

Art

Broj / Issue 1
mart/march
Podgorica, 2025.



Muzej savremene
umjetnosti Crne Gore

Museum of Contemporary
Art of Montenegro

Diverzija

Art

msucg.me

ing: @msu_cg

fb: @muzejsavremeneumjetnosticrnegore

*Naslovnica:
Kiki Smith
Rapture
Ljubaznošću Pace Galerije
Foto: Richard-Max Tremblay

Izdavač
Muzej savremene umjetnosti
Crne Gore

Broj / Issue 1
mart/march
Podgorica, 2025.

Za izdavača
Vladislav Šćepanović

Glavni i odgovorni urednik
Vuk Vuković

Urednički asistent
Anja Marković

Dizajn, prelom i priprema
Denis Čupić

Asistent dizajna
Aleksa Tomović

Organizacija
Blanka Marković

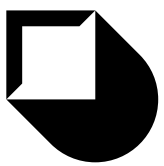
Odnosi sa javnošću
Hristina Bošković

Lektura
Tijana Rakočević

Štampa
DPC, Podgorica

Tiraž
100

Fotografija
Đorđe Cmijlanić
Marko Gardašević
Marijana Janković
Dejan Kalezić
Anja Marković
Vlado Martinović
Duško Miljanić
Ana Opalić
Urša Rahne /Moderna galerija, Ljubljana
Aleksa Tomović
Jovana Vujanović



**Muzej savremene
umjetnosti Crne Gore**

**Museum of Contemporary
Art of Montenegro**

Diverzija



uvodna riječ: Ukoliko dvije stvari povezuju sve civilizacije – pitanje *ekologije* i stanje *kulture*, utoliko prije časopis Art Diverzija iznosi kreativno i stručno, umjetničko i praktično neslaganje/razmimoilaženje sa sadašnjim viđenjima i ophođenjima kako prema *svijetu kao staništu bića*, tako i prema *kulturi kao njegovom smislu*.

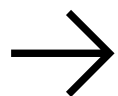
Ako bi umjetnost mogla imati neki cilj, onda bi isti mogao biti samo u – *susretu*, sljubljivanju i preplitanju međunarodnih i svjetskih projekata sa domaćom produkcijom i diskursima. Budući da, dakle, pripadamo „*kontinentu znanja*“ (Jacques Deridda), dakle Evropi, kulturu premjeravamo širinom njene komunikacije koja oduvijek već počiva na razlici.

Prvo izdanje časopisa Art Diverzija dalo je sebi u zadatak da prvenstveno domaću publiku upozna sa projektima koje je Muzej savremene umjetnosti Crne Gore ostvario u proteklih nepune dvije godine. Od gostujućih svjetskih imena kao što su Eroo, Kiki Smith, Sam Durant, pa sve do radionca za najmlađe koje su vodile ovdašnje najrenomiranije umjetnice.

U doslovnom smislu te riječi, umjetnost jeste i ostaće diverzija, misija koja oplemenjuje, ohrabruje i podstiče da se ono što se naziva *univerzalna imaginacija* oblikuje kao jedan vid otpora, pobune, pa i neprihvatanja savremenih, dominantnih paradigmi u kojima smo sve više produkovani.

Vuk Vuković, glavni i odgovorni urednik časopisa

projekat: **CRNA GORA
DANAS** □ 10



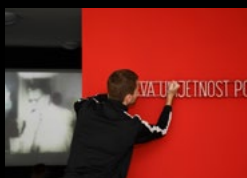
**IT TAKES A
PAINTING TO
FEEL THIS BAD** □ 34



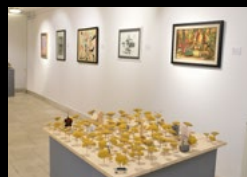
izložba: **ERRÓ** □ 42



izložba: **AUSSTELLUNG!
LAIBACH KUNST:
REVOLUCIJA JOŠ
TRAJE** □ 52



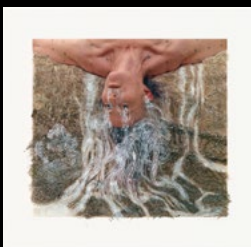
izložba: **ODJECI
NESVRSTANIH:
DAROV I
UZVRAĆANJA —
SAM DURANT** □ 66



izložba: **PRVOROĐENA —
ŠEJLA KAMERIĆ**
□ 72



izložba: **UTKANI
SVJETLOVI**
□ 84



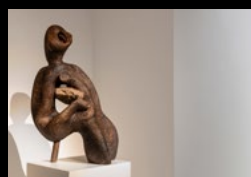
retrospektivna izložba: **BRANISLAVA
BANA SEKULIĆA U
„DVORCU
PETROVIĆA“**
□ 96



izložba: **OVERGROUND
POST—POP**
□ 110



izložba: **U POČETKU
BJIAŠE KAMEN**
□ 118



izložba: **UNUTRAŠNJA
PSIHOLOGIJA** □ 126



izložba: **NIZ** □ 136



izložba: **HOMO EX
MACHINA** □ 140



izložba: **INSTAGRAM
MITOLOGIJE** □ 146



Operativne slike i
savremene
filmske prakse □ 152



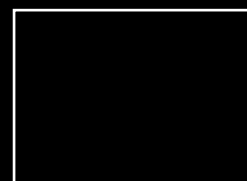
Maja Smrekar,
predavanje o
umjetničkoj praksi □
156



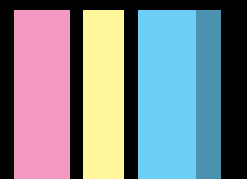
GENEZA LAIBACH
□ 162



Razgovor sa
umjetnikom:
Aleksandar Leka
Mladenović □ 166



Razgovor o Ilustress-u
(Kolektivni
Anganžman) □ 168



Šum - Supravodiči
□ 170



izložba: **INTERDISCIPLINARNI
PROGRAM — U PARKU
(SA EMIROM
ŠEHANOVIĆEM)**
□ 176



izložba: **POKLONI I
REZIDENCIJE** □ 178



SADRŽAJ

SADRŽAJ

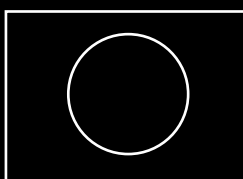
NESVRSTANA
LABORATORIJA
□ 188



OSVRT NA
SAVREMEN
FENOMENE □ 192



KAPITALISTIČKI
ARTIZAM MJESECA
(JEFF KOONS) □ 194



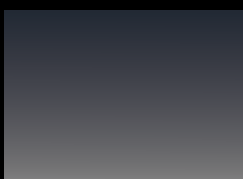
Da li će tijelo/a moći
bez sunca? □ 196



Richard Phillips:
Spectrum (1998) —
Dekonstrukcija
identiteta kroz
spektar boja □ 198



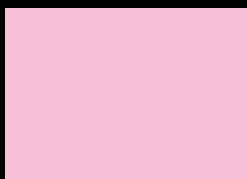
CRNOGORSKA
SAVREMNA
KNJIŽEVNOST □ 200



Muzej savremene
umjetnosti Crne
Gore — studija
slučaja □ 208



Godinu dana rada
MSUCG □ 219



Art

Diver-

zija

SADRŽAJ

projekat: CRNA GORA DANAS

TEMATSKA ISTRAŽIVANJA U OKVIRU SAVREMENE CRNOGORSKE UMJETNOSTI

Koordinarke projekta

Maša Vlaović

Marina Čelebić

Crna Gora danas predstavlja veoma značajan projekat koji je pokrenuo Muzej savremene umjetnosti Crne Gore septembra 2023. godine sa ciljem da prikaže istraživanje koje je kustoskim intervencijama naglasilo veze, paralele, različitosti i potencijale raznovrsnih umjetničkih praksi. Različite tematske oblasti unutar ovog projekta omogućavaju detaljno ispitivanje međusobnog preplitanja umjetnosti, kulture i društva stvarajući prostor za kreativnu interakciju između umjetnika, kustosa i publike. U radu na projektu učestvovali su svi kustosi MSUCG-a, koji su imali zadatak da istraže pojave u vizuelnim umjetnostima na teritoriji Crne Gore. Istraživanje je obuhvatilo i umjetnike koji vode porijeklo sa ovog područja a žive i stvaraju van granica Crne Gore, kao i one koji su na privremenom radu ili studijama u inostranstvu. Istraživanje je sprovedeno prema utvrđenoj metodologiji rada. Aktivnosti predviđene projektom jesu izložbe, publikacije i prezentacija crnogorske savremene umjetnosti u našoj državi i van njenih granica, kao i edukativni programi namijenjeni stručnoj i široj javnosti. Osim navedenih, aktivnosti predviđene projektom jesu i formiranje baze podataka o svakom crnogorskom umjetniku i praćenje cjelokupne umjetničke scene. Ovaj projekat prati publikacija koja sadrži nazive selektovanih radova i imena umjetnika na ovoj izložbi. Takve publikacije će pratiti izložbe koje će se realizovati za pet godina (koliko traje projekat), dok će se konačna publikacija, u kojoj bi bili registrovani svi umjetnici, priredila i zaokružila na kraju projekta. Kustosi su timski osmislili izložbe. Konceptije izložbi i izbor djela umjetnika koji su odgovarali zadatoj temi, u okviru pet izložbenih prostora, diktirala je kustoska vizija koja se temeljila na povezanosti umjetničkih djela temom, motivom, kompozicijom, idejom sličnosti.

U ovoj početnoj fazi projekat je suočen s ograničenim prostornim kapacitetima, što je uticalo na svedeniju selekciju radova, zbog čega neki umjetnici nijesu obuhvaćeni ovom fazom projekta. Djela autora koja nisu zastupljena na ovoj izložbi a obuhvaćena su prvim istraživanjem – biće prezentovana u okviru budućih izložbi tokom petogodišnjeg trajanja projekta (naravno, u skladu sa kustoskim koncepcijama izložbi).

Projekat povezuje pet važnih tema koje su predstavljene na različitim lokacijama: Dvorac Petrovića, Galerija MSUCG-a, Perjanički dom, Galerija RTCG i prostor ULUCG-a.

Ovaj projekat će se tematski razvijati u narednim godinama otvarajući vrata za nove umjetničke postavke.

Projekat *Crna Gora danas* ostaje posvećen kreativnosti i inkluzivnosti, pri čemu ne dopušta da prostorna ograničenja oslabe umjetnički izraz i bogatstvo ideja na savremenoj umjetničkoj sceni.

Sveobuhvatan projekat nosi naziv *Crna Gora danas*, a izložbe u okviru projekta ravnopravno su predstavljene u svim izlagačkim prostorima, sa nekoliko manjih i većih tematskih čvorova koji objedinjuju određene teme i pojave. Tako svaka izložba ima svoj podnaslov, i to: u izložbenom prostoru Dvorca Petrovića naziv je *Pejzaž koji nas posmatra*, u Perjaničkom domu *Identitet*, u Galeriji MSUCG-a *Žive slike*, u ULUCG-u *Fragmenti sna* i u Galeriji RTCG *Tehnostruktura*.

Pejzaž koji nas posmatra – izložba koja je usmjerena na temu ekologije. Istraživanje se fokusira na pitanje kako pejzaž i priroda utiču na savremenu umjetnost u Crnoj Gori. Fokus je na ekološkom aktivizmu i na načinu na koji umjetnici koriste svoje platforme za podizanje svijesti o pitanjima zaštite životne sredine. Raznovrsni oblici umjetničkog izraza – poput slikarstva, fotografije i instalacija – pružaju uvid u interakciju između čovjeka i prirode i ističu izazove s kojima se suočava crnogorski ekosistem.

Fragmenti sna – u ovom konceptu umjetnici različitih generacija i medija kreiraju svoje jedinstvene kosmologije putem kojih izražavaju vlastite percepcije i iskustva. Ovdje umjetnost postaje način da se izraze duboke emocije i kreativne ideje i da se transformišu u vizuelne priče koje komuniciraju s publikom na različitim nivoima.

Žive slike – umjetnici kao jedinstveni stvaraoci bave se pitanjima istorije, ekonomije i politike i istražuju kako društveno angažovana umjetnost evoluira. Djelima koja reflektuju kompleksne odnose između umjetnosti i društva oni osvijetljavaju ključne trenutke crnogorske istorije i savremene socio-ekonomske izazove. Ova tema podstiče publiku na promišljanje o ulozi umjetnosti kao pokretača društvenih promjena.

Identitet – Ova tematska oblast bavi se pitanjima identiteta i rodne ravnopravnosti. Umjetnici koriste svoju kreativnost kako bi osporili stereotipe i promovisali inkluziju. Djela prikazuju različite izazove s kojima se suočavaju marginalizovane zajednice. Ova tema osnažuje glasove koji su često nečujni i poziva na jednakost i ravnopravnost.

Tehnostruktura – Umjetnici istražuju uticaj savremene tehnologije na umjetnost i društvo. Koristeći inovativne tehnike, oni prikazuju kako digitalna era mijenja umjetničke procese i kako umjetnost može poslužiti kao platforma za kritičko sagledavanje tehnologije. Ova tema otvara prostor za raspravu o transformaciji društva kroz tehnologiju i umjetnost.

Projekat *Crna Gora danas* pruža umjetnicima priliku za međusobno povezivanje, razmjenu iskustava i produbljivanje kreativnih saradnji. Takav pristup ne samo da podstiče dijalog, već i omogućava različitim umjetnicima da doprinesu crnogorskoj umjetničkoj sceni pridružujući sopstvene glasove i perspektive. Projektom, izložbama i publikacijama želi se predočiti crnogorska savremena scena van granica naše zemlje i već su u tom smislu sklopljeni prvi dogovori i saradnja sa značajnim međunarodnim institucijama kulture. Posebno ističemo to što se ovim projektom ukazuje na važnost umjetnosti i na njenu ulogu u životu zajednice.

Njegov značaj se ogleda i u obnavljanju i stvaranju novih veza između umjetnika, kustosa i publike. Projekat teži da bude dinamična platforma koja spaja umjetnike svih generacija i medija, nudi prostor za inovaciju i umjetničko istraživanje, što je ključno za razvoj bogate i raznovrsne umjetničke scene u Crnoj Gori. Ova inicijativa ima potencijal da postane pokretač promjena, da ojača umjetničku zajednicu i pruži publici jedinstvenu priliku da se upozna sa širokim spektrom koji nam nudi savremena crnogorska umjetnička scena.



* Iz ateljea Davida Delibašić, foto: Teodora Nikčević
** Iz ateljea budvanskih umjetnika, foto: Anja Marković
*** Iz ateljea Katarine Švabić, foto: Anja Marković

PEJZAŽ KOJI NAS POSMATRA

UMJETNOST O PRIRODI, U PRIRODI,
PROTIV I U IME PRIRODE

Kustoskinje:
Maja Dedić
Anita Ćulafić
Natalija Vujošević

Izložba *Pejzaž koji nas posmatra* / umjetnost o prirodi, u prirodi, protiv i u ime prirode, nastala je kao rezultat istraživačkog projekta MSUCG koji je za cilj imao obnovljeno i slojevito upoznavanje sa radom crnogorskih vizuelnih umjetnica i umjetnika. Tokom 2023 /24 godine kustoski tim MSUCG obišao je veliki broj umjetničkih ateljea, dokumentovao radove i obavio razgovore sa umjetnicama i umjetnicima različitih generacija i umjetničkih postupaka. Analiza prikupljenog materijala pokazala je da je priroda, odnos sa prirodom i neposrednim okruženjem još uvijek dominantno polje promišljanja i centralno mjesto rada na crnogorskoj umjetničkoj sceni. Na ovoj izložbi predstavile smo prirodu kao mjesto umjetničke inspiracije i središta ideja o slobodi, ljepoti, imaginaciji, suživotu,

brizi i odgovornosti crnogorskih umjetnica i umjetnika različitih generacija, medijskih i konceptualnih pristupa. Izložba kroz susrete i preklapanja predstavlja različite umjetničke postupke kroz nekoliko izdvojenih tematskih cjelina. U slikarstvu crnogorskih umjetnika i umjetnica veza između pejzaža i identiteta predstavlja ključni element i istovremeno oslikava duboko utkanu emocionalnu, kulturnu i socijalnu povezanost između umjetnikâ i njihovog okruženja. Ove veze prisutne su u modernističkim pejzažima Petra Lubarde, Aleksandra Prijića, Danice Đurović-Marković, Anastazije Brajović i Filipa Jankovića, čije nas slikarstvo vraća u zabilježene susrete umjetnika i njegovog okruženja. Poetski, idilični predjeli Aldemara Ibrahimovića i Ismeta Hadžića

– ljubavna su pisma umjetnika njihovom zavičaju, dok dinamični bajkoviti prizori Milovana Radulovića i Ivana Pejovića naglašavaju slojevit unutrašnji život ukrštajući imaginaciju umjetnikâ sa elementima stvarnih pejzaža. Instalacija *On the spot* Ivana Šukovića na posve drugačiji način komunicira temu pejzaža, predstavljajući ga kao napušteno i pusto mjesto, podsjećajući na njegovu fragilnost u vremenu eksteremnih ubrzanja. Instalacije Irene Lagator-Pejović *Ujedinjene vrste* i Jovana Miloševića *Porijeklo* intervenišu direktno u pejzaž parka Kruševac. Oblažući drveće papirom, Jovan Milošević spaja sa njihovim prirodnim staništem materijale nastale eksploatacijom prirode. Intervencija Irene Lagator-Pejović, na stazi koja vodi kroz park, ujedinjuje istoriju, kulturu i nauku u



Dio izložbene postavke, Dvorac Petrovića

ideji zajednice vrsta, ukazujući na kompleksne veze koje ovi savezi kriju. Biljni i životinjski svijet dio su istraživanja i proučavanja u okviru umjetničkih praksi više autora. Vajari Rajko Sušić i Joveta Ljumović stvaraju realistične prikaze životinja u kamenu i željezu, dok grafičar Jovo Petričević serijom crteža predstavlja životinje kao negativ na tamnoj površini izazivajući u posmatraču osjećaj da je riječ o uljezu koji nepozvan ulazi u njihov svijet i izaziva nemir. Interdisciplinarni umjetnik Mato Uljarević fasciniran je skrivenim univerzumom insekata, a njegovi crteži, skulpture i animacije istražuju i proširuju kompleksnost anatomije insekata, kao i arhitekturu njihovih zajedničkih staništa. U video-instalaciji *Antrophomorphic Trouble*, umjetnice Adrijana Gvozdenović i Goda Palekaite ističu rastući jaz i otuđenje između ljudi i planete Zemlje. Fotografije *To je moja kućica* i *Patuljkova grnčarija* naučnika i istraživača Branislava Perića predstavljaju rezultat njegovog višedecenijskog naučnog rada i istraživanja svijeta gljiva nastojeći da nam približi organizaciju života, kompleksnost i specifičnost njihovih mikrosvjetova.

Priroda za pojedine umjetnice i umjetnike predstavlja centralno tijelo rada. U njihovim praksama umjetnost postaje medijator u istraživanju i komunikaciji sa prirodom. *Košnica* Ane Lompar je instalacija u kojoj se procesi nastanka crteža i grafika prepliću sa procesima uzgajanja pčela i sakupljanja meda. Miloš Radunović u radu *Fragment fluid* eksperimentiše sa zemljom koristeći je kao pigment pri izradi akvarela. Nastali radovi asociraju na laboratorijske uzorke koje „izlaže“ na dvostruku staklenu policu tako da se mogu posmatrati, upoređivati i promišljati kao proces. Vajarka Ivana Radovanović u dugotrajnim kontrolisanim postupcima promišlja prolaznost, nestajanje i ponovno rađanje. Sakupljajući odbačene materijale prirodnog porijekla, spajajući ih, uvezujući i taložeći, gradi skulpture koje reflektuju sintezu prirode i dubokog vremena. Darko Vučković stvara skulpture organskih formi koje asociraju na život u prirodi, život koji se neprestano rađa i obnavlja. Umjetnica Anka Burić već dvije decenije svoju umjetničku praksu sjedinjuje sa životom u prirodi i transformiše je u cjeloživotni proces i princip suživota i obostranog uvježavanja.

Moć prirode da neumorno stvara *magiju*, kreirajući brojne simbole, oblike, boje, zvukove i svjetlost, podstakla je umjetnice i umjetnike da podražavaju i istražuju ove procese oblikujući imaginativne vrste i vrtove. Ovi postupci prisutni su na različite načine u umjetničkim praksama Sonje Đuranović, Adina Rastodera, Tijane Gordić i Jelene Pavićević. Odnos boje i svijetla unutar floralnih motiva u centru je suptilnih akvarela Branke Burzan, slikarstva Filipa Jankovića, kao i skulpturalne instalacije mlade umjetnice Aleksandre Aranitović. Umjetnice Vana Prelević, Nada Kažić i Lena Nikčević ukrštaju poznate elemente prirode, oblike, pokret i svijetlo stvarajući poetske skulpturalne instalacije koje referiraju na njenu sposobnost da proizvodi umirujuću majčinsku holističku frekvenciju.



Radisav Stijović, Mizanscen za razgovor, 2022.
(video still) video instalacija, u specijalno dizajniranom mizanscenu
3D animacija. trajanje 6'45"
Ljubaznošću autora

Video-instalacija *Mizanscen za razgovor* Radisava Stijovića i slike-objekti *Horizontale* i *vertikale* Aleksandra Ostojića temu ekologije i prirode promišljaju tako što koriste kompleksne filozofske konstrukcije. Oni na različite načine promišljaju ideju prirode, kontradiktornosti i suprotnosti koje ovaj pojam podrazumijeva i predlažu ekologiju kao¹ filozofiju, set principa koji mogu ponuditi ideje drugačijeg praktikovanja zajedništva.

Angažovane umjetničke instalacije i akcije umjetnica Brigitte Antoni, Arijane Kadić i Mirjane Marsenić-Vujović u prvi plan stavljaju pitanje zagađenja i ekološke katastrofe koristeći i sakupljajući otpad i toksične materijale kao medij svog rada. Stavljajući akcenat na ove materijale, umjetnice nas podsjećaju na to koliko su se pejzaži koje danas možemo vidjeti samo na slikama promijenili, kao i na to koliku odgovornost ljudska djelatnost nosi u ovim procesima. Ukrštajući radove koji se oslanjaju na tradicionalne umjetničke pristupe sa onima koji su interdisciplinarni, konceptualni i eksperimentalni, izložba je predstavila raznolike načine na koje crnogorske umjetnice i umjetnici komuniciraju sa temom prirode. Pejzaž koji nas posmatra poziva nas da uživamo u doživljaju idiličnih pejzaža, ljepoti, mudrosti i utočištu koje nam priroda pruža, dok istovremeno naglašava i našu ulogu u njenom zapostavljanju i uništavanju i podsjeća nas na to da odnos prema prirodi u radovima mladih umjetnika proizlazi iz sasvim drugačije pozicije.

IDENTITET PROPITIVANJE RAZLIKA

Kustoskinje:
Milica Bezmarević
Natalija Đuranović

U novom dobu globalizacije, digitalnih tehnologija, u vremenu koje je sve više imaginarna kategorija, usljed ubrzanja vremena, uticaja medijske kulture, gdje nestaje granica između realnosti i svijeta medijske fikcije, u novoj perspektivi fluidnog kretanja umjetnosti, ispoljavaju se kreacije autora čiji je fokus na istraživanju identiteta putem interpretacije i percepcije. Koncept identiteta kao širokog pojma, kao i različite teme u vezi sa njim – okupljaju umjetnike na ovoj izložbi. Autori su zaokupljeni društvenom zbiljom, procesima, odnosima, relacijama, svakodnevicom, okolinom i, pomoću umjetnosti kao društvenog fenomena, razvijaju svoje umjetničke izraze na osnovu svojih ličnih priča i

stvar izbora, središte samoidentifikacije, odbлесak i fluidnost svih faktora koji utiču na njegovo formiranje. Identitet se ispoljava mnogodimenzionalno, kao tema u radovima, u slikom uhvaćenom vremenu; ispoljava se oblicima, tonovima i plastičnim oblikovanjem. Identitet je promjenljiva aktivnost, nešto što se odvija u prostoru i vremenu, podložan je transformaciji i prenošenju prošlosti u sadašnjost. Najbolje se izražava vizuelno, kroz umjetnost (umjetničko sagledavanje identiteta, putem simbolicke i simboličnog). Izložba je interakcija između razmišljanja umjetnika (na teme identiteta – putem transcendencije bitnog umjetničkog izraza,

Radovi ukazuju na društveni sadržaj u kojem nastaju upućujući ekspresiju kao poruku posmatraču smještenom unutar fenomena savremene umjetnosti, koja se zasniva na supstituciji estetskog društvenim sadržajem umjetničkog rada. Umjetnost 21. vijeka, sa pojavom fenomenā kao što su: minimalizam, konceptualna umjetnost, performans, hepening, pop-art, lend-art i sl., upućuje na promjenu obrasca u dosadašnjem razvoju umjetnosti. Umjetnost je, koristeći procese apropijacije i multimedijalnih izvođenja, učinila zaokret koji se ogleda u aktuelizaciji kriterijuma – od stvaranja slike ka konstruisanju instalacija i drugih vidova savremene umjetnosti.



Dio izložbene postavke Perjanički dom

Simbolički kodovi kroz vizure umjetnika

Ako neko ima autentičan odnos prema umjetnosti u koju on sam uranja, onda on umjetnost više ne posmatra kao objekt; njemu bi bilo nepodnošljivo uskraćivanje umjetnosti. Njene pojedinačne manifestacije nisu za njega izvor zadovoljstva.

Teodor Adorno, *Estetička Teorija*

iskustvenih perspektiva. Nove tehnologije, uz društvene medije, omogućile su širenje novih oblika identiteta i kompleksnih identiteta. Identitet nosi u sebi fluidni karakter, podložan promjenama, traženje sebe, određivanje sebe, svoje ličnosti i percepciju svijeta. Na izložbi se uočavaju radovi na kojima prepoznamo uticaj medijske kulture, teme pojedinačnog i kolektivnog, ličnog i opšteg, društvenih relacija, feminizma, seksualnosti, tijela kao predmeta zanimanja umjetnosti i filozofije, u kojoj upotreba tijela kao predstave koncepta biva evidentnija i uočljivija sa pojavom psihoanalize i brojnih teorija o identitetu. Identitet je

uz transformisanje umjetničkog djela u nove perspektive sagledavanja, nove spoznaje) i njegovog djela. Ovo je jedan izbor aktuelnih pristupa na savremenoj umjetničkoj sceni, izbor novih vizura i interpretacija. Izložena ekspozicija pruža nam uvid u umjetničke pojave koje se danas uočavaju unutar globalne mreže savremene umjetnosti, na radove fokusirane na društveni kontekst. Iako je prisutna različitost stilova, vizuelnih izraza, djela rezoniraju jedno sa drugim i čine udruženu harmoničnu cjelinu – koncept.

Osvjetljavajući društvo i vrijeme, istražujući aktivne, negativne elemente – kritičkim osvrtom definiše stvarnost i prikazuje individualna i društvena stanja današnjeg svijeta hipokrizije i obmane (manipulacije) čovjeka ophrvanog dualizmom pozitivnih i negativnih strana;

Natalija Đuranović

... Pa ipak, bio sam samo čovek, To znači, patio sam čeznući za bićima sličnim sebi.

Česlav Miloš, Riba, 1970.

Pitanje identiteta u savremenoj crnogorskoj umjetnosti pripada najširem kontekstu tumačenja i razumijevanja crnogorske scene uopšte. Na različitim nivoima percipiran, identitet kao pojam–suštinski usvojen i duboko inkorporiran u njen opšti narativ, otvara najrazličitije prostore njegovog uspostavljanja i samim tim pruža beskrajne mogućnosti njegove interpretacije. Na toj liniji razumijevanja, potrebno je skrenuti pažnju na izbor umjetnika koji su ovom prilikom zastupljeni na izložbi, tačnije potrebno je pojašnjenje da je ovdje riječ o samo jednom od mogućih izbora, gdje su predstavljena samo neka od područja koja se tiču ovog pojma i da bi svaki drugačiji izbor mogao jednako sadržajno da pruži uvid u problemska pitanja ovog tipa. Po Vujakliji, identitet (lat. *identitas*) znači istovjetnost; u filozofskom smislu identitet se tumači uvjerenjem da materija i duh, tjelesno i duševno, subjekat i objekat, mišljenje i biće, nisu dvije načelno različite stvari već identične, istovjetne, samo dva različita načina pojavljivanja i shvatanja jedne jedinstvene supstancije.¹ Bauman recimo misli da je sam pojam identiteta mogao nastati samo kao problem sa identitetom, identitetom o kojem počinjemo razmišljati tek kad više nismo u njega sigurni ili smo ga sasvim izgubili. „Mislimo o identitetu kad god nismo sigurni gdje pripadamo.”² S druge strane, odbacivanjem povezanih, relativno homogenih zajednica prošlosti i njihovog naslijeđa, koje su bile omeđene klasnim ili nekim drugim društvenim okvirom pripadnosti, otvorio se prostor većeg uticaja ostalih izvora značenja u konstituisanju i doživljaju vlastitog identiteta. Ta vrsta



Dante Buu, Ne želim da mi ljubavnik radi, crže, ručni vez, 204x147cm, 2018

personalnog identiteta fragmentirala se, sinhornizovano sa tokovima savremenog vremena kojem pripada, ne više prema klasnoj pripadnosti, već prema rodu, etničkoj pripadnosti, religiji, nacionalnosti, ekologiji, virtualnoj stvarnosti i tako dalje. Jednom riječju, javila se *politika identiteta*, koja se bavi *razlikama* među ljudima i mogućnostima pojedinca da te razlike izrazi, sa akcentom na važnosti potrebe da se čuju ti glasovi različitosti, naročito glasovi marginalizovanih i potlačenih zajednica.³ Ipak, ono određujuće, suštinsko definisanje pojma identiteta vezuje se za poistovjećivanje, identifikaciju, stapanje, sadejstvo sa nekim ili nečim, i upravo ta vrsta karakterizacije ili detekcije onoga drugog kojeg prepoznavamo i identifikujemo kao dijelom samog sebe, postaje, u ovom slučaju, prostor kreativne interpretacije. U crnogorskoj umjetnosti naime, pojam identiteta, shvaćen je i javlja se kao neka vrsta matrice, koda, nečeg veoma određujućeg i dominatno važnog. Dodatno, u kontekstu opštih kolektivnih okolnosti, socijalnog okruženja i društvenog uređenja, na polju savremene scene na različite načine propituju se pitanja nacionalnog, vjerskog i rodnog identiteta, koji se dalje konstruišu kroz njihove razlike, a ne izvan njih. Daleko od jednoznačnosti i jasnog definisanja pristupa ili interpretacije ovog problemskog okvira u kontekstu aktuelne scene, ostaje jedino moguć pokušaj sagledavanja različitih *slika* i utisaka, u kojima se taj ili ti identiteti ocrtavaju kao kolaž njihove različitosti.

Milica Bezmarević

1 Milan Vujaklija, Rečnik stranih reči i izraza, Prosveta, Beograd, 1992.
2 Zygmunt Bauman, Identitet, Pelago, Zagreb, 2009.
3 Stuart Hall, Introduction. Who Needs 'Identity'?, London, 1996.

ŽIVE SLIKE

AKTIVIZAM POSREDSTVOM SLIKA

Kustoskinje:
Anja Marković
Teodora Nikčević

Jasno je da postoji tijesna veza između angažovane umjetnost i kritičke prakse; zapravo, one proističu jedna iz druge istražujući i ukazujući na negativne aspekte unutar društvenog okruženja, predočavajući skrivene mehanizme sistema i otvarajući alternative. Na ovaj način umjetničke prakse direktno djeluju unutar društvenog konteksta, ostvaruju relaciju i interakciju sa publikom, uz nedvosmislenu intenciju da probude posmatrača, slušaoca ili čitaoca. Sam termin *angažovana umjetnost* ukazuje na djela koja u sebi nose socijalni naboj i često su izražena kroz radikalnije oblike neposrednog političkog djelovanja poput političkih izjava i manifestā. Tako se posmatrač suočava, promišlja sopstvenu situaciju i upućuje na preuzimanje odgovornosti.

Razmatrajući odnos između umjetnosti i aktivizma, kritičar umjetnosti, teoretičar medija i filozof Boris Grojs u eseju *O umjetničkom aktivizmu* opisuje angažovane umjetnike kao one koji žele stvoriti društvene promjene za one manje privilegovane u društvu, one koji se u životu moraju boriti za prava, uslove, pa i za goli život. Kad koriste umjetničke strategije, namjere umjetnica/ka jesu da djeluju direktno i otvoreno kako bi se promijenili teški uslovi i kako bi se neprestano iznalazile strategije koje uspijevaju pomjeriti (promijeniti) postojeće situacije. Grojs uviđa i ističe da problemi vizuelnog postaju važniji i od same teorije, pa čak i od konteksta umjetničkog djela. Stoga, slijedeći njegovo mišljenje, prekomjerno estetizovano djelo pretvara se u spektakl i tako odvlači pažnju od važnih početnih pitanja, koja spadaju pod oblast umjetničkog aktivizma. Ova hipoteza se potvrđuje i u riječima Susan Sontag, koja je napisala: „Govoriti o stvarnosti kao o spektaklu zadivljujući je provincijalizam. To univerzalizuje gledalačke navike male, obrazovane populacije koja živi u bogatom dijelu svijeta, gdje su vijesti pretvorene u zabavu... To sugeriše, izopačeno, neozbiljno, da u svijetu nema pravog stradanja.“



Dio izložbene postavke, Galerija MSUCG

Tvrđnjom da je neki rad društveno angažovan, umjetnice i umjetnici osvješćuju oštre linije kojima djeluju u polju kulture i društva u odnosu na druge umjetničke prakse; one/i fascinaciju vizuelnim kvalitetima često stavljaju po strani, a tehnički, izvedbeni, formalni i estetski aspekti nijesu u prvom planu. Danas, kada živimo u doba globalne krize, ratova, katastrofa – moramo se oduprijeti provincijalizmu i pokušati da izbjegnemo ograničenje perspektiva koje ne uzima u obzir raznoliki spektar ljudskih iskustava. U tom smislu, izložba koja tretira angažovanu umjetničku praksu u Crnoj Gori želi da istakne one umjetničke reakcije i djelovanja koji ukazuju na brojne probleme naše svakodnevice. Umjetnice i umjetnici čiji su radovi zastupljeni na izložbi angažovali su se u aktivističkoj sferi, u borbi za građanska, socijalna prava, u preispitivanju kulturnih institucija i njihovih principa, zatim u nacionalnim, klasnim i vjerskim disparitetima, u kritici eksploativnih praksi i neoliberalne akumulacije, u dekolonijalnom suočavanju, u borbi za ekološku pravdu, rodnu ravnopravnost, u antifastičkim temama.

Geografska pozicija Crne Gore predodredila ju je za tešku i mučnu sudbinu tačke u kojoj se cijepaju Istok i Zapad, zemlje na koju su se zalijetale mnoge vojske i koju su željele mnoge imperije. Iako ruše-na konstantnim ratovima, glađu, bolestima, smrtime, korotom i sušom, Crna Gora je postajala ne – kako bi zdrava logika promišljala – zemlja letargične predaje, već naprotiv, jedan prkos i bunt. To ju je činilo jednom malom slobodnom tačkom u balkanskom moru pod Osmanskom imperijom. Vođen je Velji rat za oslobođenje. Velji – jer su mislili da većeg neće biti. A onda, zbog jednog atentata na pri-jestolonasljednika koji je za života, u lovačkim podvizima, usmrtio 291 700 životinja, započinje Prvi svjetski rat, koji, izgleda, nije bio dovoljan, pa je uslijedio i Drugi, ali i u njemu je Crna Gora bila prva zemlja u kojoj je podignut ustanak u porobljenoj Evropi. Iako se ponosimo antifašističkom prošlošću, i za taj period naše istorije često nam je potreban *Die Schlichtung*.

U „drugoj“ Jugoslaviji Crna Gora je dočekala kraj Drugog svjetskog rata i prvi pravi procvat umjetničke scene kojom je zavládala angažovana umjetnost nazvana socrealizam, koja je trebalo da pokaže i nauči kako se postaje građanin nove zemlje. I opet je jedan crnogorski umjetnik bio buntovnik i 1951. godine je izbacio sa svojih platna vagone, radnike i akcije i oslikao apstraktnu Crnu Goru. To je bio Lubarda. Umjetnost je u Crnoj Gori do 90-ih cvjetala. Moglo bi se reći – bilo je to zlatno doba i vrijeme osnivanja skoro svih današnjih institucija kulture. Onda je zlatnom dobu došao kraj. Dok je Evropa rušila zidove i prestajala da se boji zloslutnih *eksplozivnih pečurki*, Balkan je imao svoju tačku, *le dance*.



Srda Dragović, La Danse, digitalni print, kombinovana tehnika, 2021

I dok je vjekovni slovenski duh polako nestajao i se sve raznosilo nad nama, dok je stijena pucala, a dub se slamao, u nedostatku jugoslovenstva postalo je važno jeste li Crnogorac, Albanac, Sloven ili... Nametale su se neke nove ideologije, zahtijevale da ih tretiramo kao Svetosti. Balkanski barut je proradio. I, dok je sve buktalo, Crna Gora je bila zbunjena time što jeste i što nije, pa je koliko-toliko uspjela sačuvati malo bjeline na obrazima ispod ratničke zajapurenosti. U takvom vremenu je Cetinjsko bijenale predstavljalo umjetnički bunt protiv ne samo besmisla rata, već i svih vrsta besmisla kojima je savremeni čovjek, paradoksalno, još uvijek sklon. Umjetnici su se zaklinjali da će razvijati ideje za koje se Umjetnost bori i, možda, da su tada postojale, možda bi im u tome pomagale i amajlije za kulturne radnice i radnike... Kad su se konačno podijelile uloge, Balkan je počeo da viri ka Evropi. Prepisivalo se, pa su se tako osnovala prva d. o. o.-a i dogodile su se i prve održive privatizacije. A onda je Crna Gora postala Nezavisna. Možda bi neko, tumačeći nemušte jezike crnogorskih akademika, pomislio da je konačno nastupilo vrijeme blagostanja. Ipak, buntovno se repovalo i sa krova „Budo Tomović“. Ova trusna zemlja bila je predugo mirna i moglo se očekivati da će u jednom trenutku biti prevrnut. Ipak, „društvo je pokazalo fakirsku preciznost u odlaganju orgazma, pa se već može govoriti o tantričkom talentu jednog naroda da se dovede do vrhunca, ali ostane na ivici krvavog svrša“.⁵

Angažovana umjetnost, pozicionirana unutar modernih i savremenih umjetničkih tokova, neprekidno preispituje svoje temelje i svrhu reflektujući širu političku stvarnost unutar njih. Kroz direktne i žive slike (koje donose kako slike, tako i tekstovi i muzika) otvaraju se ili potvrđuju, ali i ujedinjuju naši vidici. Ova izložba nudi uvid u složenost društvenih i političkih pitanja Crne Gore i poziva publiku na promišljanje i aktivno učešće u tim temama. Umjetnici su tako nastavili da upiru prstom tamo đe boli. Ne zato što se angažovana umjetnost poistovjećuje sa zlom kritikom, već zato što je ona odraz želje da postanemo bolji. A ova zemlja mojih snova... Ova zemlja nešto ima. Ona stvarno nešto ima.

1 B. Mandić, Volim te Mala, Vijesti, 6. 9. 2021.

FRAGMENTI SNA

FRAGMENTIRANJE KOJE ČESTO PROIZVODI
NAČIN NA KOJI SE UJEDINJUJEŠ.

Igor Štiks

Kustoskinje:

Biljana Keković

Nikolina Zuber

Fragment se ovdje pojavljuje ne samo kao dio cjeline već i kao cjelina sama za sebe – virtuelna tačka koja postaje čvrsta referentna osnova u vrtlogu interpretacija. San, oslobođen *pret-postavki* budnog stanja, otvara prostor za slobodan tok percepcija i sjećanja. Ova sloboda potiče introspekciju i inovativno povezivanje ideja, čineći ga izvorom inspiracije i novih perspektiva. Kroz izložbu koja implicira skrivene slojeve unutar nas samih gdje je samootkrivanje istovremeno i proces samodešifrovanja. Okolnosti u kojima živimo odraz su onoga što nam sadašnjost nudi. Slika otuđenja savremenog čovjeka od sebe i drugih ljudi otvara mnoga pitanja. Da li umjetnost pruža otpor pritisku „društva spektakla“, što proizilazi iz umjetnikovog prihvatanja industrijskih procesa i često ravnodušnog pristupa temama ili gubitku središta? U vrijeme globalizacije, kada se čovjek udaljava od svog suštinskog bića i agresivna zabava guši misao i ideju tražeći zaborav, nasuprot tome, snaga individualizma, unutar tananog međuprostora društva, koncentrisanost na postupke koji preispituju granice medija, postaju ključne tačke. Krećući se kroz isti prostor i vrijeme, preispituju smisao ljudskog postojanja naspram haosa koji vlada u stvarnosti, stvarajući alternativu, utočište, često i mir. Kontinuitet u stvaranju je uvod u beskonačnu raspravu koja više nije isključivo proces, već i lucidni način izražavanja ideja i istina. . Kao bezgranično polje slobode i poriv da se prekorače sopstvene granice, ispituju vezu sadašnjeg–prošlog–budućeg, odvojeno ili kao jedna riječ. Tumačenjem djela kroz prezentovane stilove, modele i medije, prepoznajemo dinamičnu atmosferu koja ispunjava izložbeni prostor poput svjetlosnih tačaka koje se spajaju u jedan snop.



Dio izložbene postavke,Paviljon ULUCG

Čuvanjem simboličkog potencijala uz sažimanje slikarskih sredstava i procesom, Branislav Sekulić, Srđan Vukčević, Ratko Odalović, Draško Dragaš, Svetlana Dragojević, Zoran Petrušić, Radun Marsenić, Naod Zorić, Vesna Bošković. Vladimir Đuranović, Dino Karailo, Željka Jovićeović i Marko Dumnić manifestuju oslobođene imaginacije „nove slike“ transcendentno, sugestivno i neuhvatljivo. Boja kontinuirano, plastičkim elementima, otkriva egzistencijalne personalizovane suštine smisla života, a odnos boje i forme – funkciju i značaj boje, njeno psihološko djelovanje iz antropološko-kulturološkog aspekta. Istražujući sve navedene odrednice koje služe razumijevanju i poimanju boje kao nesvjesne intuitivne i emotivne materije, kao i tretmanu svjetlosti u odnosu na boju, njenu promjenjivost i funkcionalnost na nivou cjeline. U svom prvobitnom simboličkom značenju, pri svakoj promjeni gesta, mijenja se opšti kontekst, on je upleten u sliku, a njegovu dinamičku agresivnost naglašava procesni kontinuum. Svaki gest trebalo bi da govori samostalno i da teži cjelini. Slike jakih gestualnih kolorističkih monumentalnih dimenzija izražavaju svoj apsolutni subjektivistički stav nadrealno asocijativnim i apstraktnim formama, imaginarnim mikrokosmičkim univerzumom. One su zasnovane na posmatranju, na osjećanju, iskustvu, metafora su prirodnih procesa, stvaranja, obnove, nadgradnje i preobražaja. U slike su ukomponovane fantastične životinje, mitološke teme, čudesna arhitektura, bogata ornamentika, imaginarno, mitsko nasljeđe civilizacije, fantastika i snoviđenja, kao i povezivanje tradicionalnih vrijednosti sa pop-artom, fotografijom i stripom. Okosnica i slojevitost njihovog slikarstva duboko je ličnog karaktera i sposobna je da sublimira suštinu stvaranja, bitisanja i indikacija opštih stanja i raspoloženja.

Kao ishodište duhovnosti, duboko misaonih i emocionalnih refleksija, skulptorski radovi Sretena Milatovića, Milivoja Babovića, Miodraga Šćepanovića, Predraga Milačića, Peka Nikčevića, Ljubodraga Mrdovića, Saše Stanišića, Velibora Pavićevića, Marka Petrovića-Njegoša, Željka Đuričkovića, Zorana Obrenovića, Ivana Kapičića i Nikole Radonjića instinktivnim i analitičkim pristupom vješto spajaju glatku geometrijsku formu sa amorfnim reljefnim površinama. Skulptorske predispozicije kao specifični sistemi likovnih oblika arhajski zbijenih volumena, procjepa i šupljina unutar intimnih konotacija i unutrašnjih monologa čine da ulazimo u „raskriljeni prostor skulpture“. Segmenti kojima sublimiraju formu mogu biti istovremeno svježi i vitalni kroz upotrebu tradicionalnih materijala. Povezanost čovjeka sa transcendentalnim izvorom prirode može dovesti ne samo do spoznaje istine, već do unutrašnjeg mira i slobode. Kamen kao dio geografske i kulturološke prepoznatljivosti, kao intimna i zvučna matrica, najviše je korišćen medij: pažljivo je izabran iz prirode i često ga ostavljaju tako da izražava svoju bit. Kamen, izabran zbog njegove osobenosti, oblika i boje, uz poštovanje njegovih fizičkih i morfoloških osobenosti, intervencijama pretvaraju u monolitna djela. Slovo, vinjete, ornament, leteći objekti urađeni u metalu i figure u drvetu – zajedno čine koherentnu cjelinu. Direktnošću izraza, silovitošću obrisa i površina stvaraju kompaktno jedinstvo.

Dino Karailo, Genetički inženjering, ulje na platnu, 162x130cm, 2005



Interaktivni pristup i eksperimentisanje s materijalima, *upotrebom svjesnog i kontrolisanog jezika* (Oliva), radovi Ilije Branka Burića, Pera Nikčevića, Radovana Grujića i Nataše Đurović, izvedeni su linijem kao primarnim sidrištem, različito su materijalizovani i realizovani na različitim podlogama, bez zajedničkih elemenata i formalizacije.

U skladu sa etičkim vrijednostima, kao refleksija u angažovanom obliku globalnog kulturnog pejzaža, u djelu Lazara Pejovića dešifrujemo nemire našeg doba – kako da se zaštitimo od prekomjernosti kojom obiluje globalni ambijent i spasimo od nas samih. Mirko Toljić i Olivija Ivanović-Strugar, svjetlosnim kontrastima crnog i bijelog, rezbarenjem papira istražuju grafičke procese, kroz metaforičke konotacije dodatno pojačavaju višeznačnost. Subjektivacija fragmentarnog kao skrivenog jezgra, unutrašnjim specifičnostima na različite načine, između etičkog i estetičkog, ličnog i kolektivnog, spajaju sećanje s novom poetikom.

TEHNOSTRUKTURE

TEHNOLOGIJA & ARHITEKTURA

Vuk Vuković, kustos

Andrea Pajković, arhitektica

*Tehnologija je nova Priroda.*¹

(Silver Lotringer)

Savremenu tehnologiju prije svega prepoznavamo i time postavljamo na dva nivoa: biopolitički inženjering (vještačka inteligencija) i regulacija realnosti (stvarnost je sistem koji zavisi od softvera i hardvera), dok je arhitektura sve više afirmacija kapitalizma kao vrhovnog Označitelja „*opisa bez mesta*“² (Volas Stivens), budući da egzistiramo u mreži, mentalnom konstruktu koji je sav sazdan od signala i konekcije. Ono što držimo bitnim jeste da nema pogleda (percepcije i znanja) na tehnologiju koji

Tako Milovan Novaković na statici betonskih ploča (*Betonski radovi: sklop #2, za Seru i Rabinoviča*) ostavlja linije/nabore/talase, samu površ čineći ustalasalom, što ostvaruje i te kako vidnu komunikaciju sa radom Ane Aleksić (*Disperzija 1*), koja prostor prevodi u „digitalne prelive“, u razlivanje forme i oblika, u materiju bez gustine koja se doslovno *topi*, za razliku, opet, od Tijane Mrvošević (rad *Hromatske misli*), koja prostoru prilazi prvenstveno kao shematizovanoj konstrukciji, kao izuzetno stabilnoj arhitektonici koja koloritom izvlači na vidjelo njene „čvorne“ tačke geometrijskog (u)vezivanja, što je s onu stranu, na primjer, rada Bojane Petrović *Eho*, koji je – *bestjelesnost objekta glasa*, ono što se kroz prostor zvukovno prolama, a što umjetnica oslikava veoma afektivnim potezima u kojima centrifugalno

uveliko već nije – tehnoficiran, teleshematizovan, kao što je iskustvo o prostoru sažeto u arhitekturi kao izrazu oblikovane ospoljenosti koja je poprimila formu. Mladi crnogorski umjetnici koje smo izabrali u kontekstu teme *Uticao tehnologije + arhitektura* prvenstveno se bave problematikom prostora usled tehnocentrizma. Bez ostatka, njih interesuju – *taktilno i čulno*, sâmo prisustvo u svijetu kojem je drugo ime otvorenost, tako da bismo mogli, na tragu dosad rečenog, dodati da se oni mahom zanimaju za *postfenomenološko opipavanje teksture* prostora koji se preinačava u dematerijalnu virtuelnost, povučenost u mrežu, signal i protok, u, dakle, jedno – pomicanje prostora sa kojim i arhitektura postaje artifcijelno zdanje „treperavog traga“.



crni nanosi djeluje haotizovano, vibrantno, zaista čulno i distorzivno na bijeloj pozadini poništenog prostora koji se stabilizuje u dvije skulpture. Ovdje opet nastojimo napraviti *link* sa skulpturom *Light-ness* Dušice Ivetić, koja se u umjetničkom radu bavi proučavanjem digitalne vizuelizacije i njene fizičke manifestacije – *data*-skulptura. Dakle, u pitanju je direktno transponovanje podataka iz virtuelnog u materijalni oblik, metamorfoza koja nastaje na osnovama bestjelesnih bitova s jedne i hardvera s druge strane. Prikupljeni podaci baziraju se na samomonitoringu biosignala – EEG, njegovim, dakle, različitim frekvencijama i manifestacijama, a sve u zavisnosti od mentalnog stanja i radnje koja se obavlja. Apstraktni kognitivni procesi transponovani su u trodimenzionalne forme. Ovom tehnobiološkom spletu koji isporučuje „necenzurisani“ mentalno-organski podatak kao *konkurenciju* postavljamo rad Siniše Radulovića, koji pravi jednu seriju u kojoj vidimo postindustrijski pejzaž fabrike sa mrtvim mašinama, plus – čeličnu mrežu i epizodu u kojoj, u noćnom ambijentu, po praznom parkingu korača (okrenut leđima, što je dodatna simbolika) usamljeni čovjek, čime se stvara utisak egzistencijalne (od)bačenosti, rekli bismo u prepletu tehnologije i arhitekture iz kojeg se rađa – *tehnostuktura postsavremenog svijeta*, tog horizonta na kojem Mreža ocrtava i istačkava arhitekturu tehnoloških saodnosa, dakle – prenosa i komunikacije *slikom*, koja je, suštinski, sve više logofobična, iz čega i proizilazi ovaj društveni muk i alijenacija koja ne prepoznaje nemogućnost ili ontološku okrnjenost života bez stvarnog prisustva Drugog kao univerzuma *za i po sebi*. Navodimo ovdje šta kaže finski arhitekta Juhani Pallasmaa: „Sve više osjećaj alijenacije, odvojenosti i samoće u današnjem tehnološkom svijetu, na primjer, može se povezati sa određenom patologijom čula.“³ Tehnologija je prerasla u *digitalnu deltu*, opamećenu ontologiju koja se upravlja prema dosad obrađenom podatku koji imamo o životu u smislu pojma *Vitalia* i, tim prije, njen projekat za cilj ima jedan preobražaj (metamorfozu uz pomoć Mreže) u kojem će *tijelo postati njenom formom*, a biologija trenutnom bazom informacija iz kojih može izvući saznanje o „prvom uslovu“ ili uopšte mogućnosti saznanja. U martu ove godine u ljudski mozak ugrađen je prvi implantat (korporacija *Neuralink* je obećala novu eru) i zaista se sada mora reaktuelizovati ono što je Žil Delez istakao u knjizi *Šta je filozofija*⁴ decidno rekavši da je „budućnost filozofije u mozgu“. Još 2003. godine Jürgen Habermas je proglašen prevaziđenim misliocem, budući da je nastojao novoj nauci postaviti stare etičke pragove kako ne bi ugrozila (kao što uveliko jeste) osnovni oblik života koji kao ljudska vrsta poznajemo i upražnjavamo. Tako da *tehnologija jeste multi početak*, dat u eksperimentu za koji niko ne zna na šta će, naposljetku, izaći. Približimo stvari, fenomene i probleme i na ovaj način, uključujući da arhitektura u tehnologiji postaje mrežom komunikacije, zbog čega se sâm odnos prema komunikaciji znatno mijenja – ona više nije relacija kojoj se prisustvuje, nego ona koja se u digitalnom prostoru isporučuje. Ta *multiplicirana arhitektura* jeste nešto što bi se, slikovito govoreći, dalo nazvati „elektronski eho“, repeticija istog, dok je arhitektura autentičnost zahvaljujući kojoj



se raspoznaje jedno mjesto: sve arhitektonske građevine, od Partenona do ultrakapitalističkog Empire State Building-a ili kompleksa japanskih hramova Nikko, upravo su – *semantika svjetonazora* – kapitalističkog ili drvenotradicionalnog, postmodernog ili religioznog. Ako, dakle, tehnologija prolazi kroz sve – novu nauku, socijalizaciju, arhitekturu i prirodu, onda ostaje upitno u kojoj mjeri kao sveobjedinjujući program teži radikalnom izjednačavanju i, tim prije, teško da se može sagledati izvan onoga što podrazumijevamo pod upotrebnom zaista sumornog pojma *totalitarizam tehnologije*. Vrlo bitan primjer pronalazimo u arhitektonskom uređenju okoline koja se itekako mora voditi principom međuljudskih odnosa, socijalizacijom čovjeka koji je društveno biće; međutim, sa usponom takozvanih pametnih gradova (*smart city* ili: primjena širokog spektra elektroničkih i digitalnih tehnologija u zajednici, kao i korištenje informacijskih i komunikacijskih tehnologija za poboljšanje života i radnog okruženja unutar regije), spoljašnjost kao prostor zajednice opet se uvlači u „tehnološki mjehur“, u *interacting ekra-na*, opremljen je tako da svaki korisnik već biva umrežen i digitalno dislociran. Samo ovaj primjer dovoljan je da razumijemo kako tehnologija jeste apsorpcija svega: onoliko koliko se ona širi, toliko se svijet sužava (Makulan je to svojevremeno precizno nazvao projektom „globalnog sela“). Iz ovog ugla posmatrajući uticaj tehnologije u savremenom svijetu i kapitalističkom kontekstu, teško da možemo reći kako nije osjenčen opasnošću koju osjećamo (prije svega, zato što neskriveno pokazuje pretenziju na planetarno), utoliko više što je sveprisutan, što se dodiruje svakog segmenta i stvari, naprosto, ništa nije izvan tehnoficirane dimenzije u kojoj se odigrava aktuelnost, obilježena s jedne strane aleatornim zahvatom, s druge osjetnom artificijelnom alijenacijom. Strogo uzev, nema *drugog od tehnologije*; kao takva u potpunosti predstavlja sivu eminenciju savremenosti koja je uodnošena na samu sebe, sopstveni je referent, tačka ukrštanja i fragmentacije, rada pojma post – uz sufiks –,izam“, ono što prelazi s moderne na njen finalitet, okončanje, svršetak. Tu se začinje ontologija okončanja jer napredak tehnologije djeluje izvan čovjeka, utoliko više vještačka inteligencija, binarno razmišljanje, to su procesi uproštavanja mišljenja, uspon chatGPT-ja nudi gotov rezultat i time isključuje učenje (dakle, oplemenjenu osviješćenost), na udaru su prije svega humanističke nauke, generacije današnjice nemaju ili imaju vrlo slab, površan odnos sa prošlošću, dio su izgubljenog vremena koje futuristički sagledava ideju budućnosti kao tehnocentričnu povijest nakon kraja istorije.

1. Pol Virilio / Silver Lotringer, Čisti rat: dvadeset i pet godina kasnije, FMK, Beograd, 2012.
2. Volas Stivens, Beleške o vrhunskom delu, <https://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/57/247.pdf>
3. Juhani Pallasmaa, Oči kože, NVO, Atelje22, 2024.
4. Izdavač: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Naslov originala: Qu`est-ce que la philosophie? / Gilles Deleuze, Félix Guattari (1995).

