

Replike

1.
 - a) Profani ikonostas – sveta slika
 - b) 1912. (Larionov, Gončarova) – 1914. (Tatlin) – 1917. (Duchamp) – 1918. (Malevič) – 1925. (Schwitters)
 - c) Polica – Sanduk – Čardak
2.
 - d) Od hromata do montaže
 - e) Struktuirani pejzaž
 - f) Ready-found – collage/assemblage – konstrukcija
3.
 - g) Objekat između umetnosti i proizvoda
 - h) O konstruisanom realitetu
 - i) Završna napomena

1) a.

Zid... na njemu drvo... a u drvu slika... ili pesak... misli... prošlosti... materija... da li od boja... ili istorije... razmišljaš... ostaci... Duchamp... Schwitters... Malevič... Tatlin... napuštene... ideje... od rde nagražena žica... crveni bakarni lim... prašnja polica...

... izranja istina... napravljena od citata... nema projekata... (ovo je vreme vraćanja)... jednost... različitosti... – ... ikonostas... profan... slika... sveta.

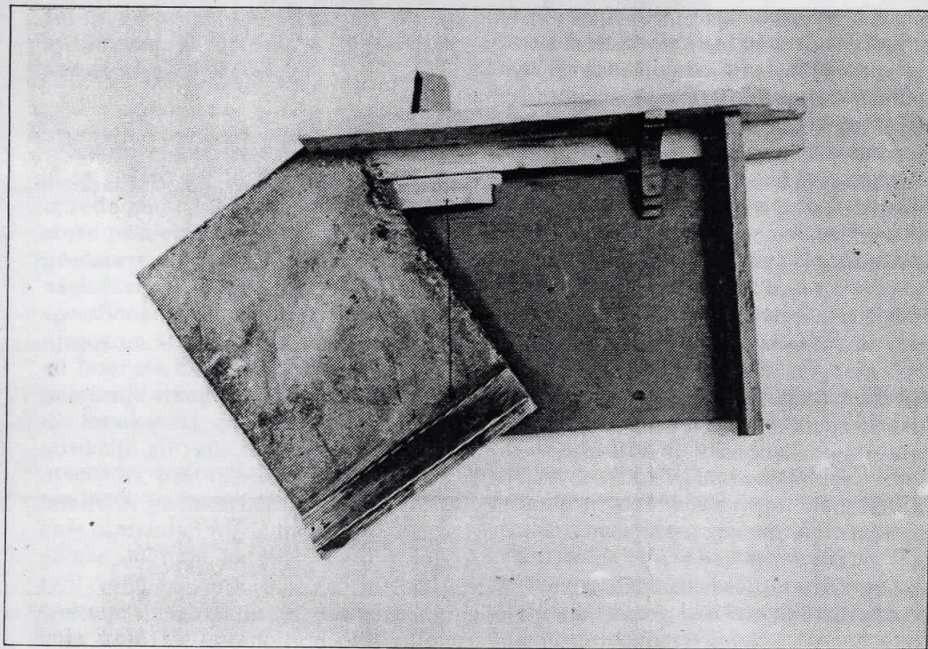
1) b.

– Mihail Larionov, *Plavi lučizam*, 1912.; Natalia Gončarova, *Zelena i žuta šuma*, 1912. – Lučizam (rejonizam) je u prvi plan postavio objekt koji emituje zrake zbog čega je njegova percepcija relativna jer se vizuelno primanje egzaktnih podataka svodi na zbir svetlosnih odblesaka koji dopiru do posmatračevih očiju. »Stil rejonističkog slikarstva označava prostorne oblike nastale presecanjem zraka odbijenih sa različitih predmeta... Zrak je privremeno predstavljen na povr-

šini obojenom linijom... Predmeti koje vidimo u životu ovde ne igraju ulogu, najbolje može biti pokazano ovde: slaganje boja, njihovo zasićenje, odnos bojenih masa, dubina, tekstura.« Usled takvog zračenja, predmeti gube svoj primarni realistički izgled pa se zbog toga njihova projekcija na platnu izražava nizom slobodnih formi. Da bi tačno izrazio fenomen odsijavanja i presecanja svetlosnih zrakova, slikar se koncentriše na prostor između objekta i platna pošto se jedino u tome »između« može da opazi emitovanje zrakova i oseće univerzalne osobine materije. Lučizam... nije odlučno prekinuo vezu s predmetom i realnim svetom, on

prvi put su istraženi i koordinisani odnosi više materijala – iz kojih je izveden čitav konstruktivistički pokret.

– Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917. – On je uzeo gotov predmet (*ready-made*) i proglasio ga umetničkim delom, bez emocija, sentimentalizma i bilo kakve druge ideje. Umetnost je odluka. »Tačka koju želim posebno da naglasim jeste da izbor ovih *ready-made-a* nikada nije bio dikтован estetskom dopadljivošću. Ovaj izbor temeljio se na reakciji vizuelne ravnodušnosti, koja je istovremeno potpuno lišena dobrog i lošeg ukusa... u stvari, potpuna anestezija. Jedna značajna ka-



Jovan Šumkovski, *Zeleni kvadrat i polica*, 1987.

nije odbacio, već na nov način preformulisao tipove mimetizma.

– Vladimir Tatlin, *Izbor materijala*, 1914. – Na reljefima koje je pravio po povratku u Moskvu Tatlin nije imao nameru da predstavi nešto – ovi reljefi su prve potpuno apstraktne konstrukcije. Cilj ovog eksperimenta bio je da proširi domet slikanja, a ne da se iznađe novi tip skulpture. Tatein je, pak, tačno shvatio ovu mogućnost – novi tip skulpture, skulpture koja će se poslužiti sirovinom i gotovim predmetima i rasporediti ih u »stvarnom« prostoru bez ikakve namere predstavljanja. Materijali, svaka vrsta sa svojim posebnim plastičnim i likovnim osobinama drveta, stakla, gvožđa itd. služili bi se u umetničko delo, »stvarni materijal u stvarnom prostoru«. »Slikarski reljefi« bili su prvi korak u njegovom trodimenzionalnom razvijanju shvatanja forme: od zatvorene skulptorski oblikovane mase do otvorene, dinamične konstrukcije koja oblikuje prostor. U Tatlinovim konstrukcijama prvi put nalazimo stvarni prostor uveden kao likovni činilac:

rakteristika bila je kratka rečenica, koju bih pokatkad ispisivao na *ready-made*-ima. Umesto da kao naslov opisuje predmet, ova rečenica je smišljena da bi posmatračev um odvela u druge, verbalnije oblasti. Jedan drugi aspekt *ready-made-a* jeste odsustvo unikatnosti u njemu... replika jednog *ready-made-a* koja nosi istu poruku, u stvari, gotovo nijedan od danas postojećih *ready-made-a* nije originalan u konvencionalnom smislu.«

– Kazimir Malevič, *Supermatistička kompozicija: Belo na belom*, 1918. – U 1918. Malevič je stvorio sliku »Belo na belom«. I ponovo dva kvadrata, ali koja razlika. I slika »Crni kvadrat na belom« može se nazvati stacionom pošto su strane oba kvadrata paralelne jedne drugima. Slika »Belo na belom« u kojoj je unutrašnji kvadrat iskošen pod uglom, ima dinamički karakter i to će postati jedna od karakteristika Malevičevih sledećih radova, koji su bogatiji i različitiji u formi. Slika »Belo na belom« ima minimum kontrasta u boji i to je bilo Malevičevo mišljenje da

će baš to biti karakteristika slikarstva budućnosti. Malevičev koncept boje bio je statičan, ali njegov koncept forme, sa druge strane, bio je dinamičan. Ovo stoji u oštroj suprotnosti prema Neo-plasticizmu Pieta Mondriana, u kome su forme statične dok boje konstituišu dinamični element. Navedeni primer pokazuje stvarno nakošen beli kvadrat na kvadratnom platnu čija je vrednost boje nešto drukčija – svođenje slike na najprostije odnose geometrijskih oblika. Belo na belom je slika koja je predstavljala krajnji cilj u razvoju supermatizma: apsolutnu bespredmetnost... Beli kvadrat je postao znak čiste čovekovog stvaralačkog života. Osim čisto ekonomskog kretanja forme, čitavog novog belog ustrojstva sveta, beli kvadrat je i podsticaj za zasnivanje ustrojstva sveta kao »čistog delovanja« shvaćenog kao samospoznaja u čisto utilitarnom savršenstvu »svečoveka«. »Predstavljanje predmeta, samo po sebi (objektivnost kao cilj predstavljanja), jeste nešto što nema nikakve veze s umetnošću, iako taj metod predstavljanja u umetničkom delu ne isključuje mogućnost da ono bude visokog umetničkog reda.«

