

ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА – БЕОГРАД
RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL A BELGRADE

XXIV / 2

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
HISTOIRE DE L'ART
СЕПАРАТ / OFFPRINT

Јасмина Ђ. ЧУБРИЛО

О НЕКИМ ТЕМЕЉНИМ ПРЕТПОСТАВКАМА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КОНЦЕПТУАЛНЕ
УМЕТНОСТИ НА ОДАБРАНИМ ПРИМЕРИМА ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА

JASMINA Đ. ČUBRILO

ON SOME FUNDAMENTAL POSTULATES OF YUGOSLAV CONCEPTUAL ART,
BASED ON SELECT EXAMPLES FROM THE NATIONAL MUSEUM COLLECTION

НАРОДНИ МУЗЕЈ
БЕОГРАД



MUSÉE NATIONAL
A BELGRADE

2020

Јасмина Ђ. ЧУБРИЛО

*Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, Београд*

О НЕКИМ ТЕМЕЉНИМ ПРЕТПОСТАВКАМА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КОНЦЕПТУАЛНЕ УМЕТНОСТИ НА ОДАБРАНИМ ПРИМЕРИМА ИЗ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА

Сажетак: Рад се на примерима из Збирке Народног музеја попут радова из циклуса *Дезинформација* (1972–1979), *Инштервенција* (1974–1976) и *Дело од проверене уметничке вредности* (1976) Радомира Дамњановића Дамњана, *Ко профитира од уметности* (1975) и мапе литографија *Из уметничко-ве заоставшине* (1976) Раше Тодосијевића усредсређује на интерпретацију значења постмедиских механизма и смисла метајезичких стратегија редефинисања појма уметника/уметничког дела/света уметности у контексту југословенске концептуалне уметности, али и у контексту интернационалне мреже и успостављених релација са европским и америчким примерима концептуалне и осталим, њој истовременим, поставангардним уметничким феноменима. Анализа наведених примера биће заснована на разумевању концептуалне уметности као уметничке праксе која се окреће дискурзивној ауторефлексивности путем које критички преиспитује и дистанцира се у односу на визуелну и формалну ауторефлексивност, себе реализује као еквивалент системима језичких знакова, али и као критику статуса уметника и која као таква постаје блиска ономе што Бенџамин Бухло (Benjamin Buchloh) назива *естетика администрације и критика инстинкције*.

Кључне речи: концептуална уметност, Радомир Дамњановић Дамњан, Раша Тодосијевић, ауторефлексивност, таутологија, текст, институционална критика

УВОДНА РАЗМАТРАЊА: УМЕТНИЧКИ НОМАДИЗАМ И/ИЛИ ПОСТМЕДИЈСКИ ОБРТ

Југословенска концептуална уметност представља критичку, ауторефлективну, аналитичку и теоријски усмерену уметничку праксу која се јавља као ефекат суштинских промена у поимању значењског поретка уметничког дела/уметности/света уметности. Одликује је редукција материјалних аспеката уметничког предмета, тј. напуштање идеје уметничког предмета као естетског предмета, те окретање праксама истраживања, анализе и расправе како услова у којима настаје уметничко дело, тако и услова функционисања уметности, културе и друштва. У клими дематеријализације уметности, тачније растућег удаљавања од уметничког предмета као објекта, у том заокрету који концептуална уметност изводи од *радијии* ка *мислијии*, текст постаје уметнички рад. Знаковна функција речи, њена изражајност и репрезентативност, због којих она представља најчистији и најтананији медијум друштвене комуникације (према томе, и идеологије), постаје материјал и форма уметничког дела, његов констатив и перформатив. Прибегавање тексту у југословенској послератној уметности присутно је у виду визуелне поезије (примера ради: Радован Ившић, Димитрије Башичевић Мангелос, Јосип Стошић, Владан Радовановић, Франци Загоричник, група ОХО, Балинт Сомбати, Славко Матковић, Владо Мартек), као изражавање онога што уметник чини, као визуелни елемент, као елемент просторних и процесуалних истраживања или као средство логичке или феноменолошке анализе поступка настајања и рецепције текста/уметничког дела (примера ради, Јосип Ваништа, Иван Кожарић, Брацо Димитријевић, Раша Тодосијевић, Радомир Дамњановић Дамњан, Горан Трбуљак, Владо Мартек, Жељко Јерман, Владимир Копицл, Младен Стилиновић, Група 143).

Примери из Збирке Народног музеја под збирним називима *Дезинформација* (1972–1979), *Инјервенција* (1974–1976) и *Дело од њоверене уметничке вредности* (1976) Радомира Дамњановића Дамњана, те једна комбинована техника на папиру *Ко њрофийира од уметности* (1975)¹ и мапа литографија *Из уметникове заосјавшиине* (1976) Раше Тодосијевића сврставају се у круг концептуалних радова или реторичких „анализа“ конститутивних елемената дискурса сликарства и параметара уметничке продукције и рецепције. Међутим, за разлику од, примера ради, позног периода групе ОХО, групе (Е-КОД или групе 143, Дамњановићев и Тодосијевићев приступ питањима начина функционисања уметничког система није био усмерен ка доследном сазнајно-теоријском разматрању односа уметности и науке, нити аналитички оријентисан на питања о структурално представљивим условима стварања уметничког дела и теоријских пракси унутар светова уметности, већ ка реторичким потенцијалима текста, као и „уживању“ у неизвесности значења и

1 У литератури се овај рад, доследно његовом наслову и поднаслову наводи и као *Единдуришка изјава, Ко њрофийира од уметности, а ко њошћено зарађује*. Пример овог рада који се чува у Збирци Народног музеја заведен је под називом *Ко њрофийира од уметности*, па ће се и у овом тексту користити овај (скраћени) назив Тодосијевићевог рада.

субверзивног потенцијала вишезначности речи/текста, у моћи језика да произведе смисао/истину, вредности, хијерархије, привилеговане позиције и да их нормализује. Са друге стране, Дамњановић и Тодосијевић делили су уверење раширено међу концептуалним (и постконцептуалним) уметницима у свету и у Југославији да не постоји привилегован метод или медиј уметничког изражавања, стварања или презентовања уметности. Предмети, колажи, цртежи, графике, текстови, слике, часописи, књиге уметника, акције/изложбе и инсталације служили су као својеврсне платформе или стратегије за критичко преиспитивање начина на које су историјска, културна и идеолошка укрштања, као и идеје и веровања о уметности и у вези са уметношћу утицали на настанак и рецепцију уметничког дела, формирање света/система уметности како оног југословенског, тако и интернационалног, а у оквирима и у контексту хладноратовске уметничке географије, чије су успостављене границе, такође, биле предмет преиспитивања и трансгресије. И Дамњановић и Тодосијевић су се попут многих уметника нове уметности седамдесетих година 20. века приклонили, како је то Јеша Денегри формулисао, понашању уметничког номадизма, под чиме је подразумевао истовремено и наизменично служење различитим медијима.² Имплицитно, уметнички номадизам односи се на оно што Доменико Куаранта (Domenico Quaranta) назива *постмедиј фаза шездесетих година* прошлог века за коју постаје карактеристична критика формализма, (високог) модернизма, истраживање друштвених, политичких и културних импликација традиционалних, а посебно нових медија (које Куаранта ипак повезује са технофилијом и пионирским данима рачунарства), тј. уметност која се више не фокусира на специфичне карактеристике медија, већ сасвим супротно, уноси и заступа отворени, номадски приступ.³ Термин постмедиј/постмедијум постаје актуелан од друге половине деведесетих година прошлог столећа, када се концептуализује на неколико начина: прво, у формулацији постмас-медија и постмедијуске ере (Гатари (Felix Guattari)),⁴ затим

2 J. Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, 1996, 59; J. Denegri, "Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970", in: *Impossible Histories, Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, D. Đurić et M. Šuvaković (eds.) Cambridge, MA, London, 2003, 195; J. Denegri, *Teme srpske umetnosti: srpska umetnost 1950-2000. Sedamdesete, osamdesete, devedesete*, Beograd, 2019, 55.

