

Златко ГЛАМОЧАК*

КРИЗА УМЈЕТНОСТИ, КРИЗА ИНСТИТУЦИЈА И ЊИХОВ УТИЦАЈ НА САВРЕМЕНУ УМЈЕТНОСТ ЦРНЕ ГОРЕ

Рекавши збогом поезији, Рембо је с огорчењем констатовао да „Треба бити апсолутно модеран”. Његове ријечи, упркос њему самом и разочаравајућем смислу који садрже, постале су завјет савремене умјетности. Наиме, закон савремене историје умјетности је такав да једна модерност великом брзином смјењује другу, нова модерност протјерује са сцене претходну. Нова модерност, без икакве моралне обавезе да се у било чему ослони на модерност прије себе, оптерећена је једино прављењем мита о самој себи. У тој логици, култ модерности изродио се у принуду, у агресивни култ пропаганде, у институционализацију апологета не-умјетности.

Желећи да створи слободног човјека, авангарда је, у почетку свога постојања, партиципирала у великим идејама просветитељства и своје узоре проналазила у науци. Авангардисти су, подсјетимо, били опсједнути савршенством технике. За разлику од данашњег умјетника који је у вазалском положају у односу на чиновнике институција, умјетник авангарде је тежио личној слободи, био својеврсно оличење вриједности отпора и био „одговоран према друштву”. Али авангарда се касније изродила у један насилни језик, насилну доктрину са својим методама насилности и својом мржњом према култури, да цитирамо Jean Clair-а. Ако преузмемо терминологију Stefan Zweig-а, „антихуманистичком догмом, свјесно дигнутом на ниво програма акције, авангарда је лишена чари побуне и доприносу умјетности за опште добро и попримила тоталитарну мисао”.

У посљедњих двадесетак година, покренуто је питање статуса савремене умјетности и кренуло се у преиспитивање њеног стварног домена, питања која су „због мира у кући” била потискивана у страну. Питања су, у

* Златко Гламочак, академски вајар

почетку, била дискретно постављана, на врло обазрив начин, јер посумњати у природу савремене умјетности било је равно светогрђу. Данас се више не ради о ексцесима оних који се усуђују додирнути ту проблематику, већ о организованом дјеловању интелектуалних група. Другим ријечима, напуштајући поље модернистичке догме, критичари модернизма нас позивају на одговоран начин размишљања о феномену модернизма и, у том контексту, на ревизију његовога смисла и писање једне другачије историје умјетности. Већ 1969. године, Hélène Parmelin, пријатељица Пикаса, објавила је есеј под називом „L'art et les an-artistes” (Умјетност и неумјетници), у којем је записала: „Једнога дана историја отпора ће бити писана у истом моменту као и аутентична историја XX вијека, историја цензурирана од официјелних иконокласта”.

НЕМОГУЋНОСТ ДЕФИНИСАЊА МОДЕРНОСТИ

Када се изговори фраза *модерна умјетност*, свако од нас је убијеђен да зна о чему се ради, да разумије смисао изговорених ријечи. Да ли је то баш тако?

Примјера ради, три писоара америчког умјетника неодадаисте Р. Гобера, иако долазе осамдесет година послје Duchamp-овог писоара и при том су наведени нађени предмети еквивалентни било ком писоару, у било ком тоалету, у жаргону савремене критике су модерни. Наравно, исти епитет модерности неће бити додијељен једној фигуративној слици на штафелају!

У чему се онда састоји модерност? Да бисмо, дакле, били модерни излагани предмет: а) не смије бити умјетничко дјело. б) захтјевно је да се тај предмет што више удаљи од умјетности.

