

Fedja Vukić

MELANKOLIČNA POTRAGA ZA SMISLOM
A MELANCHOLIC QUEST FOR THE REASON

Prijedlog za rubnu teoriju avangardne umjetnosti
A Proposal for the Peripheral Theory of Avant-Garde

UVOD

Činjenica da nije moguće zagaziti u istu modernost dvaput učiniti će moderni život posebno eluzivnim i teškim za emotivni i intelektualni obuhvat. Trebao se na samom početku osamdesetih godina prošlog stoljeća pojaviti Marshall Berman da bi elegantno ali duboko jasno uputio na "drugu prirodu" modernističke umjetničke produkcije, na drugo, upravo - melankolično, lice aktivističkog gnjevnog angažmana. Jasno, učinio je to baš na primjeru Baudelaireovih likovnih eseja, a u pokušaju da skupa s analizom ostalih gigantskih, marsovski bolesnih, tumača stvarnosti (Goethe, Marx, Dostojevski) uputi na fluidnost, na vječno izmičući karakter modernosti kao kategorije koja, nedvojbeno, izaziva reakcije kod iole senzibilnijih pojedinaca (1.). Bermanova kritička pripovijest o "iskustvu modernosti" dobrim je dijelom i dijagnostika bolećivog emocionalnog angažmana umjetnika raznih profila u pokušaju da shvate, tumače i promijene poredak stvari u mlinu procesa industrijske modernizacije. Odnosno, kako je to opisano gotovo trideset godina nakon Bermanove studije, u pokušaju opće povijesne rekonstrukcije uloge melankolije u kulturi, a posebno u relaciji prema modernizmu, tužna "crna žuč", cholera nigra, nije samo fiziološka nego i psihološko-kreativna činjenica, gotovo svjetonazor (2.). U konkretnom, a svakako ne usamljenom nego samo najjasnijem, primjeru Baudelairea, Pinsky odlučno tvrdi "melankolično umjetničko djelo, od Baudelairea nadalje, čita se uglavnom kao palimpsest" kao istvoremena destrukcija i rekonstrukcija objekta, teme" (3.) i taj ambivalentni odnos, takav dualizam, istovremena ljubav i mržnja, privlačenje i odbijanje, dobar je dio osnove za kreativne strategije modernističke umjetničke produkcije, a posebno u segmentu koji se ozbačava pojmom "povijesne avangarde". Assemblage kao rekonstrukcija stvarnosti, Ready Made kao ironijska dekonstrukcija iste, operiranje sa značenjima masovne kulture od Duchampa pa sve do Warhola (oboje duhovni Baudelaireovi sinovi), istraživanja u mediju fotografije i filma, multimedijalni nastupi, "umjetnost buke", politika kao medij...sve su to kreativne procedure koje reflektiraju slatko-gorku, sablasno privlačnu ljepotu modernog života u percepciji oboljelih od "poetske melankolije" - "melencholie mauvaise" (4.). Glazba ulice, buka stroja, kaos reklamne poruke, brzina automobila i usamljenost urbane noći. Politička manipulacija, revolucija, stihovi, ljubav, seks. Je li u djelovanju povijesne avangarde kao kolijevci modernističke umjetnosti doista moguće naći melankoličnu bolest, unatoč svom silnom aktivizmu, manifestima, proglasima? Krije li se iza izrazite javnosti u nastupu zapravo usamljenička tuga? Je li fascinacija budućnošću zapravo bijeg iz današnjice, a nezadovoljstvo realnom stvarnošću zapravo sklonost artificijelnom raju? Je li moguće čitati "melankoliju kao metodu" kako to izvanredno nudi Flatley, iako se i ta misao, naizgled kontradiktorna, nudi za, upravo - melankoličnu, autorefleksiju svakog tko s crnim kolobarima oko očiju noću promatra usnuli grad (5.), eda bi tako, dvostruko kodirana, ideja postala osnova za novu melankoličnu pripovijest o modernosti?