– Kurt Schwitters, *MERZbild sa svećom*, 1925–28. – Vrlo značajano za budućni razvoj skulpture bilo je brisanje svake formalne razlike između slike, reljefa, slobodne skulpture i običnog predmeta. Izvesna dela dadaista podjednako mogu biti klasifikovana kao slike ili skulpture i odvajati ih za ljubav neke pedantne istorije bilo koje od ovih dveju kategorija znači uništiti njihov istorijski značaj. Jedna Schwitters-ova merzbild nije više slika... to je objet d'art, ali ne uvek u smislu koji se podrazumeva tom frazom; to je predmet bez bližeg određenja. »Metod« oblikovanja svih ovih skulptura je postavljanje »nađenih predmeta« u jedan osmišljeni odnos da bi se stvorila neka vrsta plastične metafore koja ima istu evokativnu moć kao i metafora u poeziji. Kolaži su mu uvek bili rađeni od otpadaka nađenih na ulici – kutija od cigareta, karata, novina, kanapa, dasaka, žičanih mreža, svega što bi privuklo njegovu pažnju. On je na čudan način uspevao da otpatke, produkte raspadanja iz svoje okoline, pretvori u neobičnu i divnu lepotu. On nije podvlačio čvrstu ili strogu razliku između svojih reljefnih konstrukcija i papirskih coil. »Sveća i kanap stoje nasuprot površini, drvo nasuprot boji, geometrijsko nasuprot organskom, crno nasuprot belom i crveno nasuprot plavom, vodravno nasuprot uspravnom, sredeno nasuprot nesređenom, uznemireno nasuprot razbistrenom. Ove suprotnosti podrazumevaju jedno ujednačavanje, oni su jedno drugome povitljivi i podižu utisak o slici.« Čovek se pita, šta je to što u slici Kurt-a Schwitters-a preteže – slikarski red ili uznemiravajući faktori sa simboli-

ma punim patrljkom sveće, koga možete dodirnuti. Možete li to odmeriti?

1) c.

Atelje Jovana Šumakovskog. U uglu stoji predratni drveni ormar: na donjim krilima citabi sa floralnim prepletima; na krajevima ormara stubići; vitrine sa arhivoltama; na zabatu volute, sve u plitkom drvorezu. Pomisao na školu mijačkih rezbara – ikonostasi Lesnovskog manastira, crkve Sv. Spasa iz 1824. ili Sv. Jovana Bigorskog, jedanaest godina kasnije: obrada drveta u ažuru dugotrajnom strpljivošću, osećaj mekoće materijala, njegove topline i plemenitosti i brisanje granica između intimnog i monumentalnog.

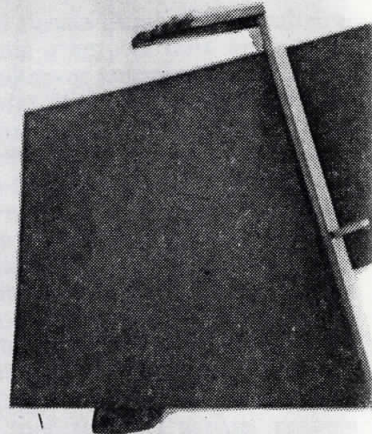
Na tavanici ateljea dugačke drvene grede: mesta spajanja sa zidovima poduprta pseudo-kapitelima izrađeni najjednostavnijim profilom, profilom konzole korišćene kod zidnih polica/stalaža u starim kućama. Na takvoj jednoj polici stoje zaboravljeni predmeti, sve zajedno prekriveno prašinom. Po podu razbacani ostaci polomljenih dasaka, pločica, piljevine, mahom hrastovina i orahovina; bakarni limovi sa svojim crvenim sjajem ili zelenom patinom. Na stolu alatke i mesingani ekseri hlade svojim metalnim oblescima. Kao da se tu sklapa ili rasklapa neki sanduk, kao da tu dolaze ili odatle odlaze pošiljke nečeg intimnog i lirskog.