Коста Мавракис, у својом есеју *L'art moderne el transfiguration* (Крисис, Париз 1996), биљежи да: „Данас, по критеријуму модерниста, ви нијесте умјетник уколико не излажете конопце објешене о плафон, увећане телефонске именике, сирове стијене изложене на раскрсницама... Тако је умјетник Саламоун окачио на зид галерије повратну авионску карту Париз/Рим/Париз испод које је писало *Овдје излажем седам брежуљка Рима*, а славни Claes Oldenburg изложио је скулптуру у негативу, тачније, рупу ископану а затим затрпану у њујоршком Централ парку, Дан Флаван је изложио неонске цијеви, док су тринаест нереглираних телевизора дјело Nam June Paik-а... Дакле, по мишљењу бројних теоретичара, синтагма *модерна умјетност* означава оно што није ни модерно, ни умјетност, јер ако мачку зовемо мачком, онда и све ове наведене примјере морамо назвати правим именом: *неумјетност!* Другачије речено, фор-

мула и фикција савремене умјетности је да на мјесто умјетности инсталира неумјетност”.

Један од најмаркантнијих примјера модернистичких захвата налази се у Црној Гори, на Цетињу. Наиме, на зиду Ликовне академије оцртавају се трагови фудбалске лопте, име умјетника ми је, нажалост, потпуно непознато. Постављам питање које, надам се искрено, заслужује одговор: који су то критеријуми естетскога суђења на основу којих је овај инфантилни каприц умјетника заслужио да буде уздигнут на ниво умјетности? Ако је између осталих и та акција ударања лопте заслужила признања, поставља се питање зашто је та част дата само тим умјетницима а не и морал вашем или било чијем другом дјетету!? Зашто и другој дјечи, за њихову дјечију неодговорност и разиграност, не би биле плаћене авионске карте, дневнице, хотели? Пословично објашњење каприциозног умјетника поводом критике таквих, као и поменутог рада, је сљедеће: „То је умјетност, јер ја сам умјетник и ја тако желим!”. Дакле, у питању је чист софизам акцијџа, од већ поменуте Олденбургове па до трагова лопте на зиду, и зато нас Јеан Клаир упозорава: „Тај идиотизам је толико пута понављан да га не можемо звати другачије него *идиоматизам*”. Да бисмо отишли до краја у демистификацији акције која добија ореол умјетничког дјела, занимљиво би било видјети да ли би рестауратори имали разумијевања за овај умјетнички акт и оставили флеке од фудбала на зиду са подлогом бивше боје фасаде уколико би дошло, рецимо, до рестаурације фасаде зграде, или, пак, измјене њене функције па да она постане Руска амбасада на којој би требало да запјенуша руска традиционална плава боја. Сигуран сам да би се чак и амбасадор, и поред пословичне суздржаности, том предлогу насмијао и помислио да је у питању први април... Поводом таквих ситуација, француски академик и професор на *Colege de France*, Marc Fumaroli, у једном интервјуу за *Le Monde* каже: „Умјетници данас не морају да играју комедије, они су постали предмет комедије!”.

Сви ови наведени примјери *n'importe quoi* наводе нас на Веуys-ову демагошку поставку „да је свако умјетник и да је све умјетност”, која је уједно и својеврсна парола 68, генерације која нам је, опсједнута новим и модерним, умјесто обећане слободе наметнула „тиранију слободе”. Сходно томе, Веуys-ову легализацију *било чега* у умјетност можемо трансформисати у сљедеће:

Ако је све умјетност, онда – ништа није умјетност;

Ако је свако умјетник, онда – нико није умјетник.

Из приложеног слиједи сљедећи општеобавезујући закључак: да би неко био сматран умјетником, он мора повући радикалан потез и, што је могуће више, удаљити се од умјетности.

У прилог тези да су *модерно* и *ново* постале ријечи наредбе у општој „политици коректног умјетничког изражавања”, не можемо а да не поменемо Harald Rosenberg-a, који констатује: „Ново је постала традиција”. Дакле, апсурд модерности се састоји у томе да је у борби против традиције, новина постала сама традиција! Baudelaire, који је увео ријеч *модернист* у умјетност, још средином XIX вијека, констатује да је *модерност* *комерцијална категорија*, стари производ у новом паковању! Другачије речено, модернисти су извршили редукцију спиритуалне активности на продукцију новог! Филозоф Gilles Deleuze нуди нам најекстремнији облик ове идеолошке демистификације новог, изјавивши: „Новина је једини критеријум са којим дјело располаже”.

