

UDK BROJEVI: 7.038.531.071.1 Миливојевић Е.
7.038.53/.54(497.1)"1945/1991"
ID BROJ: 54446089

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNA ČLANAK

ORIGINALNI NAUČNI RAD

Branislav Jakovljević
Univerzitet Stanford

ERA MILIVOJEVIĆ PORTRET IN ABSENTIA

Apstrakt:

Ovaj tekst analizira dva savremena srpska romana posvećena umetniku Slobodanu Milivojeviću Eri, *Era: Povest o Kornjači* Žarka Radakovića i *Kontraendorfin* Svetislava Basare, u odnosu na fenomene narativne umetnosti i romana umetnika.

Ključne reči:

Slobodan Milivojević Era, performans art, konceptualna umetnost, postkonceptualna umetnost, narativna umetnost, roman umetnika, fotografija, kolaž

Portret in absentia: Prošireni romani Ere Milivojevića

Roman umetnika

Jedna od novih formi poniklih u okviru umetničkih previranja koja su obeležila dekadu od sredine šezdesetih do sredine sedamdesetih bila je narativna umetnost (*Narrative* ili *Story Art*). Sa obe strane Atlantika, umetnici kao što su Lori Anderson (Laurie Anderson), Džon Baldesari (John Baldessari), Elenor Antin (Eleanor Antin), Žan le Gak (Jean Le Gac) i drugi koristili su medijum diskurzivnog teksta u svojim radovima, tvrdivši pri tome da time ne prelaze u domen književnosti, već ostaju čvrsto u okvirima vizuelne umetnosti. U predgovoru za katalog izložbe *Narrative Art*, Džejms Kolins (James Collins) naglašava da se ovaj eksperiment u umetnosti ranih sedamdesetih „odlikuje tipično postkonceptualnim zanemarivanjem davanja prioriteta, ili čak razdvajanju, vizuelnog od verbalnog” (1974:1). Naime, dok je čista konceptualna umetnost, kao recimo ona koju je zagovarala grupa Art & Language, privilegovala jezik kao medijum, narativni zaokret otvorio je umetnicima mogućnost da „ispredaju priče, stvaraju scenarija” koristeći tekst, audio-zapis, fotografiju, performans i druge medije. Iako je ovaj „pluralizam” koji je Kolins prepoznao u narativnoj umetnosti bio prisutan i kod druge generacije konceptualne umetnosti, na primer kod umetnika koji su zagovarali kritiku institucija, *story art* je nadograđena i redefinisana tokom prve dve decenije novog milenijuma sa pojavom romana umetnika.

Ako je šezdesetih i sedamdesetih narativna umetnost bila izrazito multimedijalna, nekoliko decenija kasnije, pojedinci i gupe nove generacije umetnika stasale devedestih posegli su za nekim od ovih iskustava da bi u samo stvaranje i prijem romana uključili vanknjiževne postupke i procese. Tako, umetnički duet Goldin + Senebi (Goldin+Senneby) postavlja narativ u formi romana kao vezivno tkivo koje okuplja čitav niz umetničkih činova, kao što su instalacije, performansi i video, u projekat pod nazivom *Bezglavo* (*Headless*, 2005–2017). Premda se status teksta u ovakvim radovima bitno razlikuje od onog koji je zauzimao u konceptualnoj umetnosti šezdesetih, Džef Vol (Jeff Wall) tvrdi da je upravo ulazak teksta u vizuelne umetnosti omogućio razvoj široke lepeze postkonceptualnih praksi:

„Zamena umetničkog dela pisanim tekstom moguća je samo pod veoma specifičnim uslovima. Tekst koji je ovde u pitanju može da se odnosi samo na jedan jedini predmet: na slučaj koji iznosi u prilog sopstvenog legitimiteta. Tekst nam može reći samo zašto i pod kojim uslovima on može biti prihvaćen kao završna, definitivna verzija 'generične instance umetnosti' i zašto su druge vrste umetnosti istorijski suvišne. Ali, on ne može da kaže ništa drugo. Ako pokuša, postaje 'književnost'; postaje 'postkonceptualan'.” (2007: 11)

Upravo ovaj prelazak u književnost označava treću vrstu ukrštanja tekstualnog i konceptualnog u savremenoj umetnosti, koja se sastoji u postavljanju performansa u samo središte književnog dela, pre svega romana. U izvesnom smislu, za rodonačelnika ovog postupka može se uzeti Pol Oster (Paul Auster), koji u romanu *Levijatan* (1992) preuzima jedan broj performativnih projekata francuske umetnice Sofi Kal (Sophie Calle) i pripisuje ih fiktivnoj junakinji svoje priče Mariji Tarner (Turner); za razliku od Oстера, Don Delilo (Don DeLillo) se u romanu *Body artist* (2001) ne oslanja na postojeće umetničke projekte da bi razvio priču o telesnoj umetnosti, ali ipak aludira na čitav niz istaknutih predstavnika performans arta kao što su Ron Ejti (Ron Athey), Kris Berden (Chris Burden), Šigeko Kubota (Shigeko Kubota) i Abramović i Ulaj (Ulay); na kraju, treba pomenuti *Ostatak* (*Reminder*, 2005), u kome Tom Makarti (Tom McCarthy) koristi ideju reperperformansa da bi u osnovu svog romana postavio potpuno fiktivni umetnički i socijalni projekat velikih razmera i složenosti.

Budući da je jedna od glavnih odlika Nove umetničke prakse u Jugoslaviji bio princip koji je Ješa Denegri označio kao „umetnički nomadizam”, on se odnosio pre svega na nezvezivanje umetnika za određeni medijum. Tekst je rano i na upadljiv način postao sastavni deo ovog pristupa umetnosti, od telesnih instalacija Radomira Damnjanovića Damnjana, preko performansa Raše Todosijevića, do slogana Mladena Stilinovića i predpoezije Vlatka Marteka. Zanimljivo je i vredno pomena da u okvirima Nove umetničke prakse u Srbiji sve tri gorenavedene tendencije narativne umetnosti zadobijaju jednu zaoštrenu i donekle neočekivano produktivnu formu. Naime, ako za razliku od pripadnika njegove generacije sa Zapada, kod Todosijevića sporadična upotreba teksta u performansima i instalacijama prerasta u čitav niz narativnih radova koje je umetnik okupio i objavio u nizu knjiga sa kraja prošlog i početka ovog veka¹, i ako kod Slobodana Tišme roman umetnika nije tek vezivna nit protkana kroz niz multimedijalnih projekata, već se nameće kao glavno obeležje čitavog perioda njegove aktivnosti koje natkriljuje njegovo bogato iskustvo sa različitim medijima, onda ukrštanje književnosti i konceptualne umetnosti ovde postaje jedan ništa manje izuzetan fenomen, gde se dva romana objavljena u relativno kratkom razdoblju od deset godina obraćaju jednom umetniku. Radi se o Slobodanu Eri Milivojeviću i romanima *Era: Povest o Kornjači* (2010) Žarka Radakovića i *Kontraendorf* Svetislava Basare (2020). Već samim ovim se nameće pitanje šta je to što Eru u očima savremenih romanopisaca izdvaja od drugih umetnika ne samo njegove generacije već generacija koje su mu neposredno prethodile i sledile za njim? Šta to njegovu umetnost čini tako dragocenim prosedeom za savremeni roman? Ništa nije manje važno ni ono što kod ovog umetnika izmiče književnoj formi romana. Era nije književni junak u klasičnom smislu te reči, niti se ikada trudio da to bude. Era nije bio orator, još manje predvodnik, nikako žrtva. On nije ni antijunak, naročito ne ona vrsta koja je dominirala srpskim novim realizmom u

1 Zbirke *Priče o umetnosti* (1992), *Vesela kabalistička koračnica* (1997), *Čudo u Beogradu* (1999) i *Ulaz u raj ili Kraj istorije* (2002).

književnosti: on nije pojava koja se sreće u predgrađima, zadimljenim kafanama i na provincijskim vašarima, cinični ženskaroš, razočarani revolucionar, skrajnuti autodidakt. Ništa od toga.

