

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 20 – 2024

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 20 – 2024



ISSN 2217 -3951

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 20 – 2024

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 20 – 2024



1838

ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
20 – 2024

THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE
20 – 2024

ČASOPIS IZLAZI JEDANPUT GODIŠNJE / THE JOURNAL IS PUBLISHED ANNUALLY

WWW.ZSMU.ORG

IZDAVAČ: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

ZA IZDAVAČA: prof. dr Danijel Sinani, dekan

UREDNIŠTVO: prof. dr Lidija Merenik (Filozofski fakultet, Beograd) – odgovorni urednik
prof. dr Jasmina Čubrilo (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Lovorka Magaš Bilandžić (Sveučilište u Zagrebu)
prof. dr Dragan Čihorić (Univerzitet u Istočnom Sarajevu)
dr Ana Ereš (Filozofski fakultet, Beograd) – izvršni urednik

IZDAVAČKI SAVET: dr Petar Prelog (Institut za povijest umjetnosti, Zagreb) – predsjednik
prof. dr Simona Čupić (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Roksana Pana Oltean (Univerzitet u Bukureštu)
doc. dr Iva Paštrnakova (Univerzitet Komenskog u Bratislavi)

GRAFIČKO OBLIKOVANJE: Dosije studio, Beograd

LEKTURA I KOREKTURA: Svetlana Stojković

ŠTAMPA: JP Službeni glasnik, Beograd

TIRAŽ: 200

ISSN 2217-3951

ISSN (ONLINE) 2738-1528

NASLOVNA STRANA: Mangelos, *Američka pesnikinja Gertrude Stein često je podsećala Picassa* [American poet Gertrude Stein often used to remind Picasso...], c. 1967–1972, tempera i kolaž na kartonu, 45 x 31 cm, copyright Fondacija Ilija & Mangelos

Realizaciju ovog broja Zbornika podržali su Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija i Ministarstvo kulture Republike Srbije.

SADRŽAJ / CONTENT

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

- Leonida Kovač 7
ACROSS MANGELOS'S LANDSCAPE
- Branislav Jakovljević 27
BORBA U BEOGRADU, U NUJORKU
- Maria Bremer 51
**"FROM WOMAN TO WOMAN".
EXHIBITING GENEALOGY – CARLA ACCARDI'S *ORIGINE*, 1976**
- Marko Jenko 71
TRUTH BETWEEN FACT AND FICTION: BOLTANSKI, LANZMANN, RICHTER, AND THE SHOAH
- Sunčica Ostoić 89
DE-LIMITATION THROUGH EXISTENTIAL ABSTRACTION

POLEMIKE / POLEMICS

- Danica Đorđević 107
**THE RETURN OF THE CRAFT – THE REAFFIRMATION OF HANDWORK
AS AN ARTISTIC STATEMENT IN CONTEMPORARY ART IN SERBIA**
- Sofija Milenković, Maja Petrović 123
**ŠTA MOŽE DA BUDE EKO-UMETNOST:
POLEMIČKI ASPEKTI ODREĐENJA SAVREMENE EKOLOŠKE UMETNOSTI**

KRITIKE / REVIEWS

- Jovana Trifuljesko 141
**TIPOLOŠKE PREDSTAVE ŽENA U NOVOJ OBJEKTIVNOSTI
I NJIHOVA (RE)INTERPRETACIJA U SERIJI *VAVILON BERLIN***
- Jasmina Čubrilo 165
**TIŠINA SLIKE, BUKA POGLEDA,
POSTANTROPCENTRIČNI SENZORIJUM**

PRIKAZI / REVIEWS

Jelena Gačić Ivanov 187

PRIKAZ MONOGRAFIJE
VOJIN SIMEONVIĆ: ARHITEKTA I PILOT

PRILOZI

CONTRIBUTIONS

Leonida Kovač
Academy of Fine Arts, University of Zagreb

ACROSS MANGELOS'S LANDSCAPE

Abstract:

The article puts in relation performatives of art works produced by Mangelos from 1940s until his death in 1987 with the theoretical writings he practiced as an art historian, critic and curator under his official name Dimitrije Bašićević. In the focus of such consideration is Mangelos's unique procedure of deconstruction of hegemonic (lethal) epistemologies that points at rigidity and limitations of disciplinary discourses, as well as at the performative power of language. For that reason, attention is paid to the artist's insistence on bastardization of language the agency of which is manifested in a gap that opens between the meanings of words and their sonority, the gap in which the collapse of sense occurs.

Key words:

critique of functional thinking, non-chronological time, bastardization of language, acousmatic voice, anxiety

In June 2011, twenty-four years after Mangelos's death, Georges Didi-Huberman visited the site where the Auschwitz-Birkenau Nazi extermination camp had been in operation from 1940 to 1945. In July of the same year, he wrote a text entitled *Bark* and published it in the form of a book that also contained several black-and-white photographs he had personally taken in the landscape of death. The text begins as follows: "I placed three small pieces of bark on a sheet of paper and looked. I looked, with the idea that looking would perhaps help me to read something that had never been written. I looked upon the three small strips of bark as the three letters of a script preceding all alphabets. Or perhaps as the beginning of a letter – but to whom? I notice that I've spontaneously arranged them on the blank paper in the direction of my written language. Each 'letter' starts on the left, where I dug my nails into the tree trunk to strip the bark away." (Didi-Huberman 2017, 25) The bark was stripped away from a birch, a tree whose name in German is *Birke* and after which the landscape of death in southern Poland had been named. In its format, Didi-Huberman's *Bark* is reminiscent of numerous works by Mangelos that today are referred to with the generic term "artist's book" and were made between 1949 and his death in 1987.

In his earlier book *Devant l'image*, groundbreaking for the discipline of art history, published in 1990 and translated into English as *Confronting Images*, art historian and philosopher Georges Didi-Huberman questioned "the *tone of certainty* that prevails so often in the beautiful discipline of the history of art" (Didi-Huberman 2005, 2) and asked the following: "[...] what obscure or triumphant reasons, what morbid anxieties or maniacal exaltations can have brought the history of art to adopt such a tone, such a rhetoric of certainty? How did such a *closure* of the visible onto the legible and of all this onto intelligible knowledge manage – and with such seeming self-evidence – to constitute itself? [...] In short, the said 'specific knowledge of art' ended up imposing its own *specific form of discourse* on its object, at the risk of inventing artificial boundaries for its object – an object dispossessed of its own specific deployment or unfolding. So the seeming self-evidence and the tone of certainty that this knowledge imposes are understandable: all it looks for in art are answers that are *already given* by its discursive problematic." (Didi-Huberman 2005, 3–4)

Dimitrije Bašičević, an art historian by education whose alter ego was the artist Mangelos, not only abolished in his work the imaginary boundaries of the objects of "kunsthistorical" interest, but above all generated a multidimensional field in which artistic production interfered with a completely non-canonical, performative discourse of/on art. The scepticism and resistance of this long-time curator of the Zagreb City Galleries, which later became today's Museum of Contemporary Art, and also one of the most lucid theorists and critics of visual arts in former Yugoslavia, regarding the "specific knowledge of art" and its hegemonic discourse whose tone of self-evidence and self-sufficiency would become the object of Didi-Huberman's critique, were not only the groundwork of Mangelos's *noart*, but

also the reason why in 1955 the Croatian Association of Visual Artists published a pamphlet demanding a ban on the public activity of the then young critic Dimitrije Bašičević.¹

Mangelos's self-denying artistic activity, which was barely presented to the public during his lifetime, has attracted adequate attention on the international contemporary art scene over the past two decades and is increasingly being the subject of curatorial and academic interest, mainly due to the many years of systematic research, publications, and exhibitions by the art historian and curator Branka Stipančić.² In scholarly literature on Mangelos, biographical data are scanty. One learns that he was born in 1921 in the Syrmian town of Šid, in a family of farmers, and that he attended high school in Sremska Mitrovica and Sremski Karlovci. After the establishment of the



Mangelos, *Antihommage [Račić Josip]*, m. 5 [1951–1956], Courtesy of Mangelos Estate, Croatia/Canada

Ustasha regime and the Independent State of Croatia in 1941 under the tutelage of Nazi Germany and Fascist Italy, which included Syrmia within its borders, Dimitrije Bašičević “took refuge in Vienna together with his father and younger brother, where between 1942 and 1944 he studied art history and philosophy.” (Šimičić 2007, 219) Austria, which had been annexed to the Third Reich in 1938, was a safer place for the Bašičević as ethnic Serbs than the Independent State of Croatia, where they fell under the Ustaschas' extended application of racial laws. In a text written by Bašičević's brother Vojin, one finds information that in Šid the father Ilija and his two sons had been “sentenced to death by a mobile martial court,” which means that they were on the list of hostages that “basically meant a death sentence without a specific time of execution.” (Bašičević 1996) The list also included painter Sava Šumanović from the same town, who was shot dead by

- 1 The statement of the Croatian Association of Fine Artists titled “On Some of Our Art Critics,” which called for a ban on the public activity of the young art critics Radoslav Putar and Dimitrij Bašičević, is quoted in Kolešnik 2006, 234–235.
- 2 In 1990, Branka Stipančić set up the first large-scale exhibition of Mangelos's art at the Gallery of Contemporary Art Zagreb. During 2003 and 2004, her authorial exhibition *mangelos no. 1-9½*, accompanied by a book of the same name, was presented at the Museu de Arte Contemporânea de Serravalle in Porto, the Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz, the Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, and the Kunsthalle Fridericianum in Kassel. For the twentieth anniversary of Mangelos's death, she edited an extensive monograph that, among other things, includes her comprehensive study and chronology of Mangelos's oeuvre (Stipančić 2007).

the Ustashas in August 1942 and whose work would be the subject of Dimitrije Bašičević's doctoral dissertation defended in 1957 at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb. Reviewing his personal employee file preserved at the Zagreb City Galleries, Branka Stipančić noticed that Bašičević left out from his biography the fact that he had studied art history at the University of Vienna, where his professors included Hans Sedlmayr, Karl Oettinger, and Fritz Novotny. Stipančić believes that the reason for this omission was Bašičević's presumption that in post-war Communist Yugoslavia, his stay in Vienna during World War II could be misunderstood (Stipančić 2017, 3). Namely, according to Mangelos's brother, their diligent and apolitical father was "first maltreated by the Ustashas and then almost destroyed by the Communists," (Bašičević 1996) who declared him a kulak and took away his land. However, another question arises for me here: what was the effect of the Viennese lectures of Hans Sedlmayr, a despiser of modern art and a member of the National Socialist Party even before the Anschluss, on the student Dimitrije Bašičević, who had fled Strymnia before the local version of the final solution? As for the Department of Art History at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb, where Bašičević graduated in 1949, as well as the general practices of the academic discipline of art history in Croatia and other republics of former Yugoslavia, Sedlmayr's theories were never (nor they are today) considered in the context of his National Socialist convictions. Consequently, an even more important question arises, that of the relationship between Mangelos's *noart* and Sedlmayr's derogatory terms *Unkunst* and *Nichtkunst*.

Dimitrije Bašičević aka Mangelos was a polyglot, a passionate reader of philosophical³ and scholarly literature, an expert in avant-garde movements and currents within national and international modern art. When asked why he used different languages in his work, Mangelos answered in 1982 that he did not know. (Stilinović 2007, 59) Hardly more informative is his *explanation of noart*, which reads: "the most philosophical / and most theoretical / explanation of noart / is / noart." (Stipančić 2007)⁴ In 1980, at the request of Goran Petercol, Mangelos wrote an *introduction to noart*,⁵ which was first published after his death in the *Quorum* magazine (No. 1) in 1989. The text is structured in chapters on the *triumph of instinct*, *triumph of war*, *triumph of doubt*, *self-confrontation*, and *September 18, 1980*, and starts like this: "there was a time when people were dying and there were no ideas. people were dying en masse, forcibly brought to an end. it was not literature. it was completely different. completely different from all literary dying. or natural. different from every picture, from every song, from every newspaper news, and it didn't look like history. not

3 According to Darko Šimičić, who after Mangelos's death took part in listing his legacy and preparing a symposium in 1988 at the Gallery of Extended Media in Zagreb, most of the books in Mangelos's home library were on philosophy.

4 It was a manifesto published for Mangelos's exhibition at the Dubrava Gallery in: *energija* [no. 9]. Zagreb: Narodno sveučilište "Otokar Keršovani", 1979.

5 Mangelos never capitalized words in his texts and therefore I do not do it either when referring to the titles of and quotations from his individual works.

at all. not even like the familiar life. it was the time of death. in dying, books smelled of death, and reading smelled of dying. the books did not agree with what was left of breathing, so that the rustling of their paper lies could be heard in the silence of the steps of truth that were disappearing in death.” (Stipančić 2007, 48–51)

When Mladen Stilinović asked him when and how the artworks titled *paysage de la mort* were created, Mangelos answered that in 1941, when a close relative was killed among many people from his surroundings, colleagues, friends, and acquaintances, he was deeply shaken and in a way prompted to mark that death. “I made the mark so that in one of my notebooks, in which I wrote with black pencil or watercolour, or perhaps it was ink or ink wash, I made something like a stroke, as if he had been erased by that, or rather what was beneath him, although there was nothing beneath him, but that was my



Mangelos, *Négation de la peinture*, m. 5 [1951–1956], Courtesy of Mangelos Estate, Croatia/Canada

thought of that man who was now gone. He had been wiped out, and at the same time it was his grave, the sign of the grave. These were rectangular areas, at first very small and later they became large, so that they occupied a quarter, then a half, and sometimes the whole page, but the first ones were very small – they occupied one twentieth of the page. I recorded these deaths in 1941 and 1942, burying my childhood and youth in a way.” (Stilinović 2007, 53) From the same interview one learns that he was hiding these notebooks by burying them in the barn, and that the “graves” marked in them became a *tabula rasa* after Mangelos’s return from exile. *Tabula rasa*, a term understood in philosophical conceptualizations as an unwritten tablet, or a metaphorically expressed belief that there is no cognitive content in the mind before experience, originally denoted a scraped tablet, one from which the previous content had been erased by scraping the top layer of wax. Just like the erased people whose graves were marked in Mangelos’s *paysage de la mort*. In 1964, the sentence *I expect the resurrection of the dead* written in white and red would appear on a black-painted wooden board, and around 1977 one black globe with words inscribed between red lines such as the ones on school blackboards would become *la manifeste sur la mort*. In another work done on black-painted plywood, it was the word *memoria* that found its place between the red lines. Memory is a term that refers to a trace of what existed before the *tabula* became *rasa*. And what is remembered

escapes verbalization and visualization in Mangelos's case, so it cannot become a *tableau*. That is why it was necessary to annul the picture: to perform the *négation de la peinture*. Mangelos's works called *tabula rasa* were produced at the same time as those in which he negated painting, and were preceded by the *paysage de la guerre*: ink-covered, inverted geographical maps (including one depicting the territories of Croatia and Serbia around 1070), probably made between 1942 and 1944,⁶ while Dimitrije Bašičević was studying art history in Vienna. And philosophy.

Inspired by an exhibit from the Vienna Globe Museum, a completely black globe that once served as a teaching aid and could be written upon with chalk, Branka Stipančić has suggested that during his stay in Vienna, "Mangelos, then still latent within the young student Bašičević, might have come upon this globe that, as we were to find out many years later, was for him the perfect ground on which to write out the pithy thoughts and manifesto." (Stipančić 2007, 3–4) I would say: to reply to Professor Sedlmayr's interpretive models by invention of his own *noart* that erased the boundary separating art from discourse on art. In the 1970s, Mangelos was no longer latent in the curator and theorist Bašičević, so it is not surprising that the artist's manifestos, such as the one on photography, presented theses that were consonant with those elaborated by the theorist Bašičević in his text *Consequences of Photography: 11th Digression on Culture and Art in the 1970s*. (Bašičević 1982, 83–91)

In the *Consequences of Photography*, Bašičević wrote ten digressions. The absence of text of the 11th digression, which was announced by the title of the essay, amplified the echo of thought connoted by the empty space of the sentence that had been withheld. I am convinced that it referred to Marx's eleventh thesis on Feuerbach, which reads: "The philosophers have hitherto only interpreted the world in various way; the point, however, is to change it." Bašičević responded to it with silence while he wrote about the changed world. Like Walter Benjamin, whom he undoubtedly read, he rejected historicism and speaks from the position of historical materialism, as he understood that in a world constantly changing by technological revolutions, the extensions of the concept of art could not remain intact. That is why Mangelos in his manifestos, and Dimitrije Bašičević in his theoretical texts, persistently emphasized the difference between metaphorical (or naïve) and functional thinking: "Replacing the manual mode of labour with machines is most closely related to replacing the old, metaphorical way of thinking with instrumental, which was, on the one hand, a cultural revolution correspondent to the one by which work and thought had established the culture of our species, and on the other hand led to a division of the world into old and new, that is, into two civilizations; the civilization of manual labour and metaphorical thinking, and the civilization of mechanical labour and instrumental thinking." (Bašičević 1982, 83) Among Mangelos's *manifestos*, there is a globe dated between 1971 and 1977,

6 Branka Stipančić established the periodization or chronology of Mangelos's works on the basis of his *šid manifesto*, in which the artist accurately predicted the year of his own death. Cf. B. Stipančić, "Datacije kao umjetnički projekt" [Chronology as an art project], in: Stipančić 2007.

entitled *relations manifesto* (m. 4 – m. 8).⁷ Its northern hemisphere is painted over in white and the southern in black acrylic. The northern one has the black text *functional thinking* written between the lines, while the southern has the white text *paysage de la mort*. The title of this manifesto demands a reflection on the equator, that is, on the line where functional thinking touches the landscape of death. In Latin, the word *aequator* means equalizer.

At this point, I inevitably recall the sentence with which Horkheimer and Adorno opened their *Dialectic of Enlightenment*, written during their American exile at the same time as the young Bašičević was studying in Vienna:

“Enlightenment, understood in the widest sense as the advance of thought, has always aimed at liberating human beings from fear and installing them as masters. Yet the wholly enlightened earth is radiant with triumphant calamity.” (Horkheimer and Adorno 2002, 17) The *Dialectic of Enlightenment* explains in detail the genesis and destructive effects of rationalism and rationalization, that is, of functional thinking whose ultimate consequences would be manifested in the industrial production of death, more specifically denoted by the word Auschwitz. (Agamben 2007) At a time when the Fifth Mangelos⁸ performed his *negation of painting* and produced the works he called *tabula rasa*, including the book *les paysages de tabula rasa*, Alain Resnais articulated his cinematic reflection on the Holocaust, the essay film *Night and Fog*, finished in 1955. While editing the contemporary footage of desolate landscapes, railway tracks intersecting them, and the ruins of the architectural complexes of Auschwitz and Majdanek with archival footage produced by the Nazis themselves while documenting the technology of the final solution, Resnais raised questions about recognition. Do we see that the camp, like a modern city, has a precisely designed urban structure? Production facilities, apartment blocks, scientific research and hospital facilities, a brothel and a crematorium? Do we see that production there was rationalized and every substance suitable for recycling, that nothing was left to chance and improvisation?



Mangelos, *Relations manifesto*, [m. 4 – m. 8], 1978, Courtesy of Mangelos Estate, Croatia/Canada

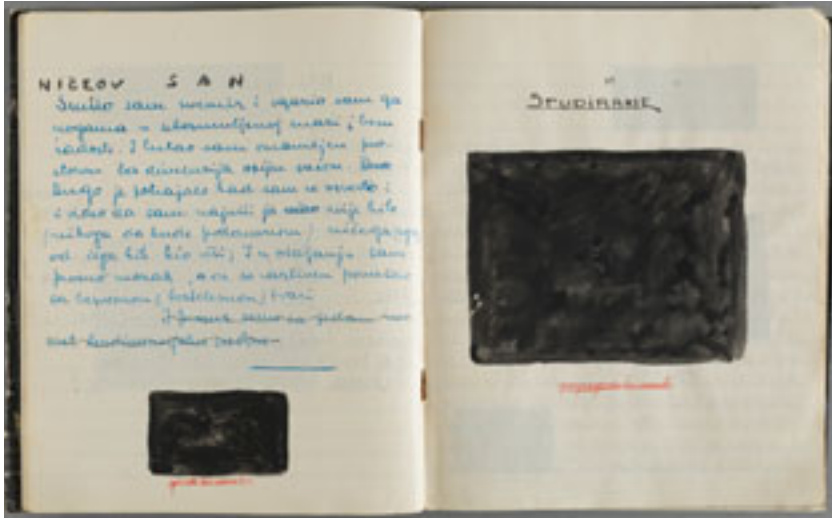
7 According to Branka Stipančić, the text written on the pedestal of the globe, which includes the mark *m.4 – m.8* as part of the integral title of the work *relations manifesto*, is of particular importance because it points to the developmental path from the concept of the landscape of death (m.4) to the concept of functional thinking (m.8). See more in: Stipančić 2007.

8 For the periodization of 9½ Mangeloses, see Branka Stipančić, “Datacije kao umjetnički projekt.” (Stipančić 2007).

As the film shows the landscape of death, the narrator's voice asks: "Is it in vain that we try to remember?" The Ustasha version of the final solution is specifically rendered by the word Jasenovac, and unlike the Nazi original, it does not belong to the civilization of industrial, but rather of manual labour. No metaphor. But here, too, the question should be asked whether our trying to remember is in vain. Analysing Resnais's film, Phillip Lopate has argued that *Night and Fog* is an anti-documentary film because this particular reality cannot be "documented", we are defeated in front of it in advance because it is too heinous. Wondering what can be done about it, he concludes that Resnais and his screenwriter Jean Cayrol (himself a former camp detainee) gave the following answer: "We can reflect, ask questions, examine the record, and interrogate our own responses. In short, offer up an essay." (Lopate 2022) Mangelos offered anti-painting. And anti-poetry.

Mangelos's works made between 1942 and 1944, entitled *paysage de la mort*, *paysage de la guerre*, or *paysage de la deuxième guerre mondiale*, in which a coating of black tempera covers the text of the printed matter that serves as a background for a particular landscape, are undoubtedly anti-paintings. These landscapes are places where a breakdown of sense occurs, including the meaning articulated by a newspaper or book text, which in Mangelos's landscapes serve as a ground for anti-painting. For "the books did not agree with what was left of breathing, so that the rustling of their paper lies could be heard in the silence of the steps of truth that were disappearing in death," as he wrote in his *introduction to noart*. Was his horror at these paper lies, or the ultimate outcome of the "civilization of functional thinking," analogous to the horror that Francisco Goya, "the last of old masters and the first modern painter," felt when he realized that the Enlightenment ideals ended in Napoleon's conquests? Mangelos's black leads me to Goya's black. The trajectory of the *Capricho 43 – El sueño de la razón produce monstruos*, *Los desastres de la guerra*, and *Los disparates* leads me to the globe entitled *relations manifesto (m. 4 – m. 8)*, whose equator equates functional thinking with the landscape of death.

El sueño de la razón produce monstruos (1797-1798) has also been interpreted as Goya's self-portrait, which "looks like a philosophical conception of relations between imagination and reason." (Didi-Huberman 2018, 101) This conception is analogous to Mangelos's conception of relations between pre-modern and modern, metaphorical and functional way of thinking, i.e. the civilization defined by manual labour and that defined by machine labour; by industrial, rationalized production. When asked by Mladen Stilinović about the works in which he wrote letters from different scripts, Latin, Cyrillic, Glagolitic, Gothic, or Greek, without omitting even the runes, Mangelos answered: "I should say that this phase, apart from those letters, included another problem or motif, which was the motif of non-painting or *antipeinture*, the negation of painting. And they get into a whole complex of problems, and I am in a way fighting against paintings, I create paintings from letters. I wanted to fight the irrational part of that which the painting brought with it. Believing that I would negate it with the letter, which is an element of rational



Mangelos, Fragmenti 3 2, m. 3 [1936–1942], Courtesy of Mangelos Estate, Croatia/Canada

thinking.” (Stilinović 2007, 54) In Goya’s *Capricho 43*, the text *El sueño de la razón produce monstruos*, written on the side of the table at which a figure (the artist?) has fallen asleep, is likewise a manifestation of rational thinking and articulates the same problem that Mangelos referred to. And thereby sounds like one of Mangelos’s manifestos.

Mangelos’s works, which since the 1970s, in accordance with the changed artistic and theoretical paradigms, have been quite assuredly considered in the context of the notion of art, were not intended for an audience at the time of their making, nor did Mangelos ever call himself an artist. In his words, “it was a strictly private matter, because I didn’t bother at all to show things, nor did I bother to exhibit, although I did exhibit now and there. For me, they are still private.” (Stilinović 2007, 55) Goya’s *Pinturas negras*, which he painted on the interior walls of his house *Quinta del Sordo* on the outskirts of Madrid between 1820 and 1823, were also his private affair and not intended to be viewed by other people. They were created in the decade following Napoleon’s invasion of Spain. Napoleon’s “conceptualization of space” foreshadowed the twentieth century, in which the landscape of death, beyond all metaphor, would emerge as the cultural dominant. At the dawn of the modern, industrial age of rationalization, Goya’s “negation of painting,” more precisely his establishment of the category of counter-painting, was as radical as Mangelos’s *negation de la peinture* or *antipeinture* would be in the following century.

One of the very few books that Mangelos did not turn upside down while negating painting, and moreover left its text legible by blackening and only crossing out in red the reproductions published in it, is the catalogue of Sava Šumanović’s exhibition held at the New University in Belgrade in 1939. It was three years before



Mangelos, *Paysage de la guerre*, m. 4 [1942-1944], Courtesy of Mangelos Estate, Croatia/Canada

the painter from Šid was taken hostage, brought to Sremska Mitrovica and shot. In the blackened reproductions, the Fifth Mangelos (1951-1956) drew a set of red lines similar to the one used in *school tablets*, and over it a sign resembling Andrew's cross or the letter (or Roman numeral) X. The book *les paysages de tabula rasa* (1953) comes from the same period. In one of its pages, there is the same set of lines with the statement: *tabula rasa no. 1 is my school tablet*. That same year, art historian and critic Dimitrije Bašičević published his essay "In the Tradition of Josip Račić" in *Narodni list*, in which he articulated in words the meaning of the sign that appeared in Šumanović's catalogue, a ground for anti-painting, as an act of negating painting. He wrote: "Carrying in yourself abysses of obscure depths and a longing for unattainable heights, for which biblical allegory invented *the symbol of crossed lines* [my italics], a stubborn, innate and acquired faith in life and oneself, and a bleeding doubt – these two opposites, which ignite and suffocate each other, between which the figure of a man and artist rises, all this is an epic with the attributes of tragedy. We also have that little bit of information about the tragedy; is not that bitter cup of life, spilled over the edge, the truest page of our art? Didn't it ultimately allow for further steps? Aren't his canvases a true and profound experience of life in art for the viewer? And so many hidden unrests behind the greyness of these surfaces!" (Bašičević 1995, 67)

So many hidden unrests behind Mangelos's blackness! How many "crossed lines" that signify at the same time "a stubborn, innate and acquired faith in life and oneself, and a bleeding doubt" are expressed by the statement *il n'y pas de mort il s'agit d'une autre forme de la vie* (it is not death, it is about a different form of life) written on the globe called *la manifeste sur la mort*? A different form of life is also indicated by Bašičević's abovementioned text that begins as follows: "Our concepts are

regularly static in nature; their dynamism comes forth only in traffic, not in a mutual relationship but on the way to the source, i.e. from the place where they emerge to the place where they will be accepted. On these bridges, the created concept meets its own variation; from these encounters, new variants (nuances) emerge.” (Bašičević 1995, 66) Mangelos's concept of anti-painting emerged, among other things, from his encounter with Račić's painting. That is why he made him an *anti-homage* by blackening a reproduction of his painting on a page torn from a book, leaving visible only the painter's printed name, which he further emphasized by marking it with two “crossed lines” in red. In an essay outlining the transversals of the Račić tradition, Bašičević wrote on the life and work of Milan Steiner and thus came to Šumanović: “The reality is not all on one level and a work of art contains projections of all levels of reality. [...] Contemporanéité. Meier-Graefe has referred to it as the ‘zeitgenössische Elemente.’ Elements of the time, i.e. the reality, but always the ‘given’ reality. What is Milan Steiner's ‘contemporanéité’? – The core is certainly the time between 1914 and 1918. These numbers are symbols of countless facts that have the property of repetition: cannons, queues for meat, meat for the cannons, deprived childhoods, fears. This content is repeated even when the voices differ. [...] The whole answer is the answer to the question about the mediators of these conditions. So we come back to biography. Let us recall that Steiner's friend Šumanović, some ten years later, also fought against darkness with light from his fingers, with lyricism against drama.” (Bašičević 1995, 68–69)

Mangelos did the same within his own given reality, aware of the fact that both Jacques Lacan and Michel Foucault would articulate in the 1960s by stating that there was no pre-discursive reality. And that is why discourse would become the subject of Mangelos's interest. Pictorial and verbal discourse, what shaped it and what undermined it: in short – the relationship between words and things. Probably that is why he called some of his works *paysage de mots*. In French, the difference between words (*les mots*) and death (*la mort*) is a single letter – *r* – and thus Mangelos focused on the performativity of words and letters, moreover on the irreducible difference between sounds and letters serving to transcribe sounds, the representations of sounds, so to say. On the difference between the living body and the dead picture, because voice is an effect of bodily events and is inseparable from



Mangelos, *Paysage de la deuxième guerre mondiale*, m. 4 [1942–1944], Courtesy of Mangelos Estate, Croatia/Canada

breathing, from life, while the written, immobilized letter can become a mortifying image. A particle of language that becomes law by being the fundamental social contract. That is why Mangelos stated in his *hammurabi manifesto* that “there is no data to confirm / the conclusion on the development of thought / between hammurabi’s code and the hegelian logic / leaving us with the conclusion / that the system of thought / was completed / before hammurabi.” The manifesto was dated *a.d. 2449 in anda u tonia*.

Both Hammurabi and the Roman settlement of Andautonia, whose ruins are located near Zagreb, as well as the year 2449 from which Mangelos announced his conclusion, point to the fact that the totality of his work articulates the concept of non-chronological time. In 1896, Henry Bergson published his book on *Matter and Memory: An Essay on the Relationship between Body and Spirit*, which in the 1980s became one of the pillars of Deleuze’s concept of non-chronological time, i.e. his notions of time-image and crystal-image. Bergson is mentioned in passing in Bašičević’s critical texts, and Mangelos wrote the following formula on a double page of his *anti-sketches* (ab. 1963): *the relationship of matter + memory + energy = the solution to the problem of the spirit*. The word memory takes up another double page of his *anti-sketches*: on the left, on a red-painted background, he wrote it in black, and on the right, on a black surface with a set of red lines, the same word written in white appears six times. In the same notebook, he specified matter, energy, and memory as super-categories, while in his *manifesto on thinking no. 1* (ca. 1977-78), he wrote: *thinking is a “form” of energy*. The idea of non-chronological time also permeates Rilke’s only novel, published in 1910, at the dawn of World War I: “The passage of time had absolutely no significance for him, death was a minor incident that he disregarded entirely, people he had once absorbed into his memory continued to exist and their death meant not the slightest difference. Several years later, after the old man’s own death, people talked of how he showed the same obstinacy with experiencing the future as the present.” (Rilke 2016) In the same novel, Rilke wrote the imperative “Take another name, any name [...] and hide it from everyone,” (Rilke 2016) as well as the sentence “Now I see it that way, but I used to be most interested in reading as they wanted it.” (Rilke 2016) It is impossible to assume that the anti-poet Mangelos had not read the poet Rilke. And it is indisputable that Dimitrije Bašičević took a new name under which he could stop reading in the way that an art historian was required to do.

I would say that Mangelos reads aloud. In voice, more precisely. Mladen Dolar claims that the voice is what does not contribute to making sense. It is the material element recalcitrant to meaning, and if we speak in order to say something, then the voice is precisely that which cannot be said. It eludes any pinning down as the non-linguistic, extra-linguistic element that enables speech phenomena, but cannot itself be discerned by linguistics (Dolar 2006,15) Faced with the voice, he writes, words structurally fail, (Dolar 2006, 13) because voice is a radical alterity of logos. (Dolar 2006, 52)



Mangelos, *Paysage hazard il n'y a pas*, m. 7 [1964–1970], Courtesy of Mangelos Estate, Croatia/Canada

The referential field of Mangelos's works is saturated with a wide range of meanings of the term *logos* and a multitude of manifestations of its signifiers. Thus, in his *jahresbuch* (ab 1970), the left side, at the top of which he wrote *a study of form* in Latin script, is dominated by the word *logos* written in Greek script, in which the same curve shapes the first and the last letter. On the opposite page, Mangelos wrote: "The solution to the problem of form / in art is not the solution to the problem / of form in the world of phenomena. / in physics." On a gold-painted board, the Seventh Mangelos (1963-1970) wrote in red letters: *am beginn war es kein wort* (ca. 1963-1970). This statement is radically opposed to the sentence that opens the Gospel of John, which Mangelos transliterated from Old Slavonic in his *anti-sketches* (ab 1963): *prežde je ubo slovo*, categorizing it as a *nostory*. Prior to that, the Sixth Mangelos (1956-1963) had written *non credo* in red letters on black-painted cardboard. The book titled *script* was made in 1949 by drawing signs resembling pictograms and ideograms on pages of the Holy Scripture painted in black, red, or white, and by writing and "redesigning" letters from various scripts of related and unrelated languages. In the process of producing these signs deprived of their signifier function, he discreetly introduced the form of the right-angled triangle, which even in the *script* connotes Mangelos's ostinato theme: Pythagoras.⁹

There is a book that Mangelos called *pythagoras 2*.¹⁰ In many other works, he wrote Pythagoras's name and drew right-angled triangles within which he occasionally wrote different words. Thus the word *pythagoras* also appears in his book *les exercices* (1961) on several pages, written in different scripts. On one of

9 On Mangelos's *pythagorases*, see: Stipančić 2012.

10 The title *pythagoras 2* indicates that there may have been several books with this title.

them, he added an *explanation of pythagoras* in a set of lines, which reads: “for the shortest / clear / and rational / formulation.” In the same book, the text *logos* = *praxis* is written across a double page. However, Pythagoras’s teachings were far from mere rationalism, so Mangelos’s “Pythagorean credo” is not based only on the functionality of a short and clear formulation of the basic trigonometric theorem, but above all on the imperative of a kind of thinking that is, according to Aby Warburg, not subject to border police restrictions. Before founding a school in Croton around 530 BC, Pythagoras lived in a cave on Samos with twelve disciples. This biographical detail is encrypted in one of Mangelos’s *nostories* titled *le konj*¹¹ *qui chante*: “it was quite late. they finally / came across the entrance and found themselves in / a magnificent cave where they / eagerly awaited a cure for their / anxiety. then that horse came / and said la marquise est sortie à cinque heures.” As in many other works, Mangelos here bastardized language¹² not only to subvert its function of the law with his typical wit, but also to emphasize the activity of spatial and temporal transversals in the process of thinking which is a form of energy. That is why Proust’s Marquise wandered in here not only as an expression of resistance to Valéry’s understanding of modern literature,¹³ but above all as a trace of the material presence of (un)lost, non-chronological time. Because *matter* + *memory* + *energy* = *a solution to the problem of the mind*. According to some opinions, Pythagoras introduced the Egyptian teachings on metempsychosis, transmigration of the soul, into Hellenic thought. Does Mangelos’s statement *I expect the resurrection of the dead* refer to that? Or the *dialogue mit dem tode*, an oil on canvas at the stage of the Eighth Mangelos, or the words *animal* and *anima* written one below the other in a black square on a red-painted page of his *gottschalksbuch* (1961-1963)?

Mathematics, astronomy, and music were studied at Pythagoras’s school, and it is believed that he was the first to connect numerical relations with sounds and establish mathematical theory as the foundation of Western music. Harmony. In Mangelos’s works, among others, the names of Bach, Beethoven, and Hildegard von Bingen appear. Pythagoras’s students, who were separated from the teacher by a curtain and listened to his teachings for five years without being able to see him, were called acousmatics. The French composer, engineer, and musicologist Pierre Schaeffer coined the term acousmatic sound, which the filmologist Michel Chion defined as sound that, unlike visualized sound, lacked a clear source in an image. Seemingly omnipresent, omnipotent, and omniscient, such sound evokes anxiety.¹⁴ Mladen Dolar has introduced the notion of acousmatic voice, defining it as a voice whose source cannot be seen and whose origin cannot be determined, a voice that cannot be situated anywhere. It would be a voice in search of its origin, a body, which would not stick to it even if it found it. (Dolar 2006, 61)

11 Croatian for “horse”.

12 He regularly used words from different languages in the same phrase or sentence.

13 See Mangelos’s conversation with Mladen Stilinić.

14 <http://keystovoice.cdth.ucla.edu/terminology/acousmatic/> (last accessed on February 14, 2022).



Mangelos, *American poet Gertrude Stein often used to remind Picasso...*, c. 1967–1972, copyright Fondacija Ilija & Mangelos

Mangelos operationalized precisely this acousmatic voice. During the 1960s, in parallel with the *nostories*, he produced a series of *antiphons* in which the sonority, or phonetic rhythm, deprived the written words of meaning. Etymologically, being the practice of answering, the antiphon exemplifies Mangelos's theorem *logos = praxis*. An antiphon is not a practice of speech or language, but a vocal act that eludes linguistics. Its origin is in ancient Greece, while in Christianity it appeared as a liturgical musical-vocal form based on repetition. On the front cover of Mangelos's 1964 *antiphon*, there is a profile photo of Louis Armstrong singing. One of the very few images in his oeuvre. Within the book, among other things, the syllables of the name Ahura Mazda, the supreme deity of Zoroastrianism, are repeated: "mazda / ahura / ahura / ahurama / mazda." Written in white, they run across a double page in which they are a counterpoint to the red text "every seven years / protoplasm and all cells / a completely different person / every seven years / it could be quite serious / both temper and personality / theory." On another page of this *antiphon*, there are words written in a column: "bahi / buhi / urashumataro / bahiuri / buitur / torbobuhuri / urashimobahi / bahitur / buhi / bash" whose sonority, along with childish blabber, invokes some incomprehensible, living and extinct languages. On the next page, there is a text written in French: "ce n'est pas un chemin / c'est un cul-de-sac / non madame / au contraire / cul-de-sac est un chemin" (this is not a path / this is a dead end / no Madam / on the contrary / a dead end is a path). Is it a dead end of language at a time of the breakdown of sense? And is there a connection between the dead end and the end of art history, as considered by Dimitrije Bašičević alias Mangelos some ten years before Hans Belting?¹⁵ In his

15 Belting's book *Das Ende der Kunstgeschichte?* was first published in 1983.

manifesto *ende der kunstgeschichte*, the Eighth Mangelos (1971-1977) wrote in tempera on cardboard: *ende der kunstgeschichte / wenn die geschichte / unumkehrbar ist / nach der historischen / aufhebung des bildes / ist kein weiterer bild / geschichtliche erscheinung* (the end of art history / if history / cannot go back to / a historical / abolition of painting / no further painting / is a historical phenomenon).

Mallarmé's poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance*) abolished the poetic image in 1896 and ended with a metaphor. In its making, homophony paved the way for metamorphosis, and metamorphosis is, at least according to Deleuze and Guattari, the opposite of metaphor, (Deleuze and Guattari 1986, 22) abolished by the practice of Mangelos's *noart*. Mallarmé's poem, first published in book form in 1914, sixteen years after its author's death, is considered by Julia Kristeva to be the starting point of a poetic language revolution. In it, the phonetic rhythm in which the semiotic khôra resides dissolves what is symbolic, linguistic. Kristeva has identified the activity of the semiotic khôra in the stage that precedes language acquisition in children. (Kristeva 1979) The visual appearance of letters, words, and sentences in Mangelos's works, which can also be considered in the context of the category of visual poetry, is analogous to the spatial disposition of words in the manuscript of Mallarmé's poem, their different sizes within the text, and the unspecified reading direction. One of Mangelos's landscapes has the text *paysage / hazard / il n'y a pas* (landscape / chance / there is none), in which I recognize a doubtless reference to Mallarmé's abolition of the poetic image.

Furthermore, Mangelos's pulsations, phonetic rhythms in which language bastardization occurs, are akin to the procedures by which James Joyce articulated his untranslatable novel *Finnegans Wake* published in 1939. His *nostories* and *antiphons* "on a path to the source" or in "traffic" also encounter the phonetic rhythms of the untranslatable sentences by which Gertrude Stein, in the first decades of the twentieth century, having banished similarity from description and arguing that repetition was not a multiplication of the same but an insistence, revived words with which she portrayed objects, food, rooms, and people. In one of her lectures-performances she gave while touring American universities in 1934, she said: "Language as a real thing is not imitation either of sounds or colors or emotions it is an intellectual recreation and there is no possible doubt about it and it is going to go on being that as long as humanity is anything." (Stein 2004, 140) A reproduction of her famous portrait painted by Picasso during 1905 and 1906 found its way to the collage *American poet Gertrude Stein often reminded Picasso...* (ca. 1967-1972) in which Mangelos counterpointed the meta-language on that painting with his own comment, inscribed in a set of lines that connoted his school tablet. In another lecture, Gertrude Stein stated what, in fact, determined the origin of Mangelos's *noart*, in whatever form, or more precisely dimension, it manifested itself: "In 'Composition as Explanation' I said nothing changes

from generation to generation except the composition in which we live and the composition in which we live makes the art which we see and hear.” (Stein 2004, 98) Like for Gertrude Stein, language was for Mangelos an intellectual recreation, a re-creation. That is why it was necessary to negate every image of the world and start from the point where the *tabula rasa* occurred. Find one's school tablet and generate a different writing. Writing anchored in the “composition in which we live and which makes the art which we see and hear.” Is that composition called functional thinking?

In a letter to his brother Vojin, written on July 22, 1977 in his apartment at Freudenreich Street no. 3, Mangelos said: “[...] however this / I must tell you in writing / namely the intellectual development / of your brother has been completed / these days. / that is in principle quite dismal / a point on the iota is still to be made./ that means summarizing in writing / something from the collected / and boiled material. / I have been aware for several years / that the “summa summarum” will be called / “functional thinking”. / but I did not have / the details of the construction. / [...] that same night I made the project construction / for an “introduction to the fumiš”¹⁶ / because I will not be able to write the “fumiš” itself/ even in ten years / and the question is whether I will have them. / – please save this paper / because all sorts of things get lost with me. / therefore, the “introduction to fumiš” has been planned / as a group of ten essays: / 1. culture and civilization / 2. singing and thinking / 3. practical and theoretical thinking / 4. civilization of manual work / 5. examples of thinking from the upanishads to heidegger / 6. heidegger's way of thinking / 7. theses on philosophy / 8. machine civilization / 10. meaning and functioning of the world / 11. small encyclopaedia of words without function. / greetings to the whole family / m [inscribed in a set of lines]”¹⁷

Vojin Bašičević saved “this paper,” but it is not known whether the text of the *introduction to fumiš* that Dimitrije Bašičević (or perhaps the Ninth Mangelos) worked on during the last decade of his life has been preserved, and ever written at all. More than his answer to the Freiburg rector, I am interested in the *small encyclopaedia of words without function*. Was it similar to that of Borges, in which animals are divided into (a) belonging to the Emperor, (b) embalmed, (c) tamed, (d) suckling pigs, (e) sirens, (f) fabulous, (g) stray dogs, (h) included in the present classification, (i) frenzied, (j) innumerable, (k) drawn with a very fine camelhair brush, (l) *et caetera*, (m) having just broken the water pitcher, (n) that from a long way off look like flies?

16 *Fumiš* is Mangelos's neologism coined by abbreviating the phrase “funkcionalno mišljenje”, which means “functional thinking”.

17 Vojin Bašičević published the letter in his “Pogovor: Sećanje na brata (1921-1987)” [Epilogue: Remembering my brother (1921-1987)], (Bašičević 1997, 205–206).

Literature

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.
- Bašičević, Dimitrije. "Konzekvence fotografije: 11. Digresija o kulturi i umjetnosti sedamdesetih godina" in *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, ur. Boris Kelemen i Marijan Susovski, Zagreb: Galerija savremene umjetnosti, 1982.
- Bašičević, Dimitrije. "U tradiciji Josipa Račića" in Bašičević, Mića. *Studije i eseji, kritike i zapisi 1952.-1954.* Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 1995.
- Bašičević, Vojin. "Moj otac Ilija i brat Dimitrije" in *Moj otac Ilija: Nacrt za antimonografiju*. Novi Sad: Vlastita naklada Vojina Bašičevića, 1996.
- Bašičević, Vojin. "Pogovor: Sećanje na brata (1921-1987)" in *mangelos: drugi o njemu*, Novi Sad: Vojin Bašičević and Prometej, 1997.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis, MN and London: University of Minnesota Press, 1986.
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Bark*. Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas, or the Anxious Gay Science*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2018.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Horkheimer, Max and Theodor Adorno. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragment*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.
- Kolešnik, Ljiljana. *Između Istoka i Zapada: Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.
- Kristeva, Julia. *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Venice: Marsilio Editori, 1979.
- Lopate, Phillip. "Night and Fog," in *Current*, <http://www.criterion.com/current/posts/288-night-and-fog> (last accessed on March 13, 2022).
- Rilke, Rainer Maria. *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Stein, Gertrude. *Look at Me Now and Here I Am: Selected works 1911-1945*. London: Peter Owen Publishers, 2004.
- Stilinović, Mladen. "Razgovor s Dimitrijem Bašičevićem Mangelosom" in *mangelos no. 1-9½*, ed. Branka Stipančić. Zagreb: DAF, 2007.
- Stipančić, Branka (ed.). *mangelos no. 1-9½*. Zagreb: DAF, 2007.
- Stipančić, Branka. "Mangelos: Artists Felt the World; Pythagoras Thought It," in *Mangelos: Pythagoras*, New York: Peter Freeman Inc., 2012.
- Stipančić, Branka. *Mangelos: Manifestos, Theses, Project and Notes*. Vienna: Galerie Martin Janda, 2017.
- Šimičić, Darko. „Biografija“ in *mangelos no. 1-9½*, ed. Branka Stipančić. Zagreb: DAF, 2007.

Leonida Kovač
Akademija likovnih umjetnosti, Sveučilište u Zagrebu

KROZ MANGELOSOV PEJZAŽ

Apstrakt:

Članak postavlja u odnos performative radova koje je umetnik Mangelos proizveo u periodu od 1940-ih do svoje smrti 1987. godine s teorijskim tekstovima koje je kao istoričar umetnosti, kritičar i kustos objavljivao pod zvaničnim imenom Dimitrije Bašičević. U fokusu ovakvog razmatranja je Mangelosov jedinstveni postupak dekonstrukcije hegemonističkih (smrtonosnih) epistemologija koji ukazuje na rigidnost i ograničenost disciplinarnih diskursa, kao i na performativnu moć jezika. Zbog toga se pažnja pridaje umetnikovom insistiranju na bastardizaciji jezika čije se delovanje manifestuje u procepu koji se otvara između značenja reči i njihove zvučnosti, procepu u kome dolazi do kolapsa smisla.

Ključne reči:

kritika funkcionalnog mišljenja, nehnološko vreme, bastardizacija jezika, akuzmatički glas, anksioznost

Branislav Jakovljević
Univerzitet Stanford

BORBA U BEOGRADU, U NJUJORKU*

Apstrakt:

Konceptualni film Zorana Popovića *Struggle in New York – Borba u Njujorku* (1977) pruža, na primeru politizovane konceptualne umetnosti u Njujorku iz sredine sedamdesetih, jedan pogled izvana na unutrašnje protivurečnosti institucija umetnosti u Sjedinjenim Državama tokom formativnog perioda neoliberalizma. U isto vreme, on posredno uzima jedan pogled iskosa na umetničke prilike u Jugoslaviji u uslovima sve otvorenijih pritisaka na umetničke slobode, kao i na slobodu umetnika da se samoorganizuju, koja se najbolje ogledala na primeru velikih promena unutar beogradskog SKC-a.

Cljučne reči:

Zoran Popović, Jasna Tijardović, Nova umetnička praksa, Art & Language New York, konceptualna umetnost

* Ovaj tekst zasnovan je na prevodu članka Branislava Jakovljevića „The Howling Wilderness of the Maladaptive: Struggle in Belgrade in New York”, objavljenom u časopisu *ARTMargins* vol. 7, broj 2, 2018. Prevod je uradila Irena Šentevska. Jakovljević je za ovu priliku tekst značajno izmenio i proširio.

...A sad nešto sasvim drugačije...

Nomadizam je, kako navodi Ješa Denegri, jedan od osnovnih specifičnosti Nove umetničke prakse na prostorima Jugoslavije sedamdesetih godina XX veka. On naglašava da se ovo odnosi pre svega na pojam umetničkog nomadizma, „pod kojim se podrazumevaju istovremene primene veoma širokog repertoara postupaka u tada novouvedenim ili do tada u umetnosti retko korišćenim medijima (kao što su fotografija, film, video, kseroks, poštanske pošiljke, tekst i knjiga umetnika, i dr.), uvek tretiranih ne sa formalnih i estetskih, već prvenstveno sa mentalnih stanovišta” (Denegri 2007, 89). Kada je reč o konceptualnoj umetnosti Zorana Popovića iz ove dekade, umetnički nomadizam neodvojiv je od egzistencijalnog. Naime, njegovi najsnažniji radovi iz sredine sedamdesetih nastali su kroz proces dislokacije na relaciji Beograd–Njujork. Ovaj nomadizam nije se dešavao u izolaciji, već je bio u središtu jedne intenzivne razmene između konceptualnih umetnika okupljenih u beogradskom Studentskom kulturnom centru i radikalne grupe konceptualnih umetnika sa njujorške alternativne scene, koja je u istoriji umetnosti ostala zabeležena kao njujorški ogranak kolektiva Art & Language (Art & Language New York, ili skraćeno ALNY). U skladu sa principima ove umetnosti, čini se da se ovde umetnički nomadizam ne zaustavlja čak ni na individualnom umetniku, već je u svojim krajnjim vidovima usmeren ka jednoj vrsti radikalne kolektivnosti. Kad je reč o Popoviću, u samom središtu ove nomadske faze nalazi se konceptualni film *Struggle in New York – Borba u Njujorku*.¹



Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Њујорку*, 1976. 16 mm, kadar

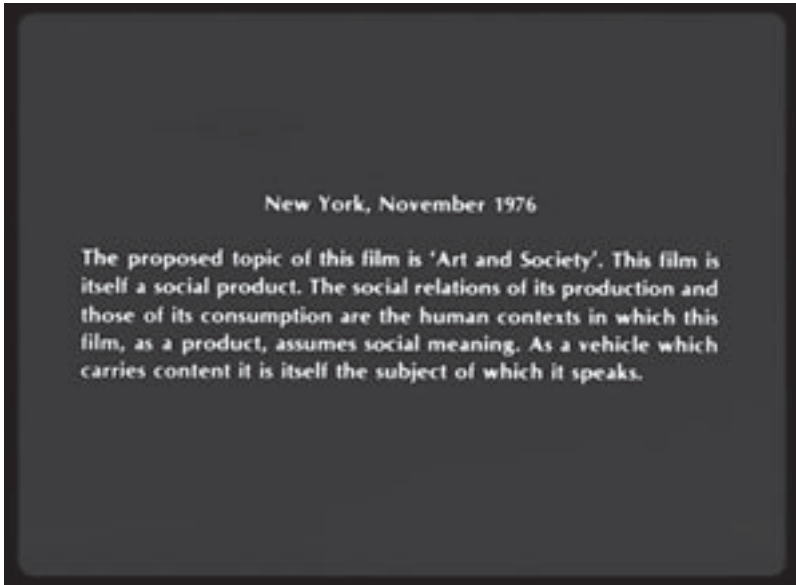
1 Premda je pun naslov filma dvojezičan (*Struggle in New York – Borba u Njujorku*), radi ekonomičnosti u ovom tekstu ću da koristim samo srpski deo naslova.



Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Нјујорку*, 1976. 16 mm, kadar

Sniman u Njujorku u oktobru i novembru 1976, Popovićev film premijerno je prikazan 27. aprila 1977. u beogradskom Studentskom kulturnom centru i od tada je imao niz projekcija u Jugoslaviji i širom sveta, poslednjih godina u galeriji Tate Britain u Londonu (2016) i Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (2017), da bi napokon, posle višedecenijskog zakašnjenja, film dobio i njujoršku premijeru sa projekcijom u Muzeju moderne umetnosti (MoMA), 27. aprila 2019. godine. Ovako veliki vremenski zazor između snimanja i prikazivanja filma u Njujorku iznenađuje tim više što ovaj film predstavlja jedinstven umetnički rad koji svedoči o politizovanoj konceptualnoj umetnosti u ovom gradu tokom sedamdesetih godina. Ipak, bilo bi pogrešno reći da se radi o dokumentarnom filmu. *Borba u Njujorku* je film umetnika koji koristi dokumentarizam kao jedan od niza metoda zastupljenih u njemu. Ova raznovrsnost potiče od kompozicionog pristupa. Film se sastoji od 11 individualnih segmenata na kojima je radilo preko dvadeset umetnika, kritičara i aktivista sa njujorške alternativne scene iz sedamdesetih. U središtu ovog umetničkog, ali i društvenog, kruga je već pomenuti ALNY. U prvom segmentu, naslovljenom „International Local”, Džozef Kosut, Sara Čarlsvort i Entoni Mekol (Joseph Kosuth, Sarah Charlesworth, Anthony McCall) izlažu osnovni princip saradnje na kome je film zasnovan:

U kontekstu ovog projekta mi smo u društvenom odnosu sa Zoranom. On je producent ovog filma i sa njim smo stupili u društveni dogovor da napravimo jedan deo filma. Zoran je napravio ovaj film kao celinu i



Džozef Kosut, Sara Čarlsvort i Entoni Mekol, segment "International Local", Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Њујорку*, 1976, 16 mm, kadar

sam odlučuje o njegovoj distribuciji. Dozvoliće nam da kontrolišemo deo filma koji smo mi napravili, ali to je samo deo celine. Još je mnogo drugih ljudi uložilo svoj rad u ovaj film. Oni nisu vidljivi i oni ne poseduju niti kontrolišu bilo koji aspekt svoje proizvodnje. Ovaj film kao celina je proizvod saradnje i ne-saradnje, plaćenog i neplaćenog rada.²

Posle početnog segmenta, koji se sastoji od teksta na crnoj podlozi, ređaju se prilozima: „Whitney Boycott”, dokumentarni snimak akcija grupe Susret umetnika za kulturnu promenu („Artists Meeting for Cultural Change”) koji je organizovao bojkot muzeja Vitni povodom izložbe organizovane u okviru proslave dvestagodišnjice osnivanja SAD, nastale iz „Kolekcije američke umetnosti g-đe i g-dina John D. Rockefeller III”, iz koje upadljivo izostaju pripadnici etničkih i rodni manjina; „Glas kolektiva”, neka vrsta manifesta feminističke grupe koju su činile Teri Berkovic, Korin Bronfman i Rut Račlin (Terry Berkowitz, Corinne Bronfman, Ruth Rachlin); „Napred-nazad” kanadskog umetničkog para Karol Konde i Karl Beveridž (Carole Condé i Karl Beveridge); „Tri velika razloga” Adrijen Hamalijan i Hauarda Šamesta (Adrienne Hamalian i Howard Schamest), koji su takođe pomagali oko produkcije filma; „Bronks” gostiju iz Nemačke Klauza Metiga i Katarine Siverding (Klaus Mettig, Katharina Sieverding); „Novo prerusavanje za buržoaziju”, izveštaj o osnivanju novog umetnič-

2 U septembru 1977. Centar za fotografiju, film i TV u Zagrebu prikazao je *Borbu u Njujorku* i tom prilikom objavio kompletan transkript filma. Ovaj transkript Popović je autorizovao i ovde ga koristimo kao izvor citata iz *Borbe u Njujorku*: Popović 1977, 19.



kog centra PS1 u Kvinsu, koji su uradili Majkl Krugman i Sol Ostrov (Michael Krugman, Saul Ostrow); „Komentar” australijskog konceptualnog umentika i člana ALNY-ija Ijana Berna (Ian Burn); „Umetnost je industrija koja se širi. To je tačno ako volite raspadanje”, na kojoj je saradivalo više članova ALNY-ija: Džil Brekstoun, Majkl Koris, Preston Heler i Endru Menard (Jill Breakstone, Michael Corris, Preston Heller, Andrew Menard), iza koje je sledilo predstavljanje časopisa *The Fox*; i na kraju, „...A sada za nešto sasvim različito...”, snimak koncerta koji su u jednom njujorškom loftu održali Džesi Čemberlen, Kristina Kozlov, Pola i Mel Ramsden, Majo Tompson, kao i mlada Katrin Bigelou, koja se decinijama kasnije proslavila kao rediteljka hollywoodskih filmova kao što je *Katanac za bol* (*The Hurt Locker*, 2008), i kao prva žena dobitnica Oskara za režiju (Jesse Chamberlain, Christine Kozlov, Paula and Mel Ramsden, Mayo Thompson, Kathryn Bigelow).³

Popović je prvobitno nameravao da filmom obuhvati mnogo širi segment njujorške umetničke scene. Obratio se Denisu Openhajmu (Dennis Oppenheim), Vitu Akončiju (Vito Acconci), Solu Levitu (Sol LeWitt), Donaldu Džadu (Donald Judd), Hansu Hakeu (Hans Haacke): svi su pristali da učestvuju u projektu, ali

Karol Konde i Karl Beveridž, segment “Naprednazad”, Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Нjuјорку*, 1976, 16 mm, kadrovi sa Beveridžom

3 Džesi Čemberlen i Mejo Tompson bili su članovi art-rok sastava Red Crayola. „Loft” je velika prostorija, veličine nekoliko spojenih stanova. Ove arhitektonske strukture tipične za neke delove Njujorka kao što su SoHo pripadale su urbanoj industriji, mahom tekstilnoj. Sa procesom deindustrijalizacije, koji je nastupio posle Drugog svetskog rata, ovi prostori su izgubili svoj ekonomski značaj, da bi se u njih uselili umetnici i pretvorili ih u svoja ateljea, pozorišta i galerije. Tokom šezdesetih i sedamdesetih, „loft” je postao ključno mesto na topografiji njujorške nezavisne umetničke scene.



