

Милејша Продановић

АПСОЛУТНИ ПРЕДМЕТ

Милорад Вујашанин био је део генерације која је, студирајући уметност крајем седамдесетих и почетком осамдесетих, почела да излаже у београдској галерији Студентског културног центра на самом почетку претпоследње деценије двадесетог века. Тај простор имао је тада за собом дугу традицију излагања и промоције нове уметности. Био је то важан пункт на европској мапи уметности. Генерација којој је Вујашанин припадао сусрела се са трећим таласом уметника који су радили у тој галерији. Тип рада био је махом веома херметичан, формалан, сведен на језичке анализе, окренут себи и потпуно равнодушан према околини. Млади уметници који су наилазили нису могли да пронађу себе у тим оквирима и њихова рана излагања имала су наглашену димензију супротстављања како тој пракси тако и традиционалној уметности која је владала у већини галерија тадашњег Београда.

Ритам и динамика развоја Вујашанинове уметности укрстили су се, међутим, у само неколико тачака са доминантним хоризонтом генерације која је наступала и која ће свој први исказ пронаћи у извесној синтези пиктуралности и концептуалног пројекта, у нечему што се само неколико година раније сматрало апоријом и што је донело оно што се обично подразумева под уметношћу осамдесетих. Али он је, упознајући се са језиком авангарди и неоавангарди, пре свега пратио свој сопствени ритам, своју личну синусоиду, не обзирајући се много ни на

школски академизам ни на законitosti продукције у тренду. Отуд је Вујашанинов рад био помало издвојен и у кругу те генерације. Од цртачких студија на првим годинама Факултета ликовних уметности у Београду (најпре класи професора Бранислава Протића), преко кратке фазе апстрактног експресионизма, Вујашанин је већ на трећој години (тада у класи професора Стојана Ђелића) стигао до серије црних монохрома. Ако би се могло парафразирати оно што биолози користе као максимум, да је филогенеза рекапитулација онтогенезе, то јест да ембрион у невероватном убрзању пролази кроз све стадијуме еволуције врста, рекли бисмо да је оно што је на плану креативног Вујашанин радио током студија била убрзана рекапитулација тока историјског развоја уметности, нарочито модерне и авангардне уметности, и да је крајња тачка била у суштини парафраза Маљевичевог црног квадрата као тачке из које се нема даље куд... Осим у искорак ка уметности која у потпуности занемарује артефакт.

Тако се Милорад Вујашанин веома рано нашао у пољу нематеријалне уметности. У тој зони на прави начин могле су да се испоље све карактеристике његове личности, брзина мисли, наглашена етичка димензија, потреба да се делује у друштвеном пољу. Коначно, сваки од тих радова (понекад је боље употребити реч процес) имао је јасно постављен језички оквир, прилагођен идеји рада и никада поновљен у неком другом раду.

Вујашанинови радови из тог периода били су постављени као чинови, провокације, који лебде између ироније и чедности, између бритке критике друштва и необавезне игре, између указивања на опште принципе и девијације у друштву и огољене личне користи... Била је то, дакле, уметност као *социјална скулптура* (отуд није ни чудо што је један Вујашанинов рад постао део Бојсове колекције). А будући да нашу друштвену ситуацију карактерише циркуларно понављање лошег (у неким случајевима и непрекинут континуитет лошег), многи од њих, иако настали пре две деценије, доживљавају се као да су настали данас, за ово и овакво време.

Такав је, на пример, рад „Илустрована политика”. То је, у суштини, минималистичка интервенција која се састоји само у отварању и, јасно, излагању, промени контекста, уметничкој ауризацији једног тривијалног мултипла какав је примерак истоимених недељних новина. Поента је, међутим, у контрасту између насловне стране (на расклопљеном примерку десне половине диптиха) која испод препознатљивог заглавља омиљене породичне ревије даје потресну фотографију изгладнелог афричког детета. Друга половина диптиха (задња страна примерка новина) даје, наравно, рекламу за неку домаћу модну линију, зачињену артифицијелним осмехом манекена који (у туђој одећи) симулирају срећу једног срећеног света, света обиља. Да ли је могуће пронаћи бољу илустрацију за једну политику која мења појавне облике а увек остаје иста.

У перформансу „Крунисање” варира се древна тема уметника као личности посвећене и помазане, личности уздигнуте над друштвом на начин на који су то монарси. Сам контекст галерије Студентског културног центра подвлачио је, међутим, двосмисленост тог рада, водио посматрача да помисли и на шири контекст, остављајући га у дилеми да ли је тај једноставни гест (само)крунисања врхунски чин уметничког нарцизма или пак иронично освртање на појаве у његовом ужем или ширем окружењу.

