

Članak je primljen: 27. januar 2014.
Revidirana verzija: 11. februar 2014.
Prihvaćena verzija: 16. februar 2014.

UDC: 75.071.1 Bašičević D. ; 75.071.1 Broders M.

dr Ivana Bašičević Antić

teoretičarka i menadžerka umetnosti, upraviteljka Fonda Ilija & Mangelos, Srbija
ibasicovic@yahoo.com

Komparativna analiza dva umetnička opusa: Broders – Mangelos

Apstrakt: Ova studija je deo doktorske disertacije u kojoj sam pokušala da dokažem da, iako naizgled nepovezani, opusi Dimitrija Bašičevića Mangelosa i Marsela Brodersa predstavljaju srodne umetničke pojave u okviru fenomena tekstualnih praksi u vizuelnoj umetnosti. Na osnovu sprovedene analize iznosim predlog interpretacije Mangelosove i Brodersove umetničke prakse sa osnovnom tezom da su Mangelos i Broders, na tragu dišanovske *tradicije ready made*-a i pozno-modernističkih, tj., neoavangardnih strategija aproprijacije vanumetničkog predmeta, kulturalnih institucija i filozofskih konstrukcija, pokazali kako se od zatvorenog umetničkog dela kao *proizvoda* dolazi do otvorene interkulturalne, intermedijске i interdisciplinarne umetničke prakse.

Ključne reči: egzistencijalizam, reč-slika, konceptualna umetnost, institucionalna kritika, novi mediji, anti umetnost, intermedijalno, aproprijacija;

Potrebno je bilo da se desi odgovarajući momenat u kojem je pomoću niza različitih teorijskih platformi stvorenih u okviru napora tumačenja i sagledavanja umetničkih praksi nastalih posle Drugog svetskog rata bilo moguće celovitije sagledati dva umetnička opusa, opusa Dimitrija Bašičevića Mangelosa i Marsela Brodersa (Marcel Broodthaers), koji su paradigmatički primeri upotrebe tekstualnih praksi u vizuelnoj umetnosti. Iako se radi o naizgled dva sasvim odvojena umetnička opusa, sagledani iz aspekta postmodernističke teorije oni mnogome upućuju jedan na drugi. Motivisani razmišljanjima o klasičnoj umetnosti, formi slike i instituciji muzeja, onako kako ih je u tom momentu posmatrač jedino i poznao, oni se odlučuju na aktivno bavljenje vizuelnom umetnošću. Početna pozicija pesnika (Broders) odnosno istoričara umetnosti i kritičara (Mangelos) uputila ih je u pravcu građenja umetničkih praksi na liniji reč-slika. Ilustrativno je kako Broders piše o metodama sticanja znanja o svetu umetnosti:

„Često sam umeo da meditiram na umetničkim izložbama. Mogao sam otići i negde drugde ali sam imao potrebu upravo za ovim uslovima. Nakon deset godina provedenih u ovoj ugodnoj situaciji, najzad sam postao art – entuzijasta. Uživao sam u svom nepoštenju. I poželeo sam da započnem svoju kolekciju. Ova želja je nastavila da raste dok, na sreću, nije postala opsesija.

Tada sam postao svestan procesa učenja o umetnosti, procesa koji mi se zapravo dešavao dok sam provodio toliko vremena gledajući slike i skulpture. Ovo učenje mi je koristilo, a da ja to

nisam shvatio, zbog avanture u kojoj i dalje uživam i za koju i dalje smatram da može da mi pruži veliku satisfakciju...

Promena kroz koju je prolazila tematika umetnosti je imala veliki uticaj na mene. Stigla je baš na vreme da podrži moje projekte i bio sam, bar donekle, u stanju da ih realizujem. Nije li davanje prednosti tematici večnog i prirodnog proizvelo akademicizam? Nasuprot tome, davanje prednosti efemeralnom, veštačkom i lažnom, izazvalo je i moj entuzijazam i moju pesničku lojalnost. Postoje vremena kada se promeni raspoloženje u nekoj oblasti, nešto kao u matematici!¹

Na sličan način na Mangelosa utiče vreme koje je kao istoričar umetnosti proveo obilazeći izložbe i pišući eseje o zapadnoevropskoj umetnosti, o velikanima poput Rembranta, ali će njegovu strast i pronicljivost pokrenuti tek pojave poput američkog apstraktnog ekspresionizma.² Iako je svoje znanje o umetnosti, za razliku od Brodersa, Mangelos stekao još na studijama istorije umetnosti, može se reći da je posmatranje umetnosti izazvalo isti efekat kod oba umetnika. A taj je efekat bio odluka da i sami postanu umetnici.