Hodajući uzbrdnim, nakrivljenim sokacima makedonskih sela ne može se odupreti pogledu naviše. Krivudajući, oko prelazi od prašnjavog sokaka preko velikih kamenih blokova, postavljenih kao sedala za popodneva časkanja, i beline okrećenih fasada kuća od izbačenih erkera na kojima je postavljen čardak. Čardak (pers.: čar – četiri, taq – svod; tur.: čardak) – velika prostorija na spratu istočnjačke kuće sa izbočenim delom prema ulici. Čardak otvoren prema jugu, prema suncu, prema ulici, ljudima i gostima, prozor života i življenja.

2) d.

Iz petogodišnjeg razvoja Jovana Šumakovskog proizlaze dve struje koje koliko su suprotne toliko imaju i zajedničkih karakteristika. Prva se odnosi na interes za istraživanje strukture dela preko analize hromatskih vrednosti, dok druga razrađuje princip montaže putem konstrukcija. U ciklusu apstraktnih pejzaža iz 1987–88. uspeo je da razradi paletu i strukturu predstave na takav način koji u makedonskoj likovnoj umetnosti dotad nije bio prisutan. Apstraktni pejzažizam definiran kod Riste Kalčeskog, Aleksandra Risteskog ili Riste Lozanskog iz sedme decenije vezuje se pre na iskustva enformela u kome se žele implicirati konotacije na-

cionalnog i tradicionalnog: hromat prtan na njihovim slikama (zbog svoje zljane prirode) uvek se vezuje za tlo, i neblje ili konotira težak život makedskog sela; slabi akcenti zelene ili crve u alternaciji sa zemljanim bojama upu je na bogati makedonski folklor. Ta tretman semantičkih vrednosti hron za godine u kojima je nastajao potpu u skladu sa opštim strujanjima u umnosti i njihovo mesto u istoriji sasvi opravdano. Međutim, ono što izvaja a raktne pejzaže Šumkovskog iz ove g delo je sigurno drugačiji tretman i mantika hromata koju on implicira između suše i šarenila, Slučaj rekomp

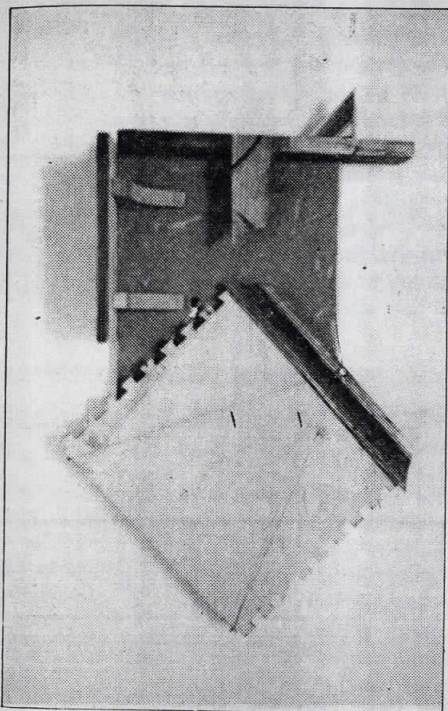


Jovan Šumkovski, *Objekt*, 1989.

vanih planina ili *Predeo sa podelj ulogom* (sve tri iz 1987.) jesu pej strukture, ali se svojim otvorenim matom oslobađaju bilo kakvih opte nosti lokalnim, još više, suprostavl hromatske vrednosti stvara dinam strujanjem nekih energija koje proiz iz samog suprostavljanja – pokazuju gačiji interes, interes koji proizila pejzaža, ali čija ga predmetnost ili stavljanje ne interesuju. Taj je pro začet u još ranijem ciklusu slika *Be slova* iz 1985., ciklusu kojim je Šum ski navestio svoj interes za razradu mateske strukture predstave. Sa dvama ciklusima on je pokazao umet senzibilitet koji ga opredeljuje kao je od retkih osećajnih kolorista u makoj umetnosti.

