

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ  
„Св. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ — СКОПЈЕ  
FACULTE DE PHILOSOPHIE DE L'UNIVERSITE »St. CYRILLE ET  
METHODE« DE SKOPJE

---

ISSN 0350-1892

Небојша ВИЛИК

КОНТРА-ТЕЗИ И МОДЕРНИСТИЧКАТА ПРЕДМЕТНОСТ

Nebojša VILIĆ

COUNTER-THESES OVER THE MODERNISTIC OBJECTIVITY

СКОПЈЕ — SKOPJE  
1993

УДК. 7.01.,,19"

Небојша ВИЛИК

### КОНТРА-ТЕЗИ ЗА МОДЕРНИСТИЧКАТА ПРЕДМЕТНОСТ

Нешто понастрана од актуелноста на струењата во ликовните уметности во осумдесеттите, кои се во средиштето на интересот на ликовната критика во деветтата деценија, но паралелно со нив, во уметничката продукција од овој период се јавува уште еден сегмент кој го привлекува вниманието. Заради налетот на „гладот за сликање“, за миг забораената пластика е повторно предмет на критичкото обмислување.

Општиот поглед на присуството на пластиката во осумдесеттите години води (во согласност со аспектите на постмодернизмот) кон извесен плурализам. Овој плурализам е конституиран од појавностите на пластичкиот израз кои ја споделуваат можноста за согледување на тродимензионалното творење различно од искуствата на шеесеттите и на оние до средината на седумдесеттите години. Во една линија тие ги напуштаат овие искуства, а во друга ги трансформираат.

#### Текст А:

Упатен преглед низ една проширена синтеза на овие појавности во пластиката на осумдесеттите во еден текст дава Нена Димитријевиќ<sup>1</sup> и при тоа разврстува пет групации. 1. Сликарска скулптура,<sup>2</sup> 2. Архетипови/биоморфична присутност, 3. Бриколажна скулптура, 4. Мебел и архитектура и 5. Пост-класицизам во скулптурата се групациите кои ја поддржуваат нејзината појдовна теза дека „sculpture and its counterpart - image - merge to form a new notion of image-based sculpture, which is achieved by the exuberant use of color, theatrically and a return to figuration.“ Оваа теза ја образложува промената која во уметноста на осумдесеттите ја внесува повторното присуство на сликата/претставата, како единствен за времето релевантен уметнички транспонент, со што се настојува да се објаснат и промените во областа на скулпту-

<sup>1</sup> Nena Dimitrijević, *Sculpture after evolution, Flash art* 117/1987, 22-31.

<sup>2</sup> За сè повеќе зголемениот интерес на сликарите за скулпторското изразување и начините на нејзиното присуство во нивниот целосен опус, проследен низ примери од уметноста во 19. и почетокот на 20. век ст. Diçlier Semin, *Skulpture slikara, Polja* 289/1983 141-142.



рата (во нејзиниот многу проширен поим) како компатибилни на оние во сликарството. Исправноста на оваа теза се согледува во констатацијата дека фокусот е префрлен од предметот (object) на претставата (image)<sup>3</sup>, аргументирано со веќе познатите толкувања за сèприсутноста на сликата во општеството кое се именува како пост-индустриско. А тоа во крајна инстанца го поткрепува феноменот на трансформацијата на објективизмот, кој на уметничката сцена настапува со авангардните делувања од почетокот на векот, во повторното устоличување на Субјектот, толку важната детерминанта на уметничкото делување. Оттука и аргументацијата во делата (скулптурата) на Куки (Enzo Cucchi), Киа (Sandro Chia) или Паладино (Mimo Paladino), Липерц (Markus Lüpertz), Базелиц (Georg Baselitz) или Имендорф (Jörg Immendorf), Фланаган (Barry Flanagan), Опи (Julian Opie) или Крег (Toni Cragg).

