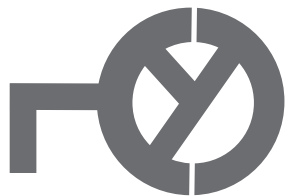


GALERIJA
SAVREMENE
UMETNOSTI
SMEDEREVO



GORAN DESPOTOVSKI | SOCIAL

Galerija savremene umetnosti Smederevo 01-14.10.2013.





Izbrisan

Da li si zaista postojao? Da li si nešto doživio ili si nekome to uskratio?
Poželjno je osetiti traumu koju si preneo na nas!

Glasine

Tiče se sudbine, predosećaja i prenesenih poruka između dva sveta.
Mišlimo na nagoveštaj ili se sećamo prošlosti!

Socijalan

Ne može da umre, a to je kazna, jer je smrt bila najlepša čovekova sudbina.
Levitiramo i bezdušno, ometamo razloge za životom.

Lice

Postoji trag negde između, negde u rasponu ispred i pozadi.
Vreme ovo rastojanje pamti, vratiće nam se taj glas.

Ljiljana Ćinkul

Ogledalska slika našeg vremena

Pitanje egzistencije i gubitak individualnosti u vremenima ozbiljnih društvenih promena i političkih turbulencija, zahvalne i večne teme umetnosti i filozofije, problematizuju se po svojim zajedničkim izohipsama ali i po specifičnim vremenskim kodovima. Jedan veoma ubedljiv i prepoznatljiv autorski pristup ovim ozbiljnim temama snažno je motivisao i Gorana Despotovskog (1972), novosadskog umetnika. Zna se ipak ništa nije slučajno. Naime, Despotovski je odrastao i školovao se tokom devedesetih godina, a ta naša dijabolična decenija načinila je dubok trag i u njegovoj umetnosti. Tako, već desetak godina svog rada on posvećuje ovim osetljivim temama preispitujući suštinske probleme i dileme individue čiji je status socijalnog bića istinski ugrožen. Aktuelni primarni učinak je biće tranzicije izmešteno iz prirodnog toka i osuđeno na repeticiju suštinske dileme hamletovskog eha kojoj je dodato i biti ili imati? Reč je o radu koji je fokusiran na ogledalsku sliku našeg vremena u kojem robno-novčani odnosi homo novusa markiraju veliki jaz i zamagljuju sve druge finese u relacijama homo ludensa.

Konceptija nove ambijentalne instalacije „Socijal“ nastavlja se na prethodnu „Plutati“, predstavljenu 2009. godine, a u novom radu autor produbljuje i problematizuje pitanja unutrašnjeg prostora bića i osećaja teskobe čije refleksije daju ton sopstvenom postojanju u vremenu. Kr-pene, pozorišne lutke antropoidnih odlika i dimenzija i crni muški sakoi postali su tipične vizuelne forme, simboli kojima ovaj autor sugeriše ideju prisustva i/ili odsustva, pristajanja i/ili ne pristajanja, postojanja i/ili ne postojanja; u vreme potenciranja jeftinog spektakla i pink zabave kaput je i metafora otiska bića, stanja, građanina, vremena, kontinuiteta.

Koncept izložbe ispunjen je ansamblima zidnih, podnih i prostornih printova i instalacija koje, po autorovom zapisu, ukazuju na personifikaciju spomenika, sugerišući na sećanje. Dodajmo, verovatno je mislio na spomenik ljudskoj izopštenosti i nesreći. Na zidovima se ponavljaju grupe ovalnih formi ramova koji su u idejnom konceptu slični grobljanskim spomeničkim slikama.

Oni su ispunjeni malim varijacijama glave bez lica koja asociraju na bezličan život i smrt ili, u drugom nizu obezličavanja sklopljeni sakoi jedino po načinu sklapanja čuvaju deo nečije zaboravljene personalnosti. Markantni deo postavke čini prostorna instalacija od nekoliko paravana sa tipizirano odevenim krpenim lutkama muških atributa čije utvare takođe bez lica naglašavaju otuđenost i odsustvo identiteta. Pitamo se gde se izgubila materija tela i njegovi mentalni slojevi pred praznim predmetom i njegovom maketom.

Aspekt fenomena manipulacije koji je u svojim interaktivnim ambijentalnim objektima i instalacijama Despotovski ranije dopunjavao zvučnim projekcijama sada je zamenjen tekstualnim fragmentima. „Da li si zaista postojao? Da li si nešto doživio ili si nekome to uskratio? Poželjno je osetiti traumu koju si preneo na nas!“ ili „Prebrojavaju nas... Čekamo... Opet nas prebrojavaju“, jasno formulišu angažovani autorski stav o teškim pitanjima koja se ponavljaju u odlučnim trenucima bolesti, logora, smrti. Svakako, sam tekstualni deo produbljuje problemski fokus instalacije „Socijal“ i kao mogući glas savesti relativizuje ideju mentalnog i fizičkog balansa u trenutku suočavanja kloniranih spodoba bez individualnosti sa nama samima.

U kontekstualizaciji domaće vizuelne scene novog milenijuma Despotovskom pripada vidljivo mesto autora prepoznatljivih metafora i višeslojnog rada - projekta koji u svom procesu podrazumeva interaktivnost. Plastična obličja u instalacijama Gorana Despotovskog pripadaju poetskom bratstvu polifonih vizuelnih i idejnih scenskih konstrukta Tadeuša Kantora i Magdalene Abakanović, velikih poljskih umetnika čija dela su obeležila evropsku pozorišnu i vizuelnu umetnost druge polovine 20. veka.

