

### izloženo djelo nije idealno vlasništvo autora

O IDEOLOGIJSKOM OBZORU

Problemski krug odnosa umjetnost/ideologija pretpostavlja teorijsko zanimanje što se je načelno opredijelilo za smisao umjetnosti kakav idealizira i ontologizira svijest o/u umjetnosti. Iz toga kruga ontoideologizacije, dakako u užemu problemskom krugu, proistječu sve one posljedice po sâmu umjetnost, pojave i modele kojih možemo povijesno pratiti u zadanim prostornima i vremenskim granicama, u ovom slučaju to su pedesete godine u podijeljenoj Europi. Moj je tekst poziv za ostanak u ideologijskome obzorju u kojemu je riječ o "epohalnim" pretpostavkama estetskoga i umjetničkog mišljenja, poziv izrečen ulomkom jednoga drugog teksta: izloženo djelo nije idealno vlasništvo autora (R. Putar)<sup>1</sup>.

To je poziv što se kreće između krovnoga fenomenološkog pojma horizont što označuje svjetonazorni, vrijednosni te značenjski vidokrug kolektivne i individualne svijesti jedne povijesne situacije općenito i posebne određenosti umjetničkog iskaza kao "prekoračenja", "otklona" od "očekivanoga". No i ta osobita određenost umjetničkog iskaza uvijek pripada referencijskom polju što proizvodi stanovitu vezu znaka i predmeta i čini da "izloženo djelo nije idealno vlasništvo autora".

Ostanak pak u ovom vidokrugu pret-

postavlja primjećivanje napetosti između njegovih isturenih točaka što se očituju prije svega u stajalištu da se egzistencija umjetnosti ne utemeljuje u području sustava "spekulativnih" ideja, jer da one, kao otuđene ili ideološke slike o predmetu, dovode u pitanje sâmu narav umjetničkog čina. S tog se stajališta u umjetnosti jednoznačno ne ozbiljuje ideja o Minervinoj sovi koja svoj let počinje u predvečerje, te je utoliko Hegel bio u pravu kad je pred-osjetio opasnost od moderne vladavine "cjelovitih" (totalitarnih) ideologija, a napose i tehničkog načela (totalne) racionalizacije što teži ovladati svijetom.

Upozoravajuća je činjenica po sebi da se upravo poslije velike ratne kataklizme modernistička radikalna paradigma pokazuje u svojoj napetoj putanji ideološkog "proturječnog ispunjenja" s radikalno istaknutim točkama. Na jednoj je strani zapadni europski svijet koji počinje poslijeratno otvaranje kritičkog propitivanja vlastitih idejnih, socijalnih i političkih pretpostavki "napredovanja" u projektu modernosti, ali je na drugoj strani u "istočnim" svjetovima sveprisutne i potpune politizacije upravo modernistička ideja napretka odjelotvorena kao "revolucionarni imperativ", radikalno i institucionalno ogoljena do praz-

nine ideološke figure ("novo doba", "novi čovjek"), nametnuta kao obvezna poza u "praksi napredovanja". Tako je u osebujnu sklopu povijesnih okolnosti podijeljene Europe tih godina ideologijsko obzorje bilo krajnje razapeto u luk između zaoštrenih polarizacija, lica i naličja vladavine racionalističke paradigme i njezine "iskrivljene" politizacije u ideološkom monizmu "svijetle budućnosti". Unutar toga raspona, dakako, bujao je obnovljen život umjetnosti i kulture.

Početak pedesetih šira je europska pozornica još znakovito uokvirena velikom iluzijom o mogućnosti trajnoga racionalnog utemeljenja povijesti kao jedinstvene linearne projekcije stalnoga novuma i napretka. Takvom je utopijom moderna epoha nastojala ne samo pokazati svoju narav i predstaviti se, nego posredstvom takve slike o sebi i opravdati logocentrične konstrukcije mogućega svjetskog sklada duhovnu blistavost kakvoga je prenijela renesansna (geometrijska) tradicija i njena vjera u moć projektivnoga, dakle racionalno sjedinjujućeg načela i modela svijeta. Neosporno postoje povijesne okolnosti kada su osobne volje svladane lavinom vremena i kad se prepoznaju u nadosobnim ("humanističkim", "revolucionarnim") konstrukcijama, poput one o

modernističkom trijumfu trijade progres — ideologija — umjetnost! Ma kako se one lomile oko tih konstrukcija, preispitivale ih ili osporavale, u točkama promjena i kasnijim razdobljima što retrospektivski sažimaju komunikacijske dosegne i ljestvicu vrijednosti, bitno se ocrtavaju, ponavljaju i razjašnjavaju ključne dvojbe, od onih povijesnih, preko teorijsko-kritičkih, do etičkih (pri čemu, naravno, i sâm postupak teorijskog "prevođenja" unosi diskurzivno uznemirenje kakvo nadmašuje početne premise).