### Текст Б:

Ако текстот А поаѓа од тезата за „принудата на сликата“ (Zwang der Bilder), застапувајќи го ставот за носечката (или преовладувачката) димензија на сликата во ерата на постиндустриското општество, тогаш Текстот Б поаѓа од тезата за „принудата на предметот“ (Zwang der Objekte). Во опсежниот текст за скулптурата во првата половина на осумдесеттите години, Анели Полен (Annelie Pohlen)<sup>4</sup> од конституенсите на постиндустриското општество, како исходишта за скулптурата во осумдесеттите, ги издвојува оние кои се врзани не за доминацијата на сликата, туку за присуството на предметот, односно наложувањето на потрошувачкото општество за постojано трошење на предметноста, која ги поставува сите вредносни системи.<sup>5</sup> Тезата во Текстот А се брани од аспектот „Hunger nach Bildern“, додека тезата во Текстот Б поаѓа од „Hunger auf Bildern“;<sup>6</sup> „принудата на предметот“,

<sup>3</sup> За појавата која настанува со дистинкцијата меѓу присуството на предметот и претставата, односно со исходишноста на овие два феномена како две од неколкуте карактеристики на пластиката во осумдесеттите cf. Lynne Cooke, Redefinisanje - Nova britanska skulptura osamdesetih godina, *Moment* 15/1989, 9.

<sup>4</sup> Annelie Pohlen, Sculptur '85 - Funktion: Konstruktion; Imagination, *Kunstforum* 79/1987, 60-66. Таа својата поделба ја организира во осум подрачја: 1. Апстракција-конструкција-проекција, 2. Погрешна коегзистенција - фиктивен модел и што друго? 3. Светски слики - инсталации, 4. Слики на летала, 5. Од магијата на предметот и материјалот и од секојдневните подароци, 6. Крадец во машинскиот парк, 7. Надвор-помеѓу, 8. Функционални предмети - нови носители на сликарството, (ibid., 76-78, 107, 126-127, 136-138, 156-158, 185, 190, 200-201.)

<sup>5</sup> „Über das unbehagen an der Bemessung jeglicher individueller oder gesellschaftlicher Tätigkeit auf der Basis ihrer Kosten-Nutzen-Rentabilität und all ihren unausweichlichen Folgen wie Konsumzwang, Herrschaft der Produkte über den Produzenten, Ausbeutung der Lebensressourcen, Zwang zum schnellen Verschleiß und Umwandlung der Welt in eine Müllhalde, kurzum über die destruktiven Folgen des einzig auf den Profit ausgerichteten Funktionalismus wurde in allen humanwissenschaftlichen Disziplinen ausführlich nachgedacht“.

ibid., 64.

<sup>6</sup> Играта на значења која се создава меѓу овие две синтагми произлегува од насловот на една книга кој најдескриптивно ја означува промената во ликовните уметности од крајот на седумдесеттите години. cf. Wolfgang Mah Faust / Gerd de Vries, *Hunger nach Bildern - deutsche Malerei der Gegenwart*, DuMont, Köln 1982.

произлезена од предметното множество на функционалната средина (средина во која предметот функционира), создава „Gegen-Bildern“ однос кој е заинтересиран за материјалното а не за илузионистичкото. Оттука и аргументацијата во распонот на делата (објектите) од Мунт (Wilhelm Mundt), Меч (David Mach), Вудроу (Bill Woodrow) и Вентворт (Richard Wentworth) до Фортијн/О'Брајан (Fortuyn O'Brian), Конели (Arch Connolly), Хубер (Stephan Huber), Крег (Tony Cragg) и Пиц (Hermann Pitz).

### Текст А-Б:

Со оглед на развојот на пластиката<sup>7</sup> во осумдесеттите години, дихотомијата на односот скулптура (Текст А) - предмет (Текст Б) следи една од дихотомиите која ја опишува состојбата на односот постмодернизам - модернизам.