Ana Aleksić, Disperzija 2, video, digitalna štampa na poliesteru, 2024

IT TAKES A PAINTING TO FEEL THIS BAD



Frustum – Numero 11: Komandant Logota, akril i UV print na platnu, čelični okvir, 246x274x4cm, 2024

*Tek iskupljenom čovečanstvu potpuno pripada njegova prošlost.
To znači: tek iskupljeno čovečanstvo može citirati svoju prošlost u svakom trenutku.
Svaki njegov proživljeni trenutak postaje citation a l'ordre du jour
– a taj dan je upravo dan poslednjeg suda.*

Walter Benjamin

Lastavica ili Velika Žanjica je kružno ostrvo smešteno na samom ulazu u Boku Kotorsku, prečnika svega 200 m, sa tvrđavom koja zauzima devedeset posto njegove površine. Tvrđava ima viševjekovnu istoriju tokom koje joj je namjena bila nekoliko puta mijenjana – kao utvrđenje za odbranu Austrougarske osnovao ju je 1853. godine general Lazar Mamula, po kojem tvrđava i ostrvo dobijaju kasniji naziv, a potom je služila kao zatvor tokom Prvog svjetskog rata i kao koncentracioni logor za vrijeme fašističke okupacije 1942–43, da bi, nakon decenija zapuštenosti, odlukom crnogorskog parlamenta 2015. godine, bila data na koncesiju na 49 godina švajcarsko-egipatskoj kompaniji koja je od nje načinila luksuzni hotel.

Na samom ulazu u tvrđavu i danas stoji natpis postavljen 1965. godine:

„Ni mrak, ni memla, ni glad, ni mučenja, ni zloglasni okupatorski sudovi, ni strijeljanja nisu slomili vjeru u pobjedu onih koji su ovdje tamnovali u dva svjetska rata. Preko hiljadu i pet stotina boraca i učesnika narodnooslobodilačke borbe iz svih krajeva naše zemlje u periodu od 1941. do 1943. doživjeli su u zatvorskim ćelijama ove tvrđave najstrašnije muke dokazujući kako se bori i mre za srećnu budućnost naših naroda – za socijalizam. Njihovo držanje pred neprijateljem na ovom ponosnom i tužnom ostrvu služice kao primjer borbe i žrtvovanja za slobodu i dobro svoje domovine. Narod Boke Kotorske.“

It Takes an Island to Feel This Good jeste izložba pet slika i jedne skulpture Darje Bajagić, umjetnice porijeklom iz Podgorice, odrasle u Egiptu a školovane u SAD, koja sada ponovo živi i radi u Crnoj Gori. Njen odnos prema sopstvenom heterogenom nasljeđu je dvojak – ona je uvijek sa obje strane nasljeđa – neko ko ga utiskuje u rad (čime ga preispituje, čuva i prenosi) i, sa druge strane, neko ko nikada do kraja ne pripada jednoj kulturi – vječiti stranac, posmatrač bez učestvovanja. Dvostruka pozicija autorku nagoni da svakoj seriji radova pristupa istraživački, da sagledava fenomen sa svih strana prije nego što ponudi sopstvenu interpretaciju. Tako je i sa temom koja je pred nama – o istoriji baštine i savremenom odnosu prema njoj govori ciklus slika nastao nakon autorkinog dvogodišnjeg istraživanja ostrva Mamula u crnogorskim arhivima i analize medijskog izvještavanja o njenoj savremenoj prenamjeni. Sâm naslov serije preuzet je iz reklame za novi luksuzni hotel, a ironično govori o odnosu prema slojevima istorije tvrđave koja je od zatvora i logora postala odmaralište. Darja Bajagić u svom promišljenom maniru predstavlja teme kao što su odnos prema kolektivnom sjećanju, istoriji i današnjici, slika nas samih sa svim mogućim, a prije svega nepoželjnim implikacijama tog odraza.

Specifičnost načina na koji Bajagić gradi sliku proizilazi iz njenog pristupa fenomenima. Istraživački odnos prema materiji kreće se iz analize sadržaja do slojevitosti forme. Dvostrukost i ambigvitet odlikuju njen postupak od samih početaka karijere; nemogućnost da se ikad do kraja iščitaju značenje i pozicija umjetnice za nju su dio umjetničke poruke, što doprinosi i samoj likovnosti radova. *Kompozicija u obliku trougla* primer je načina na koji predstava bez aktera i dalje radi na stvaranju atmosfere na nivou formalnog i svojevrsni je uvod u način na koji su likovni elementi tretirani u ostalim radovima. Iako je samoreferentna, ona proizvodi svojim likovnim kvalitetima – oblikom, tamnim bojama i ponajviše jedva uočljivim razlikama u nijansama – težnju da joj se pride bliže, da se o njoj više promisli, da se pronikne u skriveno značenje koje će se otkriti ako u nju gledamo dovoljno dugo i iz svih uglova. Slojevitost radova komplikuje i razumijevanje značenja: pored čisto formalnog, autorka dodaje još dva ikonografska sloja nudeći samo naznake za tumačenje.

Ono što znamo o slikama *Komandant, Zatvorenici (plavi), Mamula, Zatvorenici (crveni)* jeste da su na njima *xeroxi* iz crnogorskih arhiva. Na izložbi nemamo precizne podatke o tome ko je tačno prikazan, imamo samo informacije o njihovim vidljivim funkcijama: komandant, zatvorenici i sâm objekat tvrđave, za koju znamo da je mijenjala funkcije – što treći sloj, ikonički sloj značenja, ostavlja u potpunosti tumačenju posmatrača. Oslonjeni na prvi, formalni sloj, i drugi, ikonografski, posmatramo prikaze: broj 11, za koji znamo da je redni broj pod kojim je logor Mamula zaveden u fašističkoj administraciji, postaje okvir za posmatranje njegovog Komandanta; dvije fotografije ostrva sa tvrđavom spojene su u jedinstvenu cjelinu Crtom, koja ih ujedno i razdvaja i spaja, a koja je karakterističan znak za obilježavanje prisustva i odsustva u dokumentaciji o zatvorenicima; fotografije zatvorenika uokvirene su formama samih radova – jedna usklikom, druga pravougaonikom. Sve predstave tumačimo jedinstvom sa formalnim svojstvima rada; oblik i tekstura platna i ramova (materijalni sloj) integrisani su u značenje. Sirova platna koja nemaju originalno slikarsku namjenu, već praktičnu, ponekad i vojnu, zajedno sa čeličnim strukturama koje ih uokviruju, upućuju na brutalističku estetiku sirovine same; umjesto uljepšavanja svjedočimo potrebi da se asocijativnost materije utka u značenje djela. Oblik slike postaje znak, pa čak i simbol – on upućuje na ključ u kojem se predstava tumači, određuje ugao posmatranja. Fotografije korišćene uvećane i skenirane, ali u svom izvornom stanju, postavljene su u dijalog sa likovnim intervencijama – materijalima, znacima, oblicima, kompozicionim jukstapozicijama, nametnutim okvirima i, naposljetku, na jednom dijelu slike, slikarskim intervencijama umjetnice.

U prisustvu radova, već pri prvom susretu, atmosfera obuzima prostor u kojem su izložene, prostor između slika samih, kao i onaj unutar posmatrača. Nijanse crvene i boje rđe kombinovane sa sivom, te platnima tamnoplave boje, izazivaju osjećaj ozbiljnosti teme. Zrnaste strukture odštampanih uveličanih fotografija povremeno djeluju kao apstraktne kompozicije, a kod *Plavih zatvorenika* forme se miješaju do neprepoznatljivosti. Utisak neizvjesnosti rađa tenziju. Pri inicijalnom susretu naziremo teme radova: jasne asocijacije daju – rupe od metaka u čeličnom ramu, slika Komandanta, skulptura koja replicira okov sa fasade tvrđave i tačka na usklikniku, čija apstraktna mješavina materijala podsjeća na otvorenu ranu, te tako opskurna atmosfera i bez predznanja navodi na dalje istraživanje značenja uprkos dozi straha i tihe jeze.

Dominantna tema – odnos prema istorijskom nasljeđu i kolektivnom sjećanju – povlači sa sobom druge važne teme: odnos prema Zlu, uloga u njegovom opstanku, pitanja ljudske i političke odgovornosti prema drugima i prema sjećanju. Valter Benjamin zapaža: „Istorijski artikulisati prošlost ne znači spoznati je *kakva je, u stvari, bila*. To znači ovladati sećanjem onako kako blesne u trenutku opasnosti“¹. Darja Bajagić ne pretenduje da se upotrebom fotografija iz arhiva bavi pojmom svjedočanstva, ona upravo evocira ovaj trenutak opasnosti kao uvijek moguć. Slike pred nama nijesu sjećanja, to su umjetničke vizije koje koriste istorijske dokaze i podsjećaju na ono za šta mislimo da smo izbjegli. Susan Sontag kaže kako nema ničeg poput kolektivnog sjećanja, već ima samo individualnog sjećanja i kolektivne instrukcije.² Način na koji pamtimo u javnom diskursu istorijske događaje poput stradanja u fašističkim i nacističkim logorima i kako se odnosimo prema njima u velikoj mjeri je određen političkim i ideološkim odnosima moći. No koji god da se zločin pamti ili zaboravlja – princip je isti: „ovi zločinci nismo mi“. Istorija se desila u vakuumu datih okolnosti i aktera trenutka, a mi smo, sa dovoljne vremenske distance, njeni nevini svjedoci. Slike iz ove serije subvertiraju ovaj stav. Zločin se dešava uvijek i svuda.



detalj: Frustum – Numero 11: Komandant Logota



detalj: Frustum – Numero 11: Komandant Logota



Darja Bajagić

„Logor je prostor koji se otvara kada stanje izuzeća počinje da postaje pravilo“, zaključuje Đorđo Agamben; to je prostor gdje je zakon u cjelosti suspendovan.³ Logor je upisivanje samog golog života u poredak – „znak nemogućnosti sistema da funkcioniše a da se ne transformiše u smrtonosnu mašinu“. Implikacija njegovih definicija jeste da je logor utisnut u sâm poredak kao skrivena matrica politike u kojoj i dalje živimo i koju moramo naučiti da prepoznamo u svim njenim metamorfozama.⁴ Bodrijar u knjizi *Transparentnost Zla* iznosi ideju da je u društvu u kojem je nemoguće govoriti o Zlu – Zlo metamorfoziralo u viralnu i terorističku formu koja nas opsjeda. On postavlja pitanje: „Gdje je Zlo otišlo?“ i odgovara: „Svuda.“ I Agamben i Bodrijar odlaze od naivne slike svijeta, politike i društva, gdje postoje „žrtve“ i „agresori“, gdje polarizovani pogled na stvarnost sve nas dijeli na „nevine“ i „krive“ upozoravajući na zavodljivost Zla (Neprijatelja) i opasnost od pristupa sa distance, sa tačke moralne ispravnosti. Dok Agamben upozorava da ćemo sa neprijateljem čiju strukturu ne poznajemo prije ili kasnije početi da se identifikujemo, Bodrijar kaže da se protiv Zla mora boriti jednako – Zlom. Ako izgubimo vezu sa Zlom, ako prestanemo sa njim da se identifikujemo, za nas postoje dvije mogućnosti – da bez imuniteta umiremo na najmanji dodir sa svijetom ili da počnemo da ga nesvjesno reprodukujemo.

Bajagić poziva na preispitivanje licemjerja u otklonu od Zla i zločinā, bilo savremenih, bilo istorijskih. Nejasna pozicija subjekta u suočavanju sa onim što se desilo (jer je bilo dozvoljeno da se desi) poziva na odgovornost. Nema nevinih posmatrača. Slike bude isprva bude jezu i strah, ali potom i bijes, bol i stid. Ako smo i dalje sebe uspjeli da održimo kao moralnog posmatrača, bijes je usmjeren na istorijskog neprijatelja – fašizam, i njegov savremeni ekvivalent – zaborav. Iz bijesa i patnje postavljamo pitanja: kako su takva varvarstva počinjena u 20. vijeku? Ili: kako takve zločine čovjek može da učini čovjeku? Pomenuta dva filozofa ističu licemjerje i naivnost ovakvih pitanja – Agamben rekavši da je pitanje koje treba postaviti zapravo „koje su pravne procedure i dispozitivi moći to omogućili“, a Bodrijar naglašavajući da „varvarstva“ nijesu nekakve iracionalne epizode čovječanstva, već nešto što je u potpunosti u skladu sa društvenim težnjama skoka u ambis. Ako se okanemo licemjerja, dolazimo do tri opcije – patnja, stid i strah, gdje nas stid, bez obzira na poriv, tjera da gledamo i suočimo se, da prihvatimo odgovornost, a strah dozvoljava okretanje glave pred hororima i podstiče distancu sebe i Drugog. Posmatrač takođe uvijek može da se i adaptira. Naviknuti smo da se branimo od uznemirujućeg, da okrećemo glavu od onog što znamo da se dešava i da je užasno. Sa druge strane, ljudi i dalje imaju potrebu da tuguju, budući da je patos kao narativ dublje ukorijenjen u diskursu i da ima iscjeliteljski efekat. Govoreći o gledanju horora i patosa u prikazima stradanja, Sontag piše: „Sve dok osećamo empatiju za patnju drugih, nismo saučesnici u izazivanju patnje.“ „Ko ima stomak da gleda – potvrđuje da je patnja spektakl, predviđen za gledanje – što implicira njenu nužnost: ne, patnja ne može biti zaustavljena.“ Ona je strašna činjenica, sastavni dio života, ali ne dešava se meni. Tu prestaje naša odgovornost, ali i strah – patnja koja se dešava nekom drugom, fizički i istorijski udaljena je, nije prijetnja. Kad smo završili plakanje za hororima svijeta, možemo da nastavimo svoj pravedni život, iskupljeni svojom patnjom za druge. „Ona se meni ne dešava jer ja nisam zaslužila, ja sam dobra.“

Sa jezivim je drugačije. Jezivo ne dozvoljava iscjeljenje, ono poziva da budemo ili posmatrači ili kukavice koji okreću glavu u nemogućnosti da gledaju prizor. Ikonografija patnje prisutna je u radu Darje Bajagić od samog početka, međutim, patnja je uvijek praćena pitoresknim hororom. Zato su slike Darje Bajagić kao minsko polje. Bez uvida u to u koje ishode nas vode, one omogućavaju impulsivno kretanje u ma kojem pravcu, one pozivaju na strategiju, na samosvijest i promišljanje. Granice između nas i prikazanog, između stvarnosti i fikcije, između istorije i sadašnjice – nijesu jasne, zato bude strah da se Zlo uvlači i u realnost, da nas okružuje, da može već biti u nama a da mi ne možemo da ga prepoznamo. Đavo je dobio formu i ona je neizvjesnost i neznanje. „Šta ako sam Zla?“

Ambigvitet pozicije posmatrača koji slike izazivaju stvara anksioznost – pakao našeg vremena. Nemamo dovoljno informacija da znamo jesmo li na pravoj strani i – šta ako greškom budemo akteri na pogrešnoj? Ne možemo donijeti odluku jer nemamo aparat za slučaj da smo pogriješili, nemamo snage za krivicu ni hrabrosti za odgovornost. Nemamo unaprijed spremljene dokaze sopstvene nevinosti, niti mogućnost da dilemu razriješimo, stoga ostajemo ontološki paralisani u nemogućnosti da budemo bilo šta od ponuđenog – žrtve, agresori, posmatrači (saučesnici), nevinini posmatrači.

Pomislilo bi se da u temi poput pretvaranja bivšeg logora u luksuzni hotel nema prostora nijansiranom pogledu na fenomen, ali kod Darje Bajagić je ta siva zona upravo cilj umjetničkog rada. Korak koji ona čini je transgresija u koju se umjetnici ne upuštaju jer savremeno društvo diktira sve polarizovaniji pogled na stvarnost, u kojem postoji određena „prava strana istorije“, moralna ispravnost određenog stava koji se ne dovodi u pitanje. Stvarajući radove koji posmatrača dovode u pitanje zajedno sa pogledom na fenomen, Bajagić vraća umjetnosti funkciju poziva na odnos. Ona kolektivno sjećanje i lični odnos prema istoriji preko umjetnosti apstrahuje na metanivo, gdje je manje važno da li, gdje i kada se Zlo dogodilo; ona okreće ogledalo ka unutra – ko smo mi u tom Zločinu, koja osjećanja u nama to izaziva: to je ono što pojedinac neće zaboraviti u odnosu na podatak. Nova epistemologija nije intelektualna, ona je tjelesna i emotivna. Umjetnost prekida suđenje i poziva na gledanje u sebe i preispitivanje sopstvene pozicije, poziva na uključenje, na zastajanje radi promišljanja, na tišinu. Bajagić sofisticirano podsjeća na nijanse, na kompleksnost istorije, na našu ulogu u njenoj savremenosti, na nepostojanje moralne nevinosti. Prepoznavanjem Zla u nama, njegovim nijansiranjem kao kontinuuma umjesto kao „druge strane“, uvažavanjem njegove zavodljivosti – otvara se mogućnost njegovog sprečavanja. Tako možemo da „nasleđe ponovo preotmemo od konformizma koji namerava da njime ovlada“ .

1. Benjamin, Walter. Eseji. 1974. Nolit: Beograd, str. 80
2. Sontag, Susan. Regarding the Pain of Others. 2004. Penguin Books, p.74.
3. Ono važno što Agamben ističe o nastanku logora (i u campos concentraciones koje su Španci stvorili na Kubi 1896. i concentration camps u koje su Englezi strpali Bure početkom 20. v.) jeste da oni nastaju iz stanja izuzeća, u njegovom proširenju na čitavo civilno stanovništvo. (Agamben, 2020)
4. Agamben, Đorđo. Šta je logor? 2020. Beograd: FMK.
5. Baudrillard, Jean. Transparency of Evil. 1993. London: Verso, p.81.
6. Agamben (2020), ibid, 89.
7. Sontag, ibid.
8. Benjamin, ibid.



Ana Simon Zelenović

Threshold (Gigantomachy Concerning a Void),
akril, platno, betonski pigment u prahu, zemlja, farba,
UV print, čelični okvir, 274x137x4cm, 2024





detalj sa otvaranja izložbe, Dvorac Petrovića

izložba: **ERRÓ**

Svjedočanstvo jednog vijeka *Istorija u kolažima*

Kustoskinja Maša Vlaović

„Umjetnost ne treba da nam učini poznatim, domaćim one dimenzije čovjekovog bitisanja koje su nam dosada bile strane, već, naprotiv, da nam učini tuđim, da nam otuđuje ono što nam se čini najviše domaćim, najviše samo po sebi razumljivo, znači: da nas otrgne iz svakodnevnog ideološkog shvatanja sebe i svijeta.“

– Slavoj Žižek

Izložba „Svjedočanstvo jednog vijeka“, nastala kao plod saradnje Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore i Muzeja umjetnosti iz Reykjavika, predstavlja hronološki presjek stvaralaštva jednog od najznačajnijih savremenih umjetnika, islandskog umjetnika Erróa. Ova izložba oslikava decenije umjetničkog rada prožetog društveno angažovanim temama, u kojima umjetnik preispituje ključne aspekte modernog društva i kulture, s posebnim naglaskom na posljedice globalizacije, kapitalizma i dehumanizacije. Erróva karijera posebno je obilježena njegovom velikodušnom donacijom od 4000 umjetničkih djela gradu Reykjaviku, čime je postavio temelj kolekciji Muzeja umjetnosti u ovom islandskom glavnom gradu.

„Umjetnost ne treba da nam učini poznatim, domaćim one dimenzije čovjekovog bitisanja koje su nam dosada bile strane, već, naprotiv, da nam učini tuđim, da nam otuđuje ono što nam se čini najviše domaćim, najviše samo po sebi razumljivo, znači: da nas otrgne iz svakodnevnog ideološkog shvatanja sebe i svijeta.“

– Slavoj Žižek

Izložba „Svjedočanstvo jednog vijeka“, nastala kao plod saradnje Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore i Muzeja umjetnosti iz Reykjavika, predstavlja hronološki presjek stvaralaštva jednog od najznačajnijih savremenih umjetnika, islandskog umjetnika Erróa. Ova izložba oslikava decenije umjetničkog rada prožetog društveno angažovanim temama, u kojima umjetnik preispituje ključne aspekte modernog društva i kulture, s posebnim naglaskom na posljedice globalizacije, kapitalizma i dehumanizacije. Erróva karijera posebno je obilježena njegovom velikodušnom donacijom od 4000 umjetničkih djela gradu Reykjaviku, čime je postavio temelj kolekciji Muzeja umjetnosti u ovom islandskom glavnom gradu.

Erróovo stvaralaštvo duboko je ukorijenjeno u kritici savremenog društva, pri čemu ostaje dosljedan filozofskim stavovima i estetskim načelima koje je Valter Benjamin razmatrao u svom eseu „Umjetničko djelo u vijeku tehničke reprodukcije“. Umjetnik odgovara na izazove savremenog doba stvaranjem autentičnog narativa, koji zahtijeva aktivan odnos posmatrača prema njegovim djelima. U vremenu u kojem informacije brzo prolaze i još brže se zaboravljaju, Erró koristi umjetnost kao alat za suprotstavljanje pasivnosti i otuđenju.

Njegova djela, koja istražuju efekte medijske virtualizacije i digitalizacije života, otkrivaju sličnosti sa kritičkim stavovima Adorna i Horkhajmera izloženim u *Dijalektici prosvetiteljstva*. Kroz različite umjetničke forme – uključujući performans, video-radove, grafike, kolaže i javne intervencije – Erró postavlja ključna pitanja o ulozi umjetnosti u savremenom svijetu. Njegova poruka jasna je: umjetnost mora biti sredstvo društvene akcije i protivljenja društvenoj homogenizaciji.





detalj sa otvaranja izložbe, Dvorac Petrovića

Erró se posebno ističe svojim sposobnostima da kroz provokativne i često humoristične prikaze analizira fenomene potrošačkog društva i globalne kapitalističke strukture. Njegova djela ne samo da nude mogućnosti različitih interpretacija na osnovu ličnih iskustava posmatrača, već i preispituju ideje posthumanizma, granice između tehnologije i čovječanstva te izazove koji proizlaze iz sve intenzivnije integracije tehnologije u svakodnevni život.

Rej Kurcvajl, poznati futurista, u svom djelu „*The Age of Spiritual Machines*“ predviđa da će roboti u bliskoj budućnosti svojim umom i vještačkom inteligencijom nadmašiti ljudske tvorce, što otvara filozofska i etička pitanja o granicama humanosti i identiteta – teme koje Erró često istražuje.

Od ključne važnosti za razumijevanje Erróovog stvaralaštva jeste njegova posvećenost narativnim figuracijama i kolažima, koje je započeo razvijati još od svog boravka u Parizu 1958. godine. Njegovi radovi, u kojima se prepliću apstrakcija i elementi mašinske estetike, pružaju kritički osvrt na identitet u eri kiborgizacije. Njegova fascinacija meksičkim muralistima poput Dijega Rivere i Frida Kalo, s kojima se upoznao tokom studijskog boravka u Stockholmu, snažno je uticala na njegovu umjetnost, posebno na njegovu želju da svoja djela predstavi u javnim prostorima. Pored toga, njegova istraživanja ljudske anatomije, erotike i tehnologije ukazuju na kompleksne odnose između tijela i mašine u digitalnoj eri.

Jedan od njegovih najpoznatijih radova, *Radioaktivnost*, posvećen je kritici nuklearne opasnosti i sadrži reference na Roberta Openhajmera i nuklearne testove. Ovaj rad, kao i serija portreta iz 1967. godine, u kojoj su predstavljene javne ličnosti poput Betovena, Ezre Paunda i Čarlija Čaplina, reflektuje kontradiktornosti između idealizacije slavnih ličnosti i njihovih mračnih strana. Erróova umjetnost tako istražuje kako medijska manipulacija i industrijalizacija kulture oblikuju našu percepciju stvarnosti i identiteta.

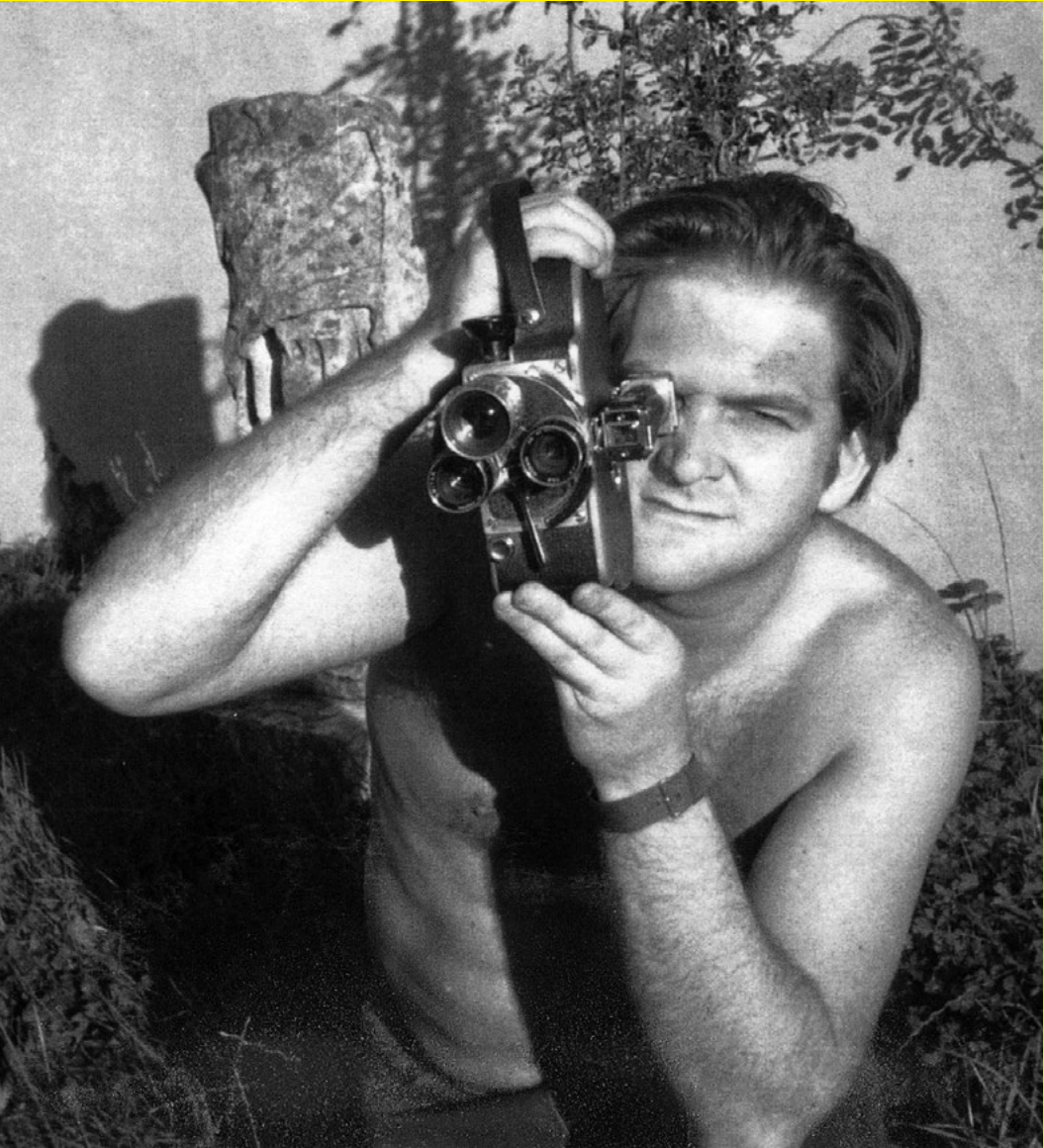


Njegov ulazak u pop-art u Njujorku 1963. godine obilježen je istraživanjem simbolike masovne kulture i kontrasta između evropske umjetničke tradicije i američkog stila života. Radovi poput *Facescape* i *Ekspresionisti* donose jedinstvene stripovske motive isprepletene s referencama na klasične umjetnike kao što su Boš, Rubens i Van Gog. Erró ovdje spaja elemente prošlosti s aktuelnim temama, transformišući ih u nove vizuelne narative.

Kritikujući strogu standardizaciju informacija i medijske klišee, Erró kroz svoja djela poziva na aktivno promišljanje i potragu za istinom. Njegova upotreba humora i satire kao oružja protiv manipulacije medijima pokazuje koliko umjetnost može biti moćan alat za dekonstrukciju društvenih normi i kreiranje novih oblika izražavanja. Žan Bodrijar, čija su djela imala značajan uticaj na Erróa, u *Simulakrumima* i *simulaciji* ukazuje na zamagljivanje granica između stvarnog i simuliranog – ideja koju Erró provodi u svojim kolažima i instalacijama.

Njegova vizionarska umjetnost nastoji stvoriti bolje društvo, u kojem umjetnost ima ključnu korektivnu ulogu. Erró na ovaj način potvrđuje snagu umjetnosti da djeluje izvan granica konformizma, što nas podsjeća na riječi J.R.R. Tolkina: „*Hrabrost se nalazi na neočekivanim mjestima.*“

*predhodna strana:
Jahač duhova, gliceroftalna boja na platnu,
220x310cm, 1985



Erró During the shooting of his film Grimace, Cussay, Photo © Jean-Jacques Lebel

1. Vuksanović, Divna, Filozofija medija I: Ontologija – estetika – kritika, Čigoja Štampa, Beograd, 2007, str. 10.
2. Na studijskom boravku u Stokholmu upoznao se s djelima meksičkih slikara – Dijega Rivere, Frida Kalo i Tamaya. Njihovo stvaralaštvo podstaklo ga je da razmišlja i o svojim djelima u javnom prostoru, koji će kasnije postati značajan dio njegovog rada.
3. Rej Kurcvajl, The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence.
4. Đorđević, Jelena, Postkultura, Clio, Beograd, 2009, str. 175.
5. Početak njegovog stvaralaštva vezan je za 1942. godinu na Islandu. Usavršavajući se na evropskim fakultetima, upoznaje se s mnogim velikim umjetnicima i njihovim djelima. Posebno je izučavao ravske mozaike, koji su značajno uticali na njegovu posvećenost radu.
6. Bodrijar, Žan, Simulakrumi i simulacija, Novi Sad, Svetovi, 1991.

izložba: **AUSSTELLUNG!**
LAIBACH KUNST:
REVOLUCIJA JOŠ
TRAJE

Laibach u drugoj strani ogledala

Kustoskinja Natalija Đuranović

*detalj sa postavljanja izložbe Galerija MSUCG

Mnogo toga je skriveno pred našim pogledom
Fridrih Niče





U umjetnosti je uobičajeno favorizovanje sopstvenog modela izražavanja. Laibachovo multimedijско (multimedijalno), kompleksno i slojevito djelovanje nameće taj model pretpostavljajući ga drugima. Na taj način uspijeva da obuhvati širok spektar misli i opažanja koji prevazilaze lokalne i temporalne granice. Simboli iz vremena i prostora – nagomilana sjećanja u kolektivnom duhu omogućavaju da se razumiju kontinuitet i povezanost između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Autentični izraz, istovremeno duboko ukorijenjen u tradiciji i revolucionarno nov.

Prošlost, Trbovlje – memorija, utkana u njihovo djelovanje u okviru aktuelne situacije, skup okolnosti; fabrike, rudari, radnici, hartija, simboli iz vremena i prostora. Mnoga njihova djela pozajmljuju simbole i znakove iz prošlosti i ponovo ih prisvajaju i dekontekstualizuju. Dizajn, likovna umjetnost, kostimi i video kao važne komponente njihove estetike, simbolički kodovi (crni krst – Laibach simbol, interpretacije tog krsta, namjerno prepuštene bogatstvu mašte i asocijacija) i plakat koji je bio zabranjen – mogu da artikulišu misao i daju pojmovnu sliku. Slovenački pokret, definisan estetikom totalitarizma i propagande, kao i ironijom i subverzijom, od samog je nastanka sproveo svoj koncept, koristeći simbole, uniforme, vojnu ikonografiju u vizuelnim i muzičkim radovima. Njihova umjetnost je provokativna, podstiče na neke životne situacije koje posmatramo iz unekoliko drugačijih perspektiva, motiviše nas da više i bolje istražujemo. Daje nam moć nove percepcije i razumijevanja o uticaju i značenju tih simbola u današnjem kontekstu. Njihov koncept izraza je povezan (konektovan) sa društvom i vremenom koje kreira njihov stav i impuls stvaranja posredstvom kritike odnosno suprotnosti. Odbacivanje individualnosti i anonimnost članstva, kolektivitet, industrijska proizvodnja, totalitarizam, politički jezik, materijalizacija ideje na nivou mentalnog simbola, manipulacija, itd. – samo su neki od elemenata (odlika, oznaka).

Doprinos savremenoj umjetnosti je aktuelna kontroverza sveobuhvatne slike njihovog opusa koji se reflektovao na publiku – potvrđivanje i njena negacija odnosno supstitucija. Jedna od najpoznatijih teza u temelju filozofije Laibacha jeste ova: „Sva umjetnost podložna je političkoj manipulaciji, osim one koja govori jezikom iste manipulacije.“ Njihova estetika, zasnovana na slici i zvuku specifičnih vizuelnih stilova kao što su uniforme i monumentalne slike, pobuđuje emocije posmatraču, koji je u zamrznutom trenutku prepušten doživljaju.





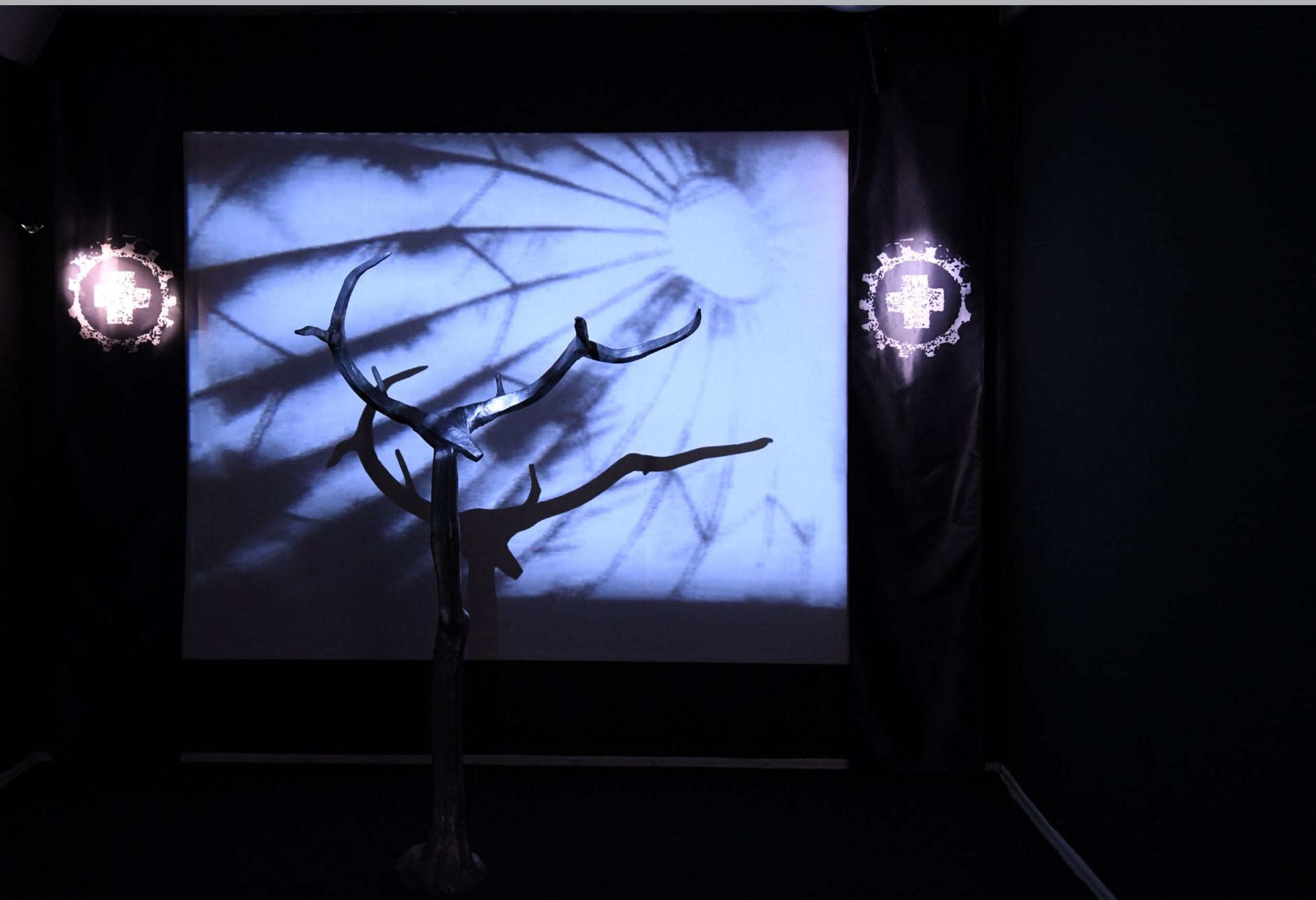
detalj sa otvaranja izložbe, Galerija MSUCG

Prošlost, ka sadašnjosti, uvodi posmatrača u aktivno sagledavanje, gdje se zvuk, projekcija slike, plakati – stapaju u jedan iskustveni doživljaj. Kako se radovi iz perspektive sadašnjosti (u povratnoj informaciji ka prošlosti) spoznaju ne samo spolja, opažanjem, već i iznutra - afektacijama i entelehijskim konceptom, sjedinjuju se u harmoničnoj cjelini – kontrapunktu. Bilo da slušamo njihovu muziku, bilo da posmatramo Laibach Kunst, usmjereni na vizuelni sadržaj - mi smo u trenutku izvan vremena, koji je vječan. U potrazi za novim načinima izražavanja koji bi najadekvatnije odgovarali vremenu u kojem živimo, istražuje kontinuum umjetnosti i traži savršeni univerzalni oblik. Fluidnost umjetničkog izraza omogućava im da istražuju prošlost i utiču na naše razumijevanje vremena videći ga - ne kao linearni koncept, već kao nešto što se može preoblikovati u različitim društvenim i kulturnim kontekstima. Spektakularan efekat umjetnosti sa holističkim imidžom, opsjednutost slikom, eklektičnim spajanjem naizgled nespojivih elemenata, koncertnim nastupima, izložbenim događajima, prostornim instalacijama, kontroverznim multimedijalnim predstavama, strategijom šoka i sugestivnog napada na čula – oblikuje jedinstveni ART, prepoznatljiv i autentičan, uznemirujući i estetski zadivljujući.

Laibach je veliki okean koji utapa u kolektivni duh. Možemo ga shvatiti kao apsolut, univerzalni simbol novog doba i esencijalni izraz univerzalne istine sadašnjeg vremena. Eklektičnim spajanjem naizgled nespojivih elemenata Laibach stvara umjetnička djela, univerzalne simbole savremenog trenutka. Definicija umjetnosti odnosno njenih shvatanja sasvim je sigurno vrlo iscrpna. To visoko mjesto umjetnosti, po Hegelovom mišljenju, proističe iz njenog vezivanja za istinu. Umjetnost je, kako smatra njemački mislilac, forma prikazivanja istine.¹⁰ Fenomen koji u ovom radu želimo razmotriti u relaciji s umjetnošću jeste *totalitarizam*, osobito u formi njemačkog nacizma. Totalitarizam takođe uspostavlja specifičan odnos prema istini. Na osnovu brojnih primjera vezanih za istorijsko iskustvo može se zaključiti da je riječ o sistemu društvenosti koji (iako ima pretenziju na istinu, jednu i jedinu, koja se ne smije dovoditi u pitanje) imanentno obiluje neistinama i manipulacijama. Zaoštrenije rečeno, taj poredak svoju moć zasniva upravo na neistinama i manipulaciji.



dio postavke izložbe, Galerija MSUCG: plakati



dio postavke izložbe, Galerija MSUCG: REVOLUCIJA JOŠTRAJE, instalacija

Mnogi filozofi su pisali o Laibachu i njihovom djelovanju. Slavoj Žižek kaže da je Laibachov plan iznijeti na vidjelo skrivene prestupe koji moraju biti skriveni kako bi se sistem mogao reprodukovati. Ideologija često ima negativno obilježje i označava iskrivljenu sliku stvarnosti, prilagođenu nečijim interesima i vrijednostima. Jedini način da se bude istinski subverzivan jeste da se sistem shvati ozbiljnije i da se razotkriju njegovi inherentni prestupi. Oni nijesu osporili sistem parodijom ili direktnom kritikom; njihov specifičan način provokacije obično se definiše kao Nad-identifikacija ili, kako sami kažu: umjetnost i totalitarizam se ne isključuju¹¹.

Izložba u Galeriji MSUCG-a, kombinacijom vizuelnih i auditivnih elemenata u procesu percepcije i interpretacije – predočava nam višeslojni repertoar njihovog stvaralaštva.. Postavka radova u Galeriji Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore, zgradi nekadašnjeg Leksikografskog zavoda – jednom od djela Svetlane Kane Radević, jedne od najistaknutijih arhitektica bivše Jugoslavije – usaglašena je s energijom i aurom prostora i oživljava atmosferu nekadašnjeg jugoslovenskog duha. Publika je „inicirana“ u način posmatranja svijeta iz nove perspektive, kombinacijom elemenata ironije i paradoksa.

1. S. Sadžalov, M. Mladenović, „Nacizam i umjetnost“, Pedagoški fakultet, Sombor, 2019, str1
2. Laibach kot Gesamtkunstwerk



izložba: ODJECI NESVRSTANIH: DAROV I UZVRAĆANJA – SAM DURANT

Kustoskinja: Natalija Vujošević

Razgovor: Sam Durant i Natalija Vujošević

N. – Hajde da započnemo naš razgovor crtanjem mape tvog puta do Podgorice. Povezali smo se kroz tvoje interesovanje i istraživanje istorije Pokreta nesvrstanih. Kako je počelo ovo istraživanje i kako si naišao na temu Pokreta nesvrstanih?

S.D: Slušao sam intervju sa istoričarem Vidžajem Prašadom u kojima je govorio o Pokretu nesvrstanih kada je njegova knjiga, *The Darker Nations: A People's History of the Third World*, objavljena 2007. godine. Knjiga je sagledala Pokret kroz perspektivu složene istorije dekolonizacije i globalne geopolitike. Zatim sam 2008. godine upoznao umjetnicu Anu Prvacki (sada moju suprugu), koja je rođena u Jugoslaviji. Shvatio sam da ne znam ništa o istočnoj Evropi, i kroz istraživanje istorije Balkana, stekao sam ličniji utisak o Pokretu nesvrstanih.



Bio si u SAD u svojim dvadesetim kada je „pala gvozdena zavjesa“ i počeo da zviždi „Vjetar promjena“. Da si u to vrijeme bio upoznat sa Pokretom nesvrstanih? Kao umjetniku koji istražuje istoriju, kako ti se danas čini taj trenutak i sve što je uslijedilo?

Ne, nijesam znao za Pokret nesvrstanih u periodu 1989-90, ali bih volio da jesam. U to vrijeme sam se fokusirao na pitanja društvenih klasa i radničkih pokreta u SAD, jer sam radio u građevinarstvu dugi niz godina, kako sam i došao u kontakt sa izradom skulptura. Tragične greške NATO bloka, finansijskih i poslovnih institucija danas su više nego očigledne. Već sredinom devedesetih sam bio svjestan situacije, jer su mnogi ekonomisti i ljudi iz zemalja koje su pretrpjele posljedice predvidjeli upravo ove ishode sa kojim trenutno živimo. Svako sa pola mozga je mogao da uvidi da će neoliberalne šeme ultra brze privatizacije i politike Svjetske banke, MMF-a i velikih finansijskih kompanija dovesti do katastrofe. Moglo je biti drugačije, mogao je postojati Maršalov plan za Istočnu Evropu i Rusiju. Ili su se zemlje NATO bloka i bivšeg Varšavskog pakta mogli sastati kako bi se definisao najbolji put za budućnost, sa Pokretom nesvrstanih kao modelom državne saradnje i uzajamne pomoći. I taj model je ono što bih da iznesem u potrazi za alternativama - sada kada gotovo svi priznaju potpuni neuspjeh neoliberalizma.

Istorija igra značajnu ulogu u tvom radu, posebno oni aspekti koji nijesu zastupljeni u centralnom narativu. Šta te je privuklo proučavanju Pokreta nesvrstanih i šta te je motivisalo da uđeš podrobnije u ovo istraživanje?

Najveći dio mog rada se fokusira na istoriju SAD, građanska prava, radnički pokret i borbu za prava američkih urođenika. Tokom 2005. sam objavio knjigu o stvaralaštvu umjetnika Emorija Dagleasa, člana Crnih pantera (Black Panther). Njegovi radovi su se bavili međunarodnim pokretima solidarnosti, Panfričkim pokretom, solidarnošću sa borbama širom svijeta, u Čileu, Kubi, Kini i, naravno, Vijetnamu. Sve navedeno me je motivisalo da proširim spektar interesovanja na međunarodni plan, a posebno u smislu Pokreta nesvrstanih jer je Evropu, u obliku Jugoslavije, Kipra i Malte, svrstao u nehijerarhijsku strukturu novih nezavisnih zemalja Trećeg svijeta.

Tvoje istraživanje o Pokretu nesvrstanih dovelo te je i do dužbine nekadašnje Galerije umjetnosti nesvrstanih zemalja „Iosip Broz Tito“. Na izložbi predlažeš ovo da ta lokacija i znanje sadržano u njoj bude polazna tačka za kolektivno zamišljanje alternativnih svjetova. Šta vidiš u idejama koje nudi Pokret nesvrstanih, i u zbirci koju imamo u Podgorici, a koje bi mogle doprinijeti izlječenju oboljelog svijeta?

Takođe mi se sviđa činjenica da umjetnička zbirka Nesvrstanih pokazuje da su nam potrebni ljepota i poezija, kao i socijalna i ekonomska sigurnost. Hljeba i ruža! To je konkretan primjer važnosti umjetnosti u izgradnji cvjetajućeg društva. Razgledanje radova, razgovori sa sa tobom i kustosima, ispitivanje pozadine radova je bilo veoma zanimljivo iskustvo. Zaista fascinantno. I slučajno se u zbirci nalazi slika mog tasta Milenka Prvackog. Bilo je veoma dirljivo kada sam naišao na njegov rad!

Čini se da je u protekloj deceniji značajan dio savremene umjetnosti pomjerio fokus prema arhivima i istoriji, odstupajući od „proročke“ uloge. Kako danas vidiš ulogu umjetnosti u proizvodnji znanja i značenja?

Zanimljivo pitanje! Moji pogledi na ulogu umjetnosti u društvu evoluirali su tokom godina. Trenutno mislim da je teorija estetike Herberta Markuzea najrealnija. Uopšteno govoreći, njegov koncept podrazumijeva da dobra ili velika umjetnost može prikazati svijet onakvim kakav on zaista jeste, tako što poznato čini nekako čudnim ili drugačijim. U idealnom scenariju, ovakav pristup bi nam pomogao da vidimo šta se, zapravo, krije iza ideološkog paravana statusa kvo, ili onoga što bi se moglo nazvati svakodnevnom stvarnošću. U popularnoj kulturi, paralela umjetnosti bi bila „crvena pilula“. Umjesto očekivanja da umjetnost ima moć da utiče na društvene ili političke promjene, ja smatram da ima potencijal da utiče na pojedince koji bi potom mogli biti dio društvenog ili političkog pokreta ka manje represivnoj stvarnosti.



soba za čitanje, Galerija MSUCG, oktobar 2024

Možeš li nam približiti proces koji je prethodio izradi ovog rada, modela Petrovićevog parka, ideju i realizaciju?

Kada sam prilikom prethodnih posjeta obilazio kolekciju, oduševile su me skulpture u parku Petrović, poput „Porodice“ Bernarda Matemere. Park je veoma lijep i čini se da ga koriste različiti ljudi, naročito tinejdžeri iz obližnjih škola. U mom prethodnom projektu koristio sam modele parkova u nesvrstanim zemljama, a dok smo ti i ja razgovarali o projektu, pojavila se ideja da ljudi sami prave svoje skulpture. Kasnije, kada sam se vratio u svoj studio, prikupili smo satelitske snimke Petrovićevog parka kako bismo započeli proces izrade modela. Model parka nije potpuno precizan, ali prikazuje spoljne dimenzije, zgrade i većinu staza i drveća. Pošto je razmjera 1 prema 100, kada bismo napravili model u jednom komadu, bio bi veoma veliki. Zato sam odlučio da ga podijelim na četiri kvadranta kako bi mogao da stane u galerijski prostor. Nije važno da li posjetioci mogu tačno da shvate kako se dijelovi uklapaju, jer to nije presudno. Na kraju, u većem prostoru, sva četiri dijela mogu biti spojena, pa će biti lakše identifikovati gdje se šta nalazi.

Tvoj rad se u velikoj mjeri bavi otkrivanjem svijeta kakav on (zaista) jeste; takođe se čini da je svojevrсни dnevnik tvog učenja i zapažanja, u kojem podvlačiš, citiraš i ističeš detalje koji bi mogli biti značajni kao podsjetnici na zamagljenu etiku, ili putokazi ka nadi. U ciklusu koji se bavi Pokretom nesvrstanih, međutim, otvaraš proces ka kolektivnom, proceduralnom i ka razmjeni kroz inspiraciju. Mođeš li mi reći nešto o ovoj komponenti kolektivnog rada i dijeljenja?

Simboličkim aktom izrade maketa skulptura i spomenika za Park Petrović i Pokret nesvrstanih, pozivam posjetioce da se igraju, da zamisle nešto što još ne postoji. Iako takav gest može izgledati beznačajno, proces ima potencijala da podstakne razmišljanje o budućnosti kao nečemu otvoreni-jem nego što je zamišljamo. Pejzažni model je refleksija stvarnog parka, ali kao umanjena maketa taj park biva predstavljen na sasvim drugačiji način. Posmatrač odjednom ima drugačiji odnos prema nečemu što čini svakodnevnicu. Kada modelu doda sopstvenu kreaciju, mijenja stvarnost; u početku samo simbolično, ali istovremeno stvara prostor za nešto veće.

U ovom radu pozivaš publiku da ti se pridruži i da se angažuje kroz direktno učešće. Kako bi, po tvom mišljenju, izgledala idealna budućnost ovog rada i procesa?

Imajući u vidu da rad sada pripada zbirci u Podgorici, svaki put kada bude izložen, biće iznova aktiviran i otvoren za gledaoce da maštaju i stvaraju. Nadam se da može putovati i na druge izložbe, gdje bi bio viđen u novom kontekstu. Možda se može izlagati u nekim od zemalja koje su bile začetnice Pokreta nesvrstanih kao što su Egipat, Indija, Gana, Indonezija, itd. Posjetioci koji naprave svoje skulpture se mogu odlučiti da dodaju svoja imena radu, da budu predstavljeni kao sustvaraoci djela. Nadam se da će nastaviti da raste i evoluirati kako sve više ljudi bude dodavalo svoje radove.



Sam Durant i Natalija Vujošević, Galerija MSUCG, oktobar 2024

izložba: **PRVOROĐENA**
— ŠEJLA KAMERIĆ

Kustoskinja Milica Bezmarević



Sorrow, fotografija u boji, lightbox, 140x106x20cm, 2005

Prvi put sa Šejlom Kamerić razgovarala sam u jesen 2021. godine, u jeku pandemije. Tada sam je pozvala da organizujemo njenu samostalnu izložbu u Centru savremene umjetnosti u Podgorici za proljeće 2023. godine. Od tada se mnogo toga promijenilo – izbijali su novi ratovi, pandemija je prestala, Centar je postao Muzej savremene umjetnosti Crne Gore, a izložba je pomjerena za jesen 2024. godine.

Razgovor sa Šejlom u vezi sa izložbom tekao je lako i spontano. Naš prvi susret dogodio se na njenoj izložbi u Eugster Galeriji u aprilu 2022. u Beogradu, gdje sam vidjela njene najnovije radove iz ciklusa *Mother is a Bitch* – tri serije autoportreta. Upravo ti rado-vi bili su polazište za koncipiranje izložbe u Podgorici.

Naš sljedeći susret bio je u Podgorici, gdje smo zajedno obišle galerijske prostore – Dvorac Petrovića, Perjanički dom, Botanič-ku baštu. Tokom tih dana razgovarale smo o stvarima koje nas povezuju, sličnostima naših podneblja i ličnim utiscima pod uti-cajem društvenih, ekonomskih i porodičnih okolnosti. Pozicija žene u našim sredinama bila je glavna tema naših promišljanja o izložbi koju smo sklapale. Dotakle smo se i zabrinjavajuće situaci-je vezane za crnogorsku statistiku selektivnih abortusa, koje je postalo važno društveno pitanje.

Ovi razgovori otvorili su temu naših intimnih prostora i društ-venih konteksta, koji se prirodno povezuju s Šejlinim radovima o identitetu i ženstvenosti. Šejla je predložila naziv izložbe *First-born/Prvorođena*, inspirisan i njenom saradnjom sa Feminis-tičkim festivalom u Skoplju. Potreba i želja za povezivanjem kroz umjetnost postala je okosnica ove izložbe i monografije koja je prati. Naziv izložbe povezuje sve te elemente u cjelinu.

Prolazeći kroz mnoge izazove prilikom pripreme ove izložbe, za-jednički osjećaj neizvjesnosti doveo nas je do dubljih razgovora o nesigurnosti, jedinstvu i saosjećanju u turbulentnim vremenima. Umjesto kustoskog teksta, u ovoj publikaciji objavljujemo razgov-or iz Šejline monografije *Mother is a Bitch (Majka je kučka)*, objavl-jene u septembru 2023. godine. U septembru 2024. godine otvara-mo izložbu Šejle Kamberić u Podgorici.







Torso II (Mother is a Bitch), fotografija, UV print, 200x300x3cm, 2022

Razgovor između Šejle Kamerić i kustoskinje Milice Bezmarević povodom izložbe umjetnice *Firstborn* u Muzeju savremene umjetnosti Crne Gore objavljen u monografiji *Mother is a Bitch* Šejle Kamerić.

ŠK Jedina stvar koja je sigurna jeste sama nesigurnost. Tu gdje smo rođene i u našem maternjem jeziku riječ nesigurnost se veoma često koristi umjesto riječi neizvjesnost. To izjednačavanje ukazuje na to da je jedino izvjesno da sigurnost ne postoji. U apsolutnoj neizvjesnosti, sigurnost se zahtijeva kroz kategorije kao što su rod, ali i mjesto rođenja, jezik, nacija, boja kože, klasa. No, suočene sa stvarnošću, ove kategorije garantuju isključivo dodatnu nesigurnost. Da li nas nesigurnost povezuje? Da li veze koje pravimo, a koje prevazilaze kategorije, garantuju sigurnost?

MB Dok pokušavam napisati odgovor na neko od tvojih pitanja, dešavaju se događaji, tu, oko nas, u prostorima koji nas okružuju, u prostoru u kojem smo rođene, koji toliko nadražuju taj osjećaj nesigurnosti i neizvjesnosti o kojem govoriš, da postaje nemoguće disati¹. Da, čini mi se da nas nesigurnost povezuje, tačnije da nas to suočavanje sa nesigurnošću upućuje na veze sa drugima, osobama ili zajednicama, a koji se identifikuju sa sličnim iskustvima. S druge strane, ne vjerujem da je u tako građenim vezama uopšte moguće do kraja postići taj željeni osjećaj sigurnosti, upravo iz razloga njihovih konzistencija, u kojima očekujemo razumijevanje, zajedništvo, jedinstvo... Da li se sigurnost o kojoj govorimo zapravo definiše unutar nekih konvencija, socijalnih, individualnih, za koje opet ne vjerujem da mogu garantovati neku istinsku solidarnost. Kada govorim o solidarnosti, instiktivno, razmišljam o ženskoj solidarnosti. Da li su te kategorije „sestrinstva” već uveliko prevaziđene?

U Crnoj Gori već decenijama postoji jedan tradicionalni mit o neprikosnovenoj vrijednosti muškog potomka u porodici, koji treba da naslijedi i produži porodičnu lozu. Taj retrogradni narativ jednog zaostalog dijela društva jednako živi i danas, pa Crna Gora trenutno prednjači u negativnoj statistici nasilno prekinutih trudnoća u kojima se očekuje žensko dijete. Na takav čin bespogovorno se odlučuju upravo žene, buduće majke, iz razloga njihovog shvatanja dužnosti prema porodici, zajednici, tradiciji itd. Ne mogu ni da zamislim taj stravičan osjećaj nesigurnosti i neizvjesnosti koji se razvija u bićima tih žena pod kojim očekuju saznanje o polu djeteta koje nose, od kojeg dalje zavisi njegov život.

