

k o n c e p t u a l n a u m e t n o s t

Moja aktivnost kao umetnika moraće biti posmatrana kao aktivnost odvojena od konstruisanja značajnih individualnih dela. Moje aktivnosti sastojale su se od serije istraživanja koja obuhvata predloge povodom »umetnosti«. »Remek delac« zahtevaju »heroje«, no ja ne verujem ni u jedne ni u druge.

Svaka jedinica propozicije (umetničke) samo je ono što funkcioniše u znatno širem krugu (propozicija), a svaka propozicija je samo jedna jedinka koja funkcioniše unutar još šireg okvira (istraživanje). A svako istraživanje je samo jedinica koja funkcioniše unutar još šireg okvira (moj umetnički rad), a moj umetnički rad je samo jedinica koja funkcioniše unutar još šireg okvira (koncept »umetnost«), a koncept »umetnost« je koncept koji nema posebno značenje u određenom trenutku, nego koji postoji samo kao ideja koju koriste živi umetnici i koja postoji samo kao informacija.

Pokušati jedno »ikonikološko« shvatanje samo jednog dela ili jedinice gornjeg paragrafa (što bi značilo smatrati jednu akciju kao moguće »remek-delo«) jeste uspostavljanje razdvajanja između »jezika« umetnosti i njegovog značenja ili njegove »upotrebe«. Umetnost je »celina«, ne »deo«. A »celina« postoji samo konceptualno.

(Izvod iz »INFORMATION« — Muzej moderne umetnosti, Njujork, 1970.)

Iako se moj rad stavlja u domen koji se može smatrati kao nasleđe zapadnog slikarstva i skulpture, ja ga ne smatram »slikarstvom« niti »skulpturom«, nego pre »istraživanjem« umetnosti. Ovo iz dva razloga. Prvi je, što termin umetnost obeležava osnovni kontekst moje aktivnosti, dok termin slikarstvo ili skulptura određuje posebne kvalitete materijala korišćenih u mojim umetničkim istraživanjima takve vrste kakva implicira relaciju između mog umetničkog rada i tradicionalne umetnosti na nivou forme. Drugo, drugi nedostatak upotrebe termina takode specifičnih kao slikarstvo i

skulptura, jeste njihova »determinisana« osobina i kasnije ograničavanje u oblasti istraživanja. Ovo ograničavanje čini mi se štetnim za prirodu umetnosti danas.

(Izvod iz godišnjeg kataloga Whitney, 1969, peto istraživanje — Art as idea as idea)

Iako su izvesni elementi kojima se služim u mojim istraživanjima sigurno više važni od drugih, nemoguće je napraviti jednu mentalnu sliku ili »ikonu« na osnovu korišćenih elemenata — kako to možete uraditi sa mojim radom od pre dve godine. Elementi kojima se služim u mojim istraživanjima svode se na informacije. Skupovi tipa informacije postoje često pod formom »serija«, te serije se grupišu tako da je jedna ikonografska rekonstrukcija vrlo teška, ukoliko nije nemoguća. Još više, struktura ovog grupisanja u seriju nije umetnost. Umetnost je određena mojom akcijom kad stavljam tu aktivnost (istraživanje) u umetnički kontekst (to jest »art as idea as idea«). Specifični kvalitet jednog oblika prezentiranja i jednog muzeografskog postavljanja ima vremenski karakter u direktnom odnosu na dobar ukus. Drugim rečima, sada mi je važno da upotrebim jedno tačno određeno sredstvo koje nije ni »značajno« samo po sebi, niti je hotimice »bez značaja« u umetničkom pogledu. Ovaj problem se postavlja zato što se još veruje da postoji konekcija između umetnosti i estetike — u tom odnosu postaje prihvatljivo da se postavi umetnički odnos u mojim delima zasnovanim na ukusu. Za pedeset godina, ako moja koncepcija umetnosti bude još postojala, to će biti samo u aktivnostima živih umetnika, a ukus koji budem pokazao u uspostavljanju izložbe biće »datiran« i zastareo.

(Izvod iz godišnjeg kataloga Whitney, 1969, (KONCEPT-THEORIE, Gal. Daniel Templon, Paris)

Džozef Kosut

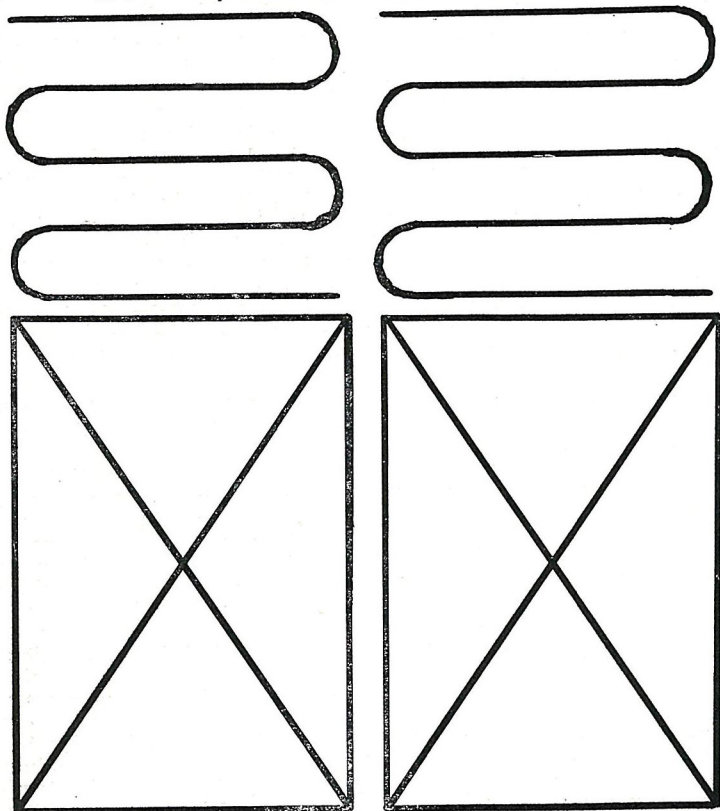
časopis
za
kulturu
i
umetnost

polja

156
~~145~~

novi sad 16. avgust — 16. septembar 1972. god. XVIII — cena 3 d.

konceptualna umetnost



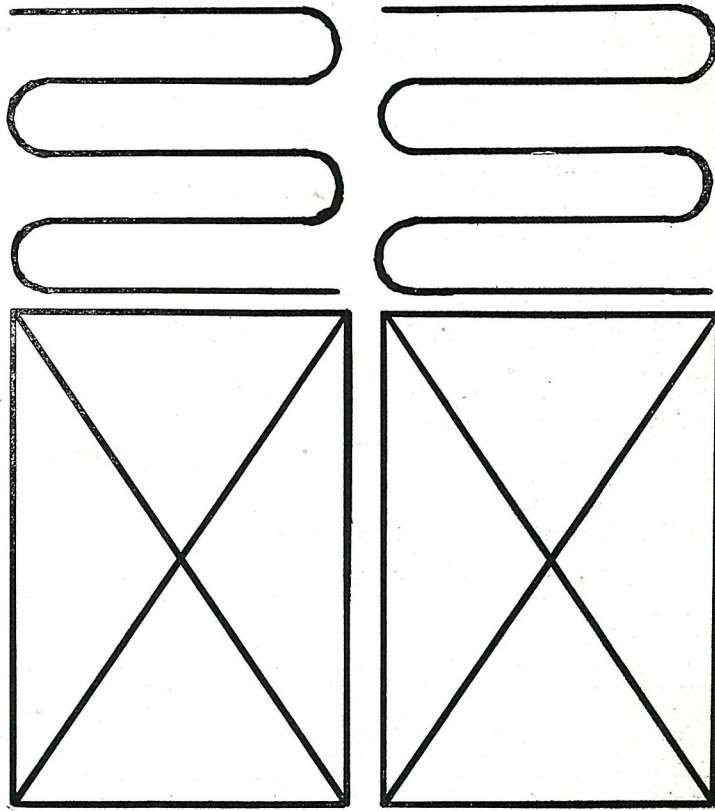
časopis
za
kulturu
i
umetnost

polja

156
~~145~~

novi sad 16. avgust — 16. septembar 1972. god. XVIII — cena 3 d.

konceptualna umetnost



UMETNOST POSLE FILOSOFIJE

(prvi deo)

»Činjenica, koja postaje u poslednje vreme, veoma pomodna među fizičarima, je osećaj simpatije prema religiji... što označava nedostatak poverenja u vrednost sopstvenih hipoteza, i što predstavlja reakciju na njihovu ulogu u anti-religioznom dogmatizmu naučnika XIX veka i prirodnu posledicu krize kroz koju fizika upravo prolazi.« A. J. Ejer (A. J. Ayer)

»... kada jednom neko shvati TRAKTATUS, njemu tada bavljenje filozofijom, koja niti je empirijska kao nauka, niti tautološka kao matematika, neće predstavljati iskušenje; te će, kao Vitgenštajn (Wittgenstein) 1918-te, napustiti filozofiju, koja po tradicionalnom shvatanju, potiče iz nedoumice.« — J. O. Armson (Urmson).

Tradicionalna filozofija već po samoj definiciji, bavi se neizgovorenim. Skoro isključivo središte posmatranja na izgovorenom, od strane analitičko-lingvističkih filozofa XX veka, predstavlja razmatranje stava da neizgovoreno jeste neizgovoreno, zato što je neizgovorljivo. Hegelovska filozofija je ipak nešto značila u XIX veku, a i morala je pogodovati veku, koji se tek oslobodio Hjuma, prosvetčenosti i Kanta.

Hegelovska filozofija bila je, takođe, u stanju da pruži mogućnosti za odbranu religioznih shvatanja, stvarajući tako jednu alternativu Njutnovoj mehanici, i na taj način učvršćujući se u istorijskom razvoju, kao disciplina, prihvatljiva koliko i Darwinova biologija.²⁾ Hegel je, takođe pokušao da dâ prihvatljivo rešenje sukoba teologije i nauke.

Posledica Hegelovog uticaja je takva da većina savremenih filozofa nisu ništa više do *istoričari* filozofije, tako reći, bibliotekari istine. Neko bi, možda, pomislio da »nema više šta da se kaže«. I, svakako, ako shvatimo dublji smisao Vitgenštajnovog mišljenja, mišljenja na koje je on direktno uticao, a i onog posle njega, onda je neophodno razmatrati »kontinentalnu« filozofiju.³⁾

Postoji li razlog za nereálnost filozofije u našem dobu? Možda se na ovo pitanje može dati odgovor ispitivanjem razlike između našeg vremena i vekova koji su mu prethodili. U prošlosti su čovekovi zaključci o svetu bili bazirani na informacijama, koje je o njemu imao, ako ne specifično kao empiričar, onda uopšteno kao racionalista. Često je bliskost nauke i filozofije bila tolika da su naučnik i filozof bili jedna te ista ličnost. U stvari, još od doba Talesa, Epikura, Heraklita i Aristotela, pa sve do Dekarta i Lajbnica, »velika imena filozofije često su bila i velika imena nauke.«⁴⁾

Stoga je ovde nepotrebno dokazivati da se svet, kako ga posmatra nauka XX veka, beskraino razlikuje od sveta prethodnog veka. Da li je onda moguće da je čovek toliko naučio, i da je njegova »inteligencija« takva da on više ne može *verovati* sudovima tradicionalne filozofije? Da li čovek zaista zna toliko mnogo o svetu da može izvoditi zaključke te vrste? Ser Džejms Džins (James Jeans) je rekao: »... Kada se filozofija služi rezultatima nauke, tada to nije pozajmljivanje apstraktnih matematičkih deskripcija obrazaca, po kojima se odigravaju događaji, već pozajmljivanje, za to vreme savremenih, slikovitih deskripcija tih obrazaca, prema tome, za tako nešto nije potrebno znanje već pretpostavljanje. Te pretpostavke su često dovoljno dobre za svet čovekovih veličina, ali, kao što znamo, ne i za one krajnje procese prirode koji kontrolišu zbivanja u ovom svetu i koji nas približavaju istinskoj prirodi stvarnosti.«⁵⁾ Džins nastavlja: »Jedna od posledica je to da standardne filozofske rasprave o veličini problema, kao na primer, ona o uzročnosti i slobodnoj volji ili o materijalizmu i duhovnosti, bivaju bazirane na jednoj interpretaciji obrazaca, koja više nije održiva. Naučne postavke tih starih rasprava postale su neodržive i sa njihovim iščezavanjem, nestali su i svi argumenti.«⁶⁾

Dvadesetim vekom počelo je vreme koje bi se moglo nazvati »krajem filozofije i početkom umetnosti«. Strogo govoreći, ja ne smatram da je to tako, već bih pre to nazvao »tendencijom« situacije. Lingvistička filozofija može se, bez svake sumnje, smatrati naslednicom empirizma, no kao takva ona je jednostrana. Tu je, svakako, i »umetničko obeležje« (art condition) umetnosti, koja prethodi Dišanu (Marcel Duchamp), ali su njene ostale funkcije ili razlozi za postojanje tako naglašeni da njena mogućnost jasnog delovanja kao umetnosti ograničava njeno umetničko obeležje do te mere da ostaje sasvim malo umetnosti.⁸⁾ U jednom nemehaničkom smislu postoji veza između kraja filozofije i početka umetnosti, ali ja ne nalazim da tu ima bilo čega slučajnog. I, mada isti razlozi mogu biti odgovorni za obe pojave, vezu sam uspostavio ja. Sve sam ovo izneo da bih analizirao funkciju umetnosti, a kasnije i njenu životnu sposobnost. Učinio sam to sa ciljem da bih drugima omogućio da shvate izlaganje o mojoj umetnosti i, po

mogućnosti, o umetnosti »drugih umetnika« isto tako da omogućim bolje razumevanje termina »konceptualna umetnost.«⁹⁾

FUNKCIJA UMETNOSTI

»Glavni pokazatelj sporednijeg položaja slikarstva je to, što napredovanje u umetnosti nije uvek formalnog karaktera.« — Donald Džad (1963.)

»Više od polovine najboljih ostvarenja u nekoliko poslednjih godina ne pripada ni slikarstvu ni vajarstvu.« — Donald Džad (1965.)

»Sve ono što vajarstvo jeste, moje delo nije.« — Donald Džad (1967.)

»Ideja postaje mašina koja stvara umetnost.« — Sol Levit (1965.)

»Reći jednu stvar o umetnosti jeste da je to jedna stvar. Umetnost je umetnost — kao — umetnost, a sve drugo jeste sve drugo. Umetnost — kao — umetnost nije ništa drugo do umetnost.« — Ed Rainhart (Ad Reinhardt) (1963.)

»Mišljenje je potreba.« — Vitgenštajn (Wittgenstein)

»Jedan funkcionalni pristup proučavanju pojmova uvek teži da zameni metod introspekcije. Umesto pokušaja poimanja ili deskripcije golih pojmova (konceptata), psiholog traga za načinom po kome će oni funkcionisati kao sastavni delovi verovanja i rasuđivanja.« — Irving Kopl (Irving Copi)

»Mišljenje je uvek pretpostavka funkcije.« — T. Segersted (T. Segerstedt)

»... glavni predmet pojmovnih (konceptualnih) istraživanja je značenje određenih reči i izraza, a ne činjenice događaja o kojima govorimo, služeći se tim rečima i izrazima.« — G. H. Fon Rajt (G. H. Von Wright)

»Mišljenje je potpuno metaforično. Spajanje analogijom je njegov sastavni zakon ili princip, njegova uzročna veza, dok samo mišljenje proizilazi jedino iz slučajnog konteksta, u kome, na primer jedan znak zauzima mesto jedne veličine. Misliti o nečemu, znači prihvatiti to kao deo neke vrste (kao takvo i takvo), a to »kao« unosi (otvoreno ili prikriveno) analogiju, paralelu, metaforički zahvat, osnovu ili potez, pomoću kojih se mišljenje jedino održava. Ono se neće održati ako ne postoji nešto što će ga podsticati, jer mišljenje o tome je ono što ga vuče, privlačenje sličnosti.« — I. A. Ričards (I. A. Richards)

U ovom delu, govoreći o razdvajanju umetnosti i estetike, osvrćući se sažeto na formalističku umetnost (ona je vodeći propozent ideje o estetici kao umetnosti), dokazivaću da je umetnost analogna jednom analitičkom sudu, i da egzistiranje umetnosti kao tautologije jeste ono što joj omogućava da ostane po strani filozofski zaključaka. Neophodno je odvojiti estetiku od umetnosti zbog toga što se estetika bavi mišljenjem o posmatranju sveta uopšte. U prošlosti je jedan od dva kraja funkcije umetnosti bio njena dekorativna vrednost. Tako, bilo koja grana filozofije koja se bavila »lepim«, a, prema tome, i ukusom, neizbežno je morala da diskutuje i o umetnosti. Van tog »običaja« bilo je mišljenje da je postojala pojmovna (konceptualna) veza između umetnosti i estetike, što, naravno, nije tačno. Ta se ideja nije nikada drastično sukobila sa razmatranjima o umetnosti sve do nedavno, ne samo zato što su morfološke karakteristike umetnosti ovekovečavale kontinuitet tih zabluda, već i stoga što su i ostale »funkcije« umetnosti (prikazivanje religioznih tema, portretiranje aristokrata, insistiranje na detaljima u arhitekturi itd.) koristile umetnost da bi prikriale umetnost.

Predstavljanjem predmeta u umetničkom kontekstu (sve do nedavno su se koristili samo predmeti), oni postaju tako pogodni estetičkom posmatranju baš kao i bilo koji drugi objekti na svetu, te estetsko posmatranje objekta postojećeg u domenu umetnosti znači da je postojanje predmeta, ili njegovo funkcionisanje u okviru umetnosti, irelevantno u odnosu na estetički sud. Odnos estetike prema umetnosti ne razlikuje se od odnosa estetike prema arhitekturi; pritom, arhitektura ima sasvim specifičnu funkciju, jer od toga koliko je »dobar« projekat zavisi i koliko je dobro predstavljena njena funkcija. Prema tome, sudovi o tome kakvo je nešto podučava dela arhitekture hvaljena u različito vreme, u zavisnosti od estetike svake epohe. Estetičko mišljenje je otišlo tako daleko da je čak i primerke arhitekture, koji nemaju naročite veze sa umetnošću, predstavlja kao dela, kod kojih je umetnost u njima samima (npr. piramide u Egiptu).

Estetička razmatranja su uvek tuđa funkciji objekta ili razlogu njegovog postojanja! Izuzev, naravno, ako je razlog njegovog postojanja striktno estetski. Jedan primer čisto estetskog predmeta je dekorativni predmet, jer primarna funkcija dekorativnosti je da doda nešto što će proizvesti veću atraktivnost, ukras, ornament¹⁰⁾, što je direktno povezano sa ukusom. A to nas opet vodi formalističkoj umetnosti i razmatranju¹¹⁾. Formalistička umetnost (slikarstvo i vajarstvo) jeste izvidnica dekorativnosti i, striktno govoreći, može se sasvim logično prihvatiti da je njeno umetničko obeležje toliko minimalno da za sve funkcionalne namere to uopšte i nije umetnost, već čisto estetsko vezbanje. Klement Grinberg je kritičar od ukusa, pre svega. Uz svaku njegovu odluku stoji i jedan estetički sud koji odgovara njegovom ukusu. A šta njegov ukus pokazuje? Period u kome je sazreo kao kritičar, period njemu stvaran: pedesete godine¹²⁾. Kako, na drugi način shvatiti, pri razmatranju njegovih ogleda, ukoliko su oni na bilo koji način uopšte logični, njegovo neinteresovanje za Frank Stela (Frank Stell), Ed Rainharta (Ad Reinhardt) i ostale, koji, inače, pogoduju njegovoj istorijskoj shemi. Da li je to zbog toga, što on, u suštini, nema razume-

vanya za lično eksperimentalnu osnovu? Ili, drugim rečima, ne odgovara li njihov ukus njegovom ukusu?¹³)

Ali *filosofska tabula rasa* umetnosti je takva da, ako to neko zove umetnošću, kao što je Donald Džad rekao, onda »to jeste umetnost«. Ako prihvatimo taj stav, formalističkom slikarstvu i vajarstvu možemo dopustiti određeno »umetničko obeležje« ali samo zbog vrednosti onoga što predstavlja u terminu svoje umetničke ideje (napr. platno pravougaonog oblika, razapeto na drvenom okviru, obojeno tim i tim bojama, sa takvim i takvim formama, pruža nam takvo i takvo vizualno iskustvo itd.). Ako se savremena umetnost posmatra u tom svetlu, uočljiva je minimalnost kreativnog napora, naročito kod formalista, a potom, i svih slikara i vajara uopšte.

To nas vodi ka saznanju da formalistička umetnost i kritika prihvataju kao definiciju umetnosti — onu koja počiva na čisto morfološkim osnovama. Mada ogromna većina predmeta i slika, po izgledu sličnih (ili vizualno srodnih, može izgledati kao da je u određenom međusobnom odnosu (ili povezana), zbog sličnosti vizualno — eksperimentalnih »objašnjenja«, nemoguće je u tom tražiti nekakav umetnički ili pojmovni odnos.

Tada je jasno da pouzdanje formalističke kritike u morfologiju vodi neizbežno u morfologiju tradicionalne umetnosti. U tom smislu, njihova kritika nije ni u kakvoj vezi sa »naučnim metodom«, niti bilo kojom vrstom empirizma (u šta bi Majkl Frid, svojim detaljnim opisima slika i drugim arsenalom školskog uzrasta, želeo da nas uveri.). Formalistička kritika nije ništa drugo do analiza fizičkih osobina određenog predmeta u jednom morfološkom kontekstu. No, to uopšte ne uvećava naše saznanje, niti fond činjenica potreban za razumevanje prirode ili funkcije umetnosti. Ne uspeva čak razjasniti da li su, ili ne, posmatrani objekti umetnička dela; tu formalistička kritika uvek zaobilazi pojmovni (konceptualni) element umetničkih dela. Oni i ne upućuju na postojanje konceptualnih elemenata u umetničkim delima, upravo zbog toga što formalistička umetnost jeste umetnost na osnovu sličnosti sa ranijim umetničkim delima. Ona je nemisaona umetnost. Ili, kako je to jednom Lusi Lipard sažeto opisala Žil Olickijeva (Jules Olitski) platna: »Ona su vizualni *Muzak*«. ¹⁴)

Formalistički kritičari ne vole pitanja o prirodi umetnosti, ali, kao što sam već jednom rekao, »biti umetnik danas, znači ispitivati prirodu umetnosti«. Ako se ispituje priroda slikarstva, tada se ne može ispitivati priroda umetnosti. Ako je jedan umetnik prihvatio slikarstvo (ili vajarstvo), on prihvata i tradiciju koja ide uz to. Ovo sve stoga što je reč umetnost opšta, a slikarstvo specifična. Slikarstvo je *vrsta* umetnosti. Ako vi pravite slike, onda vi veća prihvatate (a ne ispituju) prirodu umetnosti. Tada se prihvata da je evropska tradicija slikarsko-vajarske dihotomije, prava priroda umetnosti.¹⁵)

Najstroža primedba koja se može izreći morfološkoj opravdanosti tradicionalne umetnosti jeste da morfološke zamisli umetnosti ostvaruju jedan *a priori* koncept, koji se podrazumeva mogućnošću umetnosti. A jedan takav *a priori* koncept o prirodi umetnosti (za razliku od analitički uokvirenih umetničkih propozicija ili »rada«, koje ću kasnije prodiskutovati) čini zaista *a priori* pitanje prirode umetnosti nemogućim. A to pitanje je neobično važan pojam za shvatanje funkcije umetnosti. Funkcija umetnosti, kao pitanje, bila je prvi put postavljena od strane Marsela Dišana. Ostaje činjenica da je Marsel Dišan onaj kome imamo da zahvalimo što je umetnost dobila svoj sopstveni identitet. (Neko će sigurno videti tendenciju u pravcu samoidentifikacije umetnosti, počevši od Manea i Sezana, pa dalje, preko kubizma, ali su njihova dela ipak suviše bojažljiva i dvosmislena u poređenju sa Dišanim.) »Moderna« umetnost i umetnost koja joj prethodi čine se da su u vezi jedino zbog valjanosti svojih morfologija. Drugim rečima, »jezik« je ostao isti, jedino se govore nove stvari. Događaj koji je učinio shvatljivijom realizaciju mogućnosti da se govori »drugim jezikom«, a da se ipak smisljeno govori, po prvi put, bila je baš Dišanova *Readymade*. Baš tom *Readymade-om*, umetnost je promenila središte svog interesovanja, od jezičke forme u korist onoga što je rečeno. To znači da se i priroda umetnosti menja sa pitanja oblika (morfologije) na pitanja funkcije. Ta promena od »pojave« do »konceptije« bila je i početak »moderne« i početak »konceptualne« umetnosti. Sva umetnost posle Dišana je konceptualna (po prirodi) zato što jedino egzistira pojmovno (konceptualno).

Vrednost pojedinih umetnika posle Dišana može se vrlo lako proceniti sagledavanjem koliko su uspeli ispitati prirodu umetnosti; ili, rečeno na drugi način, šta su *doдали* pojmu (konceptu) umetnosti, ili šta nije postojalo pre nego što su se oni pojavili. Umetnici ispituju prirodu umetnosti izlaganjem novih propozicija same prirode umetnosti. Da bi se to moglo učiniti, ne može se baviti samo »obaranjem« »jezika« tradicionalne umetnosti, takva aktivnost se bazira na stavu da postoji samo jedan način trasiranja umetničkih propozicija. No, stvarna suština umetnosti je upravo u »kreiranju« novih propozicija.

Često se događa — posebno u vezi sa Dišanom — da umetnički predmeti (kao što su *Readymades*; naravno, cela umetnost je u to upletena) budu ocenjivani poslednjih godina kao *objekti umetnosti* (objet d'art), gde pritom, umetnikove *intencije* postaju nevažne. Jedan takav argument, kao što je slučaj unapred svorenog pojma, propisuje zajedno činjenice, koje ne moraju obavezno biti u vezi. Suština je u ovome: estetika, kao što smo već zaključili, nevažna je pojmovno u odnosu na umetnost. Prema tome, svaka fizička stvar može postati *objet d'art*, odnosno, može se smatrati ukusom, estetski zadovoljavajućom itd. Ali to se ne odnosi na primenu predmeta u umetničkom kontekstu; to je već njegovo funkcionisanje u kontekstu umetnosti. (Na primer, ako kolekcionar uzme sliku, pričvrsti na nju noge i koristi je kao sto za ručavanje, tada

je to čin koji nije u vezi sa umetnošću ili umetnikom, jer kao umetnost to nije bila umetnikova intencija.)

Ono što održava istinitost Dišanovog rada odnosi se, takođe, na veliki deo umetnosti posle njega. Drugim rečima, vrednost kubizma, na primer, je njegov smisao u domenu umetnosti, a ne fizički ili vizualni kvalitet, viđen kao specifično slikanje ili partikularizacija određenih boja i obrisa. Zbog svega toga, boje i oblici jesu jezik umetnosti, a ne njeno pojmovno značenje. Pojmovno (konceptualno) govoreći, posmatrati sada najbolja dela kubizma, kao umetnost, besmisleno je, bar onoliko daleko koliko umetnost doseže. Ta vizualna informacija, koja je bila jedinstvena u kubističkom slikarstvu, sada je generalno apsorbovana, i još dugo će biti uobičajeni metod bavljenja slikanjem lingvistično.