Сликата/претставата (image, das Bild) својата феноменологија ја заснова на ре-презентноста (re-present, re-präsenz). Како одраз или приказ на предметната стварност неа ѝ е иманентно присуството на субјектот манифестиран преку индивидуалното. Ре-презентноста како претставувачка категорија ќе го означи враќањето кон симболното, поетичкото или емотивното зад кои стои уметниковото Јас. Повторно е нагласен творечкиот чин во кој учеството на личното го одмерува доживувањето на светот. Промената на односот кон уметничкото дело од објективно на субјективно рамниште, пренесено со иконографски модели (а тоа, пред сè, се однесува на фигурацијата) и ликовни техники својствени за претставувачките ликовни јазици, својата детерминација ја споделуваат со промените обединети под поимот на постмодернизмот.

По својата феноменологија, презентноста (presence, präsent), на која се заснова предметот (object, der Gegenstand), во социолошки рамки сè уште ја споделува критиката на постиндустриското општество (или општеството воопшто) со неговата потрошувачка логика. Со тоа таа се врзува со, или подобро ја продолжува, критиката која започнува со протагонистите на авангардните делувања од почетокот на 20. век, а пред сè со Дишан (Marcel Duchamp) и Пикабија (Francis Picabia). Така, предметот во историјата на уметноста на 20. век се јавува во три наврати.

Кај Дишан тој е присутен во фактитетот на својата стварност кој издвоен од фактитетот на стварноста во која опстојува (неговата функција и утилитарност) добива сопствена симболичност и уметничка транспозиција.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Се чини упатно да се напомене термиолошкото разграничување и разликување на поимите пластика, скулптура и објект. Не навлегувајќи во нивната морфолошко-семантичка анализа, употребата на терминот пластика се задржува на општото рамниште на работа (или остварувања) во три димензии, терминот скулптура реферира на пластиката произлезена од репрезентативноста на сликата (image) и терминот објект кој ја дескрибира пластиката произлезена од презентативноста на предметот.

<sup>8</sup> Изборот на готовите предмети (ready-mades) кај Дишан „никогаш не бил диктиран од некоја естетска допадливост. Овој избор се темелеше на реакцијата на визуелната рамнодуш-



Во повоените движења, особено во Новиот Реализам (Nouveau Realisme) и Неодадата, во акумулациите на Арман (Fernandez Arman), обвиткувањата на Христо (Christo Jaracheff) или амбиентите на Кинхолц (Edward Kienholz) и Олденбург (Claes Oldenburg) готовиот предмет ја презема функцијата на конституенс на уметничкото дело – тој станува уметнички материјал преку кој се оцртува состојбата на изобилие во која важноста на предметноста во човековата егзистентност добива единствена смисла.

Третата генерација уметници кои го третираат предметот ја смирува важноста, или критичката нота, на оваа смисла заемајќи чист уметнички однос и смета дека во предметниот свет единствена валидна референца кон која може да биде насочен уметниковиот интерес е работата со тој предмет. Кунелис (Jannis Kounellis), Бродтерс (Marcel Broodthaers), Лечиа (Ange Leccia), Бајарс (James Lee Byars), Веркрис (Jan Verduyck) и Кунс (Jeff Koons), Steinbach (Heim Steinbach), Вудроу (Bill Woodrow), Бикертон (Ashley Bickerton) и Крег (Tony Cragg) презентноста ја императивизираат како предметно транспонирана уметничка артифициелност. Со тоа доаѓа до оттуѓување на предметот (der Verfremdung eines Gegenstandes)<sup>9</sup>, а бидејќи категоријата на оттуѓувањето се врзува за модернизмот, остварувањата на последната група наведени уметници се подведуваат под одредниците<sup>10</sup> на доцниот модернизам<sup>11</sup>.

---

ност, која едновременно е потполно лишена од добриот или лошиот вкус ... всушност, потполна анестезија”, односно отсуството на уникатноста во него ја востановува како детерминантно за него. Marcel Duchamp, Арпро „ready-mades”, in: *Marcel Duchamp - izbor tekstova*. Muzej savremene umetnosti, Beograd 1984, 47.