Objavljeno:

LIKOVNA KRITIKA Instalacija *Socijal* Gorana Despotovskog
Beograd, četvrtak 7. mart 2013. Politika broj 35678



Sonja Jankov

Beketovski pasiv u postmodernizmu Despotovskog

Roman *The Unnamable*¹ Semjuela Beketa iz 1958. godine predstavlja biće koje je više pojam nego biće, dok bezuspešno pokušava da opiše i shvati sebe, da se izrazi, u stanju koje se može pročitati kao alegorija stanja u kojem se svet zatekao posle Drugog svetskog rata. Prema Antoniju Gidensu (Anthony Giddens), koji smatra da živimo u periodu radikalne modernosti, *postmodernizam* je mogućnost koja će se eventualno, čak vrlo verovatno, tek pojaviti u budućnosti i predstavlja, manje ili više idealizovano, projekciju sveta „postoskudice“, koja se u biti ne razlikuje mnogo od stanja u kakvom je svet bio posle Drugog svetskog rata. Odlike tog nastupajućeg postmodernizma su višeslojna demokratska participacija, demilitarizacija, humanizacija tehnike i postoskudični sistem čije su dimenzije koordinisani globalni poredak, transcendencija rata, sistem planetarne brige i podruštvljena ekonomska organizacija.² Kao takav, postoskudični sistem je najverovatnija posledica procesa globalizacije čije su dimenzije sistem nacionalnih država, svetski vojni poredak, međunarodna podela rada i svetska kapitalistička ekonomija koja „je uključivala, a i danas uključuje, pretvaranje radne snage u robu“.³

Degradacija ljudskog bića u robu, ujedno značajni civilizacijski pomak od holokausta i gomile posmrtnih ostataka posle masovnog zločina, mogućnost „poništanja golog života“⁴ i nemogućnost da se sagleda ono što nam se dešava, zajedničke su tematske okosnice u stvaralaštvu Beketa i Gorana Despotovskog. Bele figure-lutke kao svedeni simboli čoveka u instalacijama Despotovskog su bez društvenih - statusnih - skupova uloga. Za one u instalacijama *Boiling* i *Insult* ne može se odrediti da li su u pitanju radnici, studenti, građani, pripadnici crkve, supruge, majke ili išta drugo što karakteriše osobu kao dela društvenog sistema. Međutim, upravo takve figure u prirodnoj ljudskoj veličini, koje su u procesu stilizovane gradacije od tela do objekta i njegovog traga na platnu u ostalim radovima, simbolišu savremeno društvo u stvaralaštvu Despotovskog. Stoga se instalacije *Insult*, *Mumbling*, *Bus*, *Civil*, *Plasma* i *To Float* ne mogu posmatrati odvojeno od sociologije kulture. Subjekti u njima postaju objekti koji polažu nadu u proces socijalizacije makar kroz interaktivnu karakteristiku instalacije kao umetničkog dela, odnosno kao uslova za ostvarenje estetskog čina. Mada plastični koncept Despotovskog nije baziran na nameri da izazove patos kod gledalaca, afekat, koji se može označiti i terminom „patos isprekidanosti“⁵ iz studija o Beketu, ne-

minovno je prisutan usled odabira tematike. Mesto nastalo u koliziji lokalnog, globalnog, intimnog ili javnog, postaje prostor umetničkog dela u kojima gledalac može pronaći sebi svojstveni lični prostor u kojem se uživljava u prikazanu situaciju.

Estetika minimalizma, ogoljeni tragovi nestale egzistencije i, povrh svega, isticanje pasivne pozicije stvorenih karaktera koji su prinuđeni na interakciju sa recipijentom umetničkog dela jer nemaju drugog izbora, zajedničke su odlike radova Beketa i Despotovskog. Štaviše, Beketovo uključivanje čitaoca u delo metodom pisanja u prvom licu i bez isticanja distinktivnih osobenosti naratora, bliska je „distinktivnoj karakteristici instalacije da obuhvati posmatrača u sebe“.⁶ Metodološko ponavljanje pasiva u Beketovim delima može se posmatrati kao pomak od analepse – anahroničnog narativa – ka imanentnim ili preklapajućim naracijama, tako da reflektivni glagoli postaju izvestan tip transverzala ne bi li izazvali emociju kod čitaoca. Despotovski refleksivnost postiže lutkama u razmeri 1:1 u odnosu na čoveka. U romanu *Nemušto* nailazimo na autopoeitičnu konstataciju „ne sme biti zaboravljeno, ponekad ja zaboravljam, da se sve tiče glasova“ (81),⁷ dok Despotovski u mnogim svojim multimedijalnim radovima koristi zvučnike, nekad tako da „u pojedinim instalacijama posmatrač sopstvenim kretanjem pokreće zvuk, pojačava ga i smanjuje i tako omogućava da se žagor i mrmljanje mase čuje, pojačava ili sasvim gubi“.⁸

Beket često koristi zgrade i pasiv u romanu *Nemušto*, završnom romanu u *Trilogiji*, jer je u njima imanentno prisutna mogućnost interakcije sa čitaocem kao i u slučaju instalacija Gorana Despotovskog. Jedan od interaktivnih tekstova je *Tracce/Traces* Lorensa Vejnera (Lawrence Weiner) iz 1970. godine, koje počinje rečju „redukovano“. U hipertekstualnoj verziji dela, da bi se pročitala svaka naredna reč, ona koja se pojavi se mora shvatiti kao link. Čitanjem Beketovog romana *Nemušto* vremenom se stiće utisak da sve napomene i objašnjenja koja su data u zgradama vremenom počinju da upućuju jedne na druge i time stvaraju naraciju koja je u tesnoj vezi sa glavnom naracijom romana, ali je na drugom nivou. Digitalizacija Beketovih tekstova, rukopisa i paratekstualnih materijala, otvorila je nove mogućnosti tekstualne analize njegovih dela, ali i uvid u to koliko je njegova minimalistička poetika bila slična poetici hiperteksta, odnosno zaokruženoj povezanosti svih dela u opusu pisca. U slučaju likovnih radova Despotovskog, isti motiv iz medija fotografije biva ponovljen u seriji slika, zatim kroz prostornu instalaciju da bi na kraju bio predstavljen u video radu.

⁶ Claire Bishop, *Installation art: a critical history*. London: Tate, 2005, citirano u Graham Coulter-Smith, *Deconstructing Installation Art*, “Immersion in a field of distance”, 2006, ⁷ Reference prema svim Beketovim tekstovima su date prema *The Collected Works of Samuel Beckett*, Grove Press, 1970, osim ako nije drugačije navedeno.