TAMNA AVANGARDA

Na početku teksta označena je pozicija avangardnosti kao važna. Je li moguće danas još uvijek rabiti pojam avangarda i biti dostatno uvjerljiv u toj komunikaciji? S obzirom da se u vrijeme razlomljenih modernizacijskih središta dominantna ideja društveno-ekonomskog progresa raspršila u nepregledni niz lokalnih pripovijesti, čini se, potrebno je prilično utemeljenja a da bi uporaba pojma «avangarda» ili oznake «avangardno» mogla ponijeti značenje blisko izvornom. (6.). Ili je možda posrijedi drukčije značenje?

U ovoj prigodi za potrebe obuhvaćanja melankolije kao kreativnog i estetičkog fenomena primjeren okvir za pokušaj opisivanja avangardnosti svakako morao obuhvatiti slijedeće tematske cjeline: pojam avangarde, progresivnost kao zamisao i modernizaciju kao proces, ideju modernosti, odnos kolektivnog i pojedinačnog te naposljetku umjetnost kao skup vizualnih činjenica i dizajn kao sustav identiteta te oboje kao komunikacijski model. (7.).

Pojam avangarde povijesno je omeđen i vezan uz same temelje građanske demokracije te uz ideju o pojedincu kao nositelju kulturnih preobražaja. Kako se ti preobražaji intenziviraju tijekom industrijske modernizacije, a na valu masovne proizvodnje i potrošnje, tako se i pojam avangarde – odnosno ono što danas možemo razumjeti kao praksu u stvarnom povijesnom vremenu - usložnjava priličnom dinamikom (8.). I ta je dinamika upravo ona točka razlike koja, primjerice, razlikuje modernu kulturu od tradicijske označene dugotrajnim stilskim formacijama. Strogo teorijski govoreći avangardnost kao kategorija može biti pripisana različitim oblicima djelovanja u zajednici, a na odnosu pojedinačnog i kolektivnog identiteta. Ta je razina odnošenja, kao kreativni temelj umjetničkog djelovanja, ostala prilično zapuštena na interpretacijskom horizontu teorija moderne i suvremene umjetnosti.

U praksi različitih disciplina društvenih znanosti, međutim, uobičajeno je postalo raspravljati o avangardi kao o slijedu umjetničkih pravaca – prije svega u arhitekturi, likovnim umjetnostima i književnosti, a u rasponu od zadnje četvrtine XIX pa do sredine XX stoljeća. Stroži kritički povjesničari taj bi raspon još suzili jer ne slažu se svi oko kategorizacije, iako će većina potpisati tvrdnju kako je vrijeme povijesnih avangardi prošlo (9.). A to prije svega jer je vezanost umjetnosti uz društvene i političke projekte posve promijenila smjer djelovanja tijekom posljednjih pedesetak godina. Jer, ne zaboravimo, avangardnost kao atribut vezivala se i uz ideologijsko djelovanje.

Podsjećanje na tu razinu značenja pojma avangarda upućuje na relaciju progresivnosti kao zamisli i modernizacijskih procesa. Ne treba ovdje posebno napominjati kako su opći modernizacijski naponi stvorili dostatnu podlogu za uspostavljanje ideje ekonomskog razvoja kao primarne društvene kategorije. Utoliko je i zamisao progresivnosti, praktično još od početka aplikacije parnog stroja u proizvodnim procesima i od francuske građanske revolucije, projicirana u različite društvene sfere, od politike u najužem smislu pa sve do umjetnosti. Pritom je ključan čimbenik bila mehanicistička slika svijeta neprekidne strojne produkcije koja mora stvarati uvijek veću količinu proizvoda kako bi se zadovoljavale potrebe više ljudi (10.). Ili je bilo obrnuto pa su najprije bile potrebe a onda proizvodnja? Proces modernizacije zapadnog društva, odnosno usavršavanje kapitalizma kao nove građanske formacije, postavlja progresivnost kao posve novu ekologijsku činjenicu, kako u odnosu na prirodnu tako i u odnosu na društvenu okolinu. Resursi za korištenje u progresivističkoj filozofiji društva obuhvaćali su (i obuhvaćaju)

sve što je prirodno (pa i čovjeka) i sve što se u stalnom modernizacijskom naporu pretvara u artifičijelne oblike: masovne proizvode i umjetnička djela (11.).