Коначно, једним безименим радом, радом-процесом, који је међу малобројним Вујашаниновим радовима тог периода најмање познат, због тога што није излаган (због тога што је у тадашњим условима био скоро немогућ за документовање и јавну презентацију), Вујашанин је заокружио циклус у којем се у пољу друштвеног преплићу критичка и прагматичка димензија. Неколико година након Титове смрти почеле су да се показују прве слабости његовог дугогодишњег владања оличеног у такозваном „дужничком социјализму” – биле су то прве године са редуцијама електричне енергије (по групама), возњи по систему пар-непар, плаћања депозита за путовање у иностранство, несташице кафе и, коначно, године првог таласа инфлације. Оно што ће се на југословенским просторима догодити током деведесетих било је толико драстично да је људима избрисало из сећања чињеницу да је све то већ било виђено, као вежба, као загревање, као опипавање пулса. И такозвана сива економија доживела је процват. Тих година и Милорад Вујашанин, тада на завршној години студија Факултета ликовних уметности, као доминантан рад извео је уметничку парафразу поменуте појаве. Наравно, тај је рад, као и неколико других који овде нису помнути, имао савим опипљиву, прагматичну димензију. Вишак проистекао из циркулације добара (кафа, уметнички материјал...), заснован на потражњи, материјализовао се као утилитарни објекат великих димензија прилагођен становању. Занимљиво је да је овакав рад (нетипичан, радикалан и бизаран) на високошколској институцији коју бије глас да је традиционална и козервативна, у том тренутку био прихваћен, ако не посебно награђен, онда свакако толерисан и озбиљно третиран.

Многи Вујашанинови радови из тог нематеријалног периода, а понајвише они о којима је овде било речи, сагледани из данашње перспективе, могу бити виђени и као недвосмислене претече онога што чини окосницу актуелне уметности не само на нашим просторима. То је дакле радикално нематеријалан рад са наглашеном процесном и критичком димензијом. Једина разлика је у томе што су данашњи млади уметници подједнако (ако не и више) фокусирани на документовање свог чина.

Вујашанинова тежња ка апсолутној слици, оној која ће укључивати све и истовремено све искључивати, бити у исто време и минималистичка и свеобухватна, интегрална, нешто је што избија на површину

у његовим најновијим радовима насталим и изложеним након дуге паузе. Утолико се ти објекти могу везати за његове „црне слике”, које од ове најновије серије деле године и године креативног не-чињења или, ако се тако може рећи, године деловања на плану оног што се може прочитати у домену егзистенције као уметничког дела. У тим годинама, важно је напоменути, Вујашанин је продубио своје знање о природним токовима и законитостима, енергијама које се испољавају кроз лековито растиње. Тако да је и та природно-мистичка компонента постала део искуства уграђеног у његове нове објекте.

Радови које аутор одређује као независне форме изведени су у печеној земљи, базичном моделаторском материјалу. Те форме су минималистичке утолико што се труде да заобиђу, да изоставе, сва посредна упоришта. За њену судбину неважан је положај у простору, она избегава контуру, симетријом сугерише заокруженост... Но, то је ипак апорија: ма колико се уметник трудио да избрише све индиректне ослонце, да оствари први предмет на свету – нема тог посматрача који неће унети део свог искуства у читање било каквог објекта. У култури која се базира на препознавању тешко је искључити механизме асоцијације.

Иако се ти објекти, ти артефакти, свесно и радикално удаљују од сваке замисливе платформе традиционалног читања у њима се јавља и једна заиста скривена димензија. Можда би се та димензија могла назвати етичком. Јер на онај начин на који ти објекти без својства покушавају да обезбеде независност у односу на свет уметности претоварен значењима, каткад и ефемерним, њихов творац тежи да оствари апсолутну независност у друштву. То је још један важан план на којем се успоставља веза Вујашанинових раних и ових најновијих, изгледом сасвим другачијих радова. Тако овај уметник наставља своју давно започету мисију у којој се уметнички радови свесно отклањају од естетизације и постају знакови једне издвојене ауторске и личне позиције.

ДВЕ ГОДИНЕ КАСНИЈЕ – ГЛАС УМЕТНИКА У ПУСТИЊИ

Две изложбе Милорада Вујашанина, нека врста ретроспективе одржане у краљевачком Народном музеју и представљање нових радова у београдској Галерији културног центра, биле су прилика да заинтересована публика види један до тада у доброј мери скривени опус, а публикације које су претходиле или пратиле Вујашаниново појављивање у галеријама биле су могућност да се још једном размисли о платформи коју нуди тај уметник и о контексту у којем он ствара (или активно не-ствара).