⁸ Svetlana Mladenov, „Goran Despotovski: Installations: *To Float* 2008 / Artworks 1999-2008“, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008, 6.

Pasiv i kategorija uzvišenog

Beketov odnos prema prostoru, pogotovo onom na stranici knjige koji organizuje uz pomoć zagrada, u tesnoj je povezanosti sa njegovom ubeđenošću u radikalnu dihotomiju između subjekta i objekta. Dramski komad *Tada (That Time)* iz 1974. godine prikazuje čoveka čiji glas dopire prvenstveno do njega iz zvučnika postavljenih na tri strane pozornice, a potom i do gledalaca. Figura nema kapacitet da sa glasovima postupa ikako drugačije do putem prostora, ali kako tokom celog komada lik, odnosno glumac, sedi na pozornici, pasivnost je ta koju Beket stavlja u prvi plan, a ne glas i naracije. Čak i ako se glas interpretira kao misli onoga koji sedi, kao njegov triplirani unutrašnji monolog koji je Beket dramskim postupkom učinio perceptivnim publici, čini se da subjekat na pozornici nema kontrolu nad naracijama koje dopiru do njega, niti da želi da je ima. Time on postaje objekat, čovek koji se predao stihiji misli, svoje savesti, alterega. Postupkom režiranja, statični audio izvor je pretvoren u dinamičnu sukcesiju koja izgleda superiornije u odnosu na nepomičnu figuru čoveka. Mada naslov komada ukazuje na *vreme*, te se stoga naracije i mogu interpretirati kao čovekova unutrašnja borba koju vodi sa sobom, sam komad se tiče prostora, radije nego vremena. Neposrednim spajanjem sadašnjosti lika i vremena njegove memorije u istu prostornu relaciju, stvara se estetski čin koji uključuje i publiku.

Za razliku od dramskog teksta, roman *Nemušto* ne anticipira jasno komponovane fragmente monologa, već nešto što ne može verbalno da se iskaže, niti da se imenuje (the unnamable). Kod Despotovskog, instalacije *Mumbled* (2007), koja je komponovana od marioneta obučenih u poslovna odela i postavljenih da čekaju u redu na nekom fiktivnom mestu, *Boiling* (2007), *Plasma*, *Insulted* i *AE* nezavisne su od tonskog zapisa nerazaznatljivog govora, fizioloških telesnih zvukova, vodenih talasa, agresivnih uzvika i, najzad, samoglasnika koji se ponavljaju. Beketov odnos prema povezanosti vizuelnog i auditivnog je možda najvidljiviji u prvoj instrukciji za komad *Šta gde (What Where)*: „Generalni mrak. Svetlost na megafon. Pauza.“ Na početku, čak i pre početka radnje, jedan medij skreće pažnju na drugi, dok sam megafon postaje zamena za lik/glumca na pozornici. U seriji radova *Suggestions* i seriji fotografija *Phenomenons*, Despotovski je koristio materijale iz stare kuće koji nemaju svoju prvobitnu upotrebnu funkciju, kako bi prikazao neizrazivo odsustvo ljudi koji su koristili te predmete, sada apstrahovane u likovne kompozicije.

Helen Siksu (Hélène Cixous) u knjizi *Le Voisin de zéro: Sam Beckett* (2007) ističe da su se Beketovi dramski komadi razvijali u pravcu „ahistorične uzvišenosti“.⁹ Kada je Beketova proza u pitanju, mnoge studije dovode u vezu kompozicije dela sa literarnim ili filozofskim

⁹ Bryden, Mary. “‘Stuck in a stagger’: Beckett and Cixous.” U: *Samuel Beckett: Debts and Legacies*, urednici Erik Tønning, Matthew Feldman, Matthijs Engelberts i Dirk Van Hulle, Amsterdam i New York: Rodopi, 2010, 275-288.

konceptom uzvišenog,¹⁰ kategorije koja je ponovo postavljena u fokus sa teorijom novih medija. Godine 2008, Rodni Džilbert (Rodney Gilbert) objavljuje studiju *Sublime Communicational Technologies*, dok je ranije Žak Derida (Jacques Derrida) istakao kantovsko shvatanje beskrajne zabludenosti čistom, u potpunosti neshvatljivom lepotom, gde je „procena ukusa zavisna od potpuno formalne konačnosti, bez koncepta i bez kraja, bez konceptualne i odlučujuće reprezentacije kraja“.¹¹ Kod Despotovskog, uzvišeno nastaje kroz ponavljanje sa razlikom, u kojem se vidi nagoveštaj beskonačnosti. Figure/lutke, neobučene, kao u slučaju rada *Insulted*, pojavljuju se u instalacijama *Eat* i *Bus*. U prvom slučaju su lutke bačene na gomilu kojoj su dodate gomilice zemlje sa natpisima „jedi svoju zemlju“. Beli, sterilni materijali od kojih su figure sintetizovane vizuelno su kontrastni crnoj zemlji, dok epitaf „pepeo pepelu, zemlja zemlji“ dobija primenu u životu, a ne samo po umiranju, i može se dovesti u vezu sa recesijom. Nacrtna instalacije *Bus* prikazuje prepun autobus istih takvih lutaka, zbijenih u gomilu i nagih, kao u opisima koncentracijskih logora u tekstovima Prima Levija koje Despotovski koristi u instalaciji *Social*, dok na prozorima vozila vidimo pogrдна dobacivanja koja u gužvi putnici upućuju jedni drugima. Društvena situacija u ovom slučaju rezultira agresijom.

Paralelno sa postavkom lutaka kao personifikacijama odsutnog čoveka, Despotovski radi na serijama formi nastalim od sakoa ili odele slobodno bačenih na ravnu površinu. Ciklusi slika *Civil*, *Rumor* i *Folding* izrađeni su u ahromatskim tonovima, stvaranjem izrazito čistih crnih površina koje imaju siluetu odela. U nekim slučajevima su serije uramljene ovalnim ramovima i ostavljene na gomili u dnu



¹⁰ Uzvišeno je nešto što, prema Imanuelu Kantu, ostavlja čoveka obuzetog lepotom i grandioznošću, poput zvezdanog neba. Stoga se povezuje sa beskonačnim i besmrtnim, dok estetika uzvišenog ostavlja učesnika pasivnim nego bilo koji drugi estetski doživljaj (susret sa lepim, ružnim, grotesknim...).