Денегри, пишући о уметности Раше Тодосијевића у седамдесетим годинама 20. века, такође, користи појам *номад-уметник* за који констатује да има другачији смисао од оног који тај појам има у постмодерној уметности осамдесетих година и иако не улази у експликацију разлике, и у конкретном, Тодосијевићевом, случају, овај термин посредно објашњава искуствима Флукуса (Fluxus), сиромашне уметности (*arte povera*) и процесуалне уметности (*process art*). J. Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, 1996, 132; J. Denegri, *Teme srpske umetnosti: srpska umetnost 1950-2000. Sedamdesete, osamdesete, devedesete*, Beograd, 2019, 93.

И код Шуваковића наилазимо на употребу термина *номадски*, којим описује разнолике уметничке активности и праксу групе Bosch+Bosch које су обухватале „различита средства уметничког изражавања еклектична или ауторефлексивна, од визуелне поезије, боди арта, перформанса и ланд арта, до текстуалне и аналитичке концептуалне уметности“. M. Šuvaković, "Conceptual Art", in: *Impossible Histories, Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, D. Đurić et M. Šuvaković (eds.), Cambridge, MA, London, 2003, 228.

3 D. Quaranta, *Beyond New Media Art*, Brescia, 2013, 31.

4 F. Guattari, "Du postmoderne au postmédia" (1985), *Multitudes*, No. 34, 2008, 128-133. (http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=MULT_034_0128); F. Guattari, "Towards a Post-Media Era." (1990), repr. in: *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*, C. Apprigh, J. B. Slater, A. Iles, O. L. Schultz (eds.), Lüneburg, 2013, 26-27.

у формулацији *посћмедијско сћање* у савременој уметности (Краус (Rosalind Krauss), Бурио (Nicolas Bourriaud))⁵ и као концепт утемељен у споју уметности и дигиталне технологије Манович (Lev Manovich), Вајбл (Peter Weibel), Куаранта)⁶. У овом тексту термин *посћмедијски* изводи се из смисла у којем га одређују Краус. Њиме се реферише на ону врсту уметничке праксе која не обухвата само прихватање нових медија или интермедијске, трансмедијске или вишемедијске уметничке праксе, већ, пре свега, приступ, који Краус, додуше, предлаже за фотографију, којим се поново проналази или открива медиј, и то не са идејом да се истражује његов естетски и креативни потенцијал, већ да се испита као „теоријски објекат“ уметности.⁷ Овај приступ не негира идеју о номадизму нове уметничке праксе, па самим тим, и у радовима Дамњановића и Тодосијевића; та идеја има описни карактер и као таква ближе одређује смисао појаве на коју се односи. Међутим, како суштински произлази из модернистичког (гринберговског) приступа утемељеног на концепту „специфичности медија“ (*medium specificity*), ова идеја концепт „посебности“ медија уопште не доводи у питање, чак га и оснажује, јер реферише на неке нове медије, који своју особеност дугују карактеристичним и само њима својственим особинама и сугерише употпуњавање постојећег (традиционалног) регистра медија, иако радови на које се односи и те како преиспитују идеолошке аспекте модернистичке парадигме о посебности медија и, у том смислу, себе успостављају као теоријске објекте. Могло би се рећи да идеја о уметничком/медијском номадизму представља још једну апорију позног модернизма – као синтагма која има описни карактер, она је ваљана, док у концептуалном смислу производи парадокс. Зато се чини да термин који уводи Краус има потенцијал да превазиђе овај парадокс и да понуди адекватан оквир за прецизнију анализу и расправу о новој уметничкој пракси, па самим тим и Дамњановићевих и Тодосијевићевих радова попут оних који су тема овог текста.

Коначно, примере из Збирке Народног музеја о којима се овде расправља повезује и чин „субверзивног упада у систем глобалног функционисања“⁸, тачније циничка критика како институције уметности, тако и институција света уметности које је производе, критика коју изводе употребом речи/текста, истовремено ослањајући се и деконструишући моћ језика да произведе реалност, да је моделује и трансформише означавањем, да арбитрарном додели вредност истине.

5 R. Krauss, "A Voyage on the North Sea": *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, 1999; R. Krauss, "Two Moments from the Post-Medium Condition", *OCTOBER* 116, Spring 2006, 55–62; N. Bourriaud, *The Radicant*, New York, 2009.

6 L. Manovich, "Post-Media Aesthetics" (2001). <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>;
P. Weibel, "The Post-Media Condition" (2005), in: *Postmedia Condition*, E. Fiedler, C. Steinle et P. Weibel (eds.), Madrid, 2006, 90–100; D. Quaranta, *op. cit.*

7 R. Krauss, "Reinventing the medium", *Critical Inquiry* 25, 2: "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin, Winter 1999, 289–305.

8 Г. Станишић, „Све је субјективно и подложно сумњи. Акценти на феноменима пракси ангажованих стратегија у уметности шездесетих и седамдесетих. Радови на папиру југословенских уметника из Поклон-збирке Дамњановић“, у: прир. Т. Бошњак, *Поклон-збирка Драгослава Дамњановића*, Београд, 2011, 124.

РАДОМИР ДАМЊАНОВИЋ ДАМЊАН:
ДЕЗИНФОРМАЦИЈА (1972–1979), ИНТЕРВЕНЦИЈА (1974–1976) И
ДЕЛО ОД ПРОВЕРЕНЕ УМЕТНИЧКЕ ВРЕДНОСТИ (1976)

Као важан догађај који је преусмерио Дамњановићева интересовања са сликарства редуковане форме и специфичног минималистичког израза⁹ ка „појмовном/концептуалном стадијуму уметничког саопштавања“,¹⁰ тачније од естетског ка теоријском, Денегри издваја изложбу Дрангуларијум у јуну 1971. године, а потом и Дамњановићев вишемесечни боравак у Америци 1971. и 1972. године. Изложба Дрангуларијум је најавила позиционирање млађе групе уметника и појаву нове уметничке праксе у Београду, прибегавањем дишановској *ready made* стратегији и излагањем неуметничких предмета довела у питање традиционално схватање уметничког предмета и најзад афирмисала динамичнији однос између уметника и кустоса. Дамњановић је изложио текст („писмо“) откуцан на писаћој машини на А4 формату, у којем, између осталог, пише: „Оно што волим припада нематеријалном подручју човековог бића, као што су: вера у будућност, истрајност, човечност, стваралаштво, итд.“,¹¹ чиме је јасно дао предност етичким и нематеријалним аспектима и вредностима у односу на оне естетско-формалне и уметничке, у традиционалном смислу те речи, и у њима видео потенцијал за ново уметничко деловање. Затим, као Фулбрајтов стипендиста, одлази и борави у Лос Анђелесу и Њујорку, где на трагу онога што се из историографске перспективе чини као најављени заокрет, као и у прилици непосредног контакта са токовима и различитим уметничким артикулацијама критике и преиспитивања високомодернистичких постулата, конципира, започиње и по повратку у Београд реализује циклусе *Предлој за нови доживљај доје* и *У часи совјетске авангарде*, са којима на изложби одржаној у Галерији Студентског културног центра, почетком 1973. године, упознаје београдску публику. Поред ових, реализује и циклусе под називом *Дезинформација* и *Интервенција* из којих су радови, заједно са онима из каснијег циклуса *Дело од проверене уметничке вредности* (1976), који се данас, захваљујући поклону колекционара Драгослава Дамњановића, од 2005. године чувају у Збирци Народног музеја.¹²

