објекта. Нисам био спреман да користим различите објективе при снимању, а посебно не екстерну расвету или статив, у уверењу да фотографисање не треба да има одлике професионалног поступка, а да је за мене битнија брзина снимања и олакшано коришћење технике.

Касније сам евентуалне незадовољавајуће деформације на фотографијама исправљао и обрађивао у фотошопу и стандардно подешавао нивое дигиталног приказа. Ово је значајно утицало на утисак посматрача о фотографисаним објектима. Они су добијали изглед донекле нестварне конкретности и присуства које је мене у потпуности задовољавало.

Начелно сам о фотографисању размишљао само као о поступку који је мултимедијалан већ самом чињеницом да фотографију користим као технички поступак у креирању уметничке идеје а ретко као ствар која сама по себи има одређени уметнички квалитет и значење. Фотографија за мене представља искључиво технички поступак у обезбеђивању визуелног материјала за реализацију просторне визуелне инсталације која често није искључиво састављена од фото-материјала или фото-принтова, колико од односа у асамблажу или инсталацији фотографског материјала и других материјалних компоненти целовитог дела попут метала, дрвета, дигиталне опреме и слично. Уопштено, нисам себи придавао значај професионалног фотографа, па чак ни нарочито талентованог фотографа, колико сам улогу снимања видео као начин обезбеђивања материјала за рад у уметности.

После неколико месеци проведених у краћим и спонтаним реализацијама фотографија градског пејзажа и територије на хоризонту, лагано сам поглед повлачио у унутрашњи простор факултетских сала поступно фотографишући различите просторне догађаје попут импресионистичких белешки продирања светлости кроз венецијанере на прозорима, осветљења у сали, простора сале, да бих убрзо концентрацију погледа усмеравао ка стандардном школским асесоару – елементима намештаја и мобилијара унутрашњег простора архитектуре школских сала. Пре свега, започео сам са снимањем школских табли, што је била тема коју сам реализовао и презентовао и раније, између 2009. и 2011. године. Тада су снимци школских табли имали другачију функцију и уметнички стејтмент што ћу показати касније када будем презентовао резултате

истраживања.

Ово повлачење погледа ка детаљу текло је ка фотографисању површина пода, простора лавабоа а потом снимака површина школских столова из ортогоналне позиције (пео сам се на столице и надвијао над табле трудећи се да што исправније на снимку дочарам радну површину). Касније се поступак развијао на начин да се моја пажња концентрисала на школске столице, прво на столице као целовите предмете а касније на наслоне столица чија је типологија већ на први поглед била веома занимљива.

Лоша материјална ситуација у друштву утицала је на околност да је већи део факултетских простора имао веома стар и готово потрошен мобилијар, а као мобилијар махом обезбеђиван још током шездесетих до осамдесетих година прошлог века он је визуелно и дизајнерски био веома разноврстан. На мобилијару су се примећивале бројне реконструкције, често комбиновање очуваних детаља које су вршили мајстори – столари или тек приучени домари, и на крају, наравно, значајна оштећења, случајне или намерне огреботине на дрвеним површинама или цртежи, текстови и поруке, мање или више пажљиве интервенције настајале практично од првих дана набавке мобилијара, доколицом или страстима огромног броја генерација студената.

Читав овај свет детаља, који је био апсорбован у наизглед испражњеним просторима учионица учинио ми се као бескрајно богат и занимљив.

(...)

Стицај околности је био пресудан и у мом првом излагању једног рада из серије *Без назива* [посвета Цеду Мартену]. Почетком лета 2014. био је расписан конкурс за излагање на 55. Октобарском салону у Београду. Распис конкурса пратила је тема бечког кустоса Николаса Шафхаузена, директора бечког Кунстхалеа, под називом „Ствари које нестају”. Чим сам прочитао распис било ми је јасно да се моје фотографије наслона столица, у ситуацији у којој до тог тренутка уопште нисам знао шта бих радио са огромном базом изведених и архивираних фотографија, као објекти непогрешиво уклапају у кустоску тему Салона, чак до те мере да сам повремено мислио како ће готово банална директност моје поруке, као одговора на тему, лоше утицати на перцепцију рада. Међутим, не само да је рад прошао веома уску селекцију већ је на затварању Салона добио награду Културног центра Београда. Тиме је рад омогућио директно излагање у Галерији КЦБ у новембру месецу 2016. године. Такође, тиме сам добио и прилику да наставим са истраживањем и након њега покажем значајнији део радова из серије *Без назива* [посвета Цеду Мартену].

Мој фактографски опис рада припремљен за конкурс за учешће на 55. Октобарском салону имао је овакав садржај:

Серијом фотографија Без назива (школске столице), из 2014. забележен је низ истовремено једноличних и различитих наслона столица коришћених и делимично расходованих из факултетског (школског) инвентара.

Рад бележи утицај употребе, људских интервенција и времена на инвентарским предметима коришћеним у сврхе образовања. Ефемерни предмети из домена производње и потрошње знања забележени су у стању у коме се примећују различити ефекти коришћења, од додира људских тела (леђа) до оштећења коришћењем или преносом. Видљиве су и мајсторске интервенције на предметима које су им продужавале трајање.

Фотографије су изведене у природној величини фотографисаних објеката преузетих из локалног амбијента у коме аутор врши улогу у производњи и потрошњи знања.

Почетна иницијација рада догодила се у текстовима савременог француског писца Michel Houellebecq.

Овај наглашено интимизован опис рада који је следио након начелних методских анализа у поменутом испитном раду, афирмише поетику „непосредности” као пресудне за увид у изложбу *Непосредни контексти*. Радам *Без назива* [школске столице] представио сам селекцију 12 фотографија поређаних у два низа које документују типолошке разлике и карактеристике објеката у духу представљања архивске грађе. Њихове стилске карактеристике, типичне за дизајн седамдесетих година прошлог века, непосредно их повезују са референтним оквиром концептуалистичких пракси из истог периода. Ова чињеница указује и на намеру да се овај период у уметности третира као историјски, па чак и „традицијски” а да тај рад свакако буде интерпретиран из те перспективе. Једна специфичност унутар поставке односи се на увећање објеката на фотографијама за око 15% у односу на реалне моделе. Ова разлика ствара занимљив контекст перцепције у коме увећање није схватљиво на први погледа али рачуна на снажно визуелно дејство на посматрача. Такође, сама поставка у два равномерна низа даје сугестију јавног простора у коме су наслони столица окренути ка посматрачу, а група наслона сугерише улогу посматрача пред сугестијом аудиторијума са одсутним слушаоцима или гледаоцима. Ова одсутност

изазива снажну сугестибилност идеје „присуства” човека или групе људи, а тиме и присуства посматрача у односу на инсталацију и објекте посматрања.

Рад *Без назива* [Једна столица] представља варијацију првобитне поставке без намере да је унапреди колико да прошири поље интерпретације представљених фото-докумената. Намах очита повезаност са чувеним примером *Једна и три столице* Џозефа Кошута¹⁶⁶ је свесно директна, али покушава да овај концептуалистички наратив тумачи дословно, чак „буквално”, са интенцијом да повеже рад са савременим контекстом перцепције у коме су чисти јазички, аналитички и филозофски оквири у уметности већ остварени па самим тим и „превазиђени” као и њихово постмодернистичко усложњавање или еклектицизам. Са том намером је рад под радним називом *Плава столица* представљен као две фотографије плаве школске столице, обе у природној величини, где је столица на једној посматрана са предње а на другој са њене задње стране. Фото-објекти подигнути су за око само 30 цм од пода чиме је извршена непосредна веза објеката са телом посматрача, а подизање сугерише идеју да је објекат посредован уметничком фотографијом. Тиме се и у овом раду као у претходно описаном инсистира на посматрачевој перцепцији простора. Још један важан механизам у раду поставља класично питање перцепције ренесансне перспективе код једног (појединачног) објекта сниманог са различитих позиција и самим тим питање могуће перцепције реалности објекта овде посредованог фотографијом. Разлике између два модела су огромне и постављају посматрача у простор хетеротопије покренут оптичким механизмима перцепције.¹⁶⁷ Ова тема није мишљена као покушај релативизације феномена реалности објекта већ је пре увод у могуће истраживање те реалности.

Изложени рад под радним називом *Сломљена столица* у потпуности прати претходни дискурс стављајући у, донекле пренаглашени, фокус само стање уништеног наслона столице, која је при томе столица на којој још увек може да се седи и која је снимљена као предмет непосредне употребе. Овај рад у извесном смислу врши дијалог са концептском уметношћу и преиспитује њен однос према друштвеној реалности или сугерише њен однос према темпоралности објеката као честих елемената истраживања.

¹⁶⁶ **Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965;**

¹⁶⁷ Види Фукоов текст: **Foucault, M., Of Other Space**, in: Dehaene, De Cauter, (ed.), *Heterotopia and the City*, London and New York: Routledge, 2008, p.13–31.

[2.2.4] *13 наставника архитектуре из реда ванредних професора на Архитектонском факултету у Београду*

13 наставника архитектуре из реда ванредних професора на Архитектонском факултету у Београду из 2016. је рад који је дословна интерпретација рада фиктивног Уелбековог уметника Цеда Мартена из његове фиктивне уметничке *Серије једноставних занимања* о чему сам већ писао. Овај рад уједно представља и најдословнију интерпретацију идеје „непосредности” јер се на сасвим дослован начин врши одабир групе или серије портрета из мог непосредног радног окружења и из реда моје непосредне радне функције. Рад се природно бави питањем истинитости у уметничком представљању које се пренебрегава одсуством фикционалности у концепту. Он каже: „Истина је да у новембру 2017. године на Архитектонском факултету у Београду ради 13 наставника архитектуре мушког пола у звању ванредног професора не рачунајући уметника, ванредног професора Милорада Младеновића. Ово су портрети те групе.” Овај исказ представљен портретима сликаним акрилом може се разумети као непосредно истинит исказ подложен темпоралности која мења његов квалитет у квалитет документовања или архивирања те истинитости. Већ у периоду његове реализације на изложби проф. Милан Вујовић прелази у ред редовних професора па је овај поступак забележен формалним издвајањем његовог портрета из представљене целине. И сам начин сликања одражава тенденцију да се забележи документарност целине без намере да се у начин сликања уведе неки нарочит израз зависан од субјективне перцепције уметника. Портрети су преузети као фотографије из званичних докумената и према њима је изведен читав низ, уз коришћење једноличне технике и једнообразних поступака који све портрете сравањују на ниво знака. Аутентичне позадине су поништене у односу на фото-моделе.

Рад *13 наставника архитектуре из реда ванредних професора на Архитектонском факултету у Београду* налази се на размеђу референтних модела *Аутопортрета* Миће Поповића и портрета социјалистичког реализма након Другог светског рата. Пренаглашени реализам има своје утемељење у избору јасно дефинисане групе која се може квалификовати као социјално одређена јер се ради о наставницима истог звања на истом факултету, али не и идеолошки нити субјективистички, јер се ради о лицима чији уметнички, радни и лични идентитет не може ни на један начин да се поопшти. Они су потпуно различитих година, социјалних услова, непосредних

радних функција, уметничких сензибилитета и референтних биографија¹⁶⁸. У том смислу, њих као групу једино одређује радно место и звање, а то је група којој и сам као аутор припадам. Зато рад може имати и интроспективни садржај при интерпретацији али он, без обзира на тај ниво интерпретације, свакако представља најјаснију представу непосредног контекста самог аутора.¹⁶⁹



Нека врста годишњице / децембар 2016, ауторски рад са кустосом С. Вуковићем.

[2.2.5] *Каталог једноставних ликовних елемената*

Парафраза назива поменуте серије уметничких радова у Уелбековом роману примењена је на рад *Каталог једноставних ликовних елемената* настао из обимне фото-архиве формиране у периоду 2015/2016. године. Испрва сам начинио снимак једне занимљиве трамвајске столице карактеристичног дизајна преузетог из поп-културе седамдесетих, а чији је последњи сиви слој боје био уништен коришћењем и интервенцијама путника па су се испод сиве површине назирали слојеви зелене и црвене. Уређујући снимак, на почетку сам га повезивао са серијом радова *Кондензација* о којој сам писао опширно, пре свега због јавног контекста градског превоза и артифицијелизације случајних и намерних трагова путника, али сам на трагу

¹⁶⁸ Ова фактичка разноврсност један је од кључних разлога да се у реду инсистира искључиво на мушкарцима како би се поопштила приказана сличност у групи а разлике могле на нивоу субјективне и приватне улоге.

¹⁶⁹ На трагу овог рада изведен је током 2016. године концепт за конкурс **Нека врста годишњице / у оквиру кустоске концепције Viva Arte Viva / Конкурс за предлог пројекта за представљање Републике Србије на 57. Међународном бијеналу савремене уметности у Венецији 2017. године (пројекат за Павиљон Републике Србије)**, децембар 2016, ауторски рад са кустосом С.Вуковићем; на коме је овај рад ушао у ужи избор жирија. Рад се бави репрезентацијом радног особља важних институција Републике Србије: САНУ, Народног музеја, Народне библиотеке, Народног позоришта и Архитектонског факултета у Београду.

