



Едиција:

Нове перцепције

књига 2



Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад

ЕДИЦИЈА:

Нове перцепције

УРЕДНИК:

Мр Милана Квас

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР:

Проф. др Лидија Мереник

Проф. др Игор Борозан

Чедомир Јаничић, музејски саветник

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Проф. емер. Ирина Суботић

Проф. др Симона Чупић

ОБЈАВЉИВАЊЕ МОНОГРАФИЈЕ ОМОГУЋИО ЈЕ:

Покрајински секретаријат за културу,
јавно информисање и односе с верским заједницама

© 2023. Спомен-збирка Павла Бељанског

Катарина
Симеуновић

Нова
предметност
у српској
уметности
седме деценије
20. века



СПОМЕН
ЗБИРКА
ПАВЛА
БЕЉАНСКОГ

Нови Сад, 2023.

С А Д Р Ж А Ј

- 7 *Реч уредника*
- 13 Уводна разматрања
- 23 Земља Маркса и кока-коле – културнополитичке прилике у Југославији шездесетих година 20. века
- 36 Београд шездесетих – престоница која се мења
- 43 Уметничке прилике у Београду током седме деценије
- 52 Евроамеричке уметничке прилике током седме деценије – кратак преглед најважнијих тенденција
- 58 Београдска уметничка ситуација после енформела
- 75 Београдска уметничка ситуација после енформела – нова фигурација или нова предметност?
- 80 Нова предметност у српској уметности седме деценије 20. века
- 115 Закључна разматрања
- 122 Summary
- 124 Résumé
- 127 Литература
- 134 Илустрације
- 137 Белешка о ауторки
- 138 Именски регистар

Спомен-збирка Павла Бељанског је 2020. године у оквиру своје издавачке делатности покренула едицију „Нове перцепције“, с циљем да јавности учини доступним стручна тумачења уметника и уметничких феномена у 20. веку, сагледана новим методолошким приступима. На тај начин, колекција Павла Бељанског, њена дела и аутори постају боље позиционирани у ширем контексту друштвених и културно-уметничких збивања на домаћој и међународној уметничкој сцени.

У првим издањима едиције, за нове перцепције уметности одабрали смо радове младих истраживача. Након прве књиге ауторке Драгане Љубеновић о Шумановићевој слици **Доручак на трави** из наше колекције, пред нама је публикација посвећена битним променама у историји српске уметности шездесетих година прошлог столећа, када је легат Павла Бељанског отворен за јавност у модернистичком здању архитекте Иве Куртовића. Реч је о књизи „Нова предметност у српској уметности седме деценије 20. века“ ауторке Катарине Симеуновић, добитнице Награде Спомен-збирке Павла Бељанског у 2021. години за истоимени мастер рад, чији је ментор била проф. др Симона Чупић.

У разматрању културно-политичких прилика социјалистичке Југославије, као и критичких реакција једног дела уметника на друштвена збивања али и на *mainstream* модернизма, ауторка ревалоризује и детаљно дефинише термин *нова њредметносћ*. Термин образлаже на основу првог залагања за његову употребу Јерка Денегрија из 1967. године, савремену појавама које дефинише, а чије

значење је у објашњењу својих дела користио и мултимедијални уметник Леонид Шејка, једна од кључних личности београдске и југословенске културне сцене тога времена. Ауторка првенствено анализира стваралаштво протагониста уметничких промена које се у овом периоду дешавају: Леонида Шејке, Радомира Дамњановића Дамњана, Радомира Рељића, Владимира Величковића, Драгоша Калајића и Душана Оташевића. Такође, пажњу посвећује циклусима Ивана Табаковића „Скривени светови“ (1964) и „Живот, мисли, снови“ (1966) и тако у новом контексту објашњава позни опус једног од аутора чија се дела из прве половине 20. века чувају у колекцији Павла Бељанског.