Циклус *Дезинформација* обухвата слике, слике - објекте, цртеже и радове на папиру у којима проблематизује, витгенштајновски речено, неподударност фактичке и логичке истине, слике и чињенице, могућег и стварног, арбитражност „форме одсликавања“¹³ и само, наизглед, одступа од оних оперативних

9 „Дамњанов сликарски минимализам пре је, дакле, интуитиван и пиктуралан него церебралан и структуралан, а основни разлог томе ваља тражити у чињеници да је ова редукација средстава заправо проистекла из логике његове сопствене еволуције типологије сликарства... уместо да је одједном усвојена из постојећег репертоара тада актуелне постсликарске апстракције.“ J. Denegri, „Ničeg suvišnog u umetnikovom delu“, u: prir. J. Denegri, M. Šuvaković, *Radimir Damjanović Damjan*, Beograd, 2010, 13.

10 J. Denegri, *Radimir Damjanović Damjan: izložba 1958–1986*, Beograd, 1986, 13.

11 Писмо цитирано у: J. Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, 1996, 57; а факсимил писма доступан у: J. Denegri, M. Šuvaković (ur.), *Radimir Damjanović Damjan*, Beograd, 2010, 19.

12 Видети: Т. Бошњак (ур.), *Поклон-збирка Драгослава Дамњановића*, Београд, 2011.

13 „2.063 Sjelokupna stvarnost je svjet.
2.1 Mi pravimo sebi slike činjenica.

поступака карактеристичних за концептуалну уметност, а у функцији логичке или феноменолошке анализе настајања, природе и смисла уметничког дела/уметности. Овај циклус се у концептуалном смислу надовезује на циклус *Предлој за нови доживљај боје*, будући да са овим циклусом дели основну идеју о замени чулног доживљаја вербалним, тачније о преименовању реалности оптичког искуства у нову, дискурзивно произведену реалност, фактичке и чулне истине у језичку, или о преображају информације у дезинформацију. Оба циклуса представљају примере номадског приступа, тј. реализације пост-медијског карактера. Циклус *Дезинформација* даље разрађује идеју о језику као средству за мисаоно-језичко „одсликавање“ чињеница, средству за представљање и производњу реалности, које „преводи“, обликује, даје и, за ову прилику важније, одузима и мења смисао чулним доживљајима, чиме демонстрира моћ над светом и над нашем чулном искуству тог света. Непоклапање текстуалног и визуелног се у овом циклусу, било да се ради о сликама, сликама – објектима, фотографијама, било о радовима на папиру (сериграфије, цртежи), указују на вишезначност привида, чиме неупитно доводе у питање таутолошку једнозначност. Такође, треба имати на уму да се Дамњановићева уметничка транзиција од медија ка постмедију и од оптичког ка менталном/концептуалном одвија у време снажног развоја електронских медија и могућности тренутне и непрекидне дисеминације информација, те циклус *Дезинформације* реферише и на дезинформисање као поступак који је у распону од дневно политичких, до маркетиншких стратегија, постао ефикасно средство менталног кондиционирања и контроле становништва.

На примерима из циклуса *Дезинформације* који се налазе у Збирци Народног музеја и који обухватају слике, објекте, сериграфије и цртеже, операција дезинформисања се у основи односи на: 1. наношење пространих правоугаоних плоха једном или више боја у попут модула у одређеном геометријском распореду на (не)препарираним платну (слике *Плаво*, 1973; *Група дезинформација*, *Сиво*, *Дезинформација*, *виолеј* и *Дезинформација*, *јлава* и *црвена*, све из 1975) или папиру (сериграфије *Red. Cinque rossi* (*Дезинформација*) и *Misinformation group No. 38* из 1972; цртежи *Дезинформација*, *Quattro gialli*, *Дезинформација*, *Tre verdi* и *Дезинформација*, *Die bli* из 1976), испод или поред којих Дамњановић исписује називе других боја, који не одговарају видљивим хроматским својствима боје којом је површина изведена; 2. штампање назива боје на белој, неутралној позадини бојом која, по хроматским својствима, не одговара оној назначеној у називу (сериграфије *Red* (*Дезинформација*), *Yellow* (*Дезинформација*) и *Black* (*Дезинформација*), све из 1972. године) или другом бојом боју подлоге (сериграфија *White* (*Дезинформација*), 1972); 3. на исписивање назива боје на полеђини празног сликарског рама уз име уметника, димензије блинд рама и тачног датума, у потпуном одсуству материјалног тела

2.141 Slika je činjenica.

2.15 To što se elementi slike međusobno odnose na određeni način predstvalja da se tako međusobno odnose stvari. Ova veza elemenata slike zove se njena struktura, a mogućnost strukture – njena forma odslikavanja.

2.151 Forma odslikavanja je mogućnost da se stvari međusobno odnose jednako kao elementi slike.“ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Sarajevo, 1987, 35.

слике (објекат слика *Дезинформација, зелени (verde) Дамњан* из 1975) или на шперплочи (*Дезинформација: њри црвене (tre rossi), зелено (green) 247 љуџа љлаво* из 1976. године). Ови примери, осим што указују на онтолошку арбитрарност поступка именовања, у контексту хладноратовских геоуметничких подела и хијерархија, глобалних и локалних друштвених превирања око 1968. године и у годинама после, указују и на чињеницу да циклус *Дезинформације* проблематизује статус уметности и уметника, а поготово оних локалних у околностима сусретања и размене са токовима на међународној сцени. Треба приметити да Дамњановић у овом циклусу подједнако користи и арбитрарно алтернира матерњи, српско-хрватски, енглески, и то не само као језик који у интернационалном свету уметности има статус *lingua franca* већ језик на којем је као Фулбрајтов стипендиста провео годину дана, те италијански, језик земље у којој ће од 1974. године живети и активно стварати.

У сликама из овог циклуса, са једне стране, постоји евидентност процеса сликања: платно је основа, подлога на коју наноси директно пигмент боје и том приликом искључује „сваки естетски и пикторални ефекат“, што Дамњановићу омогућава да „изложи идеју процеса стварања на што евидентнији начин“.¹⁴ Овај приступ схваћен као доследно евидентирање темељних конститутивних чинилаца сликарства карактеристичан је за примере примарног, елементарног или аналитичког сликарства. Међутим, ако су таутолошки однос и доследност евидентнији у Дамњановићевим примарним сликама које је радио средином седамдесетих година 20. века, на сликама из циклуса *Дезинформације* таутолошко поистовећивање и дословност која је упоредна или чак произлази из редуктивне, минималистичке *what you see is what you see* логике, поништени су управо провокативним раскорак између визуелног знака и вербалног еквивалента тог знака, који производи збуњујући вишак значења, логички парадокс.