Katrin Bigelou, Pola i Mel Ramsden, Džesi Čemberlen, Majo Tompson, segment “. . . And Now for Something Completely Different . . .” Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Нjuјорку*, 1976, 16 mm. Sleva nadesno: Kristina Kozlov, Mel Ramsden, Pola Ramsden, Džesi Čemberlen, Hauard Šamest, Zoran Popović, Katrin Bigelou i Lari Šarf (Larry Scharf).



Katrin Bigelou, Pola i Mel Ramsden, Džesi Čemberlen, Majo Tompson, segment “. . . And Now for Something Completely Different . . .” Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Нjuјорку*, 1976, 16 mm, Sleva na desno: Majo Tompson, Pola Ramsden, Katrin Bigelou i Džesi Čemberlen.

su se povukli kada su saznali da okosnicu filma čine radikalni umetnici povezani sa njujorškim ogrankom Art & Language. Popović objašnjava da je odlučio da „zabeleži ono što je u tom trenutku marginalno, radikalno, dinamično, subverzivno prema mainstream-u, prema široko prihvaćenom mišljenju šta i kako je umetnost”.⁴ Na ovu odluku izvesno su uticala teorijska interesovanja i iskustva koja je delio s Jasnom Tijardović. Među ovim iskustvima, ključna je bila njihova delatnost na konceptualnoj sceni u beogradskom SKC-u početkom sedamdesetih: kao što je dobro poznato, Popović je, uz Marinu Abramović, Eru Milivojevića, Nešu Paripovića, Rašu Todosijevića i Gergelja Urkoma, bio član neformalne grupe šest umetnika, a Jasna Tijardović je bila među mladim istoričarima umetnosti koji su bili aktivni u Galeriji SKC (pored nje, tu su bili Biljana Tomić, Dunja Blažević, Bojana Pejić, Jadranka Vinterhalter, Slavko Timotijević, Dragica Vukadinović, Nikola Vizner, Milica Kraus, Milan Jozić). Oni su iz Beograda stigli u Njujork početkom 1974. godine, upravo u trenutku kada je grupa umetnika kojoj su pripadali Kosut, Čarlsvort, Koris, Heler i Ramsden počela da održava redovne sastanke, što je imalo za rezultat odluku da pokrenu sopstveni časopis – *The Fox* (Lisica) – sa ciljem javnog profilisanja njujorškog ogranka kolektiva Art & Language, koji je nastao u Velikoj Britaniji krajem šezdesetih, i sa kojim je Kosut sarađivao još od 1969. Časopis je inicirao Džozef Kosut, koji ga je u početku i finansirao. Objavljena su samo tri broja: prvi je izašao u martu 1975, drugi na jesen te godine, a treći u maju 1976.⁵

Poput mnogih pripadnika njihove generacije u Jugoslaviji, Popović i Tijardović oslanjali su se na potporu međunarodnih studentskih udruženja u organizaciji i finansiranju njihovih putovanja u inostranstvo. Nekoliko puta su posetili Englesku i Francusku krajem šezdesetih, i dok su gradili svoj portfolio umetnika i istoričara umetnosti počeli su da učestvuju na međunarodnim umetničkim izložbama.⁶ Zajedno sa Marinom Abramović, Todosijevićem, Marinelom Koželj i Urkomom, Popović je učestvovao u performansu beogradskih umetnika održanom u Galeriji Ričarda Demarka (Richard Demarco Gallery) tokom Edinburškog festivala u leto 1973. Pošto su proveli neko vreme u evropskim umetničkim centrima poput Londona i Pariza, Popović i Tijardović su odlučili da sami finansiraju put u Njujork, gde su dospeli u februaru 1974. U jednom osvrtu na njihov boravak na Menhetnu, Popović je rekao da je kontaktirao Kosuta „na slepo” i ponudio mu da mu pokaže svoje radove iz serije *Aksiomi* (1971–73). Bio je iznenađen kada je Kosut pristao da

4 Pismo autoru, 3. januar 2018.

5 U prvom broju časopisa objavljen je članak Jasne Tijardović i Zorana Popovića „A Note on Art in Yugoslavia”, u osnovi prikaz konceptualne umetnosti u kontekstu kulturne politike koja je bila na snazi u Jugoslaviji. Pored toga, u trećem broju je objavljen članak Jasne Tijardović „The ‘Liquidation’ of Art: Self-Management or Self-Protection?”, uz tekst „On the Class Character of Art” beogradskog umetnika Gorana Đorđevića. To je učinilo Jugoslaviju, nakon SAD i Velike Britanije, najbolje zastupljenom zemljom u ovom časopisu. Jedini članak iz Istočne Evrope, takođe objavljen u trećem broju, bio je kratak prilog poljskog istoričara umetnosti Stefana Moravskog (Stefan Morawski).

6 Razgovor autora sa Zoranom Popovićem i Jasnom Tijardović, 22. novembar 2017.

se vidi s njim, i oduševljen pozivom da se smeste u njegovom ateljeu u Bond ulici, u blizini lofta u kome je Kosut u to vreme živeo. Prihvatili su njegov poziv, što im je omogućilo otvoren pristup dinamičnom umetničkom i intelektualnom miljeu Sohoa iz sredine sedamdesetih godina.

Koris, pripadnik ALNY-ja i član uredništva časopisa *The Fox*, seća se da su se „Zoran i Jasna pojavili, zajedno sa nemačkim fotografskim parom Ziverding i Metig (Katharina Sieverding i Klaus Mettig) na jednom od redovnih okupljanja Susreta umetnika za kulturnu promenu”, koja su se održavala u Umetničkom prostoru (Artists Space), kulturnom centru koji se u to vreme nalazio u ulici Vuster (Wooster). On takođe napominje da se par iz Jugoslavije brzo uklopio u umetnički krug oko ALNY-ja, o čemu svedoči njihovo prisustvo na „prilično ekskluzivnoj proslavi Kosutovog 30-og rođendana, kome je prisustvovalo svega dvanaestak gostiju”.⁷ Upravo zahvaljujući tome što dolaze sa strane, Popović i Tijardović su uspeali da zauzmu neutralnu poziciju u odnosu na tamošnje umetnike, koji su među sobom bili podeljeni na klanove i interesne grupe. Popović smatra da je pozicija neutralnosti i ravnopravnosti koju su on i Tijardović imali u novom okruženju takođe pomogla njihovim domaćinima da se oslobode prvobitne percepcije posetilaca koji dolaze sa druge strane Gvozdene zavese kao „egzotičnih” i da prihvate njihove umetničke pozicije, te da shvate kakvoj vrsti umetnosti i kakvoj vrsti ljudi oni pripadaju. Daleko od pozicije zbudjenih autsajdera iz „drugog sveta”, par iz Jugoslavije pristupio je umetnicima iz Sohoa kao potencijalnim saradnicima. Prema Popoviću, ovo se reflektovalo u razgovorima unutar njujorške grupe Art & Language, kao i u nekim člancima objavljenim u prva dva broja časopisa *The Fox*. Intenzivno druženje s njima i rasprave o društvenopolitičkim temama pomogle su, prema Popoviću, njihovim domaćinima da „u poslednji čas koriguju masu svojih naivno-političkih pogleda, da se oslobode mnogih političkih zabluda” (Popović 1989, 28).

Na prvi pogled, lako može da se učini da se „zablude” o kojima govori Popović odnose na konzervativne stavove, ili generalnu apolitičnost ovih umetnika. Radi se, zapravo, o potpuno obratnoj situaciji. ALNY, kao i krugovi sa kojima je ova grupa bila u neposrednom dodiru ili se pak sa njima preklapala, kao što je već pomenuti Susret umetnika za kulturnu promenu, nalazila se na marksističkoj levljici. Čak i u odnosu na alternativnu njujoršku umetničku i intelektualnu scenu sa kraja šezdestih, koja je bila obeležena levim idejama, ALNY je zauzimao radikalne pozicije. One su se ogledale, između ostalog, u pristupanju jednog broja njegovih članova organizaciji Antiimperijalistički kulturni savez (Anti-Imperialist Cultural Union), koju je osnovao Amiri Baraka, afroamerički pesnik i čelnik Revolucionarnog komunističkog saveza (Marks-Lenjin-Mao) (Revolutionary Communist League (Marxist-Leninist-Mao Tse Tung Thought), ili RCL (M-L-M)). Barakina (pred

7 Koris, prepiska sa autorom, 12. februar 2021.

politička organizacija bila je jedna od grupacija na krajnjoj levisi koje su zastupale stavove ortodoksnog marksizma i maoizma. Pored kapitalizma i imperijalizma, oni su videli sovjetski „revizionizam” iz razdoblja posle 20. kongresa kao svog najljućeg ideološkog neprijatelja. Ovoj kategoriji pripadao je i jugoslovenski socijalizam. Na primer, u memorandumu posvećenom izgradnji partije, objavljenom u glasilu RCL (M-L-M) *Jedinstvo i borba (Unity and Struggle)*, kao jedan od ključnih znakova Hruščovljevog odstupanja od prave linije navodi se njegovo priznavanje „Titovog revizionističkog režima kao socijalističke zemlje” (RCL 1976, 6). Susret sa Popovićem i Tijardović pomogao je članovima ALNY-ja da prošire političke vidike i uvide potencijal socijalističkog samoupravljanja za rešavanje niza kontradikcija koje se tiču ne samo društvene već i kulturne politike.

S druge strane, Popović ukazuje da ga je učešće u životu radikalne njujorške umetničke scene navelo da repositionira svoju umetničku aktivnost u pravcu „direktnog političkog govora” (Popović 1989, 28). Ovaj pristup biće od ključnog značaja za posebnu vrstu umetničkog i egzistencijalnog nomadizma koji je obeležio njegov rad tokom ovog perioda. Film *Borba u Njujorku* nalazi se na preseku ovih dveju vrsta nomadizma. Inicijalni boravak Popovića i Tijardović trajao je nekih godinu dana, od sredine februara 1974. do kraja februara, odnosno kraja marta 1975.⁸ Oktobra iste godine, na njihov poziv, Koris, Brejksston i Menard su posetili Beograd. Godinu dana kasnije, u novembru 1976, Popović se ponovo obreo u Njujorku, ovoga puta sa kamerom u ruci. Materijal za *Borbu u Njujorku* snimio je opremom koju je pozajmio od dokumentaristkinje Marion Kadžori (Marion Cajori) i na filmskoj traci koju je kupio novcem koji je obezbedio u Beogradu. Oslanjao se na neplaćeni rad nekoliko saradnika, među kojima su Hauard Šamest (Howard Schamest, kamera) i Adrijen Hamalijan (Adrienne Hamalian, zvuk). Film je snimljen na ulicama Njujorka i u stanovima i loftovima umetnika, uz minimalno osvetljenje i najosnovniju opremu za zvuk. Ovi krajnje svedeni produkcijski uslovi bili su neraskidivo povezani s političkim i umetničkim stremljenjima umetnika sa kojima je Popović saradivao na ovom filmu, i kojima je i sam težio u ovom razdoblju svog rada. Za razliku od drugih konceptualnih umetnika koji su koristili medijum dokumentarnog filma u svom radu, kao što je to činio recimo novozelandski umetnik Darsi Lang (Darcey Lang) u svojim filmovima iz ovog perioda, kod Popovića se dokumentaristička tehnika pojavljuje ne kao svrha sama po sebi, već kao deo jednog slojevitog pristupa stvaranju konceptualnog rada.⁹

8 Jasna Tijardović vratila se u februaru da bi prihvatila radno mesto u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, a Popović je ostao u Njujorku do kraja marta. Razgovor autora sa Jasnom Tijardović i Zoranom Popovićem, 21. novembar 2017.

9 Videti, recimo, Langove filmove kao što su *Dokumentacija radnog života u Bredfordu (A Documentation of Bradford Working Life, 1974)* i *Praksa u školama (Work Studies in Schools, 1976–77)*. Informativni prikaz Langove upotrebe dokumentarnog filma u njegovoj konceptualnoj umetnosti može se naći u: Buchloh 2008.

Indirektna strategija direktnog govora

Popović i Tijardović su se vratili u Beograd na vreme da učestvuju u Aprilskim susretima '75. Te godine, među gostima Susreta bio je Luc Beker (Lutz Becker), filmski stvaralac iz Nemačke koji je živio u Londonu. U filmovima *Umetnost u revoluciji* (*Art in Revolution*, 1972) i *Dvoglavi orao: Hitlerov politički uspon 1918–1933* (*The Double Headed Eagle: Hitler's Rise to Power 1918–1933*, 1973), koji su delom dokumentarni, a delom kompilacijski filmovi, Beker se fokusirao na vezu politike i estetike u umetnosti visokog modernizma iz dvadesetih i tridesetih godina XX veka. Dunja Blažević mu je ponudila da snimi film o SKC-u, što je on i učinio iste jeseni tokom manifestacije Oktobar. Umesto da organizuje performanse, umetničke izložbe i razgovore, te godine Galerija SKC pozvala je umetnike i istoričare umetnosti da napišu kratke izjave na temu „Umetnost i društvo”. SKC je objavio ove izjave u šapirografisanom brošuri *Oktobar '75*, koja je bila izložena u galeriji kao kolektivno delo. Beker i Popović, koji se uključio u projekat kao pomoćnik reditelja, uvrstili su neke od izjava iz *Oktobra '75* u film koji su napravili tom prilikom. Izbor naslova *Kino beleške* direktno se nadovezuje na doktrinu filma istine (*Kino-npasha*) koju je sovjetski reditelj Dziga Vertov razvio tokom dvadesetih godina prošlog veka. Međutim, za razliku od Vertova, koji je insistirao na pokretljivosti filmske kamere i njenom aktivnom angažmanu u odnosu na temu filma, Beker i Popović koristili su statičnu kameru da bi uspostavili distancu gledalaca u odnosu na protagoniste filma. Popović je dalje istraživao ovu tehniku u filmu *Bez naziva*, koji je snimio u septembru 1976. U tom filmu, koji je sâm režirao, pozvao je umetnike, fotografe i kritičare iz svoje generacije da osmisle kratke radove na temu „Umetnost i društvo”, kojom se prethodne godine bavio Oktobar.¹⁰ Za razliku od filma *Kino beleške*, gde su svi učesnici čitali svoje izjave, u filmu *Bez naziva* umetnici i kritičari su govorili, služili se pisanim tekstovima, galerijskim instalacijama i inscenacijama nalik na one iz igranih filmova. Može se reći da je u ovom filmu Popović pronašao tehniku koju će dalje da razvije u svom sledećem filmu, *Borba u Njujorku*.

Popovićev rad na „direktnom političkom govoru” iz druge polovine sedamdesetih obuhvata filmove kao što su *Bez naziva* i *Borba u Njujorku*, multimedijisku instalaciju *Radnik, tipomašinista Miodrag Popović: O životu, o radu, o slobodnom vremenu* (1976), tekst „Za samoupravnu umetnost,” koji je Popović najpre objavio u *Oktobru '75*, a zatim pročitao pred kamerom u *Kino beleškama*, kao i članak „Kritika mehanizma umetnosti u Beogradu/Jugoslaviji”. Napisan između dva Popovićeva boravka u Njujorku, ovaj tekst je objavljen u *Biltenu 5. Aprilskih Susreta* (br. 3), i predstavlja izvestan nastavak i razradu njegovog priloga u publikaciji *Oktobar '75*. „Kritika mehanizma umetnosti” na veoma upečatljiv način svedoči o mišljenju koje

10 Osim Zorana Popovića i Jasne Tijardović u filmu se pojavljuju umetnici Goran Đorđević i Raša Todosijević (Beograd), Boris Demur, Mladen Stilić i Željko Jerman iz Zagreba, kao i fotograf Goranka Matić i filmski kritičar Nebojša Pakić iz Beograda. Snimatelj je bio Slobodan Šijan.



Luc Beker, *Film Notes*, 1976. 16 mm, Zoran Popović čita „Za samoupravljanje u umetnosti,” kadar

je grupa umetnika, kritičara i istoričara umetnosti okupljenih oko SKC-a imala o „mejnstrim” umetničkim institucijama i kao takva predstavlja jedan od važnih izvora za razumevanje složene pozicije konceptualne umetnosti u Jugoslaviji sedamdesetih godina.

„Kritika mehanizama umetnosti” je važna ne samo za razumevanje Popovićeve pozicije u odnosu na umetničke institucije u Jugoslaviji već i za pojašnjenje glavnih kompozicionih tehnika koje je koristio u radovima vođen principom „direktnog političkog govora”. Kao i u filmovima *Borba u Njujorku* i *Bez naziva*, on uzima drugog autora (ili druge autore) kao osnovni strukturni princip. U ovom slučaju, to je članak D. M. Boškovića „Stanovišta i sporovi duhovnog stvaralaštva u srpskohrvatskoj periodici 1950–1960”. Popović koristi ovaj tekst ne kao izvor ili polazište, već kao medijum preko kojeg demonstrira kompozicioni princip njegovih konceptualnih radova, i to na način daleko eksplicitniji nego što je mogao da postigne u filmovima i instalacijama koji su prethodili ovom tekstu. Umetnik se ovde pojavljuje ne kao stvaralac, već kao kolažista/montažer, komentator, pa čak i neka vrsta priređivača: „Ovde ću preneti delove teksta uglavnom u njihovom izvornom pisanju. To činim tako što izdvajanjem ovih delova u jedan kolaž, prema vlastitom osećanju i nahodanju, sa namerom da načinim razumljivu celinu istih – menjam formu originala ipak zadržavajući originalan izraz” (Popović 1975, 2). Koristeći ovaj postupak, on proširuje Boškovićevu analizu institucija umetnosti u Jugoslaviji do trenutka u kome je pisao ovaj tekst.

Decenija koju Bošković istražuje u svom članku bila je od ključnog značaja u istoriji jugoslovenske umetnosti XX veka. U tom periodu, nakon raskida sa Sovjetskim Savezom 1948, jugoslovenske vlasti nastojale su da utru sopstveni put ka modernizaciji zemlje, pritom ne napuštajući principe socijalističkog političkog uređenja. U umetnosti, ovo je značilo napuštanje doktrine socijalističkog realizma, što je, kao što je književni kritičar Sveta Lukić uvideo još početkom šezdesetih, imalo za rezultat pojavu onoga što je on nazivao „socijalističkim estetizmom” – pristup kulturi koji je pokušao da stvori modernističku estetiku za socijalističku državu.¹¹ Popovićeva glavna „pozajmica” iz izvornog teksta je trostepena struktura ove pretpostavljene transformacije jugoslovenske kulture.

Prvi stepen, prema Popoviću/Boškoviću, bila je „orijentacija maksimalnog očuvanja sinteze umetnosti i revolucije”; za njom sledi druga, „orijentacija dezintegracije sinteze revolucije i umetnosti”; i na kraju treća, „orijentacija očajničkog pokušaja da se spasi sinteza umetnosti i revolucije” (Popović 1975, 3). Prva „orijentacija” odnosi se na socijalistički realizam, druga na njegovo odbacivanje, a poslednja na pomirateljsku poziciju socijalističkog estetizma, odnosno „socijalističkog modernizma”, kako su ga takođe nazivali neki kritičari. Dok se Bošković fokusirao na debate koje su pratile odbacivanje socijalističkog realizma, Popović pojašnjava da ključ za razumevanje ovog modela nije estetički diktat u umetnosti, već pristup „umetnosti kao sredstvu organizacije” (Popović 1975, 3). S jedne strane, jugoslovenski umetnici uživaju povlastice koje su poticale iz institucionalnog modela socijalističkog realizma, koji im je obezbeđivao stepen socijalne zaštite gotovo nezamisliv u kapitalističkim društvima. Popović ukazuje da je „osnivanjem Udruženja umetnika realizovana istorijska promena u smislu kontrole područja umetnosti od strane samih umetnika”. To podrazumeva „brigu o sređivanju socijalnog stanja umetnika”, što uključuje postizanje prava „na besplatno socijalno zdravstveno osiguranje svojih članova, penziju, raspodelu ateljea i stanova, novčano stimulisanje za specijalizaciju u inostranstvu, novčano obeštećenje izlagačima na nekim izložbama, itd” (Popović 1975, 7). S druge strane, on tvrdi da sve te povlastice često podstiču konformizam kod umetnika. Ješa Denegri na način veoma blizak Popovićevom ukazuje na „moć konkretnih uticaja ugrađenih u institucije” tog doba, koja se zasniva „na temelju direktnih ili indirektnih mehanizama političke kontrole”, a to su razna „umetnička udruženja, saveti galerijskih i muzejskih ustanova, otkupne i selekzione komisije, razni žiriji za tadašnje brojne nagrade, delegati i funkcioneri u komisijama za kulturne veze s inostranstvom itd.” (Denegri 1996, 194). Popović zaključuje da, upravo iz „potrebe očuvanja postojećeg konformizma” umetnici „ponekad” „postaju deo ovih autoritativno-estetičkih snaga nasleđenih iz doba socrealizma”. „Tako se reprodukovala (transformisala) socrealistička birokratija koja se, u interesu vlastite egzistencije, priklonila dijametralno suprotnoj ideologiji (ne umetnost direktive već umetnost slobodnog izbora). Institucije koje su

11 Nadovezujući se na Lukićeve radove o socijalističkom estetizmu u književnosti, umetnički kritičar Lazar Trifunović tvrdi da je on postao „zvanična umetnička ideologija pedesetih godina” (Trifunović 1990, 124).

propagirale i snabdevale socrealističku ideologiju u umetnosti nastavljaju to da čine i sa suprotnom ideologijom” (Popović 1975, 7).

Ova monolitna institucionalna mašinerija mogla je da preživi kritiku socijalističkog realizma kao stila, usvajajući estetske ideale „Mrtve pariske škole”, pre svega „intimizam”, podvlači Popović (1975, 1). On ističe da se kritika stila socijalističkog realizma odvijala pod parolom „umetnosti kao moći kreacije”, u okviru koje su estetski principi postali nerazdvojni od političkog ideala jugoslovenske verzije humanističkog socijalizma: „Umetnost ne proističe ni iz teorije, ni iz ideologije, nego iz bića ljudskog, koje živi i rađa se u društvu i prirodi” (Popović 1975, 4). Ako, kao umetnička strategija, „direktan politički govor” zahteva jedno indirektno obraćanje preko radova i kroz strukture pozajmljene od drugih umetnika, to je upravo zato da bi se izbegla neoromantičarska ideologija „stvaralaštva” koja je bila u samom središtu socijalističkog modernizma. Cilj ovog postupka je da izvuče na videlo centralni ideološki zahvat dominantne umetničke doktrine u Jugoslaviji. Tako, Popović tvrdi da

„’manje očigledno’ nego što je to bio slučaj sa socrealizmom, intimizam postaje ona smanjena umetnost, neo-socrealizam koji manipuliše pojmom koji se nije mogao uklopiti u socrealizam, pojmom: sloboda umetničkih izraza (izbora), ograničavajući tu slobodu samo na one izraze koji su se kao bliski dali uključiti u ovaj intimistički osećaj likovnosti, odnosno sistem vrednosti koji je u okviru intimizma razvijan i etabliran” (Popović 1975, 8).

Popović završava svoj članak detaljnim opisom slučaja u kome je komisija za otkup umetničkih radova povukla svoju odluku o otkupu radova koje su on i drugi konceptualni umetnici izlagali u proleće 1974. Ovo nije bio izuzetak, naprotiv. U svom osvrtu na *Oktobar '75*, Denegri je izneo podatak da su tokom prethodnih osam godina u Jugoslaviji umetničke institucije otkupile samo jedno delo konceptualnog umetnika (tj. „sa područja nove umetnosti”).¹² Prema tome, iako je država finansirala institucije koje su obezbeđivale prostor u kojima su se konceptualni umetnici okupljali, radili i predstavljali svoju umetnost (SKC), kao i muzeje, galerije i publikacije koje su predstavljale njihove radove (Muzej savremene umetnosti u Beogradu, *Polja* u Novom Sadu, Moderna galerija u Zagrebu itd.), ona se takođe starala i za to da ti radovi ne uđu u muzejske zbirke. Ovo je postavljalo jasna i rigidna ograničenja oko ideje „stvaralaštva” koju zagovara (socijalistički) modernizam.

Borba u Njujorku pruža ne samo jedan pogled izvana na unutrašnje kontradikcije institucija umetnosti u Sjedinjenim Državama tokom formativnog perioda neoliberalizma već, takođe, zahvaljujući svom inherentnom nomadizmu,

12 U pitanju je bio objekat Slobodana Ere Milivojevića: Denegri 2003, 117.

pruža jedan pogled iskosa na umetničke prilike u Jugoslaviji u uslovima sve otvorenijih pritisaka na umetničke slobode, kao i na slobodu umetnika da se samoorganizuju.

Likvidacija umetničkog rada ili likvidacija umetnosti?

Borba u Njujorku se završava dugačkim kadrom snimljenim sa trajekta koji plovi iz njujorške luke ka Staten Ajlendu. Popović je na krmi, okrenut leđima kameri i zagledan u obalu, kao istraživač koji napušta mesto gde je proveo neko vreme proučavajući običaje jedne egzotične zajednice. Šta to on ostavlja za sobom? Šta je to ka čemu ide?

a) Borba u Njujorku...

Vratimo se na trenutak prvom segmentu filma, „International Local”. U svojoj izjavi, Čarlsvort, Kosut i Mekol se nedvosmisleno ograđuju od svojih bivših saradnika:

„U kontekstu ovog filma, mi /Sarah, Anthony i Joseph/ saradujemo, i između nas postoji ljudski, društveni odnos. U ovom kontekstu mi ne saradujemo sa ostalim umetnicima koji ovde učestvuju. Njihovi i naši prilozi su individualni proizvodi. Ovde mi postojimo u čisto formalnom odnosu sa njima. Među nama nema dijaloga s obzirom na ovaj proizvod – mada smo u drugo vreme i u drugom kontekstu radili i saradivali sa mnogima od njih” (Popović 1977, 19).

Popović je snimao *Borbu u Njujorku* neposredno nakon urušavanja njujorškog ogranka Art & Language. Ostrašćeni i javni sukobi između bivših saboraca u ALNY-iju bili su još sveži u trenutku njegovog povratka u Njujork. Sama činjenica da su zaraćene i posvađane strane pristale da učestvuju u jednom zajedničkom projektu daje ovom filmu jedan poseban status. To je poslednji umetnički rad u kome se, rame uz rame, pojavljuju tri frakcije proizašle iz raspada ALNY-ija: Kosut i Čarlsvort (koji su u tom trenutku bili u romantičnom odnosu); zatim grupa koja je ostala bliska sa Art & Language iz Velike Britanije (ALUK): Mekol, Mel Ramsden, Mejo Tompson i Katrin Bigelou; i, napokon, nezavisna grupa kojoj su pripadali Bern, Koris, Heler, Brejksston i Menard. Bern se uskoro vratio u Australiju, a ostalih četvoro su osnovali glasilo *Red Herring*, koji je smatran legitimnim naslednikom časopisa *The Fox*.¹³

Poslednji broj časopisa *The Fox* iz maja 1976. počinje dugačkim tekstom koji se sastoji od uvoda i transkripata diskusija koje su vođene na sastancima

13 U transkriptu filma *Borba u Njujorku* iz 1977. oni su potpisani kao „Grupa Red Herring”: Popović 1977, 46.

ALNY-ja krajem februara i početkom marta 1976, nekih šest meseci pre nego što je Popović ponovo posetio Njujork. U transkriptima članovi grupe često pominju ove debate kao „borbene tribine” (*struggle sessions*), što upućuje da se naslov filma *Struggle in New York – Borba u Njujorku* odnosi na njih.¹⁴ Sam izbor fraze „borbena tribina” (*struggle session*) je ironična pozajmica iz arsenala maoističke Kulturne revolucije, u kojoj su ovim pleonazmom nazivani spektakli javnog šikaniranja i ponižavanja građana optuženih za opstrukciju revolucije. Kao što napominje Koris u svojim razmišljanjima o poslednjim danima ALNY-ija, u završnoj fazi ovih sesija, „grupa je usvojila izvestan broj formalnih principa koji su u stvari isključili Čarlsvort i Kosuta iz stalnog članstva” (Corris 1999, 480); ili, kao što je to sasvim otvoreno izrazio Menard u dokumentu koji je bio u opticaju neposredno pre snimanja filma *Borba u Njujorku*, „martovski sastanci” bili su, između ostalog, „sredstvo za čistku Džozefa i Sare” (Corris 1999, 481). Premda ovo može da zvuči kao klasična staljinistička metoda unutarpartijskih razračunavanja, transkript „borbi” ukazuje da nije bilo partijskog vođstva koje bi izvelo „čistku”, niti je iza ove akcije stajao neki pragmatični cilj. Naime, ključna tačka spoticanja u ovom sukobu bilo je suštinsko neslaganje o odnosu individualnog umetnika prema kolektivu, i u centru ovog sukoba našao se Kosut kao član gupe koji je bio najpriznatiji od strane postojećih institucija.

U svom članku posvećenom zbivanjima oko „borbenih tribina”, Kristofer Gilbert primećuje da je, reagujući na spoljašnje pritiske prenošene preko strogo institucionalizovanih formi društvenosti („kulturalna industrija”, „zvanična kultura”), ALNY nastojao da se organizuje „kroz konverzijsku aktivnost” i „stvari zaštićen društveni prostor” kojim bi mogao da se „odupre spoljašnjoj socijalizaciji”. On smatra da je „temeljna, premda kratkotrajna premisa” ove grupacije bila da „društvena transformacija inicirana unutar male grupe i sprovedena kroz diskurzivne kanale visoke umetnosti ima konsekvence na širu društvenu sferu” (Gilbert 2004, 334). Stoga je u središtu njihove konverzijske aktivnosti bila ideja deprivilegovanja individualnosti i usvajanja radikalne forme kolektivnosti koja eliminiše svaku ličnu identifikaciju. Ovo je bila svrha šest klauzula kojima počinje poslednja „borbena sesija” održana početkom marta 1976.

14 Transkripti su objavljeni pod naslovom „The Lumpen Headache”. U uvodu autor, identifikovan kao „Peter Benchley,” napominje da je transkribovao i publikuje tri od sedam održanih sastanaka. U objavljenoj verziji „borbenih sesija” imena učesnika zamenjena su imenima različitih vrsta riba, kao što su Albifrons, Badis Badis, Bellica, Clarius, i tako dalje. U svim primercima časopisa *The Fox* kojima sam imao pristup, na unutrašnjoj korici je bio otisnut pečat sa spiskom „Dramskih lica” („Dramatis Personae”), koji služi kao „ključ” za otkrivanje identiteta učesnika u razgovorima. Naravno, ime autora priloga „Lumpen Headache” bilo je pseudonim. Kao što je primetio Robert Bejli, „prema tome, to što je pravi Piter Benčli najpoznatiji kao autor romana *Ajkula (Jaws)*, sasvim je primereno s obzirom na opasne vode u koje se otisnula grupa Art & Language.” Videti: Bailey 2016, 133. U svom članku o njujorškom ogranku Art & Language, Kristofer Gilbert otkriva da je Mel Ramsden usvojio ovaj pseudonim na sugestiju Majka Korisa. Videti: Gilbert 2004, 338. Stoga nije iznenađenje da se još jedna riblja asocijacija javlja u naslovu časopisa *Red Herring* (Crvena haringa), koji su Koris i Menard osnovali zajedno sa Prestonom Helerom i Džil Brejktoun nakon ukidanja časopisa *The Fox*.

Tokom ovih rasprava, pojam „borbe” se razvija i usložnjava, da bi na kraju daleko prevazišao svoje početno, ironično i prizemno značenje, koje se odnosi na surove rituale iz kineske Kulturne revolucije. Klauzula broj jedan zahteva da „svaki rad koji je 'na uvidu javnosti' bude predstavljen uz kolektivan potpis”, dok sledeća klauzula nalaže da „oko svakog rada koji dospeva 'na uvid javnosti' mora da se vodi *borba* i mora da bude prihvaćen od strane vrhovnog tela” (Benchley 1976, 20). Premda su transkripti objavljeni u časopisu *The Fox* nepotpuni, nedvosmisleno se nameće utisak da je grupa, bez obzira na digresije, lične napade i nesporazume, postepeno došla do dubljeg razumevanja pojma „borbe”. Konačno, grupa je uspostavila saglasnost o ključnom značaju „borbe” u svojoj misiji: i za novije i za dugogodišnje članove „učesće [u grupi] znači učesće u ideološkoj borbi” (Benchley 1976, 32). Ovo po svemu sudeći daje odgovor na poslednje pitanje iz zapisnika sa sastanka od 2. marta 1976: „Šta je, ko konstituiše 'vrhovno telo'?” Zapisnik otkriva da je „sugerisano da su samo oni koji 'rade' kvalifikovani za učesće, što se izgleda zasniva na formalnom pitanju definicije 'rada'” (Corris 1999, 479). Ili, kao što je to Gilbert adekvatno formulisao, „'članstvo'. . . je bilo rezultat učesća, a ne nominovanja” (Gilbert 2004, 328).

Pitanje (umetničkog) rada je bilo jedna od ključnih spornih tačaka ne samo unutar njujorškog ogranka Art & Language, već i između američkog i britanskog ogranka grupe. Broj časopisa *Art-Language*, u izdanju ALUK-a, koji je objavljen ubrzo nakon raspada njujorškog ogranka, počinje invektivom „Mi, mi, i oni tamo” („Us, Us and Away”), u kojoj autor(i) ne propuštaju da istaknu da je „naš rad bio, jeste i biće, nešto što smo uradili, a ne što smo napravili” (Art & Language 1976, 1) štaviše, „neki (od nas) uviđaju da dijalektika nije samo sredstvo ili tema za razgovor... to je ono što se uradi – t.j. za proizvodnju se treba boriti i ona se osvaja, ne pada s neba” (Art & Language 1976, 4). Britanska grupa iskazala je svoj trijumfalizam već na koricama ovog broja, gde su „Fox” i „4” stajali ispod naslova *Art-Language*, čime je ALUK ironično objavio svoje preuzimanje prava nad njujorškim časopisom i njegovo utapanje u *Art-Language*. Objavljivanje ovog broja časopisa *Art-Language* vremenski se podudarilo sa snimanjem *Borbe u Njujorku*. U završnom segmentu filma Ketrin Bigelou, koja je po raspadu ALNY-ija postala na kratko vreme njujorški predstavnik ALUK-a, predvodi bend koji svira u loftu oblepljenom posterima za „The Fox” broj 4 časopisa *Art-Language*. Ovaj nastup može se posmatrati kao zavet na vernost pojmu rada za koji se zalaže ALUK. Uz pratnju gitarskih punk rifova, u duetu sa Melom Ramsdenom, Bigelou peva:

Mean-ing, mean-ing, mean-ing
is in production

Smisao je u proizvodnji

Point, point, point of
production struggle

Smisao je u proizvodnoj borbi

Mean-ing, mean-ing, mean-ing
is not an ontological

Smisao nije ontološka svojina

Property of legislation, ownership	zakonodavstva, vlasništva
Slap a court injunction on us	I ako dobijemo poziv na sud
And we will produce	Mi ćemo proizvoditi
Joey Kosuth get a writ	Džoe Kosut pribavi sudski poziv
And we will produce	I mi ćemo proizvoditi

Po sadržaju, ali i po buci i kakofoniji, ova numera poseže unazad ka „borbenim tribinama” koje su se vodile nekoliko meseci ranije. U ovom smislu, Popovićev film nameće se kao nastavak časopisa *The Fox* kroz drugi medijum, medijum filma. To je jedan neprepoznati i nepriznati nastavak publikacije na koji je ALUK polagao pravo i na koji će polagati pravo i časopis *Red Herring*.¹⁵ Kao i časopis, film se sastoji od serije autonomnih priloga, ali ovde segmenti imaju naglašenu vizuelnu i audio dimenziju. Istovremeno, za razliku od umetničkih galerija koje ističu u prvi plan vizuelni aspekt umetničkih radova, film nudi jedan nematerijalni prostor koji se inherentno opire uprošćenom opredmećivanju umetničkog rada. Filmski medij u ovom slučaju preuzima funkciju i galerijskog prostora i umetničkog časopisa, s ključnom razlikom u tome što ne predstavlja prostor komodifikacije. On objedinjuje umetničke module, ali ih ne distribuira dalje u beskrajne lance razmene koje reguliše nevidljiva ruka tržišta. I to nije sve. Budući da predstavlja nastavak „borbe mišljenja” drugim sredstvima, film *Borba u Njujorku* ne samo da dokumentuje aktivnosti njujorških umetnika već i nudi kritičko promišljanje ovih aktivnosti, sugerišući da „borba” za njih nije samo oblik društvenosti već i njena ključna karakteristika. Kao takva, sama po sebi *borba* postaje oblik stvaranja umetnosti. U tom svetlu pogrešno je posmatrati Popovićev film samo kao niz dokumentarnih snimaka iz života učesnika njujorške umetničke scene; on je, naprotiv, svojevrsna platforma koja je jedina bila u stanju da uhvati i prikaže tu nepostojanu umetničku formu „borbe” kao kristalizacije jedne društvenosti u kojoj su ovi umetnici videli samu suštinu svog umetničkog rada.

b) ... u Beogradu

Boravak Zorana Popovića i Jasne Tijardović u Sjedinjenim Državama inicirao je kratkotrajnu, ali intenzivnu razmenu u okvirima konceptualne umetnosti na relaciji Njujork–Beograd. Pre povratka kući u proleće 1975, oni su sa Džil Brejdstoun, Majklom Korisom i Endrjuom Menardom počeli da ugovaraju uzvratnu posetu. Ovi pripadnici ALNY-ija su planirali da te jeseni putuju u Evropu, tako da su Popović i Tijardović po povratku u domovinu napravili dogovor sa SKC-om da pokrije njihove putne troškove od Pariza do Beograda, kao i njihov smeštaj u

15 Popović je ovo sugerisao o svom filmu u privatnom razgovoru koji sam s njim vodio 30. juna 2010. Na korici prvog broja časopisa *Red Herring* nalazi se fotomontaža na kojoj britanski filozof Ostin (J. L. Austin) čita novine, a na stolu pred njim leži publikacija s natpisom „Fox 5” na naslovnoj strani.

glavnom gradu. Kao rezultat ove inicijative, oni su doputovali u Beograd te jeseni i u SKC-u od 13. do 16. oktobra održali seminar o grupi Art & Language. Kao priprema za seminar, preveden je i umnožen na šapirografu jedan broj tekstova članova grupe objavljenih u časopisu *The Fox* i drugim publikacijama.

Ova priprema nije uspela potpuno da premosti ponore kulturnih i umetničkih razlika između njujorških konceptualnih umetnika i njihovih domaćina. Jedan jasan primer ovog nerazumevanja ostao je zabeležen u intervjuu koji je tokom njihove posete Beogradu, sa Brejktoun, Korisom i Menardom napravio Branko Aleksić, urednik kulture u časopisu *Student*. Sam po sebi, ovaj razgovor odlično oslikava razlike između kultura koje su se nakratko ukrstile kroz aktivnosti dveju grupa konceptualnih umetnika nastalih pod uslovima dveju radikalno različitih, pa čak i suprotstavljenih, političkih ekonomija umetnosti. Aleksić, tada mladi teoretičar književnosti specijalizovan za nadrealizam, insistirao je da se gosti iz Njujorka odrede o vrsti umetničkog rada kojim se bave:

Corris: „Veoma je teško definisati šta je naš rad.”

Aleksić: „Sam proces mišljenja?”

Corris: „Ne, mišljenje nije naš rad, ne.”

Menard: „Naš rad je to što smo zajedno.”

Aleksić: „Samo to? Samo to što ste zajedno, i onda šta? Kako biste definisali vašu aktivnost? ”

Corris: „Naše zajedništvo bi se moglo smatrati kao deo našeg rada, ali jedini razlog što uopšte i nazivamo nešto našim radom jeste to što smo zapravo potpuno 'neshvaćeni'. Ne postoji drugi način kojim bi se naš stav mogao razjasniti. Mislim da je i to jedna od onih smicalica jezika pod kapitalizmom koja od vas traži da se postavite kao nekakav proizvođač” (Aleksić 1975, 9).

Susreti između njujorškog ogranka Art & Language i beogradskih umetnika i publike prožeti su rascepima u komunikaciji i istovremenih napora da se oni prevaziđu. Intervju iz *Studenta* odiše jednim gotovo fizički opipljivim osećajem da dve strane bezuspešno pokušavaju da uspostave zajedničku platformu za razgovor. Ipak, njihove kulturne i iskustvene razlike deluju nepremostivo: recimo, dok za goste iz Amerike koncept „srednje klase” predstavlja važnu ideološku i umetničku odrednicu, njihovi domaćini u socijalističkoj Jugoslaviji vide je kao stvar prošlosti; s druge strane, dok Jugosloveni smatraju studente za najprogresivniji segment društva koji gotovo da konstituiše klasu za sebe, Amerikanci ih diskredituju tvrdeći da oni predstavljaju puki odraz vrednosnog sistema srednje klase, iz koje oni mahom potiču. Dok se Aleksić zalaže za umetničko stvaralaštvo kao visoko intelektualizovani poduhvat, njegovi sagovornici smatraju ovakav stav za čisto „akademski”; kada Aleksić sugerise da ova vrsta intelektualizovane umetnosti konstituiše društvenu



Poster za seminar Art & Language u Studentskom kulturnom centru, Beograd, 13–16 oktobar 1975.

kritiku, oni odgovaraju da je umetnost osuđena na reprodukciju društvene klasne strukture. Nemajući kud dalje, Aleksić podseća na nužnost estetike, pozivajući se na hegelovsku ideju o kraju umetnosti. Njegovi sagovornici nisu bili sasvim ubeđeni:

Menard: „Mislim da takav pristup još uvek pretpostavlja da je umetnost kategorija koja može da se rastvori ili ponovo spoji sa bilo čime, ali umetnost uvek ostaje kategorija.”

Corris: „Kako to da se nikad ne govori o rastvaranju etike? Šta određuju dobre i loše strane života ako se sve pretvori u umetnost? To je potpuno besmisleno” (Aleksić 1975, 9).

Intervju sa stranice *Studenta* postao je deo izložbe koju su Koris i Menard organizovali po povratku u Njujork. Uvećan na veličinu od jednog kvadratnog metra, ovaj tekst je reprodukovan na jednom od šest panela koji su činili instalaciju „Organizacija kulture u socijalističkom samoupravljanju” (Organization of Culture under Self-Management Socialism). Oni su predstavljali neku vrstu pandana drugoj seriji panela pod nazivom „Organizacija kulture u monopolističkom kapitalizmu” (Organization of Culture under Monopoly Capitalism). Obe serije panela koji su bili izloženi u galeriji Džon Veber (John Weber Gallery) u junu 1976. nadovezivale su se na prethodne aktivnosti Korisa i Menarda: prva na posetu Beogradu prethodne jeseni, a druga na istraživački rad o finansiranju kulture u SAD, koji je objavljen u trećem broju časopisa *The Fox*.

Svaki od šest panela sastojao se od triju elemenata: središnji deo zauzimala je uvećana fotografija, iznad koje je bio kaiš sa pitanjem odštampanim krupnim slovima, dok se ispod fotografije nalazio odgovor u obliku citata preuzetog iz transkribovanog i prevedenog razgovora koji su Brejktoun, Koris i Menard vodili

tokom seminara u SKC-u.¹⁶ Na primer, na jednom od panela nalazi se uvećana fotografija Biljane Tomić, iznad koje stoji pitanje: „Kako zapadno tržište umetnosti određuje zapadne kulturne 'ideje'? Zapadne umetničke forme?"; odgovor je ispod fotografije: „B. Tomić: Zar nije vaša poseta Beogradu jedan vid kulturnog imperijalizma? ... Mislim da kada vi govorite o kulturnom imperijalizmu, to ne činite na fleksibilan način. To se radi na jedan nacionalistički način. Jer neke kulture i zemlje, u nekim periodima i pod nekim uslovima, mogu da stvore nove načine mišljenja, čak i pod uslovima imperijalizma.”¹⁷ Članovima ALNY-ija bilo je važno da se ovaj direktan govor prenese njujorškoj publici na najdirektniji mogući način. Drugi panel, na kojem se nalazi fotografija prednjeg dela zgrade SKC-a sa velikom najavom „Ivan Radović” iznad ulaza u galeriju, nosi pitanje: „Zar društvo ne ograničava kreativnost na domen visoke umetnosti? Da li je 'umetnička kreativnost' značajno drugačija, po svom političkom značaju, od 'ne-kreativnosti' radnika?” Sledi dijalog sa Dunjom Blažević, koji se vraća na jedno od centralnih pitanja iz intervjua sa Aleksićem:

D. Blažević: „Šta je karakteristika umetnosti sa klasnog stanovišta? Imanentna odlika umetnosti je kreativnost. To nije imanentno u drugim društvenim klasama u klasnom društvu. Na primer, radnici se ne bave kreativnim radom. Oni ne stvaraju, već proizvode. Kad radnička klasa kroz svoj rad postane stvaralačka, kad ljudi u svojim svakodnevnim aktivnostima postanu kreativni, i kad ostvare vlast nad sopstvenim radom, umetnost će prestati da postoji u svojim sadašnjim formama i kategorijama. Onda više nećemo morati da približavamo radničku klasu umetnosti ili umetnost radničkoj klasi.”

A. Menard: „Dunja, da li to znači da uvodite radničku klasu u kreativnost ili kreativnost u radničku klasu?”

D. Blažević: „Kreativnosti u svakodnevnom radu – uglavnom kroz samoupravljanje.”¹⁸

Diskusija vezana za problem samoukidanja umetnosti nije povezana samo sa razgovorima vođenim u SKC-u već, kao i instalacija „Organizacija kulture u monopolističkom kapitalizmu”, sa sadržajem trećeg, poslednjeg, broja časopisa *The Fox*. Ovaj broj sastojao se iz triju delova: „Rasprave”, „Članci” i „Korespondencija i napomene”. Prvi deo je bio daleko najznačajniji; počinjao je transkriptom

16 Koris, privatna prepiska sa autorom, 12. februar 2021. Dva panela, kao i dve fotografije sa izložbe, reprodukovani su u knjizi Roberta Bejlja *Art & Language Internacional: Konceptualna umetnost između umetničkih svetova*: Bailey 2016.

17 Arhivski materijal. The Getty Research Institute, Research Library, Special Collections. Corris Fond, Box 6, folders 2-4, 6-7.

18 Arhivski materijal. The Getty Research Institute, Research Library, Special Collections. Corris Fond, Box 6, folders 2-4, 6-7.

„borbene tribine”, a završavao se člankom Jasne Tijardović „’Likvidacija’ umetnosti: samoupravljanje ili samozaštita?” (“The ‘Liquidation’ of Art: Self-management or Self-Protection”). Ovaj raspored je daleko od slučajnog. Kao što smo videli, najradikalniji zahtevi njujorške grupe Art & Language odnosili su se na potpuno napuštanje umetničkog stvaranja u korist preduzimanja direktne političke akcije. U svom tekstu, Tijardović upozorava na potencijalne zloupotrebe ove ideje.

Tijardović ukratko izlaže istoriju beogradskog SKC-a, poziciju Galerije unutar te institucije, kao i poziciju grupe konceptualnih umetnika unutar Galerije, naročito onih koji se zalažu za grupne aktivnosti (Popović, Todosijević i Urkom). Ona ukazuje da je jedan od ključnih aspekata programa posvećenog vizuelnoj umetnosti bila otvorena saradnja između osoblja Galerije i spoljnih saradnika, uključujući i grupu od šest umetnika i izvestan broj kritičara i istoričara umetnosti, među kojima se nalazila i ona. Tijardović ističe da se ovi spoljni saradnici u izvesnom smislu nalaze u istom odnosu prema Galeriji koji Galerija ima prema celokupnom društvu. Spoljni saradnici koji pomažu u realizaciji programa zahtevaju da ih Galerija finansira, tj. da oni ravnopravno učestvuju u distribuciji resursa. Međutim, jasno je da Galerija dobro razume da kada neko od njenog osoblja/saradnika hoće da preuzme u svoje ruke ova sredstva za proizvodnju, to predstavlja uvredu za njen autoritet i njenu unutrašnju hijerarhiju (Tijardović 1976, 98).

Istoričarka umetnosti Jelena Vesić sagledava ovu unutrašnju dinamiku u SKC-u sedamdesetih na sledeći način:

SKC kao prostor upravo odlikuje ta ambivalentna kombinacija *horizontalnih* i *vertikalnih* formi organizacije; istovremeno, on je državna institucija kulture (sa svim pratećim atributima državne institucije) i prostor spontanih, ponekad i subverzivnih okupljanja heterogenih zajednica umjetnika, intelektualaca i političkih aktivista. Iako je mišljen kao profesionalna institucija kulture – kadrovski i „odozgo” – SKC je djelovao na nehijerarhijski način, odbacujući tradicionalne disciplinarne i profesionalne podjele rada, kao i iluzionističke podjele na „proizvođače kulture” i publiku ili „potrošače” (Vesić 2012, 33).

Premda je svaki studentski kulturni centar kao državna institucija imao administrativno osoblje koje je bilo organizaciono povezano s političkim i finansijskim institucijama, interno, umetnici i istoričari umetnosti koji su bili aktivni u Galeriji uživali su potpunu umetničku autonomiju. Bilo koji umetnik ili istoričar umetnosti, čak i bilo koji umetnik amater, mogao je da prisustvuje neformalnim okupljanjima koja su se održavala u Galeriji i eventualno uključi u proces odlučivanja. Ono što Jelena Vesić ispravno identifikuje kao „horizontalne” – što će reći, samoupravne – forme organizacije oblikovalo je odluke koje se odnose na umetnički program, naročito na dve manifestacije koje su se dešavale svake godine, Aprilske susrete i Oktobar.

Ovakav način povezivanja izrodio je jednu modularnu i koordinisanu strukturu u procesu odlučivanja, koja je bila sasvim jedinstvena među jugoslovenskim kulturnim institucijama tog doba. I ne samo kulturnim. To je bio jedan od retkih primera integralnog samoupravljanja na delu. Kriza u SKC-u imala je stoga mnogo širi značaj za osnovnu ideju samoupravljanja u Jugoslaviji, jer je upućivala na duboku društvenu i političku kontradikciju koja je pretela da ga uništi: princip slobodnog ekonomskog udruživanja na kome se zasniva sama ideja samoupravljanja neprestano je bio pod pritiskom od strane hijerarhijskih, birokratskih i inherentno nesamoupravnih struktura, koje su njime manipulisale, ograničavale ga i onemogućavale.

U SKC-u je očigledno postojao rasep između plaćenog osoblja Galerije i neplaćenih umetnika i kustosa. Jedna od ideja koje su bile u opticaju kao moguće rešenje za ovaj problem slediće neke principe konceptualne umetnosti koje su članovi njujorškog ogranka Art & Language predstavili u Beogradu: naime, ne da se ukloni jedna od ovih grupa, već da se ukine sama umetnost. Na primer, u tekstu objavljenom samo nekoliko nedelja nakon *Oktobra '75*, mladi partijski kadar Žarko Papić koristio je gotovo sve primere konceptualne umetnosti u Jugoslaviji koje sam pomenuo u ovom članku (i još mnoge druge), uključujući one koji su bili prevedeni i šapirografisani za seminar članova ALNY-ija u SKC-u, zalažući se za prevailaženje krize u institucijama kulture prihvatanjem dematerijalizovane umetnosti (ili, njegovim rečima, „nove umetnosti prevazilaženja umetnosti”) i njenom fuzijom s amaterizmom (Papić 1976, 77). Tijardović je razumela na šta on cilja – da bi se zaštitila (Galerija je postala samoodbrambena birokratija unutar šire samoodbrambene birokratije, Države), pojedinci unutar Galerije počeli su da se zalažu za „likvidaciju” umetnosti, odnosno za potrebu da se umetnost „transcendiraju” (Tijardović, 1976, 98). Ove sugestije odnosile su se na radikalizaciju konceptualne umetnosti, koja bi u svojim najekstremnijim manifestacijama vodila u samoponištavanje umetnosti.

Kriza u Galeriji SKC imala je za rezultat promene u njenom umetničkom vođstvu i sve veće prisustvo jedne hermetične i teorijski usmerene vrste konceptualne umetnosti. Dok je u SAD učešće u umetničkoj produkciji predstavljalo pomirenje sa kapitalističkim društvom, u Jugoslaviji se stvaranje umetnosti nametalo kao sredstvo otpora u samoupravnom društvu kome su se ubrzano nametali okovi državnog kapitalizma. Bez obzira na ove fundamentalne razlike, u jednom trenutku, duboke kulturne, istorijske i političke razlike su nestale da bi se problem jasno ukazao upravo na mestu njihovog ukrštanja. Njujorška borba odvijala se u Beogradu i obrnuto.