Na prvi pogled napušten, hromat ljem stvaralaštvu Jovana Šumko razrađuje drugačiji odnos. Iskust hromatom navedenih provenijenci ciklusu objekata iz 1988–90. kao da ze u drugi plan. U ovom ciklusu hron postavljen na drugačijim osnovama. civanje oslikanog platna u konstru od drvenih delova kao homogeno menta, jeste dobijanje strukture ko država strukturu ostalih elemenata ovom slučaju raznih tipova drveta i la-limova). Oslikano platno je elei montaže – konstrukcije, element nije cilj da bude oslikano platno, ve kompozicije: semantika slikanog p semiotika konstruisanog. Samim tim

karski je čin zamenjen konstruktivnim. Predmet interesa nije više hromatska struktura već montaža-konstrukcija. To je prisutno u malim objektima iz 1986-88., a naročito u velikim objektima iz ciklusa *Vertikalni objekti* (1988/89.), *Sanduci* (1989.) i *Čardaci* (1989/90.). Takav zaokret od dvodimenzionalnog prema trodimenzionalnom istraživanju pokazao je drugačije, prošireno shvatanje pojma slike, odnosno skulpture. Nizom novih konotacija uvedenih u ovim objektima, Šumkovski je ponovo postavio pitanje (potrebe) samostalnosti bilo koje od ovih likovnih disciplina (slikarstvo - vajarstvo).



Jovan Šumkovski,
Beli kvadrat i polica, 1986.

2) e.

Potreba predstavljanja /građenje strukture slike/ predstave u dosadašnjem razvoju istorije umetnosti označeno je brojnim pokušajima. Po pravilu, pokazuje se da konačno opredeljivanje dela umetnosti dolazi upravo od odnosa između ove strukture i koncepcijsko-sadržinske pozadine. Naime, trebalo bi da se razlikuje struktura predmeta predstave i struktura predstave. Prva podrazumeva determinaciju preko forme, formata, kompozicijskih suodnosa - tako se determiniše Pikasove *Gospođice iz Avignona* i dela iz dvadesetih godina naovamo, slike pripadnika metafizičkog slikarstva, nadrealizma - u kojima je glavno polazište pri stvaranju slike ispitivanje strukture predmeta predstave. S druge strane to ne podrazumeva isključivo predmetno slikarstvo: optičke kompozicije Vasarelyja

kao i »akcione« slike Pollocka takođe su tipični primeri.

Struktura predstave polazila bi od toga šta se dešava pri stvaranju, nezavisno od polazišta (same predstave). Istraživanje moguće rekonpozicije, prestrukturisanje ili razgrađivanje inicijalne predstave prevazilazi istu preko novih sadržina i konotacija koje se dobijaju. Neka dela Nove umetničke prakse zadržavaju opšte opredeljenje kao skulptura radi trodimenzionalnosti izrade, ali sve one konotacije koje slede opredeljuje ih kao samostalne entitete; ili predstave planine Sainte-Victorie Cezanna, a posebno ostvarenja lučista i rejonista. U slučaju ovih zadnjih najjasnije se uočava opredeljenje strukture predstave, dodajući pri tome i pokušaj da se preko ove strukture (ili način struktuisanja) predstave materijalizira nematerijalna predstava.

Zaključci analize dela Jovana Šumkovskog gravitirali bi ka ovom poslednjem opredeljenju. Kod njih se struktura predstave pronalazi u formalnoj (raz)gradnji predstave, u njenom rekonponovanju i naglašavanju hromatske obrade (tako specifična u ovom ciklusu, a pristupa i u njegovom stvaralaštvu uopšte). Polazeći od interesa da predstavi atmosferu/raspoloženje vizuelnog doživljaja iz prošlosti, Šumkovski prilazi njegovoj rekonstrukciji, ali sada tražeći nematerijalo u njegovom postojanju. Prepletene i prelomljene geometrizirane plohe i linije koje niotkuda i nigde ne dolaze, izlaze ili odlaze dobijaju na monumentalnosti ne radi veličine formata, već radi zbijene energije i odgovarajućeg psihološkog naboja koje ih opredeljuje. Polivalentna hromatska nadgradnja omogućuje, kao oponent statičkoj nabivenošću geometriziranih ploha, da ukupni utisak odaje, na neki način, kontrolisanu dinamiku. To je preduslov da se stvori osećaj atmosfere nećeg napetog, u iščekivanju, atmosfere sa primesima mistike prostora kojeg nema, a snažno se naslućuje. Takva metafizičnost, kao osnovni cilj i krajnji proizvod ovakve strukture, kao suprotnost prelomljene i difnamične formule i hromatske strukture, ispunjava dualističku prirodu postojanja stvari. Jer, nije moguće oteti se utisku i osećaju rastrzanosti, ekspresije ili prefinjenosti hromatske nadgradnje (koristeći sva sredstva koja bi najbliže dodirнула suštinu postavljenog problema), a da se ne upita *What is behind that curtain?*