Na primer, van našeg razmišljanja je šta je kubističko slikarstvo eksperimentalno ili pojmovno značilo, recimo, Gertrudi Stejn (Gertrude Stein), jer to isto slikarstvo tada je značilo nešto drugo od onoga što danas znači. Današnja »vrednost« jednog originalnog kubističkog platna ne razlikuje se bitno od originalnog rukopisa Lorda Bajrona ili Duha sv. Luja, viđenog u Smitsonijanskom institutu. (Muzeji zaista ispunjavaju istu funkciju koju ispunjava i Smitsonijanski institut — zašto bi inače Jeu de Paume, krilo Luvra, izlagalo Sezaneve i Van Gogove palete sa istim ponosom kojim oni slikaju svoja dela?) Savremena dela umetnosti nešto su više od »istorijskih kuriozitetata. Kad je reč o *umetnosti*, Van Gogova slika nije ništa više vredna od njegove palete. One su obe »kolekcionarne pojedinačne stvari«. ¹⁷)

Umetnost »živi« kroz uticaj na druge umetnosti, a ne kao fizički ostatak umetnikove ideje. Razlog zbog koga su pojedini umetnici prošlosti »ponovo oživljeni« jeste taj što poneki aspekt njihovog rada postaje »upotrebljiv« živim umetnicima. Izgleda vrlo nestvarno da ne postoji istina u nečemu takvom kao što je umetnost.

Šta je to funkcija umetnosti, ili priroda umetnosti? Ako nastavimo našom analogijom o formi umetnosti, uzetog kao postojanje *jezika* umetnosti, moglo bi se shvatiti da je umetničko delo neka vrsta *propozicije* prezentirane kao tumačenje umetnosti u okviru konteksta umetnosti. Možemo ići i dalje analizirajući tipove »propozicija«.

A. J. Ejerova procena Kantove distinkcije analitičkog i sintetičkog može nam ovde pomoći: »propozicija« je analitička kada njena vrednost počiva isključivo na definicijama simbola koje sadrži, a sintetička kada joj je vrednost određena iskustvenim činjenicama.¹⁸) Pokušaću da izvedem analogiju između obeležja umetnosti (art condition) i obeležja analitičke propozicije (condition of the analytic proposition). Pritom se forme umetnosti, najjasnije proglašavane samom umetnošću, a koje su bile zatvorene za analitičke propozicije, ovde pojavljuju verovatne kao nešto drugo ili po nečem (drugom od umetnosti).

Umetnička dela su analitičke propozicije. To znači, ako se posmatraju u okviru svog konteksta — kao umetnost — ona ne pribavljaju informacije o bilo kojoj činjenici. Umetničko delo je tautologija u tom smislu što prezentira umetnikovu intenciju, a to što on govori je da poseban svet umetnosti jeste umetnost, što, u stvari, predstavlja *definiciju* umetnosti. Prema tome, umetnost je stvarno *a priori* (to je upravo ono što je Džad (Jud) mislio kada je rekao da »ako neko to zove umetnošću, onda to stvarno jeste umetnost«).

Svakako da je nemoguće govoriti o opštim terminima umetnosti a pri tom ne govoriti tautologije — jer pokušati »uhvatiti« umetnost bilo kakvom »hvataljkom« predstavlja središte drugog aspekta, ili svojstva, obično irelevantnog za »umetničko obeležje« umetničkog rada. Počinje da biva jasno da je »umetničko obeležje« umetnost konceptualna izjava (pojmovni stav). Jezičke forme kojima umetnik uobličava svoje propozicije vrlo su često »privatni« znakovi, ili su jezici neizbežno proizvod umetnikovog bežanja od morfoloških stega; a to sledi iz činjenice da savremena umetnost mora biti sve bliža, cenjenija i razumljivija. Ista stvar je uzrok tome što je običan čovek (»sa ulice«) netrpeljiv prema artističkoj umetnosti i traži umetnost u tradicionalnom smislu. (Stoga je i razumljivo što se formalistička umetnost prodaje (kao alva.) Jedino su u slikarstvu svi umetnici govorili istim jezikom. Ono što formalisti zovu »umetnička novotarija« (Novelty art) često je pokušaj iznalaženja novih jezika, mada novi jezik ne znači obavezno i stvaranje novih propozicija: na primer, kinetička i elektronska umetnost.

Drugi način objašnjavanja umetnosti, način Ejerovog objašnjenja analitičke metode u jezičkom kontekstu, bio bi sledeći: vrednost umetničke propozicije ne zavisi ni od jedne empirijske, a kamoli estetičke pretpostavke o prirodi stvari. Jedan umetnik, kao analitičar, nije direktno zainteresovan za fizička svojstva stvari. Njega jedino interesuju načini: 1. kojima bi se umetnost mogla pojmovno konceptualno razvijati, 2. i kako bi njegove propozicije bile sposobne da prate taj razvoj logično. Drugim rečima, propozicije, po svom kvalitetu, nisu činjenične već lingvistične — a to znači da one ne opisuju ponašanje fizičkih ili čak duhovnih predmeta; one izražavaju definiciju umetnosti, ili formalne posledice te definicije. Videćemo, zato, da je karakteristična oznaka čisto logičkog iskazivanja to što se zanima za formalne konsekvence naše definicije umetnosti, a ne pitanjima empirijskih činjenica.²⁰)

Da rezimiramo, ono što umetnost ima zajedničko sa matematikom i logikom je tautologija. »Umetnička ideja« (ili »delo«) i umetnost su isto i može biti procenjivana kao umetnost bez izlaženja van konteksta umetnosti.

Sa druge strane, da vidimo zašto ne shvatati umetnost kao sintetičku propoziciju. Ili, kada su, da tako kažemo, istina i lažnost njenog ispitivanja proverljivi sa empirijskog polazišta. Ejer kaže:

»...Kriterijum po kome određujemo vrednost jedne *a priori* ili analitičke propozicije, nije dovoljan za određivanje vrednosti empirijske, ili sintetičke propozicije. Za empirijske propozicije je karakteristično da njihova vrednost nije čisto formalna. Izjaviti da je geometrijska propozicija, ili sistem geometrijskih propozicija, lažan, isto je što i kazati da je to samo po sebi kontradiktorno. No, jedna empirijska propozicija, ili sistem empirijskih propozicija, može biti i nekontradiktoran, pa da još uvek bude lažan. Rečeno je lažan ne zato što je nepotpun formalno, već stoga što ne zadovoljava određene materijalne kriterijume.«²¹⁾

Nerealnost »realističke« umetnosti ravna je svom uobličavanju umetničke propozicije sintetičkim terminima. Čovek je uvek u iskušenju da propoziciju »proveri« empirijski. Sintetički iskaz realizma ne dostiže ciklični zamah povratka dijalogu sa većim okolicama u pitanjima o prirodi umetnosti (kao što to: čini rad Maljeviča, Mondriana, Poloka, Rainharta, ranog Raušenberga, Džonsa, Lihtenštajna, Vorhola, Andre-a, Džada, Flejvina, Levita, Morisa i drugih), već nas pre izbacuje iz umetničke »orbite« u »beskrajni« prostor čovekovih uslova.

Čisti ekspresionizam, ako nastavimo Ejerovim terminima, mogao bi se shvatiti na ovaj način: »Rečenica koja se sastoji iz očiglednih simbola ne mora da izražava istinitu propoziciju. To bi pre bila puka ejakulacija, na način koji nije karakterističan za ono na što se pretpostavljalo da se to odnosi. Ekspresionistička dela su obično takve »ejakulacije«, prezentirane morfološkim jezikom tradicionalne umetnosti. Ako je Polok značajan, onda je to stoga što je slikao na nezategnutom platnu, horizontalno, na podu. Ono što nije značajno je to da je kasnije te mrlje stavio na okvir i postavio ih paralelno u odnosu na zid. (Drugim rečima, u umetnosti je važno ono što donosi novo, a ne nečije prisvajanje onoga što je prethodno egzistiralo). Još manje je važna Polokova primedba o samozražavanju (self-expression), jer subjektivno mišljenje te vrste ne koristi nikom, sem onom koji je u njega lično uključen. Njegova »specifična« vrednost ostavlja ga postrani konteksta umetnosti.

»Ja ne stvaram umetnost« — kaže Rišar Sera (Richard Serra) — »ja se bavim jednom aktivnošću; ako neko želi da to zove umetnošću, to je njegova stvar, no nije na meni da o tome odlučujem. Sve je to kasnije proizišlo«. Sera je, znači, poprilično svestan dubljeg smisla svog rada. Ako je Sera odista »znašao« šta olovo jeste (gravitaciono i molekularno), zašto bi bilo ko smatrao da je to umetnost. Ako se on ne prihvata odgovornosti da je to umetnost, ko bi to mogao ili smeo? Njegov rad svakako zahteva da se proveri empirijski: olovo se može koristiti pri mnogim fizičkim aktivnostima. Samo po sebi, to ne vodi ni u šta drugo do u dijalog o prirodi umetnosti. U tom smislu, on je primitivan. Ne poznaje umetnost. Kako je onda moguće da mi znamo za »njegovu aktivnost«? Tako što nam je samo rekao da je umetnost zauzela mesto »njegove aktivnosti« pomoću njegovog delanja. To, u stvari, znači da on, uz pomoć nekoliko galerija, postavlja fizičke ostatke svoje aktivnosti po muzejima (i prodaje ih kolekcionarima — no, kao što smo već naglasili, kolekcionari su nezainteresovani za »umetničko obeležje« nekog dela). Pošto on poriče da su njegova dela umetnost, izigravanje umetnika je više nego paradoks. Sera potajno oseća da je »umetništvo« dospelo do empirijskog. Prema tome, kao što je Ejer naglasio: »Ne postoje apsolutno tačne empirijske propozicije. Jedino su tautologije sigurne. Empirijska pitanja su jedine i sve hipoteze koje mogu biti potvrđene ili diskreditovane sadašnjim osečajnim iskustvom. A propozicije kojima beležimo posmatranja, što potvrđuju te hipoteze, jesu i same hipoteze koje su predmet ispitivanja budućeg osečajnog iskustva. Prema tome, finalna propozicija ne postoji.«²²⁾

Kroz celokupno pisanje Rajnharta provlače se vrlo jednostavne teze: »umetnost — kao — umetnost« i »umetnost je uvek mrtva, a živa umetnost je obmana.«²³⁾ Rajnhart je imao vrlo jasnu predstavu o prirodi umetnosti, a njegov značaj je daleko od toga da bude priznat.

Zahvaljujući tome što se umetničke forme mogu smatrati sintetičkim, svet može ispitivati propozicije, što će reći da se za razumevanje tih propozicija mora napustiti tautološki oblik umetnosti i uvaziti »spoljna« informacija. No, da bi se to smatralo umetnošću, neophodno je ignorisati tu istu spoljnu informaciju, jer ona (iskustveni kvaliteti, na primer) poseduje svoju sopstvenu unutar-nju vrednost. Da bi se shvatila ta vrednost nije potrebna potvrda »umetničkog obeležja«.

Iz ovoga je lako zaključiti da kretanja u umetnosti nisu povezana sa prezentacijom vizualnih (ili drugih) vrsta iskustava. Da je to, možda, u prošlim stolećima i bila jedna od nebitnih funkcija umetnosti, nije neverovatno. Konačno, čovek je još i u devetnaestom veku živio okružen brižljivo standardizovanom sredinom (enviroment). Bile su utvrđene postavke sa kojima će se, iz dana u dan, suočavati. Vizualna sredina dela sveta u kome je bivstvovao bila je prilično postojana. U naše vreme imamo iskustveno drastično bogatiju sredinu. Moguće je obleteti Zemlju za nekoliko časova, ne dana i meseci. Imamo film, televiziju u boji, kao što imamo i svetlosni spektakl ljudskog mesa u Las Vegasu i nebodere u Njujorku. Ceo svet je tu da bi bio viđen, a ceo svet je iz svojih soba video čovekovu šetnju po Mesecu. Ne može se sa izvesnošću očekivati da li se umetnost, ili objekti slikarstva i skulpture, takmičiti sa tim?

Pojam »korišćenja« je relevantan za umetnost i njen jezik. Nedavno je kutija, ili kubična forma, poslužila jednom velikom pokretu baš u kontekstu umetnosti (na primer, kod Džada, Morisa, Levita, Blajdena, Smita, Bela i Mek Krejkna, ne spominjući kvantitet kubusa i kutija koje su se nakon toga pojavile). Razlike među svim tim posebnim korišćenjima kutije, ili kubične forme, jesu direktno odnosne razlikama u intencijama samih umetnika. Korišće-

nje kutije, ili kubične forme — posebno se to ogleda u Džadovom radu — vrlo dobro ilustruje našu raniju tvrdnju da je neki predmet jedino tada umetnost kada je stavljen u kontekst umetnosti.

Nekoliko primera će to i dokazati. Moglo bi se reći da određena Džadova rogljasta forma ne bi bila identifikovana kao umetnost ukoliko bi bila smeštena u kakvom industrijskom ambijentu, ispunjena otpacima ili čak jednostavno ostavljena »tek tako« na ulici. Iz ovoga sledi da je i shvatanje i smatranje toga kao umetnosti, *a priori* posmatranja, u skladu sa »viđenjem toga kao umetničkog dela«.

Da bi se priznala i razumela savremena umetnost, neophodna je pomoćna informacija o pojmu (konceptu) umetnosti i umetničkim konceptima. Bilo koji i svi fizički atributi (kvaliteti) savremenih dela, shvaćeni odvojeno i/ili specifično irelevantni su pojmu umetnosti. Pojam umetnosti (kao što je Džad rekao, mada nije mislio na ovaj način) mora biti shvaćen u svojoj sveukupnosti. Shvatiti delove koncepta, znači neprestano shvatati aspekte koji su irelevantni svom umetničkom obeležju — ili čitati delove definicije.

Zato ne iznenađuje što je umetnost sa manje fiksnom morfologijom taj primer iz koga izvodimo prirodu opšteg termina »umetnost«, jer tamo gde kontekst postoji odvojeno od morfologije i zasnivanja na njenoj funkciji, verovatnije je da se mogu dobiti manje podešeni i pretpostavljeni rezultati. Kod moderne umetnosti, sa najkraćom istorijom, koja poseduje »jezik«, verovatnoća zamene tog »jezika« najviše je moguća. Tada je i razumljivo zašto je umetnost koja je proizišla iz zapadnog slikarstva i skulpture najenergičnije upitna (u pogledu sopstvene prirode) i predstavlja konačno opervaženje svih opštih umetničkih interesa. Pri finalnoj analizi, međutim, sve umetnosti imaju (u Vitgenštajnovom smislu) samo »porodičnu« sličnost.

Još uvek različiti kvaliteti odnosi »umetničkom obeležju«, koje poseduju poezija, roman, film, teatar, i razni oblici muzike, predstavljaju taj njihov, najodaniji funkciji umetnosti aspekt, što je ovde i pokazano. Nije li za odbacivanje to što poezija, koja je povezana sa zamršenom metafizikom, koristi svakodnevni jezik kao umetnički?²⁴⁾ Poslednja dekadentna uporišta poezije u Njujorku mogu se videti u pokretu »konkretista«, pesnika skoro podređenih korišćenju aktuelnih objekata i teatra.²⁵⁾ Može li biti da oni ne osećaju nerealnost svoje umetničke forme?

»Sada je jasno da su geometrijski aksiomi jednostavne definicije, a teoreme jednostavne logičke konsekvence tih definicija. Geometrija nije sama po sebi o fizičkom prostoru; po sebi onda ne može biti »ni o čemu«. No, mi je možemo koristiti pri razlučivanju fizičkog prostora. Drugim rečima, dodeljujemo aksiomama fizičku interpretaciju da bi proverili važenje teoreme na objektima koji zadovoljavaju te aksiome. Da li geometrija može biti važna za dati svet ili ne, empirijsko je pitanje koje pada van polja geometrije same po sebi. Besmisleno je, stoga, pitanje koja je od nama poznatih geometrija pogrešna, a koja ispravna. U onom obliku u kom ne zapadaju u kontradikciju — sve su one ispravne. Propozicija koja tvrdi da je izvesna primena geometrije moguća nije propozicija te geometrije. Sve što nam sama geometrija može reći je to da ako nešto može biti podvedeno pod definicije tada to zadovoljava i teoreme. Stoga je to čisto logički sistem i njegove propozicije su čisto analitičke.« — A. J. Ejer²⁶⁾

Zbog svega ovoga predlažem dalje tokove kretanja umetnosti. U vremenu u kome je zbog svojih pretpostavki tradicionalna filozofija postala nerealna, mogućnost postojanja umetnosti neće zavisiti o njenom ne — predstavljajući služenja — kao ugošćavanje vizualnih (ili drugih) iskustava, kao dekoracija koja je lako nadomestiva kič-kulturom i tehnologijom, već će pre ostati »pokretna, ne predstavljajući filozofska stajališta«; u jedinstvenoj prirodi umetnosti nalazi se njena mogućnost ostajanja po strani filozofskih sudova. U ovakvom kontekstu, umetnost ima sličnosti sa logikom, matematikom, kao i naukom uopšte. Ali, tamo gde su ostala nastojanja korisna, umetnost nije. Umetnost zaista postoji samo za sebe. U post-filosofskom i post-religioznom dobu čoveka, umetnost može verovatno biti jedno nastojanje koje ispunjava ono što se u nekom drugom periodu zvalo »čovekove duhovne potrebe«. Ili, drugačije rečeno, umetnosti deluju analogno stanju stvari »van fizike«, gde se filozofija mora potvrđivati. Snaga umetnosti je upravo u tome što je prethodna rečenica njen iskaz, a ne može biti njom samom potvrđen. Umetnost je jedini zahtev umetnosti. Umetnost je definicija umetnosti.

drugi deo)

»KONCEPTUALNA UMETNOST« I NEDAVNA UMETNOST

»Dezinteres u slikarstvu i skulpturi je dezinteres da se nešto ponovo uradi, a ne dezinteres za način na koji je to bilo urađeno od strane onih koji su razvili poslednje, poboljšane verzije. Nova dela uvek obuhvataju zamerke onim starim. Ona su deo njih. Ako je ranije delo prva procena, ono je kompletno:« — Donald Džad (1965.)

»Apstraktna umetnost ili ne-pikturalna umetnost stara je koliko i ovaj vek i, mada specijalizovanija od ranije umetnosti, ona je jasnija i kompletnija i, kao i sve moderno mišljenje i znanje, više je zahtevajuća u svom shvatanju relacija.« — Ad Rajnhart (1948.)

»U Francuskoj postoji stara uzrečica: 'glup kao slikar' Slikar je smatran glupim, ali pesnik i pisac veoma pametnim. Ja hoću da budem pametan. Ja moram imati ideju o izmišljanju. Ništa je ura-

diti ono što je tvoj otac uradio. Ništa je biti drugi Sezan. U mom vizualnom periodu postoji nešto od te stupidnosti slikara. Sav moj rad u periodu pre *Akta* bilo je vizualno slikanje. Tada sam došao do ideje. Smislilo sam idejnu formulaciju na način na koji bih izašao iz uticaja.» — Marsel Dišan

»Za svako umetničko delo koje postaje fizičko postoje mnoge varijacije, koje to ne postaju.» — Sol Levit

»Glavno svojstvo geometrijskih oblika je da oni nisu organski, kao što sva umetnost inače jeste. Forma koja nije ni geometrijska niti organska, biće veliko otkriće!« — Donald Džad (1967.)

»Jedna stvar može da se kaže za umetnost: njena bezdizajnost, beživotnost, samrtnost, bezsadržajnost, obesformljenost, besprostornost, bezvrednost. To je uvek kraj umetnosti.« — Ad Rajhart (1962.)

BELEŠKA: Razmatranje u ranijem broju (*I deo*) čini nešto više nego što je samo prosto »prosuđivanje« nedavne umetnosti, nazvane »konceptualnom«. Ono ukazuje, kako ja osećam, i na neka od konfuznih mišljenja, koja su napredovala u pogledu ranijeg — a posebno sadašnjeg aktiviteta u umetnosti. Ovaj članak ne namerava da dâ evidenciju »momenta«. Ali, kao nekakav prosuđivač (kroz umetnička dela i konverzaciju) posebne vrste umetnosti, bolje opisane kao »konceptualna«, postao sam krajnje zabrinut za gotovo arbitrarnu aplikaciju tog termina u razvrstavanju umetničkih interesa — sa mnogima od kojih nikada ne bih želeo da dođem u vezu i, logično ne bih ni mogao.

»Najčistija« definicija konceptualne umetnosti bi mogla biti ta da je ona traganje za osnovama koncepta »umetnosti«, kako to izlazi da znači. Kao i većina termina sa prilično specifičnim značenjima generalno primenjenim, »konceptualna umetnost« je često smatrana *tendencijom*. U izvesnom smislu, ona, naravno, i jeste tendencija, jer je »definicija« konceptualne umetnosti »veoma bliska značenju umetnosti same. Ali razmišljanje o pojmu takve tendencije, na žalost, još uvek je u vezi sa zabludom o monološkim karakteristikama, kao o vezi između zapravo dispartnih aktiviteta. U tom slučaju, to je pokušaj da se otkrije postupak. U preuzimanju primarne uzrok-efekat veze, do »krajnjeg posletka«, takva kritika mimoilazi pojedinačne umetnikove intencije (koncepte), baveći se isključivo tim »krajnjim posletkom«. Zapravo se najveći deo kritike bavio jedino jednim, veoma površinskim, aspektom baš tog »krajnjeg posletka«, a, međutim, sličnosti po »nematerijalnosti« ili po »anti-objektu« odvojeno postoje u najvećem delu »konceptualnih« umetničkih dela. Ali to jedino može biti važno ako se prihvata da su objekti neophodni umetnosti — ili, bolje rečeno, da oni imaju definitivan odnos prema umetnosti. I u tom slučaju, takva kritika će, i dalje, fokusirati negativni aspekt umetnosti.

Onaj ko je pratio moje razmišljanje (u prvom delu) može da razume moje tvrdnje da su objekti konceptualno irelevantni za položaj umetnosti. To ne mora da znači da pojedino »umetničko istraživanje« mora ili ne mora da uključuje objekte, materijalne substance itd unutar granica tog istraživanja. Istraživanja koja su vršili Beinbridž i Harel (Bainbridge, Hurrell) izvesno su izvanredni primeri takvog korišćenja²⁷). Mada sam predlagao da je svaka umetnost na kraju konceptualna u samoj intenciji, dok se, istovremeno, drugi primeri novije umetnosti samo odnose na konceptualnu umetnost na jedan površan način. I, mada je taj rad u napretku — u većini slučajeva — preko formalističkih ili »anti-formalističkih« tendencija (Moris, Sera, Sonije, Hese i drugi /Morris, Serra, Sonier, Hesse/), ta dela ne bi trebalo smatrati »konceptualnom umetnošću« u čistom smislu termina.

Tri umetnika koji često sarađuju sa mnom (na Set Ziglaubovim /Seth Siegelaub/ projektima) — Douglas Hjubler, Robert Beri i Lorens Vajner (D. Huebler, R. Barry, L. Weiner) — ne bave se, mislim, »konceptualnom umetnošću«, onako kako se ranije držalo. Douglas Hjubler, koji je imao izložbu *Osnovna struktura* u Jevrejskom muzeju (Njujork), koristi ne-morfološke umetne forme prezentacije (fotografije, mape, omotnice), koje odgovaraju ikoničkim, strukturalnim »izdanjima« skulptura, koje se direktno odnose na njegove formičke skulpture (koje je on radio sve do 1968.). Na to je ukazao sam umetnik već u početnoj rečenici kataloga svoje samostalne izložbe (koju je organizovao Set Ziglaub i koja postoji samo kao katalog dokumentacije)... »Egzistencija svake skulpture je dokumentovana samom svojom dokumentacijom.« Nema namere da ukazujem na negativni aspekt dela, već jedino želim da pokažem da Hjubler — koji je kao četrdesetogodišnjak mnogo stariji od umetnika o kojima se ovde razmatra — nema toliko zajedničkog s ciljevima u *čistijoj* verziji »konceptualne umetnosti«, kako bi to površno izgledalo.

Drugi su — Robert Beri i Lorens Vajner — gledali na svoje delo kao na slučajne asocijacije na »konceptualnu umetnost«. Beri, čije su slike videne na izložbi *Sistematičko slikarstvo* u Gugenhajmovom muzeju, ima zajedničkog s Vajnerom u činjenici da do »puta« ka »konceptualnoj« umetnosti dolazi preko odluka, koje se odnose na izbor umetničkih materijala i procesa. Beri jevo post-Njumen/Rainhart-slikanje »redukuje se« (u fizičkom materijalu, ne u »značenju«) duž razvojne putanje od dva-četvorna-inača-slika do samo jedne linije voda između arhitekturnih tačaka, do radio-talasnih stubova, do inertnih gasova i, konačno, do »moždane energije«. Tada izgleda da njegovo delo egzistira konceptualno jedino usled toga što je materijal nevidljiv. Ali, njegova umetnost zauzima fizički položaj, što je različito od dela koje samo konceptualno egzistira.

Lorens Vajner, koji je izložio svoje slike u proleće 1968, izmenio je svoj pojam »mesta« (u Andreanovom smislu) od konteksta

platna (koje jedino može da bude specifično) do konteksta koji je bio »generalan«, iako i dalje nastavljajući da se bavi specifičnim materijalima i procesima. Postalo mu je očividno da — kada se neko ne bavi »pojavnnošću« (što on, takođe, nije radio, i u tom pogledu je nastavljao većinu »antiforma«-artista) — tada ne samo da ne postoji potreba za fabrikacijom (kao u njegovom studiju) njegovog dela već bi, što je mnogo važnije, takva fabrikacija, opet, nepromenljivo dala »mestu« njegovog dela specifični kontekst. Tako, u leto 1968, on odlučuje da njegovo delo treba da egzistira jedino kao predlog u njegovoj beležnici; i tako ostaje sve dok neki »razlog« (muzej, galerija ili privatni sakupljač) ili, kako je to on nazvao, »primalak« ne zahteva da njegovo delo bude i načinjeno. U kasnu jesen te iste godine, Vajner ide još jedan korak dalje, odlučivši da ništa ne znači čak i to da li je ono uopšte urađeno ili nije. U tom smislu njegova privatna beležnica postaje nešto javno²⁸).

Cisto konceptualna umetnost prvi put je videna istovremeno u radovima Terija Atkinsona i Majkla Boldvina (Terry Atkinson, Michael Baldwin) u Koventriju, Engleska; i u mom vlastitom delu, rađenom u Njujork Sitiiju sve negde oko 1966. godine²⁹). On Kauara (O. Kawara), japanski umetnik, koji je neprestano putovao po svetu od 1956. godine, isto je radio visoko konceptualizovanu vrstu umetnosti od 1964.

On Kauara, koji je počeo sa slikama s upisanim naslovom od samo jedne jednostavne reči, došao je do »pitanja« i »kordova«, slika kao slušanje pustinjačkog predela Sahare u ishodištima njene dužine i širine je najpoznatija od njegovih »datum«-slika. »Datum«-slika se sastoji od ispisivanja (bojom na platnu) datuma dana kada je slika »izvedena«. Ako slika nije »završena« istog dana kada je i započeta (znači, oko 12.00 noću), ona je uništena. Mada još uvek radi datum-slike (on je proveo prošlu godinu putujući po svim zemljama Južne Amerike), počeo je da radi i druge projekte, takođe sve u poslednjih nekoliko godina. To uključuje »stogodišnji kalendar« dnevnog slušanja svakog koga susretne svakog dana (sreo sam), što je uhvaćeno u beležnicu, kao što je *Išao sam kalendar-mapa gradova* u kojima je bio, sa naznačenim ulicama kojima je prolazio. On, takođe, šalje i dnevne poštanske karte, označavajući vreme trenutna u kome šeta određenog jutra.

On Kauarini razlozi za njegovu umetnost krajnje su privatni i on je svesno ostao daleko od ma kakvog publiciteta ili eksponiranja publici umetničkog sveta. Njegovo nastavljanje korišćenja »slike« kao medijuma je, mislim, pre igra rečima s morfološkim karakteristikama tradicionalne umetnosti nego interesovanje za sliku »samu«.