Literatura

- Aleksić, Branko. „Jezik i umetnost: Mašta upotrebljavana sve vreme” (razgovor sa Džil Brejkstoun, Majklom Korisom i Endrju Menardom). *Student*. 23 (4. novembar 1975).
- Bailey, Robert. *Art & Language International: Conceptual Art between Art Worlds*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.
- Buchloh, Benjamin. “Darcy Lange: Paco Campana.” in: *Darcy Lange: Study of an Artist at Work*, ed. Mercedes Vincente, New Plymouth, New Zealand: Govett-Brewster Art Gallery, 2008, katalog izložbe.
- Corris, Michael, “Inside a New York Art Gang: Selected Documents of Art & Language, New York.” in: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Denegri, Ješa. *Sedamdesete: Teme srpske umetnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1996.
- Denegri, Ješa. *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*. Beograd: Studentski kulturni centar, 2003.
- Denegri, Ješa. *Razlozi za drugu liniju: za novu umetnost sedamdesetih*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
- Gilbert, Christopher, “Art & Language, New York, Discusses Its Social Relations in ‘The Lumpen Headache’ (1975).” in: *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, ed. Michael Corris. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Papić, Žarko. *Samoupravljanje i inteligencija*. Beograd: Mladost, 1976.
- Popović, Zoran. „Kritika mehanizma umetnosti.” *Oktobar '75*, Beograd 1975.
- Popović, Zoran. „Strogo kontrolisane predstave.” *Moment*. 14 (april–maj 1989).
- RCL. “RCL’s Position on Party Building.” *Unity and Struggle* V(7–10) (October 1976).
- Tijardović, Jasna, “The ‘Liquidation’ of Art: Self-Management or Self-Protection.” *The Fox* 3 (1976).
- Trifunović, Lazar. „Enformel u Beogradu.” (1982). u: *Studije, ogledi, kritike. Knjiga 3*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990.
- Vesić, Jelena. „SKC kao mjesto performativne (samo)proizvodnje: Oktobar 75 – institucija, samoorganizacija, govor u prvom licu, kolektivizacija.” *Život umjetnosti* 91(2) (2012): 30–53.

Branislav Jakovljević
Stanford University

STRUGGLE IN BELGRADE, IN NEW YORK

Abstract:

Taking as its subject the politicized conceptual art scene in New York from the mid-1970s, Zoran Popović's film *Struggle in New York – Borba u Njujorku* offers an outsider's perspective on the internal contradictions of the art institutions in the US during the formative period of neoliberalism; at the same time, it implicitly addresses the crisis that was simultaneously taking place in Yugoslav culture, which was experiencing the conditions of increasing pressure on artistic freedoms, as well as curtailing of artists' freedom to self-organize, exemplified in the dramatic change of direction that happened in Belgrade's Student Cultural Center.

Key words:

Zoran Popović, Jasna Tijardović, New Artistic Practice, Art & Language
New York, Conceptual Art

PRIMLJENO / RECEIVED: 05. 08. 2023.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 02. 09. 2023.

UDK BROJEVI: 7.037:069.9(450)"1976"
75.071.1 Аккарди К.
ID BROJ: 131914761
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2024.20.3

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Maria Bremer
Ruhr University Bochum

**“FROM WOMAN TO WOMAN”.
EXHIBITING GENEALOGY – CARLA ACCARDI’S *ORIGINE*, 1976**

Abstract:

This paper reconsiders the so far undervalued importance of Carla Accardi’s solo exhibition *Origine*, mounted in May 1976 at a women’s cooperative co-founded by the artist at Via Beato Angelico 18 in Rome. At its all but neutral location, I argue, the self-curated exhibition, encompassing a larger display of Accardi’s work, rendered visible the private and political entanglement of her artistic practice, significantly expanding its potential meaning. In engaging with the exhibition’s precarious documentation and critical coverage, I will demonstrate that on this occasion, rather than providing a conventional overview of stylistic developments, Accardi temporarily staged, in Foucault’s sense, a context of origin for her becoming in the present: as woman and artist.

Key words:

women collectives, artists as curators, genealogy, solo exhibition, installation, photography, Sicofoil, feminism, historicization



Fig. 1: Carla Accardi, *Origine* at Cooperativa Beato Angelico, Rome, 1976, installation view, photo: Fondo Suzanne Santoro, Archivia, Casa Internazionale delle Donne, Rome

We are looking into an unpretentious interior supported by a rectangular archway [fig. 1]. The whitewashed wall and ceiling stand out brightly from the dark wooden beams and carpeted floor. A passageway at the rear hints at another room, apparently plastered white. Apart from six symmetrically suspended ceiling lights that – with the exception of one, turned off – appear hazy in the photograph, there is no furniture to be seen. Only at a second glance into the modest room does it become clear what was intended to be captured. On the two opposite walls, a transparent wall covering extends, shortened in perspective, structured into vertical, uniform stripes. Formally identical to its counterpart, the right paneling differs from the left in that it holds nineteen photographs apparently pinned to the wall in between the transparent stripes. Their subject is blurred and unrecognizable from a distance. This black and white view provides

an insight into Carla Accardi's (1924–2014) show *Origine (Origin)*, mounted at a women's cooperative at Via Beato Angelico 18 in Rome, before the exhibition opening on May 25, 1976. The use of photography in an installation stands out as unique in Accardi's oeuvre. And yet, the exhibition reviews are just as scarce as the installation shots.¹⁹ The lacunary documentation and subdued public attention appear in contradiction to the fame that the artist had by then achieved in Italy and abroad.

19 This article was first published in the journal *Palinsesti*, No 8 (2019): “‘Yet who is the Genius?’ Women’s Art and Criticism in Postwar Italy”, <https://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/issue/view/9/showToc> (accessed 10/10/2023). I express my sincere thanks to *Palinsesti* editors Denis Viva, Giorgia Gastaldon, and Silvia Bottinelli for authorizing the text’s republication, and to Ana Ereš for enabling it. The research leading to this article was undertaken in the framework of my postdoctoral position at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History (project number BH-P-18-26). I wish to particularly thank my colleagues of the “Rome Contemporary” research initiative for the productive exchange on Carla Accardi’s practice. Advice given by Francesco Impellizzeri and Laura Iamurri has been crucial for the retrieval and contextualization of relevant sources. All translations from Italian are by the author. See the photographs in “Cooperativa Beato Angelico”, Fasc. 11, Serie 4, Fondo Suzanne Santoro, Archivia, Casa Internazionale delle Donne, Rome; Archivio Accardi Sanfilippo, Rome; Folder “Carla Accardi”, Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, Rome.

By 1976, the fifty-two-year-old artist could look back on a remarkable body of work spanning over three decades. Since co-initiating *Forma 1* in 1947 – Italy’s most prominent group of post-war abstract painters and sculptors who, referencing formalism and Marxism, refused to accept the dictates of Socialist Realism – Accardi’s tireless examination of the residual specificity of the painterly medium had contributed to the tendencies of *Informale*, environment, and meta-painting traversing Western art production in the post-war period. Generally committed to abstraction, her practice was mostly read through purely formalist lenses. By contrast, recent studies by Leslie Cozzi, Laura Iamurri, Teresa Kittler, and Giovanna Zapperi, among others, have suggested that Accardi was deeply concerned with the social significance of her art (Zapperi 2018; Iamurri 2016; Kittler 2017; Cozzi 2011). Her work from the 1960s and 1970s can convincingly be reevaluated in relation to the rise of the new women’s movement in Italy, within which separatist camp Accardi had played a foundational role. With the exception of Carla Lonzi and Annemarie Sauzeau Boetti, critics refrained from discussing Accardi’s work in feminist terms at the time (Gastaldon 2020). While Accardi publicly addressed gender imbalance in art and contextualized her practice in relation to sexual difference (Accardi 1977; Accardi 1976a, 156; Accardi 1975; Accardi 1966), at a later stage of her career she retrospectively nuanced this account, herself contributing to strengthening a formalist narrative.

Against the backdrop of this unsettled historiography, my paper reconsiders the so far undervalued importance of Accardi’s solo exhibition *Origine* at its all but neutral location, in engaging with its precarious documentation and critical coverage. I argue that, in the specific setting of the women’s cooperative, the self-curated exhibition, encompassing a larger display of Accardi’s work, rendered visible the private and political entanglement of her artistic practice, significantly expanding its potential meaning. I will show that on this occasion, rather than providing a conventional overview of stylistic developments, Accardi temporarily staged, in Foucault’s sense, a context of origin for her becoming in the present: as woman and artist.

Nuancing feminist separatism

The fact that *Origine* has long remained a relatively inconspicuous episode in Accardi’s career is due to the context in which the exhibition occurred. A close-up photograph [fig. 2] depicts Accardi in oblique view, with her arms crossed and looking past the camera, while casually leaning against her installation. In addition to the unassuming configuration of the space captured by the installation shots, Accardi’s studied casualness reveals that this was not a conventional setting. Unlike the commercial galleries or public institutions



Fig. 2: Carla Accardi in front of her work *Origine* at Cooperativa Beato Angelico (detail), 1976, photo: Archivio Accardi Sanfilippo, Rome

where she would typically show her work, the Cooperativa Beato Angelico was a cooperative of female artists and cultural workers co-founded by Accardi in April 1976 (Almerini 2020; Almerini 2018; Seravalli 2013; Cozzi 2012, 164–199; Almerini 2007–2008). Quite accidentally, the initiative took its name from a narrow alley dedicated to the early Renaissance painter Beato Angelico (Guido di Pietro) in the historic center of Rome, where Accardi had rented a ground floor space. Besides her, the cooperative consisted of ten more women – eight artists and three critics – who worked in Rome, Milan and Turin: Nilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina Della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro, and Silvia Truppi. Sprouting in the neuralgic center

of the new Italian women's movement, the Cooperativa Beato Angelico at once incorporated and shifted its tenets.

In the mid-1970s, especially in the course of the campaign for abortion rights, the multifaceted movement became increasingly unified, and encountered broader public acceptance – a phenomenon that would later be subsumed under the term *femminismo diffuso* (*widespread feminism*) (Calabrò 2004; Lumley 1990). The cooperative participated in this transformation, insofar as its profile softened the divisive conflict between feminist separatism and the art establishment. Accardi had co-founded the influential separatist group Rivolta Femminile (Female Revolt) in 1970, together with art critic Carla Lonzi and journalist Elvira Banotti, but left about three years later over tensions with Lonzi, who rejected the art field as a male-dominated realm (Zapperi 2017, 157–188; Iamurri 2016a, 146–166). Before this fracture, Accardi and Lonzi reflected on sexual difference over the course of their friendship and collaboration, foregrounding an existentialist quest for liberation as opposed to political claims for emancipation. Instead of demanding social equality for women at the political level, the separatist camp understood female subjectivation as a prerequisite for larger social transformations and sought to free it from male norms. Thus, Rivolta Femminile and like-minded groups refrained from direct political action. Instead, they practiced consciousness-raising (*autocoscienza*), encounters based on mutual identification and the expansion of self-awareness, thus investing the private sphere with a political dimension. In addition to Accardi, other members of the cooperative had participated in the women's

carla accardi nilda carabba franca chiabera annamaria colucci regina delleanore nida
guidilevanantitezecassanteemaggiolistephanicourslerannasantoroeliviatruppi

La cooperativa nasce con il proposito di presentare il lavoro di donne
artiste che operano e hanno operato nel campo delle arti visive.

A fianco di tale attività la cooperativa si propone di studiare, rac-
cogliere e documentare tale lavoro e sarà quindi grata a chiunque vorrà
aiutare in questo senso facendo pervenire materiali, libri, fotografie.

cooperativa di via beato angelico, 18 - al collegio romano - roma (italia)

Fig. 3: Cooperativa Beato Angelico’s declaration of intent, printed paper, 1976, photo: Fondo Suzanne Santoro, Archivia, Casa Internazionale delle Donne, Rome

movement, yet not all of them conformed to a feminist position.²⁰ From 1976 to 1978, the eleven women ran the space as a self-organized gallery and archive. In taking on different roles of artists, curators, art historians, publicists, they cultivated horizontal relationships. Instead of rejecting the art establishment altogether – as Lonzi had been demanding, and Accardi refused to put into practice – what seemed at stake for the cooperative was precisely to address and distinguish the public presence of women *within* the art field.

This involvement notwithstanding, the space retained a relative autonomy. A concise statement published on the occasion of the opening on April 8, 1976 shows how the program was meant to unfold. Under a two-line letterhead, which listed the names of the participants in lower-case letters and alphabetical order, a declaration stripped bare of any political jargon reads [fig. 3]: “The cooperative was created with the aim of presenting the work of women artists who work and have worked in the field of the visual arts. Alongside this activity, the cooperative intends to research, collect and document this work and will therefore be grateful to anyone who wishes to help in this direction by sending materials, books, photographs.”²¹ Rather than disclosing the art that would be exhibited,

20 Santoro and Colucci participated in the Roman group of Rivolta Femminile. Carabba was among the founders of the Libreria delle donne in Milan, where she was active in Rivolta Femminile and, together with Truppi, in the Cherubini collective among others. Oursler had taken part in the Black Panther Movement before moving to Rome from the United States (see Almerini 2018).

21 Invitation card “Cooperativa Beato Angelico”, Fasc. 11, Serie 4, Fondo Suzanne Santoro, Archivia, Casa Internazionale delle Donne, Rome: “La cooperativa nasce con il proposito di presentare il lavoro di donne artiste che operano e hanno operato nel campo delle arti visive. A fianco di tale attività la cooperativa si propone di studiare, raccogliere e documentare tale lavoro



Fig. 4: Carla Accardi, *Origine* at Cooperativa Beato Angelico (detail), 1976, photo: Archivio Accardi Sanfilippo, Rome

the declaration insists on the operations of making public and historicizing. The focus on women artists from past and present times was to be set through practices of “presenting” on the one hand, as well as “research[ing]”, “collect[ing]” and “document[ing]” on the other. In autonomously administering art by women artists and its documentation, the cooperative claimed historiographical agency. In so doing, however, the organizers did not seek to provide a systematic overview of women artists past and present, nor did they set explicit selection criteria. Rather, it was precisely the seemingly arbitrary character of the program that recast the relationship between women artists and the art-historical canon in non-compensatory terms, thereby distancing the cooperative from an imitation of implicitly masculine museal models. This free approach to

historiographical conventions emerged from the cooperative’s inception: at the opening, an original painting by Artemisia Gentileschi (*Aurora*, 1627) was installed on an easel, de-contextualized and thus exposed to a contemporary process of re-signification. Such anachronic operations, drawing unexpected relations between different times and artist positions, were repeated as the activity progressed. They seem mindful of the ways in which, in the context of Rivolta Femminile, Lonzi had conceived of women’s self-liberation: as a clear-cut rupture with male constructions of history, rather than as their continuation or completion (Zapperi 2017, 119–56). Taken together, the cooperative’s non-conformist handling of historiography, as well as its bridging role between feminist separatism and the art establishment more generally, functioned as crucial premises for Accardi’s solo exhibition.

A meaningful constellation of works

Since phenomenology had become an integral part of art practice in the 1960s, spatial research in the artistic field went hand in hand with the occupation

e sarà quindi grata a chiunque vorrà aiutare in questo senso facendo pervenire materiali, libri, fotografie”.



Fig. 5: Carla Accardi, *Origine* at Cooperativa Beato Angelico (detail), 1976, photo: Archivio Accardi Sanfilippo, Rome

of new spaces and the development of new display strategies and criteria.²² It seems reasonable to assume that Accardi, whose interest in transparency and installation had long brought her to consider spatial relations as part of her work, must have been particularly aware of the implications of the exhibition space. The constellation of works at the cooperative bears witness to the operation’s site-specificity. Several pieces from recent years were placed in relation with a newly created installation, and with what looked like an *objet trouvé* – a unique interplay in Accardi’s oeuvre. As documented by the installation shots, when entering the space, occupying a niche on the right-hand side, a photographic portrait of a young woman in an original wooden frame was on view [fig. 4]. In the passageway, where the open space narrows towards a low chamber, the opposite walls were covered by the above-mentioned, site-specific plastic strips, attached to the upper edge of the wall and the skirting board, but otherwise floating freely. Occupying the five intervals between the six stripes on the right side, nineteen historical photographs of another female figure were pinned to the wall [fig. 5]. Elsewhere, Accardi would title this photographically documented body of work *Origine (Origin)*, like the exhibition itself.²³

In addition, however, the press coverage provides information about the presence of other works. According to Sandra Orienti’s review, “outdoors” “stood

22 For an overview of the Italian exhibitionary landscape see: Troncone 2014.

23 Carla Accardi, “‘Origine’ (1976)”, typewritten statement, Archivio Accardi Sanfilippo, Rome.



Fig. 6: Carla Accardi, *Trasparente*, 1975, sicofoil on wood, 130 x 90 cm, collection of the artist, Rome, photo: from Fondo Suzanne Santoro, Archivia, Casa Internazionale delle Donne, Rome

one of [Accardi's] 'tents'.²⁴ In the mid-1960s, Accardi had begun applying varnish to prefabricated transparent plastic film (first Perspex, then Sicofoil) and expanded painting into space. Her 1965-66 *Tenda (Tent)* and *Triplice Tenda (Triple Tent)*, 1969-71 are fragile environments bearing a domestic reference: mounted on a filigree Plexiglas structure, Sicofoil sheets painted with colorful, repetitive marks are shaped in various space-filling forms recalling tents. If Orienti's observation is correct, Accardi might have shown one of these works, or else a smaller prototype, temporarily placing it in the dead alley, as the cooperative did not have an inner courtyard.²⁵ While only Orienti mentions this piece, several reviewers speak of the presence, indoors, of other works, Accardi's *Trasparenti (Transparents)*: unpainted plastic strips stretched across wooden frames, forming minimalist reliefs. The artist had started this series of medium-format pieces in 1974, experimenting with a

sculptural handling of plastic film on a surface, interwoven into geometric patterns. Although only the work *Trasparente (Transparent)*, 1975, is documented in the archive of the cooperative (yet the picture is unlikely an installation shot) [fig. 6], Maria Torrente speaks in the plural,²⁶ Orienti mentions "a group of works",²⁷ Franca Zoccoli "two or three examples".²⁸ A review in the magazine *Saman* gives a more precise indication: when entering the space, three such stretcher frames wrapped in transparent plastic strips could be seen on the left wall; a further one was installed on the opposite wall, next to the niche (Giannelli 1976).

24 Orienti 1976: "[A]ll'aperto ha posto una delle sue 'tende', svirgolata sulle pareti di plastica translucida di colori brillanti che generano all'interno un dinamico flusso di luci rifrante" ("[O]utdoors she has placed one of her 'tents', their translucent plastic walls marked with bright colors that generate a dynamic flow of reflected light inside").

25 According to Suzanne Santoro there was no backyard in the cooperative (conversation with the author, December 2, 2019). The exhibited piece could have been the simpler *Tenda (Tent)* (1965-66) or one of Accardi's three *Tende miniature (Miniature tents)*, since the *Triplice tenda* would have been difficult to handle because of its size and weight (see: Kittler 2017).

26 Torrente 1976: "[T]elai" ("[F]rames").

27 Orienti 1976: "[U]n gruppo di opere".

28 Zoccoli 1976: "[D]ue o tre esempi delle sue aeree tessiture, sostenute da telai di legno [...]" ("[T]wo or three examples of her aerial weavings, supported by wooden frames [...]").

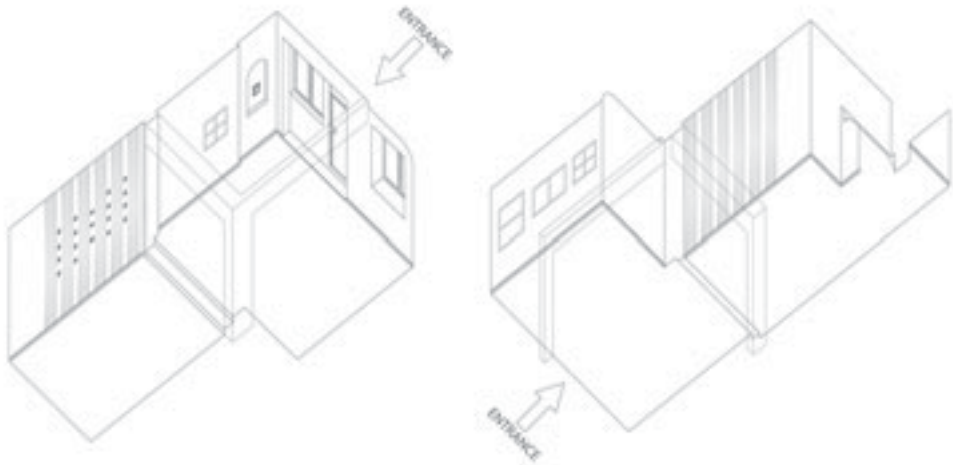


Fig. 7: Luca Longagnani, Axonometric rendering of Carla Accardi's exhibition *Origine* at Via Beato Angelico 18 in Rome, 2020, rendering created specifically for this article

These contemporary sources reveal that the exhibition consolidated one strand of Accardi's practice in particular, the use of transparent plastic, as representative of her artistic career [fig. 7]. As typical of a retrospective, the selected works seemingly testified to past developments, conveying a sense of meaningful unity. In her coherent staging, the handling of flatness and space, of (possibly) color, and historical photographs also marked relevant formal variations. The attempt to outline a certain artistic trajectory was reflected in the exhibition reviews. Critics commented on the stylistic development condensed in the show: Orienti notes that the plastic material references previous phases of Accardi's oeuvre, but the transparent weavings in the wedge frames would now prioritize, after experiments with color, a play with air and light and thus give her body of work a new twist (Orienti 1976). Zoccoli and Torrente, too, emphasize the progressive emancipation from color, concluding that the exhibited corpus appeared familiar and new at once (Zoccoli 1976; Torrente 1976). Such a formal reading followed art historical conventions and the idea of a linear development expressing itself in stylistic innovations. Although Accardi's exhibition allowed for such an interpretation at first glance, it was ultimately a subversion of it. Instead of following the chronology of a catalogue raisonné, the artist's selection and placement of the exhibits prioritized formal and material affinities to generate a distinctive force field between the works. Paired with the contemporary Sicofoil, a material drawn from the techno-world, the fading photographs stood out as all the more historical, as did the portrait in its original frame, an uncanny relic from the 19th century. Qua iconicity and indexicality, analogue photography unmistakably locates itself in the past, and the uniqueness of the lived moment it records enters into a tension with the present (Geimer 2018). The contrast

between contemporary and historical points in time, indexed by the materiality of Sicofoil, on the one hand, and analogue photography, on the other, destabilized the idea of linear evolution within the show.

Genealogy of woman

According to Foucault, following Nietzsche, genealogy can become an investigative method that tears past and present out of their order, thus breaking with the idea of a unity of history (Foucault 1971). Instead of reconstructing the “historical beginnings”, genealogy casts an original scenario for a specific, contemporary emergence. In so doing, it does not write history in the absolute sense, but – in a speculative way – it focuses on a specific prehistory. Genealogy, as a Foucauldian method, links a specific manifestation in the present (“birth”) with its possible origin (“descent”) in the past, revealing the contingency of seemingly natural categories (Saar 2009; Weigel 2006). It was not in the textual format of cultural analysis, but through the expography of her solo exhibition that Accardi similarly tore the retrospective mode out of its linear course, and turned it into a genealogical one. The artist countered the idea of inevitable lines of advance, contrasting a developmental concept of history with a genealogical prehistory of her position in the present.

In the work *Origine*, specially conceived for the exhibition, the timing of materials and media literally embodied a generational sequence, at once thematizing “descent” in an iconic way. The nineteen black and white photographs installed vertically between the transparent stripes depict a young woman in the 1910-20s, captured in various contexts, including the city of Rome [fig. 5]. For the most part, the woman is alone in the picture; only once does she appear with her lover, and with her newborn daughter. Taken from a family album, the photographs recall cultural techniques of storing life in time and, with their hanging, a vertical logic of filiation. Isolated in the niche, the *objet trouvé* holds an even older photograph of another young woman [fig. 4]. While in the 1970s numerous artists explored autobiography through the hybrid genre of text-photo narratives (*récit-photo*) (Nachtergaele 2012), Accardi’s lapidary use of found photographs, without any captions, seems anti-narrative in comparison. And yet, as a visual memory of past time, the photographs’ reality effects evoked, in the context of the exhibition, a scenario of Accardi’s biological origin.

In the second half of the 1960s, in the aftermath of her separation from artist Antonio Sanfilippo, Accardi had already publicly addressed the context in which she was born. In an interview with Lonzi, later published in the critic’s book *Autoritratto* in 1969 (Lonzi 1969), Accardi reflected on her mother and grandmother, describing their failure to cope with the financial dependence and psychological

oppression that patriarchal upbringing and marriage in a Sicilian upper-class family had meant to them. While the grandmother fell ill and died prematurely, Accardi’s mother, in her own narrative, failed to build an independent existence from her financial privilege (Cozzi 2012, 245–246). As Lonzi’s diary *Taci, anzi parla* suggests, the engagement with female reference figures represented, in the context of *autocoscienza*, a crucial discussion topic, supported by the collective analysis of private family photographs (Lonzi 2010, 385). It seems plausible, then, that Accardi had discussed the photographs during these encounters. Moreover, in the Milan group of Rivolta Femminile, the photographer Jacqueline Vodoz had portrayed her grandmother to explore female family ties, a private photographic project with which Accardi was familiar. In fact, in a critical comment on the exhibition *Origine*, which seems to eschew an in-depth engagement, Lonzi accuses former friend Accardi of having adopted Vodoz’s idea and capitalized on it in the art world.²⁹

That the unusually iconic operation was indeed anchored in a context of “elaboration and analysis” emerges from a statement Accardi wrote on *Origine* in 1976.³⁰ Although she intended her text to be clearly separated from the work, she subsequently proceeded to publish it in a condensed version.³¹ The unpublished part of the note interestingly discloses the *objet trouvé* as a portrait of her great-grandmother (and not her grandmother, as Lonzi and others had erroneously assumed), and the protagonist of the remaining photographs as her mother. The passage summarizes the reasons that led Accardi to this, albeit fragmentary, matrilineal exhibition of her family genealogy, bundling her tentative approach to the subject matter into five different moments, and providing information about her preoccupation with psychoanalysis, especially Luce Irigaray’s writings popular in feminist circles at the time: “1) moment in which the initial falling in love of the boy and the girl for the mother are equal (Luce Irigar[a]y). Photography is therefore used not within the sphere of memory but as a testimony of a pre-oedipal love. / 2) moment just before the assumption of the traditional role (only one photo is

29 Lonzi 2010a, 1006-1007: “[L]’altro ha sempre la sua identificazione culturale, e anche l’aspetto gratificante dell’invidia, a sorreggerlo e a mantenere la disparità. Per esempio, Piera [Jacqueline Vodoz] ha amato molto sua nonna e l’ha fotografata a più riprese anni fa. Quando ha capito il senso del suo gesto, nel femminismo, ha mostrato a Ester [Carla Accardi] quelle foto [...]. Quindi [Carla] adesso si è sentita autorizzata a esporre in una sua mostra di quadri, anche una foto della nonna [sic]. L’operazione di [Carla] riscuote quelle gratificazioni che le impediscono di avere dei dubbi e quindi di prendere coscienza. [...]” (“[The] other always has his cultural identification, and also the gratifying aspect of envy, to sustain him and maintain disparity. For example, Piera [Jacqueline Vodoz] loved her grandmother very much and photographed her several times years ago. When she understood the meaning of her gesture, in feminism, she showed Ester [Carla Accardi] those photos [...]. So [Carla] now felt authorized to exhibit in one of her exhibitions of paintings, even a photo of her grandmother [sic]. [Carla’s] operation reaps the rewards that prevent her from having doubts and therefore from becoming aware”). It seems unlikely, however, that Lonzi had seen the exhibition.

30 Accardi, “‘Origine’ (1976)”: “[E]laborazione e analisi”.

31 The statement was partially published in: Boetti 1977, 37.

with my father). / 3) moment of continuity (origin) from woman to woman (me in my mother's arms). / 4) moment that alludes to the person: my mother's inherent solitude in the field, solitude that can hypothetically give way to the aspiration (suffocated but evoked by her during her life) towards a personal realization. / 5) underlining the theme of individuality is the moment of origin from person to person. Wish, utopia, hypothesis? An evocative moment, perhaps simpler than this writing. The photo of my great-grandmother is a testimony to my predilection for her image and her history."³²

Accardi's matrilineal succession of generations, as the artist suggests, activates the photographs less as carriers of private memory and much more as potentially revealing symptoms of a separate subject position for women, whose millenary reduction to that of men Irigaray had powerfully unveiled.³³ Thus selected and arranged, the photographs locate the woman-figure, on the one hand, in her traditional position of "speculum" of man in Irigaray's terms, even as they capture, on the other hand, her inherent potential of self-liberation.³⁴ In its double meaning of biological creativity and self-realization, motherhood becomes, in Accardi's take, the locus of origin of female individuality, effecting, through relationships "from woman to woman", a continuity indifferent to the history of man.³⁵

The broader dimension of Accardi's genealogical prehistory was immediately apparent to some reviewers. According to Zoccoli, *Origine* thematizes the "female excess": "Carla Accardi sets out in search of herself, she follows the course of the neglected female excess and calls her suggestion 'origin', almost a

32 Accardi, "'Origine' (1976)": "1) momento in cui l'innamoramento iniziale del bambino e della bambina per la madre sono uguali (Luce Irigaray). La fotografia dunque è usata non dentro la sfera della memoria ma come testimonianza di un amore preedipico. 2) momento appena precedente alla assunzione al ruolo tradizionale (una foto sola è con mio padre). 3) momento di continuità (origine) da donna a donna (io in braccio a mia madre). 4) momento che allude alla persona: l'insita solitudine di mia madre nel campo, solitudine che può ipoteticamente dare sbocco all'aspirazione (soffocata ma da lei evocata durante la sua vita) verso una realizzazione personale. 5) sottolineare il tema della individualità è il momento di origine da persona a persona. Augurio, utopia, ipotesi? Momento evocativo, forse più semplice di questo scritto. La foto della mia bisnonna è una testimonianza della mia predilezione per la sua immagine e la sua storia".

33 Luce Irigaray's book *Speculum. De l'autre femme* (Paris: Éditions de Minuit, 1974) was translated into Italian the following year [*Speculum. L'altra donna* (Milan: Feltrinelli, 1975)]. In employing the term "Speculum", Irigaray references Lacan's concepts of the mirror stage and symbolic order, with the aim of dismantling his theory as a phallogocentric reduction of woman to a mirror for man.

34 In a letter written prior to the show, and published in 1977, Accardi mentioned these photographs and characterized them as representing her mother "liberated" from social roles (Accardi 1977, 395).

35 In the 1970s, the concept of motherhood had become an increasingly controversial object of confrontation. As the struggle for the right to abortion intensified, archaeological and historiographical research showed a growing interest in matriarchal societies and the archetypes of the Great Mother. See: Gioni 2015.

longed-for restoration of matrilinearity”.³⁶ Torrente defined the installation as a “space of light and [...] memory, in which the flow of unconscious evocation produces an absolute and ‘non-dialogical’ female dimension”, in which the mother appears as “a creature depersonalized in a role, charged with all denied meanings”.³⁷ The historical photographs elicited a generation-spanning resonance, gaining contemporary significance in the eyes of the beholders. In so doing, Accardi’s “non-dialogical” staging of the female individual in the space of the cooperative connected past and present, private and political dimensions of the trope of woman’s creative power.

Genealogy of a practice

Returning to Foucault, in order to visualize a specific history genealogically, we would have to arrange it through a montage, a construction that allows us to perceive it through alienation and distancing on the one hand, and pathos and affect on the other. Similarly, in the published part of her comment on *Origine*, Accardi stresses the importance of translating “all those motives and contents, which [she] lived [...] in the elaboration and analysis of the conscious and unconscious mother-daughter relationship”, to the “sphere of visual language”. By these means, creating a work that “rejects drama”, Accardi speaks about attaining “rest”, “a break to find detachment and breath”.³⁸ The stringently minimalist execution of the site-specific installation was instrumental in positioning Accardi, not least importantly, with respect to a particular artistic temporality. As early as 1966, the artist had noted that belonging to a “middle” generation of artists (with respect to the conceptualist neo-avant-garde) gave her the opportunity to de-vulgarize the idea of artistic maturity and to rethink it beyond male-coded power gestures on the one hand, or figures of retreat on the other. To this end, she sought to relieve her art of all those meanings, iconographies, and mythologies that generally inform the approach of the young, at once opening her work up to the unforeseen, by taking an interest in the concerns of younger generations (Accardi 1966). Within the exhibition at the cooperative, Accardi’s strikingly representational operation,

36 Zoccoli 1976: “Carla Accardi parte alla ricerca di se stessa, risalendo il corso della negletta eccedenza femminile, e chiama ‘origine’ la sua proposta, quasi una vagheggiata restaurazione della matrinlinearità”.

37 Torrente 1976: “Spazio della luce e spazio della memoria in cui emerge dal flusso della rievocazione inconscia una dimensione femminile assoluta e ‘non dialogica’ [...] in cui la figura materna ha la mobile evanescenza di un brivido di luce ipotetica, creatura depersonalizzata nel ruolo, ora ricaricata di tutti i negati significati”.

38 Accardi, “‘Origine’ (1976)”: “[T]utti quei motivi e contenuti, da me vissuti [...] nell’elaborazione e analisi del rapporto conscio e inconscio madre-figlia”; “sfera del linguaggio visivo”; “rifiuta la drammaticità”; “si riposa”; “pausa per trovare un distacco e un respiro”.

legitimized by the contemporary conceptualist trend of photo-text installations,³⁹ remained firmly embedded in her experimentation with Sicofoil, a terrain she had long been exploring and convincingly navigating. Accardi's use of transparent plastic "authenticates" her exceptional use of photography. At the same time, the iconic subject of the installation suggests that its underlying concerns could be expanded to the whole constellation of works gathered at the cooperative. Seen in this light, the exhibition *Origine* corroborates the claim, reinforced by recent scholarship on Accardi's work of the 1960s and 1970s, that she conducted her feminist quest for self-liberation precisely through her formalist artistic practice.

The capacity of Accardi's practice to gain significance both in relation to, on the one hand, "the history of art", "the 'ordered' space of Culture", and, on the other hand, the "history of female survival", "the incongruous space of [...] incommensurable difference" had been publicly acclaimed by feminist critic (Sauzeau) Boetti shortly prior to *Origine's* opening (Sauzeau Boetti 1976). In an article published in *Data* in April 1976, the critic focused on significant works from the artist's long career, suggesting a novel reading. Among her selection, *Triplice tenda* and *Trasparenti*, formally aligned with neo-avant-gardist tendencies such as environment, new painting or conceptualism, are highlighted as examples of the "female symbolic" that the critic was theorizing at the time. While, for Sauzeau Boetti, the tent materialized, through color, form and format, female pleasure and a corporeal sense of embrace, the minimalist interweaving of contemporary plastics in *Trasparenti* stood in relation to ancestral women's work, seemingly remediating a textile technique.

On the occasion of Accardi's self-curated exhibition, rather than subscribing to a univocal reading, the artist's choice to place the installation *Origine* in a constellation of works including *Trasparenti* and (possibly) *Tenda* emphasized the various contexts of signification in which her practice could be made to function. Re-contextualized within the all-women space of the cooperative, bridging feminist separatism and the art establishment, the anti-monumental and anti-hierarchical character of the materially resonant exhibits, along with their references to domesticity, separateness, and the storing of lived time, stood out more starkly. Neither did Accardi disassociate her origin as an individual from her origin as a woman, nor, as an established female artist, did she situate her practice in isolation from the gender and generational codes structuring the art field. In accordance with the exhibition site, Accardi's use of genealogy powerfully enforced the cooperative's experimenting with non-linear historiographies without fathers. Instead of accounting for a linear development, Accardi turned the progressive linearity conventionally grounding retrospectives into a genealogical investigation which encompassed private, political, and artistic dimensions, presenting them as inextricably connected. Reconsidering

39 See for instance the surveys of "narrative art" displayed in 1974-75 at Cannaviello Studio d'Arte in Rome. More specifically, for the use of photography in feminist art practice, including the very context of the Cooperativa Beato Angelico, see: Perna 2013.

the exhibition *Origine* as a whole thus allows us to reassess Accardi’s public self-positioning in the mid-1970s.

This reconsideration appears urgent not least in light of *Origine*’s subsequent exhibition history. About thirty years later, in 2007, when Accardi was invited by Mario de Candia and Patrizia Ferri to the Centro di documentazione della ricerca artistica contemporanea “Luigi di Sarro”, in Rome, to contribute a rarely presented work to the exhibition series *Cose quasi mai viste* (*Things almost never seen before*), the choice fell on the installation *Origine* [fig. 8].⁴⁰ In the meantime, the artist had repeatedly distanced herself from her feminist commitment (Cozzi 2011, 79–80). According to her studio assistant Francesco Impellizzeri, the original Sicofoil strips had been reused for other works, but he could identify the photographs thanks to the holes left by the drawing pins.⁴¹ It was challenging to reconstruct the piece’s

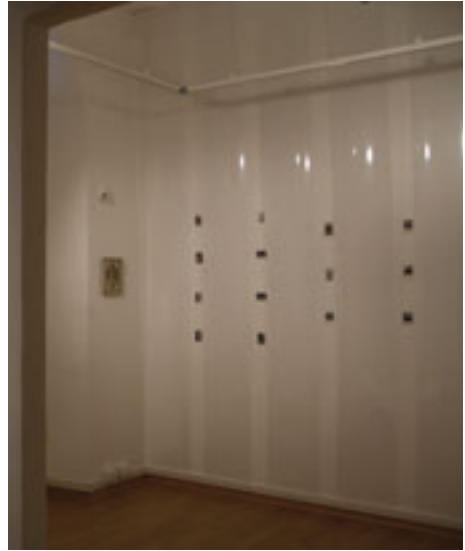


Fig. 8: Carla Accardi, *Origine* (1976) re-installation at *Cose quasi mai viste Origine* (*Things almost never seen before*) (detail), 2007, photo: Centro di documentazione della ricerca artistica contemporanea “Luigi di Sarro”, Rome

proportions and gaps, which in 1976 were designed site-specifically. For the re-installation, only one of the two wall hangings was retained and reproduced in acetate instead of Sicofoil. Accardi increased the number of photographs from 19 to 20, now arranging them vertically in two rows of four and four rows of three, omitting some of the originals, and adding photographs of herself in the 1950s to form the last two rows. Unlike in 1976, when it hung in a separate niche, the portrait of the great-grandmother now appeared on the adjacent wall and in the immediate vicinity of the installation. In this substantially altered configuration authorized by the artist – or even further modified – the work continues to be exhibited as Accardi’s *Origine* (1976) 2007.⁴² As an anachronic object, it now conflates the temporality of the 1970s with that of its re-staging (Bishop 2013).

40 *Idee, processi e progetti della ricerca artistica italiana degli anni ‘60 e ‘70: cose (quasi) mai viste*, curated by Mario De Candia and Patrizia Ferri, (Rome: Centro di documentazione della ricerca artistica contemporanea “Luigi di Sarro”, 2005–2007). Exh. Cat. (Rome: Gangemi, 2011), 34–35.

41 Conversation with the author, November 27, 2019.

42 In Accardi’s catalogue raisonné of 1999, *Origine* is not listed as a separate work, but two installation views are included, along with a caption: “In May, she exhibited the environment *Origine* at the Cooperative in Via Beato Angelico, founded in Rome in April together with ten other women” (“In maggio espone l’ambiente *Origine* nella sede della Cooperativa di via Beato Angelico fondata a Roma in aprile insieme ad altre dieci donne.”) [Celant 1999, 368]. In the

Yet, as Beatrice von Bismarck notes with respect to the diverse media and cultural practices taking part in the historicization of exhibitions, “each new exhibition situation or re-installation creates altered relations, in turn influencing the meanings of the individual elements as well as those of the exhibition as a whole” (Von Bismarck 2019, 85). Accordingly, the re-installation of *Origine* participates in the historicization of Accardi’s position, taking an influential stance. Staging *Origine* as an autonomous, self-referential work minimizes the significance of the 1976 exhibition, curated by Accardi in the all-women cooperative she had co-founded, in which the installation was originally embedded. The re-installation removes the work from the historical and situational context in which it was first realized, and therefore retrospectively separates the private genealogy on display from its former political investment. In this way, it constructs a scenario of origin that appears to have diminished its potential significance for the present (Lebovici and Zapperi, 2008). In re-directing the historiographic attention to the 1976 exhibition, my reading of *Origine* instead aimed to emphasize, along with the work’s initial contextual ties, the forceful claim Accardi embraced in those years: to “bring [her] political and artistic interests together”.⁴³

Literature

- Accardi, Carla. „Discorsi. Carla Lonzi e Carla Accardi.“ interview with Carla Lonzi. *Marcatré* (June 1966): 193–197.
- Accardi, Carla. in Anne Marie Boetti, „Lo specchio ardente.“ *Data* (September-October 1975): 50–55.
- Accardi, Carla. „La Fragilità, la Ripetizione, l’Autenticità... (Nota sul mio lavoro).“ in *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all’arte italiana del Novecento*, edited by Simon Weller, pp. 156. Pollenza, Macerata: La Nuova Foglio, 1976.
- Accardi, Carla. in *Écrits, voix d’Italie*, edited by Michèle Causse, Maryvonne Lapouge, 376–395. Paris: Éditions des Femmes, 1977.
- Almerini, Katia. „Arte e femminismo nell’Italia degli anni settanta: il caso della cooperativa Beato Angelico.“ MA diss., Università degli studi di Roma Tre, 2007-2008.

supplementary catalogue raisonné of 2011, *Origine* is listed as “1976 10” and described as follows: “*Origine*, 1976 sicofoil, photographs and photographic portrait of an ancestor in an original frame, environmental installation on two walls, dimensions variable, arch. no. 710, Rome, collection of the artist” (“*Origine*, 1976 sicofoil, fotografie e ritratto fotografico di un’antenata in cornice originale, installazione ambientale su due pareti, dimensioni variabili, arch. n. 710 Roma, collezione dell’artista”). *Origine*’s substantially modified re-installation from 2007 is listed as “(1976) 2007 1” [Celant 2011 371–372].

43 Accardi used these words to describe her engagement with the Cooperativa Beato Angelico in a 1976 interview, published the following year (Accardi 1977, 390).

- Almerini, Katia, „Women’s Art Spaces. Two Mediterranean Case Studies.“ in *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s. Value, Art, Politics*, edited by Agata Jakubowska, Katy Deepwell, 189–208. Liverpool: Liverpool University Press, 2018.
- Almerini, Katia, „The Cooperativa Beato Angelico: A feminist art space in Rome.“ in *Feminism and Art in Postwar Italy. The Legacy of Carla Lonzi*, edited by Francesco Ventrella, Giovanna Zapperi, 209–229. London: Bloomsbury, 2020.
- Boetti, Anne Marie. „Le finestre senza la casa: panoramiche storiche e situazioni collettive suggeriscono alcune ipotesi sulla partecipazione femminile al mondo dell’arte.“ *Data*, July-September 1977: 32–37.
- Bishop, Claire. „Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art.“ in *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, curated by Germano Celant. Venice: Ca’ Corner della Regina, 2013. Exh. cat., 429–436. Milan: Progetto Prada Arte, 2013.
- Calabrò, Anna Rita, Laura Grasso. *Dal movimento femminista al femminismo diffuso: storie e percorsi a Milano dagli anni sessanta agli anni ottanta*. Milan: Franco Angeli, 2004.
- Celant, Germano (ed.). *Carla Accardi*. Milan: Charta, 1999.
- Celant, Germano (ed.). *Carla Accardi: la vita delle forme*. Cinisello Balsamo, Milan: Silvana Editoriale, 2011.
- Cozzi, Leslie. „Spaces of Self-Consciousness: Carla Accardi’s Environments and the Rise of Italian Feminism.“ *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory* 21, no. 1 (March 2011): 67–88.
- Cozzi, Leslie. „Protagonismo e non: Mirella Bentivoglio, Carla Accardi, Carla Lonzi, and the Art of Italian Feminism in the 1960s and 1970s.“ PhD diss., University of Virginia, 2012.
- De Candia, Mario, Patrizia Ferri, *Idee, processi e progetti della ricerca artistica italiana degli anni ‘60 e ‘70: cose (quasi) mai viste*, curated by Mario De Candia & Patrizia Ferri. Rome: Centro di documentazione della ricerca artistica contemporanea “Luigi di Sarro”, 2005-2007. Exh. Cat. Rome: Gangemi, 2011.
- Foucault, Michel. „Nietzsche, la généalogie, l’histoire.“ in *Hommage à Jean Hyppolite*, edited by Suzanne Bachelard, 145–172. Paris: P.U.F., 1971.
- Gastaldon, Giorgia. „Carla Accardi, nelle parole di chi?“ in *Carla Accardi: Contesti*. Curated by Maria Grazia Messina & Anna Maria Montaldo. Milano, Museo del Novecento, 2020. Exh. cat., edited by Giorgia Gastaldon, Maria Grazia Messina & Anna Maria Montaldo, 166–183. Milan: Electa, 2020.
- Geimer, Peter. „Leere und Aura. Der verlassene Schauplatz und das Werk der Imagination.“ *kritische berichte*, no. 3 (2018): 31–38.
- Giannelli, Ida. „La Cooperativa.“ *Saman*, May-June 1976, p. n. n.
- Gioni, Massimiliano (ed.), *La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell’arte e nella cultura visiva, 1900–2015*, curated by Massimiliano Gioni. Milan: Fondazione Nicola Trussardi, 2015. Exh. cat. Milan: Skira, 2015.
- Iamurri, Laura, „Una cosa ovvia. Carla Accardi, ‘Tenda,’ 1965–66.“ *L’Uomo nero*, no. 13 (December 2016): 150–165.
- Iamurri, Laura. *Un margine che sfugge: Carla Lonzi e l’arte in Italia, 1955-1970*. Macerata: Quodlibet, 2016a.
- Kittler, Teresa, „Living Differently, Seeing Differently. Carla Accardi’s Temporary Structures (1965-1972).“ *Oxford Art Journal, Special Issue Feminist Domesticities* 40, no. 1 (2017): 85–107.

- Lebovici, Elisabeth, Giovanna Zapperi, „Découvertes excitantes. Emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions.“ *Multitudes*, no. 31 (Winter 2008): 191–200.
- Lonzi, Carla. *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*. Bari: De Donato, 1969.
- Lonzi, Carla. *Taci, anzi parla. Diario di una femminista, volume primo 1972-1973*. Milan: et al, 2010.
- Lonzi, Carla. *Taci, anzi parla. Diario di una femminista, volume secondo 1974-1977*. Milan: et al, 2010a.
- Lumley, Robert. *States of Emergency. Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978*. London: Verso, 1990.
- Nachtergaeel, Magali. *Les mythologies individuelles: récit de soi et photographie au 20e siècle*. Amsterdam: Rodopi, 2012.
- Orienti, Sandra, „Accardi.“ *Il Popolo*, June 11, 1976.
- Perna, Raffaella. *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*. Milan: Postmedia books, 2013.
- Saar, Martin. „Genealogische Kritik.“ in *Was ist Kritik?*, edited by Rahel Jaeggi & Tilo Wesche, 247–265. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Sauzeau, Boetti, Anne Marie. „Carla Accardi.“ *Data*, April 1976, 72–74.
- Seravalli, Marta, *Arte e femminismo a Roma negli anni settanta*. Rome: Biblink editori, 2013.
- Torrente, Maria. „Da una galleria all'altra.“ *La Voce Repubblicana*, July 9, 1976.
- Troncone, Alessandra. *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*. Milan: Postmedia, 2014.
- Von Bismarck, Beatrice. „Curatorial Histories – Entangled Forms.“ in *Offf Our Times: Curatorial Anachronics*, edited by Rike Frank & Beatrice von Bismarck, 82–89. Berlin: Sternberg Press, 2019.
- Weigel, Sigrid. *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. Munich: Fink, 2006.
- Zapperi, Giovanna. *Carla Lonzi: un'arte della vita*. Rome: DeriveApprodi, 2017.
- Zapperi, Giovanna. „Carla Accardi: le temps du travail et les gestes de la vie.“ in *Les mots de la pratique. Dits et écrits d'artistes*, edited by Christophe Viart, 177–190. Marseille: Le Mot et le reste, 2018.
- Zoccoli, Franca, „La contro mostra della Cooperativa.“ *Corriere Adriatico*, June 13, 1976.

Maria Bremer
Rurski univerzitet u Bohumu

**„OD ŽENE ŽENI”.
GENEALOGIJA IZLAGANJA – ORIGINE KARLE AKARDI, 1976**

Apstrakt:

U radu se preispituje potcenjeni značaj samostalne izložbe Karle Akardi *Origine* (Poreklo) koja je održana u maju 1976. godine u ženskom kolektivu (zadruzi) koju je umetnica osnovala u Ulici Blaženog Anđelika (*Via Beato Angelico*) br. 18 u Rimu. Priređena na lokaciji koja nije neutralna, ova izložba, koju je umetnica sama kurirala, prikazala je veliki broj radova Karle Akardi i učinila vidljivom privatnu i političku isprepletenost njene umetničke prakse, značajno proširujući njeno potencijalno značenje. Analizirajući fragmentarnu dokumentaciju izložbe i njenu kritičku recepciju, biće predstavljeno da je ovom prilikom, umesto pružanja uvida u konvencionalni pregled stilskog razvoja, Akardi privremeno postavila, u Fukoovom smislu, kontekst porekla za njeno postajanje u sadašnjosti: kao žene i kao umetnice.

Ključne reči:

ženski kolektivi, umetnik kao kustos, genealogija, samostalna izložba, instalacija, fotografija, Sicofoil, feminizam, istorizacija

UDK BROJEVI: 7.038.53
7.038.53..071.1
ID BROJ: 131920905
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2024.20.4

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Marko Jenko
Muzej Lah, Bled, Slovenia

**TRUTH BETWEEN FACT AND FICTION: BOLTANSKI, LANZMANN,
RICHTER, AND THE SHOAH**

Abstract:

The article tackles the question of truth in the visual field and in the visual arts, referencing the work of Claude Lanzmann, Christian Boltanski and Gerhard Richter, that is the way they dealt with the trauma of the holocaust, thereby rethinking the status of images and approach to making images and/or art after WWII. The focus is the definition of truth, which can no longer be seen as being merely on the commonsensical level of facts or evidence, but also, within the frame of all arts, as closely connected to the structure of fiction. In fact, it is only by way of fiction that another level of truth beyond mere factuality can reach us. This entails a discussion on the mechanism of the signifier (as interplay of presence and absence) and the hallucinatory aspect of a heightened sense of reality (the experiences of something unreal or fictitious in reality). Furthermore, the topic of the holocaust in the visual arts leads to a broader question of the impossibility to capture death/dying and consequently to the question of an atheistic image.

Key words:

Christian Boltanski, Claude Lanzmann, Gerhard Richter, truth, fact, fiction, holocaust

“Indeed, there is no such thing as a documentary image, and if, by some extraordinary chance, there were a document on the great gas chambers of Birkenau, and if we were to see men fighting, in order to breathe again, the appalling battle that Filip Müller, in Shoah precisely, calls the battle of death, not only would I not have included it in my film, I would have destroyed it.”

Claude Lanzmann¹

There Is No Image of the Shoah

The present article will try to outline a concept of truth—not only within the visual domain—with which fiction will establish itself as a necessary aspect of truth “as such” or almost as a *conditio sine qua non* for the otherwise, yet not simply empirically, but structurally impossible total articulation of truth, thus going well beyond the usual, commonsensical level of truth as mere archival or documentary facts, namely, evidence. Here, we shall follow the Lacanian line of “truth structured as a fiction,” that is of a level of (unconscious) truth, which can only reach us by way of fiction: that is in both its more *general* meaning, for instance in the very real experience of the illusory, delusional, hallucinatory, unreal, hyperreal or de-realized, *das Unheimliche*, even of the veiled or masked, and its *specific* meaning, namely, as the praxis of staging, that is fiction in the literary, narrative and the visual arts. The illusory, delusional, hallucinatory, unreal, or de-realized, the veiled or masked will here not simply be an antithesis of reality, or loss of reality, but the very “articulation” of reality—of a heightened and simultaneously blurred sense of reality, of coming too close to reality or to something that not only magnifies and distorts it, makes it mostly unbearable, but paradoxically opposes it. Our sense of reality thus actually relies on something that opposes it. As we shall see, what opposes it, so to speak, and paradoxically, is the very presence of the mechanism of signifiers.

In psychoanalytical praxis, this fact, which concerns all speaking beings, reveals itself especially in psychotic hallucinations, which are first and foremost verbal hallucinations. Simply put, what is hallucinated is language itself or signifiers. There is something hallucinatory about the advent of language or more precisely the signifier. The pathological thus reveals a truth that concerns us all as speaking beings. On the other hand, and on the other side of psychosis, which is, in a way and in its substitute reality, a flattening out of the (psychotically non-operative) unconscious, the whole question of truth between fact and fiction, yet now within the frame of an operative unconscious, simply implies that the unconscious too does not care about any “sane” delineation between fact and fiction, yet its consequences are very much real. In other words, the non-existence of something, the non-real, or the unreal have very real, actual effects. It is no coincidence then that the stories we tell ourselves

1 Bounoux 2001, 271. On a personal note, I would like to dedicate this article to the extraordinary work of Đorđe Lebović.

about ourselves, say the fiction of our own image (of what we supposedly are), are the cause of many very real or consequentially real pathologies or pathological acts. Thoughts and delusions have physical consequences, so to speak.

Therefore, and especially in terms of the question of facts, it seems that our choice to pursue this issue of two different levels truth, as either fact or fiction, within the harrowing historical context of the Holocaust or, more precisely, the Shoah², seems even more challenging, slippery, and downright dangerous, not to say unnecessarily provocative. All in all, and especially at first glance, the very word ‘fiction’ seems to feed both the growing ignorance of the Holocaust, including its historical, socio-political, and economic background, and its ludicrous deniers, who are very much akin to paranoid conspiracy “theorists”. From this point of view, it is not difficult to imagine the scandal that Lanzmann’s words (from the quote above) caused in the public sphere. How could anyone, and especially someone as important as Lanzmann, whose film *Shoah* (1985) was, together with Raul Hilberg’s monumental *The Destruction of the European Jews* (1961)³, the very pillar of the so-called Holocaust studies, say that they would destroy any newly discovered material evidence and especially photographic evidence of the Shoah? How can one wrap one’s head around such a bold statement? Is it “only” because such footage or photographic evidence of what was going on around and especially in the gas chambers would be disrespectful, demeaning to the victims—another blow to them, once again depriving them of dignity?

Here, we must point out two things. On the level of mere facts, that there is no image of the Shoah, as Lanzmann said, simply means what it states: there is no photographic, documentary, archival image of what went on in the gas chambers. This also entails the brutal and not enough underlined fact that the goal of the Nazi machinery, of its industrial production of death, was “oblivion of oblivion”, the “death of death” or “no trace of a trace”.⁴ The Shoah never happened and there will be no evidence that it ever happened—not only in the future Nazi *Lebensraum*, but for all. The oblivion of oblivion thus aimed not only at the eradication of the European Jews, but also at the eradication of their eradication, so clearly evoked in Jochen Gerz’s brilliant and mostly participative public WWII monuments or

2 The term “holocaust”, as is well known, is too tied to the religious connotation of sacrifice—a logic that is to be avoided in this historical context.

3 Raul Hilberg was the only historian that Lanzmann included in his *Shoah*.

4 No wonder then that the Jews themselves, especially those that rebelled or revolted, as seen in the last part of Lanzmann’s *Shoah*, were haunted by the question of being the last Jew—the last trace (of not only the Jews, but also of humanity). The same question drove the Nazis. From the standpoint of survivor’s guilt (Why did I survive and not the others?), one must mention the redoubled pressure of this question when it came to the so-called *Sonderkommando*, the Jews that were forced to collaborate in the extermination process. Their guilt stemmed from this: “I survived because there was no shortage of others.” When the *Sonderkommando* started to feel the shortage of the human material that came on the trains, they knew that they would be next, as the last trace to be eradicated. This was the cause of the Jewish revolt in Treblinka.

memorials.⁵ Even the Nazi perpetrators themselves will forget how their future *Lebensraum* came to be.