Znači, takva struktura predstave ne vodi ka apstraktnom delu, iako to i jeste. Graničenje sa apstraktnim, predmetno održava upravo preko atmosfere koja proizlazi iz svih navedenih komponenti. Stoga, Šumkovski je, u ovom ciklusu slike, uspeo da promeni /prevaziđe/ redefiniše polja apstraktnog i konkretnog/predmetnog smeštenih u jednoj slikarskoj strukturi.

2) f.

Zaokret u radu Šumkovskog nastaje razradom trodimenzionalnih objekata, još za vreme ciklusa rejonističkih »pejzaža«. Provociran striktnom podelom na slikare i vajarare, a misleći na pionire Moderne, pre svih na slikare koji su bili zaslužni za razvoj skulpture od samih skulptora, on će poći putem razmišljanja o jedinom validnom kriterijumu stvaranja - umetničko delo kao produkt potrebe umetničkih ekspresija. Međutim, postoje tu još neke sponne koje bi mogle objasniti ovaj zaokret u njegovom radu projavljeni interes za prevazilaženjem dveju dimenzija slikarskog platna. Odgovor na pitanje: kuda posle sve većih formata slike, sve jačih hromatskih vrednosti i njihovog kontraprostiranja ili razbivene, izlomljene strukture pretstave, jeste - u trećoj dimenziji. Samim tim Šumkovski je dopro do senzibiliteta umetnosti sredine osamdesetih godina u kojoj će ekspanzija skulpture/treće dimenzije postati njena determinanta. Što se same skulpture sredinom osamdesetih tiče, dela Šumkovskog nisu njeni reprezentivi. Kao i u slikarstvu, Šumkovski i ovde zaobilazi figurativnost/figuraciju. Ako slikarskim ciklusima dospeva u centru interesa kritike umetnosti osamdesetih zbog postavljanja diskursa sa iskustvima istorije umetnosti - semantičkih vrednosti upotrebljenih navoda (kao najopredeljujućeg elementa), a ne ponovnim uvođenjem figuracije u ikonografskom sistemu slikarske poetike, još će više u objektima naglasiti zainteresovanost drugačijim diskursom od onog mogućeg, koji korespondira sa navedenom ikonografijom.

- *Beli kvadrat i polica*, 1986., drvo, pesak, ulje, 70x50x14 cm

- *Vertikalni objekat IV*, 1988/89., drvo, pesak, ulje, 233x56x84 cm;

- *Čardak I*, 1989. drvo, ulje na platnu, 138x203x46 cm;

Problem analize i tumačenja ovih objekata postavljen je na nekoliko nivoa. Na nivou forme radi se o *collage/bricolage/ assemblage-u ili decoupage-i*, konstrukciji, montaži; na nivou semantike forme radi se o trodimenzionalnoj slici, visećoj, zidnoj skulpturi, kontra-reljefu, objektu; na nivou upotrebljenih predmeta drevni i metalni otpadci, industrijski fabrikati, delovi starog nameštaja, kao *ready-made-i* i *ready-found-i*; na nivou likovno umetničkih stilističkih kategorizacija radi se o ruskom konstruktivizmu (Tatlin), suprematizmu (Malevič), dadaizmu (Duchamp, Schwitters), slikarstvu materije; na nivou tradicije i podneblja radi se o mijačkom duborezu XIX veka (obrada drveta), pokućstvu (bakarno suđe, police, sanduci), narodnoj arhitekturi (musandre, čardaci);