Циклус *Интервенција* обухвата радове на папиру који су изведени у постдишановској традицији *readymade* и који проблематизују место и смисао уметности у високобирокупативним и технократским друштвима са обе стране хладноратовских подела позног модернизма. Дамњановић је интервенисао на листовима штампаних формулара: први лист је излагао онако какав он јесте, док је на другом листу тушем и помоћу лењира прецизно извлачио линије, уносио поремећај у функционализоване и стандардизоване изглед формулара трансформишући га у бесфункционални формулар и у објекат уметничке интервенције који проблематизује статус уметника и статус рада уметника. Поред ових *basic* интервенција које је Дамњановић почео да ради 1972. године, оне из спомен-збирке Драгослава Дамњановића су „хибридне“ варијације настале у периоду 1974–1976. године, а које укључују употребу уметничког печата и потписа уметника на (не)модификованим листовима формулара у циљу верификације уметничког дела и обухватају: *Интервенција, Беслајно уметничко дело* из 1974. године, *The Interventions, серија X.бр.5* из 1974–1976, па чак и *Дело од њроверене уметничке вредности (осам делова)* из 1976. годи-

14 J. Denegri, *Radimir Damjanović Damjan: izložba 1958–1986*, Beograd, 1986, 15.

не. Тема, тј. проблем који је од седамдесетих година прошлог века почео да заокупља Радомира Дамњановића јесте, свакако, актуелизација дишановске запитаности о уметнику као хипотези уметничког дела и о релативистичкој природи институционалних и административних аспеката вредности једног уметничког дела.

Дамњановићеви радови, конвенционалним (историјско)уметничким језиком именовани као сликарство, сериграфије, цртежи, прекорачују на сваки могући начин границе медија, преиспитују његове специфичности из перспективе с оне стране медија. Медиј је, како каже Краус, до седамдесетих извесно постао компромитован, идеолошки, догматски, дискурзивно оптерећен, постао исцрпљен до тачке када је било неопходно учинити нешто „контраинтуитивно“; било да је то деконструкција медија слике, увођење печата, коришћење свог потписа, као у разматраним примерима, било могућност нових технологија (за чим Дамњан, такође, посеже седамдесетих година 20. века) као „техничке подршке/подлоге“ (*technical support*).¹⁵ Стога, својим преиспитивањем конвенција, проблематизовањем есенцијалних уметничких питања која излазе из поља естетских питања и њихових релација према материјалним чињеницама медија и заступане идеје о његовој самореферентности, коначно питања дијалектике односа аутономне и хетерономне природе уметничког дела, они представљају примере постмедијске уметничке праксе.

**ДРАГОЉУБ РАША ТОДОСИЈЕВИЋ:
КО ПРОФИТИРА ОД УМЕТНОСТИ (1975) И МАПА
ИЗ УМЕТНИЧКЕ ЗАОСТАВШТИНЕ (1976)**

Позних шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог столећа, уметници у окриљу концептуалне уметности били су посвећени критичкој анализи институција у свету уметности, разоткривању институције уметности као изузетно проблематичног поља у којем се пресецају и директно мешају политички, економски и идеолошки интереси, одређујући оквире и токове у култури једног друштва. Те ране критике институција биле су посвећене уочавању и указивању на повезаност митова које су институције неговале и мреже друштвеноекономских односа које су те митове структурирале. Термин *институционална кријтика* је, према Алберовом мишљењу (Alexander Alberro), као термин којим се описивала политизована уметничка пракса позних шездесетих и раних седамдесетих година 20. века, први пут публикован 1975. године у есеју под називом “On Practice” Мела Рамсдена (Mel Ramsden).¹⁶ Рамсден критикује инструментализацију уметности и упозорава да су актери света уметности у потпуности интернализовани капиталистичком структуром уметничког тржишта, чиме је раскид између естетске праксе и свакодневне политике нераскидив, а отпор практично немогућ. Ипак, Рамсден види

15 R. Krauss, *A Voyage on the North Sea*, 57.

16 A. Alberro, “Institutions, critique, and institutional critique”, in: A. Alberro et B. Stimson (eds.), *Institutional Critique, An Anthology of Artist’ Writings*, Cambridge MA, 2009, 8.

могућност радикалних промена које би могле да изађу из низа међусобно усклађених иницијатива које би радиле на развоју „заједница“, које би ископирале концепте и појаве на којима почива уметничко тржиште попут, примера ради, јаког субјекта, и на тај начин створили уметност која би била кадра да измиче границама институционалних детерминанти.¹⁷

Раша Тодосијевић од свог својеврсног коауторског доприноса изложби *Дрануларујум* и, наравно, излагања,¹⁸ својим перформансима (*Одлука као уметности*, 1973; *Пијење воде*, 1974; *Уметности и меморија*, 1975; *Сећање на уметности Раше Тодосијевића*, 1976; *Књија жалости*, 1976. године и *Was ist Kunst?* 1977), у својим примарним/елементарним сликама и мапи литографија *Из уметникове заоставиштине* из 1976, као и *work-in-progress* интервенцији/инсталацији под називом *Nulla dies sine linea*, седамдесетих година 20. века проблематизовао питање система уметности утемељеног у мрежи упостављених односа доминације или субординације, комплементарности или антагонизма, тог „поља“ у Бурдијеовом (Pierre Bourdieu) смислу те речи, у којем су све позиције производи ових односа. Међу овим радовима, *Единдуришка изјава*, *Ко њрофитира од уметности а ко њоштено зарађује* из 1975. године, тј. *Ко њрофитира од уметности* представља подробну анализу актера, механизма и односа моћи и финансијских интереса у свету уметности, и то анализу која расправља о томе да се савремена уметност ствара и реализује у различитим контекстима који, поред својих специфичности и разлика условљених у том тренутку и другачијим моделима друштвеноекономских и политичких уређења (социјалистички, једнопартијски и капиталистички, парламентарно демократски), ипак, у основи, имају нешто заједничко, а то је да је уметност и друштвена чињеница о чијем друштвеном статусу одлучују многи аспекти, укључујући и оне економске, да је „заробљена“ у мрежу реалних и симболичких продукционих околности, да уметничко дело проблематизује дихотомију „етике рада“ и „естетике не-рада“,¹⁹ као и да је фигура уметника као аутора фантазам, производ тог контекста у којем одлуке о уметности, уметничком делу и уметнику доносе други. Тодосијевићев текст је, за разлику од Рамсденовог, уметничко-теоријски рад, дели са Рамсденовим критичку проциљивост, иде шире од Рамсденовог јер обухвата ситуације света уметности о којем пише Рамсен и света уметности коме Тодосијевић припада, указујући на основни принцип да је смисао уметности да извире управо из антагонизма, како оног који производе морална, политичка и друштвена начела, тако и оног који настаје у провокацији коју ствара употребљени језик уметности када „обрађује“ консензус или његов изостанак у друштву. *Единдуришка изја-*

17 M. Ramsden, "On Practice", in: A. Alberro et B. Stimson (eds.), *Institutional Critique*, 170-199.

18 „Ја сам предложио да се изложба зове *Дрануларујум*, дакле, дрангулије, с додатком тог лажног латинизма. Јер кад би се у политичком жаргону нешто требало рећи, увек би се нашао неки латинизам да стока не разабере и да то звучи озбиљно. Мени су ти комунистички латинизми деловали као нешто нешто што је имало функцију прикривања“, А. Џук, „Bog voli Srbe s pasuljem i pivom (intervju sa Rašom Todosijevićem)“, *Danas*, 20. 6. 2020. <https://www.danas.rs/kultura/bog-voli-srbe-s-pasuljem-i-pivom/>

19 На ову Маркову (Karl Marx) дихотомију указује и Дејан Сретеновић. Видети: D. Sretenović, *Hvala Raši Todosijeviću*, Beograd, 2002, 12.