Odnos novog romana prema umetničkim strategijama poniklim u drugoj polovini dvadesetog veka kao što su konceptualna umetnost i performans potpuno je drugačiji od romansiranog pristupa slikarstvu u konvencionalnoj književnosti. Ključna razlika sastoji se u odbijanju klišeja o umetniku kao tragičnom heroju. Jednostavno rečeno, romani *Ostera* i *Delila* odbijaju da imaju bilo šta zajedničko sa bestselerima na kunstistorijske teme kao što su *Agonija i ekstaza* i *Žudnja za životom* Irvinga Stona (Irving Stone). U njima, umetnik i umetnost zauzimaju potpuno drugačije mesto nego u ovim i drugim romansiranim biografijama. Naime, ovde roman nije naracija koja za svoj predmet uzima umetnika, već se nameće kao proširenje jednog specifičnog pristupa umetnosti. U tom smislu, umetnički čin ili ponašanje umetnika nisu tema romana; naprotiv, roman nastavlja i razvija umetničku ideju, odnosno koncept, kroz tekstualnu formu. Time roman preuzima ulogu tekstualizacije koncepta, čina, ili „projekta” koji su bivali zasnovani na raznim vrstama negiranja jezika (efemernost čina, odnos u prostoru, nesvodivost ideje na materijalne forme). Tako, Oster ne samo da preuzima umetničke projekte Sofi Kal, već, vodeći se njenim principima, razvija nove umetničke ideje koje pripisuje Mariji Tarner², Delilo uvodi ideju telesne umetnosti kao graničnog pojma samog medijuma romana, a Makarti razvija ideju rekonstrukcije događaja na tragu radova kao što je *Bitka za Orgreave* Džeremija Delera (Jeremy Deller), pri čemu sama radnja romana prerasta u jednu vrstu mentalnog performansa.

Shodno ovim generacijskim težnjama, *Era* i *Kontraendorf* ne pretenduju da budu biografije Ere Milivojevića. U njima umetnik figurira na različite načine, pre svega kao nosilac umetničkih ideja, te kao pokretač njihove realizacije kroz forme i medijume koji preispituju odnos između područja umetnosti i ne-umetničkog, odnosno životnog. Upravo zahvaljujući tome, u oba romana umetnički postupci, činovi i stavovi Ere Milivojevića nameću se kao kritička praksa u odnosu na društvo u kome on deluje. Ono što je zajedničko za ova dva romana jeste pripovedanje u prvom licu, koje oba pisca objašnjavaju svojim dugogodišnjim prijateljstvom sa umetnikom. I pored toga, svaki od njih mu pristupa na sasvim drugačiji način. Kod Basare, on je primer potpunog izuzetka u odnosu na etičke i političke vrednosti koje razaraju savremenu Srbiju. Kod Radakovića, on je oslonac i osnova sećanja, i to na jedinstven način nastajanja, nestajanja i povraćaja memorije u efemernoj umetnosti kao što je umetnost performansa. Ono što je upadljivo kod oba autora jeste odsustvo pokušaja da se Erina ličnost i njegov rad književno uobliče u formu biografije. U tome, ovi romani nalik su jednom od umetničkih projekata Osterove Marije Tarner u *Levijatanu*, koji on opisuje kao „portret in absentia”: on počinje „skicom opcrtanom oko jedne praznine, da bi figura malo po malo počela da izniče

2 U projektu *Double Take*, Kal će preokrenuti taj odnos tako što će „prevesti” Osterove ideje u umetničku praksu i uvrstiti ih u svoje radove.

iz pozadine”. (1992:74) *Era* i *Kontraendorfin* izdvajaju se ne samo postavljanjem jednog savremenog umetnika u samu okosnicu romana već pre svega time što se ovde radi o umetniku koji se ne podaje književnoj formi romana, već se opire biografskom i svakom drugom pokušaju tekstualizacije. Ovaj fenomen Basara naziva „enigma Milivojević”. (2020:146)

Performans kao ne-stajanje

Moji pokušaji da sa Erom zapodenem razgovor o njegovim performansima iz sedamdesetih redovno su se završavali kolapsom. Ili sam bar ja tako, tada, doživljavao Erinu tendenciju da brzo napusti događaje iz prošlosti da bi se okrenuo njegovom trenutnom toku misli i opsesijama koje ga zaposedaju u tom trenutku. Bilo da smo razgovarali licem u lice, u Erinoj garsonjeri-ateljeu u potkrovlju zgrade u Ulici cara Uroša 48 na Dorćolu, ili telefonom preko nekoliko vremenskih zona, ovo postepeno iskliznuće razgovora bilo je neumitno. Uskoro sam shvatio da za Eru njegovo neposredno okruženje predstavlja način obraćanja prošlosti. „Onda” i „sada” su, za njega, neraskidivo povezani, teku uporedo, prepliću se i daju smisao jedno drugom. Ono što sagovorniku izgleda nekoherentno i digresivno, za Eru predstavlja jedini način nizanja misli. Prošlost postoji samo utoliko ukoliko je prožima sadašnji trenutak. I to ne u smislu determinizma, nego upravo suprotno, u smislu jedne igre asocijacija i veza koje sadašnjem trenutku daju dubinu i solidnost kojih su oni inače lišeni.

Formalno, Radakovićeva „Povest o *Kornjači*” inicirana je posetom Eri u njegovoj garsonjeri-ateljeu, odnosno pokušajem da se dopre do njega. Polugluv, Era ne čuje kucanje, i posetioci pokušavaju da ga pozovu mobilnim telefonom. On napokon odgovara, ali ne na kucanje na ulaznim vratima, već na zvonjavu aparata koji se nalazi neposredno pored njih. Ta dvokanalna komunikacija ubrzo prerasta u slepstik verziju igre gluvih telefona. Već ovo inicijalno razmimoilaženje, jedna suštinska razdvojenost u skućenom prostoru od svega nekoliko metara, poslužiuće pripovedaču da se zapita nad razlikom u „medijalnosti” između njega i Ere, gde je „jedan sagovornik uvek govorio kao posredstvom telefona, a drugi neposredno, ’golim ustima’” (10). Ovo svakako ide u prilog legendi o Erinoj spontanosti, njegovoj bliskosti sa nekim unutrašnjim izvorom koji mu je davao sposobnost da preinači i oblikuje ono što se dešava oko njega. Ali još više, ova igra gluvih telefona obraća se nemogućnosti sastajanja u sadašnjem trenutku. Prenakrcano prisustvom, „ovde i sada” nije u stanju da pruži podlogu istinskom susretu. Ovo neminovno razmimoilaženje vodi do sve napornijih i uzaludnijih pokušaja, i novih i sve težih promašaja, koji se na kraju prihvataju kao priroda tog „sada” koje izmiče pred težinom i snagom „neposrednosti”. Igra gluvih telefona ispred vrata stana u potkrovlju zgrade u Ulici cara Uroša 48 govori o nepostojanju „ovde i sada”



Slobodan Milivojević Era, *Kornjača*, 1973.

kao mesta jednog suštinskog susreta: da bi do ovog susreta došlo, mora da postoji tamo i onde, tada i onda. „Sada” nije mesto okupljanja, već mesto oblikovano magnetnim nabojima istog polariteta, koji između tela uspostavlja zonu odbijanja, ma koliko ona bila blizu. Jedini način pristupa sadašnjem trenutku jeste zaobilaznim putem, kroz otklon u prošlost, odnosno sećanje. „Povest o *Kornjači*” opisuje taj put u „sada” i „ovde”.