промишљања идеје „непосредности” дошао до закључка да затечени комплементарни контраст на фотографији могу да повежем са својим непосредним радним искуством и простором. На Архитектонском факултету је у домену моје матичне области ликовних уметности још од поменутог професора Феђе Соретића спровођена настава у области теорије боје по угледу на концепт припремне наставе Баухауса, па иако је ова настава током три деценије битно унапређена и осавремењена, део је остао посвећен истраживањима основних колористичких односа онако како су их тумачили Јоханес Итен и Јозеф Алберс. У том смислу сам донео одлуку да извршим серију снимања и формирање фото-базе која се тиче прецизних колористичких односа према Баухаусу пронађених у савременом градском простору, на једнообразном елементу столице из јавног превоза. *Каталог једноставних ликовних елемената* сам формирао према списку који сам у двогодишњем периоду успео да документујем, на пример:

- Светла ахроматска сива са црвеним детаљима рукохвата
- Светла ахроматска сива са акцентима црвене и зелене у комплементарном контрасту
- Валерске варијације ахроматске сиве
- Ахроматска сива у две различите валерске нијансе
- Секундарна наранџаста боја са мањим тачкастим акцентима беле и светлољубичасте
- Основна црвена боја
- (...)

Конципирање рада није претпостављало никакве непосредне педагошке или едукативне користи иако није могло избећи наратив о педагошкој опреми, средствима или училима каква су плоче школских столова, школске столице, гелендери, сунђери и креде или табле. Радило се о првенственој намери да се успостави однос између елемената знања примењиваних у наставном процесу и непосредних појава у јавном простору или са самом реалности јавног простора. Ова индикација указивала је на немогућност издвајања знања као приватног капитала од непосредне (колективне, на пример) реалности као контекста који омогућава непосредно опажање у коме се непосредно опажање показује као услов знања или са-знања.

Радови *Без назива* [школске табле], у различитим варијацијама, биће замишљени као производи истих промишљања у односима производње и потрошње знања, где се успостављају различите врсте релација у којима педагошка средства попут школских табли или учила, као што су фотографије на пример, постају предмет медијације и

интроспекције: између наставника и знања, између наставника и студената као и између студената и знања. Отуда ће серија радова са употребом школских табли бити једнако на трагу идеје о непосредности тих релација.

[2.2.6] *Смедеревска железара у златном пресеку*

Рад *Смедеревска железара у златном пресеку* формиран је као лајтбокс са дигиталним цртежом на фотографији штампаној на провидној самолепивој фолији. Фотографија је снимљена 2016. године на путу за Ниш у који сам пошао из Смедерева, Снимак је сачуван као један из серије коју сам, у брзини, начинио са велике удаљености обилазнице око Фабрике и из возила у кретању које није омогућавало пажљиво кадрирање. Пошто је Смедерево град мог одрастања добро сам познавао положај Фабрике па сам се за снимање припремио на време. Ово сам чинио при сваком проласку поред Фабрике која је у рано јутро увек изгледала импресивно, другачија при сваком проласку, већ у зависности од временских прилика и тренутног процеса производње са више или мање дима који је скривао делове архитектуре и неба.

Због неадекватних услова снимања, ја сам махом одбацивао већи број фотографија, најчешће остављајући у компјутеру једну до две које би ми при прегледу изгледале занимљиво. Као и са већином осталих датотека, ни ову нисам формирао са неком специфичном намером, али ми је снимак који сам тада начинио деловао веома убедљиво и реалистично. Неколико дана пре тога сам на друштвеној мрежи постовао мање познату Мондријанову слику фабрике,¹⁷⁰ из његове ране сликарске фазе, која је у потпуности одговарала мом снимку, пре свега у атмосфери и сличном духу индустријске архитектуре. Квалитет мог снимка био је скроман, али је баш та околност учинила да атмосфера призора буде веома убедљива и без јасних назнака у призору ком би периоду снимак могао да припада. То га је додатно повезивало са Мондријановим примером.

Принципијелно сам архитектуру, уметничке објекте или занимљиве предмете снимао у централној перспективи како бих наглашавао њихово јасно присуство у простору, али је снимак Смедеревске железаре био веома снажно перспективно наглашен па сам сасвим интуитивно открио могућност да призор буде суперпониран са

¹⁷⁰ Piet Mondrian, *The Factory*, 1900.

неким аналитичким поступком који би одређивао пропорције снимљене архитектуре и чак квалитативно утврђивао параметре композиције. Утицај Мондријанове слике испочетка ме је наводио на помисао да се интервенција на фотографији изведе у духу његових апстрактних радова, али сам дошао до једноставног закључка да преко фотографије треба да изведем технички цртеж златног пресека, онако како се то чини при научним анализама композиција. Знао сам и да то суперпонирање два слоја треба да урадим у потпуности независно од композиције фотографије као предлошка, дословно и без анализе, упарујући ове две структуре као однос аналитичке структуре и случајно забележене форме. При изради се овај однос показао као потпуно логичан композициони резултат иако оба слоја рада нису имала јасне међусобне везе. Тиме сам постигао ефекат занимљиве сложене композиције која се поиграва са концептуалистичким методологијама.

Нивои ове реализације преклапају се са слојевима личног, радног и друштвеног простора или контекста. Један сасвим интиман снимак, чији је резултат готово потпуно случајан односи се на контекст града у коме сам одрастао, а чији се идентитет поистовећује са објектом фабрике једнако као са историјским комплексом Смедеревске тврђаве. Ту разлику између важности садржаја и ефемерности призора упоредио сам са математички прецизном, али и антрополошки и метафизички истинитом, структуром која покушава да га представи као узвишен. Овај технички процес интервенције произилази из коришћења готово заборављеног знања конструкције златног пресека у области архитектуре и уметности као процеса који је због свог метанаратива постао излишан у савремености. Ту савременост, међутим, не одређује нека нова врста реда – стање једне фабрике од које дословно зависи егзистенција читавог града видљиво је призором на коме су производни погони и њихов статус постављени у период фактичке предмодерности. У том смислу, призор описује реалан друштвени контекст, а мембрана златног пресека ту реалност поставља у фокус посматрања и анализе.

[2.2.7] *Писмо пријатељу*

Рад *Писмо пријатељу* конципиран је као производ анализе и употребе друштвених мрежа као контекста уметничког дела или контекста на који уметничко дело реагује. Тај рад, међутим, није дословно мишљен као рад интернет уметности (Internet Art или Net Art) већ је конципиран са уверењем да је простор интернета

изједначен са простором „реалности” или да дистинкција реално – виртуелно више није адекватна да опише разлике између ових контекста. Полази од претпоставке да се ради о различитим медијима којима манипулише уметност, једнако као и сам живот и понашање људи, па да се самим тим не ради о питању „реалности” тих медија, већ о њиховом „учинку”.

Пристап друштвеној мрежи Фејсбук (Facebook) од 2008. године омогућио ми је обимна истраживања овог простора нове „реалности” као медија, па и покушај да тај простор користим као контекст уметничких интервенција. Прва јавна презентација ових уметничких истраживања ван непосредног рада на мрежи односи се на амбијенталну инсталацију под називом *Излагање*¹⁷¹ у БЛОК галерији на Новом Београду 2014. године. Тим поводом објавио сам самиздат у облику ридера¹⁷² везаног за анализу контекста и импликација које производе друштвене мреже. Овде ћу представити делове тог самиздата од интереса за истраживање контекста Мреже:

И з л а г а њ е

(ридер поводом рада *Излагање* постављеног у Галерији *Блок* на Новом Београду у марту и априлу 2014)



И з л а г а њ е

Основни однос на коме се базира концепт овог уметничког рада тиче се простора излагања на мрежи и излагања у галеријском простору. Такође, следствено се проблематизује однос галеријског (артифицијелног) простора и животног простора као и однос простора мреже и

¹⁷¹ Младеновић, М., *Излагање*, фото-инсталација, Галерија *Блок* – Нови Београд, Београд, март–април 2014.

¹⁷² Младеновић, М., *Излагање*, текст и пратећи материјал у ридеру поводом рада *Излагање* у Галерији *Блок* на Новом Београду, Београд: Галерија *Блок*, 2014. (види такође снимак од значаја уводних говора са отварања изложбе: *Milorad Mladenović - Blok Gallery, N Bgd, mart 2014. god.*, реализација Галерија *Блок*, снимак на интернет адреси <https://www.youtube.com/watch?v=QTKhEnc8Oes> (преглед од 31. 07. 2016).

животног простора у коме се уметност појављује у функцији повезивања и медијације.

У околностима у којима је дошло до готово потпуног преклапања јавног животног простора и јавног простора друштвених мрежа улога уметности може бити таква да се уметност прилагођава и односи према том стању узајамности.

.....

Радикално издвајање поменутих простора и деловање у њиховим појединачним медијима није при томе оспоравано са становишта убедљивости поруке. Комуникација уметничким делом може се спроводити једнако у изолованом простору мреже као и у јавном животног простору. Често се уметнички рад заснива на поруци или језику тог издвајања. Порука је у таквим приликама углавном таква да одабир или селекција медија потврђује његово опште значење и ваљаност. На пример, рад у интернет окружењу може бити базиран на уверењу о прогресивистичкој улози таквог медија, док се окретање искључиво простору јавног говора и деловања усмерава ка критици савремених облика друштвеног комуницирања које се најчешће идентификују са телевизијом, интернетом, друштвеним мрежама и слично.

Насупрот раздвајању нивоа на којима се одвија комуникација овај рад покушава да делује у простору узајамности односа медијског простора мреже и јавног животног простора. У крајњој консеквенци, простор мреже је уроњен у животни простор и недељив од њега чиме постаје интегрални део животног простора.

До тренутка опште стандардизације нових медија комуникације, догодио се обрнути процес генезе окружења: уместо да животни простор генерише садржај мреже, мрежа почиње да генерише нови облик животног простора. Наравно да мрежа почиње да се храни садржајима који се у њу уграђују из животног окружења, али ова околност сада већ подсећа само на првобитну акумулацију садржаја а да већ више не можемо говорити о околностима у којима је животни простор тај који напаја мрежу, већ да се ради о нужној узајамности и градњи новог животног окружења.

Стање узајамности мреже и животног простора се може посматрати као дестабилизовано али се поставља питање да ли је уопште нужно квалификовати ову узајамност јер се више не може тачно дефинисати у односу на које објекте пажње или лејере је квалификујемо.

У битном сегменту „излагања” идеја поставке усмерена је ка истраживању стереотипа о функцији мреже.

Најчешћи стереотип односи се на критику утицаја мреже у глобалном јавном простору која најчешће произилази из уверења да је мрежа генерисана ради друштвене контроле. Чак и да је то сасвим тачно, њена сврховитост сада превазилази ову намеру у бројним правцима. Управљање друштвеним процесима није више апсолутно могуће, а остала је околност да мрежа представља базу надзора која је насупрот тој могућности садржајно непрегледна.

Мрежа је по природи политичка јер је јавна. Отуда се пре свега поставља питање моћи приватног а не системског групног, државног и глобалног управљања процесима јавне

комуникације. Из тог разлога постоји залагање за шифрирањем кодова комуникације којима се онемогућава надзор над приватним животом и јавним деловањем људи. Наравно да се ово залагање усмерава ка питању могућности друштвене акције уз помоћ мреже или у медију мреже.

На елементарном нивоу овај систем шифриране комуникације подразумева једну врсту неканонизованог језика којим располажу инволвиране, мање или веће, друштвене групе. Идеје се, на пример, не презентују разложно и уз помоћ уобичајних језичких конвенција већ у кодовима које група формира и разуме.

Веома је занимљив поступак у коме се одабиром апстрахованих симбола врши индивидуално препознавање или идентификовање циљне групе од интереса за појединца. Радикални приступ шифрирању подразумева идејно неутралне објекте – симболе (попут мачке, нпр.) код којих није могуће утврдити да ли се ради о стејтменту онога ко се представља објектом – симболом или о пуком случају. Овде објекат – симбол означава успостављање комуникације на нивоу шифрираног језика лишеног изричито јасне поруке.

Моје уверење односи се на идеју да проблем шифрираних информација претпоставља једноставнију или сложенију могућност дешифровања и то по дефиницији. Отуда сам био склон да радим на истраживању модела друштвене комуникације на мрежи који су нелогични до мере да не могу бити надзирани нити злоупотребљени а да уједно врше своју функцију јавне комуникације, интеракције или конкретног деловања. Подразумева се да облик овакве комуникације није могуће тражити у доменима језика права или логике, на пример, којим се онај ко комуницира штити од могуће злоупотребе. Императив мог истраживања односио се на идеју неустезања и избегавања пажње у јавним комуникацијским односима са питањем на који начин таква форма језика може да остварује слободу од ризика које са собом носи мрежа – од ризика приватне до ризика јавне злоупотребе. Начелно би одговор на овакав изазов био у домену иначе веома истраживаног психолошког, друштвеног или артифицијелног поља шизофреније које се штити праксом у којој је сама систематизација става немогућа.