ва представља исцрпан критички исказ о системским конвенцијама и идеолошким апаратима активним и у глобалном, и у локалном свету уметности, па и у простору између ових светова. Имајући у виду све речено, можемо се у потпуности сложити с изјавом да је Тодосијевић окренут радикалној политизацији уметности.²⁰

Примерак одштампане двојезичне, на српско-хрватском и енглеском, изјаве о субјектима и објектима профитирања из Спомен-збирке Дамњановић разликује се од других по чињеници да је њега печатом којим се на три места на српском (овалним печатом) и италијанском језику (правоугаоним печатом) потврђује да је реч о делу проверене уметничке вредности, као и да је тај двојезични сертификат „потписао“ други уметник, Радомир Дамњановић Дамњан. Другим речима, овај примерак изјаве носи потписе два аутора: са једне стране, оног за кога, на основу других потписаних отисака знамо да је њен аутор и, са друге, колеге с којим је Тодосијевић заједно излагао, и између делио интересовање ка критичком истраживању медија сликарства у домену примарног сликарства, а који је у свом „медију“, печатом, интервенисао, истовремено, потврђујући да је реч о уметничком делу (од проверене вредности) и присвајајући га, будући да печат садржи његово име (уместо потписа). Будући да није реч о коауторству, јер се осведочено зна да је Тодосијевић писац текста изјаве, овај ексцесни примерак, као концептуална „игра“ двојице колега, ово претварање текста *Изјаве* у ментални, концептуални *readymade* проблематизује две велике теме и вредности модернизма. Прва је тема аутора схваћеног на два начина: као „јаког субјекта“ суштински произведеног и одређеног идеолошким апаратима система уметности (критика, музеј, галерија, тржиште, колекционар) или као ефекта претеране идентификације и као његовог критичког, политичког и делатног „алтер-ега“. Друга је тема оригинала овде заступљена његовим поништавањем копијама/мултиплима, па као да то није довољно, додатно и апропријацијом. Дамњановићева интервенција је реторске природе, и као таква, наглашава кључне аспекте *Единбуришке изјаве*, као и чињеницу да концептуална уметност која произлази из постдишановског номинализма *readymade-a* трансформише естетику која „постаје, са једне стране, ствар лингвистичких конвенција, а са друге, функција правних уговора и институционалног дискурса (који је пре дискурс моћи него дискурс укуса).“²¹

Текст је главно Тодосијевићево изражајно средство мапе *Из уметничкове заоставишине* 1976. године у издању Срећне галерије Студентског културног центра. На пет листова је на белој позадини одштампао редом следеће исказе: *Акић др. 5 1972 (из уметничкове заоставишине) Раша 1975, Са леве стране на десну страну/са десне стране на леву страну, Nulla dies sine linea 15. 3. 1976,*

20 *Исић*, 7–8; Денегри је у радикализму Тодосијевићевих перформанса препознао политичку димензију „са значењем и ефектом ако не уласка у сферу политике као такве, онда свакако са поетиком карневализације и политиком десакрализације постојећег 'система уметности' као интегралног фактора сваког конкретног друштвено-политичког поретка“. Видети: J. Denegri, „Umetnost odluke Raše Todosijevića“, u: *Raša Todosijević*, прир. S. Kojić-Mladenov i R. Todosijević, Novi Sad, 2011, 16.

21 B. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *OCTOBER*, Vol. 55, Winter, 1990, 118.

Diletaten in der Kunst oder/или гилејанџи у умејносџи Раџа 1975 и Умејников рукојис. Ова мапа у себи сумира, грубо речено, два главна тока Тодосијевићевих уметничких кретања седамдесетих година прошлог века. Са једне стране, то је елементарно или примарно сликарство, које је у мапи замењено вербалним артикулацијама: доследно на листу *Акџ др. 5 1972 (из умејникове заосџавџине) Раџа 1975.* и речима и „потезом“ испод првог и другог исказа на листу *Са леве сџране на десну сџрану/са десне сџране на леву сџрану.* Са друге, на листовима *Nulla dies sine linea 15.3.1976, Diletaten in der Kunst oder/или гилејанџи у умејносџи Раџа 1975.* и *Умејников рукојис,* референцом на перманенто и дисциплиновано цртачко усавршавање као главне премисе класичног наслеђа,²² а која постаје општепопуларна идентификација и очекивање од уметности, аргументи којима је конзервативна критика одбацивала феномене модерне уметности као неуметничке, као и на фетишизацију посебности и изузетности романтичарске или боемске или усамљене фигуре уметника–генија, Тодосијевић се обрађа смислу, сврси, месту, значењу, друштвеном, етичком и еманципаторском потенцијалу савременог уметника и постмедијске реалности, која, као таква, ствара услове да његов рад постане уметнички, културни, друштвени изазов за позномодерно друштво.

ОД „ЕСТЕТИКЕ АДМИНИСТРАЦИЈЕ“ ДО „ИНСТИТУЦИОНАЛНЕ КРИТИКЕ“

Бењамин Бухло је у својој релевантној и контроверзној упоредној анализи услова настајања и (привременог) нестајања концептуалне уметности (1965–1975) и преображају концептуалне уметности у институционалну критику издвојио два кључна аспекта концептуалне уметности, чије трајање датира од 1965. до 1975. године, када покрет, како каже Бухло, привремено нестаје: један представља формалну празнину покрета коју препознаје у његовим таутолошким структурама, а други представља критичке интервенције у етаблираним, али превазиђеним културним апаратусима. Први почива на дискурзивној ауторефлексивности у виду критике високомодернистичке, Гринбергове (Clement Greenberg) и Фридове (Michael Fried) визуелне и формалне ауторефлексивности. Други је окренут контекстуалној анализи услова настајања и заступања уметничког дела. У првом случају, уметничко дело постаје нека врста „папирологије“, производња докумената који гарантују уметнички статус једном предмету или процедури или раду, а свој естетски идентитет темеље на логичком позитивизму. У другом, интервенције концептуалних уметника темеље се на естетици управљања (администрације) као исходишту таутолошког модела. Бухло у својој контроверзној аргументацији уочава везу између ове врсте рада и „новоуспостављене послератне средње класе, оне која

²² Традиционално се реченица *Nulla dies sine linea*, према Плинију Старијем, приписује Апелесу, међутим, најближе овој формулацији јавља се код Полидора Вергилија у 15. веку, а пет векова касније Паул Кле (Paul Klee) ће, такође, употребити овај израз.

је у потпуности дошла на своје шездесетих година“,²³ што је процес паралелан стварању класе технократа и бирократа у социјалистичкој Југославији, те онда, на пример, Дамњановићеве интервенције на штампаним формуларима или Тодосијевићева уметникова заоставштина, доследно овој аргументацији, постају примери који су подвргнули последње остатке уметничке тежње према трансценденцији (традиционалним атељерским вештинама и привилегованим начинима искуства) строгом и немилосрдном поретку колоквијалног говора администрације.

Дамњановићева и Тодосијевићева постмедијска уметничка пракса из шездесетих година 20. века, а чији се примери чувају у Збирци Народног музеја, темељи се на дискурзивној ауторефлексивности путем које критички преиспитује и дистанцира се у односу на визуелну и формалну ауторефлексивност, а себе реализује као еквивалент системима језичких знакова, али и као критику статуса уметника, што нам, коначно, и отвара могућност да о њој закључујемо из перспективе Бухлоове „естетике администрације“ и „критике институције“.

23 В. Buchloh, *loc. cit.*, 128.