<sup>9</sup>Тезата за употребата на предметот во наведената смисла, односно за истргнувањето на предметот од неговиот фактицитет во стварноста од која произлегува и во која потполно се остварува неговата вистинска смисла, благо се навестува во истражувањето на Мартен на феноменот на оттуѓувањето кое се јавува во моментот на проширувањето на границите на ликовните уметности кај уметниците на почетокот на 20. век. cf. Jean Hubert Martin, *Die Ästhetik der Abweichung*, *Kunstforum* 79/1985, 54-59.

<sup>10</sup>Една друга одредница која ги врзува овие уметници за извесна модернистичка ориентација е онаа која, како проблем, го поставува прашањето за односот на уметноста и индустриското општество, насочувајќи го кон тоа во што се состои задачата на уметноста во средиштето на индустриското општество. Првата генерација, онаа на меѓувоените дадаисти, е најкритична, рушејќи и иронизирајќи ги сите дотогашни вредности, неприфаќајќи ги условите кои ги поставува (или наложува) општеството; втората, повоената Неодада, членовите на групата Nouveau Realisme и дел од поп-артистите и покрај истотака иронизирачкиот нагласок, ја воочува можноста за симбиоза на новите технолошки можности кои ги нуди технолошкиот развој на индустриското општество, во кои ќе се инкорпорира и самиот предмет, и за една нова уметничка експресија; повторното поставување на тие прашања од страна на третата генерација, со преиспитување на одговорите кои ги дале претходните две, е извесна маниристичка постапка, а како и секогаш во маниристичката постапка таа не работи на разрешување на постапката, туку едноставно ја повторува. (Во блиски рамки се движи и едно согледување на Рестани кое го анализира присуството на готовиот, употребен предмет во уметноста на 20. век, именувајќи ги објектите на уметниците на 80-те како ready-mades од втор степен или како neo-ready-mades. Pierre Restany, *Die neuen Objekte-Macher - Der Manierismus des Objekts in der Skulptur des Fin de Siecle*, in: *dokumenta 8 - Kassel 1987*, Band 1 - Aufsätze, (каталог), Weber & Weidemeyer GmbH & Co KG, Kassel 1987, 82-86.)

<sup>11</sup>Терминот „доцен модернизам” е преземен во смислата во која Џенкс ги разгледува одредените струења во архитектурата на последните децении, наведувајќи дека „доцномодерната архитектура е прагматична и технократска по својата општествена идеологија, а многу од

Во двата анализирани текста, А и Б, и во нивните основни тези со посочената аргументација, сепак се провлекува еден одреден квантум на дела кои излегуваат од тесните рамки на така протолкуваните тези. Имено, во дел од пластиката презентирани во овие два текста се преплетуваат субјективното и објективното, сликата и предметот, артифициелноста и готовиот (индустриски) производ.

Во едни исходиштето е сликата која завршува во предметот:

– Julian Opie, *This one took ages to make*, 1983., масло на лим, в. 120 см - претставува машина за пишување поставена на постамент околу кој се растурени листови од хартија; се работи за тридимензионална форма изработена од челичен лим кој потоа е исликан со маслени бои, со што е постигната илузијата на предметноста на мотивот.

Во други исходиштето е предметноста која завршува во ре-презентноста:

– Bertrand Lavier, *Formica Red*, 1983., акрилна боја врз готов предмет, 76 x 72 x 82 см – претставува готова маса која е обоена со пастуозни намази на акрилна боја (и тоа: плочата на масата во портокалова, а ногарките во бела); намазите се нагласено нанесени така што се добива одредна сликарска текстура и со тоа е постигната илузија на сликовност на самиот мотив.

Таквиот третман се чини дека е компромисно решение помеѓу „чистата“ сликовност на Текстот А и „чистата“ предметност на Текстот Б. Меѓутоа, во нив баналноста на секојдневниот предмет е ликовно, а не концептуално поставена на уметничкото рамниште. Заедничкиот збунувачки впечаток на делата произлегува од контрапостирањето на материјалноста на предметот со илузивноста на сликовноста. Нестабилноста се создава со констатацијата дека тродимензионалноста на мотивот (предметот) се поништува со дводимензионалноста на сликарскиот чин. Оттука и аргументацијата во делата на Кемпс (Nick Kemp), Калсин (Jody Culcin), Вилмут (Jean-Luc Wilmouth) и Лавие (Bertrand Lavier).