Kornjača iz ove povesti je Erin performans izveden u Studentskom kulturnom centru u okviru manifestacije Aprilski susreti, koja je organizovana povodom 4. aprila, dana studenata Beogradskog univerziteta. Dakle, tačka otklona kroz koju pripovedač prolazi da bi dosegao do „sada” ne oslanja se na artefakte, već upravo na onu vrstu umetnosti koja se zasniva na odbacivanju bilo kakve materijalne podloge:

predmeta, teksta, slike i svih drugih nosilaca stalnosti. Performans *Kornjača* izveden je trećeg dana drugih Aprilskih susreta, 6. aprila 1973. u 18 časova. Pre Erinog performansa, prvog dana Susreta, koji su počeli dva dana ranije, prikazan je novi medijum videa kroz rad Ilije Šoškića, kao i predstava *Gilgameš* ljubljanske Pekarne; drugog dana (5. april) nastupile su dve pozorišne grupe iz Engleske, People Show i RAT: Ritual and Tribal; posle Ere, 7. aprila, na programu su bili film Luigija Ontanija, zvučna instalacija Marine Abramović, performans Radomira Damjanovića-Damnjana... Ovi šturi podaci nalaze se u katalogu *Prošireni Mediji/Expanded Media* koju je SKC izdao prilikom 3. Aprilskih susreta, u proleće 1974. godine. U kolaborativnoj knjizi Ere Milivojevića i Jovana Čekića *Art Sessions* (2001) objavljena je jedina sačuvana fotografija ovog performansa, koja je tu naslovljena *Mir je obeležje Revolucije*.

„Pogrešno”, oceniće Radaković, pozivajući se na sopstveno učešće u ovom performansu. (37) Pored njega, na sceni SKC-a bili su Nebojša Janković, Miša Gavrilović, Melita Bajčević i sam Era. Prilikom susreta maja 2007. godine, koji je počeo onom igrom gluvih telefona, Era je primetio da „niko ne može da se seti šta se u toj predstavi uistinu događalo” (36, 37). Upravo šturost materijalnih ostataka i oskudna svedočanstva učesnika i posmatrača pokazaće se kao okidač Radakovićeve „povesti”. Ona počinje kroz napor ka sećanju, kroz pokušaj povratka u događaj koji se desio 34 godine pre trenutka pripovedanja. Pripovedač će se tako prisetiti da „Mir je obeležje Revolucije”, rečenica koja će se decenijama kasnije pojaviti kao

naslov performansa, dolazi iz poglavlja o kornjačama u knjizi Alfreda Brema *Život životinja*, gde ima nešto drugačiji oblik: „Mir je obeležje evolucije”. Dodavši jedno „r”, Era je promenio ne samo smisao pozajmljene rečenice, već i „ist-mata” (istorijski materijalizam) kao jedne od osnovnih teorijskih pretpostavki doktrinarnog marksizma, koji je više od dvadeset godina posle raskida sa SSSR-om još uvek predstavljao osnovu vladajuće ideologije u Jugoslaviji. U ovome je, bio toga tada svestan ili ne, koristio strategiju koju su situacionisti nazivali *detournement*. Ona se odnosila na upotrebu gotovih elemenata slike ili teksta kojima se kroz suptilne promene forme daje potpuno novo značenje.³ *Detournement* nije isto što i *ready-made*: on se ne odnosi samo na prevođenje predmeta iz neumetničkih u umetničke okvire već, pre svega, na preusmeravanje smisla, odnosno na dolazak do njega zaobilaznim putem.

Da bi doseglo do sadašnjeg trenutka, da bi se zaista sreo sa Erom u njegovom dorćolskom stanu-ateljeu, pripovedač mora da se vrati performansu, koji je izveden samo jedanput, u rano veče 6. aprila 1973. godine. U ovom slučaju *detournement* se ne odnosi na istorijski i hronološki prohod vremena, već pre svega na strukturu sećanja. Na ovaj način „povest” o *Kornjači* postaje jedna posebna vrsta dokumentacije: dokumentacija nedokumentovanog i, još radikalnije, dokumentacija onog što izmiče dokumentaciji. Prema jednoj od najuticajnijih teorija performansa s kraja XX veka, ovaj otpor prema dokumentaciji jedan je od glavnih odlika ove vrste umetnosti. Moje uvođenje u akademsku profesiju Studija izvođenja (Performance studies) sredinom devedestih bilo je označeno naglašavanjem efemernosti predmeta ove nove discipline. Tih dana moglo se čuti sa raznih strana, i na razne načine, da glavna odlika predmeta našeg istraživanja jeste upravo njegova bespredmetnost. Za razliku od pozorišta, performans je nesvodiv na tekst; za razliku od umetničke slike ili instalacije, on je oslobođen svake predmetnosti; za razliku od filma i videa, on nije zabeleženo vreme, već se saobražava toku vremena, koje je neponovljivo. Stoga, nama koji smo bili uronjeni u pronicanje te umetnosti lišene svakog objekta i svake objektivnosti, nije nimalo neobično delovala tvrdnja Pegi Felan (Peggy Phelan) koja je, prekrštenih nogu, nemarno obučena u preširoke farmerice i košulju, tvrdila da „performans ne može da bude ovekovečen, snimljen, dokumentovan, ili da na bilo koji drugi način učestvuje u kruženju predstava o predstavama: kada jednom do toga dođe, on postaje nešto drugo, ne performans”. Prema tome, performans može da postane ono što jeste i da sačuva svoj ontološki status samo „kroz nestajanje” (146). Ova tvrdnja bila je i ostala jedna od osnovnih, ali i ujedno i najkontroverznijih, teorijskih pretpostavki o umetnosti performansa.

Dok je s jedne strane bila naširoko rutinski citirana kao nepobitna istina umetnosti performansa, s druge strane ova teza o ontologiji ove vrste umetnosti izazvala je seriju oštrih kritika. Njihov opseg kretao se od pitanja dokumentacije, preko privilegovanja prisustva, do medijatizacije koja nema za cilj ovekovečivanje.

3 Koristeći ovu strategiju Gi Debor (Guy Debord) je sročio neke od prodornijih slogana u *Društvu spektakla*. Na primer, njegova čuvena teza „Spektakl nije samo skup slika; to je društveni odnos između ljudi posredovan slikama” je *detournement* teze Đerđa Lukača (György Lukácsa) koja se odnosi na robu u kapitalističkom društvu.

U ovim raspravama najlakše se gubi psihoanalitička dimenzija ontologije performansa. Šta uopšte znači ustvrditi da, pošto „ne poseduje kopiju, živi performans se sunovraćuje u polje vidljivosti – u manično nabijenu sadašnjost – i ponire u memoriju, u oblast nevidljivog i nesvesnog, izvan domašaja regulacije i kontrole”? (148). Ove reči sada se pojavljuju preda mnom u dvojnem registru: dok ih čitam na engleskom, zapisujem ih na srpskom. Ova dupla ekspozicija uvodi u njih jedan odnos odstranjenja: reči kao da stoje pored sebe, tako da značenje ne isijava iz, već između njih. Kada je reč o ontologiji performansa, najveća kontroverza pratila je ideju o „nestajanju”, koje je gotovo bez izuzetka shvatano kao potpuni gubitak. Dvojni registar u kome sada čitam ovaj tekst podvlači razliku između poništenja i nestajanja. Ako performans ne vodi ka sopstvenom brisanju i uništavanju, već neprestano ponire u sećanje i nesvesno, onda ono što je u jednom trenutku bilo fizički pokret, glas ili gest postaje nešto drugo, menjajući oblik, vremenski poredak i formu. Performans izmiče, ali i nestaje: on *ne staje*. Ali, šta biva sa ovim pokretom jednom kada se otkine od tela, predmeta i hronološkog toka vremena?