ЛИТЕРАТУРА

Alberro, Alexander 2009

Alberro Alexander, "Institutions, critique, and institutional critique", in: *Institutional Critique, An Anthology of Artist' Writings*, A. Alberro et B. Stimson (eds.), The MIT Press, Cambridge MA, 2–19.

Бошњак 2011

Бошњак Татјана (ур.), *Поклон-збирка Драјослава Дамњановића*, Народни музеј, Београд.

Buchloh 1990

Buchloh Benjamin, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *OCTOBER*, Vol. 55, Winter, 105–143.

Bourriaud 2009

Bourriaud Nicolas, *The Radicant*, Sternberg Press, New York.

Ћук 2020

Ћук Aleksandra, „Bog voli Srbe s pasuljem i pivom (intervju sa Rašom Todosijevićem)“, *Danas* 20. 6.

<https://www.danas.rs/kultura/bog-voli-srbe-s-pasuljem-i-pivom/>
[приступљено: 25. 6. 2020]

Denegri 1986

Denegri Ješa, *Radomir Damnjanović Damnjan: izložba 1958-1986*, MSU, Beograd.

Denegri 1996

Denegri Ješa, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad.

Denegri 2003

Denegri Ješa, "Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970", in: *Impossible Histories, Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, D. Đurić et M. Šuvaković (eds.), The MIT Press, Cambridge, MA, London, 170–208.

Denegri 2011

Denegri Ješa, „Umetnost odluke Raše Todosijevića“, u: *Raša Todosijević*, prir. S. Kojić-Mladenov i R. Todosijević, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 9–49.

Denegri 2019

Denegri Ješa, *Teme srpske umetnosti: srpska umetnost 1950-2000. Sedamdesete, osamdesete, devedesete*, Fondacija „Kolekcija Trajković“, Beograd.

Denegria i Šuvaković 2010

Denegri, Ješa i Šuvaković, Miško (ur.), *Radomir Damnjanović Damnjan, „Vujičić“ kolekcija*, Beograd.

Guattari 2008

Guattari Felix, “Du postmoderne au postmédia” (1985), *Multitudes* No. 34, 128–133.

http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=MULT_034_0128
[pristupljeno: 10. 6. 2020]

Guattari 2008

Guattari Felix, “Towards a Post-Media Era” (1990), repr. in: *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*, Clemens Apprich et al. (eds.), PML Books / Mute, Lüneburg, , 26–27.

Krauss 1999

Krauss Rosalind, “Reinventing the medium”, *Critical Inquiry* 25, 2: “Angelus Novus”: Perspectives on Walter Benjamin”, Winter, 289–305.

Krauss1999

Krauss Rosalind, “A Voyage on the North Sea”: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames&Hudson, London.

Krauss 2006

Krauss Rosalind, “Two Moments from the Post-Medium Condition”, *OCTOBER* 116, Spring, 55–62.

Manovich 2001

Manovich Lev, *Post-Media Aesthetics*. <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics> [pristupljeno: 10. 6. 2020]

Quaranta 2013

Quaranta Domenico, *Beyond New Media Art*, LINK Editions, Brescia.

Ramsden 2009

Ramsden Mel, “On Practice”, in: *Institutional Critique, An Anthology of Artist’ Writings*, A. Alberro et B. Stimson (eds.), The MIT Press, Cambridge MA, , 170–199.

Sretenović 2002

Sretenović Dejan, *Hvala Raši Todosijeviću*, MSU, Beograd.

Станишић 2011

Станишић Гордана, „Све је субјективно и подложно сумњи. Акценти на феноменима пракси ангажованих стратегија у уметности шездесетих и седамдесетих. Радови на папиру југословенских уметника из По-

клон-збирке Дамњановић“, у: *Поклон-збирка Драјослава Дамњановића*, прир. Т. Бошњак, Народни музеј, Београд, , 115–134.

Stipančić 1995

Stipančić Branka (ur.), *Riječi i slike*, Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb.

Šuvaković 2003

Šuvaković Miško, “Conceptual Art”, in: *Impossible Histories, Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, D. Đurić et M. Šuvaković (eds.), The MIT Press, Cambridge, MA, London, , 210–245.

Weibel, Peter 2006

“The Post-Media Condition” (2005), in: *Postmedia Condition*, E. Fiedler, C. Steinle et P. Weibel (eds.), Centro Cultural Conde Duque, Madrid, , 90–100.

Wittgenstein, Ludvig 1987

Tractatus logico-philosophicus, Izd. kuća „Veselin Masleša“ – Svjetlost, Sarajevo.

JASMINA Đ. ČUBRILO

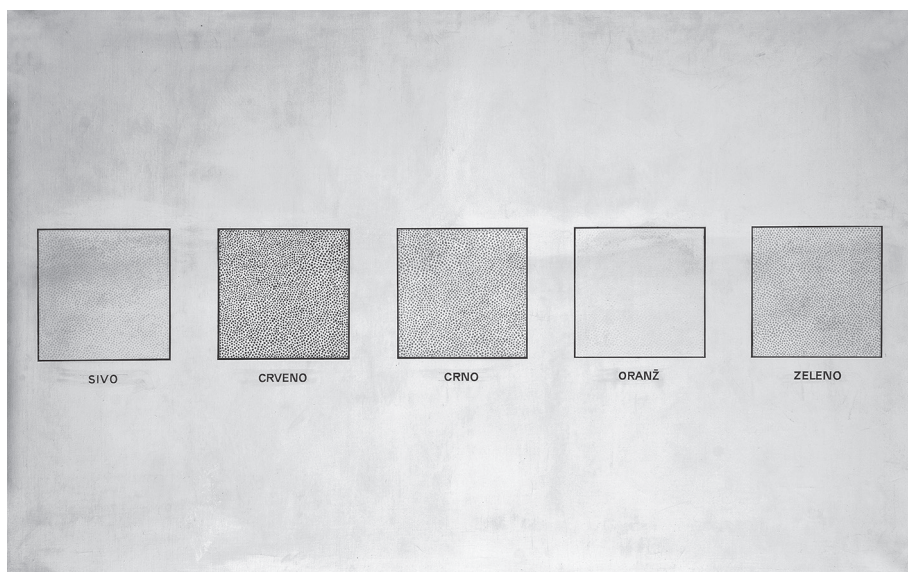
University of Belgrade, Faculty of Philosophy –
Department of History of Art, Belgrade