ПОКАЈАЊЕ

Описани култ новог се развијао толиком брзином да, између 1980. и 1990. године, на сцени имамо девет нових праваца! Сам Ханса Тисеа, први промотер експресиониста, убрзо је био разочаран еволутивношћу правца и све већом „јаловошћу покрета”. Nikolas Bourriaud, директор музеја Palais de Tokyo, овог хипермодернистичког излагачког центра, са констатацијом „Умјетност у последњих 50 година доживљава репетицију”. Враћа нас на Baudrillard-ову мисао о медиокритетској репетицији која је послужила као потка за његов култни текст „Завјера умјетности”.

Примјер Clement-a Greenberg-a, оца постпиктуралне апстракције, који је сматрао да је чисто платно монохрона слика, иако је оно по својој природи само на почетној нултој тачки од сликарства, дакле на свом најсиромашнијем нивоу, још је драстичнији. Наиме, тај исти Clement Greenberg је, крајем 1973. године, одржао своје посљедње предавање на Академији лијепих умјетности у Бечу, на којем се, осуђујући сиромаштво минимализма и апстрактног експресионизма, истовремено препустио самокритици и осуди теза које је заступао читавог живота!

Упркос чињеници да се Greenberg одрекао својих теорија чистог платна, као монохроног сликарства, да су Rodchenko и Malevitch са својим монохроним сликама дјеловали с почетка XX вијека, а француски пјесник Alfons Alé је излагао своје монохроне слике већ на Салону некохерентне умјетности, далеке 1882. године, актуелна критика и даље инсистира на модерности монохроног сликарства. Malevich-ово сликарство је настало на отпору тоталитаризму, на филозофији руског филозофа Успенског, да-

кле, на идентичном руском идентитету. У чему се онда налази бит модерности слика које долазе 80 година послје поменутих сликара?

Да ли се дефинитивно треба одредити према смислу који одређује Вадриллард у књизи *Да ли је (сва) савремена умјетност нула*¹, када ту бескрупулозну ликовну појавност назива *медиокритетско рециклирање*? На крају смо дошли до питања: ко располаже правом на критеријум одлучивања о модерности? Одговор на ово питање налази се у неконтролисаној моћи, какав апсурд, умјетничке бирократије!

У Сједињеним Државама, мајци прагматизма, појавио се теоретичар George Dickie, познат по елаборацији институционалне дефиниције умјетности са циљем легитимисања различитих неодадаизама (попут већ поменутог Gober-овог писоара). По његовој теорији, излагани објекат је кандидат за естетски доживљај ако је објекат номинован од стране особе која је ауторизована од стране умјетничког савјета, односно од особе која је номинована да то ради својом функцијом у институцијама попут музеја, центара за савремену умјетност, приватним фондацијама... Једном ријечју, функционери институција не подлијежу, мање-више валидним, критеријумима приликом одлучивања шта ће бити умјетност.

Уколико би се поставиле валидне категорије, прича о умјетности би се вратила на проблем естетике, који они, дакако, не желе институционализовати. Именовање објекта у статус умјетничког дјела је арбитарно и приказује се као „вршење власти” које никоме не испоставља рачуне и ништа их не спрјечава у тој суверености. Уосталом, није ли и Калигула номиновао свог коња за конзула!?

Толика арбитарност и неодговорност је луксуз који постоји само у умјетности. Yves Michaud се пита: „Докле ће чиновници културних институција трошити новац порезника на умјетничка (горе већ поменута) дјела без одговорности?” Институционалне теорије описују функционисање моћи и успона једног чина, акције или објекта на ниво умјетничког дјела, требало би, зар не, да се баве дефиницијом умјетности.