Поставља се, међутим, питање како уопште долази до идеје да се мрежа и њен надзор или злоупотреба идентификују с обзиром на околност да мрежа представља само радикално проширење стандардних медија комуникације. Увек је могућ страх да претерана изложеност на свим нивоима јавне комуникације олакшава рад системима надзирања што је несумњиво тачно али се поставља питање има ли смисла идентификација и проглашавање медија као система надзора јер су сви комуникацијски медији (па и сама савремена уметност) једнако изложени таквим могућностима.

.....

Принцип којим је одговорено на питања функције мреже базира се на идеји остварења могућности јавног увида у приватност.

Према помињаним увидима о мрежи, стекао сам уверење да простор деловања може да постане неочекивани простор самоизлагања или у овом случају „излагања” где се форме

отворености, искрености или признања појављују као елементи принципа за које се не може утврдити јесу ли могуће кодирани или некодирани и да ли продукују кодове или не.

Ово је посебно значајно јер је основна функција друштвене мреже да буде простор за стварње презентационих модела који одређују типове и могућности сопствене комуникације.

У околностима непрегледности информација интимне стратегије нису видљиве или бар нису видљиве до оне границе од које постају широко препознатљиве, омогућавају друштвену пажњу или проузрокују неку врсту друштвене промене.

Симулација тог персоналног нивоа је од великог значаја јер представља модел који није кодиран на нивоу језика (шифрираног или не, свеједно) већ на нивоу емоција. Било који систем декодирања, био он приватни или јавни, законит или не, био он систем надзора или не, није у стању да декодира лажне или истините приватне емоционалности и њихове јавно исказане разноврсне процедуре.

Природа и начин представљања на мрежи нема елементе за квалификовање сопствене истинитости јер та природа претпоставља конституцију или генезу приватног идентитета и приватне реалности независне од неке, условно речено, истинитости реалне садржине.

На том месту мрежа постаје извор производње нове реалности која је истинита или не сама по себи и независна од онога ко ту нову реалност формира. У најрадикалнијем облику сваки појединац на мрежи постаје уметник који барата медијем производње идентитета, нове реалности коју емитује идентитет и самим тим постаје произвођач нове форме окружења или новог животног простора.

Такође, за рад је веома важна паралелност односа следећих парова: **уметнички рад – живот и уметнички рад на мрежи – мрежа.**

Тиме се претпоставља околност у којој се одређује смисленост пројектоване структуре. Као што се декодирањем уметничког рада утврђује његов однос према тзв. животној реалности, тако се декодирањем представљеног на мрежи утврђује смисао његовог односа према мрежи као окружењу.

.....

На крају, постоји могућност да сам чин излагања у галеријском простору постане оквир непосредне јавне комуникације у контексту онога што као садржај обезбеђује мрежа. У радикалном продукцијском облику галерија би била прекривена екранима на којима се непосредно емитују садржаји мреже.

Може бити интересантно питање шта показује замрзавање слике у односу на могућу интерактивност коју корисници могу да спроводе путем рачунара на мрежи. Претпоставка је да се тим поступком утврђује јединствени суд или немогућност суђења о садржају а не пуко преузимање визуелног и комуникација на тренутном нивоу. Дакле, стање суђења не обезбеђује нужни резултат већ прејудуцира концентрацију на целину садржаја.

Из тог разлога је веома важна околност да сам материјал излагања не може да се разматра на нивоу појединачних визуелних сензација већ на нивоу сензације о целини. Критика би могла да се односи на чињеницу да само визуелно скенирање мреже може да прејудуцира став о сврси и смислу мреже, али се овим поступком разматра целина деловања мреже, њено укупно дејство, а не било који од њених појединачних смисаоних наратива којима се презентује реални субјект, индивидуум који представља свој сопствени наратив. Тиме се, најчешће, губи и сама порука.

Зато би се могло рећи да стратегија „излагања” покушава да усмери пажњу према јасно заокруженом артифицијелном наративу.

Та пажња је окренута ка креативности тог наратива који својом игром са сврхом свог постојања покушава да комуницира са што ширим бројем објеката из животног окружења.



Детаљи фото-инсталације *Излагање* у галерији Блок, 2013.

Читав понуђени текст покушава да одбрани објективни, реални а не виртуелни, контекст мреже и пронађе начине за његову употребу. Он се добрим делом односи на разматрања и сазнања која промовише Џулијан Асанж (Julian Assange) о чијим сам ставовима и истраживањима писао у оквиру предмета *Технике писања под менторством др Саше Радојчића*.¹⁷³ Међутим, овај аспект проблема није базичан у раду *Писмо пријатељу* ако се изузме јасна веза између питања аутентичности (или искрености) и питања идентитета која могу бити разматрана искључиво у специфичном контексту друштвене мреже, унутар које се профилише и промовише ова релација а да је, при томе, сам контекст мреже јасно отуђен као приватни посед (власништво) са јасно означеним титуларом који контролише медиј.¹⁷⁴ Са друге стране, овај стејтмент као

¹⁷³ Види издање од значаја: **Asanž, Dž. (sa Apelbaum, Dž., Miler-Morgan, E. i Cimerman, Dž.), SAJFERPANKS / sloboda i budućnost interneta**, превод Z. Crnogorac, Beograd: Albion Books, 2013.

¹⁷⁴ Унутар поменутог ридера постављен је дијаграм идентитета који прате различити облици исказа (статуса) на друштвеној мрежи: 1. Ја сам слаб; 2. Ја сам неко други; 3. Ја сам луд; 4. Ја сам искрен; 5. Ја имам пријатеље; 6. Ја сам доушник; 7. Ја сам важан; 8. Ја сам песник; 9. Ја сам уметник; 10. Ја признајем.

дословна дефиниција друштвене мреже, омогућио ми је да развијем платформу у оквиру које је могућ рад у уметности са свешћу о релацијама конститутивним за мрежу.

Концепт рада *Писмо пријатељу* базиран је на директним прожимањима медија интернета и објективних (аналогних) уметничких интервенција на начин којим се врши дословно успостављање и промовисање везе у форми Mail Arta између мене као уметника и Марка Закерберга (Mark Zuckerberg) као власника друштвене мреже коју користим. Комуникација је очекивано једносмерна али објективизована слањем разгледница, писама и различитих врста предмета на Закербергову адресу у Пало Алтоу у Калифорнији.¹⁷⁵ Друштвена мрежа Фејсбук је у овом контексту коришћена не само као архива ове аналогне комуникације о којој сведочи огроман број чланова мреже, већ и медиј којим се архивира и документује читав процес.¹⁷⁶

Садржај пошиљки конципиран је према унапред успостављеном протоколу, који дефинише могуће релације у контексту мреже. Полази од претпоставке „пријатељства” и „једнакости” актера који омогућава да донесем одлуку о пријатељству са особом која објективно контролише медиј комуникације. Полази и од претпоставке „разлике” према којој се ради о објективно различитим особама које комуницирају у односу на њихов приватни, друштвени, економски па и политички и идеолошки статус. У основи ових разлика стоји питање идентитета који разлике додатно проширује на план географије, језика, националне припадности, обичаја, уверења и религије. Из тих увида произилази закључак да је протокол за комуникацију могуће формирати искључиво на бази комуникације путем размене појединачних идентитета с обзиром на то да ни један други основ за непосредну комуникацију није могућ. У том смислу, Закерберг се поставља у позицију Другог, а ја могу да профилишем искључиво сопствени идентитет и тај идентитет користим као основ за слање личних и индивидуализованих порука Другом.

¹⁷⁵ За кореспонденцију су коришћене три адресе Закерберга које су званично објављене на интернету.

¹⁷⁶ О одсуству примаоца (примаоца писма, прим. а.) види код: **Derida, Ž. Potpis, događaj, kontekst**, Delo, god. XXX, br. 6, Beograd, 1984. „Оно (писмо) треба да буде поновљиво – итерабилно – у апсолутном одсуству примаоца или емпиријски утврдивог скупа прималаца. Писмо које не би било структурирано читљиво – итерабилно – и након смрти примаоца, не би ни било писмо.” Сличан опис даје и за одсуство пошиљаоца. „Ишчезнућем примаоца и пошиљаоца дисквалификована су одређења контекста као конвенционалног и ограничавајућег”. У том смислу, у раду *Писмо пријатељу* је квалификован контекст – то је друштвена мрежа на интернету.

Већ сам раније у ридеру *Излагање* дефинисао принципе на којима се врши успостављање идентитета у оквиру друштвених мрежа па и утврдио околност да су друштвене мреже фактички медијуми за креирање идентитета чиме постају и свима доступни материјал у производњи уметности. Коришћење овог материјала нужно доводи до запитаности над сопственим идентитетом и до питања какав идентитет појединац жели да креира и промовише представљајући се и комуницирајући на мрежи.

Ова околност при конципирању рада *Писмо пријатељу* усмерила ме је ка стриктној презентацији сопственог идентитета обележеног географијом, језиком и националном припадношћу или обичајима и уверењима која из тога произилазе. Из услова тих личних идентитетских карактеристика које ће постати предмет размене са власником друштвене мреже као Другим, донео сам одлуку да успоставим обиман низ артефаката који на најједноставнији могући начин презентују мој идентитет а без потребе да тај идентитет трансформишем у пожељан у тежњи за представом његове аутентичности. У том смислу, његову профилацију сам извршио користећи низ локално „општепознатих” и махом стереотипних артефаката који се односе на контекст унутар кога се мој идентитет артикулише, као и један број у потпуности приватизованих или интимних наратива произашлих из непосредног контекста живљења. Оваква наизглед стереотипна платформа има своје оправдање у одсуству Другог и немогућности непосредне комуникације.

У периоду од готово четири године, између 2013. и 2016. Закербергу сам послао велики број писама, разгледница и објеката¹⁷⁷ који говоре о местима и догађајима из непосредног окружења. Највећи део артефаката односи се на разгледнице места која сам посећивао у том периоду. Те разгледнице су на донекле стереотипан начин представљале људе, градове, споменике или географију која их описује. У комуникацији сам користио српски језик и ћирилицу. Стил писања сам такође покушао да типизирам према својим афинитетима али и у односу на типичне узор. Као узоран, одабрао сам књижевни језик Милоша Црњанског трудећи се да проникнем у логику и

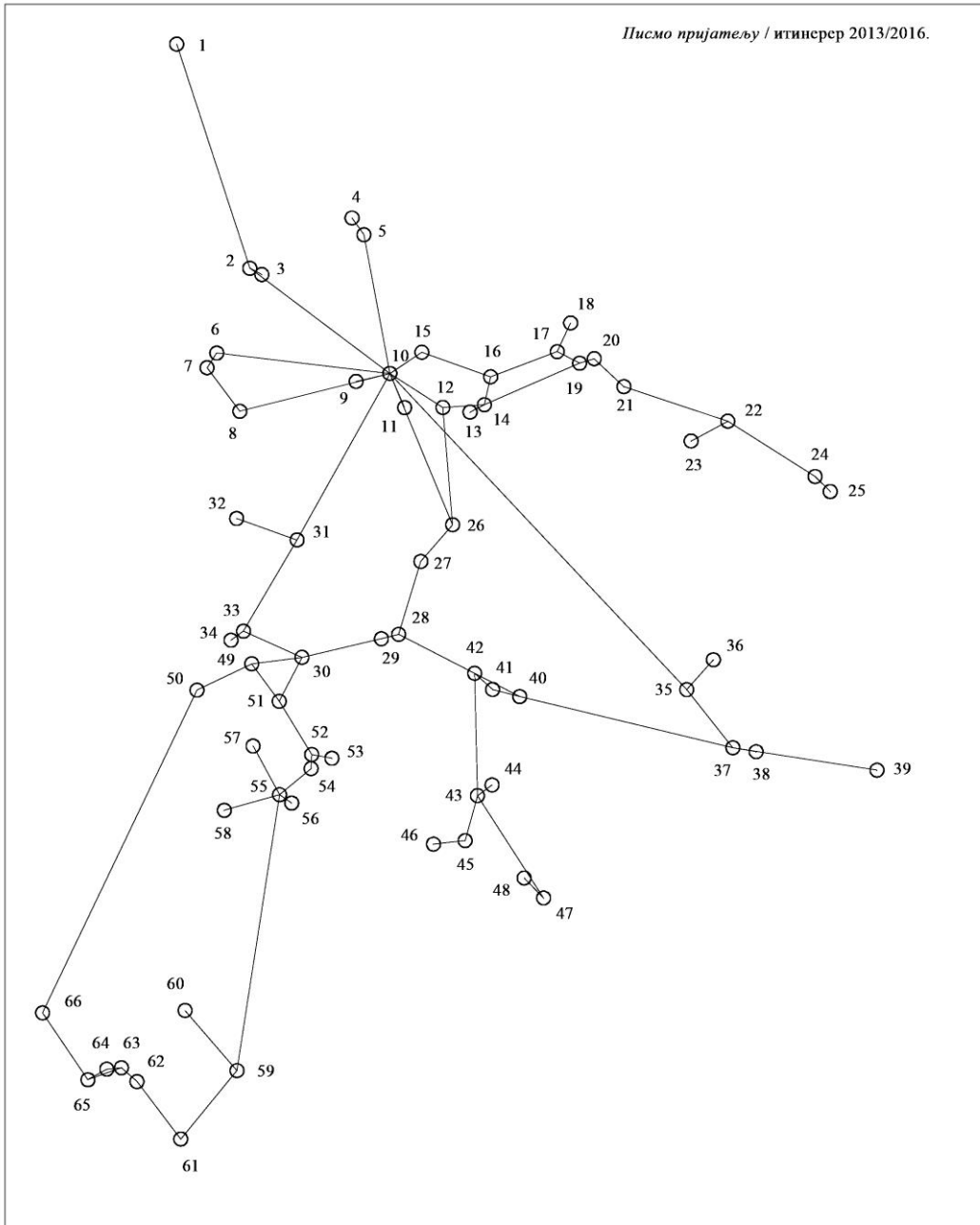
¹⁷⁷ У процесу реализације сам користио лични итинерер унутар српског националног простора: градове попут Новог Сада, Зрењанина, Београда, Смедерева, Неготина, Ниша, Ужица, Косовске Митровице, Подгорице, Петровца на мору, Пераста, Требиња, Вишеграда и бројних других. Један број разгледница односи се на специфична места или споменике унутар тог простора, попут срушене Народне библиотеке на Косанчићевом венцу у Београду, Музеја ваздухопловства архитекте Ивана Штрауса, Авалског торња, Смедеревске тврђаве, куће Иве Андрића у Херцег Новом, Вишеградског моста и бројних других. Објекти послати Закербергу махом се односе на туристичке сувенире који карактеришу поменути простор попут пазли са призорима старог Београда, магнета за фрижидере са фотографијама градова или споменика, елемената навијачког асесоара итд. Послата писма тичу се углавном описа процеса кореспонденције унутар које се описују различити реални догађаји попут повраћаја поште, комуникације са трећим лицима у вези с преносом поште итд.