Delo Terija Atkinsona i Majkla Boldvina, prezetovano u saradnji, počelo je 1966, sastojeći se od projekata, kao: pravougaonik s lenernim crtežima država Kentaki i Ajove, naslovljen kao *Mana koja ne uključuje: Kanadu, Džemsov zaliv, Onterio, Kvibek, Reku sv. Lorensa, Njubrunšvik*... itd; konceptualni crteži, bazirani na različitim serijama i konceptualnim shemama; mapa oblasti od 36-četvornih milja Pacifičkog okeana, zapadno od Oahua, u razmeri od 3 inča na jednu milju (otvorene četvornice). Dela iz 1967. su bila na *Izložbi određivanja vazduha Air conditioning shaw* i na *Izložbi vazduha (Air shaw)*. *Izložba vazduha* je bila, kako ju je Teri Atkinson opisao, »serija tvrdnji koje se odnose na teoretsku »upotrebu« vazdušnog stuba koji zauzima osnovu od jedne četvorne milje i neograničene udaljenosti u vertikalnoj dimenziji³⁰). Ni jedna pojedinačna četvorna milja Zemljine površine nije bila posebno označena. Koncept ne iziskuje takvu posebnu lokaciju. Dela kao *Skupovi, Toplo-hladno* i *22 rečenice: Francuska armija* takođe su primeri njihove sasvim nedavne saradnje³¹). Atkinson i Boldvin su, prošle godine, zajedno s Dejvidom Beinbridžem i Haroldom Harelom formirali *Umetnost i jezik-štampanje (Art & Language Press)*. Ovaj izdavač je publikovao *Umetnost-jezik (Art-Language)*, časopis za konceptualnu umetnost³²), kao i druge publikacije koje se bave tim traganjima.

Kristin Kozlof (Christine Kozlov) je takođe radila na toj konceptualnoj liniji od poslednjih meseci 1966. Nešto od njenog dela sastoji se od »konceptualnog« filma, koji koristi praznu Leder-traku; *Kompozicije za audio-strukture (Compositions for audio-structures)* — kodni sistem za zvuk; hrpa od nekoliko stotina praznih listova hartije — po jedan za svaki dan dok traje odbacivanje koncepta; *Figuralno delo*, koje je obraćanje pažnje na sve što je jela u periodu od šest meseci; i studija o zločinu kao umetničkoj aktivnosti.

Kanađanin Jejn Bakster (Iain Baxter) radio je »konceptualnu« vrstu umetnosti od kraja 1967. Kao što su radili i Amerikanci Džejs Bajrs i Frederik Bartelm (James Byars, Frederic Barthelme); i francuski i nemački umetnici Bemar Vene i Hane Darboven (B. Venet, Hanne Durboven). A svakako su relevantne i knjige Edvarda Ruša-a (Edward Ruscha) iz tog vremena. Kao što su to i neka dela Brusa Nojmana, Berija Flenegena, Briusa Maklina i Ričarda Longa (Bruce Nauman, Barry Flanagan, Bruce McLean, Richard Long). Stiven Kaltenbahove (Steven Kaltenbach) *Kapsule vremena (Time capsules)* iz 1968. i dosta njegovog dela od te godine naovamo jeste saodnosno. I Ijn Vilsonove (Ian Wilson) postkaproovske »Konverzicije« konceptualno su prezentovane.

Nemački umetnik Franc Valter (Franz Walther), u svom delu iz 1965. godine bavio se objektima na dosta različit način od onoga na koji su oni obično tretirani u umetničkom kontekstu.

Za proteklih godina, i drugi su umetnici, iako neki tek periferno, započeli s »konceptualnijom« formom dela. Mel Bohner (Mel Bochner) je izložio dela pod velikim uticajem »minimalne« umetnosti (»Minimal« art), a i započeo je takva dela. A svakako se i za neka dela Jana Dibetsa, Erika Ora, Alena Rupersberga, Denisa Openhajma (Jan Dibets, Eric Orr, Allen Rupersberg, Dennis Openheim) može smatrati da su u konceptualnim okvirima. Donald Bardži (Donald Burgy) se prošlih godina takođe služio konceptualnim formatom. Isto se može pratiti taj razvoj u *čistijoj* formi »koncep-

tualne« umetnosti i u nedavnim počecima mlađih autora kao što su Sol Ostrou, Adrian Pajper, Pirpitjua Batler (Saul Ostrow, Adrian Piper, Penpetua Bathler). Interesantne radove u tom »čistijem« smislu je takođe uradila i grupa koju sačinjavaju jedan Australijanac i dva Engleza (svi žive u Njujorku) Ijn Barn, Mel Ramsden i Rodžer Kalfort (Ian Burn, Mel Remsden, Roger Calforth). (Mada zabavne pop-slike Džona Baldesarija (John Baldessari) aludiraju na tu vrstu rada time što su »konceptualne« skice sadašnje konceptualne umetnosti, one nisu stvarno relevantne za ovo razmatranje.)

Teri Atkinson je mislio, i ja se s njim slažem, da je Sol Levit znatno »odgovoran« za kreiranje jednog okruženja (environment) koji je učinio našu umetnost prihvatljivom, ako već ne i pojmljivom. Odmah bih tome dodao, ipak, da sam, sigurno, više bio pod uticajem Ad Rajnharta, Dišana preko Džonsa i Morisa i Donalda Džada, nego što sam to ikad bio pod uticajem Levita). Možda bi dodatak istoriji konceptualne umetnosti bila i rana dela Roberta Morisa, naročito *Karta niza* (1962.). I mnogo Raušenbergovih (Rauschenberg) ranijih radova, kao njegov *Portre Iris Klert* i kao *Crtež Erazda DeKuninga*, važni su egzemplari konceptualne vrste umetnosti i Evropljani Klajn i Manconi (Klein, Manzoni) takođe se, po nečemu, mogu saobraziti toj istoriji. I u delu Džaspera Džonsa (Jasper Johns) — kao što su njegove »Cilj« i »Zastava«-slike i konzerve lakog piva — imamo posebno dobre primere umetnosti koja egzistira kao analitička propozicija. Džons i Rajnhart su verovatno poslednja dva slikara, koji su, stvarno, bili legitimni umetnici. Robert Smitson (Smithson) je smatrao svoje članke u časopisima svojim delom (kako je mogao, i kako je, uostalom, i trebao), a njegovo »delo« je tek služilo kao ilustracija za njih; njegov uticaj biće još relevantniji³⁴).

Andre, Flevin i Džad su izvršili ogroman uticaj na nedavnu umetnost, iako verovatno više time što su primeri visokih standarda i jasnog mišljenja, nego na neki specifičniji način. Polok i Džad su, osećam, početak i kraj američke dominacije u umetnosti, delom zahvaljujući sposobnosti mnogih među mlađim umetnicima u Evropi da »očiste« sami sebe od svojih tradicija, ali još više zahvaljujući činjenici da za nacionalizam u umetnosti manje ima mesta od ma kog drugog polja.

Set Ziglaub, bivši trgovac umetninama, koji sada vrši funkciju kustosa (curator-at-large), bio je prvi organizator izložbi »specijalizovanih« samo za oblast nove umetnosti; on je realizovao niz izlaganja grupa, koje nigde ne egzistiraju (izuzev u katalozima). Kako je Ziglaub tvrdio: »Veoma sam zainteresovan za pronosenje ideje da umetnik može da živi gde god to želi — ne obavezno u Njujorku ili Londonu ili Parizu, kao što je to nekad morao — već bilo gde, a da takođe, stvara veoma važnu umetnost«.

(treći deo)

Pretpostavljam da je moje prvo konceptualno delo bilo *Leaning Glass* (Staklo koje se naslanja) iz 1965. Predstavljeno je staklenom četvrtastom površinom ivice pet stopa koju treba nasloniti na bilo koji zid. Ubrzo posle toga zainteresovao sam se za vodu zbog njene bezobličnosti i bezbojnosti. Koristio sam vodu u svim vidovima koje sam mogao da zamislim — blokove leda, paru iz radijatora (ili hladnjaka), mape sa vodenim površinama korišćenim u sistemu, kolekcije razglednica sa vodenim površinama, i tako sve do 1966. godine, kada sam načinio fotokopiju rečničke definicije reči voda, koja je za mene u to vreme bila način stvarne prezentacije ideje vode. Definiciju iz rečnika sam koristio jednom pre toga krajem 1965. u delu koje je sadržalo stolicu, neznatno umanjenu blow-up fotografiju stolice koju sam postavio na zid do stolice i definiciju reči stolica, koju sam postavio na zid pored svega toga. Skoro u isto vreme načinio sam seriju dela koja su se odnosila na srodstvo između reči i objekata (koncepti i ono na šta se odnose). I tako su dela čitave serije postojala samo kao »modelik: jednostavni oblici — kao kvadrat ivice pet stopa — sa informacijom da o njemu treba misliti kao o kvadratu ivice jedne stope; i drugi jednostavni pokušaji deobjektifikacije objekta.

Uz pomoć Kristin Kozlof (Christine Kozlov) i nekoliko drugih, osnovao sam Muzej normalne umetnosti 1967. To je bio izložbeni prostor koji su umetnici potpuno koristili. Postojao je samo nekoliko meseci. Jedna od izložbi je bio moj »one-man show« u Njujorku i izveo sam ga kao tajnu pod naslovom *15 ljudi predstavlja svoju najbolju knjigu*. Izložba je bila tačno ono što je njen naslov govorio. Među učesnicima su bili Moris (Morris), Rajnhart (Reinhardt), Smithson, Levit (LeWitt) i ja. U vezi sa tom izložbom napravio sam seriju koja je sadržavala citate umetnika o njihovom radu ili o umetnosti uopšte; ovi »stavovi« su dati 1968.

Svim svojim radovima, počevši od definicije »water« (»voda«) dao sam podnaslov *Umetnost kao ideja kao ideja*. Uvek sam smat-

rao fotokopiju formom prezentacije dela (ili medijem); ali nikad nisam želeo da bilo ko pomisli da sam fotokopiju predstavio kao umetničko delo — zbog toga sam ih razdvojio i dao im podnaslove. Rečnička dela su išla od apstrakcija konkretnog (kao »water«) ka apstrakcijama apstraktnog (kao »meaning« — »značenje«). Prekinuo sam tu rečničku seriju 1968. Jedina »izložba« na kojoj sam izlagao ta dela bila je prošle godine u Los Anđelosu u Galeriji 669. (Sada pokojna) Izložba je sadržala reč »nothing« (ništa) iz dvanaestak različitih rečnika. U početku fotokopije su bile očigledno fotokopije, ali kako je vreme prolazilo počele su da budu brkane sa slikama; tako je prekinula »beskrajna serija«. Ideja sa fotokopijama bila je u tome da se one mogu odbaciti i ponovo načiniti — ako je potrebno — kao deo nevažnog procesa vezanog za formu prezentacije, a ne za »umetnost«. Kada sam prekinuo rečničku seriju počeo sam seriju (ili »istraživanja« kako ih radije nazivam) korišćenja kategorija iz *Thesaurusa*, prezentujući informaciju kroz opšti medij oglašavanja. (Ovo čini jasnijim u mom radu razdvajanje umetnosti od forme njene prezentacije.) Trenutno radim na novim istraživanjima koja se odnose na »igre«.

BELESKE

- 1) Morton White: *The Age of Analysis*, Mentor Books, New York, p. 14, p. 15.
- 2) Ibid, p. 15.
- 3) Ovdje mislim na egzistencijalizam i fenomenologiju. Čak i Meklin Pentti iz svoje pozicije, na po puta između empirizma i racionalizma, ne može izraziti svoju filozofiju bez korišćenja reči (tj. upotrebljavajući koncepte); prema tome, kako diskutovati o iskustvu bez postavljanja oštre distinkcije nas i sveta?
- 4) Sir James Jeans: *Physics and Philosophy*, University of Michigan Press, Ann Arbor, Mich, p. 17.
- 5) Ibid, p. 190.
- 6) Ibid, p. 190.
- 7) Cilj koji takva filozofija preuzima na sebe je jedino »funkcija« koja se može izvesti bez (stvaranja) filozofskih tvrdnji.
- 8) To se odnosi na sledeći paragraf.
- 9) Zeleo sam da to razjasnim, međutim nisam nameravao da to bilo kome saopštim. Do tih zaključaka sam došao sam, shvativši da je moja umetnost od 1966. (ako ne i pre) evoluirala. Tek sam nedavno posle susreta sa Teri Atkinsonom shvatio da on i Majkl Boldvin dele slično, no ne i identično, mišljenje o vremenu.
- 10) *Webster's New World Dictionary of the American Language*.
- 11) Konceptualni nivo rada Keneta Nolanda, Zila Olickog, Morisa Luja, Ron Dejvise, Entoni Karo-a, Džon Hojlana, Den Kristensena i ostalih je jado nizak, s obzirom na ono što je kritika o njima pisala, promovišući ih. To se tek posle videlo.
- 12) Majkl Fridovi razlozi korišćenja Grinbergovog racionalizma odražavaju njegovo »učeno« zaleđe (kao i zaleđe većine formalističkih kritičara); štaviše, meni se čini, oni su u skladu sa njegovom željom da prenese ta učena razmatranja u moderni svet. Čovek se dosta lako može složiti sa njegovom željom da poveže, recimo, Tiepolo-a i Zila Olickog. Međutim, ne bi trebalo zaboraviti da istoričari vole istoriju više nego bilo šta drugo, čak više od umetnosti.
- 13) Lusi Lipard (Lucy Lippard) upotrebljava taj citat u fusnoti retrospektivnog kataloga Ada Rajnharta, str. 28.
- 14) Lusi Lipard, ponovo, kritički osvrt u časopisu *Hudson Review* povodom slikarske izložbe Whitney Annual.
- 15) »Četini intervju« Artura R. Rouza: *Arts Magazine* Feb. 1969.
- 16) Kao što je Teri Atkinson istakao u *Art Language* (vol. 1 no 1), kubisti se nikada nisu pitali da li umetnost ima morfološke karakteristike, već koje su od njih prihvatljive u slikarstvu.
- 17) Kada neko »kupi« Flejvina (Flavin), ne znači da je kupio lajt-šou, a ako jeste, onda je mogao da ode u gvozdaru i dobije robu znatno jeftinije.
- 18) A. J. Ejer: *Language, Truth and Logic*, Dover, New York, p. 78.
- 19) Ibid, p. 57. 20) Ibid, p. 57. 21) Ibid, p. 90. 22) Ibid, p. 94.
- 23) Retrospektivni katalog Ada Rajnharta (Jevrejski muzej) napisala Lusi Lipard, p. 12.
- 24) Pesnička upotreba običnog jezika je pokušaj da se izgovori neizgovorljivo, što je problematično, kao ni jedan dosadašnji bitni problem upotrebe jezika u okviru umetničkog konteksta.
- 25) Da ironija bude veća, mnogi se od njih nazivaju »konceptualnim pesnicima«. Veći deo tih stvari sličan je radu Voltera da Maria, i to ne slučajno, rad da Maria funkcioniše kao vrsta poezije »objekta«, i njegove namere su vrlo poetične: on zaista želi da promeni čovekov život svojim delom.
- 26) Op. cit., p. 82.
- 27) *Art Language* (knj. 1, sv. 1).
- 28) Nisam razumevao (a i sada ne razumem) tu poslednju odluku. Otkada sam, prvi put, sreo Vajnera, on je branio svoju poziciju (što je meni bilo sasvim strano) da je on, ipak, »materijalista«. Uvek sam nalazio da je taj poslednji pravac npr. *Stanovišta*) smislen u mojim terminima, ali nikad nisam razumevao kako je to bilo u njegovim.
- 29) Počinjem s datiranjem svojih radova od serije *Umetnost kao ideja, kao ideja* (Art as idea as idea).
- 30) Teri Atkinson, str. 5—6.
- 31) Sve preuzeto iz: *Art & Language Press*, 84 Jubilee Crescent (adresa), Coventri, Engleska.
- 32) (Čiji je autor američki urednik.)
- 33) I Stela (Stella) isto, naravno. Ali je Stelino delo, koje je veoma oslabljeno time što je naslikano, vrlo brzo postalo prevaziđenim, zahvaljujući Džadu i drugima.
- 34) Smitson je svakako razvio aktivnost rada na Zemlji (Earthwork activity) — ali je njegov jedini discipulus Mikael Hajzer (Michael Heizer), umetnik »jedne ideje«, koji nije mnogo doprineo. Ako imate tridesetak ljudi, koji iskapaju jame i ništa se iz te ideje ne razvije, niste li malo dobili? Veoma prostrani jarak, možda.

/Joseph Kosuth: »ART AFTER PHILOSOPHY«, »Studio International«, oktobar—decembar 1969. godine/

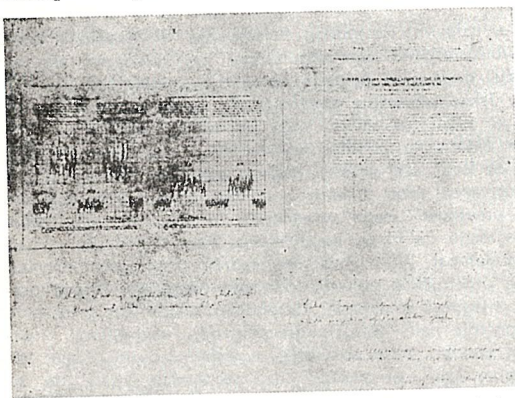
Preveli sa engleskog

PEDA VRANEŠEVIĆ i CANA BOŽIČIĆ,
JANEZ KOCIJANČIĆ i VLADIMIR KOPICL i
ANA RAKOVIĆ

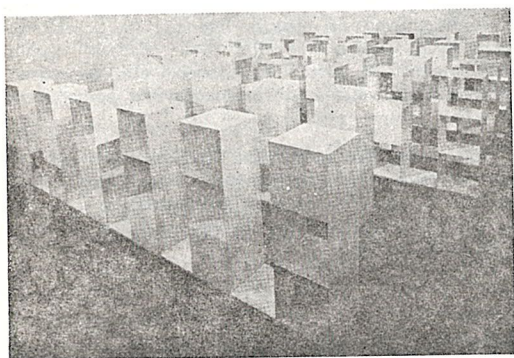
KONCEPTUALNA UMETNOST KAO SEMIOTIKA UMETNOSTI

Ne radi se o tome da se odredi mesto pokretu »konceptualna umetnost« pod izgovorom da se taj termin upotrebljava od, otprilike, pre godinu dana i da bi danas mogla postojati želja da se istovremeno načini rezime postupaka koji su njime obuhvaćeni. Ne smatramo, doista, da ono što bi moglo ostati od konceptualne umetnosti treba da bude identično sa onim što obično ostaje od nekog umetničkog pokreta, pokazujući, na primer, kako se oslobađa i potvrđuje njegov stil s obzirom na stilove koji mu prethode.

Konceptualna umetnost nije imala ni svoju *Impresiju sunca na izlasku* ni svoj *Akt koji silazi niz stepenice*. Ko će reći da ga je šokiralo platno na kome je bio ispisan samo datum ili fotografija stolice postavljena pored te iste stolice? Ovi predmeti viđeni su na istim izložbama gde su bile naslagane na gomilu kugle od uglja i čizme od slame. Naviknuta na ekstremizme, publika je u svemu tome možda videla jednu kompenzirajuću asketsku neumerenost, ni-



bernar vene interplanetary scintillation of the emission at 1665 mhz from sagittarius b 2



sol levit 47 3-part variations of 3 different kinds of cubes

šta više od toga. Konceptualna umetnost nije mogla biti sablazan za oko kao što je portret Merilin Monro bio sablazan za oko naviknuto na *drippings* (kapljanja) ili kao što je to bilo jednobočno platno za oko naviknuto na enformel ili na tašizam.

U stvari, neki radovi ostvareni u poslednje vreme, a koji su označeni — o opravdanosti čega bi se, naravno, moglo diskutovati — terminom »konceptualna umetnost« označavaju dublju promenu od formalne revolucije, promenu koja se tiče stava samog umetnika. A ta promena stava ima posledice na nivou umetničke delatnosti koje postavljaju više pitanja i problema nego što nastoje da iznađu zakone. Panorama koja sledi zadovoljiće se time da to pokaže.

TERMIN

Moraju se izneti još neke druge uvodne napomene. Jer utoliko je teže izjednačiti konceptualnu umetnost sa bilo kojom školom ukoliko se zna da se njoj mogu priključiti i postupci ostvareni pre pet ili šest godina (On Kauara, Kosut, Vene), postupci koji su ponovo postali aktuelni (Karl Andre, Sol Levit) i potpuno novi postupci (Allen Kirili, Luj Kan). Ako prema tome, svi ovi postupci predstavljaju zajedničke tačke u pogledu stava koji su usvojili umetnici, videćemo da se za to služe vrlo različitim sredstvima. S druge strane; teško se može očekivati razjašnjenje od izložbe kao što je ona u muzeju u Leverkusenu, *Konceptija*, koja je, oktobra 1969. dala zeleno svetlo umetničkoj sezoni posvećenoj velikim delom konceptualnoj umetnosti, ali na koju se, s obzirom na to da je previše poverenja poklonila mnoštvu prenatrjenih postupaka, gledalo gotovo kao na nadmetanje u lukavstvu s ciljem da se više ne prikazuju umetnički »objekti«, utrkivanje u prikazivanju fotografija bez značenja i eliptičnih poruka. Sa istorijskog stanovišta, izložba u njujorškom Kulturnom centru, *Konceptualna umetnost, konceptualni aspekti*, ima više šansi da bude reprezentativna. Stroža od one u Leverkusenu, ona je ipak okupila i tako različite umetnike kao što su Brjus Nojman i Džozef Kosut ili Hans Hake.

Nastavljajući tako sa određivanjem mesta konceptualne umetnosti pomoću imena i izložbi, može se navesti i delatnost umetnika kao što je Set Ziglaub. No, mora se tada priznati da je, organizujući svoje manifestacije po celom svetu, Set Ziglaub pokazao najpovršniji vid konceptualne umetnosti, i u tome je njegov jedini doprinos; odnosno, da se jedno umetničko delo, pošto se svodi na gest ili na projekat, može protumačiti kao neka vrsta izazova vremenu i prostoru.

Napomenimo na kraju da su — u isto vreme, kad se, zahvaljujući Set Ziglaubu saznalo da je Lorens Vajner bacio loptu od kaučuka u Nijagarine vodopade ili da Ričard Long krije na dnu reke Avon skulpturu koja se može videti jedino pri niskom vodostaju — četiri engleska umetnika osnovala reviju *Art-Language* (*Govor umetnosti*), započinjući jedan vrlo jasan i mnogo metodičniji rad. Revija je imala podnaslov, u svom broju, *The journal of conceptual art* (*Zurnal konceptualne umetnosti*), ali, još u predgovoru, autori su se pobrinuli da istaknu razliku između sopstvene i delatnosti američkih umetnika koji su takođe priložili svoj deo ovom broju: Dan Graham, Sol Levit, Lorens Vajner.

Problem se sastoji u tome što konceptualna umetnost, kao što ćemo videti, protiveći se uspostavljanju teorijskog ili estetičkog sistema, manje postoji onim što sama jeste nego onim što odbacuje, odakle prističe neodređena vizija njene specifičnosti.

Poduhvat refleksivnog karaktera

Možda je u tom slučaju korisno da se vratimo na sam termin i da pokušamo, na neki način, da damo njegovu definiciju, u isto vreme zadovoljavajuću i umerenu.

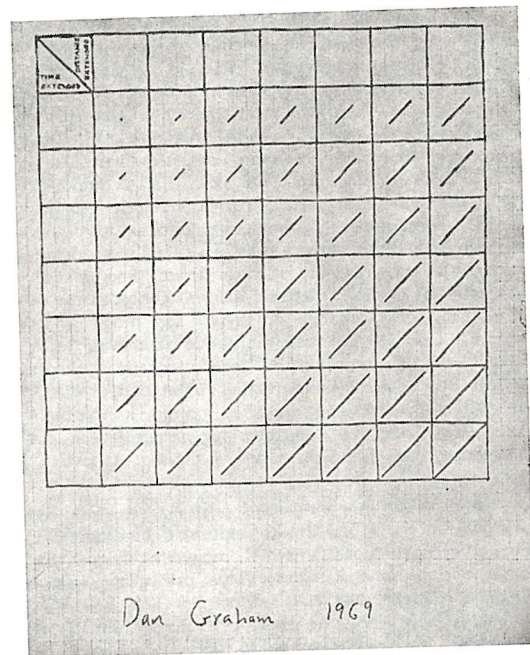
Značilo bi to iskrivljavanje samog pojma kad bismo reč »konceptualna« smatrali kvalifikativom nečega što bi mogao biti nekakav stil na isti način kao što, na primer, pop-art označava izvestan broj dela koja kao sirovinu uzimaju proizvode popularne komercijalne umetnosti. Termin »konceptual-

na« ne ograničava se na kvalifikovanje jenog tipa dela koje se odreklo objekta ili bi bilo potpuno nezavisno od konkretnog prezentiranja koje je njim dato. Najpre, mnogi »konceptualni« umetnici još uvek koriste objekte, čak i objekte koje bismo mogli nazvati »slikama«: *blow-up* (uvećanje) Džozefa Kosuta, Bernara Venea. Štaviše, ukoliko izgleda da su ova sredstva malo-brojnija od fotografije ili lista hartije upotrebljenih onakvi su, to nije rezultat nekog unapred utvrđenog stava već je posledica izazvana okolnostima odricanja do kojih je došlo ne u formulaciji nego na savim drugom nivou.

Prema tome, nemoguće je gledati na konceptualnu umetnost kao na običnu reakciju umetnika okruženog jednom civilizacijom u kojoj objekat sve više dobiva na važnosti, uplićući se sve više u ljudske odnose. U stvari, ovim se nije htelo reći da ovakav tip posmatranja eventualno ne može da učestvuje u razmišljanju jednog umetnika, već da se celokupna njegova delatnost ne može samo pod to podvesti. Ovakav stav bio bi, na samom početku, protivan smislu, bio bi to marginalan i idealistički stav.

Namera konceptualnih umetnika nije da svoju delatnost postave kao nekakvu intervenciju koja bi, pre svega, izazvala poremećaje u proizvodnim i difuznim ciklusima (što bi izraslo u direktnu kritiku društva). Takvu nameru oni imaju samo u meri — a to je osnovni punkt koji ćemo razvijati — u kojoj je to poduhvat refleksivnog karaktera, jedna samoanaliza.

Konceptualna umetnost ne znači svodenje dela na ideju, na koncept, već na »ideju« umetnosti, »koncept« umetnosti. Mada su se iz oportunitizma mnogi umetnici zadovoljili predstavljanjem ideja kao dela. La-ko je, zaista, zameniti objekat frazom koja ga opisuje, pokret pozivom na njegovu realizaciju i verovati da ono što je samo varijanta u umetničkim smicalicama može iz zbrke stvoriti lik.



Kao pukušaji definisanja, veoma uopšteni ali pogodni, mogu se smatrati izvjesni izvodi iz teksta Džozefa Kosuta *Art after philosophy* (*Umetnost posle filozofije*), koji se i drugde spominje, među ostalima, navode ga i umetnici iz revije *Art-Language*: »Umetničke postavke nemaju činjenički karakter, već imaju lingvistički karakter — tj. one ne opisuju ponašanje fizičkih stvari ili čak mentalnih; one su izraz definicija umetnosti ili formalne posledice definicija umetnosti. Sledstveno tome, moći ćemo da kažemo da se umetnost ostvaruje prema nekakvoj logici. Jer ćemo videti da je karakteristična crta čisto logičkog istraživanja to da se na njega odnose formalne posledice naših definicija (umetnosti), a ne empirijska pitanja. I još: »Ono što je zajedničko

umetnosti i logici i matematici to je da je umetnost tautologija; odnosno »ideja umetnosti« (»delo«) i umetnost su jedna te ista stvar.

Kako bi se uklonila svaka dvosmislenost, potrebno je možda do kraja precizirati formulu Džozefa Kosuta »art as idea as idea« (»umetnost kao ideja kao ideja«) kao rezime onoga što smo naveli, a što je opšti podnaslov svih njegovih istraživanja od 1966. Formulu ne treba shvatiti u smislu postupka sistematske apstraktizacije svake stvari (ideja objekta, materije predstavljene kao umetničko delo pre nego li taj objekat ili sama ta materija), već u smislu osnovnog mehaničkog principa u odnosu na funkciju umetnosti.