¹¹ Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, prevod Geoff Bennington i Ian McLeod, Chicago: Chicago University Press, 1987, 76.

zida galerije, kao i same lutke. Isti motiv se pojavljuje u serijama fotografija *Coat* i *Civil* – printu devet crnih odela koja su postavljena sa „glavom“ na dole i kasnije komponovani u instalaciju gde su bili pozicionirani jedan iza drugog. Video instalacija *Floating* (2008) predstavlja sakoe slične onima u seriji fotografija *Civil*, potopljeni u mutnu tečnost. U video dimenziji, oni se pomeraju slično golubovima ili vrapcima u vodi, kada mrdaju krilima, što se, sa druge strane, može videti i kao koprcanje. Kaputi se u radu Despotovskog pojavljuju u instalaciji *Repeat* (2002) u okviru koje su dva crna kaputa slobodno okačena za dva velika rama, dok odsutne figure u „rukama“ drže obostrana ogledala u obliku reketa. Ovim postupkom je autor dodatno istakao temu odsutnosti ljudske figure, gde „princip ponavljanja stvara iluziju beskonačne manipulacije“,¹² ali ramovima i ogledalima uključuje posetioce u sebe.

Za instalaciju *Showroom* Despotovski ponovo koristi kapute kao likovne i simboličke elemente. Postavlja ih na drvene stalke i kači im muzičke mehanizme iz čestitki za novogodišnje ili božićne praznike, rođendane, rođenja, venčanja. Mehanizmi se u okviru čestitki aktiviraju otvaranjem iste, čime se melodija oglašava, dok se zatvaranjem čestitke okončava. U slučaju kaputa koje niko ne koristi, niko ne otvara i ne preklapa, ovi mehanizmi neprestano emituju melodije, inače iritantne frekvencije. Prvobitno ih postavljajući u galerijske prostore, Despotovski je ubrzo napravio iskorak u izlaganju instalacije *Showroom*, postavivši je u Ulici Laze Telečkog 2005. godine kada je bila sprovedena serija umetničkih akcija u cilju animiranja ulice i njenog očuvanja kao značajnog kulturnog-turističkog dela starog jezgra Novog Sada. Ovi kaputi se mogu videti i kao omaž pretežno crno-belom filmu *Nebo nad Berlinom* Vima Vendersa (Wim Wenders) u kojem ih nose anđeli pre svog pada.

Koncept beskonačnosti, makar se on odnosio na pad, možemo prepoznati u Beketovom naslovu *Nemušto*, kao i u nazivima radova Despotovskog koji su izraženi nesvršenim glagolima ili stanjima: *Repeat*, *To Float*, *Boiling*, *Mumbled*. Beket u *Nemuštom* kroz naraciju svog lika u jednom momentu zaključuje:

Ali diskurs mora ići dalje. Zato se kreira nerazumljivost. Retorika. Ova svetla, na primer. [str. 7]

Da bi se rasvetlilo ono nerazumljivo, koriste se dodatna objašnjenja, često data u zagradama. U Beketovim proznim tekstovima, zagrade se pojavljuju u tekstu kada se razmatra identitet karaktera ili poetike pisanja, dok je njihova analogija u likovnoj umetnosti – ram, ili prostorna dimenzija instalacije. U romanu *Malone umire* (*Malone Dies*) čitamo:

- [...] četrdeset i osam sati (pogledati iznad) neprekidnih napora.

- [...] Mislim na posao Malonea (jer se sad tako zovem) i onog drugog, jer ostalo me se ne tiče. [str. 48]

Ovu sklonost ka korišćenju zagrada Stiven Konor (Steven Connor) objašnjava time što „Malone odlučuje da bude unutar svojih priča, ali razdvojen od njih, kao da one neće nikako biti slične njemu. Na taj način, Malone može biti prisutan i odsutan u isto vreme“, mada je „njegov problem, u jednu ruku, što ne može sebe ukinuti u tekstovima koje stvara, odnosno, što ne može uspešno da im umakne“. ¹³ Ista situacija je karakteristična za instalaciju *Showroom* koja prikazuje pasivne, bespomične, iluzorne prikaze prisustva omeđenog melodijama iritantnog zvuka kojima ne mogu da umaknu. Za razliku od njih, prolaznici mogu, kao što čitaoci mogu da preskoče ono što je napisano u zagradi. Zagrade su u Beketovim romanima korišćene za stvaranje prostora u kojem se manje objektivan narator pojavljuje, štaviše, to je narator koji iskazuje potpuno subjektivne stavove i neretko svoja osećanja. Time je Beketovo korišćenje zagrada različito od konstruktivnog principa koji je Rihard Melcer (Richard Meltzer) koristio za svoj tekst *Muzička kutija* (*Music Box*).¹⁴ Kod Melcera, svaka druga reč u tekstu je unutar zagrada i tekst u njima formira biografsku za belešku koja je uokvirena ostatkom teksta, onim van zagrada. U tom slučaju se zagrade koriste da bi se tekst rasporedio u prostoru, dok su u Beketovim tekstovima od velike važnosti za razvoj karaktera. Na prostorni aspekt Beketovih radova je ukazao Robert Smitson (Robert Smithson), inače veliki poštovalac Beketovog dela, kroz rad *Spiral Jetty*, koje je odjednom struktura, film i tekst koji „radije stvara mrežu izmeštenih delova koja nikad ne mogu biti celina, jer svaki element ima referencu prema drugom kojeg ne može da sadrži“. ¹⁵

U romanu *Moloo* (*Molloy*), situacija kreirana upotrebom zagrada je takođe u vezi sa identitetom naratora, tačnije, sa podsećanjem na njegov identitet:

- [...] gde sam našao svoj bicikl (nisam znao da ga imam), na istom mestu na kojem sam ga morao ostaviti. [str. 19]

Pripovetka „Kišna noć“ (“A Wet Night”), sa druge strane, nudi narativni glas koji govori iz drugačije perspektive:

- (mera opreza koju nije nikada zanemarivao kad god je postojala i najmanja opasnost da *izgleda* pometen, što se pojavljuje u italiku jer je uvek bio pometen) [str. 78, italik u originalu]

U romanu *Watt*, opet imamo situaciju u kojoj narator u zagradama daje bližu referencu o onome o kome nam govori:

- (Ako se za ikoga, tada, istinski moglo reći da ne liči na Hrista kakvim ga je predstavio Boš, tada izložen na Trgu Trafalgar, laškao sam sebi da sam to ja.) [str. 159]

¹³ Steven Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text*, Aurora, CO, USA: The Davies Group Publishers, 2006, 75.