стил његовог писања и покушам да га присвојим. Од посебног значаја у том процесу били су готово парадигматски текстови из *Путописа* Црњанског.¹⁷⁸

Рад *Писмо пријатељу* у целини представља документовање хетеротопијских призора контекста који утврђују недефинисани и нестабилни идентитет човека и простора у коме живи. У том смислу, овај рад може бити и представа процеса потраге за сопственим идентитетом или чинова опажања тог идентитета у непосредном контексту.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Види: **Црњански, М., Путописи**, Библиотека Сабрана дела, књига 16, приређивач М. Ломпар, Београд: Штампар Макарије & Октоих, 2008. Види и цит. од значаја: „У својем писању намеравао сам, свесно и несвесно, да бележим поетски садржај једног људског живота у једном народу“ (М. Црњански). Остала књижевна дела од интереса за рад су романи Срђана Ваљаревића који прати траг Црњанског, па и Уелбека, види: **Valjarević, S., Komo**, Београд: LOM, 2011. Такође, од великог интереса за рад је кореспонденција Надежде Петровић која на специфичан начин приказује једнак однос у преписци какав је успостављен у раду *Писмо пријатељу*. Објављена је њена обимна преписка, види: **Бојовић, Р., Писма са одличним поштовањем Надежде Петровић**, Наслеђа (8), Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“, 2015. У овом издању показује се Надеждин напор да води кореспонденцију са институцијама система свог доба, упорно и непрестано, а најчешће у ситуацијама када њена писма остају без одговора.

¹⁷⁹ На извештан начин, овај рад покушава да деконструише типичан дискурс о номадизму у уметности карактеристичан за појаве неоавангарди и постконцептуализма, утврђујући итнерер номадизма унутар могућег затвореног друштвеног и историјског поља или ограниченог простора.



Места: 1. Суботица; 2. Нови Сад; 3. Петроварадин; 4. Зрењанин; 5. Ечка; 6. Сремска Митровица; 7. Ноћај; 8. Шабац; 9. Музеј ваздухопловства; 10. Београд; 11. Авалски торањ; 12. Гроцка; 13. Удовице и Југово; 14. Смедерево и Железара; 15. Панчево; 16. Ковин; 17. Рам; 18. Бела црква; 19. Сребрно језеро и Виминацијум; 20. Градиште; 21. Голубац и Лепенски Вир; 22. Доњи Милановац; 23. Мајданпек; 24. Неготин; 25. Рајачке Пимнице; 26. Топола; 27. Рудник; 28. Чачак; 29. Овчар Бања; 30. Ужице; 31. Ваљево; 32. Осечина; 33. Бајина Башта; 34. Перућачко језеро; 35. Алексинац; 36. Соко Бања; 37. Ниш; 38. Нишка Бања; 39. Пирот; 40. Врњачка Бања; 41. Гоч; 42. Краљево и Рибница; 43. Рашка; 44. Стара и Нова Павлица; 45. Нови Пазар; 46. Сопоћани; 47. Косовска Митровица; 48. Бањска; 49. Кремна и Дрвенград; 50. Вишеград и Андрићград; 51. Златибор; 52. Кокин Брод; 53. Река Увац; 54. Нова Варош; 55. Пријеполје; 56. Милешева; 57. Прибој; 58. Пљевља; 59. Подгорица; 60. Острог; 61. Петровац; 62. Котор; 63. Пераст; 64. Морињ; 65. Херцег Нови и Андрићева кућа; 66. Требиње и Леотар.

Политичност овог рада може се пратити на неколико нивоа: кореспонденција се врши на нивоу афирмације и презентације локалног идентитета и уз уважавање идентитета Другог без задршке у исказима који упућују на проблематичне политичке контексте, у савњавању евидентних културних, образовних, социјалних и класних разлика међу учесницима у кореспонденцији, у афирмацији позитивног друштвеног идентитета на друштвеној мрежи, као и у начинима на који се, у медијском смислу, презентује целокупан материјал.

Читав процес кореспонденције са Марком Закербергом документован је огромним бројем фотографија које су распоређене у шест основних база:

база А. Изглед пошиљке
база Б. Текст пошиљке
база В. Архитектура поште
база Г. Поштански сандучићи и претинци
база Ђ. Процес предаје пошиљке
база Е. Поштанске маркице и документи о слању

Поред јасно концептског приступа презентацији архива са свим елементима процеса, сама њихова расподела указује на сложености које описује институционални оквир друштвене кореспонденције. Расподела поставља једначину или систем тог оквира, као и у претходно описаним радовима, тј. систем који се може окарактерисати као законски или државни апарат чијим посредовањем је омогућена кореспонденција. Сама презентација рада кроз поделу на поменутих шест база указује на системску сложеност комуникације чије обиље емитује тежину и притисак такве сложености. На том месту се показује и видљиво напрамапостављање класичних и нових медија комуникације, без намере да се ове разлике квалификују јер се претпоставља да су у сваком облику оптерећене процесима принуде и контроле. Зато се објективизација кореспонденције у њеним предметима или артефактима попут разгледница (као слика) или различитих објеката, истиче као облик производње и размене уметничког објекта у вези између учесника у реалној комуникацији.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Рад *Писмо пријатељу* емитован је на изложби *Непосредни контексти* на 6 Самсунгових екрана у низу, према приказаној подели датотека. Датотеке су се састојале од 50–70 изабраних снимака по датотеци. Оне су функционисале у слајд-шоу презентацији уз омогућен луп и уз израђене програме који су утврђивали временски ритам смењивања докумената сваке појединачне датотеке. У студију

[2.2.8] *Мост на Ибру посматран из кафеа са северне стране Косовске Митровице*

Фотографија *Мост на Ибру посматран из кафеа са северне стране Косовске Митровице* снимљена је у пролеће 2016. године приликом службене посете Косовској Митровици. Након састанака вече сам провео у кафеу *Долче Вита* код самог моста на Ибру који дели српски и албански део града.¹⁸¹ Фотографија је снимљена под веома лошим светлосним условима, али је показивала веома упечатљиву атмосферу која приказује сложену и еклектичну врсту простора, без људи и пролазника као и без EULEX војника који на том месту непрестано патролирају. Место се тешко идентификује на фотографији с обзиром на то да приказује наизглед тропски бар са тршчаним надстрешницама и белим барским столицама тапацираним кожом, без људи. Позадина је нејасна и тешко се уочавају запрехе које онемогућавају пролаз возила, а у дубини приказа се назире слабо видљива али препознатљива скулптурална конструкција моста.

Испрва сам мислио да од фотографије треба да направим разгледницу за Закерберга са писмом из Косовске Митровице, али ми се чинило да фотографија надилази стереотип какав може бити основ уобичајне разгледнице и да атмосфером чини један сасвим другачији наратив који се тиче места и погледа на место које у себи носи снажан симболички набој. Тако се испоставило да фотографију треба да увеличам и посебно осветлим лајтбоксом како бих потенцирао њен симболички наратив. Са друге стране, увиђао сам везу са концептом рада *Писмо пријатељу*, па сам унутар поставке на изложби *Непосредни контексти* ова два рада довео у непосредну везу. Тиме се рад *Мост на Ибру посматран из кафеа са северне стране Косовске Митровице* успоставља као значајан објекат који идентификује Град и постаје облик велике разгледнице, која постаје парадигматска завршница у представи кореспонденције са Закербергом. У току наредног дана послао сам разгледницу Града са следећом садржином и изгледом:

Мирослава Мипи Савића изведен је звучни запис мог читања целокупног текстуалног материјала који су посетиоци изложбе могли да прате у непосредној близини сваког од екрана у простору.

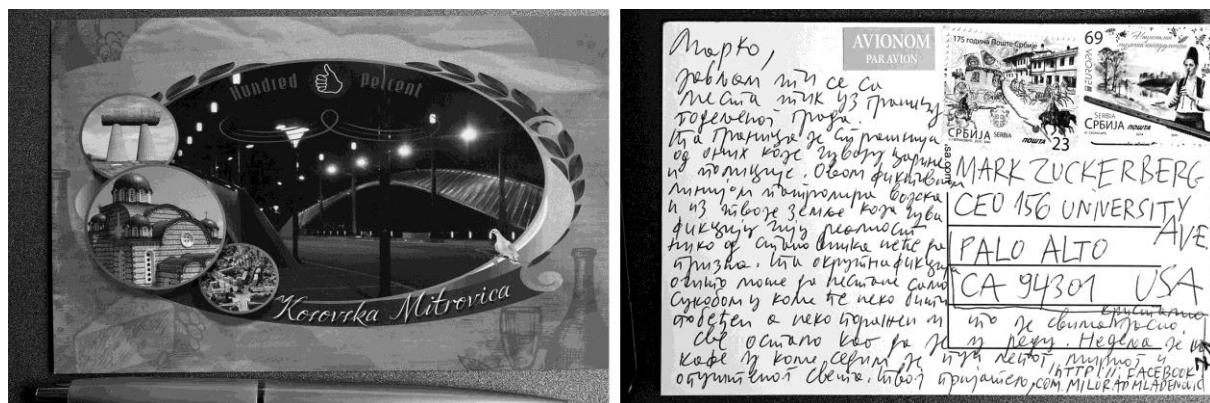
¹⁸¹ Само неколико месеци касније, кафић је запаљен о чему су известили српски медији, види нпр.: **Агенција Танјуг, Запаљена башта кафића Долче Вита у Косовској Митровици**, *Politika* online od 31.8.2016, на internet adresi: <http://www.politika.rs/sr/clanak/362541/Zapaljena-basta-kafica-Dolce-vita-u-Kosovskoj-Mitrovici> (преглед од 4. 09. 2017).

Марко,

јављам ти се са места тик уз границу подељеног града. Та граница је страшнија од оних које чувају царине и полиције. Овом фиктивном линијом патролира војска и из твоје земље која чува фикцију чију реалност нико од становника неће да призна. Та окрутна фикција очито може да нестане само сукобом у коме ће неко бити поражен и то је свима овде кристално јасно.

Све остало као да је у реду. Недеља је. Кафе у коме седим је пун лепог, мирног и опуштеног света.

Твој пријатељ



Рад Мост на Ибру посматран из кафеа са северне стране Косовске Митровице одређује крајњи стадијум истраживања сопственог и просторног дистопијског идентитета у суочавању са границом фактичког ратног стања политички и идеолошки одржаваног у свести људи у непосредном контексту. Његова парадигматичност састоји се у призору који бележи поглед на ту границу. Као поглед ка југу и из тачно одређеног идентитетског оквира простора, он међутим није одабран да би извео одређени актуелни политички наратив, помирујући или наднационални на пример, који би свакако могао да буде упарен са снимком погледа ка северу, из неког оностраног кафеа из кога се мост посматра у истом тренутку. Он само даје обећање те могућности. Рад уопште нема интенцију да у себе уводи овај ниво политичког дискурса.¹⁸² Тај поглед је

¹⁸² Идентичан поступак спроведен је и у пројекту Х Е Р О И К / Почетак градње [случај: Позориште] (Први и други круг Конкурса за пројекат представљања Републике Србије на 15. Међународној изложби архитектуре у Венецији 2016. године (пројекат за Павиљон Републике Србије), 2015/2016, са Јб. Шуњеварић и Ј. Младеновићем, а у сарадњи са Српском драмом Народног позоришта Приштина са седиштем у Косовској Митровици, Н. Тодоровићем и Г. Стојчетовићем). Пројекат је ушао у ужи избор

заправо заустављен на граници или се рефлектује у граници осветљавајући тако одговорности аутора и посматрача према контексту рата и према постојању Другог, ма ко то био. Тако он успоставља могућност да се суочавањем са свешћу о постојању границе, и то било које границе, најјасније истражује сопствени идентитет и његова сопствена одговорност.