У књизи *La crise de l'art contemporain*, Yves Michaud-a, професора филозофије на Сорбони и некадашњег директора паришке Ликовне академије, налазимо занимљиве констатације значајних личности из области културе о стању у савременој умјетности. Domescq каже да је „савремена умјетност досадна”, Clair le Bot Molino да „савремена умјетност не даје естетске емоције”, Clair Сена одређује савремену умјетност као „инелектуалну превару која вјешто прикрива своју празноћу и безвриједност”, Boudrillard јој

¹ Patrick F. Barrer, (*Tout l'art contemporain est-il nul?*, Favre, Pariz 2000.

приговара да „она не захтијева никакав таленат”, Clair Domescq је идентификује у томе да „она не постоји без протекције музеја”.

РЕФЛЕКСИЈА НА ЦРНУ ГОРУ

По мишљену Encesberg-a, великој личности њемачке љевице, „естетика је посљедње уточиште идеологије”. Таква геополитичка естетика нашла је уточиште и у Црној Гори. *Locus loculus*, што ће рећи да хуманизам локалитета, тај зденац идентитета који се истовремено супротставља тоталитарној утопији и терору универзалног, не може и не смије да се идентификује са регресивним повратком на племенско, теоретисаће Clair. Подлегавши културној доминацији, тачније речено модернистичком хегемонизму, и напуштајући своје језгро идентитета, напуштајући свој зденац, извјестан број црногорских стваралаца више подсјећа на директну рециклирану стварност америчких часописа. Одсуство домовине, израза матерњег језика и природе мјеста на ком смо настали, потиरे се у колаборацији са чиновницима музеја који нам нуде *déjà vu* (већ виђено) у представљању стандаризоване умјетност. Подсјетимо да је већ далеке 1996. године, на Бијеналу у Вршцу, италијански критичар Бонито Олива изнио идентичну анализу: умјетници напуштају језгро свог идентитета и селе се у хипертрофију поретка.

Klod Levi Stros нас упозорава да се свака култура храни додиром и размјеном са другим културама Али, потребно је да свака култура унесе у себе извјестан отпор да не би дошла у ситуацију да више нема шта да понуди за размјену.

С друге стране, јасно је да један велики Француз, један велики Њемац, Рус, Американац, припадају човјечанству, али они неће бити толико велики ако нијесу довољно њемачки, француски, руски, амерички, записао је Thomas Mann. Културна политика великих европских земаља се кретала у правцу везаности за традиционални *civitas*. Дејвид Хокни је седамдесетих година, нарочито чланком објављеном у *Times*-у, под називом „Нема радости у *Тејт галерији*”, нападао културну политику *Тејт галерије* исувише усмјерене према америчкој умјетности. Оваква културна политика довела је до етаблирања космополитске школе проткане „енгелштином”, тј. енглеским духом оличене у сликарима F. Veiknu, Lisian Froidu, Lepu Kosovu, Ronaldu Kitaju, све до представника младе генерације. У Италији се, пак, крајем седамдесетих година, развила школа која подсјећа на традицију метафизике, пуна „италијанштине”, трансавангарда коју сачињавају Sandro Cia, Enco Kuki, Mimo Paladino, Frančesko Klemente. Слична је ситуација и у Њемачкој: сликари као што су Bazelic, Imendorf, Kifer,

Penk, Polke, поново су, својим фигуративним композиција, оживјели традицију њемачког експресионизма.

Како ствари стоје код нас у Црној Гори? Ако већ постоји паришка, лондонска, њујоршка школа, да ли се може говорити о црногорској школи? С друге стране, да ли постоји црногорски културни идентитет у ликовној умјетности? Да, тај идентитет је препознатљив и на том идентитету и почива црногорска школа, па макар је и не звали црногорском. Дадо је онолико црногорски колико Bazelic њемачки, онолико колико је Клементе италијански. Тошковић је онолико црногорски колико је Bazelic њемачки, Воја Станић, чије су интимистичке и метафизичке исповијести за мене пуни погодак на Бијеналу у Венецији, црногорски је сликар који нема ни на чему да позавиди једном Baltusu.