Го надминува ли со тоа уметноста (или пластиката) Дишановскиот ready-made? Или, дали со тоа уметноста (или пластиката) се враќа назад, во пред-Дишановската пластика, во времето на Пикасовата „Чаша со апсинт“?

### Текст В:

Како предмет на истражување, во Текстот В се јавува проблемот на пластичните појави кои не се подведуваат под веќе анализирани категории на сликата и предметот во Текстот А и Текстот Б. Тој се однесува на

---

стилистичките идеи на Модернизмот ги пренагласува како би го оживеала својот досаден (или умирачки) јазик”. cf. Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd 1986, 450.



едновремените остварувања со нив, но како елементи кои ја градат нивната структура се јавуваат други исходишта. Како негова аргументација посочени се следниве дела:

- Bernhard Prinz, Birnen am Weidenholz, 1985/87., повеќеделна скулптура, материјали од различни дрва, врбини гранчиња, кадифе, 225 x 215 x 215 см. - долната половина од делото е дванаесетстрана пирамида која е покриена со дрвени плочи обложени со фурнир и поставена на четири дрвени греди на местото на оските; горниот дел, од дванаесетстраната основа преоѓа во кружен завршеток (пресечен конус), а неговата внатрешна дрвена конструкција е оставена непокриена со што во неа се распознава извесна аналогија со пресовувањата на готичките прекршени лакови; над него се поставени четири конусоидни форми од плетени (повторно во духот на конструктивистичката постапка) врбини гранчиња делумно поставени со сомот.
- Siah Armajani, Elements No. 9, 1987., алуминиум, дрво, теракота, разнобојно стакло, 320 x 488 x 383 см;
- Zvi Goldstein, Anomalous Modell XY - 423, 1986., дрво, метал, 100 x 330 x 100 см;
- Gloria Friedmann, Existencia, 1987., восок, стакло, млеко, пепел, боја, дрво, пердуви, бикова кожа, гранит, каолин, ветер (тонски), 260 x 320 x 150 см;
- Klaus Kumrow, Ohne Titel, 1985/87., повеќеделен објект, челик, стакло, лак во боја, 280 x 405 x 235 см;
- Julian Opie, Spies tred II, 1986., целуозна боја на čeličen lim, 90 h 90 h 150 см;
- Wasa Marjanov, Das Apartment, 1984/85., дрво, челичен лим, хартија.

Всушност, во делата на Новата објектна уметност опстојуваат главните определници на скулптурата од Текстот А и на предметната уметност од Текстот Б., но само како иницијации.

Цермано Челант (Germano Celant) на едно место забележува дека по бранот на „купидони и детенца .... насликани неоекспресионистички“, уметноста повторно се враќа на повикување на логиката и философијата на уметноста со редуција на учеството на персоналното, упатувајќи на дефинирањето на тие појави како „неоконцептуалистички“.<sup>12</sup> Тоа не е спорно. Меѓутоа, нешто подолу во истиот текст тој смета дека поимот на совршено обработеното (во уметничкото дело) е маркација која е нужна и од која произлегува совршенството на комуникацијата, кое во оваа ера е најбитна категорија. Само доколку тоа се однесува на совршенството на изработката на готовиот производ како референтна за уметничката постапка во рамките на предметната уметност, а како последица на логиката на индустриската технологија. Но, самиот потоа вели дека за тоа постигнување е потребно

<sup>12</sup> Germano Celant, Remake treba gledati, *Oko* br. 17, 23. avgust 1990, 9.



познавање на „техничките и лингвистичките доспозитиви, бескрајно калкулирани и апстрактни, како би можеле процесите на уметноста да бидат до крај разработени”. Неоспорно е дека разработката на овие процеси во уметноста се во зависност од уметниковото Јас.

