

## Мілета Проданович — самосвідомість постмодерного митця у добу кризи

Про сербське мистецтво 80-х рр. ХХ ст. сьогодні можна писати і так, як Скотт Фітцджеральд пише про 20-ті — з ностальгією та іронією, як про часи дива, мистецтв, надмірностей і сатири, як про той період, що мав дику молодість і нерозважну зрілість і був придушений іншими моральними й мистецькими зразками. І чим далі час і події відносили нас від тих нестримних років, тим більше я відчувала їх наче мить перед катастрофою — перед тим, як зірки впадуть на землю і розсиплеться наш світ. А тепер ясніше, ніж будь-коли стало зрозумілим, що саме про це нам весь час говорив Мілета Проданович. У час панування постмодерну на югославській і сербській сцені, починаючи з 80-х рр. ХХ ст., його твори були емблемою і символом тієї сцени, її концептуальним й ідеологічним *movens* і рупором. А іноді й пробуджувачем.

Ранні твори Продановича з'являються близько 1980 р. Їх вирізняє те, що вони ґрунтувались на неконвенціональних формах мистецького вираження, у той період споріднених із формальними відмінними рисами *ars povera*. Репрезентативною роботою того періоду був інтер'єр *Gradual* (1981). І хоча на перший погляд він виконаний у дусі матеріалізму, *ars povera*, однак, містить усі істотні ідеї просторовості й елементи цитатного методу, якими протягом дев'яностих займатиметься Проданович. Певний пуризм цього твору після 1983 р. буде швидко замінений збагаченим діапазоном засобів, змісту й матеріалу. Замість «збіднілого» митець звернеться до розкішного, експресивного, колористичного виконання, яке, по суті, кореспондувало із духом мистецтва доби, із *new image painting*, *arte colta*, *new wild painting* та ін. Вершиною цієї експресивної фази, котра у своєму естетичному, концептуальному й філософському шарі містила й прагнення митця до повернення втраченої цінності й до ревізії форми, ідеї та статусу твору мистецтва у мистецтві після модернізму, приходять під час його участі (1983–1985) у найзачнішій белградській мистецькій групі тих років — «Alter Imago» (із Надою Алаваньо, Тахіром Лушичем і Владою Ніколичем)\*.

---

\* Більше про це у: L. Merenik. Beograd: osamdesete. — Nova Sad, 1995.

Цикл поліптиха «Canticum Canticorum» (1981–1983) був його раннім оформленим зверненням до проблеми інтерпеляції мови/ тексту/ картини/ вистави. На цьому прикладі Проданович показує один із найважливіших постулатів свого живопису 80-х років: твір є предметом інтердисциплінарної і метамовної операції повторювання з відмінностями, плодом еkleктики розгалужених структур значень. Зв'язок Продановича з «дикою» хвилею живопису найкраще можна побачити у перцептивних властивостях його творів: у його жестах, екстатичних кольорах і кольорових нашаруваннях і, зрештою, у знаково-символічному репертуарі флюоресцентних ореолів, золотого дощу, еруптивних збігів і контрастів. Через складні інтертекстуальні прийоми (наприклад, інтер'єри *Viaggio* та *In Africisco*), Проданович частково виділяється із імпульсивної, швидкої, «дикої» атмосфери ранніх вісімдесятих років, та й з-поміж колег по групі «Alter Imago». Уже майже 1985 р. він пропонує складний, концептуалізований опус розкішної барокізованої інтер'єрності й спектаклю. Відтоді діалогічна практика й метаісторичний колаж домінують у його творчості. Творами, котрі з'являються після 1986 р., він остаточно сформулював зв'язок ностальгії і романтичного бачення минулого з його науковим вивченням. Часте звернення до середньовіччя демонструє комбінування, або гібрид, кількох підходів: від претексту й мізансцени, необхідних для окреслення миті сучасності, її характеру та настроїв, через романтизовані теми, такі як паломництво і звернення до «іконографії краю» через теми чуми й смерті, до прочитання окультних та ізотеричних моментів. Для своєї виставки в галереї Музею сучасного мистецтва 1988 р.\* Проданович обирає парадигматичний зміст: фрагменти «Жаху на Заході» Делімо, пасаж із «Театру і чуми» Арто, а також цитати з Луїса з Гранади «La Guia de Pecadores». Він робить циборії «Nigra Sum...» і «Ubi Defuit Orbis» (1987), ротонду «Мартиріум для безвинно заражених чумою» (1987–88) і композицію «Чума обходить Ангіарі» (1987). Концептуальний рівень, як, власне, й оперативний, кореспондують із третьою площиною, символічною й іконічною. Нагромадження чисельних значенневих планів і демонстрування ерудиції автора дозволяє віднести роботи Продановича до найширшої сфери мистецтва *arte colta-prim*. Поряд із першою книгою «Вечера у Св. Аполонії» (1984), він здійснює дефініцію опусу

---

\* Виставку підготували у співавторстві М. Проданович і Л. Меренік. Детальніше у: Katalog izložbe. Mileta Prodanović. Salon MSU. Beograd, maj 1988.