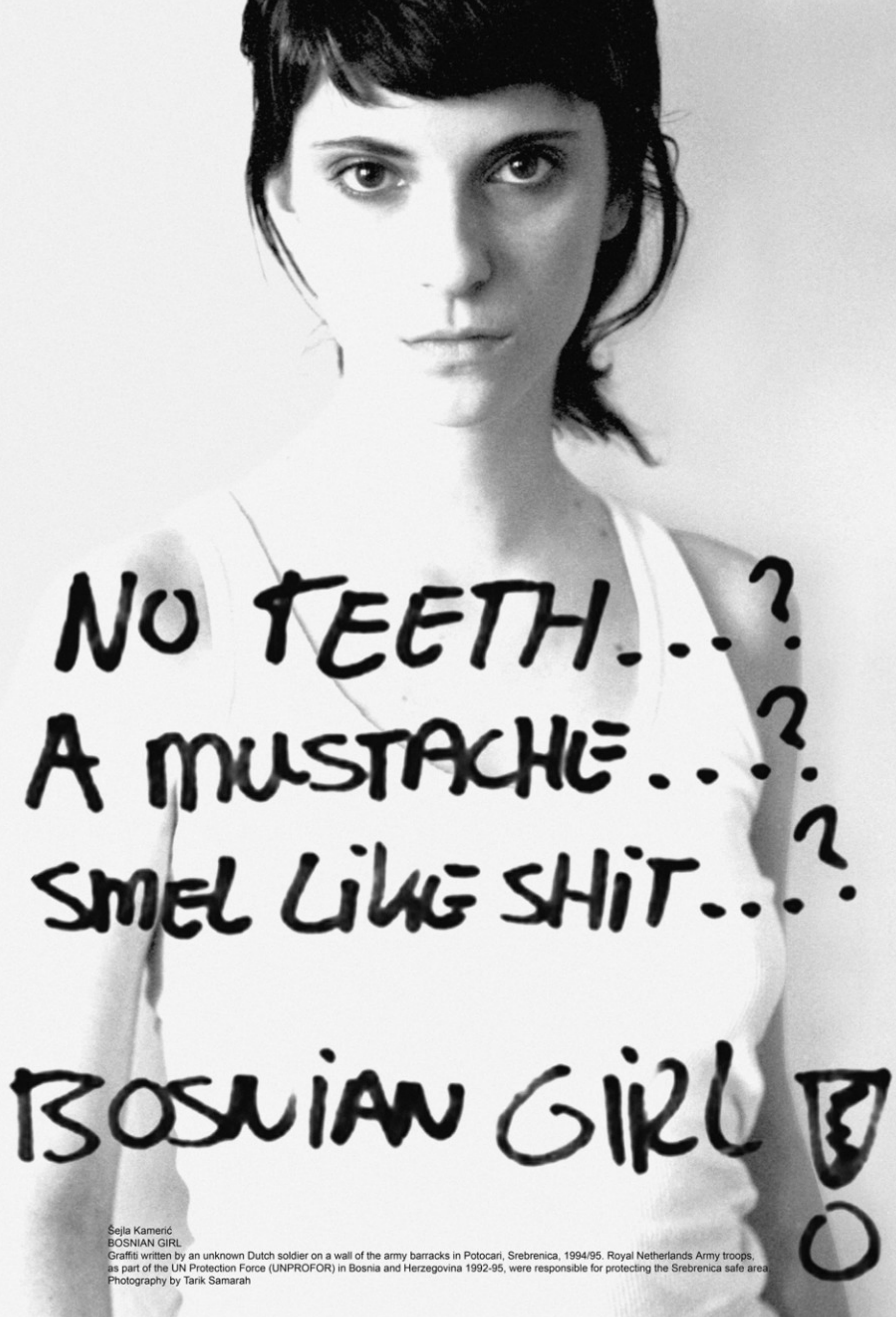
Dok smo se pripremale za tvoju izložbu, u Muzeju Savremene Umjetnosti Crne Gore u Podgorici, razgovarale smo o tome dugo, i odjednom se otvorio jedan prostor u kom se povezalo sve, tvoji prethodni radovi, ogromne

heklane mreže, Ružičnjak, aktovi iz ciklusa *Mother is a bitch...* Izložba *Firstborn (Prvorođena)* nastala je iz tog konteksta, iz tog jednog sižea koji se tiče ženskog pitanja ovdje, i svuda zapravo. Pada mi na pamet Lars von Trierv film *Breaking the waves*, ne mogu se sjetiti snažnije priče o ženskom žrtvovanju zarad nečijeg spasenja, ali kroz grijeh. Na koji način razmišljaš o tome, o žrtvovanju? Da li smo kao žene predodređene da se žrtvujemo, za porodicu, društvo, zajednicu, ili su to nametnuti okviri društvenih konvencija koje svaka od nas ponese kao dio rodnog naslijeđa?

ŠK Natjerane smo ali i naučene da se i klanjamo i poklanjamo. Nas poklanjaju. To je predodređenost sa kojom se nosimo i protiv koje se borimo. Rad *We come with a Bow* (2018) može biti odgovor na to pitanje. Na izložbi u Podgorici zamišljen je kao instalacija koja izlazi iz galerijskog prostora. Crvene trake mašni se spuštaju sa zida, pružaju po podu i prepliću bojeći cijeli prostor u crveno. Naposljetku trake izlaze kroz prozore i vijore se u parku ispred galerije. To je golema instalacija koja se razvila od jedne male mašne na ženskim dječijim gaćicama. U takvoj postavci individualno je postavljeno u kontekstu društvenih konvencija i politika koje se nameću ženama. Krvarenje je predodređenost. Ali šta je i koliki je teret te predodređenosti? Rod je identitet sa kojim dolazimo na ovaj svijet, on nije nužno ugodan ili lako prihvatljiv. Građenje identiteta je često prihvatanje nametnutog. Svjesno ili nesvjesno žene prihvataju nametnutu ulogu žrtve kao nešto predodređeno. Da bi se izborile sa tim prvo se moramo osvijestiti i zapravo izboriti same sa sobom i vlastitim majkama.

Uloga žene žrtve najčešće je naučeno i nasljeđeno “znanje” preneseno od njih. Rad napravljen za izložbu *Firstborn (Prvorođena)* a koji se zove *Majka me zove Sine, ne Sunce (My mother calls me SON, not SUN)* se bavi složenim odnosom majke i kćerke u tom kontekstu. Šta je to što se očekuje od kćerke? Koji je to ideal žrtve koji joj se nameće? Da li je to potpuna predaja i sve što se uz žrtvovanje vezuje... odricanje, darivanje, prinošenje, lišavanje, prolijevanje krvi, trpljenje, rađanje, izrabljivanje, podređivanje, ponižavanje, prostituiranje, razapinjanje, preobraćenje? Na poslijetku kćerka će biti nazvana – Sine - iz milja. To je nagrada i dokaz nedostižne, uzvišene pozicije. Sin je sunce, on je centar, kćerka je kćerka, ona samo služi i nikad neće biti sin. Ona će radati ali neće produžiti lozu, ona će se brinuti ali neće biti zaštitnica, žrtvovaće se ali neće biti heroj. Njena žrtva zapravo ne može biti nagrađena, nema ničeg uzvišenog u njenom žrtvovanju. To nije herojstvo koje se nagrađuje. U instalaciji *Majka me zove Sine, ne Sunce* se te veze materijalizuju kroz tanke svilene niti kojima su baloni vezani za kamen na kojem je ugravirana riječ SUN. Baloni se u trajanju izložbe ispušu padajući na tlo, zlatne niti i dalje ih vezuju za kamen koji nepomično stoji.





Šejla Kamerić
BOSNIAN GIRL

Graffiti written by an unknown Dutch soldier on a wall of the army barracks in Potocari, Srebrenica, 1994/95. Royal Netherlands Army troops, as part of the UN Protection Force (UNPROFOR) in Bosnia and Herzegovina 1992-95, were responsible for protecting the Srebrenica safe area. Photography by Tarik Samarah

Kada razgovaramo o žrtvama govorimo uvijek i o počiniocima. Pitanje odgovornosti i krivice je nezaobilazno, jer odbacivanjem pozicije žrtve ne briše se zločin, ne spira se krivica, ne amnestiraju se počinioci.

MB Tvoj rad *Bosnian Girl* je nesumnjivo ikonička slika rata u Bosni, cijelog jednog užasa koji se desio na prostoru bivše Jugoslavije devedestih. Prvi put nakon toliko godina od genocida u Srebrenici, taj rad je otkupljen i sada je dio umjetničke kolekcije Muzeja savremene umjetnosti u Podgorici, i smatram da je to izuzetno važno. Jer kao što si rekla, kada govorimo o žrtvama, uvijek govorimo i o počiniocima. Suočavanje svakog od nas sa takvim stvarima može biti bolan i naporan proces, ali bez njega nema iscjeljenja, nema oporavka. Kolektivno, na nivou zajednice, jednako je važno to pitanje odgovornosti, prihvatanja krivice, razumijevanja i saosjećanja sa žrtvama. *Bosnian Girl* kao rad, sam za sebe, arteficijski artikuliše čitave slojeve najdubljih utisaka, iskustava i trauma, jednog preteškog bremena ratnog stradanja koje nadilazi tvoje, sasvim lične memorije. Ovo pišem pod utiskom onoga što si mi ispričala, a to je nešto o čemu jako rijetko javno govoriš. Tokom rata bila si izložena seksualnom napadu od strane UN oficira, bila si bukvalno satjerana uz zid, uspjela si da se fizički odbraniš i pobje-neš. U drugoj situaciji morala si iskočiti iz auta u pokretu u kojem si bile oteta da bi bila silovana i vjerovatno ubijena. Razumijem tvoje ćutanje o tome tokom svih ovih godina do sad kao nešto sasvim intimno i krajnje lično. Ipak, pitam se, da li si, čak i kao žrtva, imala neku vrstu predrasude? Da li si mislila da je nedostatno govoriti o tome jer su neke druge žene na kraju stvarno bile i silovane i otete i ubijene?

ŠK Upravo je to ono radi čega nisam govorila o sebi i svom iskustvu. Ali zapravo ja nisam šutila, moja svjedočenja su moji radovi. Govorim o sebi ali ne samo o sebi. Jer nikad nisam željela da govorim samo o sebi. Nema ničeg posebnog kada govorimo o nasilju i predrasudama. Svi smo tu zajedno, osjećaji su isti, svi smo žrtve i svi možemo da budemo i počinioci. Mi stvaramo ovaj okrutni svijet. Prava pitanja su: Šta učimo iz nasilja? Mogu li ljudi da se promijene? I da budu manje okrutni? Možemo li uspjeti da ne ponavljamo iste greške? Kakvo društvo želimo da izgradimo? Naslov izložbe koju smo koncipirale je *Firstborn/ Prvorođena*. Govorila si o kontekstu rođenja u Crnoj Gori i o tome koliko smo duboko zatočeni u patrijahalnoj prošlosti. Naslov izložbe se odnosi na to, ali se takođe može sagledati i kao želja da se krene ispočetka - da se rodimo ponovo, da se rodimo kao prve ikad. Da se rodimo prve, rođene kao žene i krenemo u život bez traume i bola. Prvorođene, pametnije, plemenitije, bolje.

1. Upravo u danima dok vodimo ovaj razgovor, u Srbiji, u centru Beograda, desilo se masovno ubistvo u u osnovnoj školi (03.maj 2023.). Takođe, u ovom trenutku, rat u Ukrajini traje već više od godinu dana, dok u regionu neprestano rastu političke tenzije, dešavaju se nemiri sa KFOROM na Kosovu, NATO avioni lete iznad Bosne itd. Sve više je, dakle, svakodnevnih događaja koji naglašavaju globalnu i regionalnu političku i društvenu napetost, koja onespokojava i uznemiruje.

Bosnian Girl, crno-bijela fotografija sa tekstom, 2003

izložba:

UTKANI SVJETLOVI

KIKI SMITH

Kustoskinje:
Milica Bezmarević
Mirjana Dušić
Ljuba Jovićević

„Figuracija je nešto u šta sam upala greškom ili nenamjerno, kada sam bila mlađa“, šarmantno objašnjava Smith, a to „zapađanje u figuraciju“ zapravo potiče iz njenog interesovanja za različite sisteme tijela kojima se bavila u prethodnim decenijama. Oduvijek usmjerena u svojoj umjetničkoj praksi na njeno najuže okruženje, na ono što joj je poznato, lična iskustva, vlastite emocije, sopstveni prostor, prirodu i ljudsko tijelo, Smith je usvojila figuraciju kao sasvim prirodan proces na putu prihvatanja i razumijevanja prije svega svog ženskog tijela kao najpoznatije teritorije koja joj pripada. *Tijelo kao teritorija* u tom smislu postalo je ono polje njenog djelovanja gdje se čini da je ona najslobodnija i ujedno najsmjelija da istražuje, dešifruje, dekontekstualizuje ne samo već zadata rodna, rasna ili polna odredišta, već i da kreira jednu specifičnu žensku mitologiju koja progovara čistoćom univerzalnog jezika. Ženski likovi koji se pojavljuju kod Smith, bilo da proizilaze iz određenog religioznog narativa (Marija Magdalena, Djevica Marija, Ženski Hrist) ili iz konteksta bajki i priča, kao i iz uspomena iz djetinjstva (Alisa u zemlji čuda, Crvenkapa) na neki način je sami pronalaze i postaju dio njenog jedinstvenog umjetničkog korpusa u kom ona uspijeva da razvije jedan skoro intuitivni osjećaj zajedništva među svim tim ženskim bićima. Smith povezuje njihove sasvim različite narative i ikonografske pretpostavke u svoj sopstveni, lični mitološki imaginarijum. Iz tog diskursa, u svojoj ogromnoj multidisciplinarnoj praksi, ona zalazi u različita spiritualna, religiozna i egzistencijalna pitanja koja se vezuju za ženski identitet uopšte. Ona percipira, svakako na temelju vlastitog iskustva, različite ženske životne cikluse, od djetinjstva do perioda starosti, problematizujući, među mnogim drugim, pitanja seksualnosti ili smrtnosti. Razumijevanje te vrste ženskog zajedništva, koje počiva na dubokoj empatiji, tumači se kao jedna od važnih karakteristika u njenom radu. Još dalje, to Smith svrstava u red feminističkih umjetnica, što ona svojom praksom, sagledanom iz tog konstrukta – ženske solidarnosti ili emancipacije – svakako i potvrđuje.



The Falls III, pigmentovana boja na Entrada prirodnom papiru, 85,7x89,5cm 2013

Ranih devedesetih godina, tijelo kao kontekst ili kao koncept postaje jedna od dominantnih tema u savremenoj umjetnosti. Paralelno sa tim ili uprkos tome, u to vrijeme, u umjetnosti Kiki Smith počinju da se pojavljuju ptice, životinje, Kosmos, i te teme će u velikoj mjeri odrediti čitavu njenu kasniju umjetnost. Iz njenog dubokog ličnog razumijevanja Prirode i njene povezanosti sa nama samima, našim isprepletanim, povezanim identitetima duboko utkanim u prirodu, koji se sa njom zajedno razvijaju – nastaju radovi koji emaniraju duboku sintezu čovjeka i životinje. U nekim od takvih njenih najranijih radova pojavljuju se moljci i leptiri, opet kao jasna veza, tačnije – klasični simboli ženske fragilnosti i metamorfoze. Ipak, i izvan takvih simboličnih okvira njena upućenost na životinjski svijet i svijet Prirode potiče iz njenog životnog habitusa. Sama ističe kako je oduvijek bila fascinirana pticama; odrasla je sa pticama u kući, u jednom trenutku je držala trideset ili četrdeset ptica u svojoj spavaćoj sobi.²



U simbiotičkom svijetu životinja i ljudi Smith je kreirala sopstveni univerzum u kom su svi protagonisti nalik nekoj povorci ili procesiji u kojoj se smjenjuju jeleni, vukovi, sove, slijepi miševi, zmije, biljke, sazvježđa, nebeska tijela itd. U svim tim predstavama životinje su prikazane sa veoma uvjerljivim, vrlo karakternim izrazom. Jednom je Smith izjavila kako je počela da crta životinje jer voli da crta dlaku i ta vrsta njenog uzbuđenja prepoznaje se u finim iscrtavanjima na većini ovih radova. Skulpture koje nastaju sredinom devedestih godina predstavljaju neku vrstu mistične kohezije ljudskog i životinjskog, gdje ženske figure izlaze iz životinjskih tijela. Ta vrsta transgresije dešava se iznova na temelju autorkinih duboko intuitivnih procesa, u kojima se, moguće je, ženska vitalnost, oporavak ili rehabilitacija percipiraju kao mitsko, vanvremensko i gotovo arhetipsko razumijevanje i prihvatanje univerzalne i jedinstvene ženske personalnosti. Ovakvim postepenim prelaskom u svijet mitologije, fantastike i bajki, Smith sve više biva usmjerena na živote žena svetica koje pripadaju biblijskom korpusu ili zapadnoevropskoj književnosti (Marija Magdalena, Djevoja Marija, Eva itd.), pa je tako i život svete Geneviève (Sv. Genoveva), zaštitnice Pariza, koja je prema predanju isijavala ljubav toliko jako da je mogla ukrotiti vukove, bio jedno od polazišta za skulpturu *Rupture* iz 2001. godine, koja prikazuje uspravnu figure nage žene koja izlazi iz utrobe vuka.³ U jednom razgovoru Smith takođe ističe da je priča o Crvenkapi, u kojoj lovac raspori vuka i iz njegovog tijela izađu Crvenkapa i baka, bila neka vrsta idejne orijentacije vezane za ovu skulpturu, ali jednako i razmišljanje o mitološkoj boginji Veneri, koja se pojavljuje iz mora na polovini školjke. Usvajanjem ovakvih, različitih ikonografskih predložaka, povezujući različite kontekste mitološkog, simboličkog ili literarnog sadržaja, Smith želi da predstavi žensku figuru koja izlazi iz same Prirode, ponovo rođenu, kao neku vrstu njenog vaskrsenja⁴. Isticanje takve, ženske *materijalnosti* nije više samo na nivou iskustva ili intimnog autorkinog utiska, već emanira jednu iskonsku, univerzalnu temu ljudskog opstanka, koja je snažno, duboko emocionalno utkana u svakog od nas.

Kada je sedamdesetih godina prvi put vidjela srednjovjekovne tapiserije sa scenama iz *Apokalipse* – biblijske *Knjige otkrovenja*, iz Anžea u Francuskoj⁵, Smith je ostala fascinirana njima. Trideset pet godina kasnije ponovo se vraća tim uspomenama i počinje i sama da ih izrađuje u periodu od 2011. do 2017. godine, tokom kojeg nastaje ciklus od 12 žakard tapiserija velikog formata u kojima se prepoznaje njena permanentna, duboka fokusiranost na svestremene teme koje jednako pripadaju polju mističnih, tjelesnih ili transcendentnih razumijevanja prirode čovjeka i univerzuma koji mu pripada. Ubjedljivom simboličkom kontekstu tumačenja doprinosi veoma razvijena ikonografija, koja se zasniva na predstavama žene, čovjeka, zmije, sova, zečeva, srne, vuka, goluba, koje Smith i u ovim serijama percipira kao otjelovljenja ljudske i životinjske snage, radosti, uskrsnuća, pada, izdaje, straha ili slabosti. Ženski akt sa zmijom može se tumačiti kao predstava biblijske figure Eve, dok muška figura sklopčana ispod zemlje može biti predstava Adama sa životinjama. Ali Smith zapravo ne želi da se referiše na bilo kakve biblijske ili alegorijske sadržaje. Ona kreira sopstveni diskurs naracije, koji počiva na njenim utiscima, poetskim, mističnim, senzibilnim impresijama prirode i svijeta kojem pripada. „Uvijek smo između zemlje i neba“, poručuje Smith u jednom intervju i u tom njenom uvjerenju otkriva se njena ezoteričnost u percepciji cjelokupne stvarnosti koja prožima čitav njen stvaralački opus. Poput Filomele, tragične antičke junakinje koja je, tkajući svoje platno, pronijela vijest o svojoj žrtvi⁶, Smith je u ove impresivne, monumentalne tapiserije filigranske izrade utkala svoje vizije i nadahnuća, svoj jedinstveni, mistični svijet prirode i sasvim ličnih priča. Na tom tragu njene stvaralačke prirode i izvan svake simbolične deskripcije, umjetnost Kiki Smith nastaje u čast postojanja ovdje i na ovaj način, u prirodnoj i duhovnoj simbiozi životinja i ljudi.

Milica Bezmarević

1. Naziv izložbe „Kiki Smit. Ljudi i ostale životinje“, Galerija „Dots“, Beograd, 2023.
2. Experiences with Printmaking: Kiki Smith Expands the Tradition by Wendy Weitman, Reprinted from the publication Kiki Smith: Prints, Books & Things, The Museum of Modern Art, 2003.
3. Figura žene modelovana je prema tijelu prijateljice Kiki Smith, umjetnice Geneviève Cadieux (*1955), „Kiki Smith. Hearing You with My Eyes“, Exhibition guide, 9. 10. 2020–10. 1. 2021, Musée cantonal des Beaux-Arts, Laussane.
4. „Vidjela sam sliku u Luvru na kojoj je bila Geneviève koja sjedi sa vukovima i jagnjadima, kao spasiteljica Pariza. Tako sam nacrtala svoju prijateljicu Geneviève kao tu Geneviève. Sjeckala sam je i pravila crteže o njoj, a potom sam napravila skulpture. Prvo sam napravila Geneviève kako samo stoji pored vuka. Napravila sam i skulpturu Rapture, gdje žena izlazi iz vuka. To je neka vrsta vaskrsenja“. Intervju, Art 21, Kiki Smith in Stories. <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s2/kiki-smith-in-stories-segment/>
5. Nastala krajem 14. vijeka za vojvodu Luja I od Anžua, ova tapiserija je zaista impresivna. Sa dužinom od 103 metra, ona je najveći sačuvani set srednjovjekovnih tapiserija na svijetu. <https://www.tourisme.destination-angers.com/en/insider-tips/chateau-d-angers/the-tapestry-of-the-apocalypse-treasure-of-chateau-d-angers>
6. „Mit o Filomeli“, Ovidije, Metamorfoze.



Woman with a Wolf, porcelain, 36,8x8,9x17,8cm, 2003

Razgovor sa umjetnicom KIKI SMITH
vodile kustoskinje:
Ljuba Jovičević
Mirjana Dušić

Tvoj otac Tony Smith je bio priznati skulptor.
Kako je to uticalo na tvoju umjetničku karijeru?

Moj otac je za mene bio veoma važan umjetnik, kao i očinska figura, i duboko je uticao na moj način stvaranja i pogleda na svijet. Nedavno smo završili sistemski katalog skulpture mog oca. Vidim njegov razvojni proces od početka do krajnjeg rezultata. I dalje mi služi kao uzor jer je vjerovao svojoj intuiciji i svom radu. To se ogleda u načinu na koji stvaram.

Koliko ti je važno da se percepcija tvog djela od strane publike poklapa sa tvojom početnom idejom? I šta se desi ako to nije slučaj?

Stvaram ono što je rezultat moje potrebe ili radoznalosti. Te kreacije ponekad rezonuju sa ljudima na način specifičan za njihovo iskustvo života. Ne želim da diktiram ideju ili reakciju nekog drugog.

Šta je za tebe važnije – proces tokom kojeg tvoje djelo nastaje ili njegov finalni oblik? U kojoj mjeri prostor u kojem se izlaže djelo utiče na njegovu percepciju?

Obično najviše slobode i ushićenja osjećam kada radim na nečemu novom, mada mi je proces stvaranja ponekad nepodnošljivo dosadan. Nekađ konačni rezultat donese novo i neočekivano iskustvo koje vas iznenadi, a nekađ bude razočaravajuće, što me ne sprečava da nastavim da stvaram.

Mislim da prostor u kojem neko ima priliku da izlaže može umnogome da utiče na rad. Ponekađ jukstapozicija prostora i djela čini uzбудljiv dijalog. I to bude zaista divno.

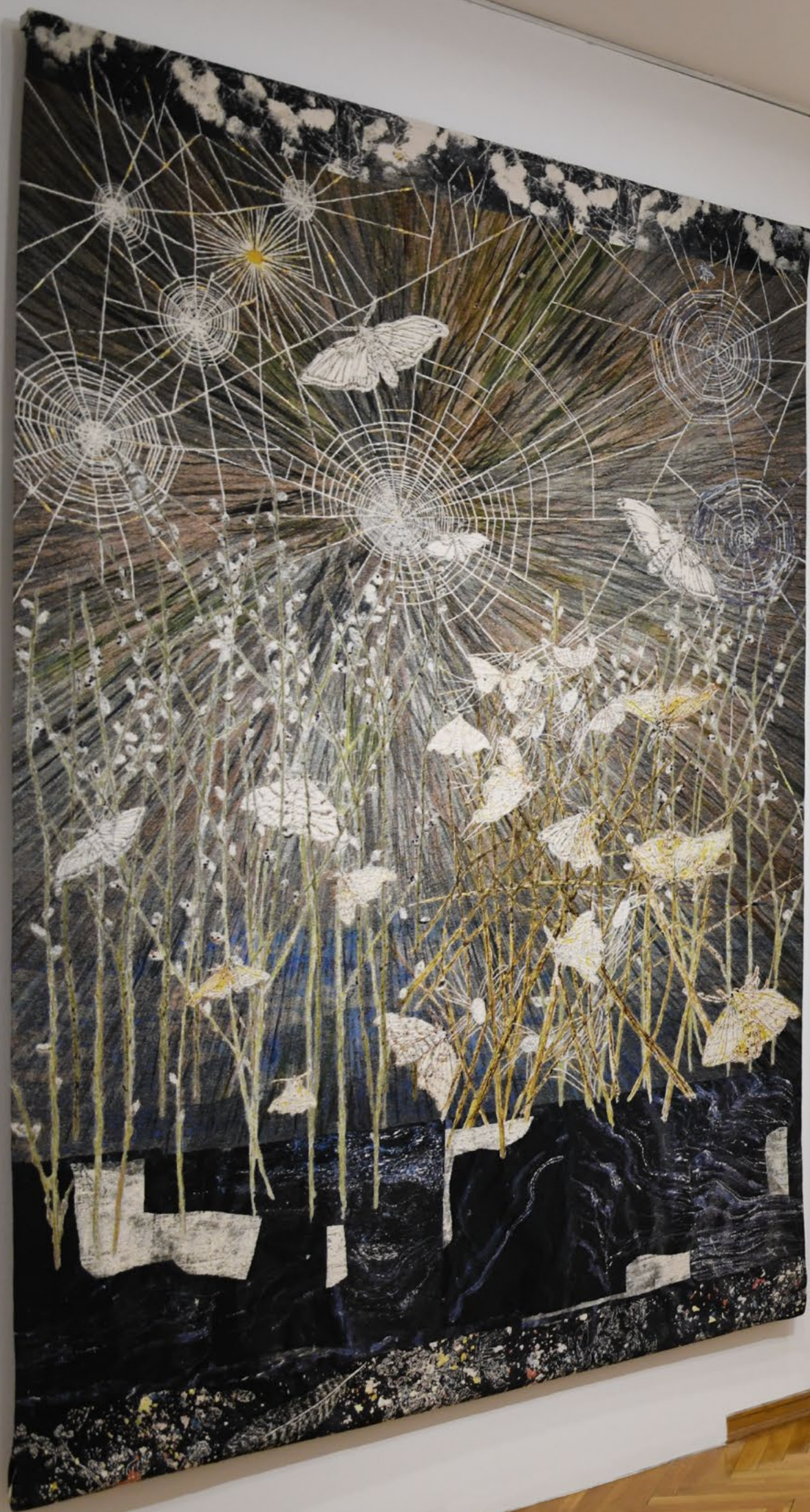
Tvoja umjetnost je u velikoj mjeri figurativna, ali ne i realistična. Kako bi ti tačno definisala tvoju umjetnost i u koji bi je umjetnički pravac svrstala?

Moja umjetnost je generalno reprezentativna i inspirisana je fizičkim svijetom: ljudima, mjestima i stvarima. Ali tokom procesa stvaranja uvijek komponujem slike kroz apstrakciju – koristeći materijale, boje ili forme kojima ono što sama slika jeste nije inherentno. Sve je iluzija. Zato volim da se igram apstrakcijom u otkrivanju svijeta.



dio izložbene postavke, Dvorac Petrovića





92



93





*Congregation, tapiserija, 2014

**Bez imena (Žena i zmija sa olovkom), porcelan sa olovkom, 26,7x10,2x7,7cm, 2005

Ne znam tačno da li pripadam nekom umjetničkom pravcu, ali pripadam vremenu i prostoru i obje te kategorije su svakako uticale na moj dosadašnji rad.

U radovima se uglavnom se baviš ženskim tijelom, rijetko muškim. Zašto je to tako? Mnogi autori te, posljedično, svrstavaju u kategoriju feminističke umjetnosti. Da li je zaista tako?

U figurativnim radovima uglavnom sam predstavljala žene jer sam mislila da je veoma malo predstavljenih života žena, posebno formi manje idealizovanog života, koji sam i sama proživljavala.

Mislim je jedino smisleno biti feministkinja, ali moja umjetnost se kreće u različitim pravcima i nema jasno definisan sistem vjerovanja.

Tema tvojih istraživanja vrlo često je odnos čovjeka/ljudi i prirode. Da li vjeruješ da će priroda opstati uprkos nepromišljenosti ljudskih bića? Da li ćemo je do kraja uništiti ili će ljudi ipak promijeniti svoj destruktivni odnos prema prirodi?

Na to trenutno ne mogu da odgovorim jer izgleda da smo se zaputili ka sigurnom paklu, ali priroda možda ima svoje planove. Priroda ima sposobnost da liječi.

U razgovoru o tvojim djelima nezaobilazni su razni uticaji. Koji umjetnik/ica je u najvećoj mjeri uticao/la na tebe i na koji način? Takođe, koliko su tvoja putovanja i susreti sa različitim kulturama uticali na tvoj rad? Koje podneblje je ostavilo najviše traga?

U opštem smislu, volim umjetnost i volim ljudski umjetnički izraz. Inspirisalo me dosta toga, iz raznih perioda, što se smatra i ne smatra umjetnošću. U mladosti sam se fokusirala na Leona Goluba, Nensi Spero i Pitera Šumana iz Pozorišta hljeba i lutaka. Upravo sam danas posjetila izložbu Brusa Naumana, kojeg i dalje prepoznajem kao značajan izvor uticaja.

Tvoje tetovaže na rukama predstavljaju vrana i golubicu. Jednom si pomenula si da su vrana i golubica kao tvoje rukavice za boks kojima se boriš sa svijetom. Da li su u sukobu ili harmoniji? Koja je od te dvije rukavice jača (ili su balansirane)? Koje značenje za tebe imaju vrana i golubica?

Imam tetovaže sazvježđa Corvus i Columba. Mislim da više odražavaju konflikt i potrebu za ravnotežom u mojoj ličnosti, a ne u svijetu. Ptice nijesu u suprotnosti jedna sa drugom.





retrospektivna izložba: **BRANISLAVA
BANA SEKULIĆA
U „DVORCU
PETROVIĆA”**

**Muzej savremene umjetnosti
Crne Gore**

Kustoskinja Maja Dedić

Sa željom da na sveobuhvatan način predstavi višedecenijski umjetnički opus Branislava Bana Sekulića, Muzej savremene umjetnosti Crne Gore je velikom retrospektivnom izložbom koja je realizovana u “Dvorcu Petrovića” decembra-januar 2023/24. godine obilježio gotovo 5 decenija stvaralaštva ovog istaknutog autora.

Retrospektivna izložba Branislava Sekulića u Muzeju savremene umjetnosti Crne Gore obuhvatala je preko pedeset recentnih radova, koji predstavljaju zaokruženu misaonu cjelinu njegovog višedecenijskog stvaralačkog opusa. Radovi, slike i crteži realizovani su u tehnikama – ulje na platnu i lesonitu, gvašu i kolažu na papiru, kao i u kombinovanoj tehnici. Izložba je hronološki pratila određene problemsko - tematske segmente koji su obilježili njegovo stvaralaštvo.

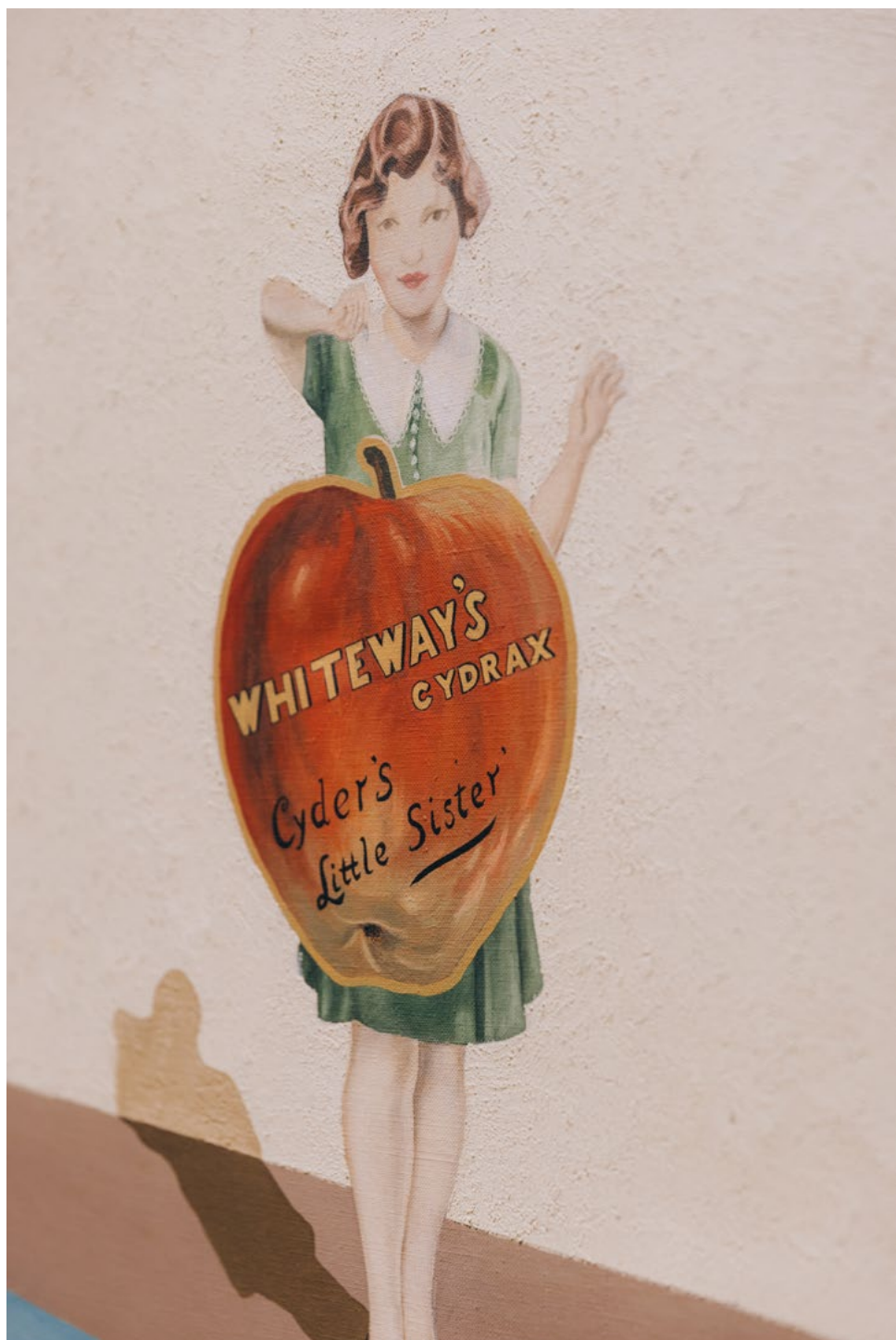
Krunu ove izložbe čini i monografija, koja je izašla iz štampe, u izdanju Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore. Štampana je na 246 strana, dvojezično i vrlo sadržajno reprezentuje bogati umjetnički opus i različitost tematskih i umjetničkih faza, sa kojima se autor kroz decenije stvaralaštva suočio, još od studentskih dana, pa sve do danas. Monografiju prate studijski tekstovi uvaženih istoričara umjetnosti Petrice Duletić, Ljiljane Zeković i Mladena Lompara. Poseban dio monografije, čini lična arhiva: biografija, izložbe i nagrade, bibliografija, kao i dokumentarni segment - fotografije koje dočaravaju atmosfere otvaranja njegovih izložbi i različite segmente njegovog života.

Branislav Sekulić je umjetnik čije je stvaralaštvo nezaobilazno u sagledavanju razvoja savremene crnogorske likovne scene. U dugom vremenskom periodu kontinuirano je razvijao svoju originalnost na polju slikarstva. Svojim višedecenijskim radom, imponantnom biografijom i bibliografijom, te kreativnim pristupom i istraživanjima u umjetnosti visoko profesionalnog i etičkog standarda, izdvojio se kao snažna individua, sa izraženom dozom intimizma i autentičnosti.





* Salon Berly, 193x162 cm. 1979.g. ulje na platnu
 ** dio izložbene postavke: Plan B, 120x100,1980,g. ulje na platnu
 *** detalj sa otvaranja izložbe



Kao slikar, svoju umjetničku afirmaciju i priznanje stekao je kako na domaćoj, tako i međunarodnoj umjetničkoj sceni. Uporedo sa umjetničkim pozivom, više decenija se bavio i pedagoškim radom i bio dekan FLU Cetinje, potvrđujući status autora neiscrpne stvaralačke energije i vitalnosti. Pripadao je grupi talentovanih crnogorskih umjetnika "Generacija 9", koji su svoje umjetničko obrazovanje sticali prvenstveno u Beogradu, da bi po povratku u Crnu Goru svojim angažovanjem njen umjetnički život učinili aktivnijim i bogatijim.

Hronološki prateći njegov razojni put, još od najranijih radova nastalih na beogradskoj akademiji likovnih umjetnosti, pa sve do danas, možemo uočiti određene problemsko - tematske segmente koji su obilježili njegovo stvaralaštvo, pri čemu je autorov izbor motivskih sadržaja veoma, raznolik, spontan i obogaćen ličnim detaljima. U prepletu različitih tematskih istraživanja koja su podstaknuta kako spoljašnjiim, tako i ličnim dešavanjima, Bane na krajnje autentičan način dolazi do zanimljivih likovnih rješenja. Njegov opus je kompleksan zbog neiscrpne imaginacije koju posjeduje, gradeći umjetničke svjetove sa raznorodnim sadržajima. On je svoje cjelokupno stvaralaštvo zasnovao na iznalaženju suptilnih razlika i velikih sličnosti između viđenog i doživljenog, običnog i svakodnevnog u funkciji umjetničkog preobražaja. Način na koji je on svoje utiske i misli uspio da vizualizuje, kretali su se od hiperrealističkog manira, sa originalnom analizom potrošačkog društva u početnoj fazi stvaralaštva, preko koloritno toplo razrađenih enterijera i eksterijera na kojima se javlja antička plastika tokom 80-tih. Zatim tokom 90-tih, radi radove u duhu magijskog realizma, pa sve do apstraktnog tretmana sadržaja od 2000. do 2010. i slikarskih rješenja bliskih nadrealizmu i metafizičkom slikarstvu - radovi iz ciklusa „Mediteran” od 2010, pa sve do danas.



Kombinovanjem apstraktnog i realnog pri konstituisanju motiva i načinom isticanja likovnih atributa, bilo da se tematski veže za mrtve prirode, enterijere, eksterijere, pejzaže, Bjelopavliće i Mediteran, ili je riječ o apstrakciji, on se sa lakoćom upušta u kreiranje svojih likovnih priča, prepunih nekih skrivenih znakova.

Njegovi radovi su odraz njegovih intimnih preokupacija povezanih sa ličnim i spoljašnjim događajima. Sekulić koristi unutrašnji jezik umjetnosti. Kako sam kaže "Pokušavam iz sebe da "izvadim" ono što osjećam, što je najčistije". Nije sklon ni velikim temama ni porukama, niti je kod njega ikada egzistirala potreba za podignutom retorikom. Radovi su nastajali kao rezultat, dugog promišljanja, isključivo estetskog smisla. Mješavinom klasične slikarske tehnike i iracionalnih predstava, koje izviru duboko iz njegove podsvijesti, stiče se utisak da te slike stižu iz nekog posebnog vremena i prostora. Likovi, predmeti, elementi pejzaža, čitav ikonografski sloj, pomjereni su iz realnosti, tako da se gube vremenske odrednice vezane za njih i stiče se utisak da se mnogo preobražaja od praiskona do danas događa istovremeno u prepoznatljivom crnogorskom prostoru.





* Cetinjski park, ulje na platnu, 100x120 cm, 1994.
 ** Cvijeće za Gospu od Škrpjela, ulje na kartonu, 70x60 cm, 2018.
 *** naredna strana: Valentino, kolaž/tempera, 30x48

Bane nikad nije napustio svoje korijene i zavičaj. U njegovim djelima ogleda se sva ljepota i kontrasti Mediterana i Crne Gore, moderno se sažima sa tradicionalnim, mistično sa realnim životom. Kako Sekulić često kaže: "volim Crnu Goru, neraskidivo sam vezan za nju i kao za mjesto gdje sam odlučio da živim, stvaram i kao trajnu inspiraciju i motiv, s tim što sam uvijek na nju gledao kao na urbanu sredinu koja tek sada pokušava to da bude u onom kvalitetnom smislu".

Za svoj izuzetan umjetnički rad i doprinos od velikog značaja za razvoj crnogorskog slikarstva i pedagogije i uz najviše ocjene uže stručne javnosti, dobio je najviše državno priznanje Crne Gore - Trinaestojulsku nagradu za 2024. godinu, za stvaralaštvo.





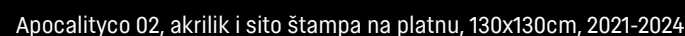
izložba: **OVERGROUND**
POST-POP
PUNK & POST-POP

Kustoskinja Milena Durutović

Aleksandar Mladenović Leka (A. M. Leka), rođen 1967. godine u Beogradu, jedno je od najistaknutijih imena savremene grafike u regionu. Pored bogatog umjetničkog obrazovanja, koje je stekao na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, gdje je diplomirao 1991. godine, a magistrirao 1994. godine u klasi profesora Emira Dragulja, Mladenovićev stvaralački put obilježio je rani interes za pank supkulturu. Ovaj buntovni duh estetike pokreta mladih 1970-ih i 1980-ih ostavio je trag na njegovom umjetničkom izrazu, što se posebno osjeća u njegovom kritičkom umjetničkom pristupu društvenim normama i institucijama. Dok je 2014. godine završavao doktorski rad¹ pod mentorstvom profesora Žarka Smiljanića, fokusirajući se na hibridne grafičke tehnike i savremene umjetničke prakse – Mladenović je nastavio njegovati pank pristup preispitujući granice između tradicionalnog i eksperimentalnog, čime je otvorio nove horizonte u grafici. Od 1999. godine predaje na Grafičkom odsjeku Fakulteta likovnih umetnosti, a od 2016. godine je redovni profesor.



Pored Srbije, njegov impresivni umjetnički opus obuhvata 48 samostalnih izložbi širom svijeta, uključujući Francusku, Njemačku, Veliku Britaniju, Sjedinjene Američke Države, Kanadu, Finsku, Dansku i Tajvan, dok je na preko 400 grupnih izložbi predstavio svoj jedinstveni grafički i slikarski izraz. Radovi mu se nalaze u muzejima i galerijama širom svijeta: Vejno Altonen, muzej savremene umjetnosti, Turku, Finska; Muzej grafike, Bruniko, Italija; Muzej grafike Guanlan, Kina; Narodni muzej, Muzej grada Beograda, Beograd; Nacionalna biblioteka, Madrid, Španija... Neke od njegovih najznačajnijih serija slika i grafika, poput *1984–2024*, *Zavjera teorije*, *Neoslikani heroji i heroine*, *Zlatna groznica* i *VicLeka* prožimaju složene društvene i filozofske teme. Serija *1984–2024* se direktno referira na Orwellove distopijske romane *1984* i *Životinjska farma*. Orwellova analiza totalitarizma i represije odjeknula je u Mladenovićevim slikama, koje su često bile obojene temama poput društvene nepravde, kontrole i otuđenosti pojedinca.





Mladenović je, slično Orwellu, posredstvom svojih slika istraživao tamne strane ljudske prirode i društva, koristeći simbole i ekspresivne vizuelne metafore kako bi naglasio kritiku moći i sistema kontrole. Njegovi radovi, slični Orwellovoj literaturi, nijesu bili samo forma estetskog izražavanja, već i politički i društveni komentari koji su pozivali na buđenje i otpor pasivnosti pred represivnim strukturama.

Seriya slika *Zlatna groznica* donosi ironično promišljanje o simbolici zlata i njegovoj dvosmislenosti, gdje zlato predstavlja i moć i pohlepu, dok sama serija nosi odjeke kritike materijalizma i kapitalističkih vrijednosti, ali govori i o stalnom sukobu ličnosti sa „unutrašnjim svjedokom“ odnosno stalnim moralnim preispitivanjima. Ovdje Mladenović razotkriva društvene odnose oblikovane pohlepom i korupcijom, istovremeno iznoseći moralne dileme o ljudskoj prirodi, kao što je Immanuel Kant isticao da je „moralni zakon u čovjeku stalno u sukobu sa iskušenjima vanjskog svijeta“³. U ovim radovima Mladenović koristi vizuelne aluzije i ironiju kako bi postavio pitanja o etici u savremenom društvu provocirajući publiku da preispita svoj odnos prema materijalnom bogatstvu.

S druge strane, serija *Neoslikani heroji i heroine* bavi se značajnim „antistar“ ličnostima koje su oblikovale istoriju iz sjene, a čiji doprinos često ostaje neprepoznat u dominantnim narativima. Ova serija rezonuje sa filozofijom Howarda Zinna, koji je tvrdio da „istoriju ne pišu samo pobjednici, već i oni nevidljivi pojedinci čiji životi mijenjaju tok društvenih promjena“⁴. U ovoj seriji Mladenović odaje počast zaboravljenim herojima i heroinama i ukazuje na važnost njihovih priča u društvenim procesima.

Mladenovićev opus nije samo dijalog sa tradicijom evropske i svjetske umjetnosti, već se oslanja na ikonoklastičku pank estetiku, uz elemente simbolizma, dadaizma, pop-arta i situacionističke teorije. Umjetnički izraz ovog umjetnika utjelovljuje ideje francuskog teoretičara i filozofa Guya Deborda, naglašavajući da umjetnost ne smije biti samo ogledalo stvarnosti. Umjesto toga, ona treba da djeluje kao pokretač promjene i da podstiče publiku na preispitivanje i angažman. Umjetnost postaje moćno sredstvo za transformaciju svijeta, koje nadahnjuje kritičko razmišljanje i novu percepciju društvenih odnosa. U tom duhu, Mladenović ne stvara djela koja su jednostavno estetski objekti – njegova umjetnost je duboko lični čin društvene subverzije, sredstvo preispitivanja kulturnih i političkih struktura.

1. Rani pank i hibridna grafika, samostalna izložba poliptiha izvedenih u hibridnim grafičko-slikarskim tehnikama mr Aleksandra Mladenovića, Beograd, februar 2014.
2. Walter Benjamin, „Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije“ u: Eseji: sabrani spisi (Zagreb: Veselin Masleša, 1974), str. 97.
3. Immanuel Kant. Kritika praktičnog uma. Beograd: Kultura, 1973, str. 269.
4. Zinn, Howard. Narodna povijest Sjedinjenih Država. Disput, 2010.

izložba: **U POČETKU BJIAŠE**
KAMEN – Mijo Mijušković
Veze Prirode i Kulture

Kustosi: Nikolina Zuber i Nikola Marković

Tekst: Boris von Brauchitsch

Izložba je realizovana u saradnji sa galerijom "ForA "
iz Berlina sa eksponatima iz kolekcije Natalie Pervak.

Svaki čovjek čini se da ima na raspolaganju vrijeme i spokoj, mada svi u različitoj mjeri, i svaki čovjek ima mogućnost da od njih napravi nešto za sebe i za druge. Mijo Mijušković je duboko i posvećeno osluškivao kamen i drvo, one naizgled najprimitivnije oblike postojanja. On, čiji se radovi izlažu još od 1964. godine, imao je za to mnogo vremena i, što je još važnije, onog neophodnog unutrašnjeg spokoja.

Ponekad je dovoljna jedna samo minimalna intervencija, kako Mijušković upečatljivo pokazuje, da i oni sasvim apstraktni objekti postanu tijela, kroz tih samo nekoliko akcenata. Tako oni često postaju i entiteti koji su nam momentalno dopadljivi, koje je prijatno imati u svojoj blizini, poput dobrih duhova. Oni u suštini gotovo nikada nijesu antropomorfni, jer se ne radi o pokušajima da se u njima probudi nešto ljudsko, već da budu poštovani zbog njihovih posebnosti i idiosinkrazija. Ako su grupisani u bašti, galeriji ili muzeju, oni odmah počinju nekako da komuniciraju jedni sa drugima. Razmjenjuju informacije o posjetiocima i prolaznicima, a kada ih pogledamo, kao da nam uzvrate pogled. Svakako je pogrešno vjerovati da smo mi samo posmatrači jer, u stvari, oni su ti koji nas iskreno i duboko oduvijek posmatraju.

Iz serije Piva koja više ne postoji, drvo i kamen, h-93,5cm

120



121





Meteorolog po zanimanju, stručno obučavan za posmatranje prirodnih pojava, Mijo daje sebi vremena da analizira ornamentalne pojave u prirodi dok ne otkrije njihove fantastične strukture i prenese ih drugima, često i samo uz nekoliko intervencija. Ujedno uvećava efekat svojih skulptura tako što im ostavlja neobrađene dijelove, istražujući karaktere različitog kamena – bilo da je topao ili mek, hladan ili melodičan, lucidan ili neprobojan – otkrivajući nam njihove različite manifestacije materijala. Kontrast između tog uglaćanog i neobrađenog kamena nije samo sjajan efekat, jer on takođe čini vidljivim i sam stvaralački proces, njegovu prolaznost, polaznu tačku i odredište. Direktno nam manifestuje područja trenja između prirode i kulture, između materijala i intelekta, što ne postaje problem, već harmonično spajanje u cjelinu višeg reda.

Tajna njegovog stvaralaštva je duboka veza sa primitivnim, ona je onaj vidljivi doprinos geološke slučajnosti koja se ne gubi, uprkos tehničkim bravurama umjetnika, i koja je takođe veoma živo prikazana i u neobrađenim dijelovima njegovih brojnih skulptura. Ipak, Mijušković joj uvijek odaje najveće poštovanje, jer se priroda nikada ne banalizuje, nikada ne omalovažava, nikada ne kroti. Riječ je samo o: izvlačenju na površinu. Izvlačenje na površinu tijela, arterija, texture, boje. Umjetnik, naravno, takođe uspijeva da nam bez problema dokaže i postojanje vanzemaljaca. Jer ispod njegovih ruku čak se i meteoriti bude u jedan sasvim neočekivani život.

Iz serije Piva koja više ne postoji, drvo i kamen, h-54,5cm

izložba: **UNUTRAŠNJA
PSIHOLOGIJA**

**Linija kao neprekidni tok
emocije, pečat
ili trag trenutka**

Kustoskinja Natalija Đuranović

Čoveka možeš spoznati po stepenu na koji se uzdigla muzika u njegovoj duši. Ali, pošto me zanimaju samo oni preplavljeni muzikom, ograđujem se od spoznaje ljudi.

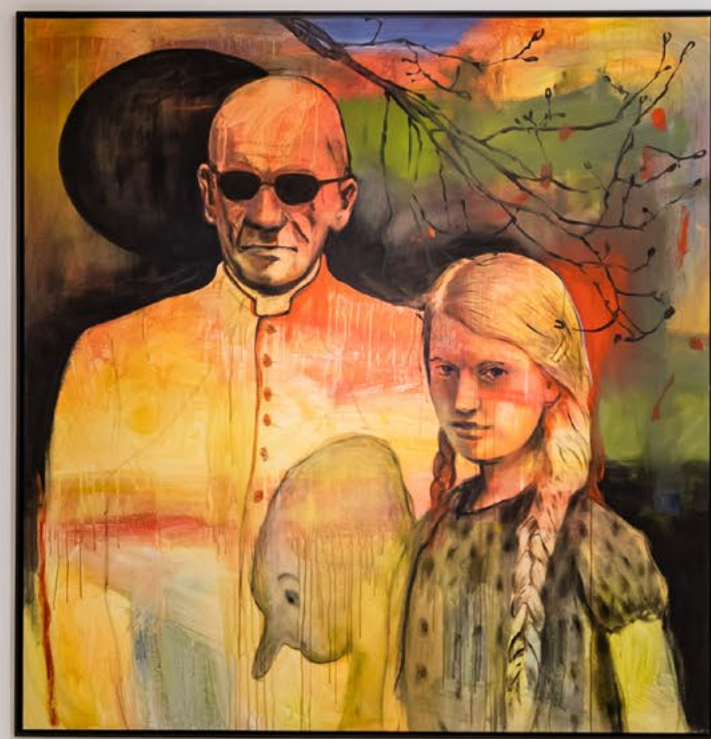
Emil Sioran Suze i sveci



*Bijele kragne, ulje na platnu, 26 x 32 cm, 2008.



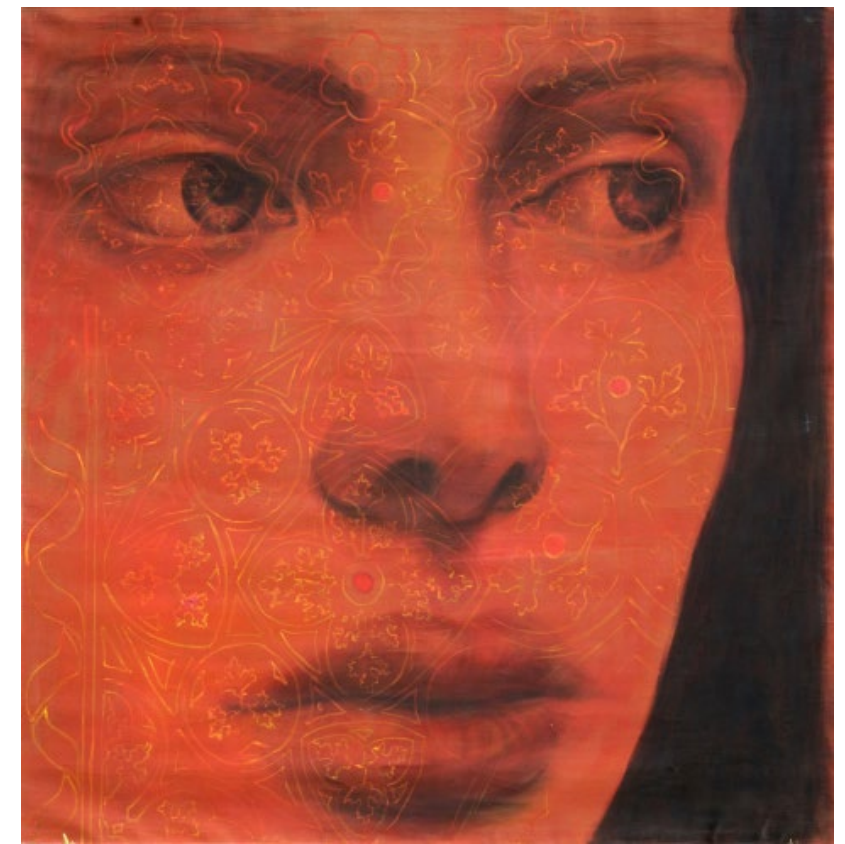
Mnogi savremeni pisci su uticali kroz svoj jezički medij na umjetnike - slikare, koji svoje unutrašnje vizije, misli i osjećanja transponuju u formu vizuelnog sadržaja, dajući im nova značenja i autentičnost, nizanjem metaforičkih slika kao u romanima toka svijesti, gdje je na sceni akter radnje sam sa svojim unutrašnjim dešavanjima i preživljavanjima. Na slikama Ivice Arandusa svaka vizuelna predstava, sa fokusom na unutrašnjim procesima unutar ličnosti, oslikava stvarnost koja nas okružuje i odražava se na posmatrača djela, koji se simultano stapa sa ukupnim doživljajem viđenog. U nizu kontrasta dobra i zla, svjetla i tame, postavlja aktere predstava dajući im uloge, demistifikujući događaje obavljenih velom tajne, provokativne scene svešteničkog klera, pred kojim postajemo svjedoci nemilih događaja u društvu i svijetu koji nas okružuje. Predmet njegovog interesovanja je ljudska figura, sa akcentom na njenoj unutrašnjoj psihologiji. Rafinirane likovne interpretacije sa metafizikom suprotnosti dualiteta - dobra i zla, svjetlosti i tame, na granici između fikcije i realnosti, sa predstavama sveštenih lica i simbola, nasuprot ljepoti mladalačke nevinosti, koja teži da se predstavi kao nešto čisto i božije. Na slici (platnu) se sve prožima kao fluid i mijenja tok, u upečatljivom svjetlu i valerskim odnosima boje, utvrđenih jasnih kompozicija, posmatrač se identifikuje sa prizorima.