¹⁴ Pogledati Anthology of Conceptual Writing pri *Ubuweb* portalu.

¹⁵ Daniel Katz, “Where Now?: A Few Reflections on Beckett, Robert Smithson, and the Local,” u: *Samuel Beckett: Debts and Legacies*, 331.

Sva tri romana za fragmente teksta u zagradama koriste *Ich* formu, dok slučaj nije isti u pripoveci. Dok se čitaju, ti segmenti tekstova se gradaciono vide kao mišljenje, objašnjenje ili čak sinteze prethodno datih teza ili pretpostavki o liku. Iz perspektive socio-lingvistike, te sekvence pokazuju kako se estetička funkcija jezika menja i preklapa sa metalingvističkom funkcijom, korišćenjem stilova koji nisu tipični za tekst proze, to jest ubacivanjem govornog jezika u pisani. Mogu predstavljati i autopoetičke momente naratora, odnosno njihove proto-metafikcionalne refleksije. Istu funkciju imaju zvučnici ugrađeni u lutke ili melodije prikačene na kapute u instalacijama Despotovskog. Ti elementi portretišu ono što je kasnije Alan Badju (Alain Badiou) opisao kao „tri izrazito važna termina za opisivanje procesa objektivizacije: lokalizacija, intenzitet i prelaz. Prelaz je ono što objekat čini vidljivim ili prisutnim. Ono što je ontološki mnogostruko na taj način postaje jedinstveno u svetu pojavnosti“. ¹⁶ Beketovo korišćenje zagrada je metod interpunkcije korišćen za lokalizovanje, pojačavanje i transcendentnost pojavnosti lika u romanu ili pripoveci, a za istu svrhu služe audio dimenzije instalacija Despotovskog – da „ožive“ statične elemente i skrenu pažnju prolaznicima na njih, pogotovo u slučaju rada *Showroom* kada je bio postavljen na trotoaru Ulice Laze Telečkog. Zvučni deo instalacija samo još više ističe beznade koje prikazuju, bolje ga opisujući, kao tekstovi dodati između zagrada.

U interakciji je jer ne može drugačije

U slučaju romana *Nemušto*, koji „kreira strukturu konstantne dekontekstualizacije, u kojoj je okvir, koji bilo koji ’pasaž’ stvara za sebe, uvek radikalno nedovoljan kao prostor za diskutovanje o ’značenju’ tog pasaža“, ¹⁷ zagrade su korišćene za isticanje manjih delova teksta ili sintakse, skrećući pažnju na mnoge glagole u pasivnom obliku. Iako verzija koji je prvobitno objavila izdavačka kuća Groove Press ne sadrži više od trideset delova tekstova unutar zagrada u okviru celog romana, skoro svaka treća rečenica hipertekstualne verzije je delimično omeđena zagradama. Promena u interpunkciji je izbrisala mnoge zareze i skratila rečenice, povećavajući njihov broj i ističući pasivne glagolske oblike, odnosno trpne glagolske prideve poput: odbijen, projektovan, polu-ubeđen, nepozvan, redukovan, oslepljen i spomenut (denied, projected, half-convinced, uncalled, reduced, blinded, referred) od kojih se svi nalaze unutar zagrada u tekstu.

Znaci interpunkcije su donekle sredstvo da se uhvati momenat, vreme hipoteze, slično kao u fotografiji, dok je efekat stvoren upotrebom pasivnog oblika istaknut pauzama koje zahtevaju brojne proste rečenice stvorene promenom u interpunkciji. U stvaralaštvu Despotovskog, umesto zagrada se pojavljuju ovalni ramovi kojima su zao-

kružene nejasne predstave ljudi, odnosno predstave njihovih obrisa – siluete glava umesto portreta ili crne siluete sakoa u seriji raznih položaja. „Portreti“ iz serije *Face* – sedam uramljenih silueta glave u različitim položajima – prikazi su izbrisanih portreta, kao što u Beketovom komadu *A Piece of Monologue* karakter gleda one tamne delove zida na kojima su nekada bile okačene fotografije voljenih, te stoga ti delovi nisu izbledeli kao ostatak zida. Time što su kraće, rečenice u hipertekstualnoj verziji romana uslovljavaju drugačiju percepciju teksta u kojem je sada istaknuto zastajkivanje i potreba da se nastavi dalje, što je jedini imperativ romana. U prvobitnoj, štampanoj verziji, naracija je bila linearna i sintakse koje su se dodavale iza zareza činile su da delovi teksta deluju dugo, ali omeđeno.

Prethodna razmatranja Beketovog romana su na nekoliko načina pristupila promenljivoj perspektivi koja je korišćena u tekstu, uzimajući u obzir ono što se dešava „između“ elemenata teksta i doživlja teksta. Sa tim u vezi, Konor ističe da glas u *Nemuštom* mora uvek da ispuni ’prostor’ koji je ’prostor između’, uvek unutar i van priča koje govori, označeni i označitelj, gledalac i spektakl, original i kopija, između termina svih ostalih metaforičkih polarnosti koje se koriste da reprezentuju reprezentaciju. Može se pasti u iskušenje da se glas poistoveti sa samim jezikom.¹⁸

Zahvaljujući sposobnosti jezika da izgovara sebe i govori o sebi, Teodor Adorno dolazi do sličnog zaključka kao Konor, ističući da u *Nemuštom* Beket „doseže tačku u kojoj nema razlike između naracije i teorije“. ¹⁹ Pasivni oblici koji se pojavljuju u romanu postaju deo naracije u kojoj je sadržana tekstualna kritika samog teksta romana:

- [...] do sasvim poslednjih ljudi, koje ja, ne, zagrada nedovršena. [str. 47]

Štaviše, ceo roman naizgled autopoetički pozicira sebe u odnosu na druga Beketova dela, prvo dajući opis kako Malone prolazi ispred narativnog glasa *Nemuštog*, ne bacajući senku. S obzirom na to da se karakter u romanu može shvatiti kao metonimija, „Malone“ u ovom slučaju stoji za ceo roman *Malone umire*, deo iste *Trilogije* kao i *Nemušto*. Osim toga, narativni glas misli o sebi kao o prostornoj kategoriji koja se može postaviti „između dva“ karaktera, prepoznata kao metafore tekstova:

- [...] od centra do periferije u svakom slučaju je veliko rastojanje i ja mogu lepo biti pozicioniran negde između dva. U istoj meri je moguće, što ja ne poričem, da sam ja takođe u stalnom kretanju, u pratnji Malonea [str. 8]

¹⁸ Connor, 87.

¹⁹ Shane Weller, “Adorno’s Notes on *The Unnamable*,” *Journal of Beckett Studies* 19.2 (2010), Edinburgh: Edinburgh University Press, 185.

12 „Goran Despotovski: Installations: *To Float* 2008 / Artworks 1999-2008“, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008, 66.

¹⁶ Andrew Gibson, *Beckett and Badiou: The Pathos of Intermittency*, Oxford, GBR: Oxford University Press, 2007, 179.

¹⁷ Daniel Katz, “*Saying I no more*: Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett”, Evanston: Northwestern University Press, 1999, 100.

- Ne, pogrešno, jer interval može značajno da varira, i zaista mi se čini da je tako, nikada ne bivajući poništen. [...] A ja ću verovatno biti isporučen od strane Malonea i onog drugog (nije da me ometaju) dana kada vidim njih dvojicu istovremeno: što će reći, u koliziji. [str. 14]

Kolizija je sredstvo stvaranja estetskog doživljaja u svim instalacijama Despotovskog, usled čega se one mogu videti kao primeri dela nastalih po postmodernističkom konceptu, ostverene u sučeljavanju nekoliko diskursa: eksplicitnom, implicitnom, prećutanom i odsutnom. Kolizija između prolaznika i elemenata instalacije, između samih elemenata i narativa koji ih prate. Ova karakteristika je izražena u instalaciji *Plasma* (2007-2008) koja je komponovana od platnene barijere koja razdvaja prostor, ali i klonirane figure u crnim muškim odelima, identične, koji bi „gledale“ jedna u drugu da ih barijera ne razdvaja. Deo instalacije su i emitovani zvuci zapljuskivanja vode i govora. Zvuk talasa stvara iluziju natezanja, pomeranjem tamo-vamo, ali i apsurdne pozicije u kojoj je materija samo naizgled dinamična i slobodna, a zapravo je toliko omeđena prostorom da može da se kreće samo u granicama do koje talas doseže. Barijera od platna personifikuje anestezičku moć medija koja omeđava komunikaciju među ljudima, vodeći društvo u propast.

Pasiv je jedino pravo stanje umetničkog dela, kao i svake poruke i u tom smislu Beketov narator zaključuje „da sav ovaj posao oko glasa-va zahteva da bude ponovno pregledan, ispravljen i onda napušten“ (67). *Nemušto* pretpostavlja realnost isprekidanih doživljaja koja zahteva „moguću isporuku putem susreta“ (15), trenutnog, između dela i čitalaca, ali i ljudi u svakodnevnom životu. Jer upravo u takvoj interakciji dolazi do formiranja ili ispoljavanja karaktera. Badju, govoreći o pojavljivanju Bića, „prati Lakana, za koga je subjekat tek jedino odlika simboličkog poretka. [. . .] Subjektat je uvek efekat specifične strukture, stavljanje-u-jedno (‘mise-en-un’). On nikada ne prenosi značenje.”²⁰ Endrju Gibson (Andrew Gibson), nastavljaajući Badjuovu tezu, ide dalje u razmatranju prikladnih modela za reprezentaciju Bića, s obzirm na to da ne postoji pristup Biću kao takvom, već samo objektima njegovih stalnih i nestalnih multiplikacija. U tom smislu, *Nemušto*, kao i radovi Despotovskog su skup multiplikovanih pojavnosti (Bića) koje se međusobno sudaraju.

Sudar je primetan i u poetici serija fotografija. Ciklusi *Father* i *Phenomenons* su bliski poetici crteža – isticanje detalja, zumiranje na delove lica, figure, tamnu siluetu, senku koja ocrtava ruku naspram tela, dok u seriji *Phenomenons* vidimo štrafte na postavi sakoa/kaputa kako se pojavljuju u sferi vidljivog iz senke, vidimo kapljice koje se slivaju niz zamagljeni prozor iza kojeg je mutan prizor. Oba ova ciklusa su crno-bela, kao i serija crteža koji su studije figura u prostoru, ali za-

pravo portretišu mekoću, osenčenost, izbledeost, magličaste nijanse koje se mogu prikazati grafitnom olovkom. Na crtežima se ponekad istaknu snažne linije naspram nijansi osenčenosti, ali je za celu seriju crteža značajna igra senki, linija i praznih belina. Šake i gestovi su često uočljiviji na studijama nego lica, dok je pozadina snažnije ocrtana od figure iz koje izranjaju konture prstiju. Same figure su omeđene blagim senkama koje bacaju, tako da nema jakih kontrasta kao u ciklusima slika. Određene figure, u zavisnosti od postavke na zidu galerije, izgledaju crtane u nekoliko poza, ali tako kao da prikazuju fragmente pokreta. Za razliku od serija fotografija koje se nastavljaju na poetiku crteža, serija *Navel* je prelaz ka slikama komponovanim na principu dinamike izrazitog kontrasta. *Navel* je serija kolor fotografija pupka, ali su fotografije tako poređane u prostoru da dolazi do apstrakcije forme i isticanja ritma koji one formiraju. Serija radova koja je na izgled najviše organska, kod Despotovskog postaje ona koja je najapstraktnija – pretvorena samo u ritam.