[2.2.9] *Без назива* [Book – књига уништених речи]

О последњем раду из пројекта *Непосредни контексти – Без назива* [Book – књига уништених речи] из 2011. већ сам писао у првом делу текста, описујући га као завршни резултат истраживања у серијама радова под општим називом *Deleting Language* и *Destructed Belgrade Poem Monument*. Први пут је јавно изложен 2017. на докторској изложби.¹⁸³ У односу на укупан концепт изложбе, овај рад се најдиректније бави јавним простором Београда као мојим непосредним контекстом живљења. Он овај простор промишља унутар специфичног комуникацијског поља овог контекста, а бележи покушаје поништавања различитих друштвених, културних и политичких исказа које на најдиректнији начин репрезентују градски графити.

У пару са овим приказима идиома у форми текста, током производње „књиге” између 2002. и 2010. године, извео сам огроман број фотографија које показују град и људе у граду, градску културу, архитектуру, споменике, паркове и ареале зеленила, различите догађаје и призоре. Ове фотографије нису снимане наменски, како би биле део садржаја рада, већ је њихова база употребљена при његовом завршном конципирању. Из базе сам 2010. преузео око 150 карактеристичних фотографија које у

за реализацију. У њему се поред поменутог односа према непосредном контексту након ратних разарања и са суочавањима са околностима тих разарања, као и са стањем избеглица са Блиског истока, користи методологија из серије радова *Курсор* са намером да се фикција позоришне архитектуре у енклавама и избегличким камповима дословно организује у различите позоришне ситуације.

¹⁸³ Рад је раније представљен у два наврата али на специфичне начине: први пут у оквиру шире инсталације у коауторству са М. Цветић на изложби **Ја волим и уметност других / Трећи Београд**, реализованој по позиву Савета ГСУС у оквиру које је свако од аутора из групе *Трећи Београд* позвао по једног уметника са којим је изводио заједничку инсталацију (Галерија Савремене уметности Смедерево, Смедерево, април 2012), а други пут у оквиру презентације: **Младеновић, М., Презентација ауторског пројекта *Book* у копродукцији са организацијом *Proartorg* (Невидљива култура – Сајам независне штампане продукције, Библиотека Бранко Миљковић, Београд, 24–25. децембар 2014)**, али оба пута без могућности да се рад непосредно прегледа. Занимљиво је да је рад понуђен Књижари у Културном центру Београда 2012. да га уврсти у издања за продају како би се затворио круг продукције *Књиге уништених речи* као објекта који само по форми представља књигу, а заправо је лишен било каквог садржаја сем визуелних информација сачињених од нечитких идиома. Овај пројекат није прихваћен из страха запослених да ће примерци бити украдени с обзиром на превисоко постављену цену која је имала функцију да онемогући продају.

међусобним односима не граде никакав посебан наратив, а могу се перципирати искључиво на нивоу укупне ликовне или поетске атмосфере коју емитују. Одсуство јасног наратива било је у служби компарације са безначајним идиомима, где су и текст и слике имале исту функцију: да презентују одсуство језика и одсуство комуникације, а да на готово мимкријски начин презентују Град.¹⁸⁴ Поступак „обесмишљавања” фото-наратива појачан је начином реализације рада: једнако као што је рачунарски програм рандом поступком користио базе „текста” и преузимао случајан редослед идиома из база, на исти начин је употребљавао и базе фотографија. То је омогућило да рачунар самостално генерише редослед и позиције фотографија унутар „текста” што је додатно онемогућавало било какав осмишљени наратив. У раду се, на тај начин, до бесмисла доводила могућност манипулисања сликом. Она је остављена у простору потпуне апстракције (нечиткости) а структурно потпуно идентична апстрактној поетици у раду *Без назива* [Извесне последице] из 2015.

Рад *Без назива* [Book – књига уништених речи] представљен је на радном столу са квадратном површином од универа. Позајмљен је од Архитектонског факултета у Београду где служи као школски радни сто у пројектантском студију. На изложби је омогућено прелиставање и детаљан преглед ове „књиге”.

[2.2.10] Поставка и закључак

Поставка изложбе *Непосредни контексти* изведена је као релативно стандардна поставка уметничких радова. Она одудара од принципа „једна изложба – један рад” коју сам примењивао у већем броју уметничких интервенција и иступања а најближа по форми је изложби [СТРАХ ОД НИШТА] из 2011. (СМСУ, Београд) где је такође постављен бећи број формално и медијски веома разноврсних радова. Ипак, према структури коју сам покушао да изведем у простору, овакав је концепт поставке више подсећао на *Изложбу стручно-уметничких остварења* из 2003. (Сала 200, Архитектонски факултет Београду) о којој сам већ писао, као о примеру дијаграмске концепције поставке. Ову намеру показује и табела коју сам поставио и изложио при

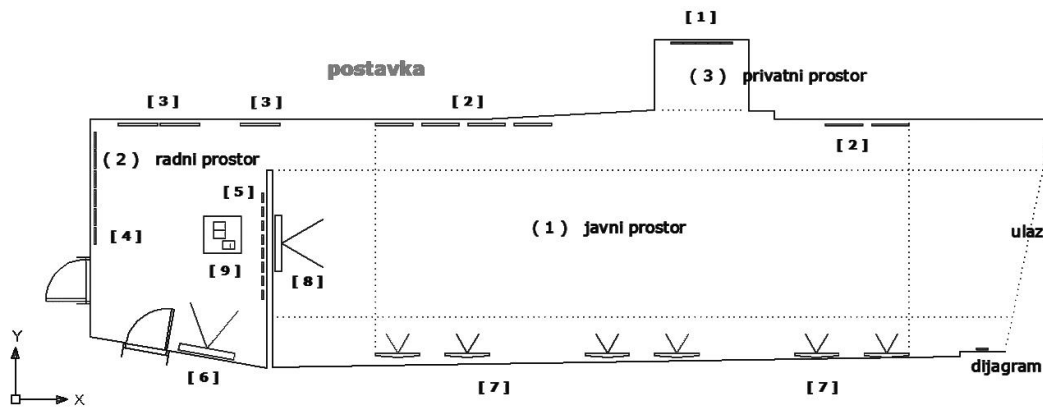
¹⁸⁴ Овај однос текста и фотографија упарених да створе атмосферу одсуства комуникације или комуникационог наратива први пут сам употребио у оквиру изложбе **Belgrade Art Inc. / Momente des Umbruchs** / (Kuratiert von Stevan Vukovic in Zusammenarbeit mit Marko Lulic, Secession Hauptraum, Wien, 01.07–05.09.2004).

самом улазу у простор, а која је имала улогу да представи мрежу утицаја и идеја од значаја за читање или разумевање изложбе¹⁸⁵ без намере да буде основ пресудних тумачења. Она није ни формирана на начин табеле са текстом који се могао разумети дословно, и пре се могла пратити као итинерер без дефинисаног правца и смера кретања у простору изложбе.¹⁸⁶

Поделу простора извршио сам са сугестијама на основну поделу у дијаграму на лични, радни и јавни контекст сваког појединачног рада. Будући да је Галерија Културног центра Београда подељена у два простора различите величине, већи улазни део сам третирао као „јавни” са растерећеном поставком која на два дуга наспрамна зида има готово симетричну инсталацију у којој се, један наспрам другог, огледају радови *Писмо пријатељу* (шест екрана са динамичном видео и звучном емисијом у лупу) и *Без назива* [Извесне последице] (шест урамљених фотографија угашених екрана андроида). У дубини простора, на преградном зиду а у директној осовини простора, налазио се лајтбокс рада *Мост на Ибру посматран из кафеа са северне стране Косовске Митровице*. Задњи, преграђени простор галерије величине тек око 16 м², искористио сам као свесно пренатрпан „радни простор” изложбе у коме сам изложио пет радова. Сваки рад инсталиран је на по једном зиду простора, а у његовом средишту, донекле децентрирано и пред радом *Каталог једноставних ликовних елемената* поставио сам радни школски сто на коме је изложена за преглед *Књига уништених речи*. За сасвим интиман („лични”) део поставке, искористио сам једину нишу величине око 3,5м² у предњем простору галерије да у њему поставим низ урамљених цртежа *Без назива* [посвета Вилијаму Морису].

¹⁸⁵ Види табелу – дијаграм на стр. 148

¹⁸⁶ Увођењем структуре („дијаграма”) у поставку изложбе *Непосредни контексти* одвија се процес „додатног контекстуализовања” или „стратешког уоквиравања (framing)”, како би такав поступак објаснила Бојана Пејић ослањајући се на теоретичара Џонатана Калера са почетка осамдесетих година прошлог века, поводом изложбе *Уметник-грађанин / Уметница-грађанка, Контекстуалне уметничке праксе, 49. Октобарски салон*, Београд, 2008. године. Цитира: Калер, Џ.: „Оно што припада контексту одређено (је) интерпретативним стратегијама”.



Скица поставке изложбе у Галерији КЦБ, 2016.

Свесно наметнута сложеност медија и количине материјала произилазила је из уверења да програм докторске изложбе треба да прикаже ширину у истраживању у односу на ликовну поетику кандидата. Целина овог текста показује зато један релативно тешко прегледан обим рада у односу на који је настало истраживање. Притом, то истраживање помера фокус рада ка питању непосредности контекста, али, са друге стране, покушава да на једнако широк начин развије ту нову тему. Како бих структурирао своје намере, што је такође типичан методолошки поступак у мом разумевању контекстуалне уметности, формирао сам почетни дијаграм који је овим текстом разложен и објашњен онолико колико је то могуће у условима посматрања и истраживања сопствене поетике. Такође, изложба *Непосредни контексти* користи једнаку ширину медијских и технолошких поступака у истраживању¹⁸⁷ и природно се ослања на претходна деловања.

Ако сам на крају ове поставке осетио извесну тежину и несагледивост њеног карактера, па и незадовољство виђеним након реализације, то осећање је свакако производ идеје да докторски уметнички пројекат, бар у мом случају, мора да буде пре израз визуелних истраживања која упућују на разложне стејтменте и текст, једнако као и на непосредни ликовни чин.

У том смислу сам, с обзиром на договор (или уговор) између Културног центра Београда и Савремене галерије Суботица о размени изложби, већ почетком марта 2017.

¹⁸⁷ Материјална и медијска структура изложбе изгледа овако:

6 пројекција у аудио и видео формату са укупном базом од око 350 појединачних фотографија и емисијом звука у трајању од сат времена; 2 лајтбокса са емисијом фотографија; 26 урамљених фотографија различитих димензија; 10 урамљених цртежа изведених графитном оловком 0,5мм; Инсталација књиге – објекта у клиритној кутији постављене на радни школски сто у простору галерије; Укупна цена поставке износила је око 3000 Е.

изложбу *Непосредни контексти* у потпуности реконструисао у пројекат *Интервенције*¹⁸⁸ који барата делом поставке у Културном центру Београда и укључује неколико потпуно нових радова на трагу претходних. Карактеристично је да се на тој изложби, поред више радова са докторске изложбе, међу којима је и рад *Писмо пријатељу* у засебном и озвученом простору и у форми једне а не шест пројекција, појављује зидна интервенција цртежом под називом *Портал* која поставља карактеристични сецесијски портал са сведеном орнаментиком у таутолошку везу са цртежом готово једнаких димензија. Такође, на изложби се појављује лентикалар са 3Д фотографијом карактеристичних сецесијских улазних врата у Галерију (рад *Фотографија у свом простору (ГСЛУС)*), постављен наспрамно самим вратима, у ниши. Преко дела улазних врата, у узајамној композицији, емитована је пројектором фотографија тих врата нешто умањених димензија.



Детаљ поставке *Непосредни контексти* у Галерији Културног центра Београда 2016.

¹⁸⁸ *Intervencije / Intervenialás*, Savremena galerija Subotica / Kortars Galeria Szabadka, mart 2017. / Marcius 2017.

Прилог другом делу

Један одговор и захвалност

Значајну захвалност за своју експликацију докторског пројекта *Непосредни контексти* и њен метод дугујем историчарима уметности и критичарима Уни Поповић, Симони Огњановић и Радоњи Лепосавићу. Још док је изложба трајала у Галерији Културног центра Београда, историчарка уметности Слађана Петровић Варагић их је ангажовала да у оквиру пројекта *Критика на делу* дају обиман троделни критички осврт на мој рад.¹⁸⁹

Поред околности да сам био веома задовољан учешћем у пројекту Слађане Петровић Варагић, намах сам био веома збуњен исказима говорника који су појачали моју конфузију коју сам иначе имао у односу на завршни пројекат. Намере уметника у обликовању уметничких изложби веома се ретко у целини поклапају са призором дефинитивне реализације. Та реализација, као завршни чин рада и нешто што ће остати забележено или документовано као дефинитивни производ подложен интерпретацији, реферираној на тако документованом производу – понекад превазилази очекивања аутора у свом квалитету, понекад подбацује, а веома ретко заиста одговара почетним намерама.