типової постмодерної фікції, чия натхненність минулим показує нове відношення, яке митець створює із власним часом.

*Цитатна мотивація* — це термін, авторство якого приписують Шкловському, а отже, який належить корпусу теорії авангарду. І все ж таки, вона, в обох своїх значеннях, і як *повторний напис*, і як *нове бачення*, знаходиться в центрі постмодерного стану мистецтва і його концептуального засновку. Своїми творами Проданович показав усю виправданість такого рішення — принаймні те, що «цитатність є експліцитною пам'яттю культури». У його творах, які з'явилися у 90-і рр. ХХ ст., можна помітити амбітність того, що цитата підготовлює код просвітницького. У методології повторювання і присвоєння протягом 90-х років включено й наголошено принцип серії-циклу, наполягання на репродукуванні репродукованого, а також очевидний концепт поєднання цитатного і повторюваного. Використання алегорії також зазнало перетворень. Виразніше використання тексту (напису) в картині особливо характерне для цього наміру, який перетворює алегорію на мораль, на популярний дискурс, який у кінці 90-х з'явиться у сфері «ангажованого» мистецтва. Тут відбулась репетиція наполягання на тому, аби безкінечним повторюванням тексту / зображення декодувати різні значення: «Трапляється й що зрозумієш — розбилось, ти лишився сам, нікому більше не можеш сказати: «Уяви, трапляється й що зрозумієш: розбилось, ти лишився сам...» і т. д. Безкінечне коло, яким є текст (Сретена Угрічича) на іншій продановичевій картині пізнішого періоду, чий спосіб використання і презентації, мабуть, найкраще говорить про репититивну цитатну методологію митця. У творах Продановича доміантною є цитатна мотивація, звернена до алегоричного: як передтекст, як основа (матеріал) неочікуваного, інакшого завершення, переспрямованості від наукового до популярного, виходу зі знання про «високу» культуру і приходу до якогось усвідомлення-повчання як кінцевого, оголеного й популяризованого наслідку алегоричного дискурсу 80-х. Бо ж ідеться не про те, що алегорія протягом 90-х опиняється «поза модою», а про те, що її софістифізованість раптом не можна впізнати, що вона не може бути декодованою або цього більше немає кому зробити, або, зрештою, що така елегантність наукового погляду більше нікому не цікавить, що вона, одним словом, стала зайвою.

Отже, логічним закінченням мистецтва продановичевого цитатного спектаклю і софістифізованого наративу стала виставка в Салоні Музею сучасного мистецтва 1988 р. Завершення «ери 80-х» позначило і підкреслення автором нових жанрових змістів

голоснішого символічного характеру. Інтерпретуванням фрагментів творів, як наприклад «Жах на Заході» або «Театр і чума», Проданович вводить у свої роботи відкритіше і ясніше ідеологічно-критичне мовлення і метафору Судного дня. Десять років по тому виставкою «Похвала руці» в галереї Сербської академії наук і мистецтв у Белграді він представив одну, на перший погляд непомітну, екстенсивну, складну інтер'єрну алюзію на картину Жеріко «Плот Медузи». І справді, «Медуза» — картина катастрофи, персоналізованого Страшного суду і політичного скандалу — виставлена в Лондоні 1920 року, привернула увагу сорока тисяч людей. Белтінг\* зазначає, що політичний зміст і сенсаційність уперше відвернули увагу від очевидної мистецької величч цієї картини. Те саме трапилось і коли 1939 р. у Нью-Йорку була виставлена «Gernika» Пікассо. Ці дві картини стали символами жанру катастрофи — попередниками всіх великих комерційних фільмів цього типу, як, наприклад, «Титанік». Однак, і «Медуза», і «Gernika» — великі картини. Хоча вони й політичні. Приклад «Медузи», першої картини, котра підняла питання немистецького й морального у сфері мистецького, представляє перемогу мистецтва, що, реконструюючи факт сучасного історичного і політичного моменту, змогла катастрофунаратив реалізувати як власну — автохтонну — образну подію. Подібне можна сказати й про «Gerniku». Попри це, сучасники розуміли їх як «репортажі», сьогодні публіка найчастіше розуміє їх через пізнання подій, на які посилаються ці твори. Можливо, і ми вищезгадану виставку Продановича 1998 р. зрозуміли як певний тип репортажу переносного значення — частково невиправдано, частково через те, що автор наполягав на історико-політичному виверженні, сильній політичній критиці і власному неспокої. Цією виставкою Проданович підсумував свою креативно-інтелектуальну зосередженість на вавилонській вежі знаків, власної дефініції «музею без стін», перенасиченості картинами, словами, ідеями. Методологія, яку Сретен Утрічич формулював реченням «Текст претендує бути недійсним способом існування Дійсного», сформульованим іще наприкінці 80-х рр., досягла кульмінації у циклі есхатологічних змістів, надмірної захопленості історією і гіперідеологізацією, виставками «Темрява» (1995), «Stanza» (1996) і, зрештою, вищезгаданою «Похвала руці». Цикл із чотирьох картин «Диво з Леснова / Янгол Історії\*\*» подає квінтесенцію продановичевого

\* H. Belting. *The Invisible Masterpiece*. — Chicago, 2001.

\*\* L. Merenik. *Anđeo iz Lesnova, Anđeo Istorije, Angelus Novus*. Catalog. *Mileta Prodanović*. Galerija SANU, Beograd 1998.

концепту кінця 90-х, який перемістив цитатність «до вичісування» змісту з метою створити збірку значень «помилкою», припущеною в системі однорівневого, прямолінійного трактування. Ці картини також ясно поєднують принцип наукового (історичного артефакту) із принципом ілюмінативного (популяризаторська вистава / міф / легенда / апокриф, котра повинна повчати). Мілета Проданович дислокує леснівську оповідь про дива і перетворює тріумф на потенційну катастрофу або принаймні застерігає щодо неї. Мені важко визнати: я би сама ніколи, навіть у картині, не перетворила перемогу на поразку. Однак митець хотів саме цього: тієї миті, коли стало зрозумілим, що «історія повторюється перший раз як трагедія, вдруге — як фарс»\*, і це повторення — не тільки риторична фігура, а й справжнє життя. Детермінований жанр, або поштовх до політичної промови, однієї миті трансцендував або, принаймні, затінив мистецтво. Вселюдська потреба, котра спрямовувала Продановича до політично-критичного дискурсу, віддалила його мистецтво від методу інтелектуально-креативної апропріації, наблизивши до методу реконструкції метафори катастрофи. Історія проти природи, історія проти мистецтва, історія проти життя — мабуть, найкраще пояснює розворот, який Проданович робить протягом 90-х рр. — у якому мистецтво відіграло роль провідника неіманентних мистецьких ідей або позицій. Критичні метафори зробили так, що ми думаємо, ніби немає домінантнішого читання твору, ніж те, котре стверджує, що «немає знака або думки про знак, які б не були про владу або від влади».

Проте, як зазначає Давид Албахарі,

«книга, яку можна прочитати лише в один спосіб, може задовольнити тих, хто вірить, ніби й дійсність існує лише в одному вигляді». «У той же час, ми можемо пам'ятати, що не слід бруталізувати наш розум імперативами життєвих акцій, конфліктними вимогами, тобто правдою і свободою. Які ж то тихі культури створюють культуру індетермінації і яка нас практика чи співучасть приваблює? Зрештою, можемо пофантазувати»\*\*.

Цикл картин «Згортаючи небеса», який Проданович презентував 2004 р. у Галереї «Белград»\*\*\*, позначив нову творчу

\* Джуліан Барнс.

\*\* I. Hassan, Kultura, indeterminacija i imanencija: margine (postmodernog) doba / Republika 10–12. — Zagreb, 1985. — S. 26–55.

\*\*\* L. Merenik, Zamotavanje istorije — odmotavanje tišine. Povodom novih slika Milete Prodanovića. Catalog, Galerija Beograd. — Beograd 2004.

переорієнтацію. Два Джоттівських янгола напередодні Страшного суду, кожен на окремій картині, у повній тиші згортають небесне склепіння. Між ними — зоряне небо, котре тече й перетікає з картини в картину. Жоден цикл Продановича до цього не мав одночасно стільки пристрасті й стриманості. Жодна серія картин не показала характер так успішно завершеного синтезу всього зробленого, продуманого, сказаного і застарілого протягом минулих двадцяти п'яти років — завершальної миті рішення — ослабити мову політичного та історичного і знову посилити голос мистецького. Обраний метод простий. Він включає мінімалізоване використання цитат, автоцитат і нарацій. «*I небо закрийється, немов книга, коли згорнеться*». Передтекст — це лише речення, лише одна сцена. Домінантний наратор — сам митець. Реалізація пекторального змісту показує, що ці нові картини — найкращі праці Продановича, які з'явилися у процесі перегляду власного творчого доробку і власного трактування методу апропріації, уможливленого його власним «уявним музеєм». Кожен твір виступає рімейком, і як такий — привабливим об'єктом інтерсеміотичної обробки — *image trouvée*. Янголи — Джоттівські. Обраний зразок зірок є одним із найдавніших в історії християнського мистецтва. Золото — з Мілетиних циборіїв. Рельєф — згадка про Мілетові ранні «Іконокласичні таблиці». Наполягання на *pattern* — із «Каменя». Джотто Роя Ліхтенштейна, вангогівська зоряна ніч у семи картинах із кунелісівським золотом. Згадка зменшена і без зайвих деталей. Парафразовані фігури Джоттівських янголів — то лише пролог і епілог цієї серії — поміж ними знаходиться *all over* абстракція полісемічного *pattern* — медитативного й абстрактного, ритмічного й декоративного. Несподіваний спокій нових картин Мілети Продановича показує знов завойовану територію самобутнього мистецтва. Згадка й тиша — ключові слова враження, яке залишають ті нові картини, тоді як ми бажемо, аби історія, політика і катастрофа зникли разом із алегорією, із 80-ми, з 90-ми, із постмодерном, поки ми не залишимося самі, абсолютно, наодинці з тишею.

З 1980 року і до сьогодні Мілета Проданович створює ім-позантний за кількістю і значенням, багатогранний творчий доробок. Від ранніх робіт він розвиває власне, особливе за концептом і методом бачення синтезу мистецтва, ерудиції, фікції, творчої і людської відповідальності перед світом, у якому ми живемо. Він є одним із найкреативніших і найактивніших сьогодні постмодерністів на арені мистецтва у Сербії, але, безумовно, — перший

серед рівних, коли йдеться про перфекціоністське вдосконалення «мистецтва згадування» і «наукового мистецтва» вичерпно виробленого інтелекту: як у візуальних видах мистецтва, так і в образотворчій критиці, а так само і в літературі. Делікатність і складність інтертекстуального вислову роблять його одним із найцікавіших авторів на арені сербського мистецтва і, напевно, одним із небагатьох, про кого можна сказати, що замість наслідування застиглих стандартів мистецтва вони порушували, створювали і творили.

### Лідія Меренік

Д-р Лідія Меренік, професор Філософського факультету Белградського університету, Відділення історії мистецтва. З 1981 року опублікувала більше сотні критичних праць з мистецтвознавства, текстів, студій про модерне й сучасне мистецтво у вітчизняній і зарубіжній фаховій періодиці. Працювала співробітником Редакції з образотворчих питань Студентського культурного центру Белграда (1981–1985), мистецтвознавцем Музею сучасного мистецтва Белграда (1985–1990). Організувала велику кількість виставок сучасного югославського і сербського мистецтва (Жовтневий салон 1994; Бієналь молодих у Вршці 1998; Жовтневий салон 2000; Жовтневий салон 2002; Шістдесяті: Белградський поп-арт, Музей міста Белграда, 2003; Бієналь мистецтва у Панчево 2006). Виступила директором з питань мистецтва Жовтневого салону 2002.

Лауреат нагород Лазара Тріфуновича за мистецьку критику 1996 року; Товариства істориків мистецтва Сербії за найкращу виставку 1994 року — експозицію сучасної скульптури на Жовтневому салоні 1994; Товариства істориків мистецтва Сербії за найкращу виставку — ретроспективу Івана Табаковича у Галереї Матиці Сербії у Новому Саді 2004 року.

Опублікувала книги: «Белград — вісімдесяті: нові явища у живописі й скульптурі 1979–1989» (1995); «Ідеологічні моделі: сербський живопис 1945–1968» (2001); «Іван Табакович 1898–1977: Далека мета Івана Табаковича» (2004); «Культура фрагменту: Драган Єленкович 1989–2005» (2006); «Надежда Петрович: Проект і доля» (2006), а також текст у книзі «Приватне життя сербів у двадцятому сторіччі» (Мілан Рістович, 2007).

Живе і працює в Белграді.

*З сербської переклала Наталія Білик*