Erina škola neposrednosti nudi jedan od retkih odgovora na ovo pitanje. „Škola”, jer nijedan učesnik performansa nije bio profesionalni umetnik, još manje izvođač: sve što su znali o performansu učili su od Ere, a Era je učio praveći performanse; „škola”, jer ih je povezivao ne samo rad na performansu već i prostor u kome su živeli, stan u Ulici Ive Lole Ribara 2; i „škola” jer su ne samo radili već živeli sa Erom i jedni sa drugima: izvođači ovog performansa pripadali su jednom uskom krugu prijatelja koji su se okupljali u „gajbi” u Lole Ribara: sebe su smatrali članovima neke vrste „komune”, dok su za druge bili „Erina ekipa”. (38) Godinu dana pre *Kornjače*, Janković i Radaković već su učestvovali u Erinom performansu *Medex*, dakle bili su upoznati sa osnovnim principom njegovog rada: „predstave Ere Milivojevića su [...] bile umetničko 'produženje' neumetničkog života” (39). Stoga je gotovo nemoguće razaznati „začetke” performansa – da li je to bila određena situacija, raspored tela u prostoru „gajbe”, ili ideja iznikla iz razgovora? – pa ni sam početak performansa: da li je on označen raspoređivanjem rekvizite na velikoj sceni SKC-a, stupanjem izvođača na nju, ulaskom publike? ili pak on počinje u trenutku u kome se sa razglasa začuje muzika sa gramofona postavljenog na scenu, ili u onom momentu kad Era uključi ništa manje bučni usisivač, Radaković počne da pomoću velikog lenjira ucrtava na pod poteze iz partije šaha koju igra sam sa sobom, a Melita Bajčević krene da prska vodom strukturu napravljenu od kocki šećera? I zaista, u kom trenutku počinje skok u polje vidljivosti? U trenutku prve namere, početka planiranja, fizičkih priprema, ili izlaganja pogledu publike? Podizanje zavese je konvencija koja naznačava jedan uslovni i nespretni prekid u kontinuitetu „vidljivosti”. Bez „stvarnog početka”, performans *nastaje* isto kao što i *nestaje*: pokretom. On ne dolazi niotkuda da bi se sunovratio u „vidljivo”, već izranja iz istog onog predela u koji se potom vraća. U performansu, pitanje početka analogno je sa pitanjem završetka. U kom trenutku se on završava? Sa poslednjim pokretom, sa poslednjim zvukom, sa zamračenjem? Sve ove konvencije nisu ništa elegantnije

od zavese. Šta se dešava sa performansom posle onog trenutka njegovog poniranja u sećanje, u oblast izvan vidljivog i ispod *svesnog*, sa one strane predstavljačkog, u oblast koju psihoanaliza označava kao nesvesno?

Performans uslovno nazvan *Mir je obeležje revolucije* izveden je u velikoj Sali SKC-a 6. aprila 1973. godine, da bi nastavio svoj nezaustavljivi hod, korakom *kornjače*, dalje, izvan društvene i ispod svake pojedinačne svesti. Bez stajanja, on se 34 godine kasnije probijao nazad u zonu vidljivog i prelivao se preko stvarnog. U Radakovićevom doživljaju kao Erinog saučesnika, zaranjanje u sećanje o performansu je mnogo više nego povratak u prošlost:

„Predeo (partije šaha) jeste bio poznat, ali i arhajski: onaj iz neke davne, ne više aktualne, ali poznate prošlosti. Smisao kretanja takvim krajolikom nije, međutim, bio vraćanje u prošlost, ni zaustavljanje vremena, niti rekonstruisanje, na primer, srušenih prastarih gradova, nego prepoznavanje sebe u svim fazama života, pa i u detinjstvu, u ranoj mladosti (kako mi se i danas čine otvaranje i prvi deo 'središnjice' partije šaha).” (122)

Daleko od toga da ova drama ne-stajanja vodi ka utopijskom prelazu u okrepljujuće vode detinjstva: ovde se radi o retkom i po svemu izuzetnom iskoraku izvan one čvrste granice u teoriji performansa, granice uspostavljene pojmovima kao što su „nestajanje”, „poniranje”, „nevidljivo” i „nesvesno”, stoga ću uzeti slobodu da opširno citiram Radakovićev tekst:

„U prvom delu 'središnjice' partije šaha, dugo posle velike rokade Crnog, doživio sam nešto što je možda promenilo potonji tok mog života. Naime, gledajući, odozgo, na površinu tla sa iscrtanim dužima, linijama i prugama, ugledao sam sebe na nekom drugom mestu u sasvim drugom vremenu. Kretao sam se prostorom koji se razlikovao od svega do tada viđenog. Umesto čvrstog tla pod stopalima osećao sam nešto nejasno. Umesto mekih borovih iglica na stazi, behu tu sada betonske ploče sa metalnim klinastim kopčama na spojevima. Na ogromnom trgu, praznom, čistom, bez ijednog drveta, nalazio se betonski stub sa zastavom i grbom nepoznate države. Iako je bila noć, a sva svetla na okolnim zgradama bejahu upaljena, vidljivost je bila jača od dnevne. Svi predmeti su isijavali svoju sopstvenu. Ova se sažimala u neki produženi blesak. Trajao je koliko i pogled. Samo pri treptanju očima svetlost se gasila. Tada su se, usred tišine svetlosti, naglo začuli zvuci tame. Bili su glasni, pomalo pretećih odjeka. Čula se buka motora vozila. Kao iz bezdana: škripanje teških brodskih lanaca. Orili su se strojevi koraci vojnika koji su u jednom trenutku snažno

zaurlali komandu „Stoj!” Ubrzo zatim tresnuše i topovske salve. Potom teško, škripavo valjanje tenkovskih gusenica. Iako svuda bejahu prisutni ljudi, nisu se čuli njihovi glasovi. Umirali su, ili klicali, u zvucima svega što ih je okruživalo. Video sam, iako je bila tama, jer očni kapci mi behu sklopljeni, muškarca u trenutku umiranja, pošto mu je bajonet na oružju vrhom probio vrat, a čuo sam najglasnije rotiranje mašine za pranje veša. Žena je, odsečenih grudi i nosa, dugo umirala, ali se nije čulo njeno bolno vrištanje, nego najglasnije kreštanje svraka. Dete, probodeno mačetom kroz stomak, nije plakalo, nego se čulo nečije gromoglasno smejanje. I tako dalje. Otvorih oči.” (129)

Kornjača otvara perspektivu na neravnopravni sudar svetova, na mir okružen nasiljem koje ga neprestano ugrožava, otkrivajući time njegovu duboko revolucionarnu prirodu. Pod naletom Radakovićevog snažnog napora sećanja, Erina predstava otkriva nam da je ontološki status performansa nesvodiv na nestajanje kao samo-potiranje, već da se nalazi u *sudaru između onoga što je živo i njegove suprotnosti*. U jednom trenutku tokom izvođenja *Kornjače*, pripoveda Radaković:

„učinilo mi se, gledajući sa mesta igrača partije šaha, da sam na poprištu ugledao *anti-biće* nalik vampirskoj pojavi produženoj u živo biće. Ta utvara je najedanput imala raspoznatljivo telo, veličinu, težinu, pokrete i gestove. „Eto zla”, pomislih. „Evo nam neprijatelja”, rekoh Eri. Stajao je u položaju kontraposta, kao Kolos na litici ispred „grada”, spreman da u svakom trenutku spreči katastrofu, ali i nezainteresovan da se uplete u sukobe njemu stranih sila. Iako je prema poprištu nadolazeće nesreće bio okrenut poluprofilom, video sam da je opazio svaki pomicaj nastupajućeg.” (144)

To se dešavalo tada i tamo, na velikoj sceni SKC-a 6. aprila 1973. godine, i na nebu iznad Beograda 32 godine ranije, i one noći 1991. kada je Era osetio podrhtavanje tla ispod samohotki koje su napuštale kasarnu „Stepa Stepanović” na drugom kraju grada, i tutnjavu 1.500 granata ispaljivanih svakog dana na opsednuti grad sa one strane Dunava, i grmljavinu aviona nekoliko godina kasnije, i onog, konačno dokućivog, „sada” koje je usledilo posle komedije sa vratima i telefonom.