This is the key to Lanzmann's eerie shots of the seemingly peaceful, neutral looking woods in Treblinka, where one of the six extermination camps was built. Nothing is there, but the tall trees, as if nothing happened there, unless one remembers that those trees were planted by the Nazis themselves to cover up the now almost inexistent ruins of the camp. Their destroying of all material evidence, of what could be destroyed, including camp sites, is a crucial point⁶—since this was the Nazis' preemptive strike at the future. One can now see that the Holocaust deniers hold on to and perpetuate exactly what the Third Reich tried to achieve until the very end of WWII: *no evidence*. Pure fiction. The same goes for the absence of any document with Hitler's clear orders. Gitta Sereny was therefore completely right: *Do we need any such document as evidence?*⁷ We do not. Of course, there is plenty of (today even forensic) evidence, but that is not the point. Something else, something "psychological" seems to be at play behind this (voyeuristic) striving for *photographic* evidence or documentary *imagery* from the inside of the actual gas chambers. Whence this need for an image, not to say the Image with a capital 'I'? The Image of all images? As if we were once again dealing with the whole problematic of iconoclasm and the image of God...

One can begin to sense here that this question is also linked to pseudo-historical "practices" of *Einfühlung*, of "in-feeling" or "feeling into", which can be summed up by empathic or re-enactment questions such as: How was that? How must that have felt? Here, one can immediately recall the criticism of the Holocaust memorial in Berlin that in the eyes of some strived too much to convey the horrid anxiety of those that experienced utter loss overnight or were about to die. One could even say that Lanzmann's *Shoah* does something similar, especially when the camera movements follow, as in a reconstruction, Filip Müller's voiceover testimony of how it was to work in Auschwitz's crematoria. However, Lanzmann does not stage this as, say, Steven Spielberg's *The Schindler's List* (1993), which was rightfully criticized not only by Stanley Kubrick, who said that "the holocaust is not a success story."⁸ Far from it. In fact, the simplicity of Lanzmann's approach, which is not documentary (since there are no documents), but an establishing of a document, so to speak, follows a certain absence, which is also the absence of direct

5 See Wajcman's brilliant analysis of his work in *L'Objet du siècle* (Wajcman 1998).

6 Besides the destruction of all evidence for the murder to be perfect, one must remember the fate of the Hungarian Jews, the last to be exterminated, and the unbelievable frenzy of the Nazis to kill them as quickly as possible even if they knew that they would lose the war.

7 See her interview on Charlie Rose: https://www.youtube.com/watch?v=UT6wu_JKLRw&t=1301s (Still available on August 15, 2023). One must mention her interviews with Franz Stangl and Albert Speer, another milestone in the Holocaust studies.

8 This is a viral story about Kubrick. Still, if this was said by him or not, the statement is true. Many other filmmakers, for instance Michael Haneke, criticized Spielberg for staging exactly the inside of the gas chamber.

fictional staging. Lanzmann therefore breaks any deep emotional form or possibility of our “in-feeling” or “feeling into”. Nothing happens or, should we say, *the nothing as impossibility of “feeling into”* happens. The nothing that is also echoed in “no trace of a trace”. Filip Müller’s voiceover testimony of facts, of how it was to pile up the bodies and burn them in the crematoria, thus begets a dimension of fiction, of something unreal because it is all too real. The whole definition of fiction thus changes. It is no longer something merely opposed to reality.

In other words, Lanzmann does something much more effective: his very minimalist, formalist approach produces a *separation from commonsensical, supposedly shared, common reality and from us, from any form of psychological depth*, which is echoed in disbelief—the exact disbelief that this was possible, that this happened. Was this not exactly the disbelief that many survivors talked about: “Is this really going on? Where am I? What is happening?” All depth and psychology are cancelled out here, just as much as common, self-evident reality—we are totally separated from ourselves, from our innermost identity of what we think we are or were. However, if reality is suddenly put into parenthesis, dissolving, it is only because it is heightened and therefore as if hallucinatory. The illusory, hallucinatory aspect of it all, when the delineation between fact and fiction becomes blurry, is for us the locus of (a traumatic) truth, not so much or only in terms of content, but in a more formal, structural aspect. We can “illustrate” this with another film by Claude Lanzmann: *The Karski Report* (2010). When the Polish resistance fighter Jan Karski managed to report to the Allied forces, and quite early, the horrors that were happening to the Jewry in Poland, the Supreme Court Justice Felix Frankfurter told him in Washington the following: “I am not saying that you are lying, I am saying that I do not believe you.” The split here is key, and it is structural, linked to the mechanism of the signifier. We take this sentence not only in terms of a lack of historical precedence and therefore of the previously already imaginable and therefore possible, but in terms of the very structure of truth. This is, namely, why we can speak of “true lies” or “lying by telling the truth”. A person can state all the facts, yet still lie or avoid the issue by exactly stating mere facts. From the opposite perspective, someone can inadvertently tell the truth by lying or embellishing. Frankfurter’s sentence of something not being a lie, yet still beyond belief, is thus the perfect encapsulation of our whole problematic.

László Nemes’ outstanding film *Son of Saul* (2015), about the impossibility of a burial, proves this point of truth in fiction *per negationem*. The film is a fictional staging of Auschwitz, obviously inspired by Lanzmann’s *Shoah*, especially the Filip Müller testimony, yet in such a way that any form of identification by way of “in-feeling” or “feeling into”—of somehow, even intuitively knowing what the Shoah felt like—is rendered strictly impossible. What becomes felt is this very impossibility. In fact, and to boot, those within the camps were also deprived of any form of “in-feeling” or “feeling into”, constantly thrown out of themselves and their surroundings. The Nazis were much aware of this, especially upon the

prisoners' arrival to the camps. One should remember their cynicism in how to avoid their panic, at least one of its examples: the train station in Treblinka was intentionally designed to give them the impression of the most pleasant, bucolic local station with pretty flower beds, etc. The people on those trains, which were also called "merchandise" by the Nazis, predominantly did not know what they were a part of.

We should therefore repeat and thus conclude that the level of truth that we are aiming at is the very distance toward and within any form of "feeling into". In other words, or in another articulation of the truth as an inner split, we are here split away from any possible psychological wealth of our own supposedly transparent ego identity. The truth in question here touches upon our non-coinciding with ourselves. Again, what is one of the articulations of the truth-as-split? Non-recognition—when we become strangers to ourselves, and the same goes for reality. None of us totally overlaps with him— or herself. However, this is not only the point of madness or of reality suddenly turning into a nightmare. This same point of non-identity within identity is also the very possibility of being in touch with reality. The structure of truth here is thus akin to the Möbius band or the Klein bottle.

If our first point was the level of mere facts, we have now articulated the second one by rearticulating the question of *Einfühlung*, of "in-feeling" or "feeling into". This will namely be, as we shall see, *the* theme of Christian Boltanski's work, yet exactly from the point of that split away from ego-psychology depth. One should thus be bold and simply say that the question "How must that have felt?" means "What do death or dying feel like?"—and can one capture death *visually*? Can one photograph it? Is there an image of death? Can one verbally fully articulate it? Again, this impossibility is not only empirical. The impossibility is or appears empirical because it is structural. The outer border is the inner limit. That something remains unsayable, like a silent scream, attests not to the richness of the empirical, but to a structural problem of language as such, its inner inconsistency, which overlaps with the impossibility of any metalanguage. That is why more than one articulation is possible, thus not only due to a myriad of individuals. The whole issue thus revolves around a certain gap of the unspeakable as unsayable, a certain non-coinciding of the thing with itself, which overlaps with total destitution, total loss, even of the loss of loss. We could also say that death is this gap, just a pause or a comma, not simply physical death, but first and foremost a symbolic one: the sheer possibility of total loss, of both the outermost and the innermost while still alive. Utter destitution of what we were, are or think we were and are.

We should now stop at our first out of three short case studies of Boltanski's work. How does Boltanski tackle the question of *Einfühlung*, of "in-feeling" or "feeling into"? What is his answer to the empathic question "How must that have felt?" or "What do death or dying feel like?" Dare we walk in the shoes of the dead?

Feeling the Used Clothes: There Is No Image of Death

The piles of used clothes, so typical of Boltanski's work (*fig. 1*), are for the most part an echo of the clothes that the prisoners had to undress and give over at their arrival into concentration and extermination camps, sometimes right before they were asphyxiated in the gas chambers. A part of Auschwitz, for instance, where they accumulated, inspected and sorted all of the clothes and other personal belongings of the imprisoned, was named Kanada (Canada). This was typical of any camp (*fig. 2*). The name 'Kanada', however, (cynically) signified, the same as the name 'America' in the history of migrations, the land of plenty. During WWII, the predominant part of these piles of seized clothes and personal belongings nourished the European markets, at least those of second-hand clothes, and contributed to the flourishing of flea markets after the war. People all over Europe were wearing clothes and using belongings of those perished in the camps.



1. Christian Boltanski, *A view of Boltanski's show at The Armory, New York*, 2010, [CC](#) C-Monster (Flickr); 2. Sidney Blau, "Dachau Atrocity Camp: Tattered clothes from prisoners who were forced to strip before they were killed, lay in huge piles in the infamous Dachau concentration camp which was liberated by the 7th U.S. Army troops. Clothing was reused because of material shortages.", 30 April 1945, [CC](#) United States Holocaust Memorial Museum, courtesy of Stuart McKeever

In the case of Boltanski's larger clothes installations, the public could be surprised or even shocked by the artwork's turn into its actual use or participatory aspect. Let us imagine trying on the clothes of the deceased: "When I do a large piece with used clothes, some people talk about it in relation to the Holocaust and say how sad the piece is. But children find it fun, it makes them happy, because they can try on all the clothes. I never speak directly about the Holocaust in my work, but of course my work comes after the Holocaust. You know, at the end of the nineteenth century people believed that science was going to save us. Now we can see that things have gotten worse: not only the Holocaust, but Bosnia, Rwanda, the

atom bomb, and then AIDS, pollution, mad cows...So we know that science isn't going to save us, our big hope has been destroyed. The Holocaust taught me that we are no better now than we were in the past. All the hopes of human improvement and progress have been destroyed.” (Boltanski 2017, 6)

However, as the recently deceased Boltanski, truly still one of the biggest names in contemporary art, also said, the connection between the clothes and individually lit photographs, say of children, is not only the Holocaust or more precisely the Shoah, but also, more generally, death and intimacy (*fig. 3*). Both are present in the *used* aspect of the clothes: “Every time I work on pieces like these, there are always people who tell me that they can sympathize somehow with the use of these materials, because when their own mother or grandmother died, they never knew what to do with their clothes and things. And especially with shoes, which have a particular link to the person who wore them. What is beautiful about working with used clothes is that these have really come from somebody. Someone has actually chosen them, loved them, but the life in them is now dead. Exhibiting them in a show is like giving the clothes a new life—like resurrecting them. Especially when you think that clothes can belong to such different people: it's like a kind of resurrection.” (*ibid.*, 5)



Christian Boltanski, *Monument*, 1989, installation,  C-Monster (Flickr)

When it comes to death and the presence of a past, departed intimacy of a certain person, Boltanski's thoughts make us see and feel the double dimension of these *used* clothing items or objects that once belonged to this or that person, perhaps a loved-one, a mother, or a grandmother as Boltanski says above. We feel this already when we are faced with what to do with these objects after the death of their owner. Should one keep, give, or throw them away? Here, we can allude to the most sensual aspect of the clothes of a departed person, namely, the smell, which somehow preserves this person, her physical presence, keeping that person “virtually” alive. The double, conflicting dimension of these objects is therefore located on the thin or Möbius-like borderline between the phobic and the fetishistic: on the one hand, the objects that once belonged to the

departed person evoke the loss, and consequently provoke sadness, yet also, on the other hand, our psychological clinging and thus denial or disavowal of that sad loss. These objects are *simultaneously* the carrier of a certain emptiness that is loss and the defensive barrier against that same loss, which threatens us with the possibility of destitution, yet which in a way already happened.



Christian Boltanski, *Candles*, 1996, installation, [CC](#) Ed Jansen (Flickr)

It is exactly because of this that mixed emotions, between the phobic and the fetishistic, were especially provoked by shoes, which visually most echoed the feeling of a past presence or of a life that was once, as such, in those shoes, walking on this earth or Earth. This is also why anonymity of the photographed people plays an important role in Boltanski's work, since the question of loss also aims at what the Nazis tried to achieve by destroying all documents and all traces of what they were doing. They wanted to ensure that this or that life never was, that it never happened and that it will leave a trace. In other words, the goal of industrially produced deaths was that lives could not even be counted, let alone named. As if the once living never walked on this earth or Earth, as if they never were. No one will be able to remember them, not even the future generations of Nazis. There is no image of their death because their death never happened. Of course, in art history there are numerous images of death and dying, but the sheer vastness of these images attests to the simple fact that there is no capital image of death as such. There are images, but no (defining) Image. However, when we talk of "no trace of a trace", all these works point to a certain return, to something that could be called a revenant—what returns is a virtual trace in the absence of a positive trace.

This is also why Boltanski's work revolves around the following eternal question: resurrecting the nameless dead. One can immediately sense the role of the nameless people on those photographs. As if being nameless, or an image without a name, already evokes the touch of death. No wonder then that a special "resurrection" line within his work was dedicated to the history of shadow theater (*fig. 4*). Even if Boltanski's playful shadow theaters stemmed from something much more

personal, they still adhere to the same line of death and resurrection, both within a wholly fictional, even “virtual” context of reminiscences or revenant images—very close to the return of the repressed. The personal here reveals something much more general, universal, and therefore structural. Ultimately, what this context of playing with absences and presences (that is presences of absences) actually implies is the so-called primary signification process that was first—from the standpoint of the human psyche—properly described by Freud in his observation of his nephew’s *Fort-Da* game with which the little child tried to make sense of his mother’s comings and goings, basically her absence(s), which are nothing more but the opacity of her (or the other’s and one’s own) desire (Soler 2002, 118). The emergence of the signifier thus overlaps with the emergence of an absence or the absence of a known cause. The signifying or structural dimension springs up together the question “What does this mean?” (or “What does she want?”). The primary signifier thus emerges with the primary lack of sense/meaning or the primary enigma of *presumed* sense and meaning.

Again, what we are underlining here is the fact that from a strictly psychoanalytical point of view, trauma is trauma proper when something much more “primordial” attaches itself to an external event, which faces us with the possibility of utter loss. What Boltanski touches upon by delicately referencing different socio-political traumas is the echo of something “primordially intimate” that will attach itself to any external threats of total destitution or total loss of sense. The outside becomes the inside, the socio-political becomes intimate—and in more ways than one.

After experimenting with large-format photographs, also under the influence of Georg Baselitz’s monumental figures, Boltanski decided, in 1984, to move away from that, opting for a more modest way of creating, i. e., playing in a childlike manner with different used or found objects. It is no coincidence that this happened in 1984, after his father’s death and to whom he will pay homage in 1986 with an exceptional installation at the hospital chapel of La Salpêtrière, where he delicately lit small shadow figures that will then, through time, slowly become bigger and begin to move with the help of ventilators. It goes without saying that in coping with the absence of the deceased loved ones, these shadow figures become playful signifiers of absences, thus echoing the entire history of *in effigie*, of making the present distant, as if touched by a future absence, namely, death, or making the absent present.⁹ The signifying mechanism in this seemingly simple childlike game of presences and absences thus most certainly, yet not only,

9 In painting, especially with the Renaissance advent of the *quadro*, but later also photography, this aspect of making the absent present and the present as if touched by future absence will be the very presence of framing something. The frame thus already is the presence of a signifier and its twofold ways: the frame both gives identity and dis-identifies something, makes it slightly alien. See Wajcman’s brilliant analysis of the history of the frame in painting in his *Fenêtre* (Wajcman 2004).

also grasps the logic in portraiture, photography, and especially film, going all the way back to *lanterna magica*—everything that we could, if we repeat ourselves, label *in effigie*.¹⁰ To reiterate: when we speak of fiction as the necessary condition of truth that is not mere facts, we cannot bypass the logic of the order of the signifier, which *de facto* presupposes a loss.

From the point of view of the same *structural* or signifying mechanism, we should thus align “No image of the Shoah”, “No Image of Death”, “absence and presence”, “burying and resurrecting”, and *Fort-Da*. In trying to further grasp this primary or fundamental signifying logic for all of us speaking beings, we will now propose, especially in terms of burying and resurrecting, even as covering up and (re)discovering, a seeming U-turn into the work of another artist.

Underneath Gerhard Richter’s Abstract Paintings

On the folded leaflet that accompanied Gerhard Richter’s recent exhibition in Berlin (*Gerhard Richter: 100 Works for Berlin*, Neue Nationalgalerie, 2023), we come across his statement: »Abstract images are fictional models because they illustrate a reality that we can neither see nor describe, but whose existence we can infer.« However, and after seeing this particular exhibition, what will interest us here is the simple fact that many of Richter’s abstract »images« are sedimentary, i. e., that there are (realistic) images behind the abstract »images« — and those can also include photographs taken in concentration camps. As with Anselm Kiefer, Georg Baselitz, and many others, Germany’s past never let go of him. It is well known that Richter is an avid collector of images. Most of these collected images are a part of his *Atlas* book, which is basically a compendium of photographs, snippets, newspaper cuttings and sketches that the artist has been assembling since the mid-1960s.

However, and more precisely, what we have in mind now is a group of four images that were also the base for Richter’s *Birkenau* series (2014), consisting of four canvases (*fig. 5*). These photographic images are literally underneath the abstract. Richter transferred onto canvas four photographs taken by an inmate of this camp, showing the burning of corpses of murdered Jews in a wooded area, as well as naked women on their way to the gas chamber (*fig. 6*). He gradually painted over the figurative images with brushes and further worked on them with a squeegee. These works are all on display at the Neue Nationalgalerie on permanent loan. In addition, Richter added two full-size photographs out of the actual four. Of

10 Here, Boltanski often mentions the influence of the day of the dead in Mexico, Japanese *yōkai*, Marcel Marceau, Robert Wilson, Bergman’s film *Fanny and Alexander* (1982) or Charles Laughton’s *The Night of the Hunter* (1955). Much here falls nicely under what Freud called *das Unheimliche* (Blistène 2019).


course, these four photographs are already well-known from much before. However, and much to our present interest, more than two decades ago they caused a huge scandal in France that nicely renders the whole issue of “there is no image of the Shoah” and its consequences for the visual field.

The scandalous exhibition in question was titled *Mémoire des camps* (*Memory of the Camps*), on view in Paris in 2001 at the Hôtel de Sully. The exhibition was curated by the art historian and photography specialist Clément Chéroux, accompanied by a catalogue with a text by the art historian Georges Didi-Huberman. The exhibition displayed the aforementioned four photographs from Auschwitz, which were taken by a *Sonderkommando*, a man about whom little is known. His name was supposedly Alex or Alex the Greek Jew. What was the problem then? What was so scandalous about exhibiting these four photographs? Again, they were very well known, ever since immediate postwar times. They were reproduced, reported about, described, available online, disseminated everywhere, etc. From this point of view, exhibiting them could hardly be the real cause of any proper scandal. Also, one could hardly ascribe any cheap intent to shock or disturb the audiences to both Chéroux and Huberman. Again, what was the whole public conflict around the exhibition about? It seems, and quite convincingly, that pretty much all the public attacks that the organizers of the exhibition faced after the opening focused on the question of the status of the image in contemporary times, especially after WWII.

Consequently, the most problematic aspect of the exhibition was actually Huberman’s text in the accompanying publication, which clearly “legitimized” the show under what will become the title of his future book *Images malgré tout* or *Images in Spite of All* (Huberman 2004). This book, which followed the catalogue, already contains Huberman’s reply to his critics, especially Claude Lanzmann, Gérard Wajcman (Wajcman 2001) and Elisabeth Pagnoux (Pagnoux 2001). The question or problem thus seems to be the reassertion of the power of images and of the passion for images. Is this the old quarrel between iconoclasm and iconodulism? The titles of Wajcman’s and Pagnoux’s scathing critiques already say it all: *De la croyance photographique* or *On photographic belief* and *Reporter photographe à Auschwitz* or *Photo reporter in Auschwitz*. All in all, is the image again a fetish, capable of conveying it all, as some sort of ultimate truth? If one does not see it, one cannot believe it? And how can we align this question to the Nazi’s quest to destroy all evidence of what they were doing? Of course, Alex the Greek was no photo reporter. However, it would be wrong to say that Huberman’s critics, Lanzmann included, treat the Shoah as some sort of Ultimate or Absolute Crime of which one cannot speak, but only remain silent.

The critics’ argument is much simpler and therefore also much harder: that there is no image of the Shoah simply means that there is no big, unfathomable secret behind the Shoah, and that images, as belonging to the visual domain, are ultimately “just” images. There is nothing behind the image, nothing but a nothing. This is why there will never be an adequate image and why there will never be



Left to right, above: *Image 280* and *Image 281*; below: *Image 282* and *Image 283*. August 1944. Alex, Aleko or Alekos, a member of the *Sonderkommando* from Greece, often named as Albert, Alex or Alberto Errera, a Greek army or naval officer who died in Auschwitz in 1944.  Public domain.

enough images. In other words, the power and simultaneously the weakness of an image as such is that it both shows and conceals, gives the impression of supposedly touching the mysterious beyond of the ultimate cause of all things. This is why the critics' argument of the expression "images in spite of all" is finally *atheist*. All presuppositions, which are as such already in themselves bound to religious logic,

to a beyond of an image, of an image as a veil of a supposedly divine Beyond (if we remember the paradigmatic story of the painting contest between Zeuxis and Parrhasius) are thus strictly cancelled. Nothing lies behind and that is the true revelation. No divine Cause, but only socio-political, economic and other ideological causes. “Images in spite of all” thus unfortunately comes too close to reasserting the power of and the passion for images within a strictly religious domain, which is the domain of both iconoclasm and iconodulism. The Shoah, however, is not some sort of divine mystery. Here, Huberman’s critics were simply right, leaving the religious domain of iconoclasm and iconodulia behind. It is as if we now, especially post-WWII, need a different way to talk and think about images, beyond any form of religious logic that always presupposes a Beyond. However, we could also say that the very *insistence* of this religious logic in the visual field, in imagery, is ultimately very human and that it concerns our unconscious, which does not distinguish between real and false or fictitious.

We can now also see how ingenious Richter’s approach is within this whole interplay of what we see and what may lie beyond the image in front of us. It is as if he adds another twist to Parrhasius’ painting of a curtain that fooled Zeuxis into thinking that something might be behind it. If Zeuxis could fool the birds by painting the grapes as if they were real, Parrhasius could fool mankind by painting a curtain as if something was behind it. To reiterate, it is absolutely no coincidence that Richter chose this dispositive in dealing with the four photographs from Auschwitz and Germany’s past. Behind the veil of the abstract is the horror of the absence of the Cause—no divine Beyond. Yet this by no means entails an anchoring in reality, but a total loss of reality and identity. And a totally different approach to what an image is or can be. An image that is in itself already marked by an inherent impossibility without any link to a Beyond.

As we can see, the question of the image here seems to be tightly connected to the question of the representation or the representability of death, one of the oldest of questions. Can art capture it, fully convey it? Death of course belongs to the domain of faith and religion. To see death, to finally grasp it and not only represent it, but simply present it would mean finally seeing it all. This would be the fundamental presupposition: the possibility to see it all in some sort of total transparency of the Absolute Eye. In order to conclude, it would perhaps be best to quote a longer, brilliant passage from Slavoj Žižek’s book *Less Than Nothing*, which is close to his arguments as to why Krzysztof Kieślowski abandoned documentary films, opting for feature films or fiction instead, which was ultimately even more problematic for him since fiction revealed itself to be closer to the intimacy of others, much more than documentaries (Žižek 2001). The following quote will also bring us back to Lanzmann’s quote at the beginning of this article: “The famous last proposition of Wittgenstein’s *Tractatus*—‘Whereof one cannot speak, thereof one must be silent’—involves an obvious paradox: it contains a superfluous prohibition, since it prohibits something which is already in itself impossible. This paradox faithfully reproduces the predominant attitude towards the aesthetic representation

of the Holocaust: it shouldn't be done, because it can't be done. Jorge Semprún's Spanish-Catholic origins play a crucial role in his reversal of this prohibition: for Semprún, it is not poetic fiction but prosaic documentary which is impossible after Auschwitz. For Elie Wiesel, by contrast, there can be no novel about the Holocaust: any text claiming to be such is either not about the Holocaust or is not a novel. Rejecting this claim that literature and the Holocaust are incommensurable, Semprún argues that the Holocaust can only be represented by the arts: it is not the aestheticization of the Holocaust which is false, but its reduction to being the object of a documentary report. Every attempt to 'reproduce the facts' in a documentary way neutralizes the traumatic impact of the events described—or as Lacan, another atheist Catholic, put it: truth has the structure of a fiction. Almost no one is able to endure, still less to enjoy, a snuff film showing real torture and killing, but we can enjoy it as a fiction: when truth is too traumatic to be confronted directly, it can only be accepted in the guise of a fiction. Claude Lanzmann was right to say that if by chance he were to stumble upon some documentary footage showing the actual murder of inmates in Auschwitz, he would destroy it immediately. Such a documentary would be obscene, disrespectful towards the victims even. When considered in this way, the pleasure of aesthetic fiction is not a simple form of escapism, but a mode of coping with traumatic memory—a survival mechanism. But how are we to avoid the danger that the aesthetic pleasure generated by fiction will obliterate the proper trauma of the Holocaust? Only a minimal aesthetic sensitivity is needed to recognize that there would be something false about an epic novel on the Holocaust, written in the grand style of nineteenth-century psychological realism: the universe of such novels, the perspective from which they are written, belongs to the historical epoch that preceded the Holocaust." (Žižek 2013, 23–24)

However, this stays only within, or mostly within the field of literature, so we need to ask ourselves about the domain of visual arts: What kind of visual art, in all media, can "grasp" the trauma of the Shoah? It is no coincidence that Lanzmann never spoke of his film *Shoah* as a documentary, but only a film. A film-monument one could say. He rarely praised any form of fiction until the aforementioned film *Son of Saul*. We dare say that all of the examples here, from Boltanski to Richter, show that what is needed is imagery that takes into account the very impossibility of total grasping and of *Einfühlung*, first and foremost by rejecting the Beyond. In other words, such an image would fail as much as words fail, especially the words of the survivors, of those who gave testimony of what happened. We should thus remember their testimonies, namely, all the instances where their narration stumbles, becomes incoherent, punctuated by silences and what could only be described as a bone in one's throat. No wonder then than Zoran Mušič's paintings of what he saw in Dachau, from his *We Are Not the Last...* series, seem to be images that stand on the borderline between appearing and disappearing—as if never fully that, never fully or totally an image. This self-effacing character is akin to that bone in the throat. The truth ultimately is that bone in the throat. It is the very incidence of the unspeakable or the unsayable.

Literature

- Blistène, Bernard (ed.). *Christian Boltanski. Faire son temps*. Paris: Centre Pompidou, 2019.
- Boltanski, Christian. “It’s the Idea That’s Important’: Christian Boltanski Thinks Art Is Like a Musical Score that Anyone Can Play”. *Artspace* (14 July 2017)
- Bougnoux, Daniel, Claude Lanzmann. “Le monument contre l’archive”. *Les cahiers de médiologie* 11/2001: 271–279.
- Chéroux, Clément (ed.). *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis. Catalogue de l’exposition Mémoire des camps (Hôtel de Sully, Paris, 12 janvier – 25 mars 2001)*. Paris: Marval, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2004.
- Hilberg, Raul. *The Destruction of the European Jews*. Connecticut: Martino Publishing, 2019 (1961).
- Pagnoux, Elisabeth. “Reporter photographe à Auschwitz”. *Les temps modernes* 613/2001: 84–108.
- Soler, Colette. *L’inconscient à ciel ouvert de la psychose*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2002.
- Wajcman, Gérard. *L’objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998.
- Wajcman, Gérard. “De la croyance photographique”. *Les temps modernes* 613/2001: 47–83.
- Wajcman, Gérard. *Fenêtre. Chroniques du regard et de l’intime*. Paris: Verdier, 2004.
- Žižek, Slavoj. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute, 2001.
- Žižek, Slavoj. *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London & New York: Verso, 2013.

Marko Jenko
Muzej Lah, Bled, Slovenija

**ISTINA IZMEĐU ČINJENICA I FIKCIJE:
BOLTANSKI, LANCMAN, RIHTER I ŠOA**

Apstrakt:

Članak se bavi pitanjem istine u vizuelnom polju i u vizuelnim umetnostima pozivajući se na radove Kloda Lancmana, Kristijana Boltanskog i Gerharda Rihtera, odnosno na način na koji su se nosili s traumom Holokausta, promišljajući time status slike i pristup stvaranju slika i/ili umetnosti nakon Drugog svetskog rata. Fokus je na definiciji istine, koja se više ne može posmatrati samo na zdravorazumskom nivou činjenica ili dokaza, već i unutar okvira svih umetnosti kao usko povezana sa strukturom fikcije. Zapravo, jedino putem fikcije može doći do druge ravni istine izvan puke činjeničnosti. To uključuje raspravu o mehanizmu označitelja (kao međugri prisutnosti i odsutnosti) i halucinatornom aspektu pojačanog osećaja stvarnosti (iskustva nečeg nestvarnog ili fiktivnog u stvarnosti). Nadalje, tema holokausta u vizuelnim umetnostima dovodi do šireg pitanja nemogućnosti snimanja smrti/umiranja, a posledično i do pitanja ateističke slike.

Ključne reči:

Kristijan Boltanski, Klod Lancman, Gerhard Rihter, istina, činjenica, fikcija, Holokaust

Sunčica Ostoić
Academy of Fine Arts, University of Zagreb

DE-LIMITATION THROUGH EXISTENTIAL ABSTRACTION*

Abstract:

The paper analyses the artistic oeuvre of Sean Scully by applying a framework of experientiality that incorporates the concepts of monumentality, immersion, de-limitation, and empathy. In Scully's context, monumentality extends beyond mere physical scale, emphasizing perceptual grandeur. It transcends conventional notions of inaccessibility associated with its classical meaning, instead embracing the human element. Immersiveness invites viewers into a dynamic, virtual metaworld of aesthetic encounters, taking leverage of optical engagement to foster affective and intellectual immersion. The concept of de-limitation operates in a multifaceted manner across dimensions and composition, transforming both physical and visual boundaries within his paintings. However, it's the palpable undercurrent of empathy that truly defines Scully's art, saturating his work with a warmth and tenderness toward the human condition. Sean Scully's experiential aesthetics establishes a profound connection between the artwork and its audience, resulting in a resonant emotional and analytical experience.

Key words:

Sean Scully, existential geometric abstraction, abstract realism, experientiality, monumentality, immersion, de-limitation, empathy

* This paper is moderately extended and changed version of the chapter published as Ostoić, Sunčica. "De-Limitation Through Existential Abstraction," in *Sean Scully: Passenger: A Retrospective*, ed. Dávid Fehér, 49–57. Zagreb: Museum of contemporary art, 2022.

Art is the unfolding of the world between a work of art and its viewer, mediated by personal histories and interconnections with socio-cultural, institutional-artistic and economic contexts. It is a relationship that works by shaping a meta-world that is experienced even though it is not habitual or existential. Without any intention of romanticising that relationship, I consider art to be a world-creating activity. Otherwise, it is not art. A work that is called artistic must create an activating virtual or material reality; otherwise, it is impotent. Impotence, in the sense of impossibility to act on the audience, cannot be associated with any artistic achievement in any period of history. In painting, this effect is achieved through the traditional visual perception of two-dimensional space and the aesthetics of such a form, so it primarily comes from the optical domain. This means that there is a clear physical separation between the artwork and the audience without direct physical involvement in the making of the artwork, as is the case in participatory performances or interactive new-media installations in contemporary art. Given that, as well as the current overwhelming of the senses with technology, abstract painting has become a very demanding discipline because it is necessary to find a way to continue to affect the audience – at which Sean Scully succeeds masterfully.

Scully is an artist whose artworks unlock the eventfulness, narrativity and sensoriality through painterly colour and form, which he has been continuously researching since the 1960s, creating one of the most impressive artistic opuses in the painting medium. His art primarily takes place within the purely pictorial realm as the artistic credo of abstraction – rhythm, repetition and composition made of variations of stripes and blocks of colour, which he positions horizontally, vertically and also, at the beginning of his career, diagonally. He has thus created an abundant range of various combinations and visual transformations, at some stages superimposing squares upon the prevailing system. However, it is not mechanical system. However, it is not mechanical seriality and its permutations as we know it from Op-art or Minimalism, at least not from the 1980s, when Scully emancipated himself from them and defined his own authentic painting language. In his by now iconic colour blocks and wide stripes, it is the expressiveness of muted, soiled tones that comes to the fore, due to which his paintings, although not monochromatic, often leave this impression. In his 1966 sketch titled *Abstract Four Square Figures*



Sean Scully, *Abstract Four Square Figures*, 1966 © Sean Scully. Photo: courtesy the artist

(fig 1.), the artist produced a list of colours: yellow, grey, black, blue (e.g. cobalt), pink, green, orange and red. That palette has remained characteristic of his entire oeuvre, and so has the gradation, mixing and layering of tones, along with the reshaped gesture of abstract expressionism and minimalism, with emotionality that invites a potential connection with the audience. The sensibility and poeticisation of abstraction are the goals that Scully has been striving for ever since he “realised that the alienating, reductivist principles embodied in Minimalism were anti-humanistic and sterile,” which is why he “decided to open up abstraction and make relational paintings that were emotional and individual in their presences.” This, he explains, he achieved by “using emotive painting and subjective color and by breaking up abstraction and re-assembling it in ways I had not seen before, causing contemporary realities and feelings” (Scully 2020, 95). Relational paintings have a strong potential for experientiality, which I believe the artist achieves through the concepts of monumentality, immersion, de-limitation and empathy, so I single them out here as key to the effect of his art.

Experientiality

I define experientiality as a relation and incentive for immersion in the artwork, resulting from the relationship between the sensory perceptions of the audience and the sensory appearance of the work. It takes place on several different, overlapping levels of experiences that are broader than a mere experience of emotions. I place the initial experience in the area of affectivity, the second in emotionality, and the third in discursivity. By affectivity, I understand the experiences that are formed in the observer beyond the linguistic, semantic and consciously comprehensible. This is the level of experience that, in the mid-1990s, initiated the affective turn within critical theory (Cf. Massumi 2002; Clough and Halley 2007; Gregg and Seigworth 2010). It established the legitimacy to include in the perception of the work of art, in addition to the rational-intellectual approach, unarticulated bodily experiences, as well as conscious ones related to the emotional reactions of the audience. Scully’s artworks evoke discrete, calm and persistent affective impulses. Undefined embodied perception is manifested in the way his art moves the facial expressions of the audience, leads their bodies to lean forwards or backwards, or halts them in front of a specific artwork – by the behaviour of corporality. Affectivity is then elucidated by being transformed into clear emotions such as melancholy, sadness, constriction, anxiety, hardness, saturation, *earthiness* or lightness, cheerfulness, gentleness, trembling, sensuality, passion, muted or open optimism and so on, accompanied by linguistically coded semantic-cognitive processes and cultural rationalisations such as this essay. All this dramaturgy of experientiality leads the observer of Scully’s works to become and remain an active participant in art.

Monumentality

The term *monumental* as I use it here includes yet does not require large proportions, and by no means implies grandeur or awe. With Scully, monumentality is partly related to the impressiveness of his canvases, which can be more than two and up to six metres in size, thus exceeding the dimensions and space of the human body, the body of the observer. I take the human body as the unit of measurement for monumentality because it is directly related to experientiality. The body instinctively relates to the space and the artistic object, measuring it in currents of affectivity that move it, and evaluates the relations that contribute to the impression of monumentality. This happens when directly observing a particular painting, or when experiencing the artwork's proportions in relation to the bodies of other visitors. However, monumentality is also a feature of Scully's smaller formats, which shows that it is not only a matter of size, but rather of experientiality that results from an encounter with the *self-confident* pictorial reality. In their elemental simplicity, Scully's paintings achieve an impressive effect of fullness and volume as signs of monumentality. That is why the artist could say that at some point, "the ego of the painting got bigger" (Scully in Guttner 2010, 1:06:44–1:06:48).

The self-confident monumentality of colouristic modules seems to take its cue from nature and architecture, from the time when large blocks of stones and beams were used in construction, which the artist abstracts and transforms to acquire new qualities. By using them as metaphors, he affirms them as experiences that



Sean Scully, *The Bather*, 1988 © Sean Scully. Photo: courtesy the artist

retain the robustness and tectonic nature of building materials. Daniel Herwitz therefore writes about the materiality of Scully's art (2015, 11), and Arthur C. Danto about the physical presence of his paintings (2015, 41). Reinforced in paintings with deep colour gamut, this materiality remains in the impression, the visible energy of the brushstrokes and the impasto, as well as in the incorporation of that tactility of blocks in his sculptures. Presence and materiality are also formally achieved by physically dislocating the levels of a painting into space (e.g. *The Bather*, 1983, fig. 2) or by extrapolating the longer side of the entire painted object hanging on the wall (e.g. *Floating Painting #5*, 1996, fig. 3), which emphasises the layering of spatial relations – that is, the three-dimensional, sculptural character of some of Scully's painting series.



Sean Scully, *Floating Painting #5*, 1996 © Sean Scully. Photo: courtesy the artist

Monumentality is a property to which the creation of detachment and distancing is immanent, but not with Scully. With him, there is a certain down-to-earth quality, the impression of remaining on the level of humanity. It is enhanced by muted tonality, which calms and deepens the dimensions of paintings so that they seem to invite one to join them rather than remain distant. Scully reduces the grandeur and inaccessibility of monumentality in its classical understanding – as magnificence and admirable ideals loaded into works of art – to the affirmation and appreciation of the human far from the sublimity of the divine, royal or ideological of any kind. Scully is magnificently approachable. That is why I call his monumentality *humanised monumentality*, as it attaches importance to the manifold forms of humanity and their associated relations with the subjective and external environment – from the light that transforms the surfaces of walls, the people he loves, the horizon, down to the colours themselves – through his *fearless* and *self-confident* artworks.

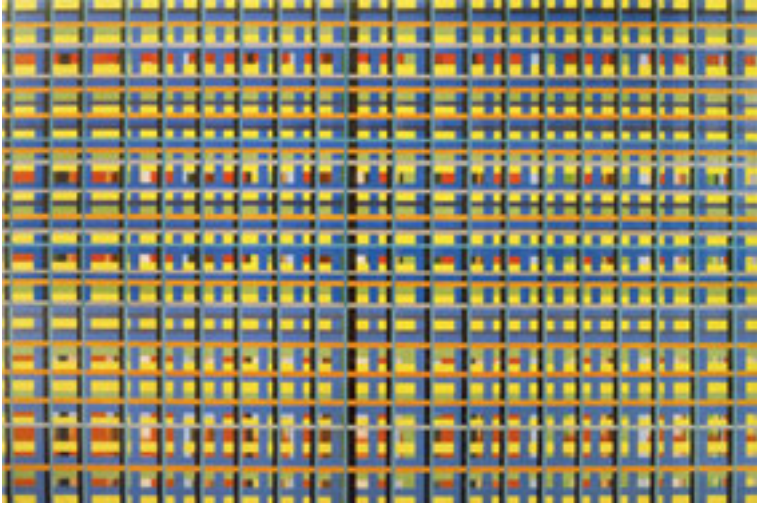
Immersiveness

Speaking of artworks, every abstract block of colour has the potential to be immersive, but not all lead to the same intensity of immersion. In traditional painting, immersiveness is primarily achieved through optical-perceptual rather than

any other type of sensory immersion, such as tactile or olfactory. However, like the impression of materiality, depth or movement, these stimuli can still be experienced in their virtual form. This is also the case with Sean Scully, whose paintings are powerful emotive-contemplative monumental analogue associative depictions. By making the audience abandon themselves to impressions that result from the sensory totality of huge blocks of colour, he opens the door to immersiveness in which the meanings of relations that are valid in the real world are lost. That kind of immersiveness requires paintings in which one can be immersed due to their proportions or their attention-grabbing intensity. It causes the exhilaration of being lost in a certain place or state. Thus, his abstract works, with their magnificence, composition and colour, draw one into the immersive virtuality of the painting, which ceases to be immobile and becomes active. The virtuality of Scully's paintings is not a simulated alternative reality such as that implied by digital virtual reality; instead, I understand it as the reality of the immaterial and intangible experience of developing a relationship with a work of art, such as experiencing warmth in a certain colour that is not there in material reality, or experiencing a state of pleasure or melancholy and so on. With Scully, the virtual is based on the impact of the *presentness* of art, about which Michael Fried wrote in his famous essay "Art and



Sean Scully, *Diagonal Inset*, 1973 © Sean Scully. Photo: courtesy the artist



Sean Scully, *Backcloth*, 1970 © Sean Scully. Photo: courtesy the artist

Objecthood” (1967). For Fried, presentness is a distinction that separates modernist painting and sculpture from the semantic literalness of the objects of minimalism, which are characterised by intrusive *presence* (Fried 1998, 151, 155), and describes the immediate experience of a painting through the gaze that remains fixed on it, immersed into its self-sufficient artistic reality that is beyond the habitual (*Ibid.*, 167).

The immersiveness of Scully’s soft gesturality of colour blocks was preceded in his early phase by a series of paintings called *Supergrids* in the 1970s. Their immersiveness was based on the optical effects of three-dimensionality and the flickering mobility of depiction, which he achieved by weaving a dense geometric grid with thin interlaced strips. These nets upon nets collide to create complex multi-coloured patterns with sharp edges and show his “original interest in rhythm and the beautiful effect that lines achieve when they are put next to each other” (Scully 2006, 06:20–06:33) (e.g. *Harvard Frame Painting* from 1972, which imitates a loom (Carrier 2021, 41), *Diagonal Inset* from 1973 (fig. 4), *East Coast Light II* from 1973, or *Crossover Painting #1* from 1974). These works combine influences from Mondrian’s neoplasticism, Bridget Riley’s Op-art, Jesús Raphael Soto’s installations, and carpet and fabric patterns that captivated Scully during a visit to Morocco. *Backcloth* from 1970 (fig. 5) paradigmatically reflects the intentions of the entire series, which is to make “chaos out of order.” “I’ve always been misusing order,” says the artist, to be able to achieve “disorderly order” (Scully in Fehér 2020, 152).¹

1 Further on, Scully observes that *Backcloth* is “like a computer painting before there were computers” (*Ibid.*). It should be noted that by that time, examples of early computer art had been generated for some ten years (Manfred Mohr, Frieder Nake, Ernest Edmonds, Vera Molnár, Roman Verostko, etc.), so Scully’s painting also stands in relation to these tendencies in the metadiscourse of art history.

De-Limitation

Monumentality and immersiveness are associated with the concept of limitation. Scully's artworks do not symbolise boundaries, such as those he photographed, for example, in Italy, Mexico, Scotland or Ireland: wooden doors in Siena (*Ten Siena Doors*, 1978), huts in Oaxaca (*Oaxaca*, 1988) and the Scottish islands (*Isle of Harris and Lewis*, 1990), and dry walls of the Aran Islands (*Aran*, 2005, fig. 6). They are the transformations of these boundaries into a visual event of colours and structure, so that they cease to be "brutal dividers" and become "positive, because many of them are not" as the artist pointed out, referring to the walls in his painting series *Wall of Light* (since 1998) (Scully in Carrier 2021, 86, 88). Accordingly, in its



Sean Scully, *Aran*, 2005 © Sean Scully. Photo: courtesy the artist

final form, hand-laid stones from the landscape or boards on houses become colour, and colour becomes a specific level and type of experience, such as an emotion related to that particular or some other phenomenon from the reality – the night, his wife, the sea.

De-limitation in Scully is threefold. One is the de-limitation of dimensions. Dimensions of certain paintings are on the limit to be grasped from the position of human measurement, thus intensifying the immersion into the virtual metaworld of reality shaped by art. It is the reality of colours, form, and visual sensory representation that is de-limited by giving importance to the human. The second de-limitation refers to the pictorial boundaries within the paintings. Since the 1980s, Scully's blocks and stripes of colour have not been rigorously identical geometric units. Each one has a specific character and serves as a narrative tool that separates and embraces the field it touches. The modules are painted without strict precision: open and autonomous, yet connected with each other by softened borders. This allows for a gentle entry of one block of colour into another for their non-geometric merging and fusion, and thus for an undefined, open and ambiguous border – its de-limitation. It is vibrant and organic in detail, moving away from the structure, creating cracks in it, all of which additionally invokes the human and existential dimensions of Scully's art. In these permeable borders between colours, the paintings show softness that can easily be read as the softness of the world, a softness that signifies interconnection and interaction between living and nonliving entities, or at least a gentle contact. In certain series, however, the border is sharp, contributing to the rhythm of the painting by highlighting the mode of separation between individual parts. Strictly straight lines are created when the artist physically joins separate painting surfaces, as in the series of paintings on aluminium called *Doric* (since 2018, or when he inserts one painting into another (*Without*, 1988; *Long Light*, 1998).

Border is a phenomenon that prevents crossing, that preserves what it encloses, and has an important function as an area that is referential and foundational for something new and unforeseen. The new and unexpected in Scully's paintings arises when modules are separated and joined by loosened edges, when colours are mixed, when the logic of one structure is imposed on another, as when inserting one painting into another, thus breaking it open, disrupting it, and introducing "doubt" into it (Scully 2021, 1:06:10) (*Pale Fire*, 1988 (fig. 8); *Black Square*, 2020). The latter case shows the third way of de-limiting, which the artist achieves by creating a hole, a void in the painting, which he fills with a painting of a different scheme, a different direction or rhythm. For him, these closed openings equal filling a view, such as a view from a window (*Ibid.*, 1:08:57–1:09:06). This procedure allows the differences to remain in contact, competing for their positions in the painting and metaphor. It allows a view through the window to become a view on the dialectics of inseparably connected worlds.



Sean Scully, *Pale Fire*, 1988 © Sean Scully. Photo: courtesy the artist

Empathy

The origin of connection with Scully's paintings is in the attitude that lies behind the pictoriality of colour structures, and this attitude is, according to the artist, the actual content of the paintings (Scully in van der Horst 2018, 07:09–07:15). Each attitude is a sort of boundary, emotion or type of instruction. Scully's fundamental attitude is empathy, which permeates the atmosphere of his paintings: "The artist who can provoke empathy is the one who simply completes your thought. Or makes visible our desire, yours and mine. I'm not trying to say anything different from what you want to say. I want to say the same thing, I want to make visible what we feel, not just what I feel but what we feel. I want my paintings to be obvious so that when you see them you feel that I have painted something that you were thinking yourself. As though I have stolen a thought from you. This is what I mean by empathy." (Scully 2006, 29:02–29:39). That is why he does not avoid the diversity of human experience in his art, including the "impurity and dirt of life" (Scully 2022, 01:59–02:08) as well as everything else that is "interesting, engaging, perverse and beautiful about human nature" (Scully in Tickell 1992, 02:32–02:38).

Scully's art contains a kind of exaggerated tenderness towards life – sensitivity to the materiality of the world and sensitivity to existence. In other words, with him, the sensitivity of abstract representation becomes the sensitivity to everyday reality, rather than a pure painterly form as in the Suprematism of



Sean Scully, *Backs and Fronts*, 1981 © Sean Scully. Photo: courtesy the artist

Kasimir Malevich (Cf. Malevich 1959), in which it stands close to the magical poeticity of Marc Chagall or Paul Klee, the spirituality of Wassily Kandinsky (Cf. Kandinsky 1946), or the contemplativeness of a Colour-Field Painting. By combining the emotions and perceptive qualities of painting or sculptural space with the unfolding of human existence, Scully gains a certain *firmness* that does not cancel out his *softness*, but engages them in an active relationship. That is exactly how Scully works: ambivalently. Sometimes he places the audience into the grid; at other times he draws them out of it, leaving behind not always comprehensible experiences connected to existential reality – not through the representativeness of form, but rather its expressiveness and associativeness.

For all these reasons, I am referring to Scully's opus, which has become an exceptional phenomenon of art history, as being on the intersection between elements of Lyrical and Geometric Abstraction and Abstract Expressionism, by developing a specific version of abstraction which I call *existential geometric abstraction*. He creates it with blocks of colour as the fundamental visual units for building the world in his focus – nature, emotions, moods, people, phenomena, places, activities and art. The titles of his paintings can serve as an associative guide in interpretation: *Empty Heart* (1987), *Between You and Me* (1988), *Happy Days* (1991), *Backs and Fronts* (1981, fig. 9), *Window Diptych Red* (2018), *Doric* (2018), *Oisín Sea Green* (2016, fig. 10), *Wall of Light Zacatecas* (2010), *Mariana* (1991) and others. Therefore, Scully's art is not non-representational even though it formally is, because it is filled with an attitude towards the reality of the material world; in this apparent contradiction it can be characterised as *abstract realism*.



Sean Scully, *Oisín Sea Green*, 2016 © Sean Scully. Photo: courtesy the artist

The entire artistic oeuvre of Sean Scully is flooded with his unstable and unpredictable, wonderful and sad life experience, so I also look at it as an *emotional biography*. This also applies to his figuration, with which he began his painting research in the 1960s, but returned to only in the 2010s in his series *Eleuthera* (2015 – 2018) and *Madonna* (2018 – 2019). There he constructed his figures in the footsteps of Matisse, by treating them as silhouettes indicated by patches of colour, without any details. Noticeably personal and intimate, the abstract figuration in vivid colours depicts happy family motifs on the beach: his son playing in the sand with his parents. The tenderness, sensitivity and idealisation of childhood that radiates from these paintings are inevitably related

to the tragic death of his first son. This painting series seems to echo the words of Manuel Vilas: “Everything that we loved and lost, that we loved so very much, loved without knowing that one day it would be taken away from us, everything that could not destroy us with its loss although it tried to do it with supernatural forces and worked on our ruin cruelly and devotedly, eventually, sooner or later, turns into joy” (Vilas 2019).² On the edge of pathos, yet escaping it through the concept of joy, the writer’s sentence reflects the abundance of delicate atmosphere invoked by Scully’s figurative paintings.

Classical Modernity

Insistence on an empathic relationship with reality, along with the monumentality, immersion and de-limitation, additionally contributes to the experience of closeness with Scully’s works. Closeness is here understood as Rita Felski used it in her book *Hooked: Art and Attachment* as a personal rather than psychological or social category, taking place through attunement and identification, which also includes empathy, and interpretation (2020, xii–xiv). This implies having personal feelings towards a work of art and taking into account that, for the person who is in contact with it, it becomes *important* and acquires intimate value. Establishing this attachment means affirming the inevitability of

² Translated from Spanish by Marina Schumann.

permanent emotional encounters and fusion with the artwork, which includes aesthetic, affective, intellectual and ethical aspects (*Ibid.* 28, 1). From the era of the waning vitality of abstract painting in the 1970s and the dominance of the objects of minimalism, what Donald Judd has called “specific objects,” and onwards, through all the changes in visual art from conceptual to new media art in the 21st century, i.e. from analogue to digital art, or – expressed in a cultural code – from modernism to postmodernism and further to metamodernism, Sean Scully’s artworks have established a connection with the audience through their metaphorical visuality. They create striking virtual realities by opening a layered possibility of inscribing personal eventfulness and sensoriality into abstract optical visuals and the complexity of painterly reality. Such immersion in the intimist monumentality of his art testifies to the vitality of classical modernist painting principles. But for the formally reduced expression of self-confident compositions, it is especially the abundance of empathy that defines the atmosphere of Scully’s artworks and exhibitions as a whole. This means that the moods of his artistic spaces, which range from calmness to playfulness, are interwoven with expressions of true emotionality. This emotionality captures the deep substance of human life because, as the artist states, his artworks are experiences and incarnations, not explanations (Scully in Doyle 2009, 07:25–08:14). Each of them is imbued with warm humanity, warmth of happiness and understanding of adversity, with consideration for sensations, memory and desire, for the artist himself and, above all, for you – when you abandon yourself to it.

Translated from Croatian by Marina Schumann

Literature

- Carrier, David. *Abstract Painting, Art History and Politics: Sean Scully and David Carrier in Conversation*. Berlin: Hatje Cantz, 2021.
- Clough, Patricia Ticineto and Jean Halley (eds.). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Danto, Arthur C. “Between the Lines: Sean Scully on Paper,” in *Danto on Scully*, ed. Ellen Robinson, 37–51. Ostfildern: Hatje Cantz, 2015.
- Doyle, Michael. “Sean Scully: Why This, Not That?” CutStone Productions, 2009, documentary, 52:13. Accessed September 20, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=j3WshpgSmg4>.
- Fehér, Dávid (ed.), *Sean Scully: Passenger – A Retrospective*, exhibition catalogue. Budapest: Museum of Fine Arts; Hungarian National Gallery, 2020.
- Felski, Rita. *Hooked: Art and Attachment*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.
- Fried, Michael. “Art and Objecthood,” in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, 148–172. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

- Gregg, Melissa and Gregory J. Seigworth (eds.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Guttner, Hans A. "Sean Scully: Art Comes from Need." Sisyphos Film Munich, 2010, documentary, 1:31:31.
- Herwitz, Daniel. "Introduction," in *Danto on Scully*, ed. Ellen Robinson, 7–11. Ostfildern: Hatje Cantz, 2015.
- van der Horst, Jeanne. "Sean Scully." Museum De Pont, 2018, short documentary, 14:48. Accessed September 25, 2022. Accessed September 20, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=2Wr7QoXudXo>.
- Kandinsky, Wassily. *On the Spiritual in Art*, ed. Hilla Rebay. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1946.
- Malevich, Kasimir. *The Non-Objective World*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1959.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Scully, Sean. "Wall of Light." Metropolitan Museum of Art, 2006, lecture, 1:02:27. Accessed September 25, 2022. Accessed September 20, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=s3DfrHPFtIo>.
- Scully, Sean. "America, Lecture Notes," in *Sean Scully: Passenger – A Retrospective*, ed. Dávid Fehér, 95–97, exhibition catalogue. Budapest: Museum of Fine Arts; Hungarian National Gallery, 2020.
- Scully, Sean. "Sean Scully With Timothy Rub – Tuesday Evenings With the Modern Lecture Series." Modern Art Museum of Fort Worth, September 29, 2021, interview, 1:34:41. Accessed September 26, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=FrgFxK1Qaxo>.
- Scully, Sean. Westart WDR, 2022, interview, 3:34 Accessed September 25, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=TbBDnAtM8Us>.
- Tickell, Paul (producer). *Artists' Journeys: Sean Scully on Henri Matisse*. BBC, 1992, documentary, 40:38. Accessed September 25, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ynKoopfmNZU>.
- Vilas, Manuel. *Alegría*. Barcelona: Planeta, 2019.

Sunčica Ostoić
Akademija likovnih umjetnosti, Sveučilište u Zagrebu

DE-LIMITACIJA KROZ EGZISTENCIJALNU APSTRAKCIJU

Apstrakt:

Rad analizira umetnički opus Šona Skalija primenjujući okvir doživljajnosti koji obuhvata koncepte monumentalnosti, imerzije, graničnosti i empatije. U kontekstu Skalijeve umetnosti, monumentalnost prevazilazi puki fizički obim, naglašavajući perceptivnu veličanstvenost. Ona nadilazi konvencionalne pojmove nepristupačnosti asocijativno povezane sa njenim klasičnim značenjem, a umesto toga prihvata ljudski element. Imerzija poziva gledaoce u dinamičan, virtualni metasvet estetskih susreta, koristeći se optičkim učešćem radi podsticanja afektivnog i intelektualnog uranjanja. Koncept graničnosti deluje višestruko kroz kategorije dimenzije i kompozicije, transformišući kako fizičke tako i vizuelne granice unutar njegovih slika. Međutim, naizgled prikrivena, ali opipljiva empatija je ono što zaista definiše Skalijevu umetnost, prožimajući njegov rad toplinom i nežnošću ka ljudskom stanju. Doživljajna estetika Šona Skalija uspostavlja duboku povezanost između umetničkog dela i publike, rezultirajući rezonantnim emocionalnim i analitičkim iskustvom.