Između modernizacijskih napora i avangardnih vizija postoji određena relacija koja bi se mogla označiti istovremeno prihvatnom i otpornom, odnosno koja tipski opisuje avangardnu umjetnost kao modernističku reakciju na modernizacijske procese, kroz istovremeno privlačenje i odbijanje, prihvaćanje vrijednosti modernizirane kulture i njenu radikalnu kritiku. U jazu koji se stvara između napora i otpora, s baudelaireovskom idejom o modernom životu konstruiranom na fascinaciji i preziru, nastaje modernost kao rezultanta i kao nepregledni rezervoar ideja i koncepcija: od pozitivnih i negativnih utopija do antiglobalizacijskog pokreta danas. Je li modernost kao fenomen uopće moguće prisposoditi nekom trajnijom semantičkom pozicijom? Nimalo lako, reklo bi se, jer već i uslijed neprekidnosti, upravo – progresivnosti, procesa koji modernost potiču, sadržaji koji se na taj način (otporima) stvaraju jesu i sami u neprekidnom tijeku (12.). Zato ju je lijepo i bolno osjetiti, neuhvatljivu jer je nemoguće "dvaput stupiti u istu modernost". Pa je tužna prolaznost tim očitija.

Ideja modernosti, međutim, primarno je literarnog karaktera iako ju je danas moguće motriti na različitim razinama kulturne produkcije. Pojam avangarde u sklopu fenomena modernosti vjerojatno je najproduktivniji segment sada već povijesne pripovijesti o stvaranju moderne zapadne kulture. To stoga jer je u jednom kratkom vremenskom periodu – uglavnom od početka XX stoljeća pa do sredine istoga – stvoreno toliko novih sadržaja koliko ih prije nije stvarano stoljećima, upravo na tragu Morusove zamisli o «stoljeću u kojem će biti povijesti više no ikada prije». Preciznije – svijesti o povijesti i o kulturnoj produkciji (13.).

Kako je ta svijest uglavnom potaknuta iznimnim razvojem masovnih medija, kao još jednim područjem modernizacijskih procesa, tako su i svojevremene avangardne kulturne tendencije od vizionarskih djela postale činjenice opće kulture, prezentirane u masovno tiskanim monografijama, danas dohvatljive i iskoristive u različitim strategijama javne komunikacije. Postindustrijska kultura, ono što se nerijetko naziva i filozofija postfordističke ekonomije, naglašava upravo simboličke vrijednosti proizvoda kao najznačajnije (14). U toj razini funkcionalnosti i svojevremeni su avangardni umjetnički eksperimenti postali dio općeg kulturnog repertoara. No je li tim procesom postao jasniji identitet pojedinaca koji su kao umjetnici djelovali u kontekstu ideologijski zamišljene industrijske modernizacije? Tko su oni bili i što su osjećali, kako su reagirali na modernizacijske napore, kako su stvarali elemente otpora? Gdje je njihov profil, njihova "crna žuč" u djelima koja su, danas, opća svojina kulture čovječanstva?

LOKALIZIRANJE TUGE

Odgovor će se potražiti, neočekivano, kod vrhunskog melankolika teorije, koji se nikad nije bavio avangardom ali je, paradoksalno, ponudio teorijske alate itekako primjenjive na razjašnjavanje odnosa avangarde i melankolije. Prošlo je gotovo pola stoljeća od objavljivanja studije Ljube Karamana "O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva" pa se uslijed velikih promjena kulturnih politika, kulturne proizvodnje, umjetničkih teorija i paradigmi, a napose promjena u društvenom, političkom i gospodarskom kontekstu od onoga vremena do danas, nude neke Karamanove teze za novu interpretaciju. Te se promjene mogu registrirati na razini globalne ali i lokalne društvene tranzicije, a relacija općeg i posebnog, globalnog i