Kolažiranje stvarnosti

Slobodan Milivojević pojavljivao se u romanima Radakovića i Basare mnogo pre *Ere* i *Kontraendorfina*. U oba slučaja, on iskrsava u tekstu tek na trenutak,

ali i ove kameo pojave rečito govore o statusu koji on uživa kod obaju pisaca. U romanu o jednom drugom umetniku, zagrebačkom slikaru i članu grupe Gorgona Juliju Kniferu, Radaković navodi ubeđenje svog prijatelja Žike Dacića o Eri: „da je živeo u Nemačkoj, bio bi Bojs (Joseph Beuys)”. (1994:30) S druge strane, ime „Slobodan Milivojević-Era” pojavljuje se na poslednjoj stranici Basarinog romana *Fama o biciklistima*, pri samom kraju poglavlja naslovljenog „Tajni spisak članova evanđeoskih biciklista, grupa jugoistok”. (1996:304)⁴ Mnogo značajniji za razumevanje romana koje su Radaković i Basara posvetili Eri jesu tekstovi o njemu (i sa njim), koji su prethodili ovim dužim književnim radovima. Deveti broj časopisa *Moment*, iz prvog kvartala 1988, doneo je Radakovićev intervju sa Erom pod naslovom „Biti negde između palete i slike”.⁵ Ovaj razgovor, zabeležen 1985. godine, bavi se periodom Erinog rada iz ranih osamdesetih, koji je usledio posle serije performansa ostvarenih tokom prethodne decenije. Basara se takođe jednim delom osvrće na ovaj period Erinog života i rada u tekstu „Mistični oblik konceptualizma”, koji je objavljen u časopisu *Književnost* u leto 2005. godine. Zajedno sa romanima, ovi tekstovi iscrtavaju Erinu putanju od performansa, kao efemerne i nematerijalne umetnosti, ka retinalnoj i postkonceptualnoj umetnosti uopšte. Oni ne upućuju na to da se tu radi o nekom „povratku” slikarstvu, već zapravo o kontinuitetu Erinog istraživanja.

Dok u *Povesti o Kornjači* Radaković detaljno opisuje iskustvo učestvovanja u Erinom performansu, kao i način na koji se to iskustvo ugrađuje u tkanje prošlosti i sadašnjosti učesnika, Basara u *Kontraendorfina* postavlja ovog umetnika kao suprotnost posrnutom srpskom društvu, odnosno kao merilo tog posrnuća. Ako Radaković doživljava Eru kao reditelja i gledaoca svojih sopstvenih predstava-performansa, kao „heroja trenutka”, „istoričara”, „kralja” i „Odiseja”, Basara ga u tekstu „Mistični oblik konceptualizma” predstavlja kao „mistika”, „monaha” i pripisuje mu svetost jednog hodača po vodi, da bi sa tim pristupom nastavio i u *Kontraendorfina*.⁶ U same osnove Erinog izuzetnog položaja Basara postavlja njegovu umetnost, koja nije određena kategorijama „talenta” ili „umeća”, već jednim gestom odricanja, i to upravo odricanja od kista i kičice. Basara u tom duplom gestu prihvatanja i odbacivanja slikarstva prepoznaje ključni momenat u Erinoj biografiji, te ga shodno tome predstavlja na jedan naglašeno narativan način: „Jednog lepog dana on upisuje Likovnu akademiju i odbija da slika. Tamo, kaže, ima već dvestotinjak njih koji to rade. Zašto i on to da čini?” (2005:99) Upravo u ovoj odluci Basara pronalazi osnovu Erinog konceptualizma: „Zato Era i jeste konceptualista. Ne da bi stvarao koncepte već da bi ih razarao.” (99) Gledano sa stanovišta istorije umetnosti

4 Zanimljivo je da se dva od tri pomena Ere u *Kniferu* nalaze u okvirima piščevih lista umetnika i pisaca. (30, 74)

5 U romanu, Radaković napominje da je razgovor sa Erom objavljen u časopisu *Književna reč*, „u jednom od brojeva 1986”. (30) Iako nisam uspeo da pronađem ovaj intervju u tom godištu *Književne reči*, sve ukazuje da se radi o istom razgovoru koji je objavljen u *Momentu*.

6 Radaković, str. 53, 158, 91, 123. Basara, str. 99, 107.

s druge polovine dvadesetog veka, on je u pravu. Taj „lepi dan” mogao je da bude upravo onaj koji se desio pred kraj Milivojevićevih studija, 1969. godine, kada je providnom lepljivom trakom obmotao kopiju statue Mikelandelovog *Roba* koja se nalazila na stepeništu Akademije likovnih umetnosti. Ova akcija prethodila je instalaciji *Ogledalo* (1971), tokom koje je Era prekrio lepljivom trakom ogledalo u foajeu SKC-a, kao i njegov *Prvi performans* izveden iste godine, u kome je istu tehniku primenio na živu osobu (Marina Abramović) položenu na postament. (2001:16–18) Stilski i hronološki, ove akcije svrstavaju Milivojevića u onu grupu umetnika koju fotograf i teoretičar umetnosti Džef Vol naziva „generacijom ’69”. (2012: 698) Osnovna odlika ove generacije, kojoj pripadaju Džozef Košut (Joseph Kosuth), Den Grejam (Dan Graham), Mel Bokner (Mel Bochner), Ed Ruša (Ed Ruscha) i drugi, jeste svođenje umetničkog rada na ideju, odnosno koncept.

Tvrđnjom da „konceptualna redukcija” gotovo po pravilu ide putem svođenja na „najčistiju lingvističku formu”, Vol zapravo rezimira konsenzus među istoričarima i teoretičarima umetnosti. (2012:701) Tekst je, dakle, glavni oslonac konceptualne redukcije bilo da se koristi na jedan strog i doslovan način, kao u slučaju grupe Art & Language, ili u kombinaciji sa drugim tehnikama, najčešće fotografijom, kao što se to najčešće dešavalo u narativnoj umetnosti. I tu nastaje problem sa Erom. Za razliku od drugih pripadnika „generacije ’69”, njega odbijanje slike ne vodi ka prihvatanju teksta. To ne znači da on potpuno odbacuje diskurzivne forme jezika. Naprotiv, u jednom od njegovih ključnih radova, on kombinuje tekst i performans. Radi se o akciji-instalaciji *Slika promena*, izvedenoj u SKC-u 1981, koja je zasnovana, sasvim doslovno, na tabeli-tekstu postavljenoj na pod galerije. U *Art Sessions*, Era objašnjava da se pojmovi upisani u tabelu „prožimaju svaki sa svakim, vezuju se po dva i po četiri pojma, što daje određeni smisao i gradi tabelu od šesnaest redova, dok je sedamnaesti sam naziv: ’Slika promena je umetnost demonstracije’.” (2001:33) Odatle ide niz varijacija, između kojih će se neke pokazati od odlučujućeg značaja za razumevanje njegovog sveukupnog rada. Na primer: „Slika promena je vreme ne istine i prostor događaja”, „slike promena su kvalitet vazduha i ne znanje reda”, „slika promena je proces rada i logika broja”, „slika promena je osećaj stvarnosti i običaj sporazumevanja”, „slika promena je suština jezika i veština govora” i „slike promena su uzrok posledica i apstrakcija apstrakcije”. (32) Dok Era tekstu pridaje centralno mesto u ovom, kao i u nekim drugim radovima, to nikako ne znači da se oni mogu uzeti za paradigmatične primere konceptualne redukcije u njegovom radu uopšte.⁷