За мене је искуство виђеног и осећање да сам подбацио у односу на очекивања било утолико теже, јер сам се са бројним недоумицама сусретао током читаве две године реализације. Разлог за недоумице видео сам превасходно у, за мене, веома нетипичној конструкцији којој сам тежио у реализацији с обзиром да сам највећи број својих радова изводио ван стандардног формата самосталне изложбе у којој се већи број ауторских радова уклапа у одређену мање или више концептуализовану целину. Највећи број изложби реализовао сам на принципима рада *in situ*, процеса *једна изложба – један рад* или кроз представљање једног самосталног пројекта. Ове конкретне форме, без намере да се постављају у релације са мојим другим радовима на

¹⁸⁹ Petrović Varagić, S., *Kritika na delu: Neposredni knteksti – 3/3*, video serijal od tri emisije o izložbi (1/3 – kustos Una Popović, на интернет адреси <https://www.youtube.com/watch?v=uWnhrOfftdA>, преглед од 29.12.2016; 2/3 – istoričarka umetnosti Simona Ognjanović, на интернет адреси <https://www.youtube.com/watch?v=sxLz8Gv9CgQ>, преглед од 02.01.2017; 3/3 – istoričar umetnosti Radonja Leposavić, на интернет адреси https://www.youtube.com/watch?v=HO_gH89llxs, преглед од 29. 12. 2016), пројекат *Kritika na delu* у продукцији NFC Filmart (Požega) у saradnji sa SeeCult, Beograd, 2016.

лицу места, биле су облици самосталних изложби или још чешће групних изложби карактеристичних по унапред задатом тематском оквиру селектора или кустоса. Тек једна изложба од значаја за моје директно искуство које је могло да буде од користи за пројекат *Непосредни контексти* била је изложба [Страх од ништа] реализована у Салону Музеја савремене уметности 2011. године.¹⁹⁰

Разлика између ова два пројекта је била евидентна иако су оба подразумевала велики број веома дисперзних визуелних, медијских и концептуалних садржаја чије је читање захтевало појачан напор. Код изложбе [Страх од ништа] радило се о широком тематском оквиру који је укључивао питања екологије, утицаја друштвених мрежа, јавног простора и представљања субјективних доживљаја стварности у односу на представљене темате. Тек је тема страха у односу на све поменуте категорије покушавала да укупан стејтмент изложбе подведе под јединствен наратив.

Код изложбе *Непосредни контексти*, уведена је стриктнија процедура одабира радова и њихових међусобних релација према презентованој ауторској табели (стејтменту) која је позиционирала одабране радове према категоријама којима је објашњаван појам непосредних контекста, и разлоге да радови буду укључени у јединствен изложбени програм. Ако у визуелном смислу изложба *Непосредни контексти* и није имала убедљивост као пројекат из 2011. онда је свакако њен програм био стриктнији и дословнији. Разлог да се инсистира на дословности несумњиво је био производ покушаја да се за сам докторски пројекат обезбеди једноставнија а смислена експликација.

Овај покушај није се показао нарочито успешним јер није битно олакшао експликацију па је у том смислу и учешће изложбе у програму „Критика на делу” овде од нарочитог значаја с обзиром да отвара питања која су од кључног значаја за сам Пројекат.

И Симона Огњановић и Радоња Лепосавић у први план стављају питање непосредности, кључног појма из наслова: дакле, у односу на концепт *Непосредних контекста* треба рећи да „уметност посредује”, „да је стварност увек посредована” или „да у уметности не постоји непосредовано”. Ја сам се, наравно, сложио са свим овим исказима. Оно што је за мене, међутим, било кључно у разумевању назива изложбе

¹⁹⁰ [СТРАХ ОД НИШТА], кустос Галерије У. Поповић, главни кустос Д.Сретеновић, организација Музеј савремене уметности Београд, Салон музеја савремене уметности Београд, 29. април – 29. мај 2011; (изложба је укључена у програме *Уметник као публика* 11.05.2011. и *Ноћ Музеја 2011.* 14. маја 2011).

било је да се називом „Непосредни контексти” не означава садржај изложбе него предмет посматрања. За мене су предмет посматрања били непосредни контексти – контексти који ме окружују.¹⁹¹

Могао бих, ради појашњења, да примерима у форми питања банализујем ову разлику између означавања садржаја изложбе и означавања предмета посматрања, који се изложбом интерпретира: да ли би назив (фиктивне) изложбе „Школске столице” могао да буде адекватан ако знамо да на изложби нису изложене школске столице него фотографије школских столица. Или, на пример, да ли би адекватан био назив рада *13 наставника архитектуре из реда ванредних професора на Архитектонском факултету у Београду* ако смо у галерији јасно суочени са 13 урамљених слика изведених акрилном техником на платну? Сопствене недоумице и одговоре формирао сам писмом чија је адреса и посредна и непосредна:

Драга Љ.,

данас сам преслушао Слађине интервјуе (Критика на делу). Углавном су ме збунили па сам сео и написао ово писмо које имам намеру да јој пошаљем. Несигуран сам па те молим да преслушаш прилоге на <https://www.youtube.com/watch?v=sxLz8Gv9CgQ> (и даље) и прочиташ писмо па ми даш сугестије и кажеш ми да ли га шаљем или да одустанем. Знаш колико ми је стало. Свакако ми је ово значило, и слушање интервјуа и писање јер ми се чини да су ми дали одличан мотив да промислим експликацију. Нарочито Радоња. Ево иде >>>

1. Кнд: „Мислим да контексти нису никада нешто што нам је непосредно дато.”

Ово није тачно јер може да важи за неке контексте а за неке не. Нпр.: непосредни контекст изложбе Непосредни контексти је Ликовна галерија КЦБ, или нпр., непосредни контекст изложбе Непосредни контексти је Културни центар Београда. Непосредни контекст одређене школске столице је нпр. Архитектонско-грађевински факултет у Нишу или нпр. школство у Републици Србији. Мој непосредни радни контекст је Архитектонски факултет у Београду а непосредни контекст Писама

¹⁹¹ Ово „ме” или „мене” било је детаљно образлагано с обзиром на јасну интенцију у поставци да су именовани непосредни контексти они контексти које посредује аутор, да су за њега непосредни, да су предмет његовог субјективног опажања и да су природно зависни од субјекта који их посматра.

пријатељу је друштвена мрежа Фејсбук. Наравно, очито је да се овде мисли на тачно одређену врсту контекста који могу да буду непосредни, да се тако именују. Контекст у архитектури нпр. дефинисан је као непосредни материјални – физички или културно-историјски простор унутар кога неко архитектонско дело настаје и оно може бити мање или више контекстуализовано унутар тих непосредних контекста (види нпр. Р. Вентури). Дакле, за интерпретацију је важно да се разуме на коју врсту контекста се мисли.

2. Кнд: „Мислим да је потребно избећи и проблематично третирати контексте кроз пројам непосредности.”

А зашто је то потребно избећи или зашто је то проблематично? Одлука је на уметнику да се бави тачно одређеном ствари која га занима: нпр. стање сопственог таблета након гашења или своје радно окружење итд.

3. Кнд: „Није задатак уметника да осветљава контексте већ да их конструише.”

Ово је сасвим идеолошка конструкција. Шта је нпр. спорно у било ком уметничком чину који се миметички односи према стварности, нпр.: у сликарству Лисијена Фројда, или нпр. уметничким праксама документовања или архивирања, нпр. итд. Да не говорим сад о социјалној уметности нпр. Или види нпр. фиктивна уметност Џеда Мартена писца М. Уелбека итд. Уметност се начелно и историјски развија између ова два пола односа према реалности: та реалност се представља или се трансформише. Подразумева се да је реалност посредована уметничким делом, али то нема везе са субјектом или објектом (или појмом) „осветљавања”. Представити суђење уметнику, нпр. је у галеријском контексту чин представљања односа уметник – друштвени систем, нпр.

4. Кнд: „Зашто овде није рефлектован тај примарни контекст, нпр. Академски?”

Ово је апсолутно нетачно, већи део изложбе се управо тиме и бави, а може да буде питање: шта за Кнд уопште значи академски контекст? Могао бих сада да набрајам десетине начина на који је он рефлектован, нпр.: кроз стање материјалних средстава, стање едукативних процеса, стаф, нпр. итд., е сада да ли би Кнд очекивали неки радикалнији однос према питању „академског” то је друга ствар, мислим да је задатак

критичара да се бави самим радом.

Могао бих наравно и да се питам: одакле КнД идеја да је у овој изложби „академски” контекст примаран?

5. КнД: „Примарни контекст – дакле докторски рад.”

(...) не разуме да се ради о уметничком докторском раду. Није предмет докторског уметничког рада текстуална интерпретација тог рада, већ сам уметнички рад.

Ово је нарочито проблематично јер практично оспорава саму тезу докторског уметничког рада, а да при томе та теза није ни формирана као научно-теоријска или друштвено-хуманистичка већ искључиво као уметничка.

Дакле, не само да КнД није упућен у процедуру а коментарише је, већ се и не бави самим садржајем представљеног.

6. КнД: „(...) употребљена категорија пријатељства.”

Ово је нарочито упитно јер је потпуно беспотребно испитивати статус „пријатељства” као релевантан јер је структура постављена на нивоу пријатељи – колеге са посла – класа ванредних професора. Унутар овакве артикулције питање „пријатељства” уопште не може да се разматра кроз питање релевантности пријатељства као односа.

7. КнД: „(...) у коме, морамо приметити, нема ни једне колегинице.”

Ово је потпуно ирелевантно запажање без тумачења, а тумачење сам више пута образлагао на вођењима па се тиме не бих бавио. Сама констатација да „ту нема колегиница” нема никаквог смисла без неке критичке интерпретације која је избегнута, па самим тим не значи ништа.

Ево, нпр., ту недостаје и аутор. Је ли аутор нпр. колегиница или колега? Шта да радимо са тим, или шта да радимо са тим што ту нема ни асистената ни редовних професора. Хоћу да кажем, није довољно да се нешто констатује без идеје да се тај податак постави у неки релациони оквир.

8. КнД: „(...) једини издвојени пријатељ, коме се једином нешто адресира.”

Ово је у потпуности ирелевантна констатација у односу на рад са колегама са посла а

нарочито у односу на целу изложбу.

Је л' сам нпр. требао нешто да адресирам и школским столицама?

9. Кнд: „Садржај писама се никако не уклапа и не интегрише у изложбу.”

А зашто? На основу чега? Не следи никакво образложење зашто се то не уклапа. Напротив, већ сам инсистирао на околности да друштвену мрежу Фејсбук разумем као свој непосредни радни и комуникацијски контекст.

10. Кнд: „Ми их видимо искључиво преко фотографија... те фотографије се тако брзо смењују да ми не можемо чак ни да их прочитамо.”

Ово нема смисла јер су сва писма, и то дословно сва, прочитана и емитована звучним записима емитованим са екрана. Друга је ствар да ли је и ко и зашто имао концентрацију да се бави преслушавањем. Могао је свакако. И наравно, друга је ствар јесам ли ја то добро формално урадио структурирајући рад, али то није образложено у критици. Са друге стране, мени се чинило да се поента може налазити у какофонији једнако као и у преобиљу слика које се свакако не могу сагледати у целини, нити је то сагледавање као такво потребно.

11. Кнд: „Језик писама испада из врло рационалне организације фотографија.”

Ово је нејасно. То може да буде критички став, али он није образложен ни на један једини начин. Логично би било размотрити овај однос визуелног и аудио материјала па га евентуално критиковати. Фотографије јесу јасно структуриране према „албумима” али садржај тих целина измиче рационализацији. Текстови су књижевни. Требало би ми јако много времена да објасним модел њиховог структурирања, нпр. према концепту стереотипа који једнако могу бити интерпретирани као елементи рационализоване структуре, итд.

12. Кнд: „Мислим да није потребно постављати дилему да ли афирмативан или критичан однос. Он свакако мора бити и афирмативан и критичан.”

Ово говори о недовољној информисаности о садржају писама која су наравно и афирмативна и критична.

А питање афирмације је постављено сасвим намерно и то зато јер она недостаје у локалном уметничком дискурсу па је зато на питању афирмације инсистирано. Ово није нарочито тешко разумети ако се разумеју начини на које делује локална уметничка сцена. И на крају, да ту има идеје и свести о томе зашто су ова писма послата баш Закербергу, онда би ова критика морала да скрене у другу страну.

.....

Начелно, ови интервјуи са КнД говоре о намери да се нешто критикује и о испуштању прилике да се нешто разуме и прихвати макар и као дословно, нпр. Зато мени ово више личи на неки облик разумевања како се критика може практиковати него чему она може да служи (критици и афирмацији, на пример).

Ето, то би било то,

провери их молим те и јави ми да ли да их шаљем

Воли те М.