Ključne reči:

Šon Skali, egzistencijalna geometrijska apstrakcija, apstraktni realizam, doživljajnost, monumentalnost, imerzija, de-limitacija, empatija

POLEMIKE

POLEMICS

Danica Đorđević
Museum of Contemporary Art, Belgrade

**THE RETURN OF THE CRAFT
– THE REAFFIRMATION OF HANDWORK
AS AN ARTISTIC STATEMENT IN
CONTEMPORARY ART IN SERBIA**

Abstract:

By conducting a comparative analysis of four contemporary works that employ embroidery, the paper discusses the reaffirmation of handwork in contemporary art practices in Serbia and investigates the meanings generated or intended to be generated by the phenomenon. The overview of the genesis and the history of embroidery will indicate the dichotomy of the medium and technique as an artwork or a nonartistic, traditional process, scarce in contemporary art in Serbia but imbued with the potential of a socially focused articulation. Using the examples of the association Apsolutno's *Le Quattro Stagioni*, the traditional embroidery employed by Škart/NEpraktične žENE, and the documentary embroidery, i.e., multi-year, collaborative projects of Vahida Ramujkić and Tanja Ostojić, the multiplicity of approaches to embroidery will be analyzed to determine the different meanings achieved at the levels of participation, inherent in contemporary artistic practices.

Key words:

handwork, documentary embroidery, participatory artistic practices, critical artistic statements

Introduction

Tracing a history of embroidery inherently means tracing a history of femininity, defined as a society-imposed construct of “the behavior expected and encouraged in women” (Parker 2010, 2). Extensively analyzing the mutually defining nature of embroidery and femininity, differentiating constructs of femininity, lived femininity, the feminine ideal, and the feminine stereotype, Parker mapped out the trajectory of the meanings imbued upon the technique. Constructing the implication that embroidery is a domestic craft inherent to women marginalized the form in art terms while simultaneously attaching to it the weight of “desired” feminine qualities, such as gentleness, docility, submissiveness, virtuosity, and, ultimately, powerlessness. (Parker 2010)

Aligning with the efforts of the historical avant-gardes to “reintegrate art into the praxis of life” (Bürger 1984, 40), embroidery was among the methods that permeated the practices of predominantly female artists associated with Dada, Surrealism, Russian Constructivism, and Bauhaus. Almost simultaneously, the subversive capacities of the intricate stitch were employed by the British Suffragettes, adorning the banners and parasols during protests. That change in the framework to associate embroidery with femininity as an expression of empowerment, not powerlessness, was not fully grounded until the 1960s and, more precisely, until the next decade and The Women’s Liberation Movement by overturning the polarities of masculine-feminine, domestic-public. (Parker 2010, 189–197, 204–215) Although the analysis is predominantly set in a European context, the feminine facets of embroidery Parker detected and defined align with the Yugoslavian/Serbian context, which will be outlined in more depth in the following chapter. In Yugoslavian and post-Yugoslavian constellations, the question of embroidery used to be situated in the domains of folk art, decorative art, or at the most applied arts, permeating the realm of fine arts relatively recently, in the second half of the 20th century in the form and modernist definition of the tapestry. However, contemporary art embraced the stitch’s capacities, possibilities, and subversive properties, disrupting the framework of something folk, domestic, mundane, feminine, docile, pictorial, and decorative, adopting elements of embroidery that operate outside the historical limits of the method.

If the framework of embroidery changed in the 20th century, contemporary art changes or intends to change the paradigm by approaching the form as an instrument to initiate meanings rather than reduce it to a form defined by pictorial qualities as decorative, applied, or fine art. A comparative analysis of the association Apsolutno *Le Quattro Stagioni*, executed in neo-gobelin, Škart collective’s project *Nove kuvarice*, which evolved into an independent collective NEpraktične žeNE, Vahida Ramujkić’s documentary embroidery, and Tanja Ostojić’s multi-year collaborative project, the *Lexicon of Tanjas Ostojić*, demonstrates the multiplicity of



The Apsolutno association, *Le Quattro Stagioni* (1996–2002). Photo: Bojana Janjić.
Courtesy of the Museum of Contemporary Art, Belgrade

approaches to needle handwork and phenomena generated, such as the questioning of a patriarchal division and capitalist organization of labor, affirmation of collaboration, emancipation and women’s work as artistic work.

The Yugoslavian / Serbian Framework

An investigation of the specificities of the historical position regarding embroidery within a Serbian and a broader Yugoslavian context reveals a slightly different situation, foremostly determined by a polarization between folk embroidery and artistic embroidery. The contrasting distribution of meaning directly influenced the impression of the technique or medium and the label under which each of the two was nested, imposing a significant division framed by two comprehensive exhibitions and their subsequent accompanying catalogs. Published by the Ethnographic Museum in Belgrade in 1980, a catalog devoted to Yugoslavian Folk Art cemented the position of traditional embroidery as an ethnographic and domestic phenomenon, manifesting the cultural and national identity of a specific region regardless of artistic quality, further propelled by an overview of various objects divided by territory, i.e., individual Federal Republics of Yugoslavia. Additionally, the position of embroidery and tapestry, among other techniques, is elaborately and occasionally poetically associated with femininity, evoking images of “mothers’ calloused hands weaving and stitching” compared to men doing the carving (Stojanović 1980). Although, or perhaps precisely because, the author opted

for a highly suggestive approach, traditional folk processes of weaving, knitting, and stitching, i.e., types of work related to textiles in any capacity, were, or are still, directly ingrained in social consciousness as women's work (Popović 2011), which is only aided by the fact that, grammatically, terms such as weaver, embroiderer or seamstress are feminine nouns in the Serbo-Croatian language, out of which only the latter corresponds its English counterpart.

Without presuming that traditional folk embroidery lacks artistic qualities, on the contrary, the domain of applied arts adopted the term "artistic embroidery" to refer to a specific corpus of sacral artifacts. Justifying the inconsistency of such a discourse, Stojanović argues the lack of profane, civilian objects documenting the development of textile decorative techniques. The extensive analysis of artistic embroidery in Serbia from the 14th until the 19th century demonstrates the presence of both men and women embroiderers within the archival documentation, with the significance of the fact diminished by two conclusions – firstly, the assumption that embroidery "was part of the upbringing and domestic education of women," and, secondly, crediting men as painters and masters creating the patterns, followed by the monastery and court workshops, or individual weavers and embroiderers. (Stojanović 1959).

Contrary to strides achieved in European and American art, although it should be underlined that such efforts are only recently being reexamined and reevaluated¹, it seems that the first half of the 20th century remained relatively unchanged regarding the general attitude towards textiles and fabrics in art. Initial research was heavily guided by exclusively tracing the evolution of tapestries, concluding that there had been sporadic mentions of "wall hangings" and carpets exhibited in Belgrade after 1930 and isolated examples of artists educated abroad extending interest to tapestries, with two artists gaining prominence, Mira Kovačević and Branka Hegedušić, as authors executing their own samples and the patterns of painters. (Stojanović 1963, 3–4) However, recent extensive research by Bojana Popović illuminates the Belgrade climate toward applied arts during 1914-1941, underlining the dominant and slowly-changing rhetoric of applied arts as decorative, feminine, and, subsequently, lower in the hierarchy of the arts. Manipulating fabric, including weaving, stitching, knitting, coloring, and lace-making, was introduced as a school subject, a skill to learn that would emancipate women, focusing on the functionality of handwork and its decorative elements. (Popović 2011, 131–138)

Following the matrix established by world tendencies, post-war Yugoslavia witnessed a revision of the processes of weaving and stitching adopted by men and women artists (in an almost equal measure), who investigated the capacities of fabric as an extension of their artistic explorations. The emergence of courses within

1 Institutional endeavors include the exhibitions *Radical Lace and Subversive Knitting* in 2006 and *Pricked: Extreme Embroidery* in 2007 organized by the Museum of Arts and Design in New York. (Parker 2010, xii)



The Apsolutno association, *Le Quattro Stagioni* (1996–2002), detail. Photo: Saša Reljić. Courtesy of the Museum of Contemporary Art, Belgrade

academies², professional workshops³, and exhibitions⁴, paired with the artist's rising interest from the 1960s onward in the pictorial possibilities of tapestries (Stojanović 1963, 4-5; Teofanović 1984, 9–17) might suggest that the craft finally permeated fine art. Still, two critical aspects illuminate the nuances associated with such a conclusion. The evolution of embroidery in the second half of the 20th century within a Yugoslavian constellation was directly determined by the modernist definition of a tapestry as predominantly monumental textile artworks lauded for their pictorial qualities. Expressing open disregard for technique in the 20th century (Teofanović-Salihagić 1988), tapestry could be construed as a misnomer or an umbrella term that absorbed embroidery, reducing it to a method in service of an art form. Secondly, the modernist structure comprised a workshop-led production with some or no input from the artist, who often prepared the stitching sketch executed by professionals. (Stojanović 1963, 4)

2 Textile departments are established in art schools across the Kingdom of Yugoslavia during the period between the two world wars, while tapestry-making as a discipline enters the curriculum of the Academy of Applied Arts in Belgrad in 1953. (Stojanović 1963, 4)

3 In 1961, Boško Petrović, painter and tapestry artist, founded the first tapestry-making workshop, titled *Atellje 61*, in Novi Sad. (Stojanović 1963, 4; Teofanović 1984, 9–11)

4 Socialist Yugoslavia was especially adamant on deepening French-Yugoslavian relations, resulting in an exhibition of Yugoslavian tapestries in Paris in 1960 (Teofanović 1984, 13) and a touring show of Contemporary French Tapestry in Belgrade, Zagreb, and Ljubljana in 1966. (Komisija za kulturne veze sa inostranstvom 1966)

The contemporary art examples that will be discussed in the following chapter of the paper demonstrate the multifaceted potentials of embroidery that are still either scarcely present in Serbia or articulated within a broader discourse regarding fabric and textile in art. Still, such discourses reveal a necessity to reexamine and reevaluate the history of the craft in order to understand its emergence in contemporary practices better and the implications it manifests, as indicated by a recent endeavor by the exhibition *HAND JOB: What do we know about contemporary nontraditional embroidery* held at Remont Gallery in Belgrade in November 2022.⁵ As shown by the four examples we consider in the next chapter, contemporary art shifts the paradigm of artistic embroidery and folk art, disregarding or intentionally opposing the modernist framework of the tapestry, to embroidery in art as an artistic statement and/or instrument capable of generating socially engaged, personal or collective meanings and implications.

The Four Faces of Contemporary Embroidery

The association Apsolutno⁶ executed *Le Quattro Stagioni* (1996) as a photo-action comprising four photographs filmed during four seasons of the year 1996, each depicting one of the members of the collective dressed in 19th-century attire at a memorial cemetery in Sombor. The choice of location, a memorial cemetery devoted to World War II partisans built on the grounds of the Orthodox Church, adjacent to a neo-Serbian-Moravian chapel, is purposefully chosen as one layered with symbolism, echoing an ideological crisis initiated by the transitional character of the aftermath of the Dayton Agreement. The temporal aspect of the work executed in each of the four seasons is further enhanced by the photo-action initially published as a pseudo-calendar in 1997. (Associazione Artistica Apsolutno 1997) In 2002, *Le Quattro Stagioni* was executed by professional weavers in a neogobelin (petit-point) technique, representing a technological turn by transforming digital images of the original photographs into embroidery patterns. (Asocijacija Apsolutno 2015, 24) However, by not only transmuting the work into needlework but setting them appropriately in heavy baroque frames, the association Apsolutno established another layer of meaning within the work, alluding to a specific type of handwork and a socially-profused context. The long-lasting presence of the

5 Pairing the works by woman artists, including Mía Arsenijević, Nina Babić, Saša Bezjak, Milica Dukić, Mirjana Dotunović Mustra, the NEpraktične žeNE collective, and Mojca Segačnik, (Stojsavljević 2022) the exhibition highlighted the contradictory polarities of embroidery, operating within the framework of femininity and feminism.

6 Formed in Novi Sad in 1993, the association Apsolutno comprised four members (Zoran Pantelić, Dragan Rakić, Bojana Petrić i Dragan Miletić) operating as an interdisciplinary collective focused on exploring aesthetic, cultural, social, and political aspects through multimedia engagement. (Asocijacija Apsolutno 2015, 5)



Embroidered Lexicon of Tanjas Ostojić, 2017. Documentary Embroidery/embroidery on Cotton, 200 X 160 cm. Coauthors: Jelena Dinić, Tanja Ostojić (Banja Luka), Tanja Ostojić (Berlin), Tanja Ostojić (Trn), Tanja Ostojić (Udine), Tanja Ostojić-Guteša, Tanja Ostojić-Petrović, Tanja Petar Ostojić, Tatjana Tanja Ostojić, Tatjana Ostojić Alabama, Sunčica Šido i Vahida Ramujkić. Workshops facilitators: Tanja Ostojić (Berlin) and Vahida Ramujkić. Photo: Nikola Radić Lucati. Courtesy/copyright: Tanja Ostojić

Wiehler's Gobelins in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia established a framework of a pseudo-luxurious object, thus embellished with a heavy, intricate frame, stitched most often at home by a working-class woman, enabling the (self) identification with the elements of a (socialist) feminine ideal. (Tucakov 2020). In light of such a context, it can only be assumed that the professionals doing the needlework of Apsolutno's *Le Quattro Stagioni* are women, as suggested by the grammatical feminine gender of the occupations in Serbian, a fact possibly intentionally obscured. The reversal of the position of a mass-produced Wiehler's Gobelin pattern regarded by their owners as a unique, luxurious item is strongly contrasted in the professional but single execution of the association's reiteration of the work.

Collaborating since 2008, Belgrade-born artist Vahida Ramujkić and Tel Aviv-born Aviv Kruglanski developed the process of documentary embroidery as a method of documenting reality in real-time, stitching without previously prepared sketches. Framed by the restrictions of the technique and guided by the principles of collaboration in a public setting, the collaborative-participatory practice of

documentary embroidery engages the community with the lengthy concept of stitch-by-stitch, harnessing the power of the bond generated by the process. Given that the first edition of Parker's seminal study was first published in 1984, it is reasonable to accentuate the "bond between women" generated by group needlework (Parker 2010, 215), subverted in Ramujkić and Kruglanski's concept of documentary embroidery by the opposite genders of the artists, furthering the undermining of patriarchal and capitalistic gender-imposed roles by initiating workshops in Cairo, Barcelona, Bristol, Belgrade, Warsaw, Bitol, etc. (irrational.org; Kruglanski, Aviv i Vahida Ramujkić 2010; Čubrilo 2018, 509–510) actively and equally engaging male and female embroiderers in the creation of a documentary tapestry, amalgamated using individual works. Besides adopting a gender-open framework, three significant points shape the methodology of Ramujkić and Kruglanski's documentary embroidery concept. The first is organizing documentary embroidery workshops or 'offices' in a public space instead of housing the process within an (artistic) institutional framework, i.e., operating beyond a museum, gallery, or cultural center. That first point is directly correlated to the second notion of carefully chosen workshop locations and contexts, which include engaging the peripheries of cities or communities existing on the peripheries of society, such as, but not limited to, the workshop in the Jessy Cohen neighborhood in Holon, Israel (2011), realized in a suburban area in Tel Aviv inhabited mainly by refugees and low-skilled workers; the multi-day workshop with drug addicts and convalescents at TRA.FO, Kassel (2011); and the one in the diverse neighborhood of Musrara, Jerusalem (2014), realized in two different locations, the Israeli and the Palestinian neighborhoods without any contact, as two tapestries united into one at the end of the workshops.⁷ Centralizing the marginal through the specific methodology of documentary embroidery, comprising a vital final point of co-authorship, foregrounds a process-oriented, non-gender-specific system abandoning the pictorial as a governing principle for the sake of the personal experience that is previously acquired or generated and stitched into the tapestry.

The Lexicon of Tanjas Ostojić partially intersects in methodology with the documentary embroidery by Kruglanski and Ramujkić, primarily since Ramujkić participated as a co-moderator of the first three of four workshops in total of *the Embroidered Lexicon of Tanjas Ostojić* (2017) upon Ostojić's invitation, followed by a contract signed by the two artists at the end of the project. Tanja Ostojić's *The Lexicon of Tanjas Ostojić* (2011–2017) comprises a complex, collaborative, long-term, multi-layered, and multidisciplinary project out of which the segment employing documentary embroidery is only a part. The chronological point of origin of the project, as described by the artist, is set in 2011, prompted by the invitation to propose a project for the Serbian Pavillion at the Biennale di Venezia in 2011, conceived as an intersection and an amalgam in a sense, of

7 Vahida Ramujkić, email message to author, August 21, 2023.



Tanja Ostojić, *Lexicon of Tanjas Ostojić*, 2012–18. Collaborative art project. Workshop, MSU, Zagreb, April–May 2017. Photo: Ana Opalić. Courtesy/copyright: Tanja Ostojić

issues already inherent in the artist's work, including migration, gender politics, labor, etc. (Ostojić 2018, 7, 141). Investigating the nuances of identity, more precisely the personal, gender, geographical, historical, and socio-economic facets of identity, Ostojić initiated the project by locating and engaging her namesakes, or name-sisters, with the criteria being – having both the first and last name as the artist, whether they were born Ostojić or adopted the surname by marriage. Coincidentally, all thirty-three women of different generations, nationalities, and social backgrounds who accepted to participate in the project were either themselves or their parents born in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. Starting from the artist's encounters with her name-sisters, the project evolved into interviews, collaborations, creative workshops, discussions, exhibitions, drawings, sculptures, a book, a cooking book, and public guided tours, which generated a (self-reflexive) community prompted by an initial Internet search. The first three documentary embroidery workshops, jointly led by Ramujkić and Ostojić, were organized in Belgrade, Banja Luka, and Zagreb in 2017, providing an appropriate slow-paced method to establish and deepen the bond between the namesake women. (Ostojić 2017, 13–14). Aligning with the concepts of documentary embroidery and with the ethical parameters of the *Lexicon*, the resulting tapestry, which used the artist-led interviews as its basis, is co-owned by all participants.⁸

8 Tanja Ostojić, email message to author, September 1, 2023.



Vahida Ramujkić and Aviv Kruglanski, Documentary Embroidery Circuit, installation view of tapestries realized in Štoj (2013), Aradac (2013), Bitola (2013), and Mostar (2014). © Vahida Ramujkić and Aviv Kruglanski. Courtesy of the artists.

Established in 1990 at the Faculty of Architecture in Belgrade, Škart is a collective comprising Đorđe Balmazović (Žole) and Dragan Protić (Prota) employing various methods such as poetry, design, performance, and participatory elements in their practice. In 2000, Škart initiated the *Nove kuvarice*⁹ project involving the participation of single mothers to stitch a new version of the traditional kitchen towels by reversing the didactic paradigm. Although the collective extended its efforts toward challenging the gender-imposed norm, Škart's endeavors to engage males as embroiderers have not yet been realized equally successfully. (Шкарт 2012, 12–41) The empowerment of overtaking a mechanism conceived to propel and embed the homebound role first extended with Lenka Zelenović, who began devising her own verses for the *New Cooks*, which transformed into an independent entity titled NEpraktične žeNE¹⁰, with Zelenović, Brigita Međo, and Pava Martinović as the most active members. The transformation of a community of single mothers into poets or aphorists overtaking the textiles by stitching their own designs and messages, documenting personal narratives, experiences, and struggles, enabled, supported, and established a platform for their authentic voices to be heard (or seen), emancipating the women toward the development of independence and

9 The title of the project translates to *the New “Cooks” Embroidery*, referring to a traditional, domestic, and folk form of embroidery, comprising kitchen towels adorned with domestic motifs, often accompanied by didactic and moralizing messages for the housewife represented in verse.

10 The title of the craft collective, which translates to Impractical Women, is a wordplay in original Serbian, highlighting the first and last two letters which form the word “no”.

forming a self-reliant, self-sufficient (artistic) collective. The NEpraktične žeNE collective received institutional attention and recognition with the show *HAND JOB: What do we know about contemporary nontraditional embroidery* mentioned above and with the exhibition *Impractical Women. Embroidered Wall Protectors (“kuvarice”) of the Present Time* held at the Gallery of the Museum of Naive and Marginal Art, Jagodina, in 2023,¹¹ confirming the subversive, empowering, and emancipatory potential of their needles, textiles, verses, and voices.

The Potentials of Dichotomy

Except for the neo-gobelin edition of *Le Quattro Stagioni*, which explores and reflects the elements of a post-Yugoslavian context within a highly pictorial form and medium, Ramujkić’s documentary embroidery, which is also featured as a segment in *the Lexicon of Tanjas Ostojić*, and the *New Cooks*, do not rely on pictorial, decorative, or artistic qualities. Since the presence of a pattern to be followed hindered embroidery from being considered an art form, Parker distinguishes the abandonment of a sketch and the overturn of embroidery as a concept operating under the principles of “the personal as political” as a critical moment in artistic practices of the 1970s. (Parker 2010, 523) However, in terms of the examples of contemporary practices discussed above, particularly the collaborative projects operating within (or beyond) the legacy of relational aesthetics (Bourriaud 2002), there is a change in paradigm to the political as personal, the social as personal, etc. Further, in the case of documentary embroidery, the paradigm slightly deepens by transforming the consideration of the personal as collective, with the “collective” referring to the community generated by the process. Simultaneously, and mainly because of the focus on a non-artistic, traditional, folk, or durational practice, as instruments of generating relationships, self-actualization, or socially engaging structures, the needle and the stitch, excluding *Le Quattro Stagioni*, transform from functional, decorative tools to tools of the reaffirmation of handwork as a critical artistic expression that, by utilizing its subversive potentials and abandoning a binary framework, asserts specific attitudes regarding polarities, such as non-artistic – artistic; individualism – collective, and concepts of solidarity, empathy, gender constructs, capitalist organization of work, and distribution of labor.

With the change in the paradigm, how has the return of the craft affected the role of the artist? Foster’s formulation of the “artist-ethnographer” (Foster 1995) fits the role of Tanja Ostojić only partially (Čubrilo 2018), balancing the viewpoints of an objective moderator and (almost) equal collaborator. Detecting

11 *Непрактичне жеНЕ – „Куварнице” савременог тренутка*, 8. 3–26. 5. 2023. Галерија Музеја наивне и маргиналне уметности, Јагодина. <https://mnmu.rs/izlozbe/neprakticne-zene-kuvarice-savremenog-trenutka/> (14. 9. 2023)



NEpraktične žeNE – Embroidery by Brigita Međo, drawing by Vladan Nikolić.
Courtesy of the Škart and NEpraktične žeNE collectives.

the ambivalence, Milevska coins the term “artist-initiator” (Ostojić 2018, 154) in the case of Tanja Ostojić, which could be reformulated or built upon as the “artist-mediator” or “artist-facilitator” corresponding with the roles of the Škart collective, Vahida Ramujkić, and Aviv Kruglanski, as well. An element of participation is at the core of the examples discussed above, although in varying degrees, forms, and meanings they generate. Extensively mapping out the multifaceted nature of the origin and evolution of participatory practices in 20th- and 21st-century art history and theory, Claire Bishop lucidly pointed out the tension between the social and artistic domains, created in part by requiring different sets of criteria, prompting an “imbalance between the artistic and social discourse” (Bishop 2012, 275–276; Bishop 2006), which, as demonstrated by the examples of the Škart project and documentary embroidery, is meliorated by embroidery or, in other words, handwork functions as a mediator and a link that unifies the two. Although contrary to Bishop, who predominantly employs the term participatory, Kester favors the term collaborative; both authors use the terms interchangeably, along with a plethora of other phrases that are nested within the umbrella term “participatory art”, such as socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, contextual art, and social practice. (Bishop 2012, 1; Kester 2011). Precisely because of the claim that participation has fused with spectacle (Bishop 2012, 277), there arises a need to differentiate and delineate the terms participatory and collaborative. Thus, the involvement of professional weavers who were hired to follow a pattern in Apsolutno’s *Le Quattro Stagioni* could be defined as participation that is delegated and, consequently, devoid

of any community-engaging elements. Oppositely, Škart's project, Ramujkić and Kruglanski's documentary embroidery, and *the Embroidered Lexicon of Tanjas Ostojić* present examples of participation that is collaborative, which is underlined by the issue of (co-)authorship, implicating a process in which the "high" position of the artist and the "low" position of the participants are leveled.

Conclusion

In contemporary art in Serbia, the craftsmanship of embroidery and, particularly, the process define it as a catalyst, morphing and adapting to different circumstances, people, intentions, and meanings for instigating effects that go beyond the fabric, as demonstrated by the evolution of Škart's project to an independent collective, or by the documentary embroidery as examples of transforming the community, whether it is a naturally formed one or artistically generated. The dichotomy of embroidery as a medium, a technique, and a nonartistic process simultaneously enables the concept to exist in parallel in the realms of decorative, applied, folk, and contemporary art, and therein lies its transformative capacity. However, the process of weaving and stitching does not comprise any subversive potential by itself, as demonstrated by Apsolutno's example. Only when embroidery is coupled with participation, which is inherent to contemporary artistic practices, as in the cases of NEpraktične žENE, Vahida Ramujkić and Aviv Kruglanski's numerous documentary embroidery workshops, and *the Embroidered Lexicon of Tanjas Ostojić*, does the technique transform the textiles into a non-artistic expression targeting various issues by disrupting the pre-existing frameworks of gender roles, division of labor, and authorship. Precisely because of the historical position of embroidery as domestic, private, docile, didactic, feminine, decorative, and restricted in the domain of applied arts, handwork is reaffirmed as a non-artistic critical statement, transforming into a catalytic platform that probes the polarities of private-public, docile-willful, didactic-rebellious, feminine-masculine, artistic-non-artistic, implementing "the redistribution of the sensible", merging the manufactured with the produced (Rancière 2011), re-examining the organization of the world and the possibilities to change it through the mechanism of handwork-oriented collaboration.

Literature

- Asocijacija Apsolutno, Apsolutni izveštaj: Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 8. novembar – 2. decembar, 2002. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2002.
- Associazione Artistica Apsolutno. *Le Quattro Stagioni – Sombor*. Novi Sad: Studentski kulturni centar, 1997.

- Asocijacija Apsoltuno. *Apsolutno sada: smrt, konfuzija, raspordaja*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2015.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
- Bishop, Claire (ed.). *Participation*. Massachusetts: Whitechapel and the MIT Press, 2006.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland. Dijon: Les presses du réel, 2002
- Bürger Peter. *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Čubriilo, Jasmina. „Etičko i estetičko u kolaborativnim i participativnim umetničkim praksama: Leksikon Tanja Ostojić.”, *Етноантрополошки проблеми*, н. с. год. 13 св. 2 (2018): 507–528.
- Foster, Hal. “The Artist as Ethnographer?” in *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*, ed. George E. Marcus, Fred R. Myers, 302–309. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.
- Fowler, Cynthia. *The Modern Embroidery Movement*. London, Oxford, New York, New Delhi, and Sydney: Bloomsbury, 2018.
- Kaljalović, Gordana, *Tapiserija „Beograd 82”*: Galerija Dom jugoslovenske narodne armije Beograd, 17. februar – 10. mart, 1982. Beograd: Dom jugoslovenske narodne armije, 1982.
- Kaljalović, Gordana, *Tapiserija „Beograd 84”*: Galerija Dom jugoslovenske narodne armije Beograd, mart – april, 1984. Beograd: Dom jugoslovenske narodne armije, 1984.
- Kester, Grant H. *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham and London: Duke University Press, 2011.
- Kruglanski, Aviv i Vahida Ramujkić. *Dokumentarni vez uživo*, Likovna galerija, Beograd, 10. 8–5. 9. 2010. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2010.
- Ostojić, Tanja. *Lexicon of Tanjas Ostojić*. London: Live Art Development Agency, Rijeka: Museum of Modern Art Rijeka, 2018.
- Pantelić, Nikola. *Narodna umetnost Jugoslavije*. Beograd: Etnografski muzej, 1980.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London and New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2010.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Translated with an Introduction by Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum International Publishing Group, 2011.
- Popović, Bojana. *Primenjena umetnost i Beograd: 1918–1941*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2011.
- Savremena francuska tapiserija*. Beograd, Zagreb, Ljubljana: Komisija za kulturne veze sa inostranstvom, 1966.
- Stojanović, Dobrila. *Savremena jugoslovenska tapiserija*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 1963
- Стојановић, Добрила. *Уметнички вез у Србији: од XIV до XIX века*. Београд: Музеј примењене уметности, 1959.
- Stojsavljević, Amalija. „HAND JOB: Šta znamo o savremenom netradicionalnom vezu, Galerija Remont Beograd, 7. 11–26. 11. 2022”. Info materijal. Beograd: Galerija Remont, 2022.

- Teofanović, Mirjana. *Savremena tapiserija u Srbiji*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 1984.
- Teofanović – Salihagić, Mirjana. *Beograd 88”: Galerija Dom jugoslovenske narodne armije Beograd, mart – april, 1988*. Beograd: Dom jugoslovenske narodne armije, 1988.
- Vranić, Dragana. *Tapiserije iz zbirke Muzeja savremene umetnosti: Galerija – Legat Milice Žoric I Rodoljuba Čolakovića, jun – septembar 1982*. Beograd, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1982.
- Шкарт, *Шкарт: полувреме. [Св. 1], Не мора ...: [каталог ретроспективне изложбе групе “Шкарт”: Салон Музеја примењене уметности, Београд, 9–26. октобар 2012.]*. Београд: Музеј примењене уметности, 2012 .

Internet sources

- Asocijacija Apsolutno. <https://www.apsolutno.net/> (31. 8. 2023)
- Documentary Embroidery, irrational.org. http://bbva.irrational.org/documentary_embroidery/ (31. 8. 2023)
- Dunja Kućinac, Nada. „Novi život starih kuvarica”. Portal Novosti, 2023. <https://www.portalnovosti.com/novi-zivot-starih-kuvarica> (30. 8. 2023)
- NEpraktične žeNE. <https://www.facebook.com/neprakticnezene/> (31. 8. 2023)
- Непрактичне жеНЕ – „Куварнице” савременог тренутка, 8. 3 – 26. 5. 2023*. Галерија Музеја наивне и маргиналне уметности, Јагодина. <https://mnmu.rs/izlozbe/neprakticnezene-kuvarice-savremenog-trenutka/> (14. 9. 2023)
- Nikoletić, Dragana. „Kuvarice, više zbori, da se čuje šta te mori. Nepraktične žene”, 9. maj 2017. <http://milicamagazine.com/sr/kuvarice-vise-zbori-da-se-cuje-sta-te-mori/> (30. 8. 2023)
- Туцаков, Аница. „Гоблени као слике преговора у изградњи родног и класног идентитета”, *Зборник Музеја примењене уметности*, 16/2020, (48-56). Београд: Музеј примењене уметности. https://mpu.rs/zbornik/pdf/zbornik_16/8.pdf (31. 8. 2023)
- U. M. „Udruženje NEpraktične žeNE predstavlja svojevrsni vezni grafit – Kuvarice savremenog trenutka”, *Danas*, 5. 3. 2023. <https://www.danas.rs/kultura/udruzenje-neprakticne-zene-predstavlja-svojevrsni-vezni-grafit-kuvarice-savremenog-trenutka/> (30. 8. 2023)
- Уметничка организација: разговор са члановима групе ŠKART: Ђорђе Балмазовић Џоле и Драган Протић Прота, Београд, 2019. <https://www.kuda.org/sr/umetni-ka-organizacija-razgovor-sa-lanovima-grupe-kart-or-e-balmazovi-ole-i-dragan-proti-prota> (30. 8. 2023)

Danica Dorđević
Muzej savremene umetnosti, Beograd

POVRATAK ZANATA – REAFIRMACIJA RUČNOG RADA KAO UMETNIČKOG ISKAZA U SAVREMENOJ UMETNOSTI U SRBIJI

Apstrakt:

U radu će se, kroz komparativnu analizu četiri rada savremene umetnosti, razmotriti pitanje reafirmacije ručnog rada u savremenoj umetničkoj praksi Srbije, kao i istražiti značenja koja taj fenomen generiše ili ima nameru da generiše. Sagledavanjem geneze i istorijata veza, ukazaće se na dihotomiju ovog medija i tehnike kao umetničkog rada ili neumetničkog, tradicionalnog postupka, koji je neznatno zastupljen u savremenim umetničkim praksama, ali koji sadrži potencijal društveno usmerene artikulacije. Na primerima *Le Quattro Stagioni* asocijacije Apsolutno, projekta *Nove kuvarice* umetničke grupe Škart, projekta *Leksikon Tanja Ostojić* umetnice Tanje Ostojić i dokumentarnog veza Vahide Ramujkić biće analizirana mnogostrukost pristupa vezu sa ciljem da se utvrde različita značenja ostvarena na nivoima participativnosti, inherentne savremenim umetničkim praksama.

Ključne reči:

ručni rad, dokumentarni vez, participativne umetničke prakse, kritički umetnički iskaz

UDK BROJEVI: 7.038.53
7.038.53:791
ID BROJ: 131952649
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2024.20.7

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Sofija Milenković
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

Maja Petrović
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

**ŠTA MOŽE DA BUDE EKO-UMETNOST:
POLEMIČKI ASPEKTI ODREĐENJA
SAVREMENE EKOLOŠKE UMETNOSTI**

Apstrakt:

Umetnost usredsređena na pitanja klimatskih promena, odnosno eko ili ekološka umetnost, kako je nazivaju neki autori, dobija sve značajniju pažnju u skorije vreme, sudeći po sve većem broju publikacija posvećenih ovoj temi. Teorijska razmatranja ove umetnosti nisu međusobno kontradiktorna i isključiva, ali se razlikuju po svojim težištima i načinima na koje promišljaju definicije, svojstva, uloge i potencijale ovih umetničkih praksi. Prilikom analize datih teorijskih okvira javljaju se nedoumice u vezi sa pitanjem koje se umetničke prakse mogu smatrati ekološkim i koliko su postojeći interpretativni modeli adekvatni ili ograničeni, odnosno u kojoj meri su otvoreni prema heterogenosti i pluralitetu savremene umetnosti posvećene klimatskim problemima. Analizirajući parametre iznete u literaturi koja je izdvojena zbog svojih načelno različitih pristupa temi ekološke umetnosti, namera ove polemike je da na primerima radova Lidije Delić i Marije Marković, kao studijama slučaja, razmotri nedoumice koje se javljaju prilikom njihove analize i primene, i time doprinese aktuelnoj debati.

Ključne reči:

ekološka umetnost, klimatske promene, savremena umetnost, Lidija Delić, Marija Marković, polemički aspekti

Tokom prethodne decenije, a naročito poslednjih godina, umetnost usredsređena na pitanja klimatskih promena dobija sve značajniju pažnju, sudeći po sve većem broju studija i zbornika specijalizovanih za ovu temu. Kod različitih autora ona se prepoznaje kao zasebna tendencija unutar savremene umetnosti, što je kod nekih dodatno naglašeno korišćenjem termina *eko* odnosno *ekološka umetnost* (Cheetham 2018; Weintraub 2012). Ne postoji dilema u vezi sa osnovnim podsticajem za nastanak ovakve umetnosti, ali se u postojećoj literaturi uočava spektar stavova po pitanju toga šta se pod njom podrazumeva, na koji način se ona definiše i koje karakteristike je čine ekološkom. Teorijska razmatranja ekološke umetnosti nisu međusobno kontradiktorna i isključiva, iako se razlikuju po svojim težištima i načinu na koji govore o njenim ulogama i potencijalima. Prilikom analize ovih okvira, javljaju se dve vrste nedoumica – prva se tiče same umetnosti, to jest pitanja koje umetničke prakse možemo smatrati ekološkim. Druga se odnosi na teorijske okvire, njihovu adekvatnost i ograničenost kao interpretativnog modela, te na stepen njihove otvorenosti prema heterogenosti i pluralitetu savremene umetnosti posvećene pitanjima klimatskih promena. Polazeći od literature koja nije iscrpna, ali čiji su primeri izdvojeni zbog svojih načelno različitih pristupa temi ekološke umetnosti, a sa namerom da se stvori što širi okvir razmatranja, ova polemika teži da uporedi dominantne teorijske postavke umetnosti koju nazivamo ekološkom. Na primerima praksi iz domena savremene umetnosti, odabranih zbog prisustva ekološke problematike, biće razmotrene nedoumice koje se javljaju prilikom analize i primene ovih teorijskih postavki čime će se doprineti aktuelnoj debati.

Autori studija o ekološkoj umetnosti, odnosno umetnosti posvećenoj klimatskim problemima, slažu se da ona neposredno proizilazi iz sve ubrzanijih klimatskih promena globalnog opsega, koje dovode u pitanje sam opstanak budućeg života na Zemlji. Takođe su saglasni da njihovi uzroci leže u kontinuiranom uništavanju životne sredine koje ima antropogeno poreklo i odvija se u doba označeno različitim pojmovima. Jedan od ključnih koji se u tom pogledu javlja je „antropocen”, koji sugerise da živimo u novoj geološkoj epohi u kojoj ljudske aktivnosti predstavljaju primarne pokretače Zemljinih procesa. Alternativni pojam koji se jednako učestalo upotrebljava je „kapitalocen”, koji sa sfere ljudskog težište premešta na sistem globalnog kapitala, a u kontekstu klimatskih promena sprečava političku neutralizaciju termina „antropocen” u čijoj se suštini krivica i odgovornost svaljuju na generalizovani „antropos”, pa se time demokratizuju, kolektivizuju i ravnomerno raspoređuju. Drugim rečima, ovaj termin fokusira se na realne uzroke zagađenja (Demos 2017, 62). Koreni klimatskih promena lociraju se u različitim sferama, od kapitalističkog ekonomskog sistema, preko kolonijalne istorije do tradicije zapadnoevropske filozofske i naučne dijalektike. Sistemski uzroci, s jedne strane, prepoznaju se u davanju prioriteta finansijskoj dobiti i mentalitetu rasta nad budućnošću planete i zdravljem ekoloških sistema, odnosno u petrokapitalizmu i ekstraktivističkom odnosu prema prirodi (Demos 2016, 10; Demos, Scott & Banerjee 2021, 1; Fowkes 2022, 6–11). S druge strane, pokazuje se da razvoj klimatskih problema, kao uostalom i razvoj ekologije kao discipline, koincidira i

isprepletan je sa različitim fazama evropskog kolonijalizma (Demos 2016, 14; Demos, Scott & Banerjee 2021, 5; Fowkes 2022, 6–11). Kao posebno problematično ističe se prosvetiteljsko nasleđe dualističke podele na prirodu i kulturu, odnosno razdvajanje na ljudske i ne-ljudske svetove, koje ne samo da pretpostavlja ljudsku izuzetnost u odnosu na druge vrste i entitete koji čine planetarni ekosistem, kao i antropocentričnost i hijerarhiju na čijem je vrhu čovek već podrazumeva i objektivizaciju i egzotifikaciju prirode kao „drugog”, koji opravdavaju težnju da se njome ovlada, a ujedno i njeno iskorišćavanje kao nepresušnog izvora potencijalnih dobara (Demos 2016, 14; Weintraub 2012, 16; Fowkes 2022, 6–11). O odgovornosti za aktuelnu klimatsku krizu govori se u spektru od individualne, preko korporativne i vladine, do globalne, ali kao što se naglašava da ona nije jednako raspoređena, tako se ukazuje i na to da se njene posledice ne osećaju svugde na isti način, pri čemu se razlika pravi, pre svega, između globalnog severa i globalnog juga (Demos 2009, 18–19; Demos 2016, 11–12; Demos, Scott & Banerjee 2021, 6; Fowkes 2022, 6–11). Naposletku, pažnja se skreće kako na inertnost vladinih politika, tako i na nedelotvornost različitih formalno usvojenih, ali u praksi neobavezujućih konvencija, što rešenost da se uvedu sistemske promene koje su uslov preokretanja aktuelnog stanja svodi na deklarativnu formu (Demos 2016, 9–10).

U kontekstu ekološke situacije koja se uopšteno karakteriše kao urgentna, nepravedna i neodrživa, svi autori postavljaju pitanje šta umetnost može da učini, čime impliciraju njeno aktivno uključivanje u rešavanje problema. Mark Čitam (Mark Cheetham) podvlači da se eko-umetnost, upravo zbog ozbiljnosti situacije koja predstavlja povod za njen nastanak, ne može smatrati tek jednim od umetničkih trendova (Cheetham 2018, 4). Dok on ističe da „estetski eksperimenti i intervencije ne obećavaju rešenja za klimatske promene, ali zauzvrat doprinose onome što Bruno Latur optimistično naziva 'plodnom kakofonijom' diskusije” (Cheetham 2018, 4), drugi autori pretpostavljaju značajniji uticaj umetnosti na ekološko stanje. Tako Linda Vajntraub (Linda Weintraub) eko-umetnost pozicionira kao umetnički pokret koji određuje ovo doba, nazivajući je „misijom” koja ima svoje „regrute”, a koja predstavlja način da se ublaže problemi aktuelnog ekološkog stanja i povećaju šanse čovečanstva da dostigne održivu budućnost (Weintraub 2012, xiv, 3). Sličan transformativni i analitički potencijal, kao i vitalan prostor intervencije, istovremeno komplementaran i alternativan drugim disciplinama koje se bave klimatskim pitanjima, u ekološkoj umetnosti vidi i T. Dž. Demos (Demos, Scott & Banerjee 2021, 1). Njegovo shvatanje blisko je i viđenju umetnosti fokusirane na klimatske probleme Maje i Rubena Fouksa (Maja & Reuben Fowkes), koji u suočavanju umetnosti sa klimatskom krizom vide potencijal za skretanje sa opasnog kursa ka ekološkoj restauraciji, reorganizovanju društvenih odnosa na svetskom nivou i dostizanju zemaljskog blagostanja (Fowkes 2022, 6–11).

Skicirajući genezu umetnosti posvećene ekološkim problemima, Mark Čitam njene početke smešta u sedamdesete godine, u SAD i Evropu, a zaključuje da se njeno prisustvo posebno intenziviralo tokom devedesetih godina 20. veka (Cheetham 2018, 1). Linda Vajntraub začetke ovih nastojanja vidi u šezdesetim godinama, u delovanju, kako ih naziva, „prethodnika” savremenih ekoloških

umetnika (Weintraub 2012, xiv). Dok Čitam ističe da su se tokom devedesetih godina odvijale važne, ali sporadične debate o ekološkoj umetnosti, on zaključuje da je tek tokom dvehiljaditih godina ovim praksama posvećena značajnija pažnja, a da se od 2010. godine naovamo ukazuje na potrebu za izmenama u okviru istorije umetnosti kako bi se adekvatno odgovorilo na transdisciplinarne zahteve u proučavanju umetnosti posvećene klimatskim promenama (Cheetham 2018, 3–4).

Dajući bliže određenje ekološke umetnosti, Mark Čitam kaže da ona obuhvata niz savremenih praksi koje, kroz vizuelne umetnosti, istražuju međusobno povezane ekološke, estetske, društvene i političke odnose između ljudskih i ne-ljudskih živih bića, kao i neživih materija (Cheetham 2018, 1). Dok naglašava da savremena ekološka umetnost konstantno preispituje naše razumevanje i doživljaj prirode (Cheetham 2018, 1), naslućuje se i daleko širi društveni, ekonomski, politički i filozofski spektar interesovanja u konstatacijama da se eko-umetnost bavi mnogim urgentnim krizama vezanim za klimatske promene, poput klimatskih poremećaja, izumiranja vrsta, nestašice resursa i preispitivanja ljudske prirode, odnosno antropocentričnog odnosa ljudi prema planeti, kao i da „odvažno ulazi u današnje debate o klimatologiji, vladinim politikama i korporativnoj i individualnoj odgovornosti” (Cheetham 2018, 4). Način na koji Linda Vajntraub određuje ekološku umetnost nešto je specifičniji, budući da pretpostavlja njenu praktičniju uključenost u napore da se isprave ekološki problemi. U tom smislu, s jedne strane, značaj pridaje inovaciji, koja je u slučaju eko-umetnosti orijentisana na praktične zahteve opstanka, a može da podrazumeva i utilitarne strategije koje se tiču zagađenja, iscrpljivanja resursa, klimatskih promena, rasta broja stanovnika i slično (Weintraub 2012, 5–6). S druge strane, smatra da eko-umetnost mora da opravda usvajanje prefiksa eko-, što se ogleda, između ostalog, u zajedničkim ciljevima eko-umetnika i ekologa u današnjem ekološkom pokretu – aktivnoj težnji da osiguraju vitalnost Zemljinih ekosistema (Weintraub 2012, 6). Demosovo viđenje je takođe specifično određeno i usmereno na sagledavanje klimatskih pitanja iz perspektive političke ekologije, koja polazi od stanovišta da klimatske promene nisu posledica onoga što identifikujemo kao njihov neposredan uzrok, već širih društvenopolitičkih, geopolitičkih i tehno-finansijskih struktura i istorija (Demos 2016, 7–8). Drugim rečima, Demos insistira na razumevanju da je klimatska kriza isto toliko društveni i politički koliko i biogeofizički izazov, kao i na potrebi za strukturalnom i rigoroznom analizom njenih aspekata koji se tiču prevashodno etičko-političke dimenzije i društvene pravde (Demos, Scott & Banerjee 2021, 3). U tom smislu sagledava i mogućnosti umetničkog razmatranja ekoloških problema, stavljajući u prvi plan uključivanje političke, kritičke i angažovane dimenzije u njihov domen. Sa sličnog društvenopolitičkog i etičkog stanovišta, umetnost posvećenu klimatskim pitanjima razmatraju i Maja i Ruben Fouks, sa posebnim naglaskom na važnosti preispitivanja atomizovanog zapadnog načina razmišljanja i položaja čoveka unutar zemaljskog poretka, potencijala domorodačke perspektive i perspektive tradicionalnih mudrosti, kao i pitanja ne-ljudskih prava i klimatske pravde za sve stanovnike Zemlje (Fowkes 2022, 6–11; 271–274).

Autori posvećuju pažnju i različitim nedoumicama koje postoje u vezi sa specifičnim odlikama ekološke umetnosti, odnosno njenim izlaganjem. Jedna od njih tiče se umetničkog svojstva, budući da njene prakse često prevazilaze konvencionalne okvire i povremeno se ne mogu razlikovati od drugih disciplina posvećenih klimatskim pitanjima, poput zelenog inženjerstva, zelenog dizajna, nauke ili društvenog aktivizma (Cheetham 2018, 11; Weintraub 2012, xiv, 5). U tom smislu, Čitam odgovara pitanjem na koji način se mogu praviti distinkcije između eko-umetnosti i drugih disciplina i da li su one uopšte korisne, dok, primenjujući Adornovu teoriju estetike, dolazi do alternativnog zaključka prema kome umetnost, da bi bila delotvorna, mora da sadrži specifično umetničku komponentu (Cheetham 2018, 11). Linda Vajntraub, sa svoje strane, iznosi stanovište da ekološka umetnost testira granice tolerancije umetnosti prema promeni, a dok opravdava njenu funkcionalnost ili pragmatičnost, ističe interdisciplinarnost kao način da eko-umetnost odgovori na potrebe savremenosti (Weintraub 2012, 5). Čitam, pored ovog, poteže i pitanje opravdanosti stvaranja eko-umetnosti uz puno saznanje o antropogeničnom uzroku stanja kojem je posvećena, pri čemu se nadovezuje na Adornov iskaz da je „pisati poeziju posle Aušvica varvarski” (Cheetham 2018, 12). Takođe ukazuje i na dilemu u vezi sa stvaranjem i izlaganjem eko-umetnosti u kapitalističkim okvirima i strukturama koje su do tog stanja i dovele (Cheetham 2018, 12). Sličnu etičku nedoumicu iznosi i T. Dž. Demos kada postavlja pitanje treba li priređivati izložbe radova posvećenih klimatskim promenama, uzimajući u obzir njihov nužni karbonski otisak (Demos 2009, 19). Indikativno je da oba autora daju pozitivan odgovor, Čitam uz uslov da eko-umetnost doprinosi promišljanju i modifikovanju ukorenjenih veza između umetničkog izraza, pejzaža i ljudskih pogleda na zemlju i prirodu (Cheetham 2018, 12–13), dok Demos ističe urgentnost izložbi posvećenih odnosu umetnosti i ekologije uz nadu da će one vremenom svojim delovanjem dovesti do stanja sopstvene ekološke održivosti (Demos 2009, 28).

Kod svakog od ovih autora uočavaju se manje ili više eksplicitno definisani kriterijumi kroz koje oni određuju okvire ekološke umetnosti, odnosno umetnosti posvećene klimatskim problemima. U tom pogledu, najtaksativnija je Linda Vajntraub, koja određuje attribute eko-umetnosti – teme, međupovezanost, dinamizam i ekocentrizam – doduše u formi idealnog slučaja, naglašavajući da nijedan umetnički rad suštinski ne poseduje sva četiri istovremeno (Weintraub, 2012, 6–7). Dok ova autorka izražava sklonost prema praksama koje su eksperimentalne i istraživačke, atributi sugerišu kakvi radovi eko-umetnosti treba da budu u tematskom, konceptualnom i pogledu formalne strukture. U tom smislu, ona upućuje na spektar tema koje se odnose na različite aspekte sastavnih elemenata, funkcionisanja i organizovanja ekosistema, kao i ljudskog delovanja u njima (Weintraub, 2012, 6, 21–31). Međupovezanost i dinamizam ukazuju da i na formalnom planu radovi eko-umetnosti treba da odražavaju ključna svojstva ekosistema (Weintraub, 2012, 6–7), a na sličnom oponašanju njegovih morfološko-bioloških aspekata zasniva se i način na koji Linda Vajntraub definiše eko-estetiku (Weintraub, 2012, 33–41). Istovremeno, ključan u konceptualnom smislu je ekocentrizam koji pretpostavlja usvajanje perspektive suprotne antropocentrizmu, odnosno percepciji i interpretaciji

fenomena na Zemlji iz perspektive ljudskih iskustava i vrednosti i podrazumeva gledišta koja izmeštaju čoveka iz središnje, odnosno vrhovne pozicije, nastojeći da u centar svog razmatranja i pogleda stave druge aktere i subjekte tradicionalno podređene čoveku (Weintraub, 2012, 7). Naposljetku, kriterijumi koje Linda Vajntraub postavlja sugerišu da ona zagovara ideju ekološke umetnosti koja je ekološka sama po sebi, koliko na idejnom, toliko i na materijalnom planu, što se vidi iz definicije materijala eko-umetnosti (Weintraub 2012, 43–50). Demos, takođe, prilično precizno određuje okvire modela umetničkih praksi koje ima na umu kada govori o umetnosti posvećenoj klimatskim problemima. U skladu sa perspektivom koja dominira u njegovim radovima, ovaj autor naglasak stavlja na aktivističko svojstvo (Demos 2016, 11). Osnovni zadaci umetnosti, po njemu, jesu, s jedne strane, skretanje pažnje na različite dimenzije klimatskog sloma iz ugla političke ekologije, a s druge strane, proširivanje mogućnosti i pretpostavke o stvaranju novih svetova zasnovanih na etičko-političkoj i ekološkoj pravdi u domenu imaginacije i spekulacije (Demos, Scott & Banerjee 2021, 1, 8). Demos kao primere umetničkog delovanja koji u tom pogledu nose najveći potencijal, srodno Lindi Vajntraub, vidi u eksperimentalnim praksama koje izlaze izvan konvencionalnih institucionalnih okvira (Demos, Scott & Banerjee 2021, 6–8). Prema ovom autoru, najubedljiviji primeri aktuelnih umetničkih modela usredsređenih na klimatske promene spajaju eksperimentalni aspekt sa posvećenošću post- ili dekolonijalnim etičko-političkim praksama, uz razmatranje posledica lokalnih aktivnosti u globalnom kontekstu (Demos 2016, 12). Na model koji sugerise upućuju i prakse koje on kritikuje, poput umetnosti koja idealizuje prirodu i žali za izgubljenim dobom netaknutih pejzaža, zatim one koje primenjuju kratkoročne i neodržive strategije restauracije i zelenog dizajna, dok ništa više nije naklonjen ni aktuelnim spektakularnim, apokaliptičnim i katastrofičnim reprezentacijama ekoloških slomova koje su zastupljene u medijima i popularnoj kulturi (Demos 2016, 11; Demos, Scott & Banerjee 2021, 7). Na sličnim osloncima zasnovan je i model umetničkih praksi kojima su skloni Maja i Ruben Fouks (Fowkes 2022, 6–11). Mark Čitam, sa svoje strane, eko-umetnost određuje kroz nekoliko paradigmi – na prvom mestu kroz direktno delovanje, pod kojim podrazumeva intervencije usmerene na obnavljanje područja uništenih ljudskim delovanjem, a prema kojima izražava ambivalentnost (Cheetham 2018, 9–10), iskazujući i stanovište da efikasnost i potencijal za dovođenje do poboljšanja nisu aspekti koji suštinski moraju da određuju eko-umetnost (Cheetham 2018, 17). Sledeća paradigma je estetsko odvajanje koje se odnosi na svojstvo koje eko-umetnost čini umetnošću (Cheetham 2018, 13, 15), a izdvaja i povlačenje, koje pretpostavlja da Zemlja ne može biti svedena na ljudsko značenje, odnosno podvedena pod parametre postojeće ljudske logike (Cheetham 2018, 13). Poslednja paradigma kroz koju Čitam definiše eko-umetnost predstavlja teorijski koncept artikulacije u svojim različitim značenjima, a koji preuzima iz studija kulture (Cheetham 2018, 16–17).

Navedene definicije i kriterijumi kod svakog autora sugerišu specifične modele ekološke umetnosti, odnosno umetnosti fokusirane na pitanja klimatskih promena, koji se međusobno suštinski ne razlikuju i nisu u kontradikciji, ali imaju različita težišta. Međutim, prilikom njihovog kako pojedinačnog razmatranja, tako

i poređenja, javljaju se određene nedoumice koje se tiču sugerisanih svojstava i okvira. Primera radi, Linda Vajntraub i T. Dž. Demos poseban naglasak stavljaju na umetničke prakse koje izlaze iz tradicionalnih, institucionalnih okvira i okrenute su medijskom eksperimentisanju i inovaciji. Shodno tome, postavlja se pitanje da li je ekološka umetnost medijski određena, to jest postoji li medijski adekvatna, odnosno neadekvatna forma umetnosti koja analizira temu klimatskih promena. Isto tako se kod različitih autora zapaža ponavljanje karakterističnih svojstava eko-umetnosti, poput aktivističkog, edukativnog i istraživačkog i/ili interdisciplinarnog. Dok ona sugerišu sklonosti autora prema specifičnom tipu umetničke prakse, navode i na dilemu mora li ona posedovati neku od ovih komponenata ili sve njih da bi bila okarakterisana kao ekološka. Isto tako, iako postoje slaganja po pitanju opravdanosti prakse i izložbi umetnosti posvećenih klimatskim problemima, uprkos dilemama koje se tiču etičnosti uslova i okvira njihovog nastanka, ostaje nerazjašnjeno pitanje da li postojanje neekoloških koncepata u radu, poput antropocentrične perspektive, nužno isključuje njegov ekološki potencijal. Naposljetku, imajući u vidu specifičnost sugerisanih okvira ekološke umetnosti, kao i nedoumice koje se javljaju prilikom njihove analize, postavlja se pitanje u kojoj meri su oni primenljivi i fleksibilni, odnosno da li zagovaraju tip umetničke prakse koji, primenjen u širem okviru, može biti isključujući. Namera ovog rada je da razmotri ove dileme kroz dve studije slučaja radova Lidije Delić i Marije Marković.

