

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA
UNIVERZITETA U BEOGRADU 9 – 2013

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY
UNIVERSITY OF BELGRADE 9 – 2013



ZBORNİK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U
BEOGRADU
9 – 2013

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF
BELGRADE
9 – 2013



ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 9 – 2013
THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 9 – 2013

Izdavač: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu i Atenaion, Beograd
Za izdavača: prof. dr Miloš Arsenijević, dekan; Dalibor Jovanović, predsednik

Uredništvo: prof. dr Lidija Merenik (Filozofski fakultet, Beograd) – odgovorni urednik, prof. dr Simona Čupić (Filozofski fakultet, Beograd), doc. dr Nenad Radić (Filozofski fakultet, Beograd) – izvršni urednici i priređivači, prof. dr Roksana Pana Oltean (Univerzitet u Bukureštu)

Izdavački savet: prof. dr Ješa Denegri (Filozofski fakultet, Beograd) – predsednik, prof. dr Aleksandra Kračun (Univerzitet u Tuluzu), prof. dr Tošino Igući (Univerzitet u Saitami), doc. dr Iva Paštrnakova (Univerzitet Komenskog u Bratislavi)

Likovni i grafički urednik: Dalibor Jovanović

Lektura i korektura: Mirjana Smiljović

Prevod: Nikola Gradić i Snežana Savić

Štampa: Kosmos, Beograd

Tiraž: 300

ISSN 2217-3951

Grateful acknowledgments to William Marotti and Reiko Tomii for permission to publish their articles.

Naslovna strana: Peđa Milosavljević, *Toranj večnosti* (1968) © privatna svojina

Štampanje ovog broja pomoglo je Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije.

SADRŽAJ / CONTENTS

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

- Nenad Radić / Nenad Radić 7
OTKRIVANJE TORNJA VEČNOSTI
Summary: REVEALING THE TOWER OF ETERNITY
- Dijana Metlić / Dijana Metlić 19
DRAGOLJUB ALEKSIĆ U TORNJU VEČNOSTI
Summary: DRAGOLJUB ALEKSIĆ IN THE TOWER OF ETERNITY
- Aleksandar Ignjatović / Aleksandar Ignjatović 29
DVE KULE: USPON, HIBRIS I PAD
Summary: TWO TOWERS: RISE, HUBRIS AND DECLINE
- Milanka Todić / Milanka Todić 39
SOCREALISTIČKA MONTAŽA KAO SLIKA VREMENA
Summary: MONTAGE IN SOCIALIST REALISM
AS AN IMAGE OF THE TIMES
- Reiko Tomii / Reiko Tomi 53
AKASEGAWA GENPEI AS A POPULIST AVANT-GARDE:
AN ALTERNATIVE VIEW TO JAPANESE POPULAR CULTURE
Sažetak: AKASEGAWA GENPEI KAO POPULISTIČKA AVANGARDA:
ALTERNATIVNI POGLED NA JAPANSKU POPULARNU KULTURU
- William Marotti / Vilijam Maroti 71
MONEY, TRAINS, AND GUILLOTINES:
ART AND REVOLUTION IN 1960S JAPAN
Sažetak: NOVAC, VOZOVI I GILJOTINA:
UMETNOST I REVOLUCIJA U JAPANU 60-IH
- Jasmina Čubrilo / Jasmina Čubrilo 93
KIBORG, HIBRIDNA UMETNOST – U ZNAKU BLIZANCA
Summary: CYBORG, HYBRID ART – IN THE SIGN OF GEMINI

POLEMIKE / POLEMICS

- Aleksandar Kadijević / Aleksandar Kadijević 103
STRATEGIJE NOVOG SRPSKOG CRKVENOG GRADITELJSTVA
(1990-2012) I NJIHOV UTICAJ NA NEPOSREDNO OKRUŽENJE
Summary: STRATEGIES OF NEW SERBIAN CHURCH
ARCHITECTURE (1990-2012) AND THEIR INFLUENCE
ON DIRECT ENVIRONMENT

KRITIKE / REVIEWS

- Ana Bogdanović / Ana Bogdanović 117
KRITIČKO ČITANJE PSIHOANALIZE KAO ISTORIJSKO-UMETNIČKE
METODE NA PRIMERU SLIKE U STAKLENOJ BAŠTI EDUARDA MANEA
Summary: A CRITICAL READING OF PSYCHOANALYSIS AS AN
ART-HISTORICAL METHOD ON THE EXAMPLE OF
THE PAINTING IN THE CONSERVATORY BY ÉDOUARD MANET

PRIKAZI / REVIEWS

- Bojana Spasojević / Bojana Spasojević 131
PUSEN I PETOKRAKA: DILEME JEDNOG SLUČAJNOG SUSRETA

PRILOZI
CONTRIBUTIONS

UDK BROJEVI: 745.54

ID BROJ: 197070604

Nenad Radić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

OTKRIVANJE TORNJA VEČNOSTI

Apstrakt:

Rad po prvi put predstavlja i razmatra do sada nepoznat kolaž *Toranj večnosti* Peđe Milosavljevića iz 1968. godine, i analizira razloge usled kojih ovo delo nije nikada bio izlgano, a koje se svojom dokumentarnošću i političkom angažovanošću izdvaja iz opusa kolaža koje je autor stvarao od 1965. do 1972. godine. Posebna pažnja posvećena je likovima kneza Pavla Karađorđevića i Josipa Broza Tita, kojima autor daje počasna mesta, zatim antropofomorfnoj strukturi, kompoziciji i poetskoj osnovi kolaža. Koristeći tekstove samog Peđe Milosavljevića, u kojima on iznosi svoje stavove o umetnosti i životu, razotkriva se dokumentarna podloga kao i metaforično-poetska poruka.

Ključne reči: Predrag Peđa Milosavljević, *Toranj večnosti*, kolaž, knez Pavle Karađorđević, Josip Broz Tito, angažovana umetnost

Ovaj rad je nastao u okviru projekta
"Modernizacija Zapadnog Balkana"
Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177009)

Kolaž *Toranj večnosti*¹ Peđe Milosavljevića (1908-1987) nastao je turbulentne 1968. godine i zbog svoje nedvosmislene i na prvi pogled sasvim očigledne političke angažovanosti nije nikada bio izlagan i publikovan. Stavljajući lik kneza Pavla Karađorđevića (1893-1976), državnog neprijatelja, u sam 'vrh' tornja, dajući mu počasno i ključno mesto kao licu tela, a Josipa Broza (1892-1980) sa zatvorskom tablom oko vrata, na desnu stranu, u visini srca ovog antropomorfnog zdanja, sasvim je jasno zašto to i nije bilo moguće. Za sada jedini poznat Peđin kolaž ovakve dokumentarne vrednosti tema je ovog teksta, u kome, pre svega, želimo da ukažemo na jednu sasvim drugu stranu njegovog dela koja je ostala, svesno ili ne, zanemarena u tumačenju njegovog opusa.

Kolaži Peđe Milosavljevića

Tehnikom kolaža slikar je počeo da se bavi 1965. godine, pišući dramu *Zopir*, koja sledeće godine biva objavljena u izdanju Nolita. Pišući o ukupnom delu Peđe Milosavljevića o ovoj seriji kolaža, koju će Peđa stvarati sve do 1978. godine, Miodrag Protić, sasvim ispravno kaže da oni, iako nastali u "trećem periodu" koji obuhvata dela nastala u Parizu i Beogradu u rasponu od 1946. do 1978. godine (i to u fazi "b) 1961 – 1978."), predstavljaju "poseban trenutak", jer "raskidaju sa intimističkim svetom i učvršćuju egzistencijalnu filozofiju i slikarsku poetiku gotovo suprotnog jezika i iskaza. Ono po čemu se ipak uključuju u Peđino dotadašnje slikarstvo je naglašena istorijska svest, fascinacija pred dubinom vremena i trajanja, čovekovim moralnim i egzistencijalnim tragizmom".² Međutim, osim crvenkasto obojene podloge na kojoj je postavljen kolaž, koju Protić ističe kao vezivno tkivo, tj. kao još jednu "slikarsku dimenziju", *Toranj večnosti* se u potpunosti izdvaja jasnoćom svoje intimne i političke poruke koju autor nije mogao iskazati tako javno u tom trenutku. Monumentalna vizija tragične priče koju je Milosavljević preuzeo od Herodota u drami i kolažu koji jezikom metafore govore o dalekoj, mitskoj prošlosti čovečanstva i nesrećnom Zopiru³ koji na sebe preuzima svu odgovornost za razaranje Vavilona i njegove veličanstvene kule – u svetlu *Tornja večnosti* dobijaju savim jasno značenje moralne dileme koju je i sam autor u predgovoru svojoj drami naglasio: "Kako suditi onome koji se već sam osudio i dve svirepe kazne iskusio? I kako osloboditi cara koga istorija nije osudila? Kome ćemo suditi ako čovek jednog dana izgubi moć rasuđivanja o svojoj moći i sve pojmove o granicama dopuštenog? Da li onima koji govore da možemo izgraditi novi svet samo ako srušimo stari, ne gradeći novi pored starog, ili onima koji se usude na rušilački čin?"⁴

Kolaži o Zopiru nastajali su u dve faze. Umetnik je prvo prikupljao faktografsku i fotografsku građu o starim spomenicima i paralelno tragao i isecao delove fotografija iz raznih časopisa. Zatim bi, kako to biva u tehnici kolaža, sve to lepio na pripremljenu papirnu podlogu, laviranu tušem, akvarelom ili temperom. Svaki kolaž je, osim faktografske i asocijativne površine, dobijao taktilnu i čulnu slikarsku predstavu čija osnovna karakteristika je bila jasno prepoznatljiva antropomorfnost, naglašena arhitektonskom građom disparatnih, ali ipak jasno uobličениh, oniričnih



PEĐA MIŠAVLJEVIĆ, TORANJ VEČNOSTI (1968)

predstava Vavilonske kule. Protić ističe da kolaži “raskidaju sa intimističkim svetom i učvršćuju egzistencijalnu filozofiju i slikarsku poetiku gotovo suprotnog jezika i iskaza. Ono po čemu se ipak uključuju i u Peđino dotadašnje slikarstvo je naglašena istorijska svest, fascinacija pred dubinom vremena i trajanja, čovekovim moralnim i egzistencijalnim tragizmom”⁵. Sav taj ‘tragizam vremena’, a tu pre svega treba imati na umu sve ono što se dešavalo u svetu 1968. godine, od rata u Vijetnamu do velikih studentskih demonstracija u Parizu, nagnao je Milosavljevića da otvoreno ‘progovori’ gradeći svoj *Toranju večnosti*.

Kako bi smo što jasnije sagledali ovaj svojevrsni ‘krik’ umetnika, neophodno je da prvo istaknemo njegove osnovne karakteristike: antropomorfnost, dokumentarnost i jasnu političku poruku. Učinićemo to tehnikom ekvivaletnoj tehnici kolaža, navodeći one delove iz brojnih tekstova samog slikara koji objašnjavaju neke od njegovih ključnih stavova, kako o umetnosti i slikarstvu, tako i o životu.

Struktura antropomorfnog

“Zamislite umetnost, njen jezik i njen rečnik, bez metafora, alegorija, hiperbola, simbolike, ornamentike, anamorfoza i metamorfoza – umetnost bez duha i stila! Nema geografske širine ni istorijskog sloja, ni lupe, ni teleskopa, ni mikroskopa, ni bilo kakve mogućnosti da se pronađe umetnost mimo opštih zakona stvaralaštva.

Vodeći računa o ovoj vitalnosti i ovoj mašti, a naročito o organskoj prirodi umetnosti, o njenoj humanosti, mnogi umetnosti propisuju ‘dušu’. Ona joj pripada po prirodi stvari, zato što su slikarstvo i skulptura (i čitava umetnost) organizam koji se razvija kao i svaki drugi živi organizam. U svom impulsivnom i duševnom životu umetnost se oslanja na tri osnovna nagona.



PEDA MILOSAVLJEVIĆ, ILUSTRACIJA HAESAERTSOVOG TROUGLA

Na jednom uglu ovog trougla počiva *emotivnost*, na drugom *cerebralnost*, na trećem *virtuoznost*. To je u suštini ono što se inače naziva imenima organa: srce, glava, ruka. Pomenimo slikoviti crtež ‘duše umetnosti’ slikara Haesaerts⁶ koji uzima za oznaku emotivnosti ruku iz jedne Tintoretove slike, jedan deklamatorski gest, za oznaku

cerebralnosti egipatski krst, a za oznaku tehničke veštine Sezanovu jabuku. Ovaj trougao neprekidno se okreće i kreće kroz prostor i vreme, izdižući naizмениčno jedan od vrhova kao dominantu u jednom određenom vremenu ili konkretnom slučaju.”⁷

Dakle, osnovna tri nagona ili tri referentna polja jasno se uočavaju na *Tornju* – u levom donjem uglu kao znak emotivnosti vidimo desnu obnaženu i mišićavu ruku, odvojenju od glave iste figure, a ova situacija, ili još bolje fragment, ponovljen je u donjem delu kolaža još dva puta i na trećem fragmentu u desnom uglu, ovoga puta neodvojen od glave, gest preuzima dopojasna figura Džona Kenedija (1917 – 1963) čiji se tragični lik može tumačiti kao oznaka “tehničke veštine Sezanove jabuke”. Oso-



ORIGINALNA FOTOGRAFIJA SEDNICE
RADNIČKOG SAVETA FABRIKE “RADE KONČAR”

vinu kompozicije čini figura duvača stakla koja je prelepljena preko fotografije sednice radničkog saveta fabrike “Rade Končar”⁸, iznad koje se, u trećem nivou sa leve strane, nalazi ikonična fotografija demonstracija u Beogradu 27. marta 1941, fotografije partizana i, sa desne strane, fotografija Josipa Broza Tita. U središtu, između ove dve vremenski udaljene slike istorije, smeštena je grupa partizana, koja opet ponavlja trokutnost kompozicije; u prvom planu ‘emotivnost’ preuzima ženski lik u poluprofilu dok je naspram nje u perspektivi mutna fotografija partizana. Lice ove antropomorfne građevine, na tački cerebralnosti, zauzima kadrirano lice kneza Pavla, dok je proporcijalno najveći deo kolaža zapravo najveća isečena dokumentarna fotografija koja gestikularno uokviruje kneževo lice. Na najvišoj tački, na samom vrhu, na mestu ankha, simbola večnosti – postavljena je fotografija dečaka, u klasičnoj školskoj građanskoj uniformi perioda između dva rata, zadubljenog u knjigu koju drži u rukama. Takođe, ova fotografija vertikalno odeljuje sintagmu “toranj večnosti”, ispisanu crvenim tušem, a čitava figura kolaža je jasno uokvirana debelom plavom linijom, komplemetarnom ružičastoj osnovi podloge.

Poetika dokumentarnog

Pišući o dokumentarnom filmu Peđa Milosavljević metaforički predstavlja kameru kao čudovišnu mašinu od čelika i stakla, koja lutajući svetom vidi i čuje sve, a najbitnije, omogućuje ljudima da to isto vide:

“Da vidite ono što zovu čudnim imenom ‘dokumentarni film’, ono što zaslužuje najlepše mitološko ime. (...) Ako se oko umetničkog filma stalno postavlja dvostruko pitanje ‘šta’ i ‘kako’, izgleda da dokumentarni film preokupira jedino pitanje ‘kako’. ‘Šta’ – to je neiscrpan broj tema koji pruža otvorena riznica ovog sveta. Ali kako dokumentarnom filmu dati pečat originalnosti, oživeti jednu temu naizgled samo naučnu i stručnu, kako jednu složenu stvar ili jedan problem reći jezikom jednostavnim, sugestivnim, popularnim i stručnim istovremeno? A da tema, izražena novim sredstvima i novim rečima, ne izgubi od svoje istine i verodostojnosti. Čini mi se da postoji jedna zajednička tačka u kojoj se s podjednakom srećom susreću i naučna i istorijska i umetnička i svaka druga tema: poetska osnova.”⁹

Analogno Milosavljevićevom razmišljanju o dokumentarnosti, ovaj kolaž – sastavljen isključivo od dokumentarnih fotografija – odista je građen počivajući na kompoziciji komponovanoj od fotografija izdvojenih iz sveta realnosti, koje su po principima montaže rekonstruisane i sastavljene po jasnom scenariju – transponovanjem metafore Vavilonske kule u 1968. godinu. Suptilno kadirajući istorijske fotografije, umetnik je uspeo da očuva verodostojnost istorijskog i dokumentarnog, a da sve to vešto slikarski ‘montira’ na ružičastoj poetskoj osnovi.



PEĐA MILOSAVLJEVIĆ,
TORANJ VEČNOSTI (1968), DETALJ

Dva lica iste medalje

Peđa Milosavljević piše 1968. godine i predgovor za knjigu Roberta Eskarpija *Otvoreno pismo Bogu*, u kome, između ostalog, kaže:

“Kao intelektualac, pisac priznaje da su mu metafore i parabole drage, kao i Bogu, pa se i on služi ovim oružjem. Strašnim oružjem kad je u rukama demijurga njegovog kova. (...) Svežina i duhovitost ovog teksta ravni su Volterovom poigravanju sa Lajbnicom. Ko bude pažljivo pratio ovaj surovi obračun između intelektualnih vilica koje ujedaju i istorijske telesine obmana i podvala, između svete vatre istine i srama lomače, shvatiće veliku dramu dobrih namera i loših ostvarenja.”¹⁰

Služeći se, dakle, metaforom i parabolom, Milosavljević se u *Tornju večnosti* vešto obračunava sa likom i delom dva vladara koji su obeležili ne samo njegov, već i

život čitavog jugoslovenskog društva – Josipom Brozom Titom i knezom Pavlom Karađorđevićem.

1. Prvo lice

Kada Peđa konstruiše svoj toranj, Josip Broz Tito kreće na jedno od svojih velikih putovanja (koje će trajati od januara do maja) u zvanične državne posete Avganistanu, Pakistanu, Kambodži, Indiji, Etiopiji, Ujedinjenoj Arapskoj Republici i Japanu, i sa sobom nosi nekoliko Peđinih slika koje ce uručiti, između ostalih, princu Norodomu Sihanuku i šahu Rezi Pahlaviju¹¹. Kraj 1968. godine Tito je dočekaao u smaragdnoj dvorani hotela “Esplanade” u Zagrebu, prisustvujući izboru lepote, u organizaciji “Plavog Vjesnika”.

Posmatrajući iz daljine nadrealnu, mogli bismo slobodno reći holivudsku sliku Josipa Broza (sa punom svešću koliko mu lično duguje), Peđa postavlja njegovu fotografiju, u odelu sa belim šeširo i tamnim naočarima, u tačku virtuoznosti Haesaertsovog trougla (naglašenu ženskom figurom u trenutku elegantnog umetničkog skoka u vodu).



FRENK SINATRA, FOTOGRAFIJA SA HAPŠENJA (1938)

Međutim, ono što je najuočljivije i intrigantnije jeste zatvorska tabla oko Titovog vrata, sa natpisom: “Bergen County, Sheriff’s Office, 11 27 38, 42799”. Ako ukucate ovaj natpis u internet pretraživač, na vaše iznenađenje pojavice se fotografija Frenka Sinatre iz 1938. godine! Naime, 23-godišnji Sintra je te godine započinjao svoju karijeru, i posle nastupa u noćnom klubu u Nju Džersiju, gde je bio glavna atrakcija ženskoj publici, Frenk Sinatra biva uhapšen i optužen zbog prekršaja ‘zavođenja i preljube’ u automobilu udate žene, parkiranom u mračnoj uličici pored kluba. U strahu od svog muža, preplašena žena (koja je u trenutku hapšenja vikala “Silovanje!”) povukla je optužnicu protiv Sinatre. Slučaj je zatvoren, Sinatra je proveo svega 16 sati u zatvoru, ali ova fotografija će dostići kulturni status. Izrezavši zatvorsku tablicu i okačivši je Josipu Brozu oko vrata, Peđa se na neverovatan način, u tom trenutku potpuno skrivenom ironijom, poigrao sa likom i delom komunističkog vođe. Međutim, postavivši ga u tačku *virtuoznosti* on mu daje jedno od ključnih mesta, priznajući mu tako, na paradoksalan način, neverovatnu harizmatičnost kojom je osvojio čitav svet i doneo društvu dugo priželjkivani progres i otvaranje ka zapadu i to upravo tih šezdesetih godina. Smeštajući ga na telo kule poput odlikovanja, Peđa mu ipak priznaje zasluge, jer:

“Politička misao u čitavom svetu vekovima je bila isključivo desničarska ili je brzo skretala u ovom smeru zbog blizine počasnog mesta s Božje ili vladaočeve strane. Da bi doprla do svesti ljudi, levica je bila prinuđena da se obraća telu...”¹²

2. Lice tornja ili *Ad Paulum*

Celoj ovoj nestvarnoj građevini, koja pulsira poput staklenog balona (fotografija – osovina tornja – duvač stakla), Peđa Milosavljević daje lice kneza Pavla uokvireno oreolom plave boje.

“Ova prvobitna, dostojanstvena, ukočena, frontalna figura koja nam najradije pokazuje lice i koja nas vrlo često gleda u oči, nosi na sebi svu ovozemaljsku svetlost. Ona kao da zrači. Oko nje je oreol iz svetlosti nadahnuća, iz jednog izvora koji se identifikuje sa kosmičkim. Pogled slikara, pogled gledaoca i pogled sunca su jednosmisleni. Oko nje kao da nema senki ni igre tamno-svetlog, jer je sva svetlost u njenim bojama. Ona je providna, čista i kristalna, osvetljena sedefastom svetlošću zore ili zlatom rađanja sunca.”¹³

Čini se nezamislivim da lik kneza Pavla (danas rehabilitovanog, ali još uvek ne u onoj meri u kojoj to zaslužuje da bude), koji je postigao tako mnogo za kulturu bude unakažen poput Zopirovog, samo zato što je njegov najveći greh bila želja da sačuva neutralnost Kraljevine Jugoslavije (ikonična predstava demonstracija 27. marta na kolažu jeste aluzija njegovog pada i žrtve). U vrlo kratkom periodu, darovao je Beogradu prvi Muzej savremene umetnosti, u koji su se slila, zahvaljujući njegovim naporima, izuzetno vredna umetnička dela. Zatim je, za razliku od možda loših političkih poteza, objedinio tadašnji Narodni muzej sa svojim ‘mladim’ Muzejom savremene umetnosti, i smestio ga, po tadašnjim najsavremenijim muzeološkim principima, u zgradu Novog dvora, koji će sve do 26. decembra 1944. godine nositi naziv Muzej kneza Pavla.¹⁴ Vrhunac ove svojevrzne kulturne misije bile su dve izložbe, koje su do tada provincijskom Beogradu pokazale neka od najlepših i najvrednijih dela evropske umetnosti – *Italijanski portret kroz vekove* (1938) i *Sto godina francuskog slikarstva: od Davida do Sezana* (1939).¹⁵ U pismu Bernardu Berensonu, knez Pavle govori: “Prijatno je videti kako publika reaguje. Čovek oseća da prosto umiru da im se pruži nesto osim ovog političkog cirkusa.”¹⁶

I upravo zbog takvog neverovatnog herkulovskog napora, kao i činjenica da su slike iz prve faze Peđinog stvaralaštva bile sastavni deo postavke Muzeja kneza Pavla, i da je u vreme njegovog namesništva započeo svoju diplomatsku karijeru – on daje *Tornju večnosti* zabranjeno lice aristokrate i zaljubljenika u umetnost. U trenutku kada ga uzdiže na sam vrh tornja knez Pavle provodi poslednje dane¹⁷ u svojoj čudesnoj vili *Pratolino*¹⁸, okruženoj čuvenim vrtom (koji je opisao, između ostalih, i jedan Montenj), verovatno zagledan u kolosalnu Đambolonjinu statuu *Apenina* koja ga je fascinirala još od ranog detinjstva, a koja se ogledala u jezercetu prepunom lotosa, koje je, u želji da čuvenom Buontalentijevom vrtu vrati stari sjaj, tu posadio sam knez Pavle. Odajući tako počast svetlom liku kneza, Peđa, poput Didaka Pira¹⁹ iz njegove velike poeme *Ad Paulum*, kao da nam poručuje:

“A trska, kako iz daleka ugleda neprijatelja koji dolazi,
lišće po navici opusti, u lice mu se nasmeši,
pa izdržavši opasnost svu, podiže glavu, i
kao pobednik ostari u bari travom obrasloj.
Čemu mnoge reči? Sudbini treba da se pokori
Pametan čovek koji ne želi da njena igračka bude.”²⁰

Ankh – ključ života

Na samom vrhu *Tornja*, fotografija dečaka zadubljenog u knjigu je predstava *cerebralnosti* samog Peđe Milosavljevića.

“Pisac [slikar] se divi delima koja je Bog nadahnua. Nama se čini da je i ovo delo [kolaž], ovako otvoreno, čisto, nedvosmisleno i pošteno, iako surovo – veliko delo. Između ogorčenja i molitve nema provalije. I ako ovo nepoštedno pismo [kolaž] čak i stigne do onoga kome je namenjeno, ima izgleda da njegov pisac [slikar], kao i nilski konj, zasluži nebesku milost.

Ne zato što se nije ogrešio o sedam zapovesti, već stoga što je imao snage, za razliku od Orfeja, da se ne okrene.”²¹

Napomene:

¹ Peđa Milosavljević, *Toranj večnosti*, 1968, kolaž, 50 x 35 cm, privatna svojina, Beograd

² Protić, Miodrag B, *Peđa – Retrospektivna izložba 1928 – 1978*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1978, 20.

³ Zopir je junak iz Milosavljevićeve ‘dramske legende u pet prizora’ pod istoimenim nazivom. Tragika ovog junaka sastoji se u tome što je on, u nadi da će spasiti Vavilon, unakazio sopstveno lice, samo da bi doživeo uzaludnost svoje žrtve i samouništenje, budući da je osakaćeni grad uprkos Zopirovom poduhvatu svejedno nestao.

⁴ Milosavljevića, Peđa, “Zopir i savremeni svet” u: Milosavljević, Peđa. *Zopir*. Nolit, Beograd, 1966, 9.

⁵ Protić, Miodrag B, *Nav. delo*, 21.

⁶ Paul Haesaerts (1901-1974) je bio belgijski slikar, arhitekta, scenarista, a svetsku slavu stekao je kao tvorac dokumentarnih filmova. Njegov kratki film *Visit to Picasso*, iz 1949. godine, nagrađen je na njujorškom festivalu 1950. godine, a dobio je i BAFTA nagradu za najbolji dokumentarni film 1951. godine.

⁷ Milosavljević, Peđa, “Snovi i krila savremene umetnosti” (Predavanje održano na Seminaru istorije umetnosti u Beogradu) u: Milosavljević, Peđa, *Između trube i tišine – članci o umetnosti*. Nolit, Beograd, 1958, 36-38.

⁸ Ova fotografija je reprodukovana preko cele strane u luksuznoj monografiji o Titu (Stanojević, Tihomir, Marković, Dragan, *Tito – život i rad*, Stvarnost, Zagreb, 1962.) pod brojem 523 (knjiga nema paginaciju). Pored nje stoji sledeći tekst: “Iskustva iznesena na Kongresu radničkih savjeta, zaključci koji su doneseni i Titove rječi bili su nov podstrek za dalja pregnuća. Radničko samoupravljanje je duboko razvilo stvaralačku inicijativu neposrednih proizvođača i omogućilo zajednici da još brže ostvaruje svoje planove i na ekonomskom i na svim drugim nivoima.”

⁹ Milosavljević, Peđa, "Dokumentarni film, 1955." u: Milosavljević, Peđa, *Nav. delo*, 273-274.

¹⁰ Milosavljevića Peđa, "Znak nove nade" (predgovor knjizi: Eskarpi, Robert, *Otvoreno pismo bogu* Vuk Karadžić, Beograd, 1968) u: Milosavljević, Peđa. *Beograd, grad na moru*. Nolit, Beograd, 1980, 218.

¹¹ *Nota bene*: Od 1953, osnivanja Kabineta predsednika Republike, pa sve do njegove smrti 1980, uredno je vođena dokumentacija u obliku kartoteke, po zemljama i, u okviru njih, po ličnostima kojima je Tito uručivao zvanične poklone. Iz ove dokumentacije saznajemo da je od Peđe Milosavljevića otkupljeno ukupno 36 "umetničkih slika". Prva Peđina slika poklonjena je 1955. godine Nikiti Hruščovu, a poslednja 1972. godine Princu Filipu, Vojvodi od Edinburga. Između ostalih važnih ličnosti kojima je Tito uglavnom poklanjao Peđine *Dubrovnike*, posebno treba istaći Indiru Gandi koja je jedina dobila, dve slike. Zahvaljujem se Momi Cvijoviću, višem kustosu Muzeja istorije Jugoslavije, na ovim podacima.

¹² Eskarpi, Robert *Otvoreno pismo bogu*, Vuk Karadžić, Beograd, 1968, u: Milosavljević, Peđa. *Nav. delo*. Nolit, Beograd, 1980, str. 218.

¹³ Milosavljević, Peđa, "Konačni svet" (Predavanje održano na Kolarčevom univerzitetu 4. 2. 1957,) u: Milosavljević, Peđa, *Između trube i tišine – članci o umetnosti*. Nolit, Beograd, 1958, 63.

¹⁴ Videti opširnije u: Grupa autora, *Muzej kneza Pavla*. Narodni muzej, Beograd, 2009, a posebno tekstove Irine Subotić: "Od Muzeja savremene umetnosti do Muzeja kneza Pavla: aristokratizam, profil visokih vrednosti, politička volja" i "Knez Pavle Karađorđević – ljubitelj umetnosti".

¹⁵ Digitalizovane kataloge ovih izložbi možete pogledati na sajtu: www.atenaion.rs

¹⁶ Citat preuzet iz: Balfur, Mekej. *Knez Pavle Karađorđević – jedna zakasnela biografija*, Beograd, 1990, 101.

¹⁷ Odlazak iz Firence Kneza Pavla možda je najlepše opisao Harold Ekton: "Prince Paul and his wife Princess Olga used to spend the summer at Pratolino with their grandchildren and if the art of pleasing and doing good to one another is, as Fielding wrote, the art of conversation, they possessed it to a consummate degree. Queen Helen of Roumania and her sister Duchess Irene of Aosta, and the late Princess Marina, Duchess of Kent, whose nobility was printed on features of the utmost refinement, were the most frequent visitors I met there, and all were endowed with a gallant sense of humor which enabled them to rise above misfortune. Prince Paul's wit was French and he had a rich fond of historical anecdotes. He was perfectly at home in the eighteenth century, but he also had many good stories about modern politicians. About Clemenceau, for instance, I remember his telling me that when he was appointed Home Secretary he turned up early next morning to inspect the offices of his department. His chief of staff escorted him and opened all the doors. Office after office was empty – not a soul stirring. Finally they came to an office where a man was sound asleep. The chief of staff rushed forward but Clemenceau stopped him. 'No, don't wake him,' he said. 'He might leave.' This occurs to me now that Prince Paul has left Pratolino, for I fear that the restricted society of Florence – even more restricted for royalty in exile – sent him to sleep when he preferred to keep awake." Acton, Harold, *More Memoires of an Aesthete*, Faber and Faber Ltd, London, 2008, 370-71.

¹⁸ Vila i 702 predmeta (slike, nameštaj, itd) prodati su na aukciji 21- 24 aprila 1969. godine. O vili i zbirci Anatola Demidova, Princa od San Donata videti: Grupa autora, *Anatole Demodoff Prince of San Donato (1812-70)*, The Trustees of the Wallace Collection, London, 1994.

¹⁹ Didak Pir (1517- 1579) bio je jevrejski pesnik i humanista koji je boravio u Dubrovniku. Videti: Tadić, Jorjo, "Didak Pir" u: *Studije i građa o jevrejima Dubrovnika*, Jevrejski istorijski muzej, Beograd, 1971, 239-252.

²⁰ Pir, Didak, "Ad Paulum", prevela Darinka Nevenić Grabova u: *Studije i građa o jevrejima Dubrovnika*, Jevrejski istorijski muzej, Beograd, 1971, 288.

²¹ Milosavljevića Peđa, "Znak nove nade" (predgovor knjizi: Eskarpi, Robert, *Otvoreno pismo bogu* Vuk Karadžić, Beograd, 1968) u: Milosavljević, Peđa. *Beograd, grad na moru*. Nolit, Beograd, 1980, 219.

Nenad Radić
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

REVEALING *THE TOWER OF ETERNITY*

Summary:

This work for the first time presents and discusses the virtually unknown 1968 collage *The Tower of Eternity* by Serbian painter Pedja Milosavljevic. The article seeks to uncover the reasons as to why this obviously politically engaged work was never exhibited, nor reproduced. In this exploration, special attention is given to Prince Paul Karadjordjevic and Josip Broz Tito – two remarkable rulers and personalities in their own right – both of whom were of great personal significance for the artist's life and career. Analysing the antropomorphic structure of the *Tower of Eternity* and its montage, the work's poetic impact is underlined. The face of the antropomorphic structure is that of Prince Paul, whilst Tito is represented at the place of the State Order of Merit, with an inserted prison plate from Frank Sinatra's infamous mugshot. Quoting from the artist's own numerous articles, in which he writes his views on the philosophies of art and life, this text uncovers the collage's documentary backbone and it's poetic message – a critical analysis of Yugoslavia's controversial past.

Key words: Predrag Peđa Milosavljević, *The Tower of Eternity*, collage, prince Pavle Karađorđević, Josip Broz Tito, engaged art

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 745.54 ; 791.229.2

ID BROJ: 197074956

Dijana Metlić
Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

DRAGOLJUB ALEKSIĆ U TORNJU VEČNOSTI

Apstrakt:

Tekst razmatra ulogu Dragoljuba Aleksića u dva filma sa istim nazivom – *Nevinost bez zaštite*. Film iz 1968. godine konstruisan je kao kolaž: filmska priča izložena je kroz sudar sekvenci iz prvobitne Aleksićeve *Nevinosti bez zaštite*, dokumentarnih snimaka koje pravi Dušan Makavejev, arhivskih snimaka Beograda i feljtona u kojima se prate dešavanja iz vremena Drugog svetskog rata. Upoređujući ličnosti koje se pojavljuju na kolažu *Toranj večnosti* Peđe Milosavljevića iz 1968. godine sa onim u Makavejev-ljevom ostvarenju, uočene su međusobne veze između različitih umetničkih formi, politike i umetnosti, dok je istovremeno ukazano na značaj „malog čoveka“ u stvaranju zvaničnog toka istorije.

Ključne reči: Dragoljub Aleksić, Peđa Milosavljević, Dušan Makavejev, *Toranj večnosti*, *Nevinost bez zaštite*, kolaž, film

Kada je 1969. godine pokrenut *Rok*¹, časopis za književnost i estetičko ispitivanje stvarnosti, izvestan broj članaka bio je posvećen društvenim i umetničkim okolnostima iz prethodne, prelomne 1968. godine². U njima su ovi događaji komentarisani ili je učinjen pokušaj njihovog uzdizanja na nivo umetničkog dela. Eklatantan primer ovakvog preoblikovanja stvarnosti odnosi se na nemire u ČSSR i stradanje studenta Jana Palaha, koji je 16. januara 1969. godine izvršio samoubistvo spaljivanjem u znak protesta protiv sovjetske okupacije Čehoslovačke, započete godinu dana ranije. U jezgrovitom tekstu s naslovom „Dodatak za zbivanja u ČSSR” praćenom ilustrovanom crnom tablom s Palahovim imenom i nizovima istovetnih reči ponovljenih onoliko puta koliko je to dozvolio format hartije (*svoboda+demokracie+suverenita+samostatnost*) – nekom vrstom memorijalnog spomenika na papiru – ovaj protestni akt transformisan je u performans tokom koga je pobunjeni dvadesetogodišnjak odlučio da sopstvenom žrtvom ukaže na posledice sovjetskog upada u Čehoslovačku i dalekosežne konsekvence koje ova invazija ima za Evropu.

*Jan Palah, student filozofije, zapaljeni, samozapaljeni predmet na Vavclavskim Nemjestima konstrukcija načinjena od čoveka (još živog) i vatre (izazvane prolivenim benzinom, kao i varničanjem glave šibice). Zapaljeni pokretan predmet (pri pokušaju da ga ugase, potrčao vičući: „Pustite me, ja moram da izgorim!”). Sledeća četiri dana: ljudska mixed-tvorevina koja umire, misli i govori.*³

Trodnevna agonija završila se tragično po Jana Palaha. Njegova smrt iz revolta postala je istorijska epizoda u godini u kojoj je i austrijski umetnik Rudolf Švarckogler pronađen mrtav ispod prozora, kroz koji je, pretpostavlja se, slučajno pao.⁴

Tekst koji sledi neće biti posvećen časopisu *Rok*, iako inspiraciju za pisanje o jednoj ličnosti u kontekstu dva stara filma sa istim nazivom (prvi je snimljen 1942, a drugi 1968. godine) dugujem slučajnom susretu sa primerkom prvog broja ovog časopisa. Gorepomenuti događaji, komentarisani u Roku, nisu tema ovog rada, ali sačinjavaju kulturnu i istorijsku pozadinu neophodnu za razumevanje dva umetnička dela, nastala 1968. Reč je o kolažu s nazivom *Toranj večnosti* Peđe Milosavljevića i kinematografskog ostvarenja *Nevinost bez zaštite* Dušana Makavejeva. Ono što ih povezuje jeste kolažna struktura, zasnovana na principu asocijativnosti, neočekivanom nizanju vizuelnih senzacija koje proizvode smisao u međusobnoj konfrontaciji (zanimljivo je da su na sličan način organizovani i tekstovi objavljeni u *Roku*). Drugu sponu između pomenutih dela čini duh jednog vremena koje kulminira u revolucionarnim zbivanjima 1968. godine: i Milosavljević i Makavejev vešto se poigravaju sa ikonografijom socijalizma koja promovise vrednosti takozvane srednje klase.

Milosavljevićeva slika višeslojni je kolaž antropomorfnog oblika na ružičastoj pozadini: u različitim nivoima nižu se poznate i anonimne ličnosti, a na vrhu kolaža nalazi se figura kneza Pavla Karađorđevića, iznad koga je nalepljena predstava dečaka koji drži otvorenu knjigu. Odnos i raspored ličnosti mogao bi da ukazuje na afinitet umetnika i rang koji im on pripisuje, slažući ih po etažama u konstrukciji nalik

petospratnoj piramidi. Likovi ne komuniciraju međusobno (jedni drugima su okrenuti leđima); u određenim delovima reprezentacije dolazi do njihovog nagomilavanja, dok su u centralnom segmentu kolaža raspoređeni po dubini. Celinom slike dominiraju dve figure: duvač u staklo, u donjoj zoni, i knez Pavle, u gornjoj polovini predstave. Mnoštvom odabranih figura (s jasno prepoznatljivim licem ili bez njega) Milosavljević stvara perceptivnu konfuziju u kojoj se s teškoćom mogu odrediti zakonitosti konstruisanja predstavljenog sadržaja. Moguće je, ipak, u kolažu s formom ljudskog tela uočiti da kičmeni stub čini pognuti radnik u beloj potkošulji, da je na mestu srca (slučajno ili namerno) smešten Josip Broz Tito, dok inteligencija pripada liku kneza Pavla (čiju glavu akcentuje realistički detalj podignutih ruku), kao i da je najveći deo tela sastavljen od pripadnika proleterijata. Složena reprezentacija mogla bi biti propraćena poznatim stihovima: „Podignimo u vis čela / mi – junaci rada svog / naša biće zemlja cela, / da nam živi, živi rad!” i dodatno komentarisana navođenjem godine nastanka.