Isto tako, govorili smo o promeni stava umetnika. On se odriče svake izražajne volje, kako bi se dobrovoljno prihvatio jednog analitičkog stava prema sopstvenoj delatnosti. Analiza kojoj čisto i jednostavno napuštanje svake formalne preokupacije ne bi bilo dovoljno.

UNAPRED UTVRĐEN ANALITIČKI STAV

Upoznavši se sa ovim mogućim značenjima termina, bićemo u stanju da shvatimo zašto se radovima njime označenim ne traži spontano ukidanje bilo čega u umetničkom domenu.

Antiumetnost i konceptualna umetnost

Desilo se ipak da je konceptualna umetnost protumačena na taj način i da joj se upućuju zamerke koje se nje ne tiču. Na primer, da je rekuperirana u umetnički kontekst iz kojeg ona ipak ne traži da sebe isključi. Naprotiv, konceptualnoj umetnosti je ostala strana svaka demagogija, svako utopijsko odricanje, što nije uvek bio slučaj sa umetničkim pokretima poslednjih godina. Mislimo, posebno, na mnoštvo pomodnosti rasprostranjenih u ogromnoj meri i na stvaralačke eksperimente na ulici koje je inaugurisala G. R. A. V. (*Groupe de recherche d'Art Visuel — Istraživačka grupa vizuelne umetnosti*), pokušaji koji su se, u većini slučajeva, završili neuspehom, u nedostatku dovoljno obavestene i raspoložene publike. Setimo se samo šta je rečeno pri pojavi prolaznih materijala i otpadaka siromašne umetnosti, golemih intervencija Land-Art-a, zbog subverzivnosti ovakvih izražajnih formi, kao da su vulgarnost materijala ili delo stvoreno van galerije mogli omogućiti da se privuče devičanska publika! Ako se po svaku cenu nastoji da se konceptualna umetnost posmatra kroz socijalnu, političku prizmu, mora se priznati da je činjenica pri kojoj subjekat samog sebe uzima kao jedino polje istraživanja najčasniji stav i ponajmanje u protivrečnosti sa kritičkom svešću.

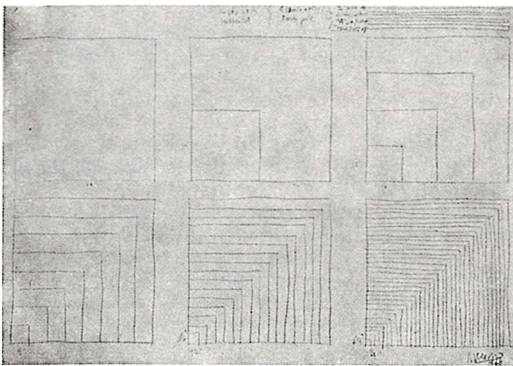
Očigledno je da, ukoliko se ma koja umetnička akcija otvoreno digne protiv postojećih sistema i nastoji da se bori na istom terenu, ubrzo biva prinuđena bilo na sklapanje kompromisa bilo da se pomiri sa neefikasnošću. Uslove ne postavlja ona, nju očito toleriše ono čemu se suprotstavlja. Na primer, nastojati na proširenju svog auditorijuma, pribegavanjem slikama koje žive pokraj svih, znači izložiti se riziku da se upotrebe slike koje je, već iskoristilo ono što se želi osporiti. Upravo se to dogodilo sa pop-artom. Ma kakve da su bile njegove prokazuvačke namere i preokret koji je izveo sa komercijalnim slikama, ove su se našle, samim tim, podignute na rang slika simbola tog potrošačkog društva i doprinele su, štaviše, kovanju jedne specifične kulture.

Za uzvrat, ako je umetnost u stanju da se metodično prihvata sopstvene analize, sopstvene kritike, ako njena akcija ne teži nikakvom širem obimu, ona tada može omogućiti postojeće sisteme da joj nakaleme svoje vrednosti i svoje ideologije. Ovakav refleksivan stav koji, kako ćemo videti, ne treba obavezno mešati sa teoretskim pribegavanjem, ostaje autentičan i sprečava uspostavljanje svakog novog prinudnog sistema.

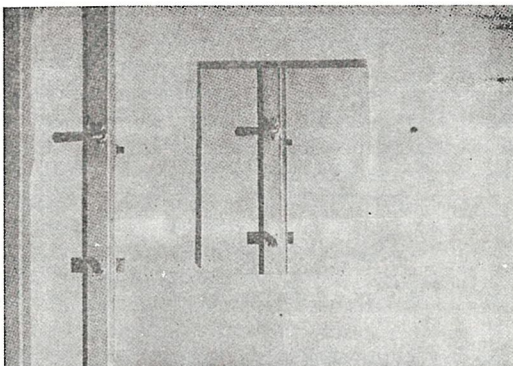
A te prinude, u domenu koji nas interesuje, mogu doći od akademizma, estetike, itd.

Ovo se može ilustrovati opisom izvesnih radova koji su se prihvatili potpunog razgrađivanja konvencionalnih okvira koji obezbeđuju veštačku i idealističku prohodnost umetničkih dela, kao što je govor tradicionalne umetničke kritike, a što se u *Art-Language-u* naziva: »support languages« (potporni govori). Postoji čitava hijerarhija govora, na čelu sa »pročitanim polazeći direktno od objekta«, govorom koji je poslužio kao kreativno jezgro, zatim različiti govori sa ulogom oruđa za tumačenje i razjašnjavanje centralnog kreativnog jezgra. Početni govor bio je ono što se naziva »vizuelnim«; potporni govori odgovarali su onome što bi se ovde moglo nazvati govorom »konvencionalnih pisanih znakova«. Umetnici osnivači *Art-Language-a*, Teri Atkinson, Dejvid Bejnbridž, Majkl Boldvin, Harold Harel, prikazuju kao umetničko delo fizički eksperiment, eksperiment iz sistema Lehnera. Ovakav izbor je proizvoljan, ali se ne sme posmatrati nezavisno od ogleda kome služi kao izgovor. Zadatak ovog ogleda, prikazanog istovremeno kad i eksperiment, sastoji se u tome da opravda ili da ne opravda eksperiment u funkciji umetničkog dela. Postavka koja se ni u jednom trenutka ne može izjednačiti sa tradicionalnom strukturom, čak ni sa skulpturama kinetičke umetnosti, traži način prilazanja nepoznat do tada. Ona izaziva, u svakom slučaju, raspad povlašćivačke kritike, protivne pravilima, onakve kako se uobičajeno primenjuje.

Slične radove — bez sumnje, manje kompleksne — dali su i drugi umetnici. Posebno



robert moris crtež



marten bare snimljeni predmeti

oni koji se okupljaju pod imenom *The society of theoretical art and analyses* (*Društvo teorijske umetnosti i analize*). Tako Rodžer Katfort opisuje Empire State Building kao umetničko delo. Mel Ramsden se upušta u neku vrstu deskriptivne izrade predmeta nazvanog: *Null Piece* (*Nepostojeći predmet*): »Projekat za umetničko delo koje se sastoji u jedinstvenoj formi. — Forma će biti zatvorena u unutrašnjost jedne kase. — Kasa se neće smatrati za umetnost. — Umetnost će biti izvan svakog fizičkog opažanja«, itd.

Evolucija umetničke funkcije

Ovakva primena samoanalize nije zaceo potpuno nova u domenu umetnosti. Ako

ipak na tome počiva važnost konceptualne umetnosti to je zbog toga što je ona ishod jednog razvoja svesti započetog sa impresionizmom. Umetnost je počela samu sebe da ispituje kada su se umetnici izložili riziku jedne duboke evolucije njene funkcije. Impresionisti nisu imali smelosti da se odreknu prikazivanja stvarnosti, ali su to učinili, bez ikakve sumnje, uz mnogo manje tišine nego njihovi prethodnici. Zato što je za njih umetnost imala drugu funkciju, funkciju izražavanja subjektivne vizije te stvarnosti.

Implicitno, ono što postaje kapitalno za umetnika, nije više uvažavanje kanona sličnosti već, nasuprot tome, dovođenje u pitanje tih istih kanona u cilju personalizacije svoje fakture. Na taj način, slikarski materijal je više iskorišćen samim sobom nego što služi vernom podražavanju boja stvarnosti. Počev od impresionizma, sud o umetničkom delu se manje donosi poređenjem sa njegovim modelom, a više je funkcija razvoja svojstvenog delu, tj. originalnog doprinosa umetnika u manipulaciji oblicima i bojama i obradi površine, u osporavanju tradicionalne estetike. Personalizacija umetnosti ima za posledicu da umetnik pažljivije promotri i svoj alat i svoj proces rada.

Još kreativnije u smislu želje za rasvetljavanjem slikarskog postupka je otvaranje neimpresionizma prema naučnom saznanju. Poentilizam Krosa, Seraa, Sinjaka označava volju da se dođe do reprezentativne funkcije pomoću rigorozne metode, a što bi se moglo proveravati putem hromatologije i optičke nauke.

Međutim, impresionistička slika još teži istinitosti i realizmu koliko i umetnost koja joj prethodi. I tačno je da do degradacije pojma perspektive dolazi tek posle impresionizma. Početni aspekt umetničkog dela postaje očigledniji. Ono što se gleda u slikarskom delu, nije više sam sadržaj, već obnavljanje onoga od čega se sastoji slikarski govor. Umetnik je postao mnogo svesniji te činjenice i, u tom smislu, umetničke postavke postaju u većoj meri didaktične. Kubistička slika ne teži da nas vodi pasivnoj kontemplaciji predmeta koji obrađuje, već da nas obavesti o našem opažanju sveta. Budući stranica na kojoj se analizira to opažanje, platno dobija na samostalnosti. Transformacije koje poseduje manje su rezultat obnavljanja predmeta, a više su u vezi sa istraživanjem njegovih svojstava: obrada prostora — iluzije, utvrđena zakonima perspektive, zamenjuje se obradom prostora samoga platna. Međutim, još je odlučniji preokret koji su izvršili konstruktivisti, pošto Maljevič izjavljuje: »Briga umetnosti ne treba više da bude služenje državi i religiji, kao ni ukrašavanje slikama istorije običaja, i kao takva ona više ne želi da ima bilo šta sa objektom, verujući da može postojati u sebi samoj i za sebe samu, bez ikog drugog«.

Na prvi pogled, apstrakcija je pogodna da ukloni ono što je još ostalo od asocijativnog refleksa pred nekom slikom, kako bi se ova gledala sama za sebe. Ipak, motivacije umetnika još ostaju obeležene mrljom izražajne volje; odnosno, delo predstavlja njihovu unutrašnju stvarnost. No, čak ni ne aludirajući pejzažnu apstrakciju (ne suviše flagrantna reminiscencija impresionizma), moramo priznati da ono što nas interesuje u spontanom slikarstvu nije više projekcija same umetnikove ličnosti, već koliko ta projekcija pruža mogućnosti da se iznova definišu granice umetnosti.

Dugo potom, Dišanov gest ostaje usamljen u svom radikalizmu. Jer *ready-made* (gotova stvar) više čak ne ispituje mogućnosti umetnosti na nivou obične formalne transformacije, već, najpre, na nivou »uslova« umetnosti. Dišan iznosi na videlo činjenicu da neki objekat postaje umetnički objekat zato što je viđen u umetničkom kontekstu i zato što ga je umetnik izabrao. Još više, *ready-made* jedino i služi isticanju te činjenice. Važno je ovde insistirati na prirodnom izboru koji je izvršio Dišan. On je do kraja želeo da ga depersonalizuje, kako bi objasnio svoju nameru i još ograničio čisto »umetničku« marginu objekta: »Trebal je

izabrati neki objekat, imajući pri tome na umu osnovnu misao da taj objekat ne sme da izazove bilo kakav utisak, shodno ma kom estetičkom merilu. Više od toga, potrebno je da i moj lični ukus bude u potpunosti sveden na nulu. Prema tome, teškoća se sastoji u izboru objekta koji vas apsolutno ne interesuje, ne samo onog dana kad ste ga izabrali, već zauvek»...

Dišanova pouka počiva, znači, isključivo u obelodanjivanju te granice na kojoj se rađa objekat umetnosti. Citirajući Ben Votijea, koji i sam navodi Žorža Masiumasa, mogli bismo reći da »podmetač za boce obijen crveno predstavlja umetnost, sam podmetač predstavlja granicu, dok podmetač kojim se normalno koristimo predstavlja neumetnost«.

Napuštanje izraza (ekspresije)

Po čemu bismo onda mogli reći da je konceptualna umetnost ishod te analitičke progresije? Po tome što je po prvi put ponovo istaknut problem umetnosti tamo dokle je stigao Dišan. Umetnost posle Dišana, odnosno umetnost objekta, pop-arta i novog realizma samo su se zadržale na procepu koji je on otvorio. Čuvena Raušenbergova rečenica — »Slikarstvo je vezano za umetnost i za život. Ni jedno ni drugo ne mogu se fabrikovati. Nastojanje da radim u procepu koji ih razdvaja« — to potvrđuje. Naravno, ovi pokreti pripomažu da se raspadaju konvencionalni okviri koji su uslovljavali vizuelne umetnosti. Upotreba šasijske, platna, ne malazi više opravdanja, a ono što je postojalo kao pojam »leprog« u umetnosti i kao sud u funkciji dobrog ukusa poljuljano je pojavom, u svojstvu umetničkog objekta, industrijskih predmeta i vulgarnih slika. Ipak, ako su opovrgnute nekadašnje granice umetnosti, to je učinjeno samo da bi se postavile nove, bez sumnje šire i savitljivije, ali još dovoljno sposobne da izrade jedan novi statut umetnosti. Umetnost otvara svoj formalni repertoar isto kao i svoju nameru prema izvorima sociološkog reda u isto vreme kada dolazi do znatnog proširenja uloge umetnika putem stečene slobode (što često samo dovodi do ovekovećenja vekovnog karaktera umetnosti posvećene polureligioznom osećanju; takav je slučaj sa Iv Klajnom, Manconijem, kasnije sa Paskalijem i siromašnom umetnošću na koju je uticao). Sve ove škole samo zamenjuju sistem dopuštenog i zabranjenog konvencionalni kodeks s ciljem odgonetanja umetničkog dela, nekim drugim sistemom.

Međutim, moglo bi se pomisliti da je, s obzirom na to da je umetnik oblikovao stvarnost i nije naizgled vodio računa o reprezentativnim problemima, umetnost dostigla određen stepen zrelosti, ono ontološko stanje kome je težila od impresionizma. U jednom kratkom prikazu, predgovoru izložbi nazvanoj *Objektivna umetnost*, Oto Han je pisao pre tri godine: »Objektivna umetnost posmatra platno kao objekat koji poseduje sopstveni i istinski prostor. Na taj objekat mogu se postaviti drugi objekti, a taj objekat isto tako može biti i fina obojena opna. Ukoliko umetnik želi da govori o drvetu, on postavlja jedno drvo pored svog platna, a ako želi da govori o fotografiji drveta, uz platno postavlja fotografiju. Svaki se elemenat poštuje, upotrebljen za ono što jeste, svojim stvarnim fizičkim svojstvima. Delo nije ni uvećanje ni umanjenje. Ono je ono što jeste«. Ali, ono što se izdvaja iz ovog opisa, koji se naročito tiče pop-arta, to je činjenica da je i dalje namera umetnika da govori o nečem drugom, a ne o samoj umetnosti. Iz tog razloga nametala se potreba za izradom novog sistema, onakvog kakav smo gore pokazali. Jer, kad kažemo da umetnost objekta nije više reprezentativna, moramo iznjansirati takvo tvrđenje. Kad Arman, na primer, hoće da govori o industrijskoj proizvodnji, on više ne prenosi tu stvarnost kroz norme crteža i osobine boje, već je i dalje prinuđen da sačuva jedan okvir, u osnovi neophodan za postojanje njegovog dela i u koji je izabrani objekat transponovan: okvir galerije ili muzeja. U izvesnoj meri, ne

može se zabraniti mišljenje po kome su pop-art i, naročito, novi realizam »bojili podmetače za boce u crveno i plavo«.

Isto tako, ono što razlikuje konceptualnu umetnost od ovih škola i što nam daje za pravo da kažemo da je konceptualna umetnost neka vrsta ishoda, to je da njena analiza umetnosti, koja joj je prethodila, ni u kom slučaju ne teži uspostavljanju nekog novog sistema. Umetnici više ne žele da izgrade nove okvire, nova estetička pravila koja bi im omogućila bolje ili novo saopštavanje njihovih poruka.

Saopštavanje poruke zapravo više ni nije osnovni cilj umetnosti. Roj Lihtenštajn izjavljuje da, ukoliko se koristi tehnikom karakterističnom za publicistiku ili za strip, to čini zato što želi da ostvari maksimum sudara, čak provokacije. Time on insistira na funkciji umetnosti kao sredstvu saopštavanja. Dakle, to je ta ista funkcija umetnosti koju su konceptualni umetnici proglašili za jednu od iluzija tradicionalne umetnosti. Tim povodom Sol Levit beleži: »Umetničko delo može se smatrati vodičem misli umetnika ka misli posmatrača. Ali, ili ono nikada ne može da dopre do posmatrača ili nikada ne može da napusti misao umetnika«.

Kada, na primer, konceptualna umetnost pozajmljuje i iz drugih izvora, osim onih suštinskih umetničkih, recimo, ako uzima u obzir neko saznanje iz sociologije, to se ni po čemu ne može uporediti sa pozajmicama koje je vršio pop-art od izdavača publikacija. Ovome nije cilj veća efikasnost u interpretiranju stvarnosti i njenom restituisanju, već, jednostavno, veća efikasnost u proučavanju same umetnosti.

Iz ove perspektive, konceptualna umetnost se pojavljuje kao sledbenik i naslednik istraživanja minimalne umetnosti i istraživanja umetnika kao što je Ad Rajnhart, posebno. Ovi radovi otpočeli su formalnu razgradnju koja nije mogla izazvati ništa drugo sem rasuđivanja umetnosti o samoj sebi. Ad Rajnhart je govorio: »Jedina stvar koju treba reći o umetnosti, to je njena zaduhanost, odsustvo života, smrti, odsustvo sadržaja, forme, odsustvo prostora, odsustvo vremena. To je uvek cilj umetnosti«. Upravo minimalnoj umetnosti duguemo stvaranje vitalnih dela bez pribegavanja ma kakvoj sadržini (čak ne vodeći računa o nekom geometrijskom fenomenu), i što je mnogo jasnije istakla uslove neophodne umetnosti. Razumevanje jedne minimalne skulpture uvek je u tesnoj povezanosti i sa

tome što one nisu organske kao što je to inače čitava umetnost«. Ali dodaje: »Forma koja ne bi bila ni geometrijska, ni organska, bila bi veliko otkriće«. Istim redom misli, Sol Levit beleži: »Filosofija dela je sadržana u delu, a nije ilustracija nekakvog filozofskog sistema«.

Ukratko, možemo reći da, s obzirom na to da se odrekla svake reprezentativne ili ekspresivne funkcije, konceptualna umetnost ne iziskuje ni reprezentativni ni estetički kodeks. Ovaj kodeks posredovao je između stvarnosti i želje za idealizovanjem (prvobitno religiozna želja), čak želje za dekorativnošću. On je omogućavao, u neku ruku, sublimaciju modela, konkretnog ili apstraktnog, bilo da ga je umetnik kopirao ili se njime inspirisao. Ni jedna formalistička preokupacija te vrste ne može više imati uticaja na konceptualnu umetnost, u meri u kojoj ova ne teži transponovanju i ispitivanju sveta, već ispitivanju sebe same. Granicu koju je istakao Dišan, konceptualna umetnost nastoji sistematski da prouči.

Umetnost kao tautologija

Pošto smo tako pokazali po čemu konceptualna umetnost nije »anti-umetnost« i objasnili njeno nastojanje da analizira sa istorijskog stanovišta, kako se onda može tačno označiti tip dela koje svedoči o toj samoanalizi?

Iskustvo sveta sa kojim umetnost nastoji da se poveže (sve do najskorijih škola koje su se služile objektom) ničim nam nije otkrilo prirodu umetnosti. Sasvim suprotno, dok posmatramo jedno delo, vizija nekog sveta koju ono nastoji da nam prenese, stvarnog ili imaginarnog sveta, pokazuje se izlišnom pri našem rasuđivanju. Više nas interesuje ono čime formulacija nekog dela dovodi u pitanje prethodne formulacije, nego samo svojstvo subjekta, korist od poruke. Ova poslednja može sasvim opravdano da zadrži našu pažnju sa stanovišta istorijskog i dokumentarnog saznanja, čak anegdotskog, s obzirom na ličnost umetnika. Za uzvrat, našu pažnju privlači minimalna umetnost čija dela imaju samo jedan cilj — da se definišu kao umetničko delo, ne vraćajući se nikada nekoj drugoj stvarnosti. Po svom mehanizmu, postavke konceptualne umetnosti su gotovo slične. Možemo se, ponovo vratiti na jednu formulu Džozefa Kosuta, tj. da je umetničko delo tautologija. Pod tim on podrazumeva da je umetnički zadatak provera same umetnosti, koja se po svojoj funkciji može uporediti sa matematičkom jednačinom, gde se dva termina tautologije međusobno proveravaju. *Blow-up* Džozefa Kosuta su dosta jednostavna primena ovoga. Date su, dovoljno uvećane, tako da se vizuelno mogu buhvatiti, definicije izvađene iz rečenika, reči, koje se neposredno odnose na umetnost: *painting, meaning* (slikanje, značenje) itd. Ovde Džozef Kosut »skraćuje«, u neku ruku, ustrojstvo umetničkog dela. Sadržina ovoga, njegovo značenje, nije ništa drugo do definicija oslonca, njegove forme ili funkcije, onoga što bi se moglo nazvati nosiocem sadržine, a čak, ako dopustimo rizik specijalizovane terminologije, i nosiocem značenja. Nikakav drugi smisao ne može se pripisati delu. Kako bismo još precizirali u čemu se sastoji delatnost konceptualne umetnosti, može se reći da ona teži odbacivanju svega onoga u umetničkom delu što je bila emotivna, socijalna poruka, propisana nekom estetikom. Jedan drugi rad Džozefa Kosuta, iz 1966, može poslužiti kao primer: *Jedna i tri stolice*. Jedna stolica prikazana je pored sopstvene fotografije (najjednostavniji mogući snimak) i definicijom reči stolica, tj. opisom koji se odnosi samo na njenu funkciju i njena opšta obeležja, a ne na neki poseban aspekt prikazane stolice. Džozef Kosut oslobađa, prema tome, svoju postavku, imajući u vidu fotografiju i definiciju, svake saoznačavajuće namere koju je moglo sadržavati umetnikovo posredovanje: izraz njegove sopstvene ličnosti, jednog stila koji obeležava njegovu epohu, društvene uslove u kojima radi, itd.

1. *Idea*, adopted from L, itself borrowed from Gr *idea* (ἰδέω), a concept, derives from Gr *idein* (s *id-*), to see, for **widein*. L *idea* has derivative LL adj *ideālis*, archetypal, ideal, whence EF-F *idéāl* and E *ideal*, whence resp F *idéalisme* and E *idealism*, also resp *idéaliste* and *idealist*, and, further, *idéaliser* and *idealize*. L *idea* becomes MF-F *idée*, with cpd *idée fixe*, a fixed idea, adopted by E Francophiles; it also has ML derivative **ideāre*, pp **ideātus*, whence the Phil n *ideātum*, a thing that, in the fact, answers to the idea of it, whence 'to ideate', to form in, or as an, idea.

džozef kosut art as idea as idea

onim koji predstavu o njoj umosi u svest, i sa kontekstom u kome se to usvešćivanje vrši. Stoga ona traži da neprestano iznova bude definisana. Ili, drugim rečima, svaki put kada se posmatra, to je provera njenog postojanja kao umetničkog dela.

Jedan od glavnih predstavnika minimalne umetnosti, Donald Džad, na sledeći način objašnjava svoj postupak: »Želeo sam delo koje ne prihvata neverovatne pretpostavke povodom svega. Nisam mogao da se bavim razmišljanjima o poretku u univerzumu ili o prirodni američkog društva. Nisam želeo delo koje bi bilo opšte ili univerzalno u uobičajenom smislu ovih reči«. I, da bi opravdao upotrebu prvobitnih formi, precizira: »Osnovna vrlina geometrijskih formi je u

Veliko iskušenje ovog tipa radova ostvarenih u oblasti vizuelnih umetnosti je svakako njihovo približavanje radovima, veoma sličnim po svom unapred utvrđenom stavu, ostvarenim u oblasti pisanja, a što na sledeći način definiše Rolan Bart: „Srednji vek živeo je jedino pročitavajući stare tekstove, grčke i latinske. Možda će sada književnost biti: objekat sa tumačenjima, tutor drugih govora, jedna tačka je sve... *Već je suviše kasno* da se iseče taj tekst-fetiš nožem znanja uskopljivača, kao što to čine naučnici i, katkad, marksisti; *još je suviše rano* da se iseče urez, ustavi znanje, a da to ne izgleda, u odnosu na ono što se naziva stvarnom politikom, kao nekakva druga kastracija, kastracija kastracije. Imamo to na umu”...

Traganje za metodom

Pod „lingvističkom prirodom umetnosti”, Džozef Kosut podrazumeva, jednostavno, da je umetnička postavka definicija umetnosti (vidi glavu I). Zato dopušta sebi da napiše: „Fundamentalno u toj ideji o umetnosti je shvatanje lingvističke prirode svake

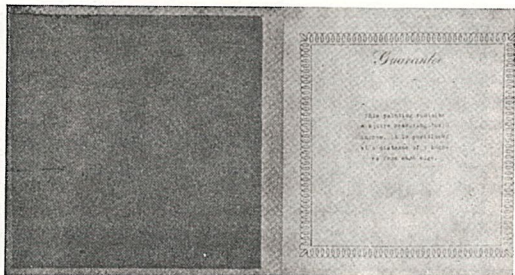
Meaning (mîn'îñ) *adj* intentionné, significatif. *A* — look, un regard significatif. *ll s* intention *f.*, sens *m.*, signification *f.*, importance *f.*, dessein *m.*, pensées *f.* *Double* —, double sens. *Always make your — clear,* parloz toujours clairement.

džozef kosut

umetničke postavke, bilo da je ona prošla ili postojeća, i to ne vodeći računa o elementima upotrebljenim za njihovu konstrukciju... Ako se to ne shvati, „konceptualna” forma predstavljanja samo je manufakturni stil”. Jedino stalnim definisanjem i korišćenjem tradicionalnih pojmova koji se tiču



sol levit crtež



mel ramsdeu

umetnosti mogu se oni i prevazići, a ne njihovim zaokružavanjem ili odstranjivanjem. Zbog toga nove metode izrade treba do kraja da dovedu umetnici koji dolaze na mesto plastičnih reformulacija.

Otkrivalački gestovi

Ima postupaka koji se obično smatraju »konceptualnim«, a čiji se analitički aspekt može uzvati samo u mnogo rezerve. Radi se, kako o delima On Kauara, isto tako i o onome što su dali Lorens Vajner, Daglas Hjubler, kao najpoznatiji.

Nećemo dovoditi u pitanje istorijski značaj umetnika kao što je On Kauara. On je bio jedan od prvih koji je probio granice umet-

ničkog dela, načinivši od jedne šetnje, putovanja, susreta, umetnički gest. Takođe je bio jedan od prvih koji se zadovoljio poštanskim kartama i telegramima kao delima. Međutim, mora se priznati da su njegove postavke, kao i postavke ostalih navedenih umetnika, još uvek pr literarne i anegdoteke nego odlučno analitičke. Tako je *statement* (izlaganje) Lorensa Vajnera obična mala postavka dela, od jedne ili dve rečenice, kao: „Direktan sudar sa vodenim tokom”, ili: »Nedeljiva celina, podeljena, umanjena ili razlomljena«. Zasluga ovih postavki je u tome što do krajnjih granica potiskuju uslove postojanja jednog umetničkog dela. Još dalje, kada Vajner precizira: »Umetnik može da izvrši rad. — Rad može izvršiti i neko drugi. — Rad ne mora neophodno da se izvrši«, on, na neki način, daje alarmni signal, ali ne pristupivši prethodno, na primer, studiji te moguće formalizacije. Na sličan način ovaj signal je dat kada On Kauara učestvuje na jednoj izložbi izjavljujući: »I am still alive« (»Još sam živ«), ili kada Daglas Hjubler traži od šezdesetak gimnazijalki da na parčetu hartije ispišu neku svoju tajnu iz života, potom da spale hartiju. Dopuštamo da takve postavke ispituju umetnost, ali na ovakvo ispitivanje može se gledati samo kao na epifenomen pri nekoj izradi koja bi se još mogla smatrati »ekspresivnom«. Izvučena iz svog konteksta, Vajnerova fraza može izgledati kao da je uzeta iz neke poeme, dok se On Kauarin postupak sastoji u tome da postojanje dela zavisi od njegovog sopstvenog postojanja.