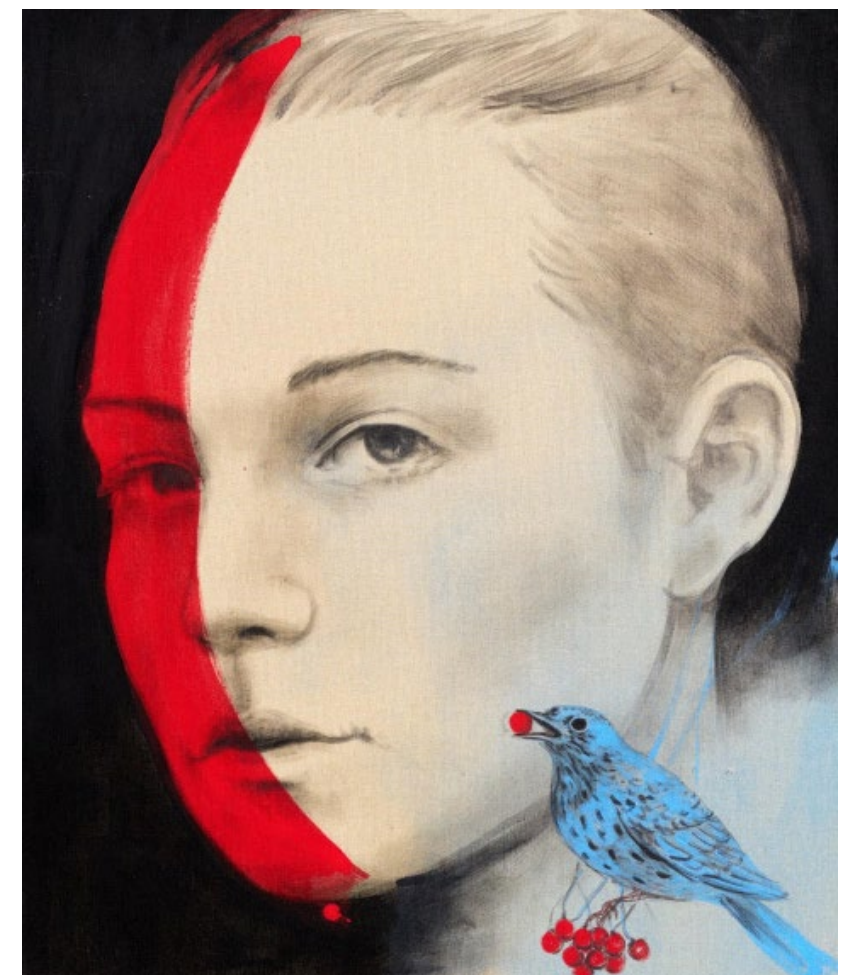
Razmišljanja o univerzalnim temama i aktuelnim temama sadašnjice, život savremenog čovjeka i njegove preokupacije, kao i ritam života: (čisti život i ono što je protiv života), u predznaku Erosa i thanatosa dvjema polovinama koje nisu međusobno nepovezane se naslućuju u slikama i okupljaju umjetnika.

Život i smrt trajno su jedinstvo u razlici i mijeni, vječno vraćanje jednakoga (F. Nietzsche), vječna kozmička dijalektička međuigra u beskraju i beskonačnosti vremena i svijeta. Eros nosi prema vječnosti, ali i spaljuje iznutra. Povezan je s najvećim zanosom i ushitom, ali i s najtežom patnjom i očajem. Nejasan je i taman poput smrti.

Umjetnik analitički pristupa djelu, ideju prenosi iskustveno i zrelo sa velikim zanatskim umjećem i momentom ekspresivnosti. Aktuelna stvarnost je zaumna i groteskna. Veza njegovog slikarstva je u linku sa tumačenjima groteske Volfganga Kajzera : Groteskno je otuđen svijet, naš poznati i domaći svijet koji se preobražava i otuđuje i odjednom se razotkriva kao stran i strašan. Iznenadjenje je osnovna odlika grotesknog dela. Groteskno je snažno došlo do izražaja kod nadrealističkih slikara, kao što su De Kiriko, Maks Ernst, Tangi, Salvador Dali, Roj, Cimerman, kod kojih otuđenje sveta budi sablasnu grozu, pa upravo osećamo kako se život koči u mehaničkom mrtvilu²⁴.



Red room, ulje na platnu, 195 x 200 cm, 2017.



Rote Pille, akrilik na platnu, 95 x 80 cm, 2018.



Kopfschmuck, ulje na platnu, 145 x 100 cm, 2006.

Umjetnost mora da ima kritički odnos prema stvarnosti. U društvu koje je u propadanju angažovana umjetnost ukoliko je prava, nužno umjetničkim sredstvima reflektuje to propadanje, a umjetnik ukazuje da određena društvena situacija može biti promijenjena i da doprinese njegovoj promjeni. Umjetnik sa jedne strane nastoji da aktualna zbivanja prikaže kroz artikulaciju ideje, stava, a sa druge je estetsko nastojanje, kao nužnost, gdje se prepliću te dvije reakcije.

U svom slikarstvu se koristi simboličkim predmetima., čija su značenja nekad istaknutija od vizuelnog. Jutarnje kupanje (voda- bestežinsko stanje), kontrolor koji gleda sa strane, djevojčica i smrt, crkveni ornamenti, piktografski momenti vode porijeklo iz renesansne religije. Odnos mase u odnosu na pojedinca, fenomen usamljenosti, kritika savremenog društva i hrišćanstva, su pokretač stvaralačkog unutrašnjeg kao i spoljašnjeg jezika, kao i projekcija viđenja i osjetljivosti onoga ko posmatra umjetničko djelo.²⁵— Gledam oko sebe: nije više preostala niti jedna reč o onome što se nekada zvalo "istina", nepodnošljivo nam je više ako neki sveštenik samo zausti reč "istina". Čak a sa najskromnijim polaganjem na ispravnost danas se mora znati da teolog, sveštenik, papa, sa svakom rečenicom koju izgovori ne samo da je u zabludi, nego da laže — da mu više ne stoji na volju da laže iz "bezazlenosti", iz "neznanja". Isto tako, kao i svako, sveštenik zna da više ne postoji nikakav "Bog", ni "greh", ni "iskupitelj"— da su "volja", "moralni poredak sveta", laži — zbilja, duboko samoprevazilaženje duha ne dozvoljava više nikome da o tome ništa ne zna...

Djela slikara najviše se vezuju za teme religije i politike, današnje stvarnosti koja je zaumna i groteskna i izaziva zastrašujuća osjećanja.

1. N. Skledar: Freudovo shvaćanje kulture između erosa i thanatosa. Tumačenje Paula Ricoeura
2. Groteskno – jedan od osnovnih estetskih pojmova, Wolfgang Kajzer, Groteskno u slikarstvu I pesništvu, Svetovi Novi Sad 2004. Prevod Tomislav Bekić
3. Fridrih Niče
4. Antihrist

izložba: **NIZ**
(Skulptura i instalacija)
Nikolina Zuber, kustoskinja



Ova selekcija obuhvata radove pet umjetnika/ica – Vane Prelević, Nade Kažić, Jovete Ljumića, Ivana Kapičića i Velibora Pavićevića, čije autentične poetike i specifičan pristup vlastitom djelu upućuju na njihovu posebnost. Umjetnici snažnih individualnih izraza, koji različitim vidovima umjetničkog izražavanja u savremenoj skulpturi preispituju nivoe realnosti i aktiviraju vjeru u novo umjetničko kazivanje, koje nije u potpunosti odbacilo temelje tradicije. Pokreće se pitanje mase i prostora, otkrivanja i uspostavljanja veze između materijala i ideje, spajanja prepoznatljivog sa unutrašnjim stanjem umjetnikovog bića.

Iako je riječ o umjetnicima sa izraženom individualnošću, koji njeguju specifične umjetničke stilove i osobite skulptorske glasove, primjećuje se izvjesna bliskost u likovnom razmišljanju i pažljivim posmatranjem otkrivamo čitav NIZ sastavljen od oblika, znakova, simbola.

Sva bića i sve pojave posjeduju skulptularna svojstva, pa zato možemo reći, da je sve je skulptura. U zavisnosti od odabranog pristupa, materijala, oduzimanjem „oslobađaju”, ili dodavanjem grade, profinjene i delikatne (Vana Prelević), dramatične i ekspresivne (Nada Kažić), blokovite i monumentalne forme (Velibor Pavićević), koje su kroz motiv ili koncept, svojevrsno opredmećivanje autorovih emotivnih stanja, doživljaja i vizija. Njihova djela rijetko su opisnog i narativnog karaktera, a kad jesu onda su čudesno nadrealna ili simboličko metafizička (Joveta Ljumović). Ili je to sažeta i sakralna forma, natopljena duhovnošću, asocijativnošću i metaforičnošću (Ivan Kapičić).

Mogu da funkcionišu u prostoru kao pojedinačne skulpture, dok u ovoj postavci čine kompoziciju, kao objekti i kao instalacije, koje formiraju jedinstvenu nit koja nas povezuje sa dubljim slojevima ljudskog iskustva.

Svi ovi umjetnici, bez obzira na razlike u stilskim pravcima, tehničkim pristupima i ličnim izražajima, dijele zajedničku sposobnost da oblikuju materijal na način koji prelazi osnovnu funkcionalnost forme - sposobnost da prepoznaju skriveno, dajući mu oblik, dubinu i značenje. Upravo ta sposobnost otkrivanja i interpretacije čini ih inovativnim savremenim umjetnicima i vajarima koji razumiju duboku suštinu materijala.

Ivan Kapičić, Traženje, mermer, 10x10x10cm, 2002



izložba: **HOMO EX MACHINA**

– U Okviru Nedelje Crnogorske Kulture
u Republici Albaniji – Tirana

Anja Marković, kustoskinja

Maja Dedić, kustoskinja

U okviru ovogdišnje Sedmice crnogorske kulture u Republici Albaniji koja je bila održana od 7. do 12. novembra u organizaciji Ministarstva vanjskih poslova Crne Gore, Ministarstva kulture i medija Crne Gore i Ministarstva ekonomije, kulture i inovacija Republike Albanije, jedna od brojnih stavki u programu bila je i izložba Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore, “Homo Ex Machina” kojom je i otvorena ta manifestacija. Izložba je bila postavljena u Narandžastoj kocki (Orange Cube) u Piramidi u Tirani. Na izložbi su bili zastupljeni radovi sedam crnogorskih umjetnika: Igor Huszag, Nikola Radonjić, Maja Šofranac, Ana Aleksić, Adin Rastoder, Siniša Radulović i Nikola Marković.

Priču uvodimo radom Siniše Radulovića “How to Completely Delet Yourself”. U pitanju je video rad koji prikazuje površinu Mjeseca dok se u pozadini vidi samo tama. Po sredini ekrana je crni kvadrat dok vas glas u pozadini savjetuje kako da se potpuno izbrišete u 6 koraka. Počinje sa brisanjem digitalnog printa koji ostavljamo posvuda, kada god pretražujemo nešto, ulazimo na društvene mreže, dijelimo nešto. Završava se rečenica- ma “Uklonite kompjuter. Uklonite sebe.” Oni koji dovoljno poznaju tehnologiju, a i iz rada čitajući uputstva o brisanju sebe, shvatiće da je to gotovo nemoguća misija. Ali i rečenica koju čitamo gore izjednačava postojanje kompjutera sa čovjekom. Nakon svakog pravila, ponavlja se jedna od dvije kontradiktorne rečenice: “Kvadrat se pomjera” i “Kvadrat se ne pomjera”, nakon čega bi išlo uputstvo da stanete ispred kvadrata i ponavljate jednu od afirmacija koje su trenutno apsolutni refren u selfhelp psihologiji. Ovo se može čitati ironično. Prije svega kao neka zavjera koja kruži internetom, koja nas ubjeđuje da samo ponavljanjem rečenica poput *ja sam dovoljan, novac mi lako dolazi, ja sam voljen* i ostalo, možemo početi živjeti kako smo zamislili. Druga je, da je zaista sve to istina. Da sasvim sigurno veći- na nas ima dovoljno novca da preživi, da nas neko voli, da jesmo dovoljni pa čak i ako ne odletimo do Mjeseca. U ovoj eri postizanja nadljudskog koja se traži od svakoga, možda su nam zaista i neohodne ovakve iluzije da preživimo.

Drugi Radulovićev rad koji je bio zastupljen na izložbi je digitalni print “Buy Jupiter II”. Predstavljeni su muškarac i žena u astronautskim odjelima dok je iza njih ogroman buket cvijeća, gotovo kao planeta. Opsjednutost čovjeka svemirom nije od Space Race-a već odvajkada. Samo što mogućnosti

nijesu dozvoljavale da se u taj svemir odleti, ali su mu pripisivani razni atributi magične moći. U tome je čar astologije. U njoj je Jupiter planeta sreće, para, prilika, mogućnosti. Uglavnom, svega dobrog. Ako u tom kontekstu posmatramo “Kupovanje Jupitera II”, onda čitamo da je to dvoje ljudi uspješno stvorilo jedan lijep sopstveni svemir u kojem su uspjeli kupiti Jupiter, tu planetu sreće, koju ako bismo i zamišljali tako, kao bogat i ras-košan buket cvijeća koji simbolizuje sve gore navedeno. U ovom slučaju, ne postoji crni kvadrat, ali postoji crni krug na desnoj strani slike. U oba rada, posmatrano u kontekstu svemira, asocira na crne rupe – ništavilo koje usisava i poništava u sebi. Ako posmatramo u kontekstu života i selfhelp mudrosti, onda ćemo to čitati i kao nužno zlo koje uvijek postoji kao kontrateža dobru i sreći.

Iz kustoske vizure i kreativnosti, bilo nam je jako važno da se nađe na izložbi i rad Ane Aleksić iz serije *Anitia*. U pitanju je staklena kocka ispunjena vodom ispod koje je bijelo led svijetlo. Maljevič, kada je naslikao “Bijelo na bijelom” ili kako ga jednostavnije zove- mo “Bijeli kvadrat”, bio je i sam fasciniran letenjem i tehnologijom, ta njegova slika bila je pokušaj da prikaže osjećaj letenja i transcendentnosti, a sam kvadrat je dobio novo značenje u čitanju mnogih radova. U slučaju ovog rada Ane Aleksić transparentnost je postignuta korišćenjem stakla, a iako je koscka ispunjena, ona je ispunjena vodom. Međutim, svjetlo koje direktno osvjetljava sa dna čini da sama kocka izgleda ispunjeno svjetlošću a ne vodom. Time kocka i isijava svjelost van sebe i daje taj osjećaj lebdjenja i transenentnog. Iako Aleksićevoj nije bila namjera nadogradnja Maljevičevog rada, svakako je zanimljiva paralela jednog novog promišljanja starog motiva.

Kad smo već kod bezobličnog... Trenutno živimo začetke nečega što se zove MetaWorld. Zato nam je bilo važno da se tu nađe rad Igora Husaga “Meta Body”. Ta prelijepo upakovana titanijumska tijela savršenih proporci- ja u kutije koje bi trebalo da možemo da imamo, stoje u izlogu. Problem na koji već odavno ukazuju psiholozi i glasno nas upozoravaju jeste da mi nijesmo spremni za paralelne univerzme. Da je naša psiha tako stvorena da ide gdje joj je ljepše i da ide linijom manjeg otpora. Stoga naša budućnost možda izgleda nekome svijetla – sjed- jećemo kod kuće, *u tijelu* potrošnom i umornom, u nedogled jedući brzu hranu i slatkiše dok ćemo živjeti u paralelnom univerzumu, u iluziji da smo u drugom tijelu, onom kome želi- mo, titanijumskom, teško uništivom...

To je već donekle i slično onome što predstavlja rad Nikole Radonjića, a to je vizuelni/virtuelni dnevnik “Hypnagogia Diaries”. Zapravo, sam umjetnik stvara jedan svijet sačinjen od iskustava skupljenih u hipnagogičnim stanjima i prenosi ih u jedan novi vizuelni prikaz kroz animaciju. Taj svijet je apokaliptičan ali i futurističan, poprilično sterilan i pomalo strašan. Kroz ovaj rad Radonjić se bavi istraživanjem te linije između svjesnog i nesvjesnog stanja. Ovaj rad nije konačan, on je *radni fajl* u kojem se, kao i u običnom dnevniku, dopisuju stanja i misli, osjećaji i zapažanja.

Možda je već sada jasno da je granica između vještačkog i čovjekovog *vrlo, vrlo, vrlo* tanka. U seriji radova “Immuno Sytem” Maja Šofranac prikazuje ljudsku anatomiju isprepletanu sa motorima automobila i aviona. I zbilja, ukoliko anatomske razložite neku tehnologiju, shvatićete da smo je pravili kao ljudski organizam koji ima svoje organe (djelove) koji jedino zajedno mogu da funkcionišu jedino ako imaju

*Ana Aleksić, iz serije Aitia, objekat, mix media, 25x25x25cm, 2023

**Maja Šofranac, Imuno sistem, Instalacija (mix media na sintetičkom platnu), 220x80 cm, 2018



duh (softver), da takođe imaju svoje male funkcije (programe), da takođe moraju ponekad i da se ugase (spavaju), da se ponekada pokvare ili obole od nekih virusa. Iako u tome vidimo fantastične prednosti, jer bez tih mašina ne bi ni sletjeli na Mjesec, niti bi danas već hrlili na Mars, pitanje je gdje tu prestaje čovjek jer danas telefon smatramo nužnim produžetkom ruke, prozorom u svijet. Kada tehnika koja može pružiti dobro, kao recimo u otkrivanju bolesti, sama postaje opasna bolest?

Međutim, niko ne može poreći da je zabavno poigravati se sa trenutno nemogućim i zamišljati budućnosti. Kažem trenutno, jer realno, živimo u vremenu kada nemoguće svakog časa biva opovrgnuto na različitim forntovima upravo zahvaljujući tehnologiji. Stoga se na izložbi našao i rad, dvije skulpture koje čine cjelinu, umjetnika Adina Rastodera, “Atronaut i trudni svještenik”. Ponovo je ta pozicija dualiteta bila interesantna. Sa jedne strane je astronaut, kao jedno biće koje može i umije da opstane i na Zemlji ali i u svemiru, što malo ko može, i sa druge strane, sveštenik, biće koje po prirodi vjeruje i to vjerujuće mu pruža priliku da zamišlja ali i živi u svojevnom balonu nerelnosti, tačnije, ogromne vjere u nešto drugo, malo moguće ili nemoguće. I tu je vrlo zamiljivo pitanje, koliko neko vjeruje u nemoguće, kada se slijetanjem čovjeka na Mjesec shvatio da ništa nije nemoguće, već samo pitanje vremena kada će biti moguće. Pa čak i trudan muškarac? Već smo zabilježili i taj prvi slučaj (doduše zahvaljujući promijeni pola).

I na kraju, šta nam je tehnologija donijela? Izgleda mogućnost da i dalje maštamo kao djeca. Stoga se na izložbi našao i rad “Stvarnost letenja sa anonimnom lutkom” Nikole Markovića koji je iz ciklusa “Mogu da letim / Prizori iz Anatomije nevidljivog

djetinjstva”. Ukoliko se svi osvrnemo na svoje djetinjstvo, ma koliko mladi bili, shvatićemo da mnogo stvari o kojima smo tada maštali, koje tada nijesu postojale, danas postoje.

Skoro mi je iskočio jedan simpatičan klip na društvenim mrežama nekog komičara. Parafrazirano ću ga prepričati. Zamišljao je mogućnost putovanja kroz vrijeme i njegovog susreta sa osobom koja telefonira prvim telefonom. I reći će mu kako dolazi iz budućnosti i kako danas telefon nosimo u džepu. Sagovornik bi ga pitao ma kako je to moguće. On će reći preko satelita. A šta je satelit? Pa nešto kao tanjir što lebdi u svemiru. A kako? Pa... Teško objasniti, jer, pa i ne zna baš. Iskreno govoreći, rijetko ko od nas i zna. Ne znamo ni kako tačno baš avioni lete, niti kako tačno funkcionišu kompjuteri, niti šta su baš crne rupe, niti gdje nestanu slike kada ih izbrišemo iz telefona, tačnije iz “*korpe*”, niti kako tačno tableta zna šta nas boli kada je popijemo... Homo je zamijenio Deus iz mašine. Malo toga znamo, a još manje o samoj tehnologiji. Ali nekako uspjevamo da gradimo nešto više i bolje.

I dok smo kao kustoskinje radeći na izložbi u Tirani ugrabile malo vremena da vidimo sâm grad, imale smo priliku da vidimo i svu raskoš teške prošlosti Albanije oličenoj u tim bunkerima straha od nepoznatog vanjskog svijeta koji je paralelno postojao sa ovim odlaskom na Mjesec i sav sjaj mogućnosti koji koriste danas uz pomoć tehnologija. Isto je i sa Crnom Gorom. Isto nam je svima. Ne znamo tačno gdje će nas tehnologija odvesti, ali dok god maštamo i radimo nešto, ne zato što je lako, već uprkos tome što je teško, gradimo jedan nov svijet, jednu novu umjetnost koju svi čitamo sa lakoćom jer se svi u njoj prepoznajemo jednako.

Anja Marković



izložba:

INSTAGRAM MITOLOGIJE

Fotografija u doba društvenih mreža

Kustoskinja Teodora Nikčević

Živjeti u medijski prezasićenom društvu dvadeset prvog vijeka postalo je nalik neprekidnom fotografisanju, "u kome smo nesvjesni, ili tvrdimo da smo nesvjesni neprekidne pažnje kamere"²⁶. Gotovo sve želi postati slika. Naš identitet se konstruiše i potvrđuje protokom fotografija na mobilnim telefonima, tablet-računari-ma i digitalnim platformama od kojih dominiraju društvene mreže poput Instagrama, Facebooka i TikToka.

Fotografije danas postaju oblik vizuelnog govora, takođe kodifikovanog, neposredni intimni oblik komunikacije koji zamjenjuje pisanje ispunjavajući tako Fluserovu (Vilém Flusser) viziju. On je tvrdio da tehničke slike koje nas okružuju "označavaju modele, upute o načinu na koji bi društvo trebalo doživljavati, percipirati, procjenjivati, pa i kako se u njemu ponašati"²⁷. Fluserove ideje razvijene su u osvit digitalne ere, mnogo prije pojavljivanja društvenih mreža sa svojim komunikacijskim platformama koje se temelje na slikama. Ipak, čini se da su ove ideje danas jasno potvrđene činjenicom da, između ostalog, i sve galerije, egzotične ili manje egzotične destinacije, kao i čitavi gradovi – postaju dizajnirani tako da izgledaju dobro na Instagramu, hraneći protokom slika naše želje i konzumerističke apetite. To nije zaobišlo ni nas same i načine na koje se predstavljamo.

Permanentna promjena kojoj su izložena naša lica i tijela, a koja podrazumijeva upotrebu filtera (koji su sastavni dio svih društvenih mreža), ne predstavlja, čini se, tako veliki problem u poređenju sa hirurškim zahvatima koji iznova modeluju naš izgled kako bismo se približili idealu digitalne slike.

Dok se u renesansi na nesavršenost gledalo kao na odraz karaktera, dvadeseti vijek je donio razvoj filmske i TV industrije i promovisao ikone popularne kulture u one čije izgledе treba oponašati. Danas se otišlo i korak dalje, pa se ljudi čak podvrgavaju operativnim zahvatima da bi izgledali kao selfi fotografije sa Snapchata. Ovaj posljednji navedeni fenomen naziva se Snapchat dismorfijom²⁸ (termin je prvi upotrijebio doktor estetske medicine Tijion Esho na osnovu rezultata do kojih se došlo tokom rada na klinici Eshou u Londonu i Newcastleu).



Zeus, fotografija,
55x36cm, 2022.



Hefest, fotografija,
55x36cm, 2022.



Artemida, fotografija, 55x36cm, 2022.

Umjetnica Ana Mitrović u svojoj fotografskoj praksi istražuje načine na koje društvene mreže oblikuju percepciju identiteta. U svom projektu Instagram Panteon, predstavljeno je dvanaest fotografija postavljenih u konstrukcijama nalik nišama. Na fotografijama su prikazani mladi ljudi, a svakom od njih umjetnica je, koristeći didaskalije koje preuzimaju semantiku Instagram komunikacije, dodijelila identitet nekog od grčkih bogova. Ove fotografije vizuelno imitiraju Instagram estetsku paradigmu, ukazujući na to kako savremene digitalne reprezentacije preuzimaju ulogu modernih mitova.

Bart (Roland Barthes) je rekao da je mit, u svom najosnovnijem obliku, posebna vrsta govora²⁹. On je tvrdio da mit, odnosno mitološki način komuniciranja, prožima većinu onoga što možemo smatrati kulturom, masovnim medijima, reklamom. Pop-kultura je odavno prepoznala moć mitoloških narativa, a društvene mreže danas preuzimaju njihovu funkciju – kreirajući figure digitalnih bogova, influensera, čije slike postaju uzor i mjerilo društvenog statusa. Ove ličnosti ne samo da prodaju određene proizvode, već i sam način života, postavljajući standarde ljepote, uspjeha i sreće.

Instagram je društvena mreža kreirana 2010. godine. Dvije godine nakon toga razvijena je aplikacija namijenjena mobilnim telefonima, koncipirana tako da maksimalno iskoristi potencijale prednje i zadnje kamere³⁰. Istraživanja pokazuju da se razmjenjena tekstualnih informacija na mreži smanjuje, dok je cirkulacija slika/fotografija u porastu, što je jedan od ključnih razloga zbog kojih je Instagram postao popularan.

Društvene mreže poput Instagrama i Facebooka demokratizovale su komunikaciju tako da svačiji glas može učestvovati u kreiranju javnog diskursa. One postaju mjesta na kojima se ljudi povezuju neposrednije nego ikada do sada, ali to nije jedini aspekt promjene koju su sa sobom donijele. One mijenjaju čitav ambijent javnog i privatnog prostora, transformišući naše odnose i oblikujući naše iskustvo savremenog života. Drugim riječima, djeluje kao da oblikuju sâm život.

Ova dinamika otvara brojna politička, ekonomska i etička pitanja. Iako su mreže poput Instagrama prvobitno nastale kao platforme za dijeljenje sadržaja, danas dominantno prerastaju u mjesta eksploatacije ljudskih relacija u marketinške svrhe.

Međutim, činjenica da aktivnosti i dešavanja na društvenim mrežama oblikuju ne samo naše društvene odnose, nego i naš kognitivni aparat – pri čemu se mijenja i naše biopolitičko iskustvo življenja – treba da nas ohrabri na odgovornije, etičnije djelovanje, ali i dekonstrukciju mitova i konzumerističkih kompeticija.

U kontekstu novih medija i tehnologija, ljudsko iskustvo prolazi kroz značajne transformacije. Povratak antičkim mitovima, kao što je učinila Ana Mitrović, pokazuje da još uvijek možemo uspostaviti korisne analogije sa trenutnim pojavama i izazovima savremenog društva. kada su tehnologije sasvim internalizovane, kada sve više kolonizuju naša tijela.



Posejdon, fotografija, 55x36cm, 2022.

1. Susan Sontag, "Regarding the Torture of Others", The New York Times, May 23, 2004.
2. Vilém Flusser, Into the Universe of Technical Images (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010), 50.
3. K. Ramphul and S. G. Mejias, "Is 'Snapchat Dysmorphia' a Real Issue?" Cureus 10, no. 3 (March 3, 2018): e2263. <https://doi.org/10.7759/cureus.2263>.
4. Rolan Bart, Mitologije (Loznica: Karpos, 2013), 199.
5. H. Ting, M. Wong, E. De Run, and S. Choo, "Beliefs about the Use of Instagram: An Exploratory Study," International Journal of Business and Innovation 2 (2015): 15–31.



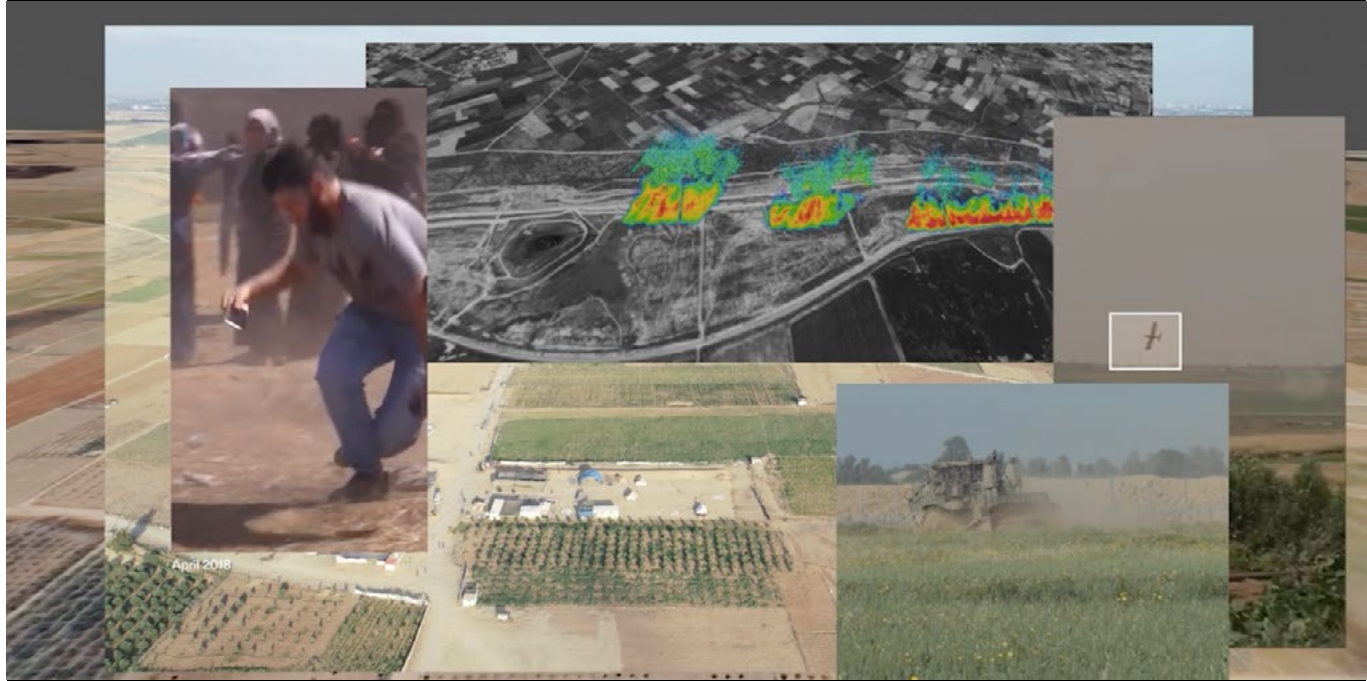
U filmu *Images of the World and the Inscription of War* (1989), Harun Faroki analizira vazdušne fotografije Aušvica, nastale tokom vojnih operacija nadziranja strateških objekata od strane savezničkog vazduhoplovstva tokom Drugog svjetskog rata. Fotografije su nastale automatski, nadzornim tehnologijama kojima su bile opremljene tadašnje letjelice. Cilj ovih operacija bio je nadzor objekata od važnosti prevashodno za vojnu industriju, te u prvoj analizi fotografija, niko nije ni primijetio da je u neposrednoj blizini ciljanih objekata upravo logor smrti.

Ovu situaciju narator komentariše rečenicom da kamp „niko nije vidio, jer ga nisu tražili“.

...

Istraživanje koje je prošle godine predstavljeno u okviru predavanja u MSU preispituje fenomen *operativnih slika* kao pojave koja drastično utiče na promjenu režima percepcije svijeta koji nas okružuje. U radu Haruna Farokija (Harun Farocki) pronalazimo jednu od ključnih referentnih tačka za definiciju operativne slike, koja za osnovnu svrhu ima samo bilježenje operacija i procesa, determinisanih automatizmom mašine. Čini se da te indiferentne slike, bez ljudskih intencija, ne mogu biti pripisane posebnom događaju ili osobi. Međutim, svjedočimo da se u ovom načinu registrovanja i reprodukcije svijeta ogleda naše savremeno iskustvo. Uvođenjem mašinskog vida svakodnevnih komunikacionih uređaja u ljudski vizuelni režim, izaziva se hegemonija ljudskog okulocentrizma, čime ukazuju na „postepeno izmještanje ka centralnosti nevidljivosti“ (Parikka, 2023, p. 145). Operativne slike mijenjaju način na koji doživljavamo i razumijemo vizuelne narative. Njihov tehnički režim, fragmentisan i decentralizovan, odražava promjene u tehnološkim i društvenim kontekstima, otvarajući prostor za nove estetičke i narativne prakse.

Imajući u vidu da operativna slika u svojoj prirodi odolijeva primarno vizuelnom režimu, uzimajući u obzir njen tehnički i funkcionalni kvalitet, ona, prema Farokiju, nije ni namijenjena ljudskom oku, već slijedu međusobno povezanih automatizovanih operacija, poput nadgledanja i nadziranja. Stoga, kada operativnu sliku smjestimo u kontekst određene filmske procedure dolazimo do pitanja da li, kao izraz filmskog jezika, ipak artikuliše određenu estetiku, koju dovodimo u vezu sa nadzornim pogledom, forenzičkim ili opservacionalističkim narativnim postupkom. Jussi Parikka, ipak, sugeriše da se, uprkos ovim jasnim poveznicama, u slučaju operativne slike ipak ne radi o „specifičnom žanru ili stilu, uprkos konotacijama u vezi sa estetikom nadziranja, administrativnim prostori- ma ekrana, ili kontekstima kontrolnih soba“ (2023, p. 145).



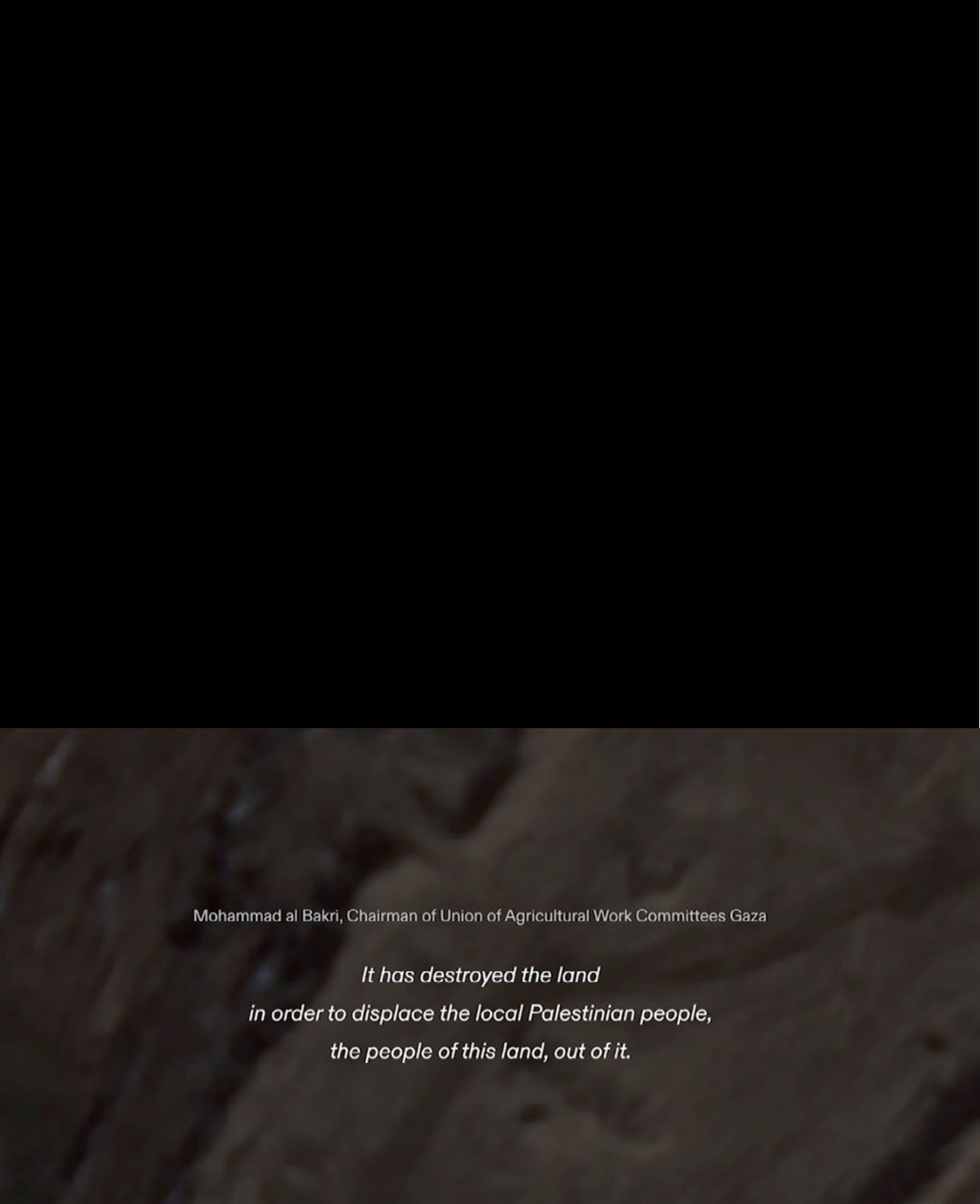
Osnovno obilježje operativnih slika je njihova povezanost sa automatizovanim procesima. One ne služe reprezentaciji, već funkciji, koja ih čini vizuelnim jedinicama prvenstveno tehničkog karaktera. U filmu *Serious Games* (2010), na primjer, Faroki ispituje zaokret u promišljanju audiovizuelnih tehnologija, kritikujući domete simulacija u industriji video-igara i virtuelne stvarnosti, koji zamagljuju granice između virtuelnog i stvarnog. Riječ je o simulatoru vojnih operacija u Avganistanu, koji koristi replike snimaka nastalih uređajima za osmatranje terena. Ovakva platforma prvenstveno služi za vojnu obuku u regrutnom centru, gdje mladi muškarci u izvedbi virtuelnih operacija izgledaju jednako kao igrači poznate igre *Counter Strike*. Mnogo „ozbiljniji“ nivo igre kojem Faroki posvećuje pažnju se reflektuje u njenoj mnogostrukosti: simulator koristi operativne slike uređaja, vojnici se pomoći njih obučavaju, ali su proizvod sličan industriji zabave. Na kraju, Faroki akcentuje upotrebu ovih operativnih slika i u terapeutske svrhe – tretmane post-traumatskih poremećaja i kognitivnih disonanci kod vojnih veterana. Faroki jasno iscertava šemu cirkulisanja operativnih slika koje postaju komodifikovane, ali i koje neposredno utiču na našu percepciju okruženja. Na isti način kao i u video-igramama, upotreba operativnih slika ogleda savremeni trenutak u kojem iskustvo novih medijskih tehnologija preuzima ulogu ljudskog iskustva.

Nadovezujući se na koncept Pola Virilija (Paul Virilio), *mašina vizije*, Harun Faroki se u svojim umjetničkim i teorijskim radovima se bavi tehničkim i mašinskim režimom slike, te funkcijama koje te *slike imaju*. U fokusu njegovih istraživanja su slike koje rade, koje su svedene na čistu djelatnost i funkciju, odnosno one koje naziva *operativnim slikama*. Ove jednonamjenske vizuelne jedinice imaju svrhu koja je isključivo tehnička i funkcionalna. U *Mašinama vizije*, Virilio piše o svojevrsnoj istoriji logistike percepcije, koja se proširila na sve institucionalne aspekte, od različitih industrija do umjetnosti. Njegova metodologija nije usmjerena, međutim, na analizu estetičkih ili filozofskih implikacija mašinske slike, već na sve one prakse u kojima ona učestvuje oblikujući našu svakodnevicu i percepciju okruženja. Za Virilija, čulo vida, sa neurološkim i kognitivnim procesima koji ga konstituišu, jeste temeljno čulo u oblikovanju našeg kapaciteta da spoznamo i, u fenomenološkim terminima definisano, *iskusimo* svijet.

Farokijev rad koji se možda najsveobuhvatnije bavi razumijevanjem operativnih slika u kontekstu „mašina vizije“ jeste filmska trilogija *Auge/Maschine* (2001-2003). Faroki se u ovim filmovima prevashodno bavi ratnim mašinama, Virilijevom glavnom preokupacijom. On analizira sliku koju komuniciraju automatizovani projektili čije su putanje planirane i praćene kompleksnim sistemima nadgledanja i nadziranja. Dok Virilio u centar svojih razmatranja postavlja logistiku percepcije, Faroki promišlja svojstva slike. U tom smislu, on usmjerava pažnju na slike koje nemaju gledaoca, slike koje su u cjelokupnosti namijenjene obavljanju određenih zadataka. Razvojem digitalnih tehnologija, operativne slike su postale ključne u re-

definisanju percepcije. Njihova estetika često se povezuje s nadzornim i forenzičkim narativima, dok njihov tehnički karakter odražava širu dehumanizaciju vizuelnog iskustva. Ovaj pomak od ljudskog ka tehničkom pogledu ukazuje na promjenu u percepciji prostora i vremena. Kako Virilio navodi, čulo vida postaje zamijenjeno tehničkim sistemima, dok naše iskustvo stvarnosti biva medijacijom ovih tehnologija. Operativne slike, svedene na infografičke prikaze, odražavaju ovu transformaciju, ukazujući na promjenu odnosa između subjekta i okruženja.

Savremena kinematografija sve češće integriše operativne slike u jezik, a u tom diskursu one dobijaju estetički kvalitet. Jezik operativnih slika nije ograničen samo na dokumentarne i eksperimentalne forme; on se proširuje i na igrane filmove, mijenjajući način na koji se vizuelni narativi konstruišu (otud i pojave poput *surveillance cam* filmova ili *desktop* filmova). Na tragu Farokijeve opservacije o „nevidljivosti“ Aušvica sa početka teksta, izdvaja se, kao jedan od skorijih primjera, *Zona interesa* (*The Zone of Interest*, 2023), Džonatana Glejzera (Jonathan Glazer). Kao svojevrsna posveta tezi o banalnosti zla, film se bavi životom porodice *sonderkommando*-a Rudolfa Hesa, grotesknom idilom u kući koju samo jedan zid razdvaja od njegovog radnog mjesta - koncentracionog logora Aušvic. Glejzer i direktor fotografije Lukas Zal (Łukasz Żal), odlučili su da koriste pristup nadziranja aktera, opremajući prostore i ambijente većim brojem skrivenih kamera unutar objekata koji su služili kao filmski set. Možemo reći da se ovim anti-filmskim postupkom reality televizije Glejzer suprotstavlja potencijalnoj spektakularizaciji nasilja kakvu obično vidamo u igranim filmovima o Holokaustu. Žrtve logora ne vidimo niti u jednom trenutku, ali zvučni plan koji dopire iza dvorišnog zida upotpunjuje prostornu dijegezu filma. Ovakav postupak u moguće je jedini način kojim narativni igrani film može uspostaviti komunikaciju sa idejom operativnih slika u kinematografiji. Kršeći pravila klasičnog filmskog pripovijedanja, ovdje je estetika operativne slike bliska forenzičkom opservacionalizmu.



Međutim, priroda igranog filma je ujedno i njegovo najveće ograničenje kad govorimo o *politici* operativnih slika. Kamera je dio rediteljske, umjetničke procedure, stoga je u funkciji šireg konteksta – određenog filmskog stila. Naime, ako smo doslijedni Farokijevom konceptu, možemo reći da jedina trenutna perspektiva kinematografske upotrebe operativnih slika ostaje u okvirima dokumentarne *found-footage* filma . Jedan od primjera su svakako radovi kolektiva Forensic Architecture, koji se služe isključivo investigacijskom estetikom, upotrebljavajući arhitektonsku analizu u kombinaciji sa 3D modelima i animacijama, u cilju kontinuirane prezentacije političkog konflikta i genocida. U filmu poput *No Traces of Life: Israel's Eco-cide in Gaza 2023-2024*, istražuje se devastacija i destrukcija prirodnig resursa izazvana trenutnom vojnim agresijom u Gazi.

Sa tim u vezi, kada govorimo o mogućim perspektivama kinematografske operativne slike, njena snaga je upravo u dokumentovanju i iskazivanju procesa i procedura neljudske automatizacije. Naime, ako operativne slike razmatramo u kontekstu Farokijevih istraživanja filmske procedure operativnih slika ipak svoje potpune perspektive imaju u proširenim i hibridnim filmskim projektima, filmskom jeziku koji sve više odolijeva postojećim konvencijama i kreće se ka novim estetičkim i teorijskim, post-filmskim perspektivama, *found-footage* i kompilacijskim pristupima, asemblažnoj tehnici i, prije svega, kolektivnim, kontinuiranim, participativnim praksama. Ovaj pomak naglašava potrebu za novim teorijskim okvirima u studijima vizualne kulture i filma koji bi se bavili implikacijama ovih novih režima slike. Farokijev rad, uz teoretske doprinose drugih teoričara, pokazuje da operativne slike nadilaze svoje tehničko porijeklo kako bi uticale na savremene društvene, kulturne i filozofske paradigme.

1. Članak se objavljuje povodom predavanja „Automatizovane slike i savremene filmske prakse“ održanog u Muzeju savremene umjetnosti, u organizaciji Eksperimentalnog odjeljenja, 22. decembra 2023. godine.

Literatura

- Blumenthal-Barby, M. (2015), 'Cinematography of Devices: Harun Farockis' Eye/Machine Trilogy', German Studies Review, 38 (2) (online). Available at: <http://doi.org/10.1353/gsr.2015.0086>
- Blümlinger, C. (2004), 'Harun Farocki: Critical Strategies', in Elsaesser, T. (ed.), Harun Farocki: Working on the Sight-Lines, Amsterdam: The Amsterdam Univeristy Press, pp. 315-323.
- Farocki, H. (2015), 'War Always Finds a Way', Continent, 4(4) (online). Available at: <https://web.archive.org/web/20200714140102/http://continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/217>
- Parikka, J. (2023), Operational Images: From the Visual to the Invisual, Minneapolis: The Univeristy of Minnesota Press
- Siebel, V. (2004), 'Painting Pavements', in Elsaesser, T. (ed.), Harun Farocki: Working on the Sight-Lines, Amsterdam: The Amsterdam Univeristy Press, pp. 43-54
- Virilio, P. (1994), The Vision Machine, Bloomington & Indianapolis, London: Indiana Univeristy Press, BFI
- www.forensic-architecture.org

*Jelena Mišeljčić, predavanje Automatizovane slike i savremene filmske prakse, program Eksperimentalnog odjeljenja MSUCG, decembar 2023, Perjanički dom

Maja Smrekar, predavanje o umjetničkoj praksi

OBILJE DRUGOSTI

MSUCG, septembar 2023

Moj rad je zasnovan na interdisciplinarnom umetničkom istraživanju transformativnih potencijala između distopije i utopije, u kojima se ljudski i neljudski entiteti prepliću sa tehnologijom. U današnjem predavanju predstavicu vam slučajeve mojih umetničkih dela, koji se ukrštaju sa ovim premisama. Počecu sa uvodom u moju libidinalnu motivaciju, koja me je primorala da postanem interdisciplinarna umetnica. Zatim ću predstaviti radove koji povezuju prirodu, tehnologiju i interkomunikaciju među vrstama. Nastaviću sa razmatranjem rasta populizma i, kao njegove posledice, povezanosti sa eksploatacijom sveta prirode i opresijom žena. Završiću prezentacijom moje istraživačke platforme, koja ispituje oblike upravljanja društva kroz veštačku inteligenciju.

Kako u svojoj umetničkoj praksi povezujem lično sa političkim, takođe izlazim iz premise da smo svi kolonizovani našim okolinama. Kao što mi ljudi kolonizujemo kuće, gradove i okolinu, mi takođe služimo kao domaćini tih pejzaža, ideologija, tehnologija i medija. Ovaj okvir razmišljanja proizilazi iz moje mape emocionalnog sećanja, koju sam počela da uspostavljam tokom 1980-ih, kad sam odrastala u slovenačkom selu, koje se nalazi uz granicu sa Hrvatskom. Moji roditelji su se profesionalno bavili kožnim i krznenim tekstilom, proizvedenim u našoj kući, pa je atmosfera bila ispunjena mirisom životinjske kože, što je jedno od mojih primarnih čulnih uspomena na dom. U slobodnom vremenu roditelji su se bavili uzgojem pasa, i dok su se obično fokusirali uglavnom na sebe i svoj posao, kao jedino dete uvek sam imala osećaj kao da su psi preuzeli ulogu mog emotivnog vaspitanja, pa tako uvek kažem, da me nisu odgojili vukovi ili ljudi, nego psi. Porodica je stoga za mene uvek značila prisustvo pasa. Na fotografiji možete videti moju sadašnju porodicu, moja dva voljena pseća pratioca, Adu i Bajrona, koji su mi takođe umetnički saradnici. Detinjstvo sam u velikoj meri provela u društvu pasa, u međusobno naseljavajućim močvarama jugoistočne Slovenije koje su okruživale naš dom. To okruženje bilo je još jedan neljudski entitet, koji je ostavio dubok trag na mojoj mentalnoj mapi. Provođenje vremena u tom prirodnom krajoliku, učinilo me je svesnom, već kao dete, kako se život sastoji od mnogih drugih, ne ljudskih bića.

Svest o međusobnoj kolonizaciji živih bića i okruženja, podstakla je moje istraživanje, sprovedeno u saradnji sa Odeljenjem za kopnene i slatkovodne organizme, na Nacionalnom institutu za biologiju u Ljubljani. Svoja interesovanja sam povezivala sa naučnicima koji su istraživali izazove 6. velikog globalnog izumiranja vrsta, koje se uglavnom dešava zbog brzog rasta invazivnih vrsta. Naše istraživanje ovog fenomena odnosilo se na primer degradacije biotičke raznovrsnosti, na području jedne od najvećih termalnih voda u Evropi, zvane Topla.

Ovo termalno jezero nalazi se u istočnoj Sloveniji, samo 10 km od mog rodnog sela. Pre 2010. godine njena površina je bila potpuno čista, obrasla autohtonom priobalnom vegetacijom, koja je izumrla u rekordnom roku. Naime, od 2010. godine anonimnim nelegalnim puštanjem tropske vrste takozvanog vodenog kupusa, ustanovljene su korenite promene na površini jezera. Ova biljka, koja se do tada nalazila samo u akvarijumima, lako je mogla da opstane u jezeru, zbog termalne vode, koja dostiže i preko 30 stepeni Celzijusa. Pošto nema prirodnih predatora, populacija biljke imala je priliku da raste eksponencijalno, što je dovelo do potpunog uništenja prvobitne faune i flore za samo pet godina, dok su takve promene ekosistema u prošlosti trajale decenijama. Slične ekološke katastrofe, kao posledica antropocenske ere, nalaze se svuda na planeti. Zbog globalizacije kao jednog od ključnih razloga, mnoge sredine su bile, i još su, izložene uslovima, koji omogućavaju sve brže širenje novopridošlih i kompetitivno jačih vrsta životinja, biljaka i mikroorganizama, što izaziva dramatično brze promene u mehanizmima prirodne selekcije.

Shodno tome, često se pojavljuju promene ponašanja i genetske promene kod invazivnih i kod autohtonih vrsta. Time se pokreću sistemske krize u različitim oblicima, kao što su pojave novih bolesti, nedostatak useva, propadanje infrastrukture itd., postajući sve veća pretnja po ljude. Prateći postupke biologa u prilično bezuspešnim pokušajima da uklone, a time i regulišu populaciju vodene flore u jezeru Topla, počela sam da razmišljam o ovom razornom lokalnom problemu u kontekstu globalnih razmera. Razmišljala sam o mogućnosti nadolazeće krize vode za piće, koja bi mogla postati univerzalni problem.

Stoga sam dizajnirala mobilni komplet za preživljavanje koji bi kao civilna taktička oprema mogao da bude koristan u slučaju masovne migracije zbog nestašice vode. Objekt nalik na ranac, isprepleten je od autohtonog lanenog užeta, sa invazivnim bagremom i bambusom, a u osnovi je kolektor vode za prikupljanje kiše, sa impregniranim svinjskim mehurima u koje voda teče kroz filtere, preko bambusove cevi. Na vrhu ranca su pričvršćene dvoslojne drvene vile sa mrežom koja služi kao zastor pred suncem, a može se transformisati i u mrežu za lov na ribu ili samostrel.

Spoljašnjost ranca je - u duhu lokalnog narodnog ornamenta, ukrašena likovima nekih - u slovenačkoj regiji, sve invazivnijih vrsta: japanskog dresnika, gigantskog svinjskog korova, dagnje zebre i višebojne azijske bubamare. Reč TREJLER u naslovu projekta, znači kao da je projekat filmski trejler, koji uskoro postaje stvarnost.

U okviru rada realizovala sam foto performans koji se odvio u gustu naseljenoj šumi invazivnog japanskog dresnika duž obale reke Save, na obodu Ljubljane. Foto performans pokazuje moguću budućnost, gde bi se komplet za preživljavanje u antropocenu, uskoro mogao i praktično koristiti.

Tokom saradnje sa naučnicima, naučila sam da je ekologija unutar njihove perspektive, grana biologije koja proučava interakcije između organizama i njihovog okruženja, dok se kritika uništavanja životne sredine u medijima i od strane političara često oslanja na drugu vrstu ekologije, koja je povezana sa konvencionalnim idejama o „netaknutoj prirodi“. Ovaj narativ, međutim obično služi eko-kapitalističkoj brizi o održivom upravljanju, sa ciljem jačanja korporacija. Sledstveno tome dolazi do mnoštva često suprotstavljenih javnih mnjenja o ekologiji.

Taj paradoks me je naveo na razmišljanje o tome kako se suočavanje društva sa kulturnim ili sa prirodnim Drugim, kao nečim stranim često mistifikuje, jer zahteva napor da se razume. Odlučila sam da se ovoj temi obratim u seriji radova pod nazivom K-9_topologija, kroz istraživanje koevolucije između čoveka, kao kulturnog drugog i psa, kao pripitomljenog prirodnog drugog. U saradnji sa Čehoslovačkim vučjim psom izvela sam emblematski prikaz vizualnog uvoda u seriju, što je kasnije postao deo mog umetničkog metoda, koji uključuje komponovanje vizualne komunikacije, na početku svakog projekta, unutar čega se uspostavlja neka vrsta intuitivnog mapiranja mog budućeg umetničkog fokusa.

Tokom istraživanja paralelne evolucije između vukova i ljudi, otkrila sam da se nekoliko gena razvijalo paralelno kao prilagođavanje sličnom okruženju. Savremeni psi su razvili sposobnost varenja ugljenih hidrata i skroba, što kod vuka nije moguće. Paralelno su ljudi razvili nedostatak percepcije mirisa, koji se smanjivao sa razvojem kulture, sa veštinama u verbalnoj, zvučnoj i primarno vizualnoj komunikaciji, dok je miris ostao centralno čulo u psećoj percepciji sveta. Štaviše, gen nazvan SLC6A4, koji kodira regulaciju transportera serotonina, posledično je mutirao kod ljudi. Polimorfizmi na ovom genu su jedan od ključnih molekularnih mehanizama kod ljudi, kako bi mogli bolje da tolerišu prisustvo drugih. Znači - mutacija ljudskog gena zasnovana na zajedničkom životu sa psima, stoga je jedan od parametara, koji je doprineo nastanku naše kulture. A ovo dalje znači da nisu samo ljudi pripitomili pse, već su i psi pripitomili ljude.

Ovo istraživanje bilo je polazna tačka za prvi projekat serije K-9_topologija pod nazivom Ecce canis. U obliku interaktivne instalacije, prikazivao je mašinu za odvajanje tečne hromatografije, sa pumpama za dve kolone, koje sadrže frakcije plazme bogate trombocitima. Plazma je izolovana iz uzoraka krvi mene i mog psa Bajrona, koju sam dobila tokom njegovog veterinarskog pregleda. Trombociti su odvojeni od uzoraka plazme i iz njih je sakupljen serotonin, koji je transformisan u esenciju mirisa Ecce canis. Miris smo sastavili kombinacijom delova serotonina iz naše krvi i iz sintetičkog indola – koji se koristi u industriji parfema, a organski se proizvodi u metabolizmu ljudskog tela i u telu psa.

Kao paralelu laboratoriji, postavila sam sfernu instalaciju, koja je sugerisala parafrazu života u pećinama, na početku odnosa između čoveka i vuka. Bila je prekrivena recikliranim vučjim krznom, gde su posetioci mogli da borave i osete miris Ecce canisa, koji je ispuštao respirator opremljen senzorom, ugrađenim u infrastrukturu instalacije. Tako su posetioci mogli da namirišu srž odnosa mene i Bajrona, a samim tim i odnosa čoveka i psa.

Sledeći projekat izveden je u formi performansa kao rezultat boravka u Jacana Wildlife Studio u Francuskoj, organizaciji koja ima životinje obučene da glume u filmovima, gde sam sarađivala sa 1. vukom, 2 čehoslovačka vučja psa i 3 etologa. Da bih se pripremila za nastup, morala sam da pratim striktan proces. Prvo sam se upoznala sa životinjama u kavezu, tako što sam samo šetala njihovom teritorijom, bez da sam ih gledala, ili na bilo koji način komunicirala sa njima. Biti opuštena je bilo ključno. Nakon otprilike pola sata udaranja u moje telo, a zatim bežanja, alfa ženka zgrabila me je njuškom za ruku i odvela do centra čopora. Na taj način mi je pokazala da mi je dozvoljeno da se spustim na nivo njihovih očiju. U isto vreme sam morala da učinim da se manji vuk oseća bezbedno. Na ovaj način su me u potpunosti prihvatili dva najviša rangirana vučja psa i najniže rangirani vuk. Tako sam mogla da uđem u njihovu dinamiku čopora, pošto se smanjila naša nesigurnost, što je bilo presudno za nastup, jer životinje više nisu osećale potrebu da beže od mene.