Makavejev se opredeljuje za sličan postupak (kolaž kao primarni gradivni princip najavljen je u uvodnoj sekvenci filma ubrzanim smenjivanjem crvene monohromne pozadine sa zelenom, plošnom reprezentacijom ljudske figure podignutih mišica), utemeljen u ejzenštajnovskoj montaži atrakciji koja zahteva značajan intelektualni angažman gledaoca. Istorijske ličnosti Milosavljevićevog kolaža nanizane jedna pored/ iznad druge, Makavejev stavlja u dinamičan odnos kojim ih svesno dekontekstualizuje (ironijski prevrednuje). One nisu samo vertikalno poređane prema zakonitosti koju posmatrač može razumeti u skladu sa sopstvenim shvatanjem istorije: raspoložuci istovremeno slikovnim i zvučnim sredstvima reditelj upravlja pažnjom gledaoca, skraćujući ili produžavajući trajanje originalnih i/ ili naknadno umetnutih sekvenci. On stvara jasno organizovan uzročno-posledični tok koji nedvosmisleno ukazuje na njegovo razumevanje istorijskih zbivanja i mesto koje u tom toku zauzima istaknuti pojedinac – narator Dragoljub Aleksić.

Zaseban segment prvog broja Roka nazvan *Tri Aleksića* bio je posvećen ličnostima sa istim prezimenom i sličnim imenima: Draganu, Dragoljubu, Dragutinu. Reč je o podsećanju na zapostavljene i nedovoljno proučavane umetnike, koji očigledno zaslužuju značajniju pažnju. Kako se dogodilo da se uz osnivača i glavnog protagonistu *Jugodade*, Dragana Aleksića, nađe samouki filmski stvaralac, zanatlija, kovač Dragoljub Aleksić? Ista prezimena prizivaju u sećanje dvojicu neobičnih ličnosti koje su delovale u različitim periodima 20. veka: stvaralaštvo Dragana Aleksića obeležilo je dvadesete godine prošlog stoleća, a tragično se završilo neposredno pre početka filmske aktivnosti snagatora Dragoljuba. Nema sumnje da je poetska, vizuelna i teorijska praksa domaćeg dadaiste ostavila značajan trag u razvoju jugoslovenske avangarde, ali, uprkos tome, čini se da bi svaki pokušaj uporedne analize stvaralaštva dvojice prezimenjaka bio preteran. Osim što su rođeni približno iste godine početkom veka (Dragan 1901, a Dragoljub 1900) i što su pokazivali snažno interesovanje za film, između delovanja pomenutih osoba teško bi se mogle povući značajnije paralele.⁵ Nemogućnost poređenja, međutim, ne vodi diskreditaciji praktično neobrazovanog akrobate Aleksića: u njemu je postojala izvorna, intuiitivna energija „drugog” kao podsticaj za real-

izaciju filmskog dela. Upravo je u Dragoljubovom filmu, producent Stevan Mišković afirmisao pogonsku snagu sakrivenu u „primitivcima“, potencijal koji u kriznim vremenima nedostaje klonulom, osetljivom umetniku.

Sa izbijanjem Drugog svetskog rata Dragan Aleksić zatvoren je i mučen, a iz pritvora je pušten s teškim oštećenjima kičme, što je naglo prekinulo njegovu umetničku praksu.⁶ Upravo tada, 1942. godine, usred okupacije, postaje aktivan Dragoljub Aleksić, jugoslovenskoj javnosti poznat po smelim akrobatskim tačkama, koje je beležio na traci u periodu od 1929. do 1940. godine i kao filmske zanimljivosti prikazivao pre bioskopskih predstava. S kolegama, producentom Miškovićem i trupom glumaca, on uspeva da snimi prvi srpski ton film *Nevinost bez zaštite*. Posle uspešnog bioskopskog prikazivanja, film je zabranjen, a Dragoljub i njegov brat Ivan podelili su rolne i sakrili ih u kućama. Film je bio nepoznat sve do 1968, kada je Dušan Makavejev odlučio da napravi postmoderno delo sastavljeno od sačuvanih segmenata prvobitnog Aleksićevog ostvarenja i dokumentarnih snimaka Beograda i Srbije, kao i izjava svedoka – preživelih članova filmske ekipe.⁷ Novim filmom rasvetljen je nepoznat period skromne srpske produkcije u toku Drugog svetskog rata i ukazano je na značaj koji je za narod imao Aleksićev film u vremenu nemačke okupacije.

Nova verzija *Nevinosti bez zaštite* predstavlja, sa jedne strane, posvetu Aleksićevom zaboravljenom prvencu a, sa druge strane, snimanju filmova. Ne samo da su sekvence Aleksićevog prvobitnog filma uklopljene u strukturu Makavejevovog dela već se u pojedinim njegovim segmentima pojavljuje ekipa – najčešće snimatelj i tonac – koja je prisutna u kadru dok se akrobata sprema da izvede određeni pokret.⁸ Uvodnu špicu starog ostvarenja Makavejev je integrisao u novi film tek posle trideset minuta i niza snimaka u kojima se slavi uspeh srpske proizvodnje papirnih kaiševa i prikazuje berba grožđa od koga će nastati vrhunsko vino. Pre nego što se prepusti zabavi (film je oduvek shvatan kao segment popularne kulture), gledalac se upoznaje sa napornom svakodnevicom i rezultatima mukotrpnog rada seljaka i zanatlija (i Makavejev kao da se poigrava sa stihovima „To su naših ruku dela, da nam živi, živi rad!“). Umetanje snimaka bombardovanog Beograda, dolaska prestolonaslednika Petra II Karađorđevića u prestonicu, javnog nastupa generala Milana Nedića u Kragujevcu, kao i izjava članova ekipe Dragoljubovog filma, remete igrani karakter prvobitnog ostvarenja narušavajući njegov kontinuitet. Upravo ovi neigrani elementi koji se nadovezuju na crnobeke sekvence Aleksićevog dela jesu njihov komentar, rediteljev osobeni pogleda na stanje duha u Srbiji u toku rata i četvrt veka kasnije. Makavejev izbegava prikazivanje aktuelnih dešavanja i društvenih previranja 1968; naivnosti Aleksićevog prvenca on suprotstavlja arhivsku građu i dokumentarne pasaže upotrebljavajući agresivni montažni postupak i zauzimajući oštar kritički stav prema analiziranim istorijskim okolnostima.⁹

Sukobljavajući svakodnevicu života odabrane porodice (u kojoj maćeha pokušava da uda pastorku za bogatog gospodina Petrovića) sa snimcima urušenog glavnog grada na čijim ulicama preživeli pokušavaju da nađu ostatke svojih rođaka (neočekivani sadržaj mentalnog ekrana mlade Nade), Makavejev ostvaruje formu ne-

narativnog filma kojom prevazilazi okvire puke dokumentaristike. Ovaj jedinstveni filmski kolaž sastavljen je od različitih slojeva stvarnosti, preklapanjem sadašnjeg i prošlog vremena, jukstapozicijom realnog života i imaginarnih situacija. Pritom se vremenski oblici pretapaju na više nivoa: Aleksićev film predstavlja prošlost u odnosu na sadašnjost u kojoj članovi njegove ekipe učestvuju u snimanju novog ostvarenja, ali istovremeno predstavlja sadašnjost u odnosu na dokumentarne snimke iz predratnog i ratnog perioda koji označavaju novi nivo prošlog vremena. Čak i Aleksić radi sa vremenskim slojevima: Nada pokušava da izbegne venčanje za Petrovića uzdišući nad slikama voljenog muškarca. Sećanja junakinje predstavljena su u vidu njenog mentalnog ekrana, scenama u kojima otkrivamo lik plemenitog snagatora koji stavlja život na kocku u rizičnim akrobatskim tačkama. Sadržaj Nadinih misli predstavljen je posredstvom oživljene Dragoljubove fotografije koju ona čuva od pogleda Petrovića. Na taj način je prenos informacija izdignut na viši stupanj: sa polja zamrznute predstave (dvodimenzionalnog junakovog portreta) na nivo njegovih konkretnih akcija kojima zadivljuje publiku. Ovim sredstvom postignuta je neposredna komunikacija sa posmatračem i identifikacija sa plemenitim i srčanim dobrotvorom, koji će, pošto pokaže svoja fizička umeća, konačno i progovoriti. U slučaju Aleksića važi maksima da delo govori više od reči, što on potvrđuje u dokumentarnim scenama novog filma u kojima pokazuje akrobacije koje je izvodio kao znatno mlađi muškarac. Stoga se on može razumeti kao jedinstven spoj narodnog junaka (nepokolebljivog malog Radojice)¹⁰, performans umetnika, koji i posle dvadeset godina oseća isti izazov u izvođenju opasnih tačaka pred publikom, i nežnog džentlmena, kome je najviše stalo da zaštiti nevinu devojku, siroticu bez majčinske podrške.¹¹

Složenost kolažnog postupka *Nevinosti bez zaštite* ogleda se i u načinu na koji Makavejev sukcesivno raspoređuje sekvence suprotstavljenog sadržaja i likovnog kvaliteta (crnobeke sekvence smenjuju se sa scenama u boji, naknadno kolorisanim arhivskim feljtonima ili stripom). Očekivanu linearnu narativnost igranog filma on remeti umetnutim šaljivim stihovima; snimcima razgovora članova ekipe i nadrealnog Aleksićevog obroka za stolom u ozelenelom vrtu; kabaretskim nastupom maćehe uz pratnju klavira; Dragoljubovom izjavom izgovorenom u objektiv kamere ispred trobojke i Titove fotografije (čime je poljuljana vera u prepoznatljivu ikonografiju); baletskom tačkom izvedenom ispred Muzeja istorije Jugoslavije u kojoj je figura glavnog junaka karikirana; apstraktnim poskakivanjem akrobatinih mišića u vrlo krupnom planu, uz himnu za koju je stihove napisao Aleksandar Popović; sekvencom u kojoj vremešni Dragoljub pokušava da zubima amortizuje eksploziju baruta i nizom istorijskih snimaka iz vremena rata. Rezultat ovakvog postupka je poklapanje klimaksa starog i novog filma. Princip dobra, koji zastupa ličnost neustrašivog akrobate, tek na kraju trijumfuje nad principom zla, oličenom u gospodinu Petroviću, maćehi i državnim organima koji su po oslobođenju pokušali da Aleksića stave na stub srama zbog tzv. saradnje sa okupatorom.

Sukob dobra i zla, kao primarni element zapleta, uspostavljen već u prvobitnom filmu, nadograđen je suprotstavljanjem gradskog/urbanog i seljačkog/ruralnog prin-

cipa, koji je naglašeniji u kasnijoj verziji filma. Makavejev je inerpretirao Aleksićevo delo kao deo bulevarske kulture, naglašavajući njegovu važnost za istorijsko nasleđe glavnog grada.¹² Osim sluge porodice (igra ga Pera Milosavljević), kao predstavnika ruralne Srbije, u Dragoljubovom filmu ne postoje aluzije na seljačko poreklo junaka. Prizori iz dobrostojeće građanske familije u kojoj devojkicu Nadu primoravaju da se uda za finog i imućnog gospodina Petrovića, Makavejev sukobljava sa arhivskim snimcima Nedićevog nastupa u Kragujevcu, u kome je naglašena snaga seljaka i istaknut potencijal koji leži u srpskoj zemlji. Naknadno bojeći sadržaj jela i pića na stolovima, kao i odabrane delove nošnje mladih seljanki na jednoj od karakterističnih narodnih proslava, autor na ironičan način komentariše Srbiju – kakva jeste i kakva bi trebalo da bude, prema romantičnoj verziji Dragoljuba Aleksića, omiljenog junaka predratnog Beograda.¹³

Bora Ćosić¹⁴ ističe da Aleksićev lik definiše tri osnovna problema u filmu: pitanje vođe, problem slobode i pitanje snage tela. Nadovezujući se na prvobitno ostvarenje, Makavejev razrađuje ove teme promišljenim slaganjem slika i zvukova, usložnjavajući tako ličnost glavnog junaka. Aleksić postaje idealna slika, neka vrsta, priželjkivanog zaštitnika. Tri problema koja je uočio Ćosić, a koje je akrobata anticipirao još 1942. godine, intuitivno osećajući njihovu važnost za okupirani narod, centralni su elementi i Milosavljevićevog *Tornja večnosti*. U fokusu ovog dela nalazi se pitanje slobode / borbe za slobodno mišljenje, koju simbolično predstavljaju pripadnici radničke klase u odabranim etažama piramide. Istovremeno, istaknuto mesto u tornju pripada vođama, živim, preminulim ili ubijenim vladarima – koji se mešaju s članovima proleterijata, pionirima i partizanima. Svi zajedno, u istorijskoj višespratnici, nalaze se u virtualnom zagrljaju neidentifikovane osobe u belom mantilu čije ruke uokviruju fotografiju kneza Pavla, ličnosti koju slikar pokušava da rehabilituje. Intelektualni vrhunac ovog imaginarnog trona predstavlja lik dečaka koji čita, dok ostale zone kolaža počivaju na snazi mišica, isečenih iz konteksta originalnih reprezentacija, kao i na elegantnoj ženskoj figuri koja izvodi skok u vodu. Tako je potvrđena maksima „u zdravom telu zdrav duh“, moto Aleksićevog života, i *élan vital*, koji se krije u njegovoj nadljudskoj fizičkoj snazi, pre nego u intelektualnoj moći.

Proslavljanje kulta tela u slučaju Dragoljuba Aleksića ostaje na nivou benigne želje za isticanjem čoveka divovske jačine – koji kida lance, ublažava eksplozije baruta, balansira na biciklu s jednim točkom ili preleće grad zubima zakačen za avion – moralnog i častoljubivog junaka spremnog da zaštiti nejake od tiranije moćnih.¹⁵ U tom smislu on nije opterećen očuvanjem savršenog, zdravog tela (kult proklamovan u Hitlerovoj Nemačkoj i slavljen u filmovima Leni Rifenštal, koji kulminira u tzv. idealnom fizičkom izgledu današnjice): u filmu Makavejeva, ograđuje se od mogućih grešaka, koje su neminovne pri izvođenju istih tačaka posle dvadeset i pet godina. Aleksić je svestan starosti, telesne propadljivosti i fizičkog urušavanja: kada pokušava da savije gvozdenu štanglu zubima, on to čini naglašavajući da je ne može uviti u spiralu kao nekad; eksploziju baruta u ustima izvodi s neskrivenim strahom; a žongliranje na jednom točku, visoko u vazduhu, ponosno ponavlja držeći jugoslovensku zastavicu u ruci.¹⁶

Stojeći ispred Titove slike, preuzimajući karakterističnu Maršalovu gestikulaciju u obraćanju javnosti, on poriče da je saradivao sa okupatorom, ističući svoju nevinost i spremnost da se ubije zbog eventualnog gubitka nacionalne časti. I pre nego što gledalac sazna ishod filma, Makavejev uzdiže svog junaka na pijedestal scenom koja govori o njegovoj moralnoj čistoti. Vidno stariji i osedeo, Aleksić pokušava da prikaže umeće zbog koga je nekada bio „kralj Beograda”. Vremešni supermen metaforično izvodi performans kojim kulminira njegova karijera: zakačen zubima za gumu koja visi s plafona garaže, on virtualno leti – pomoću kamere koja pravi krugove po stanu. Reditelj štiti junaka, čuvajući njegovu preostalu fizičku snagu u kojoj se i dalje krije sloboda neustrašivog duha.¹⁷ Cirkularnim kretanjem kamere, Makavejev vodi posmatrača kroz privatni prostor Aleksićeve kuće, demistifikujući tako njegovu ličnost: on skromno živi u Beogradu šezdesetih godina, gajeći cveće, sećajući se slavni vremena.¹⁸

U trijumfalnom hepiendu (nalik na holivudske završetke) on savlađuje Petrovića i s voljenom Nadom preleće zgradu pomoću kanapa, potvrđujući da za njega nema nepremostivih prepreka. Aleksić zapravo ostaje autentični vladar visina i nebeskog prostranstva: Makavejev ga glorifikuje kao zvezdu, dozvoljavajući akrobati da dokaže svoju superiornost nizom fizički iscrpljujućih činova.

U drugoj polovini 1968. godine stišali su se studentski protesti, Sovjeti su umarširali u Čehoslovačku, ubijen je Robert Kenedi, Stenli Kjubrik prikazao je *Odiseju u svemiru 2001*, feministkinja Valeri Solanas pucala je na američku ikonu Endija Vorhola. U poslednjem performansu svog života Dragoljub Aleksić još jednom je preleteo Beograd, prkoseći oblacima, sam, s gumom u zubima. Izvučen iz zaborava, zahvaljujući Dušanu Makavejevu, osigurao je sebi mesto u istoriji.

Napomene:

¹ Časopis je pokrenuo pisac Bora Ćosić, a izlazio je tokom 1969. i 1970. godine. Formatom i sadržajem izdvajao se u odnosu na druge teorijsko-estetičke časopise iz istog perioda. Namera uređivačkog odbora bila je da se objavljuju tekstovi koji su na svojevrsan način kombinovani sa slikama i u kojima se kritički promišljaju savremeni društveni i umetnički fenomeni.

² Oktobra 1968. preminuo je Marsel Dišan. Te godine umetnik je učestvovao u jednom neobičnom performansu, koji je za njega imao veliku simboličku vrednost: reč je o poslednjoj partiji šaha, koju je odigrao na sceni protiv Džona Kejdža u okviru programa *Festivala umetnosti i tehnologije* u Torontu. Partija šaha ne bi bila neobična ni za Dišana, ni za Kejdža, da kompozitor nije pokušao da „ozvuči” misaone procese učesnika igre. Svaka figura imala je svoju žicu, a svakom potezu dodeljen je poseban zvuk koji bi odsvirali muzičari prisutni u sali. Partija je trajala dokle god je bilo posetilaca. Dišan i Kejdž realizovali su muzički komad kojim je ovekovečen tok misli rukovođen šahovskim pravilima: on bi se istovremeno mogao razumeti i kao završni stadijum Dišanovog komada *Erratum Musical*, nastalog prema zakonu slučaja 1913. (godina u kojoj je rođen Džon Kejdž). Interesantno je da je u časopisu Rok objavljen razgovor s Marselom Dišanom iz 1966. godine u kome on govori o umetnosti, slikarstvu, apstrakciji, prijateljstvu s Bretonom, savremenim umetnicima, itd.

³ *Rok*, br. 1, Beograd 1969, 76.

⁴ Danas je poznato da Švarckogler nije iskrvario tokom performansa u kome je, navodno, izvršio samokastraciju, iako bi se takav postupak bolje slagao sa samospaljivanjem Jana Palaha. Švarckogler nije čak ni učestvovao u pomenutom performansu: reč je o simulaciji koju je, prema umetnikovoj zamisli, pred kamerom izvršio njegov prijatelj i model Hajnc Cibulka.

⁵ Boško Tokin i Dragan Aleksić zajedno su režirali burlesku u dva čina *Kačaci u Topčideru* ili *Budi Bog s nama* 1924. godine.

⁶ I Dragoljub Aleksić je u toku jedne akrobacije pao i polomio obe noge, oštetivši kičmu. Zbog pada je ostao niži za četiri i po centimetra i do kraja života je morao da nosi metalni mider oko tela koji ga je pridržavao. Čak ni posle ovoga nije se odrekao akrobatske karijere.

⁷ U vreme premijere filma Dušana Makavejeva sovjetske snage su umarširale u Čehoslovačku. Novi film mogla je zadesiti ista sudbina kao i stari: da ostane u senci društvenih okolnosti i padne u zaborav. Uspeh na Berlinskom festivalu doneo je slavu Dragoljubu Aleksiću, koji je više od dvadeset godina čekao na zasluženo priznanje.

⁸ Slična igrano-dokumentarna struktura s refleksivnim promišljanjem kinematografskog procesa i odnosa filmske i spoljašnje realnosti, karakteristična je za niz ostvarenja francuskog autora Žan-Lika Godara, nastalih tokom šezdesetih godina prošlog veka. Interesantan je primer filma *Prezir* (1963), koji započinje dugim kadrom u kome se snimatelj približava prednjem planu slike kako bi uperio objektiv kamere u gledaoca. Junaci ovog filma snimaju visokobudžetni film, koji u prikazanoj realnosti režira Fric Lang. Makavejev se oslanja na ovu tradiciju, primenjujući postupak kombinovanja različitih izražajnih oblika, s pamfletskim delovima u kojima protagonisti izgovaraju replike u kameru (u tom pogledu treba istaći formalne sličnosti između njegovog filma *W.R: Misterije Organizma* (1971) i *Godarove Kineskinje* (1967)).

⁹ Turbulentna 1968. godina ostavila je traga u srpskoj kinematografiji u ostvarenjima nastalim tokom nekoliko narednih godina. Već 1969. godine snimljeni su *Rani radovi* Želimira Žilnika, a 1971. *Mlad i zdrav kao ruža* Jovana Jovanovića, *Plastični Isus* Lazara Stojanovića i *W.R. Misterije organizma* Dušana Makavejeva. Analiza pomenutih filmova nije predmet ovog rada. Posebnost *Nevinosti bez zaštite* nalazi se u formalnoj organizaciji narativnih tokova. Za razliku od Peđe Milosavljevića koji u kolažu predstavlja niz ličnosti 20. veka u kontekstu 1968. koju je označio kao godinu njegovog nastanka, referirajući na njenu bitnost za dalji tok istorije, ali i za sopstveni slikarski angažman, Makavejev prikazuje odabrane osobe u drugačijem aranžmanu, nezainteresovan za priču o prelomnoj godini, ukazujući na univerzalnost dešavanja i repetitivni karakter srpske istorije: u blagostanju se brzo zaboravlja na glad, u slobodi padaju u zaborav žrtve rata, sahrane se pretvaraju u slavlja, a promena vlasti podrazumeva diskreditovanje ili rehabilitaciju odabranih ličnosti.

¹⁰ "Ti se svuda uvek prtiš / Kolac možeš da otrpiš / Da te peku ne bi zino / Dragoljube, Otadžbino, Otadžbino...", stihovi iz „Himne o Aleksiću“, koje je za potrebe filma napisao Aleksandar Popović.

¹¹ U literaturi o *Nevinosti bez zaštite* Dušana Makavejeva naglašena je sličnost Dragoljuba Aleksića sa Džejsom Kegnijem: niskog rasta, veliki dobrotvor, uvek spreman da zaštiti nevine i pomogne im u borbi protiv zla, Dragoljub Aleksić zapravo je u životu bio ono što je Kegni bio na filmskom platnu. Vidi više u: Lorejn Mortimer, *Teror i radost: filmovi Dušana Makavejeva*, Beograd, 2011, 205-241.

¹² U intervjuu koji je Makavejev dao novinaru Saši Rakeziću, nedeljnik *Vreme*, br. 965 od 2. jula 2009.

¹³ „Akrobato Dragoljube / Tebe mase listom ljube / Jer ti imaš oštre zube / I uz tebe stare znance

/ Motke, barut, teške lance / Sve što godi našem biću / Uz tebe smo Aleksiću." iz „Himne o Aleksiću“ Aleksandra Popovića.

¹⁴ *Rok*, br. 1, Beograd 1969, 101

¹⁵ Makavejev na jednom mestu u filmu upotrebljava asocijativnu montažu. Naime, posle predstave snažnog, mišićavog Aleksića, on je umontirao arhivske snimke srpske gozbe i izgladnele dece koja iznemogla leže u rovovima, nemoćna da naprave i najmanji pokret. Reditelj je, s njemu svojstvenom ironijom, brutalnom montažom poremetio bezazlenu atmosferu Aleksićeve demonstracije fizičkog umeća koja se proslavlja u kafani.

¹⁶ Makavejev se u filmovima često poigrava sa idejom jugoslovenstva, komunizma, socijalizma i osetljivim političkim pitanjima. U *Nevinosti bez zaštite* on preispituje fenomen diskreditacije / rehabilitacije vladara: prvi put u sekvenci s dečakom prestolonaslednikom Petrom II u pratnji dominantne figure kneza Pavla Karađorđevića, koga na železničkoj stanici pozdravlja okupljena vojska i crkveni velikodostojnici (Peđa Milosavljević ustoličuje kneza Pavla u Tornju večnosti, oslobađajući ga krivice pre zvaničnog akta iz decembra 2011. godine kojim su odbačene optužbe o njegovom navodnom učešću u potpisivanju Trojnog pakta u Beču i saradnji sa okupatorom); drugi put u sekvenci u kojoj general Nedić, predsednik marionetske vlade Srbije u Drugom svetskom ratu, pokušava da „probudi“ nacionalnu svest u Srbima. S prepoznatljivim sarkazmom Makavejev analizira odabrane društvene pojave, sugerišući da je neustrašivi Aleksić dugovečniji jugoslovenski junak od političkih vođa.

¹⁷ Zarad premijere filma Dušana Makavejeva, Aleksić je u šezdeset osmoj godini još jednom izveo svoju najopasniju tačku: držeći se zubima za avion, preleteo je Beograd.

¹⁸ Na žalost, Dragoljub Aleksić je umro sam, u staračkom domu, 1985. godine. Poslednje trenutke slave priredio mu je upravo Makavejev. U Berlinu, gde je film nagrađen Srebrnim medvedom, Aleksić je objašnjavao svoje podvige okupljenim novinarima; za njega je kulminaciju festivalskih dešavanja predstavljalo upoznavanje s Džeraldinom Čaplin, ćerkom Čarlija Čaplina, kojoj je Aleksić priznao da je veoma cenio njenog oca.

Dijana Metlič
Academy of Arts, University of Novi Sad

DRAGOLJUB ALEKSIĆ IN THE TOWER OF ETERNITY

Summary:

In this paper I discuss the role of Dragoljub Aleksić in two films with the same title: *Innocence Unprotected*. The second film is arranged as a collage: its story is developed through juxtaposition of scenes from earlier film *Innocence Unprotected* directed by Aleksić, documentary shots made by Dušan Makavejev, archive footage of Belgrade and feuilletons from the Second World War. In the article I compare persons appearing in the 1968 collage called *The Tower of Eternity* by painter Peđa Milosavljević and the characters in Makavejev's film. I analyze connections between different artistic forms, art and politics and emphasize the importance of "little man" in the course of history.

Key words: Dragoljub Aleksić, Peđa Milosavljević, Dušan Makavejev,
The Tower of Eternity, Innocence Unprotected, collage, film

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 72:316.75 ; 725.2(497.11)

ID BROJ: 197078284

Aleksandar Ignjatović
Arhitektonski fakultet, Univerzitet u Beogradu

DVE KULE: USPON, HIBRIS I PAD

Apstrakt:

Rad razmatra na koji način su se različiti ideološki sistemi uprostoravali kroz arhitektonsku predstavu kule u istorijskom centru Beogradu. Fokus predstavljaju dva solitera podignuta duž središnje saobraćajne, komercijalne i urbane arterije – Palata “Albanija” (1938-39) i Palata “Beograd” (1969-74). Obe građevine predstvaljaju fascinantn primer složenog procesa ideološke konstrukcije različitih kolektivnih identiteta koji se bazira na sličnim mehanizmima kulturne opozicije, razlike i reprezentacije.

Ključne reči: arhitektura, ideologija,
nacionalni identitet, modernizam, memorija

Ovaj rad nastao je u okviru projekta
“Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa”
Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177013).

U simboličkoj topografiji Beograda jedno od ključnih mesta predstavlja centralna gradska osovina – urbani, saobraćajni, komercijalni i poslovni centar grada – koja se pruža između Beogradske tvrđave i Trga Slavija.¹ Počev od prvih tragova nacionalne i građanske emancipacije srpskih elita u tridesetim godinama 19. veka, ovaj gradski potez uobličavao se kao prostor ne samo različitih urbanističkih zahvata, komunalnih intervencija i arhitektonskih poduhvata, imaginacija i utopijskih projekcija, već i kao centralno mesto konstituisanja modernog identiteta prestonice različitih država u gotovo dva stoleća dugoj istoriji modernog Beograda. Brojne osobenosti tog sinkopičnog, kompleksnog i kontraverznog istorijskog procesa danas su vidljive ne samo u smenjujućim nazivima saobraćajne, vizuelne i simboličke arterije koja povezuje Terazije i nekadašnji Trg Dimitrija Tucovića, već su očite i na njenom licu. Na njemu se frapantno ukazuju tragovi dvovekovne burne prošlosti – od faktičkog i metaforičkog osvajanja močvarnog zemljišta izvan gradskog šanca, preko nasilne i nesistematične urbanizacije, do fragmentarnog i selektivnog izgrađivanja, komunalnog opremanja i uređenja.

Ovaj gradski potez istovremeno se može posmatrati kao svojevrsna dijahronijska osovina oko koje su se namotavale različite istorijske tradicije, politički režimi i ideologije svedočeci o različitim, disparatnim i nasuprot postavljenim estetskim, urbanim i arhitektonskim koncepcijama. Na manje od dva kilometra dužine, od Terazija do Trga Slavija, još uvek stoje upečatljivi spomenici istorije grada duge gotovo dva stoleća: od dvorova dvaju srpskih kraljevskih dinastija, reprezentativnih stambenih i poslovnih zgrada, do neuglednih potleuša, trošnih baraka i neuređenih, zapuštenih dvorišta.

Istovremeno, ovi arhitektonski i urbani istorijski relikti predstavljaju ne samo ostatke proteklih epoha koji su zanimljivi samo istoričarima, arhitektama ili urbanistima; naprotiv, oni sami obrazuju savremeni pogled na prošlost, utiču na način na koji se ona razume, tumači i koristi u konstrukciji kolektivnih identiteta. Oni su, zapravo, sastavni deo instrumentalne “simboličke istorije” upisane u topografiju grada koja, konotirajući različite sisteme vrednosti, dobija fundamentalno značajne uloge u savremenom društvu. Putem ovih “mesta sećanja” pojedinci, grupe i čitava zajednica – kroz složen proces prihvatanja, distanciranja ili ignorisanja – konstituišu ne samo odnos prema zajedničkom istorijskom iskustvu, već i sopstvene identitete.²

Nema fascinantnijih primera ovog fenomena od visokih kula koje markiraju pomenutu centralnu beogradski osovinu. To su Palata “Albanija” (1938-39) i Palata “Beograd” (poznatija kao “Beograđanka”; 1969-74). Kada je 1939. godine Hipotekarna Banka Trgovačkog fonda podigla Palatu “Albanija” – tako nazvanu po staroj kafani koja se na istom mestu nalazila sve do 1936. godine – Beograd je dobio ne samo najvišu građevinu na Balkanu, već i objekat u kome su se suticale arhitektonska i urbanistička vizija Terazija kao poslovnog i trgovačkog centra jugoslovenske prestonice sa grčevitom potrebom vladajućih elita da se simbolički poništi akutna politička i ekonomska kriza, koje su u predvečerje rata potresali inače krhku konstrukciju prve jugoslovenske države. Na mestu nekadašnjeg “higijenskog strašila” i “kulturene sramote za celu pre-



PALATA ALBANIJA, RAZGLEDNICA (1940)

stonicu³ – kako je Državna komisija opisala derutno stanje opskurne kafane “Albanija” koja će ubrzo nestati sa lica zemlje, ali ne i iz sećanja nostalgичnih Beograđana kakav je, na primer, bio Branislav Nušić⁴ – podignut je savremeni soliter, zgrada od 12 spratova ukupne visine 45 metara. I dok je u genealoško-taksonomskoj vizuri nacionalne istorije arhitekture ova zgrada označena kao primer “zrelog modernizma” koji poseduje “izrazitu anacionalnu crtu [sic!]”,⁵ te predstavlja veoma “značajno dostignuće srpske arhitekture” pre svega u “konstruktivnom i tehnološkom smislu”,⁶ njena je kulturološka pozicija bila i ostala mnogo složenija. U sopstvenom istorijskom kontekstu, Palata “Albanija” nastala je i funkcionisala pod prinudom reprezentacije ekonomskog prosperiteta i političkog autoriteta, govoreći iz diskursa sadejstva spekulativnog kapitala i institucija nedemokratskog političkog sistema – sistema u kome je čak i instanca arhitektonskog javnog konkursa bila obesmišljena korupcijom i predvidljivim i poslovičnim mahinacijama.⁷

Ono po čemu je ova građevina ostala upamćena, međutim, jeste sporno i problematično pitanje njenog autorstva: da li je njen arhitektonski koncept plod ideje za grebačkih arhitekata Branka Bona i Milana Grakalića, koji su na natečaju iz 1938.

godine dobili drugu (ujedno i najvišu) nagradu, ili beogradskog projektanta i graditelja Miladina Prljevića koga su vlasti u Beogradu imenovale kao ovlašćenog arhitektu.⁸ Iza ovog prividno banalnog pitanja koje – paradoksalno – već decenijama predstavlja jedino mesto interesa arhitektonske kritike i istoriografije po pitanju značenja ove zanimljive građevine – ne ukazuje se samo instanca koja centrira pitanje autora i njegovog remek dela kao epistemološke stožere nacionalne istorije arhitekture, već se konstituiše i temeljna dihotomija kolektivnog istorijskog identiteta koja daleko prevazilazi sva estetska, formalno-morfološka ili urbanistička pitanja u vezi Palatom “Albanija”. Opsesivni pokušaji da se autorstvo ove zgrade smesti pod okrilje srpske arhitektonske i kulturne tradicije, koji stoje iza decenijama duge polemike stručne javnosti, sastavni je deo dugog i tromog procesa konstrukcije srpskog nacionalnog identiteta u kome se njegovi obrisi i sadržaji profilisu uvek naspram različitih “drugih”, u različitim disciplinarnim režimima. Opozicija srpskog i hrvatskog identiteta, kao temeljna politička i ideološka razdelnica Kraljevine Jugoslavije koja je, upravo u vreme podizanja Palate “Albanija” bila na svom vrhuncu kroz kompromisno ali problematično administrativno i nacionalno rekonstituisanje zemlje, opstala je kao *longue durée* i dugo nakon što je ne samo prva, već i druga Jugoslavija iščezla sa političkog horizonta. Simbolično prateći sudbinu i propast Jugoslavije, ali i jugoslovenske ideje, iz prizemlja ove zgrade nestala je 2000. godine i *Jugoslovenska knjiga*, jedna od najvećih gradskih knjižara osnovana 1948. godine. Bio je to ključan i po monogo čemu simptomatičan kulturni označitelj ne samo savremene nacionalne *damnatio memoriae*, već i simbol mesta i značaja nacionalne kulture u novom, post-jugoslovenskom kontekstu Beograda.

Za razliku od Palate “Albanija”, arhitektura “Beograđanke” nema nerešeno pitanje autorstva: njen projektant bio je beogradski arhitekta Branko Pešić, koji je na osnovu prvonagrađenog konkursnog rešenja iz 1961. godine podigao ovu kulu između 1969. i 1974. godine.⁹ Bila je to, baš kao i Palata “Albanija”, najviša zgrada na Balkanu svog vremena, zaseniviši visinom (od 101m) ne samo druge beogradske solitere, već pre svega svoju predratnu prethodnicu udaljenu svega nekoliko stotina metara, od koje su je delili 12 spratova i preko 50 m visinske razlike, superiorniji konstruktivni sistem i veći simbolički potencijal. Međutim, percepciju obe građevine u sopstvenim istorijskim kontekstima spajao je identičan hibris i sličan mehanizam uprorostoravanja ideologije koji je funkcionisao kroz sistem *sličnosti i razlika, otklona i reprezentacije*. Kao i Palata “Albanija”, “Beograđanka” ima jasno razdvojen donji korpus i gornji deo u obliku visoke poslovne kule; i ona markira centralnu gradsku osovinu, predstavljajući ne samo “značajno arhitektonsko ostvarenje beogradske arhitekture”, već i “jednu od najuočljivijih vertikla u silueti Beograda 20. veka”.¹⁰ Čini se da upravo u tome leži njeno primarno značenje: nadmašiti i metaforički poništiti arhitektonsku prethodnicu i, posledično, ideološkog oponenta. Baš kao što je Palata “Albanija” postala simbol modernog Beograda svog vremena, zasenivši trošne prizemljuše u svom okružju kao metafora pobeđe nad prošlošću, tako je i Palata “Beograd” postala simbol nove, socijalističko-demokratsko-samoupravne, emancipovane i ostvarene Jugoslavije, tobože superiorne u odnosu na međuratnu državu istog



PALATA BEOGRAD,
RAZGLEDNICA (1970-TE)

imena, ali radikalno drugačijeg ustrojstva i sistema vrednosti. Moderna arhitektonska koncepcija "Beograđanke", sa tačkastim osloncima i armirano-betonskim jezgrom, fasadom u obliku zid-zavese koja svesno referiše na standardnu sliku američkog korporativnog nebodera,¹¹ kao i urbano senzitivnim i humanim parternim rešenjem, moraju se sagledati naspram rigidne kompozicije Palate "Albanije" i njene autoritarne arhitekture okoštalog i krutog "poznog modernizma". U tom smislu, "Beograđanka" je neposedno učestvovala u ideološkoj ekonomiji razlike – kao središnjem mehanizmu konstruisanja novog jugoslovenskog identiteta. Međutim, u vreme kada je podignuta i Palata "Albanija" percipirana je kao građevina sasvim nalik "duhu američkih solitera",¹² što otvara generalno zanimljiv problem tranzitivnosti i nestabilnosti značenja arhitektonskih oblika, te instrumentalnosti različitih graditeljskih tipova i formi u različitim ideološkim kontekstima.

U izgradnji Palate "Beograd" učestvovalo je 74 preduzeća iz čitave Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije; godinama je gradilište u središtu prestonice, na kome je radilo 10.000 radnika,¹³ predstavljalo živi simbol jugoslovenskog jedinstva ali, istovremeno, i njegov zloslutni revers. Otvaranje najviše zgrade u starom Beogradu

1974. godine – kao svojevrsnog jugoslovenskog Vavilona, uz kolo naroda i narodnosti Jugoslavije koje je pratilo mnoge slične poduhvate širom zemlje – ironično je najavljivalo političke promene, zahuktavanje nacionalne krize i formalnu transformaciju vladajuće ideologije koja je iste godine monumentalizovana usvajanjem Saveznog ustava. U stvarnosti, pak, veliki deo “Beograđanke” je predstavljao najveću od 32 prodavnice Robnih kuća “Beograd”, koje su tokom poznog socijalističkog perioda doslovno kolonizovale brojne srbijanske gradove; njena se ideološka uloga prepoznavala u sistemu kultivacije konzumerizma kao očite susptitucije političkog i ekonomskog liberalizma. Kao i u slučaju *Jugoslovenske knjige*, i Robne kuće “Beograd” – iako su formalno i dalje opstale nakon problematične privatizacije iz 2007. godine¹⁴ – danas predstavljaju zjapeće spomenike u urbanom pejzažu i simbol brojnih problema post-socijalističkog i post-jugoslovenskog srbijanskog društva.