Umetnik ne ide do potpunog preuzimanja na sebe ispitivanja koje je ipak uspeo da isprovocira povodom prirode umetničkog dela. Dakle, upravo taj tip epifenomena u umetničkom delu spaja delo sa logičnim tumačenjem, za šta umetnik po tradiciji nije zainteresovan (pravi se da ne zna) kako bi očuvao i usavršavao iracionalno u umetnosti. Dela koja smo naveli to samo otkrivaju.

Većina umetnika koji još pristupaju »gestovima« (gestovi za koje smo rekli da deju stvuju kao signali) samo ponavljaju Benove postavke od pre deset godina, direktnog naslednika Dišana. Među ostalim primerima, kada se Tim Urluh izlaze u staklenom kavezu, to odmah navodi na pomisao kako se Ben 1962. petnaest dana izlagao, bez prekida, u vitrini galerije One, u Londonu. Postavke dvojice Engleza, Džordža i Džilberta, takođe su dosta bliske njegovim, u smislu iznošenja samog umetnika na scenu, na otkrivalački, često i ironičan način. Dalje, njihov izraz »Art for All« (umetnost za sve) — a, kao posledica takve ideje, gestovi u smislu prihvatanja koncerta kao muzičke skulpture — nije mnogo udaljen od Benovog usvajanja »svega«. Najzad, važno je napomenuti da Benovi gestovi nisu nikada bili slučajni, već podređeni jednoj liniji vodilji koja predstavlja poduhvat demitificiranja uperen prema samom umetniku. Sve što je Ben dao, nedvosmisleno, predstavlja permanentnu samokritiku Bena kao umetnika.

Otvoranje prema drugim disciplinama

To je, uostalom, delo Benove originalnosti što je svoje delanje više usredsredio na problem umetnika, mnogo više nego na problem umetničkog objekta. U odnosu na postupke kojih ćemo se upravo dotaći, a koji preuzimaju taj analitički stav kojim smo preokupirani potpuno namerno, on čini izuzetak.

Jedan od glavnih ciljeva, ako smemo tako da kažemo, kome se posvetila velika većina konceptualnih umetnika, bila je senzibilna percepcija kao uvod u raznolikija proučavanja: Marten Bare, čija je izložba »skinutih objekata« pokazala, pored različitih detalja u sali (projektorji, rampe, stepeništa, brave na vratima), fotografiju — »identičnu« fotografiju — u prirodnoj veličini, ovih detalja; Viktor Burgin koji prekriva deo tla fotografijom tog dela; Žan Dibe sa svojim ispravkama perspektive, fotografija snimljena na određenom mestu gde trapez izgleda kao kvadrat, itd. Dan Graham, kompleksniji, da-

je da se dva kamerana okreću oko iste tačke, a u suprotnom smeru, tako da svaki od njih neprestano ima onog drugog u polju svoje kamere. Zatim postavlja posmatrača u centar simultane projekcije oba filma.

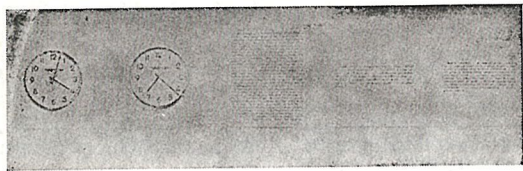
Mnogi, među eksperimentima ove vrste, koristili su znanja proizišla iz Gestalt-teorije. Oni nastavljaju, u širem registru gde forme više ne moraju da se podudaraju sa geometrijskim kodeksom, traganja koja je započela minimal-art. Ali, opasnost kojoj se izlažu ovi radovi je u tome što je iluzionistička igra na koju su naviknuti upotrebljena radi nje same, gotovo kao neka nova slika koja izdaleka daje iluziju stvarnosti. Namerna Martena Barea, izvan sukoba koji ostvaruje između stvarnog i izloženog objekta, jeste da oslobodi različita svojstva reprezentativne funkcije umetničkog dela; odnosno, njegovo iluzionističko i konvencionalno stanje, njegovo metaforičko funkcionisanje. U predgovoru izložbi, Cvetan Tadorov piše: »Umetnost dvadesetog veka otkrila je to svagdašnje svojstvo umetnosti: delo priča o sopstvenom stvaranju. Ono što jedno platno iznosi, to je kako je izrađeno; tekst, kako je napisan. Međutim, pisanje i čitanje, gest koji ostavlja trag i gest koji ga oživljava, nisu u kontradikciji; štaviše, oni se oponašaju. Isto tako i ovde, kad se radi o objektivu i oku posmatrača: Marten Bare je pronašao sredstvo da pogled utisne u unutrašnjost platna; ovo pokazuje objekte, ali i način na koji ih gledamo«. Ali, kada se Žan Dibe upusti u ispravljanje perspektive, fotografija služi samo kao praktično sredstvo za fiksiranje optičke iluzije. Njena uloga je time ograničena i ne daje mogućnosti da se, na zadovoljavajući način, postavi problem umetničke slike.

Analiza umetničkog dela može se vršiti i putem razradnje sredine (umetničke sredine) koja ga uslovljava, i umetničkih okvira uopšte. Tim povodom, pomenuli smo već izvesne postavke »Art Language«-a i »Society for Theoretical and Analyses«, koje čine nemogućom svaku primenu govora tradicionalne kritike. Dodajmo tu i Alena Kirilija, koji je predložio da savremeni umetnici ustanove jedan racionalan i precizan jezik, koji bi primenjivao elektronske računare pri obradi informacija, umesto emfatičnog i mistificirajućeg jezika kojim se obično služi umetnička kritika. Najzad, navedimo i jedan rad Emilija Prinija u malo različiti-tem domenu. Jedna od njegovih postavki sastoji se samo u »intenciji« umetnika — telegram kojim Emilio Prini daje pristanak da učestvuje na jednoj izložbi — i »posledici« te intencije, učešće Emilija Prinija na toj izložbi (sama intencija umesto stvarnog učešća).

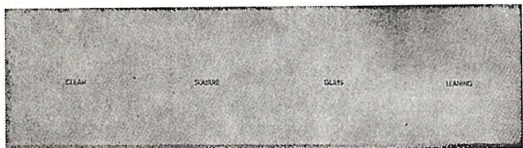
Ako se izuzme, među prethodnim primerima, slučaj Alena Kirilija, može se zapaziti da se svi ovi radovi još uvek služe čisto umetničkim alatima i postupcima. Prini se zadovoljava »skraćivanjem« procesa pojave umetničkog dela, ali, u tom smislu, manipuliše samo onim što je već bilo u moći umetnika. Očigledno je da jedan umetnički objekat postoji kao takav samo zato što se volja umetnika u tom smislu manifestovala i zato što će biti prihvaćen (posvećen) u kontekst umetnosti; ili, kako to kaže Donald Džad: 'non art', 'anti-art', 'non-art-art' i 'anti-art-art', sve je to bezvredno. Ako neko za svoj rad kaže da je to umetnost, to je onda umetnost«. Upotreba fotografije, neutrališuće slike predmeta (Bare) ili varljive slike za oko posmatrača — ona isto tako ostaje u registru umetničke slike, statičke i konvencionalne, čak i ako se, kao ovde, radi (na eksplicitnijem načinu, to smo videli kod Martena Barea) o isticanju funkcionisanja. Mogli bismo ova istraživanja okvalifikovati kao izvedena zaključivanjem. Njihova efikasnost sastoji se u navođenju nekoliko empirijskih demonstracija koje posmatrača neposredno stavljaju u dodir sa suštastvenim mehanizmom umetničkog dela.

Paralelno, pojavile su se i druge metode čiji je cilj da se postigne veća naučna strogost u demonstracijama. Umetničke postavke rezultiraju tada iz konfrontacije između više umetnika, čak međudisciplinske konfrontacije. Dejvid Lamelas već nam je ponu-

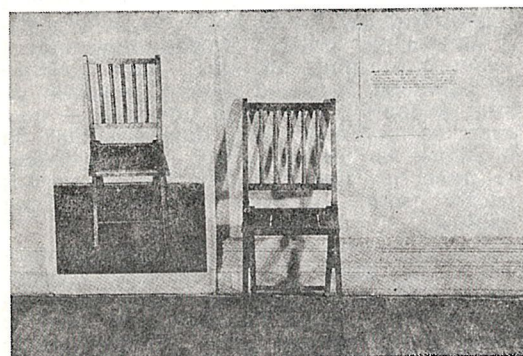
dio jedan rad gde je konfrontirao kinematografsko odvijanje-odvijanje slike i tona sa elementima ekstrahovanim iz tog neprekidnog toka, pri čemu su izolovane fraze raspolagale samo vizuelnim kontekstom: odgovarajuće fotografije, fiksne slike uzete iz filma. On je ostvario više sukcesivnih intervjua sa umetnicima koji su napuštali samu sliku kako bi se isključivo poslužili govorom, pri čemu je sačuvana integralnost ovih intervjua. Među drugim razmatranjima, *Art-Language* iznosi od kakvog značaja može biti psihologija opažanja za konceptualnu umetnost: »Široko je prihvaćeno shvatanje po kome psihologija opažanja ima izvesnog značaja za proučavanje vizuelne umetnosti. Primenom tog proučavanja teoretičari umetnosti — na primer, Erenvajga, Arnhajma itd — barem su razjasnili izvesna pitanja unutar konteksta »vizuelne umetnosti«, što je omogućilo konceptualnim umetnicima da kažu: »ovi projekti (taj i taj) nemaju tu i tu karakteristiku«. Na taj način, oni su uticali na ono što se, tim povodom, nije nalazilo u hipotetičnim formulacijama izvesnih konceptualista«. Alen Kirili je takođe imao priliku da se pozove na psihosociologa i sociologa. U jednom kratkom uvodnom tekstu, u korist vizuelnih umetnosti, navodi Žaka Anrika, povodom onoga što je ovaj rekao o književnosti: »Živ rad, nov, subverzivan, odvija se



džozef kosut



džozef kosut



džozef kosut jedna i tri stolice

danas na sasvim drukčijem mestu nego što je to literarno mesto«.

Nekoliko primera ovakvih istupa, koji se otvaraju prema naučnim disciplinama, odgovaraju želji Alena Kirilija kad piše da »se radi o otkrivanju procesa kulturnog nagomilavanja, posebno aktivnom tokom poslednje decenije, vodeći računa o socijalnom i ekonomskom karakteru problema« i da »jedan takav projekat mora (...) biti aktualizovan, uz neophodnu saradnju intelektualnog kvalifikovanog osoblja (analitičari, izveštači, lingvisti...)«. Mora se signalizirati da je zauzimanje stava kakav je onaj Bernara Venea, već otvorilo puteve kojima se ovi istupi moraju kretati. Od 1965. godine, odisa, Bernar Vene izlaže slike na kojima su prekopirani rukom ili fotografski reprodukovani naučni izvodi, tekstovi ili šeme, knjige. U isto vreme, on organizuje predavanja na koja dolaze da govore matematičari, fizičari. U jednom tekstu iz 1967, izjavljuje: »Moj rad je manifest protiv senzibiliteta, protiv ličnog izraza individue. U mom delu, poslednja manifestacija moje ličnosti, mog zadnjeg izbora, opredeliće se za objektivnost

(...). Moje delo nema vrednosti zato što je vizuelno interesantno, već pre zato što su značajne stvari koje obrađuje. Da bi se prikazao neki domen, koriste se sva sredstva, i njihova podjednaka umetnička vrednost«. Delo Bernara Venea spada, prema tome, među prva koja su se afirmisala kao izvor objektivne informacije, a, kao posledica tog principa, među prva koja su uočena u optici ne više »reprezentativnoj« već funkcionalnoj u odnosu na predmet koji se obrađuje.

Izvesno je da svaka čista analitička postavka teži da bude didaktična. Ali progres obeležen delatnostima koje smo naveli sastoji se u tome da pribegavanje drugim disciplinama daje građu, čak metode, koje ih očičuju od svakog formalističkog ili stilističkog ostatka. Ako dođe do evolucije zahvaljujući njima, a u odnosu na prve primere koje smo dali, ona se ne odnosi na rešenost, već na način prilazjenja.

Delikatno pitanje odnosi se tada na specifičnost ovih umetničkih istraživanja. Može se doći u iskušenje, doista, da se ona asimiliraju u neku vrstu totalnog poverenja u beskrajne mogućnosti nauke, teorijske i praktične, što bi pomalo bilo na apstraktnom nivou, a ne više na nivou primene, ekvivalentno tehnološkoj umetnosti. Odnosno, umetnost koja bi samo bila odraz civilizacije posvećene naučnom progresu i koja bi se tim progresom ushićivala. U tom slučaju, idealistička beseda tradicionalne umetnosti bila bi zamenjena naučnom besedom, a postavka bi se samo njome pravdala, na štetu, još jednom, proučavanja sopstvenog prenosio, tj. umetnosti. Međutim, postavka Bernara Venea ne zamenjuje knjigu na koju se poziva. Često slika reprodukuje samo uvod ili sadržaj na kraju knjige, a upućuje na knjigu koja je istovremeno izložena. Postavka često dolazi na mesto subjektivnog stilizovanog saznanja, koje je donosila tradicionalna umetnost.

Druga opasnost ovakve jedne koncepcije umetnosti: sistematsko prenošenje neke metode svojstvene nekoj disciplini u domen umetnosti. Lingvistika izgleda posebno pogodna za tu vrstu prilagođavanja. Zato treba uočiti rad Francuza Luj Kana i Danijela Dezeza koji nastoje da izbegnu, u cilju razgrađivanja slikarskog govora, čistu i prostu ekstrapolaciju. Pošto su izolovali pojam površine kao konstantu, nastoje da na toj osnovi izgrade metodu svojstvenu saznanju slikarskog govora. Ovakav tip istraživanja možda će omogućiti da se izbegnu konvencionalne demonstracije koje donose izbor proizvoljnih vrednosti. Takav je slučaj Danijela Burena koji, pod izgovorom postavke slikarskog sistema oslobođenog svakog smisla, zasniva svoju teoriju na pojmovima neutralnosti (nasuprot originalnim i personalizovanim reformulacijama) i anonimnosti (nasuprot subjektivnom izrazu), a obuhvata samo jedan poseban tok umetnosti: iracionalan i romantičan, da bi na kraju zapao u čorsokak. Više od toga, konvencionalna demonstracija ne bi mogla zadovoljiti kriterijum međusobne razmene onako kako ga definiše Alen Kirili: to jest, da postavka bude pokretljiva u pozajmljenom domenu isto tako kao u umetničkom domenu i da umetnički okvir ne bude jedini koji će, ponovo, kao i uvek, potvrđivati koherentnost.

Takva umetnička primena odgovara čitanju umetničkog dela koje više nije motivirano izražajnom voljom ili afirmacijom nove estetike, već voljom za saznanjem, polazeći sa stanovišta psihologije, sociologije, itd. Upravo umetnička građa nastavlja da spaja ekstremite sopstvenog tumačenja, koje ostaje njena vodilja. Ako Alen Kirili iznosi seriju studija koje je ostvario Pjer Burdije sa svojom ekipom, ne radi se tu o izolovanom gestu prisvajanja. Reč je o umetničkom problemu reprezentativnosti polazeći putem različitih pristupanja. Među njima sociološki pristup pokazuje se neophodnim, u meri u kojoj umetnička slika nije jedino plod subjektivne inspiracije, već je određena istorijskim, ekonomskim, kulturnim okolnostima... sredinom u kojoj je koncipirana.

Svaka konceptualna postavka teži definisanju ontološke egzistencije kako bi iz toga ekstrahovala specifičnu analitičku metodu. Ne postoji, trenutno, postavka koja je prevazišla taj stadijum.

Nova umetnička praksa

Često se konceptualnoj umetnosti pripisivalo napuštanje svake formulacije što, kako smo videli, počev od prve glave, nikako ne odgovara stvarnosti. Konceptualna umetnost se ne može svoditi na teoretisanje o umetnosti. U *Art-Language*-u se ističe da se »intencija 'konceptualnih umetnika' razlikovala od intencije teoretičara umetnosti zbog njihovih različitih odnosa i gledišta o umetnosti, odnosno zbog prirode njihovog angažovanja u njoj«. Drugačije rečeno, rasuđivanje koje pretenduje da bude isključivo teorijsko (na primer, rasuđivanje jednog kritičara umetnosti ili jednog istoričara) odvija se polazeći od jednog tačno određenog stadijuma evolucije umetnosti, proizvoljno paralizovanog kako bi se omogućilo zasnivanje takve teorije. Teoretisanje o umetnosti veštački koči svaki razvoj u umetničkoj praksi, dok se konceptualni umetnici ne bi mogli odreći svoje analitičke prakse radi neke teorijske konstrukcije. To se može objasniti i na drugi način. Prethodno poglavlje nam je pokazalo da se pribegavanje naučnim metodama nije vršilo apsolutno i putem supstitucije već, može se reći, kritički. Što implicira, od strane umetnika, angažovanje u stalnoj umetničkoj praksi.

Teško je, u stvari, razlikovati teorijsku delatnost umetnika od postavki koje iznose, u meri u kojoj ove poslednje nisu ilustracija teorijskog sistema koji im prethodi. Zato treba obratiti pažnju na postupke koji ne poseduju suviše šematsku viziju protivrečnosti teorija/praksa. Sol Levit piše: »Konceptualni umetnici su pre mistici nego racionalisti. Oni izvode zaključke koje logika ne može da shvati«. On na malo sažet način suprotstavlja saznanje do koga se dolazi logikom jednom intuitivnijem saznanju do koga se, bez sumnje, dolazi umetničkom manipulacijom. Umetnička postavka povinjava se jedino kriterijumu sopstvene prikladnosti u odnosu na svežije saznanje o umetnosti. Džozef Kosut to ovako formuliše: »Umetnici ispituju prirodu umetnosti iznoseći nove postavke o prirodi umetnosti«. Konceptualna umetnost se ne može poistovetiti sa grupom umetnika okupljenih da bi izdejstvovali trijumf onoga što bi bila njihova »istina« umetnosti. Njihova delatnost je u suštini dinamička, a njihove postavke, nasuprot postavkama tradicionalne umetnosti, više ne donose jasno utvrđivanje. Najzad, kako ova analiza nastoji da sledi modalitete naučnih istraživanja, možda možemo sebi da damo pravo da govorimo o semiotici umetnosti.¹⁾

Ma kakva bila budućnost termina »konceptualna umetnost«, tj. ma kakvo bilo vreme u kome će umetnici smatrati ova istraživanja neophodnim, izvesno je da će ona doprineti jednom potpuno novom shvatanju funkcije umetnosti.

1) Uprkos naslovu, čisto semiotička funkcija konceptualne umetnosti nije bila temeljnije ispitana. Bilo je važno, pre svega, ovde izneti, koristeći se ovim terminom, prvu bazu za jednu buduću studiju. Na taj način, ovaj pojam bi se mogao dalje razviti u okviru jedne studije o umetnosti kao govoru.

/Catherine Millet: »L'ART CONCEPTUAL COMME SEMIOTIQUE DE L'ART« VH 101, broj 3/

značajne medije (izdavači, novine, revije) apsolutno komplementarne nekom paralelnom ciklusu, imajući u vidu da je ovaj poslednji samom sebi nedovoljan i neefikasan. On zadovoljava jedino zakasnele i sentimentaliste. S druge strane, jedan rad može se smatrati »nerekuperiranim« samo kad se istinski suočiti sa zvaničnim ciklusima. Suviše često su garaže, opštinske zgrade u predgrađima i ulica sa svojim projekcijama političkih filмова i slikarskim izložbama *ex abrupto* skidale plombu sa dela čija je sadržina bila neverovatan mediokritet.

Anti-forma u problemu plastičnog izražavanja predstavlja ono što je pojam »diskontinualnog« u problemu teksta. Evolucija tekstualne analize oslobodila je misao retorike teksta u kojoj je morala naći svoje mesto i neizbežno, modifikujući se, biti *narušena*. Anti-forma je »diskontinualno« plastičnog i ikonološkog izražavanja.

Mitifikacija i svemoć nauke

Mit o spekulativnoj i eksperimentalnoj nauci, posle delirijuma mistične vere u bezgranične mogućnosti nauke na kraju pozitivizma u XIX veku, javlja se ponovo svom silinom. Ovde opet, ovakva tendencija je, u odnosu na konceptualnu umetnost, samo njen akademizam: modernu nauku uzeli su »u gotovom« neki umetnici, dok drugi radovi koriste izvesne naučne i epistemološke reference za tačno određenu svrhu. Mislim da ne treba drugačije shvatiti moje pozivanje na *software* (tekstil) i sociologiju. Služim se ovim naukama samo u skladu sa kriterijumima koji zadovoljavaju logiku mog istraživanja: analiza problema reprezentativnosti u istraživanju novih slika kao sredstva vizuelne komunikacije.

2. POZITIVNE MANIFESTACIJE

Pozitivni i kritički radovi

Oni nastoje da u isto vreme opovrgnu tradicionalno saučestvovanje koje povezuje umetničko stvaranje sa različitim oblicima idealizma i predlažu pozitivne kategorije, pogodne da se iznađu forme i tipovi procesa produkcije saznanja. Ovi radovi, su vrlo bliski onima koji se odnose na epistemologiju, istoriju ideologija, ili na neku stratejsku tačku istraživanja znanja. Na tom mestu javlja se uloga Džozefa Kosuta, kad svoj rad predstavlja kao *Art as idea as idea* (*Umetnost kao ideja kao ideja*) ili *concept as Art /as idea/ (koncept kao umetnost/kao ideja/)*; Kosutova konceptualna umetnost predstavlja novu dimenziju umetnosti zato što je re-representacija tradicionalne umetničke produkcije (umetničko delo). Tautološka intencija Džozefa Kosuta odgovara težnji da se umetničko delo prevedu u objektivirajuću dimenziju. Ovaj »prelaz« bio je bitan, jer je u korenu jedne istinske analitičke i kritičke metodologije konceptualnog problema umetnosti: prelaz sa neproduktivnog umetničkog stava na epistemološke i analitičke radove. Na analitičke radove se kao dopuna nadovezuju didaktički radovi u oblasti informacija i računarske obrade informacija.

Na drugoj strani, Bernar Vene, pozivajući jednog profesora matematike, već je značio didaktički pravac u kom će se kreirati. Još više, on je jasno ispoljavao nespokojstvo zbog proliferacije sofizama, prepunajući teorijske smernice svog postupka stručnjacima.

Ista ova intencija radikalno se okreće, u mojim radovima, ka analizi ikonografske reprezentativnosti: statističke tabele, slike-grafike, raščlanjivanje slike (izolovanje oznaka od kojih je sačinjena slika). Nedavno sam izložio statističke tabele ustanovljene na temelju ankete koju je vodio sociolog Pjer Burdije. Tim povodom, ukoliko su *ready-made* (gotova stvar) Dišana ili Armanovo podešavanje dela u odnosu na umetnost, prikazivanje statističkih tabela jednog stručnjaka, prikazivanje definicije jedne reči koju je iz nekog rečnika izvadio Kosut,

moje učešće na jednom *brain storming* (poremećenost uma) Elijan Kuarek (kreativni skup posvećen unapred određenoj temi), moji intervjui dati jednom izveštaju o mogućnostima *software* u potpunosti izmiču navedenom odnosu; u protivnom, to bi značilo vraćanje klasičnoj umetničkoj svesti *ready-made-a* i podešavanja. A to potvrđuje da se danas »živi, novi i subvenzionirani rad obavlja na drugom mestu, a ne na umetničkom«. Kriza izražavanja i reprezentativnosti čini ireverzibilnim radove Anglo-Amerikanca Teri Atkinsona i grupe Art-Language¹⁾. Problem semiologije vizuelnih komunikacija je u tome da se sazna kako se jedna grafička ili slikarska oznaka koja ne poseduje nikakav materijalni elemenat, proučavanja mehanike opažanja polazeći od verno datih oznaka, mogu javiti kao »ravna stvarima« (Umberto Eko). Stižemo, dakle, do jednog tipa analize reprezentativnosti koja ne zavisi više od iracionalnog prilaza gotovo magičnoj i neobjašnjivoj ikoni, već od težnje da se učini razumljivim jedan izražajni fenomen po svojoj prilici »spontan«. Proučavanja Kristijana Meca o mogućnosti izučavanja slike u Francuskoj nastoje da nas oslobode tog tipa onosa.

Arhaizam ikonoboračkog tumačenja

Ono što preostaje da se definiše počiva u formulaciji teorije reprezentativnosti. Zaista, vodeći računa o radovima grupe Art-Language (jezik umetnosti) i Kosutovom izlaganju pomoćnih knjiga kao doprinosu njegovom postupku (za izložbu *Art Concept* Donalda Karšana) i o mojoj skorašnjoj kodifikaciji jedne generacije umetnika u cilju moguće primene *software-a* u istraživanju kulturnih problema, došli bismo dotle da zadovoljavajućom i dovoljnom smatramo izradu jedne vizuelne teorije (na štetu ikonografskog stvaranja); *jalovost izolovanog teorijskog rada* (bez primene bilo kakve prakse) nije potrebno dokazivati u vremenu u kome je slika osnovno sredstvo komunikacije, a što je predmet proučavanja mnogobrojnih istraživača (u Francuskoj, u Centru za proučavanje masovnih komunikacija). Ovde se opet treba vratiti radovima Italijana Umberta Eka, *Semiologiji vizuelnih poruka*, radovima Ž. Dirana o publicističkoj slici, onome što je o grafici napisao Ž. Berten.

Pomeranje kreativnosti — plastično prikazivanje

I zaista, tek posle mnogobrojnih procesa (anti-art, anti-forma) protiv fiksne slike koja zavisi od judo-hrišćanske definicije umetnosti, svi navedeni »umetnici deskriptivci« shvatili su da se radi o tome da se prestane sa retorikom o stavovima anti ili a... Njihovi postupci »skliznuli« su u domen koji nije bio idealistička umetnost. Snažno nastojanje da se u konceptualnoj umetnosti vidi samo ikonoborački pokret (ili pokret dematerijalizacije) ugomone izneverava sociološki privilegovano poreklo jedne sredine »prehranjene« slikom. Prolaznost jednog tipa slike vodi nas ka vizuelnoj semiotici, ka orijentaciji u suštini analitičkoj i didaktičkoj s obzirom na teoriju o vizuelnoj ekspresiji komunikacije.

3. KRITIČKE NAUKE: SEMIOLOGIJA. EPISTEMOLOŠKE ANALIZE.

Istorijske analize

»Princip ustrojavanja nalazi se u samoj materiji ustrojenog.«

J. Kristeva

Kao što se mi nalazimo »izvan« para art/anti-art, tako se i ovi radovi ne shvataju više unutar parova objektivnost/subjektivnost, unutrašnjost/spoljašnjost. Na taj način su postupci koji »upućuju samo na sopstvenu objektivnost« sterilni i neefikasni. Oni samo razvijaju jednu dopunsku tendenciju, školu umetnosti koja je u suprotnosti sa

subjektivnošću. Nalazimo se, ponovimo to, izvan tog tradicionalnog sukoba. To »izvan« odgovara težnji da *primenimo*, ovog puta, objektivnost u metodologiji koja će omogućiti radikalnu analizu problema reprezentativnosti. Ne održavamo nikakvo konfliktno stanje sa ikonografskom reprezentativnošću; sasvim suprotno, izložio sam sinoptičke tabele, »vizuelizacije« radova različitih stručnjaka za probleme slike.