*

Slikarski opus Lidije Delić koji nastaje od 2020. godine predstavlja koherentnu celinu u kojoj se uočava dosledna konceptualna linija. O ovim radovima može se govoriti iz perspektive različitih tema, poput svakodnevice i rituala koji je čine, odnosa prema neposrednom okruženju, savremenog života i protoka vremena u njemu. Idejna nit koja se tiče ekoloških tema možda nije na prvi pogled uočljiva u zasebnim potcelinama koje se prate prevashodno kroz postavke izložbi, počev od *Too Soon, Too Late* (Galerija Manifesto, 2020). Ona svakako nije jedina u ovim radovima, a nije ni artikulisana na tako neposredan, zatim ekološki, politički i društveno angažovan, kao i medijski eksperimentalan i interdisciplinarnan način, kako bi to, recimo, očekivali Linda Vajntraub i T. Dž. Demos. Radovi nemaju ni karakterističnu eko-estetiku, niti su na formalnom planu koncipirani prema ekološkim principima, već nastaju u tradicionalnom slikarskom mediju u čijim se okvirima osnovnih svojstava Lidija Delić zadržava čak i kada istražuje ili proširuje njegove mogućnosti. Međutim, tok koji se odnosi na ekološka pitanja, ipak se jasno uočava pregledom ukupnog opusa, pri čemu značenja koja su pojedina dela imala unutar celina izložbi na kojima su prvobitno predstavljena dobijaju nešto drugačija težišta u nizu koji ih nadilazi. Na pitanja klimatskih promena već ukazuju pojedini nazivi radova i izložbi u kojima se Lidija Delić često poziva na knjigu Džejmsa

Grejema Balarda *Potopljeni svet* ili u propratnim iskazima umetnice u kojima spominje seminalni tekst o životnoj sredini *Tiho proleće*, Rejčel Karson. Međutim, pored ovih referenci, ekološka problematika sugerisana je prevashodno kroz temu odnosa čoveka i prirode, čije različite aspekte Lidija Delić kontinuirano istražuje u svom radu. U tom pogledu, posebno je značajna selekcija motiva u radovima nastalim od 2020. godine, koji predstavljaju različite međuprostore ili tačke kontakta između prirode i čoveka, kao i njegovih prostora i predmeta. Relacije su ključne za način na koji se ovi motivi uvek posmatraju jedni u odnosu na druge, bilo kroz njihovu jukstapoziciju u samom prizoru ili kroz izložbenu postavku.

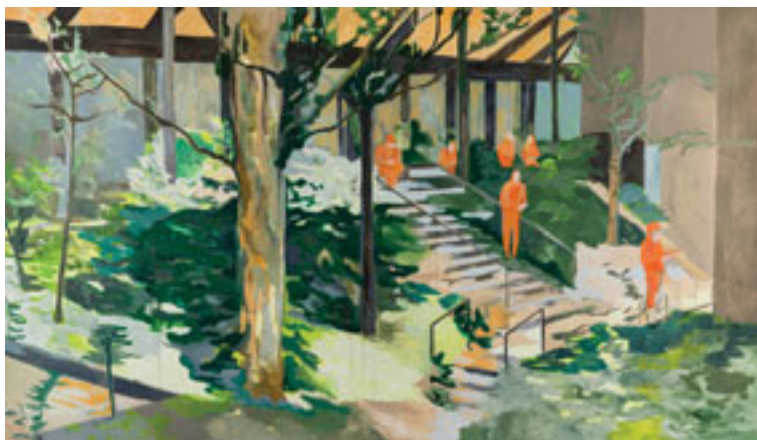
Na prvi pogled, fokus u tom odnosu je na čoveku. Diptisi predstavljeni na izložbi *With luck, there'll be no more dreams* (Galerija Eugster, Beograd, 2021) kombinuju isečke enterijera, prirode i svakodnevnih ljudskih rituala, poput obedovanja, kao vid beleženja detalja sveta i života kakav uskoro možda više neće postojati. Ova idejna linija dalje se razvija kroz sliku *A moment ago* (2022) sa centralnim motivom stepeništa uz koje kao da se više niko ne penje, a nad kojim se sve više nadvija bujno rastinje, preko slika *Time of Risk* (2022) i *Take your time* (2022) koje predstavljaju enterijere u kojima je ljudsko odsustvo naglašeno velikim brojem praznih stolica koje čekaju da neko sedne na njih ili sa kojih kao da je neko nedavno ustao. Kulminaciju predstavlja instalacija *In a Silent way*, prikazana na izložbi *Still, life* (Galerija Alba, Beč, 2023), sa video-radovima koji najjasnije ukazuju na ideju prirode koja postepeno preuzima i nadvladava napuštenu arhitekturu, destruktivno prodirući u nju. Svi ovi radovi upućuju na ideju trajnog nestanka ljudskog roda usled kolapsa čiji se karakter ne precizira, ali se pretpostavlja da je klimatskog tipa (up. Zec 2022, 28), a zbog čega se mogu čitati kroz osećanje zabrinutosti i straha od smrti i nestanka – ali samo ljudi,



Lidija Delić, *A moment ago*, 2022, foto Marijana Janković, vlasništvo umetnice

ne i ostatka planete. Sa ove tačke gledišta se i prizori zastakljenog vrta po kom se kreću uniformno obučene ljudske figure u slikama *Observing the plants* (2023), *Making plans* (2023), *Growth* (2023) i *6pm* (2023) mogu doživeti kao postapokaliptična i distopijska vizija budućeg života na planeti ili izvan nje.

Načini na koje se ljudsko prisustvo oseća u prizoru, čak i u slučajevima kada ljudske figure nisu neposredno prikazane, kao i načini na koje ga ono određuje, upućuju na antropocentričnu perspektivu iz koje su ovi prizori koncipirani. Međutim, uprkos naizgled centralnoj poziciji čoveka, oni se mogu posmatrati i iz perspektive prirode, pri čemu ljudsko prisustvo dobija drugačije značenje. Priroda u ovim slikama ima svoje različite manifestacije, ali osim činjenice da se stvaraju situacije u kojima



Lidija Delić, *Observing the plants*, 2023, foto Marijana Janković, vlasništvo umetnice

je neizostavno posmatramo u odnosu na čovekovu ili kao deo čovekove sfere, ona je gotovo po pravilu predstavljena u svojoj kultivisanoj formi vrta, botaničke bašte, parka ili rastinja u okviru urbane celine mediteranskog primorskog grada. Kultivisanost prirode najočiglednija je u već spomenutom nizu predstava zastakljene bašte koje su nastale prema senzornoj bašti Fondacije Ford u Njujorku. To je ujedno i situacija u kojoj je priroda najviše uređena, tako da bude predstavljena i ponuđena čoveku, odnosno prilagođena i potčinjena njegovim potrebama, ali u kojoj je podjednako uređen i način na koji čovek treba da se odnosi prema njoj, doživi je i konzumira. Artificijalna atmosfera vakuumski zatvorenog, organizovanog i čuvanog vrta usred hiperurbane celine Menhetna nužno sugerise razdvajanje čoveka i prirode, koja u ovom slučaju i nije priroda u pravom smislu te reči, već njeni elementi uređeni prema koncepciji kroz koju čoveku odgovara da je vidi. Ovo je dodatno potcrtano platinama malog formata prekrivenim slojem epoksidne smole na kojima su u uvećanju do stepena zamućenja predstavljeni detalji flore iz senzorne bašte, ukazujući na taj način na paradoks blizine prirodne sfere koja je defamilijarizovana do svoje neprepoznatljivosti. U ostalim slikama, poput *A moment ago* (2022), *Self portrait (untitled)*, (2023) i *Growth* (2023), uprkos svojoj bujnosti koja teži da se prelije na arhitekturu koju okružuje, biljke su čvrsto suspregnute okvirima koje im je čovek namenio.

Ideja da je priroda ta koja će nadvladati i razoriti humane prostore, a možda i dovesti do kraja ljudske vrste, može da deluje kao opravdanje težnje za njenim kultivisanjem i kontrolisanjem. Međutim, atmosfera u radovima Lidije Delić sugerise sasvim drugačiji zaključak, budući da prizori koji na prvi pogled pretpostavljaju spokoj i harmoniju, poput prikaza senzorne bašte, nakon pažljivijeg posmatranja počinju da deluju uznemirujuće, dok prizori koji sugerisu tihi apokalipsu koja je dovela do nestanka ljudskog roda odišu neočekivanom smirenošću (up. Zec 2022, 28). Neosporna je antropocentričnost perspektive u ovim radovima, ali oni o njoj ne govore afirmativno, niti nastoje da je opravdaju. Na ovo ukazuju i dve slike koje



Lidija Delić, *Central park*, 2020, foto Mihailo Vasiljević, vlasništvo umetnice

2022). On ne samo da ističe ekstraktivizam kao suštinu ovog odnosa, već ukazuje i na kontrast između onoga o čemu se govori kao o vremenu Geje i antropocena (Latour 2015, 47–48; up. Zec 2022, 26–28), odnosno na drastičnu razliku između geološkog vremena koje je bilo neophodno za formiranje mermerne stene i neupo-



Lidija Delić, *A long time*, 2022, foto Marijana Janković, vlasništvo umetnice

rednije rasvetljavaju način na koji Lidija Delić tumači odnos čoveka prema prirodi. U jednoj od njih (*Central park*, 2020), dva muškarca u odelima, okrenuta leđima prema posmatraču, stoje u prvom planu, naspram predela idealizovane, netaknute prirode za koji nismo sigurni da li je autentičan ili se radi o njegovoj reprezentaciji u žanru pejzaža. Prizor simbolično predstavlja kapitalistički i korporativni svet koji upućuje upravo onaj objektivikujući pogled na prirodu koji određuje njena značenja, razdvaja je od ljudske sfere i opravdava težnju ka njenom osvajanju i eksploataciji njenih resursa (Demos 2016, 14; Weintraub 2012, 16). Posledice kapitalističke osnove ovog pogleda koji određuje čovekov odnos prema prirodi potvrđene su u prizoru kamenoloma kome su u prvom planu suprotstavljeni blokovi isklesanog kamena (*A long time ago*,

2022). On ne samo da ističe ekstraktivizam kao suštinu ovog odnosa, već ukazuje i na kontrast između onoga o čemu se govori kao o vremenu Geje i antropocena (Latour 2015, 47–48; up. Zec 2022, 26–28), odnosno na drastičnu razliku između geološkog vremena koje je bilo neophodno za formiranje mermerne stene i neupo-

redivo kraće ere u kojoj čovek iskorišćava taj kamen za sopstvene potrebe do potencijalnog iscrpljivanja, ne uzimajući u obzir proces koji je bio potreban da on nastane. Drugim rečima, Lidija Delić locira ključne problematične tačke ljudskog odnosa, stavova i ponašanja prema prirodi, na koje se i ukazuje kada se govori o potrebi za njegovim suštinskim menjanjem kao uslovom preokretanja aktuelnog ekološkog stanja (Cheetham 2018, 10; Demos 2016, 14; Fowkes 2022, 271–274).

Ako se vratimo na prikaze planete nakon nestanka ljudskog roda, daleko više od straha od smrti, njihova smirenost govori u prilog pomirenosti, ali i ravnodušnosti prema sopstvenom nestanku. Oni ukazuju na planetu koja buja nakon nestanka ljudi, što navodi na misao da biosfera može da

nastavi da živi bez čoveka, ali da čovek ne može da živi bez zdravih ekosistema (Weintraub 2012, 22). Takođe, sugerise i ljudsko postojanje kao samo jednu, ali ne nužno i trajnu fazu u životu planete, kojom se na još jedan način ukazuje na potrebu za preispitivanjem dominantno antropocentričnog odnosa prema prirodi i pozicije koju čovek sebi pripisuje u okviru planetarnog poretka.

*

Autorka Birgit Šnajder (Birgit Schneider) svoj tekst o estetici sublimnog u doba klimatske krize započinje konstatacijom da je vladajući problem, kada je reč o klimatskim promenama, vezan za njihovu reprezentaciju i percepciju (Schneider 2021, 263). Nemogućnost adekvatnog sagledavanja datog stanja prouzrokovana je i konstituisana višestrukim preprekama. Kao jedna od njih izdvaja se kontraproduktivna, neretko u literaturi kritikovana (Demos 2016, 11; Demos, Scott & Banerjee 2021, 7), medijska predstava ekološke krize. Naredni problem leži u takođe često isticanoj udaljenosti čoveka od prirode i prirodnih procesa (Schneider 2021, 263), s obzirom na to da funkcionisanje savremenog života u kapitalističkom društvu ne odražava direktno sve načine na koje ljudska civilizacija zavisi od prirode. S druge strane, pronalaze se različite metode pomoću kojih se čovečanstvo nosi sa posledicama klimatske katastrofe i globalnog zagrevanja koje se progresivno i intenzivirano osećaju. Tako se u zatvorenim prostorima koje čovek koristi ili nastanjuje formiraju takozvane „klimatske kapsule” (Schneider 2021, 263) čime je omogućeno njegovo neometano funkcionisanje uprkos aktivnim klimatskim nepogodnostima. Različiti proizvodi namenjeni svakodnevnoj upotrebi i potrošnji koriste se kao prividno, „flaster” rešenje, te se usled sve većeg problema zagađenog vazduha zatvoreni, ali i otvoreni prostori opremaju raznoraznim prečišćivačima. Odgovor savremenog kapitalizma na ekološke probleme sastavljen je od niza široko rasprostranjenih i dostupnih proizvodnih dobara, čime je aktuelno klimatsko stanje instrumentalizovano u cilju pribavljanja dodatnog profita. Treći problem percepcije tiče se nemogućnosti šire populacije da procese koji traju duži vremenski period, poput klimatskih promena i globalnog zagrevanja, dožive kao svakodnevnu pojavu i urgentni problem (Schneider 2021, 263), pa u tom kontekstu Andreas Malm postavlja pitanje zašto se povodom ekološke krize ne reaguje istim intenzitetom kao što se to činilo pri suočavanju sa virusom kovid 19 (Malm 2020, 16)?

Problemi percepcije i reprezentacije klimatskog sloma, pasivnost i povučенost pred njima, mehanizmi instruiranog sebičluka, egocentričnosti i selektivnog neznanja, usredsređenosti na lične probleme i ignorisanje zajedničkih, globalnih, tema su umetničkog rada Marije Marković *Želim da paničite (I want you to panic, 2021)* koji svoj naziv preuzima iz govora Grete Tunberg (Greta Thunberg) održanog na Svetskom ekonomskom forumu u Davosu 2019. godine. Reč je o video-radu sastavljenom od niza fotografija praćenih zvukovima disanja, otkucaja srca i vođene meditacije. Na fotografijama su zabeleženi industrijski predeli koji prikazuju dimnjake fabrika, odnosno



Marija Marković, *I want you to panic*, 2021, različito autorstvo, fotografije ustupljene umetnici, vlasništvo umetnice

konkretnih zagađivača, kao i spoljašnji, urbani i prirodni prostori na kojima je okom vidljivo zagađenje vazduha oličeno u gustom smogu karakterističnom za zimske mesece. Većinu njih je snimila umetnica, dok su ostatak ustupili pojedinci koji su svoje fotografije delili na društvenim mrežama ili sa aktivističkim grupama. Takođe, smenjuju se brzinom od 120 snimaka u minuti, što predstavlja minimalan broj otkucaja srca tokom panične epizode, dok se zvuk otkucaja srca gradacijski i dramatično ubrzava i intenzivira tokom trajanja videa, odražavajući doživljaj i stanje takozvane ekološke anksioznosti, fenomena koji je prepoznat u savremenom društvu i koji je Američka psihološka asocijacija okarakterisala kao hronični strah od klimatske katastrofe (Clayton et al. 2017, 68). Sadržaj mantre koju naratorka izgovara nagovara slušaoca da se, uprkos očiglednom lošem kvalitetu vazduha, fokusira na disanje i skoncentriše na dostizanje unutrašnjeg mira. Ironično, osveščivanje sopstvenih čula, koje ova vođena meditacija pruža, otkriva žmurenje pred zagađenjem koje je golim očima vidljivo, insistiranje na aktivnom disanju kada za tako nešto ne postoje uslovi i usmeravanje na takozvani „pogled ka unutra”, ignorisanjem svega onoga što se dešava spolja. Na taj način, ovaj rad ukazuje na problematične aspekte „velnes” kulture neoliberalnog kapitalizma, koja

deluje u korist jačanja ideje savremenog hiperindividualizma. Posebno se potcrtava i to kako su određene prakse, poput meditacije, u zapadnom društvu zasnovane na aproprijaciji iz drugih kultura i potpuno izmeštene iz originalnog konteksta u kojem nisu namenjene odvajanju pojedinca od zajednice. Ironična jukstapozicija navedenih elemenata kritički tretira metode kojima se održava stanje selektivnog neznanja i pasivnosti, a koje su svojim velikim delom način opstanka i profitiranja industrijskog kapitalizma.

Želim da paničite kritički suprotstavlja dva pogleda, odnosno suočava antropocen i kapitalocen, s obzirom na to da na prvi pogled ukazuje na pasivnost celokupnog ljudskog društva, onoga što razumemo pod pojmom generalizovanog antroposa, ali podvlači i činjenicu da je ovo ponašanje mahom uslovljeno, oblikovano i podržavano mehanizmima savremenog kapitalizma. U tom pogledu, raznovrsne prakse koje su usmerene ka mentalnom i fizičkom zdravlju pojedinca plasiraju se i usvajaju u vidu konzumerističkih dobara, a u krajnjoj liniji podržavaju vrednosti naprednog individualizma i produktivnosti. S druge strane, mogućnost trenutnih, prividnih rešenja koja nudi spektar upotrebnih proizvoda, poput jednog od *Suludih objekata* (*Ridiculous objects*, 2021), odnosno, HEPA filtera za prečišćivač vazduha, istovremeno upućuje na dostupne metode umirivanja ličnog straha od ekološke katastrofe, ali i strategije finansijskog profita podstaknutog aktuelnim problemima.

Pored toga što otkrivaju nedostatke koji postoje u samom društvu, ovakvi radovi ukazuju na problematične strukture i strategije koje, posmatrano u širem, političko-ekonomskom, globalnom kontekstu, predstavljaju generatore problema koji se tiču klimatskog sloma. Kada je reč o tome kako se ovi radovi pozicioniraju u spektru odrednica, kriterijuma ekološke umetnosti, može se izvesti više zaključaka. S jedne strane, *Želim da paničite* ispunjava zahtev da se umetničkim praksama osveščuju i dodatno potcrtavaju vladajući problemi klimatskog sloma, kao i da se to čini posredstvom sopstvenih načina i metoda, odnosno svojstvenog umetničkog jezika (Schneider 2021, 265). Takođe, navedeni radovi Marije Marković ne spadaju u domen aktivističkih radova, niti su sami po sebi ekološki izvedeni, odnosno od ekoloških materijala ili određenom zelenom metodologijom gde bi se pazilo na karbonsku neutralnost. Međutim, oni ukazuju na spregu i međupovezanost koje postoje između ekologije i ostalih sistema, na društvenu i klasnu uslovljenost naše



Marija Marković, *Ridiculous objects*, 2021, foto Marija Marković, vlasništvo umetnice

ideje o ekologiji i na ograničenja koja dolaze iz okvira savremenog kapitalizma, a koje je moguće prebroditi jedino širim, sistemskim promenama kakve u svojim tumačenjima umetnosti koja se bavi klimatskim promenama sugerise T. Dž. Demos.

*

Analiza umetničkih radova Lidije Delić i Marije Marković, odabranih jer su u njima prepoznati elementi koji ukazuju na probleme klimatskih promena i ugrožavanja životne sredine, pokazala je da se njihove odlike ne mogu izjednačiti sa svim kriterijumima iznetim u sagledanoj literaturi. Ovo se pre svega odnosi na njihove formalno-morfološke karakteristike, s obzirom na to da prilikom njihove izrade nisu korišćeni ekološki materijali, niti ciljano primenjivane održive strategije. Odnosi se i na antropocentrični pogled koji ovi radovi zadržavaju, nasuprot sugerisanom ekocentričnom. O njima se ne može govoriti ni kao o aktivističkim ili eksperimentalnim, što su parametri na koje pojedini autori stavljaju naglasak. Pa ipak, i radovi Lidije Delić i radovi Marije Marković upućuju na različite ključne tačke pitanja klimatskih problema koje ističu autori analizirani u ovom tekstu, poput šire povezanosti klimatskih promena i drugih struktura, neophodnosti reevaluacije čovekovog, na različite načine, problematičnog odnosa prema prirodi i drugim entitetima na Zemlji, kao i posledica koje sistem globalnog kapitala ima na klimatsko stanje. Uprkos činjenici da se radovi Lidije Delić i Marije Marković ne uklapaju sasvim u okvire ekološke umetnosti predložene u tekstovima koji su bili predmet analize, oni mogu da ukazuju na relevantna pitanja u ovom domenu i da podstiču na razmišljanje o njima. Sagledavanje ovih radova iz ugla ekoloških problema donosi uvide koji bitno obogaćuju njihovo tumačenje, a u određenom pogledu su i ključni za njihovo razumevanje. Ovi primeri pokazuju da umetnički radovi koji se bave ekološkim temama mogu da sadrže više različitih elemenata koji sa stanovišta ekologije deluju kontradiktorno ili zbog kojih ekološka problematika nije na prvi pogled očigledna. Upravo iz ovog razloga može da se desi da ovakvi radovi budu isključeni iz debate o ekološkim pitanjima, iako bi njihovo razmatranje moglo da dovede do značajnih uvida i dijaloga u ovom polju. U tom smislu, dolazi se do zaključka da bi postojeći okviri razumevanja ekološke umetnosti mogli da se shvate slobodnije i fleksibilnije. Dok s jedne strane može da se postavi pitanje da li o ekološkoj umetnosti, upravo zbog insistiranja na pridevu ekološki i različitih implikacija koje on nosi, treba da se govori kao o nešto užem pojmu od umetnosti posvećene klimatskim promenama, s druge strane je pitanje koliko je produktivno određivati striktno parametre i modele. U tom smislu, ekološka umetnost ili umetnost posvećena klimatskim pitanjima u najširem smislu može da otvori prostor za sve umetničke prakse i radove koji podstiču diskusiju na ove teme. Istovremeno, postoje mogućnosti da se teorijski okviri ove umetnosti postave na dodatne i drugačije načine u odnosu na one koji već postoje, kako bi u analizu uključili drugačiji spektar umetničkih primera i čime bi se postigao otvoreniji pristup proučavanju ove umetnosti.

Literatura

- Cheetham, Mark A. *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature since the '60s*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018.
- Clayton, Susan et al. *Mental Health and Our Changing Climate: Impacts, Implications, and Guidance*. Washington, D.C.: American Psychological Association, and ecoAmerica, 2017.
- Davis, Heather & Etienne Turpin. "Art & Death: Lives between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction." in *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Heather Davis & Etienne Turpin (eds.), 3–29. London: Open Humanities Press, 2015.
- Demos, T. J. "The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology." in *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, Francesco Manacorda (ed.), 16–30. London: Barbican Art Gallery, 2009. <http://www.environmentandsociety.org/node/3417>. [pristupljeno 1. 9. 2023]
- Demos, T. J. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press, 2016.
- Demos, T. J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. London: Sternberg Press, 2017.
- Demos, T. J., Emily Eliza Scott & Subhankar Banerjee, "Introduction." in *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, T. J. Demos, Emily Eliza Scott & Subhankar Banerjee (eds.), 1–10. New York and London: Routledge, 2021.
- Fowkes, Maja. *The Green Bloc: Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*. Budapest, New York: Central European University Press, 2015.
- Fowkes, Maja & Reuben Fowkes. *Art and Climate Change*. London: Thames & Hudson, 2022.
- Latour, Bruno. "Diplomacy in the Face of Gaia: Bruno Latour in Conversation with Heather Davis." By Heather Davis. in *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Heather Davis & Etienne Turpin (eds.), 43–55. London: Open Humanities Press, 2015.
- Malm, Andreas. *Corona, Climate, Chronic Emergency: War Communism in the Twenty-First Century*, London and New York: Verso 2020.
- Ramade, Bénédicte. *Vers un art anthropocène – L'art écologique américain pour prototype*. Dijon: Les presses du réel, 2022.
- Schneider, Birgit. "Sublime Aesthetics in the Era of Climate Crisis?: A critique." in *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, T. J. Demos, Emily Eliza Scott & Subhankar Banerjee (eds.), 263–273. New York and London: Routledge, 2021.
- Weintraub, Linda. *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2012.
- Zec, Miloš. "Not All of Paradise is Lost." u *Umijeće držanja za ruke/Dok se probijamo kroz sedimentni oblak, Paviljon Crne Gore*, 59. *Internacionalna izložba Venecijansko bijenale 2022*, ur. Natalija Vujošević, 26–33. Podgorica: Centar savremene umjetnosti Crne Gore, 2022.

Sofija Milenković
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

Maja Petrović
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**WHAT CAN BE CONSIDERED AS ECO-ART?
DEBATING THE DEFINITIONS
OF CONTEMPORARY ECOLOGICAL ART**

Abstract:

Art focused on climate change issues, or as some authors refer to it as an eco or ecological art, has been receiving an increasingly significant attention in the recent period, judging by a growing number of publications dedicated to this topic. Theoretical considerations of this art are not mutually contradictory and exclusive, but they differ in their focus and the ways in which they discuss the definitions, properties, roles, and potentials of these art practices. During the analysis of these theoretical considerations, doubts arise as to which artistic practices can be considered ecological, as well as how adequate or limited existing interpretive models are, that is, how open they are to the heterogeneity and plurality of contemporary art dedicated to climate change issues. Examining the parameters presented in the literature, which is singled out due to its principally different approaches to the topic of ecological art, the aim of this paper is to consider dilemmas that stem from the analysis and application of these parameters, using the examples of the works of Lidija Delić and Marija Marković, as case studies, and thereby contribute to the current debate.

Key words:

eco art, climate change, contemporary art, Lidija Delić, Marija Marković, polemical aspects

PRIMLJENO / RECEIVED: 24. 09. 2023.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 05. 10. 2023.

KRITIK

REVIEWS

Jovana Trifuljesko
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

TIPOLOŠKE PREDSTAVE ŽENA U NOVOJ OBJEKTIVNOSTI I NJIHOVA (RE)INTERPRETACIJA U SERIJI *VAVILON BERLIN*

Apstrakt:

Tema rada obuhvata određivanje tipologije žena Vajmarske Republike u delima nove objektivnosti, kao i analizu i tumačenje dela umetnica i umetnika koji su u tom periodu stvarali. Glavni motiv rada jesu upotreba navedenih dela kao vizuelni uzor za seriju Vavilon Berlin i pitanja koja se odnose na predstave žena u dva različita medija. Obuhvatajući likove: seksualne radnice, majke, plesačice, Nove žene i kvir žene, analiziraćemo zahteve koji su bili nametnuti ženama u datom periodu. U radu ćemo se osvrnuti na istorijsku ulogu žene u Vajmarskoj Republici, kao i na brojne turbulencije koje su je pratile u borbi za emancipaciju. Ona je kao socijalni akter ključna za razumevanje života u Vajmarskoj Republici. Kao figura oko koje su se vodile žustre debate, koja je pokrivala i ulogu najsvetije majke, najgrešnije prostitutke, i lice budućnosti u vidu Nove žene, skoro svaki aspekt savremenog života, od kuće do javne regulacije, zavisio je od rodnih ograničenja, prihvatljivosti ili neprihvatljivosti jedne žene.

Ključne reči:

Nova objektivnost, Vavilon Berlin, Nova žena, seksualna radnica, majka, plesačica, kvir žena, rodna performativnost, Vajmarska Republika

Modernizam, objektivnost, tehnologija i nauka uvek su predstavljene potencijom muževnosti. Oni su bili agresivna obarajuća snaga budućnosti, dok su u tom sistemu žene, obogaljene svojom subjektivnošću, predstavljale prepreku javnoj racionalnosti (McCormick 2007, 51). Žene su tradicionalno bile inherentno iracionalne, otporne na disciplinu, razum i potpuno podređene svojim potrebama. U tom trenutku nova „racionalna” žena se javlja kao nepoznata pretnja. (McCormick 2007, 54). *Nova žena* kao figura Vajmarske Republike ovaplotila je sve rodne anksioznosti patrijarhalnog sistema, i u novoj objektivnosti, kroz pogled najčešće muških umetnika, pokušaće da se uspostavi kontrola nad njom kreiranjem narativa o njoj. Želja im je bila da ovladaju nemirima vremena u kojem su živeli, socijalnim nepogodama, ekonomskim problemima, koji su kao taman oblak stajali nad glavama ne samo intelektualaca i kreativaca Vajmara već i iznad svakog čoveka koji se u tom sistemu nalazio. Tu nadmoć bi dobili potčinjavanjem ženske pretnje i impotencije koju ona nosi sa svojim feminizirajućim, subjektivnim pristupom (McCormick 2007, 51).

Tipologija žena u *Novoj objektivnosti* bila je ukorenjena u dubokom seksizmu umetnika koji su kreirali diskurs oko ženskih likova. Predstavljala je heterogenu kolekciju ideja i slika, koje su često generalizovane i postavljane u određene lako razumljive kategorije. To se naravno dešavalo nauštrb pojedinosti ženskog iskustva koje je umelo da bude konfliktno i nekompatibilno za jednu lako svarljivu, univerzalnu predstavu određenog tipa žene. Izuzeci su bile umetnice koje su imale bolji uvid u pojedinosti ženskog iskustva, i u svojim delima su zapravo dublje analizirale pojedinosti koje čine kompleksan unutrašnji svet vajmarske žene (Meskimmon 1999, 15).

U seriji *Vavilon Berlin* najčešće se prikazuje muški pogled na ženske likove. Iako je glavna junakinja Šarlota Riter¹ predstavljena kao jedan dominantan i snažan lik, svaki njen postupak zapravo diktiraju izbori, bolje rečeno nedostatak izbora, pred koje je muškarci (kolege, pretpostavljeni, klijenti) stavljaju. Tako je generalno bilo i u Vajmarskoj Republici. Međutim, iako su likovi u seriji vizuelno dominantno prikazani kroz muški pogled umetnika, koji su činili većinu stvaralaca nove objektivnosti, kroz pukotine se prenosi i nasleđe žena koje se nisu nalazile samo na platnu, već i iza njega.

Kako uopšte odrediti tipologiju žena, a ne upasti u već pripremljenu klopku generalizacije njihovog iskustva? U ovom radu pokušaćemo to da izbegnemo fokusirajući se više na prikaz žene kao vizuelnog simbola za različite aspekte Vajmarske Republike, izbegavajući pristup da je to bilo njihovo istinsko iskustvo, budući da često nije. Šta su predstavljali određeni vizuelni tipovi i sa kojim ciljem su oni prikazani, kako u novoj objektivnosti, tako i u seriji *Vavilon Berlin*. Vrlo limitirana tipologija koja će biti razmatrana u radu predstavlja žene koje su bile najzastupljenije u vizuelnom iskazu svog vremena i koje u seriji nose radnju ili ilustruju određene društvene fenomene. Reč je o Novoj ženi, seksualnim radnicama, majkama, plesačicama i kvir ženama.

1 Čiju ulogu tumači glumica Liv Liza Fris (*Liv Lisa Fries*).

Seksualne radnice

Sinonim za drugost i definitivno najzastupljeniji lik u tipologiji Vajmarske Republike je seksualna radnica. Brojni su i raznovrsni načini na koje je ova socijalna akterka prikazana. Najčešće je reč o ekstremima u vidu razvrata, bede ili njene fragmentacije i animalizma. Kako u seriji, tako i u novoj objektivnosti, ona je kao lik sveprisutna i utkana u svaku poru društva. Kao socijalni fenomen prostitucija se pojavila već u ranim fazama Vajmarske Republike, i kao takva predstavljala je simbol sveopštih strahova i anksioznosti o moralnom kolapsu društva koje se nalazilo u haotičnom posleratnom stanju. Seksualne radnice su bile skoro emblematski prikaz opadanja morala u društvu, posebno zato što se verovalo da šire polno prenosive bolesti (*New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933: Exhibition Didactics* b.d., 4). Seksualni rad u javnom narativu gotovo uvek utiče na celo društvo. Međutim, konstantno isključuje i opravdava ulogu kupca, zanemarujući onu ustaljenu frazu da potrebe tržišta diktiraju proizvodnju. Retko kad je u umetnosti mušterija bila demonizovana na način na koji je seksualna radnica bila. Lik prostitutke u novoj objektivnosti nosi beleg komodifikacije. Postavljena više kao predmet koji budi gađenje nego seksualnu požudu, predstavljena je kroz deerotizaciju i dehumanizaciju od strane muških umetnika. U svrhu lakše kontrole nad zastrašujućim fenomenima koje ne razumeju potpuno, u odsustvu ženskog iskustva, zbnunjeni seksualnim uzbuđenjem ali i moralnim gađenjem, projektovali su svoje frustracije i nemire na figuri seksualne radnice.

Prostitutka je predstavljala simbol seksualne slobode, kroz prizmu kapitalističke upotrebe njenog tela, i propast morala i društva kao prirodnog sleda ženskoj emancipaciji (Meskimmon 1999, 28). Kao takva pripala je kategorizaciji moralnog imperativa, to jest loše žene koja želi i traži razvrat pod maskom emancipacije, ona je sušta suprotnost plemenitoj dobroj ženi, zadovoljnoj sa prethodnim uređenjem i njenom predratnom ulogom. Ova oštra podela je samo pojačana prethodnim kontradiktornostima utkanim u njen lik i vizuelnu reprezentaciju: istovremeno zastrašujući predator i patetični plen, seksualno zavodljiva žena i odvratni nosilac bolesti (Meskimmon 1999, 28). Zbog toga je njen lik u velikoj meri zavodljivo dinamičan, budući da se pred posmatračem dela konstantno prepliću osećanja osude i sažaljenja. Međutim, ona je uvek uslovljena time da nikada ne dobije potpuno razumevanje, ona je uvek pod okriljem drugosti. Izuzeci naravno postoje u vidu radova ženskih umetnica, koji iako malobrojni, demonstriraju da se prikazivanju života seksualnih radnica ipak može pristupiti sa empatijom i razumevanjem. To se najbolje uočava u delu Grete Overbek *Prostitutka* (Meskimmon 1999, 24).

Uzimajući u obzir da je navedeno zanimanje jedna od profesija glavne junakinje serije Šarlote Riter, lik se u okviru scena pojavljuje relativno često. Kroz prikaz njenog svakodnevnog života i obaveza prema porodici, koje ona ispunjava

ovim poslom, njenog humora i oštroumnosti, humanizuje se stigmatizovana profesija. Šarlote je u sklopu serije težila da postane inspektorka. Mada se bavila prostitucijom kao vidom preživljavanja, istovremeno je za nju ta profesija bila vid seksualne emancipacije paradoksalnog noćnog života i zabave. Međutim, svi ostali akteri koji se bave najstarijim zanimanjem postavljeni su više ambijentalno, kako bi dočarali vreme u kojem se radnja odvija. U takvim prolaznim kadrovima likovi prenose sve prethodno spomenute odlike grubog i oštrog prikaza prostitutki, kao nuspojave posleratnog perioda, u fleševima nam se predstavlja bogata tipologizacija seksualnih radnica.

Scena koju bismo izdvojili na početku analize javlja se već u drugoj epizodi prve sezone i predstavlja aluziju na jednu od najpoznatijih predstava prostitutki u novoj objektivnosti – slika *Tri žene na ulici*², umetnika Ota Diksa. U delima Ota Diksa, prostitutka se javlja kao jedan od glavnih aktera posleratnog društva. *Femme fatale*, ali razvratna i često groteskna, koja preči Vajmarskoj Republici svojim telom i svojom seksualnošću (Hales 2010, 536). Ona je često prikazivana kroz ekspresionističku distorziju tela (Meskimmon 1999, 30), da bi se na taj način jasnije iskazala zavodljivost njenog zanimanja, ali i egzibicionizam koji sa sobom povlači. To nije izostavljeno ni u delu *Tri žene na ulici*, koje predstavlja žensku figuru kao svojevrsnu karikaturu. One su robovi svog tela i ovaploćenje dekadencije u doba neizmerne bede. Kao akteri, one same nameću da se posmatraju kao objekti podsmeha i sažaljenja. U prikazima prostitutki iz ovog perioda, posmatrača dela često postavljaju u ulogu kupca usluga seksualnih radnica, sa sigurne distance, čime mu se nameće svojevrsna bezbednost u voajerskom pristupu. Slike nove objektivnosti, a posebno one Ota Diksa, predstavljaju jedan uzbudljiv i dinamičan narativ u koji posmatrač ulazi usred radnje, i na delu ima sve alate da donese svoj sud o akterima na platnu. Zbog same prirode umetničkog pravca u kome su stvarali, taj sud je često negativan i sagledavan iz perspektive nadmoći posmatrača koji može samo gledati i osuditi/sažaljevati ove žene. Iz Diksove perspektive, posmatrač je otuđena i ugrožena, najčešće muška figura (Meskimmon 1999, 35), koja stoji ispred urbanizacije i rapidnih promena na koje se ne može navići. Telo prostitutke je mesto borbe, fragmentovano, nasilno, simbol rata i novog života u Berlinu. Upravo se ta paralela može i povući između kadra iz serije³ i dela *Tri žene na ulici*. U sklopu kadra izdvojenog iz druge epizode prve sezone, vidimo dinamičnu scenu u kojoj glavni lik Gereon Rat⁴ prolazi kroz metro. On predstavlja idealnog posmatrača jedne ovakve predstave. Detektiv koga je rat osakatio prolazi pored nečega što direktno aludira na posleratne posledice – porast prostitucije. U procesu vizuelne analize i komparacije scene serije i dela, mogli smo da uočimo prve podudarnosti ispoljene u kolorističkim rešenjima. Primećuje se identična obojenost prostora žutim tonom, potom zemljane boje reklamnog materijala u

2 Oto Diks, *Tri prostitutke na ulici*, 1925, ulje na platnu, slika je dostupna na adresi: <https://www.wikiart.org/en/otto-dix/three-prostitutes-on-the-street-1925>

3 Druga epizoda prve sezone, 20 minuta i 40 sekundi

4 Čiju ulogu tumači Folker Bruh (*Volker Bruch*).

drugom planu i, naravno, osvetljenje veštačkim svetlom nove metropole. U pitanju je javni prostor u kome se čeka naredna mušterija. Obe scene sadrže predstave triju žena, koje su kompoziciono, odevno i po položaju koji zauzimaju vrlo slične. One odišu drugošću, u raznolikim odelima koja kao da ne pristaju kako treba, vrebaju svoj plen, što je naglašeno Diksovom animalističkom obradom njihovih lica. Iako na Diksovoj slici prva figura s leve strane, nije seksualna radnica, već „dobro očuvana žena” sa malim psom, koja diže nos nagore, ona je prikazana sa skoro podjednako oštrom osudom, kao neko ko na manje iskren način dobija svoj novac. U sceni iz serije *Vavilon Berlin* sve tri akterke su ipak seksualne radnice, podjednako tašte i samouverene kao i na slici. Izdvojili smo ovaj primer kao paradigmatički prikaz pogleda na prostituciju u novoj objektivnosti, ali i u seriji *Vavilon Berlin*. U oba medija prisutni su elementi nakaradnosti u prikazivanju prostitutki, ali takođe i osećaj svakodnevnog, uobičajenog. Prostitutke su u ovim dvema scenama prikazane u skladu sa onim što su bile, samo jedan od mnogih socijalnih činilaca Vajmarske Republike. Ubacujući u seriju Gereona kao posmatrača ovog fenomena, u gledaocu se budi alarm da bi trebalo da ima stav o ovom pitanju, što je upravo ono što je Diks želeo da postigne svojim delima.

Sledeći primer seksualne radnice je znatno drugačiji od prethodno izdvojenog. To je pristup koji ne stremi idealizaciji ni osudi, i nema skoro nijednu od prethodnih naznaka da je u pitanju seksualna radnica (Salsbury 2008, 27). Reč je o delu Rudolfa Šlihtera pod nazivom *Margo*⁵. Na ovom delu predstavljena je Margo kao kontrateža svojim hiperseksualizovanim koleginicama. Ona stoji u beloj bluzi i tamnoj suknji, uniformi neodvojivoj od kancelarijskih radnica, sa jednom rukom opuštenom na boku i drugom kojom drži cigaretu. Margo gleda van platna, kroz nas (Scheuerlein 2018, 54). Margo je figura prikazana sa empatijom, kao žena radničke klase teških kapaka koji aludiraju na težinu njenog zanimanja (Scheuerlein 2018, 54). U njenom predstavljanju nema dekadentnog zavodjenja, ali postoji simbolički potencijal prikaza socijalnog kolapsa koji dovodi do ovih novih „žrtava” modernog društva. Iako na ovom delu nije prisutna mizoginija, a ni eksplicitna predstava posledica seksualnog rada, tu su drugi indikatori koji aludiraju na to da ovo delo ipak nije samo neutralan, saosećajan prikaz starije prostitutke. To se najviše ogleda u simbolima emancipovane žene sa početka dvadesetog veka. Kratka frizura i cigareta, koji su možda najpoznatiji indikatori modernosti i slobode, predstavljaju tada popularnu misao da je prostitucija prirodan sled za žene koje teže nezavisnosti, i najčešće se takve figure povezuju sa promiskuitetnošću (Salsbury 2008, 27). Međutim, pored malo jače nanesene šminke i prethodno spomenutih simbola *Novo žene*, teško nam je zapravo uopšte i pretpostaviti da je pred nama seksualna radnica. Tu nam se ukazuju i ideološka preklapanja u percipiranju i predstavljanju ovih dvaju „tipova” žene. Iza Margo, u sumornom urbanom krajoliku, nalazi se poster na kome piše *Quo Vadis*⁶, i koji aludira na nesigurnu budućnost države (Pfeiffer

5 Rudolf Šlihter, *Margo*, 1924, ulje na platnu, Stadtmuseum Berlin.

6 Kuda ideš, (lat.)

2017, 32), s tim da se takođe može tumačiti i kao moralizatorska poruka vezana za besperspektivnu karijeru glavne akterke (Rewald et al. 2006, 66). *Margo* je jedinstven primer seksualne radnice koja je prikazana primarno kao ljudsko biće, a ne kao svoje zanimanje. Ona je žena radničke klase, koja je igrom slučaja i prostitutka (Rewald et al. 2006, 66). To se ne može reći i za primer iz serije koji je izdvojen za vizuelno upoređivanje sa ovom slikom. Kadar koji je izdvojen⁷ nalazi se u drugoj epizodi prve sezone i predstavlja prostitutku u momentu kada prilazi da ponudi svoje usluge glavnom liku Gereonu Ratu. Njenom liku se ne pristupa ni približno sa istim nivoom razumevanja i empatije kao liku na slici *Margo*. Njena odeća je seksipilnija, ona je aktivna u svojoj komunikaciji sa glavnim likom. Predstavljena je u komičnom svetlu, bliže parodiji zavodjenja nego pravom zavodjenju. Međutim, neizbežno je primetiti brojna preklapanja koja čine ove dve scene vizuelno sličnim. Obe akterke imaju kratku frizuru, starije su i prate istu modu u šminkanju, koju čine rumenilo i crveni karmin. Pored toga, zajednički element jeste položaj u kojem se nalaze njihova tela – obe u jednoj ruci drže cigaretu, dok im se druga ruka nalazi na boku. Iako je jedna predstavljena po uzoru na radničku klasu, a druga jasno nosi odeću pripisanu njenom zanimanju, obe predstavljaju jasne posledice posleratnog doba za žensku ulogu i zanimanja. Prostitucija je nešto što može bilo kome da se „desi” u periodu ekonomske nestabilnosti, sa malobrojnim održivim poslovima za žene i sa istovremeno velikom potražnjom seksualnih usluga. Kao jednu od definišućih sličnosti obe scene, važno je napomenuti simbole *Nove žene*, čija je emancipacija u javnom diskursu bila neodvojivo povezana sa prostitucijom jer se smatralo da put slobodne žene vodi direktno do seksualnog rada.

Seksualna radnica je ključni činilac vizuelne poetike nove objektivnosti, ali i akterka u seriji *Vavilon Berlin* koja ilustruje socijalnu situaciju Vajmarske Republike. Kroz izbor dela i kadrova prikazanih u ovom radu, mogli smo uvideti kolika je moć njenog prisustva u društvu, i koliko je zanimljivu uloga koju ona nosi. Valter Benjamin ističe prostitutku kao dijalektičku predstavu prodavca, ali istovremeno i robe (Benjamin 1969, 170). Kroz njene različite forme, videli smo je u ulozi žrtve društva i razvratnice, i to su samo neki od pregršta pojava oblika ove suštinske figure za razumevanje Vajmarske Republike.

Majke

Nasuprot prostitutki, koja stoji na jednoj strani spektra, nalazi se predmet analize sledeće tipologije, majka. Devijacija seksualne radnice bila je samo još više uvećana kada se postavila nasuprot čistoti i napaćenosti figure majke. U tom sistemu polariteta sa jedne strane nalazi se dobro, vezano za dom, i zlo, vezano za javni prostor (Meskimmon 1999, 29). Majke su često predstavljane kroz modele

⁷ Druga epizoda prve sezone, 20 minuta i 54 sekunde

deseksualizacije: one pate, žrtve su sistema i treba ih sažaljivati, dok su, sa druge strane, prostitutke seksualizovane do tačke odvratnosti i jako retko prikazane sa empatijom (Meskimmon 1999, 30). Uprkos jasnoj vizuelnoj podeli u tipologiji majke i prostitutke, u realnosti mnoge majke su se bavile seksualnim radom kako bi se izdržavale u teškim ekonomskim uslovima. Serija *Vavilon Berlin* je vrlo uspešno prikazala ovu socijalnu strukturu, posebno kroz lik Muti⁸ koji se javlja u trećoj epizodi prve sezone. U sklopu radničke klase, granica između majke i prostitutke bila je praktično nepostojeća, a žene iz te socijalne grupe mogle su se okrenuti prostituciji u periodima finansijskih teškoća, a da se ne ugrozi njihova socijalna pozicija žene, majke i radnice na tržištu rada (Meskimmon 1999, 31). Međutim, u pravcu nove objektivnosti ne nailazimo na isto nijansiranje kompleksnosti ovog lika. Figura majke bila je monolitni simbol žene. Ona je definisana kroz svoje odnose sa muževnim socijalnim strukturama, dok je individualno iskustvo retko imalo noseću ulogu u delu (Meskimmon 1999, 76).

Početak razvoja figure majke kao jedne od ključnih ličnosti u Vajmarskoj Republici zapravo se može locirati nakon ujedinjenja Nemačke, sa jačanjem nacionalne ideje koja je to pratila. Majčinstvo je bila najznačajnija uloga koju je žena mogla da iznese zbog potrebe za rastom populacije (Vangen 2009, 25). Ta uloga će s vremenom sve više dobijati na važnosti budući da je Nemačka podnosila velike gubitke populacije u Prvom svetskom ratu. Shodno tome, pitanje majčinstva postalo je političko pitanje, gde se radilo na podsticanju žena da rađaju što više dece (Vangen 2009, 25). „Politika majčinstva” služila je kao jedan od alata da vrati žene u svoju predratnu poziciju. Naime, u toku Prvog svetskog rata, dok su muškarci bili na frontu, žene su zauzele dominantnu ulogu u održavanju zemlje, a kada se rat završio, bilo je od ključnog značaja da se vrati balans muškog i ženskog principa kao jedini način da se stabilizuje nemačka država (Ankum 1995, 172). S druge strane imamo i ideološku komponentu, naglašavanjem ženstvenosti i majčinstva trebalo je boriti se protiv novog talasa, androgene, opasne, seksualno oslobođene i nezavisne Nove žene, koja može obrisati jasno definisane granice muževnosti i ženstvenosti (Ankum 1995, 172).

Prikazivanje majke u vizuelnoj poetici nove objektivnosti bilo je vrlo limitirano i uglavnom je nosilo moralizatorsku poruku. Predstave majčinstva često su svođene na klasičnu „Bogorodica i dete” vizuelnu formu, ili na politizovanu, siromašnu, jadnu majku sa gladnim detetom (Meskimmon 1999, 77). Vredno je zapaziti taj manjak diverziteta predstava majčinstva, posebno kada se osvrnemo na pluralitet predstava prostitutki, u kome vidimo da je pitanje uloge majke u društvu bilo jedno od retkih povodom kojih su se slagale i levica i desnica. Majka je stajala kao simbol stabilnosti, požrtvovanja, morala i iskonske ženske prirode, i u toj prirodnoj vizuelizaciji uvek bi se naglašavao njen brižan odnos sa detetom, kao nešto predodređeno i urođeno. Upravo taj narativ oko ženske prirode unapred određene njenom mogućnošću da rodi ključan je za održavanje patrijarhalnih

8 Preplitanje majčinske figure i seksualne radnice je poentirano time što Muti izbacuje decu iz kuće kada joj dođe mušterija.



Oto Diks, *Majka sa detetom*, 1921, ulje na platnu, 81 x 120 cm, Galerija novih majstora, Drezden. Delo je u javnom domenu (Public Domain).

struktura, i time je bio propagiran u vizuelnoj umetnosti (Meskimmon 1999, 77). Vajmarskom društvu su bile potrebne žene koje će ispuniti reproduktivne obaveze, ali i učestvovati u radničkoj klasi. Tako je političko i javno interesovanje za reproduktivna pitanja žene retko kada zapravo imalo veze sa moralnim pitanjima, a mahom je bio način da se kanališe ženska seksualnost u kategorije gde može biti najkorisnija i funkcionalna (Ankum 1995, 172).

Kako je društveno interesovanje za majčinsku figuru početkom dvadesetog veka raslo, tako je postajalo i sve prisutnije u vizuelnim umetnostima. Dela na kojima su se prikazivale majke i deca bila su česta pojava u periodu između 1918. i 1933. i, uprkos stilskoj raznovrsnosti, spona koja je povezivala ova dela bila je namera umetnika da svoja politička i društvena uverenja prikaže kroz simbol majke (Vangen 2009, 25). Nažalost, kada se pogleda vizuelno podražavanje nove objektivnosti u seriji *Vavilon Berlin*, nemamo onoliko direktnih kadrovskih referenci kao u slučaju seksualnih radnica, ali ih imamo u konceptualnom

smislu. Naime, iako su primeri majki u delima nove objektivnosti brojni, oni su često vrlo ispozirani, posebno kada su u pitanju građanski portreti koji predstavljaju skoro najveći deo predstava majčinstva, a kako je igrana serija medij koji podrazumeva neposrednost i pokret, retko nailazimo na identična vizuelna preklapanja. Međutim, ono što se na najdirektniji način prenosi u seriji *Vavilon Berlin* jeste sentiment i narativ koji je pratio i dela nove objektivnosti, kao i jasna podela na dva dominantna tipa majke: oličenje brižnosti i majčinstva, što je najčešće prikazivano kroz građansku klasu, i napaćenost i namučenosť majki radničke klase. Uprkos manjem broju direktnih vizuelnih referenci, izdvojili bismo par dela za koje ipak smatramo da se uklapaju u ovu binarnu tipologizaciju sveprisutnog majčinskog lika.

Specifično za umetnički opus Ota Diksa je broj dela posvećen majčinskoj figuri, često prikazan kroz „leve” političke ideale (Vangen 2009, 25). Upravo delo koje ćemo sada analizirati spada vrlo jasno u tu kategoriju. Reč je o slici *Žena sa detetom* koja predstavlja ovaploćenje loših životnih uslova za radničku klasu u Vajmarskoj Republici. Njihov status odaje jednostavna, monohromna odeća i industrijsko okruženje, gde je živela siromašnija, radnička klasa, ali ono što još više

naglašava njen društveni položaj je fizički izgled žene na ovom delu (Vangen 2009, 26). Bolešljiv izgled i odsutan pogled (Koeppell 2004, 720), u paru sa koloritom samog dela, odaju utisak težine, teških fizičkih uslova njihovog radnog okruženja, nemaštine, i odgajanja dece u toj nemaštini. Ova slika odstupa od idealne, prirodne predstave majčinstva. Osećanje koje prevladava na delu nije majčinska toplina, već umor, i upravo je u tome suština. Diks je koristio figuru majke, kao ličnosti koja već ima snažan ideološki karakter i predstavlja važnu temu za nemačku naciju, kako bi skrenuo pažnju na loše životne uslove siromašnih. Fizička prenatrženost likova je jedan od glavnih alata kojima se Diks koristi u prenošenju svojih socijalno angažovanih poruka, i to se primećuje na delu *Žena sa detetom*. Majka više liči na duha nego na Madonu, izglednala, sa naglašenim venama, ona okupira posmatračevu pažnju i mami sažaljenje. Trudna i premorena, nosi dete na vrhu stomaka, kao dodatno naglašavanje očajne situacije u kojoj se nalazi (Vangen 2009, 27). Na ovom delu nailazimo na sve motive koji istorijski izazivaju snažne emocije kod posmatrača, deca u lošoj situaciji, namučena majka, i u tome Oto Diks apsolutno briljira, stvarajući nam snažnu i deskriptivnu sliku patnje nižih socijalnih slojeva u posleratnom društvu, kojima treba naša empatija i pomoć. Na vrlo slične elemente nailazimo i u kadru⁹ serije *Vavilon Berlin*. Pored koloritskih i ambijentalnih formalnih preklapanja, primećujemo skoro identičnu obradu tela majke kao na delu. Ona je izuzetno mršava, izglednala i bleđa, vidimo da je šminkom naglašen umor koji oseća. U rukama nosi dete i uočava se da je skoro svaka pomenuta stavka pri opisivanju dela *Žena sa detetom* ponovljena u ovom kadru sa velikim uspehom. U seriji će takođe, kao i na umetničkim delima, koloritski i šminkerski biti vizuelno odeljeni tipovi majke koji pripadaju građanskoj klasi od onih koji pripadaju radničkoj klasi.

Sledeća vizuelna referenca predstavlja lik koji je oličenje uglađene, brižne majčinske figure. To je lik Irmgard Bende,¹⁰ supruge jednog od glavnih ljudi berlinske policije. Na mnoge načine Irmgard Bende vizuelno podražava modele idealnog majčinstva uspostavljenog u novoj objektivnosti i brojni su primeri da se u njenoj odeći, frizuri i drugim aspektima može naći uzor u Dikovim slikama porodične, građanske idile. Međutim, u sklopu analize majke, u ovoj glavi bi trebalo izdvojiti jednu figuru koja se pojavljuje u novoj objektivnosti, mada ni izbliza toliko često kao na građanskim portretima majki urađenih po uzoru na Madonu. U pitanju je figura majke kao udovice. Iako je predstavljanje majke i „ženskih tema” već neko vreme bilo prihvatljiv model za umetnice, sa krajem Prvog svetskog rata i početkom Vajmarske Republike, sa promenom socijalne uloge žena činilo se da se sprema i nova etapa za žene u umetničkim sferama, budući da su imale direktniji pristup edukaciji na likovnim akademijama (Beaven 2019, 725). To je, u spoju sa sve popularnijom *Frauenkultur*-om¹¹ i diskusijom o majčinstvu u javnom mnjenju, dovelo do čestog predstavljanja domaćica i majki od strane umetnica (Beaven 2019, 725). Moramo napomenuti da nije u pitanju simplifikovano predstavljanje

9 Četvrta epizoda treće sezone, 26 minuta i 48 sekundi

10 Ulogu tumači glumica Žanet Hajn (*Jeanette Hain*).

11 Ženska kultura, (nem.).

figure majke, kao nešto tematski prirodno predodređeno umetnicama, već je u pitanju bila navigacija kroz mitologizaciju majke i iskustva majčinstva, jer su jedino žene mogle proći kroz taj fenomen i socijalno i lično. Iz te dualnosti, izaći će brojna dela ženskih umetnica, koja će često biti i kontradiktorna (Meskimmon 1999, 83), ali i domišljata i introspektivna. Za umetnicu čiji ćemo rad izdvojiti u ovoj analizi, Elzu Henzgen-Dingkun, majčinstvo je bilo ključni činilac njene umetničke prakse (Beaven 2019, 730). Od početka svoje umetničke karijere fokus joj je bio na ženi, deci, porodici, i isprva je poput mnogih svojih muških kolega eksperimentisala sa korišćenjem ovih simbola u svrhu socijalne kritike, da bi sredinom dvadesetih godina prešla na slikanje srednje klase (Beaven 2019, 732). U delu *Udovica na groblju* vidimo udovicu pod velom kako sa detetom stoji u sumornom ambijentu osušenih grana i grobnih mesta (Beaven 2019, 734). Iako jasno vidimo da je figura u žalosti i u teškoj životnoj situaciji, ona je tretirana znatno drugačije od Diksove *Žene sa detetom*. U predstavljanju njenog lika nema prenaglašavanja telesnosti kako bi se naglasila njena situacija, već imamo jedan nijansirani prikaz dobrostojeće žene. Možemo pretpostaviti da je, po načinu odevanja, ali i po držanju i obradi njenog lika, u pitanju žena građanske klase. Kada stavimo figuru sa dela nasuprot liku Irmgard Bende,¹² vidimo isto dostojanstveno držanje u trenucima tuge, kao i da



Elza Henzgen-Dingkun, *Udovica na groblju*, 1928, ulje na kartonu, 71 x 98 cm, inv. broj 24906 © Muzeumsberg Flensburg.

se u seriji dosledno pratio način odevanja žena u žalosti. Iako nam to nije prikazano u ovom kadru iz serije, znamo da je Irmgard Bende ostala bez muža i ćerke, i da joj je trenutno jedino sin ostao živ. Odatle se upravo mogu izvući i narativne paralele sa samim delom. Ova slika je izdvojena kao interesantan primer obrade lika majke kroz ulogu udovice, s obzirom na to da je u seriji svaki majčinski lik koji pripada srednjoj klasi istovremeno i udovica, da li zbog rata ili nadolazećeg nacizma. Kroz figuru udovice i majke istražuju se sve prethodno pomenute „urođene” i „prirodne” komponente ženskog iskustva, sa akcentom na pristupu obradi likova u maniru Bogorodice, sa neograničenom ljubavlju, koja podnosi velika stradanja i zadržava svoju „žensku snagu” i prirodu.