U tom novom kontekstu, pak, slika kule kao mesto uprostoravanja ideologije nacionalne identifikacije nije ostala po strani. Nedavni predlog da se visoka simbolična struktura – tzv. Teslina kula ili Teslin toranj – podigne u središtu Trga Slavija, na mestu gde se nalaze pohranjeni zemni ostaci heroja-socijaliste, jedan je od najflagrantnijih i ujedno najbizarnijih primera savremenog nacionalnog imaginarijuma. Inicijativa da se na Slaviji podigne ova struktura predstavlja pokušaj da se očit raskorak između nepoželjne memorije (koja se vezuje za sam trg kao simbolički i faktički završetak urbane osovine) i poželjne vizije nacionalne budućnosti prevaziđe.¹⁵ U seriji predloga koji se nalaze u ideološkim okvirima postavljenim početkom prve decenije 21. veka, navodi se čak i zamisao da se u Teslinoj kuli na Slaviji “u srcu srpske prestonice i u neposrednoj blizini Hrama svetog Save” uz pomoć video projektoru projektuju “freske iz drugih srpskih crkava i manastira”.¹⁶ U toj vizuri, novi identitet čitavog urbanog poteza postao bi rečiti primer savremenog nacionalnog zamišljanja u kome crkva, kao i etnička apropijacija univerzalnih vrednosti i nauke, imaju prepoznatljivo i ključno mesto. I dok je primer Tesline kule sasvim nedvosmislen pokazatelj fenomena vrednosne i ideološke fleksibilnosti, odnosno situacionističke prirode kulturnog nasleđa, kao i bizaran egzemplar arhitektonske slike tornja kao instrumenta preoznačavanja nepoželjne memorije, supstitucije identiteta i konstrukcije nove tradicije, druge dve kule – Palata “Albanija” i “Beograđanka” – istovremeno su značajniji, kompleksniji i rečitiji kulturni simboli.

Komparacija tri navedena spomenika – tri kule u središtu Beograda – nedvosmisleno ukazuje na značaj arhitekture u dinamičnom i reflektivnom kontekstu građenja identiteta i stvaranja predstava kroz koje društvo doživljava sebe i prikazuje sistem vrednosti na kome počiva. Istovremeno, poređenje navodi na brojna pitanja koja se tiču evaluacije iskustva recentne prošlosti, percepcije arhitektonskog i ideološkog nasleđa i njegove političke instrumentalizacije. Nasuprot postavljeni pandani Palate “Albanija” i Palate “Beograd” govore o arhitekturi i javnom prostoru kao ideološkoj praksi, a njihova tumačenja nedvosmisleno imaju značaj ne samo za nauku, već i za čitavu zajednicu. Istovremeno, senka neizgrađenog “Teslinog tornja” kao nacionalnog spomenika *par excellence* ukazuje ne samo na nove obrise kolektivnog iden-

titeta već – nehotice i ironično – otvara i pitanja o fragmentiranim, kontraverznim i po mnogo čemu problematičnim ali ostvarenim iskoracima u modernizaciji i emancipaciji srpskog društva iz vremena dve Jugoslavije koje tako rečito simbolišu dve kule.

Napomene:

¹ Videti: Aleksandar Ignjatović, Olga Manojlović Pintar, "Transformations of the Slavija Square in Belgrade: History, Memory and Construction of Identity / Preobražaj trga Slavija u Beogradu: istorija, sećanje i konstrukcija identiteta", in: *Memory of the City / Sećanje grada*, Marijana Simu (ed.), Kulturklammer, Beograd 2012, 120-54.

² Videti klasične studije: Pierre Nora, "Introduction to: Realms of Memory", vol. III, Piere Norra (ed.), *Realms of Memory: The Construction of French Past*, Columbia University Press, New York 1992, IX-XII; Bill Schwarz, "Memory, Temporality, Modernity: Les Lieux de Mémoire", Susannah Radstone, Bill Schwarz (ed.), *Memory: Histories, Theories, Debates*, Fordham University Press, New York 2010, 41-60; Jay Winter, "Sites of Memory", Susannah Radstone, Bill Schwarz (ed.), *Memory: Histories, Theories, Debates*, Fordham University Press, New York 2010, 312-24.

³ Videti Komisijski izveštaj o rušenju zgrada u ulicama Knez Mihailovoj br. 2, 4 i 6 i Kolarčevoj br. 12 koji se nalazi pohanjen u Istorijskom arhivu Beograda – IAB f-25-30-1938.

⁴ М. Ђириловић, "Сат испред Албаније", Политика, 15. 9. 1997.

⁵ Милица Церанић, "Историја и архитектура Палате 'Албанија' у Београду", Наслеђе, br. 6, Београд 2005, 155.

⁶ Дијана Милашиновић Марић, Водич кроз модерну архитектуру Београда, Друштво архитеката: Публикум, Београд 2002, 34.

⁷ На архитектонски конкурс за Палату "Албанија", расписан почетком 1938. године, јавило се 38 архитеката из читаве земље. Видети: Градјевински вјесник. List архитектонске и техничке градње, br. 4 (април 1938), 49-52. Конкурсни жири није дделио прву награду, о чему су критички суд изнели не само савременици, већ и архитектонске историографија. Видети: Милица Церанић, "Историја и архитектура Палате 'Албанија' у Београду", Наслеђе, br. 6, Београд 2005, 147-61.

⁸ О питању ауторства Палате "Албанија" видети: М. Церанић, *op. cit.*, 157 (n. 1).

⁹ Видети: Урош Мартиновић, "Архитектура", у: Београд 1945-1975. Урбанизам и архитектура, Branislav Stojanović, Урош Мартиновић, Техничка књига, Београд 1978, 183; Милашиновић Марић, *op. cit.*, 66; Branko Vujović, Београд у прошлости и садашњости, Draganić, Београд 1994, 237-39.

¹⁰ В. Вујовић, *op. cit.*, 239.

¹¹ Током седме и осме деценије 20. века обкладери са tzv. америчким фасадима (тј. зид-завесе са комбинацијом хоризонталних и вертикалних фасадних плоча од стакла, алуминијума или неког другог материјала) преplавиле су готово читаву земљу, појављујући се у "svakom većem jugoslovenskom gradu": Владимир Кулић et al., *Modernism In-Between: The Mediator Architecture of Socialist Yugoslavia*, Jovis, Berlin 2012, 39.

¹² Иван Здравковић, "Архитектонска хроника: значајнији архитектонски објекти подигнути у Београду у прошлој грађевинској сезони. Две палате Хипотекарне банке Трговачког фонда", Правда, 28. 1. 1940.

¹³ Мирјана Лукић, "Одлазак градитеља", Политика, 11. 11. 2006.

¹⁴ I. A. – S. D., "Nema zakupaca za Robne kuće 'Beograd'", Политика, 26. 10. 2012.

¹⁵ "Predsednik Srbije Boris Tadić, предложио је данас током разговора са студентима Универзитета у Београду и у ученицима Математичке гимназије да се на Славији сгради Теслин торанј, који би био центар науке у земљи и признание овом великом научнику. 'Ми не желимо да монополизу-

jemo Teslu, on je čovek sveta, ali ideja da se na Slaviji sagradi takav toranj je jako dobra. To mesto bi moglo da bude muzej nauke, koji bi popularizovao nauku – rekao je Tadić u muzeju Nikole Tesle." Navedeno prema: "Boris Tadić: Slavija je pravo mesto za Teslinu kulu", Blic, 9. 5. 2011. Videti i: Marija Krtinić, "Povodom najave o izgradnji Teslinog tornja na Slaviji", Danas, 11. 5. 2011.

¹⁶ "Tadić: Slavija je mesto za Teslinu kulu", 24 sata, 9. 5. 2011.

Aleksandar Ignjatović
Faculty of Architecture, University of Belgrade

TWO TOWERS: RISE, HUBRIS AND DECLINE

Summary:

This work examines the process of the architectural spatialization of ideology in the context of the twentieth-century Belgrade downtown. The focus is put on the city's central urban, commercial and functional thoroughfare, marked by two simultaneously different and comparably similar skyscrapers from the 1930s and 1970s – The "Palace Albania" (1938-39) and The "Belgrade Palace" (1969-1974). These high-rise structures represent a conspicuously fascinating example of the complex identity-building processes in two radically different historical contexts which were based on the similar mechanisms of cultural opposition, difference and representation.

Key words: architecture, ideology,
national identity, modernism, memory

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 77.039:316.75

ID BROJ:197078796

Milanka Todić

Fakultet primenjenih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

SOCREALISTIČKA MONTAŽA KAO SLIKA VREMENA

Apstrakt:

Retorika fotografije je, u izvesnom smislu, jednoznačna i ograničenih mogućnosti pošto je njena vizuelna poruka usidrena u svetu realnih pojava i zatvorena u referentne granice vlastitog medija. Ali baš ta čvrsta veza sa referentom, ta objektivnost fotografije, bila je u duhu vremena jer je podržavala realizam, kao ključnu estetsku normu u umetnosti so realizma. Fotografska slika je imala zadatak da vizuelno dokumentuje utopističku tezu da se socijalističkim preobražajem privrede i društva, preobražava i čovek, a postupci „montiranja“ bili su neophodni i na dohvat ruke u jugoslovenskoj monumentalnoj ideološkoj radionici u kojoj se rađao vrli novi svet.

Ključne reči: fotografija, socijalistički realizam, montaža, foto-montaža, kultura agitpropa

Ovaj rad nastao je u okviru projekta
“Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa”
Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177013).

Ministarstvo istine je u Orvelovoj priči 1949, objavljenoj iste te godine, imalo zadatak da, u sklopu propagande, nameće nove poglede na svet iz perspektive Velikog brata. Glavni junak je stalno čitao novine i tekstove objavljene u prošlosti i prilagođavao ih aktuelnim partijskim propagandnim ciljevima. Onaj koji nadzire i konstruiše prošlost komandant je budućnosti, a onaj koji komanduje budućnošću kontroliše prošlost, parafraza je Orvelovog distopijskog uvida u totalitarnu stvarnost.¹

Agitaciona i propagandna aktivnost Vrhovnog štaba Komunističke partije Jugoslavije dobila je institucionalnu strukturu već krajem 1944. godine. U sklopu „aparata za agitaciju i propagandu.“² Tada nije postojalo ministarstvo istine kao kod Orvela, ali je formiran Istorijski institut, koji je iz perspektive komunističke partije, kao pobjedničke strane u Drugom svetskom ratu, pristupio novom čitanju prošlosti. Aparat za agitaciju i propagandu je imao osim propagandne sekcije i druga odeljenja: za kulturno-prosvetni rad, za štampu i na kraju, ali ne i najmanje važno, osnovan je Savezni odbor za foto-amaterstvo (1946) i, konačno, Narodna tehnika (1948) sa fotografskom i filmskom sekcijom.

Sve te nove institucije kulture bile su uokvirene ideologijom komunističke partijske i hijerarhijske organizacije koja je ustanovljena tokom partizanskog rata. Na privremeno oslobođenoj teritoriji Bihačke republike, tako je osnovano prvo partizansko pozorište 1942. godine čiji je upravnik bio književnik Ivan Frol, dok je dramsku sekciju vodio Vjekoslav Afrić, glumac i autor filma *Slavica* (1947), prvog jugoslovenskog filma koji je dao pečat politizaciji kulture u eri agit-propa. O radu baletske sekcije u partizanskom pozorištu brinuo je Žorž (Georgij) Skrigin, fotograf, snimatelj i reditelj, čiji je umetnički rad obeležio vizuelnu kulturu socijalističkog realizma i kome je, u najvećoj meri, posvećen ovaj esej.³

U eri agitacije i propagande, koja zvanično traje u Titovoj Jugoslaviji od 1945. do 1952, pa sa nekim izmenama i do 1958. godine, retorika fotografije se sistematski uključuje u centralizovanu strukturu novih medija masovne komunikacije koji nisu reklamirali određene proizvode radi podsticanja potrošnje, kao u kapitalizmu,⁴ nego su agitovali za jednu estetičko-etičku ideologiju u znaku uspešno izvedene revolucije.⁵

Fotografija, kao popularni medij vizuelne komunikacije, svojom multiplikovanom mehaničkom slikom, proizvodi i artikuliše ključne poruke u ideološkoj i vaspit-



MIHAILO PETROV, PRVI KONGRES
SAVEZA METALACA, PLAKAT (1945)

noj, a ne ekonomskoj i konzumerskoj društvenoj sferi. Njena medijska poruka, čiji je referent čvrstvo vezan za stvarnost, imala je težinu prave istine. Međutim, ruski teoretičari, kao Nikolaj Tarabukin, isticali su da je čisto naturalistička slika neupotrebljiva za propagandu i da se njena dokumentarna ravan lako može prekriti velovima ideološke agitacije.⁶

Retorika fotografije je, u izvesnom smislu, jednoznačna i ograničenih mogućnosti pošto je njena vizuelna poruka usidrena u svetu realnih pojava i zatvorena u referentne granice vlastitog medija. Ali baš ta čvrsta veza sa referentom, ta objektivnost fotografije, bila je u duhu vremena jer je podržavala realizam, kao ključnu estetsku normu u umetnosti socrealizma. Kao agitaciona umetnost, socrealizam je insistirao na pravdi i istini, s jedne strane, dok je sa druge, „montirao“ vizuelna svečanstva u skladu za ciljevima partijske propagande. Socijalistički realizam, otuda, rado „govori o objektivnoj i pravoj realnosti, ali on sam je, zapravo, inscenira i proizvodi,“ kaže Boris Grojs.⁷ Dakle, fotografija je svojom „istinitom“ slikom fiksirala realnost, ali je morala agitovati za transformaciju sveta i izgradnju novog čoveka prema direktivama partije. Drugim rečima, fotografska slika je imala zadatak da vizuelno dokumentuje utopističku tezu da se „socijalističkim preobražajem privrede i društva, preobražava i čovek,“⁸ a postupci „montiranja“ bili su neophodni i na dohvata ruke u toj monumentalnoj ideološkoj radionici u kojoj se rađao vrli novi svet Federativne narodne republike Jugoslavije.



NIKOLA BIBIĆ, *PROBIJANJE TUNELA VRANDUK*, NASLOVNA STRANA "DUGE" (1947)

Spektakl slika vremena

„Objektivom se iseca deo stvarnosti kao sekirom“, kaže Ajzenštajn.⁹ To je kamen temeljac od koga kreću sve strategije manipulisanja slikom, a pre svega, motaža atrakcija u agitprop kulturi. Ako montaža masovne i tehničke slike treba da predstavlja atrakciju, tačnije, spektakl za oči, onda to znači da vizuelni sadržaj fotografije ili filma mora biti mnogo dinamičniji i uzbudljiviji od sveta kakav poznajemo ili kakvim ga prikazuje neposredno snimanje. Kada se „istinit“ prizor oštro i bezšavno, kao sekirom, iseče objektivom fotografske ili filmske kamere, on je zauvek istrgnut iz konteksta stvarnosti i podložan je manipulaciji. Ta slobodno plutajuća vizuelna poruka može se, kasnije, dalje nadograđivati i uključivati u bilo koji narativni tok i u bilo koji konstrukt o životu i svetu.

Ikonografija i reprezentacija partijske moći podrazumevala je manipulaciju mehaničkim fotografskim slikama kako bi posmatrač bio uveden u lepotu iluzionističkog sveta spektakla gde džinovski partijski lider nadgleda transformaciju čitave zemlje, kao na plakatu Gustava Klucisa i Valentine Kulagine, *Pobeda socijalizma je sa naše strane obezbeđena*, iz 1932. godine. Montažne tehnologije prihvatili su, po uzoru na sovjetske autore mnogi jugoslovenski umetnici, pa je tako Mihailo Petrov za *Provi kongres saveza metalaca* u Beogradu 1945. godine montirao spektakularnu scenu susreta ogromnog čoveka sa čekićem u ruci i liliputanskih fabričkih dimnjaka. Ne treba zaboraviti da je ta revolucionarno nova tehnologija montiranja učinila da slika realne stvarnosti postane atraktivna i zavodljiva za oko običnog posmatrača. Ona je u iskrivljenoj i montiranoj perspektivi mešala veliko i malo, stvarnost i san, sadašnjost, prošlost i budućnost. Kratko rečeno, montaža se u socrealizmu uzdiže do vizuelne atrakcije, ona posmatraču oduzima dah i izaziva kod njega optički šok koji ga iz sveta sumorne stvarnosti prenosi u svet utopijske bajke.

Slavna fotografija Žorža Skrigina *Zbeg*, snimljena 1943. godine, toliko je puta objavljena u visokotiražnim udžbenicima i novinama da pripada kolektivnom vizuelnom pamćenju ere komunizma. Za nju se još može reći i da je jedna od vizuelnih matrica koja je oblikovala konstrukt kolektivne istorijske memorije o partizanskoj borbi u Jugoslaviji.¹⁰ Usamljena žena, na Skriginovoju fotografiji, sa dvoje nejake dece u pustom predelu ključni je simbol majke hrabrosti i reprezentativan primer distribucije mita o ženskom heroju u muškim poslovima, kakvi su ratovi i revolucije. Ali, baš tu čuvenu fotografiju treba posmatrati i kao fragmentarnu vizuelnu matricu po kojoj je izvedena radikalna reforma dokumentarnih vrednosti u fotografskoj slici u eri agitacije i propagande. Skriginov *Zbeg* je slika vremena i model revolucionarne koncepcije prikazivanja istorije novim tehnologijama montaže i manipulacije.¹¹

Na prvi pogled osnovna semantička ravan oslanja se na sliku usamljene majke u negostoljubivom pejzažu, koja na leđima nosi jedno, a vodi drugo dete za ruku. Fotografija se izlaže i objavljuje ne samo po završetku rata, već i mnogo kasnije, sve do nedavno kada je ugledni dnevni list *Politika* doneo reportažu o Branku i Dragici Tepić, sa majkom Milicom iz Knežice kod Dubice pod naslovom „Večiti izbeglica sa čuvene fotografije.“¹² Međutim, ono što je najvažnije tek sledi: Skriginov *Zbeg* nije stalno jedna te ista slika. Njena retorika se menjala i dopunjavala tako što je stalno dobijala različite legende. Ponekad je uz sliku stajala samo kratka odrednica „zbege“, dok bi se drugi put naglašavalo da je scena snimljena baš na Knežopolju, na Kozari gde je došlo do sukob između partizanskih i fašističkih snaga 1943. godine. „Legende imaju jednu važnu osobinu“, kaže ugledni teoretičar jugoslovenske fotografije Macarol, i nastavlja: „Fotografija kao takva poseduje više propagandne osobine, dok naslov deluje više agitaciono.“¹³

Ne samo što se legendom, kao agitacionom alatkom, usmerava pažnja posmatrača izvan vizuelnog polja, nego se fotografija i tekst koji je prati posmatraju u sklopu kompleksne retorike slike. Vizuelno i verbalno teku kao dve paralelne linije u procesu čitanja. Naknadnim postupkom montaže, kada se tekst legende lepi za sliku



ŽORŽ SKRIGIN, *ZBEG* (1943)

i kada kao u navedenom Skriginovom primeru ispod slike ne stoji da su na fotografiji Milica Tepić sa decom Brankom i Dragicom, već da je to *Zbeg* konstruiše se nova, ideološki i partijski, poželjna poruka. U toj vizuelno-tekstualnoj naraciji, koja funkcioniše kao istinita alegorija, posmatrač treba da reši složeni rebus: pred njim je slika vremena, a da bi je razumeo neophodna su mu mnoga predznanja iz istorije, na primer, ali i ona vezana za taktike montiranja i agitacije u totalitarnim društvima. Svest o kontinuiranoj manipulaciji slikom je nešto što ne treba zanemariti ni pre ni posle pojave digitalne tehnologije.¹⁴

Ako je fotografija indeks, ako ona registruje realno prisustvo i ako ona uspostavlja čvrstu vezu između vizuelne forme i subjekta ili objekta koji pred-

stavlja, onda je u njenu autentičnost zaista teško posumnjati čak i u našoj post-fotografskoj i digitalnoj eri. Na temelju te pretpostavljene objektivnosti može se montažnom tehnologijom neosetno transformisati i konstruisati sasvim nova, ideološki podobna, a spektakularna vizuelna poruka. Metodama fotomontaže, na primer, lako se montiraju dve ili više fotografija koje su snimljene u različitim vremenskim intervalima i na sasvim različitim mestima. Time se u novi vizuelni narativ virtuelno spajaju vremenski i prostorno udaljene situacije i scene, naravno, i ljudi. Montažne tehnologije podrazumevaju, čak i pre pojave kompjuterskog fotošopa, bezšavno spajanje snimaka čime se napušta mimetički kontekst reprezentacije i prelazi u sferu metaforičnog i simboličnog vizuelnog prikazivanja.

Kada se u Skriginovoј fotografiji *Zbeg* nad usamljenom majkom sa decom nadviju gusti i tamni oblaci onda to nije samo znak dramatičnog vrhunca porodične tragedije nego i usvojenog znanja da je fotomontaža novi jezik modernog doba i politizovane estetike spektakla slika. Naime, teško bi bilo poverovati da je fotografija *Zbeg* nešto drugo do dokument – autentično svedočanstvo o tragičnim aspektima građanskog rata. Ali kada se uporede dve samo na prvi i letimičan pogled identične fotografije, i kada se uz to još zna da su Skriginu, kao uglednom umetničkom fotografu koji je nagrađivan na svetskim izložbama fotografije u predratnom periodu, svakako bili dobro poznati efekti montaže, onda se mora zaključiti da su gusti oblaci u pozadini *Zbega* montirani kako bi vizuelno pojačali ljudsku dramu.¹⁵

Fotografija koja jednom nema a drugi put ima oblake u pozadini glavne junakinje odstupa od naturalizma i zamagluje granice između stvarnog i fiktivnog. „Fotomontaža nije jezik istine nego fikcije,“¹⁶ naglašava Margaret Rovel, a sučeljavanje različitih fragmentarnih slika vodi ka inscenaciji i konstrukciji agitaciono-propagandnog konteksta. Skriginovu fotografiju otuda treba čitati u kontekstu ideološke agitacije u kojoj vizuelni konstrukt o slavnoj prošlosti treba da potvrdi legitimnost aktuelnih partijskih stavova o događajima iz prošlosti kako bi se kontrolisala budućnost totalitarnog društva.

Postupci fotomontaže su obeležili umetnost Žorža Skrigina, ali podjednako su bili dinamični i u delima drugih fotografa i fotoreportera tokom prvih decenija nove Jugoslavije. Naslovne strane *Duge* (Beograd, 1945), lista sa tiražom od više desetina miliona primeraka u kome su objavljivani „poučni članci iz oblasti nauke u cilju razvijanja opšte kulture i obrazovanja,“¹⁷ propagirale su novu optiku montaže. Revolucionarno nov i politizovan koncept vizuelnog identiteta masovne štampe u socrealizmu potvrđuje i *Duga* iz 1947. godine koja donosi montiranu sliku Nikole Bibića o probijanju tunela Vranduk na pruži Šamac-Sarajevo. Može se čak zaključiti da je izgradnja mitske omladinske pruge tekla paralelno sa izgradnjom nove estetike vizuelnog spektakla. Naime, na naslovnoj strani *Duge*, kao na slavnim Klucisovim posterima, u dijalektičkom odnosu svetlo-tamnog sučeljavaju se dve različite scene i deformišu se perspektiva, a sve to prati tekst legende: „Svaki dan je nova pobeda u bitci za Vranduk.“¹⁸ Popularni slogan izgradnje pruge Šamac-Sarajevo glasio je „Mi gradimo prugu, pruga gradi nas“, a to bi mogao biti i utopistički moto agitacionih i propagandnih stratega socrealizma u izgradnji novog čoveka i sveta.



ŽORŽ SKRIGIN, KOZARČANKA (1943)

Montirane ikone socrealizma

Optički šok i naglašen diskontinuitet avangradnih fotomontaža nisu odbačeni u umetnosti socijalističkog realizma kao nepoželjno istorijsko i predratno nasleđe, naprotiv, montiranje vizuelnih sadržaja je iz zatvorene sfere istorijske avangarde prešlo u polje masovne štampe. Treba primetiti da je umetnost socrealizma donekle revidirala, bolje rečeno komercijalizovala, avangardnu tehnologiju montaže kako bi ona postala prihvatljiva za oči masovne publike. Umesto jasno vidljivih rezova i drskog sučeljavanja različitih realnosti uveden je kontinuitet u naraciji i obezbeđena je komunikativnost vizuelne poruke, u čemu je legenda imala veoma važnu ulogu. Ostala je



ŽORŽ SKRIGIN, *PLITVIČKA JEZERA SU OPET U NAŠIM RUKAMA* (1942)

kako u fotografskom tako i filmskom radu, što se vidi u knjizi *Rat i pozornica* (1968), u filmu *Slavica* (1947), gde je radio kao snimatelj, ali i u nekoliko manje uspešnih filmova režiranih u periodu od 1955. do 1967. godine.¹⁹ Naša analiza će se fokusirati na Skriginove fotografske portrete nastale u godinama Drugog svetskog rata. Radi se o tipskim portretima i vizuelnim modelima u kojima je izvedena uspešna transformacija ličnosti od anonimnog pojedinca do mitskog simbola partizanske revolucije. Od portreta partizanskih boraca, Skrigin je tehnikama montaže i sofisticirane manipulacije izgradio nove, popularne i masovne ikone sočrealizma.

Plitvička jezera su opet u našim rukama, iz 1942. godine se može uzeti za sliku prototip montažnog postupka Žorža Skrigina, između ostalog i zato što je tu uspešno oblikovan vizuelni kliše o snažnoj i borbenoj mladosti kao ključnom nosiocu i čuvaru revolucije.²⁰ On instrumentalizuje estetiku i logiku montaže kako bi udovoljio ideološkim predstavama o divovskoj snazi mladog partizana koji sa puškom u ruci nadvisuje prirodu, odnosno, panoramu Plitvičkih jezera. Anonimni mladi junak kao neustrašivi pojedinac, propagira moć i snagu čitavih partizanskih jedinica u poznatom reklamnom ključu sinegdohe kada jedan delić stoji umesto celine.

„Nema sumnje da je individua fiktivna jedinka ‘ideološke’ predstave o društvu; ali, ona je istovremeno i realnost proizvedena specifičnom tehnologijom vlasti,“ precizan je Mišel Fuko u interpretaciji kompleksnog odnosa reprezentacije pojedinca i zajednice.²¹

Inscenirana i montirana fotografska realnost je, u proizvodnji poželjnih slika, otvoreno i bez ideološke zadržke privajala popularne filmske pa i holivudske glamurozne vizuelne matrice u portretima partizanki. Treba samo pogledati Skriginov

dislociranost fragmentarnih, kao sekirom, odsečenih slika, ali je montažni rez retuširan. Međutim, pravu tehnološku revoluciju izvela je umetnost sočrealizma tako što je postupke montaže komercijalizovala i uklopila u milionske tiraže propagandnih plakata, brošura i novina. Nova optika montaže prihvaćena je i kao estetska platforma i kao korisna alatka u proizvodnji slika namenjenih masovnim medijama jer je uspešno propagirala profane kultove anonimnih junaka revolucije, tj. narodnih heroja.

Koliko je montaža presudna tehnologija u artikulaciji vizuelne poruke o anonimnim herojima revolucije najbolje se može pokazati na primeru tipskih portreta partizanki i partizana. Žorž Skrigin je primenjivao tehnologiju montiranja

portret *Kozarčanke* iz 1943. godine, koji je masovno distribuiran u školskim čitankama i posle rata. *Kozarčanka*, kao uspešna i funkcionalna foto-ikona socrealizma, glorifikuje lepotu i strasni zanos revolucionara na način primeren filmskoj zvezdi. Svako egzotno znanje o mitskoj junakinji revolucije i narodnom heroju bilo bi koliko izlišno toliko i štetno po oreol uzvišenog lika devojke koja se zanosno osmehuje zabacujući glavu. Tek naknadnim istraživanjem, može se saznati da je modela za slavnu *Kozarčanku* bila Milja Marin, rođena Toroman (1926-2007). Fotografija je snimljena na Knežopolju na Kozari, dakle, negde u isto vreme kad i *Zbeg*. Tek kad je masovna ikona izgubila ideološku vrednost i kada je izbledela aktuelnost agitacione poruke, ali i kulturna vrednost fotografije, pojavile su se konkretne informacije o *Kozarčanki*. Dakle, tek u naknadnom post-komunističkom čitanju istorije o *Kozarčanki* se moglo govoriti kao o Milji Toroman, devojci koja je bila partizanska bolničarka na Kozari i koja nije prihvatila ponudu da se priključi partizanskom pozorištu 1943. godine.²² Treba još dodati da oreol anonimnosti i simbolična retorika *Kozarčanke* instrumentalizuje i bezobzirno pretvara stvarnu ličnost, dakle subjekat, u objekat ideološke i partijske moći mimo njegove saglasnosti.

„Montaža, to je kompozicija, raspoređivanje pokretnih slika koje konstituišu posrednu sliku vremena,“ kaže Žil Delez.²³ Manipulacijom i različitim tehnologijama montaže ne konstruiše se samo formalna kompozicija filma već i fotomontaže, a onda na temelju toga i složena propagandna retorika. Od različitih fragmenata nezavisno snimljenih ili naknadno dodatih detalja montira se vizuelna naracija i iznova gradi poželjan lanac značenja socrealističke slike. Drugim rečima, postupci montaže u sferi fizičke proizvodnje slika teku paralelno sa izgradnjom poželjnog ideološkog konstruktura u oblasti agitacije i propagande. Skriginova *Plitvička jezera su opet u našim rukama*, *Kozarčanka*, *Partizanka*, *Zbeg* medijski ne pripadaju filmu, ali ih zbog montažne strukture treba posmatrati kao kvazi-pokretne slike. Te fotomontaže simuliraju filmsku naraciju jer ulančavaju dve ili više slika: portret i jezera, na primer. Istrgnuti segmenti realnosti su vizuelno objedinjeni montažom i kompozicijom, kao i u filmu. Kratko rečeno, mesto i vreme nisu koherentni u pomenutim Skriginovim fotografskim delima već su dislocirani, iščupani iz prvobitnog konteksta i premešteni u neki drugi okvir. Fotografska slika je podvrgnuta de-konstrukciji i postupcima montiranja kakvu poznaje tehnologija pokretnih slika, filma.

Tehnologija montaže bila je funkcionalna ideološko-estetska platforma u heterogenim medijskim strukturama umetnosti socrealizma što ilustruju mnogobrojni



ŽORŽ SKRIGIN, KOZARČANKA (1943)



ŽORŽ SKRIGIN, ŽENA BORAC SA KOZARE (1944)

primeri od filma i fotografije do plakata i naslovnih strana. Treba zaključiti da nova ikona socrealizma u eri jugoslovenskog agitpropa nije oblikovana ni kao tradicionalna tempera na dasci, ni kao ulje na platnu već kao intramedijalna montaža. Fotomontaža, je jedna od ključnih vizuelnih formula nove masovne ikone socrealizma. Ona temelji svoju vizuelnu poruku na montiranju i prisvajanju sadržaja nekog drugog medija – fotografije, pre svega. Sadržaj medija je uvek neki drugi medij, naučili smo od Maršala Makluana.²⁴ Treba, dakle, uočiti da su panorama Plitvičkih jezera i mladi partizanski borac dve gotove fotografije, a njihov medijski sadržaj je izmanipulisan u fotomontaži. Ali, ta nova vizuelna konstrukcija ne nosi medijsku poruku koja bi bila jednostavan zbir prethodne dve. Nova retorika

fotomontaže *Plitvička jezera su opet u našim rukama*, dakle, ne gradi narativ tako što lepi dve fotografije već tako što oblikuje novi, ideološki poželjan, vizuelni konstrukt. Naracija fotomontaže se temelji najpre na destrukciji prvobitnog značenja i konstrukciji kvalitativno novog simboličnog značenja koje, opet, funkcionalno i može da nosi samo izmontirana, manipulirana, vizuelna strukture.

Skriginov *Portret partizanke (Partizanka)* iz 1944. godine, takođe, kombinuje dve fotografije: portret Mire Pejić i nisko postavljen pejzaž koji je ko zna gde i kad snimljen. Treba reći da vizuelnog klišea *partizanke* nema bez montiranja i bez fotomontaže jer je to zahtevala slika vremena. *Kozarčanka* i *Partizanka* su tipske „lepek slike,“ kako ih je Dušan Matić nazivao u nadrealizmu, ali i funkcionalne vizuelne matrice socijalističkog realizma.

Partizanka, *Kozarčanka* i druge žene borci nose okomito postavljenu pušku kao identifikacioni ideološki rekvizit, jer to nisu realna tela žena boraca već manipulirane partizanske ikone koje komuniciraju kako sa savremenima tako i sa posmatračima u budućnosti. „Držeći pušku savršeno okomito,“²⁵ one ponavljaju viševjekovni stereotip u reprezentaciji vojnih formacija u kojima su puške bile uvek jasno vidljive i spremne za akciju. Budući da su to vizuelne matrice i montirane masovne ikone komunizma a ne pojedinačni subjekti, retoriku *Kozarčanke* i *Partizanke* treba smestiti u kontekst bezvazdušnog prostora ideološke propagande.

Fotomontaža je ključna vizuelna matrica novih tehnika reprezentacije u izgradnji konstrukta kolektivne istorijske memorije u socrealizmu. Treba na kraju primetiti da su postupci montiranja mehaničkih slika radikalno drugačiji od tradicionalnog istorijskog slikarstva. Dok su se iskustva istorijskog slikarstva 19. veka



mogla uporediti sa linearnom naracijom romana, povodom socrealističke reprezentacije kolektivne istorijske memorije o Jugoslaviji treba govoriti o diskontinuiranom i fragmentarnom narativu bliskom pokretnim filmskim slikama.

Socrealistička umetnost fotomontaže usvojila je avangardnu estetiku redimejda. Na temelju montiranja nađenih slika i gotovih medijskih sadržaja fotomontaža oblikuje novi vizuelni i ideološki konstrukt o aktuelnoj partijskoj moći. Tehnologija montiranja i recikliranja slika podrazumevala je dislokaciju fragmentarnih snimaka i njihovo slobodno cirkulisanje iz jednog u drugi vizuelni kontekst: oblaci sa pozadine veselog građanskog portreta lako su se mogli nadвити i nad usamljenom progonjenom majkom sa decom u godinama rata.²⁶

Realno i imaginarno su bezšavno sabijeni u isti ram fotomontaže u doba agitacije i propagande, a taj heterogeni narativ funkcionisao je istovremeno na više značenjskih nivoa – dokumentarno i simbolično, zatim prošlost, sadašnjost i budućnost, ali i u više medijskih sistema: film, fotografija, ilustrovane novine, plakat i sl. Montaža je ključna alatka u oblikovanju vizuelnih klišeja u jeziku masovnih vizuelnih komunikacija u kulturi agitpropa. Ona je funkcionalna platforma na kojoj počiva ideološka infrastruktura masovne medijske samorepresentacije komunističkog društva.

ŽORŽ SKRIGIN, *ZBEG* (1943)

Napomene:

¹ M. Czepczyński, *Interpreting post-socialist icons. From pride and hate towards disappearance and/assimilation*, Human Geographies, 4.1. 2010, 68. http://humangeographies.org.ro/articles/41/4_1_10_Czepczynski.pdf

² M. Тодић, *Фотографија и пропаганда*:

http://www.photo-propaganda.com/agitprop_sve.php

³ Б. Петрановић, *Историја Југославије*: <http://www.scribd.com/doc/88558572/Branko-Petranovic-Istorija-Jugoslavije-II-12>

⁴ M. Fineman, *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*, The Metropolitan Museum, New York 2012:

<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/faking-it/novelties-and-amusements>

⁵ „Једна од највећих тековина стаљинизма и један од услова који је припремио његово уништење био је 'културна револуција' (...) у новом друштву најприступачније је било оно што је у прошлости било најнеприступачније – образовање и култура. Испоставило се да је много лакше пружити људима добро образовање и приближити их највишим културним сферама него им дати пристојан стан, одећу, храну. образовање и култура су представљали најснажнију компензацију убогости свакодневног живота“ А. Зиновјев, *Полет наше младости*, Београд 1985, 40. „Моју кеву би више ослободила машина за веж него бирачко право“ каже јунакиња у филму *Rani radovi* Želimira Žilnika 1969. godine.

⁶ M. Тодић, *Фотографија и пропаганда 1945-1958*, Бања Лука/Панчево 2006, 61-75.

⁷ B. Groys, *The Total Art of Stalinism, Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, New Jersey 1992, 55.

⁸ Statutom Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije se, pored ostalog, tražilo od svih članova da rade na ostvarivanju programa KPJ, kao i da se bore protiv revizije marksizma-lenjinizma i da učestvuju u socijalističkoj izgradnji svoje zemlje; *Fotografija*, 2–3, Београд 1950, 35.

⁹ S. M. Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, Београд 1964, 69.

¹⁰ O kolektivnoj istorijskoj memoriji opširnije u: B. H. D. Buchloh, *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, October, Vol. 88, 1999, 117-45.

¹¹ Tehnike fotomontaže su posebno tipične za period oko Prvog i Drugog svetskog rata; K. Ruchel-Stockmans, *Representing the Past in Photomontage: John Heartfield as a Visual Historian*: https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/240587/1/issue6_ruchelstockmans.pdf; V. E. Bonell, *Iconography of Power, Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, University of California Press, Berkeley and London 1997.

¹² С. Сабљић, *Вечити избеглица са чувене фотографије*, Политика, 25. септембар 2008:

<http://www.politika.rs/rubrike/Drustvo/Vechiti-izbeglica-sa-chuvene-fotografije.sr.html>

¹³ M. Macarol, *Karakter i istorijska uloga naše žurnalističke fotografije*, *Fotografija*, br. 7, Београд 1950, 93.

¹⁴ B. Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, London 2004. Montirane vizuelne poruke se uspešno distribuiraju i u eri digitalne slike: <http://www.diplomatija.com/sr/3413/news/propaganda-kaio-fotografiju-masakra-u-houli-bbc-objavio-fotografiju-iz-iraka-koja-datira-iz-2003-godine/>

¹⁵ Snimci oblaka su se prodavali u mnogim predratnim fotografskim ateljeima, a Miloš Jurišić je uočio sličnost između oblachne pozadine na građanskom portretu mlade devojke i Skriginovog partizanskog *Zbega*: <http://www.politikin-zabavnik.rs/pz/content/beograd-koga-vise-nema?page=1792>

¹⁶ M. Rowell, “Constructivist Book Design: Shaping the Proletarian Conscience”, in: *The Russian*

Avant-garde Book 1910–1934, The Museum of Modern Art, New York 2003, 57.

¹⁷ А. Ристић, *Поглед на насловну страну 1945-1980*, Музеј примењене уметности, Београд 2012, 5.