lokalnog u proizvodnji vizualnih sadržaja jest neposredan kontekst na koji se aplicira nova interpretacija Karamanovih teza (15.). Povod tomu jest nova razina relacije općeg i pojedinačnog, odnosno globalnog i lokalnog u razmjeni vizualnih sadržaja na koje će se koncentrirati ovaj hipotetički teorijski pokušaj. Svakako da bi se u izvornoj domeni kojom se Karaman u svojoj studiji bavi, onoj arhitekture i kiparske plastike, njegove teze danas mogle i trebale posebno aktualizirati, no ovdje će se svijesno napraviti refokusiranje tematike i to iz dva razloga. Prvi je taj što same odrednice discipline arhitekture i kiparstva danas zahtijevaju primarno načelno terminološko razjašnjenje uslijed razlika prema dobu kojeg Karaman tematizira, a glavna odlika tih razlika jest profanizacija arhitekture i skulpture u modernoj kulturi. Potom, izmijenio se odnos kulturalnih politika i praksi, a - interesantno - ta se rekonfiguracija počinje događati upravo u vrijeme kada Karaman objavljuje svoju studiju. Uz svijest o ograničenjima ovog teorijskog pokusa, članak nudi za daljnju diskusiju jedan od mogućih priloga razmišljanju o lokaliziranoj metodologiji za istraživanje i interpretaciju umjetničke proizvodnje. Karaman u tom smislu svakako nudi dostatno poticaja. Za razjašnjavanje elemenata osobnog i melankoličnog u općem i kreativnom potražiti će se komplement unutar Karamanovih teza o lokalizaciji globalnih umjetničkih tema. Lokalno u njegovom diskursu moguće je čitati i kao - osobno.

A makro mapiranje teritorijalno globalnog i lokalnog moglo bi se metaforički prenijeti na mikro razinu, na relaciju općeg i pojedinačnog, kolektiva i osobe, skupnog i osobnog identiteta.

To stoga jer promijenjeni intelektualni odnos istraživača prema vizualnim umjetnostima i vizualnosti uopće nudi interesantne konvergencije prema Karamanovom poimanju arhitekture i skulpturalne plastike srednjega vijeka, barem utoliko što su analize vizualnosti danas u dobroj mjeri okrenute kritici relacija "visoke" i "niske" kulture, uz tendenciju istraživanja umjetničke produkcije na lokalnoj razini (16.). Pitanje identiteta kojeg Karaman implicira u svojem tekstu postalo je u međuvremenu jedno od ključnih teorijskih žarišta za analiziranje kulture, kulturne produkcije posebno, a napose vizualnosti i ta je činjenica jedna od značajnijih konstanti u kritičkom i teorijskom mišljenju o vizualnoj kulturi nakon 1990. Pritom se nerijetko kritički sagledavalo "hegemoniju interpretacije", odnosno dominantnu, iz središta modernizacije kreiranu, perspektivu u konstrukciji pripovijesti o umjetničkoj produkciji pa i vizualnoj kulturi (17). Je li moguće uspostaviti novi interpretacijski horizont, takav koji bi uzeo u obzir i reverzibilnu perspektivu, upravo s rubova modernizacijskih procesa prema središtu, dakle - onako kako je Karaman predlagao da se sagleda provincijska, granična i periferijska umjetnička produkcija? Drugim riječima, da li bi bilo moguće topografsko lokaliziranje shvatiti kao fokus na emotivnu osobnost, kao individualiziranje u kontekstu kolektivizma avangarde?

Pokušati ću potražiti odgovor na to pitanje primjenom triju Karamanovih magistralnih teza na neke primjere vizualne kulture avangarde, a kako bi se eventualno otvorio prostor za daljnje kritičke rasprave pa možda i za primjenu ovakve hipotetičke metode na sagledavanje lokalne kulturalne utemeljenosti još dviju disciplina koje se dijelom mogu smatrati vizualnima, ali je jedna direktnije vezana uz izvorni Karamanov interes - arhitektura, ali ovdje: moderna i suvremena, dok je druga izazovnija ali itekako bitno vezana uz lokalni identitet - urbanizam i prostorno planiranje.