Pun teret ženskog iskustva ogleda se kroz nerealna očekivanja od jedne majčinske figure. Ono što stvara dinamiku u sklopu nove objektivnosti jeste spretno

12 Druga epizoda treće sezone, 11 minuta i 40 sekundi

manevrisanje kroz socijalno uspostavljene binarne strukture, između razvratne prostitutke i namučene majke, žene koje izgledaju kao da su na ivici smrti, a u sebi nose život, i naravno istraživanje idealnog potencijala koji svaka žena ima u sebi, da bude bezgrešna Madona. Sve te aspekte na različite načine istražuju umetnice i umetnici u sklopu ovog pravca, a serija, kao što smo mogli videti iz navedenih primera, dosledno prati, i vizuelno i narativno, ova dinamična socijalna pitanja.

Plesačice

Žena je bila dominantna figura u vajmarskom svetu popularnog plesa i njena važnost u toj sferi se mora posebno naglasiti. Fascinacija ženske populacije usmerena ka plesačicama i glumicama indikovala je određenu slobodu da žene mogu uživati, do određene mere, u predstavama ženske seksualnosti (Meskimmon 1999, 50). U nastupima ekspresionističkog plesa, pa čak i u manje formalnim ambijentima u kojima bi muškarci i žene zajedno igrali, žena je bila glavni nosilac uloge plesača, i neretko bi se i u reklamama i časopisima ona koristila kao ikona berlinske popularne kulture (Funkenstein 2005, 164).

Kada posmatramo tipološki figure plesačica, moramo početi sa najrevolucionarnijom ličnošću među njima, Anitom Berber. Ona je predstavljala simbol nove seksualno oslobođene žene, i tako je i živela. Pojavljivala se u filmovima, časopisima i umetničkim delima, od kojih je možda najpoznatije njen portret koji je uradio Oto Diks. Anita Berber je živela dinamičan život, ispunjen drogom, seksom i alkoholom, i često se u svojoj umetničkoj praksi igrala sa likom prostitutke i Nove žene, dok bi publika pomno pratila kako njen javni, tako i privatni život (Meskimmon 1999, 52). Tokom dvadesetih godina dvadesetog veka, bila je podjednako poznata po svom seksualnom egzibicionizmu u berlinskoj gej andergraund sceni, kao i po svojim plesničkim i glumačkim sposobnostima (Meskimmon 1999, 51). Konzervativnije struje Berlina su na Berber gledale kao na vrhunac ženske sebičnosti, u kojoj ona stavlja svoje želje i htenja nauštrb muškom zadovoljstvu (Hales 2010, 541). Kao naga plesačica, bila je karakterističan učesnik na plesnoj sceni Berlina, s obzirom na to da njene igre često nisu bile podređene muškom pogledu. Naprotiv, Berber je predstavljala kompleksnu, čak i preteću predstavu oslobođene ženske seksualnosti. Dakle, ekspresivne plesačice, poput Anite Berber, koristile bi slobodu pokreta da prenesu svoju slobodu misli i time hipnotišu publiku.

Zašto je za nas Anita Berber važna u kontekstu ovog rada? Zbog toga što u njenom igranju, ne samo sa formom plesa već i sa rodnim ulogama, vidimo revolucionarni pokretački duh Nove žene u Vajmarskoj Republici. U fotografiji Ernsta Šnajdera koja prikazuje Anitu Berber¹³, uočavamo napuštanje tradicionalnih koncepcija ženstvenosti i poigravanje sa rodnim ulogama. Kroz utilizaciju identifikatora roda ona istražuje žensku seksualnost i uzima moć maskuliniteta u

13 Ernst Šnajder, *Anita Berber sa monoklom*, 1921, fotopapir.



Fotografija sa snimanja serije *Vavilon Berlin*. Fotografiju ustupili © X Filme Creative Pool GmbH/ARD Degeto Film GmbH/Das Erste/Sky Deutschland/Beta Film GmbH © Foto Frédéric Batier

svoje ruke. Ovaj model, serija preuzima vrlo uspešno sa likom Svetlane Sorokine.¹⁴ Kroz narativni tok serije, ona je prikazana kao ovaploćenje Nove žene, koja ide mimo ustaljenih konvencija ženstvenosti. Kroz poznavanje socijalnih struktura, i svesti o njihovim slabostima, ona preuzima različite uloge: od žene u nevolji koja treba biti spasena, preko revolucionarke, pa do zabavljačke muževne figure. U njoj prepoznajemo tu pripisanu sebičnost Novih žena, koje teže ostvarivanju ličnih ciljeva nauštrb muškarcima koji ih okružuju. Paralela između kadra iz serije¹⁵ i fotografije na kojoj je prikazana Anita Berber je vrlo jasna. U ovom preplitanju vizuelnih motiva nema jasnih preklapanja u vidu okruženja ili kolorita, ali je zato prisutna spona koja spaja ove dve zabavljačice. U pitanju je gest koji prkosi dobro uspostavljenom normiranom ženskom iskustvu i, barem kroz vizuelni jezik, privsjaja simbole moći vezane za muškarce.

Pored Anite Berber, koja je svojom sirovom seksualnošću i hipnotičkim plesom uzdrimala noćni život Berlina, imamo još jednu figuru plesačice koja je bila vrlo značajna u kontekstu cele Evrope, a to je Džozefin Bejker. Iako je ona bila pretežno vezana za Pariz, postigla je veliku popularnost u Berlinu i dostigla status „zvezde”. „Zvezde” su bile produkt masovnih medija i ikone svog vremena (Meskimmon 1999, 187). U skladu s tim, brojne umetnice, poput slikarke Žan Mamen i fotografkinje Lote Jakobi, preuzeće temu poznate ličnosti u svom radu (Meskimmon 1999, 50). Brojne fotografije i dela inspirisana Džozefin Bejker

14 Ulogu tumači glumica Severija Janusausjaite (*Severija Janusauskaite*).

15 Druga epizoda prve sezone, 33 minuta i 7 sekundi

ukazuju nam na njen značaj u masovnoj kulturi, međutim, njena popularnost je takođe bila ukorenjena u principu „drugosti“. Kao Afroamerikanka njen seksualizovan pristup plesu povezivao se sa rasističkim konotacijama seksualne primitivnosti (Meskimmon 1999, 50). Percepcija „seksualne degeneracije“ često je bila vezana za rasnu i versku drugost, a konotacije koje bi bile pripisane crnim ženama su bile uzbudljiva, urbana i primitivna, dok bi, na primer, za jevrejski identitet bila povezana tropa homoseksualne žene (Meskimmon 1999, 102). Kada uzmemo ovo u obzir, nije ni čudo što je najpoznatiji plesni nastup Džozefin Bejker bio onaj u famoznom kostimu od banana. Ovaj kostim i performans potvrđuju sve unapred spremne predrasude o „crnačkoj seksualnosti“ i plemenskoj kulturi. U seriji *Vavilon Berlin* ne nailazimo na pastiširanje lika Džozefin Bejker, ali zato nailazimo na dosledno prenošenje njenog ikoničnog kostima.¹⁶ Pre nego što obuhvatimo formalnu analizu, skrenuli bismo pažnju



Džozefin Bejker u „banana“ kostimu, Foli Beržer, Pariz, 1926. Delo je u javnom domenu (Public Domain).

pri komparativnoj analizi dvaju prizora na promenu koja se odvila u prethodnih sto godina po pitanju rasne senzitivnosti. Kako je ovaj kostim u svom izvornom kontekstu nastajanja imao jasne veze sa rasnim identitetom Džozefin Bejker, u ovom reintegrisanom kontekstu taj kostim nose belkinje. Naravno, to se može pripisati čistoj popularnosti kostima prenesenog kroz brojne masovne medije, ali takođe u sklopu savremenog društva, bilo bi vrlo problematično prikazati jedan takav kostim na ženi tamne puti. Ukoliko se vratimo na izvorni materijal, fotografiju Džozefin Bejker u Parizu dok nosi kostim od banana, uočava se popularnost slika plesačica u celoj Evropi. Plesačice su bile reprezentativni modeli nove *Körperkultur*-e.¹⁷ Njihova zanosna i mišićava tela bila su prikazana u estetizovanim predstavama ženske seksualnosti, dostupna u ženskim časopisima (Meskimmon 1999, 188). To nam ukazuje na ono što smo prethodno napomenuli, da se kroz primere „selebriti kulture“ primećuju slike ženske seksualnosti koje nisu bile rezervisane samo za muški pogled, već su bile namenjene i ženama kao predmet potencijalne identifikacije sa fotografisanom osobom, ali i žudnjom za onim što ih razdvaja (Meskimmon 1999, 188). Rekli bismo da je u seriji *Vavilon Berlin* ovaj kadar zapravo

16 Druga epizoda, prve sezone, 36 minuta

17 Kultura tela, (nem.).



Fotografija sa snimanja serije *Vavilon Berlin*. Fotografiju ustupili © X Filme Creative Pool GmbH/ARD Degeto Film GmbH/Das Erste/Sky Deutschland/Beta Film GmbH © Foto Frédéric Batier

direktna referenca na određeno umetničko delo i socijalni fenomen Vajmarske Republike. Naime, od samog položaja plesačica u seriji, preko odeće, frizure i šminke, direktan je poziv na fotografiju Džozefin Bejker. Kada uparimo to sa ambijentom noćnog kluba, gde zapravo peva lik koji se poziva na Anitu Berber, vidimo jedan kompleksan konglomerat simbola blistavog noćnog života Vajmarske Republike, gde serija ima jednu od svojih najilustrativnijih i uspešnijih sekvenci za prenošenje posebnog osećanja Vajmara.

Nova žena

Ličnost koja se provlačila kroz sve prethodno pomenute kategorije ženskog iskustva je Nova žena. Ona je mogla biti i majka, prostitutka, stenografinja, plesačica, sportiskinja, ona nije bila vezana za svoju tipologiju zanimanjem ili socijalnom funkcijom, već vezana uz pomoć pregršta simbola koji su je činili svojstvenim fenomenom za Vajmarsku Republiku. Takođe, ova kategorija je neodvojivo vezana za glavnu junakinju serije *Vavilon Berlin* Šarlotte Riter, koja predstavlja svu kompleksnost ove figure.

Tokom dvadesetih godina dvadesetog veka, žene u Nemačkoj su sve više gravitirale ka urbanim centrima u potrazi za zaposlenjem i nezavisnošću. Termin *Nova žena* potekao je iz nemačkih novina i predstavljao je fenomen žene koja zrači



Fotografija sa snimanja serije *Vavilon Berlin*. Fotografiju ustupili © X Filme Creative Pool GmbH/ARD Degeto Film GmbH/Das Erste/Sky Deutschland/Beta Film GmbH © Foto Frédéric Batier

aurom radikalne modernosti i nove vajmarske kulture (Nero 2014, 41). Nastanak lika Nove žene nije bio uslovljen primarno modnim trendovima masovne kulture, koliko je bio direktno vezan za ekonomske promene koje su dovele žene u velike gradove zbog potrage za poslom (Meskimmon 1999, 171). Međutim, uključivanje žena u radničku snagu bilo je žustro debatovano pitanje, i dalje se strahovalo šta će se desiti sa socijalnom strukturuom kada žene napuste privatnu sferu i postanu aktivni činiooci javne sfere. Za Novu ženu se vezuje limitiran broj zanimanja, uglavnom su to bile pozicije poput sekretarice, daktilografinje i prodavačice. Iako su ti poslovi bili manje plaćeni nego oni u fabrikama, ova zanimanja su sa sobom nosila bolji socijalni status (Meskimmon 1999, 173). Kada smo definisali poslovne okvire Nove žene, ostaje nam da se zapitamo koji je značaj Nove žene za masovnu kulturu. Najprepoznatljiviji vizuelni činiooci Nove žene su direktno vezani za sve prisutniju kulturu konzumerizma u Vajmarskoj Republici. Zahvaljujući ženskim časopisima, reklamama i bioskopu, moda, šminka i frizure bile su dostupnije širem broju ljudi (Meskimmon 1999, 178). U pokušaju da se žena diferencira od muževne visoke kulture, forme masovne kulture bile su definisane kao žensko interesovanje, čime su ponovo bile stavljene u kategoriju drugosti (Meskimmon 1999, 179). Ovaj čin uopšte nije slučajnan. Već smo upoznati sa postojanjem predispozicije da modernizam počiva na muškom principu genija koji koristi ženu samo kao simbol za društvenu kritiku. Nova žena je predstavljala

snažan simbol, koji možda nisu mogli da kontrolišu, i time je bilo mnogo lakše ubaciti je u jednodimenzionalnu stereotipizaciju praznoglavog konzumenta popularne kulture, čime bi joj se oduzeo potencijal i emancipatorska snaga (Meskimmon 1999, 180). Bilo bi banalno predložiti da je Nova žena isključivo produkt nove konzumerističke kulture Vajmarske Republike. Realna situacija jeste da su podjednak učinak u stvaranju figure Nove žene imali radni uslovi i masovna kultura (Meskimmon 1999, 178). Promena u uslovima rada i života manifestovala se kroz promene u modi i masovnoj kulturi, jedno je bilo neodvojivo od drugog, i u tom međuprostoru konstruisao se novi rodni identitet žena.

Nova žena je, dakle, mlada, nezavisna, urbana, moderna ikona svog doba (Meskimmon 1999, 163) i kao takva bila je jedna od glavnih tema umetničkih dela nove objektivnosti. Slikari i fotografi često bi se opredelili da prikažu ovu kompleksnu figuru čiji su fizički izgled definisali androgenost, kratko ošišana kosa, muška odela i obavezna cigareta među prstima (*New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933: Exhibition Didactics* b.d., 12). Svi ovi simboli služili su da posmatraču aludiraju na njenu nezavisnost. Kako su odlike Nove žene toliko jasno uspostavljene, vizuelna analiza biće ograničena na samo prepoznavanje ovih elemenata u delima nove objektivnosti i u seriji *Vavilon Berlin*.

*Žena crvene kose*¹⁸, umetnika Ota Diksa, nosi sve vizuelne elemente po kojima je umetnik već dobro poznat, telesna distorzija koja svoje korene vuče još iz ekspresionističkog slikarstva, snažan kolorit i blago karikiranje lika. Diks predstavlja portretisane figure bez stega konvencionalne lepote i naglašava njihovu subjektivnost u svrhe istraživanja socijalnih konstrukcija. Na svom poznatom portretu novinarkе Silviје fon Harden, on predstavlja Novu ženu kroz manir koji je, prema mišljenju Hala Fostera, istovremeno slavi i ismeva (Foster et al. 2016, 230). Isti manir zapažamo i na ovom delu, gde je crvenokosa Nova žena prikazana sa kratko ošišanom stilizovanom frizurom u odeći tipičnoj za izlazak u noćni život. Međutim, u ovom portretu nema snage seksualne oslobođenosti, mršava i pognutih leđa, nju ne definiše snaga njenog prisustva, koliko i nemogućnost da ispuni ulogu snažne Nove žene. Šljokičava haljina, nakit i sređena kosa služe kao snažan kontrast njenom bledom telu i izgadnelom, umornom izgledu. S druge strane imamo lik Šarlotte Riter, u čijem kadru¹⁹ se prate svi formalni elementi koji se javljaju na slici. Međutim, ono što ih razdvaja je pristup karakternoj obradi likova, naime, kako je Diksova crvenokosa devoјka predstavljena kao svojevrсна socijalna žrtva, Šarlota je prikazana sa snagom, seksualnom slobodom i odlučnošću koju mi danas vezujemo za Novu ženu.

Nova žena predstavljala je nov ekonomski, politički, intelektualni, fizički i psihološki tip žene, i kao takva biće jedna od prvih figura koju će sačekati oštra kritika na početku Depresije (Meskimmon 1999, 168). U periodu ekonomske

18 Oto Diks, *Žena crvene kose*, 1931, kombinovana tehnika.

19 Druga epizoda, prve sezone, 39 minuta i 44 sekunde



Fotografija sa snimanja serije *Vavilon Berlin*. Fotografiju ustupili © X Filme Creative Pool GmbH/ARD Degeto Film GmbH/Das Erste/Sky Deutschland/Beta Film GmbH © Foto Frédéric Batier

nestabilnosti, Nova žena kao socijalna pojava polako je potiskivana i kažnjena zbog preispitivanja rodnog identiteta i želje za finansijskom, socijalnom i seksualnom nezavisnošću (Meskimmon 1999, 168). Nova žena je bila zastrašujuća pojava, *femme fatale* koja je imala moć da uništi muškarca putem svoje seksualnosti, i taj strah bio je simptom muške anksioznosti povodom jačajuće moći žene u periodu istorijske krize (Hales 2010, 534). Ona je vrlo značajan akter u analizi tipologije žena u Vajmarskoj Republici, i bila je socijalni i medijski simbol ženske emancipacije kao i androgenizacije vajmarske kulture (Funkenstein 2005, 169). Istovremeno producent, konzument i predmet popularne kulture, predstavljala je nov proces industrijalizacije želja o budućnosti (Foster et al. 2016, 283). Kao takav simbol, provlačila se i kroz sve tipologije u sklopu ovog rada.

Kvir žena i rodna performativnost

Poslednja tipološka grupa ovog rada vezuje se za raznoliku kategoriju žena, ali i onih koji su performativno preuzimali njenu ulogu. Identifikacione markere kvir zajednice u sklopu Vajmarske Republike nije jednostavno inkorporirati u jasnu tipologiju grupisanu po simbolima, što je donekle bio slučaj u prethodnim primerima. Važno je izdvojiti da je vizuelno predstavljanje kvir žena bilo skoro

neodvojivo od vizuelne tipologije Nove žene. Tako da je za ovu grupu, više nego za bilo koju prethodnu, kontekst važan u prepoznavanju i definisanju tipologije.

Seksualna sloboda, koja se javila nakon slabljenja religiozne moralnosti i uspona nauke i sekularnih ideja o pravima individua, svoj zenit dostigla je u godinama između 1918. i 1933. (Marhoefer 2015, 3). Diskursi koji su se javljali u sklopu Instituta za seksualnu nauku i magazini koji su te ideje prenosili javnosti učinili su znatno vidljivijim grupe poput homoseksualaca, biseksualaca i transseksualnih/transrodnih osoba. Publikovanje i distribucija čak triju časopisa namenjenih lezbejkama znatno je doprinela vidljivosti istopolnih veza između žena i njihovom vizuelnom izražaju. Međutim, pravni i društveni kodovi koji su pratili tadašnje teorije o homoseksualnosti tek ponekad priznaju mogućnost istopolnih odnosa između žena. Ako je žena posmatrana kao pasivni predmet muške požude, vrlo je teško zamisliti šta bi bila ženska seksualnost usmerena prema ženi. Tako je lezbijanzam tek 1910. imenovan u nemačkom zakonu (Meskimmon 1999, 202), dok se za mušku homoseksualnost moglo krivično odgovarati i ranije.

Tema „Trećeg roda” postala je važno društveno pitanje koje je s vremenom dobijalo na popularnosti, ali i na kontroverzi (Meskimmon 1999, 200). „Treći rod”, kako ga je imenovao Magnus Hiršfeld, predstavlja androgenu figuru, homoseksualnu osobu koja se nalazi u međuprostoru rodnih normativa (Meskimmon 1999, 199). Žene, koje su nosile nadimak *Garçonne*, imale su dečачke frizure, monokl, odela i cigarete, elementi već viđeni na primeru Nove žene²⁰ (Price 2017, 156). Zbog sveopšte modne popularnosti androgenog stila kod žena, u kome se rodni kodovi zamućuju i spajaju, teško je doći do jasnih tipoloških odrednica kojima bismo vizuelno definisali kvir zajednicu u sklopu umetničkih dela. Androgenost je podjednako bila vezana za brojne predstave Nove žene, koliko i za predstavnice homoseksualne zajednice Berlina. Za razliku od majki, prostitutki, plesačica i Nove žene, lezbejke nisu imale jasne vizuelne markere koji bi odali njihovu poziciju, već su izražene u relaciji sa drugim ženama, u imenovanju dela ili u prepoznavanju istorijske ličnosti koja je predstavljena.

Brojni umetnici, poput Ota Diksa, Rudolfa Šlihtera, Kristijana Šada i Žane Mamen, u različitom maniru istraživali su seksualne supkulture Berlina u svojim radovima (Price 2017, 157). Kristijan Šad se svakako izdvaja kao umetnik koji je ovu temu istraživao kroz nijansirane predstave homoseksualne i trans zajednice. Slike na kojima su predstavljene kvir žene sežu od vrlo intimnih, do hladnih i otuđenih, a slike na kojima vidimo članove trans zajednice poput *Grof Sent Ženoa d’Anekort* istražuju temu rodne nesigurnosti u Vajmaru na način koji je malo umetnika tog perioda uspelo da postigne. Delo izdvojeno za ovaj rad pod nazivom *Dve devojke*²¹ prikazuje dve žene tokom masturbacije. Iako usred seksualnog čina, predstava ne odiše seksualnošću koliko je prikazana kao jedna mehanička akcija (Price 2017, 157). Obe žene, iako su okupirane sobom, orijentisane su prema posmatraču. U

20 Poput primera Diksovog *Portreta Silvije fon Harden*.

21 Kristijan Šad, *Dve devojke*, 1928, ulje na platnu.

sličnom maniru odvija se i izdvojen kadar iz posljednje epizode prve sezone serije *Vavilon Berlin*.²² Preletanjem preko različitih prikaza seksualnosti u ovoj sekvenci, pogled kamere se zaustavlja u jednom trenutku na scenu odnosa između djevu žena u noćnom klubu. Ključna razlika između frejma i izabranog dela jeste sam odnos između akterki, dok na slici one masturbiraju, skoro potpuno odsutne jedna od druge, scena u seriji predstavlja visok stepen involviranosti jer se one nalaze u činu ljubljenja. Međutim, u oba slučaja, koristeći se alatima različitih medija, ove scene jesu namenjene nama kao voajerima. Brojni problemi prate prikazivanje kvir žena, čak i danas, kako se u sistemu rodne binarnosti javlja potreba za preuzimanjem modela „loše kopije” (Butler 1993, 310)²³, u kome se očekuje performativnost heteroseksualnog odnosa. Međutim, u oba primera ženska seksualnost je predstavljena ogoljena od potrebe za performativnim, i dozvoljeno je da se odvija u okvirima samodovoljnosti ženskog homoseksualnog iskustva. Osim toga, vizuelno postoje brojna preklapanja između djevu scena, frizure koje su markeri Nove žene su srodne na slici i u frejmu. Koloritski obe koriste crvenu bazu i u oba slučaja predstavljena je eksplicitnost seksualnog čina. U seriji *Vavilon Berlin* postoje brojni primeri ženskih homoseksualnih odnosa, kako većina likova, ponesena slobodama reprezentativnim za Berlin dvadesetih godina dvadesetog veka, u nekom trenutku eksperimentiše sa svojom seksualnošću. Međutim, teško je naći i definisati vizuelnu tipologiju lezbejskog iskustva bez prisustva druge žene, kako je Nova žena već započela proces asimilovanja androgenih simbola i simbola muškog pola, koji su takođe bili reprezentativni za lik *Garçonne*.

U periodu Vajmarske Republike otvorio se i dijalog oko nove kategorije roda ili seksualnog identiteta, i javili su se prvi primeri ljudi koji se organizuju povodom prava trans populacije. Važno je osvrnuti se na definisanje pojma „transvestita” i šta je on u prethodnom veku predstavljao za ljude koji su se tako identifikovali (Marhoefer 2015, 59). Tokom dvadesetih godina dvadesetog veka termin „transvestit” služio je kao pojam koji je u sebi obuhvatao različita stanja rodne identifikacije koja će tek znatno kasnije biti preispitana. Za svrhe ovog rada, ograničavamo se na termin „drega”, kako on najjasnije komunicira razlaganje rodnih uloga na vizuelne kodove i ne zahteva kontekstualizaciju koja je neophodna za termine poput „transvestit”, „transseksualac” i „transsenzibilna osoba”. Džudit Butler u svom eseju *Imitacija i rodna neposlušnost* izdvaja dreg kao zasebnu kategoriju u kojoj se ne predstavlja imitacija ili kopija „pravog roda”, već se istražuje sama struktura bilo kog rodnog identiteta. Dreg ne predstavlja aproprijaciju po modelu – muškost pripada isključivo muškarcima, a ženstvenost ženama, nakon čega dolazi do inverzije, već da je rod pod vlasništvom kulture koja ga oblikuje (Butler 1993, 312).

22 Osmo epizoda, prve sezone, 36 minuta i 16 sekundi

23 Lezbijski identitet se formira kroz proces koji istovremeno izaziva heteronormativne obrasce i delimično crpi iz njih, uspostavljajući svoju specifičnost unutar i putem tih obrazaca moći. Odnosno, lezbijska seksualnost se oblikuje kroz konfrontaciju sa heteroseksualnim normama i istovremenim usvajanjem tih normi, ali ne kao loša kopija, već kao jedinstvena manifestacija seksualnog identiteta.

Kada govorimo o kvir ženama i njihovoj reprezentaciji, neizbežno je napomenuti umetnicu Žan Mamen i njena brojna dela posvećena ženskom iskustvu. Samo neki od primera žena koje je Mamen predstavljala u svojim radovima su lik *Garçonne*, akvareli u kojima su prikazane intimne razmene žena ili ilustracije aktivnosti u sklopu lezbejskih barova (Sykora 1988, 29). Delo koje se izdvaja, ako govorimo o temi dreg kulture i rodne perforativnosti, svakako je *Bal pod maskama*²⁴, koje sadrži razigranost, karakterističnu za ženske balove koji su često bili priređivani u lezbejskim klubovima. U sklopu ovog okruženja postojale su mogućnosti za istraživanje i izražavanje različitih rodnih identiteta. Maskarada i performativnost, pored zabave, služile su da preispitaju strukture fiksnih rodnih i seksualnih identiteta (Meskimmon 1999, 217). U ovim slučajevima možemo govoriti o performativnosti roda, definisanom od strane Džudit Batler, i razmatrati rodnu diverzifikaciju, bez smeštanja aktera u kategoriju nepromenljive „drugosti”. Delo Žan Mamen se poklapa sa konceptom performativnosti, gde se rodni i seksualni identiteti percipiraju kroz njihovu konstrukciju umesto kroz premisu da su urođeni. Teatralnost vidljiva na ovom delu omogućava razlaganje normativnih rodnih identiteta i stvaranje novih, različitih oblika izražavanja. Iako se ilustracija može posmatrati kroz prizmu „loše kopije” u kome lezbejski par preuzima uloge muževnosti i ženstvenosti, time što se uvodi motiv igre i maskarade dolazi do subverzije. Kroz motiv igre provlače se pitanja povodom rodne „normalnosti” i podrazumevanosti bioloških normativa. Centralna figura u sklopu dela nosi mušku toaletu u vidu odela bez žaketa sa cilindrom, sa usana joj visi cigareta i ona teatralno pozira, usmerena prema posmatraču. Nalazi se u direktnoj komunikaciji sa figurom iza sebe putem dodira, ona predstavlja simbole ženstvenosti, time naglašavajući vizuelnu diferencijaciju roda. U sklopu izdvojenog kadra iz pete epizode prve sezone²⁵ serije *Vavilon Berlin*, centralno je pozicionirana žena sa nacrtanim brkovima. Ona je takođe obučena u mušku toaletu, i iako nije teatralno orijentisana prema posmatraču kao što je slučaj u delu Žane Mamen, podjednako prenosi ideju rodne eksploracije koja je bila prisutna u noćnim klubovima Berlina. Pored srodnog kolorita, ove dve predstave spaja i podeljenost prvog i drugog plana, bliže posmatraču izdvojeni su primeri performativnosti roda koja se u periodu Vajmarske Republike sve više odvaja od biološkog pola. U drugom planu su razigrane predstave plesa i noćnog života. Raznolikost koja odbija da bude fiksirana u jedinstvenu, apsolutnu definiciju lezbijskog identiteta definiše i ilustraciju i izdvojeni frejm, ističući raznolikost iskustava žena prema ženama.

Vajmarska era, sa svojim drag izvođenjima i pristupom masovnim medijima, odigrala je ključnu ulogu u izazivanju društvenih normi, osnažujući pojedince da izvode i istražuju različite identitete. Razgovori o ženskoj seksualnosti u Vajmarskoj Republici udaljili su se od biologije i konstruisanih rodnih uloga, otvarajući spektar novih istraživanja po pitanju roda i pola. Pored toga izdvaja se

24 Žan Mamen, *Bal pod maskama*, 1928.

25 Peta epizoda, prve sezone, 38 minuta i 43 sekunde

i kategorija performativnosti roda, koja u preuzimanju uloga najjasnije komunicira šta vizuelno čini ženski i muški pol. U sklopu serije *Vavilon Berlin*, neretko se javljaju predstavnici kvir zajednice i zabavljači koji se igraju sa rodnim ulogama, čak i više glavnih junaka serije upada u ovu kategoriju. Na primer, Svetlana Sorokina, koja je već spomenuta u sklopu rada, i Gref²⁶, koji pod okriljem kvir klubova ima slobodu da se oblači kao žena. Pored seksualnih radnica i Nove žene, za koje smo napomenuli da se često javljaju u sklopu serije, kvir žene i nastupači u dregu, obogaćuju kako narativ serije, tako i brojne kadrove u kojima je njihovo prisustvo primetno.

Zaključak

Trebalo bi da se naglasi zašto se ovaj rad bavi tipološkom predstavom žena, a ne nekim drugim fenomenom koji je takođe prisutan u umetničkom mediju serije *Vavilon Berlin* i pravca nova objektivnost. Mišljenja smo da je važno retroaktivno gledati na Vajmarsku Republiku kao uzor za spajanje sa našim savremenim iskustvom i predstaviti duh tog vremena na što razumljiviji način kako bismo naučili što više iz njenog primera i, ukoliko smo srećni, izbegli sličnu sudbinu. Zbog toga, pored važnih faktora poput jačajuće struje posmatranja istorije i istorije umetnosti kroz prizmu ženskog iskustva, koje je do početka sedamdesetih godina prošlog veka bilo ignorisano, biramo da fenomene Vajmarske Republike, nove objektivnosti i serije *Vavilon Berlin* sagledamo kroz figuru žene.

Tipologija žena, uspostavljena pre gotovo sto godina, i dalje sa sobom nosi ne samo vizuelnu intrigu nego i ozbiljna i dalje relevantna pitanja koja se tiču ženskog položaja u društvu. Kroz uspone i padove jedne od najprogresivnijih država tog vremena, uspeali smo da pronađemo i odlike našeg. U cikličnom kretanju istorije, nakon perioda velikih sloboda, dolazi vreme oštrih zabrana i limitiranja prava koja su prethodno stečena. Ovaj fenomen je vrlo osetan u savremenom društvu. U vremenu u kome ovaj rad nastaje, sve je prisutnije jačanje desnice i ograničavanje ljudskih prava. Mnoga pitanja postavljena u ovom radu, koja su u vezi sa položajem žena u Vajmarskoj Republici, ostala su neodgonetnuta sto godina kasnije. Naš utisak je da su upravo ova aktuelna pitanja jedan od razloga zbog kojeg je serija *Vavilon Berlin* dostigla toliku popularnost u zemljama van nemačkog govornog područja. Prožimanjem pravca nove objektivnosti u savremenom mediju televizijske serije zapažaju se tendencije modernističkih struja početkom dvadesetog veka. Ne možemo izostaviti ni analogiju između prožetih narativnih uloga žena u seriji i percepcije umetnika o klasifikovanju ženskih iskustava prenetih u vizuelni iskaz. Shodno tome, tipologija žena koja je u velikoj meri uspešno reinterpretirana u seriji *Vavilon Berlin* poprima nov život u savremenom dobu, i komunicira direktno sa posmatračem o ženskom iskustvu.

26 Ulogu tumači glumac Kristijan Fridel (*Christian Friedel*).

Vrednost ove serije počiva na tome što je ona, koristeći vizuelni izraz nove objektivnosti u svrhu rekonstrukcije epohe, ubedljivije postavila pitanja o vremenu u kome živimo. Zahvaljujući vizuelnim alatima koje je serija koristila, postignuto je da pitanja i problemi koji su obeležili dvadesete godine dvadesetog veka budu preciznije prikazani, i na taj način prepoznatljiviji u sadašnjem trenutku. Kako je i nova objektivnost kroz prenaplašene i često satirične forme pokušavala da približi realnom čoveku u kakvoj socijalnoj i ekonomskoj situaciji se nalazi, možemo se zapitati da li je serija *Vavilon Berlin* samo savremenija verzija tog pristupa. Počivajući na istorijskoj i kulturološkoj tematici Vajmarske Republike, kao i tada aktuelnim fenomenima, *Vavilon Berlin* nam približava ne samo duh jedne epohe već i kroz nju otvara nove mogućnosti za komparaciju, preispitivanje i identifikovanje problema vremena u kome živimo.

Literatura

- Ankum, Katharina von. "Motherhood and the 'New Woman': Vicki Baum's *stud. chem. Helene Willfüer* and Irmgard Keun's *Gilgi-eine von uns*." *Women in German Yearbook* 11 (1995): 171–88.
- Beaven, Elinor. "Regional Women Artists and the Artist as Mother: Elsa Haensgen-Dingkuhn (1898–1991)." *Art History* 42–4 (2019): 724–749.
- Benjamin, Walter. "Paris: Capital of the Nineteenth Century." *Perspecta* 12 (1969): 165–172.
- Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination." In *The Lesbian and Gay Studies Reader*, eds. Henry Abelove, Michele Aina Barale, and David M. Halperin, 307–320. London: Routledge, 1993.
- Foster, Hal et al. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2016.
- Funkenstein, Susan Laikin. "A Man's Place in a Woman's World: Otto Dix, Social Dancing, and Constructions of Masculinity in Weimar Germany." *Women in German Yearbook* 21 (2005): 163–191.
- Hales, Barbara. "Dancer in the Dark: Hypnosis, TranceDancing, and Weimar's Fear of the New Woman." *Monatshefte* 102–4(2010): 534–549.
- Heynen, Robert. *Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany*. Leiden: Brill, 2015.
- Koepsell, Thomas D. "Otto Dix (1891–1969): *Frau Mit Kind* (1921)." *Arch Pediatr Adolesc Med.* 158–8 (2004): 720.
- Marhoefer, Laurie. *Sex and the Weimar Republic*. Toronto: University of Toronto Press, 2015.
- Mccormick, Richard W. *Gender and Sexuality in Weimar Modernity: Film, Literature, and "New Objectivity"*. New York; Basingstoke: Palgrave, 2007.
- Meskimmon, Marsha. *We Weren't Modern Enough Women Artists and the Limits of German Modernism*. Los Angeles: University of California Press Berkeley, 1999.

- Nero, Julie. "Engaging Masculinity: Weimar Women Artists and the Boxer." *Woman's Art Journal* 35-1 (2014.): 40-47.
- New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919-1933: Exhibition Didactics.* b. d. *Internet Archive*. LA County Museum of Art, <https://archive.org/details/NewObjectivityExhibitionDidactics/page/n1/mode/2up> (pristupljeno 9. 9. 2021).
- Pfeiffer, Ingrid. *Glanz Und Elend in Der Weimarer Republik*. Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2017.
- Price, Dorothy. "Der Neuen Frau in Der Weimarer Republik." In *Glanz Und Elend in Der Weimarer Republik*. Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2017.
- Rewald, S. I. Buruma, M. Eberle, Art New, and R. Stockman. *Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2006.
- Salsbury, Britany L. "Elfriede Lohse Wächtler: A Feminist View of Weimar Culture." *Woman's Art Journal* 29-2 (2008): 23-30.
- Scheuerlein, Daniela. *Studien Zu Darstellungen von Prostituierten u Der Bildenden Kunst Der BRD, Der DDR Und Österreichs Nach Dem Zweiten Weltkrieg Bis in Die 1970er Jahre*, doktorska disertacija. Filozofski fakultet, Univerzitet Fridriha Aleksandera u Erlangenu-Nirnbergu 2018.
- Sykora, Katharina. "Jeanne Mammen." *Woman's Art Journal* 9-2 (1988): 28-31.
- Vangen, Michelle. "Left and Right: Politics and Images of Motherhood in Weimar Germany." *Woman's Art Journal* 30-2 (2009): 25-30.

Jovana Trifuljesko
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**TYOLOGY OF WOMEN'S REPRESENTATION IN NEW OBJECTIVITY
AND ITS (RE)INTERPRETATION IN *THE BABYLON BERLIN* TV SERIES**

Abstract:

The theme of the paper encompasses defining the typology of women in the Weimar Republic through works of New Objectivity, as well as analyzing and interpreting the works of female and male artists who created during that period. The primary focus of the study revolves around the utilization of these works as visual references for the TV series *Babylon Berlin* and the questions pertaining to the portrayal of women in two different media. Encompassing characters such as sex workers, mothers, dancers, New Women, and queer women, we will analyze the demands imposed on women during that period. The paper also delves into the historical role of women in the Weimar Republic, along with the numerous challenges they faced in their struggle for emancipation. Women emerge as pivotal social actors for understanding life in the Weimar Republic. Serving as figures around which intense debates revolved, encompassing roles as revered mothers, sinful prostitutes, and the embodiment of the future in the form of the New Woman, nearly every aspect of contemporary life, from the domestic sphere to public regulation, was contingent on the gender constraints, acceptability, or unacceptability of a single woman.

Key words:

New Objectivity, *Babylon Berlin*, *Neue Frau*, sex worker, mother, dancers, queer woman, gender performativity, Weimar Republic

PRIMLJENO / RECEIVED: 15. 10. 2023.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 28. 10. 2023.

UDK BROJEVI: 7038.53
75.071.1 Николић В.
ID BROJ: 131969033
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2024.20.9

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Jasmina Čubrilo
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

TIŠINA SLIKE, BUKA POGLEDA, POSTANTROPOCENTRIČNI SENZORIJUM

Apstrakt:

Rad će analizirati projekat Vladimira Nikolića *Hod sa vodom* (2022) kao primer novomedijske umetničke prakse koji istražuje fundamentalna i konstitutivna pitanja slike i njenog odnosa prema realnosti u okvirima savremene digitalne i internet kulture i njima oblikovanih režima vizuelnog opažanja. Fokus će biti na pitanjima postupka, načina i metoda realizacije slike. Analiziraće se efekti i značenja odnosa optičkog doživljaja fizičke stvarnosti i neposrednog telesnog iskustva prostora, s jedne strane, i slike, kao 'duplikata' tog doživljaja, s druge, te njihovih različitih materijalnosti, raskoraka između slike i realnosti koju slika zastupa/(teži da) prikazuje. Razmatraće se da li video-radovi u okviru ovog projekta takođe donose novu likovnost kakvu je moguće realizovati u okvirima digitalne tehnologije, ali pre svega da li postupci, metodi realizacije slike i sama slika govore u prilog artikulaciji jedne postantropocentrične kritičke pozicije i prevrednovanju korisnika slike u postantropocentričnog posmatrača i subjekta.

Ključne reči:

slika, digitalne tehnologije, dubina (perspektiva), ravnina (ekran), razmere, tišina, postantropocen

„Najjednostavniji prizor koji postoji je najteže snimiti.”

Vladimir Nikolić¹

Uvod



Vladimir Nikolić, *Hod sa vodom*, 2022, foto: Jasmina Čubrilo

Razlozi za netipičan početak za jedan naučni rad i „odlaganje” definisanja istraživačkog pitanja u uvodu nalaze se, s jedne strane, u ličnoj osetljivosti prema fenomenu koji je u umetničkim radovima projekta koji će biti predmet istraživanja i interpretacije centralni motiv i, s druge, u onima institucionalne prirode, od kojih je važno napomenuti učestvovanje u radu Stručnog saveta i Komisije za utvrđivanje predloga za nastup u Paviljonu Republike Srbije na 59. Venecijanskom bijenalu² koji je doneo odluku da Nikolićev projekat *Hod sa vodom* bude predstavnik. Motiv vode u Nikolićevim radovima, uokviren bazenom i morskim horizontom, implicira mnoge teme o međusobnoj povezanosti živog i neživog sveta sa tehnološkim i društvenim okruženjem. U najširem smislu, voda je supstancijalno važna i zajednička materija za sve predstavnike žive prirode i njihovo okruženje; njenim prelascima iz jednog u drugo agregatno stanje na

neposredan način pratimo cirkadijalne i sezonske ritmove (od kiše do snega, od rose do vlažnog vazduha), kao što klimatske promene postaju vidljive, neposredne i opipljive sa poplavama, cunamijima ili sušama, a kiseli okeani, topli okeani i promene struja, kao i dezertifikacije brutalno razotkrivaju svu aroganciju i (ne)odgovornost antropocentrizma. Voda ima neospornu senzualnu harizmu kakav god joj oblik ili boju sredina koju ispunjava ili kroz koju teče daje. Takođe, ima sposobnost i da se odupre zaustavljanju svih vrsta – bilo da se radi o fizičkim preprekama, bilo da je reč o jeziku koji koristimo da bismo uhvatili ili opisali materijalnost vode. Zahvaljujući svojoj važnosti za svaki aspekt života voda postaje primarni element naših idejnih svetova i jezika. Mnoge kulture pripisuju joj duhovnu vrednost – simbolična značenja vode se

1 Iz viber prepiske sa Vladimirom Nikolićem, 27. avgust 2023. godine.

2 Stoga će delovi iz obrazloženja odluke Komisije za utvrđivanje predloga za nastup koje sam kao članica Komisije formulisala biti korišćeni u ovom tekstu bez navođenja.

akumuliraju iz telesnog ličnog senzibiliteta i istorijsko-kulturnih kolektivnih iskustava, a mnoge metafore u svakodnevnom jeziku izviru iz ovog, „vodenog”. Zbog svega ovoga, razni aspekti „vodenog obrta” predstavljaju predmet savremenih istraživanja u okvirima i u presecanjima ekologije, talosografije/talosologije, geofilozofije i drugih inter- i sve više transdisciplina, a postaju i problem koji zaokuplja pažnju umetnika.³ Na kraju, u fluidnu ontologiju vode u Nikolićevim video-radovima, *800 metara* (2019) i *Dokument* (2022), uliva se i sasvim lični odnos prema vodi⁴ što donosi promenu u odnosu na Nikolićevu dosadašnju umetničku praksu u kojoj je lično moglo da bude samo načelno o poziciji umetnika, a sada je ono sasvim lično i monumentalno poetično.

Međutim, kao i u primerima onih umetničkih radova u kojima je vizuelna poezija jednako važna kao i narativ, preciznije u kojima se narativ ne artikulise upotrebom obmane i dupliranja, odnosno stvaranjem slike stvarnosti, već iz stvarnosti slike, Nikolićevi video-radovi *800 metara* i *Dokument* postavljaju ista ona fundamentalna i konstitutivna pitanja prirode slike i njenog odnosa prema realnosti koja su postavljali modernistički slikari, samo sada u drugačijim okvirima savremene digitalne i internet kulture. U tom smislu, ova dva video-rada se nadovezuju na Nikolićeve ranije video i foto-radove (*Prvo ubistvo* (2008), *Slikarstvo* i *Slike*, oba iz 2009), zatim na one realizovane u okviru njegovog doktorskog umetničkog projekta *Oko – ekran uma*, odbranjenog 2016. na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu (pod zajedničkim nazivom *Ogledala* (2011–2013): *Ležeći akt*, *Portret Maura Romita*, *Portret Filipa Rinjola*, *Prolazak voza*, *Čin u prostoru* i *Kraj sveta*), kao i na projekat *Komunistička slika u vreme svoje digitalne reprodukcije* (2017; 2021), i istražuju poziciju slike/medija iz novomedijske perspektive, (političke) implikacije različitih režima gledanja, mogućnosti slikarstva drugim sredstvima, a pre svega odnos optičkog doživljaja fizičke stvarnosti i neposrednog telesnog iskustva prostora, s jedne strane, i slike, kao 'duplikata', replike tog doživljaja, s druge, i s tim u vezi istražuju višak ili manjak realnosti, različite materijalnosti, raskorak između slike i realnosti koju slika zastupa/(teži da) prikazuje. U svetu koji je sastavljen od slika, u kojem se slike masovno proizvode i troše, kojeg, štaviše, slike zatrpavaju i guše (Fluser 2005, 10–11; 59–60), od kojih je znatan broj onih koje predstavljaju na različite načine izmenjenu sliku fizičke realnosti ili su u potpunosti softverski generisane i, koliko god da su uspešne u realizaciji, one nemaju svoj direktan korelat u toj stvarnosti i nisu njeni duplikati, pitanje smisla dodavanja novih, Nikolić je preformulisao u pitanje potrage za „slikom iz početka, da bi se našla stvarnost koja leži iza nje” (Ćirić, Nikolić 2022, 68). S tim ciljem, u ovim video-radovima, a posebno u ova dva

3 Izbor iz literature: Mack 2011; Chen, MacLeod, Neimanis 2013; Cusack 2016; Miller 2016; Resta 2017; Abberley 2018; Zuman 2021.

4 „Poslednjih 20 godina živim u zgradi koja je na Dunavu, na samoj reci, pre toga sam živeo u zgradi na obali Save. (...) Prvi objekat pored moje zgrade je olimpijski bazen. Moja porodica je poreklom iz Crne Gore, ceo svoj život provodim leta tamo, i to je moj drugi dom... *800 metara* i *Dokument*, to su slike mojih staništa, na kojima se osećam dobro. To su trajne ekspozicije u meni, kroz koje imam intenzivni doživljaj prostora i vremena. Voda je medij kroz koji se ovi pojmovi mogu misliti apstraktno na čulan način.” (Ćirić, Nikolić 2022, 76)

u okviru projekta *Hod sa vodom*, Nikolićevo istraživanje umetničkog postupka, načina i metoda realizacije slika, kao i njihovih kontekstualizacija posebno se usmerava na problematizovanje prirode slike u doba digitalnih tehnologija i savremenih režima vizuelnog opažanja. Pitanje koje nameće Nikolićev, njegovim rečima, „kontranapad fizičkim prostorom na virtuelni prostor slike” (Đorđević 2022), a koje će predstavljati okosnicu istraživanja i teksta jeste da li metode ovog „kontranapada” – dimenzije video-zapisa i projekcije, apstrahovanje prizora u sliku apstrahovanjem vremena i prostora, lociranje pogleda – lociranje posmatrača – lociranje subjekta – govore u prilog artikulaciji jedne postantropocentrične kritičke pozicije? Motiv video-radova, te naziv jednog od njih – *Dokument* (prvobitno *Horizont*), ovu poziciju svakako impliciraju, isto kao što je naziv celog projekta jasno eksplicira. Međutim, izostanak zvuka i monumentalne dimenzije, kao i položaj/pravac projekcija, čine da se narativ o kulturnim, istorijskim, ekonomskim, duhovnim i ekološkim aspektima vode ne proizvodi onim što je predstavljeno već onim kako je to predstavljeno. Zato će i fokus u ovom tekstu biti na analizi Nikolićevog kritičkog promišljanja savremene slike kao „interfejsa između gledaoca i društvene mašinerije” i ekrana kao „društveno-biološkog interfejsa” (Beler 2014, 38) i prevrednovanja korisnika slike u postantropocentričnog posmatrača i subjekta.

Projekat *Hod sa vodom (Walking With Water)*, 2022

Projekat *Hod sa vodom (Walking With Water)* je tehnološki sofisticirana ambijentalna postavka dva video-rada: *800 metara* iz 2021. godine i *Dokument* (prvobitno *Horizont*) iz 2022. godine. Radovi su bili projektovani po celoj površini slobodnostojećih zidova monumentalnih dimenzija posebno izvedenih za potrebe postavke u Paviljonu Republike Srbije. Raspored ovih „zidova” i projekcije video-radova kreirale su ambijent u kojem su prostorna i vremenska dimenzija apstrahovane, što je za posledicu imalo da realnost prizora zamenjena realnošću slike.

Nikolićev rad *800 metara* je jednokanalni video-rad nastao postprodukcijским transkodiranjem digitalnih negativā (njih 20.000, 25 u sekundi) površine olimpijskog bazena snimljene odozgo, dronom, sa visine koja je omogućavala da cela površina bazena stane u jedan kadar. Izlaže se kao vertikalno orijentisana projekcija. *Dokument (Horizont)* je takođe jednokanalni video-rad koji se izlaže kao horizontalno orijentisana projekcija i koji je nastao postprodukcijским spajanjem tri video-zapisa horizonta na pučini mora, snimljena istovremeno pomoću tri identične profesionalne kamere, sinhronizovane i postavljene u konveksnom rasporedu, na posebno izrađenom nosaču, čime se dobija ultrapanoramski video-zapis.

U osnovi, reč je o dve slike koje kadriranjem i montažom postaju primeri klasične geometrijske apstrakcije od kojih jedna insistira na vertikalnoj a druga na horizontalnoj dimenziji. Rezultat vertikalnog i upravnog pogleda odozgo (iz ptičje perspektive/iz drona/satelita) na površinu olimpijskog bazena je plava površina, u

pravilnim razmacima ritmično podeljena crnim vertikalnim uskim pravougaonicima koji definišu plivačke staze, dok je ishod horizontalnog, takođe upravnog pogleda horizontalna kompozicija koju čine dve jednake polovine – tamnoplava (voda) i svetloplava (vazduh). U tom smislu Nikolić, kao i u mnogim svojim prethodnim radovima, ulazi u dijalog sa nasleđem modernističkog slikarstva i u tehnološki izmenjenim okolnostima stvaranja i recepcije umetničkog dela, snažnom referencom na modernistički pravougli koordinatni sistem, zaravnjenu, geometrizovanu, uređenu mrežu koja je po svojoj prirodi nepodražavalačka, nepredstavljajka i kao takva bila idealna za razvijanje ideje o autonomiji slikarstva (Krauss 1996, 9–12), preispituje mogućnost, mesto i značenje realnosti u savremenoj umetnosti (i dvostruke uloge slike kao predstave te realnosti i kao realnosti po sebi). Ovo pitanje je na radikalno drugačiji način postavljeno u odnosu na način na koji to postavljaju savremene participativne umetničke prakse – realnost se ne izjednačava sa društvenim kontekstom ili sa nekom konkretnom situacijom i njenim performativnim učincima, već sa čulnim doživljajem jednog, sasvim konkretnog, telesnog, fizičkog i optičkog iskustva artikulisanog u svedenom, minimalističkom, apstrahovanom ili skoro apstraktnom prizoru i sa estetskim iskustvom. Stvarnost je na video-zapisima prepoznatljiva, čemu doprinose i temeljno zabeleženi svi detalji. Istovremeno, ona postaje apstraktna, i to na dva načina: kadiranjem i odabirom idealnog trenutka za snimanje, kada sama priroda svoju prirodnu vizuelnu razbarušenost prevazilazi, s jedne strane, dok sofisticirana tehnologija, s druge, posmatrani prizor/pejzaž beleži kao uređeni skup informacija koji se potom, zahvaljujući algoritmima, reprodukuje kao predstava površine vode bazena i pučine. Horizontalno-vertikalne orijentacije projekcija slede logiku prvog pogleda, pogleda kroz objektiv, pogleda čiji su projektovani prizori rezultat: vertikalnog, prema površini bazena, i horizontalnog, preko površine mora ka horizontu i tačkama nestajanja pogleda. Vertikalni pogled pada na horizontalnu površinu bazena i projektuje se kao vertikalna kompozicija, dok je horizontalni pogled trajektorija ka dubini, ka horizontu, mestu susreta dve polovine prostora, projektovane panoramski u horizontalnoj osi pod uglom od 90 stepeni u odnosu na osu pogleda. Vertikalni pogled je distancirani, diskurzivni, kolonizujući, propadajući, gravitacioni, lebdeći, nefiksiran, onaj koji putem aplikacija korišćenih



Vladimir Nikolić, *Hod sa vodom*, 2022, foto: Zvezdana Božović

u svakodnevnoj orijentaciji u realnom prostoru apstrahuje realnost tog prostora, dakle i sam prostor (Steyerl 2012, 14). Horizontalni pogled, s druge strane, vrlo je konkretan, direktan i materijalan, istorijski, tradicionalan, stabilan i stabilizujući u okvirima prostorno-vremenskih koordinata koje proizvodi i koje reprodukuje.

Pogled

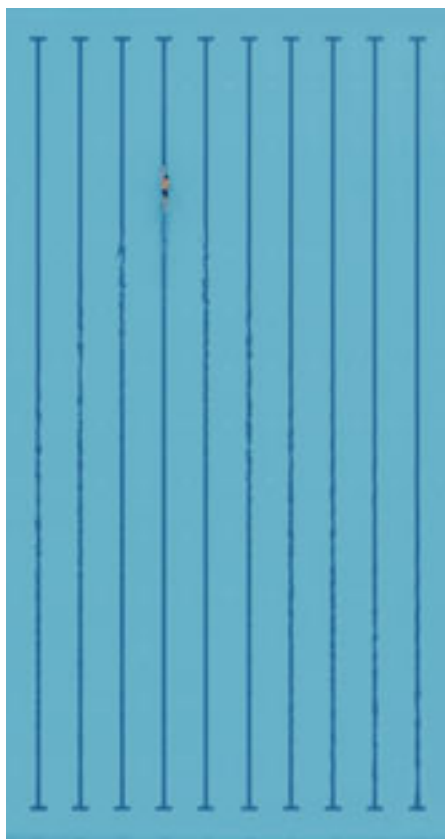
vertikalni...

Pogled odozgo je, od antičkog Rima i Apolonovog pogleda iz nebeske kočije preko hrišćanske konceptualizacije svevidećeg oka (Cosgrove 2001, x-xi, 3–5, 79–101), novovekovne kartografije, pa do panoptikona, satelita i dronova, uglavnom značio pogled gospodara, dominirajućeg subjekta, pogled određen asimetrijom između gledati a ne biti viđen i implicirao međusobnu povezanost politike vidljivosti sa politikom vertikalnosti (Weizman 2002, Steyerl 2012, 26–28). Sa Dekartom (*René Descartes*) moć božanskog pogleda prenosi se na um racionalnog subjekta – pogled od Dekarta postaje mentalna percepcija, podređena matematičkim i geometrijskim pravilima racionalizacije. Ova racionalizacija pogleda postaje oličenje sekularne kontrole koja belom i zapadnoevropskom muškarcu od 19. veka daje moć da uređuje, upravlja i vlada svetom. Dakle, od antičkih vremena pa do danas, pogled odozgo je povezan sa hijerarhijom i dominacijom (subordinacijom), nasiljem i agresijom (Maurer 2023, 20–21). Dinamika, logika i smisao vertikalnog a bestelesnog, daljinski kontrolisanog pogleda preko satelita a potom i prvih dronova, kao i vojna rutinizacija ovih tehnologija, počinju intenzivno da zaokupljaju pažnju ne samo inženjerskih disciplina već postaju predmet analize društvenih i humanističkih disciplina (Virilio 1988/1993; Baudrillard 1991; detaljniji pregled literature o „pripisivanju hipervizuelnih moći” vojnim dronovima u: Maurer 2023, 211). Vertikalni pogled odozgo, izmešten, daljinski upravljani, narušava konceptualizaciju prostorne blizine i udaljenosti, kao i konceptualizaciju percepcije u realnom vremenu. Sateliti ustanovljavaju novu dinamiku između subjekta i objekta pogleda, koju dronovi intenziviraju boljom slikom čiji je kvalitet određen potrebom pedantnog beleženja detalja (Weizman 2017, 27–30) zbog čega je pogled koji omogućavaju nove tehnologije postao prodorniji, inkluzivniji, sveznajući, istovremeno i mikroskopski i makroskopski, i panoramski i detaljan.