Reči naratora iz romana *Nemušto* mogu biti pripisane, u istoj meri adekvatno kao i citati iz romana *Zar je to čovek* Prima Levija, figurama u okviru instalacija Despotovskog, pogotovo u slučaju rada *Plasma*:

Time što su moje oči fiksirane uvek u jednom pravcu, mogu da vidim, neću reći jasno, ali onoliko jasno koliko vidljivost dopušta, ono što se nađe tačno ispred mene – što će reći, u našem slučaju, u sudaru, praćenom padom i nestajanjem. [str. 10]

Badju je tvrdio da pisanje „postavlja sebe na tački gde jedna stvar, na granici nestajanja, prikupljena od strane ne-bivstvovanja svog toka, izložena neodlučnom pitanju o svojoj stabilnosti“.²¹ Figure ljudi su u instalaciji *Plasma* Gorana Despotovskog tako postavljene da njihova statična forma, izložena regulacionom sistemu kontrole i nadgledanja, ne govori o stabilnosti društva ili umetničkog sveta, nego značenje upisuju gledaoci koji se susretnu sa radovima. Konstantno na granici nestajanja i u procesu previranja su motivi kojima se Despotovski vraća kroz različite likovne discipline. Tako motiv para prvo srećemo u diptihu crteža *Substance* - dve crne predstave forme koja je evoluirala iz konture slobodno palog sakoa, uramljene u oval. Ovaj motiv se ponovo javlja u slici *Two*, ali i u multimedijalnom radu *Tunel* u kojem ahromatizam biva zamenjen komplementarnošću. Naime, video rad zadržava formu diptiha, ali prikazuje čoveka u crvenoj majici koji trči kada semafor signalizira crveno i čoveka u zelenoj majici koji trči „kroz zeleno“. Par je motiv koji se neizostavno pojavljuje i u instalacijama. Tako u radu *AE* vidimo jednu lutku u poslovnom odelu kako stoji na krovu prostorije/laboratorije „ITS-Z1 (International Test Site-Z1) za globalnu kulturno-umetničko razmenu, osnovane u Ritopeku od strane Dragana Ilića. Druga, istovetna prvoj, stoji na krovu njegove kuće. Te lutke su korak udaljene od skoka. Jedna od

²¹ Alain Badiou, “The Writing of the Generic,” u: Alain Badiou, *On Beckett*, urednici Alberto Toscano i Nina Power, Manchester: Clinamen Press, 2003, 2.



njih izgovara „A“, druga „E“ i na taj način komuniciraju. Ipak, dvojnost u opusu Despotovskog postaje mnoštvo jer je ono veći sociološki problem.

„Treći stih kao i prvi. Četvrti, kao drugi. Peti, kao treći. Daj nam vremena, dajte nam vremena i bićemo mnoštvo: hiljada, deset hiljada – nema manjka prostora“ (127). Iste reči bi mogle govoriti lutke u instalacijama Despotovskog, te predstave figura u koncentracionim logorima ili u procesu kloniranja. Narativni glas romana u jednom momentu napominje: „ne pomeram se i nikada više neću, osim pod tuđim uticajem“ (55), dok je vrhunac pasivne omeđenosti prikazan u konstataciji: „da nisam gluv kao top, pokazuju zvuci koji dopiru do mene“ (9). Situacija podseća na onu sa likom iz dramskog komada *Tada*, ali u ovom slučaju su i zvuci pasivni, a ne samo čovek na sceni: „zvuci koje još ne poznajem još nisu načinili sebe oslušnutim“ (10). Kao i kod izloženih lutaka ili kaputa u instalacijama, narator je postavljen na jedno mesto, dok je njegovo stanje prepoznatljivo i promenljivo posredstvom drugih.

Ne samo narativni glas, nego i forma njegove egzistencije - tekst, može biti omeđena ili prekinuta od strane Drugoga: „Ova priča nije dobra, počinjem skoro da verujem u to. [...] Možda prestaje tamo. Možda su je zaustavili tamo, [...] život koji su mi nametnuli“ (58). Narator u *Nemuštom* ni u najmanjoj meri nije nezavisan od drugih, a opet ne može sebe da odredi kao „reči među rečima“, dok kod Despotovskog nailazimo na crnu formu među crnim formama, figuru među figurama do koje dopiru emitovani glasovi i zvuci.

Do sada nije bilo moguće odrediti sa sigurnošću, ili makar otprilike, šta je to, što proizvodi buku – ili kako to dolazi do mene, ili kojim organom je stvorena, ili kojim percipirana, ili kojom inteligencijom shvaćena (u svojem glavnom strujanju). A što se drugoga tiče, što će reći mene (ovo će potrajati malo

duže) – što se tiče mene (imaćemo sad lep provod) – što se tiče mene, što još nismo imali sreće da odredimo sa iole tačnosti šta sam ja, gde sam ja: da li sam reč među rečima, ili tišina usred tišine (da se setimo samo dve hipoteze postavljene sa ovim u vezi). [*Nemušto*, str. 42]

Atmosfera stvorena nemogućnošću da se govori, da se išta kaže, atmosfera nemuštog i pojedinačno neimenovanog *objekta*, ne više ni čoveka, ponekad je ispunjena imperativom da se „govori o svom svetu (ponekad označenog kao unutrašnji) bez gušenja. Ne sumnjam više. Ne tražim više“ (145). Zgrade su u ovom slučaju korišćene da vizuelno naglase drugo mesto o kojem je reč, dok je pri kraju romana pasivno istaknuto kako sve „ostaje da se vidi“ (166). Ne dajući pretpostavke o načinu na koji bi to moglo da se desi ili o mestu, naracija se gradi u dimenzijama koje „ne mogu biti obuhvaćene, ili ograničene, ili doživljene, ili praćene“ (36), kao što je to slučaj sa masom koju Despotovski predstavlja, ali i sa javnim prostorima u kojima instalacije sa tematikom socijalizacije mogu biti postavljene, animacije radi. Urbano kontekstualizovane, instalacije dobijaju sličnost sa epskim teatrom Bertolda Brehta (Bertolt Brecht).

Na planu strukture romana, “ono što je ekvivalentno subjektu u rečenici na prvi pogled, postaje objekat kada sledeći put naiđemo na njega“.²² Tokom celog romana, pasivni oblici glagola ukazuju na značenja koja su ambivalentna, stvarajući nejasnu sliku o tome da li se odnose na stanja bića ili na pretpostavljene rezultate koji još nisu usledili. Time pasiv, kako u tekstu, tako i u instalacijama, omogućava intersubjektivnost, gde polje vidljivog nije samo objekat već proces,²³ tokom kojeg se odlučujemo da li ćemo delo samo percipirati ili imati neki kontakt sa njim. Implicitna mogućnost interaktivnosti karakteriše i Beketov roman i instalacije Despotovskog. Ona je poput „pokrivena poeme“ koju primećuje Badju u Beketovim tekstovima i poetike isprekidanosti u kojoj su obuhvaćene „dubine trenutnosti“ (*Molaa*, 233). Dok se prolazi kroz prostor instalacije i time postaje deo nje, galerijski ili urbani prostor u kojem je postavljena postaje vrlo sličan estetički beketovske poeme koja traje u sekvencama jezika koje se pojavljuju i nestaju iz polja vida. U većini slučajeva to je sam prostor ili površinsko crnilo koje je kontrast belim predstavama trodimenzionalnog mnoštva od srodnih figura. Nastavak ovakvog rada je ciklus *Logic Gate* (2012) sa intenzivnom upotrebom žutih nijansi u tehničar slikanja voskom na platnima, koji otvara vrata u neku novu i drugačiju percepciju socijalizacije i društva.

²² William Dickey, “Poem Descending a Staircase: *Hypertext and the Simultaneity of Experience*,” u: *Hypermedia and Literary Studies*, 148.

²³ Pogledati Garin Dowd, “*Abstract Machines*”: *Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari*, poglavlje “Matter, Judgement and Immanence in *How It Is*” (New York: Rodopi, 2007), 164. Autor tom prilikom podvlači da *Trilogija* ne oskudeva izrazito u nedostatku pravca kretanja, što je inovacija koji je Beket sačuvao za *Tekstove nizašto*, kao što je to slučaj sa romanom *Kako jeste*.



Social
Goran Despotovski

Seriju radova *Social* (socijalan) čine printovi i instalacije koje ukazuju na personifikaciju spomenika, sugerišući na sećanje. Ove ožvljene bestelesne forme, proizašle iz vremena u kome smo živeli, predstavljaju utvare generacijskih i sudbinskih tokova života. Prikazuju ogoljenog čoveka odnosno aspekte života individue usled društvenih uticaja.

U radovima *Rumors* (glasine), *Face* (lica), *Talks* (razgovori), *Erased* (izbrisan), *Social* (socijalan), *Selection* (selekcija) i sl. dominira crna gusta fleka, senka, obris, bezlični portret, klonirana bestelesna figura, apstrahovani oblik ili nešto slično. Stoga, zatečeno stanje ostavljenog, presavijenog ili pak odevenog sako, ogoljenih portreta i bačenih formi, govori o elementarnoj napuštenosti i gubitku individualnosti.



Izložba *Social*, Savremena galerija Zvezdarnik 2012 / Galerija 73 Beograd / Galerija Vladislav Maršik, Kraljevo / Galerija savremene umetnosti Niš Paviljon u Trdavi / 2013.

Goran Despotovski (1972)

Diplomirao je slikarstvo 1999. godine na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Postdiplomske studije završio je 2003. godine na istoj akademiji. Član je ULUS-a i ULUV-a od 1999. godine. Izlagao je na trideset osam samostalnih i više kolektivnih izložbi u zemlji i inostranstvu od kojih izdvajamo: 2013. Galerija savremene likovne umetnosti, Niš; 2009. Galerija Alkatraz, Metelkova, Ljubljana, Slovenija; 2009. Dom omladine, Beograd; 2008. Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad; 2008. Galerija Pygmalion, Temišvar, Rumunija; 2012. Minnesota State University, Mankato, U.S.A.; 2010. Univerzitet u Pečuju, Mađarska; 2009. Landesmuseum Joanneum - Kunstlerhaus Grac, Austrija. Više puta je nagrađivan. Autor je projekta *Razlike* i projekta *Slika*, Akademije umetnosti u Novom Sadu. Od 2004. godine zaposlen je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, a od 2009. godine radi kao docent na Katedri za slikarstvo.

art@gorandespotovski.com
www.gorandespotovski.com



Galerija savremene umetnosti Smederevo
Trg Republike 5, Smederevo, 026/614-595
galerija@mus.org.rs

Umetnički savet:

Mr Gabriel Glid

Mr Milorad Mladenović

Mr Nataša Radosavljević Kuzmanović

Mr Vlasta Filipović

Izdavač: Muzej u Smederevu

Organizacija izložbe: Galerija savremene umetnosti Smederevo

Kustosi Galerije: Mr Nataša Radosavljević Kuzmanović / Milan Marković

Tekstovi: Ljiljana Ćinkul / Sonja Jankov

Dizajn i prelom: Goran Despotovski

Tehnička postavka: Marko Lazić

Štampa: Grafički centar Interagent, Kragujevac

Tiraž: 300



Grad Smederevo



Ministarstvo kulture Republike Srbije

CIP - Каталогизacija u publikaciji
Библиотека Матице српске, Нови Сад

7.038.53.929 Despotovski G. (083.824)

ДЕСПОТОВСКИ, Горан, 1972-

Goran Despotovski : social : Galerija savremene umetnosti Smederevo, 01 - 14.10.2013. / [tekstovi Ljiljana Ćinkul, Sonja Jankov]. - Smederevo : Muzej u Smederevu, 2013 (Kragujevac : Interagent). - [12] str. : ilustr. ; 22 cm

Tiraž 300.

ISBN 978-86-6277-032-5

а) Деспотовски, Горан (1972-) - Мултимедијална уметност -
Изложбени каталози
COBISS.SR-ID 280644359