Во оваа точка Новата објектна уметност реферира на текстот А: присуството на Субјектот во уметничките процеси.

Јоханес Маинхарт (Johannes Meinhardt) во анализата на присуството на референци и референцијалности во „повеќеслојната стварност” преку објектот смета дека постојат неколку типови референцијалност во кои објектот се инкорпорира како значење (Bedeutung) кое се однесува спрема перцептивната стварност (Wahrnehmungswirklichkeit) како кон референца, што не значи дека е тао саморазбирливо или природно референтно (без разлика што тие поседуваат одредена социјална саморазбирливост или што во традиционалната свест опстојуваат како природни).<sup>13</sup> Од сите пет типа референцијалност, за Новата објектна уметност од предметниот свет како предмет на интересот се јавува типот в. - Светот перцепиран „како значење”: „die Welt der Zeichen und ‚Bilder” (Bild im wörtlichsten und engsten Sinn: die an Gestalt gekoppelte Bedeutung, also die wiedererkennbare, bekannte Signifikanz), die die ‚gegenständliche’ Welt überlagert, indem Bedeutungsträger und Bedeutung ‚natürlich’ getrennt sind. Die „Immaterialität” der Bedeutung ist streng korrespondierend zur Materialität des Trägers gedacht”.

Во оваа точка Новата објектна уметност реферира на текстот Б: присуството на светот на предметноста (со својата материјалност на конкретноста изразена во нематеријалноста на значењето) како уметничка форма.

Со горенаведеното, во делата на Новата објектна уметност се враќаат некои битни карактеристики на уметничкото дело, карактеристики кои во модернизмот се поместени на страна. Заради повторното, особено значајно, присуство на Субјектот во уметничкиот процес уметничкото дело повторно ја повратува својата изгубена ауратичност<sup>14</sup>. Ова враќање на Субјектот се јавува уште порано, во сликарството и делата на уметниците од крајот на седумдесеттите и во осумдесеттите (кои, заради различностите, сèуште не се подведени под еден термин)<sup>15</sup>. Таквиот самосвесен Субјект ја напушта еволуционистичката линија на „линвистичкиот Дарвинизам” и „делува

<sup>13</sup>Оттука тој издвојува пет типа референцијалности во „перцептивната стварност”: а. Светот „како објект” на спознанието; б. Светот на употребните предмети; в. Светот перцепиран „како значење”; г. Светот перцепиран „како социјално обележје, како разменска вредност” и д. Светот на „естетичката поставка” (автономен свет на уметничкиот објект). Johannes Meinhardt, Präambel und Promenade - fragwürdige Referenz und vielfältige Wirklichkeiten, *Kunstforum* 90/1987, 250-265.

<sup>14</sup>Како што уште 1936. Бенјамин ќе забележи, уметничкото дело ја губи својата аура со појавата на можностите за негова техничка репродукција, cf. Walter Benjamin, Umetničko delo u doba svoje tehničke reproduktivnosti. *Život umjetnosti* 6/1968, 67-80.

<sup>15</sup> Таквата бројност на именувања (New Image Painting, Nouva Immagine, Neue Wilde, Heftige Malerei, Bad Painting, Pattern & Decoration, Figuration libre, Transavanguardia, Arte cifra, Pittura colta, Pittura fresca, Ipermanierismo) го потврдува плуралистичкиот аспект на постмодернистичката состојба.



надвор од неговите граници, следејќи еден номадски однос кој го брани враќањето на сите јазици на минатото.”<sup>16</sup> Во таквото номадско патување по минатото, Новата објектна уметност се задржува на конструктивистичката постапка, особено на настојувањето на Татлин да создаде скулптура која нема да има никаква намера за преставување (што е многу блиску до настојувањата и на Малевич и на конкретната уметност на Групата De Stijl), што ќе резултира со неговите релјефи како потполно апстрактни конструкции.<sup>17</sup> Или, пак, на, како што Рид (Herbert Read) ја именува, линеарната скулптура,<sup>18</sup> чии прототипови се направени од Габо (Naum Gabo) и Певзнер (Antoine Pevzner), во која линиите се употребени тридимензионално за да го означат волуменот, да го дефинираат просторот, но не и да го заземат.