¹⁸ *Дуга*, бр. 90, Београд 1947: http://museum.icp.org/museum/exhibitions/klutsis_kulagina/gallery08.html

¹⁹ <http://www.filmovi.com/yu/reziseri/16.shtml>

²⁰ О. Руповас, *Project Yugoslavia: the Dialectics of the Revolution*, *Прелом*, бр. 8, Београд 2006, 12: <http://www.scribd.com/doc/18687309/Prelom-n-8-Fall-2006-edition-in-english>

²¹ М. Фуко, *Надзирати и кажњавати*, Нови Сад 1997, 189.

²² Д. Ковачевић, *Млада партизанка из читанке*:

<http://www.nezavisne.com/novosti/bih/Mlada-partizanka-iz-citanke-10554.html>

²³ Ж. Делез, *Покретне слике*, Нови Сад 1998, 40.

²⁴ М. Маклуан, *Познавање општила човекових продужетака*, Београд 1971.

²⁵ Описујући смотру војске Луја XIV из 1666. године, која је представљена на медаљи изdatoј тим поводом неколико година касније, Фуко, поред осталог, каже: „На левој половини медаље види се неколико редова војника... руке испружене у висини рамена којом држе пушку савршено окомито”; М. Фуко, *Надзирати и кажњавати*, 183.

²⁶ <http://www.politikin-zabavnik.rs/pz/content/beograd-koga-vise-nema?page=1792>

Milanka Todić
Faculty of Applied Arts, University of Arts in Belgrade

MONTAGE IN SOCIALIST REALISM AS AN IMAGE OF THE TIMES

Summary:

The rhetoric of photography is, in a sense, unambiguous and of limited potentials since its visual message is anchored in the world of real phenomena and is confined to the referential boundaries of its own medium. It is, however, precisely this firm connection to its referent, the objectivity of photography, which suited the spirit of the times, because it supported realism, as the key aesthetic norm in the art of socialist realism. The role of the photographic picture was to document a utopian thesis which asserted that the socialist transformation of industry and society will bring about a transformation of the man as well. However, the montage techniques were necessary and readily available in the Yugoslav monumental ideological workshop creating a brave new world.

Key words: photography, socialist realism, montage,
photomontage, agitprop culture

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 7.071 Akasegawa G.
ID BROJ: 197079308

Reiko Tomii
Independent scholar / Co-founder PoNJA-GenKon

**AKASEGAWA GENPEI AS A POPULIST AVANT-GARDE:
AN ALTERNATIVE VIEW TO JAPANESE POPULAR CULTURE**

Abstract:

Today, Japanese popular culture asserts such a strong global presence in the form of manga, anime, games, and such – with or without *otaku* (geek) inflections – that it is almost impossible to think of anything else when we discuss “Japanese popular culture” and visual-art practices informed by it. However, postwar Japan boasts a long and diverse tradition of popular culture, not all of which has been known outside the country. A notable example is Akasegawa Genpei, an artist who emerged as a young practitioner of Anti-Art (*Han-geijutsu*) in the 1960s and since made a remarkable transition to the realm of popular culture, while maintaining his vanguard spirit and conceptualist strategies. This essay explores Akasegawa’s unique practices from the 1960s to the present, in which art, society, and popular culture intersect in often unforeseen and strange ways.

Key words: Japanese art, conceptualism, Akasegawa Genpei, avant-garde, popular culture, Anti-Art (*Han-geijutsu*), Yamashita Yūji, Minami Shinbō, traditional art, appropriation, parody

Today, when we think about “Contemporary Art and Social Concern in Japan,” it is imperative to examine the place of popular culture in contemporary art practices. In fact, as the by-now commonly used term “Cool Japan” attests, Japanese popular culture asserts such a strong global presence in the form of manga, anime, games, and such – with or without *otaku* inflections. It is therefore almost impossible to think of anything else when we discuss “Japanese popular culture” and contemporary art practices informed by it. Take for example, Murakami Takashi, the best known outside their native country among Japanese artists who have incorporated popular culture in their works. A leader of Japanese Neo Pop, he intelligently examined this connection at Japan Society, New York, in 2005 under the title of *Little Boy*.¹

However, postwar Japan boasts long and diverse traditions of popular culture, not all of which have been well known outside the country. This essay focuses on an aspect of Japanese popular culture “not popular” (that is, not so widely known) outside Japan and its relationship with contemporary art practices.

Among many manifestations of popular culture in today’s Japan, one that reveals an intriguing confluence with contemporary art is the case of Akasegawa Genpei. He emerged as a young avant-garde artist in the 1960s and since made a remarkable transition to the realm of popular and mainstream cultures (which feel like the one and the same in Japan), while maintaining his vanguard spirit and conceptualist strategies. In his unique practices from the 1960s to the present, art, society, and popular culture intersect in often unforeseen and strange ways. In this essay, we will first understand his place in popular culture of 21st-century Japan, and trace his path from a cult figure in fringe culture to a celebrity in mainstream culture.

1. Akasegawa in 21st-Century Popular Culture: Cheerleaders for Japanese Art, 2000

The popularity of Akasegawa today is phenomenal. A good starting point to understand it is one of his collaborative undertakings, *Cheerleaders for Japanese Art*, with Yamashita Yūji, an art historian specializing in medieval Japanese painting. In 1996, Akasegawa established this partnership under the name of “Cheerleaders for Japanese Art” (Nihon Bijutsu Ōendan), in order to take masterpieces of Japanese art down from the canonical pedestal and making them truly accessible to the general public. The first project was serialized on the pages of the art magazine *Nikkei Art* through 1999 and later published as a book using their collective handle as its title in 2000.²

“It’s a pity to treat such fun things as Art (*geijutsu*)” (217).³ The title for a roundtable discussion included in the end of the book summarizes their spirit. In this essay, “Art” as translated from *geijutsu* is capitalized because it is *the* key concept to understand Akasegawa’s aesthetic theory. In the Japanese language, while *geijutsu* and *bijutsu* are overlapping meanings, the former bears a more metaphysical import. To highlight this fact, I am capitalizing its translation in parallel to the way the authority of art is emphasized, as in “Art with a capital A.”⁴

Their populism is hard to miss on the book's dust jacket, designed by Akasegawa's longtime associate, Minami Shinbō. Against the background of Hokusai's famous *ukiyo-e* woodblocks, *Red Fuji* and *The Great Waves of Kanagawa*, the two partners stand in cosplay, dressed in a *gakuran*, a high-collared uniform favored by male cheerleaders on college campuses.

A special place the male cheerleaders occupy in the country's popular imagination can be gleaned from a serialized gag manga of 1975, *Ah! Magnificent Cheerleaders!* (Ah, hana no ōebdan!), which chronicled outrageous exploits of a team of male cheerleaders. The tacky manga was subsequently turned into a film in 1976, spawning two immediate sequels and honored by a remake two decades later.

Inside the book, each chapter of *Cheerleaders for Japanese Art* centers on a well-known master in Japanese art history, such as Maruyama Ōkyo and Ogata Kōrin, which Akasegawa and Yamashita discuss by looking at his works frequently in person, or *nama de miru* (8-12). *Nama*, which literally means "live" as in "live musical performances," is an important concept in their work. Since objects of Japanese art, due to their fragility, are frequently not easily accessible to the general public, their mission is to exercise their privilege to see them in person. This constitutes the first step of their cheerleading. They are not merely comical, but dead serious in their endeavor of releasing Japanese art from the fossilized state and returning it to a "live" state. For example, in the chapter on Kōrin, their dialogue begins with how to see *Iris*, a pair of folding screens that is a textbook-gracing masterpiece that exemplifies Japanese aesthetics. They argue against the common museological practice of hanging it flat on the wall behind the protection of the glass case; instead they favor to see it folded and standing on the floor, as it was originally viewed. Indeed, their discussion is based on their having actually viewed it in person in what they believe to be the true form. Hence, the chapter title: "Liberate Kōrin from the glass cases!"⁵ (93).

The whole volume is filled with frank, tongue-in-the-cheek, yet revealing and penetrating commentaries. Their list is extensive, ranging from Jōmon pottery to Negoro laquerware, from the medieval ink painter Sesshū to the modern oil painter Saeki Yūzō. References not related to art history are deployed for a populist effect, especially in each chapter's title page. While their shared interest in antique cameras can be used to highlight "Beauty of Negoro laquer comparable to worn-out Nikons"⁶ (200), Akasegawa's ballgame fandom manifests itself when he compares Sesshū, the purported god of painting to Nagashima Shigeo, the god of baseball (13).

Playing his ignorance frankly and asking questions to Yamashita, Akasegawa combines two key components of his conceptualist strategies: a sense of humor and his finely honed skill to detect fault lines in the status quo. To this, Yamashita adds a solid scholarship, as a scholar. Or, in Yamashita's own words, whereas Akasegawa is a genius of "not seeing historically," Yamashita, trained to see things historically, enjoys not to see historically (232-33). Taken together, contrary to the breezy tone, their dialogues do not devolve into a mere anti-intellectualism, as demonstrated in the chapter on Saeki, whereby they try to demystify a prewar painter who died young, by closely

looking at his works in the chapter entitled, “A wealthy volunteer soldier died a tragic death” (169).

In light of his linguistic gift (which will be examined later), if Akasegawa coins no new concept, he is not doing his job. Indeed, he comes up with *ranbōryoku*, literally “violence-power,” which means an ability to transcend the inclination to make a perfectly executed painting in the conventional sense. Akasegawa came to recognize this characteristic while comparing two Rinpa painters, Tawaraya Sōtatsu and Ogata Kōrin. To Akasegawa’s eye, Sōtatsu, the founder of Rinpa School, is a painting genius who has *ranbōryoku*, whereas Kōrin, of a succeeding generation, is a sophisticated designer who lacks it (102). Elsewhere, looking at the Edo *ukiyo-e* painter Sharaku, he explains the difference between “artist” and “designer”: if the designer works backward from the expected goal (final design), the artist works forward without knowing the goal (58). (Sharaku, to Akasegawa is a designer.) This became one of his talking points, as he went on to explore various examples of *ranbōryoku*, as indicated in the chapter on Aoki Shigeru, a modern oil painter, entitled “*Ranbōryoku* blows away romanticism”⁷ (105).

Their project, in which they identified Japanese art as “a new entertainment of the 21st century”⁸ (239) proved to be so popular that the book was followed by sequels and pocketbook editions. *Kyoto, Grownups’ School Excursion* was published in 2001 as hardcover and turned into pocketbook in 2008 – the fact which in itself testifies to the book’s success.⁹ In 2002, it was followed by *Cheerleaders for Sesshū*, a 15th-century Zen painter (and Yamashita’s specialty) and in 2003, *Grownups’ Social Studies Visits*.¹⁰ Yet more on Japanese art followed: *Japanese Art Sightseeing Party* in 2004 and, with a slight change of subject, *Industry Museum* in 2007.¹¹

The formula of book-making established for these volumes, regardless of publishers, is obvious both in packaging (cover designs) and contents (populist reassessment of familiar and not-so-familiar landmarks). The tradition of their cosplay covers are at once self-explanatory and visually appealing, especially on the hardcover format. For their *School Excursions*, they dutifully wear male students’ stiff-collared school uniforms, complete with caps and cameras, with Kinkakuji, or the Golden Pavilion Temple, in the background. (In the pocketbook edition, due to its small format, the background is eliminated, and the two authors appear in different poses.) For their *Social Studies Visits*, they newly acquired cheap dark suits in order to visit their first site, the Diet, which also appears on the cover. Their *Sesshū* book diverges slightly from the formula, borrowing one of the masterpieces by Sesshū in Japanese art history, a depiction of Huike presenting his severed arm to Bodhidharma, the first patriarch of Zen Buddhism, to demonstrate his commitment. Instead of cosplay, their faces are imbedded in the painting, naturally with Akasegawa as the master and Yamashita as the disciple.

The concept of a paired authorship may invoke the famed postmodern precedents of Deleuze and Guattari (*Anti-Oedipus*, among others) or Negri and Hart (*The Empire*). Despite the intellectual agility of the Japanese duo, however, their cosplay

covers seem to point to the desire to market and play up their comic capacities. This is especially true in the cover for *Sightseeing Party*, which compares their journey throughout the country in merry exploration of Japanese masterpieces to the tradition of Yaji and Kita, two protagonists in the picaresque Edo-period travelogue, *Tōkaidōchū Hizakurige*, or *Shank's Mare*, by Juppensha Ikku in the early 19th century. (Coincidentally, the enduring and endearing nature of Yaji and Kita in popular culture can be found in the recent manga-inspired film *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims* [Mayonaka no Yaji-san, Kita-san] in 2005.) In fact, their pairing is closer to the Japanese tradition of manzai, a pair of stand-up comics – in which one plays a dummy (*boke*) and the other a smartass (*tsukkomi*) – than academic joint authorship.

Obviously, if Yamashita, an academic, made those amusing yet to-the-point observations on his own, nobody would have paid much attention. In this sense, their collaboration on *Cheerleaders for Sesshū* is telling, as Yamashita has been known for a Sesshū specialist in his academic career. Three essays by him included in this volume were previously published in 1999 not in a popular magazine in any sense but in *Chadō no kenkyū* (Tea ceremony studies) published by Dai Nihon Chadō Gakkai/Japan Association of the Tea Ceremony.¹² The plain language and accessible tone he employed to reevaluate Sesshū deviated far from the protocol of scholarly texts. But Yamashita's name alone would not have made a popular Sesshū book. Though a collaborative project, *Cheerleaders for Japanese Art* and subsequent books owed their success very much to the brand of Akasegawa's name and his keen observational skills.

The way these book covers exploit the cult of personality becomes shockingly clear when they are compared with one of Akasegawa's pre-*Cheerleaders* publications intended for the general readership. On the cover of *How to Enjoy the Louvre Museum* of 1991,¹³ he shows his back to the reader in an un-photogenic posture of squatting before the monumental *The Coronation of Napoleon* by Jacques-Louis David. The design's focus is not Akasegawa but a well-known painting by the French master. Something changed the publishing industry's perception of Akasegawa between the Louvre book and the *Cheerleaders* series. Indeed, a great deal had changed since the 1960s when he was known primarily as a cult figure of underground culture.

2. From Model 1,000-Yen Note Incident to Tomason

Akasegawa was a major player in what I called the "expanded 60s" in Japan. What I define as the expanded sixties spans from 1954 to 1974, from the avant-garde group Gutai to the collective Bikyōtō, characterized by the rise of Anti-Art (*Han-geijutsu*) and Non-Art (*Hi-geijutsu*). In plain terms, Anti-Art and Non-Art are Japanese manifestations of the radical experimentation in the areas of conceptualism, installation art, and performance art. As such, the expanded 1960s is the time of dematerialization and ephemerality, when the idea of *gendai bijutsu*, or literally "contemporary art," emerged in Japan, distinct from Nihonga (Japanese-style painting) and *yōga* (Western-style painting), two major areas of modern practice established in the late 19th century.¹⁴



AKASEGAWA GENPEI (RIGHT) AND YAMASHITA YŪJI, *CHEERLEADERS FOR JAPANESE ART*, JACKET COVER (2000); REPRINTED FROM *NIHON BIJUTSU ŌENDAN*, TOKYO: NIKKEI BP-SHA 2000. ©

A member of Neo Dada (initially known as “Neo Dadaism Organizer[s]”), a short-lived yet important group, Akasegawa was a central figure in Anti-Art, which constituted the fervent assault on the modern construct of “Art” with a capital A, or *geijutsu*. As the critic Miyakawa Atushi theorized, Anti-Art is characterized by its “descent to the everyday,” which could manifest itself through the proliferation of everyday objects and the infiltration of everyday space.

One of Akasegawa’s contributions in the object making was *Vagina’s Sheet*, which he created in 1961 with rubber linings of discarded automobile tires and vacuum tubes. He showed it at the Yomiuri Independent Exhibition held at the Tokyo Metropolitan Art Museum, which had become *the* hotbed of Anti-Art since 1958. He was also a member of Hi Red Center, another short-lived Anti-Art group (act. 1963–64) known for performance-based events. In the iconic act of infiltrating the public sphere, Hi Red Center staged *Cleaning Event* in 1964, in the midst of the Tokyo Olympic Games. In critique of the official beautification campaign, through which the government aimed to present the capital to foreign visitors in the best possible light, the group members and associates painstakingly cleaned the busy streets of Ginza in Tokyo, using such household cleaning tools as a toothbrush, a floorcloth (or *zōkin*), and a *tawashi* brush. Akasegawa swept the paved street with a short-handled soft bloom made for sweeping a *tatami* floor.

To understand Akasegawa’s transition from a subversive vanguardist to an accessible public figure in mainstream culture, we need to look at three projects that intersected with the public sphere with far greater consequences than *Cleaning Event*, which remained clandestine and thus “nameless” (*mumei*).

2.1 Model 1,000-Yen Note Incident

His epic-scale *Model 1,000-Yen Note Incident* came straight out of his Anti-Art experiment. Spanning from 1963 to 1974, *Model 1,000-Yen Note Incident* is a vast matrix

of conceptualist works and discursive practices produced by Akasegawa with other artists and non-artists. As an artist's project, it began with Akasegawa's photomechanical replica of the 1,000-yen note fabricated in 1963, which he came to call *Model 1,000-Yen Note*. This money work inadvertently entered the real world in 1964, bringing about a police investigation of Akasegawa for currency fraud and resulting in the artist's guilty verdict finalized by the Supreme Court in 1970. It was followed by the second incident in 1973-74. The whole matrix of *Model 1,000-Yen Note Incident* encompasses, among other works, the legendary collaborative performance, *Courtroom Exhibition Event* which materialized on the first day of trial at the Tokyo Regional Court in 1966, and Akasegawa's post-trial money works, as well as copious comments published outside the courtroom and uttered therein. The whole affair reached a "logical" conclusion with his *Declaration of Independence: Akasegawa Genpei Capitalist Republic* in 1974.

I have extensively written on this project elsewhere¹⁵ and the detailed discussion goes beyond the scope of the current essay. However, suffice it to say that at the core of this multifaceted project lay his re-interpretation of "fake money," hinging upon the concept of *mokei*, or "model," which he developed immediately after the police interrogations in January 1964. In his thesis on "capitalist realism," the model – as in "model airplane" – must be distinguished from two legal concepts about "reproducing" money: *gizō*, or "counterfeit," as in "counterfeit money"; and *mozō*, or "imitation" as in "imitation diamond." They are respectively defined in the penal codes and the "law to regulate the imitation of currency and bond certificates" (*Tsūka oyobi shōken mozō torishimari-hō*), the latter banning practically every single kind of money look-alikes, ranging from toy monies to illustrations of money in flyers and such; and Akasegawa was charged with this latter crime of "currency imitation." He claimed that his fake money was "unusable" and thus "a model the 1,000-yen note stripped of the function of paper currency," which was instrumental to his investigation of "capitalist realism."¹⁶ Unlike "socialist realism," which embraced the ideological and cultural construct of socialism, Akasegawa considered "capitalist realism" as a realist strategy to critique the capitalist apparatus of the currency system.

In brief, his clash with society caused by his fake money constituted the first occasion for Akasegawa to make an impression on the country's popular consciousness, although this entry entailed notoriety, branding him as a criminal denizen of the avant-garde realm outside mainstream culture. At the same time, this experience helped him to discover his hitherto uncultivated talent for language and humor, and in the process he began to learn how to use the popular print media.¹⁷ While *Model 1,000-Yen Note Incident* as a legal affair concluded with the second 1,000-yen incident in 1973, its end as an artistic project was marked in 1974 by his declaration of independence as *Akasegawa Genpei Capitalist Republic*, inspired by the second incidence and published as part of the next key project, *The Sakura Illustrated*.

2.2 *The Sakura Illustrated*

The *Sakura Illustrated* (Sakura gahō) began as a serialized manga carried by the nationwide weekly *Asahi Journal*, from August 1970 to March 1971. *Asahi Journal* was among the favorite reading material of rebellious college students, who were supposed to hold “The manga weekly *Shōnen Magazine* in the right hand and *Asahi Journal* in the left hand.” As a part of the journal’s effort to exploit the recent manga boom, Akasegawa was the third artist assigned to the journal’s new manga section. The first was Sasaki Maki, who had debuted on the avant-garde manga monthly *Garo* in 1966 and was known for his innovative yet cryptic style. Akasegawa was preceded by Mad Amano, a photo-based parodist and followed by Takita Yū, yet another regular of *Garo*.¹⁸

If the mid-decade politics affected *Model 1,000-Yen Note Incident* in anticipation of 1970, casting Akasegawa in the role of “thought pervert,” or *shisōteki henshitsu*, The *Sakura Illustrated* arose in the midst of the volatile politics around 1970, into which the antiwar protests, the student radicalism, and the anti-Anpo (U.S.-Japan Security Treaty) struggle all converged. This environment shaped not only the tenet of left-leaning *Asahi Journal* but also the expressive strategy of Akasegawa. Although both Sasaki Maki and Takita Yū maintained a visibly political stance in their *Asahi* contributions in the tradition of political manga, Akasegawa was openly political, with his hard graphic (*gekiga*) style enhancing the sense of urgency. Furthermore, Akasegawa went a great distance to create a coherent series with a deliberate structure of parody.¹⁹

Even though each installment is three pages long, it has its own masthead, complete with publication date and issue number, the fact of weekly publication, the total page number, the price, and the publisher’s and the artist’s names. The title panel mimicked that of *Asahi Newspaper*, the publisher of *Asahi Journal*, including the cherry flowers in the background down to the typographical design.

The meaning of *sakura* is also explained on the masthead, which reads:

Sakura, or cherry, is the king of flowers and the national flower.

Sakura is a humble [horse] meat and the “heckling horse.”

Sakura is an audience who cheers in conspiracy with the performer.

In other words, by designing this masthead, he conceptualized *The Sakura Illustrated* as a weekly magazine in its own right. Most outrageously, in his conceptual parodic scheme, its printing and distribution was “subcontracted” to *Asahi Newspaper Company*. He even claimed to use *Asahi Journal* as a *tsutsumigami*, or “wrapper.”

In his own word, he “hijacked” (*nottori*) the mainstream magazine, as unambiguously spelled out on every page: “third-class mailing hijacked” (*dai-san-shu yūbin nottori*), again mimicking the established custom, “third-class mailing permit,” wherein a publisher is allowed to pay only the subscription-rate postage. Hijacking was a topical word at the time, especially with the Japan Red Army’s highjacking of the airplane Yodo in 1970 still fresh in memory. (In this incident, nine members of the militant anti-

government group highjacked a Japan Airline plane which left Haneda for Fukuoka, and successfully landed in North Korea.) Notably, in art, “hijacking” is tantamount to “appropriation,” or borrowing. In devising the design and content of *The Sakura Illustrated*, Akasegawa made an extensive use of appropriation, beginning with the magazine format and extending to the texts of the wartime elementary-school readers.

The most notorious example is found in the final and 31st installment, in which he put the phrase “*Akai / akai / asahi / asahi*” – which means, “Red, red [is] the rising sun” – borrowing from the wartime elementary-school textbook, nicknamed *Asahi dokuhon* or *Asahi Reader*. As parody, he turned what he borrowed into something funny, frequently slipping his biting critique of the original into it. In this case, the phrase “Red Asahi” is often construed as his mockery of the left-leaning tenet of the Asahi newspaper. (In retrospect, it could also be interpreted as an allusion to Asahi’s significant role in the war efforts in the cultural sphere in wartime Japan.) Asahi duly responded to Akasegawa’s mischief by recalling this issue of *Asahi Journal* from the newsstand and bookstores. Naturally, once again, Akasegawa became an object of scandal in the mass media, expanding his portfolio of notoriety.

In brief, *The Sakura Illustrated* offered Akasegawa the first occasion to use a mainstream print outlet, while deploying a popular media of manga. As he devised a gamut of parodic strategies within the format of magazine, he further cultivated his observational and discursive skills, although his knack for parody resulted in a scandal.

One element that ran through his Anti-Art activities, from Hi Red Center’s *Cleaning Event to Model 1,000-Yen Note Incident* to *The Sakura Illustrated* is collectivism, or collaboration with others. In the famed courtroom exhibition, he appropriated the courtroom as an exhibition hall. But this would not have been possible without the collaboration of his colleagues. With *The Sakura Illustrated*, when there was a misprint in No. 13 issue, Akasegawa quickly devised a mail-in program and offered replacement for the misprinted page. Having received 229 mail-ins, he took liberty of organizing these devoted readers into his Sakura Army/Sakura Militia.

2.3 *Ultra-Art Tomason*

In the next major project by Akasegawa, *Ultra-Art Tomason*, appropriation and collectivism became the core strategies. In nutshell, Tomason is a project of flaneurs who find properties called Tomason. The first “property” (*bukken*) of Tomason was discovered by Akasegawa and two of his associates in Tokyo’s Yotsuya in 1972. It was a “pure” stairs in that they went nowhere: all one could do was going up and down (14-16).²⁰ However, he was shocked to find a trace of repair made to this seemingly useless appendage to architecture. Who would repair something useless? If somebody repaired the handrail, these steps must have some meaning, which can only be called, he thought, *Ultra-Art (Chō-geijutsu)*.

His theory of Ultra-Art, which primarily encompasses “useless appendages to architecture which are beautifully preserved” (26) such as the Yotsuya stairs, can be

summarized as follows: whereas an artist makes Art, an ultra-artist makes Ultra-Art, although he doesn't know he has made it. In that sense Ultra-Art has no author but only an assistant. Which is to say, the only conscious agency of Ultra-Art is one who assists by discovering it.

This is a beautiful thought, based on the observation of everyday life. This is also a clever way to appropriate what others did and make it your own, à la Marcel Duchamp. A major difference from the French master who appropriated readymade objects is that Akasegawa sought out something unnoticed in everyday life by going out to the streets.²¹ Because he by then became weary of continuing in the direction of parody, a straightforward appropriation came as a relief to him. At the same time, this manner of appropriation functioned as a form of collectivism, with the original ultra-artist turned into his unwitting and nameless collaborator.

He further extended the mode of collaboration by mobilizing his students at Bigakkō, an alternative art school in Tokyo where he taught from 1972, to look for Ultra-Art properties. In 1982, he, or rather they (he and his students), came up with the label *Tomason* for the discovered properties of Ultra-Art based on the name of an American baseball player Gary Thomasson, then playing for the Yomiuri Giants (26-28). They also made their search more official by founding "Tomason Observation Center/Ultra-Art Exploration Headquarters" (Chō-geijutsu Tansa Honbu Tomason Kansatsu Sentā). They even devised a very formal report form (*hōkoku yōshi*). Those who discover and endeavor to discover Tomason properties are called Tomasonians (28). The mobilization of unknown people in this manner prefigured the loose and anonymous social networking of the 21st century.

In 1983, when Akasegawa began to write on Tomason properties in his essay series in the magazine *Shashin jidai* (literally "Photography era"), the reader mobilization was added to the mix of the collective activities surrounding Tomason. The mobilization of students and readers were a logical step for the project, because to find hidden Tomason properties required a good deal of walking around on the streets. The more people participated, the more Tomason properties would be found.

His serialized essay was first anthologized into a book in 1985 by Byakuya Shobō, the publisher of *Shashin jidai*; it was quickly turned into a pocketbook edition by Chikuma Shobō in 1987. In 1986, Akasegawa founded "Street Observation Society" (Rojō Kansatsu Gakkai) with the architecture historian Fujimori Terunobu and others, which represented a peculiar subdiscipline of modernology (*kōgengaku*), the study of modern life in the mold of Kon Wajirō. His Tomason search became an integral and key component of the society's activities, which were then presented at the Venice Architecture Biennale in 2006, when Fujimori was appointed the Japanese pavilion's commissioner.

Crucial in this development was his association with *Shashin jidai/Super Photo Magazine*, a photo monthly that aimed to at once critique the high-mindedness of such photo journals as *Camera Mainichi* and the proliferation of *binibon*, or vinyl-wrapped adult magazines, commonly sold from vending machines.²² The star of this cult mag-

azine was Araki Nobuyoshi, who maintained three serialized features from its inaugural issue: “Scenery” (Keshiki), “Girl Friends” (Shōjo furendo), and “Araki’s Photo Life” (Araki Nobuyoshi no shashin seikatsu). During its run from 1981 to 1988, this subculture magazine enjoyed tremendous popularity. The inaugural issue in September 1981 sold 140,000 copies, and by 1984, it almost reached the readership of 300,000 (which was comparable to the mainstream *Asahi Journal*). The popularity of *Shashin jidai* was in part informed by the innovative editorial contents, which included the contributions by Aksegawa, as well as such notable writers as Hashimoto Osamu, Minami Shinbō, and Ueno Kōshi. Like Araki, Akasegawa contributed from the first issue a serialized photo essay under the title of “Unearthed Photography” (Hakkutsu shashin), which was changed to “A Course in Modernology” (Kōgengaku kōza) in July 1984, then to “Tomason Street University” (Tomason rojō daigaku) in July 1986, and continued through August 1986. Tomason became his topic from January 1983 onward, after he focused on the photos related to his 1960s exploits.²³

In writing for *Shashin jidai*, Akasegawa was highly conscious of the magazine’s readership who would likely enjoy semi-pornographic visual contents in a literally physical manner.²⁴ By then, his sometimes abstruse prose style in the 1960s was transformed into a plainer style, as demonstrated by his Akutagawa Prize-winning novel, *Father Disappeared* (Chichi ga kieta), in 1980. Still, writing novels that thematize his everyday life scenes for literary magazines was one thing, writing for a semi-adult magazine was quite another. Most noticeably, he devised catchy titles to accompany his photo essays. Particularly ingenious in his pre-Tomason installments is “Bodies at Imperial Hotel” (Teikoku Hoteru no nikutai), whose first page features three fully naked men showing their backs in the March 1982 issue. Within the context of nude female bodies graphically exposed, the solid bottoms of Akasegawa and his Hi Red Center colleagues presents a stunning view. Furthermore, the use of the word *nikutai*, instead of the more abstract *shintai* carries a certain reference to the postwar *nikutai bungaku* (literature of carnal flesh), a genre of literature known for explosive depictions of eroticism and decadence. After Tomason became his topic, his reference to Abe Sada as “Tomason’s mother” in the January 1984 issue is another tour de force: an inexplicably truncated electric pole reminded him of the woman who castrated her lover in the prewar *Shōwa* (who was the real-life female protagonist of Ōshima Nagisa’s film, *In the Realm of the Senses*).

His writing style, too, assumed an increasingly colloquial and frank tone, creating a close affinity with the readers, some of whom would send him their discoveries of Tomason properties. Through writing for a subculture magazine, he learned to write for the mass audience. (The English translation published in 2009 aptly captures the lighthearted character in the original Japanese.)

His transition from the domain of subculture and popular culture to that of mainstream culture was helped by his collaboration with the architectural historian Fujimori Terunobu under the rubric of the Street Observation Society. Fujimori’s academic credential was extensive, with his teaching position at the University of Tokyo

and his unique views, such as the naming of *kanban kenchiku*, or billboard architecture, intended for live-and-work shop buildings constructed after the Great Kantō Earthquake. Akasegawa's collaboration with Fujimori anticipated a joint project with another academic, Yamashita Yūji, in *Cheerleaders for Japanese Art*.

In summary, *Ultra-Art Tomason* afforded Akasegawa a chance to write for the subculture readership, while casting an intent gaze on everyday scenery – which was about to change, as the Bubble Economy kicked in toward the late 1980s.²⁵ His use of collectivism, both implicit and explicit, was part of his populist practice, which went far beyond the avant-garde collectivism of the 1960s. From here, it is only a small step to *Rōjinryoku*, which amounted to an observation of everyday life per excellence narrated for the broader audience in plain language.

3. Breaking into a Popular Realm: *Rōjinryoku*, 1998

Akasegawa's decisive crossover from vanguard cult to mainstream culture happened in 1998, when he published the book *Rōjinryoku*, or *Geriatric Power*, which made a bestseller list in an explosive way. (As with most of his recent book publications, it was also initiated as a magazine serialization, on *Chikuma*, in 1997-98.) *Rōjinryoku* is a hilariously positive take on the declining capabilities of the elderly. Instead of saying "I am getting senile lately" or "I am losing my memory or sight or hearing," one may say, "I am gaining *rōjinryoku*."²⁶ His Copernican conversion, so to speak, captivated the imagination of a rapidly aging nation. So much so, it was selected as "Top 10 New and Vogue Words" of the year by the annual publication *Gendai yōgo no kiso chishiki* (Basic Knowledge of Contemporary Vocabulary).²⁷

The brilliance of Akasegawa's neology lies in the unlikely pairing of *rōjin* (old folks), which has a negative connotation, and *ryoku* (power or ability), which has a positive connotation. Granted, the Japanese language has a built-in word making capability of using *ryoku*, as in *kiokuryoku*, which means "memory power" (記憶力); *keisatsuryoku*, which means "police power" (警察力); *keizairyoku*, which means "economic power" (経済力); and *masatsuryoku*, which means "power to cause friction" (摩擦力).

However, Akasegawa's pairing 老人力 was so unusual yet so inspired that it encouraged a host of similar neologies, using the *ryoku*-suffix in unconventional way, although they are not always in consistent with Akasegawa's humorous combination. They include *joseiryoku*, or "woman power" (女性力), *chūnenryoku* or "middle-age power" (中年力), *jogyōryoku* or "class-teaching power" (授業力), *kanjaryoku* or "patient power" (患者力), *muchiryoku* or "ignorance power" (無知力), and *kodokuryoku* or "loneliness power" (孤独力), among others.²⁸

The proliferation of neology by adding the *ryoku*-suffix is such that there are a score of books that bear *ryoku*-neology as their titles. Perhaps, the psychologist Tago Akira was the first, after Akasegawa's *rōjinryoku*, to use it in his series of books on *teinenryoku* or "retirement power" (定年力) that launched in 1999.²⁹ The doctor-cum-

novelist Watanabe Jun'ichi embraced *donkanryoku* or "insensitivity power" (鈍感力) in 2007, which was immediately countered by the photographer Asai Shinpei, who advocated *han-donkanryoku*, or "anti-insensitivity power" (反鈍感力) or more positively "power of sensitivity" or *binkanryoku* (敏感力).³⁰ By any measure, these *ryoku* spinoffs testify to a tremendous degree of influence that Akasegawa has exerted in the cultural sphere and made his name an immediately recognizable brand among the general public.

Akasegawa's populist strategies, which encompass discursive facility, the use of parody and appropriation, and collaborative collectivism, date back to his Anti-Art years. Over the course of the next four decades, he learned to use the popular media and reach out to the general public. For those who see a revolutionary mind in his 1960s projects, especially *Model 1,000-Yen Note Incident*, his recent populist works may appear to constitute a betrayal of the avant-garde ideal. If the avant-garde signifies a timeless concept or practice, such a view may have validity. However, it should be noted that the practice and ideal of *zen'ei* (the avant-garde) underwent a fundamental transformation during the expanded 1960s. By 1970, the vanguard practices were codified under the rubric of *gendai bijutsu* (literally "contemporary art"), as a separate legitimate entity from *yōga* (Western-style painting) and *Nihonga* (Japanese-style painting).³¹ This *gendai bijutsu* was "incomprehensible" to the general public, and Akasegawa saw its practices merely following the formula that appropriated the ideas and strategies developed by Anti-Art in the early 1960s.³²

Although the legacy of 1960s art to the subsequent generations of Japanese artists makes a productive yet separate topic, it is evident that Murakami and his Neo Pop peers who emerged in the 1990s have been critically inspired by the precedents set by 1960s practitioners, especially Akasegawa. It is important to note the vast difference of their institutional milieu from that of the 1960s pioneers. Back then, there were only a few museums of modern art that only slowly began to show contemporary art and practically no market for contemporary art. If the "descent to the everyday" (Miyakawa Atsuhī's theoretical formulation) is the ultimate goal of Anti-Art, it did not really mean a simple departure from the museological white cube, which in actuality did not exist for vanguard artists. Unlike today's socially oriented practices, to put this ideal in practice and infiltrate into the public space was a risky business, as proven by Akasegawa's *Model 1,000-Yen Note Incident*. If the vanguard work could command any value outside the non-existent market, that was publicity value, as famously embraced by Ushio Shinohara, a Neo Dada colleague of Akasegawa.³³ Even so, to garner publicity in the mass media was an elusive proposition in their daring challenge to the artistic and social status quo.

All the more so, Akasegawa's successful transition into the sphere of life is remarkable. Never losing sight of his core value of Anti-Art, Akasegawa have made the

print media his stage, in contrast to Murakami and others of 1990s art who enjoyed both the institutional and commercial space as their birthright. If Murakami's populism constitutes an ironic (and, perhaps, knowing) exploitation of late-capitalist popular culture, Akasegawa's populism in essence (and, definitely, in earnest) empowers our grassroots instinct partaking the ideal for democratic culture. In a sense, this is an ultimate avant-garde achievement.

This text was first published in *Kontur 20*, special issue of "Visualizing Asian Modernity" (2010); also found at http://kontur.au.dk/fileadmin/www.kontur.au.dk/Kontur_20/Microsoft_Word_-_VAM-TOMII_MOD.pdf

Notes:

In this essay, East Asian names are given in traditional order, surname first, except for the case of individuals who primarily reside outside their native countries and adopt the Western system (e.g. Ushio Shinohara).

All translations from the Japanese material are by author.

¹ See Murakami Takashi, ed., *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (New York: Japan Society and Yale University Press, 2005).

² *Nihon bijutsu ōendan* [Cheerleaders for Japanese art] (Tokyo: Nikkei BP-sha, 2000).

³ "Konnani omoshiroi mono o gējutsu atsukai shitara kawaiōda." Hereafter, related pages in hardcover edition, are given in the text enclosed in parentheses, while the original Japanese are given in notes, where necessary.

⁴ For more about geijutsu and bijutsu, see Reiko Tomii, "Geijutsu on Their Mind: Memorable Words on 'Anti-Art,'" in *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970*, ed. Charles Merewether with Rika Iezumi Hiro, exh. cat. (Los Angeles: Getty Research Institute, 2007), 36.

⁵ "Kōrin o garasu kēsu kara kaihō seyo."

⁶ "Tezure Nikon-teki Negoro no bi."

⁷ "Roman o fukutobasu 'ranbōryoku.'"

⁸ As stated in the profile of *Nihon Bijutsu Ōendan*.

⁹ *Kyoto, otona no shūgaku ryokō* [Kyoto, grownups' school excursions] (Tokyo: Tankōsha, 2001); pocketbook edition (Tokyo: Chikuma Bunko, 2008).

¹⁰ *Sesshū Ōendan* [Cheerleaders for Sesshū] (Tokyo: Chūō Kōronsha, 2002); *Nihon Bijutsu Ōendan: Otona no shakai kengaku* [Cheerleaders for Japanese art: Grownups' social studies visits] (Tokyo: Chūō Kōronsha, 2003).

¹¹ *Nihon Bijutsu Kankōdan* [Japanese art sightseeing party] (Tokyo: Asahi Shinbunsha, 2004); *Jit-sugyō bijutuskan* [Industry museums] (Tokyo: Bungei Shunjū, 2007).