Критичким односом према стварности, уметници нове предметности уздрмали су позицију званичне уметности која је својом естетиком изгубила додир са различитим друштвеним проблемима, а Катарина Симеуновић их због радикалних новина у њиховој уметничкој пракси основано тумачи у контексту „неоавангарде у социјалистичким условима“. Позивајући се на терминолошко одређење Јерка Денегрија, важне преображаје на домаћој, првенствено београдској уметничкој сцени целовито сагледава у поређењу са најважнијим евроамеричким уметничким приликама током седме деценије, уједно постављајући основе за разумевање почетака постмодернизма у српској уметности. Живећи у времену плурализма уметничких и теоријских пракси у којима се, као и током седамдесетих, огледају значајне промене у култури савременог доба, Катарина Симеуновић у свом раду показује истовремено присуство зрелости и младалачког ентузијазма у приступу теми, доноси иновативност и свежину у методолошком приступу, што све заједно не

треба занемарити као допринос и подстицај даљем развоју историје уметности.

Рад на другој књизи у издању едиције „Нове перцепције“ обухватио је сарадњу са истакнутим стручњацима, историчарима уметности, којима изражавамо велику захвалност: члановима уређивачког одбора, проф. др Лидији Мереник, проф. др Игору Борозану и музејском саветнику Чедомиру Јаничићу; рецензентима проф. др Симони Чупић и проф. емеритус Ирине Суботић. Такође, захваљујемо на колегијалној сарадњи музејима који су уступили репродукције дела за илустровање књиге: Народном музеју Србије и Музеју савремене уметности у Београду, као и колекционарима Лазару Сакану, Николи Марјановићу и Колекцији Трајковић. Посебну захвалност дугујемо Покрајинском секретаријату за културу, јавно информисање и односе с верским заједницама, који континуирано препознаје и подржава иновативне програме Спомен-збирке и њену мисију, чије главне одреднице су остварене објављивањем ове публикације: да подстакне публику на нова сазнања, унапреди истраживања уметности и инспирише савремено стваралаштво.

Милана Квас
управница Спомен-збирке Павла Бељанског



ДЮН
ПРЕДМ
У СРП
УМЕТНО
СЕДМЕ
20. Ве

За
етноста
ској
ости
деценије
ка

Уводна разматрања

Крај шесте и читава седма деценија на евроамеричком уметничком простору обележене су потребом за превазилажењем високомодернистичког уметничког идиома чија ексклузивност спрам друштва није била у складу са друштвенополитичким и културним променама које ће условити да у овом периоду у уметности дође до заокрета од природе ка култури. Та промена парадигме, у којој је уметничко дело схваћено као *fait social*, није се у свим срединама испољила истовремено и у великој мери је била обележена локалним специфичностима, па се шездесетих година развијају уметничке праксе проистекле из истоветног духа времена, али често међусобно опречне и диспаратне.

У европским историјскоуметничким прегледима овај период је, према термину Ђулија Карла Аргана (Giulio Carlo Argan), означен као уметничка ситуација *иосле енформела (oltre l' informale)*, када након пароксизма апстрактне уметности (пре свега енформела) долази до повратка на предметно и представљачко. Као најчешћа и најадекватнија терминолошка одредница тог повратка јавља се термин *нова фиџурација*, изведен из традиционалистичке дихотомије апстракција – фиџурација. Он ће се развити у *sui generis* кишобран појам, интерпретиран и употребљаван од стране критичара и истраживача веома слободно и отворено, пре свега у кључу повратка фиџурацији. Под овим термином ће током читаве деценије бити анализирани веома хетерогени, чак и формално и семантички сукобљени уметнички проседеи, код којих је препознат потенцијал протестног ангажмана према постојећим идеологијама.

У југословенском, а уже београдском „свету уметности“⁽¹⁾ шездесетих година, у време сложених промена кроз које је пролазило читаво друштво, створени су услови за промену парадигме и појаву импулса који ће означити прелазак на уметничку ситуацију после енформела. Те импулсе ће критичар Ђорђе Кадијевић препознати у делима Драгоша Калајића, Болета Милорадовића, Душана Оташевића, Радомира Рељића и Оље Ивањицки, које ће, као представнике нове фигурације, окупити на ауторској изложби „Нова фигурација београдског круга“ у Галерији Културног центра Београда 1966. године. Кадијевић је покушао да се у београдској средини постави као критичар и заступник идиома нове фигурације. Препознајући правовременост промена у локалној уметничкој средини у односу на промене сензибилитета и уметничких настојања, првенствено у Европи, Кадијевић се позвао на термин нова фигурација управо у циљу указивања на чињеницу да се дела ових младих београдских уметника уклапају у ширу европску постенформелну ситуацију. Истичући да се јавља „из револта према формализму апстрактног сликарства“, Кадијевић особености београдске нове фигурације разматра искључиво у домену враћања предмету и предметном, при чему нагласак ставља на измењену „природу“ предметности, а анализу завршава повлачењем паралела између београдске нове фигурације и сличних појава на европској и америчкој уметничкој сцени, апострофирајући сличности и разлике. Слична запажања Кадијевић ће изнети и у студијском тексту објављеном у каталогу Трећег тријенала ликовних уметности 1967. године.

Према замисли италијанског уметничког критичара Енрика Крисполтија (Enrico Crispolti), 1967. године је у Галерији Дома омладине Београда организована велика међународна изложба „Димензије реалног: графика и цртежи“.⁽²⁾ Иако су Крисполтијеве теоријске тезе и круг уметника чија је дела приказао на изложби најближи одређењима нове фигурације, анализом садржаја дела и уочавањем сродности уметника по духу и сензибилите-

1) Артур Данто (Arthur C. Danto) тврди да уметничко дело не настаје само по себи, већ у одређеном контексту који назива „свет уметности“ (*artworld*). Овај контекст не чине искључиво постојећи уметнички објекти, већ и теоријско-дискурзивна, критичарска и историјскоуметничка пракса која детерминише статус уметности; према: N. Dedić, *Između dela i predmeta*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2017, 92.

2) Изложбу је пројектовао и организовао Енрико Крисполти, секретар изложбе била је Ирина Суботић, док су сарадници на изложби били Јерко Денегри и Драгош Калајић.

ту он изложбу дели на секторе, те тако уз инсистирање на „мноштву алтернатива“ у тексту каталога избегава сваку искључиву термилошку одредницу. Укључивање у изложбу дела југословенских уметника Дада Ђурића, Драгоша Калајића, Радомира Рељића, Леонида Шејке, Мирослава Шутеја и Владимира Величковића, равноправно са проминентним светским уметницима у чијим су проседеима на најразличитије начине исказана актуелна уметничка стремљења, било је од посебне важности. Тим чином југословенски уметници представљени су као равноправни актери светске уметничке сцене и носиоци оних уметничких настојања, фаворизованих од стране Крисполтија, која се тичу обнове семантике фигуралног и предметног у циљу указивања на различите „димензије реалног“, односно, множину актуелних цивилизацијских реалности.

Исте године када је одржана Крисполтијева изложба Јерко Денегри у часопису *Уметности* објављује есеј „Елементи за одређење нове предметности у младом београдском сликарству“. Анализирајући актуелна уметничка стремљења међу различитим, углавном млађим генерацијама београдских уметника и специфичности артикулације њихових уметничких концепата, Денегри уместо термина нова фигурација (тада већ прихваћеног од стране југословенске ликовне критике) предлаже термин *нова ѝредмејнност*. Денегри је сматрао да би овај термин био погоднији за тумачење дела аутора који стварају под истим социокултурним околностима шездесетих, а чије се стваралаштво не може подвести под оне закључке које би извели „творци (или корисници) термина нова фигурација“. ³⁾ Постављајући и елаборирајући тезу о „духовном ангажману“ уметника и њиховом критичком односу према савремености, односно према свим детерминантама бивствовања у датом времену као „симптомима“ појаве нове предметности, Денегри ове „симптоме“ уочава у опусу Радомира Дамњановића Дамњана, рецентним делима Леонида Шејке, Драгоша Калајића, Радомира Рељића и делима из „београдске фазе“ Владимира Величковића, указујући на њихове појединачне доприносе (дело Душана Оташевића изостављено је из скупа аутора обухваћених овим избором, јер је његова прва самостална изложба одржана недуго по настанку текста).

3) J. Denegri, *Srpska umetnost 1950–2000, Šezdesete*, Orion Art, Beograd 2013, 163.

При анализи појаве нове предметности и њеним теоријским експликацијама не би требало занемарити текст Леонида Шејке „Нова предметност у сликарству“. Шејкин комплексан однос према предмету и предметности, можда чак и најсложенији, а свакако теоријски најдубље промишљен у односу на остале представнике нове предметности чија ће дела у раду бити анализирана, заснива се на његовим схватањима о природи предметног. Наиме, Шејка предмет сматра есенцијом не само сликарства, него и човековог поимања света, јер спознајом бити предмета човек не долази само до сазнања о суштини предметне егзистенције, већ и до „вишег сазнања“ о свом постојању и постојању читаве природе. У тексту „Нова предметност у сликарству“ Шејка критикује коришћење предмета у сврху ликовне експериментације, или чак његово потпуно одбацивање у модерној уметности, и предлаже повратак предметном зарад поновног откривања значаја и значења човековог бивствовања у свету.⁴⁾ Шејкине анализе предмета и предметности, ма колико биле засноване на спиритуализму, биће важна основа за тумачење и одређивање статуса и значења које уметници приписују предметима у условима у којима су они више и разноврсније него икад раније присутни у човековој свакодневици.

Миодраг Б. Протић 1970. године објављује дело *Српско сликарство XX века*,⁵⁾ као општи преглед у коме ће у тематској целини насловљеној „Седма деценија: енформел, Медиала, нови симбол, нова фигурација, програмирана уметност“, анализирати дела Владимира Величковића, Радомира Рељића, Драгоша Калајића, Душана Оташевића, Оље Ивањицки, Болета Милорадовића, Предрага Нешковића, Живка Ђака, Бојана Бема и Драгана Рогоића као представника нове фигурације, чије зачетке везује за средину шездесетих година. Поред аналитичког прегледа развоја нове фигурације у појединачно анализираним сужеима уметника, Протић је изнео и своја запажања о рецентним појавама у светској уметности, али и проблематици високе и нарастајуће масовне културе, заокружујући разматрање давањем увида у естетски, социолошки и културно-историјски

4) L. Šejka, „Nova predmetnost u slikarstvu“, у: *Grad–Dubrište–Zamak*, Knjiga I, (prir.) Kukić, Branko, Književne novine, Beograd 1982, 202–212.

5) М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Књига II, Нолит, Београд 1970.

профил седме деценије. Протић ће 1973. године у Ликовној галерији Културног центра Београда организовати изложбу „Од енформела до нове фигурације“, ослањајући се на раније изнете тезе. У изложбу је укључио дела представника енформела, „Медиале“, новог симбола и нове фигурације, али и „сликарства суровости и црног хумора“, под којим је подразумевао дела Дада Ђурића, Љубе Поповића, Владимира Величковића и Радомира Рељића. Овом изложбом Протић ће међу представнике нове фигурације уврстити и дела графичког дизајнера Слободана Машића.

Драгош Калајић ће, као гласноговорник и једини београдски уметник који се јавно изјашњавао о припадности новој фигурацији, у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ 1984. године организовати изложбу „Нова фигурација – шездесете & континуитет“, као прву и до сада једину ретроспективну изложбу београдске нове фигурације. Иако је текст каталога прожет субјективно обојеним закључцима и тумачењима, он је ипак важно сведочанство и први покушај стварања холистичке слике тада већ више од деценије окончане и закључене уметничке тенденције. Појаву и карактеристике београдске нове фигурације и особености дела њених актера, Калајић елаборира кроз поглавља „Устанак и егзалтација особности“, „А-модерност и анти-модерност“, „Изражајна средства ‘нове фигурације’“, „‘Нова фигурација’ – поп-арт, Европа – САД“, „Однос критике према ‘новој фигурацији’“ и „Континуитет ‘нове фигурације’“. Као најважнија својства нове фигурације, како београдске тако и европске, истиче обнову наративних поступака изражавања, реинтеграцију предметног света, превредновање језика медија масовне културе и тежњу ка успостављању нове комуникације са друштвом коју је прекинула пракса модерне уметности. Временска дистанца омогућила је Калајићу да *post festum* укаже на питања којима су некадашњи представници нове фигурације били заокупљени после 1968. године (коју он сматра „преломном“ годином након које наступа слабење импулса нове фигурације) и на епигонска, „неинспиративна понављања“ њених закључака у делима појединих уметника у наредном периоду.⁶⁾

6) D. Kalajić, *Nova figuracija – šezdesete & kontinuitet* [katalog izložbe], Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd 1984.

Осим већ наведених дела писане речи, у раду ће као узорак узет из историографског корпуса бити анализирани и коришћени студијски текстови, текстови из каталога изложби, периодике и штампе, посвећени уметницима чији ће опуси бити разматрани у контексту београдске нове предметности. Поред оцена и запажања критичара, пажња ће бити посвећена и исказима и експликацијама уметника протагониста нове предметности, у складу са тезом Теа ван Дузбурга (Theo van Doesburg) да „уметници не пишу (и додаћемо, не говоре) о уметности, већ из уметности“. Избором референтне литературе предност је дата текстовима насталим шездесетих и седамдесетих година, и то пре свега Лазара Трифуновића, Јерка Денегрија, Биљане Томић, Ирине Суботић, Слободана Ристића, Драгоша Калајића, Леонида Шејке и других. При разматрању београдске нове предметности рад се ослања и на ретроспективне и монографске приказе уметника, рецентне деценијске прегледе и опште прегледе југословенске уметности двадесетог века, али и студије у којима се разматра однос уметности и идеологије у време Хладног рата, дела посвећена историји друге половине двадесетог века, културној историји и историји свакодневице.

Новијим истраживањима југословенске уметности покренута су преиспитивања постојећих оцена и закључака, увођењем нових метода интерпретације и промишљања историјски закључених уметничких појава. За анализу уметности седме деценије посебно су важна дела Јерка Денегрија *Српска уметности 1950–2000*, *Шездесете* и *Теме српске уметности 1945–1970: од социјалистичког реализма до кинетичке уметности*,⁷⁾ као и дело Лидије Мереник *Уметности и власти: српско сликарство 1945–1968*,⁸⁾ у којима су предложене другачије линије читања и нови интерпретативни оквири за анализу различитих модела уметничког изражавања у послератној уметности. Денегри се, остајући још увек при својој тези о новој предметности, у декадном разматрању седме деценије критички осврће на важне изложбе и тезе изнете од стране теоретичара и уметничких критичара, те даје веома важно разматрање о генези уметности нове фигурације у

7) J. Denegri, *Srpska umetnost 1950–2000, Šezdesete*; J. Denegri, *Teme srpske umetnosti 1945–1970: od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Atoča i Topy, Beograd 2009.

8) L. Merenik, *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Filozofski fakultet, Beograd 2010.

Европи и њеним карактеристикама спрам *нарајивне фигурације* и нове предметности. Сагледавајући са временске дистанце опусе уметника чија је дела анализирао у наведеном есеју из 1967. године, указује на њихове неуједначене изражајне особине и вредносне домете, додајући претходним елаборацијама дела Слободана Машића и Предрага Нешковића настала шездесетих година, али и дела Живка Ђака и Бојана Бема као представника „другог таласа“ нове предметности. Појавом *грује линије*, сматра Денегри, у промењеном уметничком контексту, ослабили су иновативност и амбиције уметника београдске нове предметности која ће као свој „апогеј“ имати 1968. годину, након које се путеви ових уметника разилазе и они започињу самостална, диспаратна уметничка испитивања.

Иако је Денегри у својим интерпретацијама пледирао и на анализу политичке ситуације шездесетих година, пре свега у контексту напада на апстрактну уметност 1962/63. године, најважнији допринос истраживању односа уметности и владајуће идеологије дала је Лидија Мереник у делу *Уметности и власти: српско сликарство 1945–1968*. Стављајући знак једнакости између терминолошких одредница нова фигурација/ нова предметност/ београдски поп-арт и опредељујући се даље у тексту за први термин, Мереник, дакле, нову фигурацију разматра као део „критичког модела“ односно „тројног тока“ који се налази „сону-страну-модернизма“, заједно са „Медиалом“ и енформелом. Избегавајући и сматрајући неадекватним устаљено интерпретирање „критичког модела“ кроз поједностављени антипод модернизам–антимодернизам, Мереник инсистира на разматрању отклона од умереног (социјалистичког) модернизма као *mainstream* уметности пре свега кроз идеолошке импликације које ова дела у себи носе. „Релативизација свега постојећег“, сматра Мереник, најзначајнији је домет нове фигурације, а та релативизација највише је сметала идеолошко-политичким критичарима.⁹⁾ Особеност њихових радова, истиче она, огледа се и у знацима раних постмодернистичких импулса. Поред анализе релација између уметности и политике током седме деценије, која је изостала или је недовољно елаборирана у ранијим интерпретацијама овог периода, Лидија Мереник је указала и на важне друштвене и кул-

9) L. Merenik, *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945–1968*, 153.

турне промене које су имале утицаја на уметничко стваралаштво, осврнувши се и на рецентне уметничке тенденције у свету. Студију анализираниог периода ауторка закључује разматрањем дела Ивана Табаковића из седме деценије, која су, иако настала изван „главних матрица“ уметничког живота, могла бити подстицај уобличавању и дефинисању сижеа уметника истовремено развијане нове фигурације.

На основу увида у селектоване историографске изворе, али и оне који ће у раду бити детаљније анализирани, може се јасно закључити да је већина аутора при тумачењу повратка представљачког и њиме условљене пролиферације призора у београдској уметности седме деценије, користила термин нова фигурација. Једном прихваћен, овај термин се усталио у критичарској и историјскоуметничкој пракси, а поред њега ће се шездесетих и седамдесетих година само спорадично појављивати термин наративна фигурација. Разлоге за то требало би тражити у потреби за успостављањем референтних веза са европском уметношћу истог периода и одређивањем места југословенске (уже београдске) уметности у ширем контексту постенформелне уметничке ситуације, у којој се управо ова термилошка одредница јавља као најчешћа. Ипак, у раду ће дела Леонида Шејке, Радомира Дамњановића Дамњана, Радомира Рељића, Владимира Величковића, Драгоша Калајића и Душана Оташевића, бити интерпретирана у кључу нове предметности, како би се указало на значај који у датим друштвенополитичким и културним околностима поред фигурације и предметност и знаковност имају у делима ових уметника.

Како је један од основних задатака историјскоуметничке праксе поновна анализа постојеће уметничке и документарне грађе, преиспитивање донетих закључака и општеприхваћених интерпретација и примена нових метода анализе, односно стално сагледавање уметничких дела или појава (биле оне историјски закључене или не) из нових ракурса, рад ће бити покушај анализе појаве нове предметности (а не нове фигурације како је већина истраживача одређује). Стога реконструисање целовите слике настанка и трајања нове предметности захтева индексирање, мапирање, тумачење и интерпретацију друштвених, политичких, економских и културних условности њеног настан-

ка, као и односа локално–глобално у југословенском друштву шездесетих година. Методолошка конструкција биће састављена од анализе политичке историје, културне историје, историје свакодневице, формалне, иконолошке и компаративне анализе и интерпретације дела, анализе „система уметности“¹⁰⁾ и теорије рецепције. Промене до којих у уметности долази шездесетих година биће сагледаване кроз теорију „поља“ Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu), као „социјалну топологију“ коју конституишу „културни, економски, политички и симболички капитал као главни извори друштвене моћи“ и унутар које су појединци и групе међу собом хијерархизовани на основу капацитета да сопствену логику наметну другим пољима.¹¹⁾ У оквиру друштвеног простора подељеног на поља, интелектуално поље (и поље уметности као његов саставни део) подређено је пољу моћи и тежи да функционише као „симболички простор“.¹²⁾ Аутономија интелектуалног поља у односу на поље моћи историјска је категорија и њен ступањ зависи од епохе и националне традиције.¹³⁾ Док се интелектуални слој у послератној Југославији све до шездесетих година одређивао само у сагласности са партијском влашћу, од почетка седме деценије јављају се прве назнаке тежње ка аутономији интелектуалног поља у односу на поље моћи које ће, посебно почетком седамдесетих, изазвати интензивније сукобе на њиховој релацији.¹⁴⁾ Тако су све промене у југословенском интелектуалном пољу (уже пољу уметности) шездесетих резултат „колико иманентне логике развоја самог интелектуалног поља толико и свих противречности које су наслеђене из претходног раздобља“.¹⁵⁾

10) Акиле Бонито Олива (Achille Bonito Oliva) наводи да контекст, односно друштвена и културна околина настанка и развоја уметности, чини „систем уметности“ који обухвата уметничку продукцију, мрежу излагачких институција, критику, колекционарство, масовне медије и културну јавност; према: J. Denegri, *Jedna moguća istorija moderne umetnosti: Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965–2006*, Signature, BIGZ, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2009, 613.

11) М. Nemanjić, „Aktuelnost pojma intelektualno polje u savremenom kulturnom kontekstu“, у: *Nasleđe Pjera Burdijea: pouke i nadahnuća*, (прir.) Nemanjić, Miloš, Ivana Spasić, Institut za filozofiju i društvenu teoriju i ZAPROKUL, Beograd 2016, 72, 65.

12) Исто, 66.

13) Исто, 67.

14) Исто, 69.

15) Исто, 72.

При разматрању „херменеутичког мандата“ историје уметности, односно свих *a posteriori* ишчитавања визуелног текста којим се откривају нови подаци које у корпус већ постојећих знања имплементирају сви наредни заинтересовани и заинтригирани истраживачи, Норман Брајсон (Norman Bryson) указује на чињеницу да се „архивско“ испитивање првобитног контекста настанка дела у великој мери ослања на личност истраживача. Анализа дела условљена је његовим претходним искуствима, знањима, навикама, склоностима и личним контекстом, који Бурдије назива „хабитус“.¹⁶⁾ Како индивидуални хабитус сваког истраживача утиче на то да му „неки визуелни феномени одмах постану видљиви и значајни, док други (који су исто толико видљиви и значајни за неку другу особу) остану ирелевантни и самим тим невидљиви“,¹⁷⁾ Брајсон тврди да је лично искуство не само легитимно, већ и „једина могућа основа“ интерпретације.¹⁸⁾ У покушају разумевања услова настанка и ликовне артикулације уметничког дела, реконструкције његовог историјског, друштвеног и културног контекста, историчар уметности је „увек присутан у конструкцији коју производи“.¹⁹⁾ У складу са наведеним, у раду ће бити предложено *једно мојуће ишумачење нове иредмеј-ности*.

16) Хабитус је „скуп стечених образаца мишљења, понашања и веровања који успоставља везу између друштвених структура и личне историје. Стиче се социјализацијом у одређеном друштвеном положају и имплицира субјективно прилагођавање том положају“; према: I. Spasić, *Sociologija svakodnevnog života*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograd, Beograd 2004, 292.

17) M. Radovanović, „Semiotička teorija i vizuelni tekst“, *Kultura* 131, Beograd 2011, 46–47.

18) Исто, 44.

19) Исто, 49.