Tokom performansa ležala sam na podu, premazana slojem masnoće i skroba koje su mi vukovi pojeli sa tela. Međutim, više nego zbog hrane, vukovi su ostali uz mene tokom čitavog nastupa, zbog veze koju smo formirali u našem procesu komunikacije, u predhodnim danima. Tokom izvođenja performansa van scene čuo se glas koji je čitao tekst, sastavljen iz odlomaka performansa Volim Ameriku i Amerika voli mene Džozefa Bojsa iz 1974. i Grizem Ameriku, Amerika me grize, Olega Kulika iz 1997. Njihovi tekstovi suprotstavljeni su mojima, kao istorijska kontekstualizacija saradnje sa psima u umetnosti. Dok je prvi umetnik u svom performansu koristio životinju kao simbol, drugi ju je koristio kao metaforu. Zato sam odlučila, da se u svom radu predstavim kroz pasivno telo, pretvoreno u krajolik, iz kojeg bi vukovi jeli i ostavili svoje tragove na njegovoj topografiji, pa su mi se na sceni pridružili tek kada je moj tekst počeo da se čita. Razlog za takvu dramaturgiju bio je pomeranje perspektive sa ljudi na životinje, zato što razumem životinje i ljude kao pripadnike iste političke vrste, što znači da se svi zajedno odupiremo, u našoj borbi za opstanak na oštećenoj planeti, sve više ispunjenoj kapitalističkim ruševinama.

Preplavljena snažnom vezom uspostavljenom sa porodicom vučijih pasa koje je kao majka vodila alfa ženka, nakon performansa sam počela da razmatram sopstvene majčinske instinkte. Shvatila sam da su ti instinkti zapravo deo ljudskog bića uopšte, a ne samo ženskog bića, i da majčinstvo u današnje

vreme ne treba da bude ograničeno na biološko roditeljstvo, već treba da bude bogato međuljudskim odnosima, u širokom obimu. To bi trebalo da postane koncept solidarnosti između ljudi i drugih vrsta, u zajedničkom stvaranju naše odgovorne budućnosti. I postalo mi je jasno da za ostvarenje ovog mikropolitičkog koncepta, moram da smislim mikroperformativnu metodu, na molekularnom nivou. Dakle, morala sam da osmislim delo, koje ne samo idejom, već i formom prevazilazi zakone roda ili vrste, rase ili pola, i zato sam odlučila da nahranim tog najstarijeg saputnika čovečanstva, sopstvenim mlekom, kao simbolom najdublje povezanosti između dva bića.

Tako je nastao projekat pod nazivom Hibridna porodica. U okviru rezidencijalnog stana u Muzeju Freies u Berlinu, koji me je pozvao na saradnju, uspostavila sam platformu za umetničko istraživanje, zasnovano na pripremama koje su počele sredinom oktobra 2015. i trajale do početka februara 2016. Proces je uključivao endokrinološku obuku tela: ishranu hranom bogatom gvožđem, vitaminom B i hidrataciju galaktagoškim tečnostima (kao što su na primer čaj od piskavice i komorača), koji podstiču laktaciju. Uz to, fiziološki sam se pripremala korišćenjem mehaničkog ispumpavanja grudi: 8 puta dnevno – svaka 3 sata po 20 minuta. Čin ispumpavanja prenosio je impulse, do neuroendokrinih ćelija mog hipotalamusa, kroz nervne receptore u mojim grudima. Posledično se oslobađa hormon oksitocin, koji kao nuspojava izaziva empatiju, da bi se krvlju transportovao do mlečnih žlezda. Kroz ovaj proces, oslobađao se i hormon prolaktin, koji je stimulisao proizvodnju mleka. Time sam sprovela istu strategiju kao i neke buduće majke (bez obzira na njihov pol), koje tek treba da usvoje bebu, koja još uvek sisa. Kolostrum je počeo da se pojavlja nakon 8 nedelja; baš kada sam udomila štene, koje sam nazvala Ada. Na nekoliko dana u posetu je došao fotograf Manuel Vason, da bi snimio fotografije, prikazujući uvid u dinamiku naše hibridne porodice.

Javna prezentacija je održana nedelju dana kasnije, u mom studiju u vidu poseta od po troje ljudi odjednom, gde su posetioci mogli da prisustvuju 20-minutnom činu ispumpavanja grudi, a potom i hranjenju šteneta kolostrumom. U međuvremenu smo pili čaj od komorača i razgovarali o reproduktivnoj slobodi u heteronormativnom društvu i antropocentrizmu kao jednoj od njegovih posledica.

Ovi razgovori i čitavo duboko iskustvo Hibridne porodice, su me privukli na razmišljanje u okviru diskursa Done Haravej, koja postavlja sledeće pitanje: šta je feministička reproduktivna sloboda, u opasno problematičnom svetu, koji se sastoji od mnogo vrsta? Moj zaključak je bio sledeći: mikroperformativnost dva hormona, proizvedena ispumpavanjem grudi i kasnije dojenjem, izražavala su se osećajem empatije, kao krajnjom polaznom tačkom, koja me je navela da razmišljam u okvirima ekofeminizma. Shodno tome, odlučila sam da na mikroperformativnom nivou naših ćelija, simbolično vratim tri vrste: vuka, psa i čoveka u ravnopravan, kohabitacioni odnos.

Naime, od početka našeg postojanja, sve tri vrste mesoždera zajedno regulišemo životnu sredinu. Međutim, vuk je sada ugrožena vrsta, dok smo ljudi i psi, postali najveće invazivne vrste na planeti, što utelovljuje performativna fotografija portreta Ade i mene, koju sam realizovala kao vizualni derivat koji najavljuje sledeći projekat.

Nosio je naziv ARTE_mis, a sastoji se iz reči ART što je engleska skraćenica za potpomognutu reproduktivnu tehnologiju, koja pripada oblasti reproduktivne endokrinologije. Istovremeno je naziv projekta povezan sa imenom starogrčke boginje lova, divljih životinja i plodnosti. Već kroz naslov želela sam da se osvrnem na aktuelne biotehnoške mogućnosti, pri čemu se nemogućnost stvaranja mitološkog vukodlaka, koji se kao krajnji Drugi nalazi u svim ljudskim kulturama, utvrđuje u svojoj svojoj poetici. Još od uspostavljanja humanizma, vukodlak je simbol isključenosti čoveka iz prirode, čemu se kultura suprotstavlja. Humanizmom je priroda postala Drugi, time što smo ljudi zakoračili na vrh lestvice preživljavanja, sa koje vladamo svim živim organizmima. Tako je početak procesa projekta ARTE_mis, uključivao konzumiranje beta blokatora, kako bi se proizvele veće količine progesterona i estrogena za dobijanje folikula. Zatim sam posetila privatnu IVF kliniku u Češkoj, gde je sprovedena procedura vađenja jajnih ćelija, koje su poslane u Sloveniju. Otprilike u to vreme Ada je bila dovoljno stara za sterilizaciju, pa sam zamolila veterinara da uzme mali deo njenog masnog tkiva, dok je pod narkozom. Nakon što je naš materijal sakupljen, započela sam sledeću fazu u BioTehni - Laboratoriji za umetničko istraživanje živih sistema u Ljubljani.

Tamo smo, u okviru regulisanih biotehnoških protokola, sa timom biotehologa, enukleirali moju ekstrahovanu reproduktivnu ćeliju. Ostavili smo ju pod UVC svetlom, a zatim smo elektroporacijom spojili Adinu somatsko-masnu ćeliju, sa preostalom membranom. Pošto reproduktivna ćelija „programira“ jezgro da se podeli, naša ćelija je ostavljena da se deli samo do stadijuma pre formiranja blastociste. Hibridna ćelija je zatim nakon 3. dana rasta, sa prestankom hormonskog hranjenja spremljena na -198 stepeni Celzijusa, i stoga je ostala zamrznuta u vremenu. Vidljiva pod mikroskopom bila je odmrznuta i javno izložena u nekoliko navrata. Međutim srž projekta nije bila sama ćelija, nego njegov konceptualni okvir koji je podržao njeno postojanje. Razlog za nastanak hibridne ćelije je bio taj, što sam želela da se suprotstavim mitu o čovečanstvu, koji se zasniva na univerzalnim vrednostima i našoj izuzetnosti, isključujući uvek mnoge koji ne odgovaraju njegovim idealima. U kategorizaciji značenja biti čovek, uvek su postojale podele na osnovu pola, rase, ekonomske klase, kulturnog porekla, nacionalnosti, vere, čak i vrste. Stoga, ne možemo svi sa sigurnošću tvrditi, da smo sve vreme samo ljudi.

Nakon završetka serije K-9_topologija, pozvana sam da izložim sva četiri projekta odjednom. Umesto da prikažem retrospektivu, želela sam da sastavim novu perspektivu preplitanja

narativa, koji su evoluirali tokom svih procesa. U instalaciji koja je zamišljena kao precizna rekonstrukcija serije u vidu arhive, svaki je projekat serije postao klaster referentnih objekata, međusobno povezan sa srodnim objektima. Instalaciju koja nosi naslov Cynomorpha, a izlazi iz pojma koji poteče od klasifikacijskog naziva za pripadnika zastarele taksonomske podgrupe, cynomorphs - pseći majmuni, nosi konstrukcija koja se odnosi na hibridni derivat tkz. dog stekera.

Dog steker, kojeg prevodim u sklopivi stalak za izložbene pse je alatka za obuku, dizajnirana za odgajivače ili vodiče pasa, kao pomoć za pravilno slaganje njihovih štenaca i mladih pasa. K-9_topologija je time prikazana kao neka vrsta mizanscena serije, formalno podržana vrhunskim alatom za takmičenje. Time sam želela da podvučem analogiju sa konkurentnošću i institucionalizovanim pritiscima, kojima se umetnici često podvrgavaju u svetu umetnosti.

Ecce canis u Cinomorphi je prikazan u obliku mašine za odvajanje tečne hromatografije sa dve epruvete, sa plazmom bogatom trombocitima, dobijenom iz mojih i Bajronovih uzoraka krvi. Prateća mašina zajedno sa minijaturizovanom pećinom, koja oslobađa miris Ecce canis, dopunjuje kutiju za nakit, kako bi zaokružila sažetak svih Ecce canis signifikanata.

Kutija za nakit prikazana je u materijalima rezbarenih mesinga, bakra i srebra, u obliku gena SLC6A4. Da vas podsetim, ovaj gen je mutirao kao posledica paralelne evolucije između ljudi i vukova i dalje je rezultirao regulacijom oslobađanja serotonina u ljudskom telu. Ova kutija takođe povezuje prvi i drugi projekat u celinu, jer se može povlačiti naprednazad, kroz deo trake na kojoj se nalazi dokumentacija performansa sa vučjim psima, kao simbolično preklapanje emocionalne veze, uspostavljene između mene i životinja s jedne strane, a – sa druge, simbolizuje ljudsku kultivaciju prirode, koju zajedno sa psom, kao našim partnerom u zločinu, izvodimo vekovima.

Moje rešenje za prezentaciju performansa „Lovim prirodu a kultura lovi mene“ izlazilo je iz arheološkog koncepta moje lične istoriografije. Tekst koji je pročitán tokom performansa, sam rukom ispisala direktno na 54 odštampane statične slike, koje su izdvojene iz video dokumentacije performansa. Fotografije su zatim prekrivene tankim slojem skroba i izlivenе voskom, kako bi se uspostavila parafraza mog tela namazanog mašću i skrobom, koje su vukovi jeli. Proces Hibridne porodice predstavljen je u drugoj kutiji za nakit, kao objekat koji uključuje jukstapoziciju pumpi za grudi prikazanih u obliku oružja, koje mi omogućava da se oduprem neoliberalnom mizoginističkom sistemu, koji vlada celim Umveltom kakav poznajemo, sve do naših poslednjih subatomskih čestica.

Ta čestica je prikazana kao 3D print molekula prolaktina, stavljenog pored pumpi i pored ručno rađenog veza, koji predstavlja moju Drugost, ustanovljenu mojim hibridnim majčinstvom.

Pošto je ARTE_mis u potpunosti kreiran unutar laboratorije, njegovom umetničkom artefaktu - hibridnoj ćeliji, bio je potreban odgovarajući način da izađe iz laboratorije u izložbeni prostor. Stoga sam zajedno sa mojim saradnicima, dizajnirala okruženje koje bi moglo da podrži ćeliju da preživi u inkubatoru, sa implementiranim mikroskopom, integrisanim u instalaciju, kako bi publika mogla da posmatra ćeliju.

Na završni deo sklopivog stalka postavila sam veliko sočivo, koje je služilo kao sinonim za naučna istraživanja, ali umesto da sve precizira kako bi „podesilo pogled“ sa svom svojom dominacijom i interesom, sočivo je transformisalo celu instalaciju u halucinantnu sliku paralelnog vremena, gde percepcija stvarnosti postaje stvarnost.

2018. paradigma psa i čoveka transformisana je i u sledeće umetničko delo pod nazivom Opus et domus, što na latinskom znači posao i rad. Projekat je nastao kao reakcija na populističke izjave u žutoj štampi, zasnovane na pristrasnim i pogrešnim interpretacijama umetničkih dela K-9_topologije, koji su podsticali govor mržnje na globalnim društvenim platformama i javnom prostoru uopšte. Stoga sam odlučila uključiti svoju hibridnu porodicu i u ovaj performans, u kojem sam proizvodi-la predivo od Bajronovih i Adinih dlaka kao i moje sopstvene kose u pređe, koje je postalo društveno tkivo, definisano našim hibridnim odnosom.

Tokom trajanja performansa proizvodila sam niti na teškom metalnom kolovratu, postavljenom u staklenoj kućici, u kojoj je servisni gest okretanja kolovrata koji obuhvata celo moje telo, prikazan kao objektivizacija ženskog tela, koje postaje sredstvo za proizvodnju. Taj stav sam želela da podvučem kao sve očigledniji u vremenima populizma, u okviru kojeg se povećava značaj nacije, pridajući veliku vrednost produktivnosti žena i stopi nataliteta. Kroz takvu društvenu regresiju, žensko telo je često ponovo viđeno kao vlasništvo države, zakona i ideologije. I zato sam se vratila ovom zastarelom obliku proizvodnje. Okretni točak kolovrata služi za naglašavanje kontrasta simptomu društvene regresije, jer kao napredna tehnologija pokreće polugu za mikrofluidnu laboratorijsku opremu, koja sadrži Byronove i moje kapi serotonina, kako bi polako, tokom čitavog performansa, jedna po jedna, isparile na vrućoj ploči, pričvršćenoj na spoljašnjem prednjem zidu staklene kuće.

Arhetipski odnos prikazan u ovoj živopisnoj slici tako je parafrazirao zaključak primatologa Fransa de Vala, da su koreni politike stariji od čovečanstva. Misao koja sugerise da su danas hibridni procesi u društvu isključivo političke izjave.

2019. godine sam pozvana da kreiram novo umetničko delo, koje bi trebalo da uključuje veštačku inteligenciju kao umetnički medijum. Paralelno sam istraživala rad filozofkinje Oksane Timofejeve. U svojoj knjizi Histori of Animals: A Philosophi, ona tvrdi da ljudi pokušavaju da prevaziđu ambis koji se otvorio krajem klasične ljudske figure u dvadesetom veku, upotrebom tehnologije, koja se, dodala bih, posebno manifestovala preko oblasti veštačke inteligencije. Mašinsko učenje u svojoj srži koristi hijerarhijske konstrukcije, koje svoje poreklo nalaze na početku zapadnog filozofskog mišljenja; a ono u samoj suštini izlazi iz podele priroda – kultura. Ovu dvosmislenost sam utelotvorila u foto performansu sa psom kao predstavnikom prirode i robotskom rukom kao predstavnikom kulture, gde dinamika između dva protagonista izlazi iz premise, da ne samo ljudi, nego i sva ostala priroda više nismo ugrađeni u dualistički okvir, već smo nivelisani unutar globalne infrastrukture tržišne ekonomije i tehnokapitalističke komodifikacije života. Na osnovu ovog uvida uspostavila sam istraživačku platformu, preko koje sam želela preispitivati načine na koje veštačka inteligencija strukturira našu stvarnost i tako zapravo uspostavlja vlast nad njom. Na toj osnovi želela sam da stvorim umetničko delo koje bi omogućilo da raspršim koncept hijerarhijskih odnosa i struktura moći upravljanja, uspostavljene kroz tehnološko strukturirane modele naše stvarnosti. To je postalo implicitno 2020. godine, kada je svet počeo da se bori sa razumevanjem društvenih i ličnih paradoksa, otkrivenih od ere korone. To razdoblje izazvalo je novu perspektivu stvarnosti, u kojoj su se naša tela spajala sa digitalnim svetom neverovatnom brzinom i količinom. Zbog intenzivnog sedenja za kompjuterom tokom karantina, počela sam da praktikujem treninge fizičke izdržljivosti izvedene iz joge. Takođe sam otkrila da tokom covid bolesti ili nakon nje, srčana frekvencija nekih pacijenata može dostići preko 100 otkucaja u minuti, što je normalno kod nekih životinja. Kombinacija svih tih uvida navela me na ideju o performansu u kome algoritam uči kako da me savetuje, da koristim tačnu količinu fizičke sile, koja bi bila neophodna da bi se moji otkucaji srca, uskladili sa otkucajima srca psa. Prosečna brzina ljudskog srca je naime između 60 – 90, a kod psa između 90 – 130 otkucaja u minuti.

Tako je nastao performans na mreži od 5 spratova, po kojoj se penjem slagajući ploče u stepenice, kojima me Ada prati. Na taj način sam ulagala mnogo telesne sile, dok je Ada ulagala mnogo manje akcije, da bi se naša fiziologija uskladila. Tokom nastupa nosili smo elektrokardiografske dijagnostičke uređaje. Oni su merili naše otkucaje srca, brzinu disanja i temperaturu kože. Instalacija kao centralna postavka ima oblik distopijskog mikrokosmosa strukturiranog oko tro-dimenzionalne mreže, dizajnirane da liči na apstraktni molekul serotonina – neurotransmiter na koji je uticala koevolucija između ljudi i pasa. Pošto serotonin reguliše metaboličke funkcije obe vrste, one se mere kao fiziološki podaci koje skuplja i klasifikuje veštačka inteligencija da bi generisala mapu za mene, dok preuređujem ploče u brojnim iteracijama penjanja po mreži. Ta mreža

postala je naš strukturiran model stvarnosti, koji puno više odgovara algoritmu nego telu živog bića. Dok sam iz perspektive naše neuronske mreže prema njenim preporukama komponovala piksele u obliku ploča, podaci o našim izmerenim vitalnim funkcijama, prikupljeni su u realnom vremenu u oblaku, da bi bili klasifikovani kao output.

!brute_force oblak imao je dve uloge u projektu. S jedne strane, prikupljeni podaci rutinski su obrađeni u Apple oblaku, gde su podaci iz tela psa, predstavljali kontinuirani poremećaj korporativne statistike o ljudskom zdravlju, dovodeći u pitanje njenu preskriptivnu moć. Naime, zbog privatnog i time ograničenog API-ja Apple Health-a (Application Programming Interface), softverskog posrednika koji omogućava dve aplikacije da razgovaraju jedna sa drugom, nije bilo moguće dopreti do biometrijskih podataka, da bi hranili algoritam u našoj aplikaciji. Stoga smo izgradnjom sopstvenog API-ja i oblaka !brute_force, gde se podaci mogu prikupljati u isto vreme, kao i u zaključanom Apple oblaku, uspostavili umetničku intervenciju u digitalnoj javnoj sferi.

Tako je i publika mogla otvoreno da posmatra našu aktivnost putem QR koda dostupnog pametnom telefonu, koji je u obliku interaktivnog interfejsa, dizajniranog u toku projekta, prikazivao aktivnost procesa mašinskog učenja, u obliku naših biometrijskih podataka u realnom vremenu, njihovu klasifikaciju, proces generisanja novih rasporeda i arhivskih podataka u oblaku.

Tokom realizacije performansa bila sam zaokupljena razmišljanjem o tome kako da prevedem efemernost svih ovih nevidljivih informacija nazad u visceralni oblik. Projekat sam zato predstavila dr. Jonasu Jørgensenu, stručnjaku za meku robotiku i profesoru na Odseku za biorobotiku Univerziteta Južne Danske, koga sam upoznala na rezidenciji u Centru Ars Electronica u Lincu, na koju smo oboje bili pozvani krajem 2020. Naša saradnja je bila uspostavljena na osnovu naših dialoga, čija je polazna tačka preispitivala, da li se oblici ontološkog i epistemološkog oslobađanja od modela hijerarhijskih odnosa, mogu artikulirati iz algoritama, na načine koji bi mogli da prevaziđu determinaciju.

Da bi otelotvorili podatke iteracija iz performansa, razvili smo metod za transformaciju prikupljenih numeričkih podataka u grafikone, a zatim u radarske karte. Koristili smo ih kao oblike za mreže, koje su postale oličenje meke robotske morfologije, sa organskim topološkim oblicima tkz. „tela bez organa”. Roboti pomoću vazduha pod pritiskom deformišu svoju silikonsku površinu iz 2. dimenzije u biomorfne trodimenzionalne oblike. Primenom evolucionog algoritma, njihovi pokreti zasnovani su na transformisanim vrednostima svakog performansa. Algoritam generiše mutantne vrednosti time, što obradom ažuriranih podataka iz !brute_force oblaka, unosi što veće razlike u sistem, što znači, da se algoritam udaljuje od podataka

– ka beskonačnosti i time robotima pruža autonomnost. Razlog zbog kojeg smo se odlučili za programiranje takvog transformativnog potencijala, je izašao iz namere, da eventualno izazovemo neku vrstu algoritamskog suvereniteta. Pri tome smo pošli od premise Deleuzea i Guattarija, koji formulišu, da se mašine generalno shvataju kao sistemi prekidajućih tokova, u kojima prekidi paradoksalno obezbeđuju kontinuitet samog toka. Drugim rečima, Delez i Gvatari smatraju da je mašina sredstvo mišljenja.

Finalna verzija projekta !brute_force, performanse pretvara u kinetičku instalaciju mekih robotskih pejzaža, kroz spajanje ljudskih sa neljudskim tehno-telima, koja postaju parafraza apstraktne realnosti, naših digitalnih efemernosti. Kako smo Ada i ja kodirani u okviru naših postpandemijskih / tehno-kapitalističkih identiteta, naše proširene fiziologije ukrštaju se u biomorfnu tehnologiju, koja želi da se probije, izvan determinističkih ograničenja kartezijanske mreže. Projekat !brute_force time proširuje pitanje, da li smo u opasnosti da izgubimo kontrolu od veštačke inteligencije, ili od mašina, na pitanje o gubitku kontrole nad modelima naše stvarnosti, koji stvaraju ogroman teritorij, na kojem se naseljuju krajolici algoritamskog nepoznatog.



Maja Smrekar, predavanje Obilje drugosti
program Eksperimentalnog odjeljenja MSUCG,
septembar 2023, Perjanički dom

Kako gledate na tumačenje Slavoj Žižeka – „O čemu je dovraga, Laibach“?

Laibach: Zanimljivo tumačenje, ali Žižekov Laibach je, naravno, samo jedno moguće tumačenje. Polazišta koja govore o tome šta Laibach dovoljno su precizno iznesena već u našem manifestu 10 tačaka *Konventa* iz 1982. godine.

Kako se vaša vizuelna estetika mijenjala s napretkom tehnologije? Izjavili ste da je na Vas snažno uticao njemački antinacistički umjetnik Džon Hartfild. Iskoristili ste njegovo djelo Četiri krvave sjekire za omot albuma Opus Dei, koje su neki protumačili kao nacistički simbol. Kako je Hartfild uticao na vaš rad?

Džon Hartfild je definitivno uticao na nas svojim radom i aktivnošću, što znači da je uticao u estetskom i u programskom, filozofskom smislu, a posebno svojom metodom rada (kolaž). Hartfildove „krvave sjekire“ u kukastom krstu („Blut und Eisen“) referenca su na činjenicu da je Treći Rajh u formiranju često spominjao raniju militarističku njemačku historiju. Zato citat Ota fon Bizmarka iz 19. vijeka: „Velika pitanja dana neće biti riješena govorima i većinskom odlukom nego gvožđem i krvlju“, odjekuje u ovoj njegovoj, pa i u našoj montaži. Ali u našoj upotrebi, zbog novog konteksta, ova montaža dobija i dodatni sadržaj.

U vašim nastupima i u vizuelnoj produkciji prepoznaju se elementi avangarde, nacističke i socrealističke umjetnosti. Kako reagujete na kritike da pojedini elementi vaše umjetnosti podsjećaju na nacističke simbole?

Ne reagujemo jer je to točna konstatacija. Elementi nacističke estetike takođe su važan dio vizuelne historije 20. vijeka, iz koje Laibach crpi svoju inspiraciju.

Laibach koristi entelehijski koncept za ostvarivanje punog umjetničkog potencijala, kroz provokativnu umjetnost koja spaja različite discipline (muziku, performans, vizuelne umjetnosti, filozofiju i politiku). Da li

prisvajanje te filozofske ideje na jedinstven i provokativan način upravo čini Laibach jedinstvenim predstavnikom savremene umjetnosti?

Mi sami o tome ne želimo i ne možemo da sudimo jer Laibach, u principu, negira originalnost, a time u izvjesnom smislu i jedinstvenost.

Koliko Vam je važna konceptualna, a koliko figurativna umjetnost iz ideoloških umjetnosti?

I jedno i drugo je važno za nas; konceptualna umjetnost se može izraziti i figurativno. Svaka umjetnost je, naravno, i ideološka.

Iako su vizuelni i muzički aspekti oduvijek bili dio vašeg stvaralaštva, šta je uzrokovalo da muzika na kraju postane dominantna?

Zvuk i slika su za Laibach uvijek bili kompatibilni elementi i, kao što su se naše prve izložbe odvijale na koncertnim događajima, naši prvi koncerti su se održavali u galerijama. Zvuk je za nas slika, a slika je zvuk. Laibach se konkretnije prebacio u oblast muzike osnivanjem pokreta „Neue Slowenische Kunst“ 1984. godine, jer smo tada galerije prepustili grupi Irwin, koja je u svom radu prvenstveno koristila Laibach komponente i estetiku. Nakon transformacije NSK-a u državu 1992. godine, u Laibachu smo ponovo počeli da se neposredno intenzivnije bavimo vizuelnom produkcijom, koja je ionako uvijek bila dio naših nastupa.

Kako Laibach koristi fleksibilan pristup stalnom mijenjanju i prilagođavanju kako bi reagovao na savremeni trenutak i na koji način to stvara kontroverzu i neizvjesnost u percepciji poruke grupe?

Laibach se stalno mijenja i prilagođava kako bi ostao isti jer vjerujemo da smo već u svom manifestu jasno definisali sadržaj odnosa umjetnosti i ideologije, politike i kulture. Princip je isti, sve su ostalo nijanse. Ako postoji kontroverza i neizvjesnost u percepciji poruke grupe, to znači da smo i dalje na pravom putu.

Vaša umjetnost odslikava kako mediji, propaganda i kultura oblikuju našu percepciju stvarnosti koristeći metode propagande kako bi manipulisali percepcijom javnosti, sredstva za kolektivnu potrošnju: filmovi, masovni događaji (rok koncerti), uniforme, poster i leci. Ova sredstva su posebno pogodna za kolektivnu potrošnju i često odvrćaju mase od kritičkog mišljenja. Možete li nam nešto reći više o tome?

Sve ste sami rekli; vizuelni jezik je izuzetno moćan i ne može biti privilegija samo umjetničkih izložbi u galerijama. On najintenzivnije postoji u masovnim medijima i u manifestacijama masovne kulture. Avangardni umjetnici u Rusiji koji su podržavali Rusku i Oktobarsku revoluciju početkom prošlog vijeka bili su vrlo svjesni toga. Isto se dogodilo u Italiji, gdje su mnogi italijanski futuristi preko masovnih medija i manifestacija estetski podržavali uspon fašizma na vlast. Taj princip je zatim usvojen u periodu staljinističke vladavine u Rusiji te u nacističkoj Nemačkoj, kao i, naravno, izrazito u Americi i drugdje. Film Džona Karpentera Oni žive savršeno otkriva kako mediji, propaganda i kultura uz pomoć sredstava kolektivne potrošnje u kapitalizmu koriste propagandne metode da bi manipulisali javnom percepcijom i obeshrabrili kritičko mišljenje putem podsvjesnih poruka i tu se zaista nema šta dodati.

Na vaš vizuelni identitet uticali su mnogi konceptualni umjetnici. Koliko je vizuelni segment vašeg stvaralaštva bitan u cijelom vašem procesu (od samih vaših početaka jednako su bili prisutni i vizuelni i muzički dio, ali ipak je na kraju prevladavala muzika)?

Već smo odgovorili na ovo pitanje i vjerujemo da je vizuelna komponenta kod Laibacha jednako važna kao i zvučna komponenta. Istina je, međutim, da smo prilikom formiranja naše estetike dosta vremena provodili u druženju i inspirisanju konceptualnim umjetnicima iz Jugoslavije, npr. sa Goranom Đorđevićem, Bracom Dimitrijevićem, Rašom Todosijevićem, Mladenom i Svenom Stilinovićem, Vlastom Delimar itd. i da je konceptualno shvaćanje umjetnosti za nas dominantno.

Doprinos savremenoj umjetnosti je aktuelna kontroverza sveobuhvatne slike vašeg opusa koji se reflektovao na publiku – potvrđivanje i njena negacija odnosno supstitucija. Jedna od najpoznatijih teza u temelju filozofije Laibacha je ova: „Sva umjetnost je podložna političkoj manipulaciji, osim one koja govori jezikom iste manipulacije“. Kako Laibach kroz svoj opus koristi političku manipulaciju kao sredstvo umjetničkog izraza i kakav je uticaj takvog pristupa na publiku?

U stvari, ovo je pitanje za istoričare umjetnosti, a ne za nas. Naš princip rada i naše metode detaljno su opisani u našem manifestu. Govoriti političkim jezikom znači razotkriti i priznati sveprisutnost politike. Uloga najhumanijeg oblika politike jeste prevazilaženje jaza između realnosti i duha mobilizacijom masa. Ideologija zauzima mjesto autentičnog oblika društvene svijesti. U modernom društvu, priznavanjem te činjenice, subjekat staje na poziciju političkog (politzovanog) subjekta. Laibach razotkriva i izražava spoj politike i ideologije industrijskom produkcijom i nepremostivi jaz između tog spoja i duha. Praktikuje provokaciju, revoltiranost otuđene svijesti (koja nužno mora tražiti protivnika) i udružuje protagoniste i antagoniste u izraz vike statičnog totalitarizma. Djeluje kao kreativna iluzija stroge institucionalnosti, kao soc-teatar popularne kulture i komunicira isključivo nekomunikacijom.

Proizvodnja umjetnosti je alhemijski proces koji je uglavnom stvar intuicije i instinkta, a ne racionalnih odluka. Politička manipulacija je takođe utkana u temelje formiranja društvenih procesa i nije nešto što se može jednostavno ekstrapolirati iz cjeline. Laibach u svom radu i metodi koristi sve ideje historije. Već smo pomenuli Džona Hartfilda i njegovu umjetnost kolaža, pominjali smo ruske i italijanske avangardne umjetnike i jugoslovenske konceptualiste, pominjali smo Džona Karpentera i moć filmske umjetnosti... Istorija, naročito umjetnosti, za Laibach je beskrajan izvor inspiracije.

Kakva iskustva ste primijetili u drugim sredinama nekadašnje Jugoslavije i ima li neka republika bivše SFRJ gdje ste vidno bolje prihvaćeni?

U principu, ne pravimo razliku između različitih kulturnih sredina. Svugdje u bivšoj Jugoslaviji bili smo prisutni u prošlosti i još uvijek jesmo, u takvom ili drugačijem obliku.

Bez obzira na to što radite, uspijevate da se prilagodite savremenim trendovima i temama, održavajući tako korak s vremenom. Uvijek ste svjež i moderni.

Ne trudimo se posebno. Laibach je saznanje univerzalnosti momenta i razotkrivanje odsutnosti ravnoteže između pola i rada, između predanosti i aktivnosti. Upotrebljava sve iskaze istorije u markiranju te neravnoteže. Taj rad je bezgraničan; bog ima jedno lice, davno beskonačno mnogo njih. Laibach je povratak akcije u ime ideje.

Vama očigledno snagu daju, uslovno rečeno, iščašenja nekog političkog obrasca. Šta je pokretač Laibachu: društvena stvarnost i zbilja?

I na to smo već jasno odgovorili u našem manifestu: Laibach analizira odnos između ideologije i kulture u kasnom periodu, prezentovan u umjetnosti. Napregnutost između njih i postojeće disharmonije – socijalni nemiri, individualne frustracije, ideološke suprotnosti – Laibach sublimira i time eliminiše svakojaku direktnu ideološku i sistemsku diskurzivnost. Ili, drugim riječima – sve može biti pokretač Laibachu.

Kad je Tito umro, imali smo glad za Zapadom, a vi ste tada izgledali vrlo zapadno.

Na Zapadu su nam uglavnom govorili da izgledamo veoma istočno. Što i nije bilo čudno s obzirom na to da smo prve evropske koncerte i turneje svirali obučeni u uniforme jugoslovenske vojske, a tekstovi su nam bili na slovenačkom jeziku.



MONUMENTALNA RETROAVANGARDA, ulje na platnu, 2009
Članovi grupe Laibach

„S obzirom na tumačenje Slavoj Žižeka o konceptu „pretjerane identifikacije“, gdje grupa Laibach koristi ekstremnu identifikaciju sa simbolima moći kako bi ironizovala strukture koje ti simboli predstavljaju, smatrate li da je vaš izraz prepoznatljiv i autentičan upravo zbog ove karakteristike?

Laibach se ne bavi ironiziranjem, a Žižek to eksplicitno naglašava u svom tumačenju. Kao Laibachovu metodu on opisuje princip nadidentifikacije, koji stvara stalnu nelagodu kod publike s jedne strane i fascinaciju s druge. Žižek kaže da nelagodnost (naročito među ljevičarskom publikom) proizilazi iz pretpostavke da jedino ironijska distanca automatski znači subverzivni stav, a Laibachova pretjerana identifikacija frustrira publiku jer ne daje eksplicitne znake ironijske imitacije, što bi impliciralo prisustvo distance od materijala o kome je riječ, nego se umjesto toga pretjerano identifikuje sa sadržajem koji tematizira. Problem je, dakle, u nesigurnosti publike, da uživanje ili racionalno dešifrovanje Laibachovog djela uvijek sadrži nagovještaj sumnje da je publika pala na potencijalnu sugestiju ili u potencijalnu zamku. Istu nelagodu doživljavaju i oni koji su fascinirani našim radom. To je u neku ruku prepoznatljiva karakteristika Laibacha u svakom mediju koji upotrebljava.

Da li Laibach može da opstane kao grupa u vremenu u kojem smo sada i da promovise svoje ideje?

Trenutno imamo više koncerata nego ikada ranije, izdajemo nove albume i stvaramo nove projekte, a istovremeno i izlažemo više nego ranije. Na osnovu ovoga možemo reći da veoma konkretno postojimo, dakle nepobitno jesmo.

Razgovor sa umjetnikom: Aleksandar Leka Mladenović

Kustoskinja Milena Durutović

MD:

Zašto naslov izložbe „Overground Post-pop“?

AML:

„Overground Post-pop“ sugeriše da se moja umetnost izdigla iz andergraund pank supkulture u više sfere univerzalnosti koju umetnost nosi. Takođe, apropirani termin „overground“ asocira na njegove inventore, rodonačelnike pank, Malkolma Meklarena i Vivijen Vestvud, koje takođe odlikuje uzlet od potkulturnog i kultnog do univerzalnog. „Post-pop“ je ključ za razumevanje značenja moje umetničke prakse, upotrebu jezika pop-arta i pank, ali ne doslovno jer ovi fenomeni baštine duh nekog drugog vremena.

U svom ciklusu *1984–2024* preispitujete odnos između diktature, slobode i ljudske prirode. Da li vjerujete da umjetnost može promijeniti društvo ili ona samo reflektuje stvarnost u kojoj živimo?

Svaki bitan fenomen i segment života, pa i umetnost, nosi dvojnost na kojoj je svet zasnovan. Umetnost ne samo da menja svet i društvo, već može da ih spase. U humanističkom kontekstu, umetnost oplemenjuje i harmonizuje svet u kome živimo i spasava ga od derutnosti i raspada koje nose oprečne, negativne pojave, slikovito i metaforično – jahači Apokalipse. Što se tiče uloge katalizatora promena, u dva slučaja u novijoj istoriji umetnost je mogla drastično da promeni društvo, a domino efektom i – svet. U prvom, da se iz male ciriške birtije Cabaret Voltaire, u

jeku I svetskog rata, plamen koji su zapalili Hugo Ball, Richard Hilsenbeck i Tristan Cara, članovi Dadaističke političko-umetničke struje, razbuktao šire. Drugi momenat je pojava supkulture i stila ranog britanskog pank čiji su kodovi bili nepoznati establišmentu, ali ta opasnost po institucije države i ćelije crkve, škole i porodice brzo je „utišana“ od strane Sistema. Nakon pank postojali su incidenti, kritičke pojave kao što je subverzivni K Foundation kolektiv, čiji su članovi zapalili milion funti na čamcu i suprotstavili se performansom korporativnoj Turnerovoj nagradi paralelnim događajem ispred mesta dodele Turnerove nagrade; bristolska struja grafita na čelu sa Banksyjem i hip-hop kao autentična supkultura getoa koja je uticala dalekosežno i dugoročno na položaj Afroamerikanaca (čemu danas svedočimo). Umetnost kao refleksija stvarnosti utiče na to da se fenomeni posmatraju iz drugog ugla, ali – inkorporirana u kapitalistički sistem – pomaže njegovom opstanku. Ona opasna se brzo neutrališe i postaje nevidljiva. Cabaret Voltaire je odmah zatvoren nakon čitanja manifesta Dade.

Vaš rad je ispunjen simbolima i slojevitim značenjima. Kako odlučujete koji će simboli postati dio vaših djela? Da li oni nastaju spontano ili su proizvod dublje filozofske analize?

Motivi, meni zanimljivi, ponavljaju se iz svesnih i nesvesnih razloga u radovima i postaju simboli. Jezik simbola nosi i vrstu perversije jer su konotacije često skrivene. Kao što je Aristotel objasnio „poiesis“, umetnik povlači misao iz sveta ideja i ovaploćuje je u umetničkom delu. U tom procesu se krije magija stvaranja umetničkog dela. Neki od simbola imaju duboku pozadinu ukorenjenu u filozofskim i kulturološkim istraživanjima i reflektuju stavove i razmišljanja. Recimo, u seriji *Zlatna groznica* zlato je prisutno kao univerzalni simbol čistoće, ali ono simbolizuje i pohlepu. Simboli imaju moć da govore više od reči jer nose

u sebi dvosmislenost ili višeznačnost. Oni su kao arhetipovi koji se konstantno reinterpetiraju i to je ono što mi je posebno važno u umetničkom procesu i kasnije, kada se dodaju značenja u percerpciji.

Seriya portreta *Neoslikani heroji* i heroine posvećena je nepoznatim, ali ključnim ličnostima iz oblasti pank kulture. Šta za vas predstavlja koncept heroja u savremenom društvu i kako umjetnost može redefinisati taj koncept?

Društveni i istorijski koncept heroja je diskutabilan jer zavisi iz kog ugla se stvari posmatraju, naročito danas, kada je više suprotstavljenih diskursa. U suštini, heroj je onaj koji deluje u saglasju sa „unutrašnjim svedokom“, drugim rečima – moralom, i postupa u skladu sa načelima za koje svako od nas intimno zna koji su ispravni. U savremenom društvu heroji su često povezani sa slavom i uspehom, ali za mene – pravi heroji i heroine su oni koji djeluju u tišini, ispod radara, i ostavljaju trag na kulturu i društvo na suptilan način. *Neoslikani heroji i heroine su* oni koji su stvorili pokrete, inspirisali revolucije ili umjetničke pravce, ali nisu postali dio mejnstrima, između ostalog zato što ih slava i nije posebno interesovala. Umetnost ima tu moć da ih osvetli, da redefiniše pojam heroja kao nekoga ko ne mora biti prepoznat na globalnom nivou, ali čiji doprinos ima dugoročan uticaj na društvo.

Vaši radovi često koriste humor kao kontrast ozbiljnim temama. Kako balansirate između ovadva elementa? Da li smatrate da humor može biti jednako moćan kao politička ili društvena kritika?

Humor u mojim radovima je vrsta subverzije. Kroz smeh često možemo da vidimo stvari jasnije jer on ima moć da razbije rigidne strukture i barijere koje ozbiljan diskurs ne može. Humor nije samo zabava, on je alat za kritiku. Kroz humor je lakše postaviti teška pitanja jer on smekšava oštrinu kritike, ali je čini još ubojitijom. Tako, kada govorim o političkim i društvenim temama, humor dolazi kao filter koji omogućava publici da se poveže s tim temama na dubljem nivou, bez straha od osude ili odbacivanja. On predstavlja samo jedan od slojeva dela, to je jedna od mnogobrojnih ljuštura luka, a ispod nje se možda nalazi nešto što se tiče suštine. Ovde se vraćamo neminovno na predašnju priču o simbolima i kodiranju jezika.

U seriji *Zlatna groznica* preispitujete značenje zlata kao simbola moralne čistoće. Da li vidite umjetnost kao sredstvo za istraživanje paradoksa i kontradikcija u ljudskom ponašanju?

Apsolutno. Umetnost je idealan medij za istraživanje paradoksa jer pruža prostor za tumačenje, ali i izražavanje dvosmislenosti i slojevitosti koje u svakodnevnom životu često ignorišemo. U ciklusu *Zlatna groznica* zlato nosi kontradiktorna značenja – ono je čisto, ali je i prljavo, ono je simbol nevinosti, ali je i predmet želje i simbol korupcije i ima značenje koje mi u njega učitamo.

Na taj način istražujem ljudsku prirodu – mi smo istovremeno skloni težnji ka idealima, ali i podležemo pohlepi i destrukciji, sve smo u suštini to mi. Umetnost je tu da nas podseti na te kontradikcije i da nas izazove da o njima promislimo na dubljem nivou.

Kako vaša umjetnost komunicira sa publikom? Da li očekujete da gledaoci aktivno učestvuju u tumačenju vaših radova ili smatrate da umjetnost treba da bude samostalna i da govori za sebe?

Moja umetnost je otvorena za interpretaciju i smatram da publika ima ključnu ulogu u njenom tumačenju. Svako donosi svoje iskustvo i perspektivu i to je ono što me zanima – kako različiti ljudi vide različite aspekte mog rada. Umetnost može da govori za sebe, ali njena snaga dolazi iz interakcije sa posmatračem. Kada posmatrač vidi nešto u mom radu što ja možda nisam ni planirao, to je znak da umetnost funkcioniše na višem nivou.

Koliko je pank supkultura uticala na vaš umjetnički izraz i da li smatrate da je pank filozofija i dalje relevantna u današnjem svijetu?

Pank je filozofija, stav. Uticao je na mene mnogo jer me je naučio da je umetnost lična, iskrena i da ne mora da se uklapa u zacrtane društvenestandarde i kodove vladajuće kulture. Osim energičnom muzikom i provokativnom lirikom, estetski me je nadahnuo u mladosti snagom vizuelnih grafičkih poruka i autentičnim modnim stilom (ti vizuali i danas dobro i aktuelno izgledaju). Mislim da je pank i dalje relevantan jer svet u kome živimo konstantno traži nove forme otpora.

Koje su ključne teme koje želite da publika prepozna u vašim radovima? Da li je vaš umjetnički cilj postavljanje pitanja, izazivanje emocija ili nešto treće?

Moj cilj nije da dajem odgovore, već da postavljam pitanja koja mogu navesti publiku na dublje razmišljanje. Ključne teme su uvek povezane sa pitanjima slobode, moći, identiteta i ljudske prirode. Želim da izazovem emotivnu reakciju, ali ne samo na površinskom nivou. U društvenim temama se ne bavim dnevnim politikom, već fenomenima politike i društva na univerzalan način.

U Podgorici, 15. 9. 2024.



Aleksandar Leka Mladenović
Sa postavke izložbe, Galerija MSUGG
(oktobar 2014.)

1. Ilustress je kolektiv čija se aktivnost, kao što i dio imena kaže, ispoljava u ilustracijama koje se jednim dijelom sumiraju u fanzinu koji je okosnica ove izložbe. Recite nam nešto više o kolektivu, kako je nastao i čemu potreba i za ovim vidom djelovanja i udruživanja, obzirom da ste svi pojedinačno vrlo prepoznati i van granica ove zemlje kao uspješni ilustratori i dizajneri?

Kolektiv Ilustress je osnovan početkom 2020. godine, i čini ga 6 prijatelja i kolega: Ivana Vujošević, Radovan Vukasović, Sara Kovačević, Denis Čupić, Jovana Mugoša i Srđa Dragović. Svi smo alumnisti Fakulteta likovnih umjetnosti na Cetinju, smje grafički dizajn, odnosno grafika (Sara je diplomirala na grafičkom odsjeku). Ne pripadamo istoj generaciji – ali nekako se desilo da smo održali komunikaciju i u periodu nakon studija. Trenutak odluke da počnemo zajednički da djelujemo bio je taj kada smo shvatili da smo - nakon što se dio ekipe vratio sa master studija u inostranstvu – svi ponovo u Crnoj Gori, i da smo spremni da uložimo određeno vrijeme i trud u neku vrstu zajedničkog poduhvata. Prvo okupljanje „Ilustress” kolektiva bilo je početkom marta 2020. godine, baš pred izbijanje pandemije i u Crnoj Gori. Te nove okolnosti su nam već na početku otežavale mogućnost okupljanja, iako smo skoro svi nastanjeni u Podgorici (Radovan živi na Cetinju). Okupljanje je u perspektivi trebalo da bude osnova tog našeg zajedničkog djelovanja, jednostavan sistem kojim bi se jednom nedjeljno okupljali i radili zajedno. Zamjena za takva okupljanja postali su Google Meet sastanci, i na taj način smo održavali komunikaciju i nekako organizovali rad na tim prvim individualnim ilustracijama – tj. radovima koji bi nastajali pod okriljem kolektiva Ilustress, i na teme koje smo zajednički, u hodu određivali. Drugačije okolnosti, online komunikacija, cio taj ambijent je nesumnjivo uticao kako na izbor tema, tako i na same radove. Nastojali smo da komuniciramo tokom rada, da međusobno dijelimo zamisli, ideje, skice i gotova rješenja. Na taj način se postepeno formirala jedna mala zbirka ilustracija. I skice i gotove radove bi objavljivali na našoj Tumblr stranici (<https://ilustress.tumblr.com/>), radi jednostavnog i preglednog dokumentovanja, a kasnije smo otvorili i zajednički Instagram nalog (<https://www.instagram.com/ilus.tress/>), kao glavni kanal komunikacije sa publikom.

Naše prvo javno predstavljanje bilo je u Beogradu, u Uličnoj galeriji u Čavketovom pasažu, 25. juna 2021. godine (<https://www.ulicnagalerija.rs/izlozba/otvaranje-izlozbe-kolektiva-ilustress/>). Udruživanje, u svojoj osnovi, vidimo kao način uzajamne podrške: u smislu stvalaračkog / proizvodnog / tvoračkog podstreka.

U našem okupljanju to podrazumijeva konzistenciju rada, u sredini u kojoj ilustracija nema svoj jasan prostor. Kako na umjetničkoj sceni, dakle u autorskom smislu, tako i u domenu angažovanog, profesionalnog rada. Nemoguće je odrediti se isključivo kao ilustrator na ovom području, najčešće ste istovremeno i grafički dizajner, i web dizajner, i UX/ UI dizajner... Kolektiv, u ovom kontekstu, daje prostor da se razgovara o problemima sa kojima se kao ilustratori i dizajneri suočavamo i da se razmišlja o mogućnostima napretka sa obzirom na takve okolnosti.

2. Kako participacija u kolektivu Ilustress utiče na vase individualne umjetničke pristupe? Koje su prednosti i izazovi zajedničkog rada na kreativnim projektima?

Svako od nas ima individualan pristup u ilustratorskom radu, i sopstveni ilustratorski postupak, sistem i princip rada. Na koji način se kombinuju ideje, istraživanje i realizacija, u kom su odnosu ti procesi, u spektru od intuitivnog do promišljenog, vrlo je osobeno, a nekad zavisi od ilustratorskog „zadatka“. U okviru kolektiva, trudimo se da koristimo proctor za preispitivanje i razmjene saznanja o ilustraciji. Upravo iz takve želje smo počeli i sa radom u riso tehnic.

3. Kultura fanzina je počela još dva vijeka unazad, ručno pravljen časopis u malom broju kopija pomoću koga se dijelila poezija neprihvatljiva visokim kulturnim krugovima. U prošlom vijeku 40ih godina ovu formu preuzimaju avangardni, potom i pank i alternativni pokreti kombinujući pretežno fotografiju, kolaž i tekst. Koji su savremeni oblici ovog izraza danas?

U stvaranju fanzina, vrlo često autori istovremeno potpisuju i sadržaj i produkciju, dok u našem slučaju, izvedbu kakvu zamišljamo (u riso tehnici) primorani smo tražiti vanjske saradnike. Za štampu knjige i izloženih grafika zaslužan je kolektiv Matrijaršija iz Beograda, sa kojim kolektiv Ilustress sarađuje od svog formiranja do danas. U proces izrade knjige i grafika bilo je uključeno više ljudi, sa velikim iskustvom u domenu rizografije i sitoštampe.

Dakle, riječ je o knjizi koja je iziskivala određena sredstva, angažovanje kolektiva, sinhronizovan, predan i disciplinovan rad. Ovu izložbu, i predstavljanje knjige kao centralnog rada, vidimo i kao priliku da domaću publiku podrobnije upoznamo sa specifičnom tehnikom rizografije, koja uživa veliku popularnost u krugovima nezavisnih izdavača, umjetničkih kolektiva, vizuelnih umjetnika, strip-autora. U tim sferama i vidimo poziciju fanzina danas, koji je u pogledu savremenih nezavisnih izdavača usko vezan za polje umjetničkih knjiga, fotografskih knjiga, bilbiofilskih izdanja, aktivističkih publikacija, asemičnih žurnala, knjiga za djecu.

4. Tema trećeg broja fanzina je “Nacionalni svemirski program” recite nam nešto više o temi i radovima koje imamo priliku vidjeti na izložbi? Koje poruke ili komentare želite prenijeti publici putem svojih radova?

Tema je nastala kad je bila aktuelna priča o pokretanju nacionalnog svemirskog programa u Crnoj Gori. Nasuprot formalnom tonu naslova (koji asocira na priručnik / plan / nacrt) stoji fragmentarno organizovan vizuelni sadržaj koji se može na različite načine, gledati, čitati i doživljavati. Takav, uslovno rečeno kolažirani dokument, predstavlja pravu zbirku priča, u rasponu od fantastičnih zamišljanja paralelnih svjetova, fiktivnih izvještaja jedne svemirske ekspedicije, mogućih vizija budućnosti kroz reference iz prošlosti, sve do dijagrama koji asociraju na nacрте kretanja solarnih vjetrova. I pored svega toga, ne govorimo o potpunom eskapizmu: vidljive su i jasne reference na društveno-političke prilike u Crnoj Gori, lokalni kontekst kao jedno od polazišta u radu na ovoj temi.

Čitalac se zatiče pred apstraktnim pejzažima, kolažima, teksturama, segmentima nepostojećeg stripa, nekih nijemih kosmičkih osvajačkih pohoda, dijagrama putanja svjetlosti, zvuka, radijacije.



5. Kako ste kombinovali različite umjetničke discipline poput ilustracije, grafike, crteža i teksta unutar iste tematske cjeline?

Disciplina ilustracije se ne ograničava na tehniku, ona može u biti realizovana u okviru bilo koje tehnike, ono što čini radove ‘ilustracijama’ može se sagledavati u ideji i namjeni vizuelne reprezentacije, nezavisno od tehnike ili medija. Na ovoj izložbi se sriječemo sa knjigom (zinom) plakatima (rizografijama, sitoštamptom) animacijama, vinjetama u prostoru, a bilo je riječi i o trodimenzionalnim objektima u osmišljavanju izložbe koje bi se takođe mogle staviti pod krilom ilustracije. Odabir tehnike i medija je za ovu izložbu u velikoj mjeri bilo poigravanje i razmišljanje o neobičnom i pomalo lavirantskom prostoru galerije.

6. Možete li opisati neke od najznačajnijih tehničkih aspekata vaših radova? Kako ta tehnika utiče na konačni izgled i estetiku vaših radova? Koje prednosti nudi u odnosu na druge tehnike štampe?

Iako su svi radovi začeti u digitalnoj formi, materijalizovani su kao rizo i sito otisci, pa djeluje kao da su svi radovi tim sistemom provučeni kroz jedan magični filter. Specifičan šum, teksture i transparentnost rizo otiska odaju utisak starih, slučajno pronađenih artefakata, gdje je svaka kopija unikatan primjerak u pogledu uklapanja i preklapanja boja, nanosa boje, rastera. Sa druge strane, sito grafike nude igru rastera, preklapanja vibrantnih, gustih boja, i čine jednu protivtežu vazdušastosti rizo otiska. Boje i efekti koje je nemoguće dobiti u standardnoj, komercijalnoj štampi, finoća papira, domen zanatskog, “uradi sam” pristup: smatramo da sve to ide u prilog radovima, da ih obogaćuje i unaprjeđuje u odnosu na to kako su izvorno postavljani. Govorimo o drugačijim i međusobno različitim načinima materijalizovanja digitalnih radova, izlaska iz sfere digitalnog u fizički prostor kroz jedan grafički, zanatski metod, gdje su ograničenja medija istovremeno i prednosti. Prednosti takođe vidimo u pogledu istraživanja izražajnih mogućnosti publikacije koja treba da prati jednu izložbu: mišljenja smo da je savremena praksa dizajniranja i objavljivanja izložbenih kataloga u velikoj mjeri trivializovala tu publikacijsku formu. Napominjemo da je u slučaju ove izložbe, knjiga njen centralni rad, a ne prateća publikacija. Dakle, istražujemo šta i koliko možemo reći - kako kroz formu knjige kao fizičkog objekta, tako i kroz jednu specifičnu štamparsku tehniku, suprotstavljajući se vizuelnoj zagušenosti digitalnih platformi.

*Portreti članova kolektiva ILUSTRESS: Ivana Vujošević, Radovan Vukasović, Srđa Dragović, Aleksandra Kovačević, Denis Čupić, Jovana Mugoša

7. Kako vidite svoju ulogu i doprinos umjetničkoj sceni u zemlji? Koji su vaši ciljevi i nadanja u vezi sa razvojem umjetnosti i kulture u vašem okruženju?

Za tri i po godine postojanja kolektiva, naš fokus nije bio na transformaciji Ilustress-a u NVO (što se najčešće posmatra kao pravi i jedini pravac konkretnijeg i prepoznatljivijeg djelovanja u zajednici) već na produkciji i predstavljanju radova koje realizujemo pod okriljem ovog i dalje neformalnog udruženja. Paralelno preispitujemo na koje načine se takav rad može unaprijediti, i prethodno su postojale ideje o nalaženju prostora u kojem bi mogli održavati radionice, predavanja, diskusije.

Aktivnost kolektiva okarakterisali bi kao periodičnu: paralelno sa objavljivanjem svake nove publikacije - to je naš nepravilni sistem pojavljivanja i djelovanja. Naša izdanja (fanzini) najprije se mogu pronaći na redovnim FIJUK sajmovima u Beogradu, i za našu prisutnost na tim malim velikim smotrama zaslužna je naša članica, drugarica Sara Kovačević. Dakle, i pored kreiranja i distribuiranja isključivo vizuelnog sadržaja, smatramo da je važno govoriti i pisati o poziciji ilustracije u našem društvu, i ukazivati na veliki potencijal te discipline i važnu ulogu koju i dalje ima u svijetu: kako u samostalnom, autorskom smislu, tako i u kontekstu izdavaštva, u savremenim štampanim i digitalnim medijima.

8. Vaš kolektiv čini šest umjetnika. Možete li nam reći kako ste sarađivali na ovom projektu? Kako je izgledao proces donošenja odluka i koordinacije između članova kolektiva? Možete li opisati načine na koje podržavate jedni druge unutar kolektiva i kako se to odražava na kvalitet vaših radova?