Struktuisanje dela tolikim brojem ni-

voa lako bi inkliniralo ka opasnosti od eklkticizma. Međutim, takva struktura koju Šumkovskoj uspeva da usaglasi postaje i njegova odrednica jer svi ovi navodi/nivoa (bilo estetske i vanestetske provenijencije) nagovešteni su u toj strukturi. Najlakše bi bilo prepoznati neki navod, ali bilo bi teško smestiti ga među ostale navode iste provenijencije. Stiće se utisak da je na ovim objektima sve poznato do trenutka kada se treba determinisati ishodište. Pogleda li se *Beli kvadrat i polica* pomišlja se na Malevičevu sliku *Suprematistička kompozicija: Belo na belom*; kompozicijska povezanost nije daleko od Tatlinovih ugaonih-reljefa; jedna mala profilirana konzola podseća na konzole stare kontinentalno-mediteranske kuće, koja podržava horizontalnu dasku – policu drevnih dolapa i sve to u potpunu nelogičnost komponovanja elemenata kao na bilo kojoj Schwittervaj *Merz-bild*

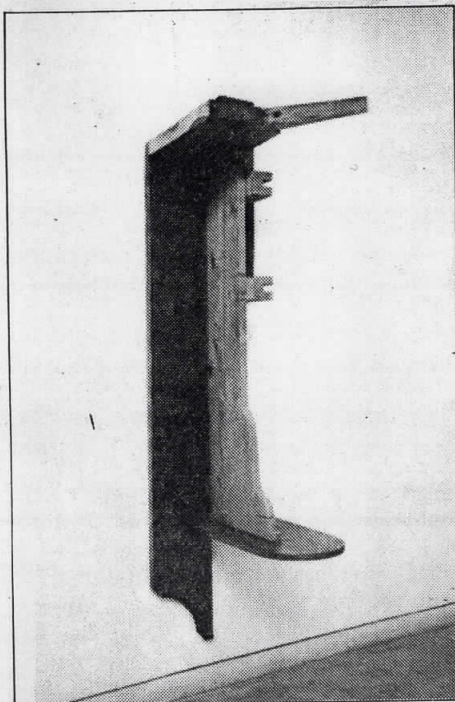
Nosioc strukture u *Vertikalnom objektu IV* svakako jeste vertikalna: dve dugačke daske spojene uzdužnom linijom, jednoj je u obliku police profilisan donji deo, drugoj uzdužna strana; na tim daskama postavljeno je malo oslikano platno (činjenica da se radi o malom oslikanom platnu, manje je važna od činjenica da je na tom platnu naslikana neka struktura (koloristička tekstura) koja jeste neodvojiv element u kompoziciji); ona postoji ne slikarskim već teksturnim kvalifikativom; u vrhu pravougaona ploča od teške orahovine; u njenom produžetku drevni »rog«, dole ploča sa orahovim/kestenovim furnirom od kakvog kreveta ili ormara – sve to spojeno velikim industrijskim spojnicama.

Čardak I je veliko oslikano platno na čijim su bočnim stranama postavljene vertikalne daske, a na ovim daskama u suprotnim pravcima (jedan prema nama, drugi u levo) postavljena »roga« (dve kraće profilisane gređice) pričvršćene metalnim profilima. Platno je ispunjeno jakim žutom gamom (koja se kreće od crvene do svetlo žute) nanesenom gestualnim potezima; dok je tekstura postignuta davanjem peska i piljevine u samom procesu nanošenja pigmenta. Pored toga što Šumkovski često upotrebljava sirovu, neobrađenu dasku, ponekad je to rascepljena drvena greda, u ovom se slučaju on vraća staroj zanatskoj obradi i obradi drveta – kao što je poliranje, lakiranje, bajcovanje.

3) g.