Pored preovlađujuće zaokupljenosti pitanjima oko kolonizujućeg, kontrolišućeg i militarizovanog pogleda odozgo, „autorsovanog” na mašine i tehnologiju (Steyerl 2012, 24), i implikacija na građanske slobode i njihovo ograničavanje/poništanje, u literaturi postoje naponi da se o bespilotnim letelicama razmišlja i iz suprotnog smera, odozdo, kao o pogledu koji se suprotstavlja i koji pripada kulturi protesta, razmatranjem potencijala raspoložive tehnologije

vizuelnih komunikacija da iz vazduha učestvuje i utiče na dinamiku protesta na tlu, da bude medij političkog otpora (Tuck 2018, 169–175). Takođe, polazeći od premise da dronovi ne rade „tamo negde”, nezavisno od ljudi i da je materijalnost dronova u relaciji sa materijalnošću koja ih okružuje i sa našim čulima, u literaturi se izvode posthumanistički zaključci o dronu kao tehnokulturnom sklopu vezanom za naše afektivnosti, čulnom asamblazu koji nastaje povezivanjem i prožimanjem ljudi sa okruženjem, sistemima, mrežama i tehnologijom. Drugim rečima, o dronu se razmišlja kao o mašini sa sensorijumom koji može da proizvede vizije zajednica i nove oblike povezivanja između mašina i ljudi, da stvori imaginarno posthumanih kolektiva koji više nisu isključivo definisani ljudskim subjektivitetom i identitetom već se manifestuju kroz labavije konstelacije između aspekata humanog i aspekata nehumanog (*nonhuman*). Ovi argumenti ističu kreativne, konstruktivne i afirmativne aspekte drona naspram onih nadzirućih, opresivnih, kontrolišućih, diskriminišućih ili militarizovanih, na koje se najčešće ukazuje, a kao primeri navode se DIY dronisti, zatim upotreba drona radi spektakularnih snimaka prirode i turističke estetizacije pejzaža i, naravno, upotreba drona u savremenim umetničkim praksama. Posebna pažnja se posvećuje promišljanju i interpretaciji tih novih, kreativnih, simbiotskih zajednica dronova i ljudi, načina na koje tehnologija (dronova) i njen „sensorijum” oblikuju imaginarno tih zajednica, te preoblikovanja pozicija moći unutar takvih zajednica (Maurer 2023).

Pogled odozgo u Nikolićevom radu *800 metara* je postavljen upravno na površinu prizora koji 'posmatra', fiksiran i statičan. Unutar kadra, kreću se telo plivača kroz vodu, površina vode u bazenu i, konačno, sama slika – 25 digitalnih negativa u sekundi, njih preko 20.000 u 14'10" koliko traje video i koliko je Nikoliću bilo potrebno da prepliva 800 metara. Okvir ovog pogleda je pravougaon, određen oblikom bazena. Okvir slike se ne poklapa idealno sa ivicama bazena, naprotiv, završava se nešto pre ivica bazena, što čini da se plivačev zaokret ne vidi na projektovanoj slici, odnosno „plivač nestaje iz posmatračevog vidnog polja i vraća se u sliku” (Gregorić 2022, 130). Sama projekcija je vertikalna –



Vladimir Nikolić, *800 metara*, 2019, video-rad, 14'10", ljubaznošću Vladimira Nikolića

s jedne strane, zbog toga što, kako sam Nikolić kaže, vertikalni format odgovara formatu slike (na ekranu telefona) koji je danas dominantan (Đorđević 2022), dok s druge, zbog toga što taj vertikalni format proizvodi trenutnu ekvivalenciju između svesti o sopstvenom telu i uvek unapred zadate orijentacije polja opažanja (Merleau-Ponty 2005, 239). Međutim, dimenzije projekcije rađene u razmeri 1:10 za užu stranu olimpijskog bazena čija je površina snimana i u razmeri 1:11 za njegove duže strane, proizvode „nesklad” između dimenzija bazena, površine slike, tela koje pliva (figura plivača/umetnika je takođe oko 11 puta manja od prirodne veličine) i tela posmatrača, čime razmera kao „sistem predstavljanja ili reprodukovanja predmeta u manjoj ili većoj veličini proporcionalno u svakom njegovom delu” (Doanne 2021, 5), odnosno kao forma razlike, umesto da stabilizuje i objektivizuje tu razliku, ona je relativizuje i subjektivizuje (Horton 2021, 4, 12–13). S jedne strane, višestruko je uvećan ekran mobilnog telefona, budući da je on najprisutniji oblik vertikalnog formata slike, dok su, s druge, realne razmere onoga što je prikazano višestruko umanjene, i taj susret različitih skala, koji Horton definiše kao „transskalarni susret”, razotkriva paradoks razmere u procesu proizvodnje znanja (Horton 2021, 9, 12).

Vertikalna perspektiva savremenih digitalnih medija, poput dronova i satelita, za razliku od stabilnog horizonta konvencionalne perspektive, pobuđuje kod posmatrača osećaj plutanja i slobodnog pada (Steyerl 2012, 13–14). Nikolić je vertikalnim formatom i rotiranjem slike za 90 stepeni osećaj lebdenja i slobodnog pada transformisao u klizanje pogleda po višestruko puta većoj površini ekrana od većine onih sa kojima su naš pogled i telo u svakodnevnoj interakciji i u odnosu na prirodnu veličinu posmatrača, dominantno po dužini, a ne po širini slike, čime je neutralisao kolonizujući karakter vertikalnog pogleda. Raster plavih pločica kojima je obložena unutrašnjost bazena, niz i ritam istovetnih crnih koje formiraju plivačke staze proizvode utisak ravnine i apstrakcije, dok kretanje plivača i posledično talasanje površine vode bazena u pravilnoj formaciji dijagonala, čiji je početak glava plivača, uvodi afektivni momenat koji momentalno svu apstraktnost prizora poništava njegovom prepoznatljivošću. Dakle, umesto da apstrakcija potisne ili da ukloni predstavu (ma koliko predstava ostaje sačuvana čak i kada je poništena) (Foster 2002, 116), dešava se obrnuto – predstava poništava apstrakciju. Video-rad *800 metara* se konceptualno nadovezuje na video-rad *Slikarstvo* (2009) i seriju digitalnih fotografija *Slike* (2009) u kojima Nikolić u ateljeu, odozgo, iz ptičje perspektive, snima sebe dok izvodi „citate” iz istorije apstraktnog slikarstva, njene kanonske primere (Maljevič, El Lisicki) i preispituje ideju samodovoljne/samoreferentne i nepredstavljache slike preko referenci na suprematizam: ravninu kao jednu od osnovnih pretpostavki samoreferentne slike i implikacije te formalističke dogme, zatim konvencionalnu prirodu i moć institucija sistema umetnosti, te performativni karakter teorijskog i praktičnog rada umetnika. Ako se u radovima *Slikarstvo* i *Slike* paradoks slike razmatra u okvirima nasleđa modernizma, u *800 metara* problem je produbljen u više pravaca: prvo, u pravcu istraživanja smisla i značaja stvaralačkog procesa u izmenjenim okolnostima i mogućnostima koje digitalne tehnologije i, posledično,

upotreba senzualne i afektivne dimenzije snimanja dronom danas pružaju, zatim u pravcu istraživanja dematerijalizacije medija (tj. predmeta koji je skupom materijalnih praksi povezan sa predstavom i proizvodi sliku (Mičel 2016, 9)) u samu sliku i njenu materijalnost i, na kraju, u pravcu problematizovanja specifičnosti i kritičkog potencijala slike koja se realizuje u polju umetnosti naspram mnoštva svih drugih slika, „siromašnih” (Steyerl 2012, 31–45) ili ne, koje zahvaljujući digitalnim platformama (Instagram, TikTok, Snapchat, Facebook, WhatsApp, Viber, Tumblr itd.) i drugim digitalnim kanalima cirkulišu u milijardama dnevno⁵ te, posledično, u pravcu zauzimanja kritičke perspektive prema ulozi savremene umetnosti u dodavanju novih slika (naslikanih ili snimljenih ili AI generisanih, svejedno) i (be) smislu tih novih slika.⁶

... i horizontalni

Dokument je (kao i *800 metara*), kako sam umetnik opisuje, „beleška fizičke realnosti u njenom najminimalnijem i najčistijem obliku” (Đorđević 2022), takođe kadrirana kao apstraktna slika u kojoj dominira horizontalna podela na dva segmenta, gornji i donji, i koja „po liniji horizonta prikazuje prostor od 18.000 m, koliko zahvata ugao koji su pokrivala tri kamere sa kojima je sniman rad” (Đorđević 2022). Snimano sa nulte tačke nadmorske visine, prostor između prvog plana („prvog metra do tela”) i horizonta („beskonačnog metra”⁷) postaje deljeni prostor, prostor saradnje pojedinca, ljudi i prirode, a ne kolonizovanja i eksploatacije, prostor neposredne blizine i onaj koji se celom širinom razvija i proteže ka horizontu i koji istovremeno talasa od i prema najudaljenijim tačkama. Stvarni



Vladimir Nikolić, *Dokument*, 2022, video-rad, 2'58", foto: Zvezdana Božović

- 5 Lev Manović je za 2016. godinu izneo podatak da su u toj godini, na dnevnom nivou i iz različitih razloga, pojedinci i kompanije razmenjivali preko dve milijarde slika (Manovic 2017, 115).
- 6 Postoji još jedna paralela između video-radova *Slikarstvo i 800 metara* a ona se odnosi na prisustvo figure umetnika koja poprima formu performansa, a kroz tu formu postaje i komentar o sistemu umetnosti i iskaz institucionalne kritike: u *Slikarstvu* referišući na velike narative o istorijskim avangardama u okvirima istorije moderne umetnosti i supstancijalnim idejnim osloncima savremene umetnosti, dok u *800 metara* preispitujući pitanje singularnosti u mnoštvu isprepletanih, umreženih svetova savremene umetnosti i njihovih politika.
- 7 Iz viber prepiske sa Vladimirom Nikolićem, 27. avgust 2023. godine.

prostor se u ovom video--radu dokumentuje u razmeri 1:1000, no i pored velikog umanjjenja projektovana slika je i dalje monumentalnih dimenzija i ova razlika više nije u domenu susreta dve razmere kao što je to u video--radu *800 metara*, koliko je proizvod fundamentalne razlike između veličine i razmere i činjenice da veličina predstavlja kvantitativno poređenje a razmera kvantitativno (Wells 2016, 6), što znači da se uvećavanje ili umanjivanje mogu razmatrati kao različito od uvećanog/velikog, odnosno minijaturnog/sićušnog. Monumentalne dimenzije projektovane slike u totalnom mraku izložbene prostorije (paviljona Republike Srbije), koji dodatno ističe vizuelno bogatstvo, punoću projektovane slike i njenu gustinu intenziviraju telesni doživljaj prostora i vremena, ali i osećaj verodostojnosti dimenzija prizora (što opet razliku, koja se upotrebom skale uspostavlja, relativizuje i subjektivizuje).

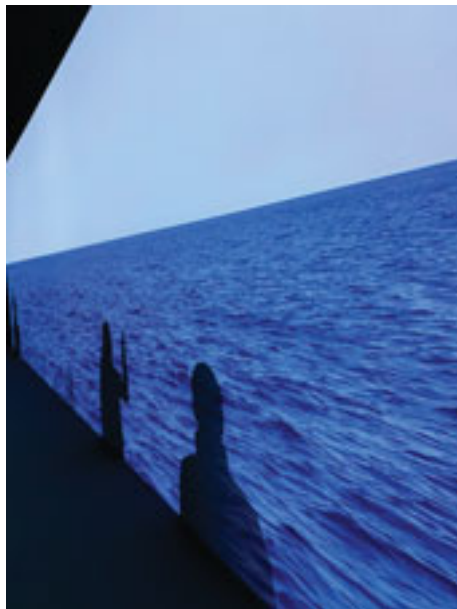
Impresivnost i dominacija slike u video--radu *Dokument* „dematerijalizuju” medij, materijalnost ekrana nestaje u materijalnoj realnosti slike. Makluan (Marshall McLuhan) je tvrdio da je medij produžetak, to jest proteza ljudske vrste, dok je Kitler (Friedrich Kittler) tu tvrdnju fundamentalno preokrenuo ukazujući da je čovek produžetak a ne pokretač medijskog rada i društvo mašina za procesuiranje podataka (Kitler 2018, 29–44). Nikolić je ovim video--radom, čini se, ponudio paradoksalno rešenje u kojem se moć medijski posredovane percepcije, zahvaljujući dimenzijama, odnosno razmeri, razrešava u zastupanju neposrednog fizičkog, telesnog iskustva, odnosno rešenje u kojem je tehnologiju podredio percepciji čime je, posledično, i antropocentrični pogled na prirodu zastupljen od renesanse i perspektive zamenjen postantropocentričnim. Njegov pogled na pučinu i na horizont ima svoje uporište prevashodno na dve od tri ose transformacije („postajanje-zemlja” i „postajanje-mašina”) o kojima piše Brajdoti (treća je „postajanje-životinja”) koje zahvaljujući svojoj isprepletanosti presecaju tradicionalne epistemološke i ontološke granice (Brajdoti 2016, 113–128, 99–109; Susen 2022).

Renesansna perspektiva, kao i novovekovna kartografija proizvode prostor koji je merljiv, navigacioni, predvidljiv, sistematičan, homogen, uvek rezultat aproksimacije i prilagođavanja. I perspektiva i mapiranje su koncentrisani na određivanje lokacije, pozicije, znanja o mestu na kojem se neko nalazi, sa kojeg neko posmatra, odnosno na određivanje mesta subjekta. Polazna premisa mreže linearne perspektive i mreže geografske dužine i širine je utemeljena na Euklidovoj konceptualizaciji prostora, drugim rečima na geometrijskom apstrahovanju i uopštavanju koje može da bude vrlo vidljivo kada su karte u pitanju i sakriveno iza iluzije sličnosti i prirodnosti koja zapravo ne odgovara nijednoj stvarnoj, ničim posredovanoj percepciji prostora. Horizont je jedan od supstancijalnih elemenata u slikarstvu: u linearnoj perspektivi kao linija na kojoj se nalazi vrh Albertijeve (Leone Battista Alberti) piramide, tačka nedogleda, simetrična idealnoj tački posmatranja, a u vazdušnoj kao ona plavičasti hladni izmičući najudaljeniji plan slike. U matematici je merljiva veličina, dok je stvarni horizont ravna prava linija koja može da se posmatra sa bilo kojim stepenom tačnosti, koja se prostire duž glatke površine mora ili okeana razdvajajući ih od neba, i koja predstavlja „najudaljenije mesto koje ljudi mogu videti” (Sugimoto 2018, 8’27”), „simbolički limit koji privlači naš pogled dok mu istovremeno

izmiče” (Belting 2009, 97), stvarnu i metaforičnu i dinamičnu liniju zatvaranja, ograničavanja, razgraničavanja, permanentnog izazova i transgresije, izmičućeg kraja, novih početaka, uvek u relaciji sa obalom ili bezobalnom tačkom posmatranja, kao fenomen i kao koncept predmet kulturnih, političkih, ekonomskih (mikro) istorija mora u sklopu talasografije/talalogije, ekoloških/ekozofskih razmatranja i drugih interdisciplinarnih, multidisciplinarnih i transdisciplinarnih istraživanja. Moć horizonta je danas na različite načine dovedena u pitanje: recimo, njegova pretpostavljena stabilnost vertikalnim pogledom iz dronova, kamera za nadziranje, satelita, suspenduje je lebdećom i nestabilnom pozicijom (Doanne 2021, 21), kao što dinamika mnoštva u javnom prostoru, uslovljena razvojem novih tehnologija, takođe deluje na horizont koji postaje porozan, relativan, pa čak i opozvan.

Nikolićev *Dokument* je po motivu i načinu njegovog kadriranja sličan seriji fotografija Hirošija Sugimotoa (Hiroshi Sugimoto) *Morski pejzaži* (*Seascapes*, 1980–), međutim ta sličnost je zapravo vrlo površna iz više razloga. Sugimotova tačka posmatranja je uvek nekoliko metara iznad površine mora, pa je tako ne samo horizont udaljeniji već je i ceo prizor distanciraniji od posmatrača. Zatim, dimenzije fotografija su galerijske, „kamerne”, standardizovane (50 x 61 cm), zbog čega su one na prvom mestu mentalne slike/predstave koje imaju evokativni efekat i nisu „dokument” neposredne percepcije. Fotografije ciklusa *Morski pejzaži* zbog istovetnih dimenzija i kadriranja prizora na jednake segmente neba i vode, pri čemu je „nebo prostorno, a površina vode ravna površina”, a horizont nekada „oštar kao nož, izdvojen tamom naspram svetla, a nekad preosvetljen i usisan svetlom” (Belting 2009, 97) odlikuju se repetitivnošću.

Ova ravnoteža dve površine, neba i vode, proizlazi iz Sugimotovog ubeđenja da su mora i okeani izbegli temeljnu transformaciju kroz koju je ostatak planete i civilizacije prošao, izazvanu ljudskom željom i delanjem, i da su stoga neka vrsta vizuelne konstante koju savremeni ljudi dele sa ljudima iz prošlosti (Belting 2009, 96; Sugimoto 2018, 12’11”–12’51”). Nasuprot, Nikolićeva pozicija sa nulte tačke nadmorske visine ne samo da neposrednije doživljava prizor pred očima već je to i postdualistička pozicija – postantropocentrična, posthumanistička, ona koja dekonstruiše koncepte razvijane u postmodernističkom i postkolonijalističkom teorijskom i političkom okviru (Ferrando 2020, 2) – koja govori: „u ovome smo zajedno ali nismo jedno te isto” (Braidotti 2019, 52). Nikolićev odnos prema



Vladimir Nikolić, *Dokument*, 2022, video-rad, 2’58”, foto: Jasminka Čubrilo

horizontu nije meditativan, spiritualan, subliman, kao što je Sugimotov, već analitičan, bliži konceptualizaciji horizonta kao ravne linije koja je u funkcionalnoj vezi sa retinalnom perspektivom i supstancijalna u stabilizovanju gravitacije, osećaja ravnoteže i razradi problema razlike između mentalnog pogleda i retinalne impresije, kao u Dišanovom (Marcel Duchamp) potpomognutom redimejdu *Hand Stereoscopy* nastalom tokom njegovog boravka u Buenos Ajresu, sa jasnom aluzijom na putovanje brodom do ovog grada (Belting 2009, 24–34).

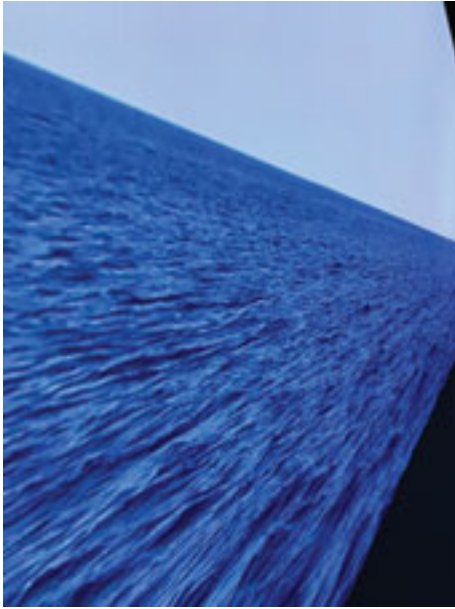
Video-rad je prvobitno nosio tautološki naziv *Horizont*, da bi do kraja postprodukcijske finalizacije rada taj naziv bio promenjen u *Dokument*. Ova promena je važna iz nekoliko razloga. Na prvom mestu je da se ishod „beleženja stvarnosti u njenom najjednostavnijem binarnom obliku – voda i vazduh – može shvatiti kao dokument” (iz čega proizlazi i da je ovaj drugi naziv takođe tautološki) (Ćirić, Nikolić 2022, 102). Na drugom mestu, ovaj naziv implicira talasografski pristup morima i okeanima kao arhivima (McLeod 2013, 40–60; Van Wyck 2013, 256–274; Ćirić, Nikolić 2022, 104). Konačno, on „bočno” pokreće kritičko preispitivanje dokumentarnih strategija sveprisutnih u savremenoj umetnosti, odnosno strategija kontekstualnih umetničkih praksi u kojima umetnici problematizuju ekonomske i političke uslove sopstvenih aktivnosti i putem dokumenata (fotografija, video ili filmski zapis, tekst, preplitanje različitih formi dokumentovanja) prezentuju javnosti svoja arhivska istraživanja nekog društvenog, političkog i/ili ekonomskog fenomena, čime ti dokumenti postaju sredstva za alternativnu proizvodnju znanja, odnosno umetničko delo postaje mesto alternativne proizvodnje znanja i funkcioniše kao tehnologija istine. Ova dokumentarna praksa produkcijski je uglavnom nezahtevna jer njena uverljivost nije u njenoj estetici i vizuelnim aspektima koliko je u njenom kapacitetu da jasno prenese narativ čija je „ilustracija” ili da bude dokaz za predloženu hipotezu. Nikolić nudi drugačiji pristup dokumentarnom – njegova slika je istovremeno dokument sebe, to jest onoga što ona jeste, kakva nastaje kao posledica retinalnog i telesnog iskustva prostora u vidnom polju, uz pomoć sofisticirane tehnologije koja doslovno ponavlja to iskustvo i njegovu jedinstvenost. Nikolićeva slika/video-zapis je dokument o (fizičkoj) stvarnosti koja se sama (po) sebi predstavlja. Njen kapacitet da, naizgled neinstrumentalizovana i besfunkcionalna, kritički presipituje udeo savremene umetnosti i kontekstualnih, dokumentarnih umetničkih praksi u proizvodnji slika i sveprisutnog uverenja da ne postoji ništa drugo osim slika, zasnovan je na afektivnom, na iskustvu, na deobi čulnog, na nasleđu emancipatorskog duha avangarde koji je Ransijer (Jacques Rancière) prepoznao u „izumevanju čulnih formi i materijalnih okvira za budući život” (Ransijer 2013, 155).

Ransijer je za estetski režim umetnosti napisao da on nije započeo odlukama o umetničkom prekidu, već odlukama o reinterpetaciji toga šta ili ko čini umetnost. Prethodni, reprezentativni režim je, po njegovom mišljenju, omogućavao da se „naracijom i deskripcijom vidi jedno vidljivo neprisutno”, ali i „da se vidi ono što ne pripada vidljivom”, odnosno režim „izvesne izmene sličnosti, (...) izvesnog sistema odnosa između izrecivog i vidljivog, između vidljivog i nevidljivog”. U novom, estetskom režimu umetnosti koji se konstituše u 19. veku,

Ransijer piše da slika više nije kodifikovani izraz neke misli, nije „dvojniki ili prevod, već način na koji same stvari govore i čute” (Ransijer 2013, 150, 20–21). Nastanak estetskog režima bio je pre svega povezan sa odbacivanjem hijerarhije žanrova („po dostojanstvu njihovih tema”), odnosno hijerarhije preraspodele čulnog i privilegije govora nad vidljivosti (Rancière, 2009, 81), pa tek onda sa napuštanjem veze sa svetom i uvođenjem apstrakcije. Ransijer problematizuje modernistički diskurs koji okretanje ka apstrakciji tumači kao slikarsko otkrivanje dvodimenzionalne površine i pigmenta boje kao onih elemenata koji su svojstveni isključivo slikarstvu („ružno nazvano apstraktnim i tobože svedeno na sopstveni medij”) (Ransijer 2013, 143)). Ideju o autonomiji umetničkog dela suspenduje idejom o autonomiji našeg iskustva iniciranog umetničkim delom i uslovima njegovog nastanka (Rancière 2010, 117). Estetsko iskustvo svakako „upućuje na način kojim specifičnim biva ono što pripada umetnosti” kao što implicira i preispitivanje načina na koji je svet organizovan, mogućnosti menjanja ili preraspodele tog sveta (Rancière, 2009, 81–82).

Nikolićevi video-radovi su bez zvuka, slika je svedena, u permanentnoj kontradikciji između precizno i doslovno prikazane stvarnosti (pločice bazena, površina vode, talasi itd.) i njenog istovremenog apstrahovanja i transformacije u apstraktni prizor. Njihova tišina/nemost nije tišina Rodčenkovich (Lodder 1983, 22, 27; Foster et al. 2004, 178–179), Rajnartovich (Ad Reinhardt) (Bindeman 2017, 73–77) ili Rajmanovich (Robert Ryman) monohroma (Lippard, 2002; 55–56, 58–59). Više je tišina primera poput Njumanovich (Barnett Newman) slika (Bois 1993, 187–213) ili Klajnovich (Yves Klein) plavih monohroma, a možda još bliža Kejdzovoj (John Cage) upotrebi tišine (Lippard 2002, 54–55) u kojoj je očekivani zvuk zamenjen „tišinom” ispunjenom mnoštvom drugih slučajnih, nepripadajućih zvukova, čime Nikolić dodatno intenzivira kontradiktornost predstave i slike. Nikolić konstruiše, dekonstruiše i prevazilazi dualizme koje tišina može da znači (prazno-puno, prisustvo-odsustvo, metafizičko-materijalno, nešto-ništa itd.), dajući prednost onome što je vidljivo nad onim što je priča ili narativ, prednost „fakturi” površine, „likovnom” i „estetskom” nad „reprezentativnim”.

Mejer Šapiro (Meyer Schapiro), je u svoja dva eseja o apstraktnoj umetnosti objavljenim 1937. i 1957. godine, ukazao je da pojava apstraktne umetnosti najmanje ima veze sa pretpostavljenom iscrpljenošću figurativnim temama i motivima i željom da umetnost postane čista estetska aktivnost, koliko je bila posledica materijalnih i psiholoških okolnosti koje su obeležile modernu kulturu kao i da je bila posledica interesovanja umetnika za industriju, nauku i tehnologiju, za oblike koje su mašine modelovale, i koji su stoga nepersonalizovani i reproducibilni (Shapiro 1978, 188, 202, 219). Čini se da je ovaj uvid od pre skoro jednog veka i dalje aktuelan po svojoj preciznosti i sveobuhvatnosti. Tehnologija je na različite načine ne samo „potpomogla” apstrakciju nego je doprinela njenoj rekonceptualizaciji. Danas je u ambijentu koji oblikuju digitalne tehnologije svaka slika informacija i svaka slika apstraktna – numerička kombinacija, numerička predstava koju sistemska greška može da sruši, dokument kojim može da se manipuliše na mnoštvo različitih načina, zapravo rezultat procesa apstrahovanja digitalnim metodama (Manović 2015, 69–70; Hurteau 2014; Hurteau 2021, 79–80).



Vladimir Nikolić, *Dokument*, 2022, video-rad, 2'58", foto: Zvezdana Božović

Nazivi video-radova su doslovni: prvi ima karakter performativa, odnosi se na radnju koju je kamera snimila i koja može da se, u zavisnosti od koncepta postavke, ponavlja na svakih 800 metara, odnosno u svakoj 15. minuti projekcije; drugi je (skoro) tautološki, imenuje ne ono što je snimljeno već formu u kojoj je stvarnost zabeležena. Svedena deskriptivnost, preciznost i doslovnost naziva takođe pripada istoriji apstraktne umetnosti. Recimo, ne znamo o kojem je moru reč, jer kada bi se na bilo koji način u video-radu ili nazivom impliciralo da je reč o južnom Jadranu (kao što je to u Sugimotovom ciklusu *Seascapes* ili u ciklusu slika „sedam mora” Marije Dragojlović (2020/2021)), snimljenom u Crnoj Gori, onda bi interpretacija reprezentacije zapisa južnog Jadrana u Veneciji, na severu Jadrana, i u Paviljonu Republike Srbije išla i u pravcu interpretacija utemeljenih u kulturnoj istoriji mora, pa čak geofilozofiji

Mediterrana (Resta 2017). Ovako, reč je o kadriranjem, razmerama i upotrebom tautologije (de)kontekstualizovanim optičkim slikama koje su izvedene po uzoru na pouke istorijskog minimalizma o redukciji („manje je više”), geštaltu, dimenzijama, doslovnosti, „teatralnosti”. S obzirom na zapitanost o temeljnim umetničkim pitanjima, kao i na prisustvo elemenata performansa i institucionalne kritike (metafora o mestu umetnika unutar sistema ili savremenih svetova umetnosti i stereotipu o usamljenoj i antiinstitucionalnoj poziciji) ukazuju na idejne kompatibilnosti minimalizma i konceptualne umetnosti. S druge strane, ta sveprisutnost plave, njene tri nijanse, od kojih jedna svojom „fakturom”, zasićenošću i dubinom priziva Klajnovu plave monochrome (i njegov koncept čistog prostora), usmeravaju pažnju ka pitanjima digitalne likovnosti.

Zaključak

Projekat *Hod sa vodom* je zahtevna i ambiciozna instalacija koja sučeljava dva video-rada koji nastaju iz istraživanja i realizovanja optičke slike koja bi preispitala odnos čula i medija i prevrednovala Kitlerovu tvrdnju o medijima kao alatima koji su obezbedili model ili metaforu da razumemo svoja čula (Kitler 2018, 29). Na drugom

mestu, ova dva video-rada nastaju kao izraz problematizovanja života u funkciji slika i imaginacije koja se premetnula, kako kaže Fluser, „u halucinaciju” (Fluser 2005, 11) ili, jednostavnije rečeno, u „tiraniju izbora” i potrošnje. „Nepoštovanje” kamere, zahtev da se ona potčini onome što gleda a ne da se ceo svet potčinjava njoj (Nikolić, Ćirić 2022, 98), zatim pogled usmeren ka prirodi i njenim osnovnim elementima, vodi i vazduhu, obuhvaćenih i opisanih uz pomoć četiri dimenzije (visina, širina, dubina i vreme), kao i projekcija izražena u razmerama koje su u relaciji sa fizičkim iskustvom, doprinose zaključku o posthumanističkoj deobi čulnog kao relevantnom aspektu projekta *Hod sa vodom*.

Literatura

- Abberley, Will, ed. *Underwater Worlds: Submerged Visions in Science and Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Baudrillard, Jean. *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée, 1991.
- Beler, Džonatan. „Unutar slike“. U *Sive zone kreativnosti i kapitala*, Gordana Nikolić i Šefik Tatlić (ur.), 37–54. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2014.
- Belting, Hans. *Looking Through Duchamp's Door, Art and Perspective in the Work of Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall*. Köln: Verlag Der Buchhandlung Walther König, 2009.
- Bindeman, Steven L. *Silence in Philosophy, Literature, and Art*. Leiden and Boston: Brill-Rodopi, 2017.
- Bois, Yves-Alain. *Painting as Model*. Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1993.
- Braidotti, Rosi. *Posthuman Knowledge*. London: Polity Press, 2019.
- Brajdoti, Rozi. *Posthumano*. Beograd: FMK, Univerzitet Singidunum, 2016.
- Chen, Cecilia, Janine MacLeod, and Astrida Neimanis, eds. *Thinking with Water*. Montréal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2013.
- Cosgrove, Denis. *Apollo's Eye, A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Ćirić, Biljana i Nikolić, Vladimir. „Hod sa... Plivanje sa... Dokument”. U *Walking with Water, Vladimir Nikolić, Biljana Ćirić i Vladimir Nikolić* (ur.), 65–110. Beograd, Milano: Muzej savremene umetnosti, Mousse Publishing, 2022.
- Doane, Mary Ann. *Bigger than Life: The Close-up and Scale in the Cinema*. Durham: Duke University Press, 2021.
- Dorđević, Marija. „Pavijon Srbije u Veneciji – Kontranapad na virtuelnu stvarnost (intervju sa Vladimirom Nikolićem)”. *Politika*, 27.04.2022. u 21:30, <https://www.politika.rs/sr/clanak/505940/Kontranapad-na-virtuelnu-stvarnost> [pristupljeno 1.6. 2023]
- Ferrando, Francesca. 2020. „Leveling the Posthuman Playing Field.” *Theology and Science* 18, No. 1: 1–6. <https://doi.org/10.1080/14746700.2019.1710343> [pristupljeno 1. 10. 2023]
- Fluser, Vilem. *Za filozofiju fotografije*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2005.
- Foster, Hal. “Signs Taken for Wonders.” In *Abstract Art in The Late Twentieth Century*, Frances Colpitt (ed.), 89–104. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

- Foster, Hal, et al. *Art since 1900*. New York: Thames & Hudson, 2016.
- Gregorič, Alenka. „Linija”. U *Walking With Water*, Vladimir Nikolić, Biljana Ćirić i Vladimir Nikolić (ur.), 129–141. Beograd, Milano: Muzej savremene umetnosti, Mousse Publishing, 2022.
- Horton, Zachary K. *The Cosmic Zoom Scale, Knowledge, and Mediation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2021.
- Hurteau, Philippe. „La peinture à l’âge de l’écran, notes.” 2014, https://www.hurteau.org/sites/default/files/fichiers/documents/_la_p_a_lage_de_lecran10.pdf [pristupljeno 1. 9. 2023]
- Hurteau, Philippe. „La peinture à l’âge de l’écran, notes.” In *Peinture: obsolescence déprogrammée, La Peinture dans l’environnement numérique*, Camille Debraban (ed.), 69–82. Angers, Les Sables d’Olonne: École supérieure d’Art et design TALM, MASC-musée d’Art moderne&contemporain, 2021.
- Kitler, Fridrih. *Optički mediji*. Beograd: FMK, Univerzitet Singidunum, 2018.
- Krauss, Rosalind E. “Grid.” In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 8–22. Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1996.
- Lippard, Lucy. “The Silent Art.” In *Abstract Art in the Late Twentieth Century*, Frances Colpitt (ed.), 49–60. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002
- Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- Mack, John. *The Sea. A Cultural History*. London: Reaktion Books, 2001.
- MacLeod, Janine. “Water and the Material Imagination: Reading the Sea of Memory against the Flows of Capital.” In *Thinking with Water*, Cecilia Chen, Janine MacLeod, Astrida Neimanis (eds.), 40–60. Montréal & Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2013.
- Manovič, Lev. *Jezik novih medija*. Beograd: Clio, 2015.
- Manovich, Lev. “Instagram and Contemporary Image.” 2017, http://manovich.net/content/04-projects/163-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich_2017.pdf [pristupljeno 18. 9. 2023]
- Maurer, Kathrin. *The Sensorium of the Drone and Communities*. Cambridge, MA, and London: The MIT Press, 2023.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London and New York, 2005.
- Mičel, V.Dž.T. *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*. Beograd: FMK, 2016.
- Miller, Peter N. *The Sea: Thalassography and Historiography*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2016.
- Nikolić, Vladimir. 2016. *Oko – ekran uma*. Doktorska disertacija. Univerzitet umetnosti Beograd.
- Rancière, Jacques. *On the Politics of Aesthetics*. London and New York: Continuum, 2009.
- Rancière, Jacques. *Dissensus, On Politics and Aesthetics*. London, Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2010.
- Ransijer, Žak. *Sudbina slika, Podela čulnog*. Beograd: FMK, Univerzitet Singidunum, 2013.
- Resta, Katerina. *Geofilozofija Mediterana*. Beograd: Geopoetika, 2017.

- Schapiro, Meyer. *Modern Art 19th & 20th Centuries. Selected Papers*. New York: George Braziller Inc., 1978.
- Steyerl, Hito. "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective." In *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternebrg Press, 2012.
- Sugimoto, Hiroshi. "Interview: Between Sea and Sky". Filmed 2018. Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art. Video, 13'12". <https://www.youtube.com/watch?v=JWh4t67e5GM>. [pristupljeno 1. 10. 2023]
- Susen, Simon. 2022. "Reflections on the (Post-)Human Condition: Towards New Forms of Engagement with the World?" *Social Epistemology* 36, No. 1: 63–94. <https://doi.org/10.1080/02691728.2021.1893859> [pristupljeno 30. 9. 2023]
- Tuck, Sarah. 2018. „Drone Vision and Protest." *photographies* 11, no. 2–3: 169–75. <https://doi.org/10.1080/17540763.2018.1445020>. [pristupljeno 10. 9. 2023]
- Virilio, Pol. *Mašine vizije*. Novi Sad: Svetovi, 1993 (Virillio, Paul. *La Machine de vision*. Paris: Edition Galilée, 1988)
- Weizman, Eyal. *The Politics of Verticality*. 2002, www.opendemocracy.net.
- Weizman, Eyal. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books, 2017.
- Wells, Rachel. *Scale in Contemporary Sculpture Enlargement, Miniaturisation and the Life-Size*. Surry, UK and Burlington, USA: Ashgate, 2013.
- Wyck, Peter C. van. "Footbridge at Atwater: A Chorographic Inventory of Effects." In *Thinking with Water*, Cecilia, Chen, Janine MacLeod, Astrida Neimanis (eds.), 256–273. Montréal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2013.
- Zyman, Daniela, ed. *Oceans Rising A Companion to "Territorial Agency: Oceans in Transformation."* London: Sternberg Press, 2021.

Jasmina Čubrilo,
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**THE SILENCE OF THE IMAGE, THE NOISE OF THE GAZE,
THE POST-ANTHROPOCENTRIC SENSORIUM**

Abstract:

The paper discussed Vladimir Nikolić's project *Walking with Water* (2022) as an example of new media art practice that investigates the basic and constitutive questions of the image and its relationship to reality within the context of contemporary digital and internet culture and the visual perception regimes shaped by this culture. The *Walking with Water* project was a challenging and ambitious installation of the monumental scale, juxtaposing two video artworks: *800 meters* (2019) and *Document* (2022), conceived for the Serbian Pavilion at the Venice Biennale 2022. The procedure, techniques, and methods of image realization as well as the significance and the meaning of references to the history of abstract art and the modernist concept of self-referentiality, were the main topics of discussion. The effects and meanings of the relationship between the optical experience of physical reality and the immediate bodily experience of space on the one hand and the image as a "duplicate" of that experience on the other hand, as well as their different materialities, the gap between the image and the reality that the image represents/aspires to represent, were analyzed. Both video artworks are based on the exploration of an optical image that would rethink the relationship between senses and media and reassess Kittler's assertion about media as tools that provide a model or metaphor for understanding our senses. Secondly, these two video artworks are an expression of the problematization of life as a function of images and imagination that, as Flusser says, "slide into hallucination" or, to put it more simply, into the "tyranny of choice" and consumption. The paper also discussed whether the video artworks in this project also entail new pictorial effects that can be realized with digital technology, but above all whether the procedures, the methods of image realization and the image itself speak for the articulation of a post-anthropocentric critical position and the re-evaluation of the image user into a post-anthropocentric observer and post-anthropocentric subject. It is concluded that the fact that the submitting the camera to what it looks at and not the other way

around, especially when that gaze is directed at nature and its basic elements, water and air, which are captured and described by means of four dimensions (height, width, depth and time), consequently the dematerialization of the media in favour of the image, as well as the projection in scales related to physical experience, provide sufficient arguments for the posthumanist approach in the distribution of the sensible.

Key words:

image, digital technologies, depth (perspective), flatness (screen), scale, silence, post-anthropocene

PRIKAZI

REVIEWS

Jelena Gačić Ivanov
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

PRIKAZ MONOGRAFIJE VOJIN SIMEONVIĆ: ARHITEKTA I PILOT



Reprezentativna naučna monografija *Vojin Simeonović: arhitekta i pilot*, publikovana je u izdanju Muzeja Zepeter, 2022. godine. Nastanak ovog kapitalnog dela bio je podstaknut diplomskim radom Hajne Tucić „Život i delo arhitekta Vojina Simeonovića”, odbranjenog marta meseca 2001. godine na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu, kod mentora prof. dr Aleksandra Kadijevića. Obeležavajući 120. godišnjicu rođenja arhitekta Simeonovića, monografija predstavlja rezultat prilježnog zalaganja naslednice Ivane Simeonović Čelić i njenih saradnika: Milana Milovanovića, Ivana R. Markovića i Save Popovića. Dugogodišnje istraživanje najzad je sistematizovano na 347 strana, propraćeno kvalitetnim reprodukcijama osnova i spoljašnjosti građevina, enterijera, detalja, konkursnih projekata i porodičnim fotografijama. Metodološki bazirana na istoriografskom pristupu, periodizacija Simeonovićevog stvaralaštva je proistekla iz proučavanja porodične zaostavštine, arhivske, fototečke i hemerotečke građe, periodike, publicistike i istoriografske literature.

Monografija započinje *Prolegomenom* Ivane Simeonović Čelić, u kojoj su opisane okolnosti i proces istraživanja. U poglavlju *Vojin Simeonović (1900–1978) životni i radni elan*, autorka je hronološki razvrstala ključne događaje iz života i profesionalne karijere arhitekta Simeonovića, s naglaskom na projektantski opus i interesovanje za avijatiku. Priložila je raznovrstan vizuelni materijal: fotografije iz detinjstva, mladosti; upisnicu na Tehnički fakultet, vojničke isprave, prvi studentski rad *Istok*, legitimaciju Beogradske inženjerske komore, avijatičarske predmete i druge. Potom sledi kapitalno poglavlje *Graditeljski opus arhitekta Vojina Simeonovića*, čime je delatnost arhitekta Simeonovića dodatno kontekstualizovana *uslovima razvitka urbanog pejzaža Beograda (1919–1941) i dvema generacijama graditelja Beograda*.

Simeonovićevev profesionalni angažman u međuratnom periodu ekspliciran je potpoglavljem *Graditeljski opus arhitekta Vojina Simeonovića između dva svetska rata*. Istraživanjem razvoja stilske provincijencije, došlo se do zaključka da je dominirao specifičan oblik sintetičkog pristupa rešavanju projektantskih zadataka. Njegovu samostalnu projektantsku delatnost, koja je trajala od 1932. do 1945. godine, obeležili su uticaji arhitekta Aleksandra Đorđevića, saradnja sa Miladinom Prljevićem i intenzivna stambena produkcija. Prvo su prezentovana *nerealizovana konkursna rešenja (1924–1939)*, od kojih je svako pojedinačno opisano: Zadužbina Ilije Milosavljevića Kolarca u Beogradu (1928), Palata Jadranske banovine u Splitu (1930), Palata Vardarske banovine u Skoplju (1930), Katolička katedrala u Beogradu (1930), Glavna železnička stanica u Skoplju (1931), Poslanstvo Kraljevine Jugoslavije u Ankari (1931), Dom javne berze rada u Beogradu (1932), Hotel Ambasador u Splitu (1933), Vila kraljevića u okviru dvorskog kompleksa na Dedinju (1934) i druge.

U potpoglavlju *Realizovani projekti (1932–1942)*, opisana su ostvarenja rezidencijalne arhitekture koja su postala primarno obeležje Simeonovićeveg stvaralaštva. Tokom četvrte i početkom pete decenije prošlog veka, materijalizovao je jednu grobnicu i jedanaest građevina koje pripadaju kategoriji raskošnih stambenih zgrada i vila. Naročita pažnja posvećena je prvom realizovanom delu, Domu Aero kluba u Beogradu čija je izgradnja trajala od 1932. do 1934. godine. Detaljno su opisani uslovi nastanka srpskog Aero kluba, potreba za izgradnjom Doma, raspisivanje konkursa i Simeonovićevo koncipiranje zgrade. Podrobnju eksplikaciju prate ilustracije: idejne skice, fotografija uličnog pročelja, poprečni presek, osnove, osvećenje temelja, detalji fasade, prozora suterena, vrata, stepeništa, vitraža, izgled svećane sale, restorana i aktuelni izgled objekta. Najreprezentativnijom materijalizacijom arhitekta Simeonovića, označena je vila Rade Petrovića u Simićevoj 6 (1934–1939), nastala kao rezultat višegodišnjih studija i pripremnih skica.

Isto tako, krunom Simeonovićeve međuratne projektantske karijere, autori smatraju stambenu zgradu advokata Aleksandra Nedeljkovića u Ulici kraljice Natalije 46–48, iz 1937. godine. Kuriozitet predstavljaju fotografije eksterijera i enterijera, dokumentovane na terenu: tablice sa prezimenom porodice Nedeljković, kandelabri, ulazni portal, vitraži, stepenišne ograde, kamin i dvorišna fasada. Na identičan način su opisani i drugi Simeonovićeve realizovani projekti: stambena zgrada Milutina Skakaljevića između ulica Nikole Stefanovića i Janka Lisjaka 23 (1935, srušena), stambena zgrada Zore Arandelović na uglu Smiljanićeve 24 i Njegoševe 47 (1936), vila Borivoja Kratohvila u Ulici Milovana Glišića 9 (1938), vila Marka Markovića u Uzičkoj 31 (1938), vila Nikole Uzunovića u Uzičkoj 44 (1939), vila Riste Milutinovića na uglu Sime Lukina Lazića 8 i Ružičeve (1939), porodična grobnica Radmile Bajloni na Novom groblju (1939), vila Živojina Krstića na Avalskom putu (1939–1940, srušena) i vila Ljubivoja Perišića u Uzičkoj

12 (1940–1942). Potpoglavlje *Nerealizovani naručeni projekti (1931–1941)* predočava hronološki raspoređene neizvedene projekte stambenih zgrada i jednoporodičnih vila, namenjenih imućnim predstavnicima građanske klase. Pošto su autori zapazili spektar rekonstrukcija i dogradnji postojećih objekata u Simeonovićevom stvaralaštvu, u potpoglavlju *Rekonstrukcije, dogradnje i adaptacije* izložili su njegovu aktivnost na ovom polju: rekonstrukcija građanske kuće Isaka i Sarine Karić u Makenzijevoj 9 (1933), dogradnja porodične kuće Radomira Brašovana na uglu ulica Strahinjića Bana i Dobračine 42 (1936), rekonstrukcija vile Nikole Stankovića na uglu ulica Andre Nikolića 1 i Vase Pelagića 54 (1939–1940), rekonstrukcija vile Dušana Miljkovića u Novom Vinodolu (1939–1940), obnova stambene zgrade Bogdana Blagojevića u Nemanjinoj 32 (1941).

Graditeljski opus posle Drugog svetskog rata (1945–1975) rastumačen je u *Izazovima obnove i izgradnje jugoslovenskog graditeljskog fonda posle Drugog svetskog rata*. Objašnjen je profesionalni put arhitekta Simeonovića koji se nastavlja po oslobođenju zemlje, uz konstataciju da njegov posleratni opus nije adekvatno istoriografski valorizovan. Nakon zatvaranja vlastitog projektog biroa, arhitekta Simeonović se 1945. godine zapošljava u državnoj službi, realizujući materijalizacije pretežno stambene namene koje su tema potpoglavlja *Realizovani projekti (1945–1963)*. Kao primeri uspešnog spajanja umetničkog vokabulara sa aktuelnim potrebama izmenjenog društvenog sistema, istaknuti su stambena zgrada u Bulevaru kralja Aleksandra 72–78 (1947–1949), stambena zgrada na uglu Dobračine 13 i Braće Jugovića 7 (1947–1949), stambena zgrada na uglu kralja Petra 85 i Strahinjića Bana 30 (1947–1950), stambena zgrada u Dobračinoj 5–9 (1947–1949), Električna termocentrala u Vreocima (1947) i stambeno-poslovna zgrada NIP Politika na uglu Makedonske 35 i Cetinjske 7 (1954–1958). Autori su ukazali na značaj poslednjeg realizovanog dela, spomenik palim Paštrovićima u Petrovcu na Moru iz 1963. godine, osobenom po poštovanju tradicije NOB-a.

Dinamično stvaralaštvo arhitekta Simeonovića razvijalo se preplitanjem prethodnog opusa i novih saznanja, što je tema istraživanja u potpoglavlju posvećenom nerealizovanim projektima. Otkako je bio postavljen za šefa Biroa građevinskih zgrada preduzeća Jugoprojekt, osmislio je raznovrsna idejna rešenja: kompleks bolnice i dispanzera za tuberkulozu u Kragujevcu (1954), kompleks zgrada NIP Politika u Beogradu (1953–1959), projekti filijala Narodne banke FNRJ u Loznici, Negotinu i Pirotu (1956–1957), poslovna zgrada na uglu Nušićeve 8 i Dečanske u Beogradu (1957), Poslovna zgrada centrale Jugobanke između ulica kralja Petra 21, Rajičeve i Knez Mihailove u Beogradu (1957) i druge.

Završno poglavlje *Oblikovanje nameštaja* otkriva višestruku umetničku ličnost arhitekta Simeonovića. Predstavljene su idejne skice i komadi realizovanog nameštaja na kojima su evidentni posvećenost detaljima, funkcionalnost i poštovanje afiniteta korisnika. Simeonovićevo koncipiranje nameštaja je do punog izražaja došlo na

komadima koji su oplemenili njegov porodični dom u Dositejevoj 48, a kasnije i u Ulici majke Jevrosime 18.

Monografija se završava zaključkom u kom je vrednovan i rekapituliran značaj stvaralaštva Vojina Simeonovića. Konsultujući raznovrstan korpus domaće istoriografije i arhivske dokumentacije, autori su kroz proučavanje delatnosti arhitekta Simeonovića rasvetlili nova saznanja o ličnostima i fenomenima predmetnog perioda. Tematski prilježno objedinjena, monografija predstavlja nezaobilazan dokumentarni materijal kako za dalje istraživanje opusa arhitekta Simeonovića, tako i srpske arhitekture novijeg doba u celini.

PRIMLJENO / RECEIVED: 22. 08. 2023.

PRIHVaćENO / ACCEPTED: 12. 09. 2023.

**ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
UPUTSTVO ZA AUTORE**

Radovi se putem elektronske pošte predaju do unapred dogovorenog roka. Elektronska adresa za slanje radova je: ana.bogdanovic@fbg.ac.rs.

Finalna verzija priloga predaje se u standardnom .doc ili .docx formatu.

Finalna verzija teksta mora da sadrži:

- ime i prezime autora/-ke;
- naziv ustanove u kojoj je autor/-ka zaposlen/-a (afilijacija);
- naslov teksta;
- apstrakt na srpskom i engleskom jeziku (do 1.000 karaktera);
- ključne reči na srpskom i engleskom jeziku (najviše 8 ključnih reči);
- osnovni tekst sa bibliografskim napomenama (dužine do 40.000 karaktera uključujući prorede i napomene uz tekst).

Napomena: Ukoliko ilustracije prate tekst, svaka ilustracija mora biti potpisana imenom autora/-ke, nazivom i izvorom, a autor/-ka priloga mora imati obezbeđena autorska prava, odnosno ovlašćenje da ilustraciju objavi u okviru svoga rada.

Parametri za oblikovanje teksta

- Osnovni tekst oblikuje se latiničnim fontom Times New Roman, veličina 12, prored 1,5.
- Tekst se poravnava uz levu marginu, a za isticanje naslova i eventualnih podnaslova u tekstu koristi se opcija bold.
- Navodnici se koriste prema pravilu: „tekst“.
- Citiranje unutar citata navodi se prema pravilu: „, ’tekst’ “.
- Nazivi umetničkih radova, časopisa, izložbi, publikacija, filmova i sl. navode se *kurzivom* (u zagradi se navodi izvorni naslov ukoliko se navodi prevod stranog termina).
- Reči pozajmljene iz stranih jezika navode se *kurzivom*.
- Fusnote i napomene uz tekst, korišćena literatura i izvori navode se fontom Times New Roman, veličine 10, prored 1,0. Spisak korišćene literature (referenci) navodi se na kraju rada po abecednom ili azbučnom

redu prezimena autora. Ukoliko se navodi više bibliografskih jedinica istog autora koje imaju istu godinu izdanja, one se dodatno označavaju malim početnim slovima abecede.

Pravila citiranja i navođenja literature

Literatura i izvori citiraju se i navode na jeziku i pismu kojim su napisani poštujući format *The Chicago Manual of Style*. Detaljno o ovom načinu citiranja na:

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

Citiranje se vrši unutar teksta. U okviru teksta se unutar zagrada navodi prezime autora i godina izdanja odgovarajuće bibliografske jedinice bez zapeta između prezimena autora i godine, a prema potrebi se navodi i broj stranice koji se odvaja zapeatom, kao u sledećim primerima: (Merenik 2010), odnosno (Merenik 2010, 24) ili (Денегри и Чупић 2005, 5–9) ili (Foster et al. 2004, 101–108).

Fusnote (napomene) koje se navode na dnu odgovarajuće strane teksta treba da sadrže manje važne detalje, dopunska objašnjenja, naznake o korišćenim izvorima i građi, ali ne predstavljaju zamenu za citiranu literaturu. Način citiranja autora u fusnoti isti je kao način citiranja u tekstu.

Način citiranja u *spisku literature* na kraju rada

Monografske publikacije i izložbeni katalozi

Primeri za knjige sa jednim autorom, odnosno urednikom:

Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Filozofski fakultet i Fondacija Vujičić kolekcije, 2010.

Čupić, Simona (ed.). *The JFK culture: art, film, literature and media*. Belgrade: Faculty of Philosophy, American corner, 2013.

Primeri za knjige sa dva ili tri autora:

Денегри, Јеша и Симона Чупић. *Петар Добровић у тридесетим. Уметник и социјално окружење*. Београд: Музеј савремене уметности, 2005.

Harrison, Charles, Francis Frascina and Gill Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Primeri za knjige sa četiri ili više autora:

Foster, Hal et al. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

Poglavlja i tekstovi objavljeni u knjigama i zbornicima radova

Primer:

Мереник, Лидија. „Далеко од разуздане гомиле: уметничко приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945.“ у *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. Милан Ристовић, 706–730. Београд: Слио, 2007.

Текстови објављени у часописима

Primer:

Ћупић, Simona. „Европа и/или национални идентитет: Павилјон Краљевине Србије на Светској изложби 1900. и његове последице.“ *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду* 3/4 (2008): 107–127.

Текстови објављени у новинама и популарној периодичи

Primer:

Петровић, Растко. „Пролећна изложба југословенских уметника.“ *Политика*, 11. 5. 1931.

- Уз **архивске изворе** се наводе signature фондова и назив архива у којима се извори налазе.
- За **изворе са интернета** наводи се URL адреса и датум последњег приступа веб-страници у заградama.

Илустрације које прате текст предају се у jpg или tiff formatu, резолуције 300 dpi или више, реалне величине 10 x 15 cm електронском поштом као прилог или преко веб-сервиса за трансфер података, попут www.wetransfer.com или www.dropbox.com.

Место илустрација у тексту је потребно обележити одговарајућим бројем илустрације у заградama. Илустрације је потребно означити на следећи начин у наслову fajла: број илустрације (тако да одговара броју наведеном унутар текста), име аутора, назив илустрације, година, аутор илустрације/фотографије, извор илустрације.

CIP – Каталогизacija у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
7.038.6 “19/20”(497.11)

**ZBORNİK Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u
Beogradu** = The Journal of Modern Art History Department
Faculty of Philosophy University of Belgrade / odgovorni
urednik Lidija Merenik. – 2010, br. 6-. – Beograd : Filozofski
fakultet, 2010- (Beograd : Službeni glasnik). – 23 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jeziku.

ISSN 2217-3951 = Zbornik Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu

COBISS.SR-ID 179507468

ISSN 2217-3951



9 772217 395101