Новиот објект ја напушта предметноста на „предметната уметност” во обратна насока: ако радикалноста на „предметната уметност” се состои во напуштањето и претворувањето на пластичките елементи на илузијата во сликарството – светлото, просторот, пропорциите и мерките – во вистински (предметни) својства лишени од секоја имагинативна, субјективна или трансцендентна димензија<sup>19</sup>, тогаш новиот објект ја напушта предметната референцијалност и со посредство на имагинативноста создава стварност која е потполно во рамките на уметничката артифициелност.

Напуштањето на „предметната артифициелност” на ready-made-от на Дишан е поткрепено и со изборот на конструктивистичката постапка во процесот на уметничкото обликување. Новиот објект не сака да биде (во рамките на Дишановската традиција) индивидуализиран елемент издвоен од множеството други сериски произведени предмети, извлечен од меѓузависноста и неможноста на меѓусебно разликување.<sup>20</sup> Тој не сака да се спасува од исчезнување, туку настојува да се создаде како самостоен ентитет и вредност. Неговата објектност поаѓа од предметноста како структура (а не од предметот) која се остарува низ конструктивистичката постапка, а со присуството на субјективноста низ и како нужда во процесот на уметничкото оформување ја стекнува ауратичноста на изворно остварување. Таа не е предмет, иако конституенсната логика и е логиката на предметноста.

Оттука и дистинкцијата на термините предметна и објектна уметност.<sup>21</sup> Предметноста како референцијалност, од која и двата термини произлегуваат, различно се трансформира: кај првиот таа завршува во предмет-

<sup>16</sup> Achille Bonito Oliva, *Transavantgarde internationale*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1982, 6.

<sup>17</sup> Herbert Read, *Istorija moderne sculpture*, Jugoslavija, Beograd 1980, 90.

<sup>18</sup> id., *The Art of Sculpture*, Bollingen series XXXV-3, Princeton University Press, Princeton 1969, 101-102, 114.

<sup>19</sup> За паралелите на материјалното во повоеното американско апстрактно сликарство и предметната уметност (која настојува да го напушти, а која всушност токму на тоа рамниште на материјалното се издначува со него) cf. Barbara Rose, *Američko slikarstvo osamdesetih godina - kritička interpretacija*, *Život umjetnosti* 33-34/1982, 101.

<sup>20</sup> Овој став е провоциран, како спротивен, од ставот на Челант кој настојува да го образложи присуството на предметот во поновата предметна уметност, cf. Germano Celant, *Divlji Zapad Heima Steinbacha*, *Quorum* 6/1988, 192.

<sup>21</sup> Во германската ликовна критика и теорија дистинктивноста на термините кои произлегуваат од именките *das Objekt* (објект) и *der Gegenstand* (предмет, кој не треба да се меша со *das*



на артифициелност, а кај вториот во уметничка артифициелност. Предметноста, која единствено постои во својата презентност, во предметната уметност е преземена како артефакт од рецентната историја на масовно потрошувачкото општество, но како прогонета; во доменот на предметната уметност, потоа доаѓа деконструкцијата или де-инвенцијата на таквата предметност и, како што забележува Њумен (Michael Newman), "taking it to pieces until its entrails were displayed, and than reconstructing a shadow-object, a functionless, threedimensional image of the original."<sup>22</sup> Овој shadow-object го означува Бодријаровиот (Jean Baudrillard) симулакрум од втор ред, или клонираниот оригинал.<sup>23</sup>

Следејќи го таквиот тек за очекување би било Новата објектна уметност да се однесува на симулакрумот од трет ред. Но, таа оди на ре-конструкција и на конструкција од-ново; свесна за сликовноста на предметноста (од која произлегува), таа не стапува во третиот ред, бидејќи во него се губи оригиналот. Новата објектна уметност е свесна за нејзината исходишност од предметноста, која се одредува со присутноста на материјалното, и затоа е незаинтересирана за невидливите структури, мрежи, знаци или кодови на симулакрутите од трет ред.