Kada se neposredno poslije rata u Europi, dakle, postavlja pitanje kulturne obnove, činilo se posve prirodnim što u Parizu ona počinje upravo u znaku poticaja geometrijske apstrakcije kao legitimim izrazom te težnje; dakle, iluzijom da će se nakon tragičnog ratnog iskustva razviti snažan "revolucionarni proces" u kojemu će umjetnosti pripasti uloga nove/stare avangarde. Godine 1945. Nelly van Doesburg pomaže organiziranju izložbe Art Concret na kojoj su istodobno postavljani radovi Doesburga, Domele, Herbina, Mondriana, Kandinskog, Arpa, Pevsnera i dr., dakle pod nazivom, dakle, što ga se tada počelo uzimati istoznačnicom za sve oblike "apstraktne, konkretne, konstruktivističke, nefigurativne umjetnosti"<sup>2</sup>. Već je sljedeće godine prva izložba Salona nove realnosti (Salon des Réalités Nouvelles) uključivala gotovo 400 slika i skulptura 89 umjetnika od 1910. do 1940. a treći je Salon uključio umjetnike iz 18 zemalja! Odgovor umjetničkog svijeta na te izložbe ranih pedesetih te otvaranje "apstraktnog studija" u domu tradicionalne, akademske umjetnosti (rue de la Grande-Chaumière, 1950) svjedoči o volji da apstraktna umjetnost postane oblikovnom snagom obnove u poslijeratnoj Francuskoj (i Europi!), dakako, s nostalgичnim pogledom na međuratni razvoj umjetnosti (na koji su se, usput, oslanjala i sva velika i manja imena tzv. umjerenog modernizma). No odmah se pojavilo i pitanje: apstraktna umjetnost, akademska umjetnost?<sup>3</sup>

Jer, u desetljeću latentnih sukoba "hladnog rata", a nakon sučeljenja s iskustvom velikih ratnih razaranja, pa i progaranja moderne umjetnosti, pokazala se, naime, sva uzaludnost nastojanja apstraktno-konstruktivističkih struja da svoja autonomna estetska istraživanja mogu pretvoriti u čimbenik racionalne socijalne ravnoteže i političke suradnje, u jezik europskoga kulturnog jedinstva i uvjet novog društvenog poretka. Postavke povijesnih avangardi da se samo

mijenjajući vlastite strukture umjetnosti može pridonijeti mijenjanju društvenih struktura, zamjenjuju se pitanjima o "drugoj" kulturnoj obnovi kritičkim propitivanjem u novima umjetničkim i kulturnim strujanjima što nisu težile određivanju novih vrijednosti svijesti, niti ih je predvodila aktivistička (politička) svijest. Duhovna kriza, kao "filozofija krize" što je obilježava fenomenološka misao Husserla i egzistencijalistička misao Sartrea, dovela je svijest i u umjetnosti do posljednjih granica tjeskobe, pa i prvotnog stanja nerazgovjetnosti, kakvo je oslobodilo grč i kaos egzistencije u ranom informelu.

Informel se zaustavlja na granicama vlastite samodovoljnosti, na stajalištu razmrvljena egzistencijalnog stanja u kojemu se materiji ne priznaje formu, strukturu, povijest, a ponajmanje poimanje povijesti prema nekoj ideološkoj perspektivi, k tome još skraćenoj ili iskrivljenoj. Bez plana, unaprijed određene nakane ili odraza *a posteriori*, umjetničko je djelo apsolutna i čista prisutnost u činu egzistencije, iskustvo bez užitka estetske činjenice, blistav i sublimni očaj, ravnodušnost prema povijesnom kontinuitetu. Ovo, prema Arganu<sup>4</sup>, "batrganje svijesti koja se ne može ozbiljiti" i iskazivanje usamljenosti i nemoći pojedinca (što se očitovalo i u figurativnom slikarstvu!), još je više naglasilo raspon između općega (totalnog) i pojedinačnog (prisutnog, egzistencijalnog). Ta je napetost bila pravi *punctum temporalis* nove paradigme umjetnosti utemeljene na posve različitu formalnom jeziku i ideologijskom obzoru od onog u formalnu racionalizmu i njegovim prijedlozima, programima i činima integracije individue i umjetnosti u svijet i društvo. Drugim riječima, prava obnova unatoč pokušajima nije krenula u umjetničkom znaku sklada i spokoja, nego s čuvstvom mučnine čovjeka — pojedinca pred svijetom u kojem sebe osjeća strancem i posve sâm treba naći odgovore.

Ostanemo li u istome krugu umjetničko-ideologijskih sukobljenosti kao problemskih vrhova epohe, ali na onoj strani željezne zavjese, sučeljavamo se s obzorjem istočno-europskog krajolika. U političkom, kulturnom i umjetničkom sklopu što je kodiran i stigmatiziran kao "Istočna Europa", zapadnom je obzorju s početnim poglavljem umjetnosti "poslije '45" suprotstavljen krovni referencijski obzor obilježen nametanjem stava o društvenoj ravnoteži. Izrazito političkim sredstvima nametnuta i tvrdokorno ideologizirana društveno-integrativna misao o totalitetu imala je za uzor sovjetsko-ruski model (poli-

tičko) estetičke doktrine. Ona je naglašavala vrijednosni polaritet: socijalistički realizam (realizam, mimesis, opće) i formalizam (konstruktivni poiesis, oblik, autonomno načelo stvaranja). Kao što znamo, službena doktrina antimodernističkog socijalističkog realizma nije dovoljno čvrsto nametnuta jedino u negdašnjoj zemlji "radničkog samoupravljanja", zbog već dobro poznata spleta povijesno-političkih okolnosti iz 1948. godine. Pošto je doktrina ovdje službeno ostala tek način organizacije ukupnoga života kulture i umjetnosti, već su početkom pedesetih nastale osobite okolnosti rascjepa stegâ norme kao "idejnog" naloga i autonomije same umjetničke prakse, jer "idejnost" ipak nije uspjela "dati krila talentima" koji bi osigurati i jedinu "ispravnu" društvenu ulogu umjetnosti u izgradnji "novog doba".

Postavimo li u žarište taj kontekst kao tekst određena mjesta, vidjet ćemo da je hrvatska umjetnička scena dobrim dijelom, nasuprot tadašnjoj široj "istočno-europskoj", obilježena umjetnošću kakva nije pokazivala unutarnju potrebu neposrednog referiranja na "vanjsku" političko-ideološku zbilju, ali je živjela upravo od zbilje referiranja. U ovom je razdoblju umjetnost bila očit posrednik smisla egzistencije u općoj svijesti, te mjesto njezina konkretnog postignuća, ali je, pak, opseg zahvaćanja bio izrazito omeđen, određen mjerom ideološkog okružja, egzistencijalne bačenosti, pa i geografskim udedom, a svakako i subjektivnom mjerom djelovanja, intervencije, izborom i odlukom. Ideja o autonomiji umjetnika kao socijalno-etičke (ne sociološke!) kategorije osobito je postala borbenim središtem "estetskog djelovanja" u širenju "prostora slobode" i "duha modernizma".

U tom je smislu najznačajniji aksiološki iskorak bila skrb o legitimitetu apstrakcije, praćene izrazitom polarizacijom i mobilizirajućim učincima, poput onih, primjerice, u povodu izložbe Ede Murtića u Zagrebu 1954. godine. Jukstapozicija je ovom prilikom bila indikativna: na jednoj strani odbijen tekst Radoslava Putara "Još jednom 'apstrakcija'. O sablasti apstraktnog slikarstva, koje nije nikakva sablast; o simulaciji i improvizaciji, o potrebi učenja i o nepotrebnom strahu od izražavanja osobnog suda...", a na drugoj objavljen tekst — optužba Ljube Babića: "...napuštanje i nijekanje objektivnog svijeta i njegove stvarnosti, i stoga iz svih šarenih i dinamičnih, makar i ukusno aranziranih arabeski i geometrijskih krivina, signala i rešetaka, pravokutnih ili višekutnih, viri

ništavilo, što se nazvalo apstraktnom umjetnošću”.<sup>5</sup> Ovo je oštro su-postavljanje, međutim, već gotovo sredinom pedesetih pripomoglo i potvrđivanju položaja apstrakcije, i stanovitoj socijalnoj mimikriji njezine umjetničke ideologije, pogotovo što se sintagmi o “socijalnom estetizmu” lako moglo pridodati krilaticu o “socijalističkom estetizmu”; ali, ne zaboravimo, izložena su djela uvijek i u javnom vlasništvu!