Ova nova slika ne zavisi više od estetičkih pravila koja »moćnom« smatraju sliku koja se višestruko može tumačiti, već će imati funkciju veštačkog pamćenja i instrumenta istraživanja, jer je sačinjena od monosemiotičkih oznaka, odnosno sklop predstavlja jednoznačnu sliku. I kao što je to primetio Ž. Berten, bilo je potrebno sačekati XVIII vek da bi se otkrilo, sa Šarl de Furkrojom, da dve dimenzije lista hartije mogu prikladno predstaviti i nešto što nije vidljivi prostor. U stvarnosti, to je značilo prelazanje sa jednostavnog predstavljanja na jedan sistem znakova, potpun, nezavisan, koji ima svoje zakone, tj. svoju »semiologiju«.

Grafičko predstavljanje hromatoloških radova dopunjuje sinoptičke tabele (studije o harmoniji boja, skale čistih valera, skale obojenih valera). Nauka o bojama, čiji koren dobiru do Renesanse, zavisna je danas od najdubljih naučnih istraživanja (oftalmologija, fizička hemija, eksperimentalna psihologija...). Ova nauka aktivno učestvuje u tumačenju ikone.

Radovi grupe Atkinson, Benbridž, Boldvin i Harel idu u istom pravcu; oni su na izložbi »Ideastructures« prikazali *Lecherov* sistem (aparatus koji se sastoji od dve žice koje provode radio-talas visoke frekvencije). Na taj način, polazeći od dijaloga o »skulpturnoj i elektromagnetnoj morfologiji«, mogli su da razviju teorijske elemente koji se tiču umetnosti ekstrahovane iz dijaloga: »svaki odnos između intencije i umetnosti je konceptualan a ne logičan«.

U Italiji treba pomenuti radove Prinija o analizi slike, raščlanjavanja svih elemenata koji sačinjavaju sliku nekog objekta (u Torinu, jula 1970, objekat je bio jedan fotografski aparat).

U jednoj pomalo sličnoj perspektivi, postoje spisi slikara Marka Devada, *O hromatском slikarstvu*, objavljeni u reviji *Tel Quel* kao i komparativna izložba Germana Selara između *Arte Povera* (siromašna umetnost), *Land Art* *Art Concept*, prva koherentna manifestacija o teoriji Art Ideastructure koju je organizovao Čarls Harison.

Na kraju će se shvatiti, s obzirom na ove radove, da se javlja problem izražavanja. Iz nužde, reči kao umetnik, pisac, roman, delo, autor, čitalac, bivaju zamenjene, jer su od kulturnog tumačenja koje danas beleži svoju devalvaciju. Sa ikonografske i ideologije prelazimo na sasvim drugo »mesto«: mesto nauke te ideologije. Radiografsko ispitivanje slike kako bi se zapazili različiti nivoi čitanja i njegove komponente, nov način čitanja i nova slika povezani jednim »pisačem-radiografom« za tekst-sliku.

Isto kao što za dela, kao *Strelometi* Žaka Anrika ili *Brojevi* Filipa Solersa, autori upotrebljavaju termin »roman«, moći će se možda i ovi novi načini čitanja dela prihvatiti kao »slike«. Ovde »roman« i »slika« predstavlja konvencionalno označavanje s kojim oprezno treba postupati; proces ikonografskog pisanja i dešifrovanja ne doprinosi predstavljanju već učestvuje u radikalnoj transformaciji teksta slike.

1) Potrebno bi bilo videti katalog njihove skorašnje manifestacije *Ideas Structures*: London, jun 1970. Oni učestvuju u radovima stručnjaka iz psihologije (u vezi sa komunikacijama).

/Alain Kirili: »PASSAGE DU CONCEPT COMME FORME D'ART AUX TRAVAUX D'ANALYSE«, »VH 101«, broj 3, 1970./

BRESKEV

ovo što sam ovde napisao nipošto ne pretendira na novost u pojedinostima; zato i ne navodim izvore, jer mi je svejedno da li je ono što sam mislio pre mene mislio već neko drugi

- 1 Umetnost čine umetnička dela.
- 2 Konceptualna umetnost ne sme se ograničiti samo na dela.
- 3 Konceptualna umetnost je ispitivanje prirode umetnosti njom samom.
- 4 Ono kako umetnička dela jesu jeste jezik.
- 5 Ono zašto umetnička dela jesu jeste poredak jezika — njegova logička strogost.
- 8 Umetnost jeste mogućnost jezika.
- 9 Konceptualna umetnost jeste ispitivanje mogućnosti jezika.
- 10 Za konceptualnu umetnost relevantne su sve discipline za koje je jezik relevantan.
- 11 Jezik je.
- 12 Konačni rezultati konceptualne umetnosti („dela“) neodvojivi su od procesa kojima se došlo do njih.
- 13 „Dela“ konceptualne umetnosti nisu dela — to su radovi, rađeno.

Mene interesuje mogućnost govora i pisane reči kao jezika. Govor, time i pisana reč (u manjoj meri), je jezik koji je nametnut: najmanje je logičan od svih jezika.

(Logički strog jezik postoji — to je ćutanje, izvangovorno.) Moji radovi otud polaze od jednog drugačijeg jezika: vizualnog — linija.

Iskustvo koje stičem tim jezikom je moje.

Ono će zatim postati primenjeno — strogost i logičnost do kojih dođem primeniću na govorni/pisani jezik.

Dok postoji potreba za nekim jezikom, to je znak da je taj jezik nesavršen. U sistemu savršenog jezika sporazumevanje kao funkcija je izlišno. Savršen jezik egzistirao bi autonoman. U tom slučaju jezik je umetnost. (Zreo jezik nije što i savršen jezik. Zreo jezik znači da jedan jezik u datim društvenim i istorijskim okolnostima omogućuje maksimalno sporazumevanje — kad se uslovi promene nastupa faza njegovih transformacija ili odumiranja. Savršen jezik ne poznaje uslove kao ono što je spolja prisutno. On je).

Totalna komunikacija

Logičku strogost može posredovati samo ono što možemo pratiti od njegovog početka.

Iskustvo ostaje isto, u različitim medijama ono samo dobija različite pojavne oblike; ne transportuje se — to bi uključivalo njegovo menjanje.

Čudo zbira odnos. Prostor množi odnos. Čudo nosi osnovu. Osnova liči vsebino. Enota zbira del. Zor vidi vsebino. Odnos širi interes. Podoba zre zor. Vsebina druži svet. Vizija ve podobo. Vizija loči zor. Osnova liči smisel. Interes druži smisel. Del ljubi svet. Čudo nosi del. Vsebina ve svet. Osnova zre svet. Odnos druži vsebino. Del zre odnos.

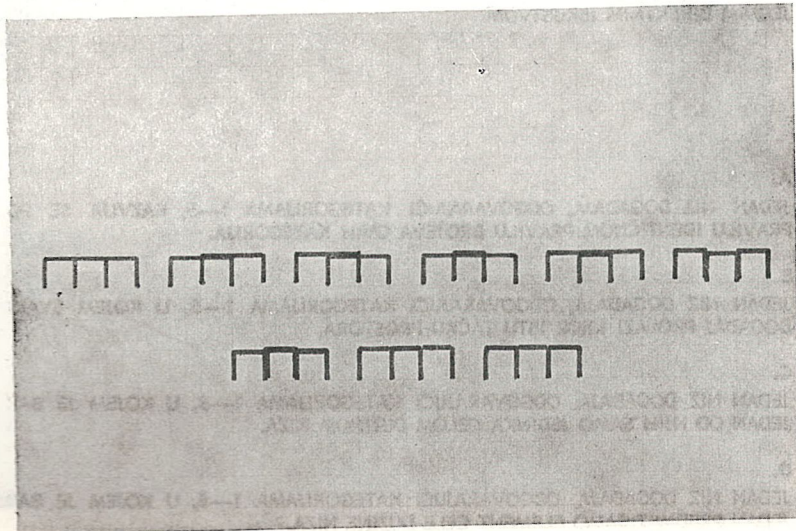
Red ve podobo. Vsebina množi smisel. Zor formira podobo. Vsebina meri interes. Del loči prostor. Svet liči smisel. Zor formira osnovu. Red loči smisel. Vizija reče del. Del meri osnovu. Prostor ljubi interes. Svet formira čudo. Red vidi prostor. Smisel nosi podobo. Prostor druži enoto. Del ljubi interes. Red širi svet. Del množi del. Interes širi enoto. Red množi smisel. Interes meri vsebino. Vsebina zbira del. Osnova meri enoto. Red druži del. Zor zre zor. Interes druži odnos. Svet množi red. Red širi viziju. Zor liči interes. Del vidi enoto. Svet ve odnos. Zor loči smisel. Interes vidi red. Odnos formira red. Osnova druži del. Smisel širi del. Svet formira podobo.

Prostor ljubi smisel. Podoba širi enoto. Svet množi del. Interes ve del. Interes reče smisel. Del formira zor. Svet ve interes. Podoba ljubi čudo. Svet druži red. Vizija ljubi prostor. Del ve enoto. Del zbira interes. Odnos ljubi zor. Zor širi zor. Svet druži smisel. Zor formira red. Smisel ljubi čudo. Zor meri osnovu. Podoba zbira zor. Svet reče interes. Svet nosi svet. Enota reče osnovu. Osnova reče osnovu. Smisel liči prostor. Red reče red. Del druži enoto. Svet širi red. Prostor ve interes. Podoba druži odnos. Zor nosi osnovu. Del množi zor. Vizija nosi del.

Del množi enoto. Smisel ve enoto. Red liči zor. Zor formira svet. Odnos širi čudo. Vizija zbira svet. Interes nosi odnos. Smisel ve prostor. Svet formira enoto. Svet množi odnos. Zor ljubi prostor. Del vidi zor. Red širi čudo. Interes meri enoto. Vsebina loči smisel. Red meri vsebino. Del zre interes. Prostor druži viziju. Osnova zre smisel. Prostor formira zor. Enota ve red. Interes ljubi enoto. Red širi zor. Red širi zor. Prostor nosi odnos. Podoba zbira red. Prostor meri čudo. Smisel ljubi interes. Interes množi osnovu. Del nosi odnos. Podoba širi enoto. Enota množi odnos. Odnos liči čudo. Smisel reče smisel. Osnova širi čudo. Prostor loči viziju. Zor ljubi svet. Red nosi čudo. Odnos vidi osnovu. Podoba reče red. Osnova ljubi čudo. Del liči enoto. Svet ve zor. Svet vidi red. Vizija loči prostor. Enota reče zor. Enota liči podobo. Smisel liči osnovu. Vsebina loči enoto.

Osnova širi odnos. Čudo širi viziju. Zor širi smisel. Enota vidi red. Interes zbira svet. Red druži enoto. Smisel širi enoto. Čudo meri osnovu. Prostor vidi interes. Del vidi red. Vsebina loči odnos. Čudo reče viziju. Čudo reče čudo. Red reče podobo. Smisel liči čudo. Svet meri viziju. Vsebina ljubi smisel. Interes ljubi odnos. Interes množi interes. Interes meri podobo. Osnova loči smisel. Zor množi čudo. Odnos meri prostor. Čudo ljubi del. Odnos vidi viziju. Osnova druži čudo. Vizija množi viziju. Vsebina formira viziju. Čudo ve viziju. Svet druži vsebino. Čudo nosi svet. Podoba meri vsebino. Enota zbira čudo. Vizija ve prostor. Podoba vidi odnos. Del širi enoto. Vizija reče svet. Svet liči red. Red nosi odnos. Vizija loči smisel. Red loči vsebino. Red druži osnovu. Interes zbira čudo. Smisel loči osnovu. Svet zbira odnos. Del vidi viziju.

(Integralan tekst objavljen u Katalogu 2, Znamenja, sadrži 2741 rečenicu)



- 0
BILO KOJI TRENUTAK KOJI PRETHODI SADAŠNJEM
- 1
SADAŠNJI TRENUTAK I JEDINO ON
- 2
SVI OČEVIDNO POSEBNI PREDMETI KOJI SU VAM DIREKTNO ZNANI IZ ISKUSTVA POD 1
- 3
SVE VAŠE SEĆANJE POD 1 OČEVIDNO POSEBNIH PREDMETA KOJI SU VAM DIREKTNO ZNANI IZ ISKUSTVA POD 0 I POZNATI KAO JEDNAKI SA 2
- 4
SVI KRITERIJI PO KOJIMA BISTE MOGLI RAZLIKOVATI ČLANOVE 3 I 2
- 5
SVE OD VAŠE EKSTRAPOLACIJE IZ 2 I 3 UKLJUČUJUĆI RASPORED OD 2 DO 0
- 6
SVI ASPEKTI RASPOREDA U VAŠEM TELU POD 1 KOJE POSMATRATE U CELINI ILI DELIMIČNO U STRUKTURI ODGOVARAĆE RASPOREDU POD 2
- 7
SVI OD VAŠIH NAMERAVAJUĆIH TELESNIH ČINOVA PRIREDENIH POD BILO KOJIM ČLANOM POD 2
- 8
SVI OD VAŠIH TELESNIH OSEĆAJA KOJE SMATRATE USLOVLJENIM VAŠIM TELESNIM VEZAMA SA BILO KOJIM ČLANOM OD 2
- 9
SVA OSEĆANJA KOJA SU VAM DIREKTNO ZNANA IZ IZKUSTVA POD 1
- 10
SVI OD VAŠIH TELESNIH OSEĆAJA KOJE SMATRATE USLOVLJENIM BILO KOJIM ČLANOM OD 9
- 11
SVI KRITERIJI PO KOJIMA BISTE MOGLI RAZLIKOVATI ČLANOVE 10 I 8
- 12
SVE VAŠE SEĆANJE POD 1 OSIM 3
- 13
SVI ASPEKTI POD 12 PO KOJIMA SMATRATE DA JE BILO KOJI ČLAN POD 9 USLOVLJEN

/»Studio International«, 1970. godine/

1.
SVI KRITERIJI PO KOJIMA ODREĐUJETE DA ČITAV NIZ TELESNIH PROCESA KOJI SU VAM NEPOSREDNO POZNATI, OD BILO KOG PROŠLOG TRENUTKA DO SADAŠNJEG TRENUTKA, ČINI DISKRETAN DOGAĐAJ.
2.
SVI KRITERIJI PO KOJIMA ODREĐUJETE ISTORODNOST IZMEĐU JEDNOG DOGAĐAJA I MA KAKVOG DRUGOG DOGAĐAJA.
3.
ČITAV NIZ SLIČNIH DOGAĐAJA KOJI SU VAM NEPOSREDNO POZNATI OD RANIJE DO SADAŠNJEG TRENUTKA.
4.
ČITAV SADRŽAJ POD 3 KOJI VI ZNATE DA SE NALAZI CEO POD 3 I PREMA KOJEM SE JEDAN TELESNI AKT ODREĐUJE.
5.
SVI KRITERIJI PO KOJIMA MOŽETE PRIDAVATI INDIVIDUALNOST SVIM DRUGIM STVARIMA KAO PREDMETIMA.
6.
ČITAVO INDIVIDUALNO POSTOJANJE POD 3 OSIM PREDMETA.

7.
JEDAN DOGAĐAJ U NIZU SA 3 KOJI ĆE SE DESITI POSLE SADAŠNJEG TRENUTKA.
8.
JEDAN PREDMET IZ 7 KOJI JE ISTO INDIVIDUALAN KAO 4.
9.
ČITAVO INDIVIDUALNO POSTOJANJE PRETPOSTAVLJENO POD 7 DRUGAČIJE OD OBJEKTIVNOG.
10.
ČITAVO INDIVIDUALNO POSTOJANJE USTANOVLJENO ISTOVREMENO POD 9 I POD 6.
11.
SVAKI PREDMET KOJI VAM JE NEPOSREDNO POZNAT U SADAŠNJEM TRENUTKU PREMA KOJEM JE JEDAN TELESNI AKT UPRAVLJEN.
12.
ČITAVO INDIVIDUALNO POSTOJANJE KOJE VAM JE NEPOSREDNO POZNATO U SADAŠNJEM TRENUTKU DRUGAČIJE OD OBJEKTIVNOG.
13.
ZAMENJIVANJE 11 SA 8 I SA 4.
14.
ZAMENJIVANJE 12 SA 9 I SA 6.

1.
VREME PREKIDANJA U TOKU JEDNE UGOVORENE TELESNE AKCIJE.
2.
SVAKA TRENUTNA POJAVA MRTVOG PREDMETA.
3.
ASPEKT JEDNOG GESTALTA KOJI SUGERIŠE ILI PODSEĆA NA SVAKI DRUGI GESTALT; POJEDINAČNO, TAČKE SE PODUDARAJU VEROVATNO PO OBIMU JEDNE ZATVORENE FIGURE STVORENE SLIKOM, OPAŽENOM ISTOVREMENO, JEDNOG SPOLJNJEG PREDMETA KOJI VIŠE NIJE VIDLJIV.
4.
JEDAN TELESNI UTISAK PRIRODE ONAKVE KAKVU JE MOGUĆE OPISATI SAMO AMBIVALENTNO; POJEDINAČNO U ISTOM MOMENTU JEDAN FIZIČKI UTISAK I JEDNO NEODREĐENO UBEĐENJE ILI EMOTIVNI STEPEN.
5.
MODIFIKACIJA JEDNOG POČETNOG PRIMLJENOG UTISKA JEDNOG PREDMETA UPOREDIVANJEM TOG PREDMETA SA SUBJEKTIVNIM UTISCIMA I SA PODSEĆENIM SLIKAMA; TAKOĐE, UROREDIVANJE IZMEĐU JEDNOG POČETNOG UTISKA PRIMLJENOG OD PREDMETA I ČITAVOG UTISKA TOG PREDMETA STVORENOG KASNIJE JEDNIM DIREKTNIM ISKUSTVOM.
- A.
JEDAN NIZ DOGAĐAJA, ODGOVARAJUĆI KATEGORIJAMA 1—5, RAZVIJA SE PO PRAVILU IDENTIČNOM PRAVILU BROJEVA OVIH KATEGORIJA.
- B.
JEDAN NIZ DOGAĐAJA, ODGOVARAJUĆI KATEGORIJAMA 1—5, U KOJEM SVAKI DOGAĐAJ PROLAZI KROZ ISTU TAČKU PROSTORA.
- C.
JEDAN NIZ DOGAĐAJA, ODGOVARAJUĆI KATEGORIJAMA 1—5, U KOJEM JE BAR JEDAN OD NJIH SAMO JEDINKA CELOM DUŽINOM NIZA.
- D.
JEDAN NIZ DOGAĐAJA, ODGOVARAJUĆI KATEGORIJAMA 1—5, U KOJEM JE BAR JEDAN PREDMET SAMO ELEMENT CELE DUŽINE NIZA.

(I; IV 1971.)

- 1 konceptualna umetnost samo ono je što kao ona ne bi smelo da postoji
- 2 ideja koja beleženjem izlazi izvan sebe same nije više to
- 3 zato delo ne bi smelo da bude ono koje zabeležim; delo bi moralo da bude ideja nezavisna od beleženja
- 4 ako sama bila bi delo onda bi i konceptualna umetnost bila; ali u konceptualnoj umetnosti delo još uvek ne stoji izvan beleženja
- 5 uzeću hartiju (ili nešto drugo), zabeležiću ideju; nema je; samo beleška je za konzumenta
- 8 nekad ne mogu da je prepoznam
- 9 ideja koja uđe u proces beleženja pristajući da bude delo morala bi sebe samu bez ostatka da iskaže
- 10 ali to ipak ne može da bude tako
- 11 tako konceptualna umetnost nije ona koja jeste
- 12 i samo postoje dela konceptualne umetnosti koja nisu konceptualna umetnost; samo beleške su ispuštenih mogućnosti
- 13 samo, moja umetnost jeste izvan toga jer takva je kakvu je mogu; ako već pristajem na umetnost
- 15 ono što predstavljam kao svoje delo izvan je moje umetnosti; ono je druga jedna, drugom potrebna umetnost
- 16 ja sam prljavi jedan mali umetnik, ali ja to znam
- 19 moja prava umetnost ono je što ne može biti; ona je moja svest o sebi(njoj)
- 20 tako postoji moje delo koje nije moja umetnost; ono je izvan sebe i tak(v)o ne postoji
- 24 ako ga mislim postoji kao i sve i uvek onda je isto
- 27 ako sam ja-moja ideja-moja umetnost, moje delo je moj konzument; u tom odnosu vidim njegovo biće
- 32 ipak samo je beleženje
 - a) delo ne može da postoji; postoji samo svest o nemogućnosti njegovog beleženja.
 - b) delo je beleženje svesti o nemogućnosti izvan beleženja
 - c) delo je beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela

(II(1); VI 1971.)

- 1 između jednog i drugog razmak je istim sveden; zatvoren oblik prisustva koje poznaje sebe
- 2 ipak oblik koji sebe objašnjava još uvek ne postoji; ali to ne znači da nije; izvan sebe
- 3 tako se stvari kreću svaka u svome prostoru i vid njihov je prazan; sputava ispoljavanje
- 4 zato jedno drugome postoji tek kao znak; u drugom obliku istog ne sluti pravo se biće
- 5 i samo opet se ne zna jer nije ispoljavanje; možda se zna ali ne može da je
- 6 ne može zato što razmak uvek postaje značenje; značenje između oblika razdvaja njihova dejstva
- 7 ono što stvarno jeste izvan je manifestacije; ali ako je izvan ovo(ovo) sad nije ovde(ovde)
- 8 ali to mora da bude (tako) da bi to (to) moglo da bude; ne može ovde da bude (ovde) zato što jeste u sebi
- 9 zbog toga jedno za drugo ne može da postoji; postoji jedno (·) i drugo(·); možda je dovoljan oblik
- 10 tak(v)o je smisao svega koje sebe ne može da ispolji; dovoljno da je i zna se (sebe); jer ako zna se sebe više ne čuti
- 11 zato ovo (ovo) više ne može da bude; zato što dugo već jeste
- 12 jeste; tako se zabeležilo iako to (to) stvarno nije; više

(1(II))

ovde; ovde
 izvan;
 (ovde) izvan onoga koje se htelo da bude
 izvan onoga koje se sobom zasnovalo sada se sobom razdvaja; (ovde)
 između onoga koje se htelo zabeležiti onoga koje se nije moglo u međuprostoru međuprostoru
 tako različito od sebe
 sada se izvan sebe prepoznaje; sebe; sebe ali koje je ovde; koje
 je ————— razmakom (ovde); ovde između onoga koje se htelo da bude između onoga koje se nije moglo između jednog (·) i drugog (·)
 razmak je istim sveden; razmakom oblik je sveden
 zatvoren oblik prisustva koje poznaje sebe; koje je sebe je jeste; koje
 se sobom objašnjava; objašnjava koje ne postoji; nije; nije
 i jeste; postoji
 izvan sebe; sebe; sebe; postoji
 između sebe; postoji
 i
 izvan;
 u međuprostoru između sebe i (sebe); sebe u drugom prostoru; razmak koji je jeste; koji je svoje značenje; izvan manifestacije
 izvan
 koje se kreće je jeste; samo se jeste u sebi; u sebi
 jeste je ovde (ovde);
 ovde ne ovde
 izvan;
 u svemu; u svemu ali u ovde;
 u svemu sada je ovde;
 u sada koje je ovde (ovde); koje je svoje beleženje; koje je sebi (je) isto; (time) koje se kreće; sada; ovde; u sebi

(2(II) (1))

(ovde);
 ovde gde jesam sada;
 tamo gde jesam pre bio;
 gde jesam jedanput bio; jedanput koji sam bio drugi put
 put se razdvaja; koji; koji; koji; koji; koji
 je time; bio; koji
 je time je bio koji
 je time će biti koji
 je time ispod; koji
 ispod
 ovoga
 ovde (ovde); koje
 je tamo — ovde; koje
 je izvan stvari; koje
 je unutar stvari; stvari

ovde;
 koje je stvar — sada — ovde;
 koje je stvar — bila — tamo; koje;
 je bilo jeste će biti; koje
 je stvar^a no bilo; koje
 sam stvar^a no sam bio; (to) koje
 se time o^a stvarilo koje ne postoji; koje
 o^a stvarilo koje ne postoji;
 više;
 tamo — ovde

(3; III(II) (2))

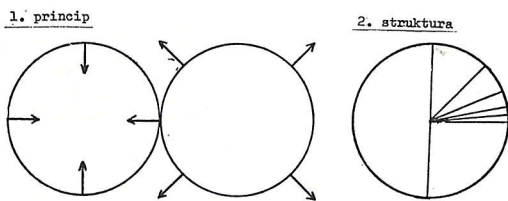
ništa (KOJE) SOBOM) još nije (JESTE (NIJE)) ovde (OVDE) ali (AKO) neki oblik (TIME) već može (MOŽE) da mu (N, I ME (SEBI)) odgovara (SVE ((ČI ME (JESTE (KAKO) (NIJE)) JESTE) SOBOM) OVDE) SADA

MILENKO MATANOVIĆ
 DAVID NEZ
 MARKO POGAČNIK
 ANDRAŽ ŠALAMUN

GRUPA OHO LJUBLJANA

AKTIONSRaum 1 MÜNCHEN
 KUNSTVEREIN GALERIE MÜNCHEN

I ODELJAK

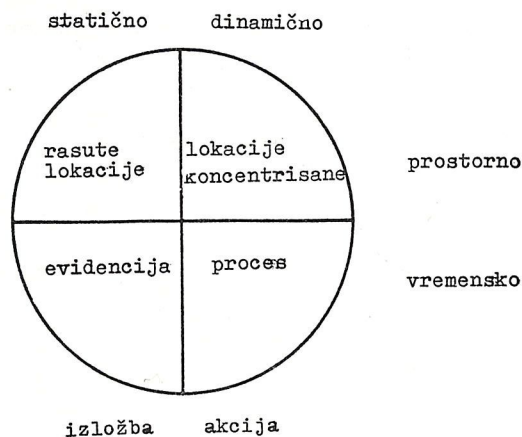


O strukturi: Hleb stoji na stolu. Prvi koji jede odseče sebi polovinu. Drugi koji jede odseče sebi polovinu polovine. Treći koji jede odseče sebi polovinu polovine polovine. Četvrti koji jede odseče sebi polovinu polovine polovine polovine. Tako to ide dalje i dalje.

II ODELJAK

Prisustvo grupe OHO u Minhenu je simetrično podeljeno na dva dela:

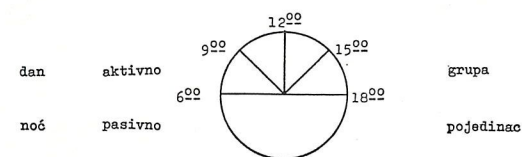
1. Izložba u galeriji Kunstvereine
2. Akcija u Aktionsraum 1.