Razlika u načinu objave te nove delatnosti je velika. Broders to čini javno otvaranjem svoje prve izložbe, dok Mangelos to čini tajno, postepeno iz godine u godinu, počevši tu svoju aktivnost kao učenik gimnazije u Sremskoj Mitrovici a nastavivši je kasnije paralelno sa javnim radom na poziciji kustosa u Zagrebu. Svoj odnos prema akademicizmu Broders stiče nalazeći se na poziciji docenta u *Palais des Beaux-Arts*, a Mangelos na poziciji asistenta u Jugoslovenskoj akademiji znanosti i umetnosti. Odnos prema umetnosti koji su izgradili na osnovu tako stečenog iskustva, bio je odnos zasićenosti akademicizmom, žedi za nečim novim, za nečim iskrenijim. Primećuje se kod oba autora nesnalazjenje u formalnim akademskim institucijama zbog čega se i opredeljuju da *pobegnu* odatle. Brodersov beg u početku je beg u jedan izolovan, samotnjački život pesnika, a Mangelos tim putem kreće u periodu nakon završenih studija³ ne bi li se onda ipak opredelio za proaktivan stav napada na akademicizam, izabравši pojavu pokreta naivne umetnosti kao protivtežu izveštačenosti akademicizma. Kako Broders kao najveću kritiku institucionalnog sistema u umetnosti gradi fiktivni muzej – *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, Mangelos gradi prvi muzej naivne umetnosti, *Galeriju primitivne umjetnosti* u Zagrebu, 1969. U tom momentu, slikarstvo tzv. naivaca za Mangelosa je avangardno jer svojom suštinom i energijom negira temelje akademicizma. U oba slučaja gradi se jedan novi sistem koji nosi oznake postojećih muzejskih institucija ali nije zapravo deo muzejskog establišmenta. Tako nastali *novi* muzej ima sve potrebne attribute jedne institucije koja se namerno izdvaja od dominantnih struktura moći i pokušava se izgraditi upravo kao njihova latentna kritika.

U sledećem svom koraku oba se umetnika posvećuju umetničkoj razradi svoje ideje. Ideje koja je zapravo filozofska po prirodi i nastaje na osnovu izučavanja korpusa teoretičara zapadnoevropske misli 19. i 20. veka. Među izvorima koje obojica citiraju nailazimo na ista imena – od Malarmea (Stéphane Mallarmé), Bodlera (Charles Baudelaire), Remboa (Arthur Rimbaud) do Valtera Benjamina (Walter Benjamin). Dišanovski uticaj nesumnjivo je dominantan za rad oba umetnika i objašnjava upotrebu „dorađenih ready-made“ objekata, kao i suštinu potrebe da se ne proizvodi umetnost prijatna za čula, nego umetnost koja će takvu praksu da prekine. Isto tako, bez saznanja iz teorije umetnosti 20. veka, bez nasleđa semiotike, strukturalizma i poststrukturalizma, nemoguće je iščitavati rad ova dva umetnika.

Negacija se pojavljuje u radu oba umetnika. Svoju umetnost Mangelos naziva *no-art* a sebe nikad ne imenuje umetnikom. Negaciju slikarstva, koja je jedan od temeljnih elemenata njegove

¹ Marcel Broodthaers, “Comme du beurre dans un sandwich”, *Phantomas*, Brussels, December 1965, no. 51–61, 295, u: Marie-Pascale Gildemyn, *Marcel Broodthaers and Irony*, (katalog izložbe *Iron by Vision – Rene Magritte, Marcel Broodthaers, Panamarenko, Jan Fabre*), Tokio, WATARI-UM, 1991, 62.

² Dimitrije Mića Bašičević, „Jezik apstraktne umetnosti“, *Krugovi*, Zagreb, 1953, 4.

³ U to vreme Mangelos u svom dnevniku beleži potrebu da se bavi isključivo pisanjem poezije i proze. Čak mašta o romanu. (Podatak iz neobjavljenog dnevnika Dimitrija Bašičevića Mangelosa).

umetnosti, sprovodi serijom radova pod nazivom *antipeinture*, vršeci intervenciju na reprodukcijama umetničkih radova. Negacija se kod Brodersa odvija narušavanjem prostora klasične slike nanosom svakodnevnih predmeta poput ljuski jajeta na platno, odnosno, na mesto na kojem tradicionalno očekujemo sliku. Umesto slike pojavljuju se ponekad isecci iz novina ili naslovne strane časopisa što upućuje na sličnosti sa *pop art-om*. Kod Brodersa se naslovnica jednog ženskog časopisa pojavljuje kao osnova za njegov umetnički rad koji je imao funkciju pozivnice za otvaranje njegove prve izložbe.⁴ Kod Mangelosa postoji čitava serija radova nastalih intervencijom na novinama, ponekad je to poznati nemački politički časopis *Der Spiegel* a ponekad jugoslovenski nedeljnik, *NIN*. Ilustracija u časopisu izaziva reakciju autora koju on izražava intervenisanjem na samom časopisu. Povod reakcije je mogla biti tema u reklamama kod Brodersa ili politička vest kod Mangelosa. U svom radu oba se autora služe kolažem, kombinacijom materijala.