Mjesta su, naime, višestrukog prepleta interesa one čvorišne točke u kojima se najčešće pokazuje i unutarnja strukturalna podudarnost općih i posebnih ideologija. U ovom se kontekstu djelovanje skupine EXAT '51 čini paradigmatičnim. Dovoljno je pogledati njezine manifeste, od prvoga 1951, do teksta “Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe” 1954. ili “Značenje plastičke realnosti” što je objavljen tek 1959,<sup>6</sup> pa da se vidi koliko su u njima prisutni “epohalni” ideološki znakovi “nove svijesti” kojom se borbeno nastoji ugraditi “novu tradiciju” u vlastitoj sredini, u “herojskim godinama” socijalnog optimizma. U sklopu estetsko-umjetničkih, ideološko-estetičkih, ali i društveno-političkih pomicanja unutar pedesetih, grupa je, dakle, tragala za određenom “etičkom ulogom” svoje “konkretno-apstraktnu” umjetnosti u racionalno-konstruktivnom i tehnološkom preobražaju društvenog ambijenta i materijalne proizvodnje, dakako, unutar općih deklarativnih izmirenja autonomije umjetnosti i industrijske civilizacije te posebnih uvjeta socijalističkoga “progresivnog kretanja” i “obnove”. Na tom se planu exatovska ideja “sinteze” opredjeljivala za modernističke ciljeve i funkcionalističke zadace, oslanjajući se na predratne temelje hrvatske racionalističke arhitekture. Pritom je, međutim, za sebe zahtijevala ekskluzivno mjesto u novima integrativnim procesima tadašnjih kulturnih i općih okolnosti! Ta je ekskluzivnost pretpostavljala modernističku ideologiju pune kontrole (“totalni projekt”) ili barem strategiju kontrolirana polja. A to se strukturno dijelom podudaralo s (državnom) ideologijom pune partijske kontrole nad ukupnom društvenom obnovom.

Djelovanje skupine EXAT '51, na drugoj je, pak, strani, posve u evropskom obzoru kulturne konsolidacije od W. Morrisa do ruske konstruktivističke avangarde i Bauhauusa — u “pobjedonosnom maršu funkcionalizma i apstrakcije” (Schmidt-Wulffen), skidalo u svojoj sredini ideološko prokletstvo “formalizma” s apstraktnu umjetnosti; pritom,

izoštavajući svijest sredine o novom/starom univerzalnom jeziku umjetnosti, dakako u već poznatom znaku ideala sažeta (geometrijskog) oblika. O tomu procesu ponajbolje svjedoči “kritičar na djelu” Mića Bašičević, suvremeno otkrivajući problemski krug legitimnosti “jezika apstraktnu umjetnosti” istoimenim ključnim tekstom (“Jezik apstraktnu umjetnosti”, 1953): “Otvaranjem prozora u prirodu upravo je otpočeo proces odvajanja od te iste prirode. Od ovog proturječja, kao osnovnog, pa do suvremenih sukoba senzibiliteta i racionalnosti, dekorativnosti i psihološke opterećenosti, dekorativnosti i čistog izraza, između potencirane individualnosti i njenog totalnog ukidanja, između figuracije i geometrizacije, individualne i ‘apsolutne’ forme, imitacije i konstrukcije, kolorizma i njegove negacije, traje historija toga neobično složenog procesa, koja je ujedno i historija suvremene umjetnosti.” I dalje: “Jezik apstraktnu umjetnosti pretpostavlja poznavanje jedne veoma suptilne, iako u suštini jednostavne gramatike, kao što je i njeno pojavu pretpostavljena složenim i dugotrajnim procesom čija je zakonitost u priličnoj mjeri logična”.<sup>7</sup>

Neovisno o prosudbama je li, i koliko, exatovska gesta autentična, gramatička te je li uvijek riječ o strogoj geometrijskoj morfologiji, njezina je kobna zaokupljenost geometrijskim duhom i konstruktivnim načelom davala legitimitet racionalnom pristupu u istraživanju plastičkog jezika. No, to je neminovno vodilo motivu “reda” i “ravnoteže”: težnji spram pravila i poretka, sklada i proporcije, općega i nadosobnog itd. Istraživanja općih zakona ravnoteže ili barem strukturalnih svojstava ravnoteže pretpostavljaju djelatan ideal konstrukcije budućnosti, u vezi s tumačenjem položaja čovjeka pojedinca u svijetu i, dakako, njegove umjetnosti. Na tragu je takvih estetsko-etičkih podražaja Ivan Picelj, u manifestu “Za aktivnu umjetnost,” poručivao: “Mnogobrojnost i mnogoznačnost potreba današnjeg društva i pojedinca traži od nas da prihvatimo aktivnu umjetnost, koja je kadra da bude avangarda najpozitivnijih nastojanja nauke i ljudske zajednice uopće. Iz potopa fašizma, informela, neodadaizma i sličnih pokreta nasilja koja su razorila svaku konstruktivnu misao, ona se nameće kao nužnost koja će uspostaviti odnose pravih vrijednosti u okviru višeg strukturalnog reda. Aktivna umjetnost će biti ostvarena ako elementi koji je sačinjavaju budu istovjetni, istovjetnost ne znači jednakost, već, naprotiv, podređenost višem strukturalnom redu”.<sup>8</sup>

Na sceni, dakle, što je razmatramo širi je povijesno-ideološki obzor ovome aktivnom estetizmu umjetnosti “višeg strukturalnog reda” bila aktualna aktivistička ideologija kakva je također htjela radikalno mijenjati svijet. Ali je kao kontrapunkt umjetničkoj ideologiji “koja je kadra da bude avangarda...” ili barem ferment estetskog preobražaja svijeta postavljena prijetnja “potopa” konstruktivnom misli svih onih “drugih” pokreta i pokušaja “disharmonične” umjetnosti. Premda je tek opća bujica proširila, produbila i učvrstila granice modernog duha i jezika umjetnosti, zapravo su to bili i ostali suprotni punktovi na izduženoj liniji intelektualnog obzorja: na jednoj strani svijest i spoznaja istine, racionalno (umno), funkcionalno, sklad i cjelina, potpunost i izvjesnost..., a na drugoj privid i igra, osjetilno i nagonsko, subjektivna krhotina, disfunkcionalno, praznina svijeta a punoća egzistencije, ponor i pad, krik... itd. Ma koliko to bila istinska intelektualna dvojba, imala je ideološku pretpostavku upravo u širim podijeljenostima svijeta (progres — regres, avangarda — retrogarda, lijevo — desno, istok — zapad itd.).

Tek će gotovo za cio naraštaj kasnije, individualizirano i osobno doživljeno iskustvo propitivanja i razgrađivanja velikih utopija povijesti i umjetnosti (“konstrukcije budućnosti” podređene “višem strukturalnom redu”) postati novo težište — načelo mišljenja. Ono se, kao *principium individuationis* ili udublivanje u kontekst pojedinačnosti, neće više osjećati ograničenim nekom “višom” ili “općom” ideologijom kolektivnosti, već će razgrađivanjem njezinih znakova početi potvrđivati stajalište: cjelina je neistinita. Postalo je jasno da se u umjetnosti ni ne može ozbiljiti zamisao o Minervinoj sovi koja let počinje u predvečerje, odnosno stajalište da se iz umjetničkog djelovanja može spekulirati (govoriti “metajezikom”) o cjelini.

Otkrivajući, dalje, u svakoj ideologiji manipulativni sklop vrijednosti, predodžbi i uvjerenja što ljudima prekriva pogled pred zbiljom i nudi iskrivljenu sliku o njoj, tek u dekonstrukciji svih njezinih aspekata počinje (ili se konačno i dovršava?) barem istočno-europska pripovijest o mistifikaciji/demistifikaciji ideološke moći obzorja. U njoj je pojava složenost ideologije na najzorniji mogući način prešla put od “znanosti o podrijetlu ideja” do ideje o kanonizaciji sveukupnosti društvene svijesti (etika, metafizika, umjetnost itd.), u kojoj se ocrtava obzorje društvenog postojanja, unatoč ideologiji kao “predmetu što uvijek izmiče”

(H. Kuhn, *Ideologija kao hermeneutički pojam*). Kristalizacija tako naznačenih procesa u području povijest — umjetnost — ideologija očitovala se snažno u potrebi da se konceptualno utvrdi čvorišne točke povijesnoga smisla, dakako i poviješću mijena ili raspadanja njegovih znakova ("znakovi u protjecanju"), dakle sažimanjem kakvo pripada i različitim praksama jezika kao znakovnih sustava komunikacije.

Iz te "postutopijske svijesti" i uz odabir konceptualnoga umjetničkog djelovanja, što se već sve manje oslanjalo na opće naslijeđe projekta modernosti a sve više sudjelovalo u zasadama europskih neoavangardi, nastat će u prijelaznom razdoblju ideološke "postpovijesti" (sedamdesetih i ranih osamdesetih godina) radikalan proboj u sažimanju procesa deziluzioniranja, odnosno lomljenja iluzije o jedinju "progresivnoj", linearno utemeljenoj te još estetiziranoj povijesti. Iskustvo, ono opće ali osobno proživljeno, o "drugoj" strani povijesti ojačalo je sâm proces razaranja političkog, ideološkog i socijalnog znakovlja. To se je izričito pokazalo u modelu "neprikladnosti", upravo u onim oblicima umjetničkog djelovanja što su bili izvan zapadnoeuropskog institucionalno-tržišnog modela, ali i izvan istočno-europskog ideološkog modela potpune prilagodnosti. Tako su ti konceptualni proborci otvarali diskurzivno polje umjetnosti kao usporedno polje rada, dakako i u demistifikaciji i destrukturalizaciji nekoć nedodirljiva ideološkog znakovlja što je već postupno prelazilo u povijest jedne dekomponirane priče i prakse. Rad Mladena Stilinovića, npr., na "eksploataciji mrtvih"<sup>9</sup>, tj. praznih ili istrošenih znakova estetizacije (političkih, ali ne samo njih) ideologija bio je zapravo proces konačna rastakanja napete sveprisutnosti ideologije. Znaci su se tih procesa očitovali zorno na zagrebačkoj pozornici u različitim aspektima pojave "nove umjetničke prakse". Razgradnja zatvorenih sustava otvarala je nove prostore slobode umjetničkog djelovanja; no ono je već bilo obilježeno odustajanjem od velike prosvjetiteljske ideologeme općega prevođenja autonomne umjetnosti u životnu praksu, premda je potvrđivalo neke aspekte avangardnog zahtjeva o prožimanju umjetnosti i života.

Bitno je naglasiti kako se zapravo u kulturnoj pojavi "istočno-europskog" predznaka, kao osobito osjetljiva na neprozirnost egzistencijalne pozadine, burno odvijao proces razgradnje ideologiziranih značenja, od povijesnoga modernističkog utopizma do

"postpovijesnoga" dijaloga Istok — Zapad pritom, najprije ideološkog znaka kao zastupnika nametanja društvene prakse usmjerene spram jedne i jedine, koherentne i sveobuhvatne metapriče. Sudjelovanje u tom procesu dekonstrukcije značilo je iskustvo prisutnosti; ono se očitivalo kao znak moći osobne volje da se svojim djelom ili, bolje, djelovanjem "u prvom licu" izloži riziku javnog izlaganja, nasuprot strukturalnom nasilju ili nepokretnoj kolektivnoj svijesti, ali i naspram strukturalne simbioze modernističkoga vizualnog jezika i ideološkog monizma (na zalasku) što se pozivao na "više ciljeve" modernizacije.