Za razliku od Radakovića, čiji je čitav roman ispresecan drugim senkama Erinog performansa, Basara mu posvećuje jedan, doduše centralan, segment

⁷ Na primer, njegov prilog kolektivnoj izložbi u Galeriji Kulturnog centra Beograda u proleće 1974. sastojao se od jezičkih elemenata: formulara „Identiteti” koji je ponuđen na potpisivanje, kao i spisak imena onih koji su ga popunili (1974, bez paginacije). Isto se može reći za njegove serigrafije iz devedesetih.

u *Kontraendorfina*.⁸ Basara ovde nastavlja, i donekle elaborira, tezu o uslovnom konceptualizmu Ere Milivojevića koju je uspostavio u gorepomenutom eseju. U ovom romanu, u kome se prožimaju fikcija i stvarnost, fiktivni protagonista, slikar Desimir Stojković, preneće pripovedaču, svome prijatelju Kaloperoviću, odlomak iz pisma stvarnog kritičara Žana Klera (Jean Clair), u kome ovaj pominje „kontrakonceptualistički beogradski performans”, na šta će Stojković da primeti „da se među konceptualistima (i to svojom voljom) nalazi i osoba za koju sam iz nekog razloga smatrao da joj tu nije mesto”. (146) Taj umetnik koji je, prema Basari, zalutao u konceptualizam je, naravno, Slobodan Milivojević Era. Ali, ko je zapravo Milivojević u ovom romanu? Glavna formalna odlika *Kontraendorfina* jeste upravni govor: pripovedači i likovi preuzimaju iskaze jedni od drugih, čime se dobija ne samo nepouzdan narator, već nepouzdana naracija. U svojoj kolumni Famozno u tabloidu *Kurir*, Basara će dodati još jedan sloj ovom nizu metanaracija i metanaratora. U tekstu napisanom povodom Erine smrti, on tvrdi da njegovom „starom drugu Slobodanu Milivojeviću Eri” pripada „paket akcija u kreiranju glavnog junaka” *Kontraendorfina* Stojkovića u iznosu od „otprilike 30%”. („Moj stari drug Era s oba svjeta”, 20. 3. 2021) Naravno, nemoguće je utvrditi o kojem se „paketu” ovde radi. Sve to podupire Basarinu tvrdnju o Erinom anti-konceptualističkom konceptualizmu (2005:99). Čini se da je ova tvrdnja u potpunoj suprotnosti sa Erinim stavovima. U razgovoru sa Radakovićem on će izjaviti da je za njega „sve koncept”: „Sve što su ljudi do danas napravili jeste koncept jer sadrži ideju. Ništa ne postoji bez ideje [...] Ali, u suštini, to što je sve koncept, što ničeg nema bez ideje, potvrda je naše svesti. Samo to. I ništa više...”, reći će Era, i dodati: „Pa da!” (49) Svest nije nešto što se stvara ili razara. Svest je nešto što se otkriva.

Ako uzmemo u obzir minimalnu upotrebu lingvističkog materijala u Milivojevićevim radovima iz sedamdesetih, onda njihova karakterizacija kao „kontrakonceptualističkih” performansa od strane Klera/Stojkovića/Basare deluje donekle opravdano. Neposredno okruženje ovih performansa čine drugi Milivojevićevi radovi, kao što su instalacije *Krug (šnala)*, *Čovek-desen*, ili intervencije sa ogledalima. Ove instalacije i asemblaži ne predstavljaju odstupanje od performansa, već ispitivanje istih principa kroz druge medije. I to ispitivanje se ne zaustavlja na pragu osamdesetih. U projektima iz prve polovine ove decenije, Era nastavlja i produbljuje istraživanje koje je počeo sa performansima. To se pre svega odnosi na njegovu seriju *Table* ili *Paleta palette*, koja je, kako on naglašava u razgovoru sa Radakovićem, imala za osnovu kolaž velikih dimenzija na kome je radio početkom osamdesetih. Podlogu kolaža sačinjavalo je dvadeset drvenih tabli spojenih u jednu veliku ploču (tri metra sa tri metra), dok se sam kolaž sastojao od komadića papira i drugih materijala koje je Milivojević nalazio na ulici. Ove raznorodne fragmente spajao je preciznim principom kolažiranja, koji se oslanjao na uspostavljanje tematskih i vizuelnih kontinuiteta: „ako je na jednom elementu,

8 Igrom slučaja ili ne, ovaj segment se nalazi u samom središtu knjige: on obuhvata stranice 146–161 toma od 289 strana.

na nekoj fotografiji, bio pejzaž i na njemu horizont, a na nekoj nalepnici, takođe, slika predela i, takođe horizont [...] ja sam spajao horizont na horizont". (1988:47) Dakle, ovaj princip formalnog kontinuiteta prevazilazio je razlike u poreklu, kvalitetu i veličini pojedinačnih fragmenata. „Čitav kolaž gradio sam po tom principu. I to je bilo sasvim moguće. *Jer svaka je fotografija sadržavala neku tačku kojom ju je bilo moguće vezati sa nečim drugim...*” (47, kurziv autora) Ovaj metod povezivanja slika i njihovo raspoređivanje u vizuelne i smislovne nizove zapravo predstavlja jednu vrstu sintakse, čiji su osnovni principi najavljeni u *Slici promena*: „slika promena je proces rada i logika broja”, „slika promena je suština jezika i veština govora”. I upravo se u ovim sintaktičkim nizovima i principima na kojima se oni zasnivaju nalazi lingvistička dimenzija konceptualizma Ere Milivojevića. Ovde teško da može biti reči o „konceptualnoj redukciji”. Zapravo, tu se radi o jednoj sasvim jedinstvenoj konceptualnoj ekspanziji.

Erin sintaktički princip omogućava uspostavljanje serija koje mogu da se razvijaju u više pravaca, ali i dimenzija. Umesto lepkom, on je pričvršćivao komade papira na drvene panele pomoću heftalice. Kada je u jednom trenutku uklonio sve komade papira i iščupao „klamfice”, ostale su neravnine, preko kojih je u sledećoj fazi nabacivao boju „drip” tehnikom Džeksona Poloka (Jackson Pollock), da bi na kraju premazao panele crnom ili belom bojom. Ovaj niz umetničkih postupaka rezimira Erinu proceduru kompozicije performansa, koji sami po sebi predstavljaju jednu vrstu asemblaža tela, predmeta, prostora, zvukova i svetlosti ograničenog vremenskog trajanja. Premazivanje tabli ovde je analogno kraju predstave, njenom poniranju u nesvesno: prisustvo onoga što je bilo, što je prestalo da postoji,



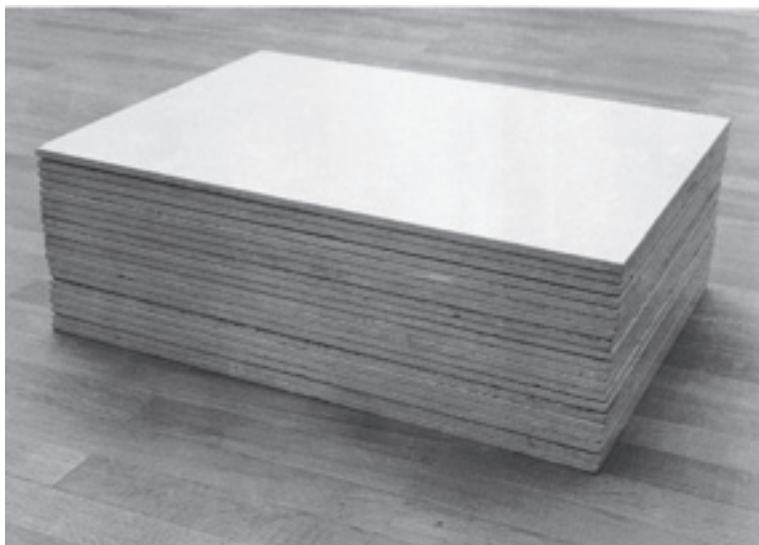
Slobodan Milivojević Era, *Panorama*, kolaž, rane 1980-e.

