

Goran Pavlović

Utopijski svet Pavela Peperštejna

UDC 74.071.1:929 Papperstein P.

Apstrakt. U radu je predstavljena zanimljiva pojava na savremenoj ruskoj umetničkoj sceni – Pavela Peperštejna, umetnika koji u svojim senzitivnim crtežima popularne znakove integriše s maštovitim tekstom i na taj način podriva uobičajenu upotrebu simbola globalne kulture. Još od ciklusa *Političke halucinacije* Peperštejn se svesno poigrava “velikim pričama”, nasleđenim iz istorijske, ideološke, kulturne i umetničke tradicije, kroz parodiju i uz pomoć ironije, smeštajući njihove fragmente u utopijske prostore i daleko buduće vreme, sve do jednog, od novijih projekata – *Grad Rusija*, u kome je čak pokušao da spoji utopiju sa svakidašnjicom. Peperštejnov rad, na određen način, predstavlja kontinuitet umetničkih dešavanja u Moskvi sedamdesetih godina, koje je Grojs nazvao „romantični konceptualizam“, preko devedesetih i aktivnosti grupe *Medicinska hermenautika* (Peperštejn je jedan od osnivača), čiji su parodični i gotovo dadaistički umetnički gestovi definisani kao “infantilni konceptualizam”.

Ključne reči: utopija, konceptualizam, simboli, parodija, ironija.

Istorija se za umetnike od avangarde do postmodernizma odvija u pokušajima da bude zaustavljena ili prevaziđena, tako da svako kretanje sadrži u sebi i utopijski potencijal koji istovremeno pomera istoriju napred i prekida njeno kretanje. Isto tako i postmodernizam, po Epštejnovom (1998) mišljenju, pokušava da zaustavi bujicu istorijskog vremena, proglašava njegov kraj, i pokušava da stvori nekakav post-istorijski prostor, svet posle vremena. Međutim, svaki kraj samo otvara vreme posle kraja, označava samoironiju završnog vremena, koja je samo naredni početak. Epštejn dalje tvrdi da je početnost ironija kraja i da ga ukida jedino beskonačnost, te da vreme u stvari ima svojstvo nezavršivosti. Postmodernizam je sa svojim odbijanjem svih utopija u stvari sâm predstavljao poslednju veliku utopiju, upravo zato što je postavio sebe

posle svega, sve je završavao sobom. Međutim, sada nastaje potreba za prelaženjem granica utopija i parodija na utopije. Sklon da sve podvrgava ironiji, postmodernizam je bio nedovoljno ironičan prema samom sebi. “Postmodernizam, ukidajući vreme ukida jedinu mogućnost da stekne distancu prema samome sebi - i, na kraju krajeva, postaje tako otrcan, kao i one utopije koje je ismevao” (Epštejn, 1998: 126). Očigledno je da je jedini neprevaziđeni subjekat ironije budućnost. “...Ništa se definitivno u svetu još nije dogodilo, poslednja reč sveta i o svetu još nije izrečena, svet je otvoren i slobodan, još uvek je sve ispred i uvek će biti ispred” (Bahtin, 2000: 153).

U Engleskoj i Americi, gde se formirala konceptualna umetnost, eksplicitnost naučnog eksperimenta ukazuje na granice i svojstva saznavalačke sposobnosti. Međutim, u Rusiji, bez oreola mističkog iskustva, stvaralačka aktivnost izgleda manje vrednom. Sa uplivom mističnog stiže i specifični “lirizam” umetnosti. Boris Grojs (2011) smatra da je ruskoj svesti uvek bio stran pozitivni pogled na umetnost kao na autonomnu sferu delatnosti koja je određena samo postojećom istorijskom tradicijom. Zato on “umetnička dešavanja” u Moskvi sedamdesetih godina, koje naziva “romantički konceptualizam” posmatra kao “pozitivni pokušaj pronalaženja uslova koji čine mogućim da umetnost prevaziđe svoje granice, to jest pokušaj da se svesno vrati i očuva ono što umetnost konstatuje kao događaj u Istoriji Duha i čini njenu sopstvenu istoriju nezavršenom” (str. 191). Umetnici koje on svrstava u ovaj pravac su Lav Rubinštejn, Ivan Čujkov, Francisko Infante, grupa *Kolektivna delovanja*, a svakako da ovom kružoku pripada i Viktor Pivovarov.

Mihail Epštejn (1998) ističe da je konceptualizam, kao najradikalnija ruska verzija postmodernizma, najosetljiviji na estetiku sentimentalnosti. Kao primer taj teoretičar navodi Dmitrija Prigova, jednog od lidera moskovskog konceptualizma, koji je još krajem osamdesetih proklamovao povratak “novoj iskrenosti”: od grubih konceptualnih shema, koje parodiraju modele sovjetske ideologije - do lirskog osvajanja tih mrtvih slojeva bića i svesti. To je *nova* iskrenost – postcitatno stvaralaštvo, kada se iz uzajamnog odnosa autorskog glasa i citiranog materijala rađa, tzv. “treperava estetika”. Taj termin, koji je uveo sam Prigov, podrazumeva neraskidivi spoj prvobitnosti i ponovljivosti, zasniva se na napetosti i dvosmislenosti između originalnosti i citatnosti u tekstu, odnosno na drami uzajamnog odnosa između autora i teksta. Prigov određuje “treperavu estetiku” kao sledeći stadijum konceptualizma ili čak kao “postkonceptualizam”, jer se parodija i pastiš, koji se tradicionalno poistovećuju sa konceptualizmom, obogaćuju “novom iskrenošću”. To je postkonceptualna iskrenost, jer ona ne razgraničava sebe jasno od simulacije iskrenosti. Rani konceptualizam je bio “tvrd”, ali je kasnije strukturno “omekšao”, od suvoparne igre sa ideološkim kodovima do sanjalačko-lirskog saživljavanja sa vlastitim polucitatnim tekstom.

Za razliku od zapadne umetnosti, čije funkcionisanje je obezbeđeno sistemom društvenih institucija (muzeji, privatne kolekcije, umetničko tržište, časopisna i novinska

kritika, itd), u Sovjetskom Savezu je ta savremena umetnička infrastruktura bila slabo razvijena. Iz tog razloga, nezavisni umetnici su bili u potpunosti prepušteni sami sebi i u tim uslovima spoljašnji kontekst njihove umetnosti se pokazao još nestvarniji od svega što su oni kao umetnici mogli da stvore u svojoj umetnosti. Mnogi sovjetski umetnici starije generacije stvorili su sebi kvazireligiozni mit, ličnu sveobuhvatnu ideologiju, kako bi makar za sebe same garantovali objektivni značaj svog stvaralaštva, drugim rečima, upustili su se u pojedinačne utopije, o kojima je govorio Ilja Kabakov. Međutim, kada je vera u te mitove izgubljena, faktički je došlo do gubitka spoljašnje orijentacije i ostalo je samo polje međusobno protivurečnih interpretacija, teorija, istorija i mitologija. Ta situacija inspirisala je mlade umetnike iz grupe *Inspekcija 'Medicinska hermeneutika'* (osnovana 1987) da radikalizuju stanovište moskovskih umetnika starije generacije (Kabakov, Monastirski) koji su svakako pretpostavljali, ali i minimizirali i, u krajnjem ishodu, banalizovali svoj prvotni umetnički gest, prenoseći time celokupni teret na raznolikost njegove interpretacije. Upravo estetizacija tih raznolikih tumačenja postaje polje na kome se zbiva umetnička praksa *Medicinske hermeneutike*, polje neobaveznog, ali vrlo dovtljivog i zavodljivog teoretisanja kao novog umetničkog materijala. U prvi plan dolazi jezik strukturalizma i dekonstruktivizma, a u svojim beskonačnim raspravljanjima umetnici iz te grupe se dotiču dijalektičkog materijalizma, savremene antropologije, ranohrišćanskih apokrifa, zen filozofije, psihoanalize, pseudo-naučne metodologije, itd. Istorijski, umetnički i politički fenomeni nisu više razmatrani kao izvorna značenja. Jedino strogo pravilo u ovakvom konceptu jeste da se u dugom razgovoru nikako direktno ne pomenu "tri trougla", odnosno tri grupe od po tri reči koje označavaju apstraktne krilatice, neke od ključnih u istoriji čovečanstva (1. trougao: nada, ljubav, vera; 2. trougao: "Komunistička partija je um, čast i savest našeg vremena"; 3. trougao: sloboda, jednakost i bratstvo). Umetnici iz te grupe "iznutra ruše formu uobičajenog humanističkog diskursa time što neprestano menjaju metodologiju, skaču s predmeta na predmet, pozivaju se na činjenice i radove nepoznate čitaocu, niču takoreći ni iz čega i na isti način iščezavaju" (Grojs, 2011: 267). Otuda potiče parodični i gotovo dadaistički efekat tekstova i umetničkih gestova *Medicinske hermeneutike*. Na kraju nastaje svojevrсни stilizovano-varvarski govor, koji preterano, izvan svoje uobičajene upotrebe, koristi postupke i terminologiju naučnog i uopšte "kulturnog" diskursa, parodijski ukidajući njegove pretenzije na apsolutnu istinu i, u isto vreme, zahvaljujući upravo toj svojoj nepravilnosti, postaje sposoban za neočekivane i sasvim ozbiljne konstatacije. Međutim, autori su takođe skloni u svojim nastupima autocitatnosti ili korišćenju termina koji su bliski samo užem krugu umetnika, njihovih sagovornika, tako da običnom čitaocu često može da izmakne pravo značenje. Tekstovi *Medicinske hermeneutike* iznutra se neprestano kolebaju između iskrenosti i parodije, između razumevanja i nerazumevanja, između traganja za istinom i njene stilizacije, estetizujući samu tu kolebljivost.

Iako sam naziv grupe ukazuje na ispitivanje i tumačenje nekih simptoma, kao i na samo lečenje bolesti, dijagnostikovanje i lečenje umetnosti putem njenog okretanja stvarnosti, pretvorilo se, u stvari, u neku vrstu umetničke bolesti. U suštini, i u drugoj polovini osamdesetih, na samom kraju sovjetskog društva, i dalje imamo određene kružoke, mikrosvetove, čiji se odnos sa spoljašnjim svetom svodi na povremene reference, unutar beskrajnih razgovora između učesnika tih kružoka, iz čega nepobitno proizilazi njihov utopijski karakter. Međutim, nepobitna je činjenica da su akcije i instalacije *Medicinske hermenautike* izgradile važan most između starog moskovskog konceptualizma i mlade generacije umetnika. Dok je referentna tačka varirala između istorije zemlje i njene umetnosti, koje su još uvek, barem ontološki bile u “generaciji očeva”, ova grupa mladih umetnika je bila među onima koji su promenili pristupe umetničkom radu. Znak za *Medicinsku hermenautiku* koji predstavlja devojčicu i dečaka koji hodaju šumskom stazom ka kolibi od medenjaka, njihovo razmetanje citatima iz popularnih tinejdžerskih knjiga, česti motivi iz ruskih bajki u njihovim radovima, ali i jedan od najreprezentativnijih radova pod nazivom *Ikona pobeđuje u bici sa ogledalom* u kome je Alisa zaronjena u ogledalo, doprinelo je da umetnički pristup grupe bude okarakterisan kao “infantilni konceptualizam”.

Jedan od osnivača *Medicinske hermenautike*, pored Sergeja Anufrijeva i Jurija Lejdermana (1991. ga zamenio Vladimir Fjodorov), bio je moskovski umetnik – Pavel Peperštejn. Otac, Viktor Pivovarov, jedan je od vodećih umetnika moskovskog konceptualizma, a nekada, baš poput njegovog kolege, Ilje Kabakova, i ilustrator knjiga za decu. Majka, Irina Pivovarova, bila je priznata pesnikinja i autorka knjiga za decu. Otud nije čudo što je deo mita oko ove grupe, za čije akcije već od 1998. godine Peperštejn preuzima punu odgovornost, ukorenjen upravo u dečijem bajkolikom svetu. Iste godine Peperštejn započinje solo karijeru, koju će obeležiti serija radova u kojoj pokušava da pomiri crteže poput dečjih sa radikalnim dadaističkim proglasima. Kombinacija lirskog i vizuelnog, kao i sklonost ka formiranju konceptualnih ciklusa (jedan nosi naziv *Kabinet doktora Frojda*, a psihoanaliza je bila jedan od elemenata rasprava *Medicinske hermenautike*), osobina je umetnosti i njegovog oca, Viktora Pivovarova, s tim što je više okrenuta avangardi, najviše nadrealizmu (pogotovo Magritu), nego postmoderni. Krajem devedesetih, otac i sin su održali tri zajedničke izložbe: *Otac i sin* (1998), *Dva anđela* (1999) i *Stvari u pejzažu* (2000). Takođe, Peperštejn je na početku svoje samostalne karijere održao još nekoliko zajedničkih izložbi s eminentnim imenima moskovskog konceptualizma, kao što su Andrej Monastirski i Ilja Kabakov.

Od prve pojave na umetničkoj sceni Peperštejn je plenio raznolikošću svoga talenta, pa će ga nemali broj kritičara proglasiti renesansnom ličnošću novog doba. Od suptilnih grafičkih radova, preko inventivnih instalacija, njegov konceptualni rad je završio i na filmu. Interesantno je da je u svojoj zemlji najpoznatiji kao pisac vrlo popularnih romana različitog žanra, od epske fantastike u romanu *Mitogenična ljubav kaste*, koji je

napisao zajedno sa svojim kolegom iz *Medicinske hermenautike*, Sergejem Anufrijevim, do detektivskih romana, kao što su *Svastika i Pentagon* ili *Praška noć*. Među mlađom populacijom naročito je popularan kao rep pevač, prepoznatljiv po elokventnim, politički orijentisanim tekstovima. Za Venecijansko bijenale 2009. godine pripremio je pesmu *Budućnost*, inspirisanu kompozicijom Igora Stravinskog *Prolećni obred* iz 1913. godine. Od početka svoje umetničke karijere Peperštejn je sa majstorskom preciznošću u svojim crtežima i akvarelima preplitao tekstualno i vizuelno. Ali njegove slike nisu delovale tako ubedljivo kao crteži s postojećim literarnim tekstom. Integrisani popularni znakovi u njegovim senzitivnim kompozicijama integrišu se s maštovitim tekstom i na taj način umetnik podriiva uobičajenu upotrebu simbola globalne kulture.

Od ciklusa *Političke halucinacije* (2004), Pavel Peperštejn počinje da operiše jasnim političkim simbolima, ali na njegovim crtežima nije vidljiv politički stav. Takođe, na citate iz totalitarne propagandističke umetnosti ne primenjuju se uobičajeni postupci očučavanja koji bi omogućili da se autorova pozicija jednoznačno identifikuje kao kritička. Povodom izložbe tih crteža u galeriji *Kam* umetnik je izjavio: “Politika generalno koristi i konstruiše halucinacije, a opasnost je u tome što se ne navodi da su to halucinacije, već, naprotiv, one su predstavljene kao realnost. Ovom izložbom želeo bih da pokažem kako da se analiziraju te halucinacije - bez komentarisanja, ja ih rekonstruišem samo na osnovu činjenica” (Peperštejn, 2002). U svom podužem tekstu *Postkosmos. Kapitalizam i snovi* (2007) Peperštejn komentariše svoj ciklus uz pomoć delova svoje knjige *Tumačenje snova* (i dalje je psihoanaliza polje njegovog umetničkog ispitivanja). Međutim, u pomenutom tekstu umetnik iznosi izrazito negativan stav prema kapitalizmu. Često se pominjalo da je osnivanje Peperštejnove matične grupe, *Medicinska hermenautika*, proisteklo iz afektivnog stava prema uticaju zapadne kulture na rusko umetničko podneblje. Međutim, ono na šta umetnik ukazuje u svom tekstu jeste sagledavanje osnovnog cilja kapitalizma: uništiti sve, a zatim ponovo sve izgraditi. To je najupečatljivija karakteristika kapitalizma, znak identifikacije, daleko više od izuzetne moći novca. Novac će biti zamenjen informativnim i tehnološkim ekvivalentima, ali nikada neće moći da se oslobodi od strasti za uništavanjem i rekonstrukcijom svih nehumanih stvari. Putem televizije nam se saopštava da je ova planeta ionako osuđena na propast i zato je zaludno da se rasipa novac i snaga na globalne ekološke probleme. Umesto toga, trebalo bi da se ulaže u naučna istraživanja i tehnologije koje će nam pomoći da pobeegnemo. To je jedan od najvećih halucinantnih snova kapitalizma – želja za kosmičkim bekstvom, u bezvazdušni prostor, neograničen za beskonačna lutanja. Kapitalistička mržnja prema životnoj sredini sazrela je u takvom utopijskom kontekstu. Na kraju svog teksta Peperštejn, pod nesumnjivim uticajem instalacije Ilje Kabakova iz 1988, *Čovek koji je iz svog stana poleteo u svemir*, smatra da će današnji kapitalizam, koji on naziva “onirički”, odneti sa sobom sve preostale ljude u amorfne i nebulozne šarene svetove, na veštačke planete, gde će moći da lutaju po beskonačnosti, da započinjju ratove bilo gde, zauvek da uživaju u prelepim intergalaktičkim avanturama.

U takvom utopijskom ambijentu Peperštejn gradi svoj sopstveni umetnički svet, počevši od ciklusa *Političke halucinacije* pa sve do najnovijih radova. U ciklusima *Oči*, *Hipnoze*, *Zastave i cveće* i *Jahači oluje*, Peperštejn je i dalje u oniričkom svetu uvodeći novu seriju akvarela u kojima donosi dalji razvoj svojih “političkih halucinacija”. U *Očima* se nalaze simboli totalitarnih režima, evropske i američke monete, ali, naravno, i motivi iz dečijih crteža (cveće, majka, domaći ljubimci i slično). U *Hipnozama* su nevini dečiji likovi suočeni sa strašnim simbolima. U *Zastavama i cveću* kombinuju se realne i fiktivne zastave sa crtežima šarenog cveća iz dečijih vrtića. Kombinovanjem motiva i likova iz ruskih bajki i legendi sa karikaturama iz novina, umetnik u ciklusu *Jahači oluje* kreira pejzaž iz snova naseljen smelim vozačima i mitskim vitezovima. Jedan od najupečatljivijih rezultata kreativnih aktivnosti grupe *Medicinska hermenautika*, već pomenuti roman *Mitogenična ljubav kaste*, bavi se Drugim svetskim ratom, a likovi iz ruskih narodnih priča ulaze u bitku s likovima iz nemačkih bajki. Takođe, ne treba zaboraviti da Peperštejn ima ciklus pod nazivom *Bitke* koji reprezentuje “ratničke igre” figurica iz detinjstva. Taj primer pokazuje paralelu između Peperštejnovog umetničkog i književnog sveta. Peperštejnovi kasniji kriminalistički romani za junake imaju psihodelične likove nalik gangsterima iz njegovih radova iz polovine devedesetih godina. Takođe, videli smo već koliki je uticaj imala pomenuta verzija *Tumačenja snova* na ciklus *Političke halucinacije*. Isto tako, Peperštejnova književna dela prapraćena su ilustracijama koje kasnije prerastaju u likovne cikluse (*Svastika* i *Pentagon*, *Proleće*, itd).

Na Venecijanskom bijenalu 2009. godine Pavel Peperštejn je bio jedan od predstavnika Rusije u objedinjenom umetničkom projektu pod nazivom *Pobeda budućnosti* u ruskom paviljonu, a istovremeno je po pozivu kuratora izlagao i u Arsenalu. U pitanju je ciklus *Pejzaži budućnosti*, koji je obuhvatio seriju crteža rađenih u periodu od 2006. do 2009. godine. Ciklus predstavlja utopije megalopolisa lociranih u dalekoj budućnosti, predstavljene kroz arhitekturu ili spomenike. Peperštejnovе vizije budućnosti oličene su u bizarnim scenama i simbolima i spomenicima koji će preostati na Zemlji ili na nekoj drugoj planeti za nekoliko stotina ili hiljada godina.

Jedan od najupečatljivijih spomenika je ogromni mermerni spomenik *Stari Hrist* koji će biti podignut 3000. godine u Viktorijskoj pustinji za proslavu trihiljadogodišnjice hrišćanstva. Spomenik će, kako je predvideo njegov projektant, imati pet vodopada sa crvenom vodom koja otiče u pet direktnih kanala dužine hiljadu kilometara. Sledi Budin luk u Jerusalimu u 2904. godini. Inače, dok je bio “hermenautičar”, budistička mistika zauzimala je značajno mesto u dugim teoretskim raspravama i umetničkim akcijama, takođe njegovi rani samostalni radovi, u kojima je Buda prikazivan sa glavom bebe, dokazi su da ni Peperštejn kao ruski umetnik nije ostao imun na uticaj Istoka. Potkrepljenje za ovu tezu je i jedna od lepših ilustracija u ovom ciklusu: *Leteći spomenik Lao Ceu na oblaku iznad vodopada u severnoj Kini u 2330. godini*. Zanimljive su vizije i ostalih spomenika, od *Crvene kocke* usred Pacifičkog okeana u kojoj će biti smeštena

Zemaljska vlada 2555. godine, zatim *Velike žuto-crne piramide na auto-putu, Velike crvene zastave* zabodene na priobalju, *Velikog jajeta Istoka* smeštenog u polarnim krajevima, pa sve do *Spomenika žute boje* lociranog na Kamčatki u 4307. godini.

Doprinos nauci Peperštejn nudi u vidu spomenika Stivenu Houkingu *Crna rupa* ili u velikoj DNK spirali podignutoj u zapadnom Sibiru 3021. godine. Svakako u najduhovitije radove spada akvarel *Raspričani oblaci u 2099. godini*, gde Peperštejn gotovo da zalazi u domen stripa. U drugoj slici sa oblacima, *Veštački oblaci u 2488. godini*, kao i u *Veštačkim ledenim bregovima sa licem polarnih istraživača u 2241.* prepoznaje se Peperštejnova gorka aluzija na ekološko propadanje planete.

Pored pomenutih crteža sa religijskim kontekstom, osvrta na tehnički i naučni razvoj, kulturoloških trendova, vremenskih prilika i, naravno, političkih tema u dalekoj budućnosti, važno mesto u ciklusu *Pejzaži budućnosti* predstavlja umetnikov osvrt na avangardnu tradiciju. Obavezno je prisustvo Maljevičevog crnog kvadrata, kubističkih trouglova (*Način komunikacije u stilu 3111*), a umetnik se dotakao i El Lisickog kome je posvećen aerodrom u Permu 2102. godine. Parodičan odnos prema avangardi nije, naravno, novina na ruskoj umetničkoj sceni postkomunističkog doba. Svakako je po tom pitanju najveći uticaj na Peperštejna izvršio postkonceptualista, Dmitri Prigov. Pomenuću samo njegove *Ruske pejzaže i Skice za instalacije na 8 listova 'Maljevičevo'* iz devedesetih godina.

Na 52. venecijanskom bijenalu (2007) izlagao je umetnički duet Ilja i Emilija Kabakov. Naziv izlagačkog projekta je bio *Manas (utopijski grad)*. Inspirisani legendom o zemlji Šambala, umetnici su konstruisali maketu grada koji bi trebalo da bude smešten u severnom Tibetu. Grad bi egzistirao na dva nivoa. Na prvom bi se odvijao svakodnevni, obični život njegovih stanovnika, a na drugom bi se uspostavljao kontakt sa višim svetovima koji su situirani u kosmosu.

Posle ciklusa *Pejzaži budućnosti*, koji obeležavaju nestvarni i manje stvarni pejzaži u kojima je Peperštejn u daleku budućnost postavio svoje spomenike i znamenje iz prošlih vremena, kao i iz sadašnjice, sledilo je približavanje realnosti u seriji *Grad Rusija*. U svom projektu umetnik pokušava da spoji dva kulturološki večito "zaraćena" grada, Sankt-Peterburg i Moskvu. O rivalitetu dva najveća ruska grada pisali su mnogi. Jevgenij Zamjatin (2010) njihov opozitiv sagledava u onome što je još davno zapisao Gogolj, naime, Moskva je ženskog roda, a Peterburg muškog. Boris Grojs, pored toga što se slaže sa ovim rodnim određenjem gradova, vidi Sankt-Peterburg kao opšti kulturni citat, kao gigantsku pozorišnu dekoraciju koja se sastoji od citata stvarnih istorijskih gradova, ali koja je smeštena u nekakav vanistorijski, nerealni, iluzorni prostor. S druge strane, Moskovljani su u njemu videli samo jalovu nostalgiju za prošlom veličinom i gledali su ga sa stalnim podsmehom. Mihail Epštejn, u svom istraživanju izvora i smisla ruskog postmodernizma, sagledava Peterburg kao divan primer postmoderne eklektike. U svom stilu Pavel Peperštejn pokušava da spoji ono što je nespojivo - utopiju

sa svakidašnjim životom. On je projektovao novu rusku prestonicu koja bi se našla tačno na pola puta između Moskve i Sankt-Peterburga. Ovaj rad može da se čita kao ironična fusnota utopijskih projekata Tatljina ili Maljeviča koji nikada nisu dovršeni. Takvo značenje takođe je vidljivo u ciklusu *Pejzaži budućnosti*. Taj futuristički grad, s arhitekturom iz naučne fantastike, istovremeno podseća na mnogobrojne utopijske pokušaje avangardista dvadesetih godina prošlog veka, koji su želeli da ponovo osmisle prostor oslanjajući se na naučne i društvene teorije, i ruske vere u budućnost “svemirskog doba” šezdesetih. Međutim, taj projekat nije samo umetnički, jer on ima i društvene i političke konotacije, koje su blizu nekih nastojanja zemalja bogatih naftom (grad Dubai). Naravno, Peperštejnove propozicije u tom poređenju izgledaju čisto utopijske sa pragmatične tačke gledišta. Ali, i sam Peperštejn će istaći da istorija Rusije pokazuje da su se neke očigledne utopije ipak ostvarile. Umetnik je napisao otvoreno pismo predsedniku i premijeru Rusije, kao i gradonačelnicima Moskve i Sankt-Peterburga. U tom pismu izrazio je svoje nezadovoljstvo zbog principa novog razvoja dva najveća grada koji narušava njihov stari izgled i dušu. On je predložio da se Moskva i Sankt-Peterburg sačuvaju kao gradovi muzeji pod otvorenim nebom, a da se između njih sagradi grad po imenu Rusija, koji bi ujedno bio i nova prestonica države. Grad Rusija je u stvari Peperštejnova vizija-projekat ljubavi i treba ga shvatiti kao dete ljubavi koje su stvorili Moskva i Sankt-Peterburg. To dete će nanovo da spoji par koji se razveo, tako da će konačno u porodici da zavlada mir i harmonija. Konačno, takvo idealno društvo bi, po mišljenju Peperštejna, trebalo da se organizuje na principima “eko socijalizma”. Pismo je praćeno crtežima umetnika upravo iz ciklusa *Grad Rusija* među kojima se izdvaja istoimeni rad na kome Rusija (nekada u simbolizmu Predivna Dama, kod Peperštejna uvek žena bez lica sa crvenom maramom) izrasta iz pustoši poput sunca, zatim *Lebdeća memorijalna stena* na kojoj su uklesana lica ruskih vladalaca, kao i *Glave kuća*, crtež na kome je bukvalizovana jedna ustaljena sinegdoha.

Sledeća serija slika Pavela Peperštejna pod nazivom *Ili - ili* (2008), neuobičajena je po svom bogatom koloritu, te podseća na reklamne panoe ili političke plakate. Taj projekat je značajan i zbog toga što proklamuje novi pravac – “nacionalni suprematizam”. To je prezentacija novog stila u Rusiji, koji bi ujedno bio znak identifikacije i umetnički zaštitni znak. Ta vrsta predstavljanja je, po mišljenju umetnika, neophodna za rusko društvo danas, u trenutku kada zemlja nastoji da stekne nezavisni glas, nacionalnu ideju i artikuliše jezik koji će da izrazi tu ideju. I Rusija već ima formalni jezik tog tipa – suprematizam. “Nadam se da će ‘nacionalni suprematizam’ biti idealan stil za dekoraciju objekata i događaja u vezi sa spoljnim reprezentacijama Rusije, kao što su aerodromi, železničke stanice, saobraćajni čvorovi, ambasade, trgovinske misije, kancelarije ruskih avio i komercijalnih preduzeća, na forumima i festivalima ruske kulture, vladine agencije i ministarstva (Ministarstvo spoljnih poslova, pre svega) i privatnim kućama” (Peperštejn, 2008). Na taj način u svom manifestu Peperštejn objašnjava neophodnost

novog nacionalnog stila koji bi trebalo da prevaziđe “skriveni negativni stav” Rusije prema dominantnom uticaju zapadnog sveta. U svom manifestu Peperštejn poziva druge umetnike da podrže ovaj projekat u cilju definisanja prepoznatljivog umetničkog jezika za budućnost Rusije.

Primetno je u ovom ciklusu, već i po samom naslovu, insistiranje na relaciji, a u pitanju je sučeljavanje simbola ruske sa simbolima zapadne kulture. Umetnik kombinuje, na primer, elemente suprematizma sa elementima pop arta (naslovna kompozicija *Crni kvadrat i Kembel (Ili – ili)*, suočavajući najpoznatija dela Maljeviča i Vorhola. Crtež sa prepoznatljivim motivom kolica na stepeništu iz Ejzenštejnovog filma nazvan je *Rođenje Holivuda*, te je jasna provokacija koju sa pozicije istočne kulture šalje Peperštejn. Umetnik dalje postavlja tipične ruske simbole u kontekst tekstualnih fragmenata koji su refleksija aktuelnih dnevnih događanja (dolazak Baraka Obame na čelo Amerike): *Obama Nada* stoji pored zemljišta koje tone ili *Obama-Mama*, opet neposredno istaknuta relacija, Obama gazi preko okeana sa crvenom maramom (već pomenuti način predstavljanja Rusije u Peperštejnovom umetničkom svetu), ili *Da li ste uplašeni*, teroristički avion udara u Crni kvadrat. S druge strane, imamo džinovskog kita, na kome je iscrtana američka zastava, koji proždire Crni kvadrat, slika koja ilustruje “ljubavnu borbu” između Rusije i zapadnog sveta.

U sledećim ciklusima nastavljaju se reference na motive iz avangarde, produbljuje se “nacionalni suprematistički stil”. U ciklusu *Suprematističke studije drevnih grčkih mitova* (2009), junaci grčkih mitova su ili u bici sa suprematističkim elementima (*Bitka između bogova i kentaura*), zapitati su pred njima (*Minotaur i njegov lavirint*) ili su sami predstavljeni kroz njih (*Orfej i Euridika, Zevs prodire u nimfu*).

Ciklus *Iz Mordora s ljubavlju* takođe obiluje suprematističkim elementima, međutim, ovde oni dobijaju dublju konotaciju. Taj ciklus predstavlja neku vrstu epske satire na zapadne predrasude o savremenoj Rusiji kao “zemlji zla” po pitanju kulture i celokupnog društva. U jednom intervjuu Peperštejn ističe da se takvih kvalifikacija ni u kom slučaju ne treba odreći, već ih treba “zloupotrebiti” i zahvaljujući njima, ojačati. Predstavljajući svoj parodijski paket geometrijskih apstraktnih slika, kompletiran ubitačno glasnim rep ritmom i provokativnim tekstom, Peperštejn šalje jasnu poruku zlonamernicima: ako to zaista mislite o nama, u redu je, tu smo – *Iz Mordora s ljubavlju*. Osim te konotacije, čija neposredna asocijacija dolazi iz fantastičnog Tolkinovog sveta, te slike odaju sistematski pokušaj da se proširi jezik apstraktnog slikarstva i to uvođenjem humanizovanih elemenata, kao što je spiralni ukras (spiralni oblik koji se može naći u prirodi i koji se koristi u dekorativnoj arhitekturi). Međutim, to uvođenje spirale i različitih uvojaka u isto vreme znači i inficiranje strogog geometrijskog koncepta, jer su takve forme oduvek bile dosledno odbijane od strane modernističkog racionalizma, a možda bi bile prihvaćene od strane srednjovekovnog antimodernizma reakcionara kao što je bio upravo – Tolkin. Konačno, najvažnije slike iz ovog ciklusa su *Zastava*

Mordora (Maljevičev kvadrat u čudnom izdanju, ali, naravno, u središtu) i *Engleski kvadrat* (ponovo crni kvadrat na prepoznatljivoj engleskoj zastavi iako u drugačijem koloritu).

Najnovija serija crteža sa eksplicitnim nazivom *Katastrofa izlivanja nafte u Meksičkom zalivu* donosi još jedan ciklus angažovanog stvaralaštva Pavela Peperštejna. I ovde umetnik uvodi suprematističke forme i ideološke simbole da bi prikazao savremene događaje koji imaju globalne posledice. Naftne mrlje na površini okeana preuzimaju oblik Maljevičevog crnog kvadrata, svastike, malog fauna, kao i “snenog lica”, lajtmotiva Peperštejnovog stvaralaštva. U isto vreme, umetničke teme traže da se uspostave kao univerzalni vizuelni jezik za prikaz svakodnevnice realnosti. Takođe, ne treba prevideti da je nafta važan univerzalni izvor tržišne vrednosti u kapitalističkom svetu, koji je takođe česta tema Peperštejnovog umetničkog univerzuma. Vizuelni citati, prisvajanje znakova i simbola i nova nadrealistička interpretacija, glavne su karakteristike, kako ovog ciklusa, tako i celog Peperštejnovog opusa, koji mnogi teoretičari umetnosti određuju kao “psihodelični realizam”.

Povodom izložbe u ruskom paviljonu na 53. venecijanskom bijenalu kritičarka Irina Kulik (2009) je izjavila da generacija Pavela Peperštejna predstavlja poslednje predstavnike sovjetske inteligencije koja sada ima pristup onome što su do nedavno bile zabranjene informacije, ali još uvek nije uspela to da iskoristi i da se pozicionira unutar usko specijalizovanog polja interesa. U slučaju Peperštejna to nije samo slično umetničko gledište sa sopstvenom generacijom već i istraživanje načina na koje je ono evoluiralo. On ispituje savremenu umetnost, masovnu kulturu i filozofiju da bi pronašao izvore za svoju “mitogeniju”. Legitimizirajuće priče zapadne kulture Liotar naziva *metapričama*, metadiskursima, “velikim pričama”, u čijoj osnovi leže prosvetiteljske ideje emancipacije čovečanstva, teleologija duha i hermenautika smisla. U postmoderno doba došlo je do njihovog “urušavanja”.

Pavel Peperštejn se svesno poigrava tim “velikim pričama”, nasleđenim iz istorijske, ideološke, kulturne i umetničke tradicije, kroz parodiju i uz pomoć ironije, on smešta njihove fragmente u utopijske prostore i daleko buduće vreme, i u tome leži snaga njegove umetničke subverzivnosti.

“Radi se o preporodu utopije posle smrti utopije – više ne kao socijalnog projekta, koji pretenduje na promenu sveta, nego kao novog, šireg horizonta svesti” (Epštejn, 1998: 139).

Literatura:

- Arnason H. H. (2008). *Istorija moderne umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Bahtin M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter book world.
- East. Art. Map. (2004) . Medical Hermeneutics. Preuzeto 5. novembra 2011, sa: <http://www.eastartmap.org/>
- Epštejn, M. (1998). *Postmodernizam*. Beograd: Zepter book world.
- From Mordor With Love – new works by Pavel Pepperstein at Regina Gallery, London. (2010) . Preuzeto 10. novembra 2011, sa: <http://www.artcitizens.net/event/list/id/1283>
- Galerie Kamm. Pavel Pepperstein „political hallucinations“. (2002) . Preuzeto 21. oktobra 2011, sa: <http://www.galeriekamm.de/en/press/2002/pavel-pepperstein.html>
- Grojs, B. (2011). *Umetnost utopije*. Beograd: Plavi krug, Logos.
- Kewenig Galerie presents Pavel Pepperstein Landscapes of the Future. (2011) . Preuzeto 10. novembra 2011, sa: <http://www.art-agenda.com/shows/kewenig-galerie-presents-pavel-pepperstein-landscapes-of-the-future/>
- Kulik I. (2009). Pavel Pepperstein. *Victory over the Future*, catalogue of Russian Pavilion on 53rd International Art Exhibition la Biennale di Venezia, 54-55.
- Mijušković S. (2009). *Prva "poslednja 'slika'"*. Beograd: Geopoetika.
- Moscow Conceptualism. (2009) . Preuzeto 6. novembra 2011, sa: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=-1&lang=en>
- Oraić Tolić D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pavel Pepperstein & Inspection „Medical Hermeneutics“. (2010) . Preuzeto 10. novembra 2011, sa: http://see-you-in-moscow.com/blog/pavel_pepperstein_inspection_medical_hermeneutics/2010-03-01-61
- Pavel Pepperstein City of Russia. (2008) . Preuzeto 20. oktobra 2011, sa: http://www.reginagallery.com/exhibitions/city_russia?work=PEP-00046
- Pepperstein, P. (2007) . Postcosmos. Capitalism and Dreams . Preuzeto 13. oktobra 2011, sa: <http://xz.gif.ru/numbers/moscow-art-magazine/postcosmos/>
- The Global Contemporary Art Worlds After 1989. (2011) . Pavel Pepperstein. Preuzeto 5. novembra 2011, sa: <http://globalcontemporary.de/en/artists/28-pavel-pepperstein>
- Velš V. (2009). *Naša postmoderna moderna*, Sremski Karlovci-Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Zamjatin J. (2010). *Moskva-Peterburg*. Beograd: Službeni glasnik.

The Utopian World of Pavel Pepperstein

Abstract. The paper presents an interesting figure on the contemporary Russian art scene – Pavel Pepperstein, the artist who, in his sensitive drawings, integrates popular signs with an imaginative text thus subverting the usual deployment of symbols of global culture. Ever since the cycle *Political Hallucinations*, Pepperstein has been playing consciously with “big stories”, inherited from historical, ideological, cultural and artistic tradition, through parody and with the help of irony, setting their fragments into utopian spaces and distant future, including one of his more recent projects – *Russian City*, in which he even tried to blend utopia with everydayness. Pepperstein’s work, in a way, presents a continuity of artistic happenings in Moscow in the 70s, which Grois has named “romantic conceptualism”, through the 90s and the *Medical Hermeneutics* group’s activities (Pepperstein was one of the founding members), whose parodic and almost Dadaistic artistic gestures have been defined as “infantile conceptualism”.

Key words: utopia, conceptualism, symbols, parody, irony.