O tome paradigmatički svjedoči upravo koncept "Eksploatacije mrtvih" znakova, kojim se spiralno može zaključiti jedno razdoblje djelovanja umjetnika između Istoka i Zapada. Zbrajajući rasute krhotine "odrađena" procesa, umjetnik se pitao: "...kako manipulirati onim što te manipulira, tako očigledno, tako drsko, ali ja nisam neudržan — ne postoji umjetnost bez posljedica" ("Tekst nogom", 1984). Ako se pri kraju još upustimo u obrazloženje te zaključne paradigme u kojoj se očituje ukupna promjena ideološkog obzora te raspad njegove bipolarnosti na fragmente, znakove njegove negdašnje moći, možemo se pozvati na univerzalnu znakovitost<sup>10</sup> toga procesa. Na umjetničkim scenama čiji je institucionalni sustav umjetnosti bio istodobno pod sjenom derivacija socrealističkog ikoničkoga znaka, ali uistinu obilježen legitimnim oznakama modernizma, dolazila je do izražaja nova komunikacijsko-egzistencijalna gesta kao dekonstrukcijski Théâtre des Signes. Tako: "Znakovi bivaju vizualno dekonstruirani i logično razobličeni u njihovom pravom značenju. Službeni tekst dobiva svoj subjektivni subtekst. Javni govor postaje subjektivan", kako je jednu stranu toga procesa deziluzioniranja opisao Peter Weibel u katalogu izložbe sa znakovitom naslovom *Zeichen im Fluss (Znakovi u protjecanju)*.<sup>11</sup> Premda se od toga srednjoeuropskog izložbenog pothvata s predznakom Ostkunst do velike bonnske izložbe *Europa-Europa, Stoljeće avangarde u Srednjoj i Istočnoj Europi (1994)* smisao tog predznaka neutralizirao očitovanjem značajne umjetnosti sa zagrebačke pozornice koja se suvereno bavila kodovima svoga unutarnjeg jezičnog djelovanja, smisao se kontekstualne različitosti (ipak razapet između "središta" i "ruba") pojačavao upravo isticanjem vrijednosti "duha mjesta", odnosno "Istoka" i kontekstualizacije njegove moći

manipulacije. Ovdje izdvojen primjer o eksploataciji istrošenih znakova u središtu je moje pozornosti upravo zbog kontekstualnog očitavanja znakova ideološke moći. U svim se oblicima i slojevima kolektivno-integrativne svijesti — u socijalnim mitovima ("zgušnjavanje događaja"), u pismu (bilježenje, tekst), u slici (ikonografsko označavanje, vizualne umjetnosti) itd. — proizvodi određenu vezu znaka i predmeta, u kojoj se poput "sintaktičkih signala" (Ch. Metz<sup>12</sup>) zrcali ritualizirana moć manipulacije. Inače, "kolektivni rituali centralno su mjesto odakle se manipulira znakovima...", naglašava Stilinović. A ritualizacija je parazitski semiološki sustav, mistifikacija, "krađa jezika" u kojoj moć postaje primjetnom reprezentacijom praznine manipulativne retorike. Odatle je označiteljski rad umjetnika na demistifikaciji znakova ideološke (univerzalne) moći razobličavao njezin ritualiziran govor manipulacije (ali istodobno unosio i zebnju od sučeljavanja). "Kao ostaci poznatih dekomponiranih priča" (Jana i Jirži Ševčik), izražajni se rekviziti u obliku konkretnih znakovno-ikonografskih očitovanja ulančavaju označiteljskim odrednicama što se "uključuju" u neku od simboličkih mreža umjetnosti, proizvedeći energijom začudnosti nova značenja. U paradigmatičkom slučaju Stilinovićeve instalacije mreže "ispražnjenih" znakova, ponuđeni označitelji supostavljaju i suprotstavljaju različite "estetike i ideologije" sadržane u raznovrsnom mnoštvu ikonografskog materijala (od obraza ruske avangarde, socrealizma, geometrijske apstrakcije pedesetih do novih anakronizama, od križa do "petokrake", od zvijezde do sunca, od ready madea do fotografije, od cipela i kravate do perja, od crvene do crne boje, od slike do verbalnog teksta, od kopije do parafraze, od kvadrata do "geometrije kolača" itd.). Posve oslobođeno jukstaponiranje dijelova različitih ideoloških obzora proizvodi iz praznine i rasutosti smisla nov začudni smisao. Resemantizacija, dakle, što proizlazi iz kontekstualne uporabe fragmenta (od materijalnih znakova do načina umjetnikove intervencije itd.) ima rezonancijsku moć razgradnje. Svojim rasponom od "razdraganih" do "naopakih" postupaka, slobodnom emotivnom i intelektualnom igrom, opsesivnom simulacijom rada jezika svakodnevnice a ne radom na formalnim strukturama ("djelo", "univerzalni umjetnički jezik" ili "viši strukturalni red"), umjetnik nas je uveo, već s popriličnog dekonstruktivističkog odmaka, u niz dijaloga o praksi ideologije i jezika umjetnosti, ali ne općenitih nego onih