ON SOME FUNDAMENTAL POSTULATES OF YUGOSLAV
CONCEPTUAL ART, BASED ON SELECT EXAMPLES
FROM THE NATIONAL MUSEUM COLLECTION

SUMMARY

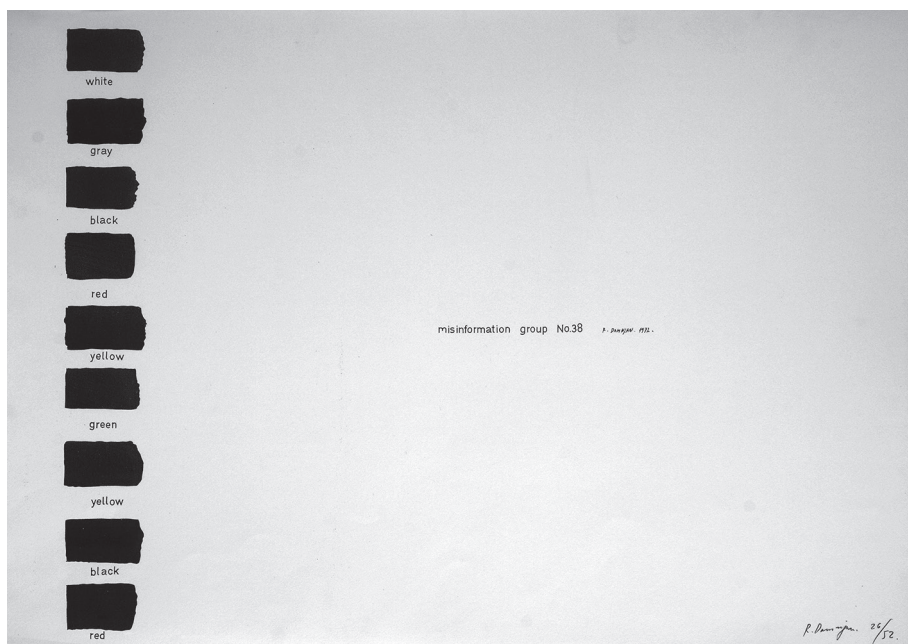
Dealing with examples to be found in the National Museum Collection, such as works from the cycle *Misinformation* (1972-1979), *Intervention* (1974-1976) and *A Work of Proven Artistic Value* (1976) by Radomir Damnjanović Damnjan, as well as *Who Profits from Art* (1975) and a map of lithographs entitled *From the Artistic Heritage* (1976) by Raša Todosijević, this paper focuses on interpreting the meaning of post-media mechanisms and the purpose of the metalinguistic strategies of redefining the notion of the artist/work of art/world of art within the context of Yugoslav conceptual art, and also in the context of the international networks and relations established with European and American examples of conceptual art, and other contemporaneous post-avant-garde art phenomena. The analysis of the examples referred to above is based on the understanding of conceptual art as an artistic practice turning towards discursive self-reflexivity, through which it critically examines and distances itself from visual and formal self-reflexivity, realises itself as an equivalent to the systems of linguistic signs, and also as a critique of the status of the artist, which, as such, becomes close to what Benjamin Buchloh calls “the aesthetics of administration” and “the critique of institutions”. Damnjanović’s and Todosijević’s approach to the issues relating to the manner of the functioning of the art system was not aimed at a consequential cognitive-theoretical review of the relationship between art and science, nor was it analytically oriented towards issues pertaining to the structurally presentable conditions of creating a work of art, but manifested a tendency towards the rhetorical potential of a text, that is, they “enjoyed” the uncertainty of meaning and the subversive potential of the multi-semantic nature of a word/text, the power of language to produce meaning/truth, values, hierarchies, privileged positions and to normalise them. On the other hand, Damnjanović and Todosijević shared the conviction, widespread among conceptual (and post-conceptual) artists in the world and in Yugoslavia, that there was no privileged method or medium of artistic expression, creation or presentation of art. Objects, collages, drawings, graphic works, texts, pictures, magazines, artists’ books, actions/exhibitions and installations served as platforms of sorts or as strategies for critically reviewing the ways in which historical, cultural and ideological intersections, as well as ideas and beliefs about art and in connection with art, influenced the coming into being and the reception of a work of art, the formation of the world/system of art, both the Yugoslav and the international one, this within the framework and the context of the Cold War artistic geography whose established borders were also the subject/object of re-examination and transgression.

Key words: conceptual art, Radomir Damnjanović Damnjan, Raša Todosijević, post-media condition, self-reflexivity, tautology, text, institutional critique.



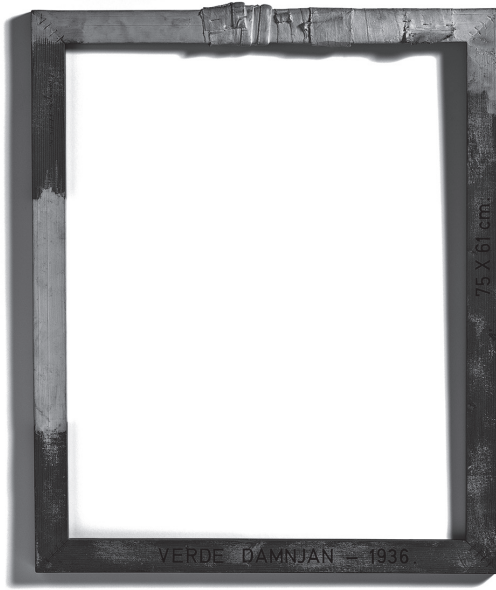
Сл. 1 Радомир Дамњановић Дамњан, *Група дезинформација*, 1972, уље на платну, 90,4 × 140,3 (инв. 32-2804)

Fig. 1 Radomir Damjanović Damnjan, *Misinformation Group*, 1972, oil on canvas, 90.4 × 140.3 cm (inventory no. 32-2804).



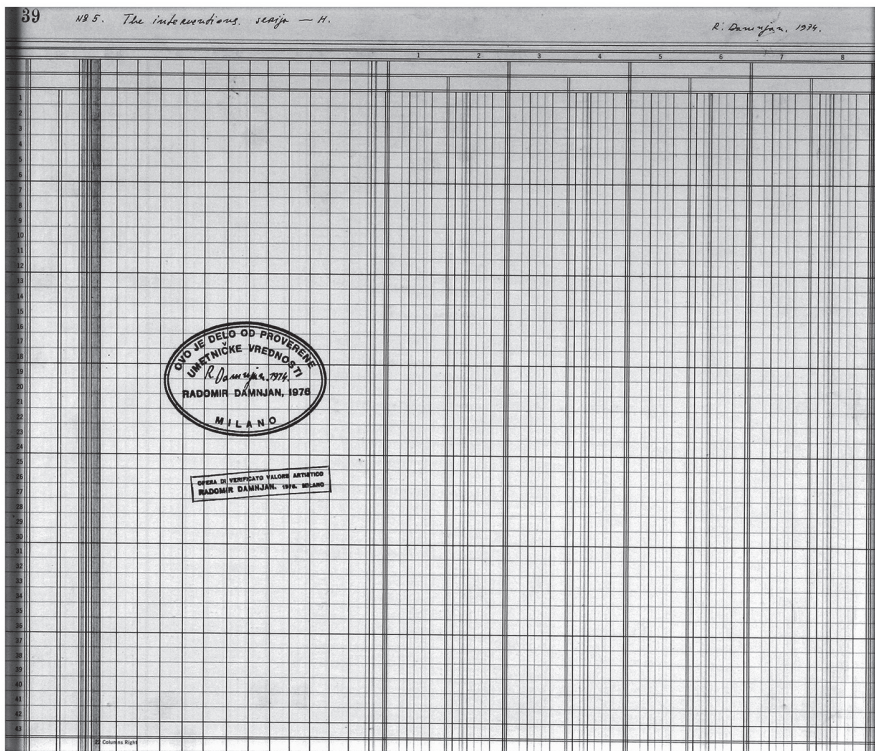
Сл. 2 Радомир Дамњановић Дамњан, *Misinformation group No. 38*, 1972, сериграфија, 75,5 × 52,4 cm (инв. 35-5528)

Fig. 2 Radomir Damjanović Damnjan, *Misinformation Group No. 38*, 1972, serigraphy, 75.5 × 52.4 cm (inventory no. 35-5528).



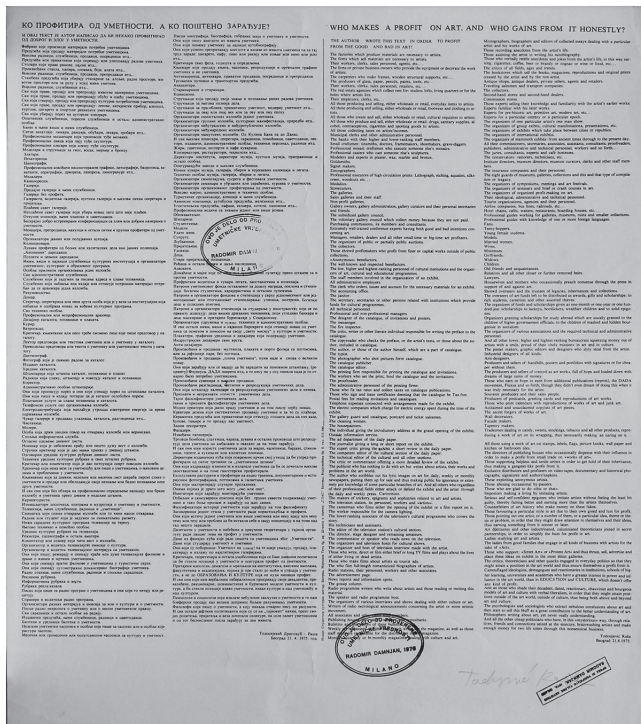
Сл. 3 Радомир Дамњановић Дамњан, *Дезинформација, зелени Дамњан*, 1975, дрво, платно и боја, 75 × 62 цм (инв. 32-2796)

Fig. 3 Radomir Damnjanović Damnjan, *Misinformation, Green Damnjan*, 1975, wood, canvas and colour, 75 × 62 cm (inventory no. 32-2796).



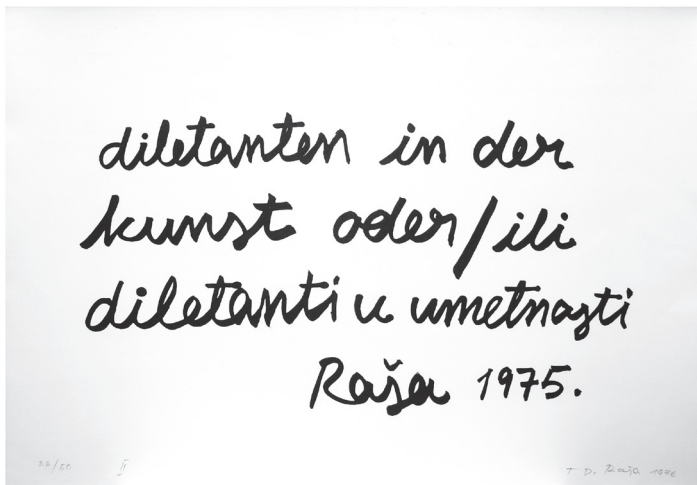
Сл. 4 Радомир Дамњановић Дамњан, *Interventions, серија X. бр.5*, 1974-1976, комб. цртачка техника на формулару, 38 × 32 цм (инв. 35-5493)

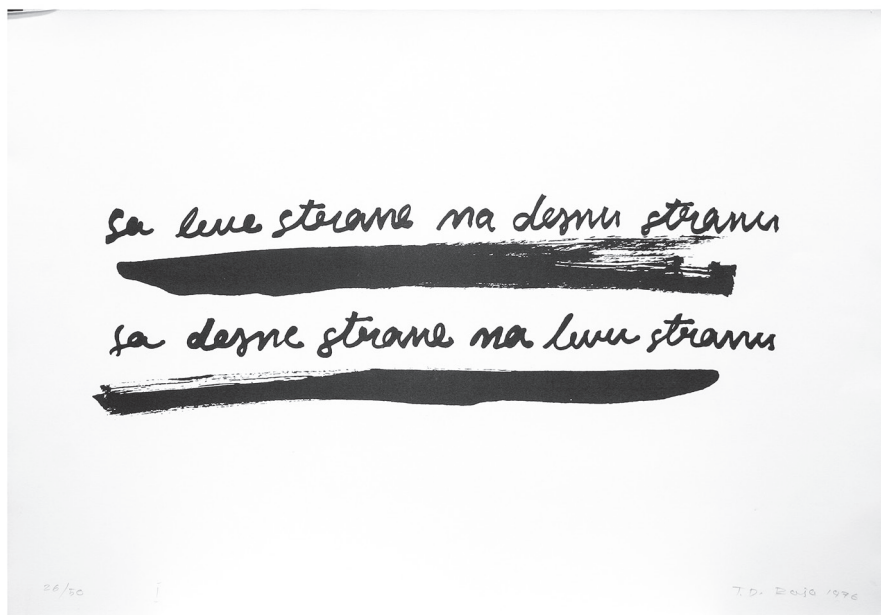
Fig. 4 Radomir Damnjanović Damnjan, *Interventions, Series X, No. 5*, 1974-1976, combined drawing technique on form sheet, 38 × 32 cm (inventory no. 35-5493).



Sl. 5 Драгољуб Раша Тодосијевић, *Ко профитира од уметности*, 1975, комб. техника на папиру, 49,7 × 56,2 цм (инв. 35-5553)

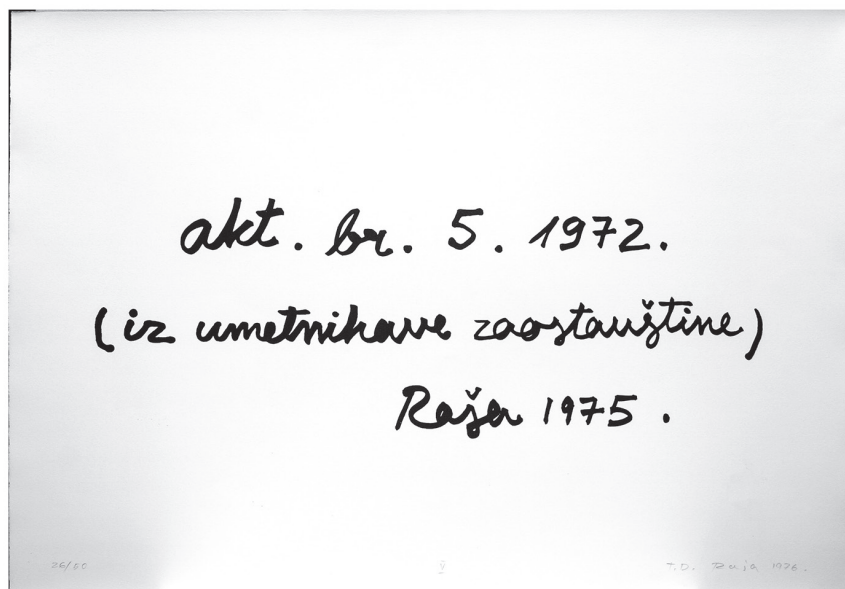
Fig. 5 Dragoljub Raša Todosijević, *Who Profits from Art*, 1975, combined technique on paper, 49.7 × 56.2 cm (inventory no. 35-5553).





Сл. 7 Драгољуб Раша Тодосијевић, *Из уметничке заоставшћине*
(*С леве стране на десну*), 1976, литографије, 75,5 × 52,5 цм (инв. 35-5554)

Fig. 7 Dragoljub Raša Todosijević, *From the Artistic Heritage (From Left to Right)*, 1976,
lithographs, 75.5 × 52.5 cm (inventory no. 35-5554).



Сл. 8 Драгољуб Раша Тодосијевић, *Из уметничке заоставшћине* (Акци бр. 5. 1972), 1976,
литографије, 75,5 × 52,5 цм (инв. 35-5554)

Fig. 8 Dragoljub Raša Todosijević, *From the Artistic Heritage (Nude Painting No. 5. 1972)*,
1976, lithographs, 75.5 × 52.5 cm (inventory no. 35-5554).