nastavlja da se oseća ispod novog, monohromatskog sloja. Čitava ova procedura kao da razvija i produbljuje model mentalne strukture koju je Sigmund Frojd (Sigmund Freud) pronašao u „magičnom bloku” (*Wunderblock*), popularnoj igrački za pisanje sa početka XX veka. Radi se o veoma jednostavnom mehanizmu: on se sastoji od daščice premazane voskom ili smolom, za koju je sa jedne strane pričvršćen dvoslojni tabak. Gornji sloj tabaka sačinjen je od prozirnog celuloidnog filma, a donji od masnog papira. Pritisak drvčetom na gornji, celuloidni sloj prenosi se na masni papir koji je u neposrednom dodiru sa podlogom premazanom smolom. Vidljive linije nastaju kroz dodir donjeg sloja papira sa nasmoljenom površinom daščice. Potrebno je samo podići dvoslojni tabak, i impresije na donjem sloju momentalno nestaju. (1959: 178) Prema Frojdu, ova sprava može se uzeti kao model za njegovu shemu percepcije i podsvesnog: gornji, providni sloj predstavlja „pre-svesno” kroz koji neometano prolaze spoljni utisci (ili, u slučaju *wunderblock*-a, otisci) da bi ostali zabeleženi na nasmoljenom dnu, odnosno u podsvesnom. Utisci, odnosno percepcije, neprimetni su na površini, ali se permanentno urezuju na dno, na kome formiraju svoje konfiguracije i značenja. Pred-svesno ne zadržava ništa, podsvesno zadržava sve. Kao u *Povesti o Kornjači*, smisao i značenje nastaju samo u povratku otisaka iz blatnog dna na površinu svesti.

Komentarišući jedan Erin (nepostojeći) crtež, protagonista Basarinog romana *Kontraendorfin* poseže za knjigom francuskog kritičara Žana Klera *Considérations sur l'état des beaux-arts*, i njegovom tezom da „nema linija u prirodi, da je obris predmeta čista težnja duha, da crta opisuje neki predmet nije više ovde nego što je tamo, da je tu više reč o maglini nego o određenom šablonu”. (151, kurziv u originalu)⁹ Kao i drugi veliki umetnici, poput Delakroa (Delacroix), Goje (Goya), Sezana (Cézane) i Đakometija (Giacometti), na koje se pozivaju Kler/Stojković/Basara, Era će u onom razgovoru sa Radakovićem izneti svoje uverenje da „crtež, ono što je plod čovekove ruke, njegove svesti, samim tim ne može biti pre boje. Jer boja je elementarna. Crtež, ako postoji u prirodi, postoji samo kao opažanje oblika.” (1988: 51) Složen proces kroz koji propušta table iz velikog kolaža poslužiće Eri upravo u svrhu iznalaženja oblika bez upotrebe linije. Za razliku od magičnog bloka, koji je zasnovan na principu neposrednog dodira, table pružaju priliku za uspostavljanje odnosa u prostoru. Rastavljanje velike ploče na konstitutivne table otvara mogućnost njihovog preraspoređivanja u prostoru i formiranje figura, od površi različitih konfiguracija do slaganja panela jednog na drugi po principu građevinske palete.

Tako ovaj proces u jednom trenutku dobija formu tautologije: slikarske palete bivaju poređane u formaciju građevinske palete, da bi se ponovo rasturile u sastavne delove. U jednom značajnom paralelizmu sa Frojdovom magičnom

9 U prevodu na srpski, poredak naslova i podnaslova Klerove knjige promenjen je iz *Considérations sur l'état des beaux-arts: Critique de la modernité* u *Kritika modernosti: razmatranja o stanju lepih umetnosti* (Gradac, Čačak 2018).



Slobodan Milivojević Era, *Paleta*, 1985.

spravom za pisanje, Era je na kraju počeo da koristi neravne površine paleta kao podloge za frotaže, tako što je preko njih postavljao čist komad papira i senčenjem „izvlačio” forme na njemu. Upravo putem ove transformacije drvene ploče iz osnove kolaža u akcionu, pa onda u monohromatsku sliku, koja na kraju postaje podloga za izradu frotaža, Era je pronašao način da prenese oblik iz „stvarnosti” u likovnu formu. Krajnji rezultat ovog procesa je slikanje bez slikanja, odnosno uklanjanje „ruke”, tehnike i namere iz procesa nastajanja slikovne predstave. Jedan analogan vid slikanja bez slikanja jeste fotografija, medijum kome se Era skoro u potpunosti posvetio u poslednjoj fazi svog rada, negde od početka 1990-ih.

Ova posvećenost ne znači da se on okrenuo „umetničkoj fotografiji”, već da se pre radi o samo njemu svojstvenoj upotrebi onoga što je Denegri nazvao „fotografijom umetnika”. Kao i veliki broj pripadnika „generacije ’69”, Era je još od svojih početaka koristio fotografiju kao vid dokumentacije umetničkog ponašanja. Kao što Denegri primećuje, „ono što otada fotografija može umetnicima da ponudi jeste precizni opis nekog predmeta, ljudskog lika, ambijenta. Ali taj opis nije ujedno i cilj, konačni rezultat operacije, već je tek vizualni materijal za dalje transformacije predstava, za odmicanje od realnosti prvog i osnovnog nivoa prikaza u irealnost naknadne formalizacije tog prikaza”. (2007:260). Kod Ere, ova „naknadna formalizacija” dobija karakterističnu formu serijalnosti. Pri uspostavljanju prostornih asemblaža fotografija, on razrađuje principe koje je otkrio prilikom rada na velikom kolažu. Kao i u tom radu, u fotografskim kompozicijama Era koristi formalne i tematske odlike pojedinačnih fotografija da bi uspostavio veze između njih. Ovde, ove veze postaju mnogo šire i raznovrsnije nego što su to bile one između odbačenih novinskih slika, etiketa i drugih slikovnih materijala pronađenih na ulicama, kantama za smeće, ulazima u zgrade.

