SLUČAJNI PROLAZNIK U DUBROVNIKU

Ivana Mance

Braco Dimitrijević
Umjetnička galerija Dubrovnik, Dubrovnik
26.6.-14.9.2004.

Braco Dimitrijević - likom i djelom - figurira kao *enfant terrible* svih uljuđenih i čistih stilskih kategorizacija. Pomirivši opća mjesta konceptualnog pristupa umjetnosti sa spektakularnom izvedbom, njegovo djelo funkcionira kao „prošivni bod“ kroz sve pojednostavljene, ali operativne kategorije stila, epoha ili medija. Počevši svoje umjetničko djelovanje u ozračju pionirskih proboja konceptualne umjetnosti na ovim prostorima krajem šezdesetih, zajedno s nizom umjetnika čije se djelovanje uobičajeno okuplja pod pojmom „nove umjetničke prakse“, Dimitrijević je danas globalno (ili barem europski) poznat umjetnik koji ne preže od statusa zvijezde. Ono što je na početku njegove karijere imalo status prgave provokacije (umjetničkom sistemu, ali i političkom aparatu), danas ima monumentalnost konzistentnog i dosljedno izgrađenog životnog djela - epopeje ideji povijesnog slučaja. Zahvaljujući činjenici da opus gradi na dvije osnovne teme koje uspješno prilagođava različitim situacijama - temi *Slučajnih prolaznika* i *Posthistorije* - njegov rad u cjelini nosi težinu osobne egzistencijalne odluke. Bez obzira na to što se pri tome formalno služi prividno „ne-osobnim“ medijima, a deklarativna kritika romantičarskog koncepta individualne umjetničke genijalnosti predstavlja jedan od temeljnih imperativa njegove umjetničke ideologije, Dimitrijević je izgradio prepoznatljiv i vizualno upečatljiv nastup, odnosno *stil*.

Ima li se, međutim, na umu upravo težnja za nadilaženjem (ili barem problematiziranjem) vizualne i stilske objektivacije umjetničkog djela kao bitno određenje konceptualnog pristupa umjetničkoj praksi, jedno od mogućih pitanja svakako bi moglo biti i predstavlja li opus Brace Dimitrijevića ironičan kraj te težnje ili pak njenu nužnu redefiniciju?

Premda reprezentativnoj retrospektivnoj izložbi gotovo sigurno nije bila namjera postavljanje takvih „teških“ pitanja, ona se, ipak, nehotično nameću. A da je izložba Brace Dimitrijevića prvorazredan društveni, pa i mondeni događaj, daju do znanja ekskluzivne okolnosti njena održavanja: u Dubrovniku, u jeku ljetne turističke sezone, u prestižnoj galerijskoj instituciji, uz sudjelovanje nekolicine inozemnih kustosa koji uz Antuna Maračića i Nenu Dimitrijević čine autorski tim izložbenog koncepta te raskošne monografije, odnosno kataloga koji izložbu prati - što sve, pored činjenice da je Braco Dimitrijević doista umjetnik s internacionalnom karijerom, svjedoči da je izložba između ostalog i prvorazredan marketinški potez.

Dubrovačka izložba, kao i katalog, dakle, pripadaju žanru reprezentativne retrospektivne umjetničke izložbe, izgrađene na pretpostavci da svaki dio umjetnikova opusa čini nužan dio njegova kontinuiranog stilskog samorazvoja. Kako inzistiranje na hermeneutičkoj cjelovitosti pojedinačnog autorskog djela ponekad može otežati pokušaj da se prepozna njegova pripadnost širem kontekstu, valja imati na umu da takav pristup ide niz dlaku Dimitrijevićevu pristupu koji vlastiti rad razvija kroz prizmu svojevrsne individualne umjetničke mitologije. Ta se

primjedba odnosi, kako na već spomenuti princip sustavne varijacije prepoznatljivih *lightmotiva*, tako i na činjenicu da njegovo djelo računa na publicitet koji neminovno uključuje i njegovu privatnu osobu. Kao upečatljiva pojava i darovit sugovornik, Dimitrijević od samog početka svoje karijere vješto manipulira medijima, stalno zamućujući razdjelnu liniju između vlastitog života i umjetnosti. U njegovoj umjetničkoj mitologiji tako su podjednako važne činjenice da je sa svega pet godina života prvi puta održao samostalnu izložbu kao slikarsko čudo od djeteta, da je godine 1971. počeo prijateljevati s Josephom Beuysom, a naredne sreo slučajnog prolaznika Davida Harpera. U njegovoj biografiji skijaški rezultat od 117 km/h i izložba u, primjerice, galeriji Tate Modern, predstavljaju ravnopravan podatak, a na fotografijama iz njegova albuma niz se poznatih osoba s kojima se Braco Dimitrijević slika kreće od Romana Polanskog do Janice Kostelić.

