

In Illo Tempore

At a gathering of industrial concern leaders, the ninety-year-old president of Matsushita Electric was asked: "Does your company have long-range goals?". Matsushita's president replied "yes." "How long are your long-range goals?", was the next question. "Two hundred and fifty years," he said. When asked the third question: "What do you need to carry them out?", his answer was: "Patience!"

If we take note of the famous phrase ... *In the beginning there was Chaos*, it is necessary to explain that the *Chaos* mentioned herein has nothing to do with *chaos*, which contains confusion, disarray, disorder... Here it is more about *Chaos* that comes from the ancient Greek concept of the reverse side of the world, as the ultimate place or depth. If we take our lead from Hesiod, the entire design of the origin of the world is quite rational: there is the *Root* of the world – the world = order – *its* other side, this *monstrous space* we are now in. It is only if we take it as if Hesiod wanted to answer the question: What is the origin of all that exists, and what is happening in the *cosmos*? that we can say that *the side* where *we live* is the one governed by *Zeus*, while the other side faces death, or *Hades*. In other words, there is the *concept of death* and the *concept of life*, as an opponent to something dark and unquiet. Speaking of *monstrous space*, it was not made for humans nor is it much interested in us. Of course, this is true when viewed from the perspective of the ancient Greek view of life. We can therefore say that there is no transcendental extramundane force that is interested in people, much less one that loves them.

When it comes to Hades, the things there are not anything better either, as witnessed by Homer's epic poem *The Odyssey*. When Odysseus speaks with Achilles, asking about his return to Ithaca and to his beloved Penelope, Achilles, who is described as *there's not a man in the world more blest than you—there never has been, never will be one*, has no words of praise for Hades;

*No winning words about death to me, shining Odysseus!
By god, I'd rather slave on earth for another man—
some dirt-poor tenant farmer who scrapes to keep alive—
than rule down here over all the breathless dead.¹*

The primary reading of Odysseus is of a character whose movement is determined by a centripetal tendency. It should be said that Odysseus is turned, with his whole being, inwards, towards home and everyday routine. On the other hand, the interest which Homer offers in *The Odyssey* is something different, and it can be seen from different readings over the centuries (from the Gnostics, to Saint Basil the Great, Macrobius, Benoît de Sainte-Maure, Dante, Tennyson, Giovanni Pascoli, Constantine P. Cavafy, Miloš Crnjanski, to Nikos Kazantzakis and James Joyce) that the movement that determines Odysseus is, in fact – centrifugal movement. This leads us to unrest and escape, adventure and peregrination that lead further and further ... to the meaning and meaninglessness of life.

This is what we are interested in, *meaning* and *meaninglessness*, or the phenomenon of the existence of the Being: the law of birth and decay. Collapse, disappearance, in other words, return to chaos, and on to the re-creation of the world out of this chaos. What runs as a constant among ancient Greeks is the idea that it is not possible to achieve the ideal society, the phenomenon of a historic law, the idea that it is possible to escape out of this *monstrous space*. In other words, what remains true of the present time, too, is the notion that what needs to happen will happen here. Thus we can apply the following logic: what is important for us is happening here, and *it* only depends on us and we are *the ones* who will do it. As Badiou would say: *When you start something, you need to be optimistic; if you are not, you should not start.*²

It is along this vein that the exhibition titled *I Can Be Awfully Patient* was created, bringing together the following artists: Borjana Mrđa, Irena Sladoje, Viktorija Banda, Mila Panić, Radenko Milak, Miodrag Manojlović, Mladen Miljanović, Nenad Malešević, Igor Bošnjak, Miroslav Stakić, Bojan

¹ Homer, *Odiseja*, XI pevanje, stih 480 – 490, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002., str. 220

² <http://blerilleshi.wordpress.com/2013/01/26/intervju-sa-filozof-alen-badju/>

Stevanić, Slobodan Vidović and Tač.ka Group (consisting of Mladen Bundalo, Nemanja Čađo, Dajan Špirić and Dragan Inđić). The exhibition encompasses complex patterns of cultural exchange, as well as various forms of social interaction that have inspired/influenced the artists. We must bear in mind that globalisation and its contradictions are becoming increasingly visible, and that new forms of connectivity are emerging. In the beginning such connections were made locally. Later, there developed local forms that became linked-connected with various influences coming from outside, and where there was a need to adequately understand and question all possible events. Such connectivity and mode of action, as produced by the artists, are crucial to understanding the context of this exhibition.