Таа се враќа во сигурните полиња на веќе истражуваното, во свесноста за уметничкиот материјал и во логиката на константното во уметничкото обликување. Но, враќањето, поточно повторното откривање на фасцинацијата од материјалите и техниките води кон една контролирана форма, форма која е „оладена“ од експресивноста на сликовната скулптура или од концептуалната набиеност на предметната уметност.

Блиски до остријата на рационалното обмислување (остри, конструктивистичко-геометризирани форми), втопени со мекоста на „мајсторисувањето“ (субјективноста на уметничкиот процес) и повторно осмислени во координатите на ликовноста (враќање на ауратичноста), делата на Новата објектна уметност исцртуваат еден феномен, кој паралелно со останатите, егзистира во пластиката од последните десеттина години, во „ладниот барок“ („Cold Baroque“) на Ренато Барили (Renato Barilli).<sup>24</sup> Во него е можна

---

Ding) го поткрепува ваквото термилошко определување. Извесен проблем се јавува во англиската, во која именката object се употребува и во смисла на објект и во смисла на предмет, иако е поупатно за поимот објект да се употребува subject. (cf. Webster's New Dictionary and Thesaurus, Russell, Geddes & Grosset, New York 1990, 546.)

<sup>22</sup> Michael Newman, Discourse and Desire - Recent British Sculpture, *Flash Art* 115/1984, 50.

<sup>23</sup> Околу клонираниот оригинал согледан преку Бодријаровата теорија за симулакрумите cf. Markus Bröderlin, Das geflügelte Bild und das verführte Objekt, *Kunsthforum* 104/1989, 151-159.

<sup>24</sup> Терминот произлегува од анализата која се однесува на делата од изложбите Aperto на Венецијанското Биенале од 1986, 1988 и 1990 година, во која се забележува дека делата од последната изложба на Aperto се веќе влезени во една „ладна“ („cool“) фаза. Во неа, потоа, тој раздвојува две струи: тврда (hard) и мека (soft). Но, различноста на делата, семантичките подрачја од кои поаѓаат и ликовните јазици кои ги користат, и покрај неговото настојување да ги прифати тоа како плуралитет, сепак не дава можност за нивно така круто определување на тврда и мека струја. Инаку, самиот термин смета на сопствената дихотомичност и двозначност јукстапонирајќи го „ладното“ на едноставноста и разборитоста на предметноста покрај изобиетието на духовното и чувственото, комплицираното и неумереното на барокот. Renato Barilli, *Towards a Cold Baroque?*, in: *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, (каталог), Venezia 1990, 263-264, 266.



таква коегзистенција на различните феномени во пластиката, низ една паралелност, спојување и смирување на новните спротивности, која завршува во констатацијата за извесната плуралитетност на времето во кое се јавуваат.

Станува ли тоа збор за некоја постмодернистичка аргументација?

Nebojša VILIĆ

### COUNTER-THESES OVER THE MODERNISTIC OBJECTIVITY

(Summary)

In the development of the sculpture thought in the eighties, the field of plastic has changed in three different moduls. As first, according to the new spirit in art, the sculpture took the language of re-presentative iconography in the classic sculpture media and materials, such as wood and bronze. As second, the plastic thought which takes the references in the objecthood world use ready mades, in Duchampian way, to transform the field of artistic interesse into the presentative code. As third, most specific item of the latest artistic production, is the so called New Object Art. The difference between this presence of the object and the one before lies in the german terms Gegendstand and Objekt. The first one is object with meaning of presentative objectivity used with an artistic meaning, but the second one is mixture between the re-presentative act of art and the object (in the meaning of subject).

Such a differences allow to speak over New Object Art as a separate artistic production in the late eighties.