Postavimo li skulpturu osamdesetih sa svojom figurativnom ikonografijom na jednoj i manirizam objekta u skulpturi fin de siecle-a, na drugoj strani, objekti Jovana Šumkovskog naći će se u sredini ovog polariteta. Teza o manirizmu objekta u skulpturi fin de siecle-a, koja bliže determiniše ove objekte, jeste teza o kre-

tanju Nove objektivne umetnosti (*Die neue Objektkunst*) na ivici između umetnosti i gotovog proizvoda. Međutim gotov proizvod u ovom slučaju ne podrazumeva distički princip prenošenja uzetog dela iz jednog konteksta u drugi, već gotov proizvod u smislu finalnog proizvoda jednog industrijskog procesa visoke tehnologije. Siah Armajani, John Armleder, Gloria Friedman, Zvi Goldstein, Stephan Huber, Klaus Kumrow, Julian Opie, Bernhard Prinz imena su nekih autora objekata čija je karakteristika to što nisu ni umetničko delo sa isključivo mimetičkim ciljem, ni gotov, upotrebljiv proizvod. Njihov cilj je neka neupotrebljiva mimetika koja ništa



Jovan Šumkovski,
Vertikalni objekt IV, 1988/89.

ne otkriva niti konstruiše; to su objekti visoke kvalitete obrade upotrebljenih materijala, koja ukazuje na stepen savladanosti kulture industrijske obrade, kulture materijala i umetničkog oblikovanja. Samim tim ove je objekte ponekad teško definisati samo kao dela likovnih umetnosti jer koriste oblike nameštaja, logiku arhitektonskih konstrukcija, funkciju dizajna.

Na kraju pitanje koje Nova objektivna umetnost postavlja je pitanje u čemu se sastoji zadatak umetnosti u središtu industrijskog društva. Ponovo je postavljeno pitanje odnosa umetnosti i industrijskog društva, jer što se tiče objektivne umetnosti to su pitanje dosada postavile dve generacije umetnika: generacija međuratnih dadista i posleratni pokreti Nouveau Realisme i Neodada. Prva je bila najkritičkija, rušeći i ironizirajući sve dotadašnje vrednosti, dok je druga, i pored isto tako ironizirajućeg naglaska, uočila mogućnosti simbioze novih tehnoloških mogućnosti i težnji ka novoj umetničkoj

ekspresiji. Ponovo postavljanje tog pitanja preispitivanjem odgovora koje su dale prethodne dve generacije jeste maniristički postupak u odnosu na replicirane uzore. Ovaj manirizam jeste maniriziranje Duchampove *Fontane*, tačnije Duchampovog postupka u *Fontani*, Schwittersovog komponovanja različitih materijala ili Armanovih akumulacija. I kao i uvek u manirističkom postupku, za razliku od prvih dve objekti-ove generacije ne rade na razrešenju postupka, već ga jednostavno ponavljaju.

3) h.

Objekti Jovana Šumkovskog analizirani prizmom ovog polariteta upućuju na dualitet njihovog entiteta. Nastali u drugoj polovini devete decenije, u periodu kada se na likovnoj sceni povećava interes za treću dimenziju, ovi objekti donose spoj između skulpture osamdesetih godina i Nove objektivne umetnosti. Oni nisu skulptura osamdesetih, jer ne nose figurativnu ikonografiju, interes za volumen i narativnost tekstualnog, ali se javljaju u tom periodu potrebe umetničke ekspresije za prelazak sa dve na tri dimenzije. Oni nisu odraz stepena savladanosti visoko tehnološkog industrijskog postupka, ali, u duhu tradicionalnih zanata, poznaju kulturu materijala i njegove obrade – pristup Šumkovskog svome objektu i jeste pristup zanatlije svome proizvodu – međutim, on postiže logiku industrijskog postupka upravo perfekcionizmom manuelne obrade; radi se o posredovanom industrijskom postupku i time se Šumkovski približava Novoj objektivnoj umetnosti: objekat je konstruisani realitet logikom industrijskog procesa, procesa koji svoju pragmatičnost ustupa umetničkom čija umetnost ostaje u domenu prepoznavanja i van-umetničkih i van-industrijskih referenci; prisustvo maniriziranja svih ovih pojava, postupaka i referenci još više opredeljuje inkliniranje ovih objekata ka Novoj objektivnoj umetnosti.

3) i.

Iznete teze u ovom tekstu rezultat su obrade replika u petogodišnjem stvaralaštvu Jovana Šumkovskog.