što su u vezi s određenim toposom moći. Središnja se tema, dakle, odnosi na razobličavanje prakse manipulacije ("eksploatacija") što vodi od ostataka poznatih ideoloških značenja k novoj instalaciji mreže označitelja, ali koja djeluje tek gestom razgradnje i gustoćom kontekstualnog tkanja na polju deideologizacije nekoć obvezujućih obzora. I naposljetku, iz perspektive kraja stoljeća, još nekoliko riječi o ostacima obzora opće ideološke podijeljenosti hladnoratovskog krajolika. U kontekstu svjetonazornog ili geopolitičkog određenja pripadnosti gotovo se donedavna moglo čuti kako su neprijeporni međunarodni kolosijek jedne moćne umjetnosti (Westkunst) jedva doticali "marginalno-regionalni" signali one "druge umjetnosti" (Ostkunst). Bez obzira kako označili pojmovne opozicije istočno-zapadno (poput progres-regres, od nulte točke velike utopije ili avangardnog modernizma), umjetničko djelo/djelovanje kao jednokratna primjena jezičnoga koda potječe uvijek sa stanovitog mjesta, i to je njegova "usporedna prednost" (R. Ivančević). Sva je njegova znakovitost/znakovnost neodvojiva kako od duha vremena i njegovih vladajućih ideologija tako i od duha mjesta. Čak i da ga se prema obzorju očekivanja sredine određuje pripadanjem "središtu" (EXAT) ili "rubovima" (Stilinović) stanovite umjetničke paradigme, ta se paradigma upravo samo-prepoznaje u susretima s obzorom različitosti zajedničkog iskustva. •

#### BILJEŠKE

- <sup>1</sup> Ljiljana Kolečnik (prir.), *Radoslav Putar: Likovne kritike, studije i zapisi 1950 — 1960*, IPU: Zagreb (1998): 50.
- <sup>2</sup> V. A. Moszynska, *Abstract Art*. London (1990): 120. Oznaka "konkretno" za konkretno postojanje apstraktnih, odnosno nefigurativnih oblika tumačena je kao logična posljedica činjenice da linija i geometrijska struktura postoje kao realne datosti jednako koliko i figurativni predmet.
- <sup>3</sup> Kritičar Charles Estienne objavio je knjigu pod znakovitim naslovom *L'Art abstrait, est-il un academisme?* Paris (1950).
- <sup>4</sup> Giulio Carlo Argan, "Materija, tehnika i povijest u enformelu", u: *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd (1982): 150.
- <sup>5</sup> Kolečnik (1998), 139. No, koliko god samo vrednovanje bilo razlogom različitih sporova, baš je energija zalaganja za apstraktnu umjetnost, ponajprije za, uvjetno rečeno, njezino "lijevo" racionalističko krilo (geometrijska apstrakcija i težnja "sintezi umjetnosti").
- <sup>6</sup> Vidi u: *Jugoslavensko slikarstvo šeste decenije*, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti (1980): 91.
- <sup>7</sup> Vladimir Crnković (prir.), *Mića Bašičević: Studije i eseji, kritike i zapisi 1952-1954*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske (1995): 83.
- <sup>8</sup> Vidi u: *Jugoslavensko slikarstvo šeste decenije*, str. 15.
- <sup>9</sup> *Eksploatacija mrtvih znakova 1984/88*, katalog izložbe Mladen Stilinovića, Zagreb: Galerija proširenih medija (1988).
- <sup>10</sup> "Čak i lingvistički znaci imaju mnoge druge namjene, osim da priopćuju potvrđljive stavove: oni se mogu upotrijebiti na mnogo različitih načina za kontrolu ponašanja, bilo vlastitog bilo ponašanja drugih koji se služe znakom, proizvođenjem izvjesnih interpretanata. Zapovijesti, pitanja, molbe, bodrenja mogu se uvrstiti u tu vrstu, a uvelike i znaci što ih se rabi u književnima, likovnim i plastičnim umjetnostima." W. Ch. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago: University of Chicago Press (1953).
- <sup>11</sup> *Zeichen im Fluss*. katalog izložbe, Beč, Prag, Pečuh, Budimpešta, Zagreb (1990/91).
- <sup>12</sup> Usp. W.J. Mitchell (ur.), *The Language of Images*. Chicago. University of Chicago Press (1980): 153.