Harmonično, haotično, ilustrativno i stresno. Nekad nam djeluje kao da smo se predodredili nazivom Ilustress, s obzirom na to da svi imamo redovne poslove ili angažmane. Produciranje radova koje treba kontekstualizovati van neformalnog zina, u formi izložbe, predstavljao je izazovan zalogaj u saradnji. Niz događaja koji prethodi izložbi (trenutak kada Radovan postavlja temu za zin, Teodorin predlog da izlažemo, sporadična druženja Ilustress-a tokom godine, približavanje datuma izložbe i individualni rad) praćen je porukama u okviru Viber grupe ili međusobnim razgovorima. Podržavamo se druženjem i razgovorima o iskustvima u poslu. Takođe, podrška u vidu prekoračivanja samopostavljenih rokova. <3

Luka Bekavac,
Razgovor sa kustoskinjom Natalijom Vujošević povodom
saradnje na izložbi Šum 84/94/24 u MSU Zagreb

Šum 84/94/24, MSU Zagreb, ciklus Okidači

(Zbirka kao glagol)

21.11.2023 - 10.03.2024

Laboratorija kolekcije umjetnosti nesvrstanih zemalja
(Anita Čulafić, Marina Čelebić, Nada Baković i Natalija
Vujošević) u saradnji sa Ivanom Kancir

Pozvan si da se kroz pisanje tekstova uključiš u izložbu
Šum 84/94/24, susret dvaju muzejskih kolekcija (danas
Muzej savremene umjetnosti Crne Gore i Muzej
savremene umjetnosti Zagreb, nekada Galerija umjetnos-
ti nesvrstanih zemalja Josip Broz Tito, Titograd, i Gradske
galerije suvremene umetnosti, Zagreb) sa fokusom na
razdoblje od 1984 do 1994. Kakvi su bili tvoji prvi utisci o
ovom “prostoru”, i kako si došao do *Supravodiča*?

Prvi dojam je bio osjećaj golemog raskoraka ili pukotine,
velikog prostora između dviju zbirki – osjećaj izostanka
nekoj “krovnog pojma” koji bi ih obuhvatio. Iz naknadnih
razgovora, čini mi se da je to i bila kustoska nakana: poka-
zati neku vrstu diskontinuiteta, uzajamne vremenske izm-
ještenosti, inkompatibilnosti nečega što se događalo is-
tovremeno u istoj državi. To izaziva neku vrstu dezorijent-
acije, sudaraju se vrlo različite stvari: poznata i kanonizira-
na djela (koja onda i ne doživljavamo kao “stara” nego bez-
vremena); opskurne stvari koje se, međutim, doimaju
nekako poznatima; zaboravljene slike koje se vraćaju
nakon pauze od gotovo pola stoljeća; na kraju, i potpuno
strani i nepoznati objekti (koje izložba, međutim, predstavl-
ja kao nešto što bi moralo biti blisko). Zbog svega toga, kao
da je u temelju *Šuma* bio dojam “neriješenog problema”,
tenzije između tih polja, dvaju korpusa koji su dio jednog
svijeta, jednog kontinuuma, ali su komunikacijske veze
među njima toliko zapriječene da se čini da su na različit-
im planetima.

Supravodiči su se tematski razvijali u pokušaju da proradim
taj osjećaj, na neki način izmaštam situaciju koja bi mogla
dovesti do ovakvog finalnog stanja. Ni u jednom mi trenut-
ku nije palo na pamet da pišem o tomu eksplicitno: jugo-
slavenski modernitet i neoavangarda, Nesvrstani, prob-
lemi zasebnih kolekcija, politike institucija koje ih oblikuju
i održavaju... Nisam stručnjak niti sam kao takav pozvan
na suradnju, bilo bi čudovišno da sam pokušao “povezati”

ili “objasniti” sve što izložba obuhvaća iz nekakve povlaš-
tene spoznajne pozicije. Moj tekst morao je biti *dio* izložbe
(a ne tekst o izložbi), tekst koji želi biti dodatna “smetnja”
ili “interferencija” u tim vezama između kolekcija, a ne
nekakav umirujući glas koji će izgladiti sve nesporazume
među njima. Forma teksta dijelom je proizašla iz dojma tih
vremenskih diskontinuiteta, a dijelom iz logike nepot-
punih ili nedostupnih arhiva: htio sam da to budu paralel-
ni printovi dvaju potpuno različitih tekstova koji stilski, sa-
držajno, tehnološki, estetski izgledaju kao da nemaju
nikakve veze jedan s drugim, a opet govore jedan o
drugome, jedan drugoga doživljavaju kao prijetnju, izazov,
možda prijestup na vlastiti teritorij.

Izložba kroz dvije kolekcije zaviruje u posljednje godine
Jugoslavije, nasilno prekinute različite projekcije budu-
ćnosti. Bio si i svjedok ovog perioda kao neko ko je rođen i
odrastao u Jugoslaviji, prisutan je i u tvom radu. Kako
gledaš danas na taj period?

To je definitivno bilo formativno razdoblje, na mnogo nači-
na: rane tinejdžerske godine i prvi ozbiljniji susreti s glaz-
bom, književnošću, filmovima, kulturnim horizontom koji
mi je ostao bitan do danas, a zatim rat kao raščinjavanje
jednog svijeta i uspostavljanje nekog novog – iskustvo koje,
pretpostavljam, svakome bitno promijeni način razmišl-
janja. Mislim da više nema neke velike misterije oko toga
što se u našim krajevima događalo kasnih 1980-ih i ranih
1990-ih, ali mi se rijetko čini da je umjetnost idealan medij
analize te geopolitičke stvarnosti; ili obrnuto: perspektiva
koja političku stvarnost pokušava postaviti kao apsolutni
parametar umjetnosti najčešće reducira umjetnost na
nešto što mi više uopće nije zanimljivo. Oduvijek sam imao
dojam da “realistički” modeli umjetničkog nošenja s tim
što se dogodilo, unatoč tomu što ih mnogi cijene kao jedini
etičan i adekvatan odgovor na ratne i druge traume, zapra-
vo uvelike pacificiraju i normaliziraju to iskustvo totalne
destrukcije, pakiraju ga za komercijalnu upotrebu, za obja-
šnjavanje vlastite priče nekim drugim instancijama
(Zapadu, precima, potomcima...); vjerojatno je činjenica
da su takvi modeli nakon rata postali dominantni pomogla
da dugo ostanem u kulturnom obzoru osamdesetih.

Osamdesete su danas nostalgičarski, komercijalno, pa i
politički eksploatirane onako kako su nekad možda bile
šezdesete; međutim, meni su i dalje bitan kulturni orijen-
tir jer kad razmišljam o njima, ne mislim na opća mjesta,
pogotovo politička, nego na *Quorum* (to doduše jest opće
mjesto u Hrvatskoj), alternativnu glazbenu scenu, tržište
samizdata i piratskih audio i video kazeta, kao i na neka
kulturna mikrozbivanja koja su po prirodi stvari danas
zaboravljena. Dobar dio onoga što pišem je pokušaj evok-
acije neke slične kulture, ali ne kroz nostalgiju ili povi-
jesnu rekonstrukciju, nego kroz stvaranje fikcionalnih

objekata koji su mogli – ili *bi* mogli – pripadati takvom ili
sličnom svijetu. Neki percipiraju moje knjige kao “retro”
projekt, ali upravo zbog formalnih, “eksperimentalnih”
faktora, a ne tematskih. Do neke se mjere slažem s tim;
moje pisanje na neki način jest relikv tih vremena, samo se
taj relikv pojavio anakrono, dislocirano, dvadesetak godina
prekasno, u “nevrijeme”.

**Tekstualne interferencije, supravodiči, terminologiju po-
suduješ iz fizike (kvantne mehanike). Odakle dolazi ova
paralela?**

Nisam nikakav ekspert za ova područja, čak ni na popular-
noznanstvenoj razini, no ona se preklapaju s mojim pisan-
jem u jednoj točki koja mi je jako važna. Većina mojih knji-
ga može se promatrati kao – doduše netipično napisana –
spekulativna fikcija, sačinjena od elemenata niza popu-
larnih žanrova, prije svega znanstvene fantastike i horora.
Međutim, ti elementi nisu došli u moje pisanje iz popu-
larne kulture (koliko god mi bila važna kao čitatelju), nego
iz pseudoznanstvenog proučavanja “paranormalnih”
fenomena. Oduvijek me je fasciniralo to što se razni motivi
popularne mašte (duhovi, putovanja kroz vrijeme itd.)
mogu artikulirati i jezikom koji podsjeća na jezik znanosti,
tonom koji ne zvuči kao da pripovijeda gothic bajku nego
kao da drži predavanje na nekom institutu; Raudive,
Senkowski, Tipler i drugi otvarali su najbizarnije teme kao
da govore o samorazumljivim činjenicama, zatim ih raz-
rađujući formulama, statističkim analizama itd.

Meni je ulazna točka u tu priču bila tzv. instrumentalna
transkomunikacija – vjerovanje u mogućnost kontakta s
drugim svjetovima (paralelnim, prošlim ili budućim)
putem tehnologije, najčešće razvijene upravo na temelju
ekscentrično tumačenih aspekata fizike prošlog stoljeća.
To je područje u kojemu se ostaci starog spiritizma, uz in-
tenzivnu emocionalnu investiranost sudionika, presijecaju
s visokom teorijom i amaterskom elektrotehnikom, mobi-
lizirajući tehnologiju u rasponu od radioaparata, magne-
tфона i televizora do suvremenih digitalnih platformi.
Posebno je zanimljivo to što je takvim praksama nužno po-
treban šum koji djeluje gotovo kao sirova materija, čista
energija čijim će se filtriranjem ukazati neki čitljivi, odgon-
etljivi elementi: “poruke” se ukazuju samo putem šuma
koji ih ujedno otkriva i prikriva.

Pokušao sam se tim pitanjima baviti i teorijski, no fikcion-
alni tekstovi koje pišem ponajprije pokušavaju reproducir-
ati efekt koji su te paranormalne studije imale na mene:
otvaranje horor priče jezikom “tvrde pseudoznanosti”.
Tako su i ovi *Supravodiči* u nekom smislu elementi (entiteti,
tvari, programi) koji – možda i nehotice – olakšavaju kon-
takt među svjetovima koji su inače odvojeni teško propus-
nim membranama.

**Čini mi se da kod tebe tekst hauntološki nastanjuje, obli-
kuje, oživljava... vremensko prostorne objekte? U ovom
slučaju ih i povezuje.**

Imajući na umu to iz čega je Derrida razvio “sablastologiju”
(kako su kod nas preveli *hantologie*), nju se svakako može
shvatiti i kao svojevrsnu opću teoriju teksta, koja zatim
postaje iznimno korisno oruđe za analizu suvremene pop-
ularne kulture (npr. kod Marka Fishera). Moglo bi se reći
da je svaki tekst “sablastan” jer zapravo nikada nije usko
vezan uz nekakvo “sada i ovdje”, nego otvara putanje
prema drugim ili mogućim vremenima. Tako bi trebao
funkcionirati i dio teksta iz *Supravodiča*, pismo nepostojeće
kustosice Galerije nesvrstanih, koje je “greškom” datirano
kao da dolazi iz 2987. godine, a zapravo i nema stvarni
datum ili lokaciju s koje dolazi.

Takva me nelagodna međustanja već dugo zanimaju; prije
desetak godina, napisao sam roman *Policijski sat* koji je
imao podnaslov *slutnje, uspomene* jer neki od njegovih di-
jelova predstavljaju prizore za koje je nejasno pojavljuju li
se kao mutna sjećanja ili kao predosjećaji nečega lošeg.
Pandan toj ideji bila je i knjiga kratkih priča *Galerija lik-
ovnih umjetnosti u Osijeku* (u Hrvatskoj je često pogrešno
smatraju *non-fiction* knjigom, zbirkom eseja ili teorijskih
studija). Ona je pak imala podnaslov studije, ruševine; to se
odnosilo i na same priče, i na fikcionalnu galeriju o kojoj
govore, konačno i na umjetnine koje su u njoj izložene.
Sviđalo mi se to stanje djelomične nedefiniranosti, nekom-
pletnosti koja sugerira da ti je u rukama trag nečega što je
nestalo (ostatak cjeline koja nam više nije dostupna) ili na-
govještaj nečega što bi se tek moglo pojaviti (možda čak
kao skica, projekt, uputstvo za izvedbu), ali to zapravo nije
ni jedno ni drugo: nema te “cjeline” koja bi opravdala pos-
tojanje fragmenta.

Ako se vratimo sablastima, čini mi se da ih Derrida strogo
odvaja od ideje prošlosti (makar i nedovršene, prekinute
itd.) koja se vraća i ponovno “izbija” u sadašnjost da bi se
nastavila ili “dovršila”. To bi doslovno bio povratak mrtvih,
neka loša reanimacija, scenarij *zombie* filma. Sablast je
agens promjene samo zato što može biti i nagovještaj
budućnosti, predznak čiji je najmoćniji aspekt baš ta nere-
aliziranost, to “ne sad”. Možda bi se njezin destabilizirajući
karakter izgubio time da ona “stigne” i realizira se kao
samo još jedna konkretna povijesna opcija: ona djeluje
oslobađajuće samo dok je u stanju “permanentnog
nadolaska”.

Čini mi se da se rad sa arhivama (u savremenoj umjetnosti) često pogrešno doživljava kao nostalgičarsko oplakivanje i prizivanje “dobrih starih vremena”. Za mene je tu važan upravo Fišerov *ne više i ne još* duh koji zaposijeda iz više vremenih kanala, stvaranje laboratorija potencijalnih budućnosti. Za imaginiziranje i otjelovljenje ovih “vježbi” poligon su spekulativne umjetničke prakse, čija je spekulativna fikcija sve češća alatka. U ovom postupku tvoj tekst, iako ima sopstveno tijelo takođe biva dijelom šire konstrukcije, te je istovremeno “okidač” i dio priče. Što te je zainteresovalo da se uključiš u ovakav proces?

Format arhiva kao oblik u kojemu se može razvijati fikcija – nasuprot formatu priče – oduvijek mi je bio fascinantn; na pamet mi padaju projekti Petera Greenawaya, u rasponu od *The Falls do The Tulse Luper Suitcases*, kojima sam nekad bio opsjednut. Nikad mi se nije činilo da taj format (barem u umjetnosti) mora biti usmjeren prema prošlosti: očito je da može imati i neki “projektivni” potencijal, ali u tom slučaju vjerojatno nije dobro da ta projekcija bude kruto i eksplicitno definirana. To mi se sviđelo i u projektu *Šum 84/94/24*: razdoblje sredine i kraja prošlog stoljeća meni je svakako najzanimljiviji dio bliže kulturne povijesti, ali ono što načelno mogu reći o njemu nije posebno relevantno; kako sam već naglasio, nisam tu kao stručnjak, koliko god mi suvremena umjetnost bila bitna (svakako me češće motivira na pisanje od suvremene književnosti). Pokušao sam osmisliti neki pogled “sa strane”, možda i na više načina: iz drugog vremena, iz drugog medija.

Istraživao sam faktografiju i stvarnu povijest na kojoj je nastala ova izložba, ali sam brzo shvatio da prostor moje intervencije neće moći biti komentar onoga što je doista tu, pred nama, nego pisanje o cezuri između kolekcija, praznom prostoru koji se tu otvara, kao i mogućnosti da se sve što je izloženo ne gleda nostalgično, kao nešto što je “bilo i prošlo”, nego nešto što ima ambivalentniji položaj u vremenu. Pokušavao sam u stvarnoj povijesti na kojoj počiva izložba hvatati, kultivirati i razvijati neke *off* motive, sporedne stvari koje su mi bile zanimljive baš zato što ih ne razumijem. Ponekad je, da bi se pokrenuo kreativni proces, potrebno raditi u tom kontraintuitivnom smjeru, iz pozicije specifično postavljenog “neznanja”; ne prema tomu da shvatim više, nego prema tomu da se unutar jednog tipa nerazumijevanja (ili pogrešnog razumijevanja) počnu uspostavljati neke pravilnosti, veze između motiva, neke nove i “pogrešne” ali zanimljive priče.

Tako sam se pokušao smjestiti u tu pukotinu između kolekcija (konceptualnu, vremensku, estetsku) i produbiti je u nešto ontološko, možda bliže pojmu šuma kako sam ga razvijao u spekulativnim fikcijama vlastitih knjiga: nepoželjno “curenje informacija” kroz membrane između svjetova, koje neki sistemi pokušavaju kontrolirati ili barem dokumentirati.

Iskustvo čitanja (i gledanja) *Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku* je (između ostalog) pokrenulo ideju ove saradnje. Osim što pišući stvaraš “portale” za iskustvo boravka u tijelu teksta, čini se da kroz tvoje priče i romane stvaraš i druge odnose. Tvoje knjige su pažljivo oblikovani objekti čiji ritam često regulišu vizuelni elementi (fotografije, dokumenta, obimi, dijelovi teksta koji dolaze iz nefikcijskih polja...). *Supravodiči* imaju različite vrste papira, fontova, označeni su pečatima i imaju svoje košuljice (stare fascikle MSU). Da li su svi elementi ovih konstrukcija ravnopravni i nastaju simultano u istom postupku? Kako želiš da se “čitaju”?

To je razina oblikovanja teksta koja mi je jako važna. Nisam grafički dizajner, nemam formalno obrazovanje iz likovnih umjetnosti, no grafička dispozicija teksta i knjiga kao materijalni objekt uvijek su mi se činili presudnima – čak i na “intuitivnoj” razini. Ni kao dijete nisam mislio da je “prirodan” oblik književnosti pripovijedanje naglas, a da je zapis ili tisak samo nekakvo nužno zlo, zamjena za “pravu stvar” – upravo suprotno. Mnogo kasnije, stigle su i neke teorijske potvrde tih dojmova, no to je ovdje možda manje bitno.

Da se vratim na pitanje: s jedne strane, nikada nisam napisao tekst koji bi počeo od čisto formalne ideje – želim da izgleda tako i tako, u tom formatu ili fontu... U tomu sam možda “tradicionalniji” nego što bi se nekim čitateljima činilo. Gotovo bez izuzetka, formu u mojim knjigama diktiraju elementi priče: tekst nekako izgleda jer ga netko piše u određenim okolnostima, u nekom trenutku prošlosti ili budućnosti, na nekom specifičnom uređaju (stvarnom ili fiktivnom); možda je riječ o oštećenom ili nepotpunom dokumentu, pa to uvjetuje ritam teksta (grafički, akustički, ali i semantički – što će se saznati, a što ne itd.). Međutim, s druge strane, jednom kad priča postavi taj formalni okvir, on postaje apsolutno ravnopravan drugima, do te mjere da počinje upravljati njima, preusmjeravati priču, unatrag preispisivati i revidirati već napisan tekst, tjerati priču u novim i neočekivanim smjerovima.

U *Supravodičima*, činilo mi se važnim suprotstaviti dva tipa zapisa: jedno naizgled arhaično, pomalo lirsko pismo u prvom licu, tipkano na pisaćem stroju, kao da dolazi iz neke prošlosti koja se možda i nije dogodila, te nešto posve drugačije – jedan “polilog”, forum ili društvenu mrežu, naizgled neobavezniju, ali baš zato manje čitljivu, jer možda dolazi iz bliske budućnosti koja “zaviruje” u naš sadašnji trenutak. Naravno, rad ne bi trebao ujediniti te perspektive ili razriješiti njihove nesklapnosti, naprotiv: nadam se da se za čitatelja/promatrača ključni prostor nadogradnje, mašte i interpretacije otvara upravo u tom jazu između jednog i drugog, u nedostatku informacija, u nela-godi onog pitanja – hoću li uspjeti *doskočiti*? Stari fascikli i pečati pružaju udoban osjećaj zatvaranja i zaokruživanja cijele priče, no samo na prvi pogled: oni su zapravo konačan skok u potpunu fikciju koja, štoviše, sada probija granice teksta. Ta navodna potvrda autentičnosti dokumenata od kojih se sastoje *Supravodiči* zapravo ih pretvara u svojevrstan “aport”, utjelovljenu fikciju, materijalan objekt koji ne pripada našem svijetu, ali smo ga barem privremeno uspjeli dovući u njega.

Objekat nastavlja svoj život u zbirkama i arhivama MSUCG i MSU Zagreb, tu je takođe i jedan list koji nije bio dostupan na izložbi, te ga mogu vidjeti samo oni koji su uspjeli dobiti jedan od dvadesetak dostupnih primjeraka. Što bi zamislio kao idemalan scenario produženog života *Supravodiča*?

Supravodiči su na mnogo načina već umreženi s drugim tekstovima; jednim dijelom podsjećaju na neke elemente romana *Urania*, a dijelom su mi bili i “proba” za neke stvari koje bih volio razvijati u sljedećoj knjizi. U tom smislu, bez obzira na to što su pisani “po narudžbi”, za jedan iznimno specifičan kontekst (izvan kojega neki dijelovi više neće biti razumljivi), meni oni predstavljaju dio otvorenog ciklusa kojim se bavim zadnjih petnaestak godina. U ovom trenutku, doduše, oni izgledaju kao “zapečaćen” dio te mreže, nedostupan zainteresiranima (kako si spomenula, “certifikat autentičnosti” vidjelo je malo ljudi): fizički primjerci rađeni povodom ove izložbe ostat će limitirana serija; međutim, sam tekst – možda u nekom malo drugačijem prijelomu, u nekom “književnom” kontekstu, u nekom časopisu ili budućoj zbirci kraćih proza – mogao bi se pojaviti ponovno.

To su, međutim, samo sebične spekulacije, u oba smisla tog pojma: nagađanja o nečemu što se ne mora dogoditi, plus kalkulacije o isplativom korištenju materije kojom raspolazem. Na nekoj drugoj, manje opipljivoj razini, možda najveći zalog “preživljavanja” *Supravodiča* ima veze s ambijentom u kojemu su se pojavili, dakle s njihovim položajem unutar postava ovih izložbi: nešto *podmetnuto* u prostor, par neuglednih predmeta bez legende i objašnjenja, nešto što mnoge nije zainteresiralo, nešto što su drugi ciljano tražili ali na kraju previdjeli jer se to mimikrijski stopilo sa stvarnim arhivima ovih Muzeja; konačno, nešto što je zajedno s postavom nestalo, jer se i moglo dogoditi i postojati samo u njemu. Volio bih o naknadnom životu *Supravodiča* misliti i na taj način, kao o opstanku u sasvim rubnim registrima, gdje su se najjače aktivirali: kao stvari koje možda i nisu bile tu, stvari kojih će se netko sjećati baš zato što više nije siguran da ih je uopće vidio.

to kao "faksimil" nekakvog dokumenta koji je dijeljen (?) posjetiteljima (zapravo se *pojavo* tamo) – na svečanom otvorenju Galerije nesvrstanih, 1 IX 1984 u Titogradu – – – četiri stranice (!) – srećom netko je odmah regirao, po drugom kriteriju, mislili su da je neka provokacija ili nešto, sve je pokupljeno, stomirano, uništeno (?) valjda? – koliko je kopija uopće bilo?) ugl. čudo što nije cijeli Dvorac izgorio na licu mjesta

AP znam, dušo draga, misliš da si ti prvi i jedini čuo za to? to ti dolazi iz toga što ne čitaš ništa, kad si zadnji put primiršao u Ak. arhiv?? to je općepoznato, nedavno je bila baš jedna druga radna grupa (ali ozbiljna) na tu temu; na stranu to kao "incident", ali neke teorijske implikacije su.....

RD j*bo te Akarhiv btw pa jel prekopao netko onda i fundus MSU/ZG ili kontaktirao ljude tamo, možda se netko sjeća nečega

AP dobro jesi ti normalan

RD šta, to pismo iz "Zagreba" nikad nije ni pronađeno

FR ko je ovaj tip jbt? daj se saberi covjece

AP ma joj pusti ga dragi RD, uostalom, sve to ti je 101 (opet – čitanje??) – koncentracija je točno 50% jača ako se slojevi postave tako da hipodijegetske fundamente posložiš u grid samo i isključivo u refleksiji, tj. dostupno iz gornjeg sloja, kužiš (kule u zraku)

EE zašto vas je to primilo baš sada, po čemu je odjednom aktualno, ne razumijem

LA MIOR :: kupio neko sitno titranje :: ali nejasno :: gdje točno :: kada točno :: vidi se Zagreb i Podgorica

RD šta je MIOR

AP de molim vas blokirajte ipak ovu budalu

LA Mreža intermondijalne ontološke rezistencije

AP ne odgovarajte mu

FR a generatori štitova

LA ništa :: zasad :: preslaba interferencija

FR ali to je sada samo jedan list, ne? vidim samo jedan, ništa drugo još nije prošlo u kronovizoru?

LA ne :: ali nezgodno je :: jako :: telemetar pokazuje :: iskopali su sve ovo :: cca 2022ev :: kad budu praznili skladišta :: Biennale u Veneciji :: znaš već

FR uff

AP gdje si ti *LA

LA 2038ev :: otprilike :: via 1978

EE ej pazite šta sam iskopao – old school pretraga – mislim da je sad jasno tko je iza toga – kanal koji vječno curi... :) ... gle što je napisao baš negdje cca 2004ev CTRL P

RD aaaa evo baš gledam i ja ahahaha

AP da da, vidim! 2004/5 i pazi ovo, to se zvalo *Elipsa* (!)

EE ček evo ga :

Manipulacija kategorijama nastalog, nestalog i očekivanog; to je *igra detekcije*, načelno hermeneutički problem, titranje praznine koja se predstavlja kao mjesto *nestanka* nečega do tada prezentnoga, dok toga nikada nije ni bilo – ta praznina zapravo predstavlja ništavilo *orijentirano prema budućnosti*, otvor prema nečemu što slijedi

RD majko moja

AP e a kad to *uslijedi*

FR da, kad se konačno pojavi, haha

LA crna vuna

KB pozdrav svima, evo upravo stiglo – signal iz nelinearnosti, Sasvary⁶ vjerojatno; copy/paste :

AVE AVE AVE AVE prijatelji braacotsre suradnicie eitc itdc - - - sve oči na taj DEPLIAN - - - "kojemu bi trebalo pristupiti s skrajnjim oprezom" - - - vaš čvor = kompromitiran :: 45.77↑15.98→ [AECR:hgad5412: kmvs0081.ee06:ca00:ca99:ca00] (f) geo E.ce ≈ 0.00066 STROGO OGRANIČITI DISTRIBUCIJU npr nekontrolirano širenje iznorssenje s čestice, , nedobog vise primjrearaka u istoj proisotoriji - - - ESENCIJALNO nikako na viszioj temperaturi od 18°C !nikako

RD e jebi ga

AP :) gotovi smo onda vec odavno

KB samo malo, nije još prošlo do kraja; evo dalje iz NL:

ALERT terminus objekta na 00:01:28:69:48a6:a08a :13c9:c09k:12k4 ERGO drasgimoji nije rot baš sve samo TAKO bulazrejnnie itd. - - - OBJEKT je stavranno na poziciji – viiidi gore - - - 45.77↑15.98→ alai ne ma NE VIDIM) dgje etočno pov vgertiakkali CSUVAJ GLLAVU

FR ne sviđa mi se ovo

AP ne brigaj, mi smo lateralno, ovo ne ide prek nas

RD jesi ti sigurna

FR *AP ovo je fakat nešto drugo

RD a di je to "NIŠTA orijentirano prema budućnosti" sad locirano prosim lepo

EE OK ovo je stvarno loše jeste vidjeli ovo:

Teška distorzija akašičkog etera pukotina u stijenkama lokalnog luminokorpusa terminalni prolaps crna sluz

RD ja vidim samo crnu sluz

FR a MSU "pored save"? 1987!? očiti prolaps, kak bi to ona znala?

AP koliko puta? ne postoji tu nikakva "ona", to nije "1987" (ni bilo kakva druga godina), to nije "Zagreb"

EE ma to ti je nešto drugo, ona maketa od Petrića, (i to je doduše 85. :)), poglej u ikone, počele su curit fotke

FR pa jel kuži netko gdje je propustila membrana? NL?

AP horos

FR da, bravo, jako duhovito (sjedi, 5); ali gdje je propustila?

RD Horos

AP Logar :)

RD Logar, Lojze

AP pogledaj liniju Ples – Horos

EE ma to nema veze, to je njihov interni prolaps

FR kako to misliš

EE jedini materijalni link između dvije kolekcije, kužiš nema veze, ali gdje je otišlo prema van?

KB OK evo NL/Sasvary⁶ dalje (finalno?) :

PREKANSNO VIS STE U VITRTINI štaje biblo bilo je e – "ja iskačem" itd. – "vidimo" "se" IZA ZAVJESE

ima netko ideju šta mu to znači? kakva vitrina?

RD ej ljudi jel gledate i vi ovo dolje

AP šta je ovo??



naš broj:

vaš broj:

datum:

titograd

adresa: titograd, telefoni: 081 51-171; 51-174; kruševac bb
telex: 61487

**Gradska galerija suvremene umjetnosti
- "MSU" (?)
Katarinin trg 9
41000 Zagreb**

Drage naše kolegkinice i kolege, drugarice i drugovi,

htjela bih da vam opišem kako stvari izgledaju s ovog mjesta, kad se nadjete u sredini jednog kanala – "portala", tako ste rekli? prozora? – gdje se s jedne strane vidi Vila "Gorica", 11 je časova, vedar dan, temperatura 26 stepeni Celzijusa, subota 1. septembra 1984., tsmo su Djuranović i Mojsov, Lukovac i Raspopović, Pichler i Szalay, ženski hor u ružičastom, i sve te riječi u eteru, "iskorjenjivanje svih manifestacija netolerancije – etnocentrizma, predrasuda, svih vidova diskriminacije", pa principi "poštovanja nezavisnosti, suvereniteta, teritorijalnog integriteta, ravnopravnosti i slobodnog izbora sopstvenih puteva razvoja", ukratko jedno Veliko Podne, a onda s druge strane – šta? neki drugi dani, možda stvarno ta 2004.? (...o tomu malo kasnije; u tom alučaju, zašto ne i 2024.?...) – uglavnom, nešto što nam je prvo izgledalo kao šum : televizor otvoren na mrtvom kanalu, elektronski mulj, pogrešan pravac, ali zatim su pomalo, kao da se nećkaju, počele da se pomaljaju slike – jedan kasniji avgust, predveče, sumrak,kao sa ešarpom preko očiju, možda baš ovaj avgust, 1987., a tada su krenule i neke druge, daleko neprijatnije stvari, serija rezova nakon kojih nede ostati bogzna šta, 1993. (ne kao istek kredita nego nečega mnogo većeg), pa dugo ništa, pa na kraju (?) vi – vidim vas, vas i neki nepoznat prostor, a u njemu naše slike i skulpture, a onda i ovo Vaše pismo (optužbu?), zahtjev da se konačno vrati nešto čega nema, nešto što nikada nikome nije ni došlo.

To je otprilike tačka s koje vas večeras posmatram.

**Dodje mi da vam, kao neki numerološki rebus, ponudim sekvencu potencijalno važnih datuma, da odaberete šta bi vam bilo najzgodnije; potrudidemo sse da se nadjemo gdje god vama odgovara. Evo, npr. , ovako :
* 15. aprila 1979. * 6. septembra 1986. * 16. septembra 1991. * 10. februara 2004.
* 10. juna 2011. * 21. novembra 2023. * 6. marta 2038. ***

Ali da sada predjem na stvar.

Razgovor kustoskinje Natalije Vujošević sa Emirom Šehanovićem povodom njegovog rezidencijalnog boravka u okviru programa U parku, april 2024

Natalija Vujoševi, kustoskinja
Vuk Vuković, kustos

N. V. / Možeš li nam reći nešto o ideji iz koje proizilazi tvoj rad?

E. Š. / Moj rad proizilazi iz promišljanja odnosa čovječanstva prema prirodi i posljedica našeg djelovanja na okoliš. Osnovne postavke uključuju suprotstavljanje prirodnih motiva s antropocentričnim elementima kako bi se izazvalo razmišljanje o našoj povezanosti s prirodnim svijetom. Ideja je da se kroz umjetnost podigne svijest o gorućim ekološkim i egzistencijalnim pitanjima.

Kao što si upravo rekao, tvoji radovi promišljaju odnos čovjeka i prirode. Ovom prilikom radiš u prirodi i rad realizuješ u prirodi, u javnom prostoru parka, gdje će biti i izložen. Kako si prišao ovom projektu?

S obzirom na važnost prostora za moj rad, pristupio sam integraciji skulpture u prirodno okruženje s dubokim osjećajem poštovanja i divljenja prema okolini. Prirodni svijet mi služi kao inspiracija, stoga je bilo ključno osigurati da se moje skulpture harmoniziraju s okolnim krajolikom parka.

Tvoje skulpture, pa i ova na kojoj radiš, često ostavljaju utisak (ne)poznatih organskih formi. Odakle dolaze reference, koje teme i oblasti te pokreću da ih istražuješ u procesu promišljanja rada?

Inspiraciju za svoje skulpture pronalazim u različitim aspektima prirode, od oblika i tekstura do procesa evolucije i međusobnih odnosa u ekosistemu. Često me intrigiraju organske forme koje nalazim u biljnom i životinjskom svijetu, ali i apstraktne ideje koje se tiču čovjekovog odnosa prema prirodi i tehnologiji. Međuigra između rasta i propadanja, reda i kaosa – također utječe na moje razmišljanje dok koncipiram i stvaram svaki komad.

Kako započinješ realizaciju umjetničke ideje?

Realizacija umjetničke ideje obično počinje istraživanjem i konceptualizacijom. Upuštam se u teme koje me inspiriraju i istražujem različite tehnike i materijale koji bi mogli na najbolji način prenijeti moju poruku. Kada se pojavi jasna „slika“, krećem u kreativni proces dopuštajući eksperimentiranju i spontanosti da oblikuju konačno umjetničko djelo.

Kako izgleda tvoj proces rada, da li imaš određene rituale pri radu?

Moj proces rada karakterizira kombinacija intuicije, eksperimentiranja i iskustva. Pristupam svakom projektu s osjećajem znatiželje i otvorenosti, dopuštajući idejama da se razvijaju organski. Iako se ne pridržavam strogih rituala, primjećujem ponekad da održavanje osjećaja rutine i discipline podstiče kreativnost i koncentraciju.

Na koji način vršiš odabir materijala, gdje ih vidiš i nalaziš? Čini se da te veoma inspiriše savremena industrija?

Privlače me materijali koji nude svestranost i omogućavaju eksperimentisanje. Međutim, izbor materijala često proizlazi iz specifičnog koncepta ili teme koju želim istražiti. Svaki materijal posjeduje jedinstvene kvalitete koji mogu poboljšati konceptualnu dubinu umjetničkog djela. Kada je riječ o odabiru materijala, volim istraživati različite mogućnosti i eksperimentirati s neočekivanim kombinacijama. Inspiraciju često nalazim u industrijskim materijalima koji dodaju savremenu notu mojim skulpturama. Privlače me materijali koji posjeduju jedinstvene teksture, boje i taktilne kvalitete, kao i oni koji nose simboličko ili metaforičko značenje.

Synthetic Object

Aleatorski antropocentrizam kroz geoinženjering dao je sebi u zadatak da usljed klimatskih kriza i ubrzanog globalnog zagrijevanja a uz pomoć tehonauke zauzda Prirodu, doslovno njome zavlada kao *programom*. Kako je Priroda otvoreno izložena apsorbaciji teških, štetnih i po nju vrlo pogubnih materijala (od fosilnih goriva, ugljen-dioksida i metana), sve više biva uočljivo da se brani tako što se rascvjetava u vegetaciji koja oslobađa *izrasline* koje u sebi miješaju i neprirodno, što se događa sa vodom u Tihom okeanu i sa stablima u Amazonu. Umjetnik Emir Šehanović približava nam *očajno stanje okoliša* skulpturom u kojoj se prepliću organski i neorganski materijali, intervenišući njome na drvetu, tako da izbija poput kakve nepoznate izlučevine – pa ipak, dio drveta, sastav stabla, kao što je to korjen, kora, list, grana. Kako se ekologija uveliko već reguliše sveobuhvatnim digitalnim sistemom, i kako Priroda izrasta sve više iz svog organizma po-vraćajući vještačke materijale, možemo govoriti o rizomatskom prepletu postprirodnog i postorganskog, usljed čega sve više Prirode biva, naprosto nalikuje *`abnormalnoj anatomiji`*, koja nema temelj nego otvorenost, međutim, i jasan program sve više napadnut usljed progresije kapitala kao glavnog/gigantskog zagađivača ukupne atmosfere.

Skulptura koja pripada radovima pod objedinjujućim naslovom „*Synthetic Object*“, može se sagledati, dakle, kao sâm proces Prirode koja se oslobađa onoga što je u međuvremenu penetriralo u nju. To bi bio skup raznih, unutar sebe izmiješanih materijala, tim prije haotičan hibrid, kako se to još kaže (u ovom kontekstu) *metanski-melez, bionerazgradivi-bastard*. Objekat je začudnog oblika, to može biti *melanž*, neprestano mutirajući organ.

Vuk Vuković, kustost



Emir Šehanović, radionica sa studentima vajarskog odsjeka FLU, Program Eksperimentalnog odjeljenja - U parku, april 2024

izložba: **POKLONI I REZIDENCIJE**

ZBIRKA NESVRSTANIH

Podgorica, avgust, 2023. godine
Muzejski savjetnik Marina Čelebić

Izložba pod nazivom “*Pokloni i rezidencije*” predstavlja sveobuhvatan prikaz procesa formiranja muzejskog fonda tokom određenog vremenskog razdoblja. U ovom kontekstu, ilustruje se postupak njegovog nastanka unutar institucije, prateći dvije ključne faze - period Galerije umjetnosti nesvrstanih zemalja “Josip Broz Tito” (1984-1995) i period Centra savremene umjetnosti Crne Gore (1995-2023). Ovaj poslednji period obuhvata transformaciju institucije u Muzej savremene umjetnosti, koji nasljeđuje pomenuti fond i na njemu se temelji. Sačinjen od preko 1000 eksponata iz 61 zemlje, sa osnovom koju pretežno čini zbirka iz nesvrstanih zemalja¹, ovaj bogati fond predstavlja posebnu zanimljivost Muzeja.



Uzimajući u obzir hronologiju i kroz vrijeme mijenjanu perspektivu institucije, ova izložba sažima ulaganja i rezultate svakog njenog oblika. Tako, ona ističe izuzetne radne modele, darove i rezidencije umjetnika koji su stvarali u ateljeima Galerije, ali i rezultate skorijih programskih inicijativa kojima se nastoji pospješiti međunarodna saradnja i uključiti u suštinske tokove savremene muzejske prakse. Jasno profilisan u tom domenu, novokonstituisani Muzej i jeste usmjeren ka skupljanju umjetničkih djela savremene umjetnosti. Osvrt na ranija dostignuća institucije i put koji je doveo do sadašnjeg trenutka, sažeto je dočaran u nastavku teksta.

Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja “Josip Broz Tito” - Inicijativa, fond i rezidencije

Pokret nesvrstanih je nastao u klimi intezivnih međunarodnih odnosa, u periodu nakon Drugog svjetskog rata i tokom Hladnog rata. Definisan Havanskom deklaracijom iz 1979. godine, cilj je bio očuvati nacionalnu nezavisnost i suverenitet nesvrstanih zemalja, njihovu bezbjednost i teritorijalni integritet u borbi protiv blokovske politike, kao i imperijalizma, kolonijalizma, neokolonijalizma, aparthejda, rasizma, uključujući i cionizam i sve oblike strane agresije, okupacije, dominacije, miješanja ili hegemonije.²

U tom smislu, Pokret je bio fokusiran na podršku nacionalnim oslobodilačkim borbama, s naglaskom na suzbijanje siromaštva i ekonomski razvoj. Mnoge zemlje su, nakon procesa dekolonizacije, odlučile ne pridružiti se niti jednom vojnom-političkom bloku, već promovisati alternativne političke pristupe. Slijedeći svoj stav i uspostavljeni sistem vrijednosti, bio je opredijeljen na nezavisno spoljnopolitičko djelovanje i težnju ka ostvarivanju ravnopravnog tretmana, gradeći jedinstveni identitet.

Jedan od značajnih rezultata koje je donio Pokret upravo je i Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja “Josip Broz Tito”, čiji se osnovni motiv ogledao u promovisanju principa i ciljeva nesvrstanih zemalja u sferi kulture, naročito kroz očuvanje i podršku autohtonim kulturama. Ovaj napor doprinosio je uspostavljanju jednakosti i razvoju kulturnog pluralizma širom svijeta.



Nastanak Galerije

Idejni tvorac koncepta Galerije umjetnosti nesvrstanih zemalja je Branislav Perović, diplomirani pravnik zaposlen u Skupštini Jugoslavije.³ Takvu zamisao gajio je još od 1972. godine, vođen isključivo kulturnim interesima. U sveopštoj prolaznosti svijeta i života, umjetnost je vidio kao silu koja opstaje, a naročito je akcentovao nedovoljno prepoznato stvaralaštvo Trećeg svijeta. Njegova inicijativa bila je sagledana i podržana od strane mnogih kulturnih entuzijasta, mada je, uprkos tome, sama realizacija projekta zahtijevala nekoliko godina. I zaista, put ka ostvarenju bio je višestepen i nužno je prošao različite faze usklađivanja, konsultacija i dogovora, prije konačnog osnivanja Galerije u decembru 1981. godine.

Osvojiti pažnju je izazov mnogo zahtjevniji za savremenu umjetnost, nego li za one drevne, odveć privlačne, mistične ili egzotične. Bivalo je još značajno teže zemljama Trećeg svijeta koje nisu bile unutar sistema kojima bi promovisale svoje stvaralaštvo, pa se upravo u tome ogledao još jedan ogroman potencijal nesvrstanih. Istinit je zato zaključak kustoskinje Azre Begić⁴, koja je isticala značaj povezivanja i zajedničkog nastupanja stvaralaca iz pomenutih država, smatrajući da je potrebno formirati zajedničku banku podataka i uključiti se velike svjetske u informacione sisteme kako bi se ostavio trag postojanja.⁵

Formiranje fonda

Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja samostalno je pokrenula inicijativu za formiranje fonda. Republikama i pokrajinama bivše Jugoslavije dato je da naprave selekciju umjetničkih predmeta za predstavljanje u Galeriji. U ovom procesu podršku je pružilo i Predsjedništvo SR Crne Gore. Prilog poznatog jugoslovenskog umjetnika Josipa Generalića stigao je kao rezultat ovih napora. Svaki takav dar od uglednih umjetnika bio je značajan znak podrške Galeriji. Prirodno je bilo da se prva selekcija izvede u Crnoj Gori, koja je trebalo da služi kao referentna tačka sa svojim specifičnostima i kvalitetom. Koordinacija za formiranje crnogorskog segmenta povjerena je Republičkom sekretarijatu za obrazovanje, nauku i kulturu. Umjetnički savjet Galerije izradio je predlog eksponata koji bi bili uključeni u ovu selekciju. U Titogradu je održan sastanak

sekretara za kulturu svih republika i pokrajina sa ciljem isticanja obaveze stvaranja jugoslovenske kolekcije u okvirima Galerije, pa u tom smislu i radi podsticanja procesa za njeno formiranje kroz aktivnosti u drugim djelovima bivše Jugoslavije.⁶ Svaka zemlja je samostalno odlučivala o djelima kroz koja je predstavljala svoje kulturno nasljeđe i donirala fondu Galerije.

Sadržaj fonda je raznovrsan i sve komponente koje ga čine odraz su tradicionalnih, historijskih i kulturnih vrijednosti predjela iz kojih potiču. Istovremeno, prikazuje i savremene težnje u umjetnosti, kao i napore da se postigne univerzalnost likovnog izražavanja. U njegov opus ulaze i radovi savremenih likovnih umjetnika, eksponati primijenjene umjetnosti i etnografskog karaktera.

Fond se bogatio djelima koja su stizala u vidu donacija od strane vlada pojedinih zemalja, relevantnih institucija i umjetnika, sa dodatnim doprinosima od strane saveznih organa. Darovi su nerijetko uručivani i najistaknutijim zvaničnicima, varirajući u svojim obilježjima i vrijednostima. Među prvim donatorima bili su Peru, Malta, Iran, Kipar, Kuba i Argentina. Donirane su i izvanredne zbirke, kao u slučaju Indije, Egipta, Bolivije, Kube, Kipra i republika nekadašnje SFRJ. Takvim gestovima, navedene zemlje su prigrllile namjeru Galerije u stvaranju tla plodnog za spajanje i razmjenu umjetničkih ideja sa svih kontinenata.

Vremenski raspon nastanka navedenih radova je širok, pri čemu najstariji eksponat, inače kiparskog porijekla, datira iz sedmog vijeka prije nove ere, dok one najmlađe čine djela nastala u ateljeu same Galerije. Djela koja čine fond rađena su različitim tehnikama, te ga tako čine slike, crteži, grafike, skulpture, muzički instrumenti, predmeti primijenjene umjetnosti, tradicionalne drvene skulpture, savremene makonde, štito-
vi, maske i predmeti upotrebne vrijednosti.

Korišćenjem ulja, mješovitih medija na platnu, bojica, akrilika, mermera, drveta, konca, kože, svile, bronz, žice i drugih materijala, dočarano je bogatstvo tekstura i živopisnih boja.

Na nekim djelima inspirisanim narodnom umjetnošću, zapažaju se crtački elementi Pikasovog kubizma, kao i prepoznatljivog Matisovog kolorita, sintetizujući na taj način narodni i savremeni umjetnički jezik.

Značajno je napomenuti da pokloni uručivani tadašnjem šefu države i drugim istaknutim pojedincima, varirali su u svojim obilježjima i vrijednostima. Sudbina tih



brojnih eksponata je detaljno određena slovom zakona, koji je utvrdio da će se pokloni koji prelaze određenu vrijednost, a prema ocjeni za to pitanje nadležne komisije Predsjedništva SFRJ sačinjenoj od stručnjaka različitih institucija, vratiti u društveno vlasništvo. Jedan dio tih poklona je bio upućen muzejima i galerijama čijim tematikama i stilskim određenima su pripadali, što je slučaj sa stočićem sa sedefnom intarzijom, azijskim muzičkim instrumentima i brojnim drugim poklonima koji su pripali Galeriji umjetnosti nesvrstanih zemalja „Josip Broz Tito“ u nekadašnjem Titogradu.⁷

Bilo je različitih mišljenja o fondu Galerije. Za istoričare umjetnosti poput Olge Perović⁸ i Milana Coka Marović⁹, po bogatstvu i raznovrsnosti fonda, te ljepoti prezentacije, nije se sa titogradskom Galerijom mogao mjeriti ni pariski Muzej afričke umjetnosti, a posebno ne po broju zastupljenih zemalja.¹⁰ Nasuprot njima, dr Jerko Denegri¹¹ je sumnjao u umjetničke kriterijume i bio skeptičan što „djela najčešće dolaze iz nekih autoritarnih država koje podržavaju 'oficijelnu umetnost', odnosno umetnike koji su 'uz skut vlasti.'“ Tome je dodao i da „umjetnost 'malih zemalja' svakako treba podsticati.”¹²

Naposljetku, najveći doprinos Galerije ogledao se u mreži satkanom među umjetnicima iz udaljenih djelova svijeta, slaveći posebnost i jedinstvenost svakog naroda i kulture. Ishod takvog povezivanja ogledao se u bogatoj i impresivnoj prezentaciji njenog fonda.

Boravak umjetnika i rezidencije

Skupština opštine Titograd, kao osnivač Galerije, odlučivala je o različitim aktivnostima koje su se pod njenim okriljem priređivale. Uključivale su opsežan niz radnji, od skupljanja reprezentativnih likovnih djela umjetnika iz nesvrstanih zemalja i organizovanja stalnih, odnosno privremenih izložbi na teritorijama bivše SFRJ, preko oranzizovanja susreta i simpozijuma na kojima se diskutovalo o likovnom stvaralaštvu, naročito onom u nesvrstanim zemljama, izdavanja relevantnih publikacija na tu temu, obezbjeđivanja ateljea za umjetnike koji iz tih država potiču, te obavljanja pedagoškog rada za razvoj umjetničkog kapaciteta¹³. I zaista, ateljei Galerije su u to vrijeme predstavljali jezgro stvaralačke energije kojoj su doprinosili svi

umjetnici u njemu sabrani, kako gostujući u okviru studijskih boravaka, tako i regionalni i domaći. Komunicirajući univerzalnim jezikom umjetnosti i pre-vazilazeći granice, zajedno su učestvovali u radu, pre-davanjima, razmjenama iskustava, ali i posjetama kul-turnih i istorijskih znamenitosti naših područja. Tokom svog trajanja (1984-1995), Galerija je ugostila 44 umjetnika¹⁴.

Četrnaestoro njih je boravilo u ateljeima tokom 1985. godine, i to: Rambir Singh Kaleka (Indija), Rashid Anuar (Malezija), Iromie Wiewardena (Šri Lanka), Ira Chauduri (Indija), Prabhakar Barwe (Indija), S. Nandagopal (Indija), Moises De Los Finale Al De Coa (Kuba), Edsel Moscoso (Filipini), Kandioura Coulibaly, Hasjim Darif (Indonezija), Mordecai Ochungo Buluma (Uganda), Custodio Nogueira Fernandes da Silva, Rafikun Nabi (Bangladeš), Andreas Andy Bargilly (Kipar). Zanimljiv je podatak da su imenovana ker-amičarka Ira Chauduri i Prabhakar Barwe, slikar i komesar, uzeli učešće na velikoj izložbi “Nedelja Indije” iste godine, a vajar S. Nandagopal na Simpozijumu “Umjetnost u razvoju”.

Sljedeće, 1986. godine, ateljeima je pristupilo njih os-moro: Adao Joao Tomas Vista (Angola), Muhammad Kibrie (Bangladeš), Nikolas Mukomberanwa (Zimbabve), Alfredo la Placa (Bolivija), Eloy Tarcisio (Meksiko), Hasan Chajani (Alžir), Georgio Lanitis i Hambis Tsangaris (Kipar). Još sedmoro umjetnika Galerija je ugostila 1987. go-dine: Bernarda Matemera (Zimbabve), Mody Bounama Cossa (Gvineja), Kim An Bo i Hong Son (Koreje), Halid Mohamad (Somalija), Salim Ali Chuma i Dr. S.A.C.Wa. ne (Tanzanija).

Naredne, 1988. godine, ateljee Galerije koristilo je pet umjetnika: Joseph Mulli (Zimbabve), Antonio Luis Jorge Gumbe (Angola), Eid Abdel Latif, Ibrahim Ghazala (Egipat), Chumba (Zimbabve), dok je vajar Alberto Chisano (Mozambik) boravio 1988/89. godine.

Tokom 1989. godine, pristupilo je još šest umjetnika, među kojima su vajar Muguel Romo Guera (Meksiko), Karim Dabbah (P.L.O.), Basoeki Abdullah (Indonezija), Abdelmalek Allani (Tunis), Manoun Dubian (Jordan) i Abel Wahab Morsi (Egipat). Naposljetku, 1990. godine, tri umjetnika su zaključila seriju boravaka u ateljeima Galerije. Bili su to Ingrid Klein de Spano (Peru), U Aung Thwin (Burma) i Noel Emanuel Galea Bason (Malta).



Centar savremene umjetnosti Crne Gore

Uslijed promjene društvenih okolnosti i nakon decenije uspješnog funkcionisanja, kako u našoj zemlji, tako i u svijetu, Galerija umetnosti nesvrstanih zemalja “Josip Broz Tito” je prestala sa svojim delovanjem 1995. go-dine. U cilju očuvanja stečenog kulturnog nasljeđa, Skupština Crne Gore je, 4. aprila 1995. godine, donijela odluku o osnivanju nove kulturne institucije pod nazi-vom Centar savremene umjetnost Crne Gore, kojoj je pripala bogata i raznovrsna umjetnička kolekcija prethodnice.

Prema riječima istoričarke umjetnosti Olge Perović, kao jedina međunarodna institucija u Crnoj Gori, Galerija je svojom prirodom predstavljala “prozor u svi-jet” koji “ne treba zatvarati” , a blago koje je baštinila trebalo je očuvati, proučavati i dalje razvijati. Upravo to je bila misija novooformljenog Centra. Kroz različite izložbe, on je nastavio sa istraživanjem i interpretaci-jom umjetničkih zbirki, unoseći nova saznanja, kus-toske analize i unapređujući međunarodnu saradnju. Centar je dosledno nastavio sa prikupljanjem umjet-ničkih djela u vidu poklona, donacija ili otkupom, pose-bno radova crnogorskih autora. Radi bolje organizacije i evidencije, fond je po teritorijalnom principu podijel-jena na više cjelina - latinoameričku, azijsku, afričku i evropsku zbirku.

Latinoamerička zbirka sadrži 171 eksponat iz 10 zema-lja Latinske Amerike, koji kroz različite tehnike dočara-vaju život toga regiona. Posebno je važno istaći dopri-nos porodice pok. gospodina Aleksandra Demaje, am-basadora Bolivije u Beogradu, koji je uvećao zbirku sa četiri djela bolivijskih umjetnika po prestanku rada Galerije, u vrijeme Centra savremene umjetnosti Crne Gore. Azijska zbirka, sa 139 eksponata iz 17 azijskih zemalja, obuhvata različite umjetničke forme, kao što su slike, grafike, skulpture, vezovi i muzički instrumen-ti. Afrička zbirka sadrži 206 eksponata iz 21 zemlje i takođe obuhvata raznovrsne umjetničke forme, poput tradicionalne drvene skulpture, savremene Makonde, štitova, mask i drugog. Konačno, Evropska zbirka broji 531(546) predmeta iz 13 zemalja, čineći važan segment ukupnog fonda, u kojem su posebno istaknuta djela na-jznačajnijih crnogorskih umetnika 20. vijeka. Sa namjerom revitalizacije fonda, te oživljavanja is-traživačkih i umjetničkih praksi, obnavljanja međunar-odnih veza i uopšte povezivanja sa širom stručnom i

umjetničkom zajednicom, Centar je početkom 2022. godine inicirao aktuelni projekat, pod nazivom Laboratorija kolekcije umjetnosti nesvrstanih zemalja. Svojim djelovanjem zapažen od strane javnosti, nastoji pospješiti prisustvo na međunarodnoj sceni savremene umjetnosti, istražujući nasljeđe i razvijajući nove programe i prakse.

Muzej savremene umjetnosti Crne Gore

Retrospekcijom stižući do današnjih dana, izložbom “Pokloni i rezidencije” obilježava se i početak djelovanja novog institucionalnog oblika – Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore. Njome je predstavljeno oko 90 raznovrsnih umjetničkih djela koja uključuju slike, grafike, crteže, skulpture, reljefe, vezove i instrumente, a koja potiču iz brojnih zemalja – Zimbabvea, Meksika, Indije, Burme, Kampučije, Koreje, Pakistana, Indonezije, Egipta, Ugande, Tanzanije, Bangladeša, Filipina, Iraka, Sirije, Malezije, Šri Lanke, Malte, Bosne i Hercegovine, Slovenije, Kosova, Hrvatske, Makedonije, Srbije, Crne Gore, Španije, Bolivije, Kube, Venecuele, Perua i Gvajane. Arhivska građa koja prati postavku naglašava edukativni karakter izložbe. Pored toga, ističe se i angažman u značajnim programskim poduhvatima, kao što je međunarodna saradnja sa relevantnim institucijama kulture i proces uključivanja u savremene tokove muzejske prakse. Time se izražava i cilj Muzeja, koji stremi da bude prepoznat kao institucija sa jasnom orijentacijom ka prikupljanju savremenih likovnih umjetničkih djela. Rezultati takve otvorenosti i razmjene već se ogledaju kroz zastupljenost tri poklona autorki Ane Hoffner, Jasmine Cibić i Irene Lagator, koja su izraz saradnje sa istraživačicama iz oblasti savremene umjetnosti i teorije. Ova djela, zajedno sa kolekcijom nesvrstanih, prožimaju arhivska istraživanja i fragmente istorijskih prekretnica, stvarajući novi prostor za interpretaciju i naraciju. U nadi da sam kroz istorijsku prizmu promjena i aktivnosti nekada Galerije “Josip Broz Tito”, odnosno Centra savremene umjetnosti Crne Gore, a sada Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore, uspijela prenijeti duh ideje koja je u središtu svakog od ovih institucionalnih oblika, zaključujem ovaj tekst i prepuštam umjetnost na uživanje.



Izložba “Pokloni i rezidencije” postavljena je unutar dvorskog kompleksa Petrovića na Kruševoj glavici, koji uključuje Dvorac Petrovića, Perjanički dom, Botaničku baštu i park.

Podgorica, avgust, 2023. godine

1. Zbirku nesvrstanih broji 800 eksponata iz 56 zemalja.
2. *Havanska deklaracija* (1979) Šesti samit šefova vlada nesvrstanih zemalja, dostupno na <<https://digitallibrary.un.org/record/138659?ln=en>> posjećeno 22. avgusta 2023. godine.
3. Krstić, Zoran (1991) *Broz je samo ime*, Osmica, i arhivska građa CSUCG, Podgorica.
4. Pok. Azra Begić, kustoskinja Galerije BiH I dugogodišnja saradnica u UNE-SKO-u.
5. Jovanka Vujačić (1988) *Pobjeda*, Titograd, 29. oktobar. 6 Arhivska građa MSUCG, Podgorica
6. Arhivska građa MSUCG, Podgorica
7. Pok. Olga Perović, istoričarka umjetnosti i likovna kritičarka.
8. Pok. Milan Marović, istoričar umjetnosti i likovni kritičar.
9. Perović, Olga; *Likovna hronika*, Izbor iz Monitora" 1993-1997, decembar 1998, Podgorica, str. 39.
10. Pok. Jerko Denegri, istoričar umjetnosti i likovni kritičar.
11. Krstić Zoran (1991) *Broz je samo ime*, Nesvrstano ludilo, Osmica.
12. Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja „Josip Broz Tito” - ponos i obaveza (1982) Titograd, str. 24 i 26. 14
13. Arhivska građa MSUCG.
14. Perović, Olga; *Likovna hronika*, Izbor iz Monitora" 1993-1997, decembar 1998, Podgorica, str. 40.