The artist today is trying to find himself as well as position himself properly in (relation to) his *monstrous space*. Today, Odysseus and the artist appear to be one and the same, and for several reasons: the first being that the position of art and the artist in today's world is *out of place*, the second that the artist is like a nomad, and the third that he turns inwards and is forced, like Odysseus, to set out to sea, far away from his home, which gives rise to a major conflict with reality and the breaking of life's illusions. *Out of place* here means not only being out of the system that is trying to stabilise itself in the time of general discomfort, but also that its actions make the *picture* too different ... differently visible. Visibility in itself suggests a particular and peculiar form of communication. This form of communication implies a construct of society as a social community, which relies on and is driven by the communication, thus forming its social reality. Our dealings with the givens, objects, words, and experiences show the functioning of communication as well as its conditionality, not only to our natural senses but also through the development of our knowledge, their organisation and the way we acquire them. As shown in the artwork *Enthronement* (2009) by Borjana Mrđa, visibility includes both public and private space in equal measure. In addition to addressing the issues of public and private space, the work raises questions about the place and role of women in modern times. Borjana's artwork encourages the observer to pause and look at the prints of hundred women's faces, which constantly bombard him with information, making him so helpless and at the same time ready to perceive and *see* things differently. We appear to reach a moment where the body itself becomes both visible and capable of seeing. This notion is based upon the entire modernity project, where the greatest effectiveness is achieved by privileging "vision" and where the culture of modernity gives precedence to the visual, ascribing to it the dual status of not only the primary means of communication, but also the only key to the treasure-trove of our accumulated symbolic knowledge.³ In other words, this puts visibility directly on a par with the force which, by virtue of its importance, affects the visual perception of its time as well as

³ Chris Jenks, *Vizualna kultura*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2002, str 12.

experience, practice, interests, attitudes, epistemology and politics.

We can therefore say that the act of seeing in itself contains an act of self-knowledge. In other words, to see and perceive things means to see and perceive objects that are objects only in relation to a particular subject. Thereby, the very act of our perception becomes the central question that is related to the goal and selection, regardless of whether we have a guiding principle or not. This leads us to Igor Bošnjak's work entitled *Reconstruction* (2009). Two buddies sitting on a sofa ruminating on the ultimate – an image that can be compared to Odysseus, who at one point in the middle of his wanderings loses a tooth and looks at it, where, in addition to the questions of return and wandering, he ponders the questions of identity, freedom, fun and ordeal, play and getting by, jubilation and mortality. The sofa thus becomes a hub, a space that at one moment signifies freedom, and, at another, represents a place where personal confusion is presented as a goal achieved. In other words, our view of the visible things around us is always determined by a special series of causes, our accumulated experiential perception or accumulated interpretative criteria.

If this is how things are set up, then the product of interpretation should be marked in the viewer's phenomenological field of vision consisting of arrangements and structures already perceived (talking only about the shape and form already seen), which, by the very act of looking at it, rises above the representational. If this is true, according to Stefan Majetschak, it may indicate that the visible reality that is based on natural processes occurring in the eye (as can be described physiologically) is seen as the potential of visual values, which is, however, given largely intersubjectively, but in itself is *a priori* optically indefinable, and in which visual arrangements are given.⁴ This means that any arrangement realised so far, as a product of interpretation in accordance with the applicable interpretative schemes, comes with watching. This can be seen in Irena Sladoje's installation *Pain* (2009), which links a personal view with universal metaphors that spring to mind when the *state of the human spirit* is concerned. Characteristic reading and analysis of the individual and society, which emanates from Irena's installation, directly connects the disturbing mental state of the wards of a home and the characteristic perception of emotional self-reflection by a health facility.