Tišina je jedna od označavajućih karakteristika opusa ova dva umetnika. Mangelos *no-art* stvara u tišini doma, bez publike, skoro anonimno do pred smrt. Broders svoju umetnost izlaže javno ali je njegova komunikacija jednosmerna, što je navika koja poreklo vuče iz ranije karijere pesnika. Njegov je muzej prazan, nema posetilaca, baš kao što je prazan odgovor umetničke scene na Mangelosov umetnički rad, njegovu *mangelovštinu*. U oba slučaja umetnost je odgovor na politička dešavanja. Kod Brodersa su to bila dešavanja 1968. kao i duhovna klima nastala u Evropi posle Drugog svetskog rata. Kod Mangelosa činjenica da je lično osetio strahote Drugog svetskog rata, doživeo da bude osuđen na smrt od strane hrvatskog ustaškog režima, određuje umnogome njegov opus. U analizi Brodersovog rada postavlja se pitanje uticaja levičarske misli. Dok je po nekima njegov rad *novo-levičarska* kritika sistema, po Tomasu Mekviliju (Thomas McEvilley) zabuna nastaje pojavom prvih interpretacija Brodersovog rada koje su napisane u marksističkom duhu.⁵ Benjamin Buhloh posmatra Brodersov rad kao odraz društva i individue i u Brodersovom konceptu prostora ovaj teoretičar vidi sličnost sa konceptom forme: „Koncept prostora Marcela Broodthaersa je povijesno utemeljen i određen političkim i ideološkim funkcijama koje umjetničko delo pretpostavlja u svojoj kulturološkoj ekstrapolaciji; njegov koncept **forme** je onaj **forma-određenje** u Marksovom smislu **kruženje – forma** (što podrazumijeva da su predmeti određeni svojom robnom formom), a u pogledu estetske proizvodnje znači da je rad definiran institucionalnim okvirom koji garantira prividnu autonomiju dela kao i njegove razdiobne principe i njegovo kruženje – formu **kulturalne** robe.“⁶ Na marksističko tumačenje Brodersa, reaguje Mekvili pozivajući na podatak da se Broders nije izražavao verbalno kao marksista, niti je čitao mnogo marksističke autore. Čak je pokazao prilično nezanimanje za njih.⁷ U svojim se tvrdnjama Mekvili poziva i na svedočenje Brodersove žene Marije Gilisen (Maria Gilissen) koja se ne seća takvih Brodersovih namera. Iz navedenog, Mekvili zaključuje da je Brodersov rad mnogo složeniji i istančaniji nego što bi to bilo dopustivo u okviru ijedne ekskluzivne ideološke odrednice.⁸

Broders je smatrao da progressa u umetnosti nema. „Bukvalnost koja prati apropijaciju stvarnog meni nije odgovarala, jer je prenosila čisto i jednostavno prihvatanje progressa u umetnosti... kao i u svemu drugome.“⁹ Ista misao okupira Mangelosa koji piše:

⁴ Broders je 1968. godine otvorio *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, u svom stanu u Briselu. Na otvaranju je govorio Johaness Kladers (Johannes Cladders), tadašnji direktor Muzeja u Mönchengladbachu.

⁵ Michael Oppitz, „Rubens und der Wintergarten“, u: *Catalogue/Catalogue* (izložbeni katalog), Brussels, Palais des Beaux-Arts, 1974, kao i kasnije obimnije kritičke analize Brodersovog rada koje piše Benjamin Buhloh (Benjamin Buchloh). Buhloh kao urednik časopisa *October* jedan broj posvećuje Brodersu.

⁶ Benjamin Buchloh, „Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde“, *Artforum*, May 1980, vol. 8, no. 9, 56.

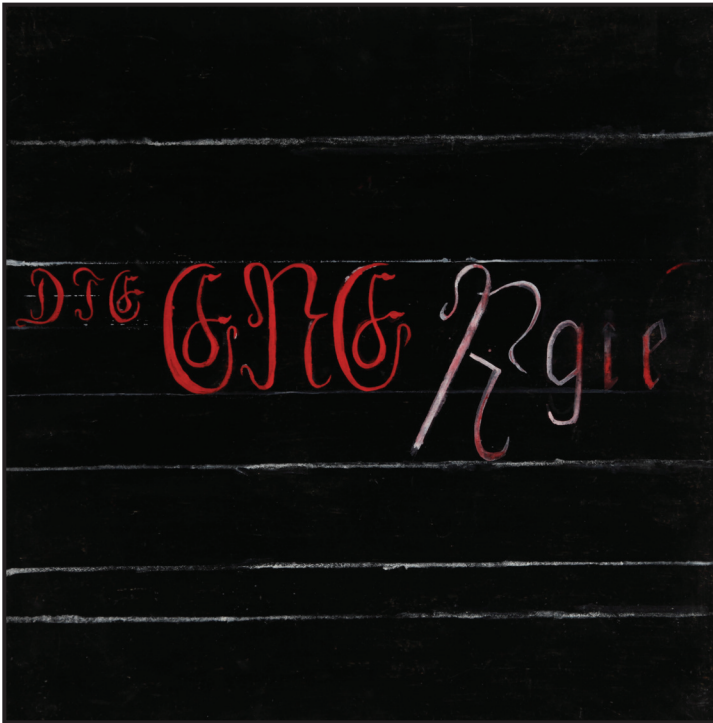
⁷ Thomas McEvilley, „Nova abeceda – umjetnost Marcela Broodthaersa“, *Quorum*, Zagreb, 1990, 2–3, 471.

⁸ Ibid.

⁹ Raichel Haidu, *The Absence of Work – Marcel Broodthaers, 1964–1976*, London, The MIT Press, 2010, 29.

“altamira je ionako izvan istorije
 treba apstrahovati u tom slučaju
 sve odgovarajuće podatke oko gernike
 pitanje je što je što čini razliku
 među ovim tako drastično udaljenim slikama
 u čemu je razlika što je to što pokazuje
 da je jedna slika s vrha istorijskog razvitka
 a druga čak ni sa dna ispod dna

nije neophodno obe slike gledati
 iz neke maštom produžene perspektive
 idućih cirka desetak hiljada godina
 gledane okom prosečnog stanovnika zemlje
 iz dvadesetog veka a taj ne zna za gerniku
 slike će se približiti da će pokazati
 zajednički obrazac njihov *tête-à-tête*
 naš prosečni *terrarin*
 ne bi mogao staviti ruku u vatru
 da ih nije slikao isti autor¹⁰



¹⁰ Dimitrije Bašičević Mangelos, *Moj otac Ilija – nacrt za antimonografiju*, Novi Sad, izd. dr Vojin Bašičević, 108.

Stav o nepostojanju razvoja omogućio je Brodersu da se u svom umetničkom radu kreće od 19. ka 20. veku, pa zatim da se vrati u antička vremena a onda opet u epohu moderne umetnosti. Mangelos se služi jezicima koji su istorijski i savremenom čoveku nerazumljivi (glagoljica, rune, starogrčki alfabet). Takođe, Mangelos stav da nema progressa u umetnosti razrađuje dalje i iznosi argumente da se mora revalorizovati vrednost modernizma u onom delu u kojem je ona bila zasnovana na pretpostavci da se autori modernističkog slikarstva nalaze na višem stepenu razvoja od svojih prethodnika. Ono što je zaista razlikovalo autora slika u Altamiri i autora Gernike, prema Mangelosu, jeste količina informacija kojima je bio izložen slikar Gernike. U toj razlici leži jedina mogućnost uvođenja ocene razvoja ali se pri tom takvo *naprednije* slikarstvo mora direktno zasnivati na informacijama i biti intelektualno iznad klasičnog ili kako je Dišan to nazvao – retinalnog slikarstva. Tako se ispostavlja da polazni stav o nepostojanju razvoja kod oba autora dovodi do odluke da njihov umetnički rad ne može biti ugodan čulima nego izazovan mozgu. Međutim, ono što takođe uočavamo kod oba autora jeste da oni ne kreću putem ostalih pripadnika konceptualne prakse poput Košuta (Joseph Kosuth), *Art & Language*-a ili Vinera (Lawrence Weiner) kod kojih „dolazi do zamene umetničkog teorijskim, tj., vizuelnog verbalnim.“¹¹ Oni se kreću od koncepta ali se izražavaju sredstvima koja su na granici slike i reči. U tom se opredeljenju nalazi objašnjenje za još jednu sličnost ovih autora. U ispisivanju reči na platnu, obojica umetnika to čine lepim rukopisom, kaligrafski, te nas Brodersovo *moules* asocira na Mangelosovu *paysage de la guerre*. Mangelos, međutim, ide dalje u razvijanju vizuelnog elementa svojih radova unoseći estetski izrazito ugodan piktoralni elemenat u svoje *reč-slika* umetničke objekte (primer rad *Die Energie*, 1977).

pozicija provincijalca koji duhom živi izvan svoje sredine, ali je veoma svestan ograničenja i tereta koje mu donose nasleđe, istorija i skučenost male sredine, odražava se u potrebi oba autora da se izražavaju na dominantnim jezicima svetske umetnosti – nemačkom i francuskom. Isto tako svest o neizbežnosti uticaja sredine na identitet jedinke a stoga i povezanosti svojih identiteta i sredine u kojoj žive, iskazuju upotrebom atributa svojih nacija u svom opusu. Tako Broders ističe attribute belgijske nacije (školjka /*moules*/, posuđe u kojoj se priprema nacionalno jelo sa školjkama – *casseroles* i dr.) dok Mangelos koristi staroslovensko pismo, glagoljicu, često i kao vizuelno atraktivno pismo, čime on negira samu reč praveći od nje sliku, a često iz želje da negira mogućnost komunikacije, upotrebljavaju glagoljicu kao pismo koje je većini posmatrača nepoznato, a samim time i nečitljivo. Upotreba drugog medija u ovom slučaju reči na mestima slike, sastavni je deo njihovog procesa traganja za formom i traganja za značenjem. U tom se momentu uočava još jedna sličnost ova dva autora. Naime, Brodersova komunikacija, odnosno, nedostatak komunikacije sa publikom, čije je poreklo, kako sam u prethodnom delu rada opisala, njegova prethodna pozicija pesnika za kojeg je nepostojanje publike jedina opcija, pretvara se nadalje u njegovom opusu u namerno izazivanje zabune u toj komunikaciji (*L'Erreur*, 1966) koju razvija postavljanjem objekata ili reči na mesta na kojima ih ne očekujemo. Kritika sistema se, u tom slučaju, kod Brodersa odvija na jednom misterizmom, posmatraču teže dokučivom nivou. Moguće zato što Broders i ne misli da postoji publika koja to može ili želi razumeti? Taj mi se zaključak učinio ispravnim upravo čitajući zapise Mangelosa koji govori o Pikasovom radu i kaže:

„ovu sliku ne pozna 99% čovečanstva
poruka njena neće doprti do njih a
onaj deo čovečanstva koji je primio
poruku
strmoglavio se u drugi svetski
rat – beše li to poruka“ mangelos

¹¹ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad, MSUV, 2007, 75.

Vođeni sličnom idejom da potrebe za novim vidovima čisto vizuelnog izražavanja nema, jer je, kako je Mangelos to definisao, u tom slučaju umetnost pitanje tehničke veštine koju većina akademski obrazovanih umetnika može lako savladati, oba autora se bave isključivo konceptualnim, idejnim aspektom umetnosti. Oni uviđaju mehanizme funkcionisanja sveta umetnosti, koji Broders kritikuje a Mangelos ga u potpunosti negira svojim ne-izlaganjem, ne-učestvovanjem u njemu kao umetnik. Potrebu da stavove komunicira sa istomišljenicima, Broders ispunjava kroz niz sastanaka najpre u *Palais des Beaux Arts*, a kasnije u svom stanu. Dok Mangelos tu fazu prolazi učestvovanjem u neformalnoj umetničkoj (ne)grupi *Gorgona* (1959–1966), gde se sastaje sa duhovno srodnim pripadnicima umetničke scene (neki od članova *Gorgone* su umetnici a neki teoretičari) ali se i u tom slučaju Mangelos opredeljuje za tišinu. Dosledno tom stavu kao predlog za svoj broj anti-časopisa *Gorgona*, Mangelos predlaže da se jedan broj preskoči i time negacija sprovede do kraja. Kako je taj predlog bio odbijen, Mangelos je postojeći broj, br. 1, prefarbao crnom bojom i proglasio brojem 0 (1961).¹²

Najzad, kao i Broders u svom muzeju, Mangelos ostaje sam sa svojim radom kao jedinim sagovornikom. Pisma koja Broders piše u formi *otvorenih pisama* kao izraz nemoći usled usamljenosti, Mangelos piše u okviru stalne, doživotne komunikacije sa bratom, dr Vojinom Bašičevićem, a onda i sa nekim od kolega¹³ čije je mišljenje očito ipak cenio, osetivši potrebu da saopšti kako se razvija njegov rad, ali, poput Brodersa, ne očekujući odgovor. Pisma su pisana u formi jednosmerne komunikacije. Jasno je da je za oba umetnika, put kojim su krenuli bio put usamljenika u ovom društvu.

„najlepše je ne biti prisutan“ (Mangelos)

Stavove o dešavanjima u svetu umetnosti oba autora izražavaju kroz dozu ironije. Ironija se pretvara u igru rečima ili igru nerazumljivim kombinacijama reči i slika, reči i novinskih isečaka. Reči, stihovi i kratke priče instrumenti su njihovog miniranja očekivanog. Reči potiču iz njihovih sklonosti – Broders je kao što je rečeno u početku bio pesnik, tokom četrdesetih godina. U to isto vreme, ali kao gimnazijalac a kasnije student, Mangelos piše kratke pesme koje vremenom postaju deo njegovog umetničkog opusa i postaju *nostories*. Ironiju kao sveprisutnu karakteristiku i Mangelosovog i Brodersovog opusa ponekad prati i doza cinizma. Cinizam u smislu prezira prema opšte prihvaćenim konvencijama, opšte prihvaćenim ulogama u svetu umetnosti. Cinizam kod ova dva umetnika može da se poveže i sa hladnoćom, odnosno, indiferentnošću čoveka koji shvata, ali ne može da menja. „Težina, depresivna težina, tog sveprisutnog arbitrarnog odnosa podnosi se ravnodušnošću po uzoru na Duchampa ili cinizmom intelektualca koji i dalje može da tumači ali ne i da menja svet.“¹⁴ Cinizam se kod Brodersa tumači njegovom pozicijom *usamljenika*, koji reaguje sa jedne *skrivenne* pozicije, kod Mangelosa cinizam je karakteristika njegove komunikacije i sa ljudima i sa imaginarnom publikom svojih dela, a njegov cinizam moguće ima baš te iste korene kao i Brodersov, s time što je svakako uvećan iskustvom proživljenih užasa rata i života pod presudom kazne na smrt streljanjem.

Oba autora bave se pitanjem originala i reprodukcije umetničkog dela. Kod Brodersa ta je pojava ključna za savremenu umetnost a u radu se poziva na Benjaminovu teoriju o gubitku aure umetničkog dela u doba mehaničke reprodukcije. Kod Mangelosa čitava filozofska konstrukcija, nastaje na osnovu ideje o smeni civilizacija. Ručnoradnu civilizaciju zamenjuje tako mašinska, što ima svoje posledice, dok čovek kao biološka jedinka ostaje isti. U tom neskladu Mangelos vidi verziju kraja umetnosti. Projekat negacije slike, *antipeinture*, Mangelos sprovodi precrtavanjem poznatih slika iz istorije umetnosti precrtavajući pri tom reprodukcije tih slika. Ovim se činom

¹² Branka Stipančić, *Mangelos Nos. 1–9^{1/2}*, Porto, Fundação de Serralves, 2003, 23.

¹³ Oto Bihalji Merin i Nena Dimitrijević.

¹⁴ Miško Šuvaković, op. cit. 77.

ističe koncept tog njegovog gesta. Ideja postaje važnija od realizacije. Ovim činom takođe se preispituje odnos originala i reprodukcije. Posezanje za reprodukcijama slika vidimo i kod Brodersa koji se okružuje u svom muzeju reprodukcijama slika poznatih iz istorije zapadnoevropske umetnosti.

Kako sam navela, oba umetnika svoju teoriju o umetnosti grade na osnovu iščitavanja jedinstvenog korpusa književno-teorijske građe iz 19. i 20. veka. Argumente za stavove o prirodi čovekovog bića Mangelos nalazi kod Konrada Lorenca (Konrad Lorenz) čije ime možemo pročitati i u popisu Brodersove literature. Različite su informacije tražili u Lorencovom radu, dok Mangelos traži odgovor na šira pitanja ljudske prirode, Broders traži objašnjenje prirode orla.¹⁵ Aproprijacija koja je jedna od povezujućih elemenata ove dve umetničke prakse, instrument je referiranja na istaknute prethodnike poput Malarmea i Boderera. Predmet aproprijacije jeste ponekad slika, poster ili razglednica, ponekad čitava knjiga a jedan od ishoda ove prakse jeste podrivanje kategorije autorstva što je praksa koju srećemo kod Dišana a kasnije kod pripadnika nadrealizma.

Postoji međutim i jedna suštinska razlika na koju treba ukazati. Mangelos je u izboru autora čiju misao proučava iskazao posebnu sklonost ka filozofima i to od starogrčkih preko Kanta (Immanuel Kant) i Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), Ničea (Friedrich Wilhelm Nietzsche) i Hajdegera (Martin Heidegger), do Markuzea (Herbert Marcuse) ili Adorna (Theodor W. Adorno). Kod Brodersa je manje izražena sklonost ka filozofskoj literaturi što je podatak koji dodatno ukazuje na to da je Broders prvenstveno bio okrenut ka temama iz domena funkcionisanja sveta umetnosti, dok su Mangelosa okupirale teme šire filozofsko-antropološke prirode pokušavajući da protumači šire probleme čoveka i čovečanstva a onda umetnosti unutar tog miljea. Moguće je da se uzrok ovim razlikama nalazi u različitim kontekstima u kojima su delovali ovi umetnici. Najpre, u pitanju su različiti društveno-politički sistemi. Mangelos delovao u Jugoslaviji koja je u to vreme komunistička zemlja na granici Istočnog bloka odnosno sovjetskog komunizma. Jugoslavija prekida bliske odnose sa Staljinom i gradi poziciju neutralne zemlje sa komunističkim sistemom koji za razliku od sovjetskog ne inzistira na isključivom postojanju socijalističke umetnosti. Pojavljuje se tako apstrakcija koju razvijaju umetnici u Hrvatskoj (Vlado Kristl, Ivan Picelj, Vjenceslav Richter i Aleksandar Srnec) a za čiji rad interes i prvu značajnu podršku pokazuje Mangelos.¹⁶ Navedene promene u sistemu kao i tradicija postojanja određenih avangardnih pokreta u jugoslovenskoj umetnosti pre Drugog svetskog rata, poput umetnika okupljenih oko dadaističkog časopisa *Zenit* (Ljubomir Micić) i *Dada Tank, Dada Jazz* (Dragan Aleksić) i *Dada Jok* (Branko Ve Poljanski) kao i konstruktivizam Josipa Sajsla (Josip Seissel) deo su konteksta u kojem deluje Mangelos. Iako se navedene pojave zapravo mogu smatrati izolovanim s obzirom da se u analizama tog perioda konstatuje da u okviru jugoslovenske umetnosti prve polovine veka nije došlo do direktnijih kontakata sa evropskim avangardnim pokretima. Ova se činjenica smatra fatalnom, ne samo za razvojne procese jugoslovenske avangarde, nego i za pravilno razumevanje modernih umetničkih jezika i njihovih refleksa u našoj sredini. Posledice navedenih tokova se i dalje osećaju.¹⁷ Za razliku od Mangelosa, Broders deluje u jednom kapitalističkom društvu u kojem postoji razvijeno tržište umetnosti, što može objasniti zašto se komodifikacija umetnosti pojavljuje kao tema njegovog rada. Umesto nepostojećeg umetničkog tržišta, klima egzistencijalizma dominira u umetnosti i filozofiji istočne Evrope, te se pred Mangelosa

¹⁵ Orao je karakteristični element Brodersovog projekta *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (Brisel, 1968). U pitanju je konceptualni muzej koji nema niti stalnu kolekciju niti stalnu lokaciju, zapravo je sastavljen od niza *sekcija* koje se pojavljuju na raznim lokacijama u periodu od 1968. do 1971.

¹⁶ Upravo tekst koji je Mangelos kao likovni kritičar napisao 1953, „Jezik apstraktne umetnosti“ (*Krugovi*, Zagreb, 1953, 4) prva je odbrana ove pojave na hrvatskoj likovnoj sceni.

¹⁷ Ješa Denegri, *Tri istorijske etape – srodni vidovi umetničkog ponašanja*, u: Ješa Denegri, *Razlozi za drugu liniju*, Novi Sad, MSUV–Edicija kolekcije Sudac, 2007, 61.

postavljaju pitanja egzistencije i smisla. U Brodersovom radu, snažno nasleđe Dišanovog i Magritovog (Rene Magritte) preispitivanja prirode umetnosti uz nepostojanje direktnog dodira sa strahotama rata, može objasniti njegovo isključivo zanimanje za teme umetnosti i institucija sveta umetnosti. Posebno važan elemenat konteksta u kojem nastaje Brodersov umetnički rad jesu tekovine nadrealističkog pokreta u umetnosti pre Drugog svetskog rata. U početku se i Brodersovi radovi izlažu kao nadrealistički, dok se rad Renea Magrita, kojim se Broders umnogome bavi, i dalje pozicionira negde na granici nadrealizma. Nasleđe iz kojeg bi Mangelos mogao razvijati svoj rad umnogome je siromašno, prekidano ratom i velikim promenama društvenog sistema. Njegov rad više je deo izolovane jedinice koja kreće u potragu za odgovorima na pitanja koja mu se postavljaju dok piše tekstove o zapadnoevropskoj umetnosti čije glavne gradove Mangelos obilazi kao istoričar umetnosti i kritičar.

Najzad, treba istaći još jednu pojavu prisutnu u delu oba ova umetnika. Broders je kontinuirano koristio različite medije gradeći umetničku praksu intermedijalne prirode, o čemu sam detaljnije pisala u prethodnim poglavljima ove dizertacije. Njegova potreba da pravi film, da koristi fotografiju i projektuje slajdove, govorila je o određenoj vrsti opsesije ovim medijima. On kombinuje reči i vanumetničke objekte, efemeralne predmete sa reprodukcijama klasika istorijsko-umetničke scene. Sklonost ka primeni različitih medija primećujemo i kod Mangelosa koji najpre kao pesnika koji ispisuje antifone na prostorima slike, zatim kao teoretičara umetnosti koji veoma rano počinje da piše o fenomenu fotografije (iako on fotografiju ne smatra umetnošću)¹⁸ i o tome koje su posledice pojave fotografije po umetnost. Njegova zainteresovanost za nove medije dovodi ga do mesta direktora Centra za film, fotografiju i televiziju (od 1971) a intenzivno piše u časopisima *Bit* i *Spot* i aktivno učestvuje u organizaciji *Novih tendencija*.

U okviru analize postmedijske umetnosti,¹⁹ kritičarka i teoretičarka umetnosti Rozalin Kraus (Rosalind Krauss) razvija tri narativa čiji početak vezuje za nastanak konceptualne umetnosti, a koji svi zajedno dovode do nastanka postmedijske umetnosti. U apstraktnoj umetnosti Kraus vidi pokušaj da se pronade pročišćeno, zasebno i potpuno umetničko carstvo ali se, prema njenim rečima, taj pokušaj pretvorio u zadovoljenje društvenog diskursa komercijalizma. Konceptualni umetnici koji su se bavili temom komodifikacije, umesto da je poriču, zapravo se angažuju unutar mehanizma komodifikacije, nadajući se da će napasti industrijalizam iznutra. Kraus tu aktivnost vidi u radu Marsela Brodersa kojeg locira u i za postmedijalno stanje.²⁰ Druga dva narativa Kraus prati kroz umetnost koja postaje sve osetljivija na medijsku heterogenost pri čemu se prvi od tih narativa završava televizijom a drugi se zasniva na poststrukturalističkoj teoriji (Derida /Jacques Derrida/). Brodersovo razumevanje postmedijskog paradoksa mu je omogućilo da se angažuje u spašavanju umetnosti i u tome se, po Krausovoj, nalazi razlog zašto Brodersa privlače staromodne forme kao što je stari bioskop.

¹⁸ „fotografija nije niti može biti umjetnost. funkcija fotografije nije u pokrivanju umjetničkih potreba“ mangelos

¹⁹ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 2000.

²⁰ Ibid. 45.

Zaključak

U zaključku ove analize može se istaći da se u slučaju Dimitrija Bašičevića Mangelosa i Marsela Brodersa radi o dva umetnika koji su potekli iz sasvim različitih društveno-političkih kao i biografskih okolnosti, a čije su umetničke prakse srodne i nude mogućnost uže klasifikacije njihovog rada unutar polja konceptualne umetnosti. Uz znatne razlike u dominantnom fokusu, koji je kod Mangelosa usmeren ka širim antropološko-sociološkim problemima, a kod Brodersa ka problemima funkcionisanja sistema umetnosti i umetničkih praksi, ova dva umetnika, iako potpuno odvojena, nalaze slična rešenja u naporima da svoje istraživanje izraze kroz vizuelnu umetnost. Mangelos tu umetnost gradi na osnovu korpusa informacija filozofske prirode, a Broders vođen fundusom građe iz književnosti, odnosno, poezije, kao i aktuelnih umetničkih pravaca nadrealizma i *pop art-a*. U svom umetničkom radu, ovi umetnici susreću se i zanimaju za rad gotovo iste grupe umetnika (Danijela Birena, Pjera Manzonija,²¹ Iva Klajna, između ostalih) što ih osnažuje da ostanu dosledni putu kojim su krenuli u svom umetničkom traganju. Oba umetnika vođena su idejom da umetnost treba razotkriti intelektualnim preispitivanjem njenih konstrukcija. Jer:

„umetnost mora biti bez
tajne – mora da postoji
racionalno objašnjenje.“ mangelos

Literatura:

- Bašičević, Dimitrije Mangelos, *Moj otac Ilija – nacrt za antimonografiju*, Novi Sad, izd. dr Vojin Bašičević, 1996.
- Bašičević, Dimitrije Mića, *Mangelos – Drugi o njemu*, Novi Sad, izd. Vojin Bašičević i Biblioteka grada Beograda, 1996.
- Bašičević, Dimitrije Mangelos, *Fotografija i umetnost*, Novi Sad, izd. Vojin Bašičević i Biblioteka grada Beograda, 1996.
- Buchloh, Benjamin, “Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde”, *Artforum*, Maj 1980, Vol. 8, No. 9.
- Denegri, Ješa, *Razlozi za drugu liniju – za novu umetnost sedamdesetih*, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine–Edicija Sudac, 2007.
- Dimitrijević, Nena, *Gorgona*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1977.
- Gildemyn Marie-Pascale, *Marcel Broodthaers and Irony* (katalog izložbe *Iron by Vision – Rene Magritte, Marcel Broodthaers, Panamarenko, Jan Fabre*), Tokio, WATARI-UM, 1991.
- Haidu, Raichel, *The Absence of Work – Marcel Broodthaers, 1964–1976*, London–Cambridge, The MIT Press, 2010.
- Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 2000.
- McEvilley, Thomas, „Nova abeceda – umjetnost Marcela Broodthaersa“, *Quorum*, 2–3, Zagreb, 1990.
- Stipančić, Branka, *Mangelos Nos. 1–9^{1/2}*, Porto, Fundação de Serralves, 2003.
- Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad, MSUV, 2007.

²¹ Mangelos u okviru grupe *Gorgona* vodi prepisku sa Manzonijem (videti u: Nena Dimitrijević, *Gorgona*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1977). O susretu Brodersa i Manzonija detaljnije u: Raichel Haidu, op. cit. 15).

Comparative Analysis of Two Artists' Practices: Broodthaers and Mangelos

Summary: This paper is a part of my Ph.D. thesis in which I've tried to prove that although seemingly unrelated, artistic practices of Dimitrije Bašičević Mangelos and Marcel Broodthaers are representing similar artistic phenomena in the field of introduction of textual practices in visual arts. Mangelos' and Broodthaers' artistic practices have demonstrated that it is possible to reach the open intercultural, intermedia and interdisciplinary artistic practice starting from the closed work of art as a *product* on the trace of Duchampian *ready-made tradition* and late-modernist i.e. neo-avant-garde strategies of appropriation of non-art object, cultural institutions and philosophical constructions.

Keywords: existentialism, word-image, conceptual art, institutional critique, new media, anti-art, intermedia, appropriation;