Да ли је Дадова интимна исповијест, исказана у реченици. „Кад помислим на Црну Гору, све ме заболи!”, назнака црногорског идентитета који, у бити, и прави црногорску школу? Док наши европски сусједи истичу своје националне заставе, код нас као да се осјећа стид од сопствене препознатљивости.

Њемачки сликар Zorz Kern узео је име Bazelic по мјесту свога рођења као, уосталом, и сликар Нолде, чије је право име Emil Hansen.

У том смислу, шта је са *Групом девет*? Да ли се личним анимозитетом културних чиновника према тој групи спрјечава њено верификовње које јој и те како припада у црногорској савременој умјетности?

Поводом 51. венецијанског бијенала, 2005. године, тадашњи министар културе Италије, Roko Butelione, и познати историчар Vitorio Zgarb, констатовали су да је то срамно, заправо одвратно, залажући се да се убудуће за селектора бијенала одаберу стручњаци са бољим познавањем италијанске културе. Престижни европски сликари инсистирају на тлу чак и у својим именима.

Колико ће још умјетника, посебно младих, бити одбачено само зато што нијесу подлегли доктрини модерности, јер из њих још увијек проговара културолошки код Црне Горе? Када ће црногорска културна елита схватити да њени умјетници носе свој национални код на исти начин на који Клементе носи свој талијански или Рон Муек свој енглески културолошки код? Црној Гори предстоји демократизација на пољу умјетности која, на извјестан начин, мора да се одвоји од Дикијеве институционалне теорије и да доживи покајање онако како је то, уосталом, урадила и Catherine Millet поводом изложбе *Тријумф сликарства*, одржаној 2006. године у Лондону. Уредница Art Preese-а записала је сједеће: „Признајем да су дуг временски период многи сликари патили због нас и да смо сликарство сматрали срамном дисциплином као мастурбацијом у ћачким домовима”.



Златко Гламочак: „Занос Свете Терезе” (деталј), полиестер, 1992.

Мој дискурс о умјетности, који је уосталом и произишао из ставова најеминентнијих људи европске културе, није обрачун са једним дијелом културне јавности, већ насупрот, позив на дијалог и тежња да се да допринос умјетничкој сцени на путу њеног пуног отварања и испуњења оних

идеала авангарде с почетка XX вијека: да је умјетност у служби свих нас. Са истом намјером, уосталом, Носкнеу је писао свој критички текст у *Times*-у: „Осврћем се и на чињеницу да се, путем медија и институционализоване модерности, младим умјетницима препоручује једностран избор књига и литературе, док се студентима академија нуди само једна страна историје умјетности”. У циљу истине, у циљу етичког односа према њима, у сврху потпунијег образовања на које имају право, треба им понудити и ову другу половину истине о умјетности XX вијека, коју представљају најбрилијантнији европски интелектуалци попут Gombrich-а, можда и најзначајнијег историчара умјетности XX вијека, великих филозофа, Karla Popera, представника франкфуртске филозофске школе Adorna, Einstein Karl-а, водећег историчара умјетности 30-их година, Marc Le Bot-а, бившег професора естетике на Сорбони и стотине других слободних умова.

Zlatko GLAMOČAK

CRISE DE L'ART, CRISE DES INSTITUTIONS ET LEUR, IMPACT SUR
L'ART CONTEMPORAIN AU MONTÉ NÉGRO

Résumé

Dans son essai Glamocak ouvre les débats sur la situation actuelle dans l'art contemporain. Ses questions sont les suivantes: Faut-il encourager encore la promotion de pratiques qui, sous l'appellation d'Art, ne consistent qu'à dépouiller, voire anéantir le reste d'Art? A qui revient la responsabilité dans la situation actuelle du domaine artistique? Art, est-il „a-national”?