Ostavljajući zasad te dvije discipline po strani valja samo napomenuti za korist radne hipoteze da se pojam "avangarda" koristi ne samo da označi povijesnu dimenziju produkcije vizualnih komunikacija, nego se on širi i na područje koje je "avangardnosti" tek izmaklo i uteklo se, možda, pod oznaku modernizma kao - donekle - povijesno dovršenog procesa. Dakako, ovdje se modernizam ne motri samo kao estetička ili stilska kategorija, nego kao društveni, politički i ekonomski kontekst primarno, a što je u slučaju lokalne hrvatske kulture, posve jasno završeni period, posebno što se tiče prvog razdoblja liberalne ekonomije ili "prve hrvatske modernizacije" pa i razdoblja dogovorne ekonomije i društvenog vlasništva odnosno "druge hrvatske modernizacije" (18.). Upravo ta "dovršenost" društvenog projekta stvara posebne okolnosti i za sagledavanje vizualne kulture epohe. U raspravi bi se, međutim, fokus mogao širiti i izvan područja topografskog i društvenog, prema poziciji pojedinca u općem projektu modernosti, a to upravo u svrhu jasnijeg upućivanja u problematiku, ne samo terminološkog određenja epohe ili stila, nego i eventualnog interdisciplinarnog uvida u složenu ekonomsku, političku i kulturnu sliku dvadesetog stoljeća.

MELANCHOLY INTERNATIONAL

Novi interpretacijski horizont nalazi se u činjenici da modernizacijski procesi, kao poticaj stvaranju vizualnih sadržaja, na razini gospodarstva, ekonomije ili uže domene kulture, stvaraju mapu su-odnošenja lokalnih sredina prema središtima tih procesa pa stoga između središta i ruba postoji permanentno produkcijsko i produktivno umrežavanje, odnosno, "zamjenjivost" kako bi to definirao Germann (19.). Praksa stvaranja vizualnih sadržaja jest neposredni iskaz tih su-odnošenja i razmjena simboličkih vrijednosti koje mogu biti prepoznate kao tradicijske, suvremene ili hibridne, prema Papastergiadis (20.).

Uslijed toga, lokalne sredine odnosno kulture ruba, imaju svoje posebnosti u odnosu na središta modernizacijskih napora, a te se posebnosti nude za teorijsko uokvirenje uz pomoć Karamanovih triju magistralnih teza. Jednako tako, na psihološkoj razini zamjenjivost općeg i pojedinačnog, nerijetko i kroz poziciju dvojnika, "doppel gangera" i kao govor drugoga, jest kreativna pozicija i relacija itekako prisutna u mnogim djelima avangardne umjetnosti.

Navedena "zamjenjivost" nudi se kao metodički radni alat u vrlo specifičnom smislu evidentnih su-odnosa koji na razini proizvodnje vizualnih sadržaja postoje, ne samo zbog globalne komercijalne industrije identiteta (oglašavanja) nego i zbog činjenice da u užoj sferi proizvodnje umjetnosti razmjena ideja danas uistinu jest globalna. Papastergiadisova glavna teza, dakako, cilja na su-odnos tradicijskog i suvremenog, predmodernog, i modernog, upravo manufakture i industrijske proizvodnje, pa je utoliko komplementaran polaznoj Karamanovoj ideji. No, "tradicijski, suvremeni ili hibridni" modeli vizualnih sadržaja, kao svojevrsni model dominantnog označitelja, svakako su i poticajan element za uspostavu eventualne tipologije na osnovu koje bi se mogli uspostavljati analitički modeli za nove interpretacijske horizonte vizualnih sadržaja, koji su nastajali u lokalnom kontekstu tijekom industrijske modernizacije pa do danas.

Navedena "zamjenjivost" moguća je i kao radni termin u raspravi o odnosu kreativnog pojedinca i kolektiva, pri čemu kolektiv može biti skupina emotivnih istomišljenika, ali i kontekst na koji se reagira nekom vrstom umjetničke intervencije. Pri čemu osoba preuzima dio kolektivnog identiteta a u okolinu emitira elemente vlastitog. Ako je

moderna "poetska melankolija" izazvana stalnim progresivnim izmicanjem čvrste točke u nezaustavljivom procesu modernizacija onda je "hibridnost" možda točka rascjepa između osobnog i kolektivnog, shizo rez u provaliji kojeg se traže tamni porivi stvaranju. Pa je onda u uvrnutoj, upravo hibridnoj, optici Karamanovih teza, geografska posebnost moguća kao osobna, a rubnost topografske sredine kao ekstravagantni model autorskog stvaranja.