Sve to, međutim, nikako ne može opravdati osjetni biografski determinizam prisutan u interpretaciji Dimitrijevićeva opusa: dok se iz autorske perspektive takva mitologizacija vlastite biografije može protumačiti kao ironijski ludizam nekoga tko je *enfant terrible*, u tekstu Nene Dimitrijević ona ne funkcionira kao konstitutivni dio Dimitrijevićeve umjetničke intencije, već kao metafizički uzrok i biografsko ishodište njegova djela u cjelini. Upravo takvo forsiranje kontinuiteta između autorova života i djela poravnava simptomatska proturječja u Dimitrijevićevu radu: uzme li se u obzir da je upravo redefiniranje pojmova autentičnosti ili originalnosti jedan od njegovih ključnih etičkih imperativa, umjetnikova automitologizacija intenciju rada i njegovu performansu postavlja u konfliktan, a ne posljedičan odnos. Utoliko ona predstavlja povod za širu povijesnu dekonstrukciju Dimitrijevićeve poetike, a ne osnovu da se spomenuta proturječja utope u individualnoj transgresiji svih povijesnih i stilskih određenja. Činjenica da njegovo djelo već gotovo četiri desetljeća *ne izlazi iz mode*, više nego li o originalnosti, govori o Dimitrijevićevoj prilagodljivosti: prisustvo heterogenih elemenata u njegovu radu, odnosno njegov osobni talent za intuitivnu sintezu idejnih i stilskih proturječja, čini opus Brace Dimitrijevića upravo idealnim primjerom za već spomenuto problematiziranje binarnih opreka konceptualnog i objektnog, avangardnog i postmodernog, originalnog i povijesno mogućeg, i sličnih.

Na izložbi poput dubrovačke, upravo ta heterogenost stilskih momenata neće doći do izražaja. U izostanku komparativnog materijala ili popratne tekstualne informacije, na razini izložbene informacije nameće se konzistentno čitanje. Tako će, primjerice, dvije ključne teme Dimitrijevićeva opusa - tema *Slučajnih prolaznika* i tema *Posthistorije* - uspostaviti na izložbi zavidnu homogenost. Odijeljene na različitim katovima, te teme ne dolaze u priliku iskušati svoje sličnosti i razlike. Ističe se njihova formalna suprotstavljenost - jedni su radovi rađeni za ulicu, drugi za muzej, jedni su posvećeni slučajnim prolaznicima, drugi velikim umjetničkim djelima itd. - ali ona tek ilustrira njihovu tematsku povezanost programom fiktivnog povijesnog revizionizma, odnosno idejom o događajnoj kontingenciji velikih povijesnoumjetničkih naracija. U slučaju cjeline *Slučajni prolaznici* - radova u kojima Dimitrijević sporazumno fotografira više- - manje slučajnog, svakako anonimnog prolaznika, te njegov portret aplicira na transparente, plakate, reklame itd., istaknute na reprezentativnim, frekventnim ili jednostavno vidljivim mjestima u urbanom okolišu - posrijedi je monumentalna fetišizacija historijski slučajnog susreta. U slučaju cjeline *Posthistorijski triptih* posrijedi je, pak, stanovita desublimacija kanonskog umjetničkog djela. Takva dijalektika, naravno, gotovo poništava nužnost šire kontekstualizacije Dimitrijevićeva rada.

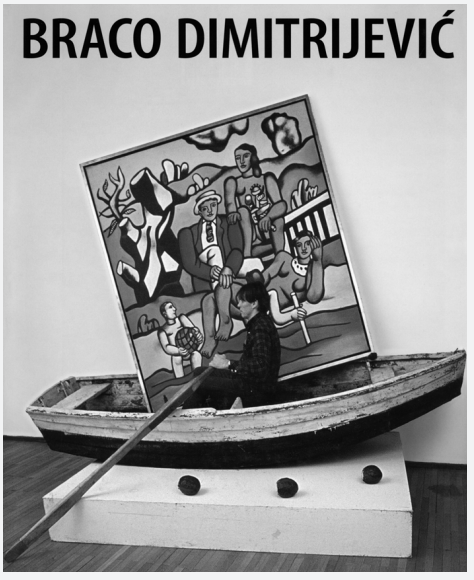
Upućivanje na kontekst u kojem je Dimitrijević započeo vlastito djelovanje također je nedostatno naglašen: dokumentacija o zagrebačkoj fazi njegova djelovanja, premda u katalogu navedena u cjelini *Rani radovi*, na izložbi je stisnuta na usputna, neatraktivna, prolazna mjesta, dok je uloga drugih domaćih umjetnika s kojima je Dimitrijević zajednički nastupao u potpunosti zanemarena. Akcije-hepeninzi u kojima Dimitrijević podmeće predmete poput

vrećice brašna ili tetrapaka s mlijekom na cestu te ishod njihova susreta s automobilom naziva *slučajnom skulpturom* ili *slikom*, svoj smisao pronalaze u kasnomodernističkoj atmosferi protesta mehanizmima institucionalne proizvodnje umjetnosti i njene komercijalne instrumentalizacije. Kao kritika pojmova autorstva, intencionalnosti i autentičnosti, ti rani radovi imaju autonomnu povijesnu vrijednost i nema ih potrebe tumačiti kao uvertiru kasnijem opusu, kako to čini Nena Dimitrijević napominjući da se tu „prvi puta susrećemo s umjetnikovim specifičnim tretiranjem vremena".

Niti smisao urbane intervencije, poput portreta *Slučajnih prolaznika,* nije mogao ostati identičan tijekom tridesetak godina. U kontekstu bivšeg političkog režima, kada je 1971. na tadašnjem Trgu Republike po prvi puta objesio portrete nepoznatih ljudi, akcija je računala na status političke provokacije, što nipošto ne može biti adekvatno izvjesi li ih u prostoru urbanog krajolika postindustrijskog, potrošačkog društva, vizualno zasićenog komercijalnim, propagandnim i drugim porukama.

Premda isticanje faktora slučajnosti, kako u proizvodnji umjetnosti, tako i u proizvodnji povijesti, može predstavljati provedbeni motiv cjelokupnog Dimitrijevićevog opusa, u različitom sociokulturnom i povijesnom kontekstu ta će ideja imati i različite umjetničke i ideološke implikacije. Upitno je stoga koliko se semantički potencijal koncepta posthistorije iscrpljuje na konstataciji o idejnom kontinuitetu između *Slučajnih prolaznika* i *Triptiha*. U odnosu na provokativan, buntovan naboj ranijih radova, *Triptisi* imaju okus pomirenja s hirovitošću povijesti, utjelovljene u beskonačnom nizu Dimitrijevićevih slobodnih alegorijskih oprimjerenja općih mjesta umjetničke prošlosti. Štoviše, oni se i formalno udaljuju od imidža radova tzv. *postobjektne* umjetnosti. Dakako, ne zbog većeg ili manjeg stupnja materijalnosti medija u kojem su realizirani, nego stoga što u slučaju *Triptiha* vizualna atraktivnost izvedbe nerijetko potiskuje konceptualni moment, zaustavljajući semantičku dinamiku končeta u nepokretnim prizorima trodimenzionalnih mrtvih priroda.

Dakako, navedenim se zamjerkama niti izbliza ne želi dovesti u pitanje značenje Brace Dimitrijevića i njegova djela, već se propituje povijesnoumjetnički diskurs koji ne posustaje od nastojanja da čak i umjetnika čije djelo utjelovljuje „filozofiju izdajnika" pokušava stilski homogenizirati. Individualnost Dimitrijevićeva *stila* uopće nije sporna i ne treba je dokazivati, no ostaje čitav niz pitanja odnosa individualnog stila sa svime što u odnosu na tu kategoriju stoji po strani: mogućim uzorima i utjecajima, kontekstom umjetničkih poetika u kojima djeluje, institucionalnim prerogativima o kojima ovisi, širem društvenom značenju njegove popularnosti itd. Uz pomno odabranu dokumentaciju i popratna informativna objašnjenja, sve to bi izložbena informacija mogla pružiti, ali usredotočena na količinski impozantno nizanje portreta *Slučajnih prolaznika* i skica za *Posthistorijske triptihe* upravo to ne čini. Monografija u izdanju Art studija Azinović, pak, prvo



je opsežnije djelo o cjelokupnom opusu Brace Dimitrijevića u nas pa već utoliko predstavlja vrijedan doprinos. To se zasigurno prvenstveno odnosi na mnoštvo dokumentarnog fotomaterijala, a tek sekundarno na tekstualne priloge. Šteta je što u monografiju nije uključen još neki autorski tekst koji bi

mogao ravnopravno parirati tekstu Nene Dimitrijević, koji se, premda informativno iscrpan, ne uspijeva othrvati mitologizaciji umjetnikova lika i djela. Ostali tekstovi - uvodni tekst Antuna Maračića, pisan povodom izložbe, tekst njujorške kustosice i Dimitrijevićeve osobne prijateljice, Cornelije Lauf te razgovor Klausa D. Pohla s umjetnikom - kratki su i ne pružaju alternativnu viziju Dimitrijevićeva rada.

Unatoč svojoj reprezentativnosti, dubrovačka izložba još jednom postavlja pitanje o pristupu i načinu monografskog tretmana djela. Podrazumijeva li on odsustvo svake kritičke intencije, pokušaja da se autorovo djelo valorizira iz višestruke, ne nužno stilske perspektive, svakako je načelno dobrodošlo pitanje, a ne kritika koju želimo uputiti konkretnoj izložbi. Ako joj je cilj bio popularizirati odavno već globalno popularnog umjetnika, nema nikakve dvojbe da je u tome uspjela.