2.3. Репродукције радова са изложбе *Непосредни контексти*



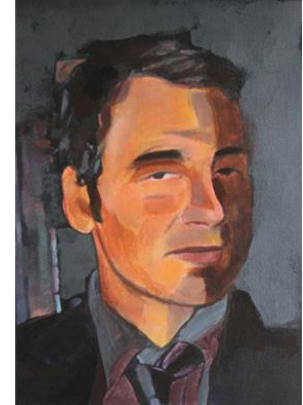
[1] *Без назива* [посвета Вилијаму Морису], 10 цртежа, сваки 21 x 42 цм, графитна оловка, 1994.



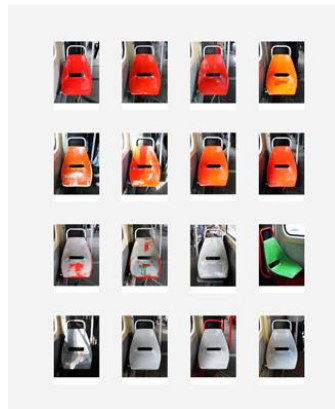
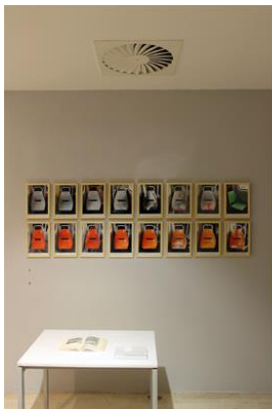
[2] *Без назива* [Извесне последице], шест фотографија површина андроида, свака 52 x 30 цм, 2015.



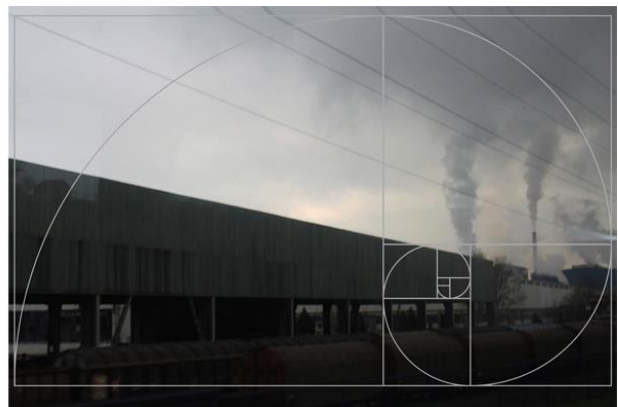
[3] *Без назива* [Једна столица], две фотографије „плаве” столице, обе 130 x 86 цм, две фотографије „поломљене” столице, обе 86 x 57 цм, 2016.



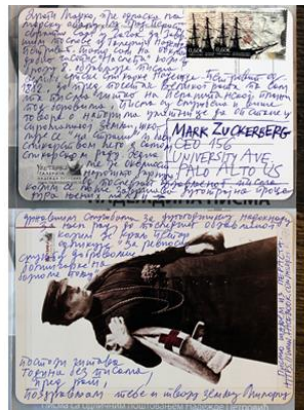
[4] 13 наставника архитектуре из реда ванредних професора на Архитектонском факултету у Београду, 13 портрета сликаних акрилом на штампаном канвасу, сваки 48 x 36 цм, 2016.



[5] Каталог једноставних ликовних елемената, 16 фотографија различито обојених трамвајских столица, свака 20 x 30 цм, 2016.



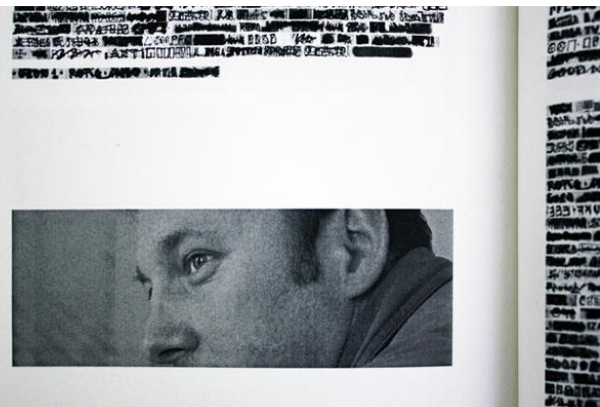
[6] Смедеревска железара у златном пресеку, лајтбокс са цртежом на принту фотографије на провидној фолији, 120 x 80 цм, 2016.



[7] Писмо пријатељу, мејл-арт документација приказана на шест Самсунгових телевизора, сваки величине 32 инча, звучни запис прочитаних текста, 2013/2016.



[8] Мост на Ибру посматран из кафеа са северне стране Косовске Митровице, лајтбокс са принтом фотографије на провидној фолији, 120 x 80 цм, 2016.



[9] Без назива [Book – књига уништених речи], програмски генерисан рандом текст од идиома насталих фотографишањем уништених текстова на улицама Београда, 21 x 16,5 цм, 162 стране, у провидном клиритном омоту, 2011.

Библиографија

- Agamben, G., *The Man Without Content*, Stanford University Press, Stanford Ca, 1999, нарочито текстови: *Poiesis and Praxis*, u Ibid, str. 68–94. i *Privation Is Like a Face*, u ibid, str. 59–68.
- Agencija Tanjug, *Zapaljena bašta kafića Dolce Vita u Kosovskoj Mitrovici*, Politika online od 31. 08. 2016, на интернет адреси: <http://www.politika.rs/sr/clanak/362541/Zapaljena-basta-kafica-Dolce-vita-u-Kosovskoj-Mitrovici> (преглед од 04. 09. 2017)
- Arden, P., *Kontekstualna umetnost*, Novi Sad: Kiša: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007
- Asanž, Dž. (sa Apelbaum, Dž., Miler-Morgan, E. i Cimerman, Dž.), *SAJFERPANKS / sloboda i budućnost interneta*, prevod Z. Crnogorac, Beograd: Albion Books, 2013
- Biro, A., Manjan, H., *Net art* (članak), *Grupe, pokreti tendencije savremene umetnosti od 1945*, op. cit., str. 276.
- Brolin, C. B., *Arhitektura u kontekstu*, Beograd: IRO Građevinska knjiga, 1985.
- Бркић, А., *Знакови у камену / Српска модерна архитектура 1930-1980*, Београд: Савез архитеката Србије, 1992.
- Černjihov, J., *Konstrukcije arhitektonskih i mašinskih formi*, Beograd: IRO „Građevinska knjiga”, 1989.
- Čubrilo, J., *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Beograd: Radio B92, 1998.
- Danto, A. C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1997.
- Delez, Ž. i Gatari, F., *Rizom*, J. Čekić i J. Blagojević (prir.), *Moć/Mediji/&*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2011.
- Denegri, J., *Dossier Beuys*, Zagreb: DAF, 2003.
- Denegri, J., *Jan Dibbets*, kat., Beograd, Zagreb: Muzej savremene umetnosti, Galerija savremene umjetnosti, 1985.
- Denegri, J., *Devedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi, 1999.
- Derida, Ž. *Potpis, događaj, kontekst*, Delo, god. XXX, br. 6, Beograd, 1984.
- Derrida, J., *Writing and Difference*, London: Routledge, 1981.

- Đorđev, B., *Kontekstualna umetnost u zemljama Istočne Evrope: Pristupi, dijagnoze i tretmani problema*, internet portal ANTI-JARGON, publikovano 04. 12. 2010. (pregled od 11. 07. 2016)
- Džalto, D., *Umetnost kao tautologija*, Beograd: Clio, 2016.
- Dženks, Č., *Jezik postmoderne arhitekture*, Beograd: Vuk Karadžić, 1985.
- Dženks, Č., *Moderni pokreti u arhitekturi*, Beograd: IRO „Građevinska knjiga”, 1990.
- Ерић, З., *Милорад Младеновић, Интервенција*; Време уметности бр. 4, стр. 14, Београд, дец. 1994.
- Ерић, З., *Интервју са Милорадом Младеновићем*, Београд, децембар 2001, текст у каталогу и на CD-ром презентацији: Милорад Младеновић, MILORAD MLADENOVIC PORTFOLIO, Београд: Центар за савремену уметност – Београд, октобар 2003.
- Feyerabend, P., *Protiv metode / Skica jedne anarhističke teorije spoznaje*, Sarajevo: SOUR „Veselin Masleša”, 1987.
- Fink, E., *Uvod u filozofiju*, Beograd: NOLIT, 1989.
- Fink, E., *Uvod u filozofiju*, prevela Božica Zenko, Zagreb: Maica Hrvatska, 1998.
- Foucault, M., *Of Other Space*, in: Dehaene, De Cauter, (ed.), *Heterotopia and the City*, London and New York: Routledge, 2008, p.13–31.
- Grote, L., *Bauhaus*, uvodni tekst u katalogu povodom izložbe u MSU u Beogradu 1981, Štuttgart: Institut za veze sa inostranstvom, 1974.
- Гројс, Б., *Уметност утопије*, Београд: Плави круг, Логос, 2011.
- Hegel, G. V. F., *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd, 1979, str. 59. 1
- Лукач, Д., *Естетичке идеје: за марксистичку естетику*, Београд: BIGZ, 1979.
- Merenik, L., *Beograd: osamdesete*, Novi Sad: Prometej, 1995.
- Merenik, L., *Selektivna hronologija: nove pojave u slikarstvu i skulpturi u Srbiji 1979–1989*, tekst u izdanju *Umetnost na kraju veka (1)*, priređivač Irina Subotić, Beograd: Klio, 1998; види и на интернет адреси: https://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/lidija_merenik.html (pregled od 09. 08. 2017)
- Mijušković, S., *Prva „poslednja 'slika'“*, Beograd: Geopoetika, 2009.
- Mladenovic, M., *Comments on („Saopštenja“) of the New School (of Architecture)*, SAJ (Serbian architectural journal), volume 3 _2011, No _1, theme: Bogdan Bogdanovic _2011_1_, p. 37–78, Belgrade: University of Belgrade, Faculty of Architecture, april 2011.

- Mladenović, M., *Kursor*, Akcelerator (random magazine) бр. 3, стр. 22–23, Beograd: Ivan Kucina i Srđan Jovanović Weiss, april 1996.
- Младеновић, М., *Излагање*, текст и пратећи материјал у ридеру поводом рада *Излагање* у Галерији Блок на Новом Београду, Београд: Галерија Блок, 2014.
- Младеновић, М., *Ликовно образовање и визуелна истраживања на Архитектонском факултету у Београду*, студија у монографији Павић, Б., Јеленковић, Д., Младеновић, М., *Аудио-визуелна истраживања 1994–2004*, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2008.
- Младеновић, М., *Оглас*, Простор Вам стоји на располагању, интервенција у часопису *New Moment* бр. 5, стр. 103, Београд, април 1996.
- Младеновић, М., *MILORAD MLADENOVIC PORTFOLIO*, Београд: Центар за савремену уметност – Београд, октобар 2003. и посебно ауторски текст “many colored objects placed side by side to form a row of many colored objects”, statement за М. Kuball-а / Дизелдорф / Београд, 2001.
- Младеновић, М., *Непосредни контексти*, каталог са текстом и прилозима поводом самосталне ауторске изложбе, Београд: Културни центар Београда, новембар 2016.
- Morris, M. (introductions), *The Collected Works of William Morris*, Cambridge: Cambridge Library Collection - Literary Studies, 2012.
- Morris, W., *Art Under Plutocracy*, <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1883/pluto.htm> (преглед од 10. 08. 2017)
- Perović, R. M., *Srpska arhitektura XX veka*, Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2003.
- Pevsner, N., *Pioneers of Modern Design / From William Morris to Walter Gropius*, London: Penguin Books, 1975.
- Pevsner, N., *The Sources of Modern Architecture and Design*, London: Thames and Hudson, 1989.
- Petrović Varagić, S., *Kritika na delu: Neposredni konteksti – 3/3*, video serijal od tri emisije o izložbi (1/3 – kustos Una Popović, на интернет адреси <https://www.youtube.com/watch?v=uWnhrOfftdA> , преглед од 29. 12. 2016; 2/3 – istoričarka umetnosti Simona Ognjanović, на интернет адреси <https://www.youtube.com/watch?v=sxLz8Gv9CgQ>, pregled od 02. 01. 2017; 3/3 – istoričar umetnosti Radonja Leposavić, на интернет адреси

- https://www.youtube.com/watch?v=HO_gH89llxs, преглед од 29. 12. 2016), пројекат *Kritika na delu* у продукцији NFC Filmart (Пожега) у сарадњи са SeeCult, Београд, 2016.
- Павић, Б., Јеленковић, Д., Младеновић, М., *Аудио-визуелна истраживања 1994–2004*, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2008.
 - Schmidt, В., *Postmoderna – strategije zaborava*, Загреб: Школска књига, 1988.
 - Seničić, М., *Архивирање уметничке километраже*, интервју са Милорадом Младеновићем, Before After – интернет портал, рубрика *Predmeti*, на интернет адреси: <http://www.beforeafter.rs/drustvo/arhiviranje-umetnicke-kilometraze/>, Београд: Before After, објављено 04. 05. 2017. (преглед од 05. 05. 2017)
 - Sretenović, Д., *Уметност у затвореном друштву*, текст у издању *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Београд: В92, 1996.
 - Stanković, М., *Fluidni kontekst / Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Београд: FMK – Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, 2015.
 - Sudjic, Д., *Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling: New Directions in British Architecture*, London: Thames and Hudson, 1986, p. 10.
 - Šuvaković, М., *Postmoderna (73 pojma)*, Београд: Народна књига, 1995, стр. Појам: Библиотека, музеј, складиште, стр. 17.
 - Šuvaković, М., *Ideologija izložbe: O ideologijama Manifeste 2002*, на интернет адреси: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm> (преглед од 15. 08. 2017)
 - Tomic, В., *Mirjana Djordjevic (Star and Shadow)*, exhibition catalog, Belgrade: authors edition, SKC Belgrade, 1994.
 - Venturi, R., Braun, S. D., Ajzenur, S., *Pouke Las Vegasa*, DIP „Грађевинска књига”, 1990.
 - Venturi, R., *Složenosti i protivurečnosti u arhitekturi*, Београд: ИРО Грађевинска књига, 1989 (III издање)
 - Вујаклија, М., *Лексикон страних речи и израза*, приређивач Драго Ћупић, Београд: Штампар Макарије / Подгорица: Октоих, 2011.
 - Вуковић, С., *Београдска сцена средином деведесетих: аспекти једне нове генерације*; кат., Нови Сад: Галерија центра за културу Златно око, сеп. 1996.
 - Вуковић, С., *О Мишином ПОРТФОЛИЈУ*, по питању односа уметности и архитектуре, текст у каталогу и на CD-ром презентацији: Милорад

Младеновић, MILORAD MLADENOVIC PORTFOLIO, Београд: Центар за савремену уметност – Београд, октобар 2003.