ŠIRENJE SVIJESTI

Prva Karamanova teza o "provincijskim čednim omjerima" i "pobudama iz kulturnih središta koje prima u okviru svojih skromnih ekonomskih i socijalnih prilika" (21.) motri se i analizira kao refleksija vizualne kulture na neposredni društveni, ekonomski i politički kontekst. Djelovanje Ljubimira Micića može vrlo dobro poslužiti kao primjer kako "tamna tvar" potiče pobunu protiv uspostavljenog poretka stvari, odnosno kako čak i na rubu zapadnoeuropske civilizacije postoji osobni stav o kolektivnim vrijednostima, kako u središtu tako i na rubu te iste civilizacije. Temeljni paradoks njegova svjetonazora, istovremeni internacionalizam i lokalni radikalizam, pozitivni odnos prema onima koje je smatrao istomišljenicima i prezir metaforički uokviren u figuru barbarogenija, te suprotnosti jesu dobar iskaz rascjepa kojeg se čita i gleda na svakoj stranici Zenita, kako u ranoj inventivnoj fazi tako i u kasnoj fazi kada je nacionalistički sentiment postao gotovo Micićev akademizam.

Druga Karamanova teza o "raznovrsnosti oblika granične sredine" i "utjecaju dvaju bitno različitih umjetnosnih krugova" (22.) nudi se za interpretaciju kao polazište za istraživanje relacije planiranog i komuniciranog u vizualnoj informaciji, odnosno razine manipulativnosti sa sadržajima, bilo da je riječ o kontekstu komercijalne ili pak političke komunikacije. Ta je relacija naznačena već prije pa je logično upozoriti da je ta razina vizualne kulture direktno vezana uz masovnu reprodukciju i diseminaciju slika, primarno u svrhu održanja mehanizma masovne proizvodnje i potrošnje ali i u svrhu uspostave i održanja ideoloških političkih ideja i vlasti.

Nekoliko primjera djelovanja Josipa Seissela upućuje na takvo djelovanje, gdje se "zamjenjivost" doista profilira kao metoda rada, pri čemu se "nađeni" elementi, dijelovi postojeće stvarnosti, reorganizirano koriste u komunikaciji, a da bi se polučio iznenađujući učinak. Arhitektura takve komunikacije stvara fantazijske prostore uamljenosti, odnosno Seissel u kolažima sugerira izgubljenost pojedinca u informacijskom kaosu, što za autora koji se kasnije bavio urbanizmom nije neobično, jer u topografskom prostoru kojeg artikulira on nalazi komplement duhovnoj praznini koju valja naseliti sadržajem. I dakako, sa svojim dvojnikom - Jo Klekom, Seissel naseljava vlastitu samoću, odnosno unosi novog protabonista i tamo gdje ga u kadru slike nigdje nema, a time osigurava i jaču poziciju promatrača koji je promatran, iz dubina vlastite melankolične pobude koja registrira probleme svijeta neposredno nakon užasa Prvoga svjetskog rata.

Treća Karamanova teza o "slobodi stvaranja periferijske umjetnosti" i "sredini koja u stanovitom rastojanju od vodećih kulturnih krajeva prima pobude iz više strana, usvaja ih i prerađuje, razvijajući samostalnu umjetničku djelatnost na vlastitu tlu" (23.) analizira se kao autentična lokalna teorija sukladna zamislama koje su pod oznakama "alternativni" (Craven) ili "marginalni" (Fry) modernizam (24.) postali globalno aktualni tek dvadesetak godina nakon objavljivanja Karamanove studije. Time se rasprava

zaključuje s uvidima u hipotetično Karamanovu globalnu aktualnost s obzirom na naknadno formiranje postkolonijalne teorije, vizualnih studija i teorije dizajna, odnosno onih disciplina koje su na akademskoj i intelektualnoj globalnoj sceni aktualizirale poziciju lokalnog kao posebnu.