U svojim tekstovima o fotografiji i konceptualnoj umetnosti, Vol, i sam fotograf, iznosi uverenje da je fotografija imala marginalnu ulogu u konceptualnoj umetnosti. Uprkos tome, tvrdi on dalje, ona je bila od važnosti pri stvaranju novih formi, kao što je narativna umetnost. „Ove nove forme su u suštini postkonceptualne. One proizilaze, možda i neočekivano, iz konceptualne redukcije i ne bi bile moguće bez nje. Ove umetnosti ne mogu da imaju prekonceptualni status zato što nisu postojale pre procesa konceptualne redukcije.” (2012:704) Erina upotreba fotografije upućuje na njegovo prepoznavanje konceptualnog potencijala ove tehnike koju je ona sadržala mnogo pre nego što je bila uzdignuta na nivo jednog novog umetničkog medijuma. Sa foto-aparatom u ruci, Era nije u potrazi za estetskim uobličanjem prizora i situacija, i još manje za momentima lepote. Umesto toga, on u foto-aparatu otkriva upravo onu mogućnost o kojoj je govorio Valter Benjamin (Walter Benjamin) u eseju „Mala povjest fotografije” kada je tvrdio da ova tehnološka inovacija otkriva postojanje „optički-nesvesnog”. „Ustrojstvo strukture, ćelijsko tkivo, s kojima obično računaju tehnika, medicina – sve je to kameri iskonski prirodnije od atmosferskog predela ili osećajnog portreta. Ali ujedno fotografija u toj građi otkriva fiziognomske aspekte, svetove slika, koji postoje u najmanjim stvarima, nabijeni značenjem, ali prikriveni da u polusnu pronadu skrovište, da bi sada uveličani i prepoznatljivi, pokazali razliku između magije i tehnike kao potpuno istorijsku varijabilu.” (1986:155)¹⁰ Foto-aparat nije samo instrument za beleženje stvarnosti, već i za njeno čitanje, odnosno raščlanjivanje, i to je centralna operacija koju Era preduzima u njegovim foto-asemblažima. Fotografija u potpunosti zamenjuje komade stvarnosti koje je on ugrađivao u veliki kolaž, što mu daje mogućnost da razradi i proširi sintaksu koju je tamo otkrio. Pored nastavljanja, odnosno produžavanja, u nizu, sintaktički principi sada uključuju i druge operacije kao što su formalna sličnost, tematska analogija, ponavljanje, rotacija, simetrija, kontrast itd. Ali, uspostavljanje odnosa između pojedinačnih fotografija nije samo po sebi svrha. Kao i u slučaju paleta, Era u svakom trenutku može da rasturi uspostavljeni poredak i da ga ponovo uspostavi na potpuno drugačiji način, čime dobija jednu fluidnost koju je istraživao u svojim performansima. Sam format fotografije otvara mogućnost manipulacije, odnosno rekonfiguracije svakog asemblaža. Na kraju, ovo „izvlačenje” i fiksiranje linija iz stvarnosti pomoću fotografije pretvara se u jednu analizu stvarnosti. Era je bio jedan od najpronijljivijih analitičara optičko-nesvesnog kojeg sam ikada imao prilike da sretnem.

Analiza je, ne zaboravimo, način otkrivanja. Ono za čim Era traga je sintaksa, odnosno, u doslovnom etimološkom značenju, način povezivanja, uspostavljanje određenog reda. Nisu samo slučajno pronađene slike ili namerno uslikane fotografije podložne uspostavljanju sintaktičkih nizova. Oni se prenose na prostor, i to ne samo u okviru formata ograničenog podlogom, bila ona veličine tri puta tri metra ili još tri puta veća. Basara opisuje koreografiju predmeta u

10 Prevod prilagođen od strane autora, prema „Little History of Photography” u *Selected Writings*, Vol. 2: 1927–1934. Cambridge: Harvard University Press, 1999.



Slobodan Milivojević *Era*, *Instalacija*, Galerija New Moment, Beograd, 2015
(Arhiva New Moment galerije).

Erinom okruženju kao jednu vrstu uspostavljanja reda. „Stvari treba da budu na svojim mestima. To je auto da fe Ere Milivojevića. Posebno one male.” (2005: 100) Posetioци Erine garsonjere-ateljea brzo bi primetili prisustvo ovog reda: svaka stvar bila je na svom mestu, ali to mesto nisu određivale konvencije unutrašnjeg dizajna ili standardi ukusa nametnuti spolja, *već sami predmeti*. Svaki od njih imao je tačku koja ga je povezivala sa susednim predmetima. I kako sa predmetima, tako sa postupcima. Uvođenjem sintaktičkih veza u neuhvatljivi poredak života, one dobijaju jedan vid etičkog stava.¹¹ Erina umetnost bila je neodvojiva od njegive askeze, koja se sastojala u negovanju jedne stroge životne sintakse. I kako sa predmetima i postupcima, tako i sa ljudima. Sastavni deo njegove životne sintakse bile su veze koje je uspostavljao sa drugima. Ako je u periodu *Kornjače* i *Medexa* ta sintaksa imala vid performansa, onda je u vreme *Nepokretnih slika*, Erine poslednje izložbe fotografskih asemblaža koju sam imao prilike da vidim jedne kasne noći kroz zaključan izlog galerije New Moment, ona poprimila jednu kompleksnu, ne uvek očiglednu *konceptualnost*. Da je Era vanvremenski umetnik pokazalo se upravo u ovom poslednjem periodu njegovog života i rada, koji se poklopio sa sunovratom društva u kome je on živio: što je ono bilo više obeleženo jednim surovim procesom udaljavanja čoveka od čoveka, to je njegova umetnost pronalazjenja veza sve više dobijala na značaju. Na kraju, veze su pronalazile njega. Time što je stajao kao jedna suprotnost etičkom rasulu srpskog društva, on je postao njegova s(a)vest. To je bio njegov koncept. Više nego bilo šta drugo, *Era: Povest o Kornjači i Kontraendorfin* pokazuju različite načine na koje su njihovi autori uvezani u međuljudski asemblaž

11 Basara nudi rečit primer ovog poretka kroz anegdotu o Erinom naporu da vrati na mesto teglu slatkog koju je pojeo za vreme boravka u stanu koji mu je bio poveren na čuvanje. (2005: 100)

Erine askeze. Sama pomisao da sam možda imao mesto, ma kako neznatno, u tom asemblažu pruža mi osećaj mira i održava u ubeđenju da je revolucija još uvek moguća.

Literatura

- Auster, Paul. *Leviathan*. New York: Penguin Books, 1992.
- Basara, Svetislav. *Fama o biciklistima*. Beograd: Narodna knjiga, 1996.
- Basara, Svetislav. „Mistični oblik konceptualizma.” *Književnost* 64:2 (leto 2005):99–107
- Basara, Svetislav. *Kontraendorfin*. Beograd: Laguna, 2020.
- Basara, Svetislav. „Moj stari drug Era s oba svijeta.” *Kurir* (23. mart 2021) <https://www.kurir.rs/licni-stav/3648403/famozno-svetislav-basara-moj-stari-drug-era-s-oba-svijeta>. Poslednji put posećeno 22. oktobra 2021.
- Benjamin, Walter. *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Collins, James. „Narrative.” *Narrative Art: An exhibition of Works by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, and Roger Welch*. Brussels: Palais des Beaux-Arts, 1974.
- Denegri, Ješa. *Abramović, Milivojević, Paripović, Popović, Todosijević, Urkom*. Beograd: Likovna galerija Kulturnog centra, 1974.
- Denegri, Ješa. *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*. Novi Sad: Marinko Sudac i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
- Freud, Sigmund. *Collected Papers, Volume 5*. New York: Basic Books, 1959.
- Milivojević, Era i Jovan Čekić. *Art Sessions*. Beograd: Geopoetika, 2001.
- Phelan, Peggy. *Unparked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Radaković, Žarko. „Slobodan Milivojević Era. Biti negde između paleta i slike.” *Moment*, 9 (januar–mart 1988):47–51.
- Radaković, Žarko. *Era. Povest o Kornjači*. Beograd: Stubovi kulture, 2010.
- Radaković, Žarko. *Knifer. Povest o Juliju Kniferu*. Zagreb: Meandermedia, 2018.
- Wall, Jeff. „Depiction, Object, Event.” *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry* 16 (Autumn/Winter 2007): 5–17.
- Wall, Jeff. „Conceptual, Postconceptual, Nonconceptual: Photography and the Depictive Arts.” *Critical Inquiry* 38:4 (Summer 2012): 694–704.

Branislav Jakovljević
Stanford University

ERA MILIVOJEVIĆ PORTRET IN ABSENTIA

Summary:

This article examines two contemporary Serbian novels dedicated to the artist Slobodan Milivojević “Era”, Žarko Radaković’s *Era: The Story about Tortoise* and Svetislav Basara’s *Contraendorphine*, in relation to narrative art and artist’s novel.

Key words:

Slobodan Milivojević Era, Performance Art, Conceptual Art, Postconceptual Art, Narrative Art, Artist’s Novel, Photography, Collage

PRIMLJENO / RECEIVED: 30. 09. 2021.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 12. 10. 2021.