¹² They are his studies of three major works by Sesshū serialized in the association's monthly journal from March to November, 1999.

¹³ Akasegawa Genpei and Kumasegawa Osamu, *Rūvuru Bijutuskan no tanoshimikata* [How to enjoy the Louvre] (Tokyo: Shinchōsha, 1999).

¹⁴ For 1960s art in Japan, recent literature includes *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970*, ed. Charles Merewether with Rika Iezumi Hiro, exh. cat. (Los Angeles: Getty Research Institute, 2007), which offers an extensive bibliography in pages 130-33. Other key publications in the field are Alexandra Munroe, *Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky* (New York: Abrams, 1994) and Reiko Tomii, ed., "1960s Japan: Art Outside the Box," special issue of *Review of Japanese Culture and Society* (Jōsai University) 17 (2005). For Akasegawa's works, see Reiko Tomii, "State v. (Anti-)Art: Model 1,000-Yen Note Incident by Akasegawa Genpei and Company," *Positions* 10.1 (Spring 2002), 141-72; William Arthur Marotti, "Politics and Culture in Postwar Japan: Akasegawa Genpei and the Artistic Avant-Garde, 1958-1970," Ph.D. diss., University of Chicago, 2001.

¹⁵ Reiko Tomii, "State v. (Anti-)Art."

¹⁶ Akasegawa Genpei, "'Shihonshugi riarizumu' ron" [Capitalist realism], February 1964; reprinted in *Obuje o motta musansha* [An objet-carrying proletarian] (Tokyo: Gendai Shichōsha, 1970).

¹⁷ See Tomii, "Before Tomason: Akasegawa Genpei's Print Adventures – Model 1,000-Yen Note Incident and The Sakura Illustrated," in *Akasegawa Genpei*, Hyperart Thomason, trans. Matthew Fargo (New York: Kaya Press, 2010), 375-90.

¹⁸ For the vanguard manga monthly *Garō*, see Ryan Holmberg, *Garō Manga: The First Decade, 1964-1973*, exh. cat. (New York: The Center for Book Arts, 2010).

¹⁹ For further discussion of *The Sakura Illustrated*, see Tomii, "Akasegawa Genpei's *The Sakura Illustrated*: When the Good Old Man Makes a Dead Tree Flower and the Bad Old Man Throws a Fire Bomb," *International Journal of Comic Art* 4, no. 2 (Fall 2002), 209-23.

²⁰ Hereafter, related pages in the pocket edition are given in the text enclosed in parentheses.

²¹ Tomason properties are in essence the Readymade objects, which John Roberts has recently theorized as the dialectic site of deskilling and reskilling in *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade* (London: Verso, 2007). It is important to note that in Roberts's discussion, the Readymade-based operation of Duchamp, Conceptual Art, and post-conceptualism is ultimately premised upon, if not outright situated within, the context of the museum, while Akasegawa's Tomason project was primarily sited outside the museum, rarely put on gallery displays. Furthermore, Akasegawa was never a distant executive to administer collective authorship (in the mold of Warhol at the Factory), but a (re)skilled artist who solicited unskilled labors from his volunteers and collaborators.

²² For the history of *Shashin jidai*, see Iida Kōtarō, "*Shashin jidai*" no jidai! [An era of Photography era!] (Tokyo: Hakusuisha, 2002).

²³ The table of contents for the entire run of *Shashin jidai* is found in *ibid.*

²⁴ Akasegawa, conversation with author, 5 June 2010.

²⁵ For street observation and Tokyo's landscape, see Jordan Sand, "A Utopia of Fragments: Street Observation Science and the Tokyo Economic Bubble, 1986-1990," in *The Spaces of the Modern City: Imaginaries, Politics, and Everyday Life*, ed. Gyan Prakash and Kevin M. Kruse (Princeton: Princeton University Press, 2008), 373-400.

²⁶ Akasegawa, *Rōjinryoku* [Geriatric power] (Tokyo: Chikuma Shobō, 1998), 8-9.

²⁷ <http://singo.jiyu.co.jp/nendo/1998.html> (accessed 19 July 2010).

²⁸ Iima Hiroaki, "Atarashii 'chikara' no hirogari" [Spread of new ryokus], in "Kobota o meguru hitorigoto" [Monologue about language], posted 28 October 2003, 03.10.28, <http://www.asahinet.or.jp/~qm4h-iim/k031028.htm> (accessed 19 July 2010). Iima is an editorial board member of *Sanseidō's* Japanese dictionary.

²⁹ Tago Akira, *Teinenryoku* [Retirement power] (Tokyo: Goma Shobō, 1999).

³⁰ Watanabe Jun'ichi, *Donkanryoku* [Insensitivity power] (Tokyo: Shūeisha, 2007); Asahi Shinpei, *Han-donkanryoku* [Anti-insensitivity power] (Tokyo: Asahi Shinbunsha, 2007).

³¹ For the legitimization of *gendai bijutsu*, see Tomii, "Historicizing 'Contemporary Art': Some Discursive Practices in *Gendai Bijutsu in Japan*," *Positions* 12.3 (Winter 2004), 611-41.

³² For "incomprehensibility" of *gendai bijutsu*, see "Gendai bijutsu no daraku" [Degeneration of contemporary art], special feature, *Geijutsu Shinchō* (November 1968). Akasegawa's view of *gendai bijutsu* is saliently encapsulated in his depiction of *Tokyo Biennale 1970* in Akasegawa, with Minami Nobuhiro and Matsuda Tetsuo, "Nihon geijutsu dai-gekisen: Sōretsu emaki" [Great battles of the world of geijutsu in Japan: A heroic pictorial album], *Bijutsu techō*, no. 355 (May 1972), unpaginated [scene 8]; reproduced as Plate 2 in Tomii, "Historicizing."

³³ For Shinohara's publicity courting and its context, see Reiko Tomii, "The Culture of Showing: The Operational Context for Nomura Hitoshi's Early Works," in *Hitoshi Nomura: Making Time*, exh. cat. (New York: McCaffrey Fine Art, 2010).

Reiko Tomi
nezavisni istraživač / su-osnivač PoNJA-GenKon

**AKASEGAWA GENPEI KAO POPULISTIČKA AVANGARDA:
ALTERNATIVNI POGLED NA JAPANSKU POPULARNU KULTURU**

Sažetak:

Globalno prisustvo japanske popularne kulture je u tolikoj meri oblikovano mangom, animom i igricama da je skoro nemoguće pomisliti na bilo šta izvan tog niza kada se razmišlja o pojmu "japanske popularne kulture" i vizuelno-umetničke prakse. Ipak, posleratni Japan neguje dugačku i raznovrsnu tradiciju popularne kulture, malo poznatu izvan sopstvenih granica. Jedan od najznačajnijih primera je umetnik Akasegava Genpei, koji je tokom 60-ih godina prošlog veka počeo kao promoter anti-umetnosti, da bi dalju karijeru nastavio po svemu izuzetnim prelazom u oblast popularne kulture, zadržavajući istovremeno avangardni duh i konceptualne strategije. Ovaj tekst se bavi Akasegavinim jedinstvenim delovanjem od 60-ih godina do danas, tokom koga su se umetnost, društvo i popularna kultura ukrštali na često nepredvidive i neočekivane načine.

Ključne reči: japanska umetnost, konceptualna umetnost, Akasegava Genpei, avangarda, popularna kultura, anti-umetnost, Jamašita Juđi, Minami Šinbo, tradicionalna umetnost, apropijacija, parodija

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 7.038.54(52) ; 32:7.01(52) ; 316.75:7.01(52)
ID BROJ: 197085196

William Marotti
University of California, Los Angeles

**MONEY, TRAINS, AND GUILLOTINES:
ART AND REVOLUTION IN 1960S JAPAN
(THE PROCESS OF ART – excerpt by permission
from Duke University Press, 2013)**

Abstract:

Akasegawa Genpei's 1000-yen note project included both a hand-drawn, giant magnification of the 1000-yen note and single-sided, photomechanical reproductions of actual currency, printed life-size, in monochrome. The latter became the subject of state prosecution, using an 1895 statute against money imitation (not counterfeiting), which reduced the question of Akasegawa's intent to simple criminality. In this excerpt, through a close examination of the artist's contemporaneous short story, and of an invitation appearing on the back of the first printed notes, I demonstrate how Akasegawa's money-related art encompasses concerns with the body, with microstructures of domination, and with the dangers and possibilities of an insurgent, political art.

Key words: art, agency, imitation, critical art, money, crime, politics

On November 1, 1965, the artist Akasegawa Genpei, along with two printers whom he had never met, were indicted for criminal violation of the 1895 Law Controlling the Imitation of Currency and Securities (*tsūka oyobi shōken mozō torishimari hō*). Akasegawa had ordered some three thousand monochrome prints of the 1,000-yen bill from the print shops in the first four months of 1963. Following a prolonged, though fitful, police inquiry beginning in January 1964, his indictment closed this first phase of investigation, while commencing the trial and appeal process that would occupy him for the remainder of the decade. The terms of this prosecution open a window onto the nature of the contestation between insurgent artists and the state and the wider politics of culture.

Akasegawa Genpei's 1,000-yen project intervened in areas of practice and representation in which state legitimacy and power were highly invested. The evolution of state response – from fortuitous encounter (via surveillance of the League of Criminals and a shoplifting arrest) to multiple interrogations and on to indictment and trial – traces the state's gradual recognition of the troublesome nature of Akasegawa's critique. But it was the very submission to a trial process that brought about the greatest confiscation of his work.¹ In Akasegawa's case, a related, judicial mode presented a



contemporaneous instance of such confiscation: state authority deployed to reassert the police order and suppress Akasegawa's critical enterprise through the legal process, reducing artistic intent to simple criminality.

In this excerpt, I pose the question of intention seriously as a historical matter, tracing the immediate development of Akasegawa's critical and artistic notions. Akasegawa's works, and particularly his "model 1,000-yen note projects," together reveal an evolving concern with everyday life and its systems of order, with social reproduction, and with the body. Following the development of this work returns us to issues raised in his prosecution but foreclosed by the judicial process.

To trace this politics, and the complicated question of why Akasegawa created his model 1,000-yen notes, we must first look to his remarkable short story, “Aimai na umi.”

“Supai Kiyaku” and “Aimai na umi” – On Simulation and Simulacra, or Spies and ex-Spies

In June 1963, Akasegawa published a short story in the art magazine *Image* (*Keishō*) titled “Supai kiyaku,” or “Spy Rules.” The piece was subsequently given the title of the poem contained within it, “Aimai na umi,” or “The Ambiguous Ocean.”² This was Akasegawa’s first serious effort at writing; he purportedly initially intended to write a critical essay based on his and his compatriots’ experiments in artistic “direct action”. Instead his prose poured forth in the form of a rather odd short story.³ According to his later, somewhat inchoate recollections, he had been thinking a great deal about the act of expression, and his thoughts led him to a hatred of “originality-based existence [*orijinaritei ni yoru sonzai*],” of system and organization, and his sense of his own identity as a single particle within that system.⁴ When he tried to set down these ideas as critique, he ended up with a spy story.



AKASEGAWA GENPEI, *MODEL 1,000-YEN NOTE* (GREEN, INVITATION), OBVERSE AND REVERSE FACES. PRINTED MATTER, DOUBLE-SIDED. 7.4 X 16.1 CM. BACK: INVITATION TO THE EXHIBITION, ON THE AMBIGUOUS OCEAN, SHINJUKU DAIICHI GALLERY, FEBRUARY 5-10, 1963. COURTESY OF AKASEGAWA GENPEI/NAGOYA CITY ART MUSEUM

Though it was published in June, Akasegawa likely wrote “Aimai na umi” during the preparation of his first 1,000-yen print sets. Unique among his money prints, this first set featured an invitation to his similarly-named one-man show in February 1963, *Aimai na umi ni tsuite* (On the Ambiguous Ocean). The exhibition con-

tained a number of collage works that Akasegawa had created between 1961 and 1963, combining photos cut from film magazines with painted additions. The works show eerie montage scenes – bizarre landscapes, disarticulated body parts, egg shapes (suggestive of embryos, development, cells), clock faces, and other items, either superimposed on each other or drawn together by connecting lines and painted patterns.⁵

Taken as a whole, the works reveal Akasegawa's developing interest in issues related to the body, to a system that encompasses the body and its own order, and a search for an adequate critical medium to uncover this order and to work toward its overthrow. This critical impulse registers in all three of his projects associated with this exhibition: the collages, the 1,000-yen notes, and the short story. A transformed yet related form of this critique continued into the projects associated with the founding in May 1963 of the art group Hi-Red Center, whose principals were Akasegawa, Nakanishi Natsuyuki, and Takamatsu Jirō. The moment in which Akasegawa wrote "Aimai na umi" thus corresponds to a key juncture in his practice and that of a larger group of activist artists with which he was associated. A close examination of "Aimai na umi" reveals the central concerns of this critique in perplexing forms, posing in turn the question of why they emerged in this fashion. Exploring these issues provides a tentative response to the question of intent raised, and abortively answered, by the courts: Why did Akasegawa print his model 1,000-yen notes? Or better, what sort of concerns and reflections are embodied in the work?

"Aimai na umi" concerns a spy who has just received a curious new gun, a *taijin'yō pisutoru*, or "antipersonnel [lit. "antiperson"] pistol." This weapon turns out to be the opposite of what a spy might wish for; it makes a loud noise like a howitzer but lacks penetrating power: "The power to penetrate frying pans, destroy combination locks to safes, smash fire engine pumps – in other words power beyond that necessary for killing a person – was completely excluded. Perhaps this pistol came into being so as to be very precisely limited to antipersonnel firepower, just enough for the bullet to penetrate a shirt and dive inside the flesh [*nikutai*]." ⁶ The spy reflects upon the utter inappropriateness of the thing; its use would instantly disclose his carefully concealed identity. Yet he remains strangely fascinated with the gun, and one day, when he is unlikely to need to resort to gunplay, he straps it on and goes out. In a restaurant he meets a person whom he plans to assassinate later, and he experiences a long fantasy about suddenly shooting the man and everyone else in the restaurant, the customers running about in panic as he loudly discharges the weapon at point-blank range. The fantasy scenario concludes with the arrival of the police, who take a couple of casualties but finally shoot the spy. He reflects that playing out such a scenario would fail to achieve his true wish: "The reason he became a spy was really based on a desire for a grand revenge [*yūdainaru fukushū*]," the "eradication of the entire population of humankind." The status of this target is made somewhat clearer as the narrative progresses.

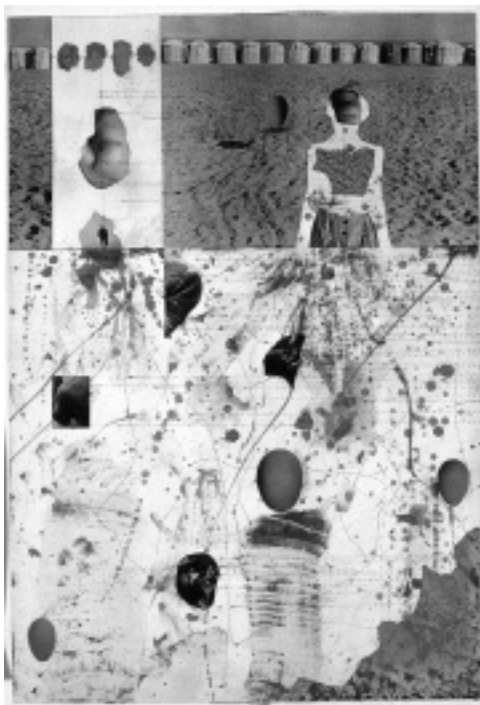
There then follows the first of several fantastic reflections on the spy's body and humanity in general: he imagines trying to shoot all of humankind with the *taijin'yō* pistol and experiences the sensation of his own expansion and dissolution. His flesh expands into formlessness as his consciousness recedes to nothingness:

When he holds that antipersonnel pistol before him, his flesh begins to expand outward. The flesh fills with oxygen, swells, and folds back upon itself just like popcorn.

Or rather, his consciousness within this, his individual flesh, turns toward the interior, heads toward the final, existence-less center, and sinks into the infinitesimal. As this occurs, his flesh expands in precise inverse proportion, and as it swells to enfold the room, it is expelled out to cover the hallways, paint over the trains, and expand outward toward infinity.

Perfect infinity is formless; as long as the limitless is unable to attain existence in this world, this individual flesh, the closest of all things to him, in heading toward the infinite, progresses toward nothingness [*mu*]. While growing until all of its details [*saibu*] become visible, it continues toward its own extinction.

After these reflections, the spy again takes the *taijin'yō* pistol and heads out to the seashore. What follows is a long poetic meditation and fantasy about bodies and flesh. The title of this poem was later adopted by Akasegawa as the title for the short story, attesting to its centrality to the work:



AKASEGAWA GENPEI, *AIMAI NA UMI 2 (THE AMBIGUOUS OCEAN 2)*, 1963. COLLAGE, INK, WATER COLOR, PAPER. 39.8 X 27.2 CM. COURTESY OF AKASEGAWA GENPEI/NAGOYA CITY ART MUSEUM

The Ambiguous Ocean

As flesh is enclosed by buildings
And buildings are enclosed by flesh
The sea is enclosed by the land
And the land is enclosed by the sea.
To the extent that the earth is a sphere.

Apply water to the human body and as it is diluted
It shudders violently,
And as the body's cells [saibō] separate, the cells become independent amoeba
As they swim about
Together with the water that filled the gaps between them
They become seawater and flow away.
That is why the ocean is viscous.
It is
Undying flesh's
Lifeless horizon
The ocean is flesh without system
The tapestry of flesh from which laws have evaporated.

Why did God condense the sea and make a system,
Give food to the system and make a human?
Why?
Not knowing the answer,
Flesh prefers the ocean to humans.
The ocean with the measureless body temperature
Of the flesh that lives even as it dies.
An unmistakable injection of Ringer's solution.⁷

Since God did not do anything more for me
I started myself.
In the depths of night
So as not to be suspected by anyone
With a scalpel, one by one
Under the swimming beach's shower
Careful not to do them any harm
I cut off the cells of my body.
My consciousness evaporated bit by bit
And the ocean expressionlessly welcomes in
The little seawater that runs off.
Even with me added to the ocean
The ocean neither rises nor falls.

And I am in there, but
There is no "me" to speak of.
I wonder if you understand.
I am in there, but
There is no "me" to speak of.

But I was just a bit mistaken.
The error of
A too proper
Illiterate virgin.
With too careful preparation
I chose night
And so my becoming seawater and joining with the ocean
Was suspected by no one.
Humans are well disciplined from the time of birth,
Are busy growing up, so
Only while swimming in the sea, is there an ocean.
I mistook the other's flesh.

Flesh prefers the ocean to humans.

This is a kindness toward humans.
And yet, although it comes from my kind sympathies
I must first
Begin from flesh not of my own flesh.
One fine noon,
I conceal on my person a portable shower, microscope, and scalpel
And while strolling the beach swimming area,
Take care of them one by one.
Perhaps when showered with the saltwater spray
All of humanity's flesh
Will shudder violently
From a great antipersonnel earthquake.
Only at this point is care [*saishin no chūi*] required so as not to be suspected.

Afterward, God still does not do anything,
So I make an imitation system [*boku wa taikei o mozō suru*].
Only at this point, deep in the night, by the shore
Do I drag out a deep-sea diving suit
And force in with a gurgle
Six thousand drums of seawater.
The cells jostle together and cling

Packed tightly together with Ringer's solution between,
Once it becomes like a human
Warmed by the light of the moon
I remove the diving suit.
Ah, this glorious rebirth!
This is me.
It is but
The least I can do out of kindness
For the flesh other than my own.

As the ocean is enclosed by the earth
And the earth is enclosed by buildings
Flesh is enclosed by buildings
And the buildings are enclosed by flesh.
To the extent that the surface of the earth curves
To the extent that space has curvature.

Here we have yet another exploration of bodily boundaries and limits, now in poetic form, a work within the larger work echoing his collage creations.

The beginning and ending verse paragraphs of the poem echo the narrator's prior sensation of flesh swelling out of his room "to cover the hallways, paint over the trains, and expand outward toward infinity," asserting the mutual, paradoxical enclosure of flesh and buildings. These complementary verse paragraphs, introducing and concluding the poetic narration, speak to the imbrication of things and flesh upon the land, the inseparability of body and system, flesh and structure. The land, characterized by this structured and structuring flesh and the buildings as large-scale objects of its interaction, is in turn contrasted with the sea, depicted as a zone of chaos. At the beginning of the poem, we are led from interrelated systems on land to a contrast between land and sea, opening the way to considering the possibilities inherent in the latter.

As the poem moves into the second verse paragraph, Akasegawa elaborates upon this ocean: it is a zone of flesh without system, an anarchic concatenation of cells swimming about, independent of any order within bodies (hence the analogy between seawater and Ringer's solution). It stands for anarchic, unstructured potential prior to and beyond the systems on the land.

Having established the contrasting land and sea as zones of the given and the potential, the determinate and the anarchic, the temporal and the atemporal, Akasegawa then figures an impossible operation, a restructuring of the spy's own body through bodiless agency. First, we have a description of the narrator cutting away his cells one by one under a beach shower, continuing somehow until his body is completely disassembled and the cells flow back into the sea. Yet the conclusion of this act, the satisfaction of the "there is no 'me' to speak of" is gainsaid by the following para-

graph, which chides his actions for lacking effect. One might understand this first dissolution fantasy as contemplation of suicide, a fading away in the night “suspected by no one” and of no consequence, merely an exchange of land for sea.⁸ What is required is agency in the midst of dissolution – the ocean exists only as potential to the extent that there is realization of body and structure on the land. Thus the paradoxical line, “only when swimming in the sea, is there an ocean,” can be understood as an ontological statement to the effect that the atemporal ocean enters into time only through interaction with temporal bodies. It is the relation of primordial anarchy to the physicalized order of the moment.

With this reflection, the poem returns to renarrate a bodily disassembly, but this time there is a space for some sort of ghostly, noncorporeal agency: after deconstructing himself, the narrator surrealistically rebuilds his body. In contrast to the ineffectualness of mere dissolution, this scenario for an attack on “system” imagines all bodies under the salt shower, “shudder[ing] violently from a great antipersonnel earthquake.” It is an image of the shock of utter transformation triggered by the creation of a single “imitation system.” By packing cells and seawater together in a deep-sea diving suit, the narrator reconstitutes himself as a body that has been freed of the present system through reassembly according to a different logic. This human simulacrum would be disruptive to that system, as it would lack those networks of order which manifest and reproduce the systemic status quo.

Reflecting a degree of optimism inherent in this fantastic solution, the concluding verse paragraph reverses the order of the items alluded to earlier. The beginning of the poem leads from land to sea, or from status quo to chaotic potential; its conclusion instead proceeds from sea to land, or in other words from potential to actualization, in terms of Akasegawa’s iconography.

Following the poem, Akasegawa’s hitherto loosely narrative, allusive story changes form yet again, this time to a series of declarations. Direct statements about the role of spies, bodies, and money clarify the target of this fantastic critique:

Spies reject the entire system of private property [*jiyūzaisan-seido*] which includes the body [*nikutai*] as well as the consciousness which accompanies the body.

There are among the spies activities related to the rejection of the system of private ownership: the destruction of the currency system. They possess suitably elaborate counterfeit bill manufacturing techniques to throw it into commotion [*sono kakuran no tame no nise satsu seizō de wa sōtō seikō na gijutsu o motte iru*]. But manufacturing counterfeit humans? Well, although God’s last exertion, woman, seems to be something that can be made from two or three ribs and some other sort of shit mixed together, making a human seems to be not quite so simple a task.

Recently in Italy it seems that they’ve succeeded in making an embryo in a test tube, and have grown it for a month, but since the raw material was real human sperm and ova, it still seems a ways away from

the production of a real counterfeit human. At this point there is no other option but to counterfeit counterfeit humans out of the humans currently in circulation today.

The spy's target (or rather Akasegawa's target) is thus identified as capitalism, putting Akasegawa's general orientation in line with other forms of left-oriented criticism in his day – but with the addition of an evolving and potentially sophisticated notion of the mutuality of thought and practice and its implicatedness within systemic reproduction. It is at this level of everyday interaction that Akasegawa was to develop his art and critique most thoroughly.

After these expository paragraphs, the narrative resumes, returning to the story of the spy dedicated to the destruction of humans. He has constructed a new *tai-jin'yō* pistol, to be smuggled throughout the country in mass quantities:

It's like a small "bazooka"; upon leaving the muzzle the bullet itself acquires rocket propulsion; the pistol is just for ejecting the bullet outward. After that, the bullet enters the body by its own rocket propulsion, and there, its rust-corroded iron gets mixed into the blood.

For basically, he really didn't like murder.

The story concludes with a remark to the effect that these guns are already circulating.

Akasegawa's unusual narrative contains numerous contradictory impulses which reveal a range of fascinating ideas, critical notions, and considerations. We see evidence that in his critical thought and practice Akasegawa had turned, like so many of his artist contemporaries, to the problem of the body. The text enacts two of the major dimensions of this turn to be found at the time; in the person of the spy we have the body as a site of action and infiltration, and in the targets and constructs the body is examined for the operations of hegemonic systematicity and authority within its very makeup. The former figures a kind of fantastic enablement of possibilities for radical action against what is revealed in the latter.

Thus the humankind that is the spy's target is not merely people but rather a humanity that structures and is structured by a hegemonically ordered everyday life. Akasegawa's desire to radically restructure this reality is figured in the story first as a fantastic wish for total destruction, then as an equally fantastic wish for total self-reconstruction and the remaking of all people (after a brief and rejected contemplation of self-obliteration). This targeted reality extends all the way inside the very constitution of humans, organizing them from the cells up – a metaphorical illustration that attempts to grasp the interconnected levels of what Akasegawa refers to as "system." The spy's dedication to the destruction of humankind, therefore, is a commitment to this system's overthrow, with the understanding that human practice and consciousness would need to be transformed.

The story is not a manifesto; its suggestions and fantasies register both optimism and despair at the possibilities for this transformation. Thus we have the doubly imagined fulfillment of this transformation: the fictional work and, within it, a pres-

entation of the spy's own imaginings – and also pessimism and renewed commitment in the spy's sober reflections on the possibility of effecting change at the desired level. Akasegawa's fictional solution, contemplated against the fate of the 1,000-yen artwork he was producing at the time, embodies elements of hope and critique differently articulated within his artistic production.

The strange attraction of the *taijin'yō* pistol itself (personified in the work as “waiting” for the spy) seems to embody both the ineffectualness of opposition and a sense of its utter necessity nonetheless – a poignant figuring of the bind faced by activists of all sorts in the early 1960s, and felt with particular acuity by Akasegawa and his like-minded compatriots. Relating its fictional description (including the spy's fantasy scenario in which it is used) and form to the specifics of Akasegawa's 1,000-yen project reveals common threads in different forms across his art and writings. The gun's attractiveness seems particularly linked to its absurd qualities: not only its unsuitability as a spy's weapon but also its capacity to reveal in an instant the spy's identity as a spy upon its use. It is this unmasking operation that seems at issue.

The ultimate goal of Akasegawa's fantasized gunplay, however, is revolution – revolution as a total transformation of thought, system, people. Here too is a source of the gun's attractiveness: it figures both the desire for revolutionary transformation and its concrete possibility through a radical unmasking procedure, albeit one with direct consequences for the agent, or spy. In this Akasegawa perhaps elaborates upon one of the canonical texts of avant-garde art and revolution, André Breton's “Second Manifesto of Surrealism” of 1930 and his intransigent depiction of the “simplest Surrealist act”:

The simplest Surrealist act consists of dashing down into the street, pistol in hand, and firing blindly, as fast as you can pull the trigger, into the crowd. Anyone who, at least once in his life, has not dreamed of thus putting an end to the petty system of debasement and cretinization in effect has a well-defined place in that crowd, with his belly at barrel level. The justification of such an act is, to my mind, in no way incompatible with the belief in that gleam of light that Surrealism seeks to detect deep within us.⁹

In the words of Maurice Nadeau, Breton's “Second Manifesto” trenchantly asserts that surrealist activity “posits first of all a radical break with the world as given by the exercise of a constant and universal violence.” If we posit that Akasegawa's story responds to Breton's “act” (which seems rather close to Akasegawa's first fantasy sequence, the killing spree in the restaurant) and to his challenge to create a radical practice of “absolute revolt, of total insubmission, of formal sabotage” in opposition to “the world as given,” then Akasegawa's pistol represents in part an extended surrealist contemplation of the potentials and pitfalls of this “simplest Surrealist act” – or in other words, the possibility of revolution through art, the classical goal of an avant-garde.¹⁰

In comparing Akasegawa's 1,000-yen note project to counterfeiting, I have suggested that this relation is one of simulacrum to simulation, or the copy that declares its own falsehood, in contradistinction to the copy that attempts to pass as the original object. The former challenges the status of the original itself, while the latter seeks to participate in the networks and status associated with that original. This relationship seems personified in the difference between spy and ex-spy related in "Aimai na umi"; specifically it seems to embody Akasegawa's conundrum as an artist interested in making works questioning the status of money. The loud bang of the gun and the unmasking of the spy might be read as a fantastic appreciation of the direct challenge to state authority involved in Akasegawa's printing of money simulacra: potentially a first noisy shot exploring the possibilities of revolution.

Akasegawa's work is playful, and he is far from the stereotypical revolutionary type.¹¹ Yet evidence does point to his own increasing sense of anxiety over the implications of his own activities. According to his statement to the police, Akasegawa had concerns about the legality of the act from the beginning and discussed it with his friend Ōnishi Tenshi before even attempting to get prints made. Thus the depictions of the limited range and power of the *taijin'yō* pistol, the spy's fate in his fantasy shootout at the restaurant, and the like, all present fictional analogies contemplating the possible results of his own limited production, display, and circulation of money simulacra-based works. In fact the scenario in the restaurant neatly presages the actual results of his act. The gun's strange attractiveness and the temptation to reveal oneself as a spy are related to the personal, curious attraction Akasegawa felt to making these works, regardless of the consequences to himself. The compulsion to make the 1,000-yen pieces, despite all setbacks and all of his worries, speaks to the inseparability of his critical, artistic sensibilities and his practice. Here we see the boundaries of this desire played out within a different art form, a short story, within which the combination of art and criticism was, by Akasegawa's own description, self-emergent, independent of his initial intentions.

The story's conclusion, with the spy discovering a new sort of pistol, seems to show this desire reviving, having identified a new avenue for possible action, with a different and more hopeful outcome. Viewed broadly, this second weapon, a small bazooka-like gun with self-propelled bullets, figures a solution to the problem of lack of firepower faced by activists, both literally – their lack of adequate force to combat the state – and figuratively: their impotence in the face of state actions. The self-propelled bullets that infiltrate and somehow transform the body, the comment about the gun's being already in circulation – this comes very close to metaphorically describing a project for which the model 1,000-yen works really might be a model: the rejection of money, either by its overt private printing or through some sort of general popular refusal of its status. It also gives fantastic form to the imagined effects of his and his compatriots' insurgent art practice upon the quiescent body politic after the diminution of protests following the summer of 1960.

I would not suggest that these sorts of ideas were completely worked out (and indeed the brevity with which the new gun is described at the end of the story argues for their having been only minimally conceived by Akasegawa at that time). It does provocatively accord with Akasegawa's expressed interest in the potential of masses, brought home to him not only through artworks (such as Ai Ō's *Pastoral*) but also by the popular demonstrations and protests culminating in Anpo in 1960.¹² For Akasegawa, the fascination of masses seems to have resided not in their ultimate failure but in the potential they spectacularly embodied. He seems to have viewed these political actions as artistic objects, whose potential might be realized politically through art – a neat reversal of the usual conceptual understandings of art and politics. While this conceptual displacement speaks to the status of both art and politics in Japan in the early 1960s, it also marks a truly political shift beyond the sociological category of art.

Akasegawa Genpei, Ex-spy

Akasegawa's initial explorations of the potentials of his 1,000-yen prints reveal a continued broadening of critical concerns and understandings, registered through the medium of the artistic works themselves. The slowness with which he incorporated 1,000-yen simulacra into his primary work also perhaps reflects his continuing uneasiness over the project. I would like to consider the first two of these 1,000-yen works to extract the outlines of a broad artistic problematic that might shed light on the question of Akasegawa's intent.

According to Akasegawa, his first 1,000-yen work was his large-scale, tatami mat-size drawing of the note.¹³ This 1,000-yen note magnified two hundred times was an exacting color imitation done painstakingly by hand over a number of months.¹⁴ Akasegawa entered it in the fifteenth *Yomiuri Indépendant* in March 1963, still missing the Prince Shōtoku portrait and other portions, under the title *Fukushū no keitaigaku (korosu mae ni aite o yoku miru)* (The Morphology of Revenge: Take a Close Look at the Opponent before You Kill Him).¹⁵

Although he had apparently begun this hand-drawn enlargement prior to the printed 1,000-yen works, Akasegawa continued his work on the *Enlarged 1,000 Yen (Sen'ensatsu kakudaizu)*, the colloquial name by which Akasegawa and others commonly refer to the work) throughout the period of their printing, from the first set of invitations in January 1963 almost to the date of the final set of prints in May. Ultimately the work itself begs the question of the artist's intention: Why take the time and excruciating effort to create such an exacting, yet giant duplicate of the 1,000-yen bill?

Akasegawa wanted to stay just within the boundaries of legality during his 1,000-yen project from its very beginning: rendering this imitation by hand at two hundred times lifesize allowed him latitude to commence an accurate reproduction, in full color.¹⁶ Even as a painting, mechanical reproduction was explicitly suggested by the image's exacting precision, by the colloquial title of the work as an "enlargement" (in the sense of a photographic enlargement), and by its very incompleteness. The gaps in the picture and the pencil-drawn scale grid clearly visible at its margins and within

the work mark its status as a duplication in progress and portended further work to follow.

In a sense, the work represented the limits of a painterly reproduction of the 1,000-yen note, its mass-printed object. Conversely in its exactitude (where it differed notably from contemporaneous works by artists like Robert Dowd and Phillip Heferton – of which Akasegawa was unaware), it pushed the legal limits of reproducibility. As part of Akasegawa's artistic production in early 1963, the *Enlarged Yen* served as a foil to his printed notes (which it briefly antedated), opening up a complementary set of complexities raised by interrogating the form and status of money – an original or real thing, which is nonetheless a *reproduction*¹⁷ – to the extent that it could be interrogated by its strange opposite, a painted, and therefore original, copy.

Akasegawa made his first set of three hundred lifesize prints of the 1,000-yen note as invitations for his *Aimai na umi ni tsuite* exhibition of February 1963. This fact might suggest that he had not yet fully embraced the prints as part of his artistic output but only as a secondary creation to advertise his more conventional solo exhibition of collage works. And yet these three hundred printed invitations and his remarkable method of distributing them to his list of around 150 invitees – through registered mail in envelopes used for sending cash – reveal his moving toward a sort of performance art that would not neatly fit within standard artistic conventions of works and their exhibition, a trajectory that would lead him to cofound the remarkable artistic group Hi-Red Center in June that year. While similar turns to performance were in evidence in both the international and domestic art scenes, these developments in his art came about as an organic result of his developing artistic and critical sensibilities and were neither a fashionable turn to performance nor mere formal innovation for its own sake.

The invitations were the first set of 1,000-yen prints that Akasegawa created and were the subject of count 1 of the state's indictment: "a life-size obverse of the 1,000-yen bill on the face of cream-colored high-grade paper in green ink," featuring on the reverse "information as to a painting exhibition by defendant Akasegawa."¹⁸ In fact although the works were notable for their precision, their high-grade, cream-colored paper, and their method of delivery, the information on their reverse was at least equally provocative, though unindictable.

The invitation portion of this first set of 1,000-yen prints was both visually and numerically subdivided, with numbered legends on several of its features. Across the top, labeled "1," was the title of the exhibition, preceded by a curious statement: "1. Human body [8 trillion individual cells combined] = seawater [about 6,000 drums]. On the Ambiguous Ocean." The details of the first line echo Akasegawa's depiction in the as yet unpublished "Aimai na umi" story of the fantastic creation of a new human. The nearly identical exhibition title not only closely associates exhibit and story but also is connected explicitly with a statement about the cellular constitution of the human body – a point of interest common to the exhibition, the invitation, and the short story. Particularly in the collages from early 1963, ocean, body, and bodily

constitution are all closely associated; fragmentary body parts and incomplete body shapes, images of the oceanside, and striated or wavelike washes of blue and green oceanic colors are all in evidence in several of the works. All of these visual images notably find textual interrelation within the short story, again arguing for an extensive commonality of focus among story, exhibition, and invitation.¹⁹ In fact all of the details of the invitation relate first to the body and second to money, and all of them point toward either the exhibition or the short story of the same name (which often seems to textualize the visual imagery).

On the right, much like a portrait on a bill, is an image of a dark-colored mask or bronze face, partially obscured by a white ellipse at dead center, bearing the label “2. The Destruction of the System of Private Property.” To the left of this image, in smaller print, is the following:

The destruction of the system of private property, that includes the body as well as the consciousness accompanying that body.

The sophistication of the methods and techniques of [the Akasegawa Genpei Co., Ltd.], which is concerned with the destruction of the currency system, is common knowledge. But counterfeit humans are extremely difficult to make, still technically impossible, so for the time being we will be counterfeiting them out of the humans currently in print.

The text closely follows the series of direct statements that appear after the long poem in “Aimai na umi,” from the target (of the spies) – “spies reject the entire system of private property which includes the body as well as the consciousness which accompanies the body” – to the secondary focus, the “destruction of the currency system.” They share a prescriptive solution as well: the counterfeiting of humans “out of the humans currently in circulation today.” Again bodies and consciousness are implicated in the system whose destruction is to be plotted, but here the plotting is not by spies but explicitly by Akasegawa Genpei Co., Ltd., whose large-type moniker occupies the bottom center of the invitation (complete with an office address), next to the modestly sized listing of the date and location of the exhibition, and just below the manifesto-like statement translated above. Such an avowed goal may very well have influenced police, prosecutors, and the courts to take a hard line against this young artist and his otherwise ambiguous project. It represents a declaration against the system as loud as that of the spy in Akasegawa’s story firing off the *taijin’yō* pistol, in that moment becoming an ex-spy.

The detail labeled “3” features a pair of symmetrical oval shapes on the left side of the invitation. The leftmost of these is an image of a sculpted human ear; to its right is a black ellipse cut by an internal white oval, such that the whole resembles a large image of a zero. Within the zero is the caption “3. Da’en seizō,” a rather ambiguous term. The *da* appears in *katakana*, for emphasis, with *en* in the *kanji* for circle or for counting money. It thus permits two readings: *da’en* as “ellipse,” echoing the two shapes of the detail as well as the shapes of detail 2, and *da’en* as “useless or insignificant yen.” The second reading accords better with the full caption, which would thus

read “3. The Manufacture of Useless or Insignificant Yen,” the meaning of which is readily explained by the reverse of the invitation itself. The reading “ellipse,” however, suggests a second level of meaning, bringing together the production of useless yen and the oval images. Within the collages of the exhibition advertised by this “useless yen,” egg-like shapes abound, linked by lines to human figures, or hovering, rebus-like, in a landscape amid cells, body parts, watches, and other visual puzzles.²⁰ The egg shapes in the collages might be read within this artistic context as suggesting bodies in the process of formation (much like the cells of detail 1 and of the short story and the closely associated ocean) or, where they appear linked to heads, human minds incubating. In either case they suggest enigmatic possibility and potential. The mask from detail 2 similarly assumes a rather egg-like form. The oval, egg-shaped ear in the invitation further recalls the images of ears and various other body fragments within the works, as well as being a part of the human anatomy that a number of artist associates of Akasegawa were focusing on (including Kazakura Shō and, soon after, Miki Tomio, whose ear series became a near obsession). Finally, the zero shape, which looks somewhat like a value denomination for a bill, suggests the value of the “useless yen” – zero – and neatly presages Akasegawa’s yen-printing project of 1967, the *Dainippon Rei’ensatsu* (Greater Japan Zero-Yen Note).²¹

Yet a third reading is possible, combining the exchangeably ovoid, mask, zero-oval, and *da’en* as “useless circle,” as references to faces on bills, that is, the practice of portraiture on currency. In the case of this B-series 1,000-yen note, the specific target of this potential critique raises its stakes: it features a portrait of Prince Shōtoku (573–622 CE, conventionally), the imperial prince and regent who, among his other conventionally credited accomplishments (variously including becoming a deity, founding Japanese Buddhism, introducing Confucian moral principles, establishing Japanese art, and fathering the state), enacts the Seventeen-Article Constitution of 604, which centers the emperor as the source of authority – providing a plausible link for modern commentators between Constitution, nation, and emperor from the deep recesses of the ancient past.²² According to Okakura Kakuzo, a major author of the modern Japanese nationalist aesthetic canon:

Prince Wumayado, commonly know as Shotoku-Taishi, the Saint among Princes, who becomes the great personification of this first Buddhist illumination . . . as regent of his aunt, the Empress Suiko, wrote the seventeen articles of the Japanese constitution. This document proclaims the duty of devotion to the emperor, inculcates Confucian ethics, and lays its stress on the greatness of that Indian ideal which is to pervade them all – thus epitomising the national life of Japan for thirteen centuries to follow.²³

Prince Shōtoku thus serves as a historical figure for a mythic history binding the nation and the imperial line in an archetypal moment of imperial national authorship.

Since the “Empress Jingū note” of 1883 (with an imagined rendering by Edoardo Chiossoni), imperial mythohistorical figures had long been featured on currency. Prior to appearing on the 1,000-yen note, the prince’s portrait had graced the 100-yen note, both during and after wartime: all of the figures appearing on the post-war currency were first carefully scrutinized and approved, in secret, by SCAP’s Civil Information and Education Section (CI&E) subsequent to an administrative order banning certain subjects from currency and stamps, SCAPIN-947.²⁴ Whether or not Akasegawa intended it, the image of the semimythical prince adds an additional imperial dimension to the forms of state authority his imitation transgresses. Suggestively, both the district court’s and Supreme Court’s opinions identify this particular bill by the portrait of the prince rather than by its series of issue.

The last detail on the invitation is the only item which departs from the monochrome green ink scheme of both sides of the note: it is Akasegawa’s fingerprint, in ink, placed just to the left of the paragraph discussing the counterfeiting of humans and the destruction of the system of private property. It too assumed a roughly oval shape and, being located directly to the right of the two ovals of detail 3, adds a third association of ovals with bodies and body parts. Yet as a fingerprint it adds two dimensions: that of identity and of an association with crime. The criminological implications of a fingerprint resonate with the conspiracy-like tone of the text of the invitation and with the near-criminal implications of money simulacra such as was printed on its obverse. When Akasegawa was first interrogated by the police, on January 9, 1964, he was shown one of these invitations and apparently asked whether the fingerprint on the back was his own. His statement identifies it as the print of his right thumb and adds the wry comment, “This unexpected act [of being confronted with this fingerprint identification by actual police under these circumstances] is also perhaps a kind of artistic act.”²⁵

The sort of suggestive play with signs of criminality multiply present in the invitation typifies not only Akasegawa’s project but also a range of artistic activities at the time, such as the League of Criminals group (Hanzaisha dōmei). Anti-authority stances of this sort proclaimed a varying level of commitment among artists at the time, one which tended to attract, at a minimum, police interest. It was in a sense a shortcut to a critical perspective which did not by itself necessarily signify a targeting of the elements of Rancière’s police order. In this case, much like the textual details of the invitation, it likely acted as one more stimulus sustaining police interest and inquiry, identifying Akasegawa as a promising target for an educational display of preemptive state coercive force against a potentially troubling emergent politics.

And yet play with the signs of criminality, or skirting the boundaries of legality as discussed above, was neither gratuitous nor mere fashion. Rather it arose from the very nature of this artistic and critical activity, which necessarily was operating at a point between the unproblematic poles of either conformity or criminality, with more conventional understandings and practices of Art constituting part of the former. Indeed the fingerprint may be seen as a canny embrace of both the criminal and the artis-

tic, substituting, on its reverse side, Akasegawa's "criminal" authorship for the conventional forms of portraits of national symbols and for a conventional artistic signature – and challenging national production of real notes with his private, criminal-artistic production.²⁶ The reduction of Akasegawa's project and of his intention to Art and Crime was an attempt by the state to forcibly resolve the challenge to police order posed by this emergent politics.

The oval form of the fingerprint raises another possibility: the presence of an undetected crime. Put into the equation of *da'en* as "useless circle," mask, and other oval shapes that pointed to the image of Prince Shōtoku, the oval fingerprint might reference the merging of different registers of identity on the 1,000-yen note itself in the presence of the prince's portrait. Imperial portrait, historical entity, mythohistory, the practice of artistic portraiture, commemoration, state authority, the "figure of Japan," the genuineness of currency, money as the universal commodity – had not a fraud been perpetrated? If the face of the 1,000-yen note is itself a crime scene, perhaps we can see the evolving elements of a criminal indictment in Akasegawa's invitation text and imitation bill.

Notes :

¹ *Confiscation* is Ross's term for the dual retrospective modes that have served to occlude the participatory politics of May 1968 in France: the biographical and the sociological perspectives. Ross, *May '68 and Its Afterlives*, 4.

² "Aimai na umi" is reprinted in *Obuje o motta musansha: Akasegawa Genpei no bunsho*, 205–19. The book's title is *The Proletarian* (literally, The Man without Property) *Who Possessed Objects: The Writings of Akasegawa Genpei*.

³ Akasegawa and Kikuhata, "Taidan," 21; Akasegawa, "Akasegawa Genpei jihitsu nenpyō," 81: "I intended a discourse on our direct action expressions, but by the time the writing finished, it had become a short story."

⁴ Akasegawa and Kikuhata, "Taidan," 21–22.

⁵ See Akasegawa, *Akasegawa Genpei no bōken*, 55–59, for surviving examples of these collages.

⁶ I translate *nikutai* as "flesh" in this story, although "body" is also possible. I favor the former here due to the emphasis on dissolution, and in contrast with the also possible *shintai*, which Akasegawa does not use. All quotations from "Aimai na umi" are from my own translation.

⁷ A saline solution including salts of potassium and calcium invented by Sydney Ringer (1834–1910), chiefly used to preserve cells and tissue apart from bodies for laboratory purposes. Akasegawa apparently consulted with a physician about some of the technical details of this story, further evidence of the extent to which he was excited by these notions at the time. Akasegawa, interview with author, October 18, 1997, Tamagawagakuen, Tokyo, Japan.

⁸ There may be a somewhat autobiographical component here too: Akasegawa speaks elsewhere of a near-drowning experience in 1959 during typhoon-related flooding, when he was trapped and the flood water rose to just below his nose (*Akasegawa Genpei no bōken*, 6).

⁹ Breton, "Second Manifesto of Surrealism," 125–26. Breton defends the violence and seeming simplicity of this act in an extensive footnote.

¹⁰ I understand "avant-garde" here as a revisiting of the historic avant-garde's aspirations to

trigger thoroughgoing revolution. While the activities of groups such as the Dadaists and Surrealists also radically expanded the institution of art, I see this as an effect, not a primary goal. I would depart from Peter Bürger's classical formulation of "avant-garde" on several points, particularly in his insistence on art as a kind of totality. For Bürger, "the avant-gardists proposed the sublation of art—sublation in the Hegelian sense of the term: art was not to be simply destroyed, but transferred to the praxis of life" (*Theory of the Avant-Garde*, 49). Viewing the relative autonomy of art and the art institution as a totality in itself rather than as mediately related to the social totality that is capitalism prompts Bürger's recourse to an *Aufhebung* of art—instead of allowing avant-garde practice to arise from art but depart from its limits. Even as sublation, Bürger's formulation—"What distinguishes [the avant-gardists] from [the aestheticists] is the attempt to organize a new life praxis from a basis *in art*" (49, emphasis added)—returns the avant-garde to art itself. In a sense, Bürger's theorization produces a return of the art institution that is his principle complaint about the "neo-avant-garde," which "institutionalizes the *avant-garde as art* and thus negates genuinely avant-gardiste intentions" (58). On capitalism as a social totality and the object of Marx's critique, see Postone, *Time, Labor, and Social Domination*, 183–85, 388.

¹¹ Akasegawa was quite terrified by his experience of direct political action during the Sunagawa River protests and his witnessing of the results of police violence ("people with their eyes hanging out of their heads"). Akasegawa, interview with author, Tamagawagakuen, December 21, 2004.

¹² Akasegawa, interview with author, October 18, 1997, Tamagawagakuen, Tokyo, Japan.

¹³ Akasegawa, "Kisai Akasegawa Genpei nōnai rizōto tanbō," 33.

¹⁴ Allegedly to the point of stomach convulsions, according to Akasegawa (interview by author, October 18, 1997, Tamagawagakuen, Tokyo, Japan).

¹⁵ The title of the work echoes Akasegawa's short story. The spy is a spy out of "a desire for a grand revenge [*yūdainaru fukushū*]," the "eradication of the entire population of humankind."

¹⁶ The *Enlarged Yen* was never the subject of any part of the *mozō* prosecution.

¹⁷ A reproduction, ultimately, without an original—the printing process of money is authorized by an authenticated machine process, not by any "true bill."

¹⁸ "Kisojō," 2.

¹⁹ See especially the collages A-9 through A-14, and A-17, in Akasegawa, *Akasegawa Genpei no bōken*, 58–59.

²⁰ Among the reprinted samples in Akasegawa, *Akasegawa Genpei no bōken*, see figures A-1, A-4, A-5 (1961), A-12, A-10, A-15 (1963), 55–59. Another likely reference was the egg-shaped works of Akasegawa's friend Nakanishi Natsuyuki, employed in a performance the previous October.

²¹ These further variants on his yen project were printed, two-sided zero-yen notes, created entirely by Akasegawa. He maintained that these were real but valueless—real notes of a zero denomination—which he advertised and sold for 300 yen. Cash or coins would be sent to him, and he would return zero-yen notes. His notion in so doing was to gradually replace all currency with his real but valueless currency.

²² See Deal, "Hagiography and History," 316–22.

²³ Okakura, *Ideals of the East*, 42. Okakura echoes Ernest F. Fenollosa's assessment of Prince Shōtoku as "among the great creative sages of Eastern Asia," crediting him with creating the Horiuji Kannon statue, "the first great creative Japanese work of art in the matter of spiritual power" (Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, 55–56, 64).

²⁴ "Prohibition of Certain Subjects in Designs of Japanese Postage Stamps and Currency" (SCAPIN

William Marotti

947) was issued by CI&E on May 13, 1946.

²⁵ Furuishi, January 9, 1964.

²⁶ Akasegawa had previously experimented with the nature of the artist's signature as early as 1958. His first submission to the *Yomiuri Indépendant* that year was a silhouette work, an abstract sort of self-portrait, with a "signature" in mechanical typeface, larger than the image. See Akasegawa, "The 1960s," 86.

Vilijam Maroti
Univerzitet Kalifornije, Los Anđeles

**NOVAC, VOZOVI I GILJOTINA:
UMETNOST I REVOLUCIJA U JAPANU 60-IH
(PROCES UMETNOSTI – izvod uz saglasnost
Izdavačke kuće Univerziteta Djuk, 2013)**

Sažetak:

Projekat Akasegave Genpeija 1000 jena sastojao se od crteža znatno uvećane novčanice od 1000 jena i jednostrane, fotomehaničke reprodukcije iste novčanice, štampane monohromatski, u realnoj veličini. Potonja će 1965. godine postati predmet pažnje državnog tužilaštva shodno japanskom aktu iz 1895. o zabrani imitiranja novca (ne falsifikovanja), čime je Akasegavin rad banalizovan i sveden na nivo kriminala. U ovom tekstu – detaljnim razmatranjem, istovremeno nastale, umetnikove kratke priče i pozivnice na poleđini prvih štampanih novčanica – biće pojašnjena veza između Akasegavine umetnost koja se bavi novcem i kritičkog razmišljanja o telu, mikrostrukturnama dominacije i političkoj umetnosti, sa opasnostima i mogućnostima pobune.

Ključne reči: umetnost, imitacija, kritička umetnost, novac, kriminal, politika

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 7.038.53:791.228 ; 316.774:7.038

ID BROJ: 197085708

Jasmina Čubrilo
Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

KIBORG, HIBRIDNA UMETNOST – U ZNAKU BLIZANCA

Apstrakt:

Razvoj medijizovanog sveta je odlučno promenio odnos savremenog čoveka / žene prema ranijim formama reprodukovanja, ali i problematizovao slikarstvo kao spori medij, potcenjujući dimenziju veštine koja je tradicionalno predstavljala nezamenljiv preduslov slikarstva. Slika / slikarstvo danas egzistira u referentnom odnosu prema medijskim slikama i zapravo se realizuje kao hibridni ishod njihove obrade. Reference savremenog slikarstva nalaze se svakako u medijskim ekranskim slikama, no, one se ne iscrpljuju samo (doslovnim) prenošenjem medijskih slika ili svakodnevnih (dizajniranih) predmeta iz vernakularnog sveta u svet umetnosti, odnosno njihovom manje ili više direktnom aproprijacijom. Relacije koje postoje između savremenog slikarstva / umetnosti i “medijskog krajolika” su mnogostruke, kompleksne i realizuju se supstancijalnije, u strukturalnom smislu, izvan pukih formalnih preuzimanja i citiranja. Koncept kiborga, kao mesto tehničkog, medijskog i diskurzivnog presecanja biologije i mašine, “istine” i “informacije”, predstavlja paradigmu (ili barem jednu od glavnih) odnosa savremenog slikarstva i novih medija, a u tekstu će se razmatrati na jednom primeru (opstanka) slikarstva u doba medija u trouglu reprezentacije, tehnologije i identiteta – na primeru animiranih filmova o Marti Margarete Jelić.

Ključne reči: slikarstvo, novi mediji, kiborg, identitet, Margareta Jelić

Ovaj rad nastao je u okviru projekta
“Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa”
Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177013).

Istorijski gledano, veliki izazov slikarstvu predstavljale su nove mogućnosti novih reproduktivnih tehnika – prvo fotografije, pa onda filma i videa, zatim su to bile slikarske prakse koje su bilo nekonvencionalnim razmišljanjem o formi, bilo uvođenjem novih tehnika, bilo i jednim i drugim pristupom kombinovano učinili da slika izgubi ono što je nju tradicionalno definisalo kao sliku – svoju mimetičku referencijalnost i deskriptivnost, kao što su, konačno, to bili i umetnički pokreti koji su ispitivali konvencije modernizma i njegovih institucija, odnosno oni koji su na nov način dovodili u vezu život i umetnost (primera radi performans, land art, konceptualna umetnost). Douglas Krimp je 1981. godine pisao da jedini način na koji bi slikarstvo moglo da bude podržano kao legitimna umetnička praksa jeste participiranje slikarstva u razvijenoj institucionalnoj kritici koja je generalno podsticala radikalne umetničke pokrete u godinama koje su prethodile.¹ No, za mnoge kritičare i kuratore ponovni procvat i samouvereno prisustvo slikarstva u umetnosti osamdesetih godina 20. veka označavali su, prema rečima Džejsona Gajgera „trijumfalnu konsolidaciju ugrožene umetničke tradicije i odlučno odbacivanje opozicionog duha koji je dominirao prethodne decenije“.²

Čini se da slikarstvo danas reflektuje opet neku vrstu „konsolidacije ugrožene umetničke tradicije“, ali da pre svega zadržava, kako i Beri Švabski primećuje, nešto od svog „modernističkog i konceptualnog backgrounda“ a to je „verovanje da svaki umetnikov rad treba da zauzme poziciju da slika nije samo slika već i reprezentacija ideje o slikarstvu/slici“.³ Razvoj medijatizovanog sveta je odlučno promenio odnos savremenog čoveka/žene prema ranijim formama reprodukovanja, ali i problematizovao slikarstvo kao spori medij, potcenjujući dimenziju veštine koja je tradicionalno predstavljala nezamenljiv preduslov slikarstva. Konačno, problematizovao je kapacitet slikarstva da oblikuje, reprodukuje, reprezentuje, manipuliše, konstruiše i/ili da bude oblikovano dijalektičkim odnosom prema stvarnosti. Slika/slikarstvo danas egzistira u referentnom odnosu prema medijskim slikama i zapravo se realizuje kao hibridni ishod njihove obrade.

Elektronski mediji, „zbog mnoštva formi, u kojima se pojavljuju i zbog brzine kojom se kreću kroz rutinu svakodnevnog života“ imaju moć da „izazivaju preobražaj svakodnevnog diskursa“,⁴ predstavljajući tako jedan od najvažnijih globalnih kulturnih tokova koji je kako proizveden globalizacijom tako i sam učestvuje u njenoj proizvodnji. Kao što je globalizacija smanjila rastojanje između centra i margine, redefinišući drugost prema politici „uzajamnog nastojanja istosti i razlike da jedna drugu kanibalizuju“⁵, isto tako smanjila je i rastojanje između „umetnosti“ i „ostalog“, „slikarstva“ i „elektronske slike“, „elitnog“ i „popularnog“, „jedinственog“ i „masovnog“, proizvodeći mrežu drugačijih, mnogostrukih, fluktuirajućih i nestabilnih hegemonih i asimetričnih pozicija u kojima slikarstvo mora sebe ponovo da promišlja. S druge strane, takav je kontekst generisao postmedijsko stanje i New Media umetnost u kojima je susret umetnosti i tehnologije potpuno promenio sudbinu umetnosti (estetike) i proizveo uslove u kojima je postalo moguće da se o umetniku misli kao o kiborgu.

New Media umetnost je „specifična forma savremenosti“ (Inke Arns) koja reflektuje činjenicu da je konzumiranje IT danas duboko ukorenjena praksa u svakodnevnom životu. New Media svet umetnosti daje New Media umetnosti kontekst u kojem ova umetnost može biti proizvedena, izlagana, razmatrana. On popunjava praznine između različitih kreativnih polja, kao i između nauke i umetnosti, tehnologije i umetnosti.⁶ Ova umetnost svakako je u direktnoj vezi sa razvojem nauke i tehnologije, ali taj odnos je daleko od toga da bude tako jednostavan. Jedini način da jedno New Media umetničko delo bude i potvrđeno kao takvo u areni savremene umetnosti jeste da se ono “odrekne” svog tehnocentričnog izgleda i da se okrene svojoj diskurzivnoj prirodi koja je svakako modelovana tehnodruštvenim relacijama.

Kratak istorijat koncepta postmedija koji stoji u dijalektičkoj vezi sa New Media umetnost bi mogao da započne sa Feliksom Gatarijem koji 1996. uvodi izraz „era post-medija“ („post-media era“) sa dosta hermetičnim referencama,⁷ sledi Rosalin Kraus koja koristi jedninu (post-medium) a ne množinu (post-media)⁸, razvijajući taj koncept kao još jednu kritičku perspektivu prema modernizmu i Grinbergovom konceptu “specifičnosti medija”,⁹ a onda i Lev Manovič koji kombinuje razmišljanja o krizi koncepta umetničkog medija i specifičnosti medija sa razmišljanjem o ogromnom uticaju kojim su mediji u potpunosti izmenili sudbinu umetnosti.¹⁰

Konačno, Peter Vajbl postmedijsku umetnost određuje šire, inkluzivnije i objašnjava da „medijsko iskustvo postaje norma svakog estetskog iskustva“ te stoga u umetnosti i „ne postoji ništa izvan medija“, kao i da „niko ne može da pobegne medijima“, tako da ne postoji više nijedna (štafelajna) slika, skulptura ili fotografija „izvan i iznad iskustva medija“. Drugim rečima, budući da je uticaj medija univerzalan i da kompjuteri danas mogu da simuliraju sve druge medije, po njegovom mišljenju, sva savremena umetnost je postmedijska. Do ovog postmedijskog stanja stiglo se u dve etape: prvo su svi mediji zadobili jednaki status i dostojanstvo kao umetnički medij, a onda su različiti mediji počeli da se međusobno mešaju, gubeći svoje odvojene identitete, živeći jedan od drugog.¹¹ Dakle, moglo bi se reći da je moguće da u svetu savremene umetnosti, New Media umetnost/postmedijska umetnost, prema ‘opuštenijoj’ interpretaciji, postoji i ako napusti svoj tehnocentrični ‘izgled’.

Koncept kiborga, bez obzira da li se radi o njegovoj modernističkoj implicitnoj, mehanicističkoj, liberalno humanističkoj eksplicaciji ili pak onoj postmodernističkoj eksplicitnoj, nelimitiranoj i posthuman, suštinski je određen svojom sposobnošću da bude međuspoj različitih, često kontradiktornih, sistema, a koji ima moć da te sisteme radikalno transformiše. Ideja o savremenom umetniku/ce kao kiborgu se temelji na obe eksplicacije s tim da je ona prva, koja podrazumeva upotrebu novih medija, može a ne mora da bude supstancijalna (između ostalog jer nužno ne mora da ima umetnost kao svoj output), dok ova druga, definišući kiborga kao informatičku kreaturu, predmet konstantnog širenja, transformacije i razmene, postaje veoma bliska definiciji savremenog fragmentiranog subjekta proizvedenog jezikom/informacijama i u tom smislu, provokativnija, pa čak supstancijalna.

Opus Margarete Jelić obuhvata slike, crteže, foto-instalacije, video radove i video-instalacije i crtane filmove u kojima ona istražuje različite modele reprezentacije u savremenoj medijskoj umetnosti. Na prelazu vekova, Margareta radi animirani film *Marta i njeni prijatelji* (2000)¹², i tako po prvi put ulazi u novi medij, zatim realizuje, kako će se ispostaviti, prvi nastavak (prvu sezonu) projekta koji će tokom sledećih godina razvijati u manje ili više pravilnom ritmu (*Srušeni snovi*, 2003¹³; *Četiri priče o nama*, 2007¹⁴; *Prisustvo i/ili odsustvo* 2010¹⁵; *Ostrvo senki*, 2012¹⁶), i konačno, uvodi alter ego, Martu, kao novu strategiju problematizovanja identitetskog pitanja.

Suštinska karakteristika Margaretinog rada jeste čest prelazak iz hladnog u topli medij, iz brzog u spori, odnosno menjanje mašine telom, magnetnog/digitalnog zapisa potezom ruke i obrnuto. Njeni animirani filmovi sublimiraju sva ova iskustva u sebi: budući da softver obrađuje poteze Margaretine ruke po grafičkoj tabli u niz informacija na ekranu, animirani filmovi zapravo predstavljaju proizvode interfejsa žene i tehnologije, tehnološke transformacije ljudskog bića u moderno vreme, drugim rečima kiborga u tradicionalnom smislu. Slike koje nastaju paralelno sa digitalno animiranim filmovima, predstavljaju ili neku vrstu "slepog polja" ovih animacija ili su njihovi komplementarni fragmenti. Veza između naslikanih slika i animiranih slika može biti direktna, kada su one replika jedna drugoj ili labavija, svedena na ponavljanje detalja ili na tematsku povezanost. Stoga, projekat o Marti (animirani filmovi i slike) predstavlja primer hibridne i postmedijske umetnosti. Prvo, on je proizvod interfejsa ruke i softvera. Drugo, animirani filmovi su uvek u korelaciji sa Margaretinim slikarstvom, odnosno slikama koje "prate" svaki nastavak filma o Marti; taj odnos je dvosmeran i kreće se od slika ka frejmovima i od frejmova ka slikama a izbor smera je krajnje arbitraran. Istovremeno, taj odnos je uvek odnos analognog i digitalnog, organskog i njegovih mehaničkih produžetaka, s jedne naspram informatike s druge strane. Treće, Megi je sklona da "kolažira" crtani film bilo fragmentima svojih video-snimaka digitalnom kamerom bilo primerima iz istorije filma kao u slučaju *Četiri priče o nama*.

Margaretine slike, crteži i animirani filmovi prepoznatljivi su po nacrtanim/naslikanim predmetima i figurama koji svojom dvodimenzionalnošću na neutralnoj ili prostorno ambivalentnoj pozadini, elegantnog crteža i (umereno) deformisani, detektorizuju, pored ikonopisne tradicije, tradicije japanski estampi i rani modernistički Matisov koncept po kome se slika razmatra kao dekorativna površina čija se vrednost izvodi iz "harmonične" kombinacije njenih različitih formalnih komponenti, u pravcu koncepta slike u okvirima pozne postmodernističke i globalizovane kulture i fetišizirane i tehnološki otuđene stvarnosti po kome je slika dekorativna površina čija se vrednost realizuje u činjenici da je prozvedena pomoću modela koji su bez porekla i korena u stvarnosti, koji su generisani na ekranu, toj glatkoj operacionoj površini posredne komunikacije, i kao takvi proizvodi veštačkog sveta medija. Prva tri nastavka o Marti i slike Martina bašta i Martina kuća iz 2003. godine dele dvodimenzionalnu sudbinu površine (platna, papira, grafička tabla, ekrana). Zaokret od pretežno dvodimenzionalne površine ka naglašenoj iluziji trodimenzionalnog prostora (i natrag) desio se upravo u okviru projekta o Marti i to s četvr-

tim nastavkom o Marti, Četiri priče o nama i kao i na slikama Faustova soba, Noć u hotelu, Upoznavanje prirode, sve iz 2006. godine i U kupatilu, iz 2007, koje su pratile ovaj nastavak o Marti.

Ugao iz kojeg se sada razmatra identitet u projektu o Marti nije više borba za identitet, njegovu vidljivost, afirmaciju, prisustvo, osnaživanje, već „otpor identitetu“ (Rouz), konceptualizovanje prostora identiteta ne kao prostora koji treba isključivo 'nastaniti', već takođe prostor iz koga treba (umeti) i pobeći. Marta je pratila i menjala se u skladu s ritmom Meginog životnog ciklusa – na početku ona je urbana devojka, zatim mlada žena koja postaje majka, a onda stiže i u svoje srednje godine. Drugim rečima, Marta sve vreme izvodi onu rodnu ulogu koja je efekat rada društvenih i kulturnih procesa ali isto tako i želje. Rod je igranje uloge ili "strategija" sa krajnjim ciljem kulturnog opstanka jer one koje svoje uloge ne igraju ispravno društvo može kazniti. On je proizvod rada jezičke mreže koja prethodi i strukturira formiranje subjekta i u tom smislu ništa drugo nego ponavljanje, kopija kopije, simulakrum. Ako je rod "uređeni proces ponavljanja" (Džudit Batler) koji se odvija u jeziku i kroz jezik, da li moguće ponavljati rodnu ulogu na drugačiji način od onog na koji je regulisana, odnosno na koji je način moguće parodirati normativizovano? Na prvi deo pitanja (da li je moguće?) feminističke teorije roda ali i queer teorije odgovaraju pozitivno s tim što se ni u jednoj ni u drugoj ne nudi taksativna lista načina na koji se parodiranje može obaviti, već samo "metod" poput onog koji kaže da rodne uloge treba ponavljati i to "putem radikalnog umnožavanja roda", koje će „izmestiti same rodne norme koje omogućuju repetitivnost“. ¹⁷ Margaretin postupak konstruisanja alter ega je subverzija u okviru postojećih diskurzivnih struktura. Konstruisanje Martinog rodnog identiteta pokazuje kako mehanizam konstruisanja roda funkcioniše: ona je konceptualno "školski" primer normiranog procesa imitacije.

S druge strane, i ne manje važno, Marta poseduje identitete koji su zbir informacija i to na dva nivoa: kao rezultat informatičke obrade (digitalna animacija) s jedne i kao rezultat igre teksta i značenja, s druge strane. To Martu čini svojevrsnim avatarom kojeg Margareta održava u životu tako što je svaki put modeluje prema svojim iskustvima ili s druge strane svojih iskustava. U tom smislu, ceo ovaj projekat o Marti se pokazuje kao proizvod i onog 'drugog' kiborga, u smislu u kojem ga Dona Haravej interpretira kao „našu ontologiju“, kao onog koji određuje „našu politiku“, kao „koncenzovanu predstavu kako imaginacije, tako i materijalne stvarnosti, dvaju združenih središta koja strukturiraju svaku mogućnost istorijskog preobražaja“ i konačno kao stvora postrodnog sveta i razlomljenih identiteta. ¹⁸ On je proizvod sveta u kojem tehnika postaje deo prirode, u kome se ljudska bića, kako Haravej ubedljivo eksplicira, transformišu od bioloških entiteta u neke nove hi-tech entitete, što sve zajedno vodi ka konstrukciji nekih novih identiteta koji će imati snagu da destabilizuju načine na osnovu kojih se moć patrijarhata i vladajućih klasa naturalizovala u prirodan poredak stvari. ¹⁹ Drugim rečima, ovaj projekat uvezuje dve manje ili više istovremeno nastale radikalne teorije roda i identiteta feminističke provenijencije, jednu koja identitet definiše kao efekat diskursa ²⁰ i drugu, koja identitet vidi kao hibridnu tvorevinu koja

je rezultat učešća ljudi u višestrukim, kompleksnim sistemima tehnoloških komunikacija i kontrole i koja, zbog svoje hibridne, otvorene i stalno menjajuće prirode, podriva tradicionalne rodne, klasne i rasne podele.

Kada su biologija, tehnologija i kultura ovako blisko povezani, onda Vajblove teze o postmedijskoj umetnosti: prvo, da danas ne postoji ništa izvan iskustva medija i drugo, da se mediji mešaju i tom prilikom postaju hibridne tvorevine, s jedne strane i konsekvantno tome, umetnik-kiborg, s druge strane jesu dve stožerne pretpostavke savremene umetnosti. Margareta Jelić svojim projektom o Marti (ali i drugim projektima poput Interaktivne knjige (2005)²¹ i Dobar dan gospodine Noa (2009)²²) na delikatan način problematizuje odnos analognog i digitalnog sveta, biologije i tehnologije posredovanih ili upotrebljenih i interpretiranih od strane kulture, problematizuje slikarstvo u odnosu na mašinu (ili nove tehnologije), te nasleđe modernističkog/medijskog umetnika i aktuelnu egzistenciju savremenog postmedijskog umetnika/kiborga. Istovremeno, ne favorizuje ni jednu stranu čime dekonstruiše logiku binarne matrice. Međusobnu različitost ne shvata kao nepremostivo suprotstavljene entitete već njihovu supstancijalnu drugost dovodi u međusobnu funkcionalnu zavisnost stvarajući hibridne entitete i konstruišući hibridne identitete.

Napomene:

¹ Videti u: D. Crimp, „The End of Painting“, *October*, Vol. 16, Spring 1981, 69-86.

² J. Geiger, „Post-conceptual painting: Gerhard Richter’s extended leave-taking“, G Perry, P. Wood (eds.), *Themes in Contemporary Art*, New Haven and London, 2004, 92.

³ B. Schwabsky, „Painting in the Interrogative Mode“, *Vitamin P, New Perspectives in Painting*, London, 2006, 8.

⁴ A. Apaduraj, *Kultura i globalizacija*, Beograd, 2011, 15.

⁵ *Isto*, 70.

⁶ D. Quaranta, „The Postmedia Perspective“, http://domenicoquaranta.com/public/pdf/Postmedia_final_chapter.pdf ili <http://rhizome.org/editorial/2011/jan/12/the-postmedia-perspective/> (13. septembar 2012.).

⁷ Izraz se prvi put javlja u Gatarijevim spisima objavljenim u *Soft Subversions* (1996). Iako su mnogi pojavljivanje ovog termina i koncepta pozdravili kao najavu Interneta jer se zna da je Gatar blagonaklono gledao na francuski Minitel sistem koji je neka vrsta preteče Interneta, čini se da je termin bio paravan za kompleksniju teoriju koja je započinjala refleksijom o nezavisnim medijima 70-ih godina 20. veka s kraja ere konsenzualnih masovnih medija pa do postavljanje ere post-medija u kojoj bi mediji bili sredstvo neslaganja, revidirajući odnos između proizvođača i potrošača. U ovom „političkom“ smislu termin preuzima Hose Luis Brea koji termin koristi da mapira mrežu zajednica i praksi umrežavanja koje koriste novi „proizvođači medija“, te tako mediji postaju oruđe za aktiviste i političke i kulturalne pokrete. Više o ovome kao i o referencama: D. Quaranta, *nav. delo*.

⁸ R. E. Krauss, „A Voyage on the North Sea“ *Art in the Age of the Post-medium Condition*, London, 2000

⁹ C. Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“, „‘American-Type’ Painting“, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, 1989, 3-21; 208-229; C. Greenberg, „Modernist Painting“, F. Frascina, C. Harrison

(eds), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, New York, 1987, 5-10; C. Greenberg, „Towards a New Laocoon“, C. Harrison, P. Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, UK, Cambridge, USA, 1990, 554-560.

¹⁰ L. Manovich, „Post-Media Aesthetics“,

www.manovich.net/DOCS/Post_media_aesthetics1.doc (13. septembar 2012.)

¹¹ P. Weibel, „The Post-media Condition“, in AAVV, *Postmedia Condition*, Madrid, 2006.

¹² <http://www.margaretajelic.com/marta-i-njeni-prijatelji>

¹³ <http://www.margaretajelic.com/sruseni-snovi>

¹⁴ <http://www.margaretajelic.com/cetiri-price-o-nama>

¹⁵ <http://www.margaretajelic.com/prisutnost-iili-odsutnost>

¹⁶ <http://www.margaretajelic.com/ostrvo-senki>

¹⁷ J. Butler, *Gender Trouble*, New York, London, 1999, 189.

¹⁸ D. J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, London, 1991, 150.

¹⁹ D. J. Haraway, *nav. delo*.

²⁰ Važno pitanje „kako parodirati rodne norme?“ otvara prostor za razmatranje o doslednosti izvođenja zaključka jer iako Butler tvrdi da činjenica da je identitet efekat diskursa ne podrazumeva da je on fatalno determinisan ili u potpunosti artificijelan i arbitraran, ipak se ponekad čini da su subjekti koje ona opisuje zapravo uhvaćeni u zamku diskursa koji nemaju moć da izbegnu ili da menjaju. Konsekventno, odgovor na pitanje „kako ponavljati“ je već unapred određen i ono što se čini kao prestup nije ništa drugo do neki drugi efekat zakona, prerušen u nešto drugo od onog što je „standard“. O ovoj dilemi više u S. Salih, *Judith Butler*, London, New York, 2003, 65-70.

²¹ <http://www.margaretajelic.com/interaktivna-knjiga>

²² <http://www.margaretajelic.com/dobar-dan-gospodine-noa>

Jasmina Čubrilo
Faculty of Music Arts, University of Arts in Belgrade

CYBORG, HYBRID ART – IN THE SIGN OF GEMINI

Summary:

The development of the mediated world has resolutely changed the attitude of contemporary man/woman to earlier forms of reproduction, and problematized the painting conceived as slow medium, underestimating the skills dimension that has traditionally represented an indispensable prerequisite of painting. Today, picture/painting exists in the referential relation to media images and realizes itself as hybrid outcome of their processing. Contemporary painting is certainly closely connected with media images, but this connection does not exhausted itself only by (literal) transfer of the media images or everyday (designed) objects from the vernacular of the world into the art world, respectively by their more or less direct appropriation. The existing relations between contemporary painting/contemporary art and “mediascape” (Arjun Appadurai) are multifold and complex, and therefore they realize in a more substantial way, beyond simple formal takeovers and citations. The concept of cyborg, as a site of the technical, biological and discursive intersections, as well as a site of the “truth” and “information” crossing, represents the paradigm (or at least one of the principal paradigms) this relation between contemporary painting and new media/new technologies. This essay emphasizes the concept of cyborg as contemporary art’s paradigm and discusses its presence and effects on the example of the cartoons about Marta (the cycle about Martha consists of: Martha and Her Friends, 2000, Broken Dreams, 2003, Four Stories About Us, 2007, Presence and/or Absence, 2010, and The Isle of Shadows, 2012) by Margareta Jelić as the one example (of survival) of painting in the age of the media, placed in the triangle of representation, technology, and (hybrid) identity.

Key words: painting, new media, cyborg, identity, Margareta Jelić

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

POLEMIKE
POLEMICS

UDK BROJEVI: 726.54(497.11)"1990/2012"
ID BROJ: 197085964

Aleksandar Kadijević
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

STRATEGIJE NOVOG SRPSKOG CRKVENOG GRADITELJSTVA I NJIHOV UTICAJ NA NEPOSREDNO OKRUŽENJE (1990-2012)

Apstrakt:

U novom srpskom crkvenom graditeljstvu razvijanom u matici (1990-2012), uočljivo prevlađuju tri glavne koncepcijske strategije: raspostranjena mimetičko-monumentalistička, autorski slobodnija srednja linija i radikalno inovativna, udaljena od tradicije i konvencionalnog jezika sakralnog neimarstva. U sklopu prve strategije dosledno se poštuje ideološki preduslov crkvenih vlasti za kreiranjem nacionalno prepoznatljivih hramova, dok je u drugoj i trećoj taj zahtev donekle zanemaren u korist originalnijih postmodernih tumačenja. Iako se urbanističkom uklapanju novih crkava u neposrednu okolinu deklarativno poklanja pažnja, praksu opterećuju improvizacija i neznanje, pa i nedopustiva nezainteresovanost za primenu osnovnih urbanističkih načela. Autorski paroksizam monološki usmerenih graditelja uglavnom rezultira urbanistički nekontekstualnim i degradativnim rešenjima. Nedovoljno se vodi računa o pejzažnom pozicioniranju novih hramova, kao i uslovima njihovog sagledavanja sa bitnih komunikaciono-vizuelnih punktova. Otud malobrojni kritičari takvog stanja opravdano zaključuju da se u savremenoj srpskoj arhitekturi ne shvata značaj hrama u vizuelnoj prezentaciji grada.

Ključne reči: arhitektura, crkve, stilske strategije, tradicija, inovacija

Ovaj rad nastao je u okviru projekta
"Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa"
Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177013).

Osim zadovoljenja duhovnih potreba generacija vernika, hrišćanski hramovi svojom arhitekturom uveliko utiču i na izgled neposrednog graditeljskog okruženja koje im se u sistemima simboličkih topografija širih konteksta dugotrajno podređivalo. No, od renesanse naovamo prevladuje obrnut proces u kome gusto formirane urbane celine sužavaju prostorne mogućnosti za interpoliranje ekspanzivnih hramova, primoravajući neimare da se prilagođavaju strukturi zatečenih matrica.¹ Analizirajući taj urbanistički osetljiv, ali prečesto spontano profilisan međuodnos, istoriografi su diferencirali nekoliko njegovih pojava oblika – od gradotvornih i kontekstualnih, do kontrastnih i degenerativnih. Osim spoljnih ograničenja, na razvoj sakralnog graditeljstva utiču i unutrašnje promene u liturgijskoj praksi,² najmanje rastumačene u istoriografiji istočnohrišćanskog neimarstva.

Među crkvama o čijem uplivu u neposredno okruženje postoje potpuniji kritički osvrti, prednjače najpoznatiji spomenici ranohrišćanske, srednjovekovne, renesansne i barokne epohe, monografski iscrpno analizirani. Sa druge strane, uloga sakralnih građevina u preobražaju urbanih centara tokom 19. i 20. stoleća, nije temeljito valorizovana. Osim nedostatka kompetentnih tumača, tome su doprinele i ustaljene predstave o neoriginalnosti i improvizatorskom karakteru većine izgrađenih hramova, u koje su projektanti, iskazujući lojalnost vladajućem duhu vremena,³ neretko unosili simbole i iz sekularne likovne sfere.

Delimično utemeljen, manir nenaklonjene kritike se preneo i na vrednovanje recentnih sakralnih građevina, čiji se svakodnevno merljiv uticaj na susedno okruženje istoriografski zaobilazi. Za razliku od zainteresovanih sociologa, urbanih antropologa i ekologa, čije pravovremene kritičke primedbe pragmatični arhitekti, naručioci i donatori hramova uglavnom ignorišu, autoritativni istoričari arhitekture (iako najpozvaniji da komentarišu aktuelne poduhvate sa dubljeg kulturno-civilizacijskog stanovišta) to čine nerado, principijelno distancirani od pojava za čiju valorizaciju priželjkuju razmak od bar trideset godina. Otud se građenje crkava nesmetano nastavlja u sebi podobnom, ne uvek i društveno kontrolisanom i urbanistički primerenom smeru.

Kao oblast Balkana u kojoj je sakralno neimarstvo tokom poslednje dve decenije zabeležilo osetnu ekspanziju sa znatnim efektima na okolinu, izdvaja se prostor Srbije. Započeto u ranohrišćanskoj epohi, nastavljeno u poznom srednjem veku, tokom dugotrajne turske vladavine odlučno onemogućavano, građenje pravoslavnih hramova je oživelo u ustaničkoj Srbiji (od 1804), a posebno pod autoritarnom vlašću kneza Miloša Obrenovića. Iako je odražavalo skromne materijalne uslove zaostale orijentalizovane sredine, postepeno se transformisalo i priklonilo evropeizacijskim procesima.⁴ Pod uticajem Beča negovano u akademizovanoj neovizantijskoj formi, najplodnije emancipatorsko razdoblje je zabeleženo u periodu između svetskih ratova (1918–41).⁵ Omasovljenje crkvenog graditeljstva podstaknuto je usponom vizantologije i ujedinjenjem oblasti Srpske pravoslavne crkve u patrijaršijsku organizaciju (1920). Raznovrsne, invencijom nadgrađene parafraze elemenata nacionalne medievalne i vizantijske arhitekture,⁶ prevladivale su na ostvarenjima vodećih autora – Momira



BOGDAN NESTOROVIĆ – ALEKSANDAR DEROKO, HRAM SV. SAVE, BEOGRAD (1926-2012)

Korunovića, Petra Popovića, Dušana Živanovića, Aleksandra Deroka, Viktora Lukomskog, Ivana Rika i Vasilija Androsova. Uz zadovoljavanje umetničkih aspiracija posvećenih neimara, crkva je novim hramovima odašiljala i poruke o poželjnom pravcu razvoja srpske kulture, propagirajući obnovu stolicima potisnutih vrednosti. Osim prostora Srbije, njena graditeljska aktivnost je zahvatila zapadna i južna područja Kraljevine SHS (od 1929. Jugoslavije), pa i krajeve lišene autohtonog pravoslavnog stanovništva, u čemu pojedini stručnjaci prepoznaju imperijalističko nametanje verskih i nacionalnih simbola drugima.⁷ U urbanističkom smislu, crkve su postajale stožerne „krune“ gradskih ambijenata i reperne oznake njihovog verskog i kulturnog identiteta. No njihovo prostorno pozicioniranje i arhitektonsko oblikovanje obeležile su brojne improvizacije i kontroverzije, zbog čega je i estetički rezultat ukupnih stremljenja zbirno skroman. Vizuelnom monumentalizacijom i hiperprodukcijom hramova, u pojedinim razdobljima je preneglašavana uloga crkve kao institucije i podupirana njena ideološko-politička, na štetu primarne duhovne uloge.



MIHAJLO MITROVIĆ, HRAM SV. VASILIJAJA OSTROŠKOG, BEOGRAD (1995-2000)

Bombardovanjem Beograda početkom aprila 1941. godine i fašističkim rasparčavanjem zemlje, prekinuto je plodotvorno međuratno razdoblje srpskog crkvenog graditeljstva. Po oslobođenju od okupatora i uvođenja socijalističkog poretka, građenje monumentalnih hramova je zadugo obustavljeno. Novi vlastodršci, oslonjeni na efikasni ideološko-propagandni i represivni policijski aparat, nastojali su da iskorene religijska osećanja građana ili da ih barem svedu na zanemarljivu meru. No, kako je u istoriografiji napomenuto – niti je religija sasvim nestala, niti je ugušen otpor u crkvenim redovima.⁸

Efikasno usporavajući izgradnju novih, država je dozvoljavala, a ponekad i pomagala obnovu parohijalnih bogomolja devastiranih u svetskom ratu. Ali u neposrednom okruženju najupadljivijih gradskih hramova nije sankcionisala podizanje nametljivih stambeno-poslovnih objekata koji su im umanjivali vizuelni značaj. Eklatantni primeri te zloupotrebe zabeleženi su u neposrednom okruženju Hrama sv. Save na beogradskom Vračaru. I u užim stručnim krugovima sakralna arhitektura je dugo smatrana prevaziđenom. Isključena je iz nastave na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, delimično i zbog nastojanja da se okameni dominacija „neupitnog“ modernizma. Stanje se donekle popravilo sredinom osamdesetih godina, kada je dozvoljeno dovršenje Hrama sv. Save, koje se pretvorilo se u prvorazredan nacionalni kulturni poduhvat.⁹ I postepeni upliv postmodernizma u srpsku kulturu podstakao je obnovu religijske svesti i koncepcija crkvene arhitekture.¹⁰

Insuficijencija bogomolja u odnosu na znatan porast populacije i promene urbane strukture, iziskivala je podizanje većeg broja gradskih hramova. U pojedinim eparhijama, poput šumadijske, masovna izgradnja crkava je zahvatila i razvijenije seoske sredine. Vraćeno dostojanstvo crkvi i graditeljima bogomolja, uz pokretanje arhitektonskih biroa specijalizovanih za tu oblast, povećalo je zanimanje javnosti za izgradnju hramova. Podizanje crkava je, nakon dugotrajnog javnog ignorisanja, medi-



jski popularisano i pravovremeno stručno komentarisano (bar kada su u pitanju najznačajniji poduhvati preduzimani u većim centrima).

Mnoštvom novoizgrađenih i dovršenih starijih crkava, kao vizuelnih stožera urbanih celina, podcrtavan je „pravoverni“ pravac razvoja srpske kulture. Insistiranje na konzervativnim oblikovnim (ali ne uvek i retardiranim prostorno-konstruktivnim rešenjima), proisteklo je iz tradicionalističke orijentacije crkvenih velikodostojnika, nepoverljivih prema neoduhovljenim tekovinama ateističko-globalističke kulture,¹¹ čijim bi se usvajanjem oslabili temelji srpskog nacionalnog identiteta.

U novom srpskom crkvenom graditeljstvu razvijanom u matici (1990-2012),¹² uočljivo preovlađuju tri glavne koncepcijske strategije: *mimetičko-monumentalistička* (najraspostranjenija i najpopularnija), *autorski slobodnija srednja linija* (podržana od liberalne intelektualne javnosti, koliko i od formalističkih stega distanciranih graditelja) i *radikalno inovativna* (udaljena od tradicije i konvencionalnog jezika sakralnog neimarstva).¹³ Doslovno i isključivo ugledanje na sopstvene srednjovekovne graditeljske uzore, karakteristično za prvi, tradicionalistički usmeren projektantski tok, delom je proisteklo i iz nametnute kulturno-političke izolovanosti srpskog društva tokom devedesetih godina prošlog stoleća, kada ono nije moglo da se upozna sa aktuelnim svetskim stremljenjima i neposrednije okrene simboličnim formama izražavanja u arhitekturi. Primeri prve strategije (hramovi Predraga Ristića, Radoslava Prokića, Ljubiše Folića, Ljubice Bošnjak, Dragana Bobića i drugih autora), pokazuju da je dosledno poštovan ideološki preduslov crkvenih vlasti za kreiranjem nacionalno prepoznatljivih hramova, dok je u drugom taj zahtev donekle zanemaren u korist originalnijih postmodernih tumačenja (crkve Mihajla Mitrovića, Miladina Lukića, Nebojše Popovića, Branka Pešića i Spasoja Krunića). Pogotovo su u gradskim sredinama udaljenim od centara u kojima su se vodile podsticajne diskusije, crkve dobijale eksplicitno nacionalno i regionalno geopolitičko obeležje, izraženo evokativnim siluetama prože-

tim citatima, što je jednako praktikovano i u dalekoj dijaspori. Unutar prve strategije kvantitativno preovlađuje konzervativni evokativno-parafrazirajući pristup, zasnovan na dubokom respektu prema „neprikosnovenim“ uzorima nacionalnog medievlnog graditeljstva. U stilistici kompromisne srednje linije on je manje doslovno i slobodnije razrađen, dok je u trećoj najinventivnijoj, potpuno napušten (hramovi i projekti Branislava Mitrovića, Borisa Podreke, Saše Buđevca i Dragana Živkovića).



NEBOJŠA POPOVIĆ, HRAM SV. DIMITRIJA
SOLUNSKOG, BEOGRAD (1998-2001)



BRANKO PEŠIĆ,
HRAM SV. PETKE, BEOGRAD (2002)

Mnoštvo novijih crkava u gradovima Srbije, podignutih na periferijama, a ređe u njihovim centrima (zbog postojanja ranijih katedralnih i parohijskih hramova),¹⁴ svojom vizuelnom nametljivošću širem okruženju utiskuje poseban, ne uvek i umetnički dostojan pečat.¹⁵ Iako uglavnom opstoje u oštrm estetskom kontrastu sa zatečenim istorijskim i novijim tranziciono-globalizacijskim okruženjem, kao i sa onim nešto starijim modernističkim (na Novom Beogradu, delovima Novog Sada i Niša), uveliko su zadovoljile elementarne potrebe vernika na terenu. Dešava se da i njihov hiper-nametljiv, nezgrapno predimenzioniran oblik, lišen dodirnih tačaka sa lokalnom tradicijom, izaziva negodovanje stanovništva drugih konfesija (naročito u Vojvodini). Na negativnu ocenu prosvete publike, utiče i hiperprodukcija novih crkava, čija se gradnja neretko produžava unedogled, izvan svake civilizacijski prihvatljive mere (zbog ekonomskih neprilika, ali i loše postavljene finansijske strategije).

Na nizak umetnički nivo većine izgrađenih hramova uticala je i poslovična žurba crkvenih naručilaca, odlučnih da za kratko vreme svojim sredinama podare što veći i prostraniji hram. Izvođače su dodatno pritiskali nestrpljivi privatni donatori, među kojima su se, neočekivano, našli i kontroverzni biznismeni, tranzicioni preduzetnici, bankari i industrijalci čiji kapital nije uvek bio legalno stečen, kao i „heroji“ i „patrioti“ iz poslednjih ratova. Uz to, većina realizovanih arhitektonskih sklopova nije dobila pravovremeno, estetski usaglašeno unutrašnje uređenje (mobilijara, plastičnog ukrasa, živopisa i ikonopisa). Ipak, demokratizacija društvenih odnosa doprinela je da crkvene vlasti mnogo tolerantnije doživljavaju ulogu angažovanih projektanata, među kojima je bilo sve više žena i autora za koje se znalo da nisu dosledno posvećeni strogo hrišćanskom načinu života.

Voluntarizam privatnih donatora i njima naklonjenih hramovnih starešina ponekad rezultira neprincipijelnom zamenom prvobitnih patrona crkava, kako bi se izašlo u susret uticajnijim, tokom gradnje pridošlim priložnicima. Ni natečajni žiriji nisu uvek adekvatno selektovani, budući da retko okupljaju stručnjake iz svih relevantnih oblasti (projektovanja crkava, urbanizma, istoriografije, liturgike i enterijerne sakralistike). Uz sve to ni konkursne propozicije često nisu precizno obrazložene, što



BRANISLAV MITROVIĆ – BORIS PODREKA,
HRAM SV. ĆIRILA I METODIJA, BEOGRAD (1996-2012)



SAŠA BUDEVAC,
KAPELA NA BUBINJU, NIŠ (2002-2003)

kod zainteresovanih autora stvara krupne metodološke nedoumice, a rezultira iznuđenim improvizacijama i odustajanjima.

U sklopu zaokruženih ili odmaklih poduhvata izgradnje hramova, nesumnjivo je najdelikatnije pitanje njihovog urbanističkog uklapanja u neposrednu okolinu. Iako se tome deklarativno poklanja pažnja, praksu opterećuju improvizacija i neznanje, pa i nedopustiva nezainteresovanost za primenu osnovnih urbanističkih načela. Autorski paroksizam monološki usmerenih graditelja, podržan megalomanijom sveštenstva, mahom rezultira urbanistički nekontekstualnim i degradativnim rešenjima. Nedovoljno se vodi računa o pejzažnom pozicioniranju novih hramova, kao i uslovima njihovog sagledavanja sa bitnih komunikaciono-vizuelnih punktova. Otud malobrojni kritičari takvog stanja opravdano zaključuju da se u savremenoj srpskoj arhitekturi ne shvata značaj hrama u vizuelnoj prezentaciji grada.¹⁶ Greške se čine i pretrpavanjem šire okoline monumentalnih crkava parohijskim domovima, fontanama, školskim, vaspitnim i ekonomskim objektima, čime se njihova, ionako ograničena sagledljivost, dodatno umanjuje (slučaj Hrama sv. Save na Vračaru).

Zbog poštovanja kanonske orijentacije oltarskih apsida hramova ka istoku često se dešava da nove crkve položajno remete pravilan niz susednih objekata drugih namena, odstupajući od usvojenih urbanističkih planova. Indikativan je primer Hrama sv. Simeona na Novom Beogradu, koji osim u situacionom pogledu, estetski opstoji u snažnoj opoziciji prema neoekspresionističkim poslovnim i stambenim blokovima izgrađenim oko beogradske „Arene“. Nije celishodno ni što se deo projektovanih hramova podiže preblizu uličnih raskršća ili neposredno uz visokofrekventne saobraćajnice (Hram sv. Petke na Čukaričkoj padini Branka Pešića).



BRANISLAV MITROVIĆ, HRAM RODENJA PRESVETE BOGORODICE, ŠTIPINA (2006-2011)

U prostoru se neretko inicira trajno zamrznuti „sukob“ između vizuelnih simbola crkve i transnacionalnog krupnog (i domaćeg sitnog) kapitala, pa se u blizini nepreglednih tržnih centara, bleštećih banaka, osiguravajućih kompanija, futurističkih koncertno-sportskih dvorana, kladionica, kafića i agresivnih bilborda, podižu crkve. Štetu nanosi i rasprostranjeni voluntarizam lokalnih vlasti, koja zbog povlađivanja biračima olako dopušta gradnju bogomolja na neuređenom poklonjenom ili opštinskom zemljištu, bez prethodne provere njegovih geofizičkih svojstava (što se najnepovoljnije odrazilo na gradnju Hrama Sv. Spasa u Prištini). U teoriji se nastoji da se na svakih 10.000 stanovnika izgradi po jedan novi hram (po mogućnosti pored škola), ali se to ne uspeva dosledno sprovesti. Grade se i posebna crkvena obdaništa unutar porti, što zahteva sasvim novi pristup u njihovom arhitektonskom osmišljavanju. Porte crkava, kao osvećeni prostori njihovog užeg okruženja, se improvizatorski prilagođavaju funkcionalnim potrebama današnjice (sa parkinzima, pešačkim stazama, dečjim igralištima, fontanama), umesto da se uređuju shodno kanonima i utemeljenim teorijskim traktatima.¹⁷

Koliko zbog dugotrajne marginalizacije starijih hramova i nepažnje pri izvođenju savremenih poduhvata, većina srpskih gradova i dalje ostavlja utisak dehistijanizovanih naseobina. Otud je uklopljenost hramova u pejzažno okruženje znatno uspešnije ostvarena u seoskim i slabo naseljenim sredinama. Primeri hramova u Jajincima, kapele na Bujnu iznad Niša i zavetne crkve u Štipini pokazuju u kojoj meri je to dostižno. Za razliku od parohijalne gradske, manastirska arhitektura se sporo obnavlja u skromnom obimu. Više se pažnje poklanja osavremenjenju njenih postojećih infrastrukturnih, rezidencijalnih i ekonomskih kapaciteta, nego što se grade novi kompleksi. Kvalitativne oscilacije opterećuju i korpus memorijalne sakralne arhitekture, koji se neretko razvija na najne očekivanijim i neprikladnim mestima.

Može se zaključiti da je uloga SPC u prekomponovanju javnih prostora u Srbiji početkom 21. stoleća veoma aktivna i programski neujednačena. Težeći jačanju svog društvenog položaja, ona pospešuje masovnu gradnju hramova, ne vodeći dovoljno računa o njihovom estetskom i urbanističkom uređenju. Kada poduhvate osmišljava u saradnji sa autoritetima iz tehničkih i humanističkih disciplina, postiže umetnički znatno respektabilnije rezultate nego kada odluke prepušta nekompetentnim improvizatorima iz parohija. No i pored velikog civilizacijskog značaja, njene tekovine se nedovoljno prosuđuju u tematskim zbornicima i malobrojnim konferencijama posvećenim uređenju javnih prostora u Srbiji.

Budući da se stihijsko građenje po parohijama nesmetano nastavlja (za šta je dovoljna elementarna saglasnost nadležnog episkopa), radi dosezanja većeg kvaliteta i društvenog legitimiteta planiranih poduhvata, bilo bi celishodno da se u tu oblast ponovo uvede centralistički nadzor (kao u doba kneza Miloša ili u međuratnom razdoblju). Kontrolu bi vršilo posebno stručno telo osnovano pri Patrijaršiji SPC, sastavljeno od kompetentnih teologa, urbanista, arhitekata, sociologa, istoričara umetnosti i urbanih antropologa, koje bi pomno pratilo osmišljavanje i izvođenje novih crkava.

Može se zaključiti da se ishod višedecenijskih ideoloških sporenja u srpskoj kulturi oko izbora adekvatnih paradigmi, na koji nije imuna ni crkvena arhitektura (u većoj meri oslonjena na tradiciju nacionalnog stila, a u manjoj otvorena za globalizujuće tendencije), za sada ne nazire, niti će biti jednoznačan. Ubrzanje procesa društvene tranzicije i političke integracije u Evropsku Uniju nesumnjivo će ohrabriti apstraktnim inovacijama sklone projektante, a istovremeno destimulisati zagovornike tradicije i krutih kanona. No budući da istorija celokupnog srpskog sakralnog graditeljstva pokazuje da se ono najplodnije razvija u prostoru između uticajnih spoljnih paradigmatičnih kultura i unutrašnje samosvesti, govori o vitalnosti njegove srednje legitimističke linije, čije se neradikalne tekovine čine najprimerenijim stepenu aktuelnog kulturnog razvitka.

Sa proticanjem vremena i uspostavljenjem adekvatne istorijske distance zaključci o uticaju strategija savremenog pravoslavnog graditeljstva na razvoj okruženja u Srbiji biće znatno potpuniji. Multidisciplinarna razmatranja pojedinačnih primera tog civilizacijski složenog procesa detaljnije će osvetliti i njegov opšti, mnogim konverzama obeležen tok.

Napomene:

- ¹ B. Brolin, *Arhitektura u kontekstu, Građevinska knjiga*, Beograd 1988; L. Mamford, *Grad u istoriji*, Book-Marso, Beograd 2001; W. Muller, G. Vogel, *Atlas arhitekture (1-2)*, Građevinska knjiga, Beograd 2005.
- ² Z. Sokol Gojnik, A. Crnčević, O. Šćitaroci, *Utjecaji na preobrazbe kršćanske liturgijske arhitekture do 20. stoljeća*, *Prostor* 19 (2011), 2 (42), Zagreb 2011, 283-295.
- ³ A. Kadijević, *Arhitektura u duh vremena*, Građevinska knjiga, Beograd 2010.
- ⁴ Videti: *Tradicija u savremeno srpsko crkveno graditeljstvo* (ur. B. Stojkov i Z. Manevih), ИАУС, Beograd 1994; Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, Филозофски факултет, Београд 2007.
- ⁵ М. Лечић, *Изградња и обнова цркава и манастира од 1920. до 1941. године*, у: СПЦ 1920-1970, Свети Архијерејски Синод СПЦ, Београд 1971, 65-125; М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Завод за уџбенике, Београд 2007, 189-213; А. Кадиевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX- средина XX века)*, Грађевинска књига, Београд 2007, 181-320; В. Обреновић, *Српска црквена архитектура 1918-1941, токови и обележја* (рукопис магистарског рада у библиотеци Одељења за историју уметности Филозофског факултета), Београд 2008.
- ⁶ А. Кадиевић *Евокације и парафразе византијског градитељства у српској архитектури од 1918. до 1941. године*, у: Ниш и Византија II, Скупштина града Ниша, ДИГП Просвета, Ниш 2004, 381- 94.
- ⁷ А. Игњатовић, *Vizija identiteta i model kulture. Srpske pravoslavne crkve izvan granica Srbije 1918-1941*, u: *Kultura sjećanja. Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti* (ur. T. Cipek i O. Milosavljević), *Disput*, Zagreb 2007, 167-91.
- ⁸ А. Кадиевић, *Три новије цркве Београда - три подстицаја развоју српског сакралног градитељства*, Наслеђе XI, Београд 2010, 114.
- ⁹ М. Јовановић, *Храм св. Саве у Београду*, Задужбина Илије Коларца, Београд 2007.
- ¹⁰ А. Damljanovic, *The Orthodox Temple in Contemporary Context*, in: *Architecture and Urbanism at the Turn of III Millenium*, Faculty of Architecture, Belgrade 1996, vol. 1, 537-39.
- ¹¹ R. Bogdanović (ur.), *Nova urbanost, globalizacija – tranzicija*, Društvo urbanista Beograda, Beograd 2007; A. Stupar, *Grad globalizacije*, Orion art, Beograd 2009.
- ¹² Истраживања архитектуре новјих српских цркава изграђених у ближој и даљој дијаспори још увек нису систематски предузимана.
- ¹³ А. Kadijevic, М. Pantovic, *The Concepts and Identity of the New Serbian Orthodox Ecclesiastical Architecture (1990-2009)*, Conference Proceedings (ed. E. Cobian), Ourense 2009.
http://www.arquitecturareligiosa.es/historial_congresos/congreso01_2009/documentos/lectura/36.pdf.
- ¹⁴ V. Đokić, *Urbana tipologija: gradski trg u Srbiji*, Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd 2009.
- ¹⁵ B. Bojović, *Vizuelna organizacija i prezentacija Beograda*, *Izgradnja*, 9-10, Beograd 1984, 57-62; *Isti, Crkva u slici grada*, *DaNS* 20–21, Novi Sad 1997, 56–57; Đ. Bobić, *O crkvi u gradu...*, u: *Beleženje po Beogradu*, Samizdat B92, Beograd 2010, 209-12.
- ¹⁶ B. Bojović, *Crkva u slici grada...*, 57.
- ¹⁷ V. Čerimović, *Pravoslavna crkvena porta i savremena urbanost*, u: R. Bogdanović (ur.), *Nova urbanost, globalizacija-tranzicija*, 251-66.

Aleksandar Kadijević
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

STRATEGIES OF NEW SERBIAN CHURCH ARCHITECTURE (1990-2012) AND THEIR INFLUENCE ON DIRECT ENVIRONMENT

Summary:

In new Serbian Church architecture, developed in the mainstream (1990-2012), three main conceptual strategies are evidently prevalent: the mimetic-monumentalist strategy (the most common and most popular), a more free middle line (supported by the liberal intellectual public, and by formalist constraints of distanced builders as well) and, lastly, a radically innovative strategy, distant from tradition and the conventional language of sacral architecture. Within the first strategy, the ideological precondition of the Church authority for nationally recognizable temples is consistently respected, while the same request is being somewhat neglected within the second and third strategy, in favour of more original postmodern interpretations. Although due attention is declaratively paid to the urban integration of new churches in the immediate environment, the very practice is burdened by improvisations and ignorance, and even by impermissible disinterest for the basic urban planning principles. Author's paroxysm of monologically focused builders, encouraged by the clergy's megalomania, mainly results in urbanistically inappropriate and degradative solutions. Insufficient care is dedicated to landscape positioning of new temples and to the terms of perceiving them from important communicational and visual checkpoints. Hence the few critics of such the situation have justifiably concluded that the importance of temples in visual representation of a city is not understood in contemporary Serbian architecture. With the passage of time and by establishing the adequate historical distance, the conclusions regarding the influence of contemporary Orthodox architectural strategies on the environmental development in Serbia, will be considerably more complete. Multidisciplinary considerations of individual examples of that civilizational complex process will also, in more detail, highlight its general and controversial course.

Key words: architecture, church, stylistic strategies, tradition, innovation

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

KRITIKE
REVIEWS

UDK BROJEVI: 159.964.2:75.01 ; 159.964.2 Lakan Ž.
ID BROJEVI: 197086220

Ana Bogdanović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

KRITIČKO ČITANJE PSIHOANALIZE KAO ISTORIJSKO-UMETNIČKE METODE NA PRIMERU SLIKE U STAKLENOJ BAŠTI EDUARDA MANEA

Apstrakt:

Polazeći od radikalnog otklona koji se u metodologiji istorije umetnosti dogodio pojavom tzv. *nove istorije umetnosti* tekst predstavlja, analizira i na primeru Maneove slike *U staklenoj bašti* (1878-79) primenjuje psihoanalitički metod čitanja slike prema Žaku Lakanu. Jedna moguća interpretacija Maneove zagonetne kompozicije ponuđena je ovde na osnovu analize intenzivnog odnosa posmatrača prema slici koja se razvija kroz Lakanove pojmove *stadijum ogledala*, *oko* i *pogled*, *idealno ja* i *Ideal-Ja*. Cilj studije pretpostavlja kritičko preispitivanje psihoanalize kao instrumenta u istorijsko-umetničkom istraživanju kroz elaboraciju njenih metodoloških prednosti i nedostataka na navedenom primeru.

Ključne reči: Žak Lakan, psihoanaliza, metodologija,
Eduard Mane, individualna recepcija slike

*Iluzijâ ima – govoraše mi moj prijatelj – možda isti onoliki bezbroj kao i odnosâ ljudi među sobom, ili ljudi prema stvarima. A kada iluzija nestane, naime kada ugledamo biće ili činjenicu onakvima kakvi oni postoje izvan nas, obuzima nas čudno neko osećanje što se sastoji upola od žaljenja za iščezlom opsenom, upola od prijatnog iznenađenja pred novinom, pred stvarnom činjenicom.*¹

Šarl Bodler, *Uže (Eduardu Maneu)*, 1869.

U kompleksnom korpusu metodologije koji se formirao tokom dugog razvoja istorijsko-umetničke nauke, sedamdesete godine 20. veka predstavljaju jednu od ključnih prekretnica. Pod uticajem rapidnog razvoja novih pravaca u filozofiji i teoriji koji je od pedesetih godina prošlog stoleća obeležio dominantne tokove zapadno-evropske kritičke misli (pre svega strukturalizam i poststrukturalizam), nastaje nekoliko novih metodoloških pristupa koji će se ubrzo čvrsto utemeljiti u istorijsko-umetničkom istraživanju. Nove metode podrazumevaju radikalni otklon prema dotadašnjoj metodologiji istorije umetnosti i zasnivaju su se na multidisciplinarnosti i veoma kritičkom odnosu prema starijim istraživanjima koja su percipirana kao previše konzervativna zbog preokupacije stilskim analizama i pitanjima autentičnosti i atribucije umetničkog dela. Skup metoda koji se razvio u navedenom periodu (socijalno-istorijski metod, psihoanaliza, semiotika, feminizam) ubrzo je obuhvaćen pojmom *nova istorija umetnosti* i pretpostavlja čitanje umetnosti, njene uloge i značenja u širem kontekstu ekonomsko-političkih, društvenih i kulturoloških odnosa uz snažan oslonac u teoretskim dostignućima drugih humanističkih nauka (filozofija, antropologija, psihologija, lingvistika, itd.).²

Primena psihoanalize u istorijsko-umetničkom istraživanju preuzeta je iz teorije filma. Lora Malvi u seminalnom tekstu „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“ iz 1975. godine, oslanjajući se na teorije Sigmunda Frojda i Žaka Lakana, ponudila je analizu komercijalnih holivudskih filmova kao proizvoda partijarhalnog društva namenjenog da potvrdi i zadovolji poziciju muškarca kroz vizuelno uživanje u ženskom objektu koji je submisivno prikazan u različitim situacijama na filmu.³ Ovaj tekst, kao i sledbenici analize Malvijeve, ubrzo su naišli na oštru kritiku zbog nedovoljne preciznosti argumenata na kojima se psihoanalitičko čitanje zasniva, kao i fiktivnih rezultata primenjene analize.⁴ Bez obzira na kontraverzu koju često izaziva u naučnim krugovima, psihoanaliza se veoma brzo utvrdila kao jedna od dominantnijih metoda u istoriji umetnosti. Njen pristup podrazumeva primenu psihoanalitičkih teorija u analizi umetnosti sa ciljem otkrivanja značenja nesvesnih procesa koji se događaju tokom stvaranja ili recepcije umetničkog dela, kao i psiholoških procesa koji utiču na formiranje umetnika (Frojd), analizu kolektivnog nesvesnog i arhetipske slike u odnosu na umetnost (Jung), te dekonstrukciju društvenih odnosa koji utiču na formiranje autora i režima posmatranja umetnosti (Lakan) koje druge metode ne mogu da ponude sa tolikom ubedljivošću.⁵ Iako se, kao kod Malvijeve, različiti pristupi psihoanalizi kombinuju prilikom analize slike (što je i logično budući da se svi

nadovezuju na Frojdove teorije koje su disciplini postavile osnove), u ovom tekstu će biti posmatran samo Lakanova teorija psihoanalize.

Aktivan kao predavač na Univerzitetu u Parizu tokom pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina, Žak Lakan je kroz seriju seminara i predavanja interpretirao, razvio i radikalizovao Frojdove postulate psihoanalize oslanjajući se na ideje (post)strukturalizma, pre svega Ferdinanda de Sosira, Romana Jakobsona i Kloda Levi-Strosa. Njegove teorije ubrzo su stekle popularnost, tako da su preuzete od strane brojnih naučnih disciplina. Za istoriju umetnosti od posebnog značaja su Lakanove teorije *stadijuma ogledala* i dijalektičkog para pojmova *oko i pogled*.⁶ I sâm Lakan je u tokom predavanja često koristio primere iz istorije umetnosti kako bi vizualizovao svoje teze (rado je pominjao umetnost nadrealizma, Holbajnovu *Ambasadore*, Marsela Dišana) što je dalo veliki podsrek primeni njegove teorije u istorijsko-umetničkom istraživanju koji dokazuje formiranje obimne bibliografije u poslednjih nekoliko decenija.⁷ Budući da je Lakan tokom dugogodišnje prakse predavanja često unapređivao i menjao svoje teze, pre nego se njegova teorija može metodološki primeniti u analizi slike, neophodno je objasniti ključne pojmove na kojima se zasniva kako bi se izbegla eventualna relativizacija ili instrumentalizacija koje su često prisutne u istraživanju.⁸

Stadijum ogledala, prvi od ključnih pojmova za istoriju umetnosti, opisuje psihološku fazu u razvoju deteta između šestog i osamnaestog meseca starosti tokom koje se formira detetovo *ja* (franc. *je*). Pre ovog perioda, naime, dete nije u stanju da percipira svoj odraz u ogledalu, odnosno ono nije svesno granica između svog tela i sveta koji ga okružuje. U momentu kada se po prvi put susretne sa svojom slikom u ogledalu, dete sebe percipira kao celovitost tela i psihe, tako da se identifikuje sa slikom koju vidi u ogledalu. Za Lakana ovaj momenat predstavlja formiranje subjektivog *ja*, koje kasnije definiše i kao *idealno ja*. Međutim, Lakan smatra da ovaj čin primarne identifikacije ujedno predstavlja i ključni trenutak otuđenja deteta od samog sebe zato što je identifikacija sa slikom u ogledalu iluzija zasnovana na imaginarnoj predstavi spolja koja ne odgovara realnoj celovitosti deteta kao budućeg subjekta. Dete svoje idealno ja prepoznaje u obliku koji nosi drugost u odnosu na njega samog, što vodi do razdvajanja, odnosno udvajanja u okviru njegovog još neformiranog subjekta koji nikada neće moći da povрати ovde izgublenu celovitost. Slika u ogledalu, kao početak formiranja detetovog idealnog ja istovremeno je i početak njegove alijenacije od sebe samog.⁹

Za istoriju umetnosti značaj stadijuma ogledala leži u pretpostavci da se identifikacija subjekta i formiranje idealnog ja vrši preko slike, odnosno da se idealno ja percipira kao slika (*imago*). Tokom nastanka umetničkog dela proces stadijuma ogledala se ponavlja – umetnik je pred platnom kao dete pred ogledalom. U skladu sa tim, autor nesvesno pokušava da kroz proces stvaranja umetničkog dela povрати izgublenu poptunost koja se dogodila nastankom idealnog ja ili da sebe potvrdi kroz ponavljanje procesa otuđenja subjekta.¹⁰

Rascep koji se javlja između deteta i njegovog idealnog ja prilikom stadijuma ogledala, međutim, nije jedini rascep u okviru subjekta. Lakan iluziju o potpunosti

subjekta dokazuje na više nivoa koji se, sa razvojem njegove teroije, usložnjavaju. Idealno ja koegzistira sa *Ideal-Ja* (franc. *moi*) koje je određeno jezikom i kulturom i uspostavlja se kasnije tokom života. Dok idealno ja funkcioniše na nivou imaginarnog, Ideal-Ja postoji u sferi simboličkog (koje je određeno jezikom), a oba ova dela subjekta određuje sfera Realnog koja je kompleksna i nedokučiva dimenzija od koje su se idealno ja i Ideal-Ja odvojili i kojoj konstantno treže da se vrate.

Kako bi pojam Ideal-Ja bio jasniji za razumevanje, neophodno je analizirati novi par termina koje Lakan uvodi u *Seminaru o četiri osnovna pojma psihoanalize. Oko i pogled*, dva načina režima posmatranja proširuju princip izložen u stadijumu ogledala uvodeći njegovu socijalnu dimenziju. Oko predstavlja racionalan, direktan način gledanja – subjekt aktivno vidi svet koji ga okružuje ujedno postajući centar tog sveta (po principu kartezijanske perspektive). Međutim, tokom racionalnog gledanja sveta, subjekt istovremeno biva posmatran od strane drugih subjekata i na taj način postaje objekat posmatranja. Činjenicu da subjekt postoji kao objekt u vidnom polju Drugog Lakan naziva pogledom. „U našem odnosu prema stvarima, kakav je uspostavljen putem vida i uređen likovima predstave, nešto klizi, prenosi se s kata na kat, da bi uvijek bilo na nekom izbjegnutom stupnju – to se zove pogled“,¹¹ objašnjava Lakan i kasnije ističe da taj pogled „nije nikako viđeni pogled, već pogled koji sam ja zamislio na polju Drugoga“.¹²

Pogled je, u isto vreme, i ono što nedostaje u subjektovom vidnom polju kako bi bio u stanju da sebe percipira kao celovitost. Subjekt se identifikuje ne samo sa svojom slikom u ogledalu, već je i sekundarno identifikovan kao slika u vidnom polju Drugog (subjekta) što dalje uzrokuje da se i sâm identifikuje sa slikom o sebi kakvu zamišlja da Drugi vidi. Kada sebe percipiram, kaže Lakan, „ja postajem slika pod pogledom..., ja sam gledan, tj. ja sam slika“.¹³

Ratio vidi kroz oko, odnosno organizuje svet oko percipirajućeg subjekta kao centra. Ali, ono što *ratio* ne sadrži jeste socijalni aspekt percepcije. Svet koji subjekt vidi je isti kao svet u kome ga Drugi posmatra. Percepcija prema Lakanu nije dualistička veza između onoga koji gleda i onoga koji biva posmatran, već tročlana struktura koju čine subjekt, pogled na subjekt i slika subjekta koja nastaje između subjekta i pogleda. Kada gledam neku osobu, vidim istu osobu kako me posmatra – ja sebe, dakle, vidim i u očima drugih. To je srž socijalnog aspekta opažanja.

Pogled predstavlja još jedan od podsetnika da uvek postoji nešto što subjektu nedostaje, odnosno potvrđuje njegov rascep. Lakan ovde uvodi i pojam *objekta malo a* (objet petit a). Osnova za razumevanje ovog termina nalazi se u Lakanovoj koncepciji subjekta kao nosioca manjka koji je nemoguće negirati. Subjekt oduvek poseduje manjak i zbog toga nesvesno teži da postane celovit i da svoj manjak nadomesti objektima. Objekt malo a, kao osnova želje za celovitošću subjekta, funkcioniše kao pokretač i izazivač njegovih radnji. Ali manjak nikada nije moguće nadokaditi, tako da objekat želje zauvek ostaje nedostupan. Pogled, u skladu sa ovim, predstavlja takođe objekt malo a u polju vidljivog. Pogled je želja za samopotpunošću kroz Drugog, odnosno „ono što me posve određuje u vidljivome, to je pogled, koji je izvana“.¹⁴

U odnosu na par oko – pogled Lakan objašnjava funkciju slikarstva: Slikar daje onome koji treba biti pred njegovom slikom nešto, što bi se najmanje u čitavom jednom dijelu slikarstva, moglo sažeti ovako – Ti hoćeš gledati? Pa dobro, vidi ovo! On daje oku nešto da pase, ali i poziva onoga kome je slika predstavljena da tu položi svoj pogled, kao što se polaže oružje. U tome je umirujući, apolinijski učinak slikarstva. Nešto je dano, ne toliko pogledu koliko oku, nešto što sadrži opuštanje, polaganje pogleda.¹⁵

Prema ovome, slikarstvo pokušava da svet predstavi kao skladnu celovitost (što bi prema Lakanu najviše odgovaralo principima renesansnog slikarstva koje se zasniva na kartezijanskoj perspektivi). Ali u našoj realnosti, kao i u slikarstvu, nedostatak ostaje večita konstanta koja se otkriva kroz pogled koji uništava iluziju slikarstva i posmatraču pokazuje ono što on kao subjekt ne želi da vidi – njegov neizbežni manjak. Slikarstvo, dakle, potvrđuje rasep subjekta, njegovo unutrašnje otuđenje, kao i Lakanovu tezu da, bilo kao posmatrač ili kao subjekt, nikada nećemo povratiti davno izgublenu celovitost.

Ono što se može definisati kao osnova na kojoj se ova metoda u odnosu na čitanje slike zasniva jeste *individualno iskustvo* koje se događa činom *posmatranja* umetničkog dela i implicira ličnu i socijalnu *identifikaciju* posmatračevog subjekta sa slikom koja potvrđuje njegov rasep, odnosno nepotpunost subjekta.

Imajući u vidu navedene teorijske okvire, njihova primena u interpretaciji slike *U staklenoj bašti* francuskog slikara Eduarda Manea može da počne. Nastalo 1878-79. godine i predstavljeno na Salonu 1879., navedeno delo pripada poznoj fazi Maneovog opusa, dok se u starijoj literaturi tematski kategoriše u grupu njegovih slika koje predstavljaju (bračne i ljubavne) parove.¹⁶ Ovo ulje na platnu se od 1896. godine nalazi u kolekciji berlinske *Nacionalne galerije*.¹⁷

Nastala u insceniranom prostoru ateljea, u improvizovanoj scenografiji unutrašnje staklene bašte, slika prikazuje gospođu i gospodina Gijem, u urbanim krugovima Pariza dobro poznati pomodni bračni par, vlasnike popularnog modnog ateljea u ulici Sen-Onor.¹⁸ Odevena po poslednjim trendovima pariske mode, smirena i graciozna gospođa Gijem, blago okrenuta prema centru slike, sedi na drvenoj klupi, zauzimajući levu polovinu kompozicije.¹⁹ Njena elegantna pojava naglašena je i upotpunjena modnim aksesuarom, kao i komplementarnim odnosom bojâ haljine i okruženja u kome se nalazi, ali i igrom horizontalnih i vertikalnih elemenata kompozicije. Siva haljina sa crnim detaljima odgovara tamno-zelenoj klupi na kojoj sedi, kao i plavoj amfori za cveće koja se nalazi u donjem levom delu kompozicije, dok plisirani deo haljine ponavlja ritam elemenata od kojih je sastavljena klupa, a vodoravno postavljen kišobran i crni pojas njene haljine podržavaju horizontalno prostiranje klupe na kojoj sedi. Žuti šešir, desna rukavica i kišobran osvežavaju tamni kolorit haljine uz cvetove prljavo roze, crvene i ljubičaste boje koji okružuju gornji deo figure gospođe Gijem, istrovemento komplementarni prema zelenom rastinju u pozadini. Bela kragna i fina čipka koja izviruje ispod tamnih rukava haljine suptilno komunicira sa belim

manžetnama na rukavima njenog supruga. Vodoravna pozicija leve ruke gospodina Gijema potvrđuje naglašenu horizontalnost kompozicije, a njegove pantalone oker boje koloristički referišu na boju i oblik posudâ za cveće koje se nalaze levo i desno od njega. Figure žene i muškarca su u formalnom i kolorističkom smislu predstavljene u skladu – međusobno se dopunjujući, one formalno komuniciraju i sa raskošnim zelenim okruženjem ispred koga su postavljene. Ovo je situacija koju oko posmatrača u prvi mah može da percipira.

Ukoliko se nešto duže zadrži pred slikom i upusti se u detaljniju opservaciju predstave, pred očima posmatrača nestaće njena formalna harmonija. Prvobitno percipiranoj usklađenoj kompoziciji iznenada nedostaju neki aspekti. Klupa oko koje je bračni par okupljen ne prati pravila geometrijske perspektive; njeno sedište je skraćeno i ne korespondira sa položajem naslona. Čak i gospođa Gijem, čini se, polako klizi sa klupe na kojoj sedi. Njenoj figuri, formiranoj kombinacijom naboranih i ravnih delova materijala haljine, u donjem delu izgleda kao da nedostaje leva noga ispod nezgrapnog prelaza u plisirani dodatak, dok leva ruka kao da nestaje savijena iza naslona klupe. Iako postavljena na dominantno mesto u okviru kompozicije, gospođa Gijem kao da ispada iz okvira slike. Pored nje i figura gospodina Gijema pokazuje formalne nedostatke. Njegove pantalone prate formu koja neobično pokriva oblik nogu, vidno ih skraćujući u delu između kolena i struka i naglašavajući proporcionalni nesklad u odnosu muške i ženske figure (gospođa Gijem znatno je krupnija od svog supruga iako planovi u kojima su predstavljeni nisu toliko udaljeni). Tamna brada pri krajevima gotovo da se stapa sa tamnim sakoom, a desni deo lica, iako okrenut posmatraču, u odnosu na portret gospođe Gijem deluje nedovršeno. Figura muškarca nije ni dovoljno izdvojena iz zelene pozadine. I dok se gospodin Gijem gotovo stapa sa listovima biljaka ispred kojih bi trebalo da stoji, klupa, kao naglašena granica između muške i ženske figure, kao da je prilepljena na pozadinu bez hijerarhije u prostornom odnosu između prvog i zadnjeg plana slike. Neodređenost i međusobno preplitanje naznačenih, mada nedovoljno artikulisanih formalnih i kompozicijskih elemenata slike rezultira osećajem absorpcije predstavljenih figura bračnog para Gijem u naznake prostora staklene bašte, istovremeno ih gurajući izvan okvira slike.

Predstavljena situacija potvrđuje Lakanovu tezu o razdvajanju na nivou imaginarnog: oko posmatrača vidi ono što mu nedostaje – celovitu sliku kao iluziju sklada koji podražava principe kartezijske perspektive konstruisane egocentrično. Međutim, oko ne uspeva da obuhvati celovitu sliku, kao ni da percipira da vizuelni sklad kome teži ne postoji. Kroz igru boje i odnosa figura, kao i izmeštanje njihovih pozicija u okviru kompozicije, predstava koju oko vidi je fragmentirana i kao da „beži“ pred njim. Percipirajući sliku kao formalno harmoničnu predstavu posmatrač se, zapravo, otuđio od nje. Njegova pažnja je ometena, o čemu u uticajnoj studiji o radikalnoj promeni percepcije koja se dogodila krajem 19. veka piše i Džonatan Kreri:

Slika *U staklenoj bašti* nalazi se na granici iznad koje bi se funkcionalni vid urušio popuštanjem razumljivosti i organizacije. Mane je instiktivno znao da oko nije fiksni organ, već da ga karakteriše prilagodljivost kroz men-

janje intenziteta i nedoređene operacije, kao i da će neprekidno gledanje u bilo šta vid osloboditi njegovog fiksnog karaktera – Mane je znao da oko nikada ne može da ostvari statično prijanjanje.²⁰

Nakon ovog vizuelnog saznanja, posmatrač postaje konfuzan, razočaran, ali i zaintrigiran da pokuša da rešenje u slici potraži dalje. Pred sobom vidi par – jednu ženu i jednog muškarca u momentu svakodnevnog odmora u staklenoj bašti. Žena je sedeći okrenuta prema muškarcu koji se oslanja na naslon klupe i orijentacijom tela odgovara na njen položaj. Figure supružnika skoro da se sastaju preko prstiju njihovih ruku koji kao da pokušavaju da ostvare dodir u centru kompozicije. Ženina leva šaka predstavljena je elegantno i bez rukavice, očekujući dodir muškarca čiji kažiprst pokušava da dotakne gornji deo njenog dlana. Burme na njihovim rukama doprinose suptilnoj igri dodira i posmatrač očekuje da se njihovi dlanovi svakoga trenutka sastave. Međutim, pokret njihovih ruku zaustavljen je u momentu, a dodir koji posmatrač očekuje ne može da se ostvari. Nemogućnost anticipiranog dodira postaje očigledna kada sa ruku posmatrač oko skrene na gore, prema pogledima gospođe i gospodine Gijem. Ženin pogled je distanciran, gotovo izgubljen u daljini; njene oči ne vide ono što se direktno ispred njih nalazi, ona je utonula u svoje nedokučive misli. Pogled muškarca, sa druge strane, nejasno je predstavljen tako da posmatrač nije u stanju da zaključči da li on gleda prema svojoj ruci, prema ženi ili negde drugde. On odaje distanciranost i samodovoljnost, uz dozu zabrinutosti, koji odlikuju i ekspresiju lica njegove supruge.

Zaustavljen pokušaj dodira između supružnika, za koji nije sasvim izvesno da li je završen ili tek treba da se ostvari, odigrava se u unutrašnjoj staklenoj bašti – mestu koje u društvenom smislu nosi interesantno značenje. Mireći u sebi principe prirode i kulture, enterijera i eksterijera, javnog i privatnog, zatvorena staklena bašta u 19. veku jeste prostor rezervisan za iznenadne susrete ljubavnika, skrivene avanture, flert i tajne sastanke, odnosno forme novog socijalnog iskustva koje podrazumevaju oslobađanje libida.²¹ U konkretnoj prilici između bračnog para Gijem, staklena bašta kao odabrano okruženje trebalo bi da implicira njihovu seksualnu bliskost i telesnu prisnost. Ali, da li je to atmosfera koju slika emituje posmatraču?

Posmatračevo oko i dalje pokušava da pronađe sklad u kome bi socijalni odnos između predstavljenih supružnika funkcionisao. Ovoga puta, očekivana celovitost događa se na nivou simboličkog. Prikazani govor tela i bračni akseosar ukazuju na težnju ka bliskosti između dve figure. Pa ipak, njihova odvojenost dominira atmosferom slike. Budući da se planovi njihovih vidnih polja ne poklapaju, oni nisu u mogućnosti niti da vide jedno drugog. Klupa oko koje se nalaze zapravo više naglašava njihovu distanciranost i uništava iluziju dodira, nego što ističe njihovo simboličko jedinstvo. Gospođa Gijem, čini se, nije objekt želje gospodine Gijema, kao i obratno – supružnici ne teže da se pogledima međusobno potvrde. Njihove ruke, kao definitivna naznaka nemogućnosti da se dva naslikana subjekta zajedno ostvare, dodatno potvrđuju privid pretpostavljenog emotivnog sklada.

Posmatrač je opet razočaran, ovoga puta na nivou simboličkog postojanja subjekta. *Idealno ja* gospođe Gijem čini se da nije u saglasju sa njenim *Ideal-Ja*. Neophodan je pogled gospodina Gijem kako bi njen subjekt bio potvrđen, i obratno – ona ne posmatra njega i time ukazuje na nemogućnost jedinstva njegovog subjekta. Atmosfera slike u odnosu prema posmatraču odiše nelagodnošću i otuđenjem. Subjekt van slike biva odgurnut i sa pozicije posmatrača slike prelazi na poziciju njenog neželjenog dela. Zašto se posmatrač nakon ove analize oseća otuđeno i distancirano u odnosu na sliku?

Kao što Lakan nagoveštava u svojim *Seminarima*, posmatraču je potrebno da od umetnika kroz sliku dobije potvrdu da je kao posmatrajući subjekt u jedinstvu sa slikom. Tokom procesa gledanja slike posmatrač očekuje da mu slika „uzvratí“ pogled, odnosno da ga potvrdi kao subjekta u odnosu na objekat posmatranja. Ovakva uloga posmatrača vraća iznova na Lakanovu tezu da posmatrač u slici, kao i sa slikom, stalno pokušava da povrati davno izgubljenu potpunost. Ono što *U staklenoj bašti* nedostaje kako bi se proces subjektivizacije ostvario usko je povezano sa gospođom Gijem. Ne samo da je kompozicijski dominantna i formalno precizno predstavljena zauzimajući prominentnu poziciju u centru slike, ona je postavljena tako da sve ostale elemente slike privlači ka sebi (svoga supruga, cveće, biljke, a zatim i posmatrača). Ignorišući sve subjekte koji joj teže, on izlazi iz okvira slike, tiho, ali primetno klizeći u prostor posmatrača. Na osnovu ovoga, ona ne samo da predstavlja objekat malo a date slike, gospodina Gijoma i Manea kao autora, već postaje i objekat želje posmatrača. On (posmatrač) želi i očekuje da mu uputi pogled, da za njega pozira i bez reči odgovori na njegovu želju da kao subjekt bude potvrđen, ali to se ne događa. Gospođa Gijem ostaje udaljena, nedodirljiva za svog supruga i nedostupna posmatraču, za sobom ostavljajući podsetnik na neizbežni nedostatak u okviru subjekta. Kao i subjekt posmatrača, koji se nikada ne može opet u celosti uspostaviti, i ona ostaje van njegovog polja, možda u polju Realnog, izgubljena, nedostajuća i zauvek željena. Ono što posmatrač na kraju procesa posmatranja slike vidi, nije ono što je želeo.

Primena Lakanove psihoanalize u interpretaciji slike zasniva se na razotkrivanju neslaganja u formi i sadržaju umetničkog dela, odnosno onih elemenata slike koji u pitanje dovode primenu geometrijske perspektive ili poznata i opšte prihvaćena društvena značenja i funkcije na osnovu dijalektičkog principa želja – manjak, odnosno oko – pogled. Jednostavnije rečeno, ova metoda objašnjava one aspekte slike koje prilikom posmatranja nije moguće odmah razumeti, odnosno percipirati. Zbog toga psihoanaliza daje ubedljive rezultate kada se za predmet njenog istraživanja biraju radovi iz opusa umetnika poput Manea, koji subverzivno deluje prema do tada uspostavljenom poimanju slike kao konstruisanoj iluziji realnog sveta.²² Primena ove metode na geometrijski skladno slikarstvo renesanse bila bi, sa druge strane, veoma teško izvodljiva. Zbog Lakanovog insistiranja na socijalnom aspektu posmatranja, aplikacija njegovih teza u analizi slike pokazuje se kao veoma delotvorna u situacijama kada sadržaj na slici indirektno komunicira sa posmatračem, kada umetnik insistira na tome da pažnju posmatrača privuče zagonetkom ili vizuelnom zamkom u okviru slike. Psihoanaliza tada nastupa sa zavodljivim rešenjem postavljene zagonetke, otkrivajući

nesvesne intencije umetnika, kao i kompleksnu strukturu vizuelne percepcije. Na primerima iz istorije umetnosti koji prate ideju samodovoljnosti umetnosti kao autonomnog polja stvaranja, Lakanove pretpostavke nalaze se pred poteškoćom da budu empirijski potvrđene.

Psihoanaliza se temelji na ubeđenjima, odnosno pretpostavkama njenih autora koje nije moguće empirijski potvrditi. Upravo u tom domenu leži slabost ovog metodološkog pristupa – iako često veoma ubedljiv u rezultatima koje pruža, psihoanalitički metod uvek može biti predmet oštre kritike zbog osnove koja je fundirana na nedovoljno snažnim naučnim argumentima. Pitanja na koja ona ne daje odgovor, a koja su od velikog značaja za razumevanje umetnosti, jeste razrađen socijalno-istorijski okvir u kome je delo nastalo, kome je namenjeno i u kome egzistira (zbog čega se često potpomaze drugim disciplinama, kao što je, na primer, feminizam), kao i širi kontekst u kome bi umetničko delo bilo interpretirano u odnosu na istorijski razvoj medija, teme ili izložbene forme u kojima egzistira. Lakanova psihoanaliza često isključuje one elemente slike koji ostaju u okvirima umetničkih preokupacija koje prethode konačnom rezultatu, dajući prednost efektu koji umetničko delo emituje u susretu sa posmatračem. Iz ovog razloga, dati metodološki pristup veoma je isključiv prema predmetu analize, inicirajući tako previde u interpretaciji koja može delovati simplifikovano ili nedovoljno egzaktno u odnosu na druge metode istorijsko-umetničkog istraživanja. Problem se nalazi u tome što psihoanaliza kroz primenu svojih metoda na predmet istraživanja ujedno teži da potvrdi i sopstvene pretpostavke koje su slobodnijoj interpretaciji ostavljene taman onoliko koliko je potrebno da bi mogle da manipulišu svojim zavodljivim rezultatima. Zanimajući da kritičko razmišljanje ne podrazumeva samo problematizaciju predmeta proučavanja, već i sopstvene kritičarske pozicije, psihoanalitička metoda sebe uvlači u zahtevne i kompleksne odnose nauke i metodologije koje nije u stanju da na svakom primeru iznese do kraja.

Napomene:

¹ Š. Bodler, *Uže (Eduardu Maneu)*, prevod B. Radović, Srpska književna zadruga, Beograd 1975, 209.

² Pojam *new art history* prvi put je zvanično upotrebljen 1982. godine na konferenciji održanoj na Politehnici u Midlseksu u Londonu, kao što se navodi u: J. Bird, „On Newness, Art and History“, in: *The New Art History* (eds. A.L. Rees & F. Borzello), Camden Press, London 1986. O nastanku ovog pojma pogledati i: N. Bryson, *Calligram: Essays in New Art History From France*, Cambridge University Press, Cambridge 1988. Odnos stare i nove istorije umetnost detaljnije je analiziran u: *Art History and its Methods* (ed. E. Fernie), Phaidon, London 1995.; J. Harris, *The New Art History. A critical introduction*, Routledge, London & New York 2011.; M. Hatt & C. Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2006.

³ L. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen*, 16.3, Autumn 1975, 6-18. Srpski prevod teksta: L. Malvi, „Vizeulno zadovoljstvo i narativni film“, prevod B. Arsić, u: *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, Br. 8/9, Beograd 1997, 44-56.

⁴ O recepciji teksta Malvijske i njenih sledbenika više u: J. Harris, *nav. delo*, 129-160.

⁵ Psihoanalitički metod u istoriji umetnosti sastavni je deo svih novijih kapitalnih pregleda istorijsko-umetničke metodologije. Jedan od najkonciznijih uvoda u ovu metodu daju: M. Hatt & C. Klöckner, *nav. delo*, 174-200.

⁶ Teoriju *stadijuma ogedala* Lakan prvi put predstavlja na XVI međunarodnom kongresu za psihoanalizu u Cirihu 17. jula 1949. godine, dok se u pisanoj formi ova teorija prvi put javlja tekstu „Stadijum ogedala kao tvoritelj funkcije. Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu“ koji je 1966. godine objavljen u Lakanovim *Spisima* (Écrits), na srpski preveden 1983., vidi: Ž. Lakan, Spisi, prevod R. Kordić, Prosveta, Beograd 1983, 5-15. O pojmovima *oko i pogled* vidi: Ž. Lakan, XI Seminar. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prevod M. Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb 1986.

⁷ Neki od najprominentnijih primera su: L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London 1989.; B. Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983.; *Blickzählung und Augentäuschung : zu Jacques Lacans Bildtheorie* (ed. Claudia Blümle), Diaphanes, Zürich 2005.; D. Wimmer, *Das Verschwinden des Ichs: das Menschenbild in der französischen Kunst*, Literatur und Philosophie um 1960, Reimer, Berlin 2006.; W. Bergande, *Die Logik des Unbewussten in der Kunst : Subjekttheorie und Ästhetik nach Hegel und Lacan*, Turia + Kant, Wien 2007.; *Verschränkungen von Symbolischem und Realem: zur Aktualität von Lacans Denken in den Kulturwissenschaften* (eds. J. Bonz, G. Febel, I. Härtel), Kulturverlag Kadmos, Berlin 2007.; M. Iversen, *Beyond pleasure : Freud, Lacan, Barthes*, Pennsylvania State University Press, University Park, Pa. 2007. O odnosu Lakanove teorije u umetnosti na srpskom jeziku vidi: M. Radojičić i dr., *Žak Lakan i teorija umetnosti*, Matica srpska, Novi Sad 1987., kao i: S. Žižek, *Kako čitati Lakana*, prevod G. Bojović, Karpos, Loznica 2012.

⁸ Kao što i M. Iversen zapaža u novoj studiji o primeni psihoanalize u naučno-umetničkom istraživanju, Lakanova učenja često su simplifikovano ili neadekvatno primenjena u istoriji umetnosti budući da nisu prethodno dovoljno temeljno elaborirana. Više u: M. Iversen, *nav. delo*, 2-15. O ovom problemu vidi i: M. Hatt & C. Klöckner, *nav. delo*, 190-200.

⁹ Stadijum ogedala predstavljen je u: Ž. Lakan, *Spisi*, prevod R. Kordić, Prosveta, Beograd 1983, 5-15.

¹⁰ O primeni teorije stadijuma ogedala u umetnosti detaljnije vidi: S. Homer, *Jacques Lacan*, Routledge, London & New York 2005, 27-30.

¹¹ Ž. Lakan, XI Seminar. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prevod M. Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb 1986, 81.

¹² Ibid., 92.

¹³ Ibid., 116.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., 111.

¹⁶ Vidi: B. Collins, „Manet’s *In the Conservatory* and *Chez le père Lathuille*“, u: *Art Journal*, Vol. 45, No. 1, 1985, 59-66.

¹⁷ Tadašnji direktor berlinske Nacionalne galerije Hugo fon Čudi zajedno sa umetnikom Maksom Libermanom sliku kupuje iz pariske Kolekcije Fore. Slika ubrzo nakon izlaganja u Nacionalnoj galeriji u Berlinu, već 1904. godine zbog navodne erotske sugestivnosti biva proglašena za nemoralnu od strane aktuelnih pruskih vlasti. O provinijenciji slike više u: *Nationalgalerie Berlin. Das XIX Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke* (ed. A. Wesenberg), Seemann, Leipzig 2009, 246-47.

¹⁸ Ibid., 247.

¹⁹ Gospođa Gijem nosi jedan je od modela aktuelnih krajem 1879. godine koji pripada takozvanom Princess stilu modelovanja haljina znanom na igri utegnutih i plisiranih delova kojima se naglašava ženska silueta, a karakteristična je za moderne, kultivisane predstavnice buržoaske pariske klase. O haljini gopođe Gijem više u: J. Crary, *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1999, 115-17.

²⁰ Prevod engleskog citata: „In the Conservatory is a poised at a boundary beyond which a functional vision would break down in a loosening of intelligibility and organization. Manet knew instinctively that the eye is not a fixed organ, that it is marked by polyvalence, by shifting intensities, by an indeterminate operation, and that a sustained looking at anything will relieve vision of its fixed character – that the eye can never exercise a binding grip.“, navedenog u: J. Crary, *nav. delo*, 87.

²¹ O socijalnom značenju staklenih bašta u: *Ibid.*, 108-9.

²² O Maneovom značaju u istoriji slikarstva kao prvom značajnom umetniku koji sliku tretira kao objekat, a ne kao iluziju koja je konstruisana kao produžetak realnosti vidi: M. Foucault, *Manet and the object of painting*, prevod M. Barr, Tate Publishing, London 2009.

Ana Bogdanović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**A CRITICAL READING OF PSYCHOANALYSIS AS AN
ART-HISTORICAL METHOD ON THE EXAMPLE OF THE PAINTING
IN THE CONSERVATORY BY ÉDOUARD MANE**

Summary:

Based on the radical change in the methodology of art history, which was initiated by the emergence of the *new art history*, the paper presents, examines and employs the psychoanalytical method of Jacques Lacan in the interpretation of Manet's painting *In the Conservatory* (1978-79). One of the many potential readings of this puzzling composition offered in the text is constructed around the analysis of the intensive relationship between the observer and the painting through Lacan's notions of the *mirror stage*, the *eye*, the *gaze*, *ideal ego* and *ego-ideal*. The aim of this paper assumes a critical reassessment of psychoanalysis as an instrument in art-historical research by means of elaboration of its methodological achievements as well as its limitations.

Key words: Jacques Lacan, psychoanalysis, methodology,
Édouard Manet, individual perception of images

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

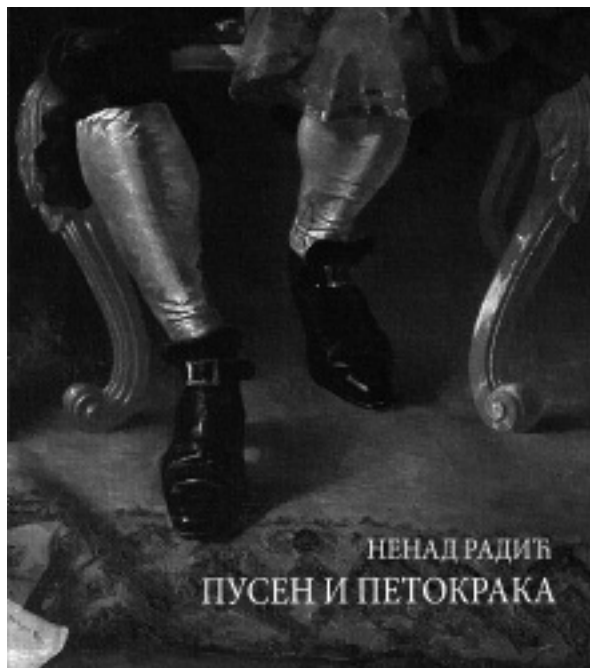
PRIKAZI
REVIEWS

UDK BROJEVI: 73/76:069.9(497.113)"2012" ; 321.728/.74:929 Tito; 316.75(497.1)
ID BROJ: 197086476

Bojana Spasojević
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

PUSEN I PETOKRAKA: DILEME JEDNOG SLUČAJNOG SUSRETA

Knjiga dr Nenada Radića *Pusen i petokraka. Zbirka slika druga predsednika* predstavlja izdavački poduhvat Galerije Matice srpske iz Novog Sada i svojevrsnu nadgradnju autorove izložbe "Zbirka slika druga predsednika", koju je pomenuta institucija upriličila maja 2012. godine.¹ Ova knjiga, zajedno sa izložbom, čitaocu nudi jednu koncepciju razumevanja Titove zbirke, koja je godinama unazad obrazovana, te akademski artikulisana: najpre u magistarskom,² a potom i u doktorskom radu autora.³ Ipak, neposredan povod za nastanak ove knjige jeste poseta Titovoj privatnoj rezidenciji (Beli dvor će do njegove smrti ostati službena rezidencija), teško oštećenoj prilikom bombardovanja 1999. godine, koja je autora potakla da "kroz tekst vrati slike" koje su ispunjavale prostor nekadašnje rezidencije, imajući na umu da "svako odlaganje doprinosi zaboravu". Način na koji autor "vraća" slike iz zbirke druga Predsednika na njihove pređašnje pozicije, posve je jedinstven. Ta jedinstvenost se ogleda u dvema interpretativnim matricama koje autor u svom radu konstruiše. Najpre, pored neminovnog istorijskog osvrtnja na nastanak i poziciju Titove zbirke, autor odbacuje istorijski opterećenu "staru sistematizaciju", koja je likovnu zbirku tretirala kao skup pojedinačnih umetničkih dela, mimo intencije da joj se daju "bilo kakva svojstva koja bi omogućila njenu praktičnu, političku, kulturnu ili reprezentativnu interpretaciju". Međutim, ovo upućivanje na Oskara Bečmana i njegovu istorijskoumetničku hermeneutiku donekle je i opravdavanje stare sistematizacije koje se temelji na uvidu da se ona i nije mogla odvojiti od funkcionalističkih aspiracija vlastitog konteksta, dok se istinsko "razumijevanje i interpretiranje mogu uključiti tek nakon stečene ili



stvorene distance između djela i funkcije". Ta distanca je, u ovom slučaju, nešto što bi tek trebalo uspostaviti. Prvo pomeranje se, dakle, zbiva u okviru tradicionalnog linearnog poimanja razvoja umetnosti, te njenog razumevanja.

Likovna zbirka druga Predsednika će u radu Nenada Radića biti (re)definisana kroz neraskidivu vezu s njenim vlasnikom. Taj vlasnik je vladar, vrhovna ličnost hijerarhijske lestvice društva. Time je metodološki uspostavljena veza s delom Kžištofa Pomijana i njegovim centralnim određenjem pojma semiofore – nosioca značenja, koji ovde referira na

likovna dela vladarske zbirke. Služeći se pored toga i retoričkom tehnikom artificijelne memorije (re-aktuelizovanom u periodu novog veka), autor je odabrana dela Titove zbirke situirao u "prostorno/ vremensku rešetku" poštujući njihovu dokumentarnost, bez koje nema valjanog procesa muzealizacije. Dela su, u skladu s navedenim, odabrana prema tome koja od njih "poseduju najviše značenja čime su postala nosioci grupa – tematskih celina – tvoreći mrežu simbola". Ta najgovornija dela su: *Rimska obala Tibra* (delo nepoznatog italijanskog slikara iz 18. veka), *Boj kod Stubice 1575* (Krsteg Hegeđušića), potom *Mladost – kraljica života* (Vlaha Bukovca) i *Dijana u lovu* (Andrije Medulića). U ovu mrežu se potom smeštaju ostala dela zbirke, obrazujući narative. Na ovaj način je "Titova zbirka ponovo počela da 'govori' jezikom nove muzeologije", jer, u saglasju s koncepcijom koju je ponudila Mike Bal, autor operacionalizuje pojam diskursa u muzejskom kontekstu i to u njegovom radu predstavlja drugu, centralnu interpretativnu matricu. Dela koja čine zbirku govore, ali ne podjednako razgovetno. Naime, neka od njih imaju više značenja, te su u stanju da obrazuju mrežu simbola u koju se sva ostala smeštaju zajedno s obiljem arhivske i druge građe, "koja je tek tada u potpunosti instrumentalizovana u proces muzealizacije". Interpretativne matrice korišćenje u ovom radu, koje, dakle, predstavljaju svojevrsni otklon od pređašnjih (istorijsko-umetničkih i muzeoloških), autor je koncipirao već u svom magistarskom radu i one, premda umnogome obogaćene i pred drugačijim zadatkom, nisu napuštene ni u njegovoj doktorskoj tezi. To govori o domišljenosti procesa razumevanja Titove zbirke i sposobnosti formiranja temeljnih uvida o samom predmetu izučavanja. Reč je, dakle, o kontinuitetu promatranja teme kolekcionarskog impulsa nesumnjivo cen-

tralne ličnosti Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Da li je posredi bio jedino impuls hirovitog vlasnika ili je pak postojao nekakav koncept koji je sakupljačkoj delatnosti ležao u osnovi? – jedno je od provokativnih ali složenih pitanja koje ova knjiga otvara.

Podimo, najpre, od naslova, čije valjano isčitavanje bitno određuje dalje kretanje kroz tekst. Jukstapozicioniranje Pusena i petokrake – inspirisano fotografijom na kojoj Josip Broz, u prisustvu Pusenovog *Pejzaža sa Svetim Franjom*, prima predstavnike omladine sa izgradnje pruge Brčko–Banovići, od kojih mu dva omladinca prinose petokraku velikih dimenzija – ukazuje na svu složenost našeg razumevanja Titove kolekcionarske pozicije. Kako sam autor ističe, od velikog je značaja činjenica da se Beli dvor sa svojom galerijom slika, sastavljenom od dela starih majstora, prvobitno nalazio u vlasništvu porodice Karađorđević. Ovaj “slučajni susret Pusena i petokrake” autoru je, pored prigodnog naslova, ponudio i “prve predstave zbirke slika druga Predsednika u ‘mutnom ogledalu’ istorije”. Jer time što je “kraljevska zbirka tako, ulaskom petokrake, prevedena u predsedničku, ali ne i narodnu”, nije narušen “vladarski kontinuitet”. Naprotiv, galerija slika Karađorđevića će umnogome određivati nabavke, izbor i raspored slika u potonjim Titovim rezidencijama. Izučavajući arhivsku građu, autor primerima bogato ilustruje poziciju koju je Titova zbirka uživala. Naime, za razliku od gotovo paradigmatičnog prisvajanja vladarskih zbirki, koje su Narodni muzeji tokom istorije provodili, u slučaju ove kolekcije situacija je dijame-tralno suprotna. Narodni muzej za potrebe izložbi učtivo potražuje dela druga Predsednika, a on mu, uz pokoju zabelešku i komentar, tu molbu uslišava ili ne.

Autor je ovu knjigu zamislio kao vodič kroz Titovu zbirku, uslovljen, s jedne strane, sopstvenom individualnom opredeljenošću (otuda uspešno upotrebljeno obraćanje u prvom licu jednine) i široko postavljenim konceptijskim okvirom, s druge, za koji odabrani predmeti predstavljaju govornjive primere. Tvoreći mrežu simbola u kojoj se pojedinačna umetnička dela smeštaju u tematske celine, imajući na umu iskustva savremene, “nove” muzeologije, autor je pažljivom selekcijom načinio izbor onih dela za koja je “smatrao da poseduju najviše značenja”. “Virtuelna šetnja” kroz Titovu privatnu rezidenciju u Užičkoj ulici br. 15 sastavljena je upravo od niza primera (slika) koji najviše govore. Tako, na samom početku, upoznajemo lik gospodara preko dva portreta (jedan je uradio Moša Pijade, a drugi Đorđe Andrejević Kun), koja su se nalazila na spratu rezidencije u Malom salonu. Potom nam o monumentalnom platnu Krste Hegedušića *Boj kod Stubice 1575*, iz Radnog kabineta, autor izlaže zanimljivu priču: o jednom navodno istorijskom događaju koji je kao tekstualni predložak ležao u osnovi ovog dela. U biblioteci nalazimo dve slike malog formata na bakru, istog naziva *Konjanička bitka*, Frančeska Pjetra Gracijanija. U Zlatnom salonu, najraskošnijoj prostoriji u Rezidenciji, očekuje nas *Portret drugarice Jovanke Omera Mujadžića*. Tu je smešten i čitav niz predstava žena, “kao vladarski atribut posedništva *par excellence*”: *Mladost – kraljica života* Vlaha Bukovca, *Devojka s lautom* Đure Jakšića, *Lukrecija* nepoznatog italijanskog slikara iz 18. veka. Trpezariju krase predstave hrane, tačnije pernate divljači (lov je bio jedna od poznatih Titovih razonoda). Na samom kraju obilaska,

autor nam izlaže pejzaže, od *Praznika u selu* Jana Grifijera, preko *Povratka iz ribolova* Kloda Žozefa Vernea, pa do *Rimske obale Tibra* nepoznatog italijanskog slikara iz 18. veka. Iz pristojnosti, autor nas ne uvodi u Titovu spavaću sobu, ali iz nje “iznosi” dela u vrt, kako bi nam pružio što celovitiji uvid u raspored koji su ona u Titovoj zbirci zauzimala, a koji je bio podložan promenama, već prema želji vlasnika. Ugodnost koja nam je upriličena zagarantovana je i činjenicom da je “u ovoj virtuelnoj šetnji kroz zbirku sve dozvoljeno, pa čak i iznošenje slike iz muzeja!”

Imaginarni obilazak i zastajanje pred najgovornijim delima Titove zbirke, izloženim saobrazno nameni prostorija u Rezidenciji, vraća nas na početak, to jest na pitanje o odnosu kolekcionara spram svoje kolekcije, o impulsu i / ili konceptu koji leži u osnovi njegovog sakupljanja predmeta. Pored obilja “mogućih poriva koji stoje u osnovi nastanka svake zbirke”, a koje je imenovala Suzan Pirs, Radić značajnim smatra insistiranje Mike Bal na *fetišizmu* kao pokretaču kolekcionara kao naratora (jer ona zbirku shvata kao tekst, odnosno narativ), to jest kao konceptu koji povezuje sve druge “motivišuće faktore”. Složenost kolekcionarstva shvaćenog po modelu teorije fetiša autor ubedljivo izlaže pre svega kroz prizmu Frojdove psihoanalitičke orijentacije, kao i Marksove teze o fetišizmu robe, ali njegov najbliskiji sagovornik po tom pitanju ostaje Bodrijar, koji smatra da je predmet za kolekcionara “u jasnom značenju te reči, ogledalo” i da “njegova apsolutna jedinstvenost potiče od činjenice da ga ja posedujem – a to mi omogućava da se u njemu ogledam kao apsolutno jedinstveno biće”. Stoga je i zbirka Josipa Broza Tita skrojena po modelu fetišizma, gde je njen autor taj u čijim rukama se nalazi “ključ kojim se ona *otvara* i dešifruje”. Ljubomorna “radost posedovanja”, o kojoj govori Bodrijar, rezultirala je u slučaju Titovog kolekcionarskog impulsa idejom (konceptom?) o osnivanju muzeja kao jednog od objekata u krugu njegove Rezidencije, muzeja “u kome će se izložiti predmeti – darovi po izboru koji će on lično izvršiti”. Na kraju, uloga kustosa koju je ovaj “detinjasti starac” (*senex puerilis* – što je jedna od mogućih definicija kolekcionara) obavljao – u želji da “na najneposredniji način pokaže svom gostu izložbene eksponate” – potvrđuje neophodnost uključivanja vlasnika zbirke u razumevanje “slike sveta” koju stvara, a ta je neophodnost ovom knjigom jasno naglašena i artikulisana. Nenad Radić je, pored inspirativnog vođenja kroz vladarsku privatnu rezidenciju, svojim čitaocima ponudio jednu koncepciju razumevanja zbirke Josipa Broza Tita u “mutnom ogledalu istorije”, postavljajući pitanja o smislu ideje kolekcionarstva uopšte. Upućivanjem na specifičnu vezu kolekcionara (u ovom slučaju vladara, državnika) i njegove zbirke predmeta (u ovom slučaju umetničkih dela), sugerisana je veza čoveka sa svetom koji ga okružuje, a pažljivo odabrani predmeti su uvek u funkciji mosta nad bezdanom koji ih deli i ti koji pothranjuju iluziju da je moguće pretrajati vreme. Konačno – *Pusen i petokraka* – možda to i nije bio slučajan susret.

Napomene:

¹ Ova sintagma se koristila kao oznaka za Titovu zbirku, koja se pod tim nazivom prvi put spominje u popisu 1958. godine, a po osnivanju Muzeja "25. maj" i formiranju njegovog fundusa (1962), biva preimenovana u "Likovna zbirka Josipa Broza Tita". Prema: Nenad S. Radić, *Likovna dela iz zbirke Josipa Broza Tita i građenje vladarske ikonografije* (neobjavljena magistarska teza), Beograd, 2005, 6–7.

² Ibid

³ Nenad S. Radić, *Zbirka Josipa Broza Tita kao slika moći* (neobjavljena doktorska disertacija), Beograd, 2008.

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – PRIKAZ)

CIP -Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbija, Beograd

7.038.6 "19/20"(497.11)

ZBORNIK Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu =
The Journal of Modern Art History
Department Faculty of Philosophy University
of Belgrade / odgovorni urednik Lidija
Merenik. - 2013, br. 9- . - Beograd (Čika
Ljubina 18-20) : Filozofski fakultet,
(Zahumska 12) : Atenaion, 2013
(Beograd : Kosmos). - 23 cm

Godišnje.

ISSN 2217-3951 = Zbornik Seminara za studije
moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u
Beogradu
COBISS.SR-ID 179507468