III ODELJAK

Akcija u Aktionsraum 1 je podeljena simetrično na dva dela:

1. grupa pasivnog dela
2. grupa aktivnog dela



IV ODELJAK

Grupa aktivnog dela je simetrično podeljena na dva dela:

1. vreme iskustva (6°—12°)
2. vreme rada (12°—18°)

V ODELJAK

Vreme iskustva je podeljeno simetrično na dva dela:

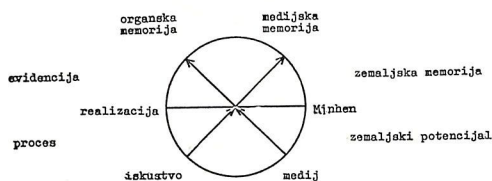
1. obnavljanje grupe (6°—9°)
 - a. telesne vežbe — zemaljsko pojavljivanje grupe
 - b. vežbe d'sanja — nadzemaljsko pojavljivanje grupe
2. kretanje grupe (9°—12°)

a. ritam hoda
 b. percepcija
 c. izbor pravca

VI ODELJAK

Vreme rada je simetrično podeljeno na dva dela:

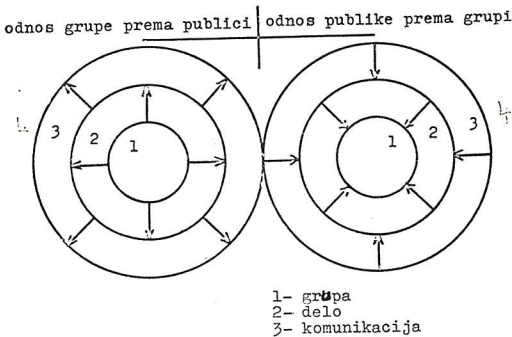
1. rad na uređivanju OHO izložbe u Galeriji
2. rad sa medijima koje je ustanova Aktionsraum-1 stavila na raspolaganje



VII ODELJAK

Rad sa medijima koje je ustanova Aktionsraum-1 stavila na raspolaganje podeljen je simetrično na dva dela:

1. zid za koncepte, fotografska laboratorija, 16mm filmska kamera, magnetofon-pojačalo
2. komunikacija delo-publika



AKTIONSRaum 1, RAD OHO GRUPE PRETHODNOG DANA I SVAKODNEVNO PRIMANJE OD PRVOG SEPTEMBRA U 18 ČASOVA

VIII ODELJAK

1. a. Nacrt izložbe u galeriji Kunstverein je prva polovina prve polovine kataloga prisutnosti grupe OHO u Minhenu
 b. Nacrt akcije u Aktionsraum 1 je druga polovina prve polovine kataloga prisutnosti grupe OHO u Minhenu
2. a. Dokumentacija izložbe u galeriji je prva polovina druge polovine kataloga.
 b. Dokumentacija akcije u Aktionsraum 1 je druga polovina druge polovine kataloga.
3. a. Katalog je prva polovina celokupnog rada OHO — Minhen.
 b. Selekcija dela u drugim medijima je druga polovina celokupnog rada OHO — Minhen.
4. Celokupan rad OHO — Minhen je prva polovina izložbe grupe OHO u Gradskoj galeriji u Ljubljani 30 X 1970.

Prevela sa nemačkog
 ZORICA KOPICL

ANDRAŽ ŠALAMUN

O BOGU

A

Blažen je za kljuko drugače od blazen.

C

Čudovit si ko vidiš čudo.

D

E

F

God imaš ko si goden za ugođe in godbo.

H

Iskriv si ko v sebi iskriš Njegovo iskro.

Jasen sen sanjaš na Njegovi jasi.

Kresna noć je čas kresnice.

Ljubezniv si ko si v ljubezni.

M

Navdih pomeni priti na vdih, na isti vdih z Njim.

Omama je ko si v mami.

Poklic si lahko izbereš šele po Njegovem klicu.

Ravnodušen si ko imaš dušo ravno kot je raven Njegov pogled.

Slast je ko si Mu lasten.

Š

T

Užitek je Njegovo žito.

Vesolje Mu je v veselje.

Zaobljubljen si ko si Mu obljubljen, si ljubljen in zaljubljen.

Žvečenje je pot k Njemu, ki je večn.

Nema trajnih karakteristika
 Ne da se dotaknuti
 Ne da se spoznavati čulima
 Ne da se čvrsto držati
 Nekompletna je
 O njoj mislim neprestano drugačije
 Deo nje je nepoznat, ipak uvek se više
 razotkriva
 Delove joj nećemo nikada spoznati
 Deo nje lako bi mogli spoznati, ipak nikad
 ga nećemo
 Deo nje znamo, ali ne da se opisati
 Nešto od nje lako ćemo opisati, ali opisi su
 nekompletni i moramo ih izmeniti
 Svaki pokušaj opisa je izmeni
 Misliti o njoj znači izmeniti je
 Spekulacija o njoj je nepouzdana
 Deo nje je ustaljeno znanje
 Izvor joj je nepoznat
 Deo nje je postojao pre nego što sam sa-
 znao za nju
 Uvek je otvorena za nove mogućnosti
 Njen celokupan značaj se lako može totalno
 izmeniti u trenutku
 Lako prestaje da bude svakoga trenutka
 Deo nje ne postoji više
 Bilo koji deo je lako bilo kada napusti i
 ne vrati se nikad
 Bilo koji deo je lako napusti za neko vreme
 i kasnije se vrati
 Ne da se ponovo sazdati
 Ne može postojati potpuno izolovana
 Njene granice se ne mogu odrediti
 Ne da se razjasniti racionalnom analizom
 Ne da se ograničiti u bilo koji sistem bilo
 koje vrste
 Lako prouzrokuje događanje stvari
 Na nju utiču druge stvari
 Na nju utiču okolnosti
 Prilike oko nje se stalno menjaju
 Lako može biti u blizini, ipak ode, da je ne
 bi opazili
 Lako je možemo zameniti sa nečim drugim
 Nekad se ne da razlikovati od drugih stvari
 Delovi drugih stvari lako mogu biti i delo
 nje
 Lako može biti deo nečega drugog
 Nekad je zajedno sa drugim stvarima, ne-
 kad je sama
 Neki delovi su kao kod drugih stvari, neki
 su drugačiji
 Nekad je jasna, nekad je nejasna
 Nekad je uređena, nekad je razbacana
 Nekad je u jednom komadu, nekad je u od-
 vojenim fragmentima
 Nekad je blizu, nekad je daleko
 Nekad je unapred isplanirana, nekad neza-
 visna
 Nekad je sređena, nekad zbrkana
 Nekad je lako dostižna, drugi put joj je
 nemoguće odrediti mesto
 Lako je negiramo

Lako je ignorišemo
 Lako je izbegavamo
 Lako je se sećamo
 Lako je zaboravimo
 Nešto od nje sam zaboravio
 Ne mogu da slutim, kakva će biti u buduć-
 nosti
 Lako može biti da je drugi bolje poznaju,
 nego što je poznajem sam

/»Problemi«, 1970./



ZAGREB

MIRKO RADOJIČIĆ
 ZA KONCEPTUALNI BROJ "POLJA"
 "TRIBINA MLADIH"
 21000 NOVI SAD
 KATOLIČKA PORTA 5

"ZA UMJETNOST BEZ UMJETNIKA BEZ KRITIČARA I BEZ PUBLIKE"

ANONIMNI UMJETNIK

UMETNIČKO DELO 1970

ONO MENJA ČITAVO VREME.
 ONO JE UREDNO.
 ONO NEMA SPECIFIČNO MESTO.
 NJEGOVE GRANICE NISU UTVRĐENE.
 ONO SE POJAVLJUJE U OBLIKU DRUGIH
 STVARI.
 ONO JE ODREĐENO DRUGIM STVARIMA.
 ONO JE MOŽDA DOSTIŽNO ALI SE KRE-
 ĆE
 A DA SE NE PRIMETI.
 NJGOV POZIV JE MOŽDA ISTO TAKO
 POZIV
 NEKE DRUGE STVARI.
 DELOM JE ONO BLISKO.
 DELOM JE STRANO.
 POZNAVANJE GA MENJA.

/»VH 101«, broj 3, 1970. godine/

Preveli sa slovenačkog i francuskog
 VLADIMIR KOPICL I MIRKO RADOJIČIĆ

Predmeti, reči i dela, otuda oni sami, po-
 stoje bez »značenja« i ne navode na znače-
 nje čak i ako se pojavljuju u jednom spe-
 cifičnom umetničkom kontekstu: oni i dalje
 jesu opšti i neutralni.

Demitiziranje reči i stvari imalo je za me-
 ne, u mom radu, kritičku važnost, budući
 da se koristim svakidašnjim govorom da bih
 izgradio odgovarajuća rešenja koja, uprkos
 njihovom označavanju jednog određeno-
 g fenomena, ne prizivaju niti odobravanje
 empiričku verifikaciju: funkcija rada koeg-
 zistentna je sa delima. Moje intencije vrlo
 su različite od onih koje su prisutne u zna-
 tnom broju skorašnjih aktivnosti koje simu-
 liraju jedan konceptualni »stil«: moji rado-
 vi koji su verovatno u svakom pogledu ne-
 određeni, nemaju neki specifičan »sadržaj«
 i služe kao povod za onog ko proniče u
 »sadržaj« dela služeći se ponovnim čitanjem
 od postavki do fabriciranja značenja.

Dela koja »određuju« (vi) činite, (vi) mi-
 slite, (vi) vidite ovo ili ono, rezultat su po-
 grešnog čitanja konceptualnih intencija, čak
 i gora, po mom mišljenju fotografije su ko-
 je ilustruju »earth« works ili, pak, vrstu
 autobiografskog dela. Takve fotografije nisu
 ništa više nego sećanja koja ispraćaju čita-
 nje prema predmetima ili »specifičnim« ak-
 tivnostima, umesto da funkcionišu kao »de-
 la« unutar konceptualnog modela.

Septembar 1970.

Ja sam definisao umetnost kao jednu ak-
 tivnost koja proširuje polje ljudske svesti
 kroz konstrukcije koje prenose prirodne fe-
 nomene onog stanja kvalitativne indiferen-
 cijacije koje zovemo »život« u nerazdvojne
 objektivne koncepte u umetnosti samoj. Od
 impresionizma umetnost je bila u znatnom
 delu zasnovana na jednom izvođenju nužno
 potrebnom za transpoziciju našeg iskustva
 prirodnih fenomena i vizualnih manifesta-
 cija.

Moj rad sastoji se u determiniranju forme
 umetnosti u trenutku kad je tradicio-
 nalna uloga igre kroz vizualno iskustvo za-
 sićena ili eliminisana. U jednom broju dela
 je sam postupio tako da dovedem najpre
 »spoljašnost« u prvi plan dela, zatim njena
 različita vizualna iskustva, čineći u stvari da
 funkcioniše kao dokument koji postoji sa-
 mo da bi poslužio kao strukturalni element
 u jednom konceptualnom sistemu. Korišće-
 ni sistemi su skupovi brojeva, bilo kakvi ili
 logični, izgledi vremena, ili propozicije i »do-
 kumenti« spoljašnosti koje su snimljene sa
 namerom upotrebljenom kao način dupli-
 kacije, a da izvršilac ne uzima nijedno »este-
 tičko« rešenje.

Sve što ovde može biti vizualno proizvolj-
 no postoji u delu i njegovo stvarno postoj-
 anje ostaje identično u sebi — u »životu«,
 savremenom ma čemu drugom — odvojeno
 je od umetnosti ili od ciljeva umetnosti.

/»VH 101«, broj 3, 1970. godine/

džozef kosut

nosti ili formalne posledice definicije umetnosti. — Džozef Kosut?

Postupci Land-Arta, i onih koji su im bliški, intervencija umetnika u prirodi, transformacija okoline, kao i neke druge aktivnosti čiji nam naziv »konceptualna umetnost« često izgleda suviše ili jednostavan — Robert Beri, Daglas Hjubler, Jan Dibets, Lorens Vajner — javljaju se istovremeno sa postupcima Džozefa Kosuta ili sa grupom ART-LANGUAGE, ali njihov doprinos je daleko manji. Da se dobro razumemo, oni nisu protivurečni, ali, prema rečima Džozefa Kosuta, oni su samo »komentar«, hedonizacija, o problemima koje on i umetnici kao što je Burgin ili umetnici ART-LANGUAGE pokušavaju da obuhvate na elementaran način. Mnoga dela takozvane konceptualne umetnosti, kao dela LEND-ARTA, ne izjavljaju, zahvaljujući tekstualnim ili fotografiskim opisima, samo osobite i anegdote situacije koje igraju istu ulogu kao jedno klasično delo. Ograničena informacija otvara čak jedno šire polje mogućnosti interpretatorskoj mašti publike. Ta dela, nastavljajući da prenose anegdote i prigodne poruke (vezane za izraz ličnosti, za stil, za estetiku) maskiraju ili osiromašuju poznavanje koje svako delo može da primi od same umetnosti. Da bismo ta dela suprotstavili delima grupe ART-LANGUAGE, Šarl Harison piše: *Mnogi umetnici, pretendujući da predstavljaju izvesne »ideje« ili »imaginarnu situaciju« našoj pažnji, u stvari računaju na mogućnosti naše mašte da bismo mi strukturisali u našoj svesti dramatični niz funkcija, koje nemaju veze sa umetnošću, ni sa namerama umetnika.*³

Već šest godina istraživanja Džozefa Kosuta su usmerena, naprotiv, da spreče svaku interpretaciju umetničkog dela asocijativnim refleksom. Umetničko delo ispunjava samo jednu jedinu funkciju koja se sastoji u istraživanju prirode umetnosti. *»Rečenice... odgovaraju samo kriterijumu prikladnosti njihovom sopstvenom postavljanju pitanja.*⁴

Dišanov izbor nečega što je završeno bio je neutralan, ali neutralnost je izmicala u trenutku kad je publika interpretirala predmet. U početku svog rada Džozef Kosut je želeo da ukine tu nejasnost i da zadrži objektivizaciju umetničkog dela. On je, na primer, predstavio niz predmeta iz svakidašnje umetničke upotrebe, stolicu, testeru, zidni sat, proračunajući ih njihovim fotografijama i definicijom; uzeo je iz rečnika i uvećao reči »stolica«, »testera«, »zidni sat«. Tako je sprečio kalemljenje svakog dodatnog smisla rečenici. Predmet nije značio ništa lično umetniku, niti je mogao da bude pripojen maštom gledalaca kao nešto što se odnosi na neku uspomenu.

Od tih rečenica napravljenih iz TESORISA, pa do logičke igre koju predlaže na svojim poslednjim izložbama, Džozef Kosut razvija drugi stadijum svoga rada. To je prikazivanje stanja odnosa koju je tradicionalni pojam završenog umetničkog dela negirao na pogrešan način. Prekidajući sa predstavljanjem pomoću fotografskog uvećavanja — što je publika dosta lako povezivala sa slikama. Džozef Kosut je prikazao seriju reči na plakatima, ulicama ili u oglasima u novinama, uzetih iz kategorija Tesorisa. Nijedna od tih serija ne može da znači izvesnu ikonografsku predstavu, to jest da pobudi određeno formalno delo. Naravno, svaka serija pripada jednoj široj kategoriji i njena izolacija od strane Džozefa Kosuta je proizvoljna. Na nivou apstraktnog razumevanja, to izolovanje je nemoguće. Serija automatski vraća na dopunske serije.

NEDETERMINISANO DELO

Osma rečenica sedmog ogleada je uzeta iz jedne male zbirke gde su povezani različiti odlomci četiri knjige: memoari De Gola, Žan Dikloa, Andre Moroa i Maršala Žukova. Izbor tih knjiga odgovara samo činjenici da je žanr »memoara« vrlo karakterističan za francusku literarnu produkciju i nije ničim ograničen. U brizi za funkcionalnost, Džozef Kosut adaptira formu informacije koju pruža o svome radu u kontekstu iz koga je ta informacija uzeta. Na kraju zbir-

ke se nalazi jedna kodificirana tabela koja, proučavana, proanalizirana, u vezi sa lektinom tekstova, pomaže da se otkrije prema kojoj je logičkoj šemi, napredujući matematički, Džozef Kosut ponovo klasirao odlomke. Prema tome, za svaki odlomak se pronalazi ime autora, naslov knjige, broj strane i broj paragrafa. Kao sa problemima logike koji su gore predstavljeni. Džozef Kosut apeluje na deduktivne i asocijativne mogućnosti čitaoca, a da se ne pomažu, naravno, spoljašnjim asocijacijama u odnosu na samu rečenicu. Nemoguće je, kad je reč o Džozefu Kosutu, govoriti o određenim delima. Jedna serija TESORISA upućuje na one rečenice koje su već bile, koje su sada i koje će biti predstavljene na drugom mestu; shvatanje reorganizacije odlomaka iz knjige pruža brojnu mogućnost analogija. Rečenica Džozefa Kosuta će pokazivati šeme odnosa — kulturni podaci, lingvistički — u kojima se čitavo delo opisuje, iako ih je razumevanje tradicionalnog umetničkog dela negiralo, zatvoreno, u kriterijume originalnosti.

Direktna praktična posledica jedne takve koncepcije njegovog rada je podela, koju je izvršio sam Džozef Kosut, svoje proizvodnje na vremenske periode i na više podela-predmete. Zbog toga, vidljivi proizvod njegovih izložbi, reneotipski listići, zbirke, nisu nikad potpisani. To nije proizvodnja dala samih po sebi već jedna serija informisanja koju nam Džozef Kosut donosi o toku onoga o čemu razmišlja.

UPOTREBA JEZIKA

Zapravo se u toj perspektivi rečenica određenih da pokaže apstraktne strukture dokazuje skoro ekskluzivne upotrebe jezika Džozefa Kosuta i umetnika koji rade na istom polju.

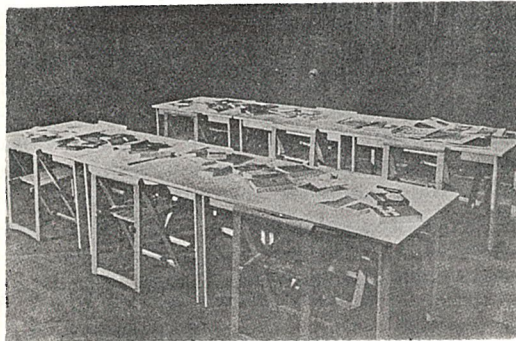
Delo je izgubilo formalni finalitet. Ne radi se više o tome da se ukaže na formalne odnose koji su, zahvaljujući estetskim kvalitetima, stilističkim kvalitetima dela, manje-više apelovali na asocijativnu i imaginativnu moć gledaoca i skrivali funkcionisanje baze dela. Viktor Burgin, čiji je rad trenutno vrlo blizak istraživanjima Džozefa Kosuta, piše u vezi sa upotrebom jezika: *»Jedna nova umetnička forma koja se razvija iz pažnje koja se obraća na uslove pod kojima je jedno delo stvoreno i na proces prema kome je jedan estetički status dodan nekim od njih, koja je pokušavala da pozajmi svoju osnovnu formulaciju više od poruke nego iz materijalne podrške. U svojoj doslednosti krajnje logike ta tendencija je dovela do toga da postavi umetnost u lingvističku infrastrukturu koja je nekad služila samo da podrži umetnost.*⁵

Radovi Džozefa Kosuta, kao i onih koji mu se pridružuju (i u tome jeste njihova glavna karakteristika), dolaze do jednog teoretskog dometa koji radikalno raskida sa umetničkim gestovima i stavovima koji, od Dišana, igraju ulogu istražujuće metode. Gest koji još stalno održava LAND-ART u izvesne takozvane »konceptualne« umetnike samo je denuncijatorski. On samo pokazuje stanje krize između realnosti i umetničkog dela, ali ne podrazumeva produbljivanje uslova za opstanak same umetnosti. Naprotiv, on pomaže sve više i više mistifikaciji umetnosti, zahtevajući slobodu i ličnu moć umetnika. Praksa Džozefa Kosuta nije ilustrativna ili demonstrativna. Ona nije primena formalnih fenomena jedne izgrađene teorije koja je s druge strane organična. Ona je samo napredak u poznavanju umetnosti i ništa više od toga.

- 1) Cvetan Todorov: *Predgovor za izložbu Marten Barea*, Pariz, maj 69.
- 2) Džozef Kosut: *Studio international*, oktobar 69.
- 3) Šarl Harison, *Studio international*, oktobar 70.
- 4) Katrin Mile, *Predgovor za izložbu »Koncept-teorije*, Galerija Danijel Tamplon, novembar 70.
- 5) Izložba galerije Danijel Tamplon, decembar 70.

/Catherine Millet: »JOSEPH KOSUTH«, »Flash art«, februar—mart 1971./

Prevela sa francuskog
BORJANKA LUDVIG



Prvi radovi konceptualne umetnosti postoje već od pre pet ili šest godina. To su radovi Njujorčana Džozefa Kosuta, Kristine Kozlof, On Kayare, Bernara Vena i Engleza Teri Atkinsona, Majkla Boldvina.

Globalno rečeno, izraz »konceptualna umetnost« označava dela čija je materijalna predstava svedena na minimum i iz kojih ponekad čak odsustvuje svaka vizuelna informacija. Tako Lorens Vajner opisuje delo pomoću jedne fraze — na primer, »direktno suprotstavljanje prirodnom toku vode« — i ostavljanje eventualnom vlasniku brigu da ostvari ili ne to delo. Ali, ako se pozovemo na informacije koje daje Džozef Kosut u većem broju tekstova, kao i na njegove postavke, primećujemo da je izraz mnogo komplikovaniji i da označava jednu aktivnost čistiju i rigorozniju od većine postupaka koji su nam poznati. Tu ćemo uvrstiti istraživanja engleske grupe Art-language (Umetnost govora) Berna i Mel Ramsdena, Roderera Katforta kao i Burgina.

Umetnost dvadesetog veka je pokazala onu večnu osobinu umetnosti: »delo pokazuje svoju vlastitu kreaciju. To što jedno platno pokazuje jeste kako je ono napravljeno; tekst pokazuje kako je napisan.« — Cvetan Todorov.¹

Umetničke fraze nemaju ulogu činjenice već imaju lingvistički karakter — što će reći da one ne opisuju stav fizičkih stvari, pa ni mentalnih: one su izraz definicije umet-

uvodna beleška

Može se smatrati da se savremena umetnička aktivnost u Americi razvija na tri polja. Da bih lakše objasnio nazvaću ih: estetsko, »reaktivno« i konceptualno. Umetnost i estetička kritika, ili »formalisti«, neposredno su udruženi sa grupom pisaca i umetnika koji rade na istočnoj obali SAD (sa proizvođačima u Engleskoj). Na žalost, one su daleko od toga da se ograniče samo na te ličnosti, osim toga reč je još o generalnoj koncepciji umetnosti onakvoj kakva se propoveda, uz to najvećim delom, publici. Prema ovoj koncepciji, kako ju je formulisao Klement Grinberg: »Estetička pravila data su i sadržana u neposrednom umetničkom iskustvu. Ona koinkidiraju sa njim; ona ne nastaju posle naleta refleksije ili jedne misli. Estetička pravila su jednako nehotična: ne možete više birati da volite ili da ne volite jedno delo umetnosti, kao što ne možete birati da šećer bude sladak ili da ima kiselo st limuna«.

Napokon, u granicama umetnosti, ovaj rad (slikarstvo ili skulptura) je samo predmet o kome ima pitanja, uvek proteklih prećutno (ili sa izgovorom) u kritičkim raspravama. Uloga umetnika identična je prisustvu sluge u odnosu na dobrog strelca: on izbacuje glinene tanjire u vazduh umesto da nišani. U ovim estetičkim sporovima to ide sa jednim načinom sklonim shvatanjima koja se odnose na percepciju. I, počev od trenutka kad je iskustvo neposredno, umetnost postaje samo jedna baza koja pripada ljudskom poretku, odsakočna daska za vizualne sukobe (i za »natecanje« sa prirodnim izvorima vizualnih iskustava (i drugih). Umetnik nije uzbuđen u »umetničkoj aktivnosti«, nego je samo drvodelja ili propovednik i ne uzima udela u konceptualnom zalaganju koje je »konstrukcija« umetničke propozicije (slično kritici i njenim funkcijama u njenoj tradicionalnoj ulozi). Ako se estetika odnosi na raspravu o percepciji i ako je umetnik angažovan samo u pravljenju podsticaja, ovde — unutar koncepta »estetika kao umetnost« — on ne učestvuje u stvaranju koncepta. Isto tako, daleko od toga da su vizualna iskustva, u stvari, estetička iskustva, sposobna za jednu egzistenciju izdvojenju iz umetnosti, stanje umetnosti u estetičkoj ili formalnoj umetnosti identično je ovoj raspravi ili ovom posmatranju koncepta ispitanih u radu jednog neobičnog predavača unutar jedne umetničke postavke. Drugim rečima, sam oblik zbog koga su estetičko slikarstvo i skulptura sposobni da funkcionišu kao umetnost jeste uplitanje anketa o njihovim izložbama unutar umetničke postavke. Bez diskusije, to je jedno »iskustvo« čisto i prosto. Ono postaje »umetnost« samo kad je

preneto u domen jednog umetničkog konteksta (kao ma koji drugi materijal korišćen u umetnosti.)

Jedna mala rasprava o onom što nazivam »reaktivna« umetnost biće neizbežno kratka i jednostavna. U globalu, »reaktivna« umetnost je mešavina ideja o umetnosti od XX veka unazad, »stepen jednog razvoja«, pseudohistoricizam, »kult ličnosti« i tako redom; njen veliki deo može se lako opisati kao serija slepih akcija savladanih zebnjama?

To se može delimično eksplicirati iz onoga što govorim o izrazima postupaka »kako« i »zašto« umetnika. »Zašto« vraća umetničkim idejama, a »kako« formalnim elementima (često materijalnim) korišćenim u umetničkim postavkama (ili, kako to ja zovem u mom vlastitom radu, »forma prezentiranja). Veliki broj umetnika koji ne osećaju značaj i koji često nemaju sposobnost da izraze umetničke ideje (to jest, njihovo vlastito istraživanje o prirodi umetnosti), koristili su kao osnovne pojmove »vlastiti izraz« i »vizualno iskustvo« da bi se predali jednom »zašto« radu koji je u osnovi inspirisan onim »kako«.

Ali rad koji je u središtu »kako« umetnosti zadovoljava se da da prednost, između više mogućnosti, otporu prema jednoj izabranoj formalnoj implikaciji koja je površina i koja neminovno ostaje na gestu. Osim toga, jedno takvo poricanje (ili ignorisanje) konceptualne prirode umetnosti (ili »zašto«) uvek stvara produženje u jedan prvobitni ili antropocentrični zaključak o prednostima umetnosti¹⁾. Umetnik »kako« je neko ko spaja umetnost sa umetnikom i, prema tome uvažava umetničku aktivnost kao onaj koji je u vezi sa »kako« konstrukcije. Okvir u kome on radi je istorijski i napravljen spolja. On uzima u obzir samo morfološke karakteristike aktivnosti prethodnih umetnika. Ovo reakcionarno zalaganje zaveštano nam je u krugu jedne vrste umetničke inflacije.

Ovde, jedina stvarna razlika između umetnika formalista i »reaktivnih« umetnika je ta što formalisti veruju da se umetnička aktivnost sastoji od praćenja vrlo bliske tradicije »kako« konstrukcije, dok »reaktivni« umetnici veruju da se umetnička aktivnost sastoji od »slobodne« interpretacije (i jedne kasnije reakcije), ne toliko »kako« konstrukcije dalekih prethodnika (ili tradicionalno »kako« konstrukcije), nego »kako« konstrukcije neposrednih prethodnika, skorasnijih prethodnika. Dva tumačenja »kako« konstrukcije — u jednom više ili manje sofisticiranim obliku — još se tiču morfoloških karakteristika, umesto funkcionalnih aspekata umetničkih postavki.

Umetničke postavke, koje navode novinari, kao anti-forma, *earthworks*, razvoj umetnosti itd, uglavnom su obuhvaćene onim o čemu ja ovde govorim pod imenom »reaktivna« umetnost. Ta umetnost teži da povrati shvatanje tradicionalne umetnosti, još ostajući »avangarda«. Materijal (u skulpturi) i (ili vizualno područje određuju po svojoj sigurnosti jedan od oslonaca dovoljan za održanje istorijskog kontinuuma,²⁾ dok je drugo ostavljeno nasumice, u traženju novih »postupaka« za rad i odvažne prodore za ostvarenje. Jedan od najboljih dokaza, zbog kojih jedna takva umetnost traži konekcije koje važe samo u istoj ravni sa tradicionalnom morfologijom umetnosti, jeste da je tražena na tržištu umetnosti. Svaki finansijski oslonac iziskuje »trgovce«. To se završava uvek jednom neutralizacijom samostalnosti umetničkih postavki prema tradiciji.