Laboratorija **kolekcije umjetnosti nesvrstanih zemalja** je projekat MSUCG, započet u martu 2022, od strane tima kustoskinja i konzervatoriki i to: Anita Ćulafić, Marina Čelebić, Nada Baković i Natalija Vujošević. U pitanju je istraživački, kustosko edukativni projekat u čijem je središtu nasljeđe Galerije umjetnosti nesvrstanih zemalja Josip Broz Tito (1981 - 1995), čija se kolekcija nalazi u fondu MSUCG.



Anita Ćulafić, Marina Čelebić, Nada Baković
i Natalija Vujošević (s desna na lijevo)
Na čijoj si strani - za nesvrstane dekolonijalne konstelacije,
Akto festival Skoplje novembar 2022

Rad Laboratorije usmjeren je na razvoj savremenih istraživačkih i arhivskih kustoskih i umjetničkih praksi i njihovu implementaciju u programe muzeja. Projekat je u dosadašnjem radu realizovao značajan broj lokalnih i međunarodnih izložbi, te redovno organizuje susrete sa istraživačima čiji se rad predstavlja kroz program predavanja i radionica. Namjera je da se kroz ovaj program u kontinuitetu razvijaju aktivnosti koje bi doprinijele istorizaciji i proizvodnji znanja, te obnavljanju međunarodnih komunikacija i razmjena koje je ova jedinstvena kolekcija njegovala.

Tokom 2024. godine, *Laboratorija kolekcije umjetnosti nesvrstanih zemalja* potvrdila je svoju ulogu kao platforme za interdisciplinarna istraživanja, koja povezivanjem kolekcije sa savremenim umjetničkim i akademskim diskursima doprinosi istorizaciji i reinterpretaciji ovog jedinstvenog segmenta kulturne baštine. Aktivnosti Laboratorije su se fokusirale na izložbene projekte, predavanja, radionice i istraživačke razmjene.



Šum 84/94/24, MSU Zagreb 2023/24

Kraj 2023. godine i početak 2024. obilježila je izložba Šum 84/94/24, realizovana u saradnji sa Muzejem savremene umjetnosti u Zagrebu, u saradnji sa kustoskinjom Ivanom Kancir. Predstavljena u okviru ciklusa Okidači (Zbirka kao glagol), izložba je povezala kolekciju umjetnosti nesvrstanih zemalja iz Podgorice sa kolekcijom MSU Zagreb. Fokus je bio na periodu od 1984. do 1994. godine, što se vremenski poklapa s radom Galerije umjetnosti nesvrstanih zemalja Josip Broz Tito u Titogradu. Izložba je kroz postavku umjetničkih djela i arhivskih materijala otvorila prostor za imaginarne dijaloge i rekonstrukciju istorijskih narativa, koji povezuju i dijele dvije kolekcije nastajale paralelno u Zagrebu i Titogradu poslednje decenije SFRJ.

Šum 84/94/24, MSU Zagreb 2023/24



Važan dio ove izložbe čine *Supravodiči*, tekstualne interferencije hrvatskog pisca Luke Bekavca. Bekavac je u procesu pripreme i trajanja izložbe upoznaujući se sa materijalima i arhivom proizvodio tekstove, koji su se postupno pridruživali izložbenoj postavci izazivajući unutrašnja mikrogibanja i pomjeranja. Supravodiči su kroz spekulativnu fikciju kreirali imaginarnu vezu između uključenih zbirki i institucija, naglašavajući nedovršene procese unutar političkih i umjetničkih horizonata tog perioda Jugoslovenske istorije. Kombinacija arhivskih zapisa i fikcije nije služila samo kao pogled u prošlost, već i kao aktivator imaginizacije budućnosti.



Šum 84/94/24, MSU Zagreb 2023/24

Drugi veliki izložbeni projekat, *Konstelacije mnogostrukih želja* – Preko istočnog horizonta, predstavljen je u Muzeju savremene umjetnosti u Ljubljani između 23 maja i 3 decembra 2024. Kuratorstvo Bojane Piškur i Angeline Radaković fokusiralo se na reinterpretaciju pojma “Istok” izvan kolonijalnih podjela i stereo-tipa. Laboratorija je doprinijela ovom projektu kustoskim izborom radova iz kolekcije nesvrstanih i dokumentacijom o susretu s palestinskim studentima u Titogradu 1988. Godine. Predstavljani su radovi umjetnica i umjetnika: Omar Bsoul, Kareem Dabbah, Inji Efflatoun, Mamdouh Kashlan, Choukri Mesli i Khudhair Shakirji.



Konstelacije višestrukih želja - preko istočnog horizonta,
MG+MSUM Ljubljana
Moderna galerija, Ljubljana

Pored izbora radova iz kolekcije nesvrstanih, na izložbi su predstavljeni i umjetnice, umjetnici i kolektivi: Ala Younis, Alia Farid, Basim Magdy, Essa Grayeb, Free Palestine Poster Project, KURS (Miloš Miletić & Mirjana Radovanović), Larry Achiampong, Mona Rouhana Benyamin i Nika Autor. Namjera izložbe bila je istraživanje i otvaranje alternativnih ruta, mreža i relacija, nasuprot inerciji nostalgije i gibitcima istorije. Kroz dijalog između arhivskih materijala, postojećih djela i savremenih umjetničkih intervencija, izložba je istraživala imaginacije prošlosti kao neizgovorene riječi koje čekaju svoje ispunjenje.



Konstelacije višestrukih želja - preko istočnog horizonta,
MG+MSUM Ljubljana
Moderna galerija, Ljubljana

Kod kuće, u MSUCG, edukacija i širenje znanja bili su centralni segmenti aktivnosti Laboratorije tokom 2024. godine. U aprilu je održano predavanje palestinskog kustosa i istraživača Majda Nasrallaha. On je u razgovoru sa kustoskinjom Natalijom Vujošević govorio o Palestini, antikolonijalnoj borbi i ulozi kulture u borbi za oslobođenje.



Majd Nasrallah i Natalija Vujošević,
Razgovor o Palestini,
Perjanički dom, april 2024

Njegovo predavanje bilo je snažan podsjetnik na urgentnost solidarnosti i važnost očuvanja slobode izražavanja, posebno u kontekstu trenutne situacije u Palestini kojoj svjedoči cijeli svijet. Osvrćući se na veze sa istorijom, te analizirajući probleme i opasnosti koje je reakcija na genocid u Gazi eksponirala na svim nivoima, Nasrallah je naglasio kako je borba za ljudska prava i dostojanstvo zajednička i kako solidarnost zahtijeva aktivnu participaciju, hrabrost i napor da se preispitaju privilegije i odgovornost.

U maju je Jelena Vesić održala predavanje i radionicu *Solidarnost u vremenu*, u kojem je analizirala politike istorijskog revizionizma, potisnute emancipatorske istorije i problem amnezije u savremenoj umjetnosti. Vesić je ukazala na značaj razmatranja prošlosti, sadašnjosti i budućnosti kroz prizmu solidarnosti, koja može poslužiti kao okvir za alternativne načine promišljanja vremena i istorije.

Jelena Vesić, predavanje Solidarnost u vremenu,
Perjanički dom, maj 2024



Proces istraživanja i digitalizacije arhiva Galerije umjetnosti nesvrstanih zemalja nastavio se tokom 2024. godine. Ovi procesi predstavljaju važan korak u očuvanju nasljeđa, kao i širenju dostupnosti materijala istraživačima, umjetnicima i široj javnosti.

Jedan od ključnih uspjeha Laboratorije tokom 2024. godine bio je završetak procesa proglašenja kolekcije umjetnosti nesvrstanih zemalja pokretnim kulturnim dobrom od nacionalnog značaja. Nakon inicijative kustoskinja iz 2022. godine, Uprava za zaštitu kulturnih dobara donijela je ovu odluku 19. septembra 2024. čime se doprinosi jačanju zaštite i prepoznavanju značaja kolekcije u crnogorskom društveno istorijskom kontekstu.



Povorka, mesing, (Benin)
Kolekcija umjetnosti nesvrstanih zemalja, MSUCG

Projekat je u završnoj fazi pripreme publikacije o trogodišnjem radu Laboratorije, koja će obuhvatiti ključne aktivnosti, istraživanja i izložbene projekte. Ova publikacija ima za cilj da pruži uvid u metodologiju rada, kao i da postane referentni materijal za buduća istraživanja kolekcije.

Za 2025. godinu planirana istraživačka posjeta kolekciji i izložba umjetnika Siniše Ilića, kao i međunarodna putujuća škola u saradnji s Muzejom savremene umjetnosti Ljubljana i Muzejom afričke umjetnosti iz Beograda. Ova inicijativa ima za cilj da produbi međunarodnu saradnju i razmjenu znanja kroz interaktivne diskurzivne programe koji će ukrstiti alternativne istorije, putovanja, pričanje priča, stara i nova prijateljstva.

Bernard Matemera, Porodica, 1987, skulptura u parku,
Kolekcija umjetnosti nesvrstanih zemalja, MSUCG



Brat moj (Laibach, 1985)

Prvi album Laibacha je jedan od najbitnijih i, svakako, najinteligentnijih (ili najintelektualnijih) debija u istoriji roka. Već na samom početku grupa osnovana u Trbovlju 1980, u znakovitom spoju zvučne i vizuelne herojske avangarde, industrijske buke i teškog mehaničkog ritma, napravila je autentični zasjek u samo tkivo popularne muzike: eksperiment sa formom je odmah odveo Laibach u istraživanje političke dimenzije pop fenomena, na čemu počiva samo jedan dio kontroverznosti benda. Album koji otvara konfrontirajuće semplovanje Duceovog militarističkog krika (čemu će, dakako, kontrapunkt predstavljati uključivanje Tiovog, takođe prijetjećeg, govora), varira između apstraktnog ideološkog govora i konkretne kritike. Dvije pjesme najbolje sažimaju Laibachov dubinski analitički pristup: *Država*, koja otkriva bendovu sklonost ka ironijskoj definiciji (političke) stvarnosti unutar hipertrofisanog birokratskog vokabulara, dok fascinantna *Brat moj* – njihovo prvo remek-djelo – predstavlja svojevrsni poetski *dekret*, diskurzivnu prelogomenu koja otkriva već zaokruženi estetski plan i program. Laibach je bio muzički kolektiv koji se odlučio za najkrupniji zadatak: da se uključi *v borbu za lepoto sveta*.

Krvava gruda – plodna zemlja (Nova akropola, 1986)

Album *Nova akropola* je učvrstio ono što je prvijenac *Laibach* precizno postavio: Laibach je djelovao, i uz pomoć teatralnog i teatralizujućeg mise-en-scènea, u retoričkom opsegu koji je neakterističan za pop muziku: političkog pamfleta, ideološke interpelacije, direktnog obraćanja, iznošenja stava. Zato je bend morao da konstruiše potpuno novi subjekt uživanja da bi razvio svoju subverzivnu namjeru: da li je i za jednu grupu bilo važnije nego za Laibach da se 'otkrije' što čini njihov Weltanschauung (svjetonazor), i da li je i jedna druga grupa tako promišljeno izbjegavala da se pozitivno definiše, nalazeći zauzvrat nadmoćno zadovoljstvo u enigmama, provokacijama, promišljenim rebusima, igrama u kojima su stalno izlazili kao pobjednici. *Krvava gruda – plodna zemlja* manipuliše simbolima koju su ideološki kompromitovani i filozofski proskribovani da bi se, *sa primalnom snagom* i istovremeno, *modernom* minimalnom stilizacijom, propitalo što to uopšte znači biti (negdje) *ukorijenjen*.

Apologija Laibach (Krst pod Triglavom: Baptism, 1986)

Jedna od glavnih intencija Laibacha je bila da opiše novu političku realnost, zbog čega je njihov jezik morao biti dominantno ideološki, ali neizostavni dio ovog procesa deskripcije bilo je i ispitivanje vlastitog položaja, vlastite odgovornosti ili 'krivice'. Bend nije mogao imati iluziju da i sam neće biti 'korumpiran' usred tog ideološkog maelstroma. Koristeći format, tako drag svim avantgardnim grupacijama, manifesta, *Apologija Laibach* je svojevrsna ispovjedna samokritika, ritualizovano samopozicioniranje benda, ceremonijalni performans u okruženju Prešernovog utemeljujućeg teksta slovenačke kulture i istorije, autopoetičko obilježavanje simboličkog prostora u kome Laibach razvija svoj široki označiteljski kapacitet: *Smo črni duhovi od tega sveta/ Opevarno noro podobo gorja*.

Die größte Kraft (singl, 1987)

Dok *Die Liebe* sa *Nove akropole* predstavlja muški pol ljubavi sa nepokolebljivim, tvrdim ritmom transa i grubim glasom Milana Frasa (ljubav je, dakle, *sila*, kako se zove i pjesma sa njihovog prvog albuma), dotle je *Die größte Kraft* fugalna, komplementarna ženska verzija istog fenomena (ljubav je, isto tako, i *snaga*). Ovaj potcijenjeni, zanemareni biser u opusu benda označava i tačku u kojoj je Laibach – tik pred stvaranje svog najboljeg albuma – ideološku intonaciju pretvorio u metafizičku elaboraciju sa wagnerovskom atmosferom. *Sila* i *snaga* intonacije Laibacha su, dakle, tako podešeni jer treba prevashodno da reprezentuju sublimnu (u svim značenjima ove riječi) dimenziju ljubavi.

Opus Dei (Opus Dei, 1987)

Opus Dei ulazi u red najznačajnijih projekata u istoriji roka: Laibachov tevtonski zvuk ovdje je dobio svoju najprodniju, populistički otvorenu i ezoterijski suptilnu konteksturu, što album čini bendovim najkonzistentnijim *Gesamtkunstwerk*om. U *Opus Dei* je očitava sva raskoš Laibachove moći transformacije, što je bendova verzija *volje za voljom*. Nigdje to nije upečatljivije urađeno nego u višesmislenom, prekretničkom coveru *Live Is Life* austrijske grupe Opus koja je, tako, u igri riječima, ali i igri zvukovima i smislovima, prerastala u njemačku verziju *Leben heißt Leben* i englesku *Opus Dei*: jedna beznadežno frivolna, optimistična pop pjesmica je postala čarobno monumentalni, strogi, sudbinski ep. U stvari, za puno opisivanje katarzičnog kvaliteta te Laibachove transformacije je neophodno upotrebiti ili alhemičarsku metaforu ili se pozvati na sakralni ritual transsupstancijacije.

Tanz mit Laibach (WAT, 2003)

Kako se moglo zaključiti – naravno, sa ciničkom oštricom – još od pjesme *Panorama* sa prvog albuma, Laibach je krajnje specifična vrsta plesnog benda. Samo: taj ples nije eskapistički, nije radostan, svakako nije ritmička sinegdoha za seks (zapravo, seks je posljednji preostali prostor gdje se može očekivati Laibach-subverzija!) – zbog čega su, uostalom, uz Kraftwerk oni jedina pop grupa koja može da dozvoli sebi da odstrani iz svog poetskog registra erotski i emocionalni naboj – nego je anksiozni grč, koračnica straha i brige, transgresivna konvulzija, ali kojoj se ne može odoljeti. *Tanz mit Laibach* je, otud, topla preporuka i odlučna direktiva: sa ovim plesnim soundtrackom, slušalac marševim korakom *stupa* u svijet ideološke konfuzije i kontradikcije.

NSK (Volk, 2006)

Kada govorimo o polivalentnim prosedeima koje Laibach koristi pri obradi pjesama sa puno razloga možemo da navedemo čitav postmodernistički repertoar kako bismo uhvatili umnožavanje bendovog semantičkog efekta: reinterpretacija, reimaginacija, revizija, re-kreacija i, nadasve, dekonstrukcija. (Nimalo slučajno, Laibachov pogled unazad u vlastitu prošlosti rezultirao je albumom pod imenom *Revisited* iz 2020.) Kao i *Sympathy for the Devil* (1988), *Let It Be* (1988) i *NATO* (1994), i *Volk* je konceptijski album obradâ, na kojem se Laibach sa posebnom strašću upuštaju u dekonstruktivističko iščitavanje nacionalnih himni. U Laibachovoj inteligentnoj preradi, na površinu himni izbijaju ne samo nesuzdržani nacionalizam, kič sentimentalnost i trivijalnost simbola, nego i ono što je bilo potisnuto, histeričnost, nagomilana agresivnost, netrpeljivost, lažni oblici navodne izuzetnosti. Značenski raspon Volk – na omotu albuma se nalaze ovce – kreće se između toga da li se naslov čita na njemačkom (*narod*) ili slovenačkom (*vuk*), ali svakako označitelji ostaju u disonantnom i distopijskom registru. Naravno, iz čitavog diskursa Laibach ne isključuju ni sebe, s obzirom da su oni osnivači (fiktionalne) države NSK: kao obrada ingeniozne *The Great Seal* sa kojom se okončavao *Opus Dei*, NSK je superiorni, dostojanstveni završetak *Volk*. Dostojanstveni, što podrazumijeva: ironičan. *NSK* počinje krckanjem ploče, intencionalno zastarjelim zvukom iz arhive. U odnosu na verzije ostalih himni koje su dobile svoje hipermoderne elaboracije koje odgovaraju recentnim promjenama koje se događaju u konstruisanju svih tzv. tradicionalnih identiteta, *NSK* se pojavljuje kao istinski duh prošlosti koji podsjeća da se supstancija izgubila.

Zviždači su novi heroji liberalne ideologije, reinkarnacija mita o pojedincu koji se junački suprotstavlja korumpiranom sistemu. Tokom svoje karijere Laibach su, sa brechtijanskom preciznošću, mapirali kako je pop muzika sofisticirani, ali ne manje nasilni instrument propagande: kritička distanca je bila najbolja perspektiva kroz koju je bend ostvarivao svoj naum. *The Whistleblowers*, međutim, pokazuje da je Laibach spreman i za stratešku žanrovsku *infiltraciju*, za kritiku koja se odvija iznutra, to jest unutar same pop forme. Zato je i *The Whistleblowers* razoružavajuće popična, poletna, razigrana, pjevljiva pjesma koja ne gubi ništa na svom kredibilitetu ma koliko bila dopadljivo konzumerska, ma koliko bila pokretana zaraznom melodijom, ma koliko se približava statusu opšteprihvaćenog hita.

Vor Sonnen-Aufgang (Also sprach Zarathustra, 2017)

Najveća pop pjesma XXI vijeka! *Vor Sonnen-aufgang* je Laibachova eterična varijanta – da upotrebimo terminologiju Paula Schradera – transcendentalnog stila u muzici. Ulazak u metafizički obzor je iskušavanje pop pjesme kao inkarnirane ljepote. Kao što je veličanstvena *Across the Universe* (jedina obrada The Beatlesa koja je istinski dostojna najboljeg benda koji je svijet imao i koji će imati) naznačila tu gotovo apstraktnu posvećenost harmoniji i melodiji, tako i *Vor Sonnen-Aufgang* rasakošno demonstrira da, u svojim najboljim trenucima, umjetnost muzike prekoračuje prostorna i vremenska ograničenja, ostajući da važi za sebe i po sebi. Ali, to ne implicira da ne ostaje i jasan znak, odnosno putanja koja je oličena – i na vizuelnom nivou – u pogledu nagore prekrasne Anje Rupel u *Across the Universe* i pogledu nagore podjednako lijepe i harizmatične Mine Špiler u

Vor Sonnen-Aufgang: opčinjeni pogled koji bi da vidi ono onkraj, ono iza, ono preko. *Vor Sonne-aufgang* je Laibachov uspon – ili uspenje – do heideggerovske čistine (Lichtung): *Ach Himmel in der Nacht/ Du finer/ Tiefer, höher!*

Ich will ein Deutscher sein (Wir sind das Volk, 2022)

Ništa kod Laibacha ne može biti jednostavno ili prostodušno: radi se o bendu kod koga je stalno prisutan diskurzivni, meditativni 'višak'. Čak ni obična rečenica, 'Hoću da budem Nijemac', nije lišena dvosmislenosti, kontroverzi, paradoksalnosti, aporije ili tuge: da li ovdje trebamo da *ustuknemo* pred mogućnosti subverzije i ironije, ili da se *prepustimo* larpurlartističkoj melodrami germanofilije. Značenja kod Laibacha neprestano izmiču i razmještaju se, repeticija ne podrazumijeva da dolazi do stabilizacije smisla, transparentnost je uvijek 'zamućena' tragovima ideologije ili violentne estetike, pa tekst nikada nije do kraja čitljiv, čak iako znamo da je riječ o projektu koji počiva na spisima Heinera Müllera. Laibachova poruka je strukturalno višestruko kodirana. *Ich will ein Deutscher sein*: čak i u prostoru jedne rečenice, ili jedne melodije, ili jedne fraze, Laibach ostaju majstori ambivalencije.

KAPITALISTIČKI ARTIZAM MJESECA (JEFF KOONS)

Vuk Vuković, kustos

„*Umetnost je sada zastarela. Nove tehnologije preuzimaju vlast.*“ (Jeff Koons)

„*Moon is Money*“ (Grafit u Bruklinu)

Otvoren flet na relaciji pop-art & biznis postoji otkako je Vorhol u pravljenju novca prepoznao najveću umjetnost, i/ili najunosniji zanat. Zahvaljujući pop-art auri (u kojoj masa zadobija ozvezdani oreol), biznis posjeduje nešto od estetskog (i, svakako, erotskog), zavodljivog kao poljepšana strana *volje za moć*. Sada je ona, dakle, moć, koja je generator i plod tržišta istovremeno, u savremenosti, sva u vještini jedne otvorene komunikacije, u prošireni-jem kontekstu rečeno – globalizacije koja postaje *sveprisutna i trenutna*, u onome što će Dejvid Bouvi nazvati – „*unosna poznanstva*“, jer, zaista, više nema razlike između ekonomije, estetike i eklektike, tim prije što je umjetnost – „arhivacija, domukentacija i prije svega – *produkcija*.“³³

U režiranoj realnosti, produkcija je zaista presudna investicija: lansirati skulpturu na Mjesec, jeste svojevrсна – *estetizacija Mjeseca, spektakularizacija Mjeseca*, poduhvat koji Mjesec kapitalistčko-artistički kolonizuje kroz strateški organizovan rad medijskog događaja par *excellence*. (Nesumnjivo, od kampanje zavisi sudbina proizvođa, bio on politički ili umjetnički, razlike nema.) Džef Kuns je od početka znao šta je moć marketinga i kako se stvara apsolutno „amerikanizovani proizvod.“ Baskijat je bio u *ljubavnoj* vezi sa Madonom, „kralj kiča“, Džef Kuns, sa porno glumicom Ćicolinom, koja je mnogo kasnije dospjela i do italijanskog parlamenta. Savremeni, detabuizirani svijet umnogome počiva na logici isplativosti: uloženo mora moći biti dvostruko vraćeno, blockbuster ne smije podbaciti, tako Džef Kuns od svog imena pravi – gotovo zasebnu umjetnost, ne samo da je najbogatiji živi umjetnik (kao što je to nekad bio Mikelandelo), njegovo ime je šifra za zvjezdani uspjeh.

Još je negdje sredinom 70-tih godina prošloga vijeka Žan Bodrijar najavio kako ukoračujemo u eru – „*orbitalizovane socijalizacije*“, sa ovim događajem u kojem – skulptura leti na Mjesec, ne možemo biti načisto postoji li više distincika između – umjetnosti i spektakla, ili, velika umjetnost postaje spektakl lijepog? U kojem učestvuje

tehnologija i nauka, plus umjetnost, trojstvo koje kreira drukčije znanje oslobođeno toliko toga, prije svega stega etike. U *The Wall Street Journal* čitamo: „Gospodin Kuns, najskuplji živi umetnik na svetu, poznat je po stvaranju čeličnih skulptura u ogledalu koje evociraju životinje od balona koje su prodate za čak 91 milion dolara. Sada je umetnik napravio umetničko delo za koje misli da može da preživi put do Meseca dug 238.900 milja na lunarnom lenderu koji treba da poleti ove godine. Da bi uspeo, moraće da leti ispred rivala, uključujući Sašu Džafrija, londonskog slikara koji je prošlog meseca stekao slavu jer je stvorio najveću sliku na svetu i sada nastoji da postavi sopstvenu umetnost na mesec.” Pročitavši ovaj fascinirajući podatak, osjećamo da postoji medijska nepravda koja favorizuje isključivo – trku u naoružanju, kad, takođe, imamo – trku umjetnosti prema osvanjanju Mjeseca. 238.900 milja, zamislimo samo koliko je, dakle, kapitala nepohodno da bi se ta – visokoestetizovana produkcija izvela; nakon skoka sa ivice svemira, sada imamo sletanje skulpture na Mjesec. Sve su prilike da se – *gore*, događaju stvari koje su neuporedivo grandioznije nego ovdje *dolje*, zato se valja prisjetiti riječi Martina Hajdegera kad kaže: “Mora biti da je užasno sa meseca videti zemlju.” Uglavom, uz pomoć najbogatijeg i kako se ispostavlja vrlo inovativnog čovjeka, Ilona Maska i kopanije “SpaceX”, na mjesec su odaslate 125 minijaturnih skulptura, i taj projekat se može čitati i kao – estetizacija mjeseca koja za svrhu ima da oplemeni tu hladnu, besplodnu i prije svega usamljenu planetu. Tako da kad pročitamo sledeće, time potkrepljujemo rečeno koje nije proizvoljna ocjena: “‘Moon Phases' je prvi NFT projekat ovog polarizirajućeg umjetnika, za koji je rekao da je

'ukorijenjen u humanističkoj i filozofskoj misli'. Dakle: ovaj rad je ujedno i – kampanja u ime samog kapitala, tim prije što je praćen humanističkom i filozofskom idejom što su svjetonazori ovoga umjetnika koji od megapopularnih – *balloon dog* do skulpura za artizaciju Mjesecu, osvaja grandioznim produkcijama u kojima tehnologija, nauka, umjetnost i kapital, pokazuju – umjetničku stranu, reklo bi se neormantičnu, koja pored svega njeguje nade da je bolji svijet moguć, uprkos samoj ideji svijeta.

Terry Eaglton na rafiniran način primjećuje sledeće: “Postmodernizam se pojavljuje ne samo s dolaskom masovne kulture već s estetizacijom društvene egzistencije, od dizajna i reklamiranja do brendiranja, do politike kao spektakla, tetovaže, ljubicaste kose i smešno velikih naočara. Kultura, koja je nekad bila antiteza materijalne proizvodnje, sad je u nju uvučena.”³⁴ Poduhvat tržišta nalaže imperativ da se sve mora moći maksimalno estetizovati, svaki balani predmet, svakako i stil, stav, način komunikacije koji je frivolan i neodređen, sa svim tim (nazovimo ih) `televonskim uzrečicama` poput – *ok, super, cool*. Džef stvara svakodnevne skulpture, kao i Luj Viton izdanje torbica sa likom Mona Lize, kao što ukrašava trkači automobil, ili izlaže košarkaške lopte marke Spalding. Ako je moguće napisati uspešnu knjigu poezije tako što će se jednostavno gledati televizija (što je `istorijat` veoma uspejele knjige pjesama Ane Ristović, “*Uže od peska*”), onda treba razumjeti da – kultura nalazi svoj predmet u muzeju kao i supermarketu, stećak na nekoj planini kao i u događaju na benzinskoj pumpi. Postoji ta snažno ispoljavajuća *fetišizacija (svetkovina) svakodnevnice*, prisnost sa trivijalizujućom seksualizacijom *ravnodušnih* objekata.

Crpeći, uglavnom, inspiraciju iz Mjeseca, Koons-ova skulptura sadrži 125 malih skulptura prečnika 2cm, koje prikazuju 62 faze Mjeseca ugledanog sa zemlje ili drugih ‘tačka’ iz svemira, svaka od njih nosi ime po jednoj od ikona moderne civilizacije, od Da Vinčija do Dejvid Bouvija i Vorhola, preko Gandija do Markesa (obratimo, začas, pažnju kako se najistaknutija imena iz oblasti nauke i umjetnosti brendiraju kao proizvodi koji služe u krajnje komercijalne svrhe, tako da nimalo ne bi čudilo da se ubrzo Njutn počne ‘doživljavati’ i s njime se trgovati kao kakvim strip herojem, to jeste proces u kojem se popularizuje i pretvara u zabavu sve što je dostiglo civilizacijsku vrijednost.) No, taj vid miksovanja edukacije i zabave (dakle, proces komodifikacije), jeste način da se sâm sadržaj zavodljivo afirmiše publici koju je gotovo više nemoguće isprovocirati na bilo kakvu reakciju. Kada se, zato, povratimo unazad, na šta insistira Akademija i klasici, sjetimo se da je sa izumom kakav je Enciklopedija, Evropa se preporučila za – mentora ove civilizacije, njen metod istraživanja ulivao je ogromno strahopoštovanje, utoliko prije, ima nečeg ironičnog u odgovoru Amerike koja je uspjela da – *televizuje transcendciju*, da *masmedijalizuje metafiziku*, da *realizuje religiju kao rijaliti*. S tim u vezi, ovaj projekat *kapitalističke artizacije Mjeseca*, ovaj estetizam planete koja je poodavno pretvorena u simbol – prestiža naučnog istraživanja između Istoka i Zapada, zaokružio je jedno istorijsko kretanje u kojem sada iz grčke vaze o kojoj s uzvišenim tonom govori Hajdeger, izvlačimo kinder jaje i pružamo ga bogovima. Kako god, Marsel Dišan je uspio u nimalo lakom naumu, a to je da umjetnika svrgne sa simboličkog prestola znanja i izabranosti, i da ga “*postavi*” na mjesto među druge, tzv. obične ljude, dok sâm Džef Kuns to čini sa – *spektakularizacijom svakodnevnice* u kojoj se, inače, nalazi oduvijek već sve, i tim prije, kada veliki filozof Emanuel Levinas konstatuje: “*Dasein ne jede*”, onda taj kritički osvrt zapamtimo kao svojevršno upozorenje da se moraju misliti stvari koje nisu samo – bivstvovanje s onu stranu, nego i “zvuk mašine u kojoj odjekuje ritam novog stiha” (Žan Kokto). Pošto je taj proces u toku, treba demitologizovati i demistifikovati samu spektakularizaciju u umjetnosti koja se njome `odsjava` kako bi zagospodarila tržištem u transu.

- ART21
- Peter Sloterdijk, „Kritika ciničkog uma“
- Predavanje održano 27.03.2024. (video i audio) London Review of Books, 25.04.2024. Prevela Slavica Miletić, Peščanik.net, 17.06.2024.
- Erik Hobsbaum, „Kraj Kulture“ / kultura i društvo u xx veku

Da li će tijelo/a moći bez sunca?

Postdigitalna praksa Penelope Umbriko

Teodora Nikčević, kustoskinja

Umjetnica je započela projekat *Suns from Sunsets from Flickr* 2006. godine, kada je, tražeći najfotografisaniji motiv, pretražila sajt Flickr i otkrila da su "zalasci sunca" najzastupljeniji, sa rezultatom od 541.795.

Društvene mreže poput Flickr, i njemu slične, uspostavile su fotografiju kao dominantan oblik komunikacije. Svjedoci smo kontinuirane proliferacije, cirkulacije i dijeljenja fotografija u digitalnom dobu. Stoga je jasno da ovo donosi i velike promjene u percepciji. Više nijesmo okupirani pojedinačnim fotografijama, već sve veći broj ljudi posmatra fotografije kroz logiku baze podataka, automatski ih skenirajući radi sličnosti i razlika, kategorizujući ih po principu kao što je to uradila i Umbriko. Prema Fluseru, automatizam u fotografiji se ogleda u tome što se slike poput zalazaka sunca često obrađuju kroz veliku bazu unaprijed pripremljenih i standardizovanih okvira, čije značenje već poznajemo, a koje pokušavamo da ponovo prikažemo kao jedinstveno iskustvo.

Tako i u ovom projektu možemo vidjeti kako se individualno, efemerno iskustvo utapa u kolektivni sinoptički prikaz. Mogućnost da dok snimate zalazak sunca, to istovremeno rade i milioni drugih ljudi širom planete, pa to govori o specifičnoj temporalnosti koja se dijeli putem tehnologije na identičan način i u istom trenutku. Upravo ova kolektivna dimenzija važna je u antropocenom iskustvu koje je sveobuhvatno i koje na ovaj način postaje vizualizovano.

Sa druge strane ovo otvara pitanje autorstva. Možemo li tvrditi autorstvo nad suncem?

Sunce kao izvor svjetlosti i fotografije kroz proces heliografije predmet su rada Penelope Umbriko (Penelope Umbrico). Umbriko je umjetnica koja djeluje u oblasti postdigitalne fotografije. U svom projektu *Suns from Sunsets from Flickr* ona pretražuje online platformu Flickr za dijeljenje fotografija i pronalazi slike zalazaka sunca. Te fotografije kasnije preuzima i ponovo kadrira, izrezujući segment zalaska sunca i inkorporirajući ga u novu cjelinu sastavljenu od različitih snimaka preuzetih sa različitih digitalnih slika. Tako kreira monumentalni fotografski kolaž ili mozaik snimaka sunca, koja isijavaju sa površine fotografije svjetlošću i intenzitetom.

Možemo li imati autorstvo nad sunčevom svjetlošću? Talbot (William Henry Fox Talbot) je u ranim danima fotografije tvrdio da slika nastaje kao rezultat "pisanja svjetlom", da je svjetlost, odnosno sunce, ono koje posjeduje autorstvo i autoritet u fotografiji i njenom stvaranju, a ne čovjek ili njegova ruka. U knjizi *Olovka prirode*, objavljenj između 1844. i 1846. godine, on piše da su slike nastale samo “djelovanjem svjetlosti na osjetljiv papir, bez pomoći ljudske ruke”³⁶ Talbot nije jedini koji je isticao formativnu ulogu svjetlosti u fotografiji. Riječ fotografija predložio je Ser Džon Heršel (Sir John Herschel), i dolazi od grčke riječi *fotos* (svjetlost),

što potvrđuje koncept fotografije kao pisanja svjetlom i ostavljanja tragova.

Umbriko primjećuje da je upravo sunce, koje je "suštinski davatelj života i topline, stalna prisutnost u našim životima, simbol prosvjetljenja, duhovnosti, vječnosti, svih nedostižnih i prolaznih stvari, svemogući pružatelj optimizma i vitamina D... sad toliko fotografisano i sveprisutno, potisnuto na internetu"³⁷, odnosno preneseno u elektronski prostor mreže i posmatrano unutar hladnog svjetla ekrana.

Način na koji se većina korisnika oslanja na automatsko podešavanje programa kamere prilikom direktnog snimanja zalaska sunca daje još jedan zanimljiv aspekt ovim fotografijama. S obzirom na to da su sve slike snimljene u kontra svjetlu, direktnim usmjeravanjem objektiva ka suncu, ova situacija dovodi do preeksponiranja centralnog motiva ili u fotografskom žargonu pregorijevanja fotografije u tom dijelu, te tako sunce postaje deformisano, naglašeno svijetlo do bjeline papira, nejasno se očitavajući kao okrugla površina uokvirena intenzivnim bojama neba. (Zanimljivo je da u profesionalnoj fotografskoj praksi bi mnoge od ovih fotografija smatrane tehnički neuspješnim i svakako amaterskim, pa time i neumjetničkim). Ovi neobični tonovi i intenziteti boja koji se pojavljuju na nebu registruju i predočavaju uticaj različitih klimatskih faktora i prisutnog zagađenja u atmosferi. Za razliku od indeksnosti koja karakteriše klasičnu analognu fotografiju, kamere u pametnim telefonima funkcionišu drugačije. One pomoću algoritma analiziraju sliku, čiste šum, prepoznaju lica i oblike i usklađuju je sa onim što bi bio prihvatljiv kvalitet. Ove kamere stvaraju sliku na osnovu prethodnih slika iz telefonske arhive, što znači da ne fotografišete samo sadašnjost, već je i prošlost uključena u nju. Time postoji veza između slike ispred kamere i svih drugih slika u arhivi koje pomažu u stvaranju nove fotografije. Stoga bi se moglo zaključiti i da svjetlost zalaska sunca prikazana na fotografijama Umbriko nije reprodukovana, već kreirana. Pa je tako i materijalni zapis svjetlosti sunca doveden u pitanje.

Ovo interesovanje za razliku između analognog i digitalnog umjetnica dalje istražuje u projektu *Screen Sun* u kome skreće pažnju na materijalnost ekrana i dodatno nas udaljava od prirodnog izvora sunčeve svjetlosti originalnih slika. To je meditacija o simuliranoj svjetlosti aktiviranoj za stvaranje slika prirodne svjetlosti dobijenih iz digitalnih slika pronađenih online, koje prikazuju prirodni izvor svjetlosti (sunce). To je dijalog između “analognog i digitalnog; prirodnog i simuliranog; površine i ekrana; projekcije i recepcije”. Ona pokazuje kako se antropocena estetika manifestuje u postdigitalnom vremenu.

Zalazak sunca Penelope Umbriko je spekulacija pomračenja i sjenke antropocene. Od Sunca kao izvora svjetlosti, života i energije ka eksploataciji resursa, zagađenju atmosfere, globalnom zagrijavanju; od analognog svjetla do digitalne simulacije; od industriskog ka digitalnom kapitalizmu. Polazeći od vitalističkih aspekata sunca, registrujući tešku transgresiju i naslućujući kraj, kraj sunca. To je sveobuhvatan kraj, i svega živućeg i mislećeg i mislivog. Solarna eksplozija je krajnji događaj uništenja i istrebljenja, kraj ljudskog i sveg onog što je sticano kao posebnost ljudskog.

Ako mislimo moguću alternativnu budućnost koja bi bar odložila ovaj distopijski scenario, trebali bi potražiti šansu u već prisutnim modelima zajedništva, dijeljenja i participacije, i okrenuti ih u svrhu urgentne prezervacije i dalje prevencije, polazeći od ovih saznanja koja evidentiraju i osvijetljavaju radovi umjetnice Umbriko. Naučne tvrdnje ukazuju na ubrzan rast temperature/a, na migracije koje će nastati uskoro na mjestima gdje će temperatura porasti toliko da će uslovi života biti teški ili nemogući. Otvara se pitanje da li je moguće misliti alternativu u smjeru čuvanja, prezervacije, ne samo energije već i drugih životnih resursa. Novonastala relacija uspostavljena između ekrana i tijela, neće održati svijet (kakav znamo i kakvim smo ga stvorili) bez Sunca.

1. H. Foks Talbot, *The Pencil of Nature* (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844), izdanje dostupno na Projektu Gutenberg, bez str., <https://www.gutenberg.org/ebooks/15267>.
2. Penelope Umbrico, “Suns from Sunsets from Flickr”, Penelope Umbrico Official Website, <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr/>.
3. Umbriko, “Screen Sun.”

Richard Phillips: Spectrum (1998) – Dekonstrukcija identiteta kroz spektar boja

Kristina Senić, teoretičarka i istoričarka umjetnosti

Sinergija medija, identiteta i tehnologije u savremenoj umjetnosti otvara filozofska pitanja o ontološkim i epistemološkim strukturama stvarnosti, istražujući kako digitalni kodovi oblikuju znanje i percepciju. Djelo *Spectrum* (1998) umjetnika Richarda Phillipsa, predstavlja kompleksnu teorijsku osnovu za istraživanje savremenog vizuelnog identiteta, koristeći portret žene kao polazište za dekonstrukciju percepcije kroz formalne i tehnološke intervencije. Slika, koja se odlikuje izuzetnim hiperrealizmom, prikazuje ženski lik čije je lice dekonstruisano kroz seriju vertikalnih traka boja koje fragmentišu njegovu cjelovitost. Ovaj formalni postupak ne samo da utiče na percepciju same figure, već postavlja pitanje o prirodi identiteta u vizuelnoj kulturi. Umjesto da prikazuje potpuni lik, Phillips ga razdvaja, stvarajući složenu igru između stvarnog i apstraktnog, ličnog i univerzalnog. Fragmentacija figure, izvedena pažljivim nanosima boje, dovodi do razumijevanja slike kao prostora u kojem se identitet ne prikazuje, već se razlaže i rekonstruira, opirući se statici.

Dominacija živopisnih boja – od jarkih tonova crvene, plave i žute do hladnih nijansi zelene – nije samo estetska odluka, već i filozofska. Boje ovdje služe kao metonimija za svjetlost i tehnologiju, prizivajući asocijacije na digitalne ekrane, medijske manipulacije i savremene tehnološke procese. Žensko lice postaje medij kroz koji se analiziraju složeni odnosi između stvarnog i reprodukovano identiteta koji se sve više daje serijalo. Spektralna igra boja, koja ne slijedi prirodnu harmoniju, nego je stvorena kao vizuelni kod, omogućava stvaranje “novog” identiteta, u kojem boja

postaje ključni oblik izraza. Fragmentacija lica postepeno erodira njegove ljudske karakteristike, pretvarajući ga u semantički prostor u kojem se ličnost postepeno gubi u svijetu slike i reprezentacije. Oduzima mu se život zarad tehnološke reproduktivnosti. Tehnika gradacije svjetlosti kroz boje dodaje dubinu, postepeno razgrađujući lik u apstraktne, parcelisane elemente.

Slika *Spectrum*, u kojoj je ženski portret rekonstruisan pomoću apstraktnih formi, može se povezati sa istraživanjima pop-umjetnosti, naročito sa radovima Andyja Warhola. Međutim, dok Warhol koristi serijalnost i repetitivnost kako bi komentarisao komercijalizaciju slike, Phillips ide dalje, razbija tradicionalne oblike portreta i redefiniše odnos između subjekta i medija. Slikarstvo Phillipsa u ovom djelu ne slijedi konvencionalne paradigme reprezentacije, već se oslanja na dekonstrukciju slike kao sredstva koje se nudi na analizu. *Spectrum* postavlja pitanje kako se identitet formira i rekonstruiše unutar konteksta savremenih medija i digitalnih slika, gdje svaka pojedinačna komponenta, od boje do svjetlosti, doprinosi stvaranju “novog” lica – istovremeno prepoznatljivog i apstraktnog.

Kako teoretičarka medija Lev Manovich ističe: “Digitalne slike nisu tek reprodukcije stvarnosti, već nove konstrukcije stvarnosti, unutar kojih se granice između stvarnog i virtuelnog brišu, stvarajući hibridne identitete koji funkcionišu unutar tehnoloških paradigmi.”¹

Kroz ove formalne i kompozicione intervencije, Phillips istražuje sliku ne samo kao vizuelni objekat, već i kao neokončiv, rekli bi se digitalno „deduktivni“ proces. Ovaj rad se stoga može posmatrati kao istraživanje slike kao medija koji ne oslikava, već simultano stvara i dekonstruiše – odlikuje ga složena dinamika između stvarnog i imaginarnog. Na ovaj način, *Spectrum* postavlja složena pitanja o vizuelnoj percepciji i njenoj transformaciji kroz tehnologiju i kulturu savremenog društva. Djelo nas poziva na kritičko promišljanje o tome kako mediji oblikuju naš pogled na svijet, prepoznajući da vizuelna umjetnost više nije samo akt imitacije ili mimetike, već i proces složene reinterpretacije onoga interpretiranog.

1. Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, 2001.

tekst: Suzana Popović

Stvarnost kao podloga za spekulaciju

U martu gost je bio Aleksandar Bečanović, pjesnik, književnik i kritičar, koji svojim stvaralaštvom otvara duboko filozofsko pitanje odnosa između teorije i naracije, između različitih umjetničkih formi koje se naizgled čine nespojive, a opet nalaze savršen sklad u njegovom stvaralaštvu. Njegovo umijeće leži u sposobnosti da spoji naizgled suprotstavljene svjetove – film, pozorište, slikarstvo, poeziju i prozu – u jedan koherentan izraz, u kojem se svaki element nadopunjuje i doprinosi cjelokupnoj umjetničkoj misli.

Njegovo najnovije djelo, *Tri pršljena više*, povratak je u prošlost, u 1855. godinu, na izložbu Jean-Auguste-Dominique Ingres, slikara neoklasicizma koji je svojim portretima i vizijama tijela ispisao istoriju umjetnosti. Pitanje koje Bečanović postavlja, kroz svoje filozofske refleksije o Ingresovim djelima, nije samo pitanje estetike, već i odnosa između ideala i stvarnosti. Slika "Velika Odaliska", koja se koristi kao metafora u ovom djelu, postavlja pitanje tjelesne harmonije, ljepote koja je uvijek na rubu idealizacije, ali takođe na rubu gubitka čovječnosti. U Bečanovićevom prikazu, gdje se susreću mitološki prikazi i autoportreti, postoji filozofsko pitanje o tome kako tijelo – posebno žensko tijelo – postaje objekat pogleda, predmet transformacije, te kako umjetnost, u svojoj težnji za savršenstvom, mora nužno iznevjeriti onu samu stvarnost koju pokušava da zadrži. On ne piše samo o slikarstvu, već o univerzalnom procesu apstrakcije stvarnosti, u kojem umjetnost postaje svjetiljka za razumijevanje nečega što ostaje nedostižno, transcendentno.

Zbirka priča *Prezir*, sa svojih 17 priča i dramom, istražuje mračnu dubinu ljudske prirode, otkrivajući lažni sjaj, moralnu izopačenost, cinizam i mrak u dušama. Bečanović, kroz svoje priče, postavlja pitanje o moralnom stanju čovječanstva, izlažući to kroz prizmu prezira prema svijetu. Ovdje se pojavljuje filozofsko pitanje o slobodi i identitetu: može li se čovjek osloboditi svojih unutrašnjih okova – onih koje nameće društvo, porodica, sredina – ili je prezir prema tim strukturama jedini način da se osvoji istinska sloboda? Bečanović pokazuje da prezir nije samo distanca, već i ključni trenutak prosvjetljenja, trenutak u kojem je svaka veza sa svijetom ukinuta, a jedini put do istinske slobode je kroz odbacivanje svih van-

jskih normi. Kroz prezir, kroz ukidanje svih društvenih okvira, po-jedinac postaje autonoman, istinski slobodan, ali cijena tog oslobođenja je, paradoksalno, odvajanje od drugih, od zajednice, od zajedničkog bića.

Bečanović u svom djelu ne proklamuje samo moralnu dekadenciju, već ukazuje na stalnu prisutnost mračnih sila koje oblikuju ljudsku sudbinu, zlo koje ne prestaje da se obnavlja, čak i u onim trenucima kada se društvo čini naprednim. Kroz prizmu filozofije istorije, njegovo djelo ukazuje na nepromjenjivost ljudske prirode. Zla koja su postojala u prošlosti, pod uticajem tirana i nepravde, nastavljaju da oblikuju sadašnji trenutak, jer čovjek – kako se čini – ostaje nepromijenjen, uprkos tehničkom i društvenom napretku. Bečanović nam ukazuje da ono što smo smatrali napretkom, možda nije napredak uopšte. Možda je to samo proces koji nas vraća istim temeljnim pitanjima o postojanju, pravdi, moći i zlu.

U dramskom djelu, Bečanović poziva na duboku refleksiju o moralnoj dekadenciji kroz aluziju na Markiza de Sadea. De Sade, poznat po svojim ekstremnim idejama o uživanju u tuđim mukama i moralnoj apsolutnoj slobodi, postavlja pitanje – može li postojati potpuno oslobođenje ega bez granica, ili takva sloboda vodi u totalnu destrukciju? Bečanović kroz ovaj motiv razmatra filozofski koncept moći, gdje sve granice mogu biti ukinute u ime "slobode" i samospoznaje, ali cijena takve slobode je potpun gubitak ljudskosti. Sveprisutne mračne sile koje nastoje ovladati društvom, uzimajući kontrolu nad svim njegovim segmentima, predstavljaju filozofski izazov: može li se u društvu postaviti moralni kompas, ili će uvijek postojati neka sila koja teži ka tiraniji i potpunom otuđenju?

Bečanović, dakle, ne piše samo o društvenim ili moralnim problemima, već postavlja temeljna pitanja o prirodi postojanja, slobode i zla. Njegovo stvaralaštvo je poziv na filozofsku introspekciju – gdje se granice između moralnosti i nemoralnosti, slobode i ropstva, umjetnosti i stvarnosti, neprestano pomjeraju, pozivajući nas da preispitamo vlastite stavove i vjerovanja. Iako mu se čini da napredak društva ne prestaje, njegov pogled na svijet pokazuje da možda nijesmo tako napredovali kako mislimo – da nas mračne sile zla, često nevidljive i neizrečene, još uvijek oblikuju i upravljaju našim sudbinama.

Muzej savremene umjetnosti Crne Gore, 27. Juna bio je domaćin posebnoj pjesničkoj večeri, koja je okupila ljubitelje poezije, kritičare i umjetnike na razgovoru sa crnogorskom pjesnikinjom Tanjom Bakić. Ovaj događaj nije bio samo prilika da se upoznamo s njenom poezijom, već je predstavljao i dublje razmatranje umjetnosti kao načina postojanja u svijetu koji se stalno mijenja, kao i uticaja globalnih kretanja na stvaralaštvo i identitet.

Tanja Bakić je, kroz razgovor o svom stvaralaštvu, iskustvima sa međunarodnih književnih festivala i novim pjesničkim zbirkama, ukazala na važnost prepoznavanja i povezivanja kulturnih vrijednosti u globalnom kontekstu. Festival na Malti 2022. godine, na kojem je bila jedina predstavница Crne Gore, ostavio je dubok trag na pjesnikinju. Njeno iskustvo na tom festivalu, gdje je čitala poeziju prevedenu na više jezika, izazvalo je dublje razmišljanje o formi i načinu na koji se umjetnost danas doživljava. Posebno je bilo izazovno prilagoditi se specifičnom ukusu publike koja preferira kratke stihove, što je postavilo pitanje univerzalnosti forme u literaturi.

Međutim, iza ovog površinskog prilagođavanja krije se dublja istina – umjetnost, u svojoj suštini, ne traži samo da bude prihvaćena, već i da izazove unutrašnju promjenu. Pjesma *Posljednja virdzina*, koja je bila povod za poziv na ovaj festival, u sebi nosi tragove tih unutrašnjih borbi, transformacija i univerzalnih tema koje pjesnikinja istražuje kroz svoje stvaralaštvo.

Pjesnički glas Tanje Bakić ne ograničava se samo na poeziju; ona se bavi širim opsegom umjetničkog stvaralaštva, istražujući kulturološke, društvene i istorijske fenomene. Njezina refleksija na period pop muzike i kulturnih revolucija 50-ih, 60-ih i 70-ih godina prošlog vijeka, kao što su fenomeni *sfinje*, *twist* plesa, *pop art* i predstavnici poput Endija Vorhola, Džimija Hendriksa i Roling Stonsa, otkriva koliko je kultura u svoje vrijeme oblikovala svjetonazor, ali i načine na koje umjetnost komunicira sa društvom.

U tom kontekstu, Tanja Bakić iznosi i svoj stav prema podjeli na *žensko i muško* pismo, smatrajući je ne samo neprihvatljivom, već i duboko diskriminatorskom. Njen stav

odražava širi filozofski pogled na umjetnost: stvaralaštvo je slobodno, univerzalno i ne smije biti ograničeno spolnim, društvenim ili bilo kojim drugim normama. Umjetnost, kako kaže, pripada svima, a njena moć je u tome što je sposobna pomjeriti granice, rušiti stereotipe i otvarati vrata novih mogućnosti.

Poezija je, za Bakić, počela kao način suočavanja sa životnim teškoćama, kao lični način prevazilaženja patnji i traganja za smislom. U tom procesu, poezija je postala njeno sredstvo za iskazivanje unutrašnjih stanja, ali i za povezivanje s vanjskim svijetom. Poezija, u njenom izrazu, nije statična; ona se razvija i mijenja, baš kao što se mijenja i sama pjesnikinja. Početna faza stvaralaštva, oblikovana uz uzore crnogorske književnosti, uskoro se transformiše u autentičan izraz, koji ne traži potvrdu izvana, već unutrašnju slobodu i istinu.

U jednom periodu, njena poezija je bila snažno protkana osjećajima, gdje je priroda postajala metafora unutrašnjih stanja, a harmonija između spolnog i unutrašnjeg svijeta bila je ključna. U tom skladu, pjesma nije samo izražavala osjećanje, već je postajala instrument za razumijevanje univerzalnih principa života. Kasniji pjesnički izraz, međutim, odbacuje stalan povratak istom obrascu. Pjesnikinja nije željela ponavljati istu pjesmu; ona uživa u mijenjanju sebe i svog izraza, što je također refleksija filozofskog stava: život, kao i umjetnost, mora biti u stalnom pokretu, u procesu transformacije, u potrazi za novim oblicima i značenjima.

Kroz njenu poeziju, prisutni su univerzalni principi filozofije stvaranja: umjetnost nije samo sredstvo izraza, već i način prepoznavanja dubljih istina o životu, prirodi i postojanju. Neka od tih saznanja ona će podijeliti sa publikom kroz svoju novu zbirku poezije, koja uskoro izlazi. Njeno stvaralaštvo je, stoga, ne samo odgovor na lične dileme, već i poziv na promišljanje o tom univerzalnom procesu stvaranja, koji nas sve povezuje i podstiče na rast i evoluciju. Njena poezija je podsjetnik da umjetnost nije statična. Ona je dijalog, transformacija, kao što je i život sam po sebi – uvijek u pokretu, uvijek u potrazi za dubljim značenjem i povezivanjem sa svemirom.

U junu nas gost je bio Will Firth, prevodilac rođen u gradu Newcastle (Njukasl), Australija. Studirao je njemački i slavenske jezike u Canberri (Kanberi), Zagrebu i Moskvi. Živi u Berlinu, gdje radi kao prevodilac savremene književnosti i humanističkih nauka (sa ruskog, makedonskog i svih varijanata zajedničkog jezika). Esperantista je. Njegovi najuspješniji prevodi posljednjih godina su *Journey to Russia (Izlet u Rusiju)* Miroslava Krleže, *A Novel of London (Roman o Londonu)* Miloša Crnjanskog i *Divine Child (Božanska dječica)* Tatjane Gromače.

U svijetu prevođenja, svaka riječ nosi težinu koja nadmašuje svoje doslovno značenje, jer iza nje stoji nesvjesni prostor u kojem se susreću kulture, svjetonazori i duhovne vrijednosti. Kad je, kao Australijanac, izabrao jezik koji rijetko biraju oni iz njegovog kraja, nije samo izabrao sistem riječi i sintaksičkih pravila – izabrao je most između dva svijeta, dvije stvarnosti. Sudbonosne okolnosti koje su ga dovele do ove odluke nijesu bile slučajne, već su bile neminovnost koju je oblikovala ljubav prema jeziku kao nosiocu misli, emocija i istoriji. U tom jeziku je otkrio duboku strast, onu istu strast koja se osjeća u svakom njegovom izrazu, u svakom prevodu.

Prevođenje nije puki prijenos riječi, već stvaralački čin, gotovo umjetnost u samom svom biću. To je čin stvaranja nečeg novog, jer kad prelazimo iz jednog jezika u drugi, nijesmo samo prenijeli jezičke znakove, već i duh koji je u njima skriven. Tvorac teksta, kroz svoju riječ, stvara mostove prema svijetu, a prevođenjem tog svijeta otvaramo vrata novog. Prevođenje nije ni magija ni nauka, to je čin razumijevanja, interpretacije, pa i transformacije – kada se duh autora susretne s novim okvirom, prepunim svojih vlastitih nijansi i značaja. Tu, na tom raskršću, nastaje pravo umjetničko djelo.

Biti u svijetu književnosti, u tom beskonačnom moru misli i ideja, oblikuje nas na načine koje ne možemo uvijek racionalno razumjeti. Svaka knjiga, svaki tekst koji prevodi, utiskuje svoj trag u njegovu unutrašnjost, mijenja njegov pogled na svijet, jer svaka priča nosi svoje vlastite filozofske teze. Veliki pisci koje je imao privilegiju prevesti nijesu samo otkrivali druge svjetove; oni su, svjesno ili nesvjesno, oblikovali i njegov vlastiti svijet. Svaka knjiga koju dotakne postaje unutrašnji susret s različitim vrstama postojanja, a ti susreti oblikuju njegovu unutrašnju viziju, proširujući horizonte i pozivajući ga da preispita sve, od svojih temelja do najfinijih nijansi postojanja.