Sa ovakvim načinom posmatranja vidljive realnosti nema potrebe da se pitanje odnosa vidljivosti neke slike i vidljivosti nekog prikaza postavi kao uniformisani i jednoobrazni oblik, i to vidljivosti kao korelata slikovnog odnosa. Kao na radu *Demotivacija* (2012), Bojana Stevanića, gde se stop-trik tehnikom pojavljuje slika koja u sebi poseduje vizuelno dinamičku snagu jednoj apstraktnog

⁴ Majetschak Stefan, iz knjige *Vizualni studiji*, urednik Krešimir Purgar, CSV, Zagreb, 2009. str. 61.

rada. Ovde se razbija koncept logičko-jezičke podređenosti u kojoj je bila, čime se mogu stvoriti odnosi i postavljati pitanja onoga na šta se slika odnosi ili na šta nas upućuje. Prikazana slika se bavi označavanjem kulturnih procesa promene smisla života i psihofizičkim stanjem osobe koja je vidljiva na radu.

Postoje, u svakom slučaju, određena kulturna i istorijska odstupanja koja u sebi nose izabrani uzorci, sheme i konvencije koje se koriste i koje učestvuju u interpretativnom usvajanju pravila vidljivosti. U jednom trenutku Džon Rajhman (John Rajchman) objašnjava Fukoovu hipotezu da postoji jedna vrsta 'pozitivnog nesvesnog' viđenja koje određuje ne ono što je viđeno nego ono što može biti viđeno. Njegova ideja je da nisu svi načini vizuelizacije ili prikazivanja vidljivog mogući istovremeno. Jedan period dopušta da samo neke stvari budu viđene, a ne neke druge. On 'osvetljava' neke stvari, zadržavajući druge u senci.⁵

Umetnost (kao i umetnik) svojim bivstvovanjem, kako kaže Belančić, *remeti* postojeću i očekivanu sliku sveta.⁶ Dolazimo do druge tačke, pitanja nomada. Ako znamo da je nomad kod Deleza i Gatarija predstavljen kao položaj ratne mašine u prostoru,⁷ onda je lako razumljivo da poseduje teritoriju, na kojoj sledi određene rute, gde ide od jedne do druge tačke. Kako dalje kažu Delez i Gatari, *iako tačke određuju putanje, one su strogo podređene putanjama koje određuju, obrnuto od onoga što se dešava kod sedelaca. Vodena tačka se doseže samo da bi bila napuštena, svaka tačka je relej i ne egzistira drugačije do kao relej. Putanja je uvek između dve tačke, ali ovo između-dve je zadobilo svu konzistenciju, ima i autonomiju i svoj pravac. Život nomada je intermeco. Čak i elementi njegovog stanovanja shvaćeni su u funkciji putanje koja ne prestaje da ih mobilise.*⁸ Možemo onda reći da se nomad (umetnik) ne kreće, osim ako je njegovo kretanje posledica i činjenična nužnost, a tačke su samo releji duž njegove putanje. Sa druge strane Bauman nam objašnjava da je prostor kojim se kreće nomad (ratna mašina u prostoru releja i ruta) u stvari nigde i svugde. Tačnije nomad se pokreće (ili je vezan za prostor) u onom trenutku do kojeg se kapital nalazi na tom prostoru ili ruti. Drugim rečima, Bauman nomada vidi kao posledicu prekomernog nemara, gde se pojam države rastapa čineći tako nemogućim zadovoljenje pojedinca i njegovu

⁵ Rajchman John u tekstu Mike Bal, *Oko njegovog gospodara*, http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?id=215&option=com_content&task=view

⁶ Belančić M., *Heterotipija umetnosti*, urednik Stojanović J., zbornik *Duboki san*, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, 2012., str. 74

⁷ http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html

⁸ Anny Milovanoff, *La seconde peau du nomade*, Nouvelles littéraires, 27, jul, 1978: "Nomadi Larbaâ, na obodima alžirske Sahare, koriste reč trigâ, što znači ruta ili pravac, da bi označili izuvijani pojas koji služi da osnaži konopac koji šator vezuje za kolac. (...) U nomadskoj misli stanovanje nije vezano za teritoriju nego pre za put. Odbijajući posedovanje zemlje koju presecaju, nomadi obrazuju jedno okruženje od vune i kozje dlake, koje ne ostavljaju nikakav znak na privremenom mestu koje zauzimaju. (...) Tako vuna, mekan materijal, daje jedinstvo nomadskom životu. (...) Nomadi se zaustavljaju na reprezentaciji svojih putanja, ne na figuraciji prostora kroz koji prolaze. Oni prostor prepuštaju prostoru. (...) Polimorfnost vune". Ibid.

potrebu za željom i uživanjem. Time se stvara prostor gde se određene grupe i pojedinci skupljaju i prave *neo-plemena*. Koja imaju svoj cilj i potrebe. I kao što biva, kako su nastajala tako su neo-plemena i nestajala. Jedna od grupa koja se pojavila jeste i *Grupa Tač.ka*, sa svojim projektom *ArsKozara* (2007-). Grupa Tač.ka vodi računa da razvija, sačuva i unapredi kulturno nasleđe unutar Nacionalnog parka Kozara, tako što poziva umetnike da reaguju na dato okruženje i urade intervenciju unutar parka. Stvarajući radove od prirodnih materija umetnici podižu svest o jedinstvenosti i važnosti jedinstvene land laboratorije u ovom delu Evrope.

Ono što je takođe prisutno u našem vremenu jeste distanca i hladnoća koja u sebi sadrži prekid između fizičke i socijalne blizine. Bliskost koja se može definisati kao fizička prisutnost bez svesnog kontakta, izbegavanje i distanciranje od onoga što te okružuje. Tako dolazimo do pojavnosti *ne-susreta* i stvaranje *tehnike mimoilaženja*, gde se sve čini da se ostane neprimećen i fluidan u prostoru ruta i releja,...konačan napad na *sivo područje*.⁹ Kako kaže Bauman; sloboda od moralne odgovornosti spram Drugoga u takvim situacijama *plaćena* je unapred, a biti slobodan znači biti izuzet od susreta s Drugim.¹⁰ Ako želimo pravilno da razumemo Drugo i slobodu, onda bi trebalo da se vodimo rečju Levinasa, za kojeg je Drugo jedino moguće kada je i blizina prisutna. Drugim rečima, blizina¹¹ koja budi sopstvo iz samozainteresovanog spektakla i ograničenog posmatranja *monstruoznog prostora*. Blizina koja se može videti u instalaciji *Monumentalna fragmentacija* (2010), Mladena Miljanovića nam govori o sopstvu i zaokupljenosti ličnim prostorom koji dominira i koji isplivava na površinu objekta. Ovim činom ulazimo u delo koje govori o vizuelnoj memoriji koja je fragmentisana, a tek sa pojavnosti šire slike uočavamo potisnutu nelagodu. Takva bliskost čini buđenje iz sopstvenog prostora jednim veoma traumatičnim iskustvom, gde se ego prikazuje da nije samoprisutan, nego da je moguć jedino kada postoji blizina Drugog i drugačijeg. Ovde blizinu ne posmatramo kao geometrijsku tvorevinu, po Levinasu, već je više reč o subjektu koji se približava svom privilegovanom mestu u *monstruoznom prostoru*. A time biva upitan svaki egoizam i samoprisustvo.

Umetnost takođe biva upitna i ispituje se njena uloga, kao i mesto u *monstruoznom prostoru*, gde da

⁹ Ono što se sa tačke gledišta osvajanja tržišta – što je već postignuto ili se još namerava – predstavlja kao sivo područje, za njegove savladane, delimično savladane i određene da budu savladane stanovnike jeste zajednica, komšiluk, krug prijatelja, partneri u životu i pratneri za ceo život: svet gde solidarnost, saosećanje, deljenje, obostrana pomoć i obostrana simpatija (sve one ideje koje su strane ekonomskoj misli i kojih se ekonomska praksa gnuša) zaustavljaju ili iziskuju naš racionalni izbor i potragu za vlastitim interesom. Svet čiji stanovnici nisu ni takmičari, niti objekti koristi i potrošnje, već drugovi (koji se pomažu i kojima se pomaže) u trenutnom, beskrajnom združenom naporu zajedničke izgradnje života i napora da taj zajednički život učini podnošljivim. Bauman Z., *Fluidna ljubav – o krhkosti ljudskih veza*, urednik Stojanović J., zbornik *Duboki san*, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, 2012., str. 29

¹⁰ Bauman Z., *Postmoderna etika*, časopis Čemu, br 20., Zagreb, 2011., str. 247

¹¹ Pogledati više u Levinas E., *Drukčije od bivstva ili s onu stranu bivstvovanja*, Jasen, Nikšić, 1999.

se traži a da ne bude oblik bekstva nego deo jedne veće slike koja čini kritički oblik prakse unutar postojećeg prostora, koristeći se razmišljanjem koje Čačinović ima o umetnosti, a svodi se na sledeće: “Umetnost vas neće nahraniti, ali ne mora se opravdavati, jer je u direktnoj vezi sa transcendencijom, sa čistim formama (i tu dolazi do pojmovno-praktičnog poklapanja). Retorika čistoće se poziva na višu zbilju, pa manifesti i poruke, koje su dio proizvodnje umjetnosti u XX stoljeću, govore o hrabroj manjini koja prolazi stupnjeve objave i dolazi do apsolutne istine.”¹² Kada su u pitanju čiste forme i odnos prema materiji, Mila Panić i Viktorija Banda spadaju u umetnice koji na osoben način prikazuju, kako svet insekata, tako i pojam zajedničkog simboličkog sećanja. Pored jakog individualizma, kao i koncepta unutrašnjeg sveta radovi Mile i Viktorije nas uveravaju da je u pitanju dosta složen pristup i vidljivo stremljenje ka onom istinskom i čistom što čini umetnost. Na ovim temeljima savremena umetnost bazira svoj napredak čime shvata umetnost kao događanje sveta, a ne dotadašnjeg prikazivanja.

Ovako postavljeno gledište konstituciju umetničkog dela shvata kao umetničko delo, a ne samo kao njenu proizvodnju. Tako postaje bitan činilac umetničkog procesa. Stanje koje je opisano najviše odgovara onome što Iv Mišo (Y. Michaud) naziva *plinovitom umetnošću*, i svoje mesto može naći mešanjem među kulturama. Umetnost tako postaje etar života i prelazeći u gasovito stanje, ulazi u sve njene pore, kao što je slučaj sa Miroslavom Stakićem i radom *The Big machine ART* (2009-10). Kada Stakić sa svojim Volvo-om EC240 stvara, on nam ujedno razotkriva i pojašnjava stvari koje se na prvi pogled ne čine vidljivim. Sa jedne strane imamo crtež, kao finalni proizvod umetničkog rada, dok sa druge strane postoji mašina-alatka koja nam govori o društvenoj formaciji koja deluje unutar našeg prostora. Svaki model društva u sebi sadrži svoj aparat (tehnologiju) sa kojom stvara i unapređuje svoju moć. Kada govorimo o modelim društva, njega karakteriše ne samo način vladanja nego i tehnologija kojom upravlja. Za industrijska društva bile su karakteristične termodinamičke mašine, sa pojavom digitalizacije ušli smo u novi društveni model gde su kibernetičke mašine i kompjuteri karakteristični za upravljačku vlast.

Može se i fotografisati dimnjak, koji se pojavljuje u radu *Donau* (2012), Nenada Maleševića, razumeti kao deo *plinovite umetnosti*, gde je dimnjak označitelj vremena i modela društva. Ovde je na delu dokumentovano prikazivanje vremena i trajanja, odnosno pričanje priče. Fotografija dimnjaka, koja je slikana svakodnevno u poslednje četiri godine, pojašnjava i budi evociranje neponovljivosti živog vremena, o istorijskom poreklu i o svom nastajanju. Primećujemo da je na delu razumevanje fotografske slike kao svedoka, ili kao jednog empirijskog dokaza, koji nam nudi opisno svedočanstvo, koje se temelji na ideji o stvarnosti, kao spoljašnjoj u odnosu na pojedinca,

¹² Čačinović, Nadežda, *Zagonetka umjetnosti*, Demetra, Zagreb 2003., str. 12.

čime je, ujedno, objektivna i procenljiva. Postavljajući situaciju, u kojoj je stvarnost nekako prisutna, spoljašnja, i na dohvat objektivnom beleženju, tada se stvara mogućnost relevantnog stepena, gde fotografija nudi preciznu referencu, i značaj želje da se slikaju fotografije određenih mesta ili datih događaja. Ipak da bi se fotografija mogla videti, mora se skrenuti pogled i zatvoriti oči, kako bi rekao Bart. Time onda ona postaje mesto dvostrukog prenosa: projekcije u utopijsko vreme, ili povratak u sebe samog. Rečima Kafke, stvari se fotografišu da bi se potisnule iz duha,¹³ kao što su njegove knjige jedan vid zatvaranja očiju. Može li se reći da putovanje u takav pejzaž, koji je odabran željom, postaje u punom smislu te reči, mesto žudnje, stvarajući mesto imaginarnog boravka, mesto žudnje, koje je već bilo upisano u fotografiju. Postignuto mesto žudnje, u isto vreme, jeste beg od istorije, od lažne reprezentacije, biranje manjeg zla, i uživanje u mestu, koje je nekad postojalo, a zatim bilo usmrćeno fotografijom, samo zato da bi bilo sačuvano za večnost.

Slobodan Vidović, Miodrag Manojlović i Radenko Milak, su u svojim radovima prepoznati kao umetnici koji se bave esencijalnom problematikom unutar umetnosti. Ovde je reč o tradicionalnoj slici (Vidović), o crtežu (Manojlović) i o akvarelu (Milak). Svako od njih na sebi svojstven način pokušava da objasni i reši *smisao* i *besmisao*, koji se pojavljuje ispred njih u formi bele površine (platna ili papira). Kod Vidovića je primetan otklon od realizma, gde se bojena površina tretira na način svojstven apstraktnom slikarstvu. Međutim, slike iz ciklusa *VIP* (2010) su više okrenute ka razbijanju prostora koji ih okružuje, gde slika teži da funkcioniše kao objekat. Vidovićevo shvatanje umetnosti je imalo uporište u apstraktnom načinu razmišljanja, gde je bojeno polje imalo ulogu obuhvatanja posmatrača svojom površinom u kome se periferno polje vida zaustavlja na rubu same slike. Kolorit koji je karakterističan za Vidovića u ciklusu *VIP* biva sveden na zagasite tonove. U ciklusu je prostor slike, kao i iskorak iz njega postao vidno dominantan, što samo govori da je način i želja za drugačijim viđenjem kod Vidovića jasno uočljiva i potrebna.

Radovi iz ciklusa *Storyboard* (2009-) su sekvence, prizori, fragmenti koji se pojavljuju na tabli Manojlovića kao subjektivni zapisi koji u sebi ne sadrže nikakve linearne strukture, niti potrebu da se iz određenih crteža razumeju ili predstave logičko-jezičke igre, niti se postavlja pitanje onoga šta se crta i na šta se odnosi, odnosno na šta nas upućuju. Na delu je dekonstrukcija slike, jedan osoben diskurs koji crtež posmatra ne kao fragment veće slike, koja nam se nudi, već kao celinu koja u sebi pokušava da se izbori sa mimetičkom sadržinom i oblicima koji se pojavljuju. Drugim rečima, Manojlović se vodi mišlju koja se ogleda u pitanju: kako se ideja prikazuje u prostoru privida i čulnosti?

¹³ Bart Rolan, *Svetla komora*, Rad, Beograd, 1993., str. 53.

Sa ciklusom *Big time* (2012-13) Milak nam daje sledeću pretpostavku da osećaj i mišljenje, zajedno sa čulom i inteligencijom, mogu biti ujedinjeni u sazajnom iskustvu koje ide do srca stvari. Kako Perniola objašnjava: ‘Slikar se bavi sazajnim poduhvatom, koji traži logos linija, svetla, boja, reljefa, masa. Uspostavlja se izmešanost između onoga ko gleda i onoga šta je vidljivo, zbog čega slikati znači dati sebe čudu rođenja jednog osećanja koje neprestano izvire u svojoj novini i u svojoj očitosti.’¹⁴ Odnos koji je prepoznat kod Milaka, a koji budi interesovanje za sliku, vezuje se za slikara i slikano, suverena i njegov položaj koji se otelotvoruje u liku posmatrača slike. Dešavanja koja se tim putem prave na slici, dovoljno govore o mogućnosti i trenutnim odnosima koji vladaju i reprezentaciji moći koja je evidentna i koja se širi po slici bez neke potrebe za skrivanjem, iz čega se izvodi zaključak da je Milakovo razmišljanje i interesovanje za sliku vezano za *odnos moći*, koji, i dan-danas, sliku čini važnom i interesantnom.

Iz svega pomenutog odnos Odisej = umetnik se može razumeti u pojmu kao „kristalna jasnoća”, u kojoj se pokazuje Homerova preciznost u objašnjavanju tehničkih detalja, kao i njegova vizuelna prezentnost. Ono što se takođe javlja kod Homerove *Odiseje*, jeste duh *svetskog govora*, koji ne govori samo iz univerzalnosti jedne kulture već iz univerzalnosti ljudske situacije. Ovom postavkom i umetnik zadobija širinu koja je potrebna da se razume kao građanin sveta. Poput Homera i umetnik nam svojim radom otvara nove vidike, okeane, nove svetove. Kada pokušamo da sagledamo Homerovog Odiseja, on je mudar, svestan neke više odgovornosti, teško dostupan (gde i Kirka u jednom trenutku kaže: Ti takav duh носиš u svojim grudima, koji se ne da začarati), usamljen, postojan, čovek koji je spoznao granice i svoj zadatak, kako kaže Homer: *ne može se čvrsto stajati sa obe noge na tlu a izbeći zlo*. Umetnik u sebi nosi samotnjački duh, poput Odiseja koji je okružen drugovima koji nasilno nestaju tokom vremena (jede ih Polifem ili ih guta more), ostavljajući ga tako u njegovoj usamljenosti, krećući se u svom prostoru releja i ruta,...Slično je i sa umetnikom koji je okrenut sebi i koji stalno ispituje svoje granice, svoju ljudskost. U tom smislu možemo se poslužiti rečima Helderlina: *gde postoji opasnost rađa se i spasonosna snaga*.

Umetnik kao i Odisej, ne samo da pokušava da se nađe i opstane u vremenu i prostoru, nego se čak i izazovi koje se pojavljuju u Odiseji nalaze na rubu poznatih granica sveta, gde počinje mrak i nepoznato. Paralela koja je uočljiva sa umetnikom jeste, da je i on postavljen na rub sveta, gde se vodi borba između *smisla i besmisla*, animalnog života i zakona. Monstruozni prostor koji je sa jedne strane obuhvaćen misaonim i duhovnim, a sa druge strane neprozirnošću postojanja. Stalna borba smisla i besmisla u prostoru gde je sve u stalnim preobražaju i prilagođavanju. Umetnost se kao takva sabrala i razumela u sveopštoj estetizaciji stvarnosti, i potrebno je prepoznati umetnost

¹⁴ Perniola Mario, *Estetika dvadesetog veka*, Svetovi, Novi Sad, 2005, str. 150

kao jednu posebnu sferu stvarnosti koja se istovremeno razlikuje od iste. Problemi koje se javljaju sa tim pogledom jesu upravo konfliktna stvarnost same umetnosti.

Možemo reći da umetnička dela nemaju onu poznatu referencu samorazumljivosti prikaza stvarnosti, nego teže da proizvedu posebna iskustva, pri tom propitujući sebe i svoju funkciju, čime, zapravo, tako zadržavaju distancu od stvarnosti koja ostaje.

Predrag Terzić

Bibliografija

- Homer, *Odiseja*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002.
- Chris Jenks, *Vizualna kultura*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2002.
- Krešimir Purgar, urednik, *Vizualni studiji*, CSV, Zagreb, 2009.
- Stojanović Jelena, urednik, *Heterotipija umetnosti*, *Duboki san*, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, 2012.
- Levinas E., *Drukčije od bivstva ili s onu stranu bivstvovanja*, Jasen, Nikšić, 1999.
- Čaćinović, Nadežda, *Zagonetka umjetnosti*, Demetra, Zagreb 2003.
- Bart Rolan, *Svetla komora*, Rad, Beograd, 1993.
- Perniola Mario, *Estetika dvadesetog veka*, Svetovi, Novi Sad, 2005.
- Bauman Z., *Postmoderna etika*, časopis Čemu, br 20., Zagreb, 2011.

Vebografija

- <http://blerilleshi.wordpress.com/2013/01/26/intervju-sa-filozof-alen-badju/>
- http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?id=215&option=com_content&task=view
- http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html