После модерне дошла је, наравно, постмодерна. Онако како је после импресионизма дошао постимпресионизам. Или можда не баш на

тај начин? Ако се под појмом постмодерне подразумева одређена стилска формација онда би та аналогија могла да буде тачна. Проблем је, међутим, што не постоји једно стилско лице постмодернизма – постоје стотине и сва она делују симултано. Неко је рекао како је постмодернизам „уметничка логика касног капитализма”. То је, наравно, објашњавање нејасног још нејаснијим. И после хиљада текстова и томова, и после више пута објављене смрти постмодернизма, данас, дакле, нико са сигурношћу не може рећи шта је то. А тешко би се могло рећи и шта је „касни капитализам”. Када ће то наступити крај капитализма да недвосмислено можемо да проценимо која је то касна фаза? Како сада стоје ствари са глобализацијом и транснационалним корпорацијама, поготово на терену „транзиционих” земаља, изгледа да се крај капитализма назире само у сновима ојађених.

Можда је добра основа за размишљање о постмодерни оно што је речено пре скоро четврт века – да она долази након распада „језичког дарвинизма” авангарде. И то је прешироко одређење, али ипак донекле може да задовољи. Било тачно или не, престала је трка за новим по сваку цену, за белним од белог или нематеријалнијим од нематеријалног. Мало-помало, и оно што није радикално ново стакло је право на поглед критике, из расутих фрагмената сваковрсног наслеђа настали су нови концептуални или визуелни колажи. Из домена уметности (књижевности, архитектуре и, коначно, визуелних уметности) појам „постмодернизам” преселио се у теорију и политику. Све чешће се говори о постмодерној политици. Игра са значењима карактеристична за уметност почела је да доминира и светском политичком сценом тако да су некадашњи појмови „левице” и „деснице” одавно изгубили свако значење. Као да сваки озбиљнији напор и покушај увођења древне категорије чисти у политичко делање брзо односе таласи популизма.

Какве су могућности деловања појединца на оваквој мапи, у овој мрежи линија сила? Као што велики колекционари, браћа Сачи, откупљују слику „Недовршени портрет” Ханса Хакеа, слику која представља отворену, отровну критику управо њихове колекционарске диктатуре, и тиме отупљују оштрицу критике, тако и цео систем усава и апсорбује најрадикалнија оспоравања. Тако је то одувек и било. Оштрица радикалне уметности отупљена је и тиме што је јасно речено да је данас све могуће. Као сенка те констатације постоји и други део исте синтагме који се обично не изговара: да, све је могуће, али ништа заправо није важно.

У америчким филмовима одважни појединац увек побеђује корпорацију која, рецимо, хоће да подигне нехумане пословне зграде на месту насеља сиромашних са баштама и топлом атмосфером. Такви филмови се, заправо, и праве да би одржали принцип наде код наивних. Када се борба пренесе на стварни терен, систем неумољиво и не-

наметљиво уклања појединца. Каже се – како не знате да је то могуће само на филму?

На тај пацификујући начин у крилу непрегледне а фрагментоване сцене легитимно опстају и појединци који су приврженици типично модернистичког дискурса о напретку и социјалној правди. У тој и таквој перспективи треба видети и јавне наступе Милорада Вујашанина, његове текстове и упорну борбу против свепрожимајуће ентропије. Јасно је да људи, упркос формално промовисаним начелима, као појединци и као групе, теже нултом умном напору. Ослањање на овештале стратегије прављења кулиса и мистификације сопственог рада ни су везани само за нашу ширу средину и низ микросредина у њој: у том смислу пустиња у којој уметник говори (а уметник је, увек, нека врста пророковог рођака) не постоји само у Краљеву него широм планете. Људи су кварљива роба – и локално и глобално. Побуна против такве датости има, међутим, у себи нешто неодољиво романтично. Неко ће рећи да је романтично епитет који се везује за кич. То је, пак, погрешан траг: кич је, кратко речено, само лажна аутентичност. Ништа више од тога. Романтичност модернистичког пројекта проистиче само из чињенице да је утопија коју она садржи у свом темељу заправо недостижна. Што и само назив подразумева – утопија као место које не постоји ама баш нигде. То је, дакле, позиција некога ко бије битке за које се унапред зна да ће бити изгубљене.

Али, како би свет изгледао када не би било оних који непрекидно постављају питања? Уметник у савременом друштву преузима архетипске прерогативе, он је час свештеник који грми са говорнице, час песник који производи неразумљиве стихове, час дворска луда. Институција дворске луде била је уистину једино место мудрости у тамним временима, привилеговано место са којег су без опасности могле бити саопштене непријатне истине. Опремљен дубоком вером у смисао мисије уметника, и даље верујући да постоје људи који су спремни да саслушају, Милорад Вујашанин преузима улогу ветра који спречава пауке да сасвим преуреже небо.