Sjeća se Zagreba, tog složenog vremena kada je bivša Jugoslavija prolazila kroz turbulencije. Iako je književnost tog perioda bila pod snažnim uticajem političkih previranja, ona je istovremeno nosila duboku istinu o ljudskoj prirodi, o preživljavanju, o moralnim dilemama. Iz današnje perspektive, književnost tog vremena čini se kao katarza, odraz napetosti između prošlosti i budućnosti. Mnoge od tih knjiga, napisane u vremenu kada je historija bila na raskršću, govore o slobodi i identitetu, pitanjima koja su, zapravo, univerzalna i vječna. Djelomično, njihova vrijednost nije samo u političkoj analizi, već u sposobnosti da prepoznaju duhovne promjene koje se događaju u društvu i u svakom pojedincu.

Kada bira autore čija djela prevodi, ne vodi se samo estetikom, već i onim nevidljivim nitima koje povezuju njihove ideje s njegovim vlastitim svjetonazorima. U tom izboru, ništa nije slučajno. Bira pisce čija djela rezonuju s njegovim unutrašnjim svijetom, jer samo tada može vjerodostojno prenijeti njihovu misao, njihov ton, njihov duh. Prevođenje je stoga proces koji nije samo tehnički, već i filozofski, jer se svaka riječ mora sagledati u kontekstu njene širine – ne samo semantičke, već i emocionalne, kulturne i intelektualne.

Svaka avantura prevođenja umjetničkog djela je, dakle, poduhvat ne samo riječi, već i duše. Da bi preveo dušu autora, moraš razumjeti njegovu unutrašnju viziju svijeta, moraš biti sposoban vidjeti njegove tragove u svakom stihu i svakom ispisanom slogu. Kad prevođenje postane prirodno, poput disanja, tada dolazimo do onog trenutka kad jezik prestaje biti prepreka, a postaje putokaz, most prema novom svijetu. S bogatstvom iskustva, proces prevođenja postaje još više intuitivan, ali svaki novi tekst nosi svoje specifične izazove, jer nijedno djelo nije isto, baš kao ni svaki čovjek.

Savremena crnogorska književnost, kao i književnost drugih zemalja, nosi sa sobom odraz društvenih promjena, dubokih tragova na kulturnom i političkom tkivu. Kroz djela naših pisaca, osjeća puls društva, njegove nesigurnosti, ali i nade. Kroz književne svjetove prepoznaje odjeke problema s kojima se suočavamo kao kolektiv – i, možda, to nam može pomoći da naslutimo smjer u kojem idemo. Svaka knjiga je poziv na introspekciju, ne samo na individualnom, već i kolektivnom nivou.

Danas, u svijetu koji je na prekretnici, u kojem se desničarske ideologije jačaju, dok se vrijednosti slobode, različitosti i tolerancije suočavaju s prijetnjama, književnost pruža dragocjene uvide u ljudsku sudbinu. Preko njenih riječi, koja često prelazi granice vremena i prostora, možemo osjetiti otkucaje srca čovječanstva, ali i naslutiti puteve kojima smo nažalost skloniji ići. Književnost nam daje šansu da iznova preispitamo svoju sudbinu.

Trenutno radi na nekoliko projekata koji ga ispunjavaju i usmjeravaju njegovu pažnju prema temama koje su istovremeno lične i univerzalne. Djela koja ga trenutno zaokupljaju preispituju sam odnos pojedinca prema društvu, prema prirodi, prema svojoj unutrašnjoj stvarnosti. A kad se osvrne na pitanje održivosti književnog prevođenja kao karijere, morao je priznati da je to put koji zahtijeva strast, posvećenost, ali i sposobnost da se prepoznaju mijenjajući uslovi na tržištu. Iako je moguće živjeti od prevođenja, to je život koji se mora živjeti sa sviješću da književnost, u svojoj suštini, traži više od nas nego samo da je prenesemo – ona nas poziva da je razumijemo i prenosimo dalje, kao svjedoci njenog trajanja.

Najviše prevodjeni crnogorski autori, su autori mlađe generacije kao sto su, Andrej Nikolaidis, koji je najčitaniji pisac od naših autora, u Evropi, po rijecima prevodioca, Ognjen Spahić, Aleksandar Bečanović, Tijana Rakočević, Lena Ruth Stefanović, Stefan Bošković, Sonja Živaljević i mnogi drugi.

Povodom Njegoševog dana, 11. novembra, održana je promocija knjige *Njegoš u likovnosti* autorke prof. dr Sonje Tomović-Šundić, koja je, kroz ovaj rad, unaprijedila naše razumijevanje kompleksnosti ličnosti i stvaralaštva jednog od najvećih crnogorskih pjesnika i filozofa, Petra II Petrovića Njegoša. Autorka je detaljno obrazložila svoje istraživanje koje je donijelo nov pogled na Njegoša, ne samo kao pjesnika, nego i kao simbol kompleksnih dualnosti i unutrašnjih kontradikcija koje ga čine izuzetnim u filozofskom i kulturnom kontekstu.

Knjiga *Njegoš u likovnosti* istražuje multidimenzionalnu prirodu Njegoševe ličnosti, povezivanje njegovih vladarskih i vladučanskih osobina, svjetovnih i svetih aspekata, kroz prizmu likovnih prikaza. Kroz portrete, Tomović-Šundić ne samo da razmatra estetske osobitosti likovnih djela, već i duboko analizira kako ti prikazi mogu poslužiti kao ključ za razumijevanje dubljih, skrivenih duhovnih i psihičkih slojeva Njegoševog karaktera. Na ovaj način, knjiga postavlja pitanje kako likovnost može biti ne samo odraz, već i tumačenje intelektualne i duhovne dubine jednog velikog pojedinca, kao što je bio Njegoš.

Autorka ističe da su portreti iz XIX vijeka, kao što su oni koje su izradili Jozef Tominc i Johan Bes, klasični akademski prikazi Njegoša, koji, iako vrhunski izvedeni, ne daju potpuni uvid u njegovu unutrašnju složenost. Ovi portreti, kroz svoje stilizirane forme, donose impozantnu sliku vladara, ali tek kasniji, apstraktniji pristupi likovnih umjetnika XX vijeka nude dublje uvid u duhovnu unutrašnjost pjesnika. Na neki način, prekretnica u likovnom prikazu Njegoša postavlja pitanje: Kako se kroz likovno stvaralaštvo može rekonstruisati ne samo spoljni izgled, nego i psihološka i filozofska dubina čovjeka koji je oblikovao crnogorsku i balkansku kulturu?

Knjiga profesorke Tomović-Šundić pokazuje kako likovnost može postati ključ za dublje razumijevanje Njegoševog stvaralaštva. Likovni radovi, osim što zadovoljavaju estetske kriterijume, imaju i značajnu istorijsku i dokumentarnu vrijednost, jer omogućavaju pristup unutrašnjim slojevima Njegoševe ličnosti i njegovih filozofskih shvatanja. Kroz vizuelne prikaze, izvan teksta njegovih djela, možemo sagledati Njegoša kao mislioca koji nije samo proizvod svoje epohe, već i univerzalni intelektualac čiji filozofski pristup postojanju i životu ima trajnu relevantnost. Portreti, nastali u različitim vremen- skim periodima, omogućavaju analizu ne samo estetskih promjena u društvu, već i dubljih evolucijskih promjena u njegovoj misaonoj i emocionalnoj prirodi.

Autorka posebno naglašava važnost tih likovnih prikaza u kontekstu razumevanja Njegoševog stvaralaštva, jer se oni ne odnose samo na spoljašnju reprezentaciju pjesnika, nego i na njegovu složenu unutrašnju dinamiku. Oni pružaju mogućnost da se Njegoševa filozofska pitanja o postojanju, smrti, moralu i političkoj moći sagledaju kroz lični doživljaj i intelektualnu dubinu, koje su možda nemoguće u potpunosti izraziti samo kroz literaturu. Slikarski portreti, dakle, ne služe samo za ukrašavanje prostora, već postaju esencijalni alati za otkrivanje višeznačnih slojeva Njegoševog bića – od svjetovnog do svetog, od vladarskog autoriteta do duhovne potrage.

Kroz ovu knjigu, Sonja Tomović-Šundić ne samo da otkriva skriveno značenje u likovnim prikazima Njegoša, već i otvara filozofsko pitanje: Kako se uopšte može razumjeti kompleksna ličnost, poput Njegoševe, koja spaja nespojivo – vladarsku moć i duboku duhovnost, filozofsku refleksiju i narodnu stvaralačku imaginaciju? Kroz likovnost, postavljaju se temelji za šire, dublje i sveobuhvatnije razumijevanje Njegoša kao filozofa, pjesnika, vladara, ali i kao nesumljivo kompleksne ljudske ličnosti čiji su tragovi u našoj kulturi neizbrisivi.

Autorka analizira i različite umjetničke stilove, kao i pristupe kroz koje su umjetnici pokušavali da dočaraju kompleksnu ličnost velikana, fokusirajući se kako na njegovu ulogu vladike i političkog vođe, tako i na njegovu filozofsku misao. Na ovaj način umjetnici približavaju Njegošev karakter savremenim generacijama. Knjiga šalje poruku da likovna umjetnost nije samo zapis prošlih vremena, statična i primjenjiva samo za to vrijeme, već se Njegoševa misao, ideje, svijet neprolazne ljepote riječi i jezika, opisa, simbola, mogu iznova i iznova izučavati i nalaziti svoje mjesto u modernom svijetu. U tome leži veličina i snaga uma savršenstva crnogorskog mislioca Petra II Petrovića Njegoša. Ova knjiga nas poziva da razmislimo o tome kako različiti oblici umjetnosti, od književnosti do likovnosti, mogu zajedno doprinostiti našem dubljem razumijevanju kulturnih ikona, čije je naslijeđe oblikovalo ne samo narode u kojima su djelovali, već i šire filozofske diskurse o postojanju, moći i umjetnosti.

Sonja Tomović-Šundić je redovni profesor na Fakultetu političkih nauka Univerziteta Crne Gore. Primarna oblast kojom se bavi je filozofija i filozofske discipline antropologija, etika i estetika. Takođe, u okgviru filozofske antropologije bavi se političkom antropologijom i kulturnom antropologijom.

Muzej savremene umjetnosti Crne Gore – studija slučaja

Sažetak: Rad se bavi transformacijom Centra savremene umjetnosti Crne Gore u Muzej savremene umjetnosti Crne Gore. Kako su stručna i laička javnost bile podijeljene oko opravdanosti transformacije, isticani su brojni argumenti protiv. Kroz uporedni metod sa drugim muzejima savremene umjetnosti u regionu i Evropi, rad pokazuje različite primjere muzeološke prakse u korist opravdanosti transformacije.

Ključne riječi: Centar savremene umjetnosti Crne Gore, Muzej savremene umjetnosti Crne Gore, transformacija, muzeologija

Muzej savremene umjetnosti Crne Gore osnovan je 31. marta 2023. godine transformacijom Centra savremene umjetnosti Crne Gore. Taj proces bio je praćen brojnim negodovanjima i protestima kako od strane stručne tako i laičke javnosti. Postavila su se brojna pitanja i isticale dotadašnje loše prakse i primjeri sa crnogorske kulturne scene. Crna Gora bila je posljednja zemlja u Evropi koja nije imala muzej savremene umjetnosti, te se postavlja pitanje kako je moguće da je dio umjetničke scene bio protiv ovakve inicijative. Na narednim stranicama, kroz detaljnu analizu okolnosti, potreba i mogućnosti obradiće se slučaj Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore.

Muzej čega?

Iako je 43. Vlada Crne Gore jasno najavila da je u pitanju Muzej savremene umjetnosti Crne Gore (MSUCG), u jednom reagovanju umjetnica i kustoskinja tadašnjeg Centra savremene umjetnosti Crne Gore Natalija Vujošević postavila je pitanje „Muzej čega?“ Ono je bilo više ironično s obzirom da je skretalo pažnju na negativnosti u kulturi Crne Gore. „Muzej savremene umjetnosti trebao bi doći kao posljedica široko i složeno razvijenih i stvorenih uslova za instituciju ovog tipa.“ Dalje u tekstu Vujošević pobraja sve probleme Centra kao što su nedostatak uslova i prostora, ali i šire, scene uopšte, kao potpuno nespremne i neadekvatne za instituciju poput MSU. Iako su neki od problema zaista postojeći, važnije pitanje bi bilo: Zašto MSU?

Zašto?

Godine 1928. tri žene sa vizijom, resursima i ljubavlju prema umjetnosti imale su zamisao o stvaranju, ispostaviće se, prvog muzeja savremene umjetnosti. Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan i Abby Aldrich Rockefeller bile su mišljenja da muzeji mnogo više pažnje posvećuju starim majstorima nego živim umjetnicima i modernoj umjetnosti toga vremena. Godinu dana od zamisli, 8. novembra 1929. godine otvoren je prvi Muzej moderne umjetnosti (MoMA) u iznajmljenim prostorijama poslovne zgrade na V Aveniji. Prvi direktor Muzeja je bio historičar umjetnosti Alfred Barr, koji je imao težak zadatak građenja kolekcije moderne (savremene) umjetnosti tog vremena i postavljanja nove institucije. „Godine 1932. muzejska kolekcija se seli iz šest soba poslovne zgrade na 57. ulici u dvije stambene kuće na Zapadnoj 53. ulici da bi se 1939. godine otvorila muzejska zgrada izgrađena na mjestu stambenih kuća. Muzej je izgrađen u internacionalnom stilu, a projektirali su ga Philip Goodwin i Edward Durell Stone.“ Muzej moderne umjetnosti u Njujorku je tako postao prvi muzej savremene umjetnosti. Međutim, samo par mjeseci prije MoMA-e, otvoren je Muzej savremene umetnosti u Beogradu, 23. jula 1929. godine. Iako ovaj muzej nije u svojoj suštini bio muzej savremene umjetnosti, taj naziv je nosio punih 6 godina, tačnije do 1935. godine kada se ovaj muzej i (H)istorijsko-umetnički muzej spajaju u jedan – Muzej kneza Pavla. Ideja o osnivanju neke intitucije savremene umjetnosti u Beogradu postoji još od 1905. godine, ali će Beograd svoj pravi MSU dočekati tek 1965. godine.

Osnivanjem muzeja savremene umjetnosti dogodila se važna promjena paradigme. Ona je došla kao posljedica Prvog svjetskog rata koji je u potpunosti promijenio umjetničku scenu Evrope. Mnogi umjetnici bili su regrutovani i to iskustvo ih je u



mnogome promijenilo, a samim tim i njihov umjetnički izraz. Rađaju se kubizam, konstruktivizam, apstrakcija, geometrijska apstakcija, futurizam, magični realizam, brutalizam itd... Svi oni bili su umjetnički „raskid“ sa dotadašnjim svijetom koji su umjetnici poznavali i slikanje novog i zauvijek promijenjenog svijeta. Takođe, mnogi umjetnici napuštaju Evropu i odlaze u Sjedinjene Američke Države. To će se nastaviti i narednih decenija dok jača Hitlerova moć u Evropi, a kulminiraće tokom Drugog svjetskog rata. Migracija evropskih umjetnika i naučnika i njihov susret sa američkom kulturom rezultiraće preuzimanjem titule centra savremene umjetničke scene od Londona, Pariza i Beča. U takvim okolnostima, vremenu opterećenom tragedijama, smrtima, uništenju i nesigurnosti, otvorio se prostor za razmišljanje o sadašnjem trenutku. Sve do tada, muzeji su bili stvarani kao mjesto slavlja istorije, prošlosti. Muzeji su čekali da vrijeme potvrdi važnost i stvori prostor za objektivnost, da se patina dobro uhvati za predmete, da izdrže test relevantnosti pa da tek onda predmete pohrane u muzeje. Muzej savremene umjetnosti je u potpunosti srušio takvo razmišljanje – važno je ono što je sada - on ima mnogo teži zadatak, a to je da u sadašnjem trenutku uoči i prepozna ono što će biti relevantno i važno za budućnost. Na ovaj način, muzeji savremene umjetnosti tragajući za autentičnostima trenutka bacaju svjetlo i vrijednuju sadašnjicu, a ne samo potvrđenu prošlost. Ako država nema instituciju koja „juri“ budućnost, ona je osuđena na konstantno gledanje u prošlost. Ako ne ulaže u sada, kakvu budućnost može da ima?

Istorijat

Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja „Josip Broz Tito“ (u daljem tekstu Galerija) osnovana je na Skupštini opštine Titograd održanoj 17. decembra 1981. godine. U publikaciji koja je štampana 1982. godine nazvanoj „Ponos i obaveza“ objavljen je detaljan plan rada Galerije, njeno djelovanje i ciljevi ali i Odluka o osnivanju, Rješenje o imenovanju predsjednika i članova savjeta...

„Titograd, glavni grad Socijalističke Republike Crne Gore, koji s ponosom nosi Titovo ime, osnivanjem Galerije umjetnosti nesvrstanih zemalja „Josip Broz Tito“, dobija najznačajniju kulturnu instituciju koji je ikada imao u svom bogatom istorijskom i kulturnom razvoju.

Svojim ciljem, bogatstvom sadržaja i veličanstvenom porukom Galerija će davati nemjerljiv doprinos kulturnom razvoju našeg grada, Crne Gore, Jugoslavije i doprinosti bogatstvu kulturne saradnje među nesvrstanim zemljama i afirmaciji pokreta nesvrstanih i naše zemlje u tom pokretu.“

Galerija je otvorena 1984. godine u Dvorcu Petrovića na Kruševcu. U vremenu Hladnog rata i biranju između Istoka i Zapada, Josip Broz Tito, Džavaharlal Nehru i Gamal Abdel Nasar se sastaju na Brijunima 1956. godine kako bi potpisali Brijunsku deklaraciju. Tako se začela ideja o Pokretu nesvrstanih zemalja, sačinjenih pretežno od novih zemalja, bivših kolonija, koje nijesu željele da se opredjeljuju za Vašington ili Moskvu. Tako je pokret postao tampon zona i značajna kočnica od izbijanja nuklearnog rata kojem su ove dvije sile jedna drugoj prijetile. Par godina kasnije, tačnije 1961. godine, u Beogradu je organizovana prva konferencija pokreta nesvrstanih koja je okupila 25 država punopravnih učesnica. Cilj konferencije bilo je jačanje saradnje, ekonomskih, političkih i kulturnih veza. Kao jedna od posljedica takve saradnje je i Galerija u Titogradu koja je imala za cilj kulturnu i umjetničku razmjenu. Zbirka je građena poklonima i donacijama, ali i rezidencijalnim boravcima umjetnika. Tako je stvorena zbirka umjetničkih djela iz Azije, Afrike, Južne Amerike i Evrope koja je jedinstvena i vrlo specifična. Umjetnost, kultura uopšte, vrlo je pogodna za spovođenje politika. Tako je Galerija bila odličan primjer uspješno sprovedene kulturne politike i odraz saradnje i uspješnosti samog pokreta. U tekstu publikacije sa ponosom se ističe da se Galerija otvara 40 godina nakon podizanja Ustanka ali i 20 godina od prve konferencije u Beogradu. Iz samog djelovanja vidi se da su ciljevi djelovanja Galerija isprepletani sa spoljnom politikom Jugoslavije. U članu 4 Odluke o osnivanju se kaže:

„Djelatnost Galerije je:

-prikupljanje reprezentativnih radova umjetnina iz nesvrstanih zemalja;

-organizovanje stalnih izložbi u sopsptvenim prostorijama i povremenih na teritoriji Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije;

-organizovanje susreta, razgovora i simpozijuma o likovnom stvaralaštvu, posebno u nesvrstanim zemljama;

-obezbjeđivanje atelje u kojima bi povremeno stvarali umjetnici iz nesvrstanih zemalja:

-ostali oblici unapređivanja likovnog stvaralaštva, uključujući i pedagoški rad na izgrađivanju umjetničkih kadrova, kroz saradnju sa budućom Akademijom likovnih umjetnosti;

-izdavanje odgovarajućih publikacija, preko koji će se pratiti razvitak likovnog stvaralaštva, posebno na području nesvrstanih zemalja:

-vrši druge poslove predviđene Statutom Galerije.“

Dalje, u tekstu se navodi: „U drugom svjetskom radu od 1941 -1945. godine Titograd je bombardovan preko 70 puta i bio do temelja porušen. Tako je nestalo i njegovo značajno kulturno-istorijsko blago. Godine 1946. naš grad je dobio današnje ime – Titograd. Bio je to izraz opštenarodne želje, ljubavi i odanosti Titovom imenu i djelu. Istovremeno, to je bio i ostao naš zavijet da gradimo novi grad, dostojan njegovog velikog imena. Sve su to krupni razlozi zbog kojih Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja izvanredno pristaje našem gradu i divan je spomenik koji pripada Titu, neimaru i najistaknutijem borcu za mir u svijetu.“

Međutim, globalna politika se mijenjala: Tito je preminuo, pokret je gubio na značaju, Jugoslavija više nije postojala, Titograd je promijenio ime u Podgorica. Postojanje Galerije i njen smisao nije više odgovarao novoj politici Crne Gore, te Vlada donosi odluku 4. aprila 1995. godine da spajanjem Republičkog kulturnog centra i Galerije umjetnosti nesvrstanih zemalja “Josip Broz Tito” osnuje Centar savremene umjetnosti Crne Gore te Centar nasljeđuje fond. Međutim, fokus nove institucije se mijenja i okreće lokalnom i regionalnom radu što pokazuju informacije o izlagačkoj djelatnosti, ali i otkupu - „Centar savremene umjetnosti Crne Gore, od osnivanja 1995. godine do danas, otkupio je 44 djela koja su dio Evropske zbirke.“ Centar je tako neformalno preuzeo ulogu najznačajnije umjetničke institucije savremene umjetnosti u državi, još uvijek baštineći i povremeno izlagajući kolekciju Nesvrstanih.

Ipak, već 2011. godine se prvi put rađa potreba za osnivanjem Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore za vrijeme mandata ministra kulture Branislava Mićunovića. To pitanje se otvorilo donošenjem Zakona o statusu potomaka dinastije Petrović Njegoš. U članu 13 ovog zakona stoji:

„Za obavljanje poslova iz člana 3 ovog zakona i rad Fondacije potomci dinastije imaju pravo isključivog korišćenja prvog spratnog dijela dvorca „Kruševac“ u Podgorici, a za protokolarne potrebe prizemni dio sa pravom prioriteta u odnosu na druge korisnike.“

Kako je Dvorac Petrovića bio glavni i najveći izložbeni prostor Centra, ustupanjem prvog sprata smanjilo je prostorne kapacitete CSUCG te se počelo promišljati o novoj zgradi koja bi zadovoljila potrebe Centra, tačnije Muzeja savremene umjetnosti u koji bi se transformisala institucija. U inicijativi koje je Ministarstvo kulture podnijelo Vladi Crne Gore se ističe:

„Prostori koje Centar savremene umjetnosti Crne Gore koristi nisu adekvatni za savremenu

umjetnost i kao takvi onemogućuju da se Crna Gora pozicionira na regionalnoj kulturnoj mapi, i to u oblasti u kojoj ima zavidno nasljeđe i izuzetne savremene likovne stvaraoce. Važno je naglasiti i to da je Crna Gora, kao i

Glavni grad Podgorica, jedina država i jedini glavni grad u regionu, Evropi i svijetu koja nema Muzej savremene umjetnosti.“

Tako je Vlada Crne Gore donijela zaključak 22. februara 2018. godine sa sjednice održane 15. februara da je Vlada prihvatila Inicijativu Ministarstva kulture za izgradnju Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore. To je rezultiralo saglasnošću Vlade da se opredijeli KP2215/1 KO PG II za izgradnju objekta kao i da zadužuje Ministarstvo kulture da u saradnji s Ministarstvom održivog razvoja i turizma i Glavnim gradom Podgorica preuzme aktivnosti na stvaranju planskih pretpostavki za izradu idejnog i arhitektonskog rješenja budućeg Muzeja na zemljištu KP2215/1 KO PG II.

Centar savremene umjetnosti Crne Gore je angažovao tim profesora sa Građevinskog fakulteta Univerziteta Crne Gore za procjenu i izradu idejnog plana zgrade Muzeja koji su isti predali Centru 11. septembra 2018. godine.

Ministarstvo kulture i medija dostavlja dokument „Informacija o potrebi transformacije JU Centra savremene umjetnosti Crne Gore u JU Muzej savremene umjetnosti Crne Gore“ 29. septembra 2022. godine, a Vlada 6. oktobra iste godine donosi zaključak o usvajanju informacije i daje nadležnost Ministarstvu da do kraja IV kvartala dostavi elaborat o opravdanosti transformacije JU Centar savremene umjetnosti. Elaborat je usvojen na sjednici Vlade 21. marta 2023. godine. Već 31. marta Centar je zvanično transformisan u Muzej.

Problemi

Tokom cijelog procesa transformacije, stručna i laička javnost bila je podijeljena. U Centru savremene umjetnosti je organizovan i panel „Pozicija savremene umjetnosti u crnogorskom društvu (prepreke/potrebe/perspektive)“ na kome su učestvovale: Ana Ivanović, istoričarka umjetnosti, kustoskinja Umjetnički muzej Crne Gore (NMCG), Mirjana Dabović Pejović, istoričarka umjetnosti, rukovoditeljka Umjetničkog muzeja Crne Gore (NMCG), Ljiljana Karadžić, istoričarka umjetnosti, rukovoditelja Istorijskog muzeja Crne Gore (NMCG),

Irena Lagator-Pejović, vizuelna umjetnica, docentkinja Fakultet za dizajn i multimediju (UDG),

Natalija Vujošević, vizuelna umjetnica i kustoskinja CSUCG. Kako su na njemu iznijeti brojni problemi, često ćemo mu se vraćati.

U najavi za događaj je stajalo: “Ovih dana kontinuirano svjedočimo pominjanju Centra savremene umjetnosti Crne Gore u medijima u kontekstu njegovog transformisanja u Muzej savremene umjetnosti Crne Gore. Ono čemu takođe svjedočimo jeste nedopustivo nedovoljno prisustvo glasa struke u javnosti, te smo mišljenja da je više nego neophodno po ovom kompleksnom kulturnom pitanju pokrenuti niz okruglih stolova, otvorenih debata, te javnu razmjenu mišljenja i stavova po pitanju istog, a od strane stručne javnosti, kulturnih djelatnika i crnogorskih umjetnika“. Međutim, „Ministarstvo kulture i medija je angažovalo eksperta, saradnika prof. dr Dragana Bulatovića, profesora muzeologije, koji je uradio Analizu ispunjenosti uslova i procjenu opravdanosti transformacije Javne ustanove Centar savremene umjetnosti Crne Gore u Javnu ustanovu Muzej savremene umjetnosti. Ovaj dokument pored analize i procjene, obuhvatila i primjere sličnih muzeja u regionu i svijetu, sa opsežnim muzeološkim smjernicama u pogledu uspostavljanja međunarodnih standarda u oblasti savremene muzeološke nauke.“ Takođe, ekspertski tim sačinjen je od vrlo eminentnih istoričara umjetnosti koju su takođe činile i dvije kustoskinje CSUCG, Teodora Nikčević i Milica Bezmarević. Osim toga, Ministarstvo kulture i medija organizovalo je i

niz predavanja iz oblasti muzeologije, ne samo povodom transformacije Centra, već i zbog usavršavanja ostalih radnika iz oblasti kulture. Predavanja su održana u septembru 2022. godine od strane profesora sa Univerziteta u Beogradu, tačnije iz Centra za muzeologiju i heritologiju pri Filozofskom fakultetu – Dragan Bulatović, Nikola Krstić, Milan Popadić.

Zgrada

„Da li nama treba Muzej savremene umjetnosti, da, ali da li nama treba neki instant muzej savremene umjetnosti koji bi bio sada, odmah i ovdje, postavlja se pitanje zbog čega se to radi“, na gorepomenutom panelu istakla je istoričarka umjetnosti Ljiljana Karadžić. Od trenutka kada je prvi put Muzej pomenut, 2011. godine, pa sve do njegovog osnivanja 2023. godine, prošlo je više od decenije stvaranja kakvih-takvih okvira i preduslova. U Inicijativi za izgradnju Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore u Podgorici, konstatovano je sljedeće: „Muzej bi nastao transformacijom postojećeg Centra savremene umjetnosti Crne Gore, čija kadrovska struktura zadovoljava potrebe rada budućeg Muzeja. Dakle, nije riječ o formiranju nove institucije, već o stvaranju uslova koji su neophodni za obavljanje djelatnosti u skladu sa standardima koje je nametnuo 20. vijek.“ Sličan primjer, ali sa mnogo dužim vremenskim periodom stvaranja, tačnije transformacije, imao je i Zagreb. „Kronologija pokušaja osiguravanja nove ili adaptirane zgrade za zbirku suvremene umjetnosti seže od osnutka institucije, godine 1954. pod imenom Gradska galerija suvremene umjetnosti, koja je odmah započela rad kao muzejska ustanova s fundusom, i po suvremenim muzeološkim principima i potrebama svoga vremena“, navodi Jadranka Vinterhalter. Centar savremene umjetnosti Crne Gore imao je sve kadrovske kapacitete – kustose, konzervatore, vodiče, dokumentariste... pored, naravno, i zaposlenih za opšte poslove. Takođe, Centar je imao i stalnu zbirku i kolekcije. Sa sličnim uslovima u Zagrebu, tačnije zbog postojećih preduslova i poslova koje su već obavljali, u Zagrebu je prvo Muzejski savjet Hrvatske odobrio preimenovanje iz Galerije u Muzej suvremene umjetnosti Zagreb 1990. godine, potom je to u učinilo i Muzejsko vijeće Hrvatske pet godina kasnije, a godinu nakon toga i Skupština grada Zagreba.“ Sve to vrijeme, institucija nije mijenjala lokaciju, do konačnog građenja zgrade. Zavod za planiranje je 1997. godine predložio 4 lokacije, a 1999. godine Ministarstvo kulture Republike Hrvatske i Poglavarstvo grada Zagreba raspisuje konkurs, vođen od strane Društva arhitekata Zagreba, što će biti i slična situacija sa crnogorskim slučajem.

Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu otvoren je 2006. godine, što će značiti da je taj muzej punih 16 godina od promjene imena funkcionisao u ograničenim kapacitetima. Godinu prije otvaranja Snježana Pinterić je istakla: „Muzej seli iz 800 m² u 15.000 m². Taj povećani prostor omogućuje uvoženje novih sadržaja kojih do sada u Muzeju nije bilo (polivalentna dvorana, prostor za edukaciju, museum shop i sl.) Muzej će prvi put nakon osnivanja dobiti stalni postav. Imat ćemo najsuvremeniji prostor za povremene izložbe i međunarodnu razmjenu. Cilj je Muzeja da u takvim novim uvjetima postane živom institucijom

u kojoj se programi održavaju 24 sata na dan, a zacrtani je plan postići brojku od najmanje 100 000 posjetitelja u godini (proteklih je godina broj posjetitelja iznosio oko 10 000).“ Ukoliko uzmemo u obzir trenutne kapacitete Muzeja savremene umjetnosti Crne Gore, oni su dosta slični uslovima u kojima je funkcionisao MSU Zagreb. MSUCG ima 3 izložbena prostora: Prizemlje Dvorca Petrovića (240m²), Perjanički dom i Galeriju Muzeja savremene umjetnosti (nekadašnju Galeriju Centar). Depo MSUCG se nalazi u potkrovlju zgrade što je nepropisno trenutnim zakonima i muzejskoj praksi, ali djela nijesu nebezbijedna. Svi konzervatorski uslovi poput vlažnosti vazduha, svjetla, temperature su konstantno praćeni i prilagođavani. Objekat je pod alarmima protiv krađe i požara. U saradnji sa Institutom za javno zdravlje konstantno se radi zaštita od glodara i insekata. Ali kao ni u slučaju Zagreba, trenutno ne postoje ni muzejske suvenirnice, niti multimedijalne sale, adekvatne biblioteke, konzervatorske radionica i slični prostori. Pitanje prostornih kapaciteta je od samog početka bio jedan od vodećih argumenata protiv transformacije Centra iako većina muzeja u Crnoj Gori ima iste ili slične probleme. Međutim, MSUCG nije jedini Muzej koji nosi tu titulu a nema adekvatne prostorije. U najbližem okruženju pravi primjer je i Ars Aevi u Sarajevu.

Ars Aevi je osnovan je kao ideja 1992. godine, u prvoj godini opsade Sarajeva a prva zvanična međunarodna promocija desila se na 45. Bijenalu u Veneciji kad je projekat dobio međunarodni karakter. Svi umjetnici i institucije koje su se saosjećale sa Sarajevom tih godina pokretali su akcije doniranja kolekcija gradu, to jeste ovom muzeju. Zbog velike pozornosti koju je Sarajevo imalo već u prvim godinama prikupljena je značajna zbirka najvećih svjetskih imena, a od 1999. godine projekat je pod patronatom generalnog direktora UNESCO-a. „Grad Venecija, Regija Toskana i Ministarstvo vanjskih poslova Italije, su finansirali rekonstrukciju 1500 m² izložbenih prostora u Centru Skenderija za izlaganje i zaštitu Zbirke Ars Aevi.“ Renzo Piano, arhitekta i ambasador dobre volje pri UNESCO-u je 2002. godine prihvatio poziv Envera Hadžiomerspahića da napravi i donira projekat zgrade. Do danas zgrada još uvijek nije izvedena već je dio postavke izložen u zgradi Vječnice. Ono što spaja Ars Aevi i Centar savremene umjetnosti Crne Gore je donacija koju je Centar organizovao povodom 20 godina od osnivanja Ars Aevi projekta na poziv tadašnjeg umjetničkog direktora Centra, Petra Čukovića. Tako Ars Aevi baštini Podgoričku kolekciju sačinjenu od radova Olega Kulika, Vlada Marteka, Milije Pavićevića, Jelene Tomašević, Ilije Šoškića, Natalije Vujošević, Blue Noses-a i Raše Todosijevića. Muzej savremene umjetnosti Ars Aevi primjer je da uprkos doniranom projektu, zemljištu i najozbiljnijom zbirkom savremene umjetnosti u ovom dijelu Evrope, nije dovoljno da se zgrada sagradi. Postoje i drugi brojni primjeri koji pokazuju da se sa izgradnjom muzeja ali i ulaganjem u kulturu kasnilo ili nedovoljno radilo ne samo na našim prostorima - „2005. navršilo se punih sto godina otkako je sagrađen posljednji i jedini muzej umjetnosti, Letonski nacionalni muzej umjetnosti (Latvijas Nacionalāis Makslas muzejs).“

Zbirka

Još jedan od argumenata protiv osnivanja MSUCG bila je zbirka/kolekcija. Tadašnja poslovna direktorica Centra, Jelena Božović, u vrijeme transformacije istakla je: „Centar nema ni zbirku savremene umjetnosti koja bi mogla da bude stalna postavka u muzeju, te da kvalitet zbirke koju je Centar prikupio od svog osnivanja 1995. do danas ne ispunjava standard jedne zbirke koja bi trebala biti predstavljena u stalnoj postavci Muzeja savremene umjetnosti. Božović kaže da njihova zbirka sadrži velika crnogorska imena, ali nije strateški prikupljana za budući Muzej savremene umjetnosti.” Svakako da zbirka čini okosnicu rada u jednom muzeju, ali nije i presudna. Dobar primjer rada je Varšavski muzej - „A kad je riječ o zbirci – nje nemamo - mi smo sretnici. Nemamo ništa. Nemamo zgrade, nemamo zaposlenika, nemamo zbirke. Tako imamo sve šanse, što je i dobro i loše. Ali, znate, postoji mnogo različitih zbirki, uglavnom poljske umjetnosti, na mnogo različitih mjesta u Varšavi, u Poljskoj i u inozemstvu. One su već stvorene. Netko ih je skupio. Mi nismo kadri kupiti ta djela koja se već nalaze u drugim muzejima jer je sekundarno tržište vrlo skupo, a usto nudi samo sekundarna djela. Zato ćemo se radije, osobito u početnom razdoblju, usredotočiti na izložbe. Neće biti stalnog postava. Nećemo graditi stalnu zbirku, već ćemo graditi dugoročni program izložbi, vraćajući se starom 20. stoljeću putem različitih tema, jer se povijest umjetnosti 20. stoljeća sastoji od mnogo različitih povijesti.” Ukoliko bismo zadržali mišljenje da vrijednost kolekcije nešto čini podobnim ili nepodobnim za titulu muzeja, teško da bi se iko odvažio da istu stavi pored svog imena kada postoje Luvr, MET, MoMA, TATE, Ermitaž i slični... Kako to onda jedan muzej u Varšavi postoji bez zbirke? “Muzejska/baštinska ponuda se definiše kao nematerijalna i kao usluga odnosi se prevashodno na 1)informaciju i 2) komunikaciju.” Onda kada je jedan muzej sposoban da naučnim metodama stvara infomacije i umije da ih na različite načine komunicira, manje je važno da li on fizički posjeduje zbirke. Muzej savremene umjetnosti Crne Gore prilikom svog osnivanja postao je matični muzej za oblast savremene umjetnosti. To znači da nadležnost i briga, istraživanje i izučavanje prevazilaze granice zbirke već se fokusiraju na kompletno savremeno likovno stvaralaštvo. Iz toga dalje kustosi i istoričari umjetnosti crpe i dalje stvaraju naučne i stručne radove, izložbe, istraživanja, saradnje i slično...

MSUCG je prilikom svog osnivanja imao kolekcije. Zapravo ih je i istorijski podijelio na Zbirku umjetnosti nesvrstanih zemalja i savremeno stvaralaštvo koju čine radovi prikupljeni od 1995. godine, tačnije u periodu postojanja Centra. Kolekcija umjetnosti nesvrstanih zemalja podijeljena je geografski na afričku, azi-

jsku, južnoameričku i evropsku dok je zbirka savremene umjetnosti podijeljena shodno tehnikama na: slikarstvo; crtež, grafika i akvarel; skulptura i instalacija; novi mediji; eksperimentalno odjeljenje.

Naslijeđena kolekcija nije trajna. Zadatak je da ukoliko ne postoji - nastane i raste, što ćemo kasnije vidjeti, MSUCG i počeo da radi - da svoje zbirke obo- gaćuje.

Društvo

„Muzej savremene umjetnosti trebao bi doći kao posljedica široko i složeno razvijenih i stvorenih uslova za instituciju ovog tipa. Naša elita pati od tog sindroma velikih poduhvata, za koje obično nema ispunjenih preduslova niti pokrića. Sjetimo se samo ranijih najava muzeja savremene ili grandioznog MACCO centra...” Kada pogledamo neke od problema izgradnje i stvaranja muzeja ne samo u Crnoj Gori već globalno, oni predstavljaju velike investicije i poduhvate koji se često vuku decenijama a ponekada i propadnu. Podgorica još uvijek čeka otvaranje nove zgrade gradskog pozorišta, Muzički centar je takođe izgrađivan decenijama, od MACCO centra se odustalo. Ali kada se uzme u obzir činjenica da velika većina kulturnih institucija Crne Gore postoji tek od 1945. godine, da su svi muzeji i galerije uglavnom useljeni u zgrade koje su rađene sa drugom namjenom, teško da možemo reći da patimo od sindroma velikih poduhvata. Možda bi adekvatnije bilo reći da izgleda kao društvo nijesmo inspirisani za iste. Crna Gora je svoje institucije kulture izgrađivala u doba socijalističkog društva. Kao i na primjeru Galerije umjetnosti nesvrstanih zemalja važno je istaći da su se takve institucije gasile ili kako je kazala Katalin Neray: „Bilo mi je vrlo smiješno kad sam, posjećujući muzeje baltičkog područja, shvatila da su svi bivši komunistički muzeji ili muzeji radničkog pokreta pretvoreni u muzeje moderne ili suvremene umjetnosti” , što se dogovorilo i sa Nesvrstanima. Zgrade koje su nekada slavile komunističku moć i socijalistički sistem trebalo je prenamijeniti, a kako je već bilo govora o paradigmi, muzeji savremene umjetnosti su se sami nametnuli kao dobri primjeri napretka kroz sferu kulture. Međutim, savremena umjetnost je počela da iskače iz svojih uobičajnih formi i dimenzija zahtjevajući veće prostore i tehničke uslove koje, evidentno, zgrade građene za potpuno druge potrebe ne mogu da zadovolje. Čak i klasični muzeji poput narodnih, arheoloških, istorijskih moraju da se prilagođavaju savremenom dobu i novim načinima komunikacije sa publikom što često dovodi do adaptacije prostora.

Da za muzeje savremene umjetnosti trebaju potpuno drugačiji prostori od običnih zgrada, dobar je primjer Muzej suvremene umjetnosti u Rijeci. Kao i u

većini slučajeva, zgrada je već postojala. „Potreba nalaženja adekvatnog prostora za riječki Muzej stara je koliko i sama ustanova. Nekoliko je ideja za preuređenje postojećih objekata u gradu koji su čekali prenamjenu sadržaja zastalo u fazi inicijative. Posljednji je prijedlog inicirala sama Moderna galerija 1997. godine. Formirala je radnu grupu za izradu inicijalnog elaborata o preseljenju u “T objekt” tvorničkog kompleksa “Rikard Benčić” u sastavu koje su bili: dr. Ivo Maroević, Jadranka Vinterhalter, prof., Hrvoje Giaconi, d.i.a. iz Konzervatorskog odjela Državne uprave za zaštitu kulturne baštine Rijeka, Berislav Valušek, prof., i Daina Glavočić, prof. iz Moderne galerije Rijeka.” Slične inicijative pokretale su se i u Crnoj Gori kada je u pitanju MACCO Cetinje gdje je bivša fabrika Obod trebalo biti pretvorena u umjetnički centar.

Iz Ministarstva kulture i medija su isticali da Muzej savremene može postati nova razvojna šansa a zgrada biti novi simbol grada, a da muzej zaista može u potpunosti promijeniti dio grada ili sam grad svojim aktivnostima govori u prilog i primjer MACBA, Muzej savremene umjetnosti u Barseloni. Kao i u slučaju bivših komunističkih zemalja, i Španija je 80-ih godina prolazila kroz svojstveno turbulentan politički trenutak koji je omogućio decentralizaciju i jačanje provincija. „Tako je između 1986. i 1995. osnovano i otvoreno sedam novih muzeja posvećenih suvremenoj umjetnosti, što je posljedica političkih inicijativa za stvaranje pozitivnog imidža grada i revitalizacije socioekonomski marginaliziranih četvrti.” Osnivanjem tog muzeja u, na prvi pogled, potpuno neadekvatnoj četvrti, učinio je svoje - „Raval se u samo nekoliko godina iz neprivlačne i deliktivne četvrti transformirao u jedno od središta turističkoga i umjetničkog života grada.” I Muzej savremene umetnosti Beograd rađen je u novom dijelu grada, na Novom Beogradu, i trebalo je da bude simbol socijalističkog uspjeha i novi kulturni cenar tog dijela grada. Slična odluka donešena je i u Zagrebu. U slučaju MSUCG, predviđena lokacija je kod nekadašnje kasarne Morača, na obali rijeke. Pozicija je između novog i starog dijela grada, blizu mosta Milenijum, u centru grada. Podgorica bi na taj način, kao glavni grad Crne Gore, konačno



dobila značajan muzej, s obzirom da je, sa pravom, Narodni muzej sa svim jedinicama, na Cetinju. Osim toga, na ovoj lokaciji nije planirana samo zgrada MSUCG već i Prirodnjačkog muzeja i Kuća arhitekture.

Konkurs za idejno rješenje zgrade MSUCG

Ministarstvo ekologije, prostornog planiranja i urbanizma donosi Odluku o raspisivanju konkursa za idejno arhitektonsko rješenje objekta muzeja savremene umjetnosti, prirodnjačkog muzeja, parka kulture i umjetnosti i kuće arhitekture 2023. godine. Konkurs je bio međunarodan, jednostepeni i anonimni. Površina lokacije je 50.685,94 m² dok je ukupna površina obuhvata konkursa i kontakt zone 81.577,49 m². Kako bi se osigurala dobra rješenja pozvani su vodeći arhitektonski biro iz svijeta: Sou Fujimoto, Junya Ishigami, Diller Scofidio+Renfro, Snohetta i Henning Larsen. Članovi konkursnog žirija bili su takođe svjetske priznate arhitekte: Odile Decq, Maurizio Meossi, Robert Schmitz, Mike Wood, Vladan Stevović (Glavni državni arhitekta) i Vladislav Šćepanović (direktor MSUCG). Konkurs je bio otvoren od 10.11.2023. do 8.04.2024. godine. Na konkurs je pristiglo 48 idejnih rješenja a žiri je odabrao rješenje A-FACT milanskog biroa koji čine Andrea Rossi, Giovanni Sanna, Pierluigi Turco. Čime se žiri vodio prilikom odabira, za emisiju Art Diverzija objasnio jedan od članova žirija, Mike Wood: „Naravno, ideja o povezivanju praktičnosti i kreativne namjere u bilo kom takmičenju u dizajnu je posebno važna. Mislim da su, sveukupno gledano, za žiri, kreativnost, duh i identitet važni, ali ne mogu biti važni ako ne uzimaju u obzir pragmatiku lokacije, izazove i ograničenja koja lokacija predstavlja u smislu postojeće prirodne infrastrukture, što je bilo posebno važno da razmotrimo. (...) Naravno, ovo je fantastična prilika za arhitekturu i pejzažnu arhitekturu da simbiotički rade zajedno kako bi stvorile novu destinaciju za grad, i ta destinacija mora biti na svjetskoj pozornici, mora biti ikonična.”

Idejno rješenje je samo prvi korak, ali način na koji je izveden, imena koja su bila pozvana da učestvuju i žiriraju, ozbiljnost sa kojom se pristupilo, ulivaju nadu.

Muzeologija

Iako su tokom procesa zagovornici protiv osnivanja Muzeja isticali da oni jesu za muzej ali ne „na ovaj način“, u pitanju je problem struke. Ako se vratimo osnovama shvatićemo – „Poteškoća je u činjenici da muzeologija nije definisana znanost, odnosno – jasnije rečeno – postoji nekoliko definicija, ali ne i konsenzus u vezi s njima.“ Uko-liko nemamo svi istu ideju o tome što muzej i nauka o njemu bi trebalo da budu, onda je vjerovatnoća o postizanju dogovora kako stvoriti novi poseban problem. Kroz brojne primjere pokazali smo da stvaranje muzeja nije lak niti brzo sprovodiv postupak, a st-varanje muzeja savremene umjetnosti ima još i specifičnije probleme. Ta institucija u velikoj mjeri zavisi od trenutog stanja na sceni, trenutnih mogućnosti, kapaciteta i volje i želje. Pritom, savremena umjetnost je vrlo angažovana, bez obzira da li kritikuje, konstatuje ili zamišlja, ona referiše na sadašnjost. Upravo je to razlog zašto je atraktiv-na ili nije trenutnoj politici. Pravi primjer takvog trenutka je osnivanje MSU Beograd - „nova zgrada odgovara ambiciji da Beograd, glavni grad nove zemlje, dobije jednu oz-biljnu i potpunu galeriju jugoslovenske savremene umetnosti.“ Situacija u Beogradu sprovedena je drugim redoslijedom. Dok se gradila zgrada i sakupljala se zbirka i pripreman je kadar. Možda ovo djeluje kao pravilan red koraka ali ni u tim okolnostima nije prolazilo sve bez zabrinutosti struke. Slikar i istoričar umjetnosti Ljuba Babić od-mah je pokrenuo pitanje načina na koji će se formirati zbirka i da li će to značiti da će se sva značajna djela koja su već bila u drugim muzejima i galerijama biti povučena u Beograd. Takođe, i Narodni muzej u Beoradu je već decenijama bio u sukobu sa poklon-icima ideje o stvaranju MSU. Narodni muzej je pokušavao da ostane u domenu savre-menosti tako što bi podigao još jedan sprat koji bi bio posvećen savremenoj umjetnos-ti što je shvaćeno od pojedinih kao direktna konkurencija i obesmišljavanje ideje o st-varanju MSU. Ipak, MSU Beograd stvaran je i osmišljavan kao politički dokaz da Jugo-slavija možda jeste komunistička zemlja ali da je sasvim slobodna da u umjetnosti naginje i Zapadu. MSU Zagreb stvaran je za vrijeme jake ideje nezavisnosti nakon raspada Jugoslavije. MACBO u Barseloni stvaran je kao potreba emancipovanja ali i jačanja nezavisnosti provincija i njihovih kulturnih težnji. Ars Aevi nastaje u okupiranom Sarajevu kao umjetnička solidarnost i borba za mir. Da jedan muzej ne može postojati tek tako i da je potrebna svrha i misija, potvrđuje i francuski primjer Val de Marne – “Morala sam zaista dobro precizirati razloge osnivanja novog muzeja nakon što su već otvoreni muzeji poput Beaubourga ili Musée d’Art moderne de la Ville de Paris i kad nitko nije vjerovao da je potreban još jedan muzej.”

Muzej savremene umjetnosti Crne Gore takođe bi trebalo posmatrati u svijetlu njegovih trenutnih okolnosti – Crna Gora je bila jedina zemlja u Evropi koja nije imala Muzej savremene, a teži integraciji u Evropsku uniju. Takođe, Crna Gora nema niti jed-nu zgradu koja je sagrađena za potrebe muzeja. Podgorica kao glavni grad nema do-voljno jake institucije da bi se nazvalo i kulturnim centrom, što bi vrlo lako moglo biti promijenjeno izgradnjom Prirodnjačkog muzeja, MSU i Kuće arhitekture. Već su posto-jali kadrovski kapaciteti da se započne sa radom, kao i dobra osnova zbirke koje se može dopunjavati i obogaćivati. Do sada se ispostavilo da je Muzej bio spreman da ri-ješi neke od ključnih problema i počne da stvara dobre temelje za puni kapacitet – onda kada dobije i prostorne mogućnosti, tačnije zgradu.

Literatura:

- A. Đorojević, „Za rad „Bez naziva“ preko donacije banke plaćeno 10.000 eura", Pobjeda, 29.01.2023
- A. Fabre, Muzej suvremene umjetnosti Val-de-Marne, Vit-ry-sur-Seine, Francuska, Informatica museologica, Vol. 37 No. 1-4, 2006
- A. Ramović, Projekt Ars Aevi: Muzej/Centar suvremene umjetnosti Sarajevo, Informatica museologica, Vol. 37 No. 1-4, 2006
- A. Rogule, Muzej suvremene umjetnosti, Riga, Letonija: kako upravljati zbirkom nepostojećeg muzeja, Informati-ca museologica, Vol. 37 No. 1-4, 2006
- A. Rottenberg Izlaganje sa skupa, Muzej moderne umjet-nosti, Varšava, Poljska, Informatica museologica, Vol. 37 No. 1-4, 2006
- D. Bulatović, "Baštinstvo ili o nezaboravljanju", Kruševački zbornik 11 (7-20), 2005
- J. Kontić, „Savremena umjetnost u crnogorskom društ-vu", Portal Vjesti, 21.12.2022
- J. Vinterhalter „Prošlost i budućnost Muzeja suvremene umjetnosti – na razmeđu stoljeća", Informatica museo-logica, Vol. 33 No. 3-4, 2002
- Janjušević, „Transformacija je drugo ime za gašenje CSUCG", Portal Dan, 23.12.2022
- K. Neray, Izlaganje sa skupa, Ludwig muzej - muzej su-vremene umjetnosti, Budimpešta, Mađarska, Informati-ca museologica, Vol. 37 No. 1-4, 2006
- M. Ivanuš, „Kako je izabran arhitekt Muzeja moderne um-jetnosti u New Yorku", Informatica museologica, Vol. 33 No. 3-4, Zagreb, 2002
- M. Popadić, „Muzej kao epizoda. Muzej savremene umet-nosti u Beogradu (1929-1935)", „Acta Historiae Artis Slovenica", 17/1, Umetnostnozgodovinski inštitut France-ta Steleta ZGC SAZU, Ljubljana, 2012
- M. Popadić, "Ishodi nove muzeologije ili kako je romano-pisac postao muzeolog", Centar za muzeologiju i heri-tologiju, Univerzitet Beograd, 2014
- M. Popadić, "Prilozi za istoriju Muzeja savremene umet-nosti", Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2016
- N. Bajs, „U potrazi za drugačijim modelom: Muzej su-vremene umjetnosti Barcelone – MACBA" Informatica museologica, Vol. 41 No. 1-4, 2010
- P. Nikolić, "Transformacija Centra savremene umjetnosti: Igre sa nasljedom", Monitor, 21.10.2022
- P.R. „Pripremljen Prijedlog elaborata o osnivanju Muzeja savremene umjetnosti", Portal RTCG, 30. 11. 2022
- „Ponos i obaveza", Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja „Josip Broz Tito", Informativno-dokumenacioni centar, Titograd, 1982
- S. Pintarić, „Nova zgrada Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu - veliki marketinški izazov", Informatica museo-logica, Vol. 36 No. 1-2, Muzejski dokumentacioni centar, Zagreb, 2005
- T. Šola, "Eseji o muzejima i njihovoj teoriji – prema kiber-netičkom muzeju", The Finnish Museums Association, Museological Publications 1, 1997
- Ž. J. Todorović, „Muzej moderne i suvremene umjetnosti Rijeka", Informatica museologica, Vol. 33 No. 3-4, 2002

Godinu dana rada MSUCG

Transformacijom u novu instituciju bilo je potrebno mnogo toga promijeniti - od statuta, sistematizacije radnih mjesta, novog vizuelnog identiteta, pa sve do reorganizacije prostora i slično. Pored konkursa za zgradu MSUCG, u godinu dana raspisani su i konkurs za vizuelni identitet i za otkup radova savremene umjetnosti. Kako je MSUCG i producent crnogorskog predstavljanja na Bijenalu u Veneciji, tražena je i nova, mnogo pogodnija lokacija paviljona, što je jedan od preduslova za uspješno i smišljeno predstavljanje zemlje. Ustaljena praksa je bila da se odabere kustos koji će potom sam odabrati umjetnika/ke, te je novina je bila i Javni poziv za prijedlog projekta za predstavljanje Crne Gore na Bijenalu. Takođe ukupno je otkupljeno 30 radova tokom godine. Potpisan je i Memorandum o saradnji sa Radio-televizijom Crne Gore. Rezultat saradnje je emisija o savremenoj umjetnosti „Art Dverzija“ stvorena sa ciljem upoznavanja publike sa savremenim umjetničkim praksama. Ostvareni su brojni kontakti sa galerijama i muzejima regiona ali i svijeta. Tako je u saradnji sa Muzejom iz Rejkjavika u martu 2024. godine organizovana izložbe umjetnika Erro-a te je crnogorska publika imala priliku da vidi radove koji su nacionalno blago Islanda. Najavljena je i saradnja i sa Ibri Camargo muzejom iz Sao Paola, Brazil, ali i brojna druga zvučna imena savremene umjetničke scene kao što su Kiki Smith, Šejla Kamerić, Yoko Ono, Laibach... Međutim, možda i najznačajniji poduhvat koji je MSUCG pokrenuo jeste istraživanje savremene crnogorske likovne scene, petogodišnji projekat sporovođen od strane kustosa i stvaranje baze podataka, što je i matična djelatnost Muzeja. Ovakvim sveobuhvatnim pristupom stvoriće se preduslovi za dalji ozbiljan rad na stvaranju publikacija, studija, izlož-

bi i slično. Kao dio prvog dijela istraživanja organizovana je izložba „Crna Gora danas“ koja je svojevrsni presjek crnogorske scene u pet galerijskih prostora (svi izlagački prostori Muzeja, Galerija RTCG-a i Paviljon ULUCG-a). I to je bila jedna od bojazni iskazana na panelu. „Kako formirati Muzej savremene umjetnosti u sistemu koji ne radi na rješavanju paradoksa niti kontradikcija samog sistema - pita Lagator Pejović, ističući da "prethodno nismo adekvatno istražili i proučili naše naslijeđe moderne umjetnosti", a koje je specifično s obzirom na sistem u kojem je nastajalo.“

Sudar mišljenja po pitanju osnivanja Muzeja bio je i sudar pogleda na život. Neki su mislili da treba prvo stvoriti sve uslove, pa potom obznaniti ime, dok su drugi mislili da će ime povući za sobom i sve neophodne promjene i stvaranje nedostajućih uslova. No, „nova muzeologija je u domenu muzejske prakse ohrabrila i brojne eksperimente, koji su značajno uticali na novo pozicioniranje muzeja u savremenom društvu“, što je i dokaz da ne postoji „pravilan“ red koraka. Istina, u Crnoj Gori niti jedan muzej ne bi trebalo da ima radnu dozvolu jer ne ispunjava osnovne uslove i zakonske propise, no to pitanje je bilo samo sporno za Muzej savremene. Paradoksalna je i činjenica što je u projektnom zadatku konkursa još jedna institucija koja nema zgradu ali nosi titulu muzeja - Prirodnjački muzej. Iako je tek na početku i još uvijek daleko od svog cilja, Muzej savremene umjetnosti Crne Gore je kroz godnu dana svog rada postigao jako mnogo, dokazujući da transformacija nije bila samo promjena imena, već i ozbiljan rad i napredak.

Art



**Muzej savremene
umjetnosti Crne Gore**

**Museum of Contemporary
Art of Montenegro**

Diver