Zagrebačka umjetnička skupina Traveleri je u potpunosti povezala ideju topografski lokalnog i osobno-pojedinačnog, kroz asimilaciju života i umjetnosti kao oblika ponašanja. Događajnost je u takvoj koncepciji moguće shvatiti kao egzistencijalističko-humornu transpoziciju životne nelagode, jer su Traveleri vlastite mladenačke zabave ili planirana putovanja nerijetko, sudeći pream, foto dokumentaciji pretvarali u happening, razumljiv samo njima. Nadalje, kolažnu rekompoziciju elemenata stvarnosti moguće je tumačiti kao kao ironijsku kritiku na okolnosti industrijske modernizacije, a unutar njihovih kolaža nerijetko su bile skrivena vizualna ili verbalna značenja vezana uz konkretne događaje, pa su finalna značenja bila poznata samo autorima. Naposljetku, multimedijalnost kreativnog interesa Travelera moguće je danas čitati kao eksperimentanu provokaciju u ironijskom operiranju s elementima msovne medisjke kulture.

Taakav obrazac avangardnog djelovanja interpretiran je s više ili manje uspjeha, ali kakavgod bio formalni rezultat označitelja pojedinačen intrervencije, čini se da rekonstrukcija označenog zahtijeva danas interpretativni pristup "po mjeri" koja bi se mogla iskrojiti možda baš na temelju nove aktualizacije zamisli Ljube Karamana kojoj je već dan svojevrsni sličan prilog kroz ideju da su njegovi osnovni pojmovi "sinkronijska varijanta problema preklapanja i interferencija generacija"(25.), odnosno da je u prostorno-vremenskom kontinuumu uvijek nova interpretacija ključna. Stoga su i ponuđeni ovakvi elementi za novo čitanje avangardnih kreativnih postupaka u ključu "poetske melankolije" kao alata za shvaćanje i primjenu stvarnosti.

ZAKLJUČAK

Zaključak se nudi kao otvorena struktura za interpretacijsku nadogradnju, pri čemu analizirani primjeri i predložene teorijske pozicije trebaju poslužiti kao podsticaj formiranju metodološkog okvira za tumačenje posebnosti avangardne melankolije kroz vizualne forme, a na osnovu teorije o rubnim modernizacijskim područjima proizvodnje vizualnih sadržaja kao podlozi za uočavanje relacije pojedinačnog i općeg, odnosno za kritičko vrednovanje osjećaja pojedinca prema kolektivizmu industrijske modernizacije. Stoga hipotetičke rubne posebnosti jesu semiotičke situacije koje reflektiraju kontekstualne datosti, bilo kao hibridne forme lokalne i globalne provenijencije, bilo kao komunikacijske strukture koje svijesno ili nesvijesno reinterpretiraju tradiciju (26). To su onda posebnosti identitetskog tipa, odnosno kreativne procedure s potencijalom vrednovanja i gradnje kulturnog identiteta lokalne sredine. Jednako tako, individualne posebnosti mogu biti prinos uočavanju općih karakteristika pa i kvaliteta melankolične slike svijeta industrijske modernizacije. Odnosno kako bi to rekli britanski poetski autori s početka osamdesetih godina prošlog stoljeća - "Crushed by the wheels of industry" (27.), što je veselo-tužna oznaka stanja kontinuiranog prihvaćanja i odbijanja modernizacijskog mlina duše.