- Wilkin, K., *Colour as Field: American Painting 1950–1975*, New York: American Federation of Arts, 2007.

Библиографија из области књижевности

- Borhes, H. L., *Vavilonska biblioteka*, pripovetka iz zbirke *Maštarije*, Beograd: Nolit, 1963.
- Crnjanski, M., *Naše plaže na Jadranu*, Beograd: Jadranska straža, Glavni odbor, 1927. (reprint izdanja: Beograd: Turistička štampa, 1987)
- Црњански, М., *Путониси*, Београд: Штампар Макарије & Октоих, 2008.
- Dojl, U., *Najlepša ljubavna pisma velikana*, Beograd: Alnari, 2009.
- Haksli, O., *Vrli novi svet*, Beograd: Libreto, 2009.
- Uelbek, M., *Karta i teritorija*, Beograd: ПЛАТΩ, 2011.
- Uelbek, M., *Platforma*, Beograd: Booka, 2013.
- Uelbek, M., *Pokoravanje*, Beograd: Booka, 2015.
- Valjarević, S., *Komo*, Beograd: LOM, 2011.

Као и:

- Бојовић, Р., *Писма са одличним поштовањем Надежде Петровић*, Наслеђа (8), Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”, 2015.

Биографија аутора

Милорад Младеновић, докторанд

Рођен је у Београду 1966.

Образовање:

Дипломирао је на грађевинском смеру Гимназије у Смедереву 1985.

Студирао је сликарство у класи проф. Марије Драгојловић на Факултету ликовних уметности Универзитета уметности у Београду 1991/1992.

Дипломирао је на сликарском одсеку у класи проф. Момчила Антоновића 1994.

Дипломирао је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду код ментора проф. Милана Лојанице 1996.

Магистрирао је из области *Цртеж* на последипломским студијама на Факултету ликовних уметности Универзитета уметности у Београду код ментора проф. Чедомира Васића 1999.

Похађао је последипломске студије из области *Историја и развој теорија архитектуре* на Архитектонском факултету у Београду.

Професионална активност: визуелне уметности и архитектура

Професионалну активност започиње низом ликовних интервенција у галерији Студентског културног центра у Београду 1994/1996. године. Након тога учествује у већем броју групних и самосталних изложби и радионица из области визуелних уметности и архитектуре.

Члан је *Удружења ликовних уметника Србије* од 1995, *Савеза архитеката Србије* и *Друштва архитеката Београда*.

Сарадник је у више пројеката *Радионице 301* на Архитектонском факултету у Београду 1996/1998, и групе за пројектовање и едукацију *Machin a* из Београда 1999/2000.

Добитник је већег броја награда из области визуелних уметности и архитектуре. Три пута је биран у селекцију изложбе *Критичари су изабрали* у Културном центру Београда. Добитник је три награде Октобарског салона у Београду, 2000, 2003. и 2014. године.

Његова најзначајнија учешћа на изложбама су у Бикинихаусу у Берлину 2003, у бечкој Сецесији 2004, у Музеју савремене уметности у Београду 2005, и 2012, на 10. бијеналу архитектуре у Венецији 2006. као и у Салону Музеја савремене уметности Београд 2011.

За време и након студија архитектуре, сарађује као хонорарни сарадник у изради више пројеката и конкурсних елабората у архитектонским тимовима *Регионалног завода за заштиту споменика културе* у Смедереву, Студију арх. Р. Granger-а и М. Lahlou-а и у *Art et decoration reunis* мг А. Nано-а у Casablanca, Марок; у *Енергопројекту, Урбанизам и архитектура Д. Д.*, у Тиму за урбанизам, као и у приватном предузећу за пројектовање *Биро 59* из Београда.

Аутор је више конкурсних радова, пројеката и реализованих архитектонских објеката, махом ентеријера. Такође, Младеновић је аутор једног броја остварења из области примењених уметности, сценографије и дизајна.

Ради у оквиру неформалног ауторског тима *ре//ал* из Београда од 2004. до 2011. године.

Члан је Управног одбора Савеза архитеката Србије од 2006. до 2011. године.

Има функцију главног и одговорног уредника часописа *Forum Савеза архитеката Србије и Друштва архитеката Београда* 2007. и 2008. године; ради на концепту новог издања и уређује бр. 53, а након тога постаје сарадник редакције. Уредник је петог броја часописа SAJ (Serbian architectural journal) за 2013. годину који издаје Архитектонски факултет Универзитета у Београду са темом издања *About and around Curating*.

Један је од оснивача *Друштва за естетику архитектуре и визуелних уметности Србије (ДЕАВУС)* 2008. године, које обнавља рад 2012. Један је од оснивача Независног уметничког удружења *Трећи Београд (Уметничке Задруге Трећи Београд)* и потпредседник је Управног одбора Удружења од 2010. године, са којим је, између осталог, излагао у Салону Музеја савремене уметности 2011, на Independent Art Fair Supermarket у Стокхолму и у Pyramid Sanat у Истамбулу 2012. Удружење напушта 2012. Члан је Удружења *Простор* које се активно бави арт-терапијом психијатријских болесника од 2011. године.

Ради на Архитектонском факултету Универзитета у Београду од школске 1995/1996. године, прво као хонорарни сарадник, да би у звање асистента приправника био изабран је 1996; у звање асистента 2000; а у звање доцента 2004. године.

Ванредни професор је на Департману за архитектуру Архитектонског факултета Универзитета у Београду од 2009. године и члан Савета Факултета од 2009. до 2012. године.

Награде и признања

- Награда за сликарство из Фонда Петра Лубарде 1991. године за радове на Факултету ликовних уметности у Београду у току 1990/1991;
- Награда Другог југословенског ликовног бијенала младих у Вршцу за рад под називом *Павиљон* 1996. године;

- Велика награда Другог бијенала сценског дизајна / у категорији Сценски простор / коју је добио као један од чланова Радионице 301 за учешће на фестивалу *Жудња за животом*, у Београду 1998. године;
- Награда 41. Октобарског салона (Millennium off / art on) са З. Дрекаловићем, за рад *Без назива / Кондензација / 2000.* године;
- Главна награда Меморијала Надежде Петровић у Чачку са З. Дрекаловићем, за рад *Без назива / Кондензација / 2000.* године;
- Награда 44. Октобарског салона (Позитив / Негатив) за рад под називом *Beograd: Deleting language*, инсталацију у изложима Галерије Факултета ликовних уметности у Београду 2003. године;
- Признање у категорији „Публикације” 30. Салона архитектуре Музеја примењене уметности за часопис *Fogum* (часопис Савеза архитеката Србије и Друштва архитеката Србије, главног и одговорног уредника Милорада Младеновића) „за нови приступ архитектонској периодици код нас”, у Београду марта 2008. године;
- Признање Веслачког клуба *Смедерево* за већи број уметничких и архитектонских интервенција у просторима Клуба, 2011. године;
- Награда Културног центра Београд за рад *Без назива [школске столице]* на изложби *Ствари које нестају / 55.* Октобарски салон кустоса Николауса Шафхаузена и Ванесе Џоан Милер у Музеју града Београда, 2014. године

Награде на конкурсима из области архитектуре

- Откупна награда за конкурсни пројекат пословног *Zepfer* центра у Бања Луци, са групом *Machina*, 2000. године;
- Друга награда жирија за конкурсни пројекат архитектонског решења повезивања фасада улазних партија терминала 1, 2 и новог пословног објекта на аеродрому Београд у јединствену целину, са Ж. Јаковљевићем и Д. Милановићем / 2003. године;
- Прва награда за идејно решење споменика Модерној Србији поводом двестагодишњице Првог српског устанка на централном острву Трга Славија у Београду / са С. Батарило, Д. Милановићем и Г. Шишовић, 2004. године;
- Прва награда за идејно решење типизираниог новобеоградског киоска на подручју општине Нови Београд / са Ж. Јаковљевићем / 2005. године;
- Награда за посебан стручни допринос / прва награда / за програмско, анкетно, урбанистичко решење дела целине подручја Тошин бунар на Новом Београду / са групом *re//al* / 2005. године;

- Изабрано конкурсно решење за реализацију фонтане на новопроектваном Тргу слободе у Панчеву, у организацији Галерије савремене уметности Центра за културу Панчево (у склопу 6. интернационалне уметничке радионице Стакло и Дирекције за урбанизам града Панчева), 2005. године;
- Посебно признање за Идејно урбанистичко-архитектонско рјешење реконструкције дијела централне градске зоне „Изназ на Саву” у Градишци (Република Српска / Босна и Херцеговина) / са С. Батарило / 2006. године;
- Друга једнаковредна награда жирија за конкурсни пројекат урбанистичког решења блокова 25 и 26 у Новом Београду / у тиму са проф. А. Стјепановићем, проф. С. Личином и С. Батарило / 2007. године.

Учешћа у ужем избору

- Учешће у другом кругу Конкурса за представљање Републике Србије на 11. Међународној изложби архитектуре у Венецији 2008. (Павиљон Републике Србије), мај 2008. / концепт поставке Л. Николић (Aachen) и Р. Арнаутовић (Cologne), М. Младеновић; *Сенке реалности*, принт инсталација, боксови; В. Перовић (Словенија), З. Савичић (Србија), И. Куцина (Србија), S. J. Weiss (USA), Stealth (Netherland) и други; техничка подршка А. Бјеловић, перформанс отварања: група Шкарт;
- Ужи избор за други круг Конкурса за пројекат представљања Републике Србије на 15. Међународној изложби архитектуре у Венецији 2016. године за рад под називом Х Е Р О И К / *Почетак градње [случај: Позориште]* са Љ. Шуњеварић и Л. Младеновићем, а у сарадњи са Српском драмом Народног позоришта *Приштина* са седиштем у Косовској Митровици (Г. Стојчетовић и Н. Тодоровић), 2016. године;
- Ужи избор на Конкурсу за предлог пројекта за представљање Републике Србије на 57. Међународном бијеналу савремене уметности у Венецији 2017. године (пројекат за Павиљон Републике Србије) за рад под називом *Нека врста годишњице* (у оквиру кустоске концепције Viva Arte Viva), ауторски рад у сарадњи са кустосом С. Вуковићем.

Комисија

за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта

Непосредни контексти – вишемедијска просторна поставка

Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду:

др ум. Милета Продановић,

ред. проф. Универзитета уметности - Факултета ликовних уметности, ментор

мр Бранко Павић,

ред. проф. Универзитета у Београду, Архитектонског факултета

др ум. Радош Антонијевић,

ван. проф. Универзитета уметности - Факултета ликовних уметности

др ум. Миодраг Павловић,

доц. Универзитета уметности - Факултета ликовних уметности

др ум. Биљана Ђурђевић,

доц. Универзитета уметности - Факултета ликовних уметности

Захвалност

Феђи и Вањи
за инспирацију и стрпљење

Изјава о ауторству

Потписан: **Милорад Младеновић**

број индекса: **3880 / 09**

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом *Непосредни контексти – вишемедијска просторна поставка*

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

У Београду, 28. новембар 2017. године

Потпис докторанда



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: **Милорад Младеновић**

Број индекса: **3880 / 09**

Докторски студијски програм **Докторске уметничке студије**

Наслов докторског уметничког пројекта:

Непосредни контексти – вишемедијска просторна поставка

Ментор др ум. **Милета Продановић**, ред. проф. ФЛУ

Потписан **Милорад Младеновић**

Изјављујем да је штампана верзија мојег докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 28. новембар 2017. године

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

Непосредни контексти – вишемедијска просторна поставка

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 28. новембар 2017. године

Потпис докторанда