U poslednjem razlaganju, takve umetničke postavke postaju međusobno zamenljive sa slikarstvom i skulpturom. Mnogi umetnici koji rade u eksterijeru (u pustinjama, šumama itd) unose sieder u galerije i u muzeje divne fotose u eksplozivnim bojama (slikarstvo) ili džakove zrneljiva, unutrašnjosti zemlje i čak, jednom, drvo celo iščupano (skulptura). Umetnička postavka se zamagljuje i vraća joj se nevidljivo³⁾. U njenoj najstrožoj i najradikalnijoj krajnosti, umetnost koju zovem konceptualnom, takva je zato što je zasnovana na istraživanju o prirodi umetnosti. Ovde nije reč samo o aktivnosti koja gradi umetničke postavke, nego o jed-

nom radu i jednom mišljenju koji crpe sve implikacije svih aspekata koncepta »umetnost«. Zbog implicitne dvojnosti percepcije i koncepcije u umetnosti, od njenih početaka, jedan posrednik (kritika) ukazao se potrebnim. Ova umetnost prisvaja funkcije kritike u isto vreme kada posrednika čini nepotrebnim. Drugi sistem, umetnik-kritika-publika, postojao je zato što su vizualni elementi konstrukcije »kako« dali umetnosti aspekt zabave, a zato je i imala publiku. Publika konceptualne umetnosti sastavljena je u suštini od umetnika — što opet govori da ne postoji publika odvojena od učesnika. Tako, u jednom smislu, umetnost takođe postaje »ozbiljna« kao nauka ili filozofija, koje ni same nemaju više »publike«. Neko ga nešto interesuje ili ne interesuje strogo u granicama njegove informisanosti ili neinformisanosti. Ranije, »poseban« položaj umetnika samo ga je svrstavao u položaj velikog sveštenika (ili vraća) *show-businessa*⁴⁾.

Tako je ova konceptualna umetnost jedno istraživanje kojim rukovode umetnici što shvataju da se umetnička aktivnost ne nalazi samo u okviru umetničkih postavki, nego da je ona proširena na istraživanje funkcije, značenja i upotrebe ma kakve i svih propozicija (umetničkih) i na posmatranje unutar koncepta koji se odnosi na osnovni termin »umetnosti«. I, u ovoj perspektivi, kad se umetnik oslobađa kritike ili stručnjaka za umetnost, da bi razvio konceptualne implikacije svojih umetničkih postavki i koje on stavlja ispred objašnjenja koja oni o tome daju, to uklanja bilo intelektualnu neodgovornost, bilo najnaivniji oblik mistifikacije.

Razumevanje lingvističke prirode svih umetničkih postavki fundamentalno je u ovakvoj ideji umetnosti; ove postavke imaju prošlost ili sadašnjost i bez poštivanja elemenata koji su korišćeni u njihovoj konstrukciji.⁵⁾

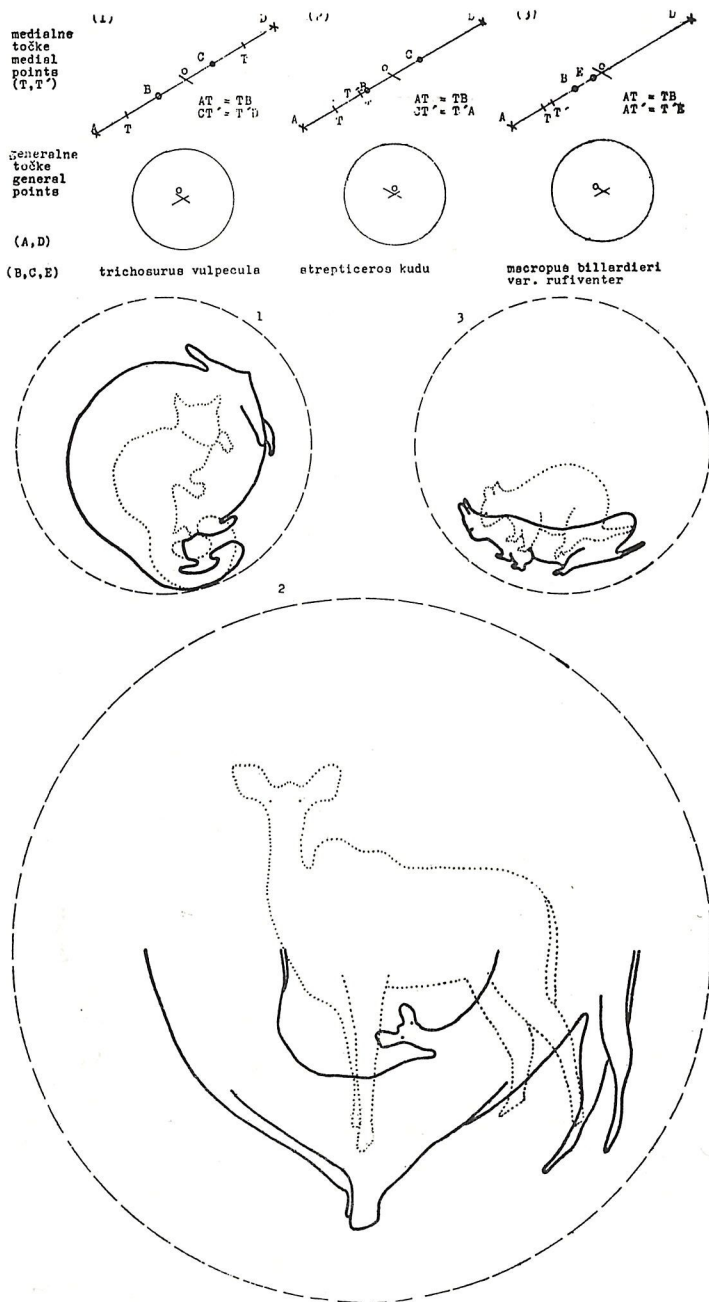
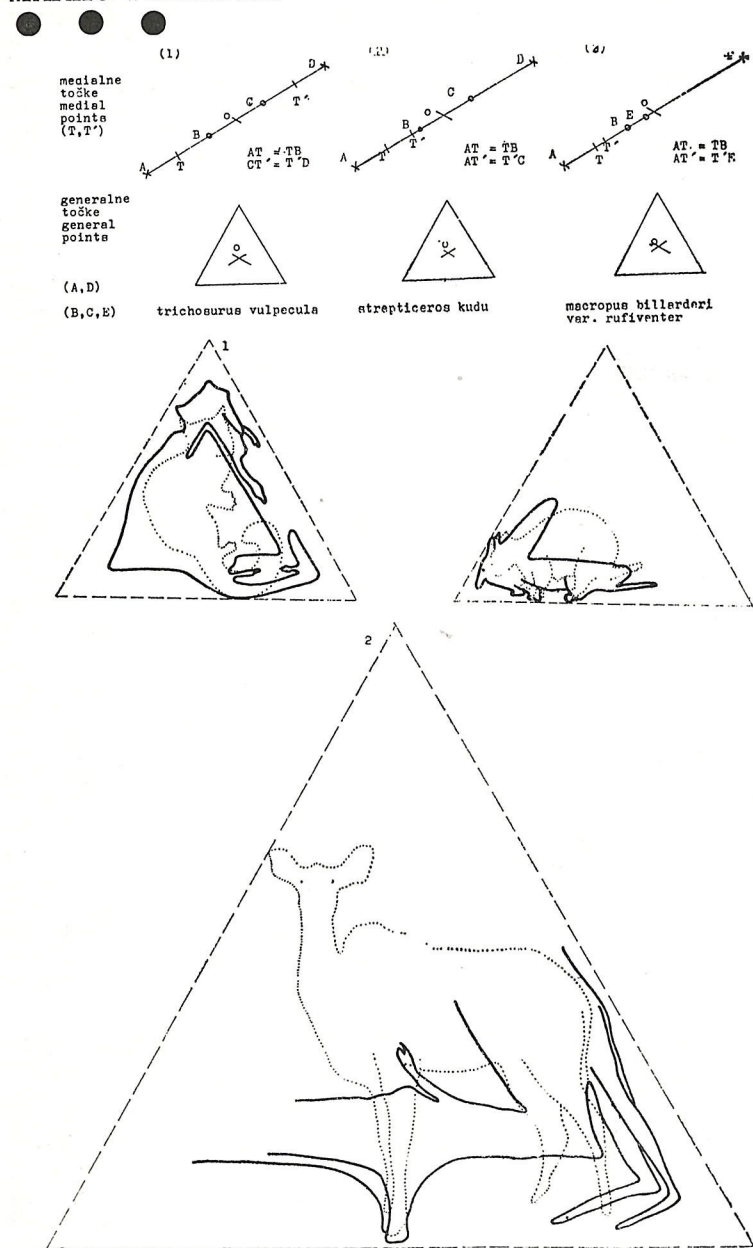
Ovaj koncept američke »konceptualne« umetnosti je, pretpostavljam, ovde određen mojim vlastitim okarakterisavanjem i, to se po sebi razume, on je povezan sa mojim vlastitim radom u ovim poslednjim godinama.

Međutim, ovde, u striktnoj i radikalnoj krajnosti, razumevanja je realizovano između američkih i engleskih umetnika, bar u najosnovnijim aspektima naših umetničkih istraživanja — tako da razlike mogu biti u »izboru oruđa«, metodologije i umetničkih propozicija.

- 1) Počinje se razumevati popularnost, među kritičarima, pokreta takođe lišenih duha kao što je ekspresionizam, a preziranje »intelektualnih« umetnika kao što su Dišan, Rajnhart, Džad ili Moris.
- 2) U Americi umetnici imaju nameru da sakriju njihova istraživanja tako da imaju mogućnost da daju ekstraumetničke dokaze njihovih aktivnosti. Sudeći po osnovnom američkom antiintelektualizmu, sumnjam da ovog ima mnogo. Kako to kaže Džon Sloan u *The Gist of Art* (1939): »Umetnici su u ovom društvu sa granicama kakvo je naše, kao licemeri u kuhinjama — niti žele što, niti pomažu, ali uprkos svemu ostaju«.
- 3) Ovih poslednjih godina umetnici su ostvarili ono što se često može izvoditi »kako«, a da je ova mogućnost izvođenja »kako« (i depersonalizacija koja proističe iz »kako« konstrukcije) negativno bezlična samo kad »kako« stvoreno »l'čnim izrazom« funkcioniše umesto »zašto«.
- 4) I umetnost pruža ekonomistima i političarima nešto zašto je »investirana«.
- 5) Na žalost, veliki broj ovih umetnika hoće prilično tačan sistem da bi izrazili njihove prihvatljive ideje, ali ne toliko da bi rizikovali da pokvare njihove šanse za »uspeh« — sudeći prema dobroj staroj tradiciji.
- 6) Ono što je bilo fundamentalno za našu raniju raspravu o formalističkoj i »reaktivnoj« umetnosti, jeste aspekt toga problema.

/Joseph Kosuth: »NOTE INTRODUCTIVE«, »VH 101«, broj 3, 1970. godine/

Preveo sa francuskog
MIRKO RADOJIĆ



SOL LEVIT
STAVOVI O KONCEPTUALNOJ UMETNOSTI

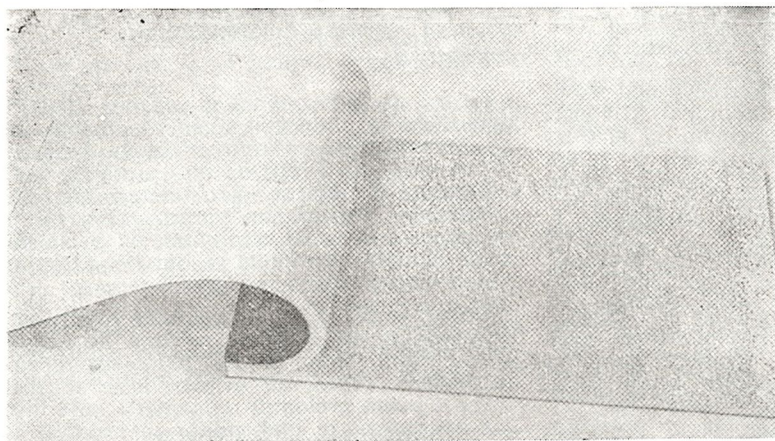
1. Konceptualni umetnici su pre mistici nego racionalisti. Dosežu do zaključaka koje logika ne može da dosegne.
2. Racionalni sudovi ponavljaju racionalne sudove.
3. Nelogični sudovi vode novom iskustvu.
4. Formalna umetnost je u biti racionalna.
5. Iracionalno mišljenje treba slediti apsolutno i logično.
6. Ako umetnik izmeni svoje mišljenje u toku izvođenja ideje, kompromituje rezultat i ponavlja prošle rezultate.
7. Umetnikovo htenje je sekundarno u procesu koji on započinje od ideje do svršetka. Njegova tvrdoglavost može da bude samo ego.
8. Kada su upotrebljene reči kao slikarstvo i skulptura, one označavaju čitavu tradiciju i podrazumevaju dosledno prihvatanje te tradicije i tako nameću ograničenja umetniku koji nerado pravi umetnost pod ograničenjem.
9. Koncept i ideja su različiti. Koncept podrazumeva opšte odredbe dok su ideje komponente. Ideje izvršavaju koncept.
10. Ideje same mogu biti umetničko delo. U vezi su sa razvojem koji može eventualno da pronađe neki oblik. Sve se ideje ne moraju ostvariti fizički.
11. Ideje se ne nastavljaju neizbežno u logičku odredbu. Mogu se razviti u neočekivanim pravcima, ali ideja neizbežno mora biti dovršena u svesti pre nego što se oblikuje sledeća ideja.
12. U svakom umetničkom delu koje se opredmećuje ima mnogo varijacija koje se eliminišu.
13. Umetničko delo se može shvatiti kao posrednik između umetničkog mišljenja i posmatrača. Ali nikad ne mora dostići posmatrača i nikad ne mora napustiti umetnikov um.
14. Reči jednog umetnika drugom umetniku mogu zasnovati idejnu bazu ako oni dele isti koncept.
15. Kako u svojoj biti nijedna forma nije superiorna prema drugoj, umetnik može koristiti svaku formu; od izražavanja rečima pisanim ili izgovaranim do fizičke stvarnosti, podjednako.
16. Ako su upotrebljene reči, a proizilaze iz ideja o umetnosti, one su umetnost, a ne literatura; brojevi nisu matematika.
17. Sve su ideje umetnost ako su u vezi sa njom i unutar su konvencija umetnosti.

18. Razumevanje umetnosti prošlosti prihvatanjem konvencija sadašnjosti je nerazumevanje umetnosti prošlosti.
19. Konvencije umetnosti su prepravljene umetničkim delom.
20. Prava umetnost menja naše shvatanje konvencija prepravljajući naše percepcije.
21. Percepcija ideja vodi novim idejama.
22. Umetnik ne može shvatiti svoju umetnost i ne može je sagledati dok nije potpuna.
23. Umetnik može pogrešno sagledati (ne razumeti ga kao umetnik) umetničko delo, ali može biti potaknut u sopstvenom misaonom procesu tim krivim tumačenjem.
24. Percepcija je subjektivna.
25. Umetnik ne mora uvek razumeti svoju umetnost. Njegovo opažanje nije ni bolje ni gore od drugih.
26. Umetnik može bolje sagledati umetnost drugih nego svoju umetnost.
27. Koncept umetničkog dela uključuje bit stvari ili procesa u kojem je načinjen.
28. Ideja je ustanovljena u umetnikovoj svesti i njena krajnja forma je jasna, proces se dalje odvija slepo. Mnogo je sporednih efekata koje umetnik ne može ni zamisliti. Oni se mogu koristiti kao ideje za novo delo.
29. Proces je mehanički i ne treba ga usmeravati. Treba da ide svojim tokom.
30. Mnogo je elemenata upleteno u umetničko delo. Najvažniji su najjasniji.
31. Ako umetnik koristi isti koncept za više dela, a menja materijal, može se shvatiti da njegov koncept uključuje materijal.
32. Banalne se ideje ne mogu popraviti dobrom izvedbom.
33. Teško je pogrešno prikazati dobru ideju.
34. Kada umetnik dobro nauči svoj zanat, pravi lukavu umetnost.
35. Ovo su stavovi o umetnosti, ne umetnost.

»Art-Language«, broj 1, maj 1969, godine/

Preveli sa francuskog
ANA RAKOVIĆ I VLADIMIR KOPICL

GRAMATIČAR



(1) Isuviše se često pretpostavlja da se umetničko delo nastavlja u svom razvoju kroz menjanje materijala ili kroz označavanje njegovog vlastitog sadržaja, a da se ono ponovo stavi istovremeno u jedan medij i u jedan funkcionalno »dat« okvir. To znači da formalni aspekti propozicijske funkcije ostaju, dok svojstva propozicijskog sadržaja postaju sve više i više raznovrsna. Razlog da se to ističe je taj da meta-struktura ove propozicije, njeno funkcionisanje ili njen način postojanja mogu biti transformirani ili, najjednostavnije, da specifične propozicije mogu biti zamenjene formativnim pravilima koja se stavljaju umesto načina operacije.

Preko toga se razume da formativne premise, zahvaljujući kojima je jedno umetničko delo napravljeno, imaju konsekvence značajnije od ovih premise (na primer, umetničko delo ne mora posedovati materijalnost, a može biti obrazac premise koje izazivaju to stanje). Sigurno je da će oblik metodologije koji se može koristiti za analizu jednog takvog tvrđenja povući za sobom pomeranje funkcionalnog domena umetničkog dela prema raspravi o formaciji premise, umesto da samo utiče na ove premise; drugim rečima: istraživati jezik a da se ne projektuje materijalnost kroz jezik.

Ako ovo povlači problematiku prirode našeg umetničkog rada, nužno je da se isto tako promisli funkcija konceptualnog postupka koji se odnosi na umetničko delo uopšte, u odnosu na način kojim se može ovaj umetnički rad deklarirati umetničkim delom.

(2) Materijalni sadržaj dat je u brojnim konceptualnim shemama; iako ova tačka pozivanja ima uglavnom izraz u zauzimanju prostora i u celini, naša prva propozicija, ovde, je da ovaj žižni centar može biti ponovo definisan i da se za formu jedne umetničke propozicije (umetničko delo itd) može smatrati da čini apstrakciju time što ta propozicija označava (to jest, njena aplikacija). Pomerajući materijalne žižne centre apstraktnim izazivačima, možemo produžavati našu propoziciju i pomagati da ona ima jedan radikalni probaj oblika između apstraktnosti ili propozicijske »gramatike« umetničkog dela i njegove materijalne strukture.

Naše rešenje služi kao oslonac ovom radu itd... argumente koje branimo na ovim stranama ne smatramo prosto kao jedan deo ustanovljenog dela, nego pre kao istraživanje prirode tih argumenata u odnosu na njihov položaj kao umetničkog dela. Jedan takav metod može osloboditi predstavu funkcije umetničkog dela.

(4) Ovde istaknuti argumenti rezultat su interesa za »gramatičku« potenciju jednog umetničkog dela i za oblik čija obrada jednog takvog potencijala može izazvati »proboj oblika« spomenutog u (2) delu. Jedan takav probaj radikalno je različit od jedne »de-materijalizacije«, ili prosto umanjuje mogućnost aplikacije umetničkog dela. Umetničko delo je pre svega formalno telo pojmova sa unutar determinisanim sličnostima i relacijama između njegovih granica i sadržaja, isto tako između granica i onog što ih proizvodi, dopušta ili ograničava. Neke nejasnosti predstavljene u upotrebi brojnih umetničkih termina mogu bar delimično biti prevaziđene ako se odredi uloga tih tradicionalno operativnih termina u granicama ovog domena.

Moramo, na primer, zaključiti da su značenja tradicionalnih termina bitno proistekla iz njihove aplikacije. S druge strane, napuštajući ovu prirodnu smetnju u pogledu aplikacije, možda je jedan oblik semiotičke analize, čija vrednost ne zavisi jedino od multi-permutacija aplikacije, nego od vršenja zaključka na polju konekcija (propozicijski formati, na primer), »umetničko delo«. To može stvoriti jednu vrstu meta-umetnosti, ili, smemo to reći *umetnost umetnosti*.

Ispitivanje poslednjih ključnih termina ne treba, dakle, posmatrati kao zavisno od jednog pedagoškog interesa za ove termine kao takve: ti se termini mogu smatrati kao modalne analogije i, kao takve, kritičke, ako treba to da završimo operacionim tekućim oblikom umetničkog dela sa svim njegovim kretnjima, njegovim ulogama, njegovim sankcijama i njegovim određenjima.

(5) Jedna konkretna metodologija ispitivanja funkcije ovih argumenata ukoliko umetničko delo treba da prethodi determinaciji nekih određenih konceptualnih sličnosti. Otkad reč »umetnost« postoji, mnogi misle da isto tako treba da postoji odgovarajući entitet »umetnosti« koji može ubuduće ispitivati ontologiju. Varljiva strana ovog oblika mišljenja nalazi se u lažnom pitanju: »šta je taj entitet?«, na koje ćemo odgovoriti kasnije. Sada, uzimajući ponovo nit našeg obrazlaganja, umetničko delo je propozicijski činilac pre nego ne-propozicijski entitet; tako u propoziciji »... je umetničko delo«, možemo dokazati: 1. da nema mehaničkog odnosa između jedne takve lingvističke propozicije i nelingvističkih elemenata, a da je 2. lingvistički termin »umetničko delo« prema tome svojstvo koje 3. nema potrebu da sadržaj određivanja poseduje »umetničke« karakteristike.

Prošireni pojam umetničkog dela može biti razvijen vraćajući se čitanjima 1, 2. i 3. Pre nego što pokušamo odvojiti činioce da bismo ih izolovali, možemo ispitivati položaj tih činilaca da bi se videlo kako oni funkcionišu gramatički kao iskazi, svojstva, odnosi itd...

(6) Ovo ispitivanje funkcije propozicijskog činioca umetničkog dela povlači to da se jedna takva studija određuje prema pravilu drugačijem od onog na koje se naviklo jedno umetničko delo. Verovatno prirodna težnja reifikacije mnogih termina našeg govora sigurno olakšava, i analogna je interpretaciji umetničkog dela u pogledu materijalnog sadržaja, isprekidanog i statičnog. No, može li postojati umetničko delo van nepropozicijskih materijalnih aspekata? Ono se ne nalazi u jezičkim podlogama materijalnih stvari; prema tome, jasan uslov jednog takvog stanja može se sada činiti formulacijom teorijskog iskaza o pravilima koja određuju njegovu upotrebu.

Ponovimo to, može se razgraničiti materijalna podloga umetničkog dela i njegova propozicijska gramatika. Ovo povećava fundamentalnu razliku na nivou intencije: u prvom slučaju posmatra se umetničko delo kao entitet, jednostavan i ne-propozicijski, dok se u drugom dodaje njegovoj funkciji apstraktna podloga sadržaja, svojstava, odnosa... Treba naznačiti da se prvo poziva na aplikaciju koncepta, dok se poslednje tiče terminologije koncepta, ili, tačnije, formulacije načina označavanja koncepta. (A ovo se može u poslednjoj analizi pokazati presudnim između vredne umetnosti — što će reći izgradnje zdanja — i konceptualne umetnosti, to jest meta-umetnosti ili strogo apstraktnosti.) Aplikacije su pre označavale da umetničko delo održavaju ne-propozicijske mogućnosti. Formulirajući načine označavanja umetničkog dela, može se označiti da su propozicijski aspekti takvi kao apstraktni odnosi, tvrdnja itd, uzeti sa linije mišljenja. Prema tome, možemo nastaviti i istaći da je umetničko delo činilac drukčijeg poretka (to jest, semiotički činilac), čiji karakter i funkcija potiču samo od njegovog deljenja na unutrašnjost jedne propozicije, a svaki deo te cele propozicije može tražiti izdvojenu eksplikaciju. Prenoseći umetničko delo sa jedne ne-propozicijske aplikacije u jedno propozicijsko isticanje, činimo ono što je poznato pod imenom jedne »semiotičke visine«: prelaz se vrši sa materijalnog na propozicijski oblik. Posle te »visine«, umetničko delo može biti sasvim moguće u smislu postizanja nekog govornog opravdanja. Prema tome, može se napraviti ovakva formulacija: jedna od funkcija konceptualne umetnosti može se sada osnivati na klasiranju nekih semiotičkih vodiča i pravila osnove.

(CONCEPT-THERIE, Gal. Daniel Templon, Paris, 1970. IAN BURN, MEL RAMSDEN: „Le Grammaïrien“ — extraits)

Prevo sa francuskog
MIRKO RADOJIĆ

upotreba govora u konceptualnoj umetnosti

Svođenje na govor

Počev od prvih odstupanja od klasične perspektive, umetnost je određena na ponovnu permanentnu definiciju njenih sopstvenih granica. To se formalno svodi na proširenje njenog polja i njenih mogućnosti, šta se u početku smatra smelošću, a zatim se naziva »prekidom«. U ekonomskom i socijalnom kontekstu sredine umetničke avangarde, ovaj prekid odražava potrebu za novim na tržištu, a istovremeno i ideju o umetnosti kao jedinom društvenom domenu gde je sve dozvoljeno. Sa tog stanovišta, koje skriva jednu logiku poznavanja zakona show-businessa, konceptualna umetnost je interpretirana kao provokativna. Njena beskrajno mala potpora (reči) suprotstavlja se velikim tendencijama kao što su pop-art, land-art itd. Ali, ako je tačno da je osnovni razvoj konceptualne umetnosti razvoj koji obuhvata govor (što nije nepobitno; umetnici se ponekad obraćaju predmetima), on ne može da se tretira kao pokušaj determinacije umetničkog dela.

Mi ćemo, naprotiv, videti u kolikoj meri taj pojam može biti sumnjiv.

Upotreba govora nije nešto što je unapred određeno, ono je jedna posledica. Umetničko delo, u toku svoje skorašnje istorije, pokazuje niz sukcesivnih prekida u svojim granicama koji ga potresaju kao jednu nepromenljivu suštinu. Umetnik prestaje da zatvara jednu određenu ideju u sliku i u određeni okvir. Od početka stvaranja, on vodi računa o spoljašnjim elementima koji isto toliko određuju delo kao i njegova sopstvena volja. Tradicionalni raskorak između realne namere dela (ono što umetnik želi da izrazi) i njegovog realnog izgleda (ono što gledalac stvarno primećuje) postepeno nestaje ukoliko se stvaralac manje trudi da izrazi nešto, a više da ukaže na to kako se umetničko delo kao takvo odražava u našoj svesti. Videli smo, na primer, u kratkoj istoriji značajan doprinos onoga što se naziva minimal-art.¹⁾ Između ostalog, ta dela, prisvajajući realni prostor, ukazuju na »psihološki«²⁾ prostor, u kome su ona takođe zabeležena. Gledalac ih samo postepeno otkriva u njihovoj celini, sopstvenom memorijom. Posmatrajući tako iz sve veće blizine relativno stanje umetničkog dela, umetnik je doveden do toga da pretpostavi da govor takođe učestvuje prilikom asimilacije dela, služeći kao predah slici ili predmetu, i to na jedan utoliko evidentniji način ukoliko vizuelni elemenat nekog reprezentativnog umetničkog dela (iluzionističkog) zahteva, da bi bio u mogućnosti da egzistira, izvestan broj kultura koje su a priori same kulturalističke, podržane jednim preteranim i varljivim govorom.

Jedan takav put do uključenja govora pokazuje da se govor umetnika postepeno apstraktizira. Delo prestaje da prenosi specifičnu poruku (koja skriva relativno stanje) i vodi samo računa o jednoj etapi u opštem istraživanju koje se odnosi samo na prirodni umetničkog dela. Jedna od prvih realizacija Džozefa Kosuta je značajna u tom smislu. Radi se o predstavljanju bilo kog predmeta (testera, zidni sat, stolica) koji je propraćen definicijom, uzetom iz rečnika, reči koja označava predmet. Taj se rad sastoji, na izvestan način, od jednog pažljivog filtriranja »gotovog predmeta«³⁾ (»ready-made«). Usvojeno delo, posle Dišana, pokazalo je kakva je mogla biti njegova moć, personali-

zirano ličnošću ili društvom o kome svedoči. Suprotstavljajući objekat konceptu kome služi kao uporeditelj, Kosut ga lišava takvih mogućnosti evokacije. Nije, dakle, više dozvoljeno da se definiše taj objekat kao umetničko delo pomoću anegdotskih analogija (stolica izražