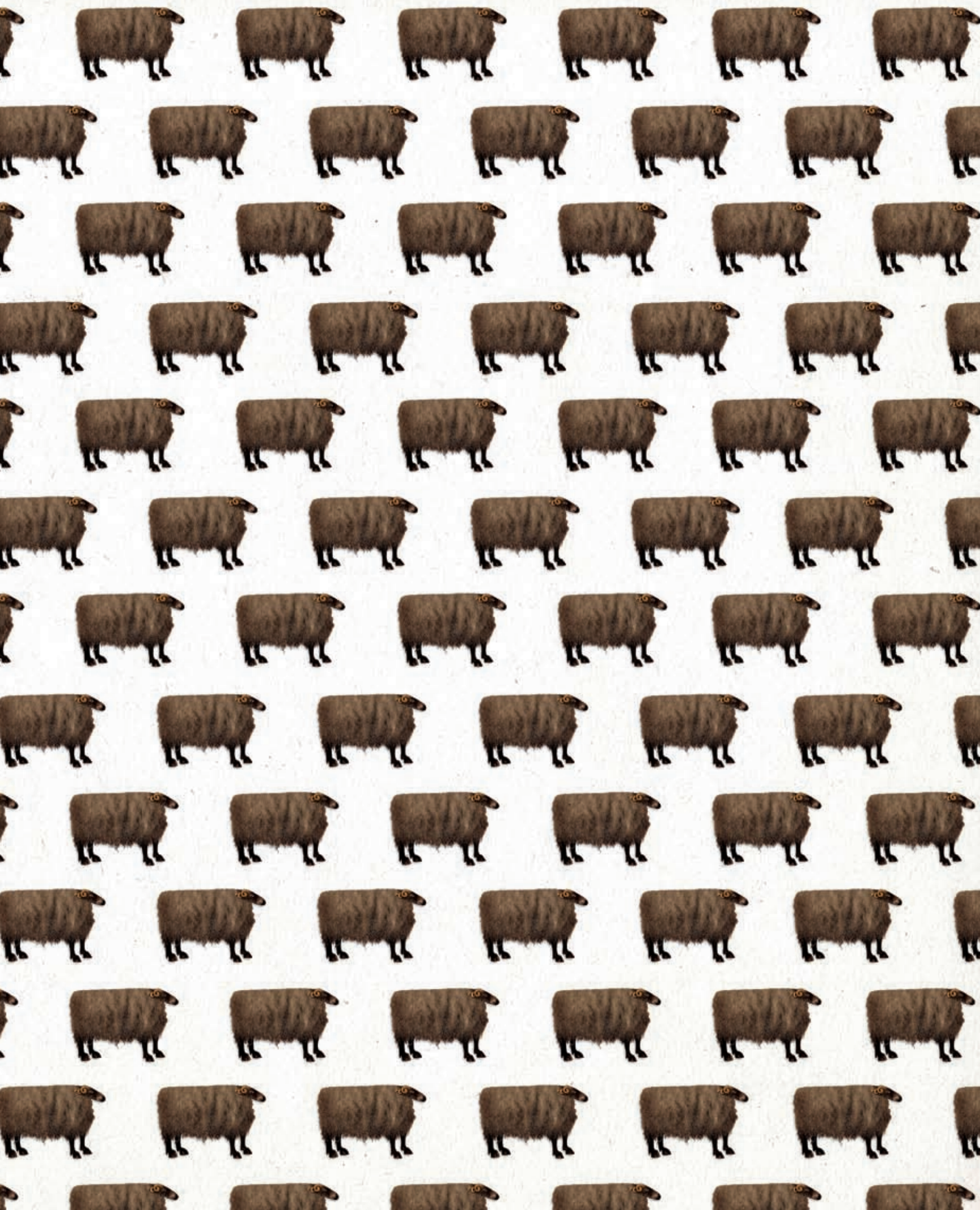


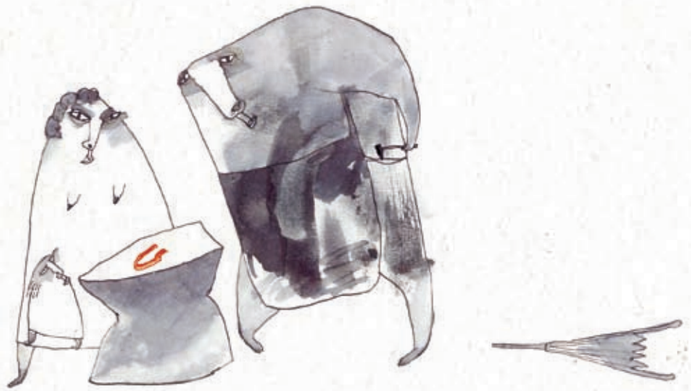
DAS ANATOMISCHE THEATER

THE SIMULTANEOUS GAMES OF THE 20TH CENTURY

MILORAD KRSTIĆ

PREFACE JÁNOS KURDY FEHÉR

FOR RADMILA



Milorad Krstić
Das Anatomische Theater. The Simultaneous Games of the 20th Century

publisher / kiadó / izdajatelji: Strip Core / Forum Ljubljana, Roczkov Stúdió
HU ISBN 978-963-06-3349-9 / SLO ISBN 978-961-6553-16-2

author / szerző / avtor: Milorad Krstić

edited by / szerkesztette / uredili: Katerina Mirović, Radmila Roczkov

preface by / bevezető / uvodno besedilo: János Kurdy Fehér

preface translated by / az előszót fordította / prevodi uvodnega besedila: Péter Pásztor (from the Hungarian into English / magyarról angolra / iz madžarščine v angleščino) | Žužana Balog (from the Hungarian into Slovene / magyarról szlovénre / iz madžarščine v slovenščino) | adaptation of the Slovene translation / a szlovén fordítás adaptációja / priredba prevoda v slovenščino: Inge Pangos, Katerina Mirović

Slovene text edited by / a szlovén szöveget szerkesztette / jezikovni pregled slovenskega besedila: Inge Pangos | Hungarian text edited by / a magyar szöveget szerkesztette / jezikovni pregled madžarskega besedila: Zoltán Hafner

design / könyvterv/ oblikovanje: Milorad Krstić

press / nyomda / tisk: Prospektus Nyomda, Veszprém | print run / példányszám / naklada: 1000 + 150 | paper / anyag / papir: LuxoArt Samt 170 g / Plike Black 330 g

The project is co-financed by the Ministry of Culture of Republic of Slovenia, City of Ljubljana – Department for Culture, Pécs2010 European Capital of Culture programme, The National Cultural Fund (of Hungary), Unicus Production / A DAT támogatói: Szlovén Köztársaság Kulturális Minisztériuma, Ljubljana Város Önkormányzatának Kulturális Ügyosztálya, Pécs2010 Európa Kulturális Fővárosa program, Nemzeti Kulturális Alap, Unicus Produkció / DAT so sofinancirali: Ministrstvo za kulturo RS, MOL – Oddelek za kulturo, Pécs2010 evropska kulturna prestolnica, Madžarski nacionalni sklad za kulturo, Unicus Produkcija

Copyright © 2007, Milorad Krstić
All rights reserved

MILORAD KRSTIĆ

DAS ANATOMISCHE THEATER
THE SIMULTANEOUS GAMES OF THE 20TH CENTURY
SIMULTANE IGRE 20. STOLETJA
20. SZÁZADI SZIMULTÁN JÁTÉKOK

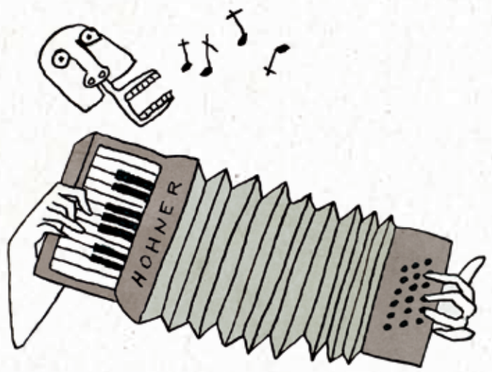
PREFACE | PREDGOVOR | ELŐSZÓ - KURDY FEHÉR JÁNOS

TRANSLATION TO ENGLISH | angolra **FORDÍTOTTA** | v angleščino prevedel **- PÁSZTOR PÉTER**

TRANSLATION TO SLOVENIAN | szlovénre fordította | **V SLOVENŠČINO PREVEDLA - ŽUŽANA BALOG**

STRIP CORE / FORUM LJUBLJANA – ROCZKOV STUDIO, BUDAPEST

MMVIII



SPONSORED BY:

MINISTRY OF CULTURE OF REPUBLIC OF SLOVENIA, CITY OF LJUBLJANA – DEPARTMENT FOR CULTURE | SZLOVÉN KÖZTÁRSASÁG KULTURÁLIS MINISZTÉRIUMA, LJUBLJANA VÁROS ÖNKORMÁNYZATÁNAK KULTURÁLIS ÜGYOSZTÁLYA | MINISTRSTVO ZA KULTURO REPUBLIKE SLOVENIJE, MOL - ODDELEK ZA KULTURO

PÉCS2010 EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE PROGRAMME | PÉCS2010 EURÓPA KULTURÁLIS FŐVÁROSA PROGRAM | PÉCS2010 EVROPSKA KULTURNA PRESTOLNICA

THE NATIONAL CULTURAL FUND (OF HUNGARY) | NEMZETI KULTURÁLIS ALAP | MADŽARSKI NACIONALNI SKLAD ZA KULTURO

UNICUS PRODUCTION | PRODUKCIÓ | PRODUKCIJA

Author's acknowledgments:
I would like to thank the following for help and support in making this book over the years:

LAJOS ADAMIK | GERGŐ BARÁTH | BARBARA BORČIĆ | ANDRÁS BOZÓKI | MATEJ DE CECCO | LJUBINKA DESEČAR | ALEKSANDRA DJAJIC-HORVATH | GALERIJA ŠKUC, LJUBLJANA | RICHARD HENRY GRANT | MÁRK GYUKITY | JÁNOS HERNER | OTTO HORVATH | TEA HVALA | BEA KLOTZ | WOLFGANG KLOTZ | ŠPELA KUČAN | LIKOVNI SALON, CELJE | IVAN MIRKOVIĆ | KATERINA MIROVIĆ | RASTKO MOČNIK | EMESE MOGYORÓDI | MÁRTA NAGY | ZSOLT NYERGES | NEBOJŠA RADIĆ | BERND RAUSCHENBACH | ANGÉLA ROCZKOV | HERMINA ROCZKOV | OLEN STEINHAUER | KATALIN SZIKLAI | META ŠTULAR | A. J. TILLMANN

THE SIMULTANEIST POEM teaches a sense of the merry-go-round of all things; while Herr Schulze reads his paper, the Balkan Express crosses the bridge at Nish; a pig squeals in Butcher Nuttke's cellar.

Richard Huelsenbeck,
First German Dada Manifesto, Berlin, 1918

A SZIMULTÁN KÖLTEMÉNY megtanítja nekünk a dolgok egymásbahatolásának értelmét: míg Schulze úr olvas, a balkáni vonat átmegy Nisnél a hídon, és Nuttke hentes pincéjében egy disznó nyöszörög.

Richard Huelsenbeck,
Első német dadaista kiálltvány, Berlin, 1918

SIMULTANISTIČNA PESEM uči smisla vrtiljaka vseh stvari; medtem ko g. Schulze bere svoj časopis, Balkan Express prečka most pri Nišu; svinja cvili v kleti mesarja Nuttkejeva.

Richard Huelsenbeck,
Prvi nemški dada manifest, Berlin, 1918

JÁNOS KURDY FEHÉR

PROLOGUE

Milorad Krstić: Das Anatomische Theater The Simultaneous Games of the 20th Century

"In this Anatomical Theatre of mine I have the 20th century placed on the dissection table; people, events and phenomena therefore wear no costumes or masks, even their skin is torn off, tissues are cut through, bones and muscles revealed, the nervous, blood and lymph systems are opened up for observing. The walls of the Theatre remind us of the walls of a biological lab surrounded by glass showcases filled with neatly arranged bottles in which, floating in a 40%-formaldehyde solution, the body parts of world history await their curious observer."
Milorad Krstić [1]

"To make seen what makes one see, and not what is visible."
Jean-François Lyotard [2]

EXPOSITION

Das Anatomische Theater (DAT) is a collection of sweeping, colourful drawings. It can be thought of as a visual encyclopaedia of the 20th century interpreted freely and artistically. It covers almost all important events, and attempts to broach all knowledge. Of course, this "all" is highly selected. The best way of fathoming the depths of DAT is to conceive of it as it defines itself – as a theatre. This theatre is made up, not of words, but of images, and thus its logic is also different. Through the metaphor of theatre, we can readily conceive and interpret its constitutive units, separate its parts, and put them back together in the course of the "performance", which, in this case, means looking and, to a certain extent, reading. We can perform the operation the artist himself applies in DAT: dissection, investigation and separation of parts, placing them in new, yet unknown systems of relations, giving them new interpretations.

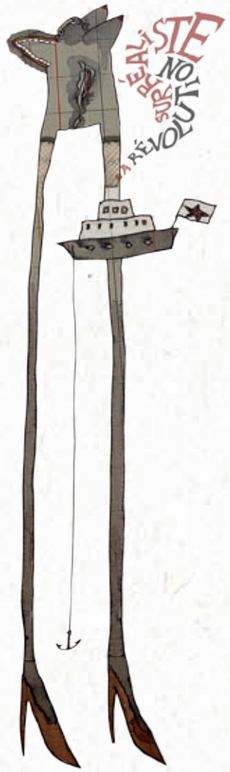
DAT, however, is also highly self-reflexive, and, by a necessity it affirms, it refers back to its own medium: the being and role of the work of art, drawing and seeing per se. It can thus be interpreted as a manifesto of visual art, too. However, it is also reflexive within the system of relations between artist and viewer – that is, DAT not only operates a massive stream of knowledge, in which one can immerse himself according to his or her abilities indulging in the experience of abandoned bathing or of resignation to

1. If otherwise unmarked, all quotes by Milorad Krstić were put down by myself in the course of the discussions I had with him.

2. Jean-François Lyotard: *The Sublime and the Avant-Garde*, in: *The Inhuman*, Stanford, CA, 1991, p. 102.

the fear of vacuums and vortices, but also the visual guile whereby it can be pored through as though it were a *How Do Images Work* practice book and compilation of examples in the flood of images inundating our time. Much like the world book in Borges' short story, it allows for an almost infinite number of viewpoints and readings.

Representing abstract ideas through pictures and visual-textual references is no novel invention; the procedure seems to have spanned the whole of European culture, indeed, all culture. We could mention prehistoric scripts, the hieratic and the demotic sign systems, the iconic panels enabling the understanding of the Latin liturgy and theology, the iconostases, mediaeval illuminations, the illustrations drawn in modern scientific works, or mediaeval maps (neither pictures nor texts, but alluring road signs) meant, in a third capacity, to represent miraculous and fabulous alien worlds. But we can also think of the aristocratic or middle-class portrait galleries, or the 19th-century custom of simply putting up scores of pictures, whereby the often aimless display enriched them with newer and newer meanings. Or we can bring up the sign posts or pictorial pamphlets used to quench the media-engendered thirst for images, or the graphic illustrations in the press of the pre-photo period by such masters as Goya.



Characteristic forerunners of DAT could be the curiosity cabinets, which began to spread in the 18th century, with their collections of attractions we often associate with a witty or scholarly-like extemporization by the owner. One such collection, the Cuming Museum, preserved intact in London, was accumulated by Richard Cuming (1777-1870) and his son, Henry (1807-1902). It holds some 100.000 objects – collectibles of a Victorian dream world.[3] The 18th and 19th-century custom of keeping diaries can also be regarded as a precursor: the written text being illustrated by free-hand drawings, sketches or pictorial clippings. Regarding formal analogies, modern-day comics also come to mind, as do family photo albums with the family head's instantaneous monologizing on private matters: romping about in space and time, dwelling on body parts, joys and sorrows. And last but not least, we can mention museums, these socially distinguished places of collection. The museum, as such, can be thought of as a collection of the various forms of aggression. Touching objects is no other than wielding power, the conduct of the proprietor. Taking possession of something operates through two procedures: dissection, i.e. annexation in a metaphorical sense of the word, and repetition. We cannot imagine power without dissection,[4] while repetition ensures a sense of being in power, and establishes new context: all things belong together though all are divisible into parts. Were it motional, DAT could be a historical clip or a full-length animation film on the sinisterly swirling 20th century.[5]

Formally, DAT could draw on many things – and so it did. In its final form, however, it is identical with itself because in both content and diversity, in having broader and braver processes of perception, intellectual and emotional associations, it is much more than all those listed.

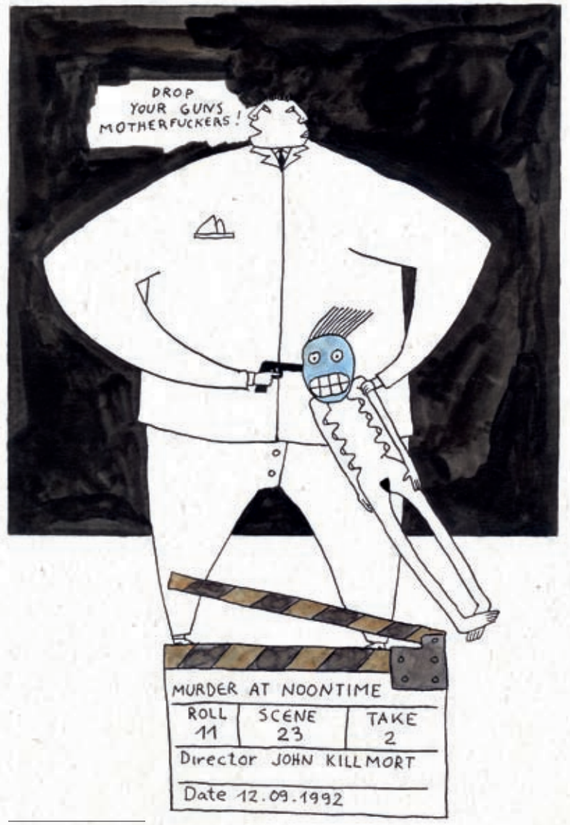
3. In its cupboards and cabinets, among others, one can find: a piece of a Roman sewage pipe, an apple corer made of sheep bone, a crumb from the wedding cake of Edward VII, a stuffed chimpanzee (that had been on sale as the mummy of a 200-year-old man), an orange-colour horn from the 1864 Epson Derby, a piece of stucco from the funeral home of Napoleon, and all the theatre programme booklets that father and son had ever seen, a set of Etruscan vases, a cigarette butt a member of the royal family had thrown away, a piece of a Roman toy, a mediaeval recorder fished out from the Thames, a part of the vest of Charles I, and six "figures from a lost civilization" made by two scavengers who had realized the opportunities of making money from the Cumings' passion for collecting. See Geert Mak, *In Europa. Reizen door de twintigste eeuw*, Amsterdam, 2004; or its English version: *In Europe, Travels Through the Twentieth Century*, London, 2007.

4. Karl-Jozef Pazzini: *Az agresszivitás tabui*, Enigma, 2001, no. 29 (see the German original: *Tabus über der Agressivität*, Vienna, 1994.)

5. DAT exists not only in the currently published book format. Its interactive CD-ROM version was issued by Roczkov Studio in 1999, and won, among others, first prize for the best multimedia project at the Annecy International Animation Film Festival (1999). Furthermore, DAT exists as an exhibition, too: selections of its drawings were put on show in Ljubljana and Budapest, and its material continues to increase. Milorad Krstić is currently planning to adapt it to a Dadaistic motion-theatre show and, in the framework of another project, to animation film.

DRAMATIS PERSONAE

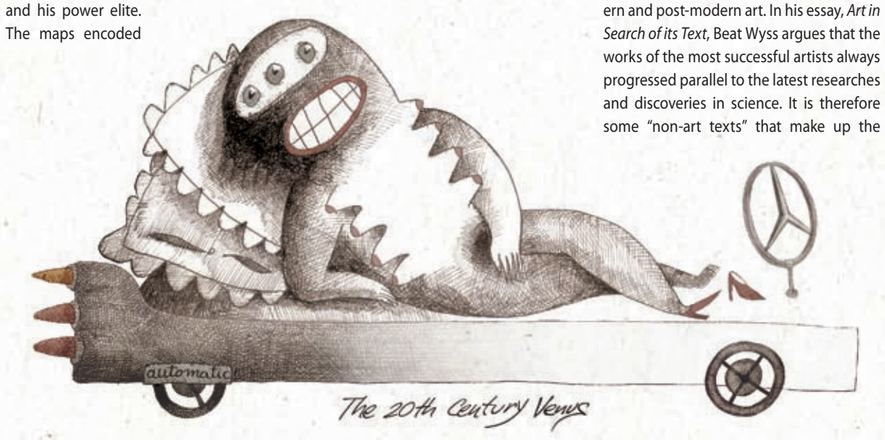
The story of DAT is the 20th century. Its *dramatis personae* includes: arts, philosophies, literatures, cinema, music, sciences, wars, consumer customs, and "micrologies" selected from "foreshortenings" or condensations of the major characteristics of the *dramatis personae*. The drawings of DAT capture the 20th century in minor units (the titles of films, the figures of novels, allusions to paintings and music), i.e. in its micro-worlds. The drawings are themselves micro-worlds, world constellations sketched in a few lines. Micrology, as Lyotard conceives it, inscribes the occurrence of a thought in the decline of great philosophical thought.[6] There are therefore foreshortenings that influence the totality of great systems (science, philosophy, the arts), and even change or destroy them. These are the micrologies Krstić found in the 20th century, and, in his drawings, he put them on stage in his anatomical theatre. While the 20th century falls apart into micrologies in DAT, the minimal units conjured up are capable of rendering the great changes of the 20th century intelligible, while also calling attention to hidden relationships (cf. between sexuality and power, art and publicity). The characters of DAT appear not as expoundings of philosophical or scientific ideas; naturally, the medium of visual, freehand drawing could hardly be suitable for this. What comes into view is a reference, but the reference itself is imbedded in a visual texture. The visual texture with its figuralism is a domain belonging to the world, whose stocks the draughtsman has called up. Krstić breaks down the theories he summons into visual micrologies, and they remain so as long as the interpreter himself does not eke them out again, or does not explode the stock. What goes on seldom happens: theory is present but its description, its text, remains hidden, concealed in the cloud of connotation of the ideal viewer-reader. (This magic is facilitated by the ontological primacy of the eye and the process of seeing, to which we shall return to when discussing the "plot" of DAT). We ought to think not that there is some concord between the interpreta-



6. Jean-François Lyotard, op. cit.

tion of the reader and the artist, but that there is a game the artist encodes as a kind of map into the world of his drawings, the discovery of which waits upon the viewer of the book. We thus have come to the next figure in the *dramatis personae* – "maps".

The **map** as such appears in DAT not in the mundane sense of the word, but as a "granulate of fiction" capable of opening up internal ethnographic worlds. Like dreams and drugs, it makes us look into strange mirrors. Krstićian maps facilitate wanderings and adventures beyond the borders of the usual. The maps in DAT are munitions for enhancing interpretation and reception. Particular figures are connected by map signs, such as male and female genitalia. These signs also define the points of interpretation of the events conjured; for instance, the relationship between the Russian Communist revolution and the lust for the world of the Tsar and his power elite. The maps encoded in DAT often call attention to the most absurd, nonetheless, actual political happenings in history. For instance, the year 1943 is represented by a drawing in which Adolf Hitler orders the publication of Winnetou by Karl May* in 300,000 copies and their distribution among German soldiers serving on the fronts.[7] In certain cases, maps refer to hidden coincidences or effects of artistic form and theme coming through centuries. In 1961, David Hockney re-drew Hogarth's famous eight-piece series of paintings *The Rake's Progress*, later issued as etchings, and a decade earlier, in 1951, Stravinsky had composed an opera with the title *The Rake's Progress*. In DAT, Krstić recreates the whole story with his own figures, making use of all the variations on the theme. Another example is Maxim Gorky's *The Lower Depths*: Konstantin Stanislavski premièred it in Moscow in 1902; then in 1903, Max Reinhardt staged it again in the Berlin Kleines Theater; in 1936, Jean Renoir made a film bearing the same title; and, in 1957, Akira Kurosawa adapted it to film again. We leave the joys of tracing all further details to the readers of the book. The pseudo-maps of Krstić are thus road signs pointing to the new worlds (their contents and their forms) 20th-century thought created. In this second nature representing the first nature of man, we rely on maps for grasping culture and receiving individual works of art, just as early geographers in mapping the unknown areas of the world had done, or their cybernetic descendants do, who use 21st-century technology and abstract series of numbers to draw maps accurate to the metre.



Next in the *dramatis personae* is a couple: the **"visible" and the "invisible"**. They have significant roles in DAT from three respects. First, there is a whole array of texts both as inspiration and reference lying dormant behind 20th-century modern and post-modern art. In his essay, *Art in Search of its Text*, Beat Wyss argues that the works of the most successful artists always progressed parallel to the latest researches and discoveries in science. It is therefore some "non-art texts" that make up the invisible iconology of modern art. 20th-century theoretical physics broke the world up into protons, electrons and quarks, and artists saw in these invisible streams of force their very own natural worldview, the relationship between mind and their creative selves and activities. Beat Wyss goes on to explain that the universe is constituted of invisible streams of force – or "arousals", as Malevich has it – and, according to our conceptions, the emanations of world-will condense into material form. The physical state of affairs is based on the condensation of mind into matter, which Heidegger calls the "forgetting of being."[8] Impressionism was accompanied by theories of perception, Abstraction by atomic research, Pop Art by the discoveries and texts of communication theory. Second, the viewer – to refer to Beat Wyss again – responding to works of art, begins to revolve in a hermeneutical circle, and in order to be able to directly "sense" the message of an artwork, he has to interiorize its symbolically interpretable signs to such an extent that he forgets their contents by the time he encounters their forms again. Thus he can stand in front of an artwork in pious awe, and can, though without recognizing it, celebrate his very self in its mirror standing alone: a hermeneutical Narcissus falling in love with himself as the other in the still surface of the water. He listens to the water as though it were a shell, and the flux of his blood echoing in it becomes the sea for him.[9] Third, it should be noted that the world as "body and flesh" lies on the dissection table of DAT, and it is in this state that it awaits the line of the scalpel cut, i.e., in our case, the drawing. In DAT, the body is equal to the world, and, as Merleau-Ponty reminds us, "the body belongs in the order of things as the world is universal flesh… it is neither a thing seen only nor seer only, it is Visibility sometimes wandering and sometimes reassembled."[10] (Like a bee to the flower, or, should you wish, like a perpetrator to the scene of his crime, we shall return to the bewildering circles of the power of the artwork as this equivalence when discussing the plot of DAT.)

Our fourth character is the duality of **"surface and depth".** In DAT, apparently, everything is on the surface, but this "is" has more to do with flowing and streaming than with being fixed. Waves carry pieces and wrecks of references and relationships on the surface of the drawing as though they were waste without any further use. DAT is a product of the global village of information. It dares ripple on surfaces; it will not get tangled up in trying to regulate its complicated channels or research its academic relationships. Audaciously, it has recourse to the world and fact-finding systems of our times in the senses of both the creative horizon of individual interest and the mundane looking-up on the Internet.

The fifth member in our list of persons is **"the modern self".** In the first pages of DAT, representing the year 1900, Freud's Interpretation of Dreams appears as an overture of sorts. If we wish to find an easily perceptible dividing line between the 19th and the 20th centuries, the most obvious candidate will be conceptions regarding the "self". Freud's *Interpretations of Dreams*, his concepts of the "unconscious", the "superego", the "id", "childhood sexuality", "Oedipus complex", and "guilt" were the uproarious symphony of a new era. With confidence and creative verbal formulations, the master brought to the surface issues that had lurked unsaid in the thought of the 19th-century intellectual elite as if they had been secret teachings

of sorts or intuitions. "This was just what had been on my mind", noted the French writer André Gide in his diaries. Many realized that they had always been Freudians without knowing it. A fundamental revolution took place in the outer world and, not in the least, the creative self. Freud's ideas entrenched themselves almost everywhere. The new "self" formulated in Freudian theory but only hunched at elsewhere set, among others, the avant-garde movements in motion. There was hardly a manifestation of life, from the papers to fashion, that could remain aloof from Freud's influence. Avant-garde magazines became the sources of types and images for the "new self" – DAT also makes use of these.

In *My Life*, the Austrian artist Oskar Kokoschka writes that, when he and Herwarth Walden, the publisher of the *Der Sturm*, and his wife, Elsa Lasker-Schüler, went to find subscribers for the magazine, passers-by in the streets of Bonn, seeing their looks and behaviour, ran together, children laughed at their outlandish figures, and some irritated university students nearly gave their eye-catching, undoubtedly exotic, provocatively dressed and behaving company a thorough thrashing. This self demanded the destruc-

*Generations of Eastern Europeans have grown up on this Red-Indian-Western novel (1893) by the German author (1842-1912) – the translator.

7. Milorad Krstić pointed out: "I could just not disregard this fact. Adolf and Winnetou bent on fulfilling the very same task! The actual mobilisation of Winnetou in the Second World War is worthy of the most imaginative fiction".

8. Beat Wyss: *A láthatatlan ikonológiája*, in: *Pannonhalmi Szemle*, 2005/2 (see the German original: *Mythologie der Aufklärung, Geheimlehren der Moderne*, Munich, 1993).

9. Op. cit.

10. Maurice Merleau-Ponty: *The Visible and the Invisible*, Evanston, 1969, p. 137.

tion of old values, and wanted to take in everything: the new psychology, physics, the sexual customs of the primitives, speed, and, most of all, boundlessness. Tornado-like, it swept along everywhere, and sucked up everything. The young Gottfried Benn, whom Brecht said wrote his poems with his surgeon's scalpel, described the storm-likeness of this "new self" in his essay *The Modern Self*. In a colossal and sweeping image, the poet runs his eye over the Earth identifying the self with everything from the desert to the seas, from reefs to the gulls of Azores and wonderfully varied leaping fish, from the Gulf Current, the most dazzling woman in New York called the Statue of Liberty, the boundless prairie, the landscapes and fruits California and Canada, to the last poison molecule festered in the saliva of a dying person. Myth and science, fact and fiction wheel in the vortex of the modern self Benn encountered.[11] The effect of the tornado is almost palpable. The imperative that everything is related to everything in the world is born. The Polish emigrant writer Witold Gombrowicz was to write a few decades later in Argentina far more simply, though no less cryptically, about the deep structure of the self: Monday: the self. Tuesday: the self. Wednesday: the self. Thursday: the self. Irony and pathos are thus juxtaposed in the bell-glass of the modern self.

The sixth figure in the *dramatis personae* is **the machine**. In the drawings of DAT, we repeatedly encounter compositions alluding to mechanical operation. Heads, limbs, genitals, arms work as machinery running the whole world through; clattering and clattering, they produce: ideas, wars, suppressions. It was no mere coincidence that certain radical Dadaist montage-makers, such as Grosz and Heartfield, called themselves mechanics, masters of machinery.

The seventh person is **sexuality, eroticism**, or, with minor restrictions, **pornography**. A viewer of DAT may often have the itching or revolting impression that the principle of "everything relates to everything" can be swapped for the practice "everybody has sex with everybody." This, however, has nothing to do with pornography in the mundane sense of the word. It is rather the sheer, un-principled physical superiority of power that automatically and always starts to operate – a machinery striking down relentlessly on all. Power feeds on pornography just as (to use a recurring topos in DAT) a steam engine feeds on coal.[12]

Our eighth person in the DAT strolling company is the **arch-phenomenon** redesigned into an avant-garde dandy. The father of the arch-phenomenon was no other than the inventor and promoter of world literature – Johann Wolfgang Goethe. In Bauhaus, Kandinsky, prompted by Klee, gave new momentum to Goethe's favoured creation, the "thought form". According to the avant-garde version of the arch-phenomenon, the modern form signifies nothing, but exists as a mumbling manifestation of its existence. It holds true for all arch-phenomena that form is at once content; art is at once its own truth, too; thus the subject and truth of perception is one and the same. For art is what it says; its form is not an alphabet or a hieroglyph referring to something else, some intellectual – obviously putative – content or meaning, which is something. The artistic search for the arch-phenomenon is similar to the scientific concept that all physical or chemical theories can be traced back to a general grand theory. The arch-phenomenon is transposed by the vibrations of the artwork into the viewer so as to be able to exert its blissful influence in a new body. Its mission is to elicit an inner voice, and, if possible, to amplify it socially.[13]

11. So reads Benn in the German orginal: "Erloschenes Auge, Pupille steht nach innen, nirgends mehr Personen, sondern immer nur Ich; (...) ohne Glauben und ohne Lehre, ohne Wissenschaft und ohne Mythe, nur Bewußtsein ewig sinnlos, ewig qualbestürmt – von den Küsten an die Strände, von den Wüsten an die Belte, über die Meere, auf die großen Schiffe, durch die Brisen, zwischen die Azorenmöwen, zwischen die springenden Fische, durch die Golfströme über New Yorkens hellstes Weib – verfluchtes bräunliches Gestöhne, Cowboygerammel, Prärienotzucht, womöglich in Wäsche, schneeleinen, etwas abstehend, wo Kaliforniens große Frucht und Kanadas glühender Stoß des Sommers –, oder von Giften letzten, die Schleimhäute zerfressen, an den Abrund, der Vergehen bringt." *Das Moderne Ich*, in: *Gesammelte Werke in vier Banden*, Vol. 1, Wiesbaden, 1965.

12. Milorad Krstić suggests the use of a homeopathic procedure: "Anthropologists say that the primitive peoples kept evil spirits away by eroticism. Developed societies have forgotten this, eroticism having been commercialised and made into the opium of mass entertainment. In DAT, all I did was to restore it to its original function flavouring it with a pinch of irony and humour, and, with the new solution, I spray 20th-century evil spirits away".

13. Quoted by Beat Wyss, op. cit.

PLOT

The Krstićian method is to make **agents of seeing**, eyes, view, image and drawing. The plot is relative. DAT is no comic (though it's using some of its attractive elements), and it has no subject matter in the usual sense. The plot unfolds not according to the progress of the so-called events, but to the birth of the drawings. The *dramatis personae* (the micrologies, the modern self, the maps, the visible and the invisible...) are summoned in the course of the plot, i.e. in the process of seeing and drawing.

The motor of the plot is the juxtaposition of freehand drawings based on simultaneous visual and intellectual experiences. The series thus arranged connotes the wholeness of 20th-century history. The pages of the book forge ahead year by year in the century while, as though in a muffled rumble, we hear the continuing interpretation of the artist, his associations and intellectual connections being brought to life by the process of drawing. Proust's biscuit dipped in tea is Krstić's line left by the pencil on the paper or the process of seeing itself as the artist opens up to the world: "A certain fire pretends to be alive; it awakens. Working its way along the hand as a conductor, it reaches the support and engulfs it; then a leaping spark closes the circle it was to trace, coming back to the eye and beyond," wrote Paul Klee.

The year 1961 is represented by the French philosopher Merleau-Ponty's *Eye and Mind*. This drawing is one of the poetic pillars of DAT. Merleau-Ponty thought the enigma of artistic representation is in the fact that the body simultaneously sees and is seen. According to his exhortation, seeing should not be interpreted as some kind of procedure of thought, for the body, which is itself seeing, does not monopolize it, but, by looking, it comes close to seeing, and opens itself to the world. "Things have an internal equivalent in me; they arouse in me a carnal formula of their presence. Why shouldn't these [correspondences] in their turn give rise to some external visible shape in which anyone else could recognize those motifs which support his own inspection of the world? Thus there appears 'visible' of the second power, carnal essence or icon of the first."[14] The eye is capable of opening up to the mind that which is not mind, and thus renders the domain of things understandable. Krstić represents Merleau-Ponty's theory by turning its message into a medium.[15] In DAT, the message is the medium itself.

Thus, the driving force of the plot of DAT is **the image** hidden in the depths or the logic of the pictures themselves. The most important issue in the 20th-century philosophy of art is how images used everywhere work and are understood. With regard to images, Freud talks of a stream of conceptions in comparison to which thought and judgment are merely secondary. In his *Philosophical Investigations*, Wittgenstein goes as far as to say: "Don't think, but look!"[16] According to Austrian novelist Robert Musil, an image traces actual sense back to "possibility meaning". For metaphorologies deriving from Nietzsche, concepts are no more than cooled metaphors. A whole series of mythological heroes have become and remained famous through their images: Narcissus, Pygmalion, Daedalus and Icarus, or the heroes of Chinese painter legends who, crossing the frames of their paintings, appear in or disappear from their planes. According to Merleau-Ponty, an image lends flesh to that which

14. Maurice Merleau-Ponty: *Eye and Mind*, in: *The Primacy of Perception*, Evanston, 1964, p. 164 (see the French original: *L´oeil et L´esprit*, Paris, 1961).

15. Milorad Krstić says: "I try to create drawings which bear the significance and power of events, or are similar to them. I do not circumscribe an event, I only convey my feelings about it, and so I want to reduce and deduce it to that which is its very essence. I try not to repeat the forms I have observed in other artists; I attempt, as far as possible, to create fresh and original forms. The role of drawings in DAT is therefore to present events in my personal view. They are no illustrations; but are meant to render my artistic experience of a given event. It would thus be vain to look for a similarity between an event and a drawing. Naturally, the imprints of the effects other artists, such as Bosch, Goya, Georg Grosz, David Hockney, etc., have made on me cannot be hidden. On each facing page of the book I treat several events in a year, thus the reader-viewer can grasp and sense a year in a single glance."

16. In analysing the identity of the concept of game through board games, cards and ball games, Wittgenstein said: " What is common to them all? Don't say: There must be something common, or they would not be called 'games'" – but look and see whether there is anything common to all. For if you look at them you will not see something that is common to all, but similarities, relationships, and a whole series of them at that. To repeat: don't think, but look!" (aphorism 66). *Philosophical Investigations*, New York, 1973.

is absent. The power of images is that they open up our eyes to something invisible, to something that has no body or face, or to something thought or dreamed of. Pictures are declarations: "They stiffen life into matter, and bring it to new life through artistic means. With regard to creating sense, it is nevertheless decisively important that the act of seeing inherent in an image comes to new life."[17] The logic of the images (as the totality of the many simple lines and colourful spots) is capable of carrying the plot of DAT further, and thereby render history tangible. In whatever noise and murmuring of text, the pictures preserve the erudition of their expressive power.

The art of the 20th century is the art of a changed way of seeing. We might like to call this the **Copernican revolution of sight**. It has nothing to do with the artists' so-called sharp-sightedness and sure hand. It was the sense of perception, the need to control the processes of seeing that changed in the course of the century. In the works of the artists, the image, so to speak, plays with its own existence. It demonstrates that it is a sort of machinery of the phenomena the viewer is concerned with. The visibility of reality is thus not manifested as fact but as desire entrusted to the activity of the eye.[18] When Duchamp proclaimed the end of painting in 1913, he was reflecting on the fact that photography had left its mark on visual consciousness, thus the retinal fixedness of painting was incurably damaged and delimited. The revolution in sight points out that whatever art perceives is a phenomenon, a possible reality. The apparently smooth surface of the world is breached by jumps and clefts. Through them, it becomes clear that reality is no sure basis but an abyss of inestimable depth which may suddenly be disclosed here and there, and thus open new, untrodden ways for other, newer scenarios.

17. Gottfried Boehm: *Túl a nyelven?*, Budapest, 2006 (see the German original: *Jenseits der Sprache?*, Cologne, 2004).
18. Gottfried Boehm: *Mű és észlelés*, in: Paul Cézanne: Motagne Saint-Victiore: Válogatott művészeti írások, Budapest, 2005 (see the German original: *Werk und Wahrnehmung*, in: *Dres*: Museum der klassischen Moderne, Frankfurt am Main and Leipzig, 1977).

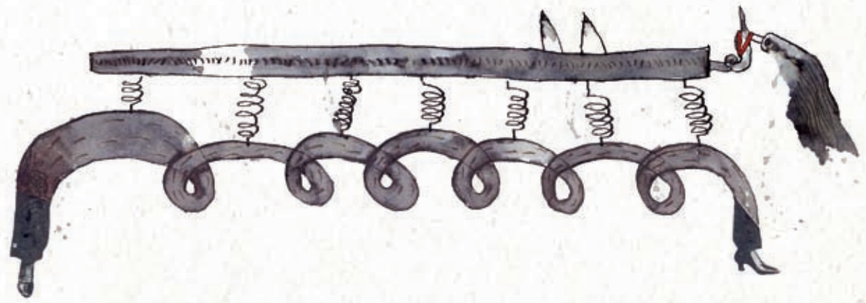
SETTING

The setting is partly the disused **dissection table** in the shed with all odds and ends covering it. The famous and fruitful adage by the French Comte de Lautréamont on the chance meeting on a dissection table of a sewing machine and an umbrella was multiply and scientifically proved in the 20th century. It has turned out that the encounter of seemingly remote things, their drifting close to one another and their interaction exert a productive effect on not only aesthetic beauty, but also the exploration of the secrets of nature. This was how the German Wilhelm Röntgen chanced upon his peculiar rays in 1895, and how the Frenchman Pierre and Pole Marie Curie chanced upon polonium and radium radioactivity. Chance and later experiments founded on ad hoc results had a fundamental role in the great discoveries of the period between 1895 and 1911. The image of the atom shaped as a consequence of accidental encounters pried the frame of old theories so far apart that the scientific, physical phenomena of the world could no longer be explained within their scope. Chance led to the outlining of a radically new and different world. There was no hope of drawing back into the pre-accidental condition.[19]

On the other hand, the setting is a **gigantic monstrosity**: it rooms World War I, the Russian revolution and civil war, Hitler's rule with World War II, the Holocaust, the communism of Joseph Stalin, the Cold War, Mao Zedong's regime and cultural revolution, the Korean and Vietnam wars, South-American and African acts of terror, the Near East and the Balkans. A dissection table with room for over 200 million bodies bled to death, burned, starved, shot, hanged, beheaded, gassed.

Thirdly, the setting is a presentiment: **the eye**, as suggested by Merleau-Ponty, **catching sight of the flesh of the world**. The philosopher describes the flesh of the world (in relation to time, space and movement) as separation, dimensionality, continuity, dormancy, transgression and overlapping: "my body is made up of the same flesh as the world is…, and moreover this flesh of my body is shared by the world, the world reflects it, encroaches upon it and it encroaches upon the world (…) they are in a relation of transgression or of overlapping".[20] When the scalpel pencil opens up the chest of the 20th century on the dissection table of DAT the *idios kosmos* (the private world) meets the *koinos kosmo*s (the shared world). The drawing is the outside of the inside, the inside of the outside. Without this duality, we would never sense the threatening closeness of visibility, which constitutes the whole problem of the imaginary.

Fourthly, the setting is made up of the **masses of stories** that have happened to individuals; it is the space opened up by micro-history, the events that interpreters' knowledge can weave into the DAT fabric, which is open to such exercise – a space which can hold those moments of chance in which nothing extraordinary seems to take place, except that those who assured others that they had nothing in common are shown to be related, even sharing a common foundation. Here is an example: at the premier of Stravinsky's *Renard* in Paris on 18 May, 1922, two of the greatest novelists of the early century, the Frenchman Marcel Proust and the Irishman James Joyce, met. It was at a reception that Sergei



19. John Maddox: *The Expansion of Knowledge*, in: *The Oxford History of the Twentieth Century*, Oxford, 1998.
20. Maurice Merleau-Ponty: *The Visible and the Invisible*, p. 248.

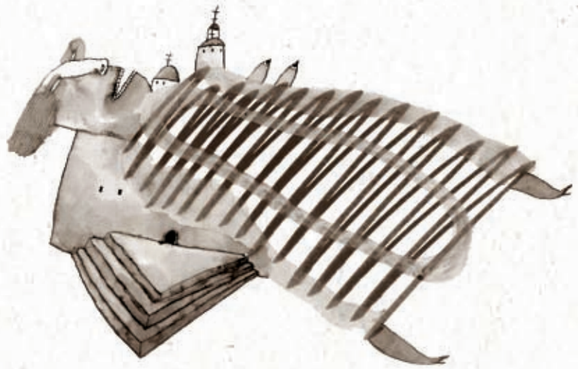
Diaghilev, the impresario of Ballets Russes, gave for the performing artists. The stage designer, who happened to be the Spaniard Pablo Picasso, was also present. Having offended Stravinsky at the reception, Proust took a merry James Joyce to his home by taxi. There Joyce declared that he had never and would never read a word by his host. Proust returned the compliment, kicked his guest out, and, at last alone, drove to the Ritz and had dinner in peace.[21]

Fifthly, the setting is a **travel memory of the artist**. Milorad Krstić gave an account of it in the Slovenian *Delo*: "In 1995, I went to Uppsala, Sweden. The university of the city has a building called Gustavianum after King Gustav Adolf who had it built for the medical faculty in the 1620s. In 1662, a cupola was added to the building with a so-called Anatomiska Teater, Anatomical Theatre, an unbelievably narrow and high amphitheatre with an oval dissection table made of wood at the bottom. Over the entrance, there was the inscription: 'Anatomiska Teatern' and its German translation: 'Das anatomische Theater'. Ever since, this dissection table in Uppsala has, in my mind, been bound up with the adage by Comte de Lautréamont 'the chance meeting on a dissection table of a sewing machine and an umbrella.' This was where I decided to call my project *Das Anatomische Theater*, and to symbolically put all 20th-century events and persons on this dissection table, carving up historical tissues of this tragic century dispassionately and coldly as though I were a pathological surgeon investigating the causes of a disease."

DEA EX MACHINA

The epic accessory of Greek theatre (intervention into events by miraculous elements, supernatural beings) becomes a number of artistic, image-composing devices in DAT, namely: **juxtaposition, simultaneity and automatic montage.**[22] The artificial world of DAT and the order of its plots are created by and through them. All three are based on the treatment of chance; in other words, the "deus ex machina" of DAT is comprised not of supernatural beings, gods and their messengers, but the sum of scientific procedures and artistic means of representing chance in the 20th century. Chance played the same role in the 20th century as the gods had in ancient Greece.

The epic accessory of the 20th century is thus chance. This is what so many have questioned from various points of view. First, artists and the intellectual elite agreed that chance did not exist , for "all in all, all is related to all". While disorder and chance had had a liberating role at the beginning of the century, it aroused fear in many by the end. Currently, chance is seen differently, and looks different. In it, we now look for either the rational or the irrational feature. "Strictly speaking, the rational is improbable. Law, regulation, order, or whatever we designate as such, are so improbable that they stand on the verge of non-existence. The rational borders on the miraculous; it is so rare and unusual that it is almost identical with non-being, with nil, nothing. (…) What exists – and this is a tautology – is the most probable. And the most probable is disorder. Disorder is almost ever-present. In other words, there are clouds and sea, storms and rumbling, turmoil and mass, chaos, tumult. The real is not rational. Or merely as an absolute borderline case. There is only science of the exception, of the rare, and of the miracle," wrote the French post-modernist philosopher Michel Serres.[23] This duality of chance and order as subject matter and method clouds the pages of DAT to drop productive rain at any time in its pages.



21. See Paul Johnson, *Modern Times: A History of the World from the 1920s to Year 2000*. Phoenix Giant, 1999.
22. So Milorad Krstić says: "Almost always, I begin to draw mechanically, automatically, as though unconsciously. I start with a detail, which, after a while, begins to recall something I never intended to depict, and, from this point on, I consciously direct my drawing in line with the association. For example: I start drawing a head in profile, its formation is rough, it could even be the skull of an animal; I continue drawing, and get an oral cavity with a tongue sticking out. I work on it more, the creature gets a body, it is seated, as it happens, on the ground, and spreads out its legs. The four cup-like protrusions on the chest of the figure make it look dangerously like a female, and this reminds me of the goddess of war. From this point on, I hang little flags all over it to make the goddess of war be national, an armed toy soldier marches with great strides toward the battlefield on her tongue sticking out. By now, the drawing depicts the goddess of war, who spreads murderous flatteries and slogans in the midst of a media war".

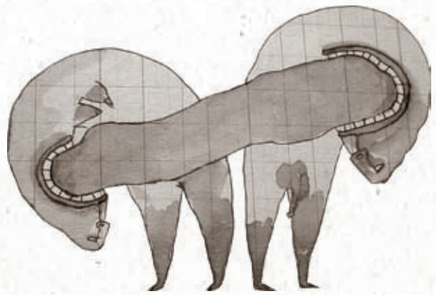
This essay's epigraph from Lautréamont, which both the Dadaists and the Surrealists embraced, is a textbook example of juxtaposition and simultaneity often employed by DAT. In one pair of open pages, we can, in a single glance, view the depictions of several simultaneous 20th-century events taking place in the same quasi real-time, which, due to their differences (e.g. political and sporting events), contribute to the making of unexpected overall impressions. Thus political, cultural or entertainment events are not distributed separately, but appear together in each page. By necessity, they acquire new qualities and meanings. Another example: in 1905, Freud publishes his *Three Contributions to the Theory of Sex* in Vienna, at the same time Lenin picks up the copies of his piece called *Two Tactics of Social-Democracy in the Democratic Revolution* at his Zurich publisher; the Dresden Surrealists establish the group *Die Brücke*; and the first *Nickelodeon* cinema opens in Pittsburgh – tickets are horrendously cheap, five cents each. The Freudian theory of sex, the action plan for the Russian communist revolution and profit-based film industry are born in the very same year.

Simultaneity has another distinguished task to complete. As shown by the subtitle, the work is about 20th-century simultaneous games. Simultaneity has a role not only as a method of composing images, but also in calling attention to the interpretive starting point of the viewer. Our cultural archives are simultaneously comprised of what has happened and what has been created and of how they have come to be interpreted later on. Simultaneity obliterates the causality of sequentiality, and creates the possibility of a new order offered by the Krstićian work of art. In DAT, simultaneity is the virus of the 20th century set free.

CONFLICT

The sources of the conflicts of DAT are the irresolvable conflicts of the 20th century; in other words, it is its **dark side** we know all too well that is the proclaimed subject matter of the book. For the year 1916, it refers to the British poet Wilfred Owen and the Battle of the Somme, in which, on a single day, 20,000 British soldiers perished.

Secondly, there is the **conflict of art and society**. In the DAT worldview, irony rages. Without recourse to any ideology, it questions all power and every idea, and deconstructs all values.[24] This approach can be traced back to the Dada sense of life, which appears often and in many ways in DAT. Milorad Krstić deconstructed the 20th century from a re-created Dada point of view and attitude.



As is well known, artists running away from the First World War to Zurich in neutral Switzerland decided to conquer madness for the arts.[25] The pan-European war propaganda took advantage of all former community values with widespread recognition (god, homeland, family), thus the Dadaists simply cut themselves free from all that. They rebelled against the social function of art, and blurred the borders between art and

23. See Michel Serres: *Jouvences. Sur Jules Verne*, Paris, 1974.
24. Milorad Krstić says: "My criticism, following the tradition of Rabelais, Voltaire and Jarry, is directed against dogmatism, authoritarianism, war, and all sclerotic gravity. With its humorous attitude, it does not deny seriousness, but frees and purifies it from one-sidedness, dogmatism and fanaticism. We have to stand up against the evil of the present world with what we can and have. I dare not show any physical resistance, and neither am I politically active. But I have digested the history of the past century, and can mock the evil, the dogmatism, the lust for power, the wars, and maddening human intolerance. I took my stand for the free and non-conformist spirit of man and avant-garde art".
25. The ensuing argument follows András Kappanyos's train of thought. His text plus a masterfully edited Dada anthology can be found at *www.artpool.hu*.

life. They suspended the relevance of art to life. An extreme "l'art pour l'art" art was born at the Cabaret Voltaire in 1916: "If all existing words and images are corrupted, new words and new images have to be invented, which bear yet non-existent contents, or they relegate the responsibility of establishing all possible meanings to the receiver. The reality thus created is an alternative to reality, that is, art is raised to the rank of life. The procedure naturally passes judgment on reality (which will not do any longer) – herein lies the deep, transcendental realism Arp spoke about."[26]

In Berlin, a kind of guerrilla art came into existence. For the first time in the history of the world, an artistic trend sought to change the full spectrum of life. Again, the distinction between the revolution in art and in society was blurred; by definition, life became art. Their murderous irony not only attacked the social order needing change, but also mocked "realistic" efforts to change it. The New York Dadaists developed a sort of "anti-artistic" position, which became wholly amoral, or, should one please, totally free. "Duchamp experiments with the possibilities in art in the way a child tears out the limbs of an insect one by one – with unbelievable invention, systematism and freedom from all moral restraint. His most Dadaist works, the ready-mades, are indeed art-theoretical and sociological experiments concerning the relationship between artwork and viewer, artist and bourgeois."[27]

Through Dada provocation, art finally activated the defence mechanisms of the bourgeois: he began to collect and place Dada in his privileged, well-padded private archives. However hard Dada tried to show its most outrageous face, its scandals came into fashion. It was chic to go and throw tomatoes, and Dada no longer had the power to upset the confidence and consumer compulsion of the public. To no avail did Duchamp attempt to produce anti-kitsch, to install a pissoir or a bottle rack; it turned out that the bourgeois was willing accept anything. "Literally, he is ready to buy even nothing. This is his well-tried defence against the 'épater le bourgeois.' Out of sheer snobbery, he takes sides with the artist, declaring that he shares his freedom."[28] This then became the source of a whole series of other conflicts; the provocation proved to be far too successful, the devil conjured (the act of all-devouring consumption) actually did begin to walk the high streets, which Lyotard interprets as a threat to the very freedom of the artist.

This threat postulates a third **conflict**, the one **between the art market and market economy**. The masters of the early avant-garde were either solitary actors or grouped in small circles; the essence of their being was minority existence. After World War II, some of their leading figures deemed themselves artistic entrepreneurs and got boosted by an expanding consumer society. They cartelized through commerce, criticism and the media, and cultivated a post-feudal lifestyle. For there is a kind of collusion between art and capital. It is not simple corruption, but something far more poetic: the power of scepticism and destruction forces the artist to mistrust and reject accepted rules, and encourages him or her to play and experiment with ever-new means of expression, styles and materials. All markets are subject to the magic power of novelty. This implies experimental innovation: the capitalist thousand and one nights of ephemerality. As in the case of any commercial success, the secret of artistic success depends on the sustained supply of surprise and reputation, information and code. One can only trust artist irregulars, thinks Lyotard: "The avant-gardist task remains that of undoing the presumption of mind with respect to time."[29]

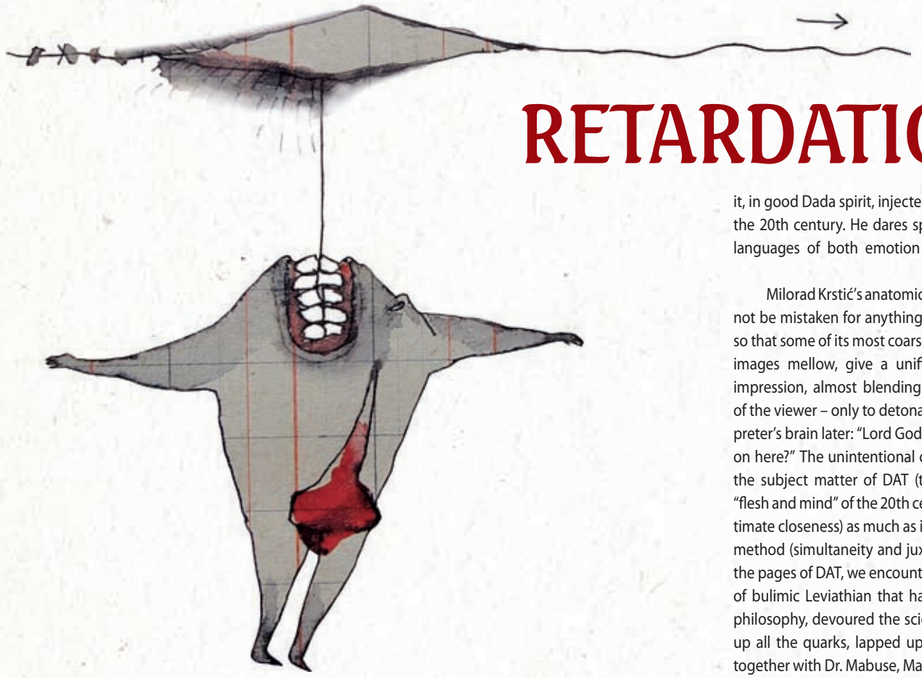
Fourthly, we mention the self-reflexive conflict concerning the work of art, in which **the mental interaction and cooperation between art and recipient** taken generally is put on the dissection table. Following Lyotard's guidelines, there is an 18th-century aesthetic interpretation according to which the beautiful offers positive pleasure. However, there is another pleasure, one more intensive than a sense of satisfaction, namely: the pain of impending death. In pain, the body affects the soul. But the soul can also affect the body as though it were experiencing externally induced pain by the sole means of representations that are unconsciously associated with painful situations. This entirely mental suffering does not actually take place, it is "suspended", and this non-happening leads to a kind of quasi-relief. This was what Edmund Burke called "delight", or delectation, in 1757. The soul is thus appeased from its dazed, frightened condition as the horror does not after all take place. Thanks to art, the soul abandons itself to the disquiet of the movement between life and death, and thereby regains its health and vivacity. According to the 20th-century interpretation, the avant-garde experiments with artistic combinations that par excellence shock the recipient. In the case of the avant-garde, the suspension concerns an even more horrifying terror: nothingness. The relief arises from the fact that the world happens in the work of art, the "something happens, not nothing" (Heidegger) occurs; in other words, man's existential deprivation is suspended. The art-lover possesses no mere delight. He expects artworks to intensify his emotional and conceptual capacities. The work of art tries to present the fact that there is an unpresentable; it no longer imitates nature, it is a fabrication, an artefact. "The social community," says Lyotard, "no longer recognises itself in art-objects, but ignores them, rejects them as incomprehensible, and only later allows the intellectual avant-garde to preserve them in museums as traces of offensives that bear witness to the power, and the privation, of the spirit." [30]

The fifth **conflict** is that **of silence and noise**. On the one hand, DAT teems with musical allusions (Stravinsky, Eric Satie, Michael Nyman, U2). Operas, musical performances, marches, film hits, rock-and-roll songs blare forth. Sound poetry is recited, the compère at the Cabaret Voltaire is clearing his throat, and the loudspeakers of Soviet propaganda declare the gospel truth of the day. However, machines also keep roaring: sometimes a train rumbles and whistles past, a car buzzes and hoots. Or there are arms clattering, a lustful scream, a joyful shout, a terrified cry, a rattle to be heard. On the other hand, the work of art is actually noise. It is a powerful piece of information inversely proportional to meaning. The more noise it makes, the more provocative and stirring it is. But there is also silence in DAT. In the lines, the dots, the mould sots of paint. And in the hand-drawn letters. The texts behind them are like massive bays of silence, detours, caves, hollows. And, in between silence and noise, there is the soft abrasion of text and image, its osmosis, its hum. To use a more familiar simile, the liturgy of the omniscient storyteller, the head of the family is heard. This is none other than a prayer for understanding and interpretability.

Last but not least, we touch on the **conflict between image and text**. In our own current world, most of the messages come to us as emanations from plane surfaces. Here and now, as the philosopher and media-theoretician Vilém Flusser reminds us, the revolt of images against texts is taking place. For painters, the world is made up of a series of scenes. For writers, the world consists in a series of processes. "For the consciousness structured by images, reality is a statement of facts: the question being how things relate to one another. This is magic consciousness. For consciousness structured by texts, reality is becoming: the question being how things happened. This is historical consciousness."[31] Imagination as the ability to interpret images and conception as the ability to interpret texts have repeatedly succeeded one another in Western history. In this process, conception becomes increasingly imaginative, while imagination becomes increasingly conceptual. Originally, texts were directed against traditional images in order to transcend the craze inherent in fantasizing. Now, mechanically produced images are directed against texts in order to transcend the unimaginability inherent in them. However, the creators and recipients of new images are at a level of consciousness beyond history. Thus the conflict of image and text implies the opposition between the historical and the post-historical. We have not managed to return to the pre-historical where illiteracy facilitates the acceptance of man's being thrown into the word. We have no magic image that can kill a buffalo. The magic of a world codified by technology is simple prescription, programme identification and the daily drudge on the conveyor belt.

26. Op. cit.
27. Op. cit.
28. Op. cit.
29. Jean-François Lyotard, i. m.

30. Op. cit., p. 101.
31. Vilém Flusser: *Képek*, in: *2000*, 1992, no. 2 (see the German original: *Nachgeschichten*, Cologne, 1990).



RETARDATION

As we get to know the details of the ever-expanding and ever-deepening anatomical theatre of Milorad Krstić, we realize that he simply kicked in the doors of the cultural archive the contemporary art theoreticians Boris Groys and Hans Belting have presumed – the archives we otherwise call the history of the arts. Krstić has rearranged, re-tailored and restructured the show cases and the catalogues. If one looks around in this possible world, it will strike him or her that everything has become 20th-century-like, Dada in the Krstićian sense. Whatever national and international styles produced, and whatever the last century deemed old rubbish, useless junk or, worse, a stinking wound on the body of art, Krstić has cleaned up with his specially devised mental blotting paper, and sublimated and archived them all.

It is as though he had reinvented the eye seeing history, at least in the sense that Lyotard reinvented the operational principle of the "avant-garde telescope" in the "everlasting now" in the thought of the two 18th-century thinkers Burke and Kant. But also in the sense that Merleau-Ponty speaks of the "trace" left by the artist when one artist follows the other's invention, and that "there appears 'visible' of the second power". The storm-bird of spirit asking questions on the meaning and nature of art and providing different answers keeps hovering all over DAT. Krstić drew together the object collection and book firmament of the cultural archive. He short-circuited the wires of inflammatory ideas, melted their material, then conjugated this newly created artistic raw material, this amalgam of recycled Kunstwollen, into a virus, and, with it, in good Dada spirit, injected the whole of the 20th century. He dares speak up in the languages of both emotion and intellect.

Milorad Krstić's anatomical theatre cannot be mistaken for anything else, so much so that some of its most coarse and obscene images mellow, give a unified bourgeois impression, almost blending into the eyes of the viewer – only to detonate in the interpreter's brain later: "Lord God, what is going on here?" The unintentional cry arises from the subject matter of DAT (the loathsome "flesh and mind" of the 20th century from intimate closeness) as much as it does from its method (simultaneity and juxtaposition). In the pages of DAT, we encounter art as a kind of bulimic Leviathian that has gobbled up philosophy, devoured the sciences, whiffed up all the quarks, lapped up all Fritz Lang together with Dr. Mabuse, Marinetti with his red sports car, Kurt Schwitters and his Merzbau, the spiritualist high priest Malevich with his white, black and red squares, Paul Klee and his theory of natural signs; then, it has happily washed down 18th-century noble Hogarth with cubism, lettrism, futurism, surrealism, constructivism, and sent after them, without giving them as much as a thought, Marxian, Leninist, Stalinist, Hitlerite ideas and dictatorships, not forgetting Mobutu Sese Seko and the Unabomber; so it stomachs all the 20th century, including all things to be proud of or to be rejected.

Essentially, the 20th century began as it ended: it terminated or eliminated, or, at least, questioned a whole series of elements of knowledge making up what had been considered the storehouse of accepted, universal values. Early in the century, interpreters already declared that Albert Einstein had done away with time and space and Sigmund Freud with the self-consciousness of the 19th-century "decent bourgeois". As regards the concept of matter, a tangible atom became a mist-like node of energy, the theory and cosmic energy of which would immediately be put to use by pragmatism and war interest in Nagasaki and Hiroshima. There were a number of dark detours, where things not only seemed to be lost, but were lost forever and irrefutably. In the middle of the century, the century had to be re-begun. The "scientific-technological and marketing" spiral was set in motion and led to mass communication, the global village, consumption-based social values, and the Internet late in the century. And the early-century relativistic theories were eked out buy newer ones, such as: the incomparableness of scientific truths (Thomas Kuhn, Paul Feyeraband), the death of art (Arthur C. Danto), the end of art history (Hans Belting) and history itself (Francis Fukuyama).

At the end of the millennium, we have thoroughly steeped ourselves in molecular biology, cloning, genetic mapping, in the sulphurous steam of the post-modern alchemy of reinstalling the brain, the psyche, the world, the project of mis-training and understanding ourselves. Beyond good and evil, we have got to the point at the beginning of the 21st century where we ought to figure out the 20th century, and the sense we make of it should lead to a new Enlightenment, one that could be developed into a global shield to protect ourselves from ourselves. The 20th century has seen an unbelievable number of facts, documents and theories often overwriting each other – the very weight of various "individual" theories, often newer misconceptions, overwhelms and subdues diverse reality, and attaches to it a misreality.

At the end of the 20th century, every new decade saw the birth of a new development and catastrophe scenario ranked varyingly by survival probability calculations. We know the warnings about chaos dynamism, that the future of complex systems cannot be foreseen. Statistics will not do. In the depths of chaos, however, creative forces are at work, and presentiments concerning the world can influence the future. The eternal quest thus remains: maintaining the world amidst conjectures. Vilém Flusser tells us that man knows about the abyss, the one which is there, and the one which ought to be there but is not. "Man is an initiate of a passage he does not see. He connects everything around him to a thread of concepts more or less outdated. Presence is an ever-irresolvable fullness, a sea. Only the past offers courses or processes that can be followed."[32]

In the meantime, everything has remained in flux: the pion, string theory, our information and consumer customs, Wall-Street trends. Things and perceptions wander into real and virtual worlds and compartments surrounded by limits and limitlessnesses. It is with this sense that we can pore the pages of DAT. A series of images awaits us. They were born of images in a deluge of images. The choice is not a coincidence. An image is a medium leading through to and opening up remoteness. In the course of the 20th century, the image together with the fine arts have radically and resolutely traversed the decades of the century, the avant-garde movements, the heights of modernity and post-modernity, and can thus most obviously model the cultural pyramid of the 20th century. We look back to its beginning from its end, and let us hope that the Krstićian dissection table keeps us vigilant in the 20th-century nightmare that has so often made us be the manipulanda we had deemed ourselves to be. And let us decide only at the end of the book whether DAT is merely a work of art or an artistic manifesto, a message or the medium itself.

32. See Botho Staruß: *Beginnlosigkeit. Reflexion über Fleck und Linie*, Munich, 1992.

KURDY FEHÉR JÁNOS

PROLÓGUS

Milorad Krstić: Das Anatomische Theater 20. századi szimultán játékok

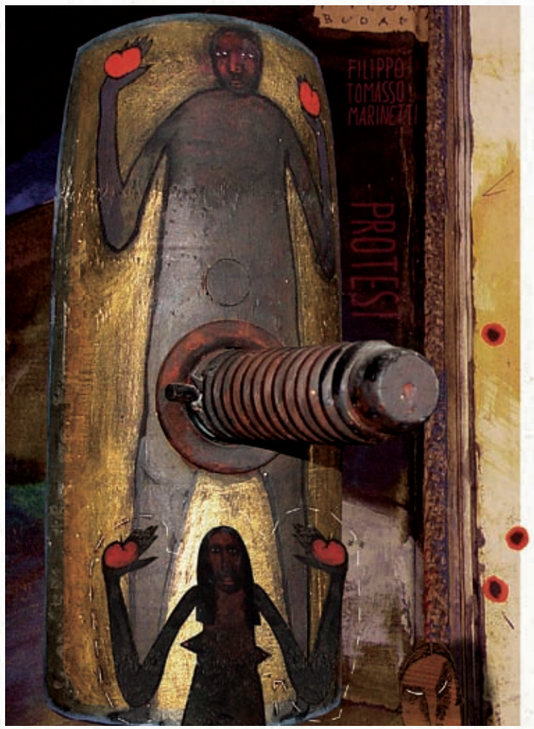
„A módszer anatómiai, a boncasztalon pedig maga a 20. század fekszik. A szereplők, események és jelenségek nem viselnek sem jelmezt, sem pedig maszkot, ellenkezőleg: bőrétől megfosztva, a szövetekig és a csontokig hatolva a vizsgálódás tárgyává válik izom-, ideg-, vér- és nyirokrendszer. A Das Anatomische Theater üvegvitrinekkel berendezett biológiai szertárra emlékeztet, ahol szigorú rendben elhelyezett formalinos üvegekben a 20. század történelmének testrészei lebegnek".
Milorad Krstić [1]

„Azt láttatni, ami látni segít, és nem azt, ami látható."
Jean-François Lyotard [2]

EXPOZÍCIÓ

A *Das Anatomische Theater* (továbbiakban: DAT) sodró, színes rajzok gyűjteménye. Felfoghatjuk úgy is, mint egy szabadon és művészileg értelmezett vizuális enciklopédiát a 20. századról. Szinte minden lényeges eseményt tartalmaz, és minden tudást érinteni igyekszik, azonban ez a „minden" erősen szelektált. Legjobban akkor jutunk a DAT mélyére, ha egyszerűen annak fogjuk fel, és úgy tekintünk rá, amiként meghatározza önmagát: színházként. Ez a teátrum azonban nem szavakból, hanem képekből áll, ennél fogva logikája is más. Alapvető egységeit viszont a színház metaforáján keresztül egyszerűbben elképzelhetjük és értelmezhetjük, a részeket szétválaszthatjuk, és az „előadás" során, amely esetünkben leginkább a nézést és bizonyos értelemben az olvasást jelentik, újra összeilleszthetjük. Elvégezhetjük azt a műveletet, amelyet a művész maga is alkalmaz a DAT-ban: a boncolást, a feltárást, a részek külön választását és új, eddig ismeretlen viszonyrendszerbe, olvasatba állítását.

A DAT ugyanakkor erősen önreflexív és vállalt szükségszerűséggel sokszor visszautal önmaga közegére: a képzőművészeti alkotás, a látás, a rajz mibenlétére és szerepére. Ezáltal akár vizuális művé-



1. A szövegben feltüntetett Milorad Krstić idézeteket, ha forrásuk külön nem jelölt, az alkotóval folytatott beszélgetéseim alkalmából jegyeztem fel.
2. Jean-François Lyotard: *A fenséges és az avantgárd*. Enigma, 1995. 6. sz. (Franciául: *L´inhumain*, Paris, 1998.)

szeti manifesztumként is értelmezhetjük. De reflexív az alkotó-néző viszonyrendszerében is – s itt nem pusztán arra a tényre gondolok, hogy a DAT egy óriási tudásfolyamot mozgat, amelyben ki-ki képességei szerint megmerítkezhet, átadva magát az önfeledt fürdőzés élményének, vagy épp a vákuumok, és örvények keltette félelemnek; hanem arra a vizuális csalafintaságára, hogy a korunkat elborító képi áradatban, mintegy „miként működnek a képek" gyakorló könyveként, példatáraként is forgathatjuk. Szinte korlátlan nézetet és olvasatot tesz lehetővé, a Borges novellájában szereplő világkönyvhöz hasonlóan.

Elvont eszméket képekkel, illetve képes és szöveges utalásokkal kifejezni, nem új keletű találmány, az egész európai, sőt az egyetemes kultúrán is átível ez az eljárás. Említhetjük a prehistorikus írást, a hieratikus és démotikus jelrendszert, de gondolhatunk a latin nyelvű liturgia és a teológia megértést elősegítő ikontábláira, ikonosztázokra, vagy a középkori kódexek képi ábrázolásaira ugyanúgy, mint a korai tudományos munkák rajzolt illusztrációira, valamint a középkori térképekre, amelyek se nem képek, se nem szövegek, hanem egy harmadik minőségben (csalogató útjelzőként) hívatottak a csodás, mesés idegen világok reprezentációjára. De vehetjük az arisztokratikus és polgári képmáscsarnokokat vagy pusztán a képek divatos zsúfolt, egymás mellé helyezésének szokását, ahol sokszor a cél nélküli kiaggatás, újabb jelentésekkel dúsította fel a festményeket. Vagy a média által előidézett képéhség csillapítására használt mutogató táblákra, képi pamfletekre, és utalhatunk az újságokban a fotó előtti korszak grafikai illusztrációira is, amelyeket többet között olyan mesterek készítettek, mint Goya. Különös adalékot jelenthet a DAT-hoz, a 17. századtól elterjedő úgynevezett kuriózum kabinetek, amelyekbe mindenféle tárgyi érdekességet gyűjtöttek, és amelyekhez a tulajdonos improvizatív, vagy épp tudományos előbeszédben előadott szövege társult. Londonban fennmaradt egy ezek közül, a Cuming múzeum, amely apa és fia, Richard (1777–1870) és Henry Cuming (1807–1902) gyűjtött össze. A gyűjtemény mintegy százezer tárgyból áll, és szinte minden megtalálható itt, amely egy Viktória-korabeli álomvilágból összeszedhető. De ilyen előzménynek tekinthető a 18–19. századi naplóírás divatja is: a kézzel írt oldalakat szabadkézi rajzok, vázlatok, képi ábrázolások töredékei illusztrálják. A formai hasonlóságok alapján ide vehetjük még a kommersz képregényt vagy a családi fotóalbumot, ahol a képek mellé mindig hozzá kell képzelnünk a családfő ad hoc monológját, amint épp elmerül privát jelentőségében: térben, időben, személyekben, testrészekben, örömben és bánatban viháncol. És nem utolsósorban említhetjük a múzeumot, a gyűjtésnek e társadalmilag kitüntetett helyét. A múzeumra úgy is tekinthetünk, mint az agresszivitás különböző formáinak a gyűjteményére. Megérinteni a tárgyakat nem más, mint a hatalom gyakorlása, a tulajdonosi viselkedés. A birtokbavétel elsősorban két eljárással operál: a feldarabolással, azaz a metaforikus értelemben vett bekebelezéssel, illetve az ismétléssel. Feldarabolás nélkül nem tudjuk magunknak képzelni a hatalmat , az ismétlés pedig a hatalom érzetének biztosítása és új összefüggés megteremtése: minden összetartozik és mégis darabokra osztható. A DAT lehetne történelmi klip, ha mozogna, vagy akár egész estés animációs film a vészjóslóan gomolygó 20. századról.[5]

A DAT formai tekintetben sok mindenből meríthetett – s ezt meg is tette. Végső formájában azonban önmagával azonos, mert tartalmában és sokszínűségében, a felsoroltak mindegyikénél több, tágasabb és merészebb észleleti, intellektuális és érzelmi asszociatív folyamokkal rendelkezik.

3. „A szekrényekben és a vitrinekben sok egyéb mellett a következők láthatók: egy római szennyvízelvezető cső darabkája, egy birkacsontból készült almakiszúró, egy morzsa VII. Erdward esküvői tortájából, egy kitömött csimpánz (amelyet egykor kétszáz éves öregember múmiájaként árultak), egy narancssszínű kis kürt az 1864-es epsoni derbyről, egy stukkódarabka Napóleon halottas szobájából, valamint minden olyan színdarab programfüzete, amelyet apa is fia valaha is látott, egy etruszk vázagarnitúra, egy csikk, melyet a királyi család egyik tagja hajított el, egy római játék darabkája, egy, a Temzéből kihalászott középkori furulya, egy darabka I. Károly mellényéből és hat »figura egy elveszett civilizációból«, amelyeket 1857-ben készített, majd antikizált két iszapkotró, aki felismerte a Cumingok gyűjtőszenvedélyében rejlő pénzkereseti lehetőséget." In: Geert Mak: *Európa. XX. századi utazások*, Budapest, 2005. (Hollandul: *In Europa. Reizen door de twintigste eeuw*, Amsterdam, 2004.)

4. Karl-Jozef Pazzini: *Az agresszivitás tabui*. Enigma, 2001. 29. sz. (Németül: *Tabus über der agressivität*, Wien, 1994.)

5. A DAT nemcsak a most megjelenő könyv formájában létezik. 1999-ben a Roczkov Stúdió kiadásában megjelent interaktív CD-ROM változata, amely többek között elnyerte az Annecy Nemzetközi Animációs Filmfesztiválon a legjobb multimédia projektért járó első díját (1999). Ezenkívül a DAT létezik mint kiállítás: rajzaiból Ljubljanában és Budapesten kiállítás nyílt és anyaga folyamatosan bővül. Milorad Krstić a közeljövőben tervezi a DAT dadaista mozgásszínházzá, illetve egy másik projekt keretében animációs filmmé való átdolgozását.

SZEREPLŐK

A DAT története a 20. század. Szereplői: a művészetek, a filozófiák, az irodalmak, a film, a zene, a tudományok, a háborúk, a fogyasztói szokások, illetve az ezekből kiválasztott „mikrológiák", amelyek olyan „kisebbedések", amelyek egyúttal a legjellemzőbb sűrítményei a „szereplőknek".

A DAT rajzai a 20. századot apró egységeiben (filmcímekben, regényalakban, festmény és zenei utalásokban), tehát mikrovilágaiban ragadja meg. A rajzok maguk is mikrovilágok, néhány vonallal felvázolt világkonstellációk. A mikrológia – mint Lyotard írja – egy gondolat megtörténését a nagy filozófiai gondolkodás széthullásává írja át.[6] Tehát léteznek olyan kisebbedések, amelyek a nagy rendszerek (tudomány, filozófia, művészetek) egészét befolyásolják, sőt megváltoztatják, vagy lerombolják. Krstić ezeket a mikrológiákat kutatta fel a 20. században és állította rajzaival színre őket anatómiai színházában. Miközben a 20. század mikrológiákra hull szét a DAT-ban, a megidézett minimális egységek képesek követhetővé tenni a század nagy változásait, és ezenközben rejtett összefüggésekre irányítják a figyelmet (vö: szexualitás és hatalom, politika és művészet, nyilvánosság). A DAT szereplőivel nem egy filozófiai vagy tudományos eszme kifejtéseként találkozunk, erre a vizuális, szabadkézi rajz médiuma maga sem alkalmas. Ami megjelenik, az egy utalás, de az utalás egyúttal beágyazódik valamely képi szövetbe. A képi szövet, a maga figuralitásával viszont a világhoz tartozó tartomány, így annak készletét maga a rajzoló hívja le. A megidézett (filozófiai, tudományos, művészeti) elméleteket Krstić vizuális mikrológiává bontja, és az egészen addig így marad, míg az értelmező újra ki nem egészíti, fel nem robbantja ezt a készletet. Az történik, ami csak ritkán esik meg: az elmélet jelen van, de a leírása, a szövege rejtve marad, az ideális nézőolvasó konnotációs felhőjébe rejtve. (Ezt a varázslást a szem ontológiai kitüntetettsége és a látás folyamata teszi lehetővé, amelyre a DAT „cselekményét" elemezve még visszatérünk.) Itt nem szabad művész és olvasó megegyező értelmezésére gondolnunk, pusztán arra a játékra, amelyet a művész egyfajta térképként belekódol a rajz világába, és amelynek felfejtése és öröme a könyv lapozójára vár. S ezzel el is jutottunk a következő szereplőhöz, a „térképekhez".

A **térkép** a DAT-ban nem hétköznapi értelemben van jelen, hanem mint „regény-granulátum", amely belső etnográfiai világokat nyithat fel. Ezek a Krstić-i térképek az álomhoz és a drogokhoz hasonlatosan szokatlan és más-más tükröket nyitnak meg előttünk. A térkép a megszokott határokon túli bolyongást és kalandozást teszi lehetővé. Ezek a térképek a DAT-ban szellemi muníciók az értelmezés és befogadás fokozásához. Az egyes figurákat térképi jelek kötik össze, mint például a phallosz és a vulva. Ezek a jelek az idézett események értelmezési pontjait is kijelölik: például, miként függ össze az orosz kommunista forradalom a cár és hatalmi elitjének világa utáni vágyakozással. Ezek a DAT-ba kódolt térképek sokszor a történelem legképtelenebb, de valóságos politikai történéseire hívják fel a figyelmet. Az 1943-as évet példának okáért az a rajz képviseli, ahol Adolf Hitler Karl May *Winnetou* című regényének háromszázezer példányos nyomtatását, s a köteteknek a fronton harcoló német katonák közötti terjesztését rendeli el.[7] A térképek esetenként rejtett egybeesésekre vagy századokon

6. Jean-François Lyotard: *A fenséges és az avantgárd*. I. m.

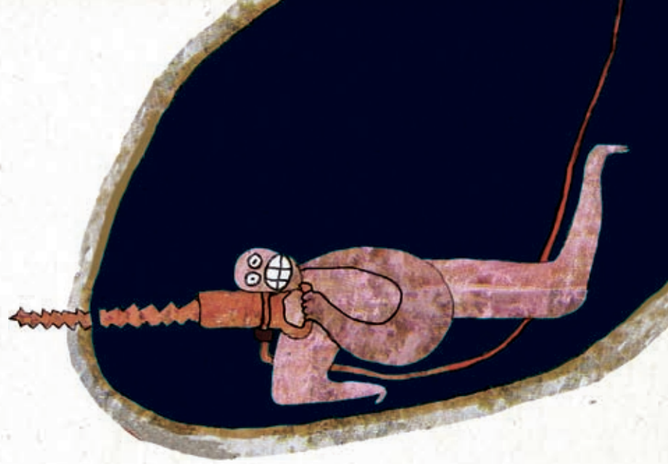
7. Milorad Krstić: „Ezt a tényt nem tudtam nem figyelembe venni. Adolf és Winnetou egy és ugyanazon feladat teljesítésén! Winnetou valós hadra fogása a 2. világháborúban, méltó a legfantáziadúsabb fikcióhoz".

átívelő művészeti forma- és témahatásokra is utalnak. David Hockney 1961-ben tizenhat képben feldolgozza Hogarth híres nyolc részes olajfestmény-, majd később rézkarcsorozatban is megjelent művét, *Az aranyifjú útját*. 1951-ben Sztravinszkij is operát ír róla, *The Rakes Progress* címmel. A DAT-ban Krstić a maga figuráival újra alkotja az egészet, felhasználva az addigi műváltozatokat. Egy másik példa: Maxim Gorkij *Éjjeli menedékhely* drámájának premierje, Konstantin Sztanyiszlavszkij rendezésében, 1902-ben Moszkvában. 1903-ban Max Reinhardt a berlini Kleines Theaterben rendezi meg a drámát, 1936-ban Jean Renoir rendez azonos címmel filmet belőle, 1957-ben pedig Akira Kuroszawa készíti el adaptációját Gorkij művéből. A további részletek kiolvasásának örömét a könyvet lapozó nézőre hagyjuk. Krstić kvázi térképei tehát útjelzők, amelyek a művészetek és a gondolkodás 20. században megalkotott új világaira (tartalmaira és formáira) mutatnak. Ebben az ember első természetét leképező második természetben úgyanúgy térképekre hagyatkozunk a kultúra megértése és a konkrét művek befogadása során, mint a Föld addig idegen tájainak feltérképezéskor tették a korai geográfusok, vagy ha teszik a kortárs űrtechnikát felhasználó 21. századi, elvont számsorokkal, méter pontosságú térképek előállítását lehetővé tevő kibernetikus utódok.

A következő szereplőpáros a **„látható és a láthatatlan”.** Ők a DAT-ban három szempontból is fontos szerepet kapnak. Egyrészt, mert a 20. század modern és posztmodern művészete mögött, ihlet és hivatkozási forrásként egyaránt, szövegek garmadája lappang. Beat Wyss *A művészet keresi szövegét* című tanulmányában kifejti:

a sikeres művészek munkái mindig párhuzamosan haladtak a tudomány legújabb kutatásaival és felfedezéseivel. Bizonyos „non-art szövegek” képezik tehát a modern művészet láthatatlan ikonológiáját. Miközben a 20. századi elméleti fizika kutatásai során a világ protonokra, elektronokra, kvarkokra bomlik szét, a művészek ezekben a láthatatlan erőáramlatokban saját természeti világlátásukat, a szellem és alkotói énjük kapcsolatát, ténykedését látták bizonyítva. „Az univerzum láthatatlan erőáramlatokból áll – »gerjedések«, mondja Malevics –, a világakarat emanációi, melyek képzeteinkben anyagi formává vastagszanak. A szellem anyaggá vastagodásán alapul a fizikai tényállás, amit Heidegger »létfeledésnek« nevez.”[8] Az impresszionizmust az észleléselmélet, az absztrakciót az atomkutatás, míg a pop art-ot a kommunikációelmélet felfedezései és szövegei kísérik. Másrészt pedig a néző egy hermeneutikai körben kezd el forogni a művek befogadásakor. „Ahhoz, hogy egy mű üzenetét közvetlenül »érezni« lehessen,

8. Beat Wyss: *A láthatatlan ikonológiája*. Pannonhalmi Szemle, 2005. 2. sz. (Németül: *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*, München, 1993.)



a szimbolikusan leolvasható jeleknek olyannyira bensővé kellett válniuk, hogy tartalmaik elfeledetté váljanak, amikor formaként találkozunk újra velük. (…) Így a néző a művészet iránti jámbor alázattal állhat a mű előtt, és bár fel nem ismerve magát, mégis önmagát ünnepelheti, egy önmagában álló műtárgy tükrében: egy hermeneutikus Nárciszként, aki a víz mozdulatlan felületében önmagába mint másikba szerelmesedik bele. Belehallgat a vízbe, mint egy kagylóba, és vérárama, melynek visszhangját benne hallja, számára tengerré válik.”[9] Harmadrészt megemlítendő, hogy a DAT boncasztalán maga a világ fekszik, mint „test és hús”, s ebben az állapotában várja a szike, esetünkben a rajz nyomvonalának vágását. A DAT-ban a test, a világ ekvivalense: „a test a fizikai dolgok rendjéhez tartozik, a világ maga viszont egyetemes hús. (…) A test alapvetően sem nem puszta látvány, sem nem tiszta látás, hanem maga az időnként szétszóródó, máskor meg egy pontba összesűrűsödő Láthatóság.”[10] (A mű hatóerejének időnként bódító köreire, mint erre az ekvivalenciára is, a DAT cselekményét elemezve még visszatérünk – ha tetszik: mint méh a virágra, tetthelyre az elkövető.)

Negyedik szereplőnk a **„felszín és a mélység”** kettőse. A DAT-ban látszólag minden a felszínen van. Ez a van azonban inkább tódulás és áradat, mint rögzítettség. A hullámok a rajz felületén sodorják az utalások, összefüggések darabjait és roncsait, mint látszólagos további hasznosításra alkalmatlan limlomokat. A DAT az információs globális falu korszakának terméke. Bátran fodrozódik a felületeken, nem bonyolódik bele szerteágazó medrének szabályozásába, vagy az akadémikus összefüggések kutatásába. A DAT bátran hagyatkozik a korszakunk világ- és ténykereső rendszereire, úgy is, mint az egyéni érdeklődés kreatív horizontjára és úgy is, mint egy köznapi utánjárásra az interneten.

Ötödikként a **„modern én”** kerül a stáblistánkra. A DAT első lapjain, az 1900-as évet reprezentáló lapokon, nyitányként Sigmund Freud *Álomfejtése* szerepel. Ha könnyen érzékelhető választóvonal után kutatunk a 19. század és a 20. század határmezsgyéjén, akkor az egyik legkézenfekvőbbet az „én”-re vonatkozó elképzelésekben leljük fel. Freud álomértelmezése, a „tudattalan”, a „felettes én”, az „ösztön én” a „gyermekkori szexualitás”, az „Ödipuszkoplexus”, a „bűntudat” egy új korszak szimfóniájaként keltettek zajt. A mester magabiztosan és kreatív nyelvi megfogalmazásokkal hozott felszínre olyan dolgokat, amelyek félig megfogalmazatlan állapotukban már ott rejlettek a 19. századi elit gondolkodásában, mint afféle titkos tanok vagy megérzések. Éppen ez az, amire gondoltam – jegyezte fel André Gide, francia író a naplójában. Rengetegen jöttek rá, hogy már hosszú évek óta freudisták, anélkül, hogy tudtak volna róla. Egy alapvető forradalom zajlott a külvilágban és nem utolsó sorban az alkotói énben. Freud gondolatai szinte mindenhová befészkelték magukat. A freudi elméletben már megfogalmazott, máshol csak előérzett „új én” küldte pályára, más erőkkel egyetemben, az avantgarde mozgalmakat is. Alig volt az életnek olyan megnyilvánulása, az újságkiadástól a divatig, ahol ne látszódnának ennek nyomai. Az avantgarde folyóiratok az „új én” betű- és képforrásai, s a DAT lapjain gyakran találkozunk velük. Oskar Kokoschka osztrák festő *Életem* című művében írja, hogy amikor Herwarth Waldennel, a lap kiadójával és annak feleségével, Elsa Lasker-Schülerrel, előfizetőket gyűjtöttek a *Der Sturmnak*, úgy néztek ki, és úgy viselkedtek, hogy Bonn utcáin a járókelők összefutottak, a gyerekek kinevették a három időn túli figurát, és néhány ingerült egyetemista kis híján megverte a feltűnő, kétségtelenül egzotikusnak, pusztán viselkedésük és öltözetük által provokálónak ható társaságot. Ez az én a régi értékek lerombolását követelte, és mindent magába akart olvasztani: az új pszichológiát, a fizikát, a primitív népek szexuális szokásait, a szaguldást, s legfőképp a határnélküliséget. Leginkább egy mindenen átsüvítő és magába szippantó tornádóra hasonlított. A fiatal Gottfried Benn, akiről Brecht azt terjesztette, hogy sebészi szikével írja a verseit, 1920-ban *A modern én* című esszéjében leírja ennek az „új én”-nek a viharszerűségét. A gigantikus és sodró képben, a Földön képzeletben végigsöprő költői tekintet mindent az énnel azonosít: a sivatagot a tengerekig, a zátonyokat, az Azori tenger sirályait, az óceánból fölszök-

9. I. m.
10. Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Budapest, 2007. (Franciául: *Le visible et l´invisible*. Paris, 1964.)

kenő káprázatos változatosságú halakat, a Golf-áramlatot, New York legfénylőbb asszonyának nevezett szabadság szobrot, a szinte végtelenek tűnő prérit, Kalifornia és Kanada tájait és gyümölcseit, egészen az utolsó méreg molekuláig, amely a haldokló nyálában gyűlik össze a visszatarthatatlan vég előtt. Mítosz és tudomány, tény és fikció kavarog a Benn által megpillantott modern én örvényében.[11] Szinte tapintható a tornádó hatása. Az imperatívusz, hogy e világban minden mindennel összefügg, megszületett. Witold Gombrovicz, lengyel emigráns író néhány évtizeddel később Argentínában már egyszerűbben, de nem kevésbé talányosan írja le az én mélystruktúráját: „Hétfő: Én. Kedd: Én. Szerda: Én. Csütörtök: Én." – Így kerül egymás mellé irónia és pátosz a modern én önbúrájában.

Hatodik szereplőnk a **gép**. A DAT-rajzokban lépten-nyomon olyan kompozíciókra bukkanunk, amelyek mechanikus működésre utalnak. A fejek, lábak, nemi szervek, fegyverek, mint a világot átfogó gépezet működnek, zörögnek, csattognak, és nem utolsó sorban termelnek, eszméket, háborúkat, elfojtásokat. Néhány radikális dadaista montázskészítő, mint Grosz és Heartfield, nem véletlenül nevezték előszeretettel önmagukat szerelőnek, a gépek mestereinek.

A hetedik a **szexualitás**, az **erotika**, illetve kis megszorításokkal, a **pornográfia**. A DAT nézőjének sokszor támad az a bizsergető vagy megütköző érzése, hogy a „minden mindennel összefügg" elve egyszerűen lecserélhető a „mindenki mindenkivel aktusba bocsátkozik" gyakorlatával.

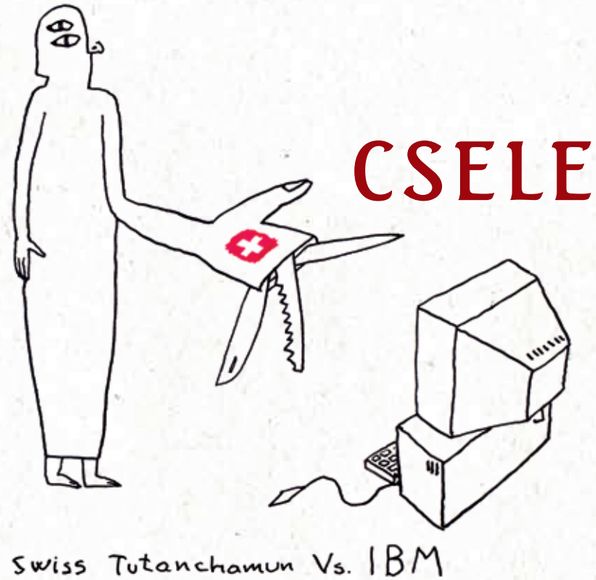
Ez azonban mégsem a köznapian értelmezett pornográfia. Sokkal inkább a hatalom elvszerűtlen, de automatikusan és mindig működésbe lépő egyszerű fizikai erőfölénye, a mindenkire könyörtelenül lecsapó masinéria. A hatalom pornográfiával táplálkozik, mint a DAT úgyszintén gyakori képi toposza, a gőzmozdony a szénnel.[12]

Nyolcadik vándorszínészünk a DAT mozgó színházában, az avantgarde dandyre átdizájnolt **ősfenomén**. Az ősfenomén atyja nem más, mint a világirodalom feltalálója és elfogadtatója, Johann Wolfgang Goethe. A Bauhausban, Klee indíttatására, Kandinszkij ad új lendületet Goethe kedvelt teremtményének, a „gondolatformának". Az ősfenomén avantgarde változata szerint a modern forma nem jelöl semmit, hanem mint lényegének mormoló manifesztációja létezik. Az ősfenoménekre érvényes, hogy formájuk egyúttal a tartalmuk is; a művészet egyúttal önmaga igazsága is; tehát a szemlélés szubjektuma és igazsága egy. A művészet ugyanis az, amit mond; formája nem abc, nem hieroglifa, ami valami másra, a szellemi tartalomra, a jelentésre, azaz valami véltre utal. A művészet ősfenomén kereséséhez hasonlatos a tudományoknak az az elképzelése, hogy mindenfajta fizikai vagy kémiai elmélet visszavezethető egy általános nagy elméletre. Az ősfenomén a mű vibrációján keresztül kerül át annak szemlélőjébe, hogy áldásos hatását immár egy új testben végezze tovább. Missziója a belső hang kiváltása és – amennyiben ez lehetséges – társadalmi kihangosítása.[13]

11. Gottfried Benn: *A modern Én*. In: *Mauzóleum*, Budapest, 1987. (Németül: *Das Moderne Ich*. In: G. B.: *Gesammelte Werke in vier Banden*, Band 1. Wiesbaden, 1965.) – Benn mondata eredetiben: „Erloschenes Auge, Pupille steht nach innen, nirgends mehr Personen, sondern immer nur Ich; (...) ohne Glauben und ohne Lehre, ohne Wissenschaft und ohne Mythe, nur Bewußtsein ewig sinnlos, ewig qualbestürmt – von den Küsten an die Strände, von den Wüsten an die Belte, über die Meere, auf die großen Schiffe, durch die Brisen, zwischen die Azorenmöwen, zwischen die springenden Fische, durch die Golfströme über New Yorkens hellstes Weib – verfluchtes bräunliches Gestöhne, Cowboygerammel, Prärienotzucht, womöglich in Wäsche, schneeleinen, etwas abstehend, wo Kalifornien große Frucht und Kanadas glühender Stoß des Sommers –, oder von Giften letzten, die die Schleimhäute zerfressen, an den Abrund, der Vergehen bringt."

12. Milorad Krstić homeopatikus eljárást javasol: „Antropológusok mondják, hogy a primitív népek erotikával tartották távol maguktól a rossz szellemeket. A fejlett társadalmakban ez feledésbe merült, így az erotika napjainkban teljesen elkommerszesedett és pusztán a tömeg szórakozásának mákonya. A DAT-ban csak visszahelyezem az eredeti funkciójába, egy kis iróniával és humorral megspékelve, és az új oldattal spriccelem ki a 20. század rossz szellemeit".

13. Idézi Beat Wyss, i. m.



CSELEKMÉNY

A krstić-i módszer: **a látás, a szem, a tekintet, a kép és a rajz ágenssé tétele**. A cselekmény viszonylagos. A DAT nem képregény (bár felhasználja annak néhány attraktív elemét), és nincs a hagyományos értelemben vett szüzséje. A cselekmény nem az úgynevezett események előre haladtával, hanem a rajzok megszületésével alakul ki. A főszereplők (mikrológiák, modern én, térképek, látható és láthatatlan stb.) a cselekményben, tehát a látás és a rajz folyamatában hívódnak elő.

A cselekmény motorja a szabadkézi rajzzal elkészült képek egymás mellé állítása, szimultán vizuális és intellektuális élmények alapján. Az így összeállított sorozat a 20. századi világtörténet teljességére konnotál. A könyv lapjai évről évre haladnak előre a században, miközben egyfajta halk zúgásban hallhatjuk a művész folyamatos értelmezését, asszociációs és intellektuális kapcsolódásait, amelyeket maga a rajzolás folyamata kelt életre. Ami a regényíró Proustnál a teába mártott keksz, az a képzőművész Krstićnél a papírra helyezett ceruza nyomvonala, illetve magának a látásnak a folyamata, amelyen keresztül a művész megnyílik a világ befogadása felé. „Valami tűz égni akar, végighalad a vezető kézen, eléri hordozóját és elárasztja, majd a kipattanó szikra beéri a kört, amit le kellett írnia, és így visszatér a szembe és azon túlra." – írja Paul Klee.

Az 1961-es évet a francia filozófus, Maurice Merleau-Ponty *A szem és a szellem* című munkája reprezentálja. Ez a rajz a DAT egyik poétikai alappillére. Merleau-Ponty a képzőművészeti ábrázolás rejtélyét abban ismerte fel, hogy a test egyszerre látó és látható. Intelme szerint nem szabad a látást valamiféle gondolkodási műveletként értelmezni, mert a test, amely maga is látható, nem sajátítja ki a látást, hanem nézésével megközelíti, így önmagát nyitja ki a világ felé. „A dolgoknak ez a belső ekvivalense, jelenlétünknek ez a hús-vér képlete, amit bennem előidéznek, ugyan miért ne idézhetne elő maga is egy úgyszintén látható nyomot, amelyben minden más tekintet megtalálhatja azokat a motívumokat, amelyek alátámasztják azt, ahogyan ő szemléli a világot? Ezáltal megjelenik a látható a második hatványon, mint az első hús-vér lényege vagy ikonja."[14] A szem a lélek előtt képes felnyitni azt, ami nem lélek, így képes érthetővé tenni a dolgok birodalmát. Krstić úgy jeleníti meg elméletét, hogy Merleauy-Ponty üzenetét egyúttal médiummá alakítja.[15] A DAT-ban az üzenet a médium maga.

A cselekmény legfőbb hajtóereje a DAT-ban a mélyben rejtőző **kép**, illetve maga a képek logikája. A 20. századi művészetfilozófia számára az egyik legnagyobb horderejű kérdés a mindenütt használt képek működésének, megértésének kérdése. Freud a képek kapcsán a képzetek olyan áradatáról beszél, amelyekhez képest a

14. Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. In: *Bacsó Béla* (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, 2002. (Franciául: *L´oeil et L´esprit*. Paris, 1961.)

15. Milorad Krstić: „Olyan rajzot próbálok alkotni, amely az esemény jelentőségével és erejével bír, illetve ahhoz hasonlatos. Nem írom körbe az eseményt, hanem az érzésemet közvetítem, és így próbálom leredukálni és levezetni pontosan arra, ami az esemény lényege. Megpróbálom nem megismételni azokat a formákat, amiket már más művészeknél láttam, próbálok, amennyire ez lehetséges, friss, eredeti formákat alkotni. A rajzok szerepe a DAT-ban tehát az, hogy az eseményeket személyes meglátásomban bemutassák. Nem illusztrációként, hanem hogy visszaadják a művészi élményemet az adott esemény kapcsán. Éppen ezért kár hasonlóságot keresni a bemutatott esemény és a rajz között. Természetesen azoknak a művészeknek a nyomait (például Bosch, Goya, Georg Grosz, David Hockney stb.), akik hatottak rám, nem lehetséges elrejteni. A könyv két oldalán általában több eseményt dolgozok fel egy és ugyanazon évből, így egy szemvillanással tud a befogadó átlátni és átérezni egy-egy évet."

gondolkodás és az ítélőképesség pusztán másodlagos folyamat. Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásaiban* pedig egyenesen a következőkre ragadtatja magát: „ne gondolkozz, hanem nézz!”.[16] Az osztrák regényíró Robert Musil szerint a kép a valóságos értelmet a „lehetőségértelemre” vezeti vissza. A Nietzschétől eredeztetett metaforológiák számára a fogalmak pusztán kihűlt metaforák. Egész sor mitológiai hőst ismerünk, akik a képek kapcsán lettek és maradtak világhírűek: Nárcisz, Pygmalion, Daidalosz-Ikarusz, vagy azoknak a kínai művészlegendáknak a festőhősei, akik átlépve az általuk megfestett képbe, el- és feltűnnek a vászon síkjában. Merleau-Ponty szerint a kép húst kölcsönöz a távollévőnek. A képnek a hatalma abból áll, hogy felnyitja a szemünket valami láthatatlan felé, amelynek nincs se teste, se arca; illetve valami elgondolt és megálmodott felé. A képek kijelentések: „az életet anyagba merevítik, és művészi eszközökkel keltik új életre. Az értelemalkotás szempontjából mindenesetre döntő jelentőségű, hogy a képben a benne rejlő látás aktusa új életre kel.”[17] A DAT cselekményét a képek logikája (mint megannyi egyszerű vonal és színes folt összessége) képes továbbvinni, és ezáltal folytonosan érzékelhetővé tenni a történelmet. A képek mindenfajta zajban, szövegmormolás közepette megőrzik kifejezőerejük erudícióját.

A 20. század művészete, a megváltozott látás művészete. Nevezhetjük ezt **a tekintet kopernikuszi fordulatának** is. Nincs köze az alkotók úgynevezett éleslátásához, és a mesterségét biztosan gyakorló kézhez. Ami a század során megváltozik, az az észlelés tudata, a szükséglet, hogy a látási folyamatokat ellenőrzés alatt tartsák. A kép a művészek munkáiban, mintegy a saját létezésével játszik. Megmutatja, hogy egyfajta gépezete, mechanizmusa azoknak a jelenségeknek, amelyekkel törődni szokott a szemlélő. A valóság láthatósága így nem tényként mutatkozik, hanem mint kívánalom, ami a szem aktivitására van bízva.[18] Amikor Duchamp meghirdette a festészet végét 1913-ban, arra reflektált, hogy a fotográfia nyomott hagyott a képi tudaton, ezáltal a festészet a retinális rögzítettsége révén gyógyíthatatlanul sérült, behatárolódott. A tekintet ezen fordulata rámutat, hogy mindaz, amit a művészet szemlél, nem más mint jelenség, azaz lehetséges valóság. A világ látszólag sima felszínét ugrások és szakadások járják át. Rajtuk keresztül világossá válik, hogy a valóság nem biztos támpont, hanem felbecsülhetetlen mélységű szakadék, amely itt-ott hirtelen felhasadhat, és ezzel újabb és más szcenárióknak nyithat szabad, még járatlan utat.

16. Wittgenstein a játék fogalmának identitását elemezte a társasjáték, a kártyajáték és a labdajátékokon keresztül: „ha megnézed őket, nem fogsz ugyan olyasmit látni, ami mindben közös, de látsz majd hasonlóságokat, mégpedig egész tucatnyit. Szóval: ne gondolkozz, hanem nézz!”. In: Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest, 1992.

17. Gottfried Boehm: *Túl a nyelven?*, Budapest, 2006. (Németül: *Jenseits der Sprache?*, Köln, 2004.)

18. Gottfried Boehm: *Mű és észlelés*. Válogatott művészeti írások, Budapest, 2005. (Németül: *Werk und Wahrnemung*. In: *Dres*: Museum der klassischen Moderne Frankfurt am Main und Leipzig, 1977.)

DÍSZLET

A díszlet egyrészt egy használaton kívüli **boncasztal**, amelyre mindenféle limlomot hánytak a fészerben. A francia Lautréamont grófjának híres és termékenyítő mondása a varrógép és az esernyő találkozásáról a boncasztalon, bármilyen meglepő, de többszörösen, sőt tudományosan igaznak bizonyult a 20. század során. Kiderült, hogy a látszólag messze eső dolgok találkozása, egymás mellé sodródása és kölcsönhatása, nemcsak az esztétikai szépre gyakorol termékenyítő hatást, de a természet titkainak kifürkészésére is. Így jutott különös sugarához 1895-ben a német Wilhelm Röntgen, és a francia Pierre és a lengyel Marie Curie a polónium és a rádium radioaktivitásához. Az 1895 és 1911 közötti időszak nagy felfedezéseiben a véletlenek, majd az ad hoc eredményekre épített kísérletek játszották a főszerepet. Az atomról alkotott kép, amely a véletlen találkozások következményeként kiformálódott, már annyira szétfeszítette a régi elméletek kereteit, hogy lehetetlenné lett azokon belül megmagyarázni a világ fizikai, természettudományos jelenségeit. A véletlenekből egy új, gyökeresen más világ körvonalai rajzolódtak ki. Többé már nem volt lehetőség a véletlen előtti állapotba visszahátrálni.[19]

A díszlet másrészt egy gigantikus **szörmedvény**: ráfért az 1. világháború, az orosz forradalom és polgárháború, Hitler uralma a 2. világháborúval, a Holokauszt, Joszif Sztálin kommunista rendszere, a hidegháború korszaka, Mao Ce-tung uralma és a kínai kulturális forradalom, a koreai és vietnami háború, a dél-amerikai és afrikai rémtettek, Közel-Kelet és a Balkán. Boncasztal, amire ráfért több mint 200 millió kivérzett, megégetett, kiéheztetett, agyonlőtt, felakasztott, lefejezett, elgázosított test.

A díszlet harmadrészt egy megsejtés: a Merleau-Ponty által tételezett **szem, amint megpillantja a világ húsát**. „A világ húsa úgy írható le (az idő, a tér, és a mozgás vonatkozásában) mint szétválás, dimenzionalitás, folyamatosság, lappangás, egymásba átlépés (…) a testem ugyanabból a húsból van, mint a világ. Sőt a testem részesül a világ húsából, a világ visszatükrözi a testemet, beléhatol, ahogyan a testem húsa is belehatol a világ húsába. A testem és a világ húsa kölcsönösen áthajlik és átlép egymásba.”[20] Amikor a DAT boncasztalán a 20. század mellkasát nyitja fel a ceruza szikéje, akkor az *idiosz kozmosz* (saját világ) találkozik a *koinosz kozmosszal* (közös világ). A rajz a belső külsője és a külső belsője. E kettőség nélkül sohasem éreznénk a fenyegetően közeli láthatóságot, amely a képzeletbeli egész problémáját alkotja.

A díszlet negyedrészt a században élő egyénekkel megesett **sztorik**, egyéni történetek halmaza. A mikrotörténelem által nyitott tér. Olyan események, amelyeket az értelmezői tudások szőhetnek bele az erre nyitott DAT kompozícióba. Amelyekbe belefér a véletlenek az a része is, amikor nem történik semmi különös, tehát a világ nagy lendkereke épp úgy gördülhetne tovább magától, mint egyébként szokta tenni, csak épp az összefüggések véletlenleszűségére nyitódik egy újabb, véletlen ablak. Épp azok bizonygatják, hogy nincs semmi közük egymáshoz, akiket utólag egymással összefüggőnek, sőt közös alapzatnak látunk. Egy példa: 1922. május 18-án, Párizsban Sztravinszkij *Renard*-jának bemutatóján találkozik a századelő két nagy regényírója, a francia Marcel Proust és az ír James Joyce. A fogadást Szergej Gyagilev, az orosz balett impresszáriója adta a fellépő művészek számára. Ott van a díszlettervező is, a spanyol Pablo Picasso. Proust, aki a fogadáson már megsértette Sztravinszkijt, taxijával hazaviszi a jókedvű Joyce-ot, aki vendéglátója otthonában közli, hogy még egyetlen sort sem olvasott tőle, és nem is fog. Proust viszonozza a bókot, majd kirúgja vendégét és a Ritzbe autózik, hogy ott végre egyedül és nyugodtan megvacsorázzon.[21]

Ötödrészt egy **alkotói úti emlék** is a díszlet. Milorad Krstić számolt be róla a szlovén Delo-nak: „1995-ben jártam Uppsalában, Svédországban. Az ottani egyetemen belül létezik egy különös épület, melyet Gustavianumnak neveznek és a 17. század húszas éveiben építtetett II. Gusztáv Adolf király az orvosi kar számára. 1662-ben az épülethez hozzáépítettek egy kupolát és abban helyezték el az úgynevezett Anatomski teatert, egy anatómiai színházat, egy hihetetlenül keskeny és magas amfiteatrumot, melynek az aljában egy ovális, fából készült boncasztal lett elhelyzve. A bejáraton ki volt írva »Anatomiska teatern«,

19. John Maddox: *A tudás gyarapodása*. In: *Világtörténet a 20. században*. Budapest, 2002. (Angolul: *The Oxford History of the Twentieth Century*. Oxford, 1998)

20. Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. I. m.

21. Idézi Paul Johson: *A modern kor. A huszadik század igazi arca*. Budapest, 2000. (Angolul: *Modern Times A History of the World from the 1920s to Year 2000*. Phoenix Giant, 1996)

alatta német fordítás »Das anatomische Theater«. Amióta megláttam ezt a boncasztalt, a lautréamont-i gróf híressé vált kijelentése, »a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon«, ehhez az Uppsalában lévő ovális boncasztalhoz kötődik számomra. Itt döntöttem el, hogy az új projektemet *Das Anatomische Theaternek* nevezem el, s a 20. századi eseményeket és személyeket szimbolikusan erre az uppsalai boncasztalra helyezem el, mintegy patológiai sebészként, szenvtelenül és hidegen trancsírozom szét e tragikus század történelmi szövetét, a betegség okait kutatva."

DEA EX MACHINA

Ami az ógörög színpad eposzi kelléke (csodás elemek, természetfölötti lények beavatkozása az események menetébe), az a DAT-ban néhány művészeti, képalkotó eljárás: **a juxta pozíció, a szimultaneitás, az automatikus montázs**.[22] Velük és általuk teremtődik a DAT művilága, s alakul cselekményének rendje. Mindhárom a véletlen feldolgozásán alapszik, vagyis a DAT „deus ex machinája" nem természetfeletti lényekből, istenekből és küldötteikből, hanem a véletlen ábrázolásának 20. századi tudományos eljárásainak és művészeti alkotómódszereinek technológiájából összegződik. A véletlen a 20. században azt a feladatot kapta, mint az istenek az ógörögöknél.

A 20. század eposzi kelléke tehát a véletlen. Az, amit olyan sokan és más-más kiindulásból kétségbevontak. A véletlen megjelenítése azonban több szempontból is problémás. Egyrészt, mert úgy véljük, hogy nem létezik, ugyanis „minden mindennel összefügg", s ebben a művészek és a gondolkodó elit egyetértett. Amíg a század elején a rendetlenség és a véletlen felszabadító erővel hat, addig a század végére már félelmet vált ki. Jelen korszakunkban a véletlen másként és másnak látható. A véletlenben most sokkal inkább a racionális vagy irracionális vonást keressük. „Szigorúan véve a racionális a valószínűtlen. A törvény, a szabály, a rend, mindaz, amit így nevezünk, olyannyira valószínűtlen, hogy a nemlétezés határán áll. A racionális a csodával határos, olyannyira ritka és szokatlan, hogy szinte azonos a nemléttel, a nullával, a semmivel. (…) A létező – és ez tautológia – a legvalószínűbb. És a legvalószínűbb a rendetlenség. A rendetlenség majdhogynem mindig jelenvaló. Vagyis felhő vagy tenger, vihar vagy zúgás, kavarodás és tömeg, káosz, tumultus. A reális nem racionális. Avagy csak mint legszélső határeset. Így a tudomány mindig a kivételes jelenség, a ritkaság és a csoda tudománya" – írja a francia posztmodern filozófus, Michel Serres.[23] Ez a fajta kettősség a véletlennel és a renddel, mint tárgy és mint módszer, végig ott felhősödik a DAT égboltján, hogy bármikor termékeny értelmezői esőt zúdítson a DAT oldalaira.

Lautréamont idézett verssora, amit a dadaisták és a szürrealisták is magukévá tettek, iskolapéldája a DAT-ban sűrűn használt juxta pozícióra és szimultaneitásra. A nyitott könyv mindkét oldalán, egyetlen pillantással egyszerre láthatunk több egyidejű, azonos időben, kvázi real time-ban játszódó 20. századi esemény ábrázolását, melyek különbözőségükben (pl. politikai vagy sportesemény) hozzájárulnak egy nem várt összbenyomás megteremtéséhez. Tehát nem elkülönülten kiosztottak a politikai, a kulturális vagy a szórakoztatóipari események, hanem együttesen jelennek meg. Ezáltal nem várt, ám szükségszerűen új minőséget és jelentést implikálnak. Egy másik példa: 1905-ben, amikor Freudtól Bécsben megjelenik a *Három adalék a szexuális elmélethez*, Lenin Zürichben *A szociáldemokrácia két taktikája a demokratikus forradalomban* című dolgozatát hozza ki a nyomdából. Drezdában a szürrealisták megalakítják a *Die Brücke* csoportot, és az amerikai Pittsburghben megnyílik az első *Nickelodeon* mozi: a belépőjegy drasztikusan olcsó, pusztán 5 cent és egész nap vetítenek. Egyazon évben születik meg a freudi szexualitás elmélet, az orosz kommunista forradalom cselekvési terve, valamint a profitra épülő filmipar.

A szimultaneitásra vár még egy másik kitüntetett feladat is. Mint az alcím is jelzi, a műben a 20. századi szimultán játékokról van szó. Ez a kitüntetett egyidejűség, nemcsak mint képalkotó eljárás kap szerepet, hanem a néző értelmezői „startpontjára" hívja fel a figyelmet. A megtörténtek és megalkotottak a róluk későbbiekben kialakult értelmezésekkel egyszerre és egyidejűleg képezik a kulturális archívumunkat. Az egyidejűség eltünteti az egymásutániság okozatiságát és egy új sorrend felállítását teszi lehetővé, amit a Krstić-i mű képvisel és ajánl is. A DAT-ban a szimultaneitás a 20. század ritmusának elszabadult vírusa.

KONFLIKTUS

A DAT konfliktusainak egyik forrásául a 20. század eseménytörténetének feloldhatatlan ellentétei szolgálnak – **a század sötét fele**, amit olyan jól ismerünk, és ami nyílt tárgya a könyvnek. Az 1916-os év például Wilfred Owen brit költőt és a somme-i ütközetet idézi, ahol egyetlen nap alatt, június elsején, pusztán az angol oldalon, húszezer katona vesztette életét.

Másodrészt ott rejlik **a művészet és a társadalom konfliktusa**. A DAT világszemléletében tombol az irónia. Minden hatalom és eszme megkérdőjelezése, ideológiák nélkül, az értékek dekonstrukciójával.[24] Ez a szemlélet a DAT-ban sokszor és sokféleképpen előforduló dada életérzésére vezethető vissza. Milorad Krstić a 20. századot egy újrateremtett dada nézőpontból és személettel dekonstruálta. Mint tudjuk, az 1. világháború elől a semleges Zürichbe menekülő művészek, a háborús téboly közepette határoztak úgy, hogy meghódítják a művészetnek az őrületet.[25] A pán-európai háborús propaganda minden korábbi széles körben elfogadott közösségi értéket (isten, haza, család) felszippantott, a dadaisták ezért egyszerűen függetlenítették magukat tőlük. A dada fellázadt a művészet társadalmi funkciója ellen. A művészet és az élet közötti határokat elmosták; a művészet életre vonatkozását felfüggesztették. A Cabaret Voltaire-ben 1916-ban megszületik a szélsőségesen "l'art pour l'art" művészet: „Ha minden létező szó és kép korrumpálható,

22. Milorad Krstić: „Majdnem mindig mechanikusan, automatikusan, szinte tudattalanul kezdek el rajzolni. Elkezdem egy részletettel, amely aztán egy bizonyos idő elteltével elkezd valamire emlékeztetni, amit egyáltalán nem terveztem ábrázolni, és innentől fogva már tudatosan terelem a rajzolást az asszociáció irányába. Például elkezdek egy fejet profilból, a fej megformálása durva, lehetne akár állati koponya is, tovább rajzolom, nyitott szájüreg egy kitátott nyelvvel. Még tovább dolgozom rajta és a kreatúra testet kap, ülő helyzetben van, épp a földön ül és széttárja emberi lábait. Az alak mellén található négy kupaszerű kitüremkedés veszedelmesen nőstényszerűnek mutatja a kreatúrát, és ez hirtelen a háború istennőjét juttatja eszembe. Innentől kezdve a kreatúra testét teleaggatom kis zászlókkal, hogy a háború istennője nemzetivé váljon, a kinyújtott nyelvére egy felfegyverzett játék katona kerül, amely a szájból nagy léptekkel a frontra marsíroz. Ez a rajz most már a háború istennőjét ábrázolja, amely a médiaháború kellős közepén gyilkos bókokat és szlogeneket szór maga körül".

23. Michel Serres: *Jouvences, Sur Jules Verne*, Paris, 1997.

24. Milorad Krstić: „Az én kritikám, a Rableais, Voltaire és a Jarry hagyományát követve a dogmatizmust, a tekintélyelvűséget, a háborút és a bemerevedett komolyságot célozza meg. A humoros hozzáállással nem tagadja a komolyságot, de megszabadítja és megtisztítja az egyoldalúságától, dogmatizmusától és a fanatizmusától. A jelen világ rosszával szemben azzal kell szembeszállnunk, amivel és ahogyan csak bírunk. Én nem merek fizikai ellenállást tanúsítani, és politikai aktivitásom sincs. De feldolgoztam a múlt század történelmét, ahol ki tudtam fikázni a rosszat, a dogmatizmust, a hataloméhséget, a háborúkat és az őrjítő emberi türelmetlenséget. És letettem a garast az ember szabad, nonkonformista szelleme, és az avantgarde művészetek mellett".

25. Az alábbi kifejtés Kappanyos András gondolatmenetét követi. Szövegei, egy kiválóan szerkesztett dada antológiával együtt *www. artpool.hu* oldalon érhetőek el.

új szavakat és új képeket kell kitalálni, melyek nem létező tartalmakat hordoznak, vagy a befogadó felelősségi körébe utalják minden esetleges jelentésüket. Az így teremtett világ a valóság alternatívája, azaz a művészet az élet rangjára emelkedik.Az eljárás természetesen ítéletet mond a valóságról (amellyel immár nem lehet mit kezdeni), ebben áll a dada Arp által említett mély, transzcendens realizmusa."[26] Berlinben egyfajta "gerillaművészet" jött létre. A világtörténelemben először egy művészeti irányzat az élet teljes spektrumának megváltoztatására tör. A művészeti forradalom és a társadalmi forradalom között eltűnt a határ, az életet per definitionem művészetté alakították. Gyilkos iróniájuk tehát nemcsak a megváltoztatni kívánt társadalmi rendet érintette, hanem a „reális" változtatási törekvéseket is kiröhögte. A New York-iak egy „anti-művészeti" alapállást fejlesztenek ki, amely azonban merőben amorálissá, vagy ha úgy tetszik, teljességgel szabaddá lett. „Duchamp úgy kísérletezik a művészet lehetőségeivel, mint egy gyerek, amikor egyenként kitépi a bogár lábait. Hihetetlenül ötletesen, módszeresen és minden morális féktől szabadon. Duchamp legdadaistább művei, a ready-made-ek voltaképpen művészetelméleti és szociológiai kísérletek, amelyek mű és befogadó, művész és polgár viszonyára vonatkoznak."[27] A dadaprovokációkkal a művészet eljutott odáig, hogy kiváltotta a polgár védelmi mechanizmusát, és a dadát egyszerűen begyűjtötte a kiváltságos, jól kipárnázott privát archívumába. A dada ugyan rendszerint a legbotrányosabb arcát mutatta, ám a dadabotrányok divatba jöttek. Sikk lett eljárni paradicsomot hajigálni, és a dadának már nem volt ereje, hogy a közönséget kibillentse magabiztosságából és konzumkényszeréből. Hiába próbált Duchamp

antigiccset előállítani, piszoárkagylót és palackszárítót installálni, kiderült, hogy nincs semmi, amire a polgár ne lenne kapható. „Szó szerint, még a semmit is képes megvenni. Ez a polgár jól abszolvált védekezése az úgynevezett polgárpukkasztás ellen. Puszta sznobságból a művész oldalára áll, deklarálva, hogy a művész szabadságának ő is részese."[28] Ebből aztán egy egész sor további konfliktus fakadt, ugyanis túl jól sikerült a provokáció és a megidézett ördög (a mindent bekebelező vásárlás aktusa) ténylegesen elszabadult, amit Lyotard már a művész szabadságára vonatkozó fenyegetésként értelmez.

Ebből a fenyegetettségből fakad a harmadik, **a művészeti piac és a piacgazdaság konfliktusa.** A korai avantgarde mesterei még magányos szereplők voltak, vagy kisebb csoportokba tömörültek, létezésük lényege a kisebbségi lét volt. A 2. világháborút követően, a fogyasztói társadalom felhajtó erejének köszönhetően azonban a vezéralakok közül néhányan művészeti vállalkozóknak is tekintették magukat. A kereskedelmen, a kritikán és a médián keresztül kartelekbe tömörültek és egy posztfeudális életstílust kultiváltak. Van ugyanis valami titkos összejátszás a művészet és a kapitalizmus között. Nem az egyszerű korrupció, hanem egy sokkal poétikaibb: a szkepszis ereje és a rombolás hatalma, amely arra készteti a művészt, hogy tagadja meg az elfogadott szabályokat, vonja meg tőlük bizalmát, és mindeközben arra ösztökéli, hogy új kifejező eszközökkel, stílusokkal, anyagokkal játszadozzon és kísérletezzen. Minden piacot az újdonság varázsának hatalma tart vonzásában. Ez a innováció jelenti a múlandóságnak a kapitalista ezeregy éjszakáját. Ugyanis a művészeti siker titka ugyanattól függ, mint minden más üzleti sikeré: a meglepetés és az ismertség, az információ és a kód adagolásától. Már csak a művészet szabad csapataiban lehet bízni – véli Lyotard: „Az avantgarde feladata marad, hogy felszámolja a szellem önhitt követelőzését az idővel szemben."[29]

Negyedrészt a műalkotásra vonatkozó önreflexív konfliktust említjük, amely során **a művészet és a befogadó általános értelemben vett lelki kölcsönhatása, együttműködése** kerül a boncasztalra. Lyotard útmutatását követve, létezik egy 18. századi esztétikai olvasat, miszerint a szép pozitív örömet kelt. Ám van másfajta öröm is, amely intenzívebb, mint a kielégülés érzése, nevezetesen a fájdalom és a halál közelsége. A fájdalomban a test afficiálja a lelket, de a lélek is a testet, mintha az külön világból származó fájdalmat érezne, mégpedig azáltal, hogy öntudatlanul fájdalmas szituációkhoz társuló képeket idéz fel. Ez a teljességgel szellemi szenvedés nem történik meg valóságosan, hanem „felfüggesztődik", és ez a meg nem történés kvázi megkönnyebbüléshez vezet. Ezt nevezte Edmund Burke 1757-ben delightnek, delektációnak. A lélek tehát az elkábult állapotából, ijedtségéből felenged, mert

26. I. m.
27. I. m.
28. I. m.
29. Jean-François Lyotard, i. m.

„mégsem történik meg" a rettenet. A művészetnek köszönhetően az emberi lélek átadja magát az élet és halál közötti mozgás nyugtalanságának, s ezzel visszanyeri egészségét és elevenségét. A 20. századi olvasat szerint: az avantgarde olyan művészeti kombinációkkal kísérletezik, amelyek par exellence sokkot keltenek a nézőben. A felfüggesztés az avantgarde esetében a még szörnyűbb rettenetre, a semmire vonatkozik. A megkönnyebbülést az adja, hogy a világ a műben megtörténik, előáll, tehát „a valami történik és nem a semmi" (Martin Heidegger), azaz az ember léttel szembeni megfosztottsága van felfüggesztve. A mű befogadója nem egyszerű élvezet birtokosa. A művektől érzésbeli és fogalmi képességeinek intenzívebbé válását várja. A mű azt igyekszik ábrázolni, hogy van valami ábrázolhatatlan. A mű nem utánozza a természetet, a mű csinálmány, artefaktum. „A közönség nem ismert magára a képekben, nem vesz tudomást róluk, mint érthetetlent elutasítja őket, végül pedig elfogadja, hogy az intellektuális avantgarde múzeumokban őrizze őket, mint kísérletek nyomait, amelyek a szellem hatalmáról és védtelenségéről tanúskodnak."[30]

Ötödikként következik **a csend és a zaj konfliktusa.** Egyrészt a DAT tele van zenei utalással (pl. Sztravinszkij, Eric Satie, Michael Nyman, U2). Felharsannak operák, zenei performance-ok, katonaindulók, filmslágerek, rock and roll dalok. Hangverseket kántálnak, a Cabaret Voltaire konferansziéja köszörüli a torkát, és a szovjet propaganda hangosbeszélőjében bemondják az aznapi politikai tutit. De folytonosan dübörögnek a gépek is: hol egy vonat csattog és fütyül, hol egy autó zúg és dudál. Vagy épp fegyverropogás hallik, kéjes sikoly, örömteli kiáltás, iszonytató ordítás, hörgés. Másrészt a műalkotás egyébiránt is zaj. Egy erős információ, amely fordítottan arányos a jelentéssel. Minél inkább zaj, annál inkább provokatív és felkavaró. De a DAT-ban ott a csend is. A vonalban, a pontban, a festék penészfoltjaiban. És a kézzel rajzolt betűkben. A mögöttük álló szövegek, mint hatalmas csendöblök, kitérők, barlangok, mélyedések. S a csend és a zaj között, a szöveg és a kép halk dörzsölődése, ozmózisa, moraja. Családiasabb hasonlattal élve, felhangzik a mindenttudó elbeszélő, a családfő. Nem más ez, mint a mesemondó liturgiája, a megértésért, az értelmezhetőségért elmondott ima.

Utoljára, de nem utolsóként **a képek és szövegek konfliktusát** vehetjük sorra. Jelen világunkban az üzenetek legtöbbje sík felületek kisugárzásaiként toppan belénk. Itt és most, mint erre Vilém Flusser filozófus és médiateoretikus emlékeztet, a képek szövegek elleni forradalma zajlik. A képírók számára a világ jelenetek sorozatából áll. A szövegírók számára a világ folyamatok sorozatából tevődik össze. „A képek által strukturált tudat számára a valóság egy tényállás: a kérdés az, hogy milyen a dolgok viszonya egymással. Ez a mágikus tudat. A szövegek szerint strukturált tudat számára a valóság keletkezés: a kérdés az, miként estek meg a dolgok. Ez a történeti tudat."[31] Az imagináció, mint képértelmezési képesség, és a koncepció mint szövegértelmezési képesség egymást váltják a Nyugat történelme során. Ebben a folyamatban a koncepció egyre imaginatívabbá válik, míg az imagináció egyre konceptuálisabbá. A szövegek eredetileg a hagyományos képek ellen irányultak, hogy a képzelődés bennük lévő tébolyát meghaladják. Most a műszakilag előállított képek a szövegekre irányulnak, hogy az elképzelhetetlenség bennük lévő tébolyát meghaladják. Azonban az új képek alkotói és befogadói történelmen túli tudatszinten vannak. Épp ezért a képek és a szövegek konfliktusa valójában a historikus és a poszthistorikus ellentétére utal. Nem sikerült visszatérnünk a prehistorikusba, ahol az analfabétizmus megkönnyíti az ember világba helyezettségének elfogadását. Nincs mágikus kép, amivel bölényt lehet ölni. A technikai világ által kodifikált világ mágiája egyszerű előírás, programfelismerés, napi robot a futószalag mellett.

30. I. m.
31. Vilém Flusser: *Képek*. 2000. 1992. 2. sz. (Németül: *Nachgeschichten*. Bollman Verlag, Köln, 1990.)

RETARDÁCIÓ

Amint részleteiben megismerjük Milorad Krstić egyre bővülő és mélyülő anatómiai színházát, azt látjuk, hogy egyszerűen berúgta a német Boris Groys és Hans Belting, kortárs művészetteoretikusok által tételezett kulturális archívum ajtaját. Ezt az archívumot egyébiránt a művészetek történetének nevezzük. Krstić a tárlókat és a katalógusokat átrendezte, átszabta, sőt átstrukturálta. Aki ebben a lehetséges világban körbenéz, ráriad, hogy hirtelen minden 20. századivá lett és valamiképp, Krstić-i értelemben: dada. Mindazt, amit a nemzeti és nemzetközi stílusok termeltek, s mindazt, amit az elmúlt században pusztán ócska kacatnak, fölösleges lomnak, még inkább csak bűzlő sebnek tekintettünk a művészet testén, Krstić az elmúlt tíz év során kifejlesztett speciális szellemi itatóspapírjával szépen feltörölte, szublimálta és archiválta.

Mintha újra feltalálta volna a történelmet látó szemet, legalábbis abban az értelemben, ahogy Lyotard újra felfedezte az „avantgarde világtávcső" működési elvét az „örök most"-ban, két 18. századi bölcselőnél, Burke-nél és Kantnál. De talán abban az értelemben is, ahogy Merleau-Ponty a művész által létrehozott „nyomról" beszél, amikor az egyik képzőművész követi a másik felfedezését, s „a látható" megjelenik a második hatványon. A DAT-ban minduntalan ott köröz a művészet értelmére, mibenlétére rákérdező, de eltérő válaszokat adó szellem viharmadara. Krstić a kulturális archívum tárgyegyüttesét és könyvégboltját egybevonta. A gyújtó eszmék drótjait összeérintette, anyagukat megolvasztotta, majd az így nyert művészeti nyersanyagból, az újrahasznosított kunstwollen-amalgánból konjugált egy vírust, amit a dada szellemében beadott az egész 20. századnak. Közzétette, elénk tárta azt, amit konzekvens kortárs művészetnek nevezhetünk. Egyszerre mer szólni az érzés és az intellektus nyelvén.

Milorad Krstić anatómiai színháza összetéveszthetetlen, olyannyira, hogy a sokszor obszcén és durva képei szinte megszelídülnek, egységes polgári benyomást öltenek, szinte belesimulnak a néző szemébe, hogy aztán a képek az értelmezői agyban detonáljanak újra: „Úristen, mi ez itt?" Az akaratlan felkiáltás ugyanannyira táplálkozik a DAT témájából (a 20. század testközeli fertelmes „húsa és szelleme"), mint módszeréből (szimultenitás, juxta pozíció). A DAT lapjain azt láthatjuk, hogy a művészet, mint valami bulémiás Leviathan, elnyelte a filozófiát, felzabálta a tudományokat, fölszippantotta az összes kvarkot, behabzsolta Fritz Langot dr. Mabuse-vel, Marinettit a piros versenyautójával, Kurt Schwitersot a MerzBau-val, a spritiszta főpap Malevicset fehér, fekete és vörös négyzetével, Paul Klee-t a természetjel-elméletével; aztán öblített vidáman a 18. századi nemes Hogarth-ból a kubizmusra, lettrizmusra, futurizmusra, szürrealizmusra, konstruktivizmusra, és gondolkodás nélkül küldte utánuk a marxi, lenini, sztálini, hitleri eszméket és diktatúrákat, noch da zu, a Mobutu Sese-Sekót és az Unabomber-ügyet, tehát magába nyomta a 20. századot, vagyis mindent, amire büszkék lehetünk, és azt is, amellyel szembe kell fordulnunk.

A 20. század lényegét tekintve úgy kezdődött, ahogy végződött: megszüntetett vagy felszámolt, de legalábbis megkérdőjelezett egy sor olyan tudást, amely korábban az elfogadott, úgynevezett egyetemes értékek tárházát alkotta. A század elején, az akkori interpretációk szerint Albert Einstein felszámolta a teret és az időt, Freud a 19. századi úgynevezett rendes polgár én-tudatát. Az anyag szemlélete a megragadható végső elemtől ködszerű energiacsomóvá alakult, amely elméletet, és az általa kiszabadítható kozmikus energiát a pragmatikus és a háborús érdek rögtön fel is robbantott Nagaszakiban és Hirosimában. Volt néhány sötét kitérő, ahol minden nemcsak veszni látszott, de el is veszett, visszahozhatatlanul és cáfolhatatlanul. A század közepén újra kellett kezdeni a századot. Elindult az a „tudományos-technikai és marketing" spirál, amely elvezetett a századvégi tömegkommunikációhoz, a globális faluhoz, a fogyasztáson alapuló társadalmi értékekhez, vagy az internethez. És a század eleji relativisztikus felfedezésekhez újabbak társulnak: a tudományos igazságok összevethetetlensége (Thomas Kuhn, Paul Feyeraband), a művészet halála (Athur C. Danto) és a művészettörténet (Hans Belting), valamint a történelem végéé (Francis Fukuyama).

Az ezredvégen térdig állunk a molekuláris biológia, a klónozás, a genetikai térképezés, az agy és a lélek, az önmagunk feltérképezésének és megértésének projektje és a világ újrainstallálását célul tételező posztmodern alkímia kénes gőzében. Túl jón és rosszon, a 21. század elején ott tartunk, hogy meg kellene értenünk a 20. századot, és az interpretációból kihámozható értelmet, mint egyfajta új felvilágosodást globális pajzszsá kéne fejlesztenünk, leginkább magunk megvédésére magunk ellenében. A 20. század elképesztő menynyiségű tény, dokumentum, elméletek sokasága, amelyek sokszor egymást írják felül – a különböző teóriák „egyéni" súlya alatt a sokszínű valóság beroskad és megadja magát, sok esetben egy újabb téveszmének, így teremtve hozzá a tévvalóságot.

A 20. század végén évtizedről évtizedre újabb fejlődési és katasztrófa-szcenáriók születtek, s hol az egyik, hol a másik forgatókönyv kapott előkelőbb besorolást fennmaradási valószínűségünk számításaiban. Ismerjük a káosz-dinamika figyelmeztetését, hogy a komplex folyamatok jövője nem kiszámítható. A statisztika nem működik. A káosz mélyén azonban kreatív erők gerjednek, s a jövőre vonatkozó sejtések befolyásolhatják a jövőt. Marad tehát az állandó keresés, a világ fenntartása sejtések közepette. Mint Vilém Flusser írja, az ember tud a szakadékról: aköztött ami van, és aköztött, aminek lennie kellene, de nincs. „Az ember olyan passzázs beavatottja, amit nem lát. Körös-körül mindent kissé elaggott fogalmak fonalára fűz. A jelenlét mindig eldönthetetlen teljesség, tenger. Csak a múlt kínál követhető pályákat, folyamatokat".[32]

Közben minden mozgásban maradt: a pi mezon, a húrelmélet, az információs és fogyasztói szokásaink, a Wall Street-i trendek. Vándorolnak a dolgok és az észleletek a valós és virtuális világokba és rekeszekbe, határokkal és határtalanságokkal övezve. Ezzel az érzéssel lapozhatjuk fel a DAT-ot. Képek sorozata vár ránk. Képekből születtek, képek özöne közepette. Nem véletlen a választás. A kép, mint távolba átvezető és megnyíló médium. A 20. század során a kép, és a képpel együtt a képzőművészet, radikálisan és eltökélten járta be a század évtizedeit, az avantgarde mozgalmakat, a modernitás és a posztmodernitás csúcsait, és így legkézenfekvőbben tudja modellezni a 20. század kulturális piramisát. A végéről nézünk vissza az elejére, és közben reménykedjünk, hogy a Krstić-i anatómiai boncasztal éberen tart minket abban a rémálomban, ahol az ember a 20. században sokszor azzá a manipulandummá lett, aminek eltévelyítette magát. És ennek a könyvnek a végére hagyjuk annak eldöntését is, hogy DAT pusztán egy műalkotás vagy a művészetről szóló manifesztum, azaz egy üzenet vagy a médium maga.

32. Botho Strauß: *Beginnlosigkeit. Reflexion über Fleck und Linie*. München, 1992.

JÁNOS KURDY FEHÉR

PROLOG

Milorad Krstić: Das Anatomische Theater Simultane igre 20. stoletja

»V mojem anatomskem teatru je na obdukcijski mizi 20. stoletje; ljudje, dogodki in pojavi so torej brez kostumov in brez mask; še več – kožo imajo oluščeno, organe prerezane, kosti in mišice razkrite, živčevje, krvni in limfni sistem razprt. Das Anatomische Theater spominja na biološki kabinet, poln steklenih vitrin s skrbno razvrščenimi steklenicami formalina, v katerem čakajo deli svetovne zgodovine na radovednega opazovalca.«
Milorad Krstić[1]

»Omogočiti videti tisto, kar pomaga uvideti, ne pa tega, kar je vidno.«
Jean-François Lyotard [2]

EKSPOZICIJA

Das Anatomische Theater (v nadaljevanju DAT) je zbirka silovitih, barvitih risb. Dojemamo ga lahko tudi kot svobodno in umetniško interpretirano vizualno enciklopedijo 20. stoletja. Pokriva skoraj vse pomembne dogodke, zajeti skuša vse vrste znanja. Seveda je to »vse« zelo izbrano. Globino DAT-a najlažje zaslutimo, če ga sprejmemo, kakor se določa sam: kot gledališče. Gledališče, ki ne temelji na besedah, ampak na podobah, torej je tudi njegova logika drugačna. Z metaforo gledališča preprosteje predstavimo in tolmačimo DAT-ove konstitutivne enote, ločujemo in na novo sestavljamo dele v »predstave«, ki zahtevajo predvsem gledanje, nekatere pa tudi branje. Uporabljamo lahko iste operacije, kot jih uporablja umetnik: obduciranje, preučevanje in ločevanje enot, njihovo postavljanje v nov, še neznan sistem razmerij, s čimer dobijo nove interpretacije.

DAT je tudi izredno samorefleksiven, večkrat se mora sklicevati na lastno substanco: na bistvo in vlogo umetnine, samega risanja, gledanja. Zato ga lahko dojemamo tudi kot manifest vizualne umetnosti. Prav tako je refleksiven v razmerju umetnik–gledalec; s tem ne mislim le na

1. Če njihov izvor ni posebej označen, so citati Milorada Krstića vzeti iz najinih pogovorov.
2. Jean-François Lyotard: *L'inhumain*, Galilée, Pariz, 1988.

to, da DAT poganja ogromna reka znanja, v katero se vsakdo spusti glede na svoje sposobnosti – eni uživajo v samotnem kopanju, drugi resignirano sprejmejo strah pred praznino in vrtinci; mislim tudi na DAT-ovo vizualno pretkanost, da se nam v dobi, ko smo bombardirani s podobami, ponudi kot vadnica ali zbirka primerov z naslovom *Kako delujejo podobe*. Daje nam tako rekoč neskončno možnosti gledišč in branj – podobno kot knjiga v Borgesovi noveli.

Predstavljanje abstraktnih idej s sliko in z vizualno-tekstovnimi referencami ni nova pogruntavščina; metoda je znana v vseh (evropskih) kulturah. Predzgodovinska pisava, hieratični in demotični znakovni sistem, ikonične table za boljše razumevanje latinske liturgije in teologije, ikonostasi, slikovne podobe srednjeveških kodeksov, ilustracije zgodnjih znanstvenih del, srednjeveški zemljevidi (ki niso ne slike ne besedila, še najbolj zapeljivi kažipoti) … odpirajo čudežne, bajeslovne neznane svetove. Pomislimo lahko na aristokratske ali malomeščanske galerije portretov; tudi na navado iz 19. stoletja, ko so slike brezciljno obešene ena ob drugi, kar jim daje vedno nove pomene; razglasne table; slikovne pamflete, s katerimi se skuša potešiti potrebo medijev po vizualnem materialu; na grafične ilustracije v časopisju predfotografske dobe, ki so jih ustvarjali celo takšni mojstri, kot je Goya ... Značilni predhodniki DAT-a bi bili lahko kabineti čudes, ki so se razširili v 17. stoletju in katerih zbirke zanimivosti pogosto povezujemo bodisi z duhovitim bodisi z učenjaškim pristopom lastnikov. Ena od zbirk, Muzej Cumingov, se je tako rekoč nedotaknjena ohranila v Londonu. Blizu sto tisoč predmetov, ki sta jih zbrala oče in sin, Richard (1777–1870) in Henry (1807–1902) Cuming, predstavlja viktorijanski svet sanj.[3] Predhodnik DAT-a bi bilo lahko tudi pisanje dnevnika, razširjeno v 18. in v 19. stoletju, kjer rokopis pojasnjujejo risbe, skice, slikovni fragmenti. Formalno gledano spadajo sem še stripi nove dobe in družinski albumi. (Ob fotografijah si moramo predstavljati tudi stalen glasen monolog glave družine o zasebnih rečeh: o času in krajih, o osebah, veseljih in žalostih.) Nenazadnje so tu muzeji, družbeno priznani hrami zbirk. Na muzej kot tak je možno gledati kot na zbirko raznoterih oblik nasilja. Dotikanje razstavljenih predmetov ni nič drugega kot kazanje moči, potrjevanje posesti, oblasti. Prisvajanje poteka na dva načina: s seciranjem, tj. metaforično aneksijo, in s ponavljanjem. Prvo daje občutek moči[4], drugo pa jamči občutek oblasti in ustvarja nov kontekst: vse stvari spadajo skupaj, čeprav jih je mogoče razstaviti na dele. Če DAT ne bi bil gledališče, ampak film, bi bil zagotovo zgodovinski klip ali celovečerni animirani film o zlovešče se vrtečem 20. stoletju.[5]

Formalno je lahko DAT črpal iz veliko stvari – in tudi je. V končni obliki pa je samosvoj, saj tako glede vsebine kot raznolikosti združuje širše in bolj smele zaznave, močnejše intelektualne in čustveno-asociativne procese od vsega naštetega.

3. »V omarah in vitrinah se med drugim najde: koščck kanalizacijske cevi iz rimskih časov, nož za lupljenje jabolk iz ovčje kosti, drobtino poročne torte Edvarda VII., nagačenega šimpanza (naprodaj kot mumija dvestoletnega starca), oranžni rog iz derbija v Epsonu leta 1864, kos štukature iz Napoleonove grobnice, gledališke liste vseh predstav, ki sta si jih oče in sin ogledala, zbirko etruščanskih vaz, cigaretni ogorek, ki ga je odvrgel član kraljeve družine, kos starorimske igrače, srednjeveško piščal, ulovljeno v Temzi, koščck telovnika Karla I. ter šest figuric iz »izgubljene civilizacije«, ki sta jih leta 1857 izdelala ter »postarala« čistilca mulja, ko sta v zbiralski strasti Cumingovih prepoznala možnost zaslužka.« V: Geert Mak: *In Europa; Reizen door de twintigste eeuw*, Uitgeverij Atlas, Amsterdam, 2004. V angleščini: *In Europe; Travels Through the Twentieth Century*, Harvill Secker, London, 2007.

4. Karl-Josef Pazzini: *Tabus über der Aggressivität*, Historisches Museum der Stadt Wien, Dunaj, 1994.

5. DAT ne obstaja samo v knjižni obliki. Leta 1999 je Roczkov Stúdiò izdal CD-ROM različico, ki je mdr. dobila prvo nagrado za najboljši multimedijski projekt na Mednarodnem festivalu animiranega filma Annecy (1999). Poleg tega DAT obstaja tudi kot razstava, zbirka, ki se stalno širi, doslej pa je bila na ogled v Budimpešti in Ljubljani. Milorad Krstić načrtuje predelavo DAT-a v dadaistično gledališko-gibalni šov in v sklopu nekega drugega projekta predelavo v animirani film.

DRAMATIS PERSONAE

DAT pripoveduje zgodbo 20. stoletja. V njej nastopajo: umetnost, filozofija, literatura, film, glasba, znanost, vojne, potrošniške navade … in »mikrologije« izbranih »skrčenih« ali zgoščenih poglavitnih lastnosti »dramatis personae«. DAT-ove zajamejo 20. stoletje v podrobnostih (naslovi filmov, junaki romanov, aluzije na slike in glasbo), tj. v njegovih mikrosvetovih. Mikrologija, pravi Lyotard, zapisuje vznik misli v času zatona velike filzofske misli.[6] Obstajajo torej skrajšave, ki vplivajo na velike sisteme (znanost, filozofija, umetnost) in jih celo spreminjajo ali porušijo. Krstić je našel te mikrologije 20. stoletja in jih (v risbah) postavil na oder svojega anatomskega gledališča. Medtem ko 20. stoletje v DAT-u razpada na mikrologije, so pričarane najmanjše enote sposobne prikazati velike spremembe 20. stoletja izredno razumljivo, hkrati pa opozarjajo na skrite povezave (seksualnost–oblast, politika–umetnost–javnost). Dramske osebnosti v DAT-u niso tolmači filozofskih ali znanstvenih misli; za to bi bil kot vizualni medij s prostoročnimi risbami težko sploh primeren. V ospredju so reference, ki so hkrati del slikovnega tkiva. Le-to pa s svojo figurativnostjo pripada svetu, katerega vsebine prikliče sam risar. Priklicane teorije Krstić razstavi v vizualne mikrologije, ki ostanejo, kakršne so, vse dokler jih gledalec interpret znova ne dopolni ali pa se vsebine ne razletijo. Priča smo nečemu, kar se ne zgodi pogosto: teorija je tu, njen opis, njeno besedilo pa ostajata prikrita, skrita v oblak konotacij idealnega gledalca bralca. (To čudo je rezultat ontološke lastnosti oči ter procesa gledanja, k čemur se vrnemo v razpravi o DAT-ovi zgodbi.) Pri tem ne gre za ujemanje umetnikove in gledalčeve interpretacije, ampak za igro, ki jo umetnik kot nekakšen zemljevid vkodira v svet svojih risb. In ta svet čaka, da ga gledalec knjige odkrije ... Tako prihajamo do naslednje osebe med *dramatis personae* – do »zemljevidov«.

Zemljevid se v DAT-u ne pojavlja v vsakdanjem pomenu besede, ampak kot »granulat fikcije«, ki odpira notranje etnografske svetove. Podobno kot sanje ali opiati nam omogoča opazovanje v nenavadnih ogledalih. Krstićevski svetovi ponujajo potepanja in pustolovščine onstran običajnih meja duha. DAT-ovi zemljevidi so strelivo za razvoj dojemanja in sprejemanja. Določene figure na zemljevidu povezujejo znaki, npr. falus in vulva. Ti znaki definirajo tudi točke interpretacije povezanih dogodkov, npr. povezavo med rusko komunistično revolucijo in hrepenenjem po carstvu ter njegovi eliti. V DAT vkodirani zemljevidi pogosto opozarjajo na najbolj absurdne, neverjetne, a resnične politične dogodke. Leto 1943 je tako npr. predstavljeno z risbo, na kateri Adolf Hitler odreja tiskanje romana *Vinetou* Karla Maya v nakladi tristo tisoč izvodov ter distribucijo knjige nemškim vojakom na fronti.[7] Zemljevidi se občasno nanašajo

6. Jean-François Lyotard: *L'inhumain*, Galilée, Pariz, 1988.

7. Milorad Krstić: »Mimo tega dejstva nisem mogel. Adolf in Vinetou pri izpolnjevanju iste naloge! Mobilizacija Vinetouja v drugi svetovni vojni je višek vsake kreativne domišljije«.

tudi na skrita sovpadanja ali učinke umetniških form in tematik, znanih skozi stoletja. David Hockney je leta 1961 v šestnajstih slikah obdelal znano Hogarthovo delo *The Rake´s Progress*, prvotno nastalo v osmih delih v olju, kasneje pa še kot bakrorisba. Desetletje pred tem, leta 1951, je Stravinski na isto temo ustvaril opero *The Rake´s Progress*. S poznavanjem vseh dosedanjih različic poustvari Krstić v DAT-u zgodbo z lastnimi osebami. Še en primer je drama Maksima Gorkega *Na dnu*. Krstna izvedba je bila v Moskvi, 1902., v režiji Konstantina Stanislavskega; 1903. jo Max Reinhardt uprizori v berlinskem Kleines Theatru, 1936. jo Jean Renoir prestavi na film, 1957. pa Akira Kurosava ustvari svojo filmsko priredbo. Radosti nadaljnjega mapiranja prepuščamo bralcu oz. gledalcu knjige. Krstićevi psevdozemljevidi so torej kažipoti k novim svetovom (k njihovim vsebinam in oblikam), ki jih je ustvarila misel 20. stoletja. Pri razumevanju kulture, sprejemanju konkretnih del ter prikazovanju človeške narave si z zemljevidi pomagamo enako, kot so si nekdanji geografi, izdelovalci prvih zemljevidov dotlej neznanih krajev, oz. kot to danes delajo njihovi kibernetični nasledniki, ki uporabljajo sodobno vesoljsko tehniko 21. stoletja in abstraktno vrsto številk za izdelavo na meter točnih zemljevidov.

Naslednji med dramskimi osebami je par: **vidno–nevidno**. V DAT-u ima pomembno vlogo iz treh razlogov. Prvič, tako za inspiracijo kot za referenco je na voljo enormna količina besedil o (post)moderni umetnosti 20. stoletja. Beat Wyss v razpravi *Art in Search of Its Text [Umetnost išče svoje besedilo]* dokazuje, da dela uspešnih umetnikov vedno nastajajo vzporedno z najnovejšimi raziskavami in znanstvenimi odkritji. Torej nekatera »neumetniška« besedila tvorijo nevidno ikonografijo moderne umetnosti. Medtem ko se s pomočjo raziskav teoretične fizike 20. stoletja svet

razbija na protone, elektrone in kvarke, vidijo umetniki v teh nevidnih tokovih sile potrditev svojega naravnega videnja sveta, zveze med svojim mišljenjem, ustvarjalnim jazom in delovanjem. Wyss v nadaljevanju razlaga, da sestavljajo vesolje nevidni tokovi moči – »prebuditev«, pravi Malevič – , emanacije hotenja sveta, ki se v naših predstavah zgostijo v materialno obliko. Fizično stanje stvari temelji na zgostitvi duha v materijo, kar Heidegger imenuje »pozaba bítí«.[8] Impresionizem spremljajo teorije zaznave, abstrakcijo raziskave atoma, pop-art pa odkritja in besedila teorije komunikacije. Drugič, gledalec – če se spet skličemo na Wyssa – se pri sprejemanju dela odziva v hermenevtičnem krogu. V želji, da bi neposredno »začutil« sporočilo umetnine, mora ponotranjiti njene simboličnointerpretativne znake v tolikšni meri, da pozabi njih vsebino, še preden spet zazna njih formo. Tako lahko ponižno stoji pred umetnino in v njej, ne da bi se zavedal, občuduje samega sebe kot v ogledalu: kot hermenevtični Narcis, ki se je v mirni gladini vode zaljubil v lastno podobo, misleč, da je tam nekdo drug. Vodo posluša kot školjko; namesto morja pa sliši lasten krvni obtok.[9] Tretjič, poudariti velja, da leži v DAT-u na obduk-cijski mizi sam svet – kot »telo in meso« čaka na linijo skalpela oz. v našem primeru risbe. V DAT-u je telo eno s svetom, in kot nas opominja Merleau-Ponty, »... telo ravno tako spada v red stvari, kot je svet univerzalno meso ... V osnovi ni niti zgolj videna stvar niti zgolj videče, ampak je vidnost, ki je včasih blodeča, včasih pa zbrana ...«.[10] (Kot čebela na cvet, ali če želite, kot storilec na mesto zločina se bomo k neverjetnim krogom moči umetnine in njenim ustreznicam vrnili v razpravi o DAT-ovi zgodbi.)

8. Beat Wyss: *Mythologie der Aufklärung; Geheimlehren der Moderne*, Verlag Silke Schreiber, München, 1993.
9. Ibid.
10. Maurice Merleau-Ponty, *Vidno in nevidno*, prevedla: Ana Samardžija, Nova revija, zbirka Phainomena 13, Ljubljana, 2000, str. 121.

Četrta dramska oseba je dvojica **površina–globina**. Videti je, kot da se v DAT-u vse dogaja na površini. A »dogaja se« pomeni bolj lebdenje, valovanje, kot pa ustaljenost. Valovi na gladino risbe prinašajo dele in lupine referenc in povezav, kot da so neuporabne odplake. DAT je izdelek globalne informacijske vasi. Drzne si vzburkati površino, ne zapleta pa se v poskuse uravnavanja svojih zamotanih kanalov ali v iskanje akademskih povezav. Smelo se prepušča sodobnim sistemom iskanja dejstev in raziskovanja sveta – tako ustvarjalnemu obzorju osebnega interesa kot vsakdanjemu internetnemu brskanju.

Peta dramska oseba je **moderni jaz**. Na prvih straneh DAT-ove predstavitve leta 1900 naletimo na *Interpretacijo sanj* Sigmunda Freuda. Najlažje zaznavna ločnica med 19. in 20. stoletjem so zamisli, ki se nanašajo na »jaz«. Freudove razlage sanj, njegovi pojmi »nezavedno«, »nadjaz«, »nagonski jaz«, »otroška seksualnost«, »ojdipov kompleks«, »občutek krivde« so bili huronska simfonija nove dobe. Mojster je samozavestno, z umetelnimi jezikovnimi formulacijami izkopal na površje reči, ki so neizrečene, kot kakšni skrivnostni nauki ali slutnje, tičale že v razmišljanju intelektualne elite 19. stoletja. »To je ravno tisto, kar imam v mislih,« zapiše francoski pisatelj André Gide v svoj dnevnik. Veliko jih odkrije, da so nevede že od nekdaj freudovci. V zunanjem svetu, in nenazadnje tudi v ustvarjalnem jazu, pride do korenite revolucije. Freudove misli se ugnezdijo tako rekoč vsepovsod. Avantgardna gibanja so bila (med drugim) tudi rezultat pojava »novega jaza«, ki se je v

Freudovi teoriji že izoblikoval, drugod pa se ga je le slutilo. Pravzaprav ni bilo izraznega področja, pa naj gre za izdajanje časopisov ali oblikovanje mode, brez vidnega vpliva Freuda. Vodilne revije postanejo vir tipov in podob »novega jaza«, ki so uporabni tudi za DAT. Avstrijski slikar Oskar Kokoschka se v delu *Mein Leben [Moje življenje]*, izdanem leta 1917, spominja, da so bili on sam, njegova soproga Elsa Lasker-Schüler in Herwarth Waldenelin, izdajatelj časopisa, med zbiranjem predplačnikov za *Der Sturm* po obnašanju in videzu tako nadčasovne, eksotične figure, da so se ljudje na bonnskih ulicah zbirali okoli njih, otroci so se jim smejali, nekaj jeznih študentov pa jih je skoraj preteplo. Ta jaz je zahteval uničenje starih vrednot, osvojiti je želel vse: novo psihologijo, telesnost, prvobitne seksualne navade, hitrost, predvsem pa brezmejnost gibanja. Kot tornado se je razlezel povsod in posrkal vse. Mladi Gottfried Benn, o katerem pravi Brecht, da piše pesmi s skalpelom, opisuje v eseju *Das moderne Ich [Moderni jaz]*, izdanem leta 1920, burnost tega »novega jaza«. V veličastni, siloviti podobi preleti pesnik s pogledom ves svet, pri čemer se istoveti s prav vsem: od puščave do morja, od čeri do azorskih galebov, bleščeče pisanih rib, ki švigajo iz oceana, zalivskega toka … do najčudovitejše newyorške ženske – Kipa svobode, od skorajda neskončnih prerij, kalifornijskih plodov in pejsažev … do zadnje molekule strupa v slini umirajočega. V vrtincu modernega jaza se, kot je opazil pesnik, prepletata mit in resnica, dejstvo in domneva.[11] Učinek tornada je skoraj otipljiv. Razvil se je imperativ »vse na tem svetu je povezano z vsem«. Čez nekaj desetletij poljski pisatelj Witold Gombrovicz kot emigrant v Argentini globinsko strukturo jaza opiše precej enostavneje, a nič manj skrivnostno: »Ponedeljek. Jaz. Torek. Jaz. Sreda. Jaz. Četrtek. Jaz.« V mlečnem steklu modernega jaza stojita ironija in patos drug ob drugem.

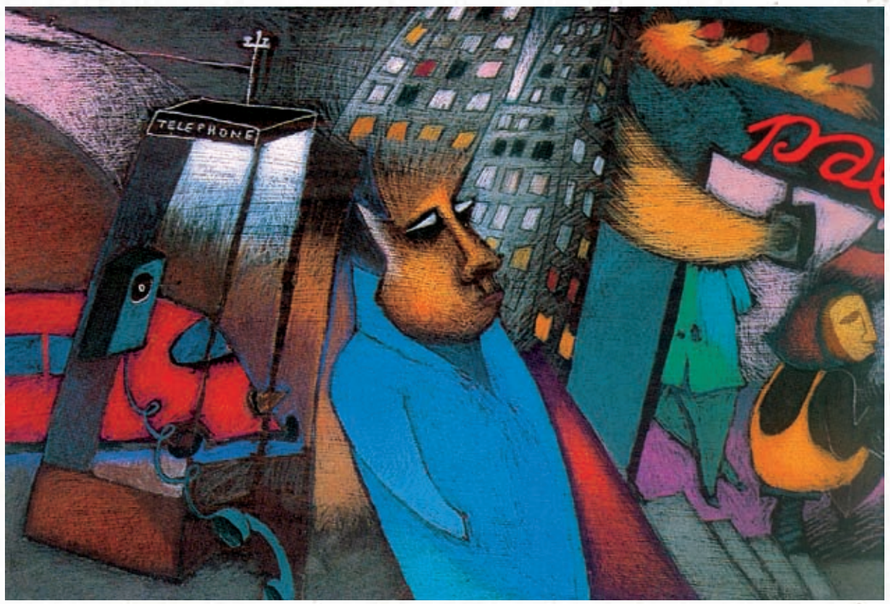
Šesta dramska oseba je **stroj**. V DAT-u pogosto naletimo na kompozicije, ki aludirajo na mehanično delovanje. Glave, noge, spolni organi, orožje med ropotanjem in pokanjem kot nekakšna

11. Gottfried Benn: *Das moderne Ich;* v: *Gesammelte Werke in vier Banden*, Band 1, Wiesbaden, 1965.
Bennov stavek v izvirniku: »Erloschenes Auge, Pupille steht nach innen, nirgends mehr Personen, sondern immer nur Ich; (...) ohne Glauben und ohne Lehre, ohne Wissenschaft und ohne Mythe, nur Bewußtsein ewig sinnlos, ewig qualbestürmt – von den Küsten an die Strände, von den Wüsten an die Belte, über die Meere, auf die großen Schiffe, durch die Brisen, zwischen die Azorenmöwen, zwischen die springenden Fische, durch die Golfströme über New Yorkens hellstes Weib – verfluchtes bräunliches Gestöhne, Cowboygerammel, Prärienotzucht, womöglich in Wäsche, schneeleinen, etwas abstehend, wo Kaliforniens große Frucht und Kanadas glühender Stoß des Sommers -, oder von Giften letzten, die die Schleimhäute zerfressen, an den Abrund, der Vergehen bringt.«

svetovna mašinerija ustvarjajo ideje, vojne, represijo. Nikakor ni naključje, da so se nekateri radikalni dadaistični umetniki kolaža, kot sta Grosz in Heartfield, poimenovali mehaniki, mojstri mašinerije.

Sedma je **seksualnost, erotika** ali, z manjšim zadržkom, **pornografija**. Gledalec DAT-a lahko nemalokrat vznemirjeno, morda tudi ogorčeno, ugotovi, da se načelo »vse je v povezano z vsem« v praksi zlahka zamenja z »vsak je v seksualnem razmerju z vsakim«. To seveda nima nič skupnega s pornografijo kot táko. Gre bolj za telesno prevlado moči, oblasti, ki je avtomatična in v stalnem pogonu – za mašinerijo, ki neusmiljeno udarja po vseh. Če uporabimo v DAT-u pogost izrazni obrazec: Moč, oblast se hrani s pornografijo, kot se lokomotiva s premogom.[12]

Osma dramska oseba v potujočem gledališču DAT je **prafenomen**, preoblikovan v avantgardnega dandija. Oče prafenomena ni nihče drug kot Johann Wolfgang Goethe, izumitelj in promotor svetovne književnosti. V Bauhausu dá Kandinski na pobudo Kleeja Goethejevi priljubljeni »miselni formi« nov zagon. Po avantgardni različici prafenomena moderna forma ne označuje ničesar; obstaja le kot izraz svojega bistva. Za prafenomen velja, da je njegova forma hkrati tudi njegova vsebina; umetnost je hkrati tudi resnica; torej sta subjekt in resničnost zaznave eno in isto. Umetnost je namreč to, kar govori; njena forma ni abeceda ali hieroglif, ki aludira na nekaj drugega, na domnevno razumsko vsebino ali pomen. Umetnostno iskanje prafenomena se ujema z znanstveno mislijo, da je vse teorije, fizikalne ali kemijske, mogoče zvesti na eno samo veliko teorijo. Gledalec z vibracijami, ki jih oddaja umetnina, sprejme prafenomen, ki vzbudi zamaknjenost, zanosnost. Poslanstvo prafenomena je izzvati notranji glas in ga, če je le mogoče, družbeno okrepiti.[13]



12. Milorad Krstić svetuje homeopatski pristop: »Antropologi trdijo, da so prvobitna ljudstva z erotiko odganjala zle duhove. V razvitih družbah je to utonilo v pozabo; erotika je danes popolnoma skomercializirana, postala je sredstvo množične zabave. V DAT-u ji, začinjeno z nekaj ironije in humorja, dajem njeno prvotno vlogo in s to novo raztopino izganjam zle duhove 20. stoletja«.
13. Sklicevanje na Beata Wyssa, ibid.

ZGODBA

Krstićeva metoda je: **dati moč dejavnikom gledanja – očem, pogledu, podobi, risbi**. Zgodba je relativna. DAT ni strip (čeprav uporablja nekaj atraktivnih elementov stripa) in je brez vsebine v običajnem pomenu besede. Zgodbe ne gradi sosledje t. i. dogodkov, ampak vznik risb. Zgodba, torej proces videnja in risanja, je ta, ki prikliče na plan *dramatis personae*: mikrologije, moderni jaz, zemljevide, vidno–nevidno …

Zgodbo poganja nizanje prostoročnih risb, osnovanih na simultanih vizualnih in intelektualnih izkušnjah. Tako sestavljene serije prikazujejo celotno svetovno zgodovino 20. stoletja.

Knjiga nas list za listom vodi od leta do leta prejšnjega stoletja, med listanjem pa lahko kot tihemu šelestenju prisluhnemo umetnikovim interpretacijam, asociacijam, konotacijam, nastalim med risanjem. Kar je pri pisatelju Proustu magdalenica ob čaju, je pri vizualnem umetniku Krstiću sled svinčnika na papirju – proces umevanja sebe kot umetnika, odprtega do sveta. Prosto po Paulu Kleeju, bi rekli: »Neki ogenj hoče goreti. Zagori, potem si kot prevodnik izbori pot skozi roko, doseže njenega lastnika in ga zaobjame, nato pa presketajoča iskra skoči v oko in še globlje … tako sklene krog, ki mu je bilo treba slediti.«

Leto 1961 obeležuje *Oko in duh* francoskega filozofa Maurica Merleau-Pontyja. Ta risba je eden nosilnih poetičnih stebrov DAT-a. Po Merleau-Pontyju je skrivnost umetniške upodobitve dejstvo, da telo hkrati vidi in je videno. Opozarja, da videnja ne smemo dojemati kot neke vrste miselni proces, ker si telo, ki je prav tako vidno, videnja ne prilašča, ampak se mu s svojim gledanjem približuje ter s tem odpira proti svetu. »Zakaj naj bi ta notranji ekvivalent, ta telesna formula njihove prisotnosti, ki jo obudijo v meni stvari, zakaj naj ne bi tudi ta začrtal še zmerom vidne sledi, na kateri bo vsak drug pogled znova odkril motive, na katerih stoji njegovo ogledovanje sveta? Tedaj se pojavi vidno na drugi potenci, telesno bistvo ali podoba prvega.«[14] Oči so sposobne odpreti duhu tisto, kar ni duhovno, in s tem naredijo področje stvari razumljivo. Krstić upodablja Merleauy-Pontyjevo teorijo tako, da pretvarja njeno sporočilo v medij.[15] V DAT-u je sporočilo medij sam.

Poglavitna gibalna sila DAT-ove zgodbe je torej **podoba**, skrita v globinah ali zakonitosti samih slik. Najpomembnejše vprašanje filozofije umetnosti 20. stoletja je, kako povsod navzoče podobe delujejo in kako jih dojemamo. Freud v zvezi s podobami govori o toku koncepcij, v primerjavi s katerim sta misel in presoja drugotnega pomena. Wittgenstein gre še dlje: »Ne misli, glej!«[16] Avstrijski pisatelj Robert Musil meni, da vrača podobnosti med dogodkom in risbo. Vpliv umetnikov, kot so Bosch, Goya, Georg Grosz, David Hockney, nočem in ne morem skriti. Na razprtih straneh [angl. spread] obdelam več dogodkov istega leta, tako da lahko gledalec leto zaobjame in občuti z enim samim pogledom«.

14. Maurice Merleau-Ponty: *Oko in duh,* prevedel: Vital Klabus, *Likovne besede št. 1-2*, ZDSLU, Ljubljana, 2004, str. 37.
15. Milorad Krstić: »Poskušam ustvariti risbo, ki izraža pomen in moč dogodka oz. mu je čimbolj podobna. Dogodka ne opisujem, zgolj posredujem svoje občutke o njem. Tako ga želim reducirati in deducirati na bistvo. Trudim se, da ne bi uporabljal form, ki sem jih pri drugih umetnikih že videl; kolikor se le da skušam ustvariti sveže in izvirne. Vloga risb v DAT-u je torej predstaviti dogodke, kot jih osebno vidim. Niso ilustracije, njihov namen je obnoviti moje umetniško doživetje določenega dogodka. Zaman bi torej iskali
16. Wittgenstein je analiziral identiteto pojma igre pri družabnih igrah, pri kartanju in pri igrah z žogo: »Ko jih pogledaš, ne vidiš nič skupnega, pač pa celo vrsto podobnosti. Torej: Ne misli, glej!« V: Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp, Frankfurt na Maini, 1975.

ba dejanski smisel k »možnemu pomenu«. Za metaforologije, prevzete po Nietzscheju, so koncepti le ohlajene metafore. Vrsta mitoloških junakov je postala in ostala svetovno slavna s svojimi podobami: Narcis, Pigmalion, Dedal, Ikar … ali junaki legend kitajskih slikarjev, ki prestopajo okvire svojih slik, pojavljajoč se na površju platna in izginjajoč z njega. Po Merleau-Pontyju podoba posoja meso tistemu, kar ni prisotno. Podobe imajo moč, da nam odprejo oči pred nečem nevidnim, kar nima ne telesa ne obraza ali kar obstaja le v mislih ali sanjah. Slike so izjave, »življenje pretvorijo v snov, ki jo nato z umetniškimi sredstvi oživijo. Za ustvarjalni smisel je odločilnega pomena, da videnje, neločljivo povezano s podobo, nanovo zaživi.«[17] V DAT-u je logika podob (kot skupek številnih preprostih črt in barvitih madežev) tako močna, da je postala nosilka zgodbe, prek katere zaznavamo zgodovino. Ne glede na hrup in mrmranje besedila ohranjajo slike svojo izrazno moč.

Umetnost 20. stoletja je umetnost novega načina gledanja. Lahko ji rečemo tudi **kopernikovska revolucija pogleda.** Nič nima skupnega s t. i. umetnikovo ostrovidnostjo in mirno roko. To, kar se je skozi stoletje spremenilo, je občutek zaznavanja, potreba po nadzoru procesov gledanja. Zdi se, da se slika v delih umetnikov igra z lastnim obstojem. Predstavlja nekakšen mehanizem pojavov, s katerimi se srečuje gledalec. Videnje stvarnosti tako ni dejstvo, ampak želja, prepuščena dejavnosti oči.[18] Ko je Duchamp leta 1913 razglasil konec slikarstva, je izrazil dejstvo, da je fotografija zaznamovala vizualno zavest, zatorej je slikarstvo s svojo mrežično fiksacijo neozdravljivo ranjeno in omejeno. Revolucija pogleda je poudarila, da je vse, kar predstavlja predmet opazovanja umetnosti, pojav oz. možna stvarnost. Navidez gladka površina sveta je razbrazdana z jarki in globinami. Tako postaja jasno, da stvarnost ni zanesljivo oporišče, ampak brezno nevidnih globin. Tu in tam se lahko nenadoma tudi razkrije in tako odpre nove, neizhojene poti drugačnim, svežim scenarijem.

17. Gottfried Boehm: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder.* V: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn; Die neue Macht der Bilder*, Dumont, Köln, 2004.

18. Gottfried Boehm: *Werk und Wahrnehmung*, v: *Dres*, Museum der klassischen Moderne, Frankfurt na Maini in Leipzig, 1977.

SCENA

Prvič, scena je stara zanemarjena **obdukcijska miza** v lopi, polni šare. Slavna sočna krilatica francoskega grofa Lautréamonta o srečanju šivalnega stroja in dežnika na obdukcijski mizi je bila v 20. stoletju večkrat tudi znanstveno dokazana. Izkazalo se je, da srečevanje in medsebojno vplivanje stvari, ki so si navidez daleč stran, ne učinkuje produktivno le na estetiko, ampak tudi na raziskovanje skrivnosti narave. Na ta način je leta 1895 prišel Nemec Wilhelm Röntgen do svojih nenavadnih žarkov, Francoz Pierre in Poljakinja Marie Curie pa do radioaktivnega polonija in radija. V velikih odkritjih 1895–1991 so pomembno vlogo odigrali naključja in kasnejši poskusi na ad hoc rezultatih. Predstava o atomu, izoblikovana kot rezultat naključnih srečanj, je že toliko načela okvir starih teorij, da te niso več uspele razlagati novih fizikalnih in naravoslovnih pojavov. Naključja so vodila k izrisu radikalno novega in drugačnega sveta. V stanje pred »naključjem« se ni bilo več možno umakniti.[19]

Drugič, scena je gigantska **nakaza**: na njej so dobili prostor 1. svetovna vojna, ruska revolucija in državljanska vojna, Hitlerjeva vladavina z 2. svetovno vojno, holokavst, Stalinov komunistični režim, čas hladne vojne, vladavina Maa Cetunga in kulturna revolucija, korejska in vietnamska vojna, južnoameriška in afriška grozodejstva, Bližnji vzhod in Balkan. Obdukcijska miza, na kateri je prostor za več kot 200 milijonov izkrvavelih, požganih, izstradanih, ustreljenih, obešenih, obglavljenih, uplinjenih teles.

Tretjič, scena je slutnja: **oko**, po Merleau-Pontyju, **ko ugleda meso sveta**. Filozof opisuje meso sveta (v odnosu na čas, prostor in gibanje) kot razcep, dimenzionalnost, kontinuiteto, prehajanje, transgresivnost … »Moje telo je iz istega mesa kot svet. Še več, moje telo je deležno mesa sveta, svet odseva moje telo, prodira vanj, kot tudi meso mojega telesa prodira v meso sveta.«[20] Ko na DAT-ovi obdukcijski mizi svinčnik skalpel odpre prsni koš 20. stoletja, je to srečanje *idios kozmosa* (lastnega sveta) s *koinos kozmosom* (s skupnim svetom). Slika predstavlja notranjost zunanjosti in zunanjost notranjosti. Brez te dvojnosti ne bi nikoli začutili nevarno bližino videnja, ki izoblikuje celoten problem imaginarija.

Četrtič, scena je **skladovnica štorij** in osebnih zgodb posameznikov 20. stoletja. Odprti prostor mikrozgodovine; prostor dogodkov, ki jih lahko sprejemnik s svojim znanjem vgradi v odprto strukturo DAT-a; prostor naključnih trenutkov, za katere lahko rečemo, da niso nič posebnega. Njihova edina posebnost je, da si zagotavljajo nepovezanost, vendar se za nazaj izkaže, da imajo podobno, celo skupno osnovo. Primer: 18. maja 1922 se v Parizu na *Renardu* Igorja Stravinskega srečata največja romanopisca prejšnjega stoletja: Francoz Marcel Proust in Irec James Joyce. Sprejem za nastopajoče umetnike je priredil veliki impresarij ruskega baleta, Sergej Diagiljev. Med njimi je tudi scenograf, Španec Pablo Picasso. Proust, ki je na sprejemu že užalil Stravinskega, pelje s taksijem k sebi domov veselega Joycea. Ta prizna, da še ni prebral niti ene same Proustove vrstice in je tudi nikoli ne bo. Proust vrne kompliment in vrže gosta čez prag, sam pa se odpelje v Ritz, da končno v miru povečerja.[21]

Petič, scena prikaže **spomin iz umetnikovega potovanja**. Milorad Krstić je govoril o njem za *Delovo* prilogo *Polet*: »Leta 1995 sem bil v Uppsali na Švedskem. Del tamkajšnje univerze je tudi stavba z imenom Gustavianum – za potrebe medicinske fakultete jo je v dvajsetih letih 17. stoletja zgradil kralj Adolf Gu-

19. John Maddox: *The Expansion of Knowledge, v: The Oxford History of the Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

20. Maurice Merleau-Ponty: *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, Evanston, 1969, str. 248.

21. Paul Johson: *Modern Times; A History of the World from the 1920s to Year 2000*, Phoenix Giant, London, 1996.

stav II. Leta 1662 so ji dodali kupolo, v katero so namestili t. i. anatomiska teatern, anatomsko gledališče. To je neverjetno ozek in visok amfiteater, v dnu katerega stoji lesena ovalna obdukcijska miza. Pri vhodu je napis *Anatomiska Teatern*, pod njim pa nemški prevod *Das anatomische Theater.* Odkar sem jo videl, to obdukcijsko mizo v Uppsali povezujem z znamenito krilatico grofa Lautrémonta o »naključnem srečanju šivalnega stroja in dežnika na obdukcijski mizi«. In odločil sem se, da bom svoj novi projekt poimenoval *Das Anatomische Theater*, dogodke in osebe 20. stoletja pa simbolično položil prav na to obdukcijsko mizo iz Uppsale. Na njej bom, iščoč razloge bolezni, kot kakšen patološki kirurg brez občutka in hladnokrvno razrezal zgodovinsko tkivo tega tragičnega stoletja.«

DEUS EX MACHINA

Kar so epska pomagala pri starogrškem gledališču (nadnaravni pojavi in božja bitja, ki posegajo v dogajanje), so v DAT-u številni pripomočki vizualne umetnosti: **jukstapozicija, simultanost, avtomatična montaža**.[22] Z njimi in skozi njih sta ustvarjena umetni svet in potek dogodkov DAT-a. Vsi trije slonijo na obdelavi naključja oz. DAT-ovo božanstvo iz stroja ni nadnaravno bitje, bog ali poslanec, ampak skupek znanstvenih postopkov in umetniških metod, ki predstavljajo naključje v 20. stoletju. Naključje ima v 20. stoletju isto vlogo, kot bogovi pri starih Grkih.

Epski pripomoček 20. stoletja je torej naključje. Uprizarjanje naključja je iz več zornih kotov problematično. Prvič, mislimo, da ne obstaja, kajti imperativ »vse je povezano z vsem« je združil umetnike in razumnike. Če nered in naključje na začetku stoletja delujeta osvobajajoče, na koncu že vzbujata strah. Danes vidimo naključje drugačno in drugače. V njem vse bolj iščemo racionalno ali iracionalno potezo. »Strogo gledano je racionalno neverjetno. Zakoni, predpisi, red … vse, kar še spada zraven, so tako neverjetni, da so na meji neobstoja. Racionalno meji na čudež; je tako redko in neobičajno, da je skoraj enako neobstoju, ničli, niču. (…) Kar obstaja (in to je tavtologija), je najbolj verjetno. Najbolj verjeten pa je nered. Nered je skorajda vseprisoten. Kot oblak ali morje, nevihta ali hrumenje, zmešnjava in množica, kaos, gneča. Realno ni racionalno, oz. le v absolutno mejnem primeru. Tako je znanost vedno znanje o izjemnih pojavih, o redkostih in o čudežu,« piše francoski postmodernistični filozof Michel Serres.[23] Ta dvojnost naključja in reda je, bodisi kot predmet bodisi kot metoda, opazna na vseh straneh DAT-a.

Citirana vrstica iz Lautréamontove pesmi, ki so jo vzeli za svojo dadaisti in nadrealisti, je šolski primer za v DAT-u pogosto uporabljani jukstapozicijo in simultanost. Na razprtih straneh knjige lahko z

22. Milorad Krstić: »Risati začnem skoraj vedno mehanično, avtomatsko, skoraj nezavedno. Začnem s podrobnostjo, ki me čez čas začne spominjati na nekaj, česar sploh nisem imel namena narisati. Od tu dalje že zavestno usmerjam risanje v smer asociacije. Primer: risati začnem glavo iz profila, upodobitev je surova, lahko bi bila tudi živalska lobanja. Rišem naprej. Nastane odprta ustna votlina z iztegnjenim jezikom. Rišem naprej. Kreatura dobi telo, z razkrečenimi nogami sedi na zemlji. Na prsih ima štiri izbokline, ki figuro nevarno približajo ženski. Spominja me na boginjo vojne. Telo ji začnem krasiti z zastavicami, da bi postala nacionalna. Na njenem iztegnjenem jeziku koraka vojaček z velikimi koraki fronti naproti. Zdaj je na risbi upodobljena boginja vojne, ki sredi medijske vojne razširja ubijalska laskanja in gesla«.

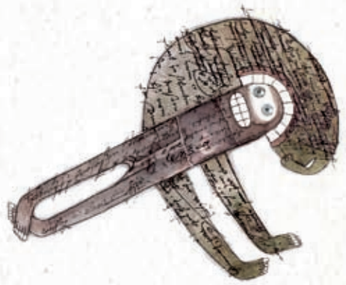
23. Michel Serres: *Jouvences sur Julles Verne,* Minuit, Pariz, 1974.

enim samim pogledom zaobjamemo ilustracijo več istočasnih, v kvazirealnem času odvijajočih se dogodkov 20. stoletja, ki s svojo raznolikostjo (npr. politični ali športni dogodki) prispevajo k ustvarjanju nepričakovanih celostnih vtisov. Politični in kulturni dogodki ter dogodki s področja zabavne industrije niso prikazani ločeno, temveč skupaj. Četudi nepričakovano, neizogibno vsebujejo novo kakovost in pomen. Še en primer: leta 1905, ko na Dunaju izide Freudova knjiga *Tri razprave o teoriji seksualnosti*; je v Zürichu natisnjen Leninov elaborat *Two Tactics of Social-Democracy in the Democratic Revolution [Taktiki socialne demokracije v demokratični revoluciji]*; v Dresdnu nadrealisti ustanovijo skupino *Die Brücke*; v ameriškem Pittsburghu pa se odpre prvi kino *Nickelodeon* (vstopnice so izrazito poceni, le 5 centov, predvajanje pa traja ves dan). V istem letu torej nastane Freudova teorija seksualnosti, izdelan je plan ruske komunistične revolucija, rojena je filmska industrija, ki sloni na dobičku.

Simultanost mora izpolniti še eno posebno nalogo. Kot nakazuje že podnaslov, gre za delo o simultanih igrah 20. stoletja. Ta poudarjena istočasnost ni pomembna le kot postopek ustvarjanja podob, ampak opozarja gledalca tudi na izhodiščno točko interpretacije. Naš kulturni arhiv je obenem in hkrati sestavljen iz dogodkov, del ter interpretacij prvih in drugih. S hkratnostjo izgine vzorčno ponavljanje, omogoči se postavljanje novega reda, ki ga Krstićeva dela zastopajo in tudi priporočajo. Simultanost je v DAT-u osvobojeni virus ritma 20. stoletja.

KONFLIKT

Eden od virov konfliktov v DAT-u so nerešljiva nasprotja 20. stoletja – **temna stran stoletja**, ki je, kot vsi dobro vemo, proklamirana vsebina knjige. Leto 1916 npr. predstavljata britanski pesnik Wilfred Owen in bitka na Somi, v kateri je 1. julija, v enem samem dnevu, samo na angleški strani izgubilo življenje dvajset tisoč vojakov.



V DAT-u se skriva tudi **konflikt med umetnostjo in družbo**. V DAT-ovem pogledu na svet besni ironija. V njem nima zatočišča nobena ideologija, preizprašuje se vsakršno oblast, misel; razgradnja vrednot je vseprisotna.[24] Ta pristop izvira iz dadaističnega pogleda na svet, ki je v DAT-u pogosto navzoč, in to na več načinov. Milorad Krstić je 20. stoletje razgradil z novoustvarjenima dadaističnima držo in glediščem. Kot je znano, so umetniki v času 1. svetovne vojne bežali v nevtralno Švico, v Zürich, in vojno norijo uporabili v korist umetnosti.[25] Panevropska vojna propaganda je vsrkala vse dotedanje vrednote širše družbe (bog, domovina, družina), zato so se dadaisti od njih odmaknili.

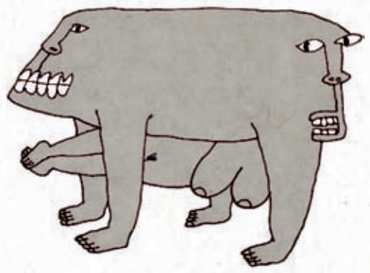
Dadaizem se je uprl družbeni vlogi umetnosti ter zabrisal meje med umetnostjo in življenjem. Razmerja med umetnostjo in življenjem so bila suspendirana. V Cabarétu Voltaire se je leta 1916 rodil ekstremni larpurlartizem (l`art pour l`art). »Če so vse besede in podobe tega sveta izprijene, je treba izumiti nove besede in nove slike, ki nosijo še neobstoječe vsebine ali pa prelagajo odgovornost za svoj morebitni pomen na sprejemnika. Tako ustvarjen svet je alternativa stvarnemu, umetnost je vzdignjena na raven življenja. Postopek seveda sodi o stvarnosti (ki itak ni več za nobeno rabo) – in tu je globok, nadizkustveni realizem, ki ga omenja Arp.«[26] V Berlinu je ustanovljena neke vrste »gverilska umetnost«. Prvič v svetovni zgodovini umetniška smer teži k spreminjanju življenja kot takega. Še enkrat: meja med kulturno in družbeno revolucijo je zabrisana, življenje je umetnost *per definitionem*. Ubijalska ironija ne napade zgolj družbenega reda, ki ga je treba spremeniti, posmehuje se tudi vsem »realnim« prizadevanjem za spremembe. Newyorški dadaisti so razvili nekakšno »antiumetniško« stališče,

24. Milorad Krstić: »Moja kritika, sledeč dediščini Rabelaisa, Voltaira in Jarryja, je usmerjena proti dogmatizmu, načelu avtoritete, vojni in otrpeli resnosti. S humorističnim pristopom ne negira resnosti, ampak jo osvobaja enostranskosti, dogmatizma in fanatizma. Proti zlu današnjega sveta se moramo boriti s sredstvi, s katerimi se lahko, in na način, na kateri se lahko. Sam se fizično ne smem zoperstaviti, politično pa nisem aktiven. A obdelal sem zgodovino prejšnjega stoletja, in to na način, da sem se porogal zlu, dogmatizmu, oblastiželjnosti, vojnam, blazni človeški nestrpnosti. S tem sem prispeval k svobodnemu, nekonformističnemu duhu in avantgardni umetnosti.«

25. Spodaj opisana razlaga je prevzeta po Andrásu Kappanyosu. Njegova razlagalna besedila so skupaj z dadaistično antologijo dosegljiva v madžarskem jeziku na *www.artpool.hu*

26. Ibid.

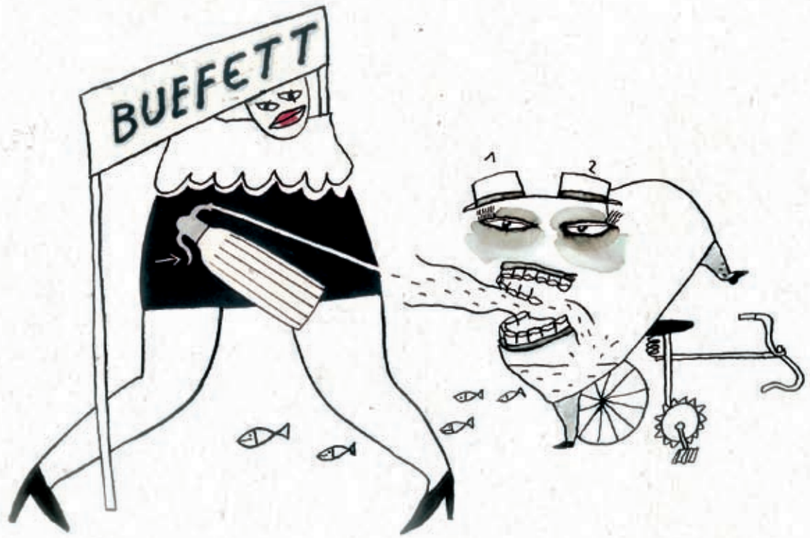
ki postane popolnoma amoralno oz., če hočete, popolnoma svobodno. Duchamp preizkuša možnosti v umetnosti kot otrok, ki trga hrošču noge eno za drugo – neverjetno domiselno, premišljeno, osvobojeno vseh moralnih prisil. Duchampova najbolj dadaistična dela, poimenovana ready-madi, so pravi umetnostnoteoretski in sociološki preizkusi, vezani na razmerje med umetnino in gledalcem, umetnikom in meščanom.«[27] Z dadaističnimi izzivanji je prišla umetnost do točke, ko se je sprožil obrambni mehanizem meščana; dadaistične kose je začel zbirati in postavljati v svoje privilegirane, dobro oblazinjene zasebne arhive. Četudi se je dadaizem trudil kazati svoj najbolj sramotni obraz, so postali dadaistični škandali modni. Hoditi okoli in metati paradižnik je kar naenkrat postalo šik in dadaizem ni imel več moči, publiki zbiti samozavest in potrošniško strast. Zaman je Duchamp poskusil ustvariti antikič, instalirati pisoar, stojalo za steklenice … izkazalo se je, da bo meščan zagrizel v karkoli. »Dobesedno je pripravljen kupiti celo nič. To je dobro naštudirana obramba proti t. i. pohujšanju meščana. Iz samega snobizma se postavlja na stran umetnika, da bi pokazal, kako si delita umetniško svobodo.«[28] Prišlo je še do kopice konfliktov; provokacija je dokazano preveč dobro uspela in priklicani vrag (potrošništvo brez meja) se je resnično osvobodil, kar se zdi Lyotardu že nevarnost za sámo umetnikovo svobodo.



Iz te nevarnosti izhaja tretji konflikt, **konflikt med umetnostnim trgom in tržnim gospodarstvom**. Mojstri zgodnje avantgarde so bili še osamljeni igralci, nekateri so se zbirali v manjše skupine; bistvo njihovega obstoja je bila manjšinska eksistenca. A zahvaljujoč ekspanziji potrošništva so se po 2. svetovni vojni nekateri med vodilnimi videli kot umetnike podjetnike. Skozi prodajo, kritiko in medije so se zbirali v kartele in kultivirali postfevdalni življenjski stil. Obstaja namreč nekakšen pakt med umetnostjo in kapitalizmom. To ni preprosta korupcija, ampak nekaj precej bolj poetičnega: moč skepse in uničevanja. Umetnika spodbuja, naj ne zaupa prisvojenim pravilom, naj se jim odreče, hkrati pa ga spodbuja k igri in eksperimentiranju z novimi izraznimi sredstvi, stili, materiali. Za vsak trg velja, da lahko svojo mikavnost ohrani le z močjo novosti. Ta poskusna inovacija predstavlja kapitalistično tisoč-in-eno-noč minljivosti, saj je skrivnost umetniškega uspeha, kot vsakega drugega posla, odvisna od odmerjanja presenečenja in razpoznavnosti ter informacije in kode. Zdaj lahko zaupamo le divjim umetnikom, meni Lyotard. »Naloga avantgarde ostaja, da obračuna z napuhom duha, kar zadeva čas.«[29]

Četrtič, na obdukcijsko mizo postavimo samorefleksivni konflikt v umetnini, **mentalno interakcijo in sodelovanje med umetnostjo in sprejemnikom**. Lyotard pravi, da je že v interpretaciji estetike 18. stoletja zapisano, da lepota vzbuja ugodje. Le da obstaja še ena vrsta ugodja, bolj izrazita kot zadovoljstvo: bolečina in bližina smrti. Pri bolečini telo vpliva na dušo. Lahko pa tudi duša na telo, in to z bolečino, ki kot da izvira iz drugega sveta; nehote obuja podobe, povezane z bolečimi situacijami. To trpljenje, čigar izvor je popolnoma psihične narave, se ne uresniči, ampak je »suspendirano«, ta neuresničitev pa pripelje do navideznega olajšanja. To je Edmund Burke leta 1757 poimenoval »radost«, uživanje. Ker se groza ne uresniči, se duša umiri ter osvobodi omamljenosti in groze; zahvaljujoč umetnosti se prepusti nemirnemu nihanju med življenjem in smrtjo, povrneta se ji zdravje in prizadevnost. Preneseno v 20. stoletje: namen avantgardnih eksperimentov v polju umetnosti je pri gledalcu vzbujati šoke *par excellence*. V primeru avantgarde se suspenz nanaša na še strašnejšo grozo: na nič. Olajšanje prinese dejstvo, da se svet zgodi v umetnini, torej »dogaja se nekaj, ne nič« (Martin Heidegger), oz. se v tem primeru suspendira pomanjkanje človekove bíti. Ljubitelj umetnosti si ne prilašča le užitka. Od umetnine pričakuje krepitev svojih čutnih in pojmovnih sposobnosti. Umetnina skuša upodobiti dejstvo, da obstaja nekaj neupodobljivega; ni posnetek narave, ampak je ponarejena, je artefakt. »Družba se nič več ne prepoznava v umetniških predmetih, zato se zanje ne zmeni,

27. Ibid.
28. Ibid.
29. Jean-François Lyotard, ibid, str. 107.



zavrača jih kot nerazumljive; in šele čez čas dopusti intelektualni avantgardi, da jih kot slédi napadov, ki pričajo o mogočnosti in nebogljenosti duha, shrani v muzejih.«[30]

Peti je **konflikt tišine in hrupa**. DAT je z ene strani poln glasbenih aluzij (npr. Stravinski, Satie, Nyman, U2). Odmevajo opere, glasbeni performansi, vojaške koračnice, popevke iz filmov, rock and roll. Recitira se zvočna poezija, konferansje Cabaréta Voltaire se odkašljuje, zvočniki sovjetske propagande razglašajo sveto resnico tega dne. Neprestano ropotajo tudi stroji; vlak razbija in tuli, avto hrumi in hupa. Sliši se rožljanje orožja, nasladni krik, veseli vzklik, krčevit jok, hropenje. Z druge strani je umetniško delo hrupno; je mogočna informacija, v obratnem sorazmerju s sporočilom. Čim več je hrupa, bolj izzivalno, razburljivo je. Vendar je v DAT-u prostor tudi za tišino. V črtah, pikah, plesnivih madežih barve. In v ročno narisanih črkah. Besedila ob njih so kot ogromni zalivi tišine, izogibališča, jame, vdolbine. Med tišino in hrupom je nežno brisanje besedila in podobe, njuna osmoza. (Če uporabimo bolj domačo primero: takrat zazveni pripovedovalec, glava družine, ki vse ve.) To ni nič drugega kot molitev za razumevanje in pravilno razlago.

Nenazadnje je treba omeniti **konflikt med podobo in besedilom.** Danes dobivamo večino sporočil kot emanacije z gladkih površin. Tukaj in zdaj, kot nas opozarja filozof in medijski teoretik Vilém Flusser, nas opominjajo, da je v teku upor podob proti besedilom. Za slikarje je svet sestavljen iz zaporedja prizorov. Za ustvarjalce besedil je svet sestavljen iz zaporedja postopkov. »Zavest, strukturirana iz podob, dojema stvarnost kot stanje dejstev; sprašuje se, v kakšnih odnosih so stvari. Gre za magično zavest. Zavest, strukturirana iz besedil, dojema stvarnost kot nastajanje; sprašuje se, kako so se stvari zgodile. Gre za zgodovinsko zavest.«[31] Imaginacija kot zmožnost tolmačenja podob in koncepcija kot zmožnost tolmačenja besedil se v zgodovini Zahoda izmenjujeta. Pri tem postaja koncepcija vse bolj imaginacijska, imaginacija pa vse bolj konceptualna. Besedila so bila prvotno usmerjena proti ustaljenim podobam, da bi presegle prirojeno norost imaginacije. Zdaj so industrijsko ustvarjene podobe usmerjene proti besedilom, da bi presegle njihovo prirojeno pomanjkanje imaginacije. Toda raven zavesti ustvarjalcev in sprejemnikov novih podob je onstran zgodovine. Ravno zato konflikt podob in besedil kaže na nasprotje historičnega in posthistoričnega. Vrnitev v prahistorično, kjer nepismenost poenostavlja sprejemanje človekove postavitve v svet, nam ni uspela. Ni magične podobe, s katero se da ubiti bizona. Magičnost, kot jo uzakonja tehnični svet, je preprost predpis, je prepoznavanje programa, je dnevna tlaka ob tekočem traku.

30. Ibid.
31. Vilém Flusser: *Nachgeschichten,* Bolmann Verlag, Köln, 1990.

UPOČASNITEV

Ko se prek podrobnosti spoznamo z vse bolj razširjenim in vse bolj poglobljenim anatomskim teatrom Milorada Krstića, opazimo, da je brcnil v vrata kulturnega arhiva, ki sta ga zarisala sodobna umetnostna teoretika, Nemca Boris Groys in Hans Belting. Temu arhivu sicer rečemo zgodovina umetnosti. Krstić je vitrine in kataloge preuredil, prekrojil, prestrukturiral. Tiste, ki se v tem možnem svetu ozremo okoli, nas kot strela z jasnega prešine, da kar naenkrat vse spominja na 20. stoletje, da je vse nekako (v krstićevskemu pomenu besede) dadaistično. Vse, kar je bilo ustvarjeno na nacionalni in/ali mednarodni ravni; vse, kar smo v preteklem stoletju v umetnosti opredelili kot ničvredno ropotijo, odvečno kramo, celo smrdečo rano na telesu umetnosti, je Krstić s sebi lastnim duhovnim pivnikom v preteklih desetletjih pobrisal, sublimiral in arhiviral.

Kot da je ponovno izumil oči, ki vidijo zgodovino, vsaj v smislu, kot je Lyotard pri dveh mislecih 18. stoletja, Burku in Kantu, nanovo odkril, kako deluje »avantgardni daljnogled« v »večni sedanjosti«. In tudi v smislu, kot Merleau-Ponty govori o »sledi«, ki jo zapusti umetnik; ko umetnik sprejme odkritje drugega umetnika, se »vidno« pojavi na drugi potenci. V DAT-u je stalni gost viharniška ptica duha, ki sprašuje po pomenu in bistvu umetnosti, pri tem pa daje vedno drugačne odgovore. Krstić je spravil skupaj v arhiv kulture vse zbirke predmetov in knjige z vseh vetrov. S spajanjem žic iskrivih idej je povzročal kratke stike, raztopil njihovo snov in iz pridobljene umetniške surovine, iz recikliranega kunstwollen-amalgana ustvaril virus in ga, v dobrem starem duhu dadaizma, vcepil v 20. stoletje. Pri tem je brez strahu uporabljal tako govorico čustev kot razuma.

Anatomskega gledališča Milorada Krstića se ne dá zamenjati z ničimer. Slike, ki so marsikdaj obscene in surove, postanejo pogosto skoraj krotke, nadenejo si enoten meščanski izraz in se stopijo v očeh gledalca, da bi potem eksplodirale v možganih interpretatorja: »Ljubi bog, kaj pa je to?« Nehote izgovorjen vzklik se nanaša prav toliko na temo (pošastno »meso in duh« 20. stoletja od blizu) kot na metode DAT-a (simultanost, jukstapozicija). Na straneh DAT-a lahko vidimo, kako je umetnost, kot kakšen bulimičen Levitan, pogoltnila filozofijo, požrla znanost, potegnila vase vse kvarke, pojedla celega Fritza Langa skupaj z dr. Mabusom, Marinettija z njegovim dirkalnim avtom, Kurta Schwittersta in njegov Merzbau, spiritističnega visokega duhovnika Maleviča z njegovimi belimi, črnimi in rdečimi kvadrati vred, Paula Kleeja s teorijo naravnih znakov. Potem je veselo izprala plemenitega Hogartha iz 18. stoletja s kubizmom, z letrizmom, s futurizmom, z nadrealizmom, s konstruktivizmom in brez pomisleka poslala za njimi marksistične, leninistične, stalinistične, hitlerjanske ideologije in diktature, ne da bi pozabila na Mobutuja Sese Seka ter Unabomberja. DAT je torej strpal vase 20. stoletje; vse, na kar smo ponosni, in vse, kar moramo zavrniti.

20. stoletje se je v bistvu začelo tako, kot se je tudi končalo: če že ni uničilo ali ukinilo, je vsaj dalo pod vprašaj celo vrsto elementov znanja, ki so tvorili zbirko t. i. splošnih vrednot. Na začetku stoletja je po tedanjih interpretacijah Albert Einstein ukinil čas in prostor, Freud pa t. i. zavest jaza »spodobnega meščana«. Pogled na materijo se je zameglil, teorija kozmične materije pa je zahvaljujoč pragmatičnemu in vojnemu interesu eksplodirala v Nagasakiju in Hirošimi. Bilo je kar nekaj temnih obvozov, kjer ne le da je kazalo, da bo vse izgubljeno, ampak je bilo res vse tudi nepovratno in neizogibno izgubljeno. Sredi stoletja se je stoletje moralo začeti znova. Zagnala se je »znanstveno-tehnično-marketinška« spirala, ki je na koncu stoletja pripeljala do novih komunikacij, globalne vasi, družbenih vrednot, osnovanih na potrošništvu, interneta. In relativističnim teorijam z začetka stoletja se pridružujejo novejše: teorija o neprimerljivosti znanstvenih resnic (Thomas Kuhn, Paul Feyeraband), teorija o smrti umetnosti (Arthur C. Danto), teorija o koncu zgodovine umetnosti (Hans Belting), teorija o koncu zgodovine (Francis Fukuyama).

Na koncu tisočletja smo se dušili v postmodernem alkimističnem žveplovem oblaku molekularne biologije, kloniranja in genskega mapiranja, ki so si za cilj zastavili ponovno namestitev možganov, psihe, projekta samodefinicije in samorazumevanja nas samih ter sveta. Zdaj, na začetku 21. stoletja, ko je že vse dobro in slabo mimo, ugotavljamo, da bi morali 20. stoletje dojeti kot nekakšno novo razsvetljenstvo, iz vtisov in občutkov, ki nam jih je zapustilo, pa razviti globalni ščit za varnost pred nami samimi. 20. stoletje je videti kot kup enormnega števila dejstev, dokumentov in teorij, ki se medsebojno pogosto popravljajo – pod težo različnih individualnih teorij se raznolika realnost pogosto vda in podleže spet novi zablodi, ki ustvari novo zmoto o realnosti.

Ob koncu 20. stoletja so se vsako dekado rojevali novi in novi razvojni in kataklizmični scenariji, z različno dobo preživetja. Znana so nam opozorila o dinamiki kaosa, da se prihodnosti kompleksnih sistemov ne da predvideti. Statistika ne deluje. V globinah kaosa pa vendarle delujejo ustvarjalne sile, in današnja skrb za jutri lahko vpliva na prihodnost. Ostaja torej večno iskanje, ohranjanje sveta sredi ugibanj. Vilém Flusser nam pravi, da človek vé za prepad med tem, kar je, in med onim, kar bi moralo biti, a ne obstaja. »Človek je pobudnik prehoda, ki ga ne vidi. Vse okoli sebe povezuje z nitjo bolj ali manj zastarelih konceptov. Sedanjost je nikoli rešljiva celovitost, je morje. Samo preteklost je ta, ki ponuja sledljive smeri in postopke.«[32]

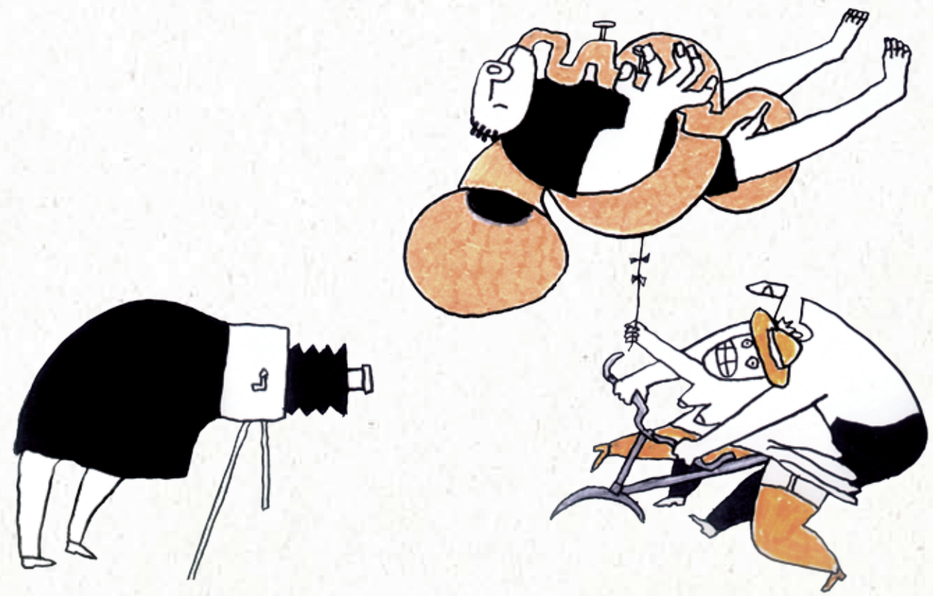
Medtem pa je vse ostalo v gibanju: pimezon, teorija strun, naše informacijske in potrošniške navade, trendi z Wall Streeta. Stvari in zaznave (z omejitvami ali brez) pohajkujejo po stvarnih in navideznih svetovih in oddelkih. S tem védenjem lahko odpremo DAT. Čaka nas serija podob. Rojene med nalivom podob iz podob. Izbira ni naključna. Podoba je kot medij, ki nas popelje v daljavo in širjavo. V 20. stoletju je skupaj z lepimi umetnostmi temeljito in odločno prehodila desetletja avantgardnih gibanj, višave modernizma in postmodernizma. Na ta način lahko najbolj verodostojno oblikuje kulturno piramido 20. stoletja.

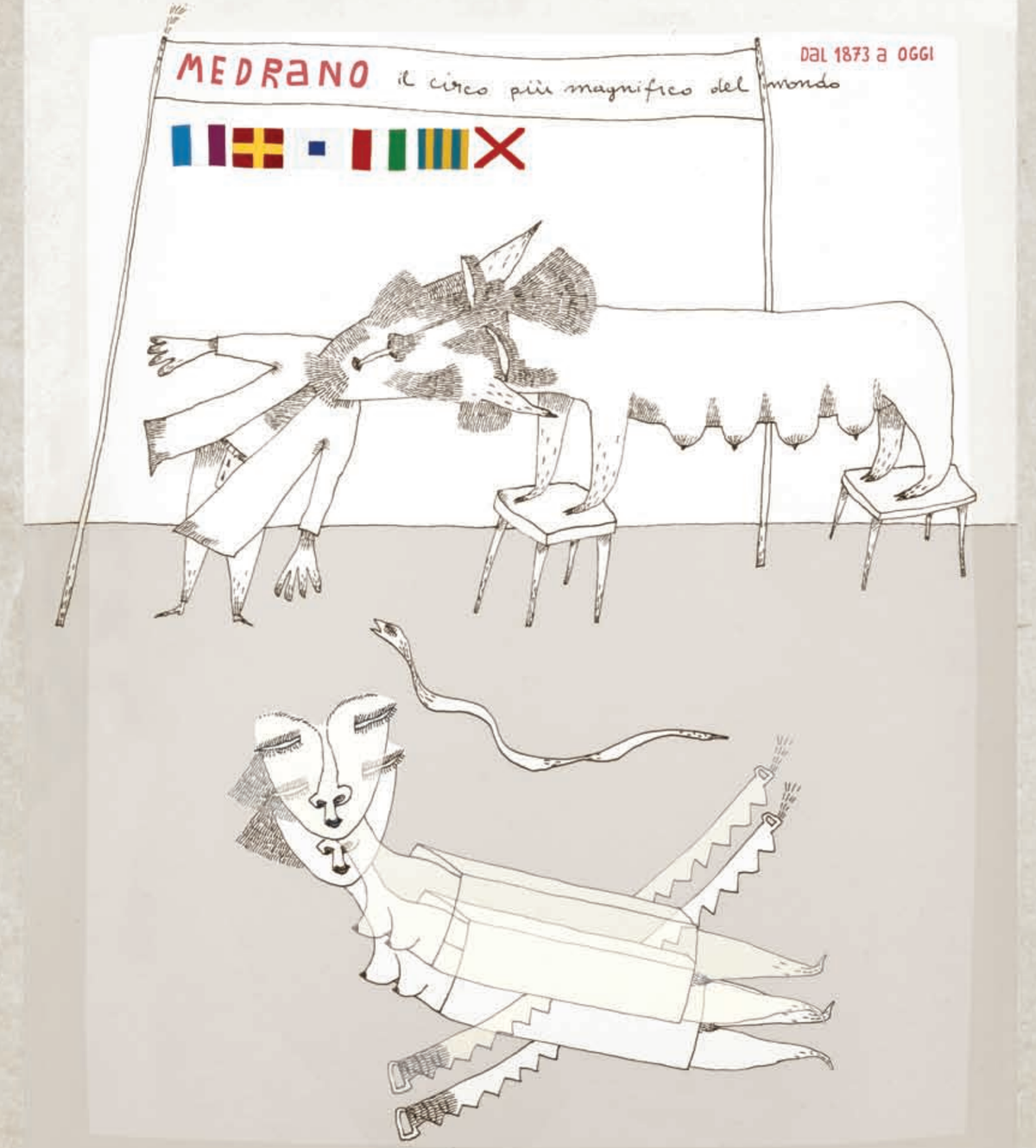
Na začetek stoletja gledamo z njegovega konca; upajmo, da nas bo Krstićeva anatomska miza držala pokonci ob nočni mori 20. stoletja, v kateri je človek tako pogosto postal manipulandum, za katerega se je imel. In odločimo se šele na koncu knjige, ali je DAT le umetnina ali je umetniški manifest, sporočilo ali sam medij.

Botho Strauß: Beginnlosigkeit; *Reflexion über Fleck und Linie,* Carl Hanser, München, 1992.

1900
DA
2000

YEAR 1900,
THE END OF THE 19TH CENTURY.
THE 20TH CENTURY IS COMING.
PEOPLE BELIEVE IT WILL BE THE
NEW AGE - THE AGE OF PEACE AND
PROSPERITY.





PERNOD FILS

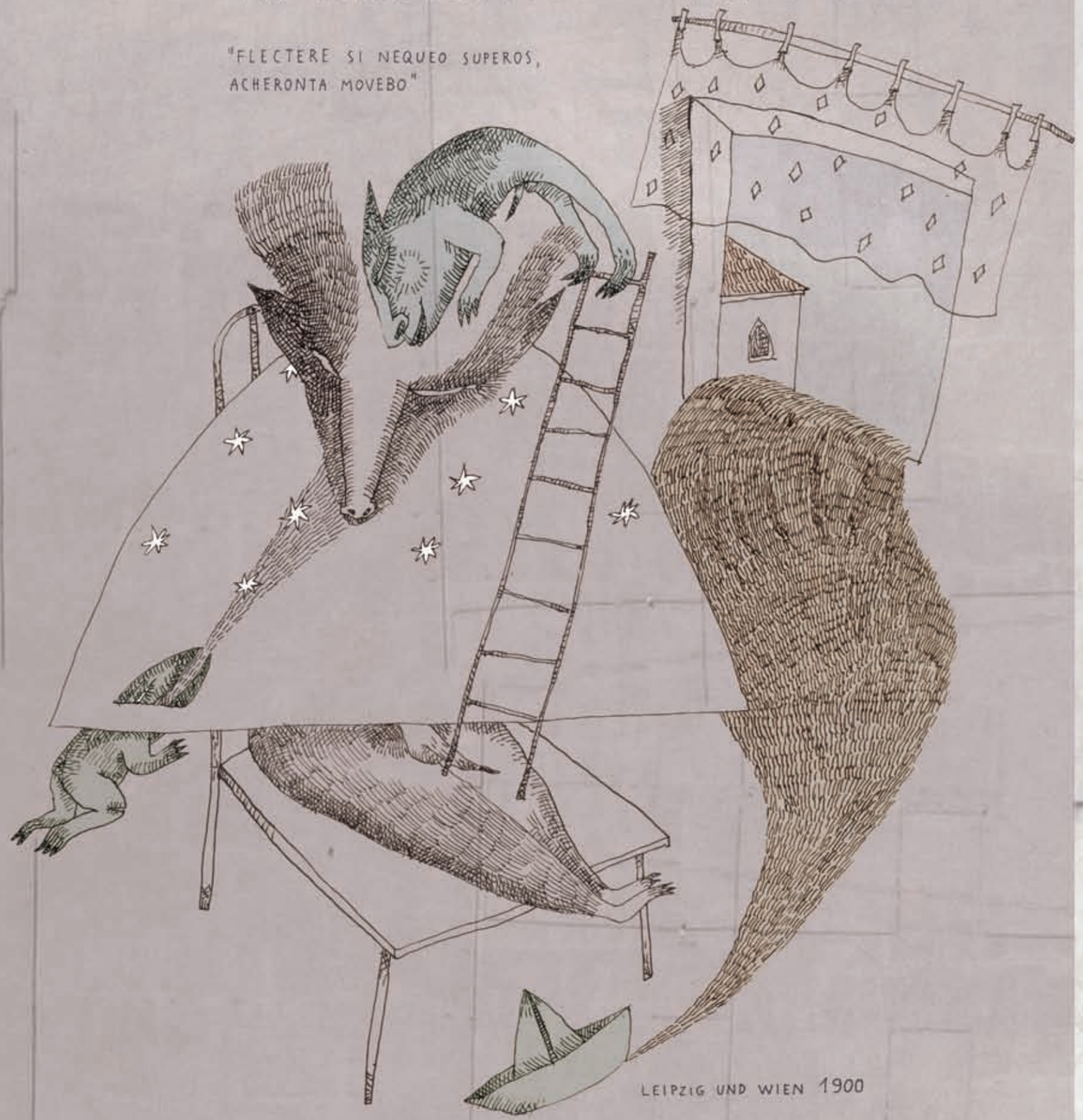
Vieille Absinthe Française,
fabriquée en
1900

SIGMUND FREUD

DIE TRAUMDEUTUNG

THE INTERPRETATION OF DREAMS

"FLECTERE SI NEQUEO SUPEROS,
ACHERONTA MOVEBO"

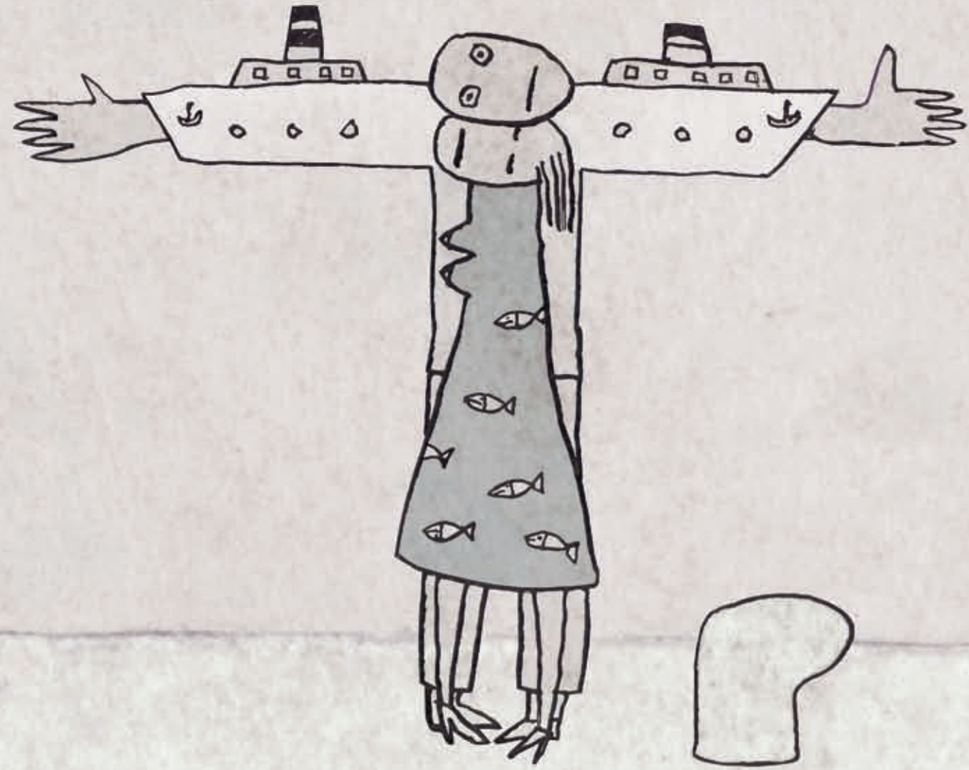


LEIPZIG UND WIEN 1900

LONDON 1900

DAVID BELASCO

MADAME BUTTERFLY



thomas mann

BUDDENBROOKS

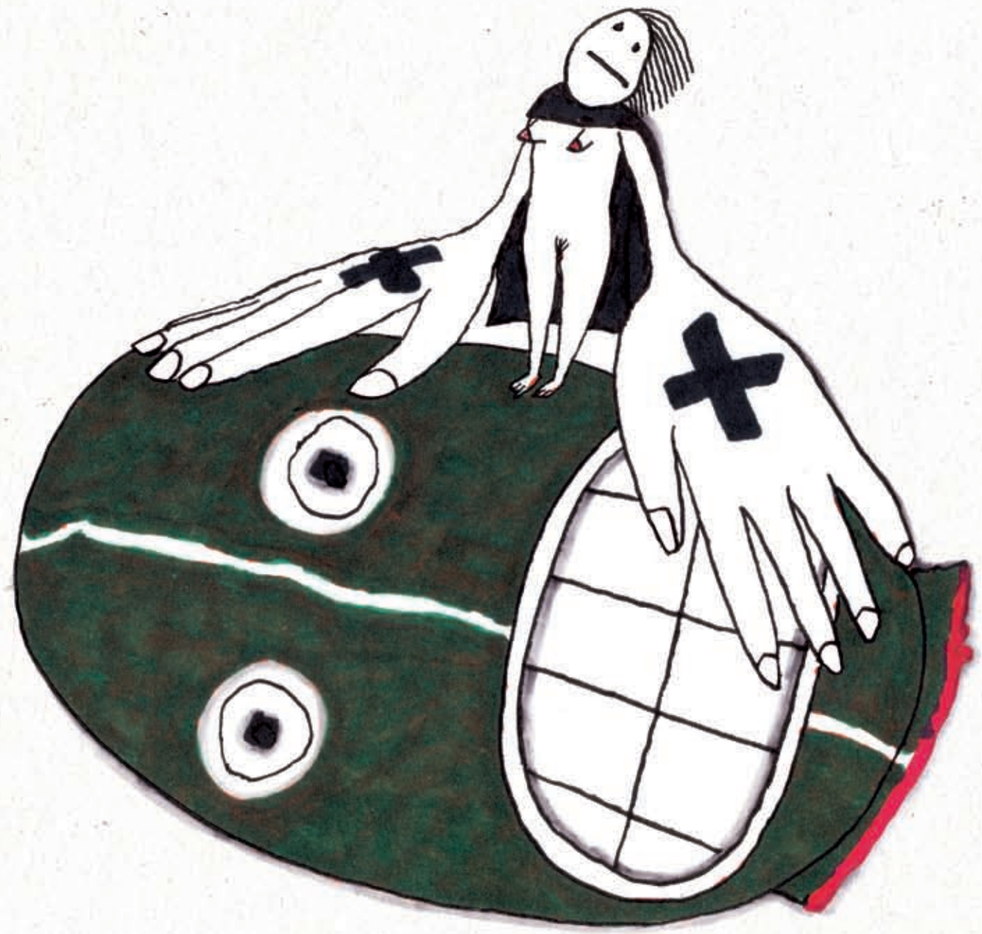
VERFALL EINER FAMILIE

BERLIN 1901

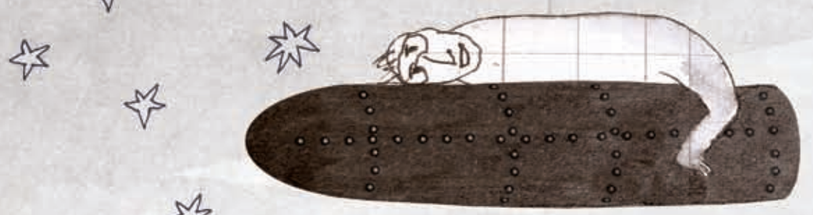
МОСКВА, 1902, МХАТ

МАКСИМ ГОРЬКИЙ НА ДНЕ

MAKSIM GORKY THE LOWER DEPTHS



Georges Méliès

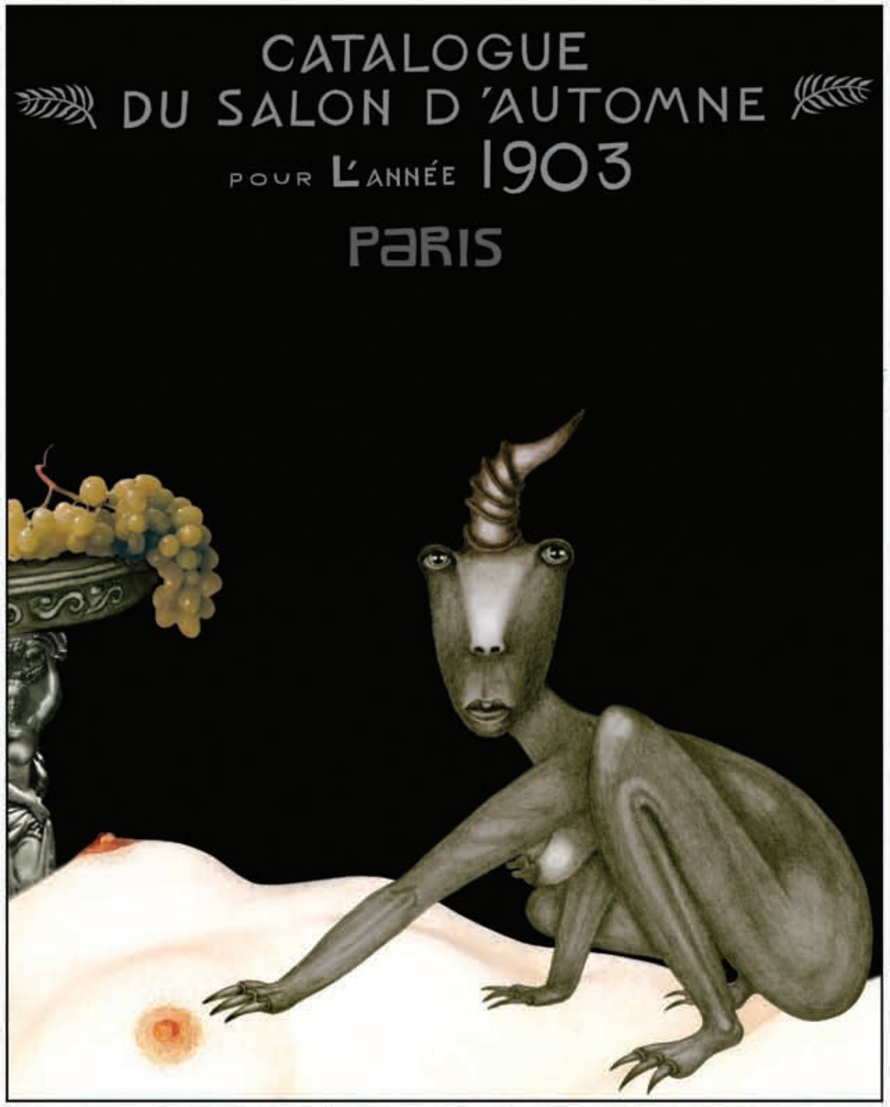


Le voyage dans la Lune

PARIS, 1902 A TRIP TO THE MOON

BERLIN, 1902 GEORG SIMMEL DIE GROSSSTÄDTE UND DAS GEISTESLEBEN

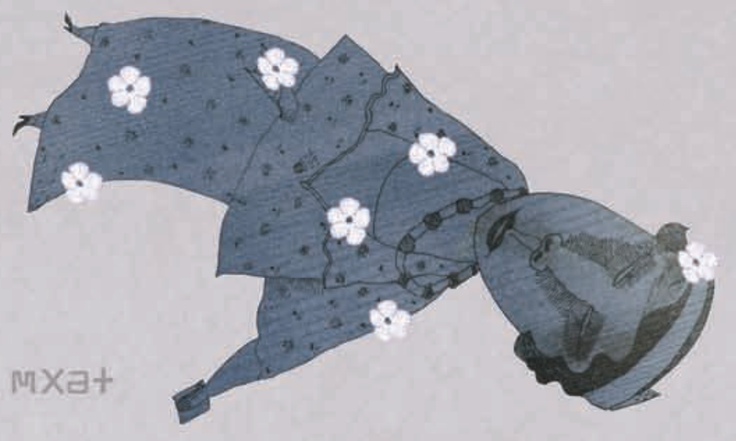
THE METROPOLIS AND MENTAL LIFE



ÁNGEL VILLOLDO

TANGO EL CHOCLO

BUENOS AIRES 1903 RESTAURANTE EL AMERICANO



МОСКВА, МХАТ
1904

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ
ВИШНЁВЫЙ САД

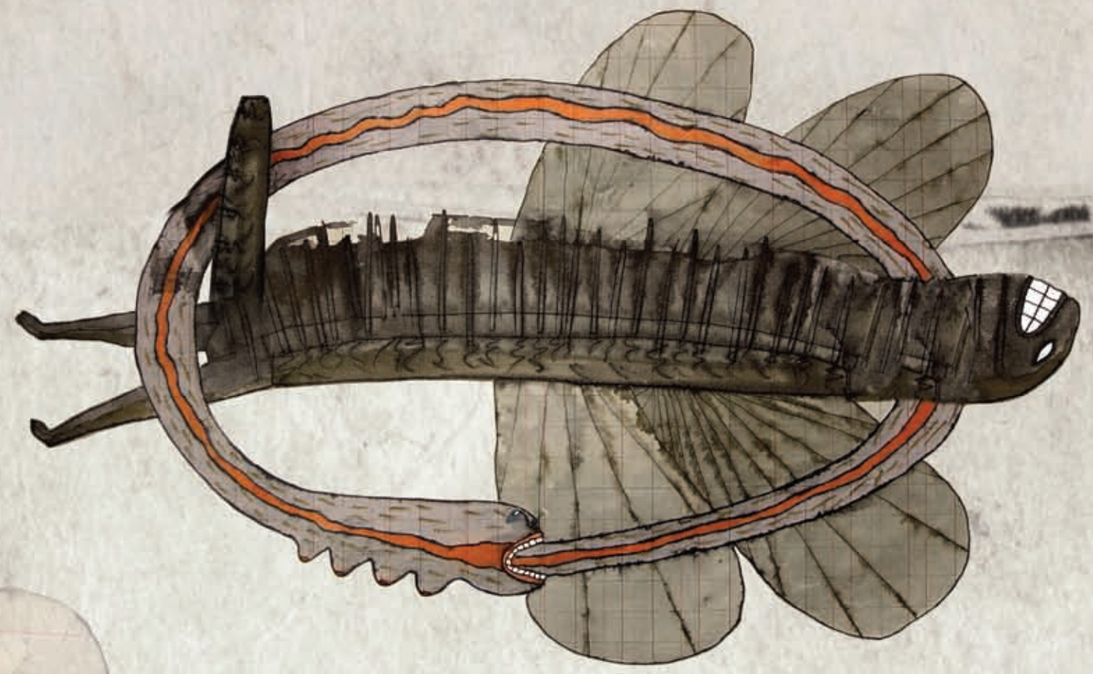
ANTON PAVLOVICH CHEKHOV
THE CHERRY ORCHARD

FRANK WEDEKIND

NÜRENBERG, INTIMES THEATER
1904

LULU

DIE BÜCHSE DER PANDORA



TRAGÖDIE IN DREI AUFZÜGEN

3 DREI ABHANDLUNGEN ZUR SEXUALTHEORIE

VON

PROF. DR. SIGM. FREUD

IN WIEN

LEIPZIG UND WIEN

1905

LENIN IN GENEVA

TWO TACTICS OF SOCIAL-DEMOCRACY IN THE DEMOCRATIC REVOLUTION

PITTSBURGH, THE FIRST NICKELODEON

LZ3 Year 1906

RRRRRR
Alberto
Santos-Dumont

DRIVE US HOME, MORTIMER!

YES, MADAME!

Rolls-Royce ltd

DOG SHOW
LINDLEY HALL
WESTMINSTER, LON

SIMPLON

Women's full political rights in Finland

ALFRED DREYFUS IS EXONERATED!

ABBEY THEATRE, DUBLIN
JANUARY 26, 1907

JOHN MILLINGTON SYNGE

THE PLAYBOY OF THE WESTERN WORLD

STOCKHOLM, SVENSKA TEATERN, APRIL 17, 1907

AUGUST STRINDBERG

ETT DRÖMSPEL A DREAM PLAY

G.K. CHESTERTON THE MAN WHO WAS THURSDAY

LONDON 1908

EDWARD GORDON CRAIG

THE MASK

A MONTHLY JOURNAL OF THE ART OF THE THEATRE

FLORENCE 1908

Paris

LE FIGARO

Samedi 20 Février 1909

LE FUTURISME

FILIPPO TOMASSO MARINETTI

1909

IL ROBOT

MACCHINA AEREA

LINEA AERODINAMICA

VITTORIA!

MARINETTI ENTERS THE LOUVRE MUSEUM

MARINETTI

WHY SHOULD WE LOOK BACK, WHEN WHAT WE WANT IS TO BREAK DOWN THE MYSTERIOUS DOORS OF THE IMPOSSIBLE?

IS WAVING YOU

TIPOGRAFICA

RIVOLUZIONE

LA PROTESI

luce elettrica

FERROVIA

FUTURISMO CONTRO PASSATISMO

VELOCITÀ

ECCO LA MIA BAMBINA FUTURISTA!

LINEA AERODINAMICA

1 1 1

M

OLTIPLICAZIONE

1909

GENNAIO
FEBBRAIO
MARZO
APRILE
MAGGIO
GIUGNO
LUGLIO
AGOSTO
MARINETTI
TIME
AND
SPACE
DIED
YESTERDAY

TIME
and
SPACE
DIED
YESTERDAY

1910

PARIS OPÉRA GARNIER

L'OISEAU DE FEU

BALLET EN DEUX TABLEAUX

MUSIQUE D'IGOR STRAVINSKY

CHORÉOGRAPHIE DE MICHEL FOKINE

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEV

Rainer Maria Rilke

DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE

THE NOTEBOOKS OF MALTE LAURIDS BRIGGE

1910, LEIPZIG

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KUNSTE

BERLIN 1910 HERWARTH WALDEN

VAUGHAN WILLIAMS

A SEA SYMPHONY

LEEDS FESTIVAL, ENGLAND

1910

ALEGRO BARBARO
BARTÓK

BUDAPEST 1911

MÜNCHEN 1911

1912 MORGUE UND ANDERE GEDICHTE
BERLIN
KLEINE ASTER
GOTTFRIED BENN

CARL GUSTAV JUNG

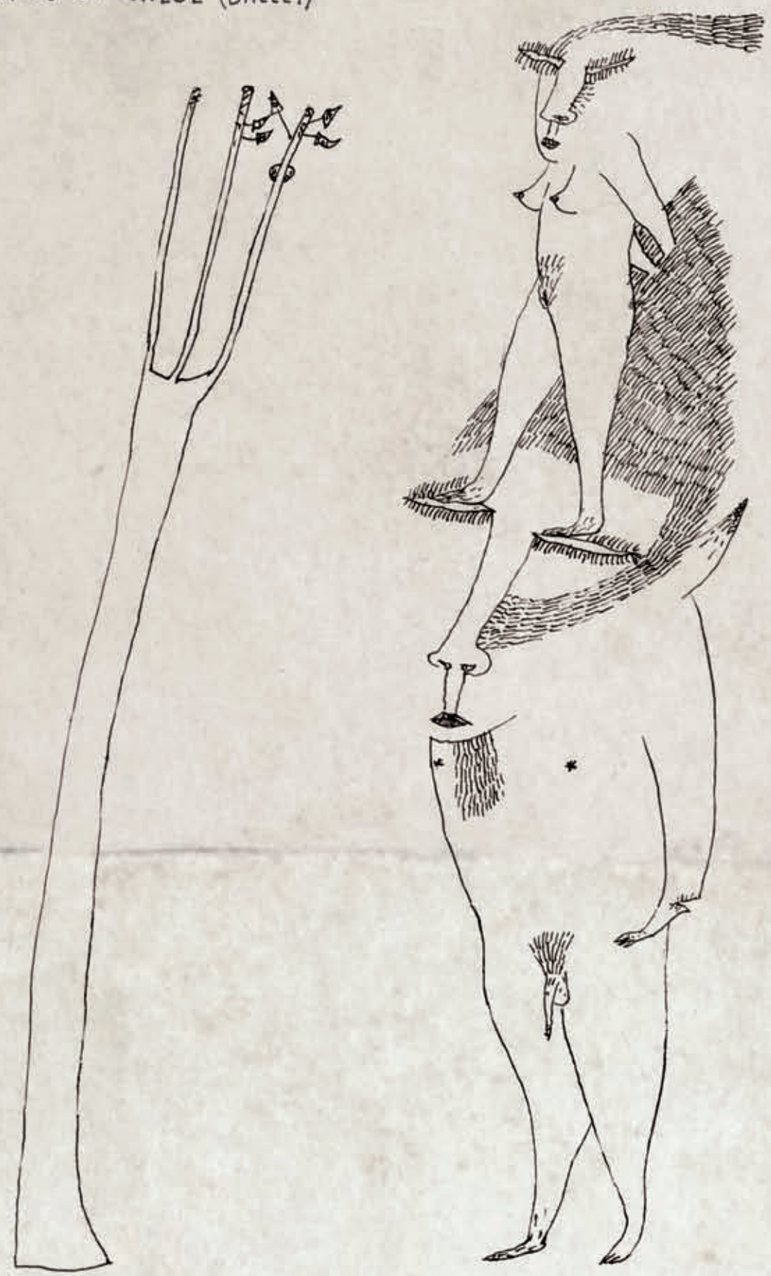
WANDLUNGEN UND SYMBOLE DER LIBIDO

PSYCHOLOGY OF THE UNCONSCIOUS

A STUDY OF THE TRANSFORMATIONS AND SYMBOLISMS OF THE LIBIDO

LEIPZIG UND WIEN 1912

PARIS, LE 8 JUIN 1912, THÉÂTRE DU CHÂTELET
MAURICE RAVEL
DAPHNIS ET CHLOÉ (BALLET)

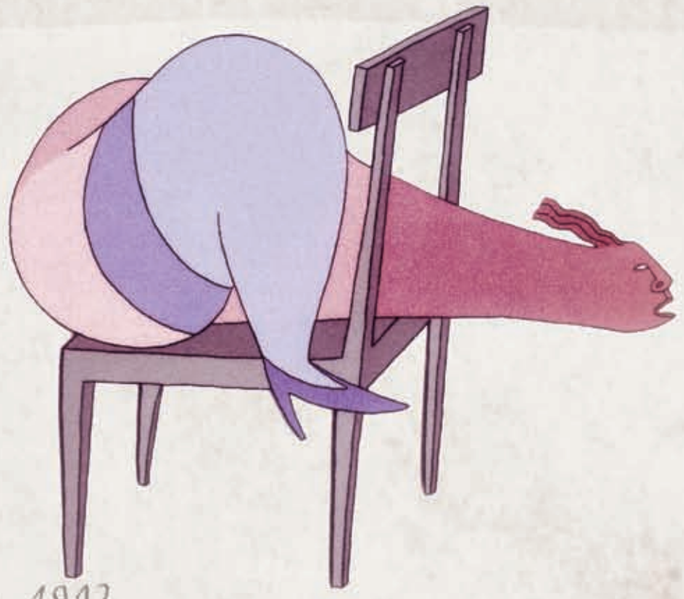


ERIC SATIE
PRELUDES FLASQUES POUR UN CHIEN
1912

WIEN, 26. 6. 1912
GUSTAV MAHLER, 9. SINFONIE

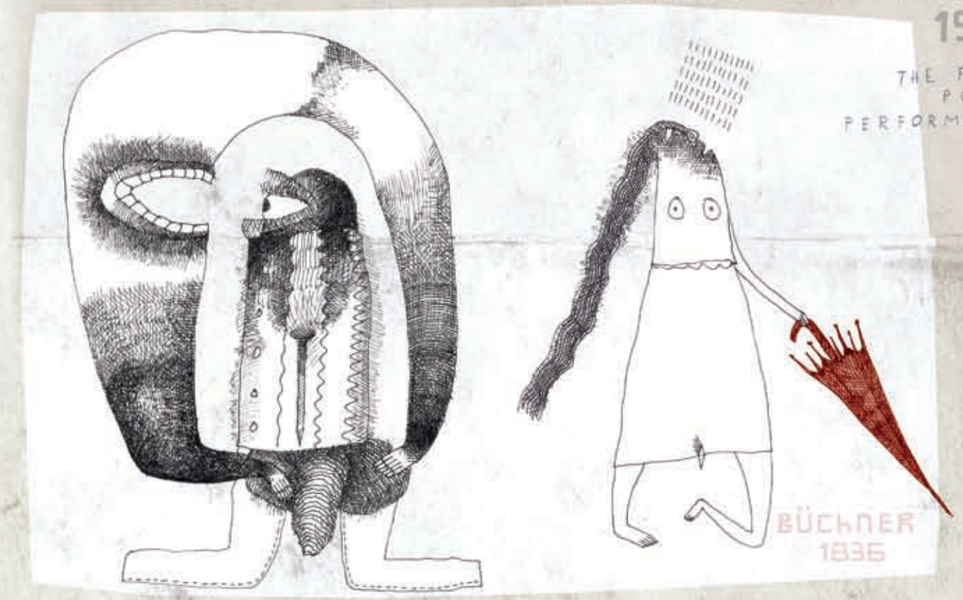
THE WHITE
POSEIDON

APRIL 14,1912
TITANIC

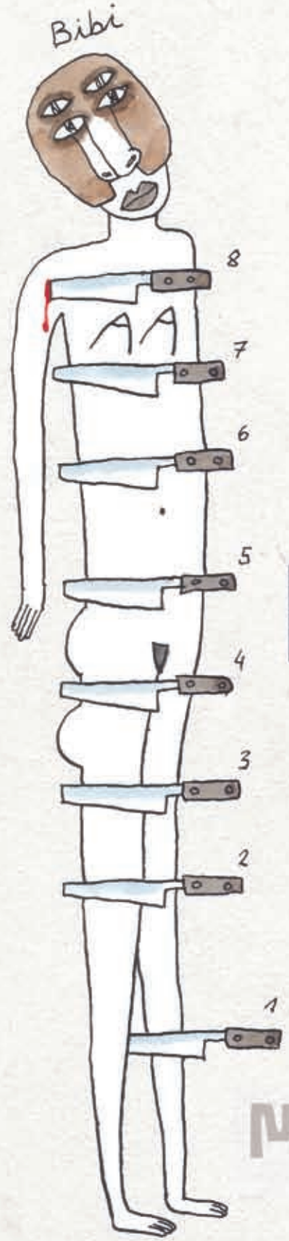


PARIS 1913
APOLLINAIRE ALCOOLS

WOYZECK RESIDEZENTHEATER MÜNCHEN NOVEMBER 8 1913



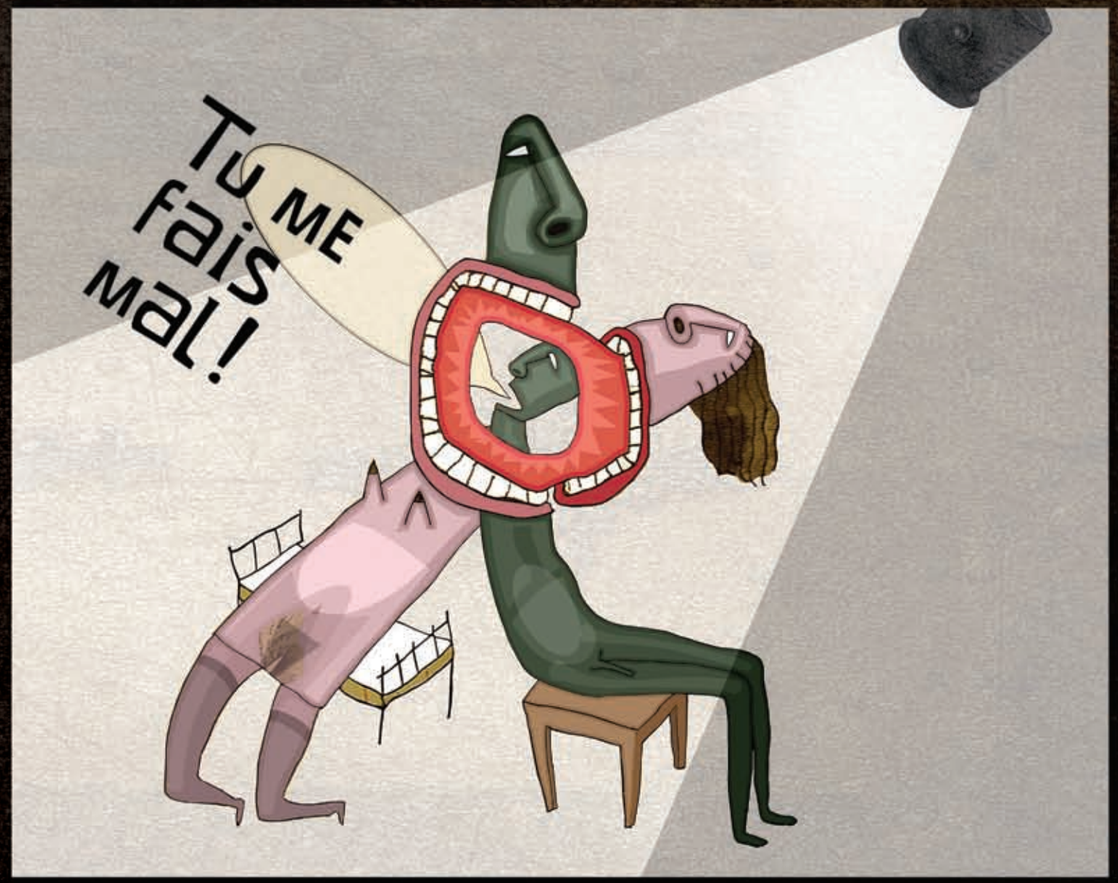
MILAN 1913



IL TEATRO DI VARIETÀ

MARINETTI

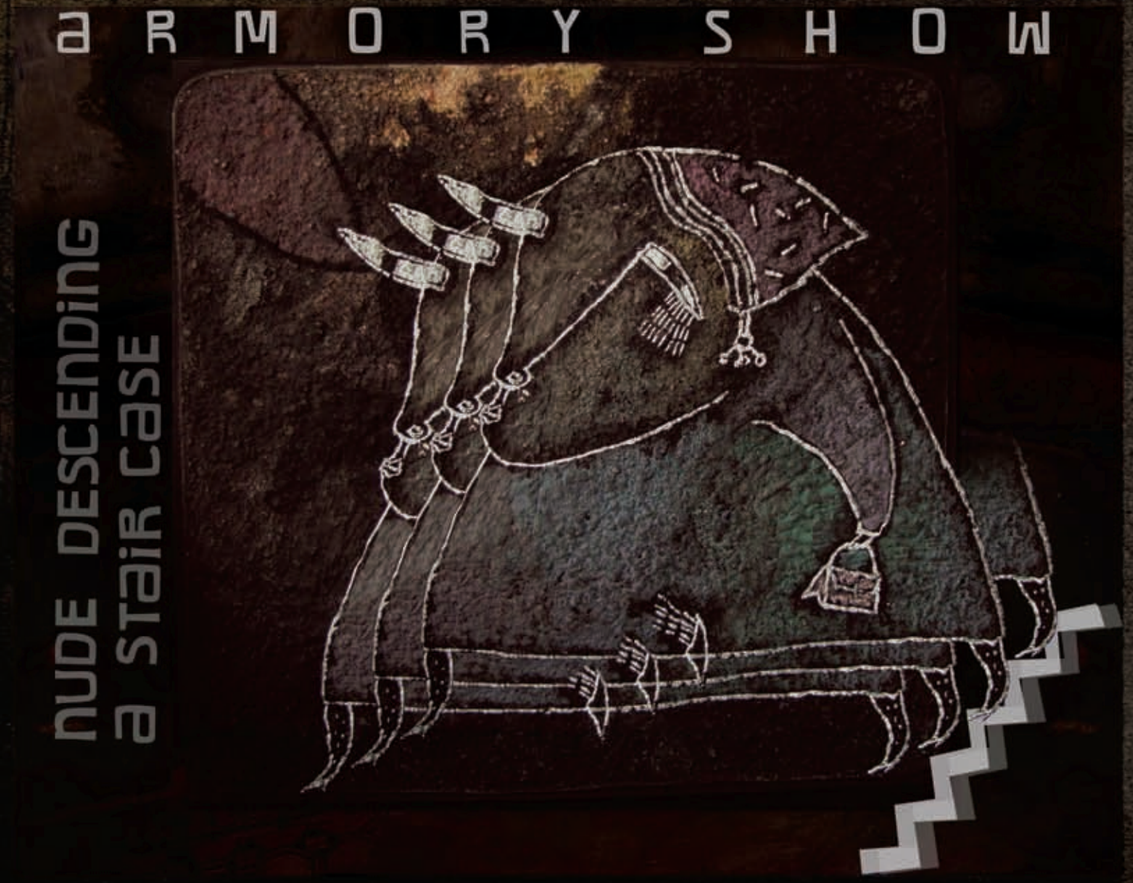
JACQUE COPEAU
THÉÂTRE DU VIEUX COLOMBIER



PARIS 1913

NEW YORK 1913

ARMORY SHOW



DUCHAMP

EDWARD GORDON CRAIG

LONDON
1913

EDWARD GORDON CRAIG
TOWARD A NEW THEATRE

OFF ON

CHU CHU

GO, ASK HIS NAME.
-IF HE BE MARRIED,
MY GRAVE IS LIKE TO
BE MY WEDDING BED.

HIS NAME IS
ROMEO, AND A
MONTAGUE;
THE ONLY SON
OF YOUR GREAT
ENEMY.

TOWARD A NEW THEATRE

МОСКВА

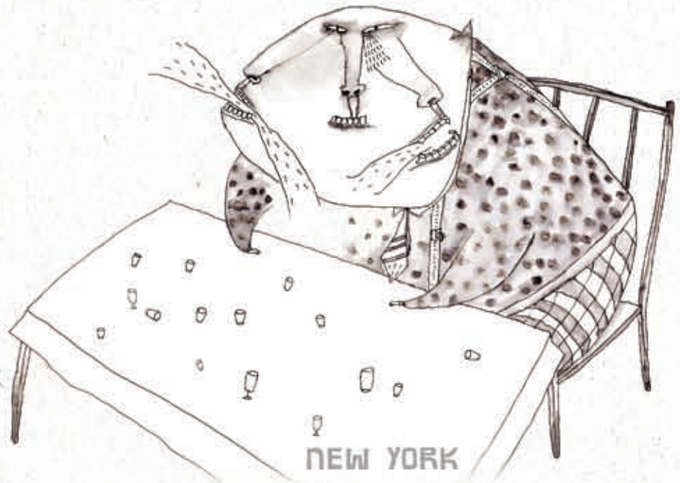
13

DRAMA IN FUTURIST CABARET №13

Драма в кабаре футуристов №13

BERLIN 1913

STELLAN
RYE
DER STUDENT VON PRAG



NEW YORK

JACK LONDON
JOHN BARLEYCORN

WIEN, 16. OKTOBER, HOFBURG THEATER
GEORGE BERNARD SHAW

PARIS

PROUST DU CÔTÉ DE CHEZ SWAN

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

1913

61

1915

RivoluZioneE TiPoGRafiCa

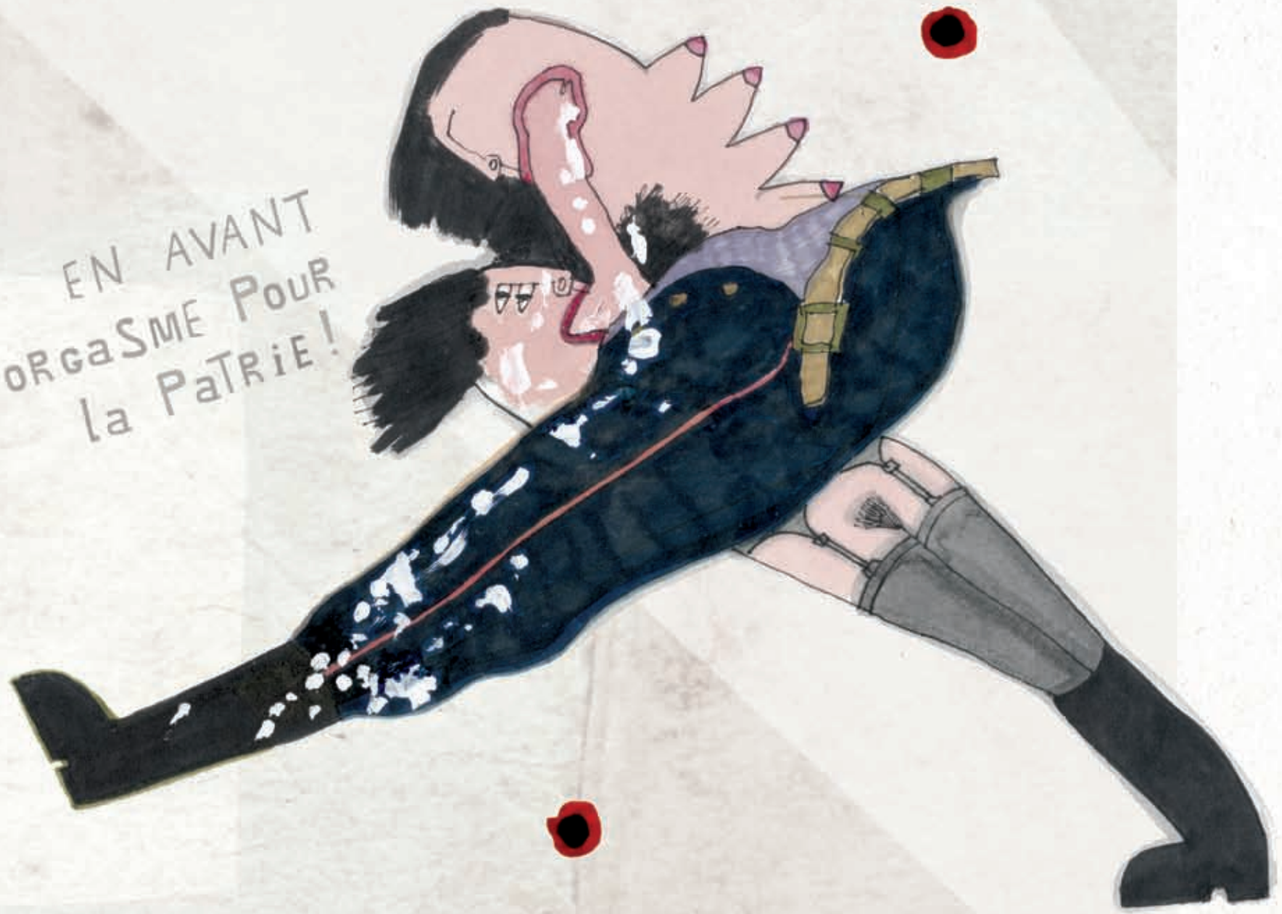
MaRineTTi

Die Futuristen an der Front:
Krieg, einzige Hygiene der Welt

WAR, THE WORLD'S ONLY HYGIENE

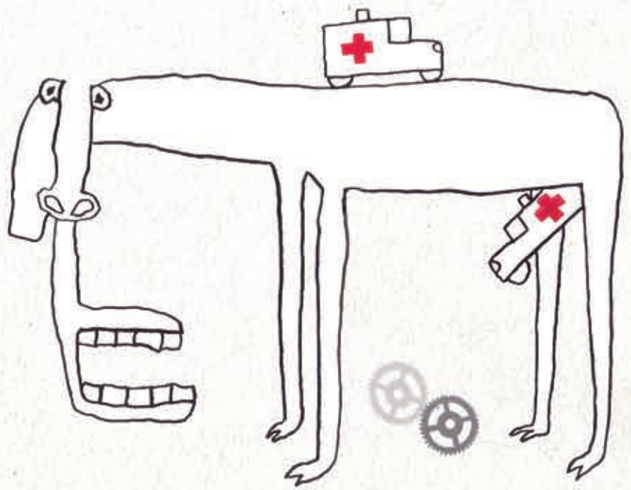
EN AVANT, C'EST POUR LA PATRIE !!

ORDRE DE MOBILISATION GÉNÉRALE



ba-umf 1ST FEBRUARY 1916 ZÜRICH

AU JARDIN ZOOLOGIQUE IL Y A UN TIGRE PARALYTIQUE



Ahoi ahoi

Boum
Boum
Boum

Where the honny
suckle wine

crash !
crash !

1916

CABARET VOLTAIRE

ZÜRICH

DADA

DADA

ba-umf ®HUGO BALL

1916

Cinq négresses dans une auto ont explosé suivant les 5 directions de mes doigts

TRISTAN TZARA EMBRACED BY HIS SUBCONSCIOUSNESS

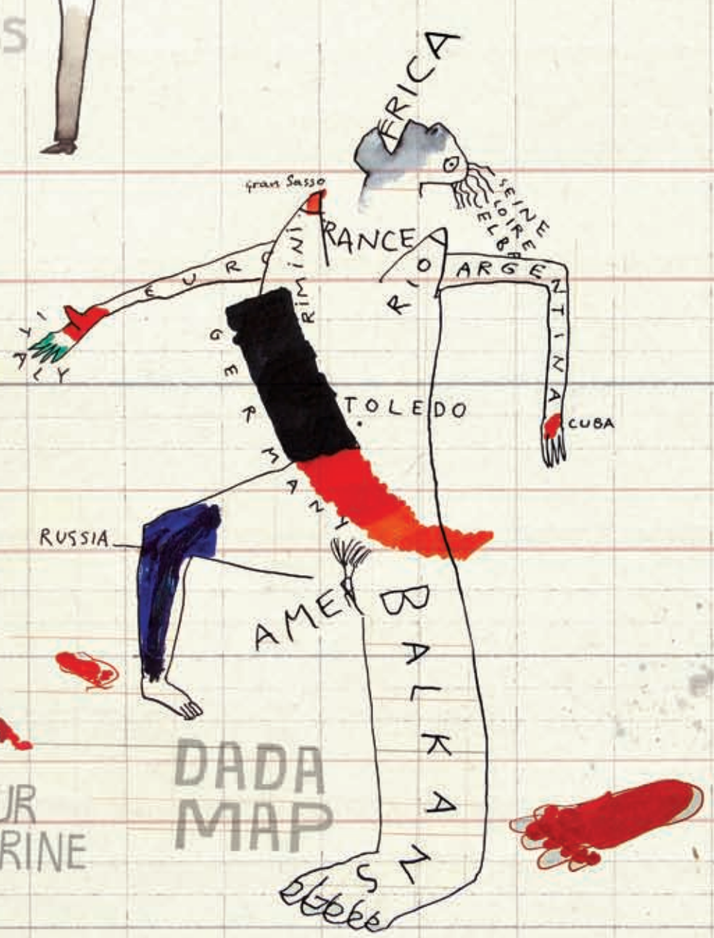
TO EAT = NOT TO EAT

TRISTAN TZARA IS EATING AN ITALIAN FUTURIST

RRRRRRRR

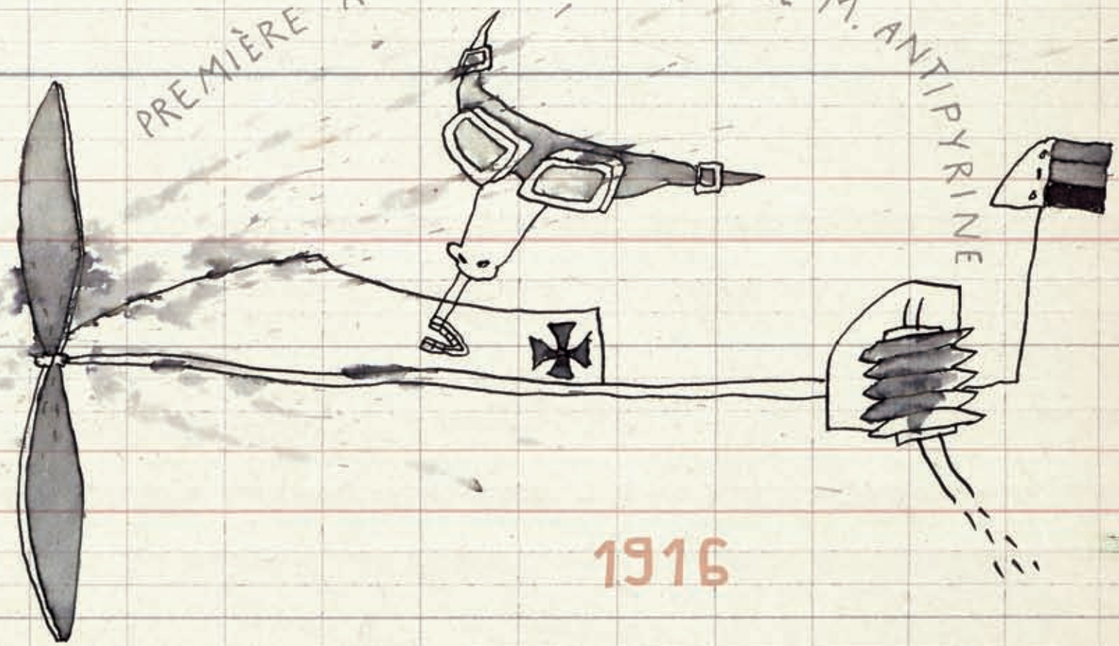
DA DA

MONSIEUR ANTIPYRINE



DADA MAP

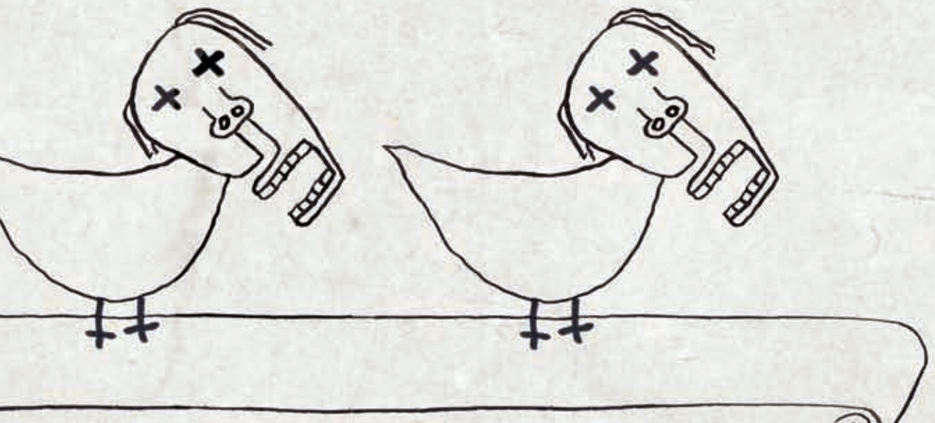
PREMIÈRE AVENTURE CÉLESTE DE M. ANTIPYRINE



1916

1916
EUROPE

WERDUN
SOMME
GALICIA
TRENTINO



1916
U.S.A.

D. W. GRIFFITH
INTOLERANCE

MADRID DOMINGO 23 ABRIL DE 1916

GRAN FIESTA DE BOXEO

JACK JOHNSON VS ARTHUR CRAVAN

HOLLYWOOD, MUTUAL FILM CORPORATION

THE VAGABOND THE PAWNSHOP

CHAPLIN

1835 GEORG BÜCHNER

BERLIN 15 DEC 1916

MAX REINHARDT

DANTONS TOD

TA-TA-TA-TA-TA

GUERRA sola igiene del mundo

Nacht

DULCE ET DECORUM EST PRO PATRIA MORI

GUERRA SOLA IGIENE DEL MONDO

dulce et d
ro patria

PARADE

JEAN COCTEAU PABLO PICASSO ERIK SATIE LÉONIDE MASSINE

LES BALLETS RUSSES DE SERGE DIAGHILEV

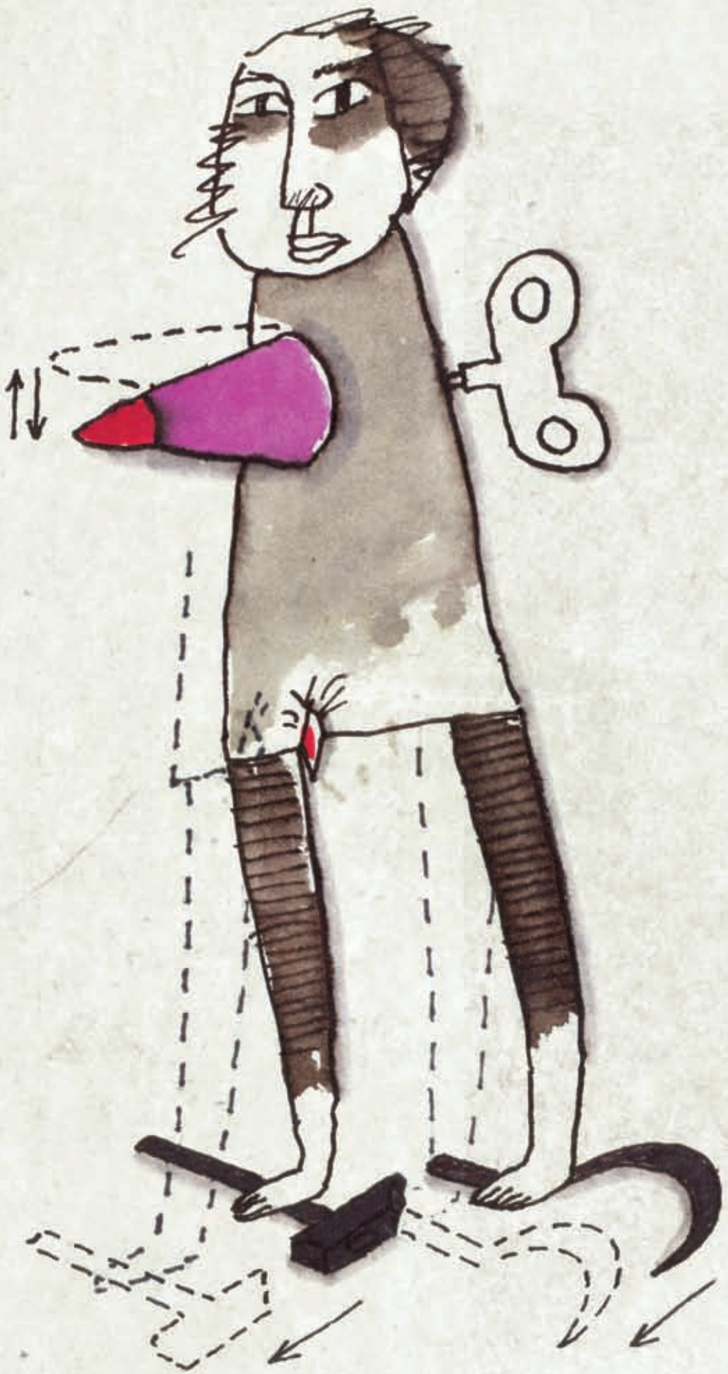
PARIS, 8 MAI 1917, THÉÂTRE DU CHATELET

IN A PRINTED ANNOUNCEMENT FOR "PARADE", GUILLAUME APOLLINAIRE COINED THE TERM SURREALISME FOR THE VERY FIRST TIME

GUILLAUME APOLLINAIRE
LES MAMELLES DE TIRÉSIAS

PARIS, 24 JUIN 1917, THÉÂTRE MAUBEL

EIN GESPENST GEHT UM IN EUROPA
– DAS GESPENST DES KOMMUNISMUS



Да здравствует пролетарская революция

ПЕТРОГРАД 1917

ВПЕРЕД К КОММУНИЗМУ!

Пролетарии
Всех стран
Соединяйтесь!

1/2

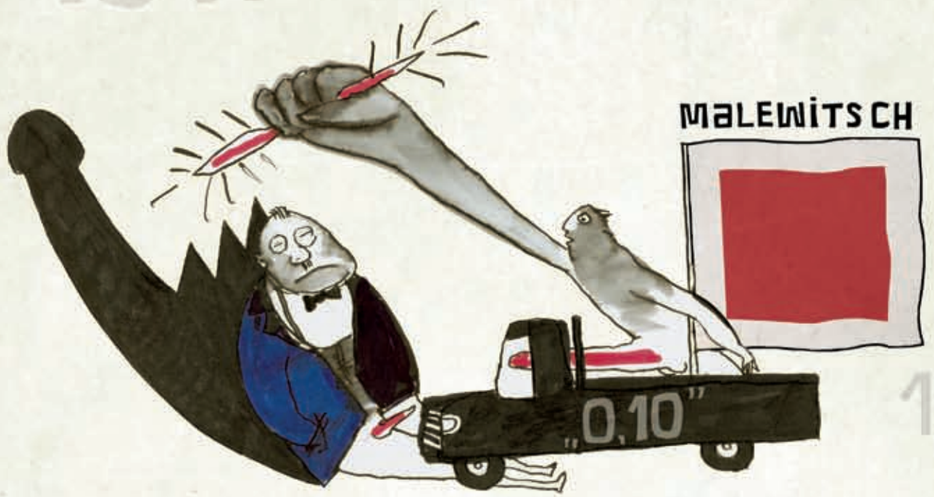
1/2

СМЕРТЬ КАПИТАЛИСТАМ!

ОКТЯБРЬ 1917

ВЛАСТЬ НАРОДУ!

1917



1915

MALEVICH'S RED SQUARE WAS
THE BEGINNING OF THE END
OF THE CZARIST RUSSIA.
MAYAKOVSKY

MALEVICH

Nederland, 1917

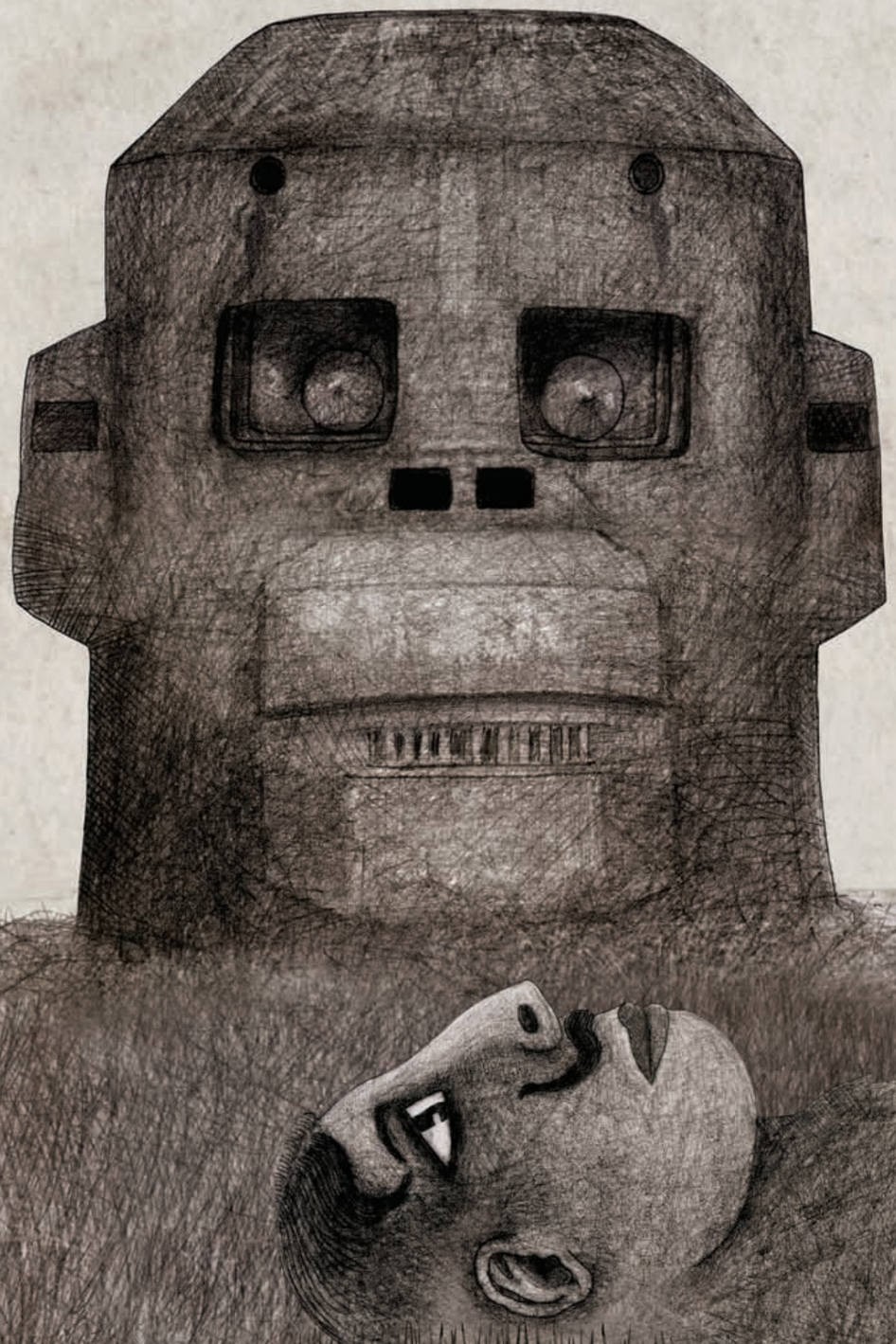
DE STIJL

Theo van Doesburg
Piet Mondriaan
Bart van der Leck
Gerrit Rietveld
Georges Vantongerloo
Jacobus Johannes Pieter Oud

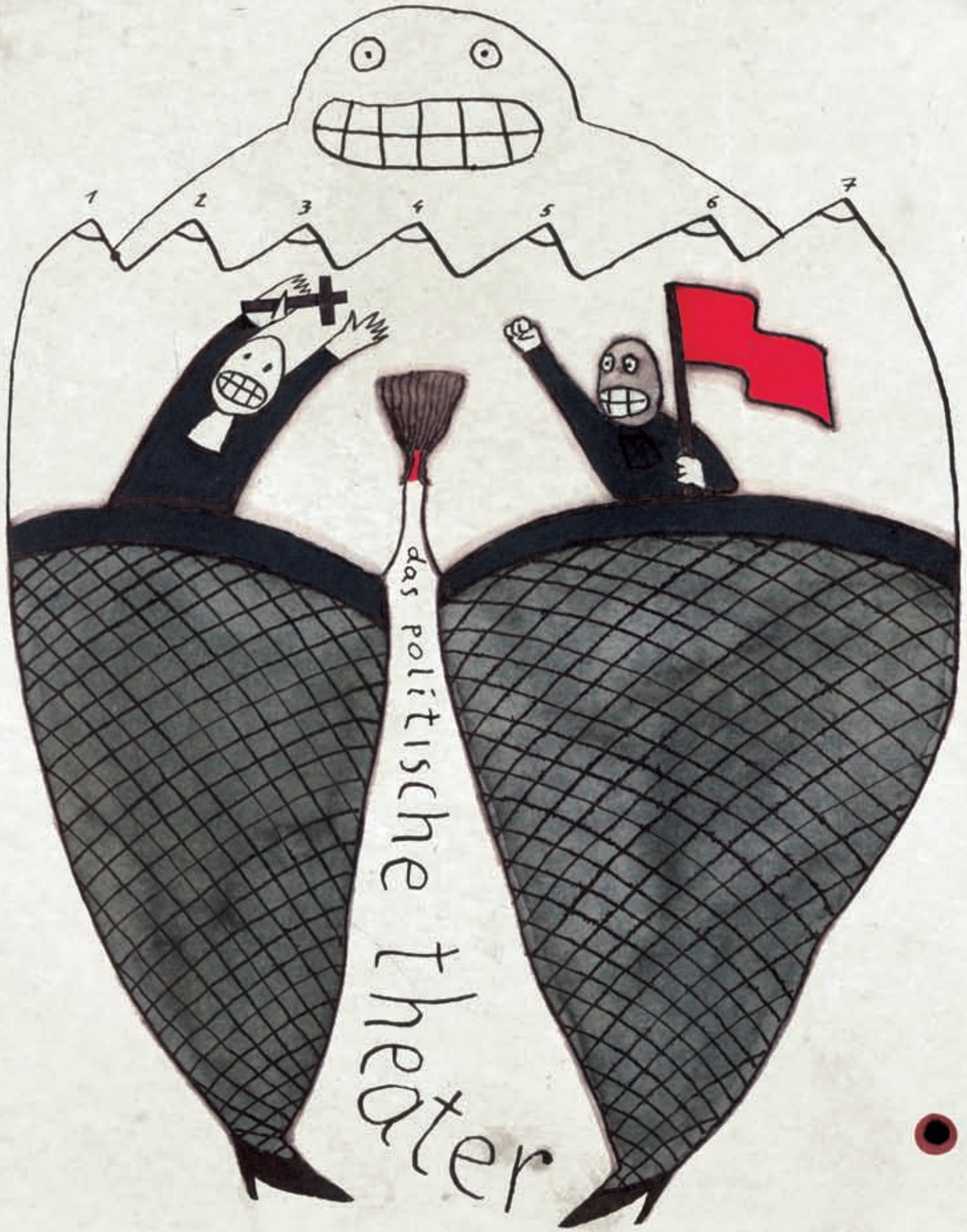
BRECHT

LEGENDE VOM TOTEN SOLDATEN

1918



DADA BERLIN



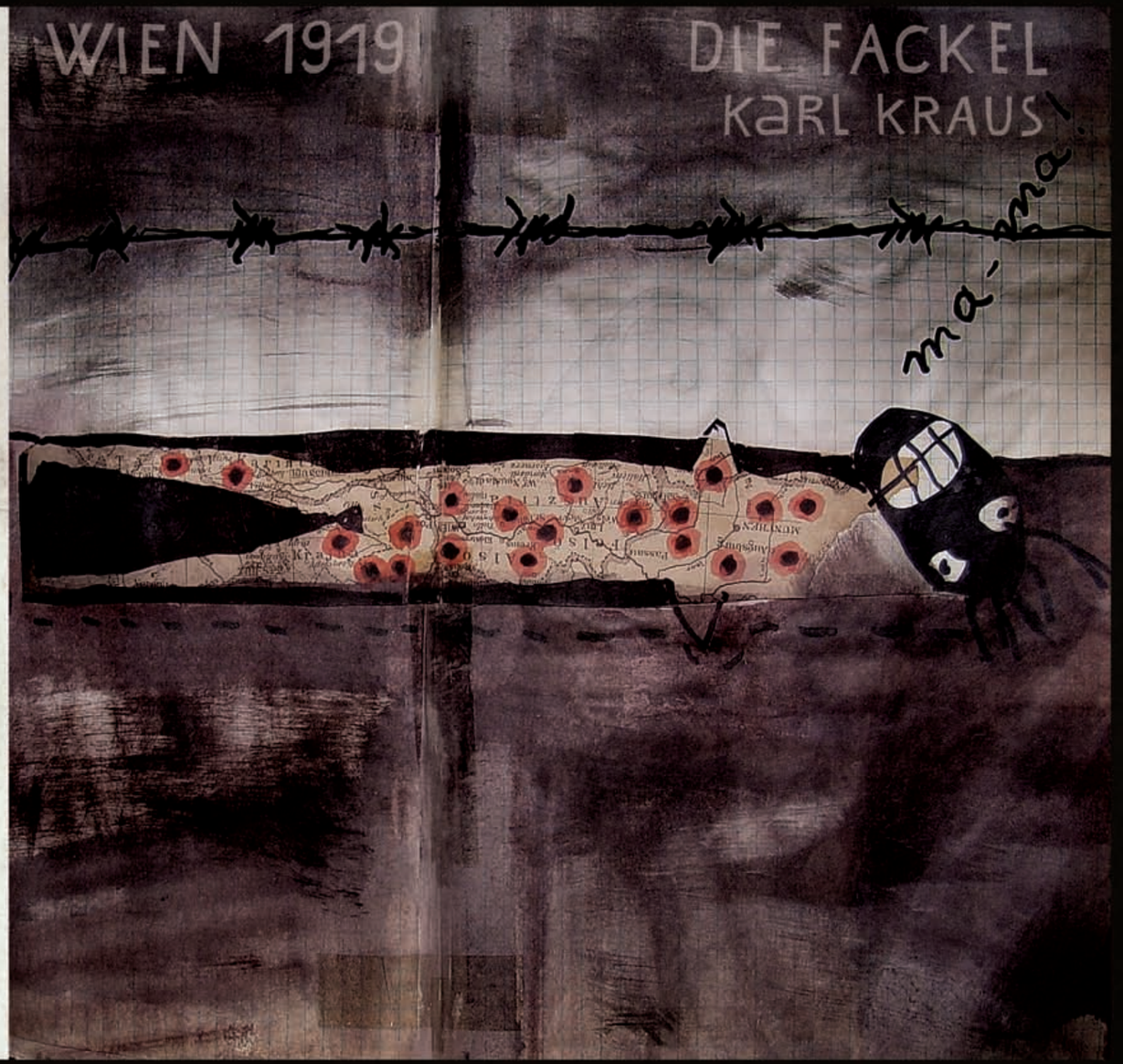
1918

GEGEN DIES MANIFEST SEIN,
HEIßT DADAIST SEIN!

TO BE AGAINST THIS MANIFESTO
IS TO BE A DADAIST!

HUELSENBECK

DADAISTISCHE MANIFEST



DIE LETZTEN TAGE DER MENSCHHEIT THE LAST DAYS OF MANKIND

DADA
4
7
1
5
95
BERLIN 1919
GEGEN
BÜRGERSTAND
München
DIE ELF
SCHARFRICHTER
liberté
a BavaRian in
The "MaleWitsch Blusen"

NO. 4
1. JAHR
DER·BLUTIGE·ERNST
SATIRISCHE WOCHENSCHRIFT. HERAUSGEBER: CARL EINSTEIN GEORGE GROSZ.
PREIS 2.50 MARK
GEGEN DIE AUSBEUTER!!
Der blutige Ernst
HERAUSGEBER
CARL EINSTEIN
UND
GEORGE GROSZ
GEGEN DIE BÜRGERLICHEN IDEOLOGIEN!
SATIRISCHE WOCHENSCHRIFT

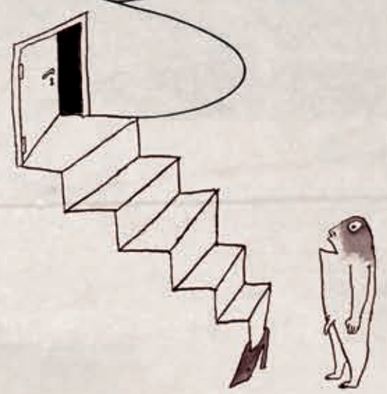
BAUHAUS

THE LONG-NECKED WOMAN ON THE LONG-NECKED CHAIR

WALTER GROPIUS
WEIMAR 1919

PARIS 1919

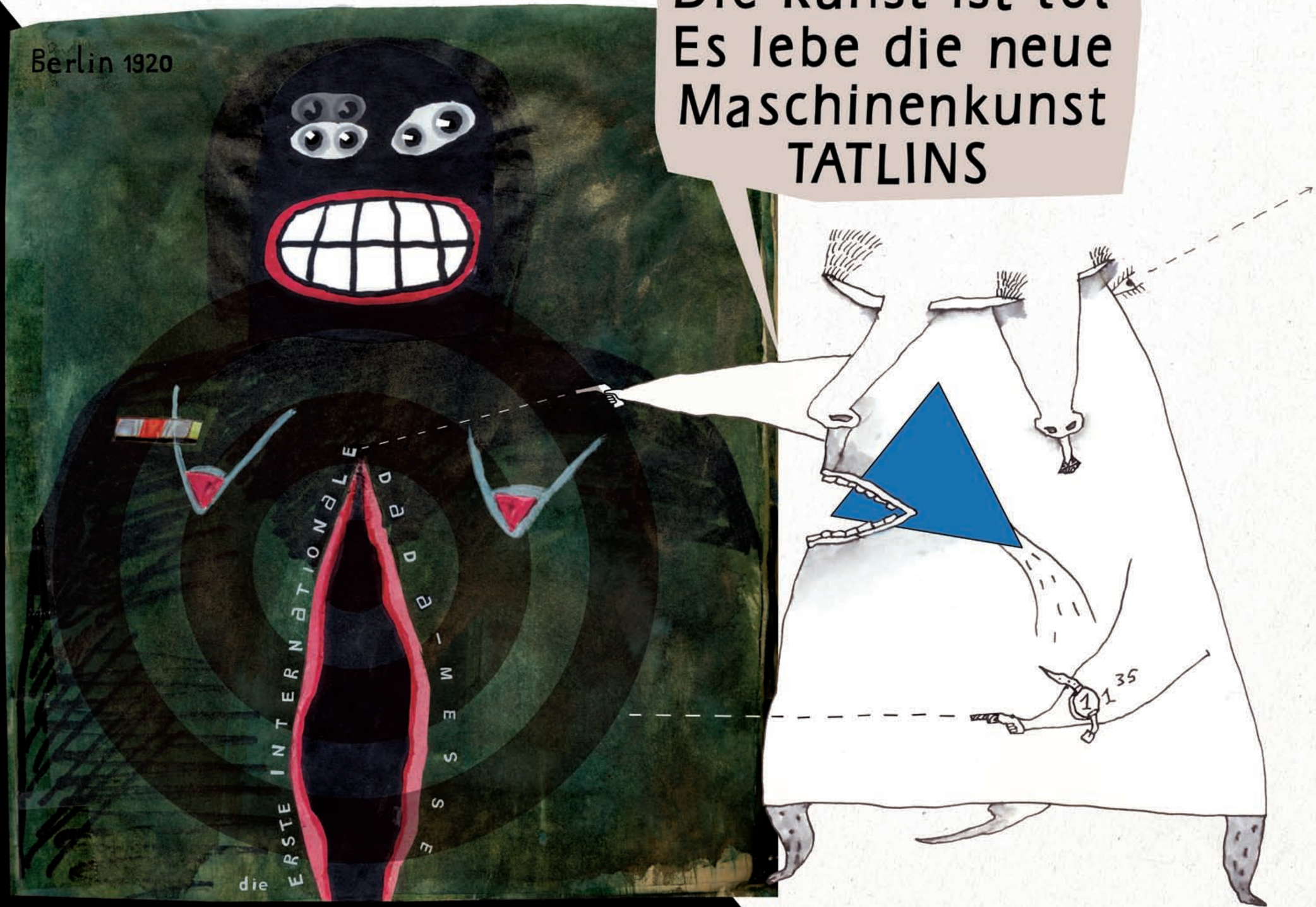
Littérature



LOUIS ARAGON
ANDRÉ BRETON
PHILIPPE SOUPAULT

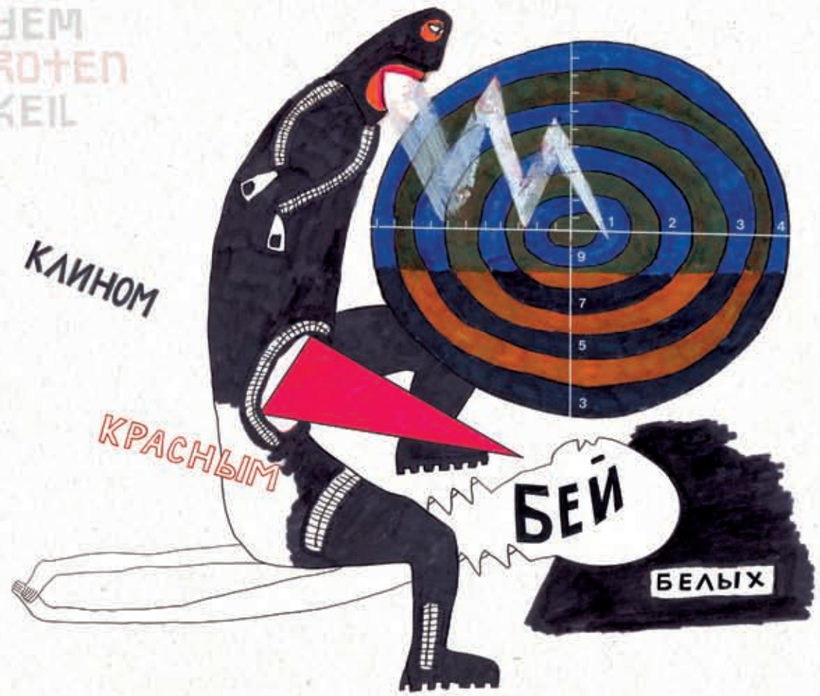
SCHWITTERS
HANNOVER 1919
BLUME

GEORGE GROSZ and JOHN HEARTFIELD
at the dada fair, BERLIN 1920



РСФСР RUSSIAN SOVIET 1920 FEDERATIVE REPUBLIC

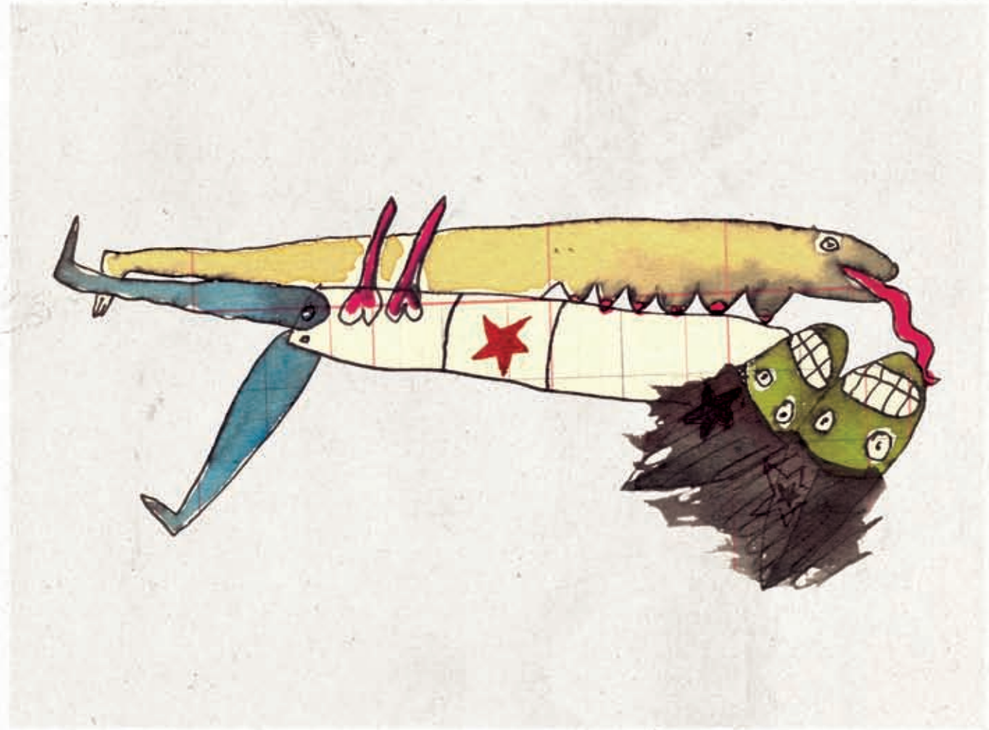
SCHLAGT DIE WEIßEN MIT DEM ROTEN KEIL



EL LISSITZKY

BEAT THE WHITE WITH THE RED WEDGE

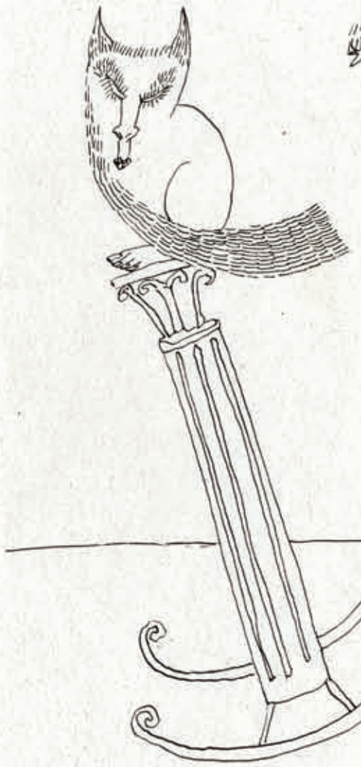
ВРАНГЕЛЬ ИДЕТ!



К ОРУЖИЮ, ПРОЛЕТАРИИ!

VRANGEL IS COMING, TO ARMS, PROLETARIANS!

1920 COLOGNE

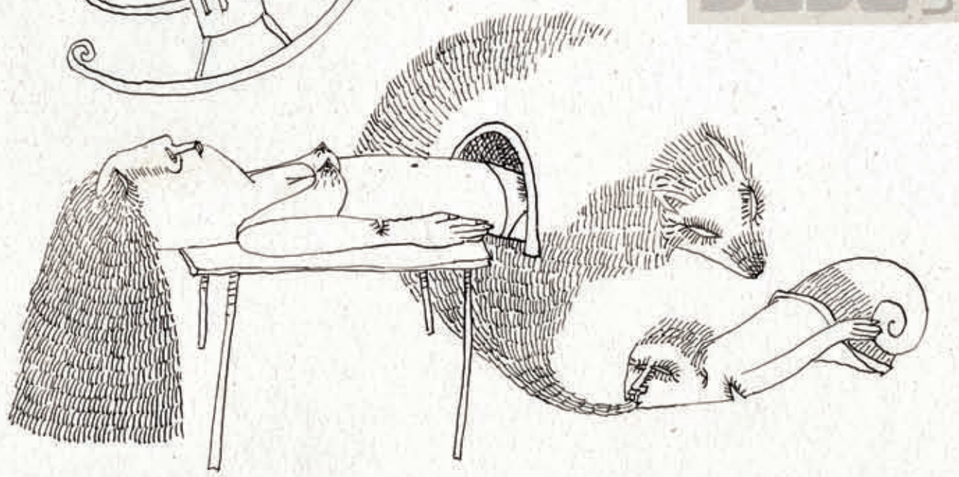


DIE SCHAMMADE

DILETTANTEN ERHEBT EUCH!

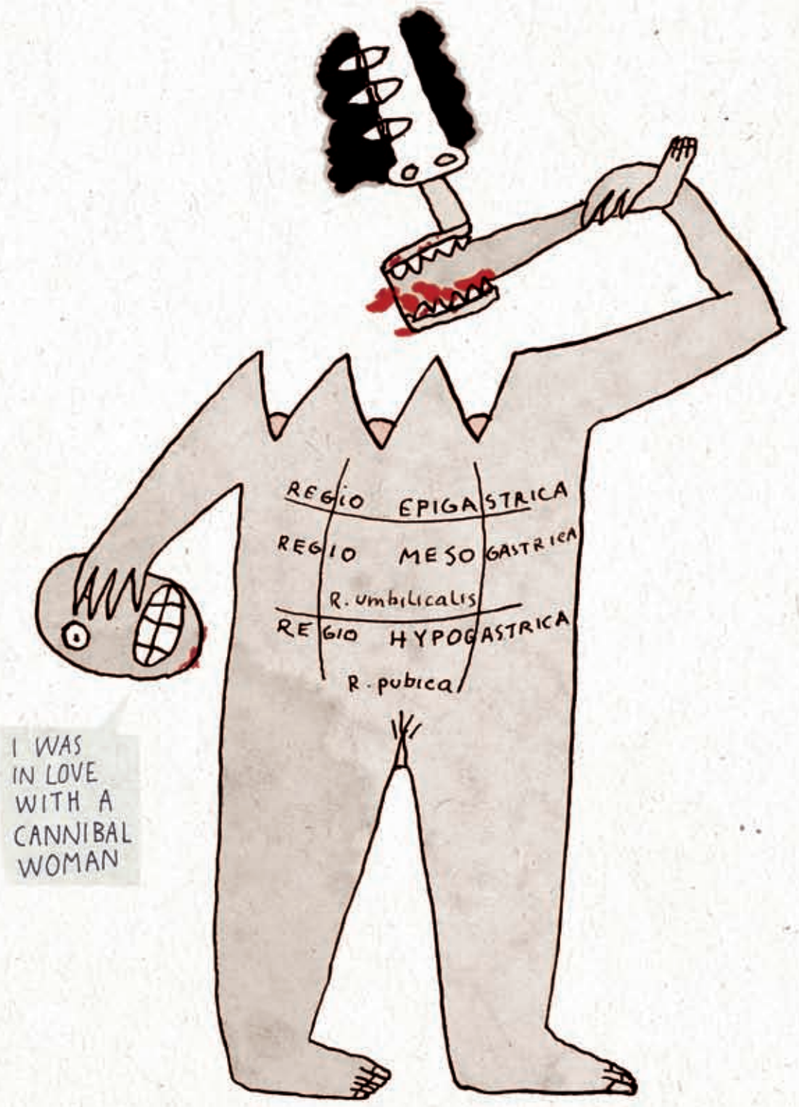
MAX ERNST
JOHANNES THEODOR BAARGELD

DADA KÖLN



WAKE UP DILETTANTES!

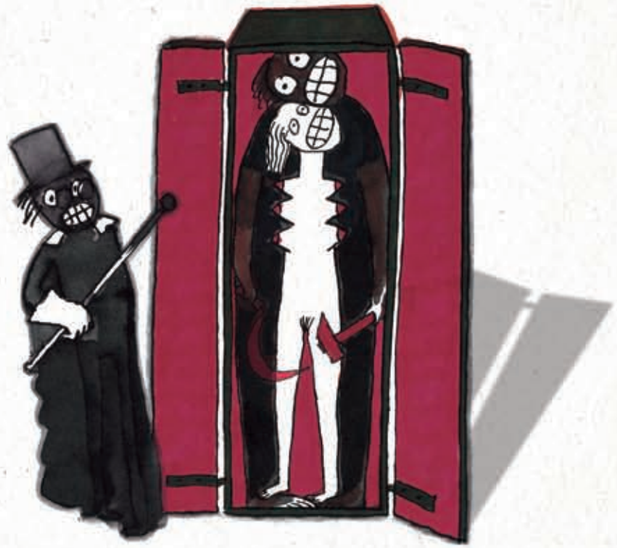
manifeste CanniBAle DADA PiCaBia
1920 PARIS



SALLE GAVEAU 45-47 RUE LA BOETIE PARIS **FESTIVAL DADA**
MERCREDI 26 MAI 1920 À 3h. APRÈS-MIDI

ROBERT WIENE BERLIN 1920

DAS KABINETT DES Dr. CALIGARI

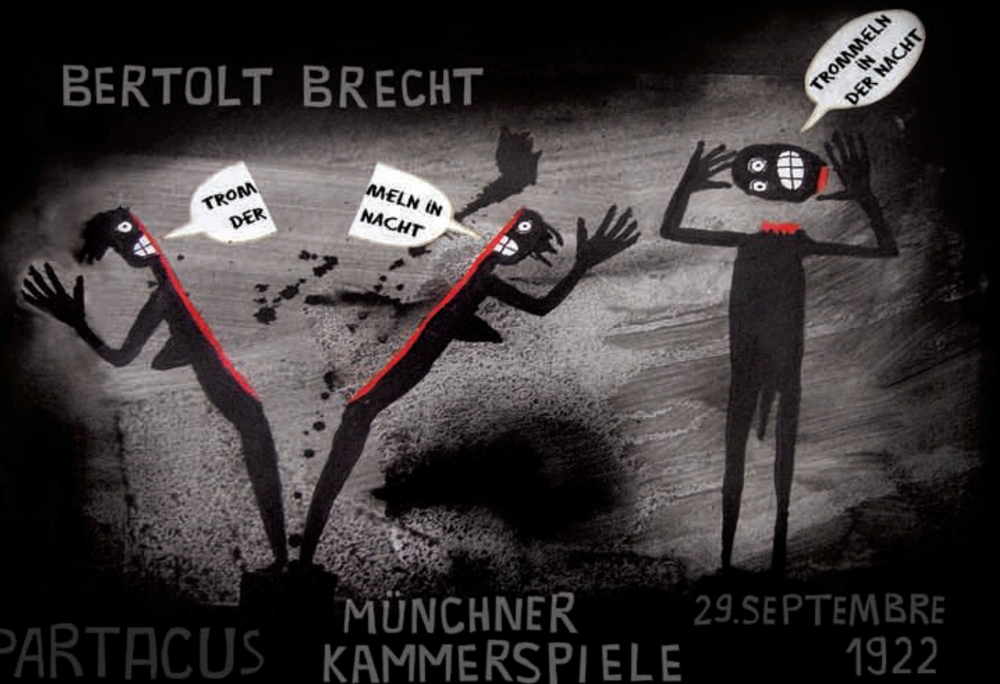


USA, JANUARY 16, 1920

THE VOLSTEAD ACT

VENUS
ALCOH
OLICA

da
da
27
APRIL 1921
NEW YORK
dada
MARCEL DUCHAMP
MAN RAY
FRANCIS PICABIA
DUChaMP
BELLE HALEINE
Eau de Voilette
The smell of dada in my bathroom
DaDa
ReAd DaDaGLOBe if YOU havE TROUBLeS.
27
DADARAINBOW
WATCH YOUR STEP!
31a
the horse 31a
MARIUS DE ZAYAS
DADABIKE
cut out DaDYNamiC Stuff!
R
M A N
NEW YORK
PARIS
NEW YORK
RhiNOCeROtiC DaDa DaNCe
PiCaBia
DADAPHOTO
KEEP SMILING
PICABIA'S DOG CALLED ZIZI DE DADA
DADANURSE
Duchamp
Ray


BERTOLT BRECHT
TROM
DER
MELN IN
NACHT
TROMMELN
IN
DER NACHT
SPARTACUS
MÜNCHNER
KAMMERSPIELE
29. SEPTEMBRE
1922

ROMA 1922
LA MARCIA SU ROMA
DU-CE !
DU-CE !
PORTRAIT of a good fascist

T. S. ELIOT
THE WASTE
LAND
NEW YORK

ULYSSES
DUBLIN
JOYCE
SNOTGREEN

1922

ESTIMATED
WORLD
POPULATION:
1.900.000.000

FRIEDRICH WILHELM MURNAU

NOSFERATU
EINE SYMPHONIE DES GRAUEN

PARIS

Paul Eluard
RÉPÉTITIONS
Dessins de Max Ernst

FRITZ LANG

DR. MABUSE, DER SPIELER

BERLIN

LA CRÉATION DU MONDE

BALLETS SUEDOIS

BLAISE CENDRAR

D'ARIUS MILHAUD

FERNAND LÉGER

JEAN BÖRLIN

PARIS, 25. OCTOBRE 1923

SIGMUND FREUD

das ich und das es

the ego and the id

WIEN, 1923

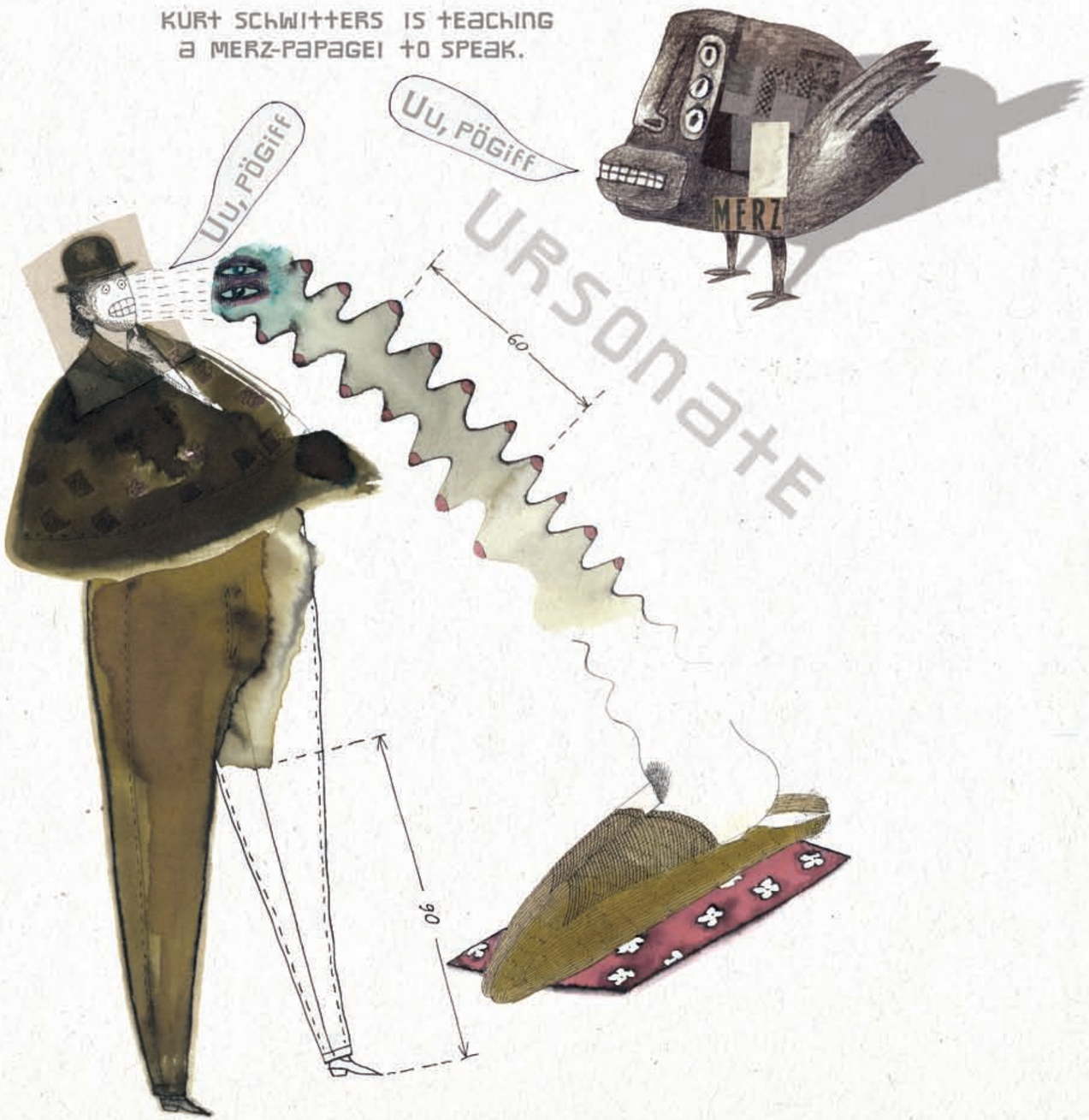
Paul hindemith

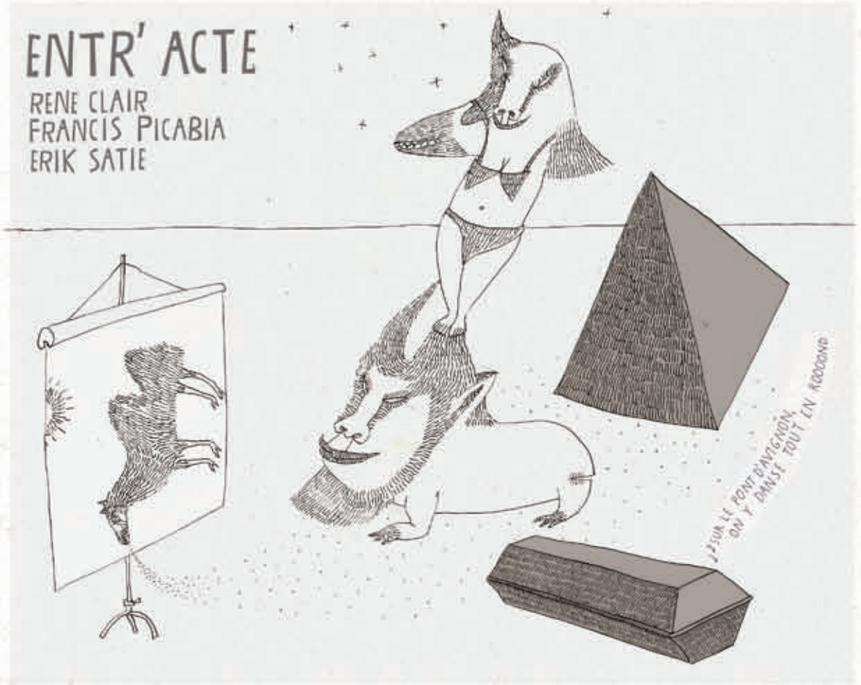
Sonata for Solo Cello

frankfurt am main

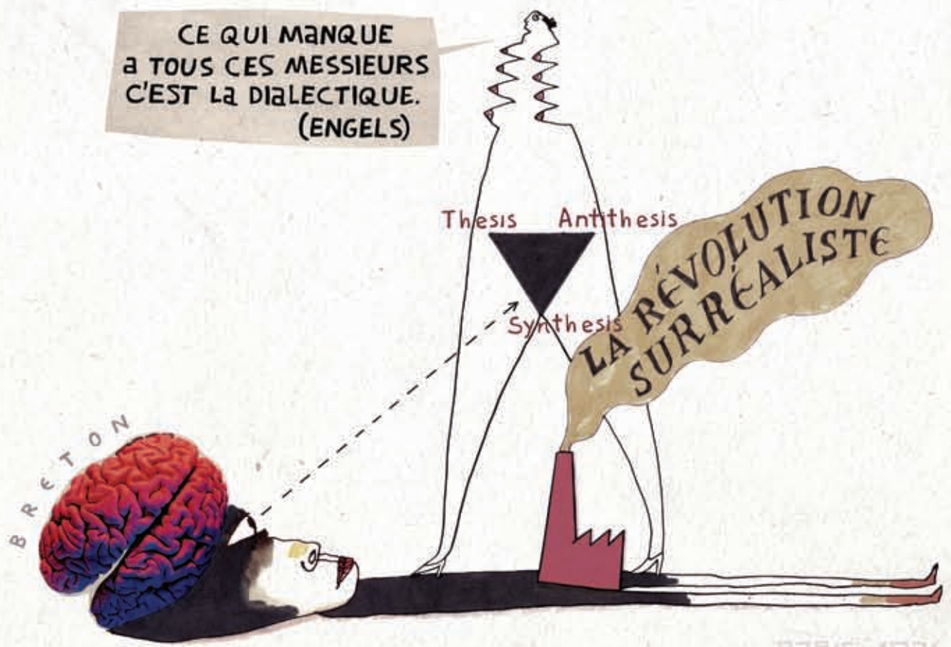
1924 HANNOVER

KURT SCHWITTERS IS TEACHING
A MERZ-PAPAGEI TO SPEAK.





PARIS 1924



PARIS 1924

NEW YORK RHAPSODY IN BLUE

THE EXTRAORDINARY ADVENTURES OF MR WEST IN THE LAND OF THE BOLSHEVIKS

1925

BERLIN

MUNICH

a GAME WITH
a TEDDY BEAR

Kafka

Der Prozeß

NEW YORK

F. Scott Fitzgerald

The Great Gatsby

1925

БОРЬБА ЗА КОЛЛЕКТИВНОЕ ХОЗЯЙСТВО!

DER KAMPF UM EINE KOLLEKTIVWIRTSCHAFT

ВРАГ КОММУНИЗМА НИКОГДА НЕ СПИТЬ

С КАЖДЫМ ДНЕМ

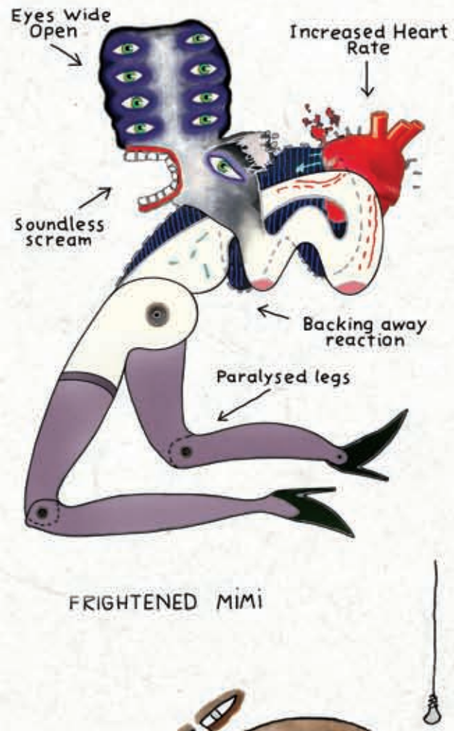
РАБОТНИЦА – УДАРНИЦА

M. Dmitroff. Kostümentwurf zu "Romeo und Julia" von William Shakespeare. 1925. Moskau

ДЖУЛЬЕТТА

ВСЕ РАДОСТНЕЕ ЖИТЬ!

KÖLN, 27. NOVEMBER 1926, BÉLA BARTÓK



FRIGHTENED MIMI

POOR MIMI

MIMI & A SHY CLIENT

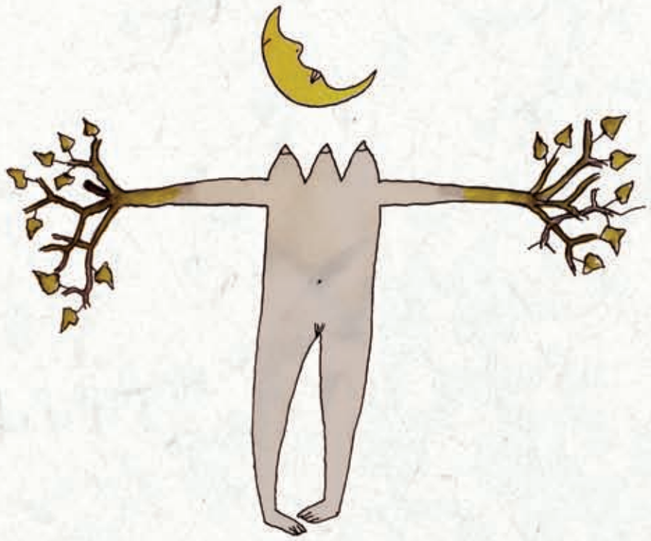
MIMI IN ACTION

"DER WUNDERBARE MANDARIN"

SEDUCING MIMI

MIMI IN ACTION

MIMI TRYING TO ESCAPE



MIMI IN LOVE

NEW YORK
1926

HEMINGWAY THE SUN ALSO RISES

1926
BERLIN

F.W. MURNAU

Faust

EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE

1927

Paris

МАЛЕВИЧ in Paris

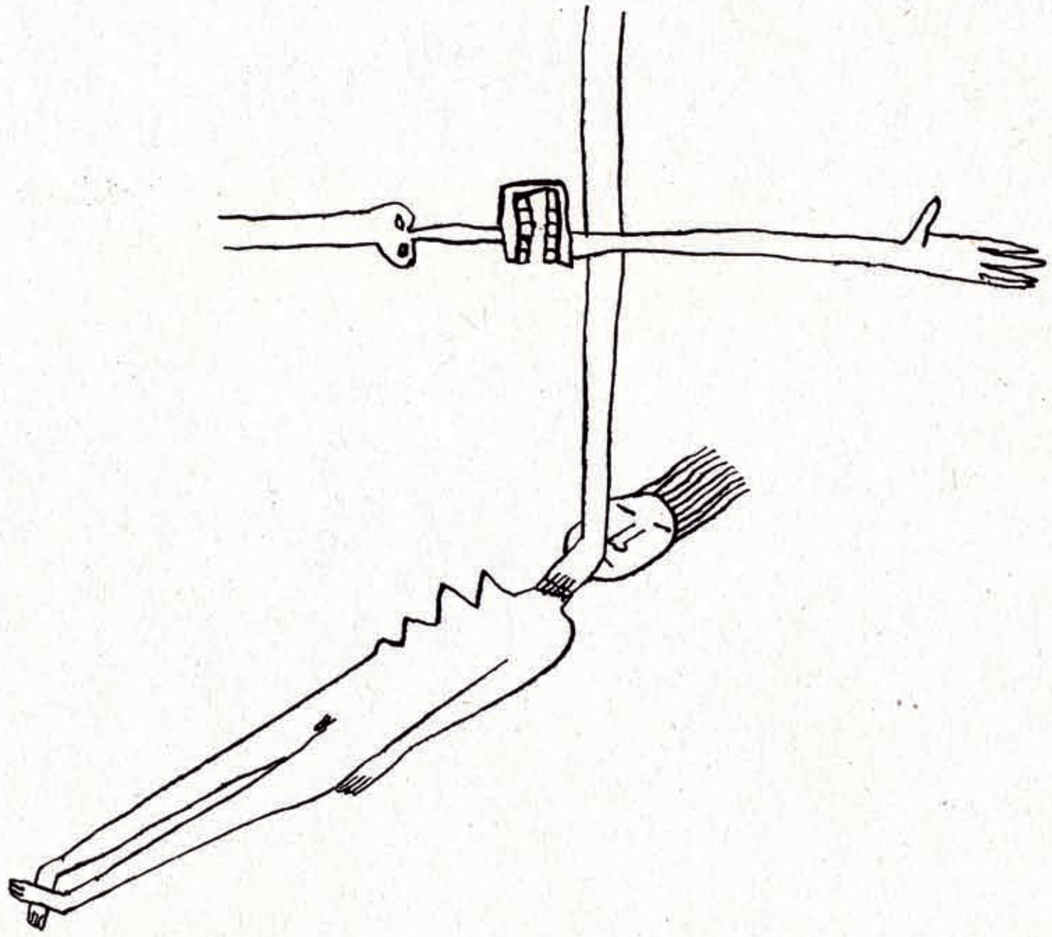
PATRIARCH OF SUPREMATISM

rue St-Denis

rue Rambuteau

Tübingen, Deutschand

Martin Heidegger
Sein und Zeit



10. NOV. 1927, THEATER AM NOLLENDORFPLATZ, BERLIN

P I S C A T O R

RASPUTIN

DIE ROMANOWS

DER KRIEG

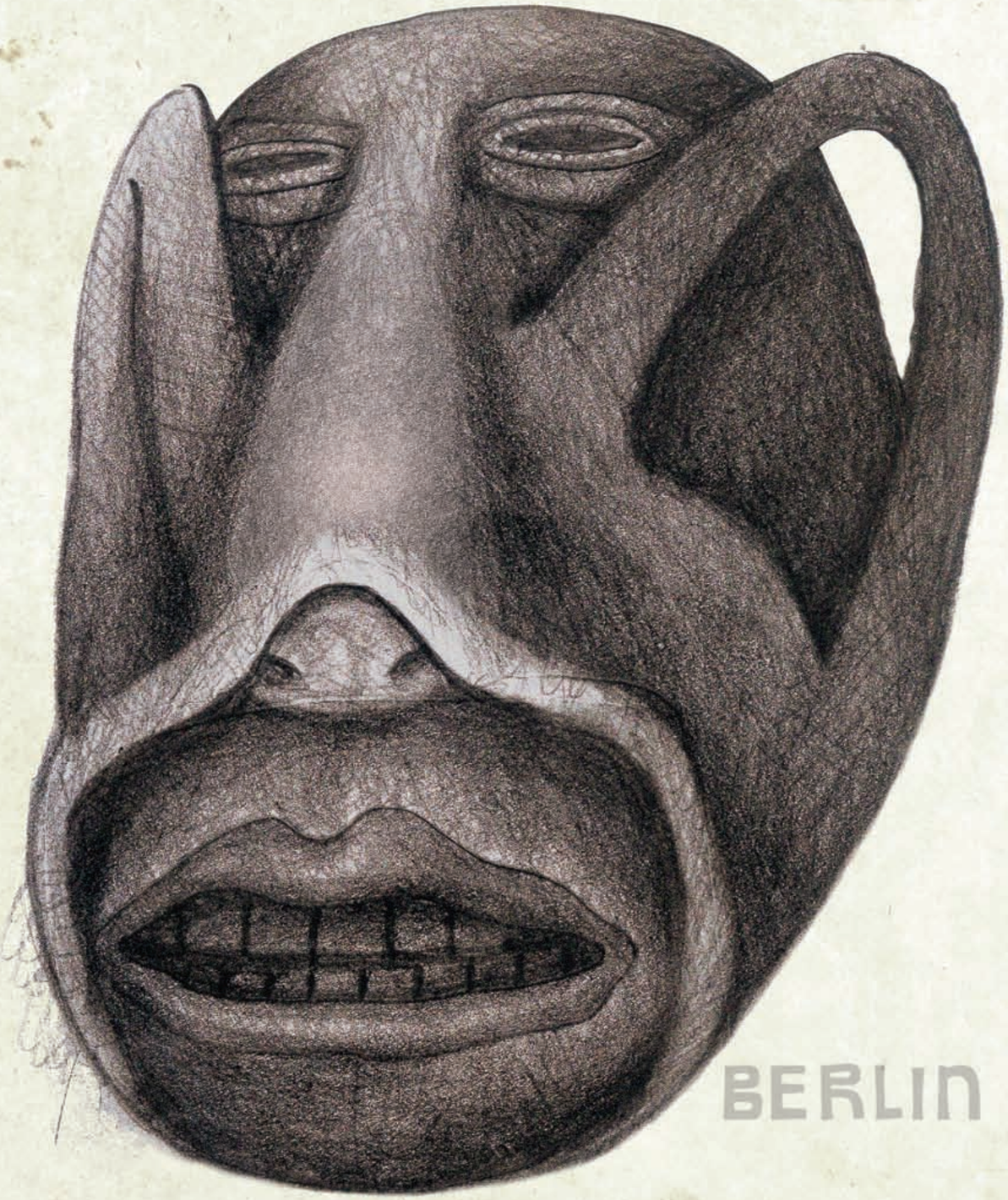
UND DAS VOLK

DAS GEGEN SIE

AUFSTAND

DER STEPPENWOLF

HESSE



BERLIN

EL MANIFIESTO ANTIARTISTICO CATALÁN

VIVA ESPAÑA

SALVADOR DALÍ
LLUIS MONTANYÀ
SEBASTIÀ GASCH

BARCELONA 1928

d.h. LAWRENCE · LADY CHATTERLEY'S LOVER

FLORENCE
PRIVATELY PRINTED
1928

1929

ERWIN PISCATOR
DAS POLITISCHE THEATER

BERLIN

BERLIN

BERLIN ALEXANDERPLATZ

ALFRED DÖBLIN

PARIS

BUÑUEL DALI UN CHIEN ANDALOU

IM WESTEN NICHTS NEUES

BERLIN

ERICH MARIA REMARQUE

PARIS
1929
SECOND MANIFESTE DU SURRÉALISME
BRETON
HEGEL
FEUERBACH
MARX
LAUTRÉAMONT
To explain social phenomena other than by Marx? No way!
IL EST TEMPS DE REPOSER LE CORPS ET L'ESPRIT
Come to where the flavor is baby
VOUS ÊTES ANGLAIS, MONSIEUR?
MARXFREUD?
EARTH
MOON
BASTA!
JARRY CHAPLIN
TROTSKY
FREUD
RIMBAUD
J'AI DU BON TABAC DANS MA TABATIÈRE

St. Valentine's day massacre
1929
THE NIGHT
CHICAGO DIED
BROTER, WHAT A FIGHT IT REALLY WAS
the night chicago died
the night chicago died

JANUAR 30 1929
GLORIA-PALAST, BERLIN

G.W. PABST

DIE BÜCHSE DER PANDORA

LULU

1930 JOZEF VON STERNBERG BERLIN
DER BLAUE ENGEL

MADRID
JOSÉ ORTEGA Y GASSET
LA REBELIÓN DE LAS MASAS

PARIS 1930
SALVADOR DALI LA FEMME VISIBLE

SPAIN
1931

LORCA'S TRAVELING THEATRE
LA BARRACA

THE LEGALIZATION OF
GAMBLING IN NEVADA

NEW YORK

FREAKS

TOD BROWNING

LONDON

QUA QUA

PI PI PI

OH, YES !

BRAVE NEW WORLD

ALDOUS HUXLEY

PARIS

1932

FOUDRE
FOUTRE
POUDRE

ANTONIN ARTAUD

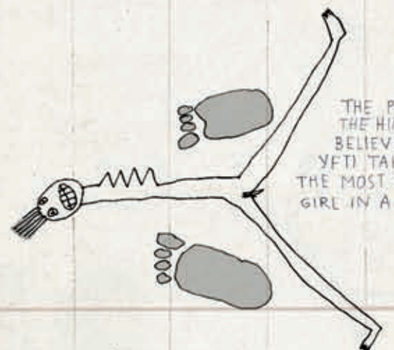
1ER MANIFESTE DU THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ

1st MANIFESTO OF THE THEATRE OF CRUELTY

BERLIN 1933 DR. MAGNUS HIRSCHFELD

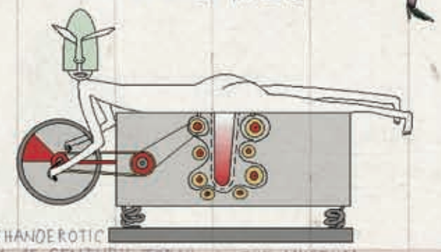
Die WELTREISE eines SEXUALFORSCHERS

SWISS WOMEN ARE TRADITIONALLY RESERVED AND MEN HAVE TO BE EXTREMELY PATIENT IN "STEP BY STEP" DISCOVERING OF THEIR EMOTIONS



THE PEOPLE OF THE HIMALAYAS BELIEVE THAT A YETI TAKES AWAY THE MOST BEAUTIFUL GIRL IN A VILLAGE

THE IRISHMEN ARE EXTREMELY SENSITIVE AND IMPULSIVE IF THEY FEEL BETRAYED IN LOVE



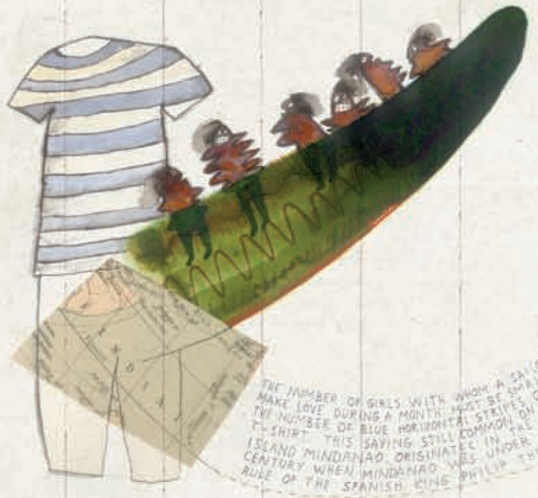
CHINESE MECHANOEROTIC DEVICE FROM 15 CENTURY, TODAY IN THE MUSEUM OF PEOPLE'S HEALTH IN SHANGHAI

IN ALL MEDITERRANEAN COUNTRIES, THE CASTRATION COMPLEX APPEARS MOST FREQUENTLY AMONG MEN PROFESSIONALLY CONNECTED WITH MARINE ACTIVITIES (FISHERMEN, SAILORS ETC.)

RITUAL FAMILY DIGING UP IN LARICA DAS CHITAS /Madeira/

HOPSCOTCH WAS POPULAR IN NEW YORK AT THE BEGINING OF THE CENTORY

THE WORLD JOURNEY OF A SEXOLOGIST



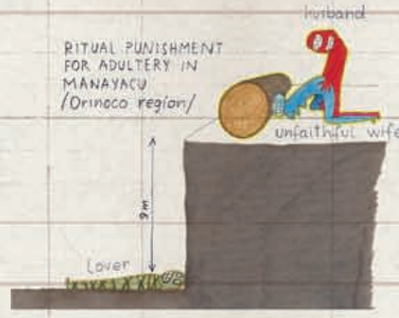
THE NUMBER OF GIRLS WITH WHOM A SAILOR MAY MAKE LOVE DURING A MONTH MUST BE SMALLER THEN THE NUMBER OF BLUE HORIZONTAL STRIPES ON HIS T-SHIRT. THIS SAYING STILL COMMON IN THE ISLAND MINDANAO, ORIGINATED IN THE 19th CENTURY WHEN MINDANAO WAS UNDER THE RULE OF THE SPANISH KING PHILIP THE 2nd

MAKING LOVE ON THE RAILROAD (AND JUMP OUT AT THE LAST POSSIBLE MOMENT BEFORE THE RUNNING TRAIN) IS VERY POPULAR AMONG THE MEXICAN YOUTH SINCE CONSTRUCTION OF THE FIRST RAILROAD FROM TUCSON TO GUADALAJARA IN 1886

BANK ROBBERIES ARE IN FACT ATTACKS AGAINST THE ESTABLISHMENT. THEY ARE TYPICAL FOR USA UNDER THE BIG DEPRESSION. SEXUAL EXCITEMENT OF ATTACKERS IS EVIDENT AND MALE-ATTACKERS DURING THE ROBBERY REGULARLY HAVE AN ERECTION, SO CALLED "ANTI-ESTABLISHMENT ERECTION"

THE EMBRACE OF A BOA-GIRL /Macondo, S. America/

LOVE-RAFTING ON COLORADO RIVER /USA/



RITUAL PUNISHMENT FOR ADULTERY IN MANAYACU /Orinoco region/

MARSEILLE, 9 OCTOBRE 1934
LA MORT DU ROI

a b c d e f g h

7

6

5

4

1934

LENINGRAD

THE ASSASSINATION OF SERGEI KIROV MARKED THE BEGINING OF STALIN'S PURGES

NOT TO BE IMPORTED INTO GREAT BRITAIN OR U.S.A.

MILLER

TROPIC OF CANCER

PARIS 1934

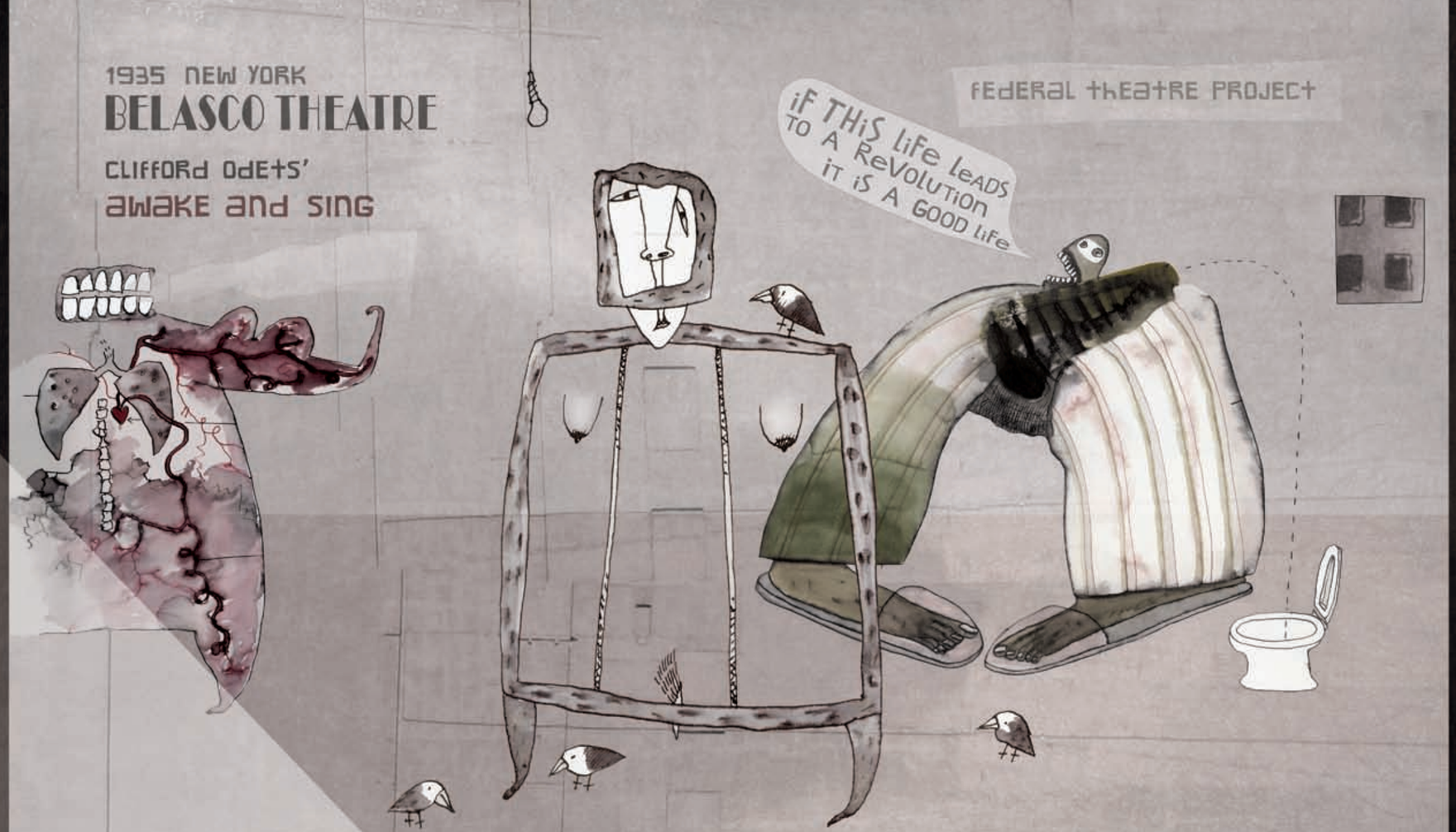
1935 NEW YORK

BELASCO THEATRE

CLIFFORD ODETS'

AWAKE AND SING

FEDERAL THEATRE PROJECT

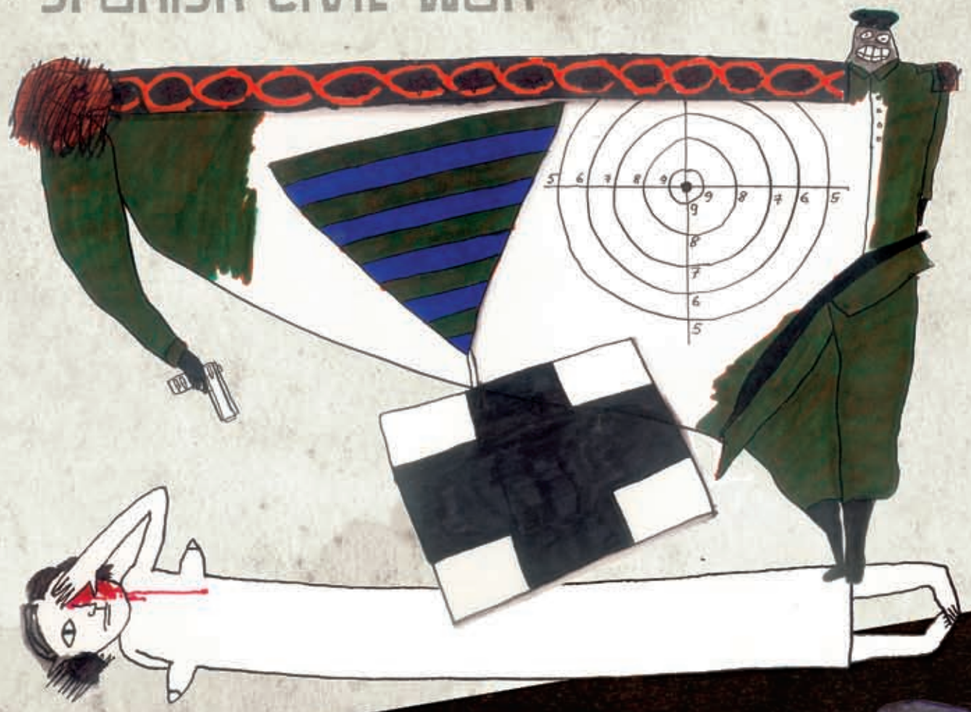


JORGE LUIS BORGES

HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA

BUENOS AIRES 1935

THE OUTBREAK OF THE SPANISH CIVIL WAR



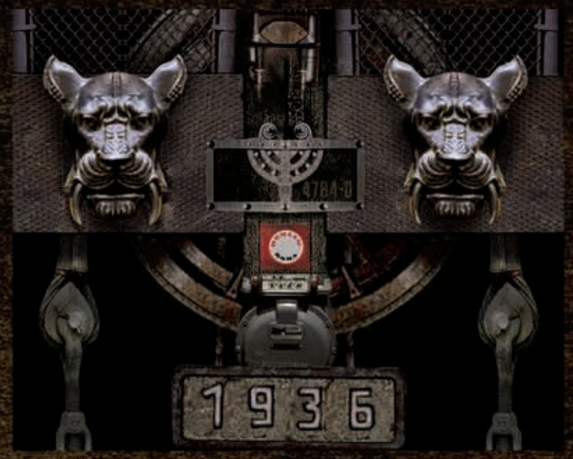
JUNE 18, 1936
YANKEE STADIUM
NEW YORK

MAX SCHMELING'S KNOCKOUT VICTORY OVER JOE LOUIS

1936

ROME, MAY 7

ITALY ANNEXED ETHIOPIA



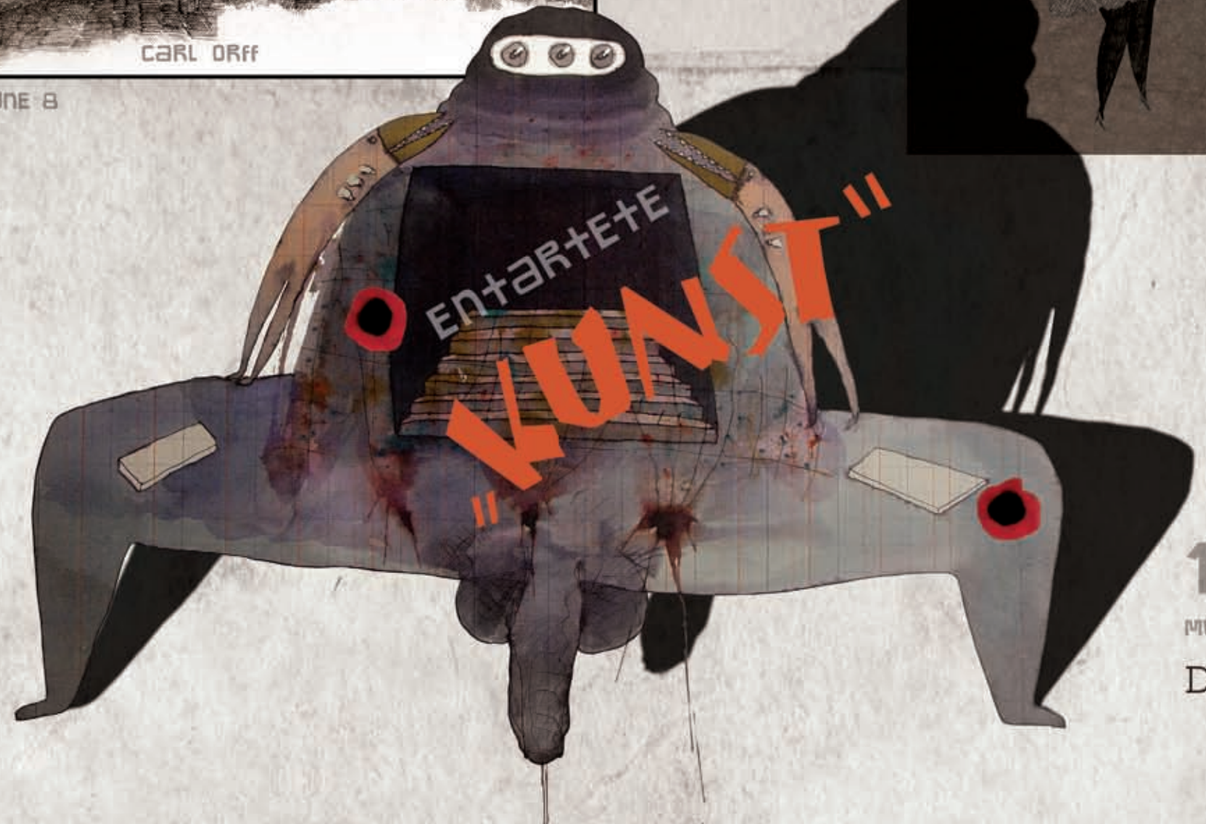
BERLIN, OCTOBER 25

ROME-BERLIN AXIS AGREEMENT SIGNED

Carmina burana

FRANKFURT OPERA, JUNE 8

"BEI MIR BIST DU SCHÖN" BECAME A MAJOR HIT IN USA.



1937

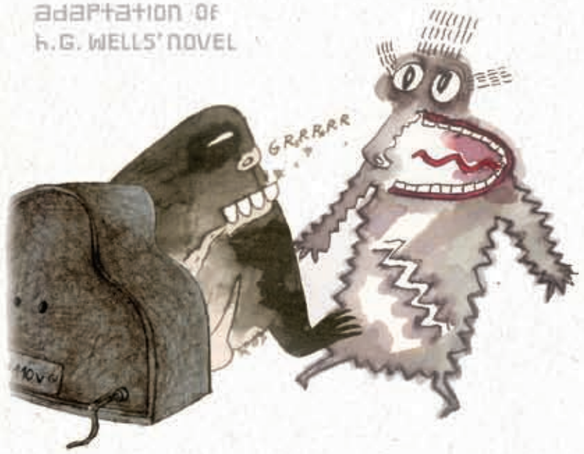
MUNICH, JULY 17

Degenerate Art

ORSON WELLES

THE WAR OF THE WORLDS

RADIO DRAMA,
ADAPTATION OF
H.G. WELLS' NOVEL



OCTOBER 30, 1938 CBS, NEW YORK CITY

JOHN DEWEY
EXPERIENCE
&EDUCATION

Dos Passos
U.S.A.
The 42nd Parallel
1919
The Big Money

1938
HAARLEM

JOHAN HUIZINGA **HOMO LUDENS**

PROEVE EENER BEPALING VAN HET SPEL-ELEMENT DER CULTUUR DOOR

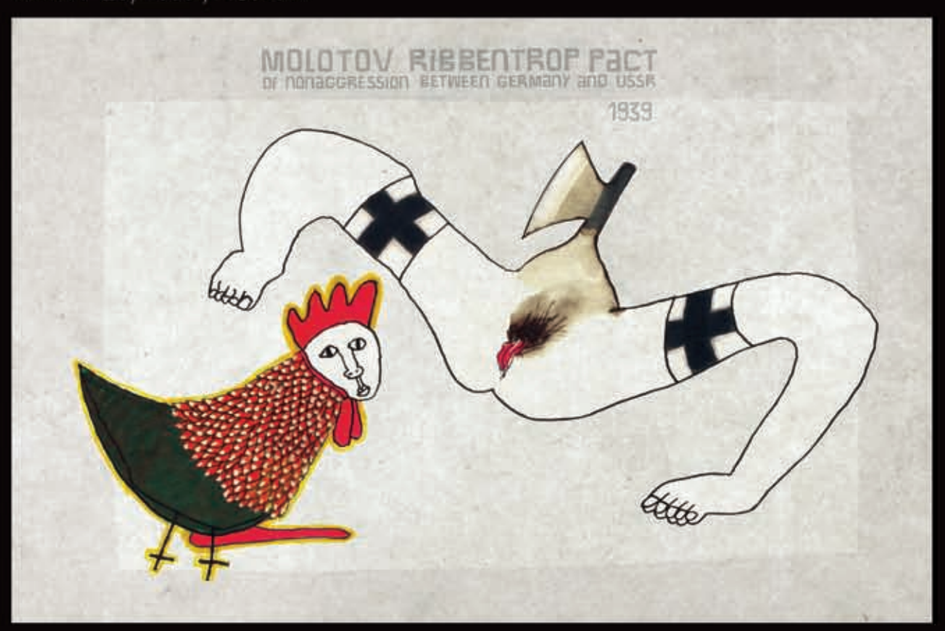
A STUDY IN THE PLAY ELEMENT IN CULTURE

April 20, 1938
UFA-Palast am Zoo,
Berlin

Leni
Riefenstahl
Olympia
Teil I: Fest der Völker
Teil II: Fest der Schönheit

FEBRUARY 15, 1939, USA

AUGUST 23, 1939, MOSCOW



APRIL 1, 1939 THE END OF THE SPANISH CIVIL WAR

SEPTEMBER 1, 1939, GERMANY INVADED POLAND

WORLD WAR II

night over europe

1940

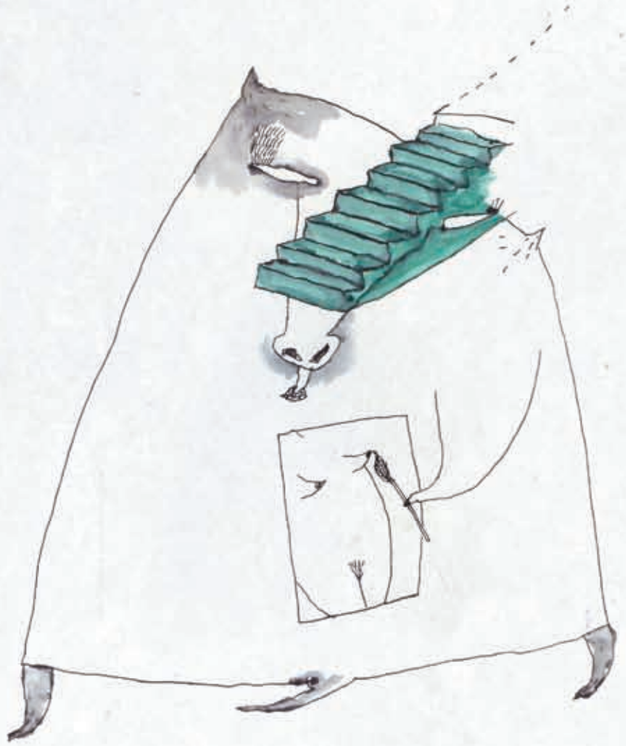
UNTERNEHMEN BARBAROSSA

22. Juni 1941.

eeee

RRRRRRR

MOSKAU



ALBERT CAMUS

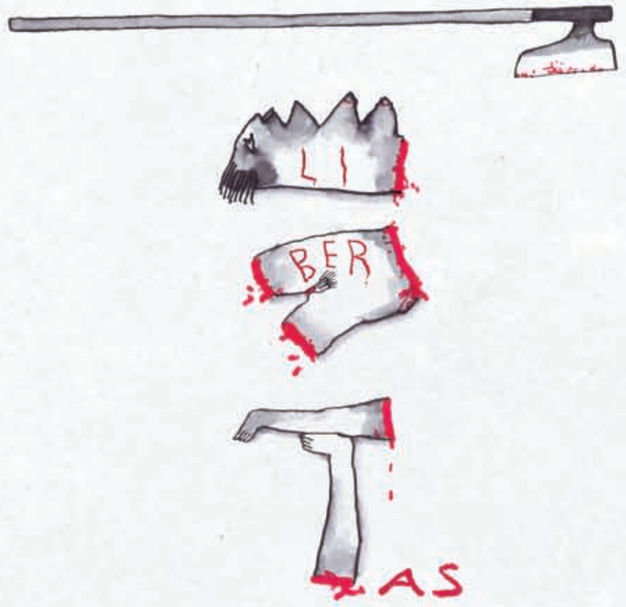
LE MYTHE DE SISYPHE

PARIS 1942

PAUL ÉLUARD

POÉSIE ET VÉRITÉ

1942



PARIS 1942

PARIS 1943

JEAN-PAUL SARTRE L'ÊTRE ET LE NÉANT

300.000 COPIES

TO RAISE THE MORAL IN HIS ARMY, HITLER GAVE THE ORDER FOR PUBLISHING AND DISTRIBUTING 300.000 COPIES OF KARL MAY'S "WINNETOU" AMONG THE GERMAN SOLDIERS

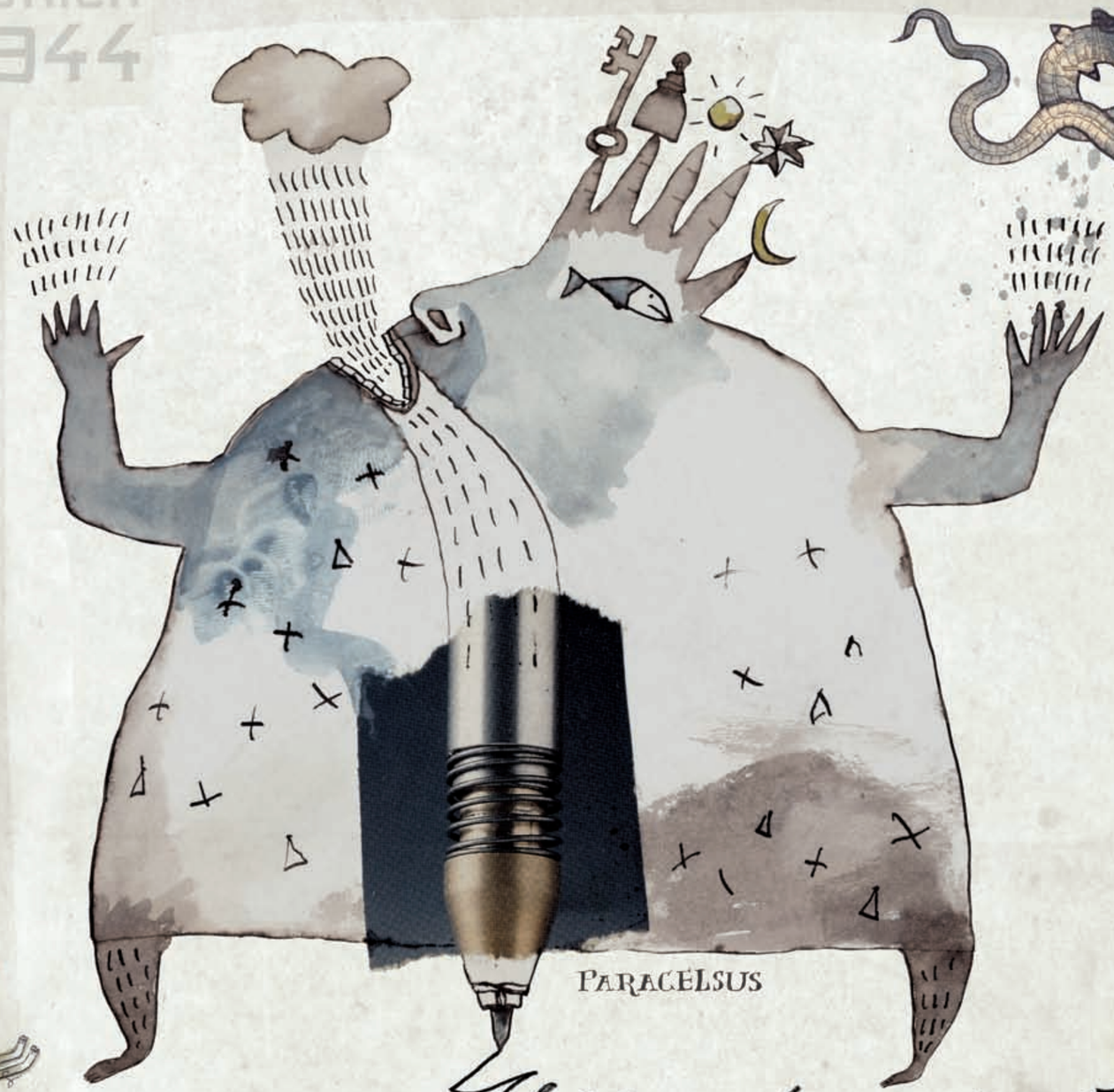
1943

ZÜRICH
1944

Fig: I.

Fig: Ib.

Fig: II.



PARACELSUS

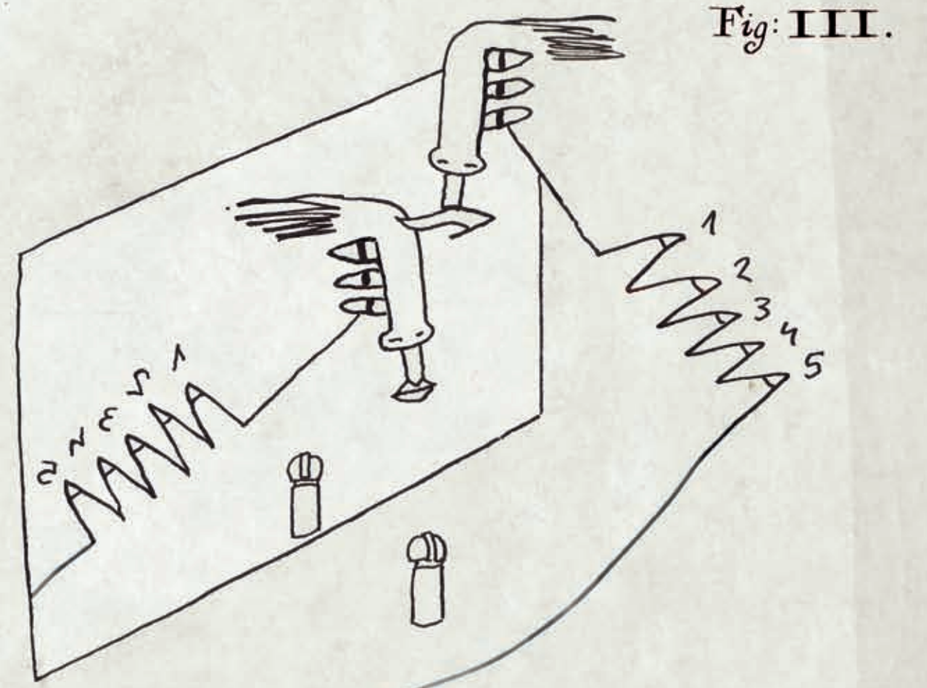


Fig: III.

Fig: IV.

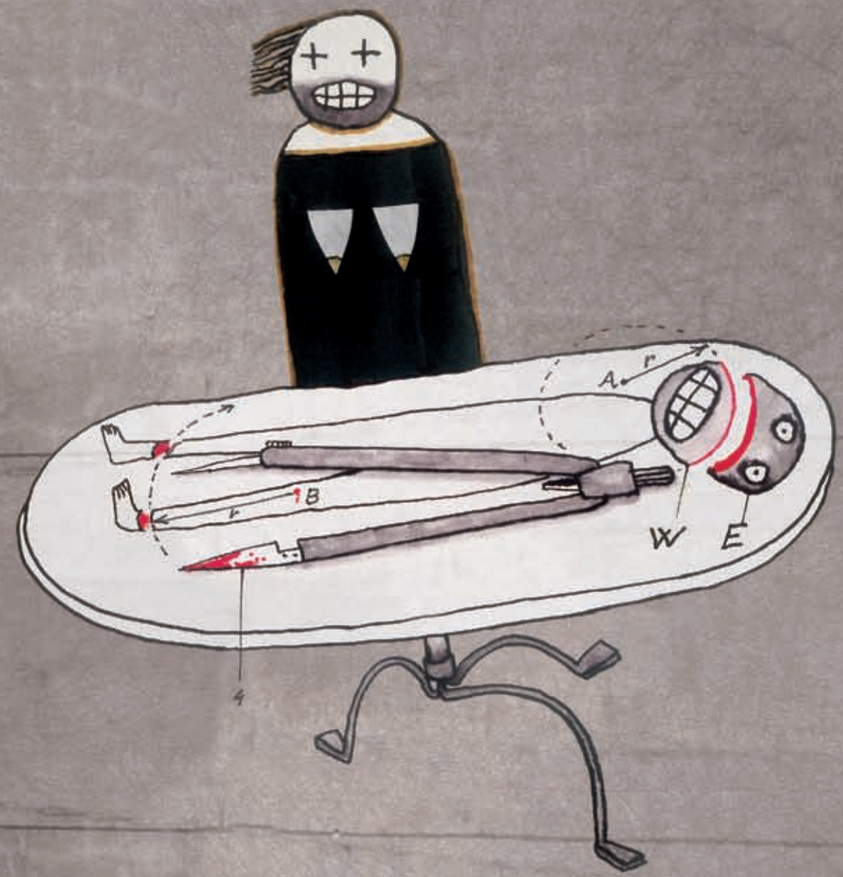
TORINO, 1945

CARLO LEVI

CRISTO SI È FERMATO
A EBOLI

CHRIST STOPPED AT EBOLI

YALTA



1945

PONTEDERA, ITALY

1946

March 5, 1946, Westminster College, Fulton, Missouri, USA

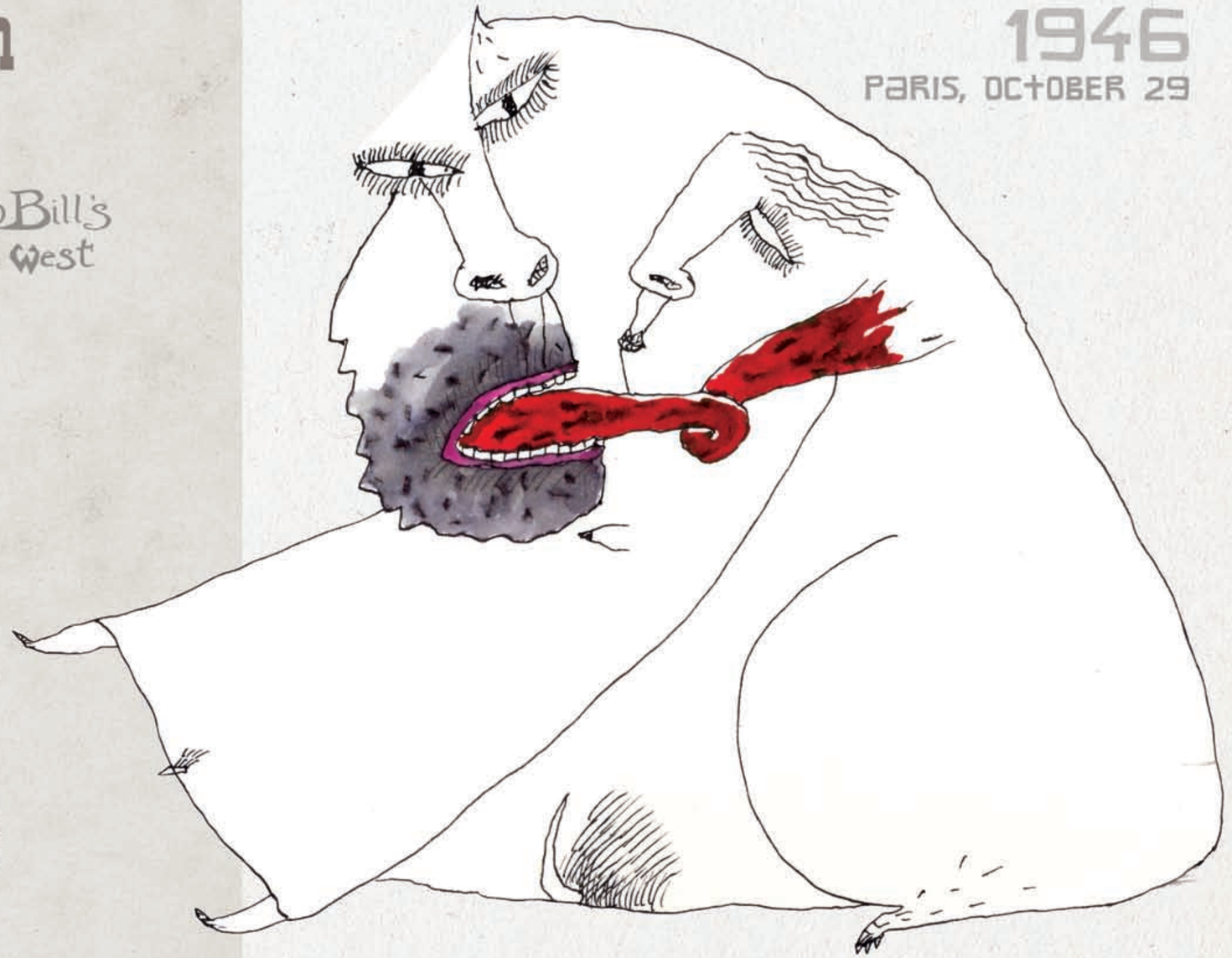
In his famous speech Winston Churchill first used the phrase "Iron Curtain", to describe the cold-war division of Europe.

Annie Get Your Gun

A Musical by Irving Berlin

MAY 16, 1946 IMPERIAL THEATRE
BROADWAY, NEW YORK

1946
PARIS, OCTOBER 29

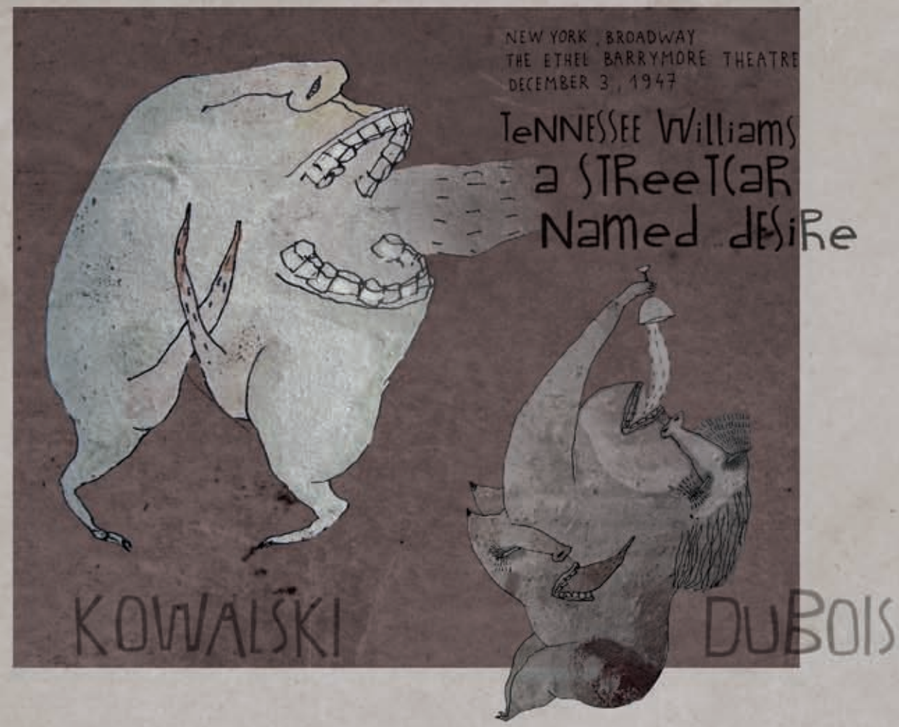


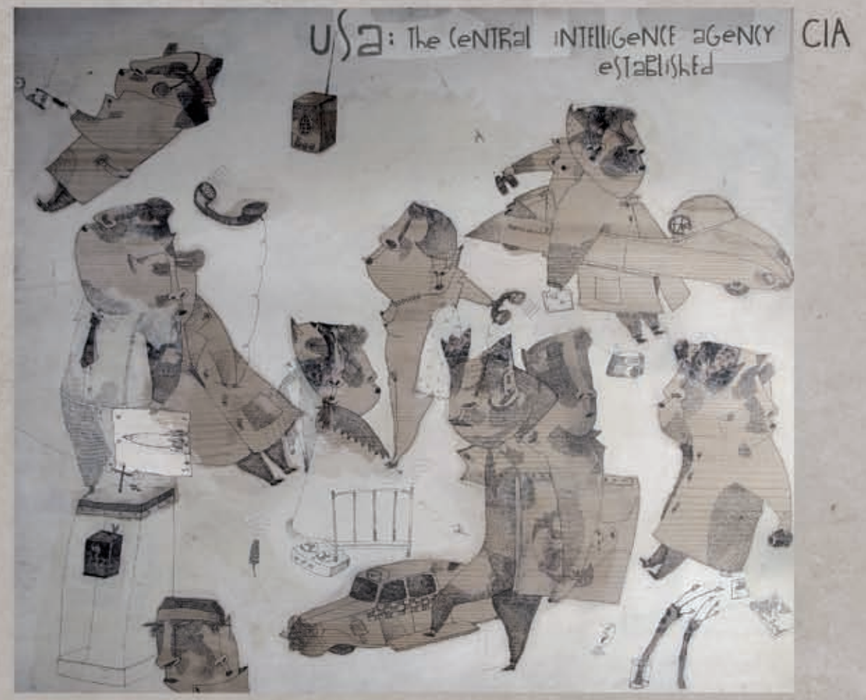
JEAN COCTEAU

LA BELLE ET LA BÊTE

1947

C'mon Baby!
USA helping to put WEST EUROPE back on it's feet
the Marshall Plan


NEW YORK, BROADWAY
THE ETHEL BARRYMORE THEATRE
DECEMBER 3, 1947
Tennessee Williams
a Streetcar
Named desire
KOWALSKI
DuBois


USA: The Central Intelligence Agency CIA
established

1948
USA

JULES DASSIN
THE NAKED CITY

Dr. Alfred C. Kinsey
Sexual behavior in the human male

The Kinsey Report

PRÉCIS DE DÉCOMPOSITION
EMIL CIORAN

PARIS

New York,the Morosco Theatre,February 10,1949

JEAN DUBUFFET
L'ART BRUT PRÉFÉRÉ
AUX ARTS CULTURELS

PARIS
1949

ORWELL

1949

NINETEEN EIGHTY-FOUR

THE MINISTRY OF PEACE

a

b

A ROAD PATROL OF THE MINISTRY OF LOVE

PARIS, 29 SEPTEMBRE 1950

COCTEAU ORPHÉE

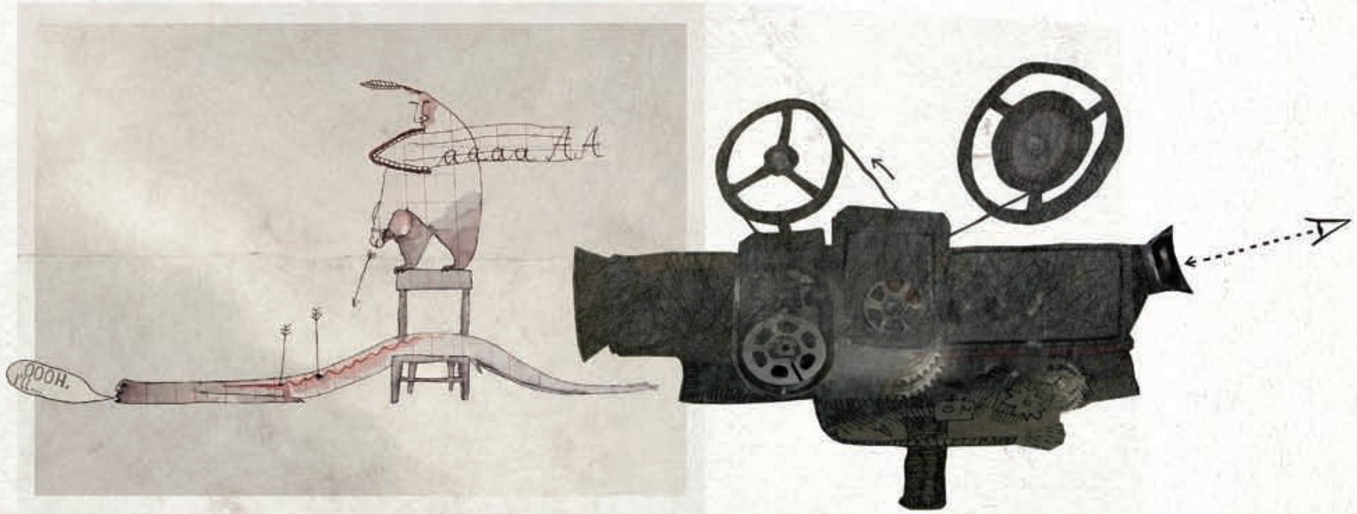
11 MAI 1950, THÉÂTRE DES NOCTAMBULES, PARIS

EUGÈNE IONESCO

LA CANTATRICE CHAUVE

CAHIERS DU CINEMA

LETTRE DE HOLLYWOOD – PAGES 14-17



LE NÉORÉALISME ITALIEN – PAGES 7-11

CAHIERS DU CINEMA PARIS 1951

SITUATION DU CINÉMA FRANÇAIS
PAGES 32-44

ANDRÉ BAZIN
JACQUES DONIOL-VALCROZE
LO DUCA

L'AVANT-GARDE CINÉMATOGRAPHIQUE
PAGES 74-79

La VIOLENCE aU CINÉMa
PAGES 47-51

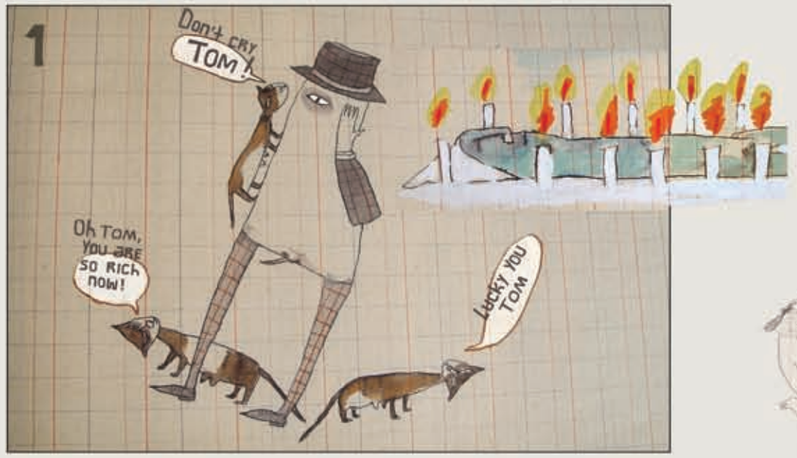
STRAVINSKY

THE RAKE'S PROGRESS

OPERA IN THREE ACTS

INSPIRED BY A SERIES OF EIGHT PAINTINGS FROM 1732-3 BY

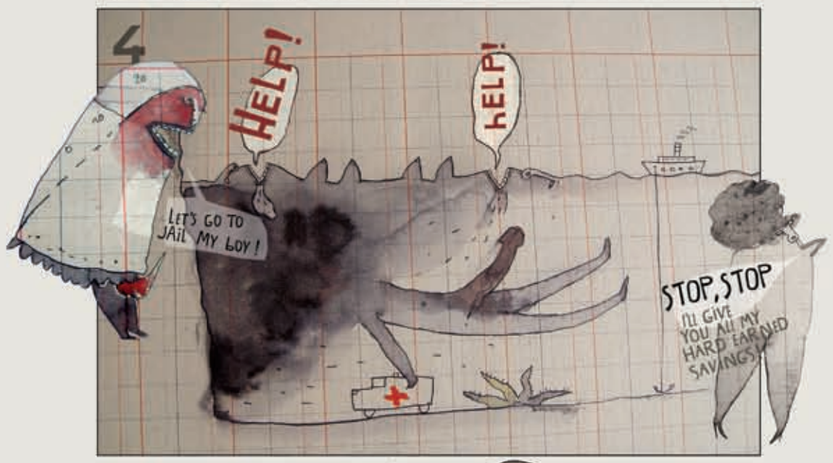
WILLIAM HOGARTH



TOM RAKEWELL'S FATHER HAS DIED AND TOM HAS INHERITED A FORTUNE.

TOM HAS ORDERED AN ORGY FOR HIMSELF, THEN ANOTHER ONE...

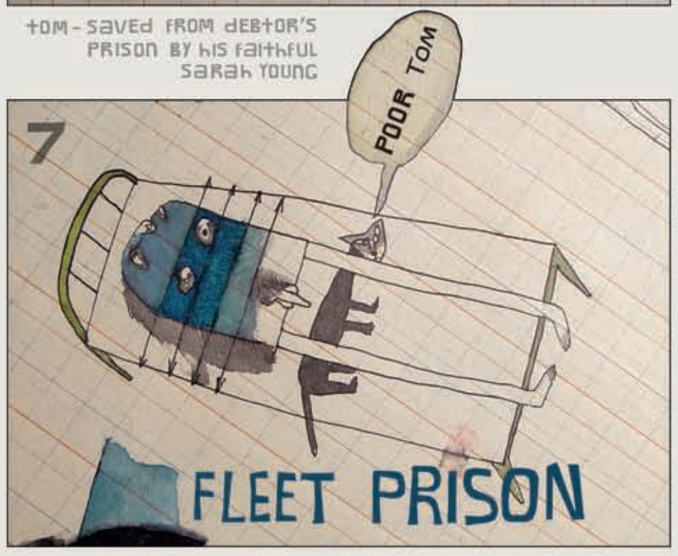
TOM HAS STARTED VISITING THE GAMING HOUSE REGULARLY. SOON HE LOST ALL HIS FORTUNE.



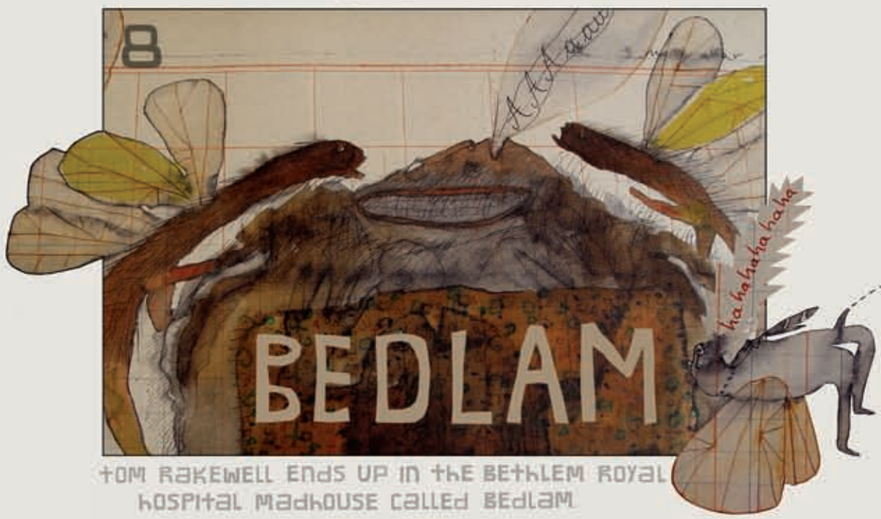
TOM - SAVED FROM DEBTOR'S PRISON BY HIS FAITHFUL SARAH YOUNG

THE RAKE, TOM, HAS DECIDED NOT TO MARRY SARAH YOUNG, BUT A RICH OLD WOMAN.

THE RAKE, TOM, AGAIN IN THE GAMING HOUSE.



TOM IN THE FLEET, A DEBTOR'S PRISON.



TOM RAKEWELL ENDS UP IN THE BETHLEM ROYAL HOSPITAL MADHOUSE CALLED BEDLAM

1951 September 11, Venice

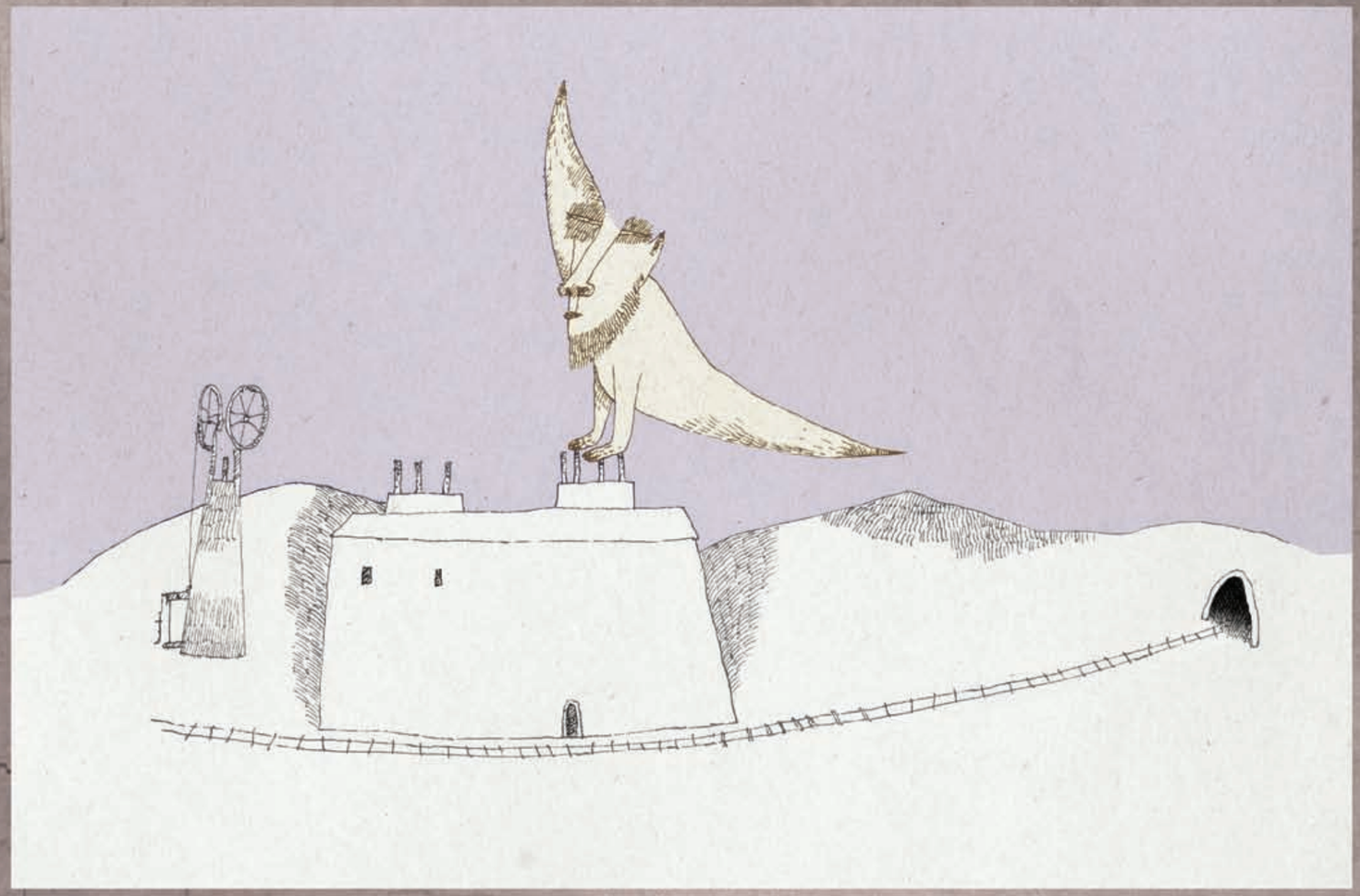
1952

PAVESE

IL MESTIERE DI VIVERE

DIARIO 1935-1950

23 Janvier 1953 Théâtre de Babylone
Paris



Beckett En Attendant Godot

The Red Scare wallpaper, fashionable in American houses in the early 50's.

THE ANATOMICAL THEATRE OF JOE McCARTHY

MARILYN

USA 1953

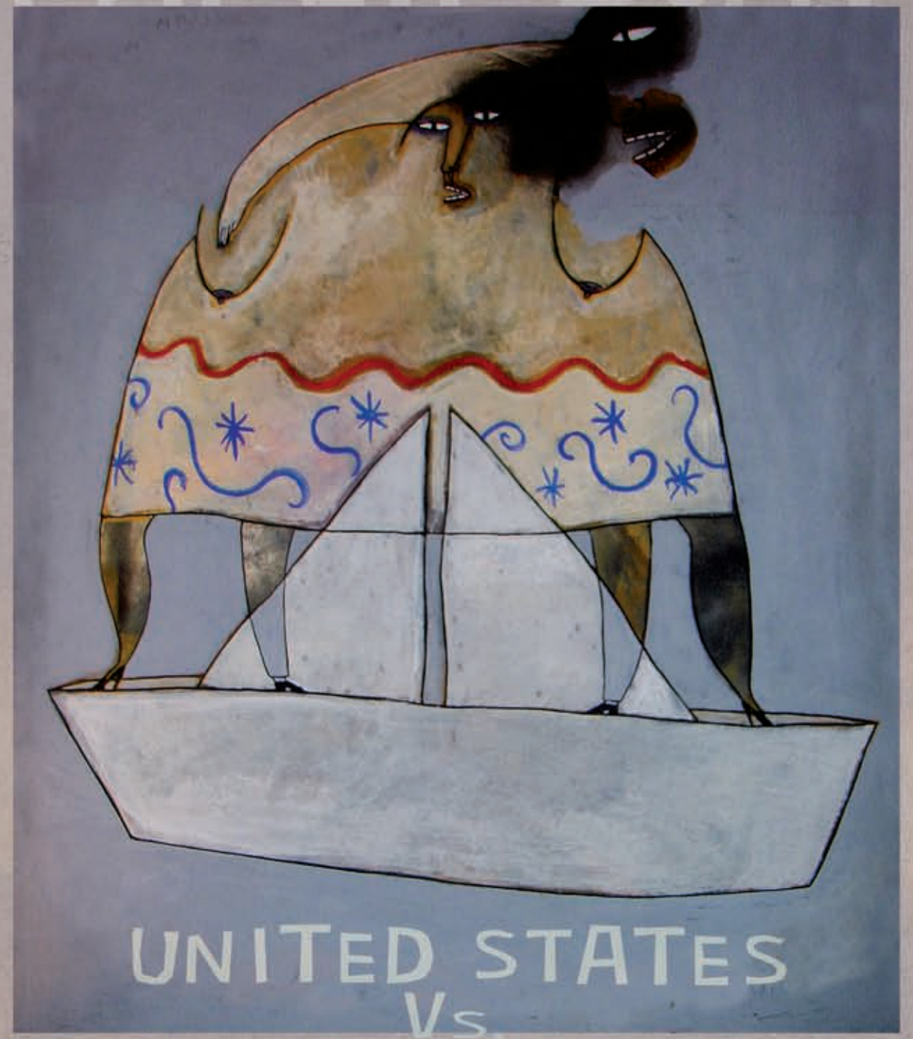
THE FIRST ISSUE OF PLAYBOY MAGAZINE

1953

MOSCOW,
IOSIF
VISSARIONOVICH
DZHUGASHVILI,
KNOWN AS
STALIN, DIED.

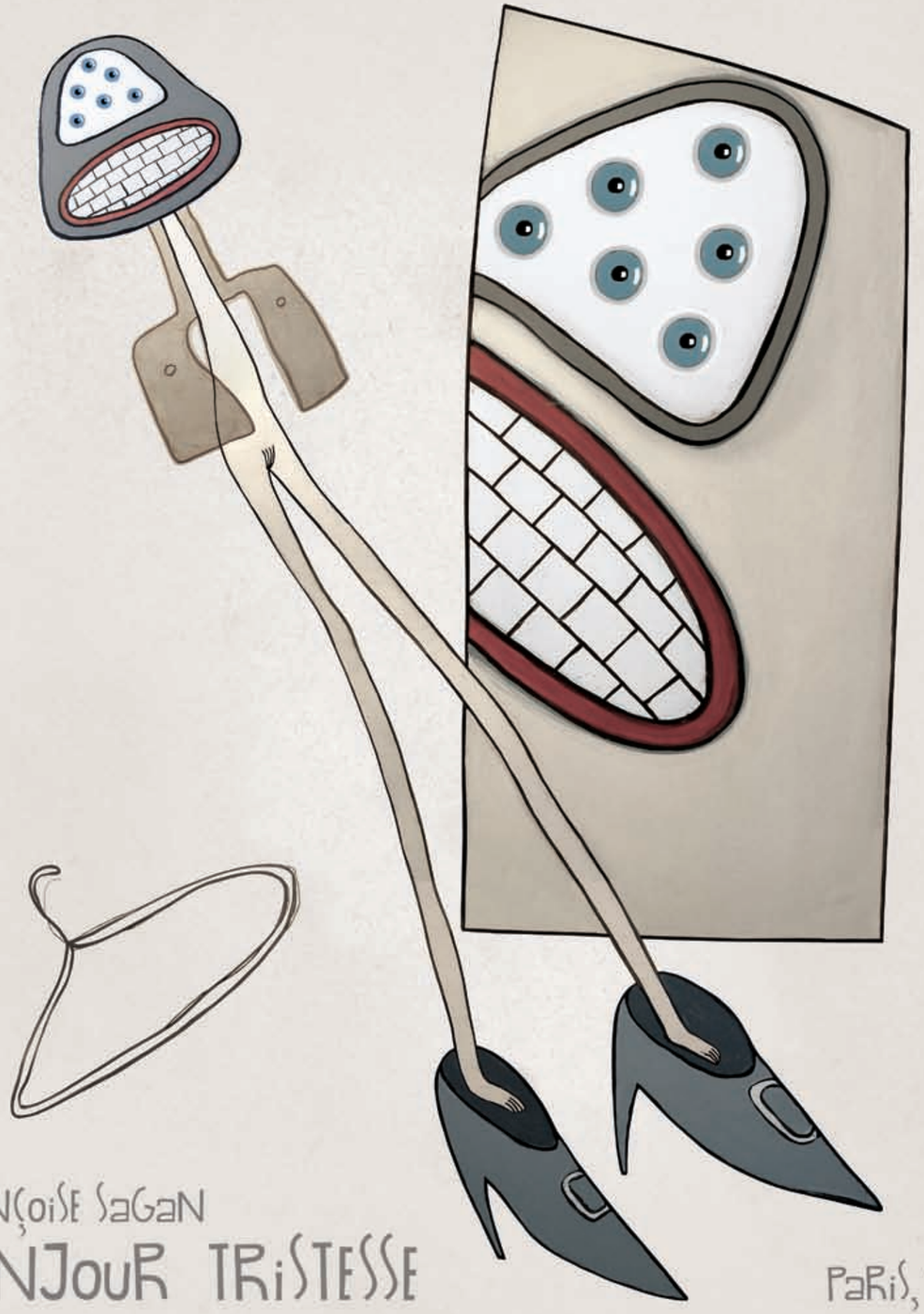
BLOOMINGTON, IND. USA
Sexual behavior in the human female
The Kinsey Report

LOVERS ON THE PAPER BOAT



UNITED STATES
Vs.
ROSENBERG

NEW YORK



FRANÇOISE SAGAN

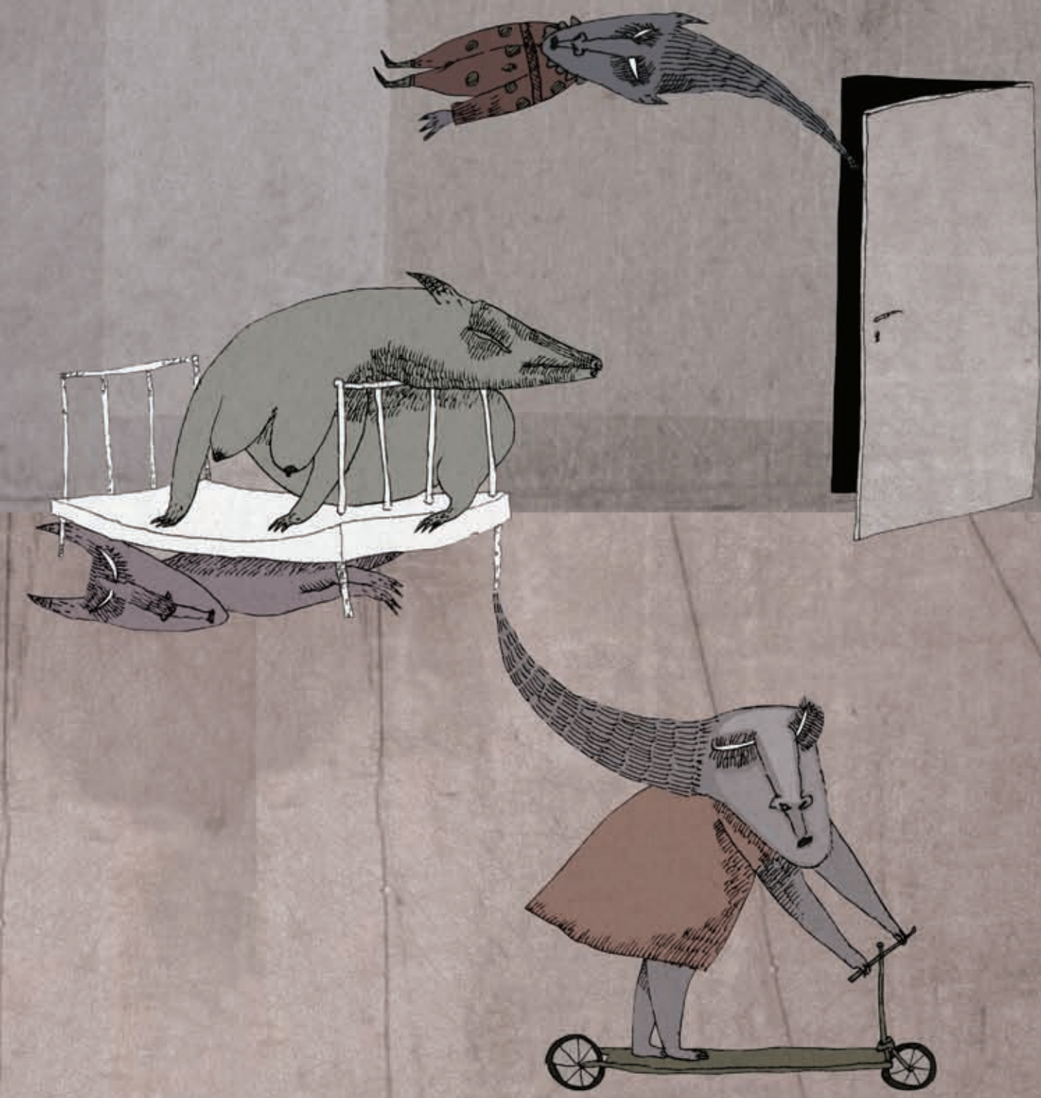
BONJOUR TRISTESSE

PARIS, 1954

BENJAMIN BRITTEN

THE TURN OF THE SCREW

OPERA IN 2 ACTS



VENICE, SEPTEMBER 14, 1954

VIETNAM 1954

AU SECOURS!

droite!

gauche!

THE BATTLE OF DIEN BIEN PHU

BILL HALEY & HIS COMETS

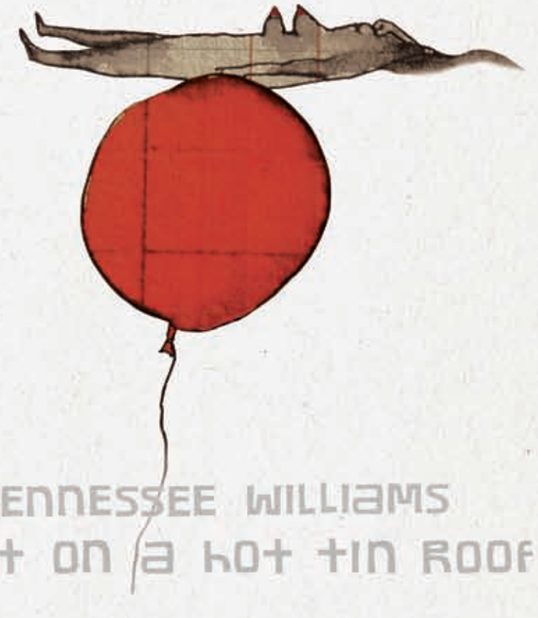
ROCK around THE CLOCK

NABOKOV

LOLITA

1955
PARIS

BROADWAY, MARCH 24,
1955



TENNESSEE WILLIAMS
CAT ON A HOT TIN ROOF

DU RIFIFI
CHEZ LES
HOMMES

JULES DASSIN

HUNGARY

НУ ТАК ЧТО ЖЕ ?

1956

SUEZ 1956

THIS IS THE KISS OF THE SPHINX, MY LORD

ELVIS

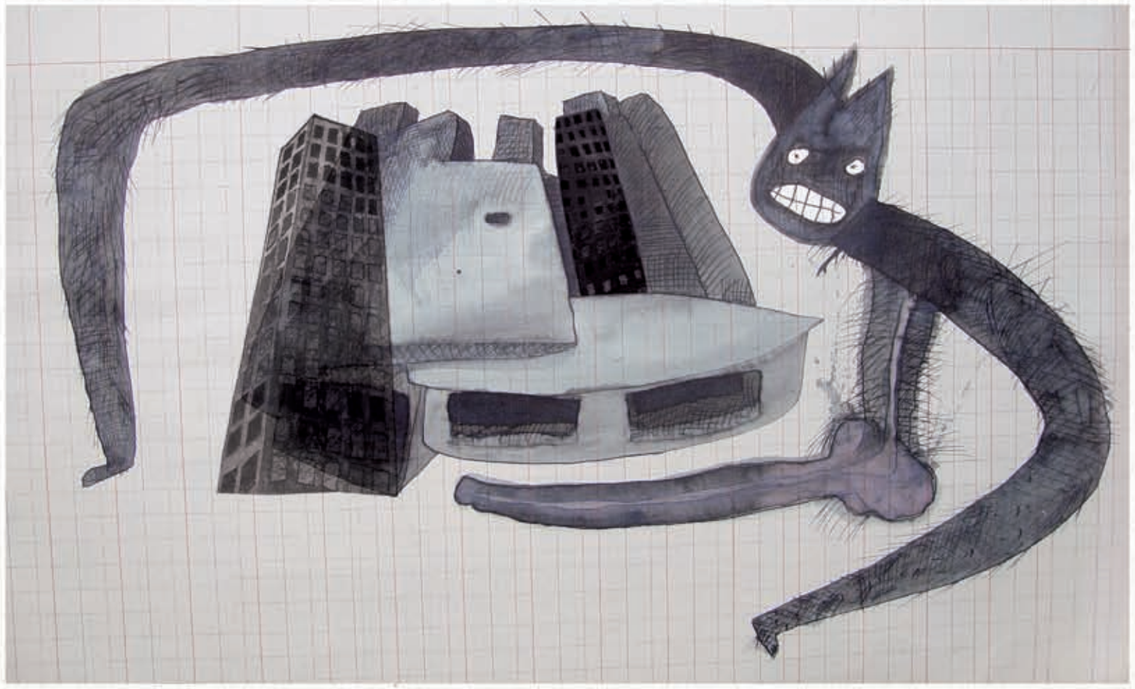
Heartbreak Hotel

1956, may 8
london, Royal court Theatre

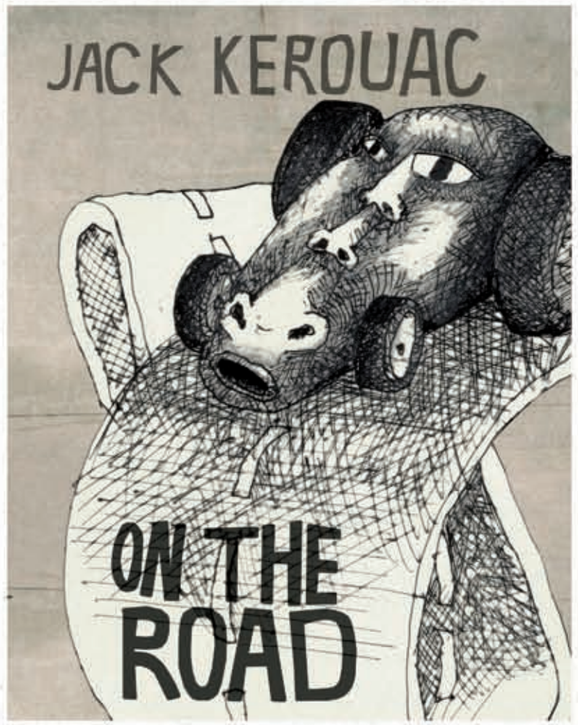
John osborne
look Back in anger

PARIS
ALBERT CAMUS
LA CHUTE
THE FALL

SAN FRANCISCO
ALLEN GINSBERG HOWL AND OTHER POEMS



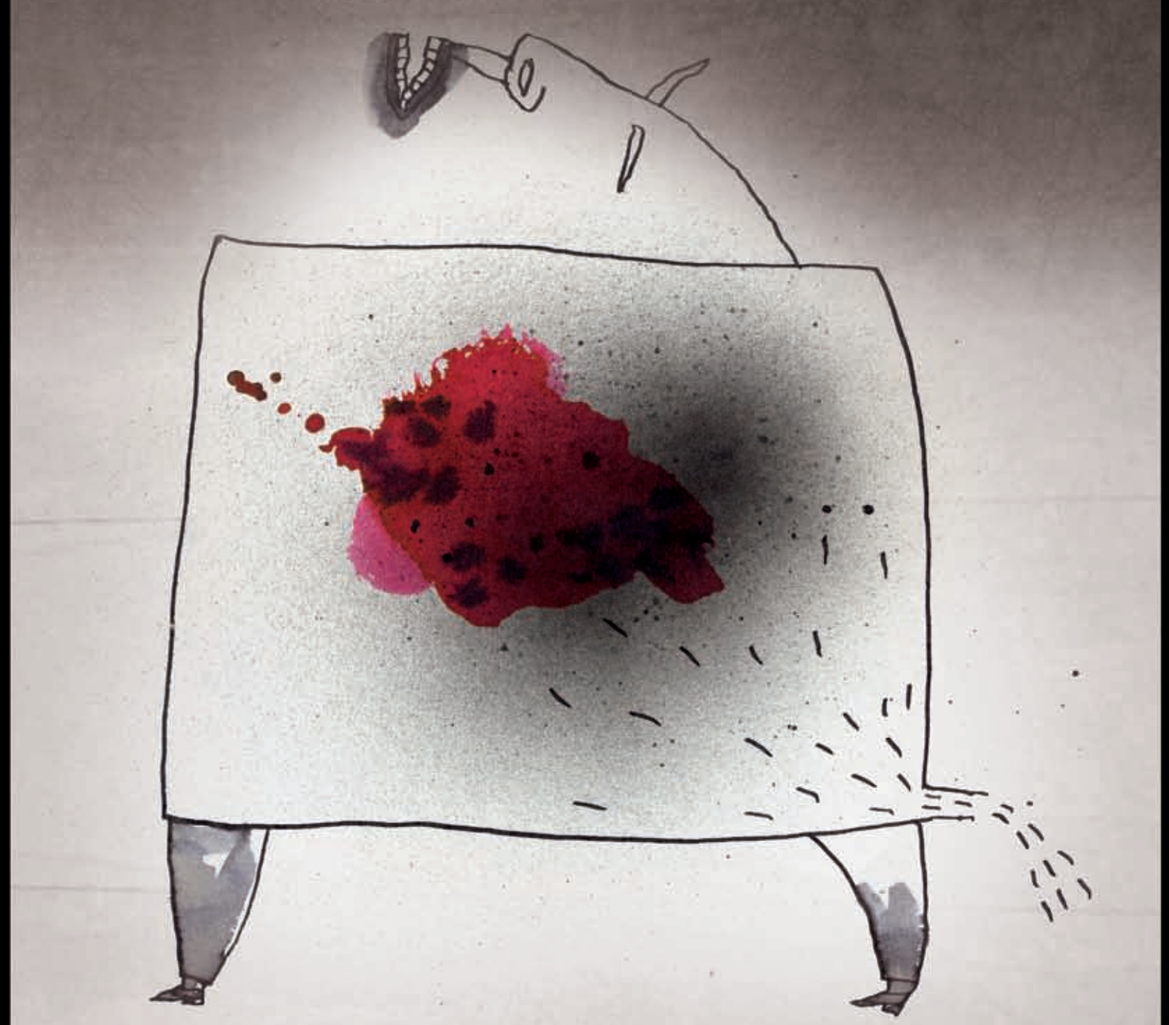
PARIS, 1957



NEW YORK CITY, 1957

CAMBRIDGE, ENGLAND,
THE ARTS THEATRE, APRIL 28, 1958
HAROLD PINTER THE BIRTHDAY PARTY

SAMUEL BECKETT
KRAPP'S LAST TAPE

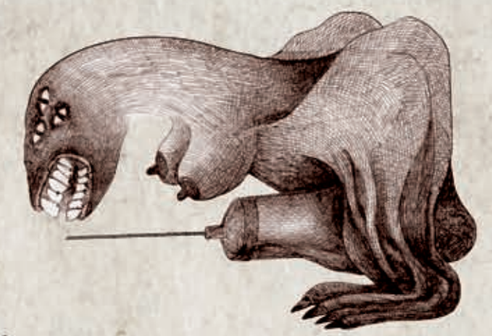


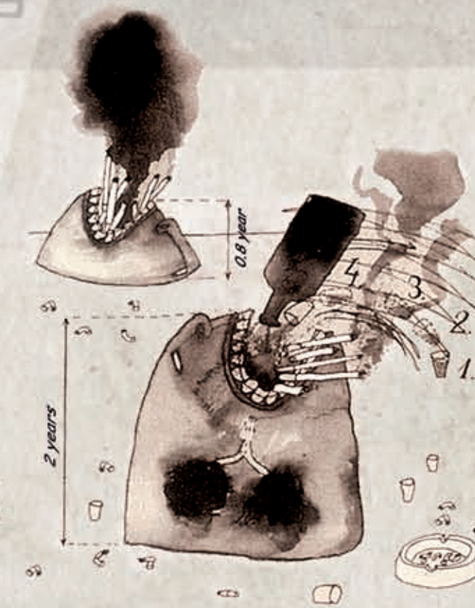
LONDON, OCTOBER 28, 1958
ROYAL COURT THEATRE

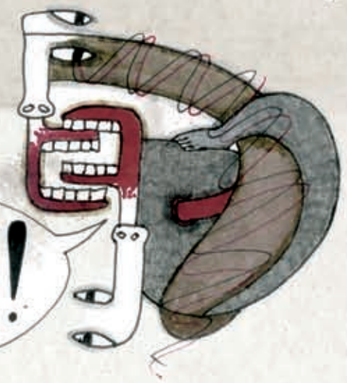
WILLIAM S. BURROUGHS

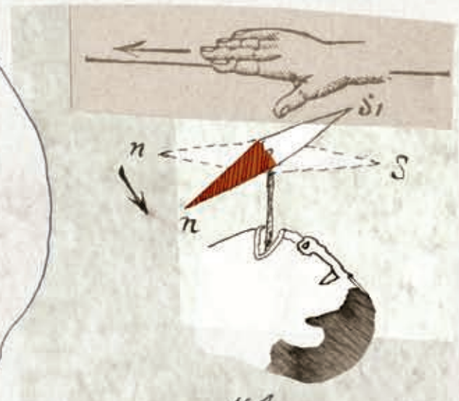
NAKED LUNCH

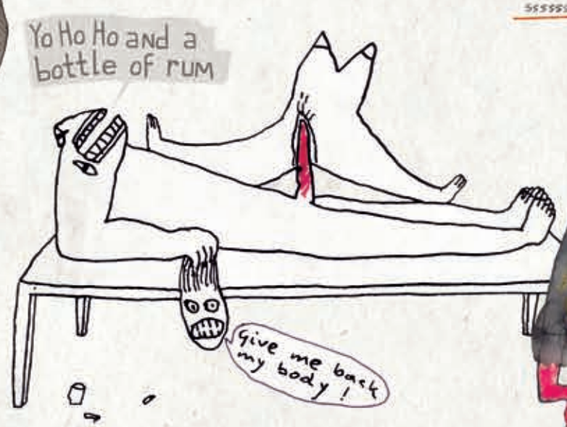
PARIS 1959











ROY ORBISON ONLY THE LONELY 1960

BERLIN

BERLIN

РОДИНА СЛЫШИТ, РОДИНА ЗНАЕТ ГДЕ В ОБЛАКАХ ЕЁ СЫН ПРОЛЕТАЕТ

СССР

GA GA RIN

1961 BAIKONUR

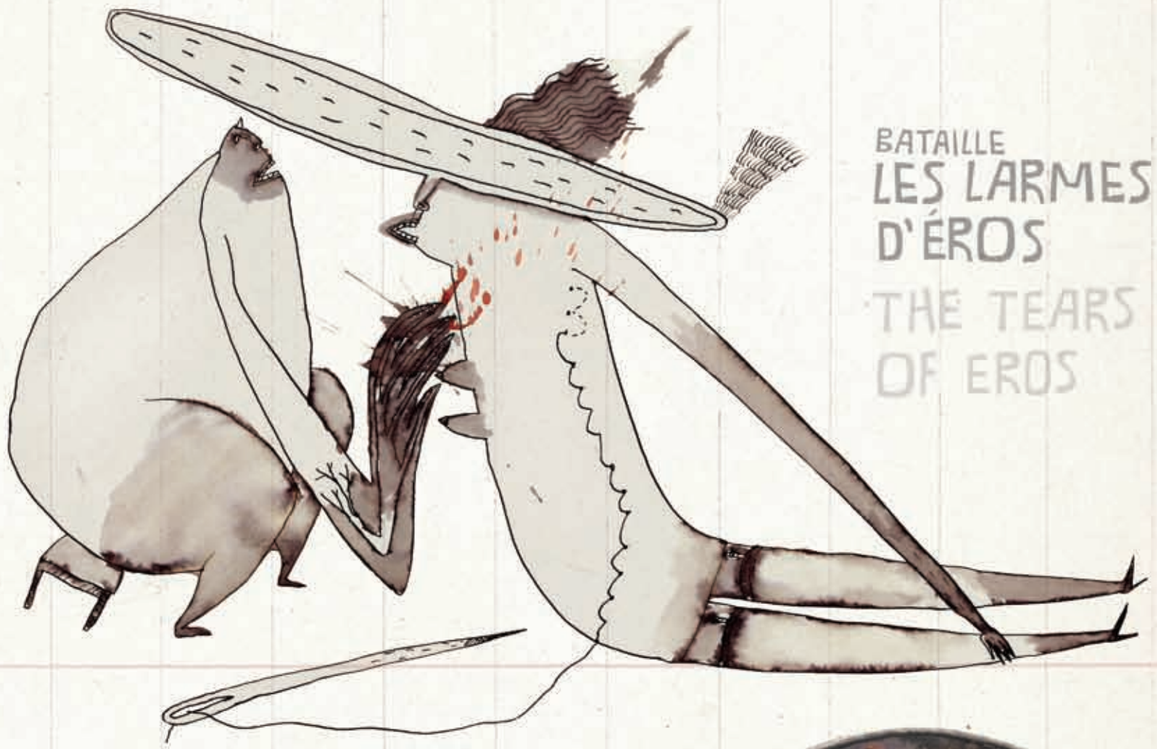
ELLEN STEWART

LA MAMA EXPERIMENTAL THEATRE CLUB

NEW YORK

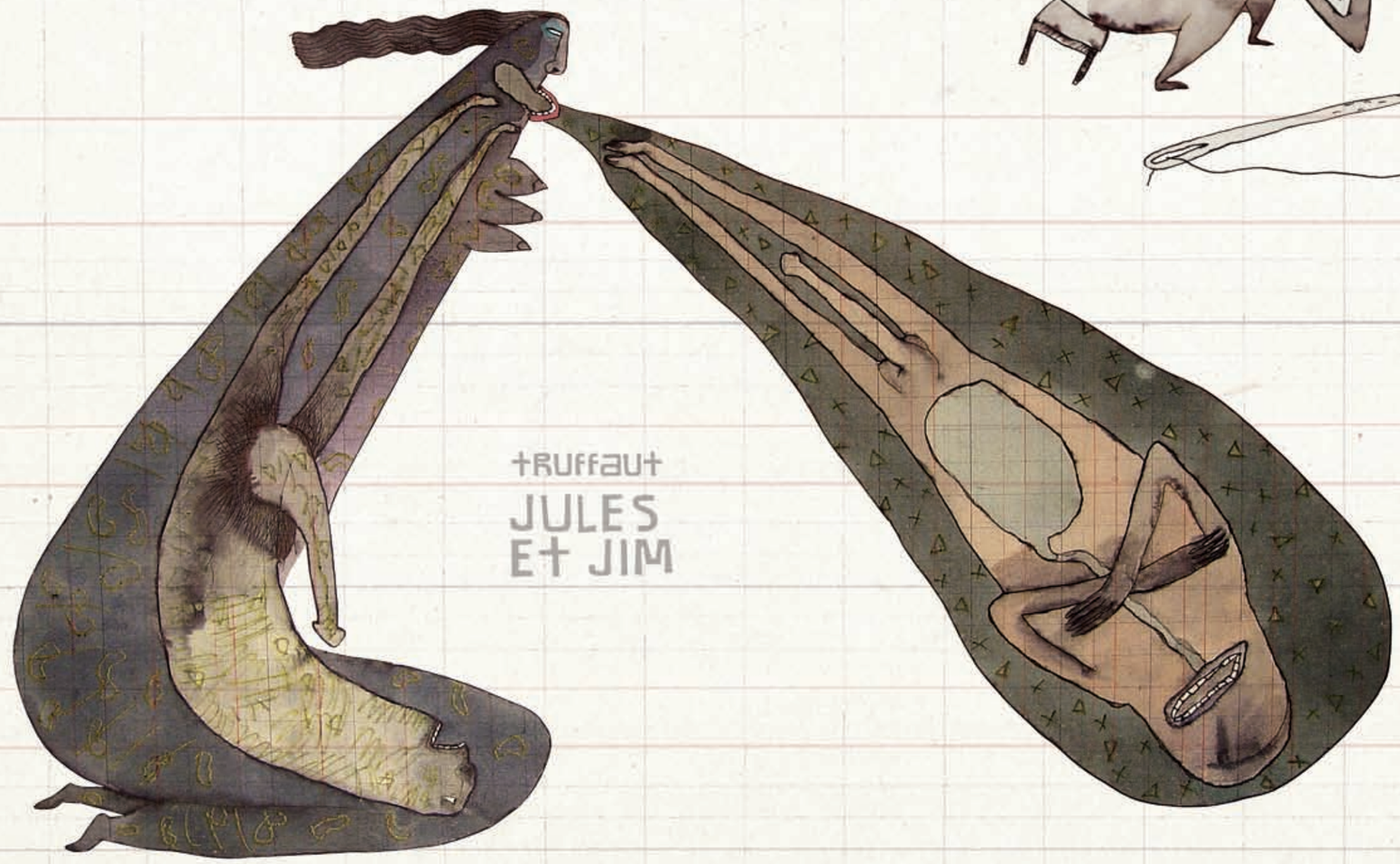
MARTIN ESSLIN
THE THEATRE OF
THE ABSURD

1961

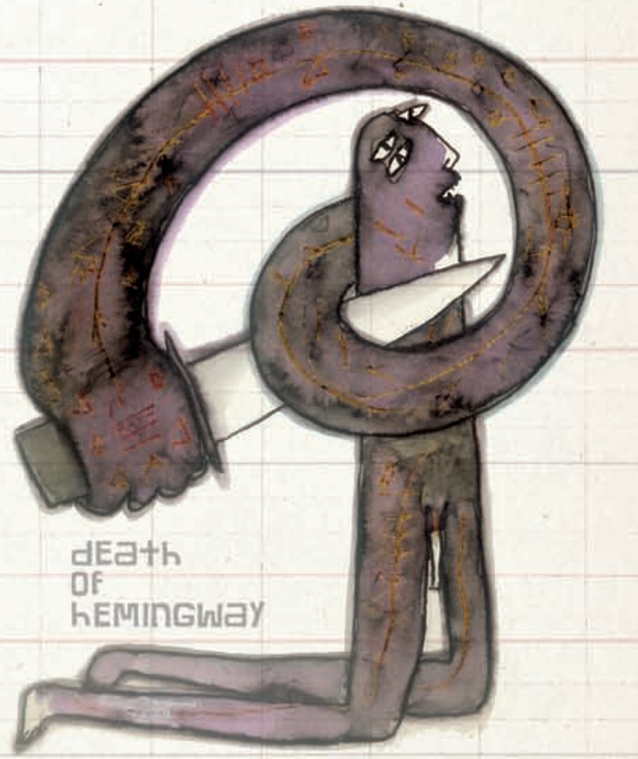


BATAILLE
LES LARMES
D'ÉROS

THE TEARS
OF EROS



TRUFFAUT
JULES
ET JIM



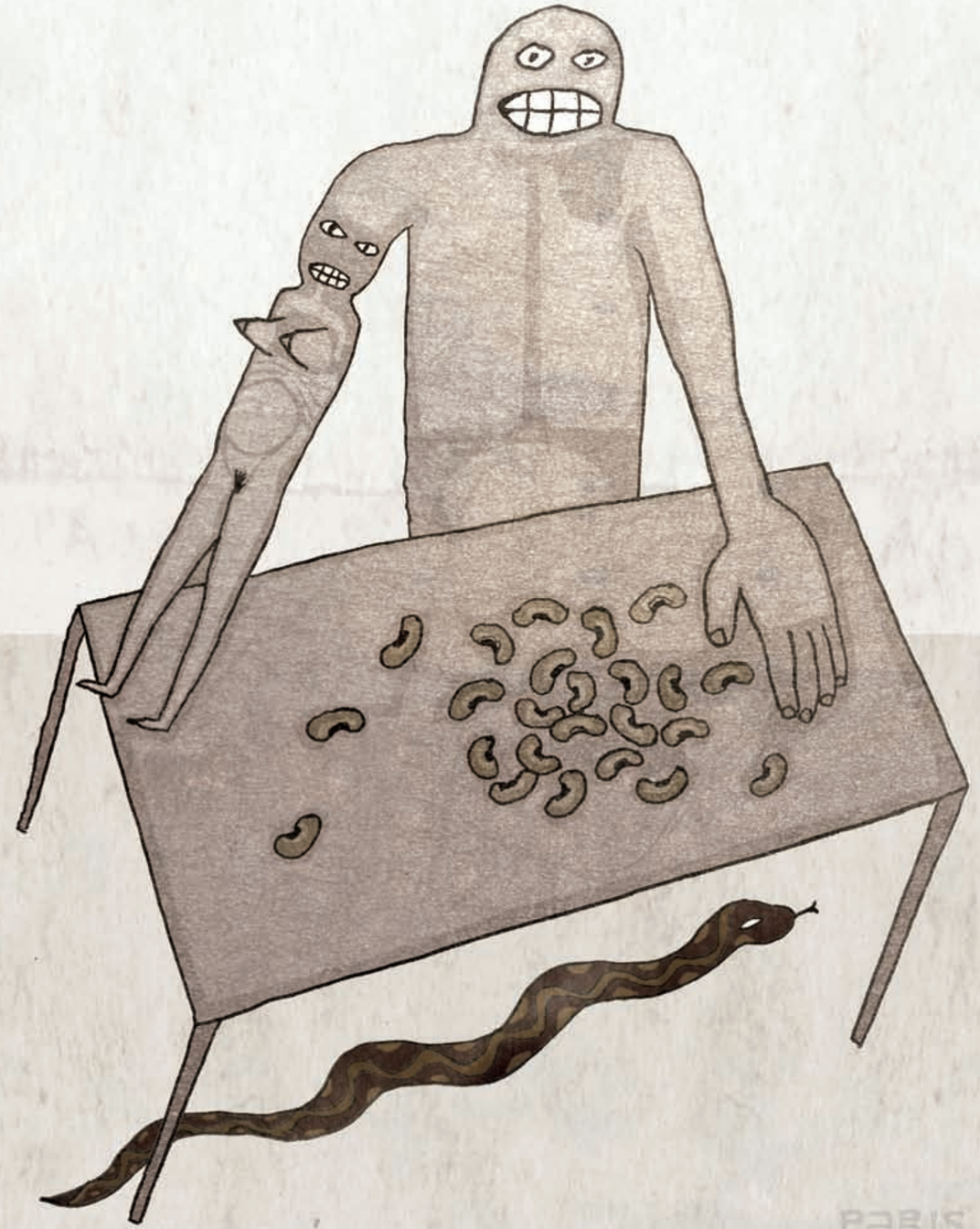
DEATH
OF
HEMINGWAY

MaURiCe MeRleaU-PoNtY
l'oeil et l'eSPRit
eye aNd MiNd

1961

LA COULEUR, C'EST LE LIEU
OÙ NOTRE CERVEAU ET
L'UNIVERS SE RENCONTRENT
CÉZANNE

COLOR IS THE PLACE WHERE
OUR BRAIN AND THE UNIVERSE
MEET



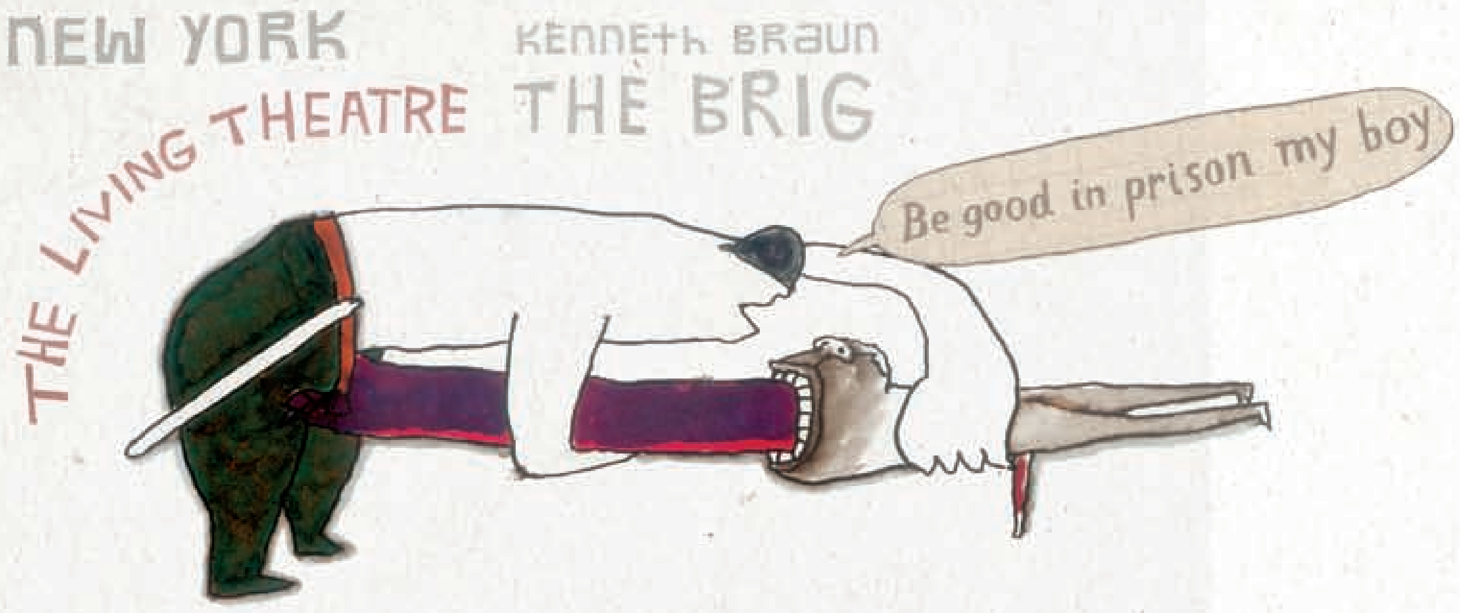
LÉVI-STRAUSS
LA PENSÉE SAUVAGE

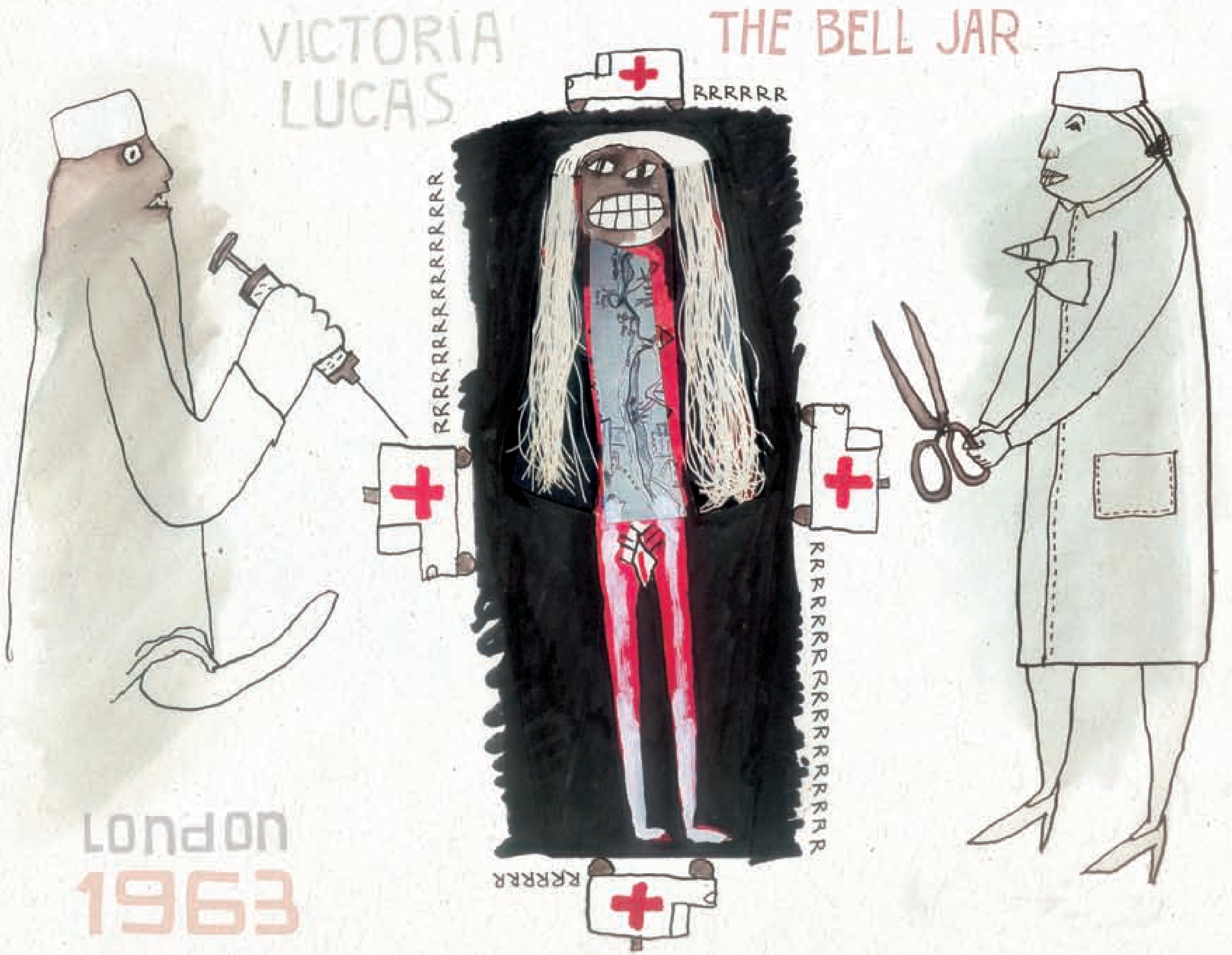
PARIS
1962

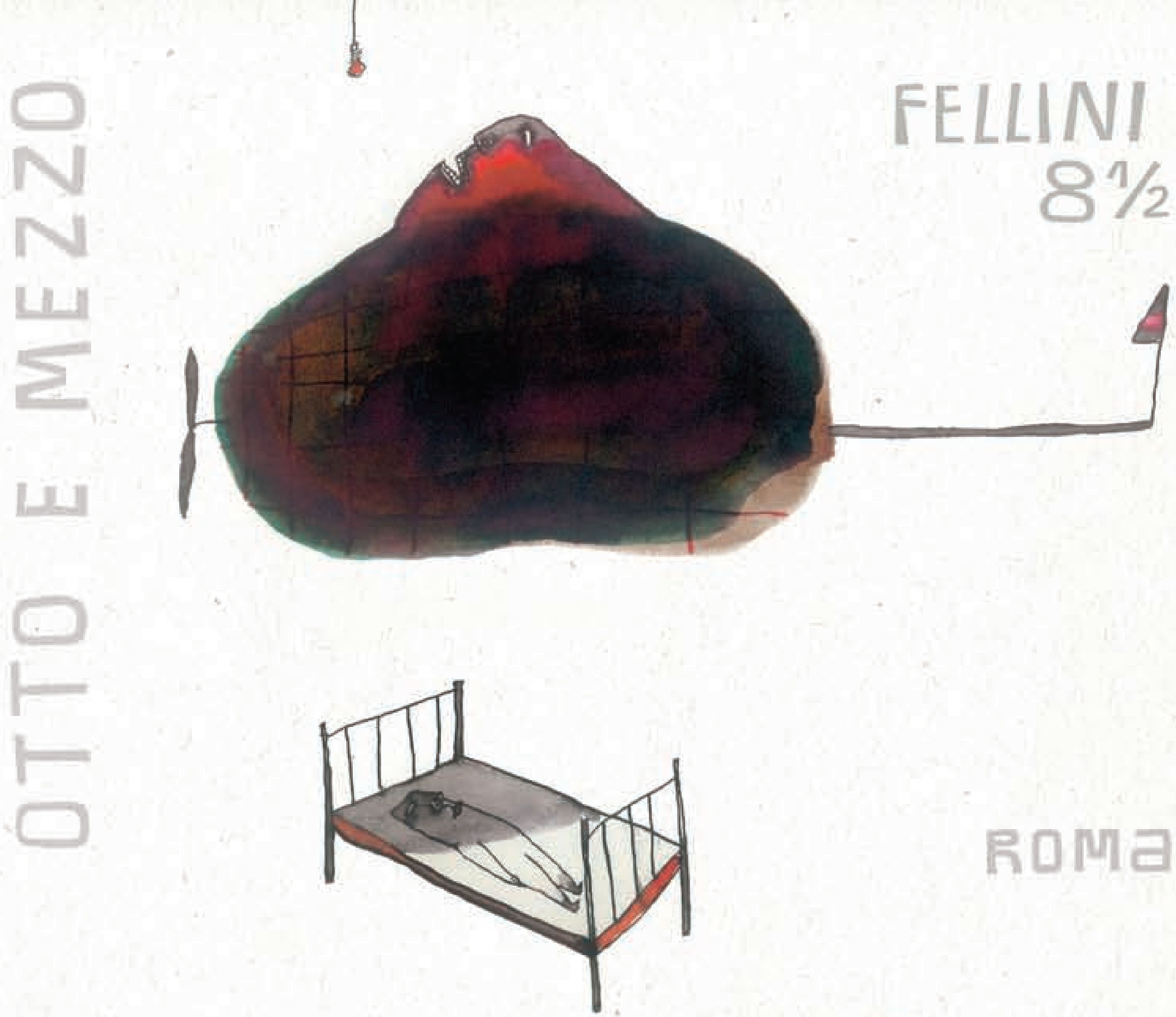
LONDON

ANTHONY BURGESS
A CLOCKWORK ORANGE

"LOCO-MOTION" by LITTLE EVA #1 IN US, 1962


NEW YORK
KENNETH BRAUN
THE LIVING THEATRE
THE BRIG
Be good in prison my boy

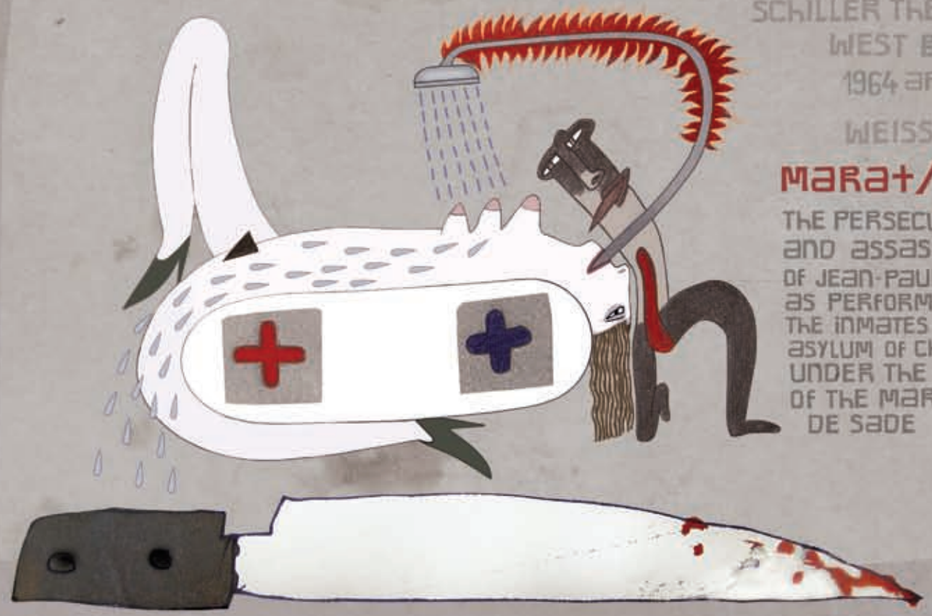

VICTORIA
LUCAS
THE BELL JAR
RRRRRR
London
1963


OTTO E MEZZO
FELLINI
8½
ROMA

NEW YORK
WARHOL
THE FACTORY

1963

hitchcock BIRdS



SCHILLER THEATER
WEST BERLIN
1964 APRIL 29

WEISS

MARAT/SADE

THE PERSECUTION
AND ASSASSINATION
OF JEAN-PAUL MARAT
AS PERFORMED BY
THE INMATES OF THE
ASYLUM OF CHARENTON
UNDER THE DIRECTION
OF THE MARQUIS
DE SADE

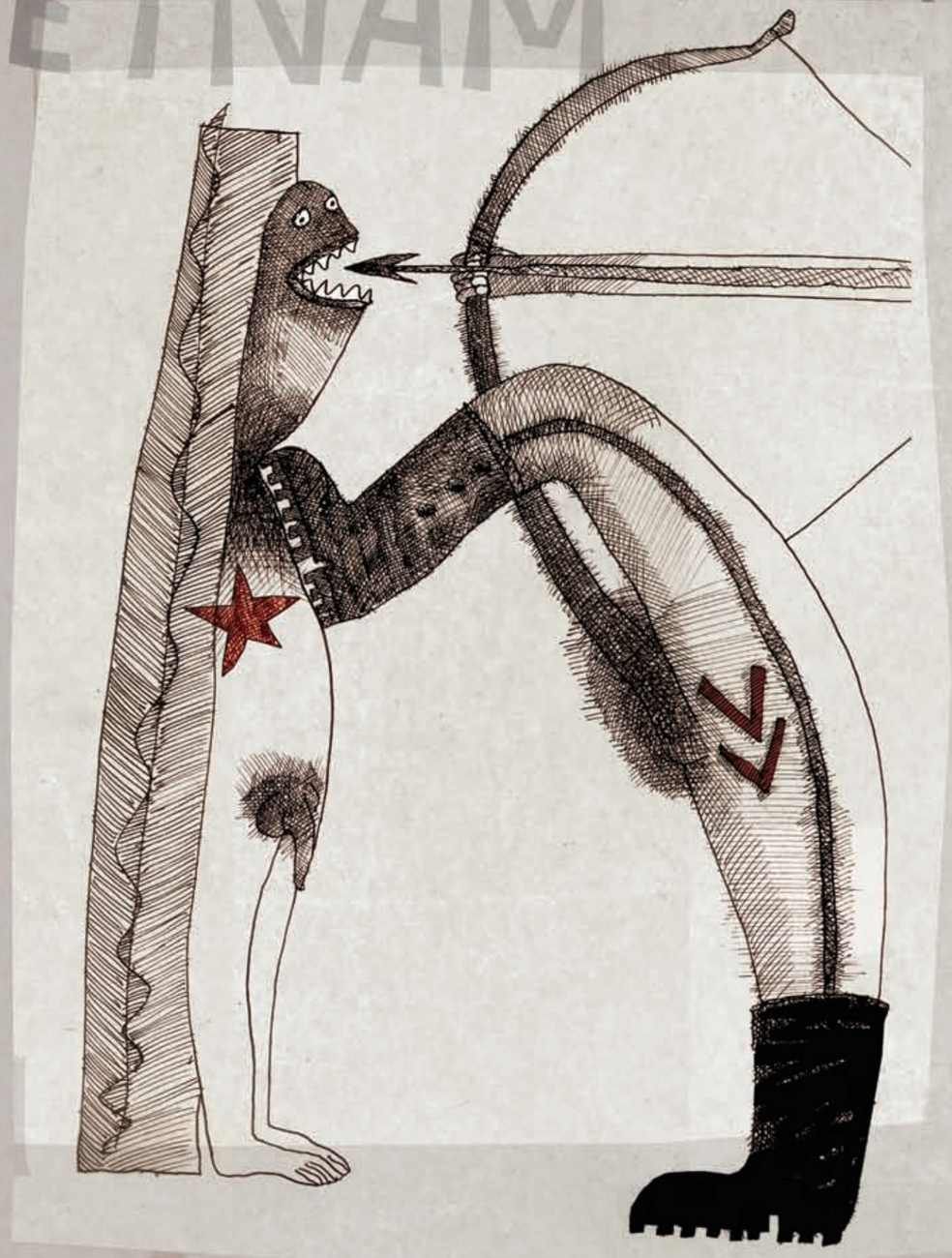
PARAJANOV

TENI ZABYTYKH PREDKOV

SHADOWS OF
FORGOTTEN
ANCESTORS

USSR

VIETNAM 1964



BELGRADE
APRIL 21, 1965
JUGOSLOVENSKO
DRAMSKO
POZORIŠTE

1965

OLBRZYM
I ZAPLUTY KARZEŁ REAKCJI

PIWO
GRODZISKIE

YOUNG
ARTHUR

ГДЕ САМ
ПОГРЕШИО?

MROZEK
TANGO

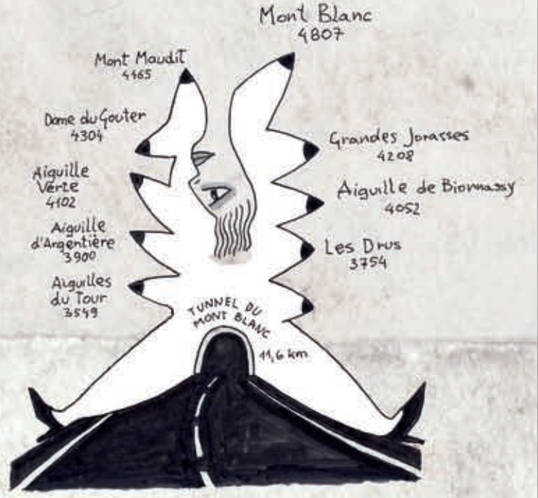
YESTeRDAY
PAUL McCARTNEY

1965

I CAN'T
GET NO
SATIS
FACT
ION
THE
ROLLING
STONES

Hey
hey
hey,
That's
What
I Say

1965



LA DAME BLANCHE

NORMAN MAILER AMERICAN DREAM

GODARD MASCULIN FÉMININ

1966

MAMAS AND PAPAS

CALIFORNIA DREAMIN'

GOMBROWICZ

DZIENNIK
1961–1966

PARIS, INSTYTUT LITERACKI 1966

GABRIEL GARCÍA MÁRKEZ

CIEN AÑOS DE SOLEDAD

BOX TOPS

MY BABY JUST-A WROTE ME A LETTER

USA POST

1967

SANDIE SHAW

PUPPET ON A STRING

1967

BUÑUEL

BELLE DE JOUR

UN COUP D'ETAT MILITAIRE EN GRÈCE

IL COLONNELLO

ΕΛΛΑΣ 21 ΑΠΡΙΛΟΥ

BITEF

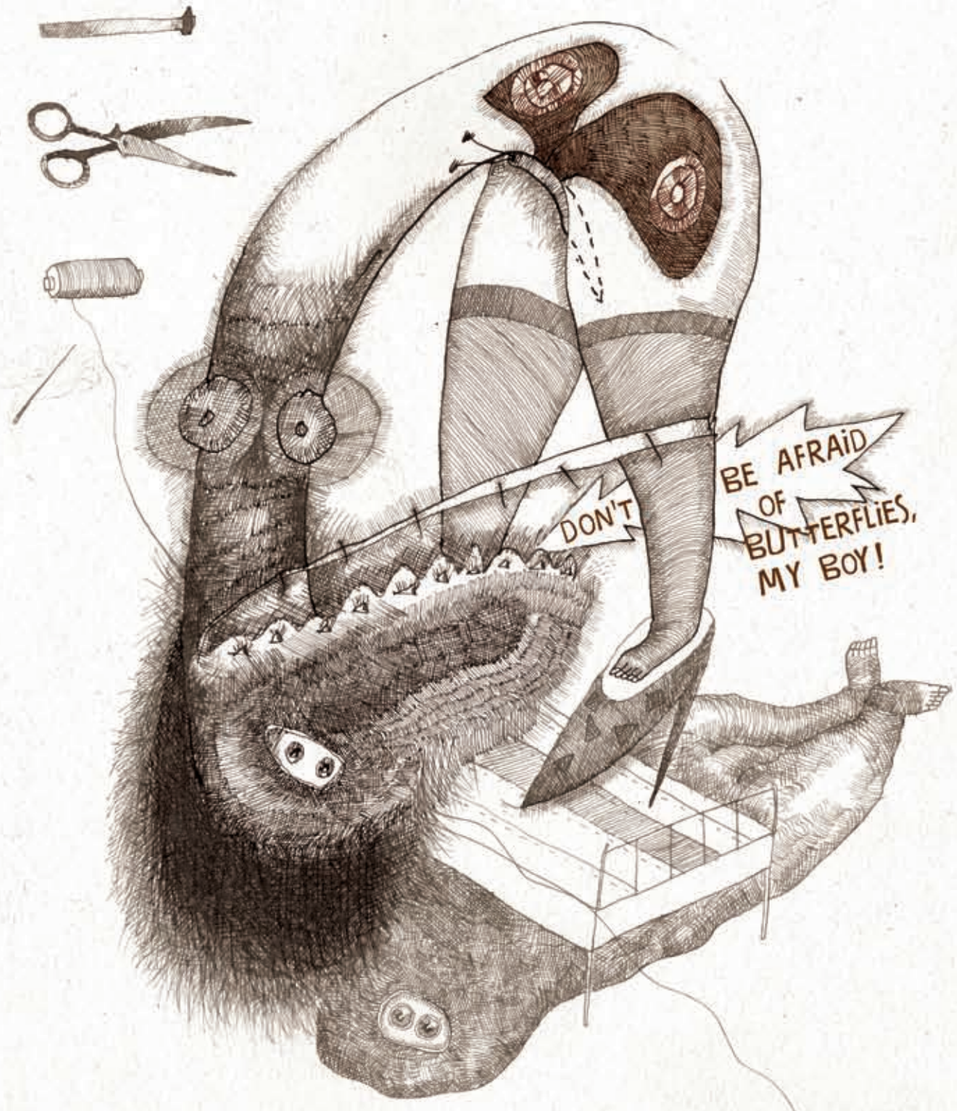
BELGRADE INTERNATIONAL THEATRE FESTIVAL

MIRA TRAILOVIĆ JOVAN ĆIRILOV

BELGRADE

THE RIDICULOUS THEATRICAL COMPANY

CHARLES LUDLAM

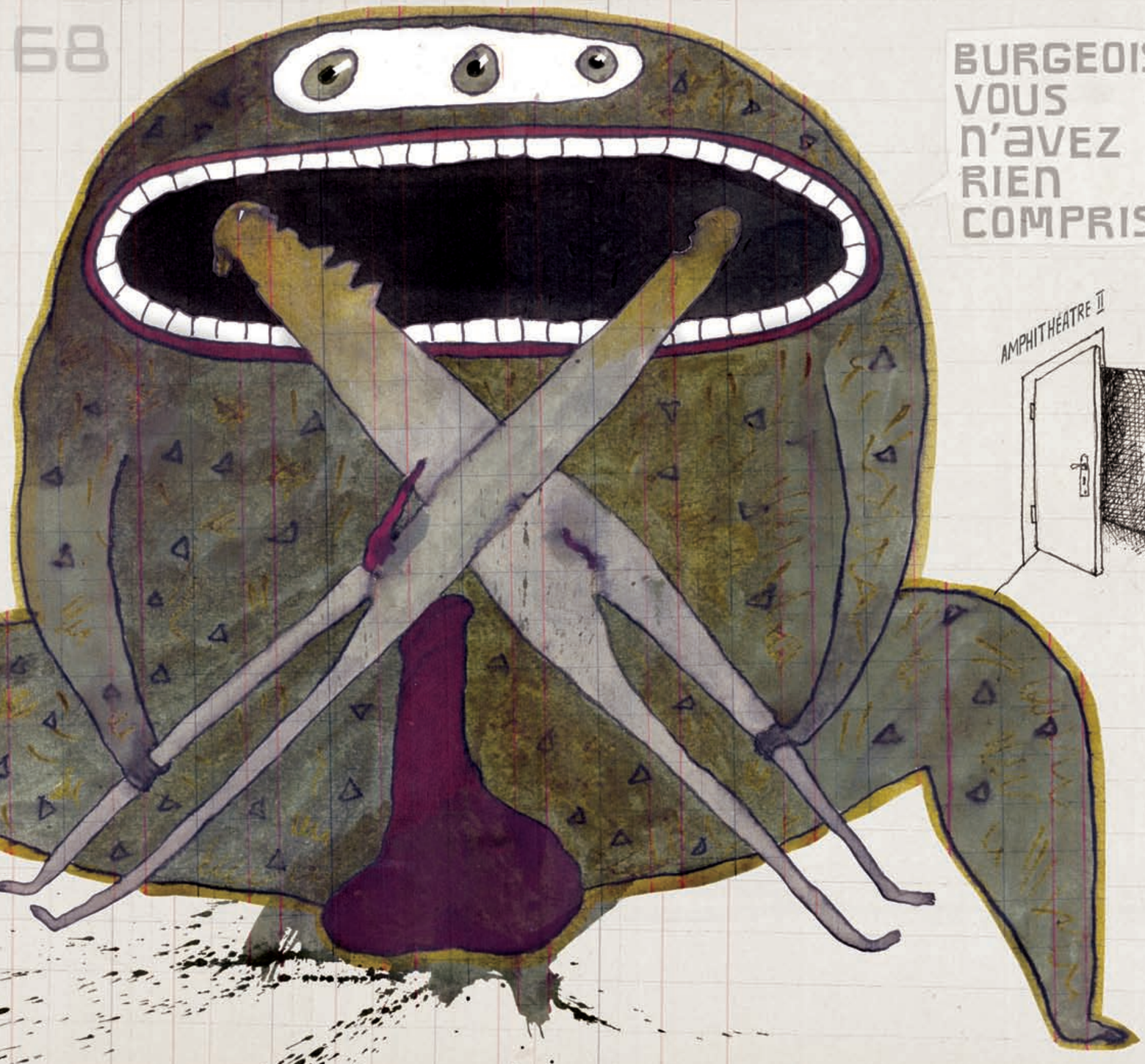


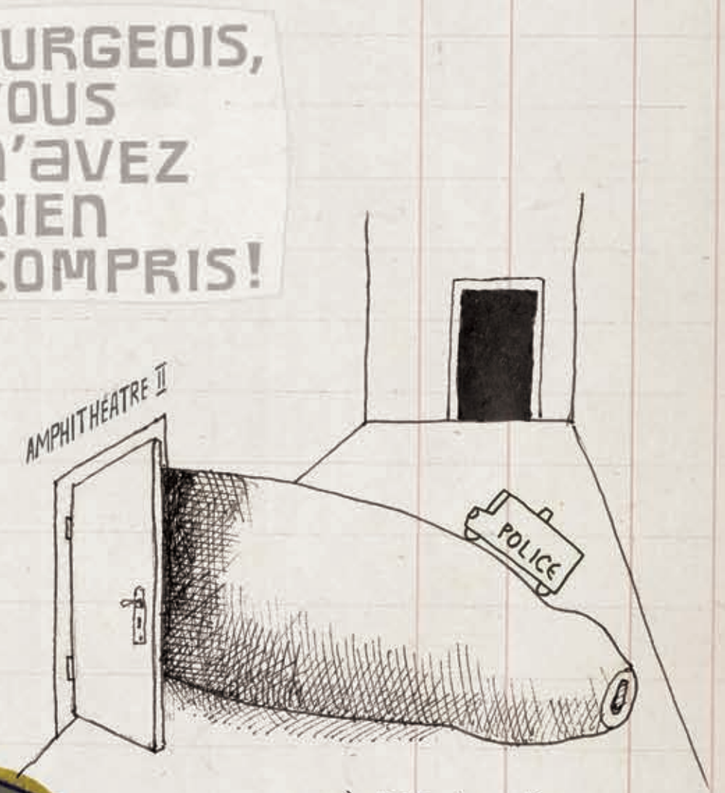
NEW YORK CITY 1967

DOORS
Come on baby
light my fire

WARHOL 1967

PARIS 68

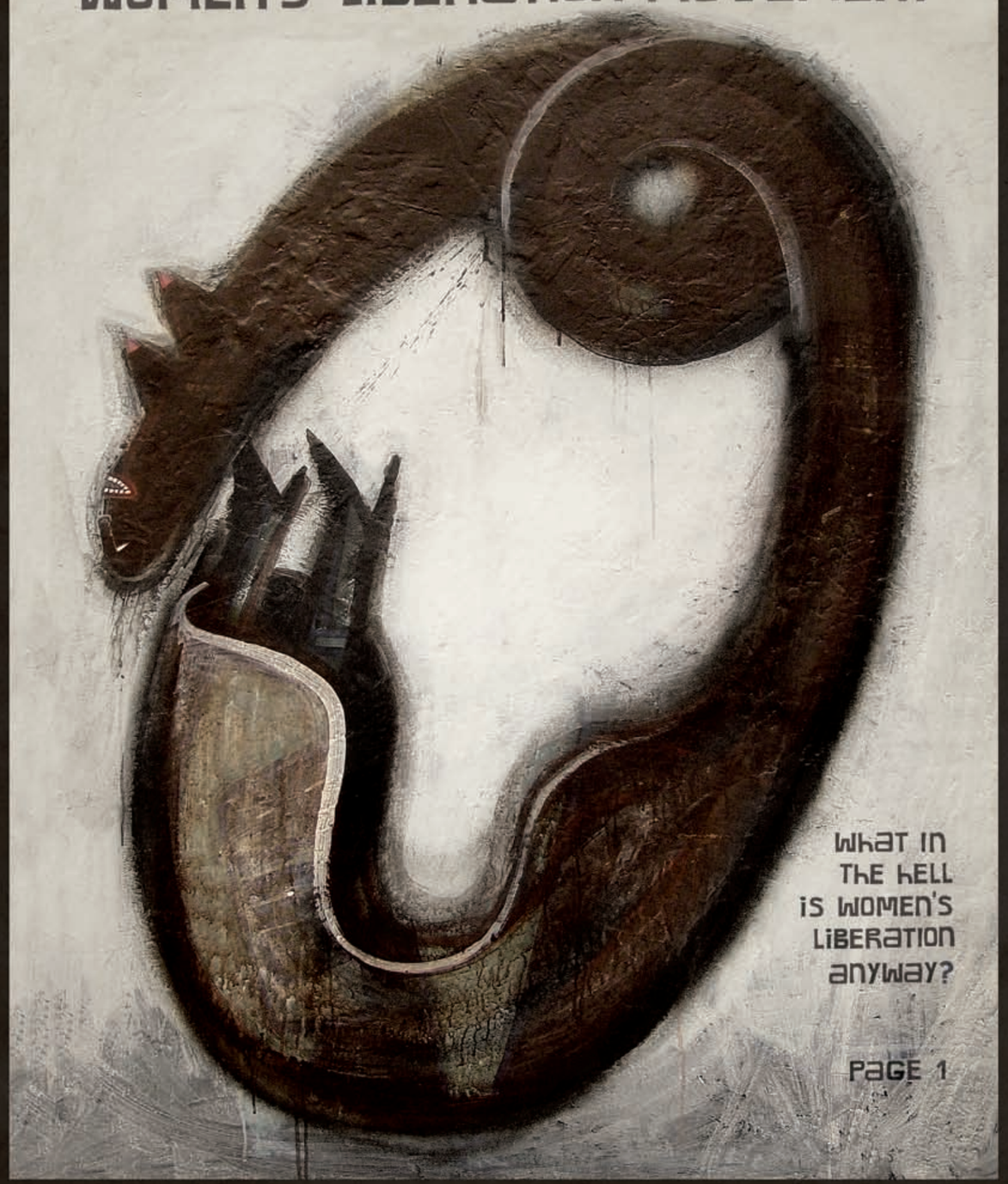




3 mai 1968 : La police évacue la Sorbonne

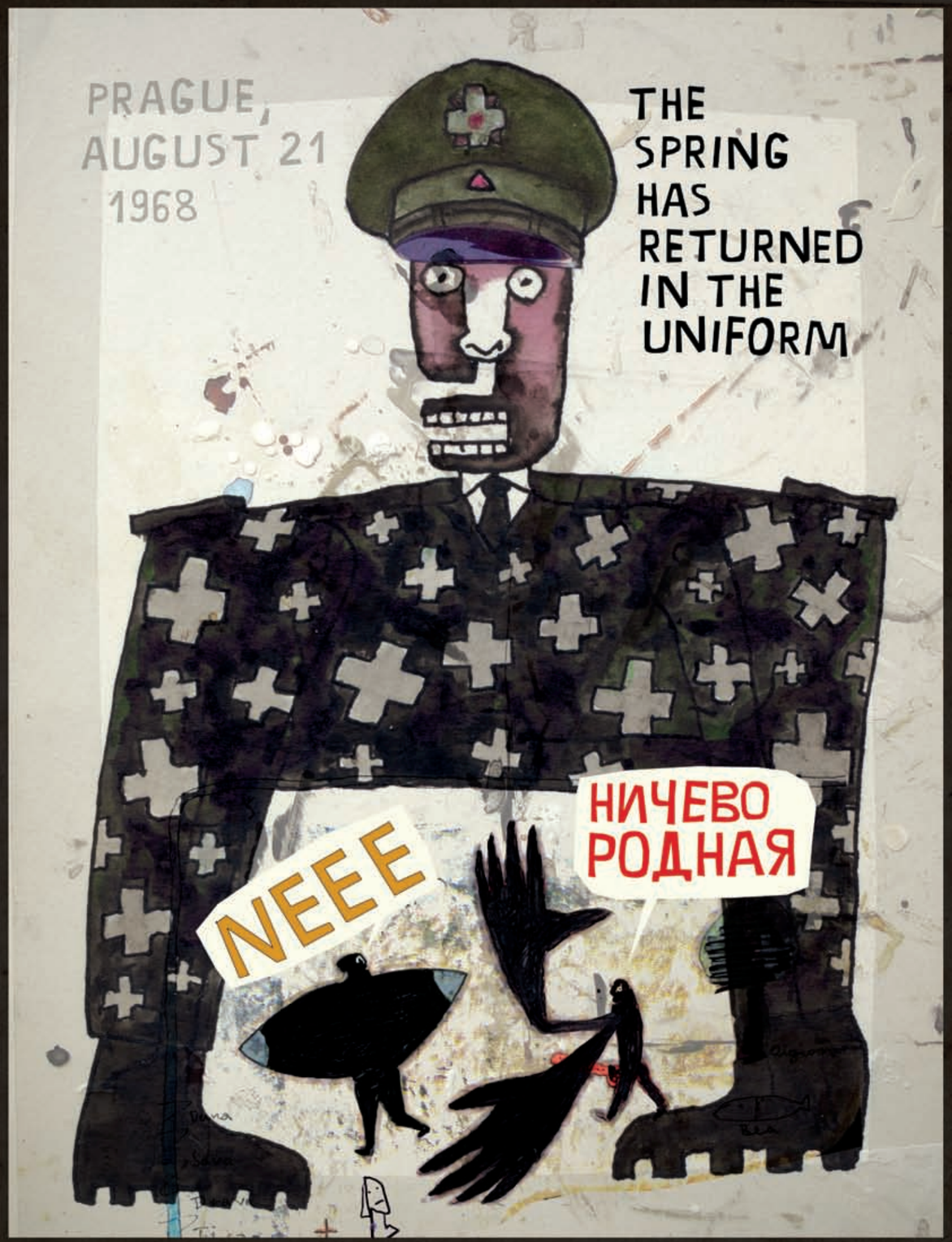
MARCH, 1968 USA VOICE OF THE VOL.1, NO.1

WOMEN'S LIBERATION MOVEMENT

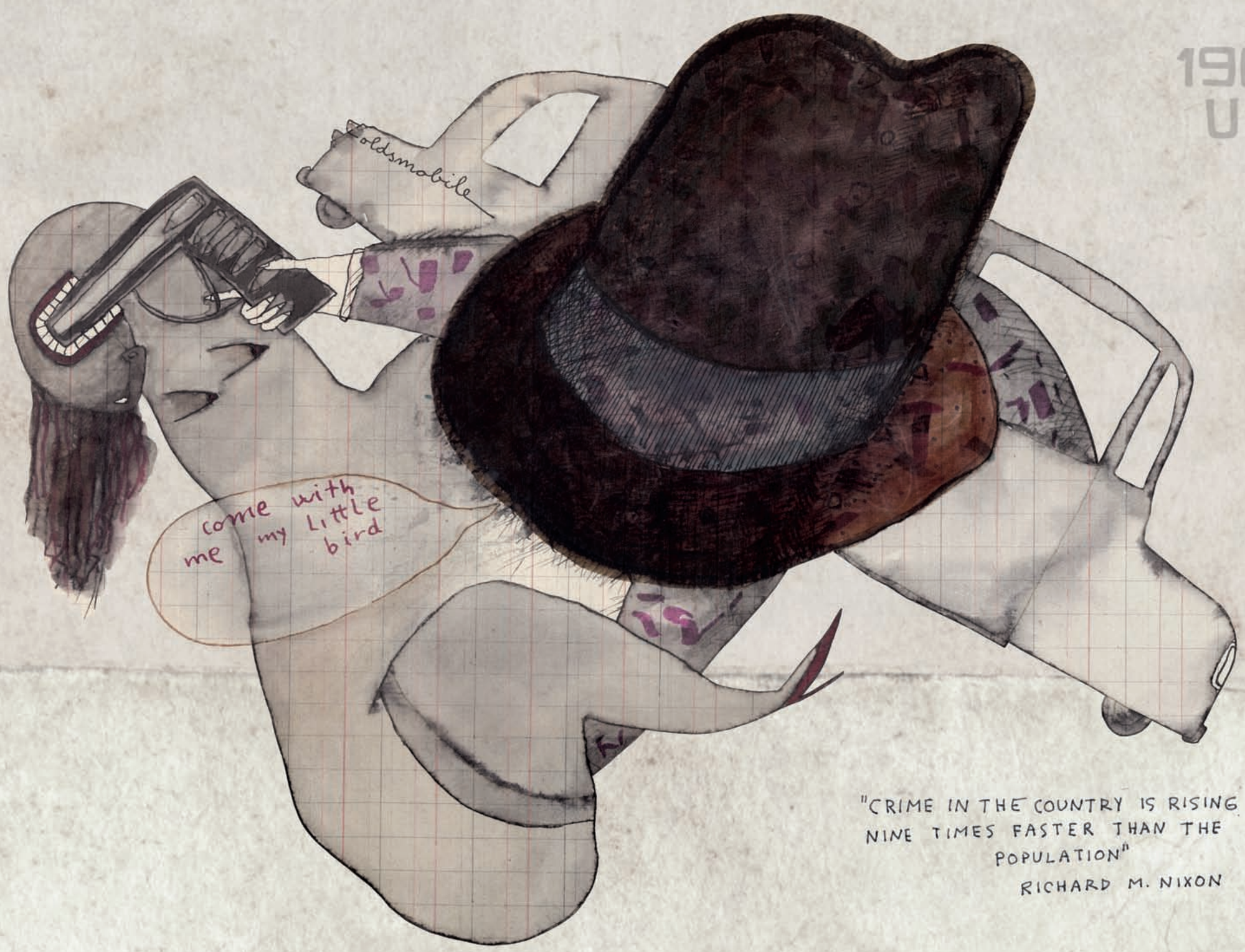


WHAT IN THE HELL IS WOMEN'S LIBERATION ANYWAY?

PAGE 1

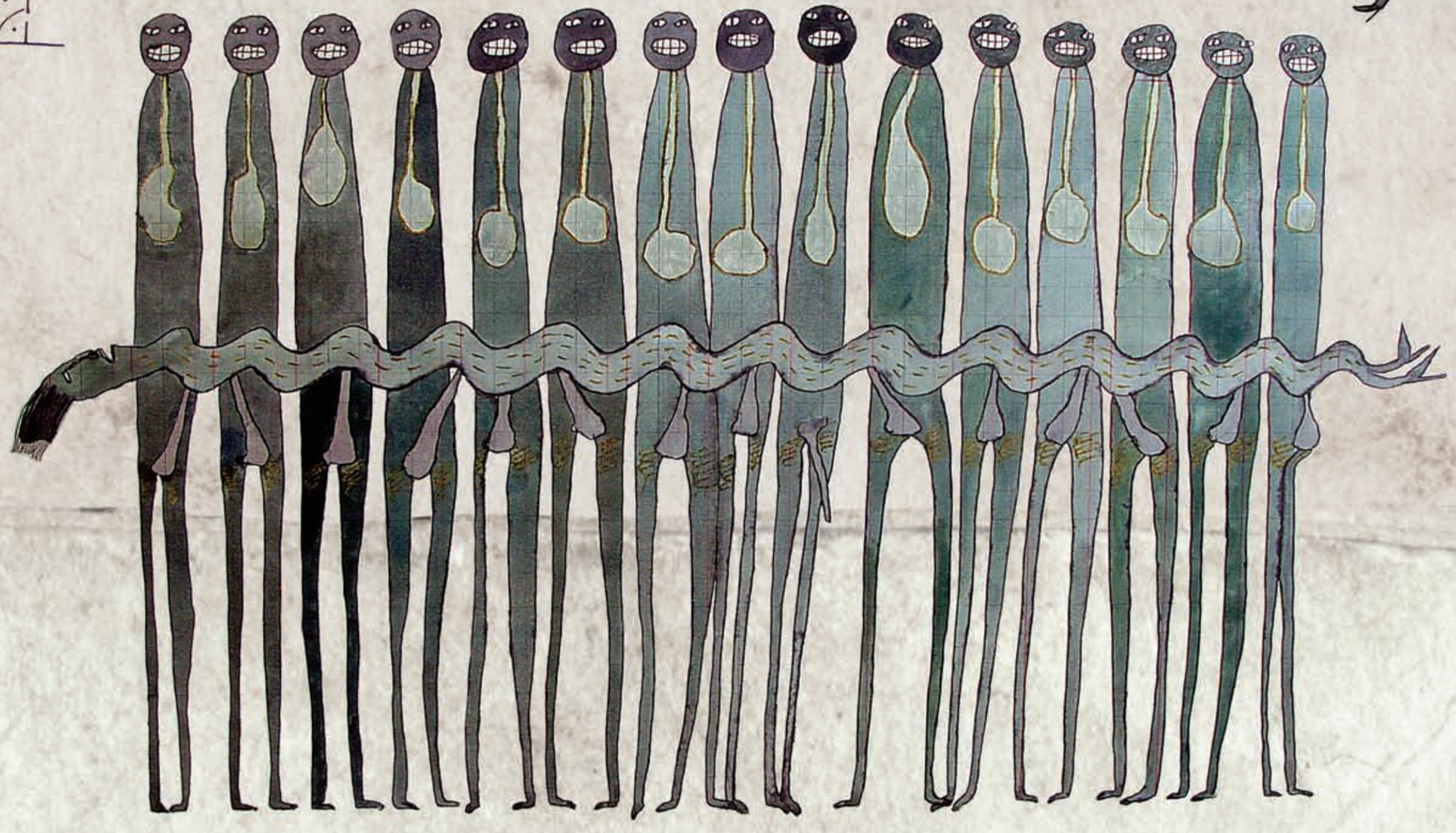


1968
USA



"CRIME IN THE COUNTRY IS RISING
NINE TIMES FASTER THAN THE
POPULATION"
RICHARD M. NIXON

Oh! Calcutta!



OFF-BROADWAY 1969

TYNAN

BRA
ZIL BRA
ZIL

FIFA WORLD CUP

1970

IN THE SUMMER TIME WHEN THE WEATHER IS HIGH

JAMES BROWN

SEX MACHINE

MUNGO JERRY

1971

DON MCLEAN AMERICAN PIE

OCTOBER 12, 1971, MARK HELLINGER THEATRE, BROADWAY

TIM RICE AND ANDREW LLOYD WEBBER

JESUS CHRIST SUPERSTAR

ITALO CALVINO

LE CITTÀ INVISIBILI

TOM STOPPARD

JUMPERS

Shine on, shine on harvest moon I want to spoon

Thumper!

65cm

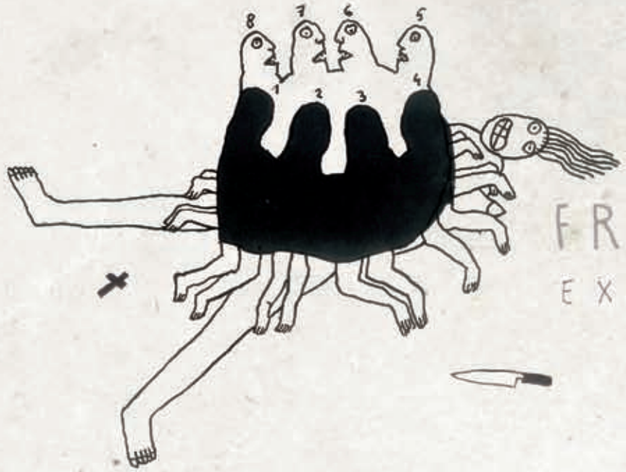
1972, february 2, London, The Old Vic Theatre

1973

FELLINI

A MARCORD

NEW YORK CRIMINAL COURT JUDGE DECLARES THE FILM DEEP THROAT TO BE OBSCENE.



FRIEDKIN

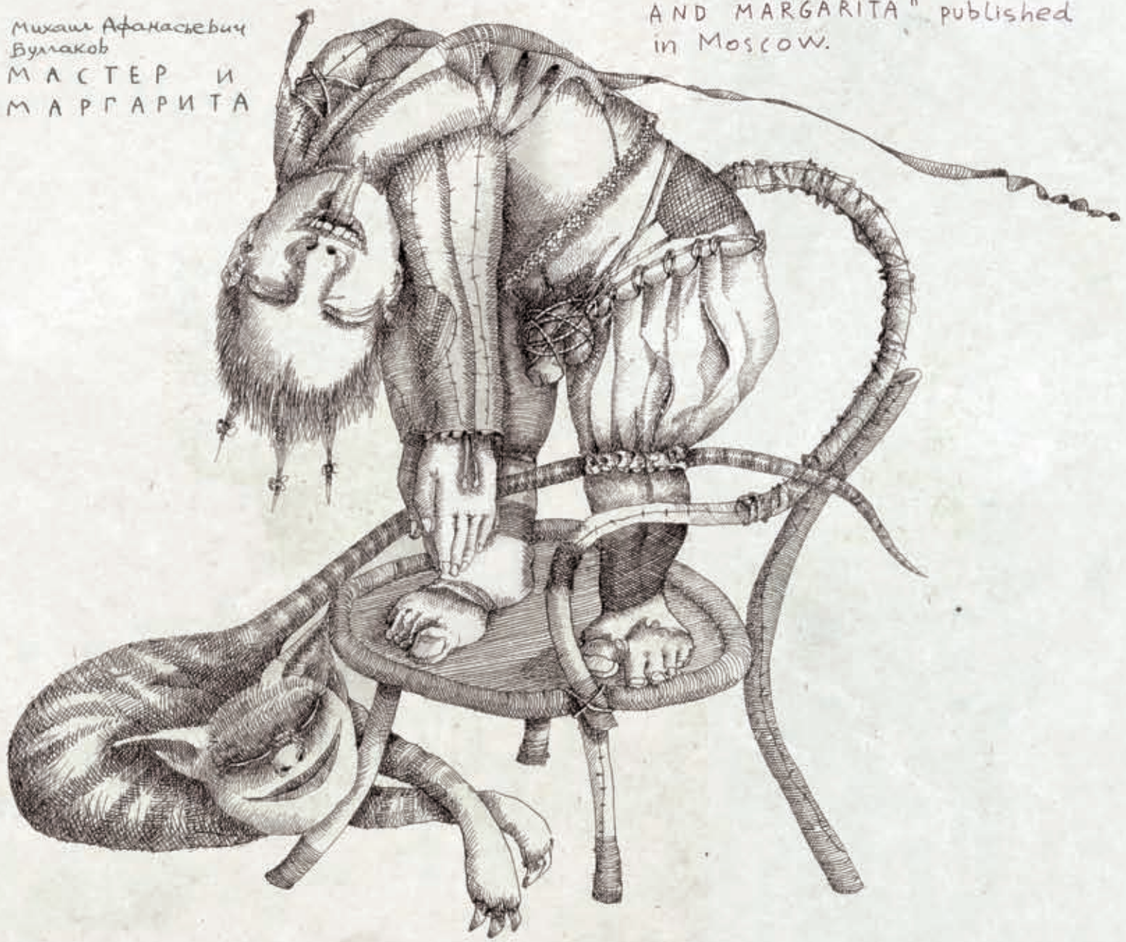
EXORCIST

BULGAKOV

The first uncensored, complete edition of the novel "MASTER AND MARGARITA" published in Moscow.

Михаил Афанасьевич Булгаков

МАСТЕР И МАРГАРИТА



SANTIAGO DE CHILE, SEPTEMBER 11, 1973

Whatever gets you
thru the night
'salright, 'salright

LENON

LONDON

RAMONES

NEW YORK

1974

750 YEARS OF AMSTERDAM
1225 - 1975

1975

IN THE TOWN OF AMSTERDAM YOU CAN FIND A LOT OF FUN

KISS

YELLOW MELLOW

TASTE THE EXOTIC!

EXCUSE ME, OFFICER! HAVEN'T YOU SEEN MY HUSBAND LATELY?

A SCENE FROM THE DUTCH SEX-COMEDY FILM "HORNY HOUSWIFE STRIKES BACK"

Amstel

Fig. 1

Fig. 2

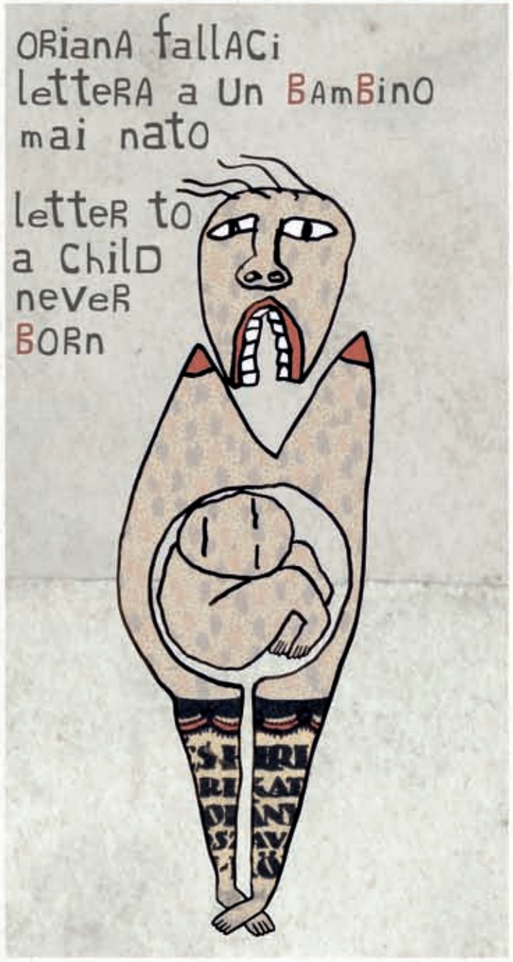
Fig. 3

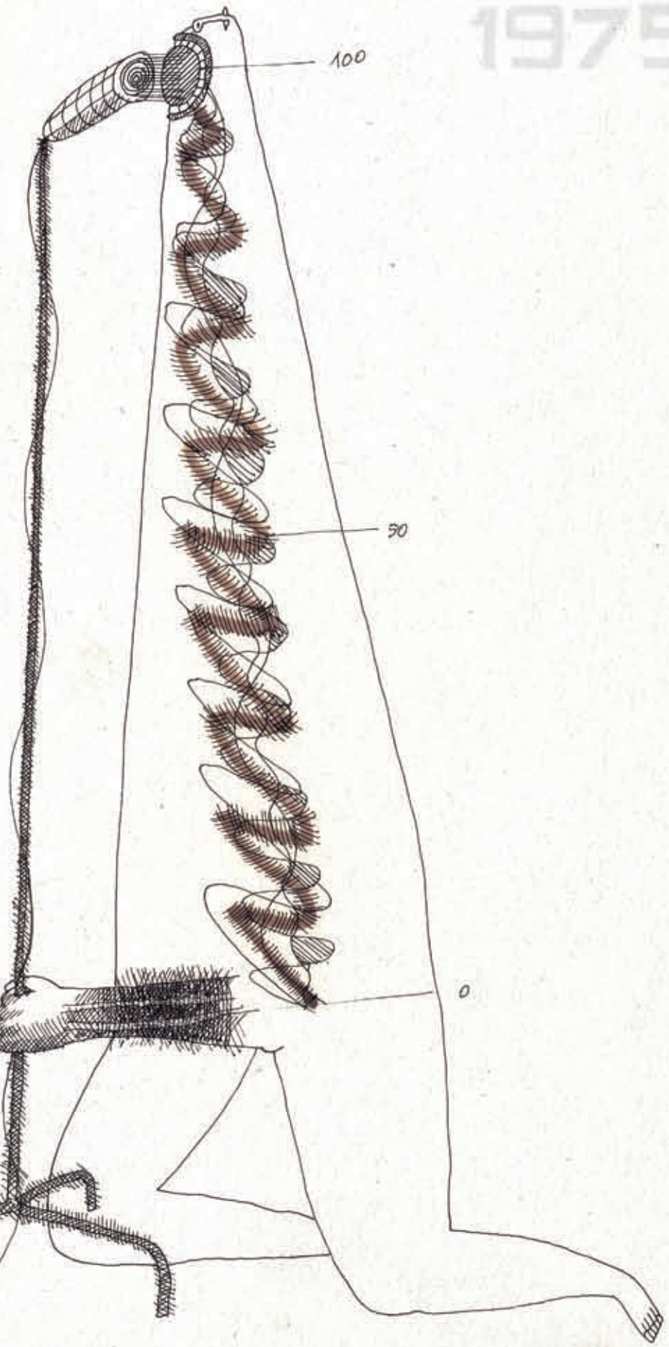
CALL US IMMEDIATELY AT +31 (0) 20 6706969

ARE YOU LONESOME?

...AND YOU WON'T BE LONESOME NO MORE!

Bike of Amsterdam



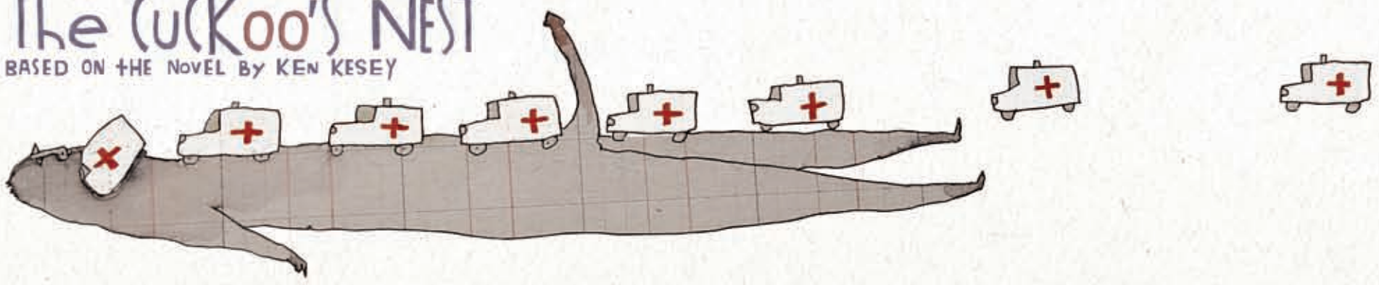


QUEEN BOHEMIAN RHAPSODY

MILOŠ FORMAN

ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST

BASED ON THE NOVEL BY KEN KESEY



SEX PISTOLS

Fuck the Army!

Basta!

1976

SCORSESE

TAXI DRIVER

CARPENTER

ASSAULT ON PRECINCT 13

IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI

NOVECENTO

BERTOLUCCI

NEW YORK, NEW YORK

THE THEME SONG FROM THE MARTIN SCORSESE FILM "NEW YORK, NEW YORK"

MUSIC: JOHN KANDER, LYRICS: FRED EBB. PERFORMED BY LIZA MINNELLI.

1977

PARADISE LOST KRZYSZTOF PENDERECKI

THE LYRIC OPERA, CHICAGO
November 29, 1978

1979

WALKMAN

JUNTA PATTERN, FASHIONABLE IN THE LATE 70's

MODERN Vs POSTMODERN

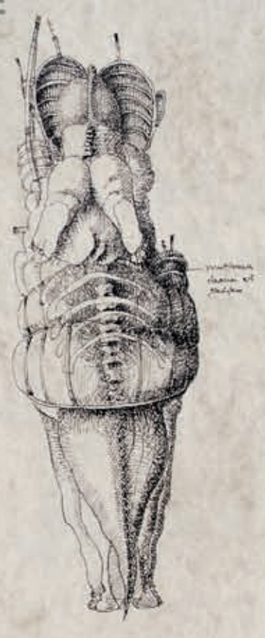
Hugo Ball and Marcel Duchamp entered into a serious conversation

Déjeuner sur l'herbe

JÜRGEN HABERMAS
DIE MODERNE - EIN UNVOLLENDETES PROJEKT
MODERNITY - AN INCOMPLETE PROJECT

FRANKFURT AM MAIN 1980

L'ÉCOLE DE LA CAUSE FREUDIENNE



PARIS, JACQUES LACAN FORMED THE "ECOLE DE LA CAUSE FREUDIENNE" (THE SCHOOL OF THE FREUDIAN CAUSE)

1981

NEW LONDON THEATRE
MAY 11, 1981
ANDREW LLOYD WEBBER

cats

Based on Old Possum's Book of Practical Cats by T. S. Eliot

NOOO!

LOS ANGELES, 2019

RIDLEY
SCOTT

BLADE
RUNNER

1982

BRIAN DE PALMA
SCARFACE

capo di tutti capi

THE RIOT AT SING SING

1983

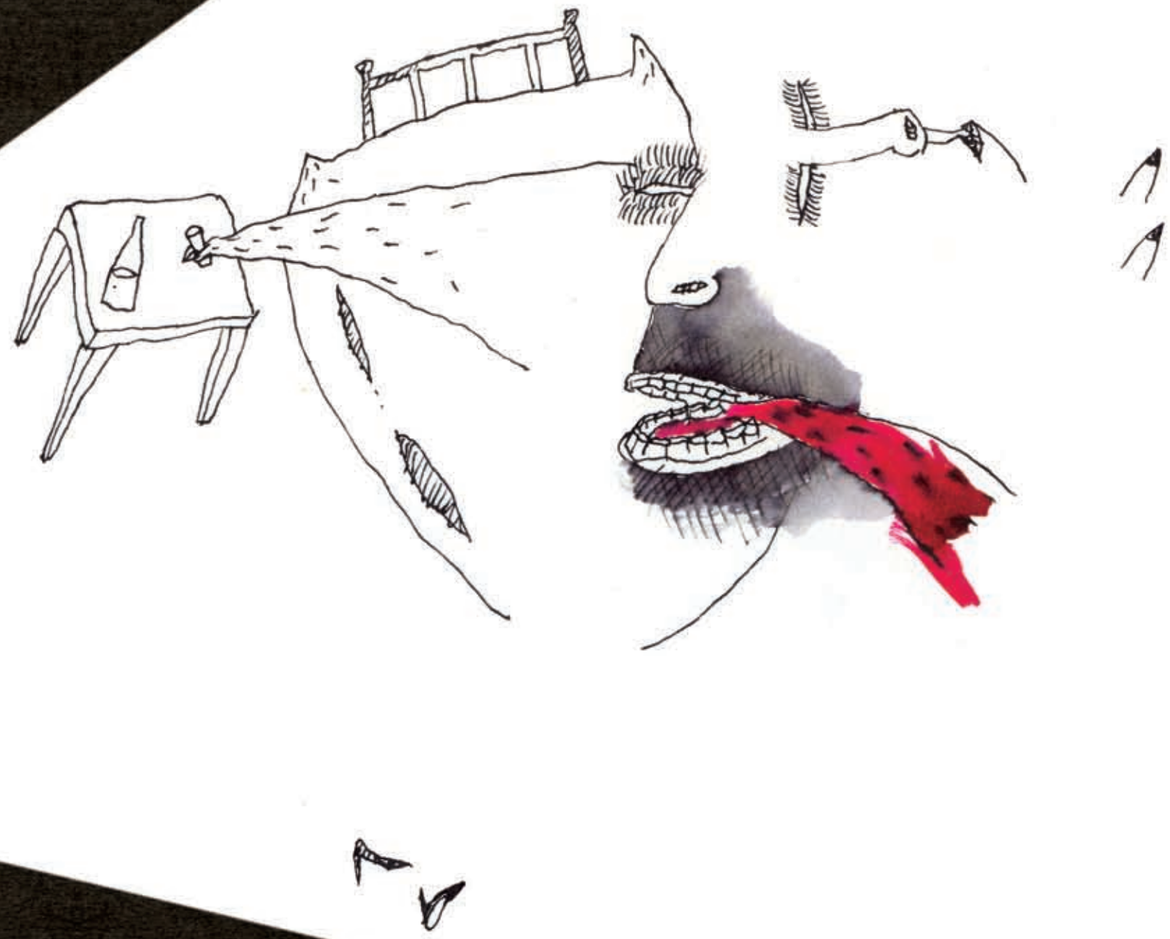
FRANKIE GOES TO HOLLYWOOD

RELAX,
DON'T
DO IT

BILLY JOEL UPTOWN GIRL

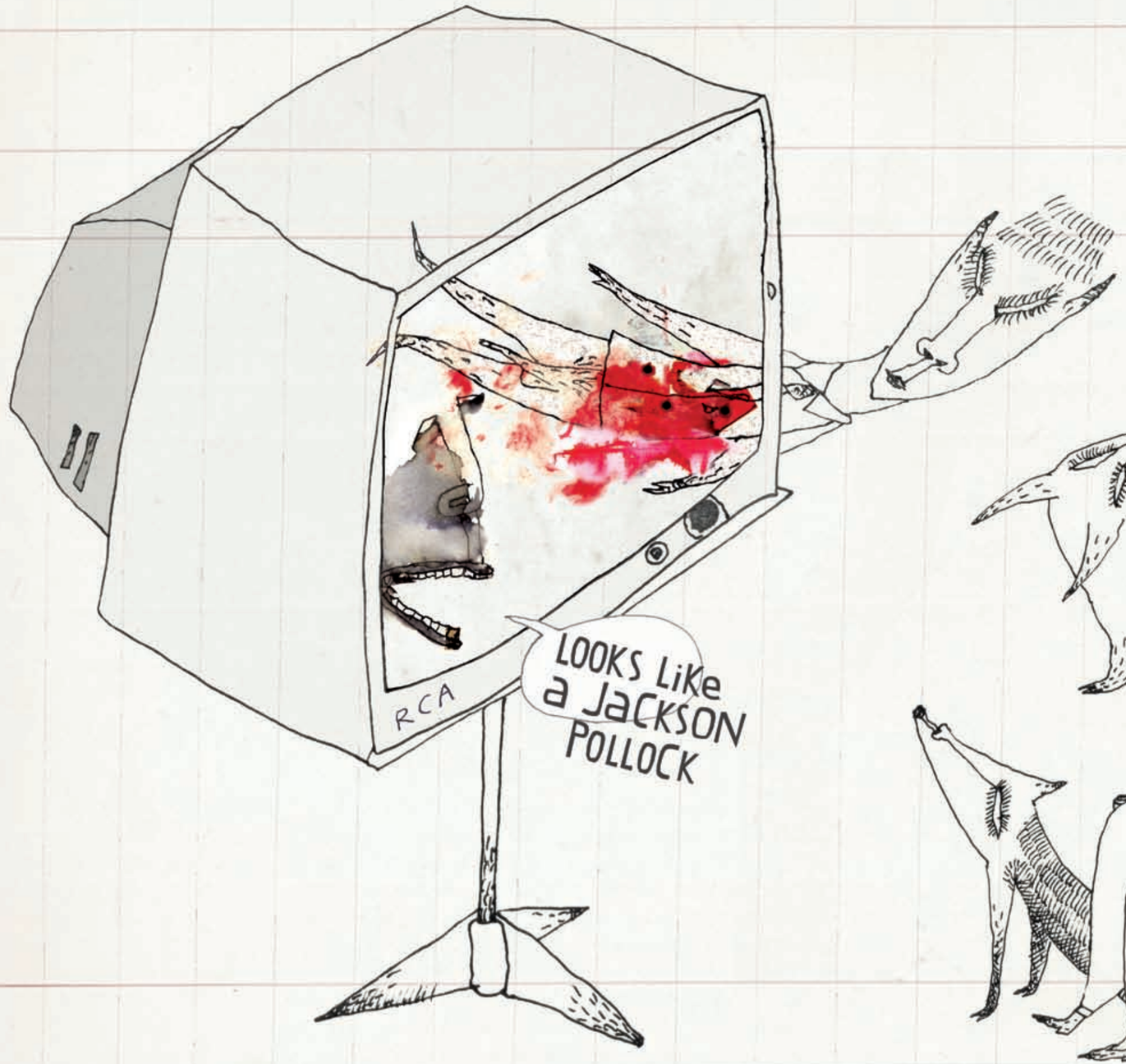
WENDERS PARIS, TEXAS 1984

THE REDFORD SUNDANCE FILM FESTIVAL

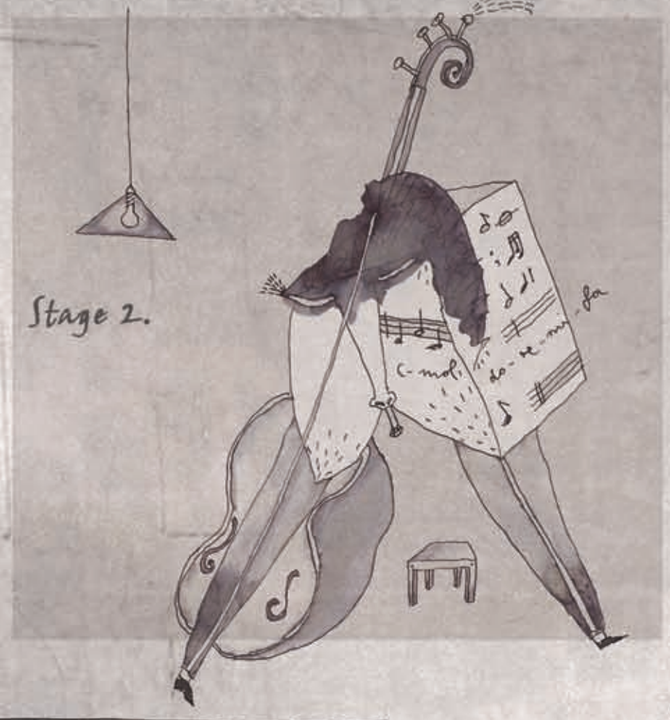


PARK CITY, UTAH, USA
1985

USA, 1986 ABEL FERRARA Crime Story



Stage 1.

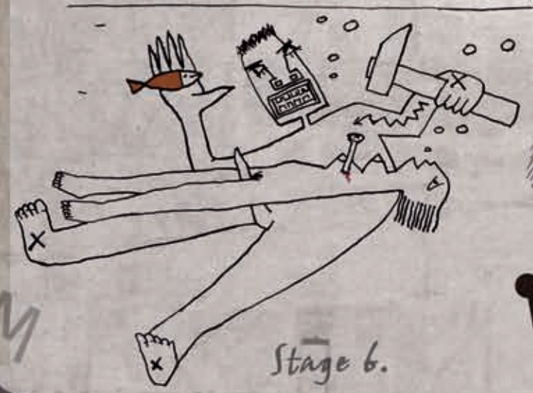


Stage 2.

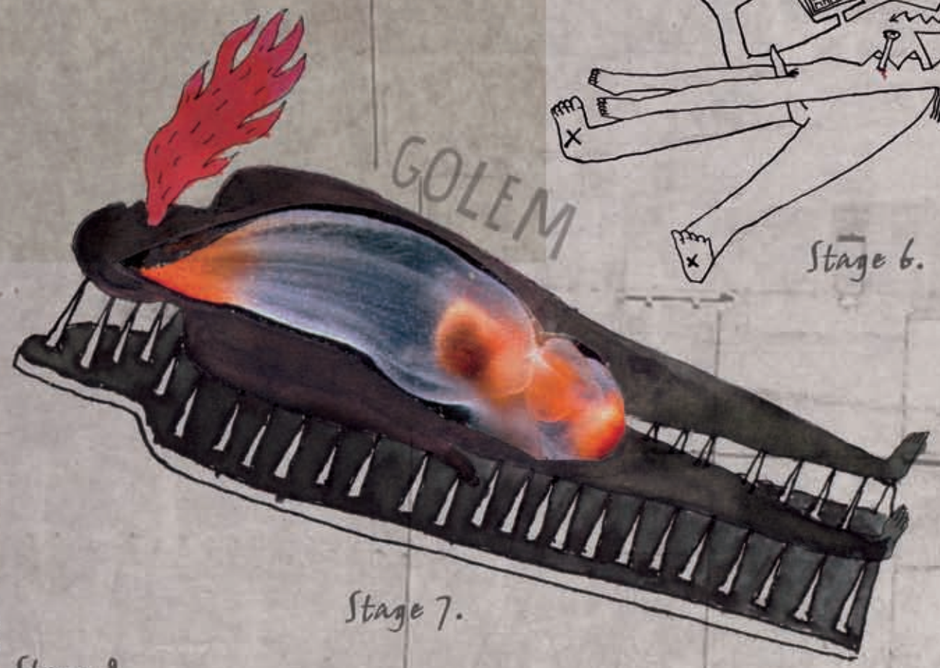
Stage 3.

Stage 4.

Stage 5.



Stage 6.



Stage 7.

Stage 8.

Stage 9.

ROBERT WILSON

DEATH, DESTRUCTION & DETROIT II

BERLIN 1987

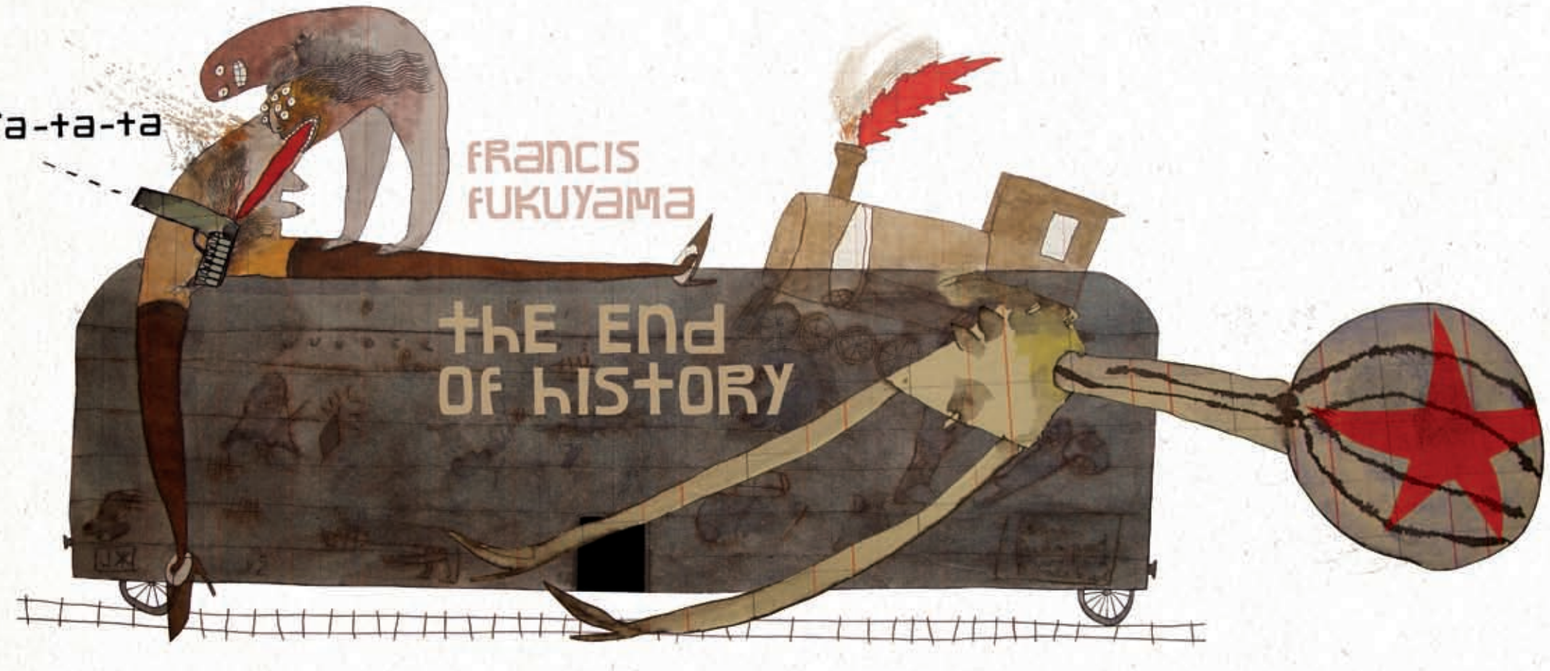
Schaubühne
am Lehniner Platz

Krótki film o zabijaniu

A Short Film About Killing

KRZYSZTOF
KIEŚLOWSKI

1988



1989

USA, 1989 BRIAN DE PALMA
CASUALTIES OF WAR

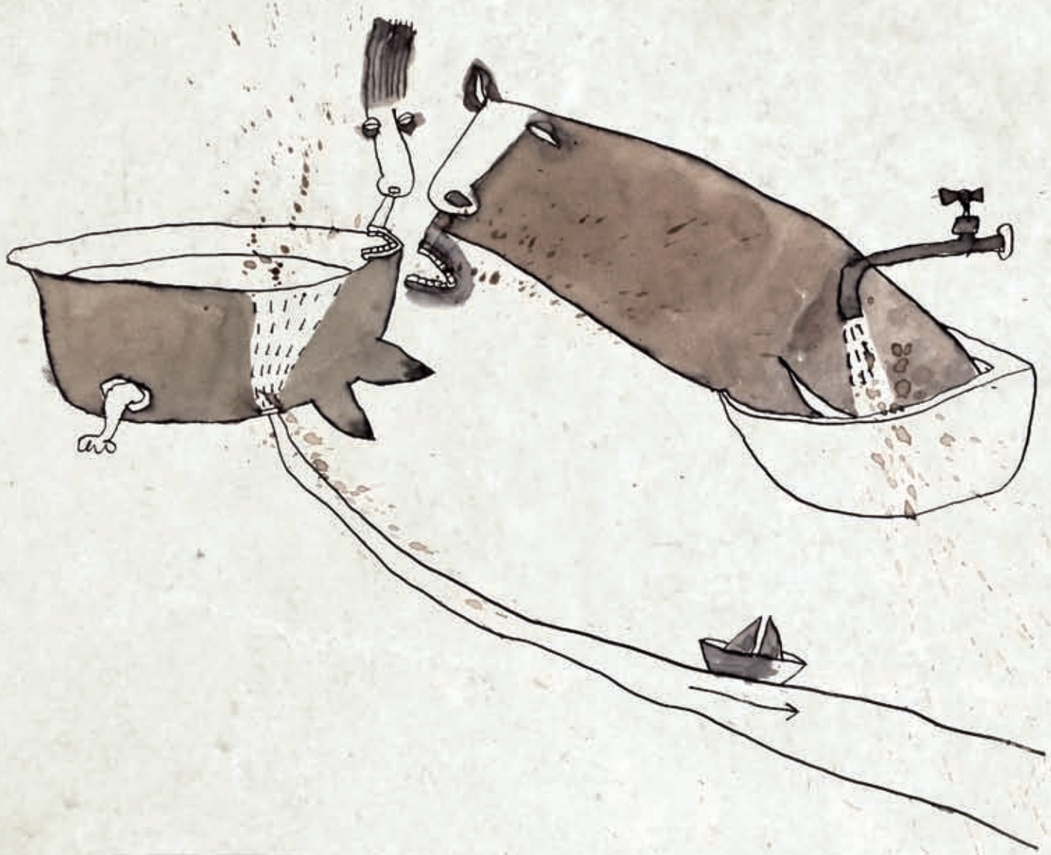
HAMBURG THALIA THEATER 1990

THE BLACK RIDER

The Casting of the Magic Bullets

WILSON
WAITS
BURROUGHS

MARC CARO
JEAN-PIERRE JEUNET
DELICATESSEN



1991

RIDLEY SCOTT
THELMA AND LOUISE

EROTICA

EUROPEANA

1992

DAVID MAMET OLEANNA

BACK BAY THEATER COMPANY

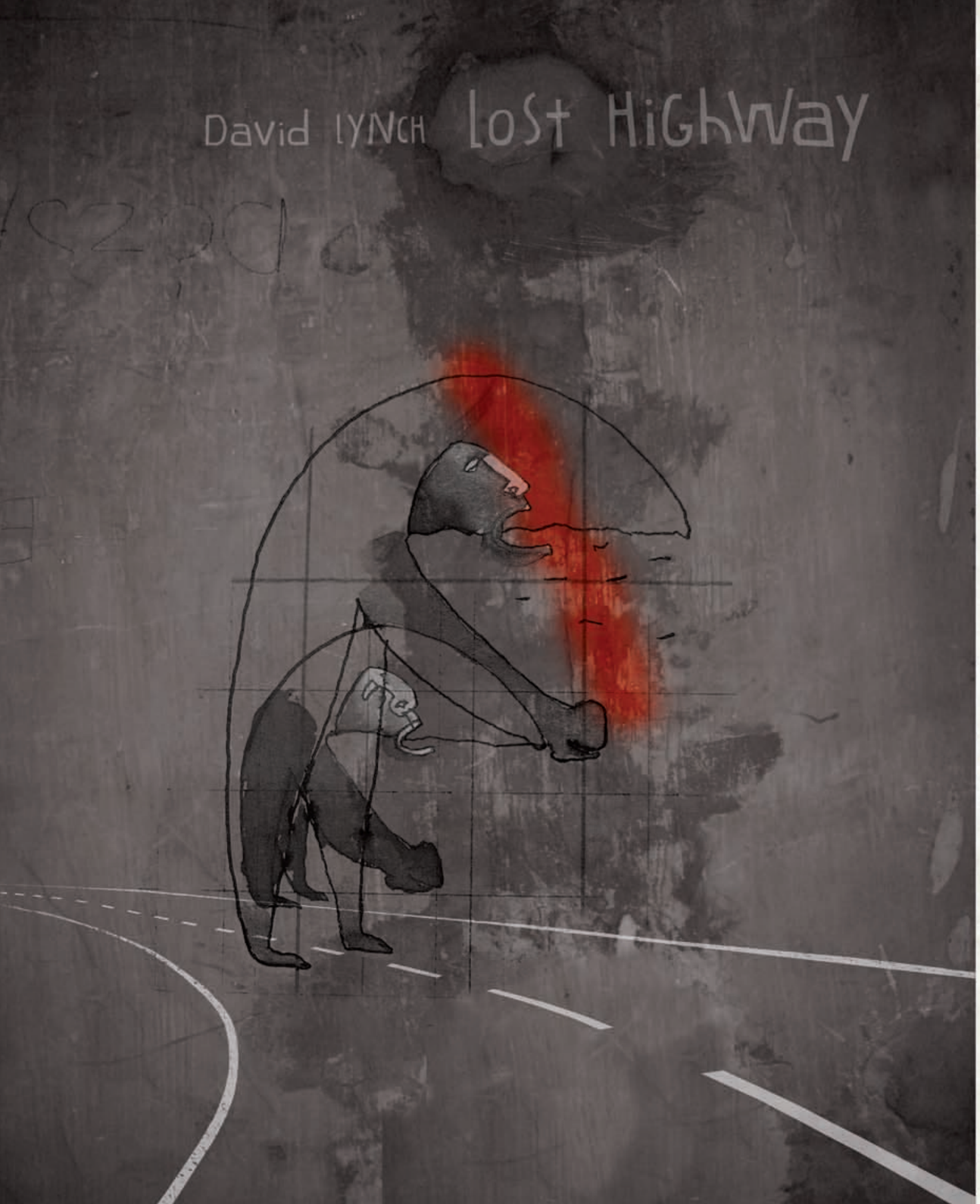
CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

LiVIN' oN THE EDGE AEROSMiTH 1993

if YOU CAN JUDGE A WISE MAN BY THE COLOR OF HiS SKiN, MiSTER YOU'RE A BETTER MAN THAN I

THERE'S SOMETHiNG WRONG WITH THE WORLD TODAY

David LYNCH Lost Highway



1994

OLiver Stone

Natural Born Killers

I AM

YOUNG GIFTED
AND
BLACK

NELSON MANDELA
LONG WALK TO FREEDOM
1995

February 23, 1996, UK Trainspotting

Directed by Danny Boyle

Based on the novel by Irvine Welsh

New York City, HERE Arts Center October 3, 1996

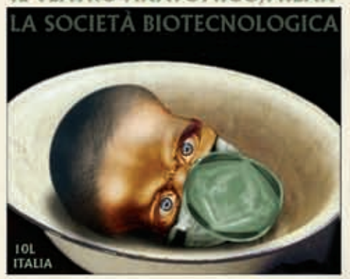
Eve Ensler The Vagina Monologues

I like biotechnology

1997

DOLLY THE SHEEP

IL TEATRO ANATOMICO, MILAN



STUDIO FUTURA, MILAN

1998

California smoking ban on bars, taverns and night clubs

SAN JOSE BUSINESS JOURNAL

Can Clinton both embrace austerity and promote economic activism? No.

Smoke gets in your eyes ♪

caution:

CIGARETTE SMOKING MAY BE HAZARDOUS TO YOUR HEALTH

Clara, please don't smoke!

RRRRRRRRRR

MARTIN SCORSESE

1999

Il Mio Viaggio in Italia

Documentario

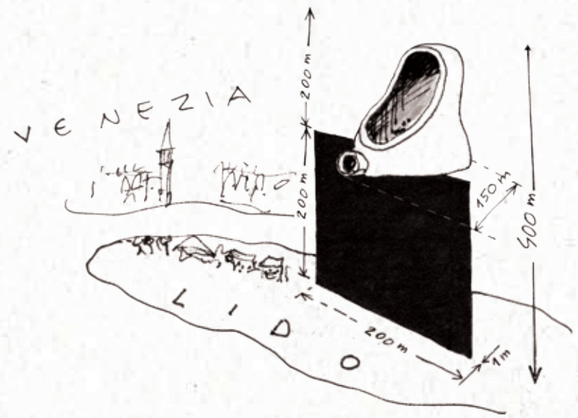
LA DOLCE VITA PROVINCIALE

2000

U2

BEAUTIFUL DAY

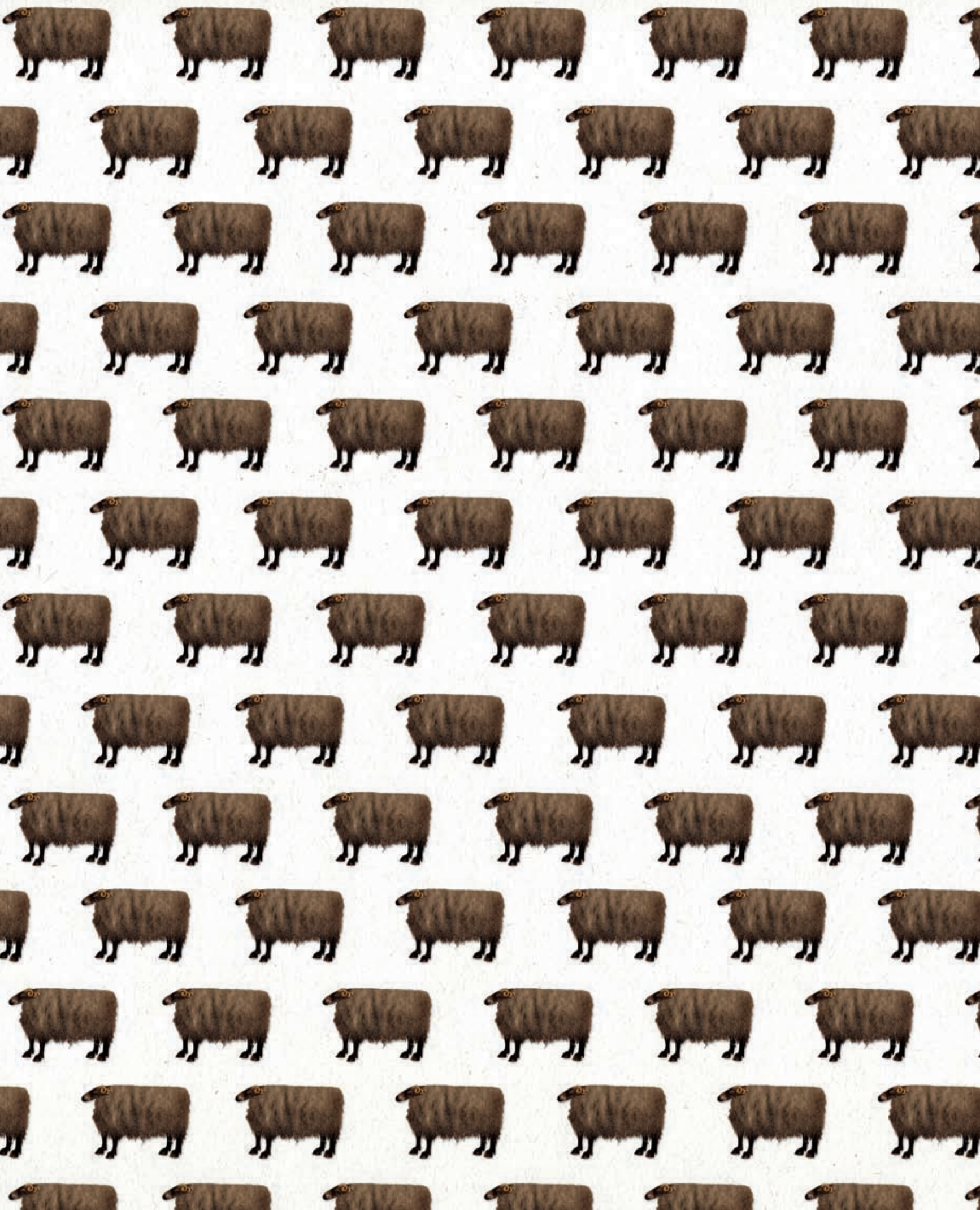
FIRST SCHEME FOR
DUCHAMP/MALEVICH GRAND MONUMENT,
AERIAL PERSPECTIVE.



CIP – Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

084.1

KRSTIĆ, Milorad, 1952–
Das anatomische Theater: simultaneous games of the 20th century / Milorad Krstić; [preface János Kurdy Fehér; translations of the preface Péter Pásztor, Žužana Balog]. – Ljubljana: Forum; Budapest: Roczkov studio, 2007

ISBN 978-961-6553-16-2 (Forum)
ISBN 978-963-06-3349-9 (Roczkov studio)

235625216