BILJEŠKE

1. Marshall Berman, *All That is Solid Melts into the Air, The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, 1982., p.143
2. Jennifer Radden (ed.), *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*, Oxford University Press, 2002., (p. viii-ix)
3. Max Pensky, *Melancholy and Dialectics*, University of Massachusetts Press 1993., p.156., <http://www.google.com/search?tmb=bks&tbo=1&hl=hr&q=melancholy+and+dialectics&btnG=>)
4. R.Klibanski, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melankolija, Eneagram* 2009., str.209
5. Jonathan Flatley, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Harvard University Press; 2008, p. 64-75
1. Ljubo Karaman, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Društvo historičara umjetnosti N.R.H., Zagreb 1963., ponovno publicirano i u: Ljubo Karaman, *Odabrana djela, Književni krug, Split* 1986., str.187-242.
6. Rogers E.N., *Tradition and Modern Design*, in: Banham R., (ed.), *The Aspen Papers, Twenty Years of Design Theory from the International Design Conference in Aspen*, Praeger, New York Washington 1974:78-86.
7. Bolz N., *Die Funktion des Designs*, *Designreport* 4/2001., Munchen 2001., p.66-69.
8. Greenhalgh P. (ed.), *Modernism in Design*, Reaktion Books, London 1990.;
9. Walker J.A., *Design History and the History of Design*, Pluto Press, London, Boulder Colorado 1989.
10. Buck Morss S., *Dreamworlds and Utopia, The Passing of Mass Utopia in East and West*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 2002.
11. Habermas J., *Modernity – An Incomplete Project*, in: Foster H., (ed.), *the Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle Washington 1983:3-16.
12. Bonsiepe G., *Design: From Material to Digital and Back*, u: *Interface, An Approach to Design*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht 1999:26-37.
13. Julier, G., *The Culture of Design*, Sage, London 2000
14. Baudrillard J., *The System of Objects*, u: Thackara J. (ed.) *Design After Modernism*, Thames and Hudson, London 1989:171-183.
15. Ljubo Karaman, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Društvo historičara umjetnosti N.R.H., Zagreb 1963., ponovno publicirano i u: Ljubo Karaman, *Odabrana djela, Književni krug, Split* 1986., str.187-242.
Ljubo Karaman (Split 1886. - Zagreb 1971.), hrvatski povjesničar umjetnosti i konzervator. U Beču je studirao povijest umjetnosti i doktorirao 1920. tezom *Die romanische Plastik in Spalato*. Od 1919. asistent Pokrajinskoga konzervatorskog ureda za Dalmaciju, a od 1926. glavni konzervator za Dalmaciju u Splitu. U Splitu je bio suradnik

don Frane Bulića s kojim je napisao knjigu Palača cara Dioklecijana (1927.). Pod pritiskom talijanskih fašističkih vlasti napustio je 1941. Split i djelovao u Zagrebu kao ravnatelj Konzervatorskog zavoda do umirovljenja 1950. godine. Proučavao je spomenike Dalmacije od antike do baroka, objavio nekoliko desetaka ključnih radova za poznavanje lokalne povijesti umjetnosti, a njegov najvažniji teorijski rad O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva objavljen je 1963.

16. Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture, The Study of the Visual after the Cultural Turn*, MIT Press, 2006., str.70.

17. Ana Perajica, A Corruption of "Grand Narrative" of Art, u: *East Art Map*, University of Arts, London 2006., str.474-75

18. Ivan Rogić, Tehnika i samostalnost, Okvir za sliku treće hrvatske modernizacije, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000., str. 323-413

19. Christophe Germann, "Cultural Treatment" and "Most-Favoured-Culture" to Promote Cultural Diversity vis-a-vis International Trade Regulations, u: Cvjetičanin B. (ur.), *Dynamics of Communication: New Ways and New Actors*, Institute for International Relations, Zagreb 2006., str.181-182.

20. Nikos Papastergiadis, *Restless Hybrids*, u: Araeen, Cubitt, Sardar (ur.), *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Continuum, London, New York 2002., str.166-168.

21. Karaman, nav.dj., str.6.

22. Karaman, nav.dj., str.7.

23. Karaman, nav.dj., str 7.

24. David Craven, The Latin American Origins of "Alternative Modernism", u: Araeen, Cubitt, Sardar (ur.), *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Continuum, London, New York 2002., str.24, 27.; Tony Fry, 'A Geography of Power: Design History and Marginality', *Design Issues*, vol. 6, no. 1, 1989, pp. 24-5

25. Marcel Bačić, Stil i Misao, Prilozi 61-62 (2005), str. 255-259

26. Fedja Vukic, Hybrid Identities and Paralyzing Traditions: Contemporary Croatian Design within the Context of Social Transition, *Design Issues*, volume 25, issue 4, MIT Press 2009, p.80-90.

27. Glenn Gregory, Ian Craig Marsh, Martyn Ware, *Crushed by the Wheels of Industry, The Luxury Gap*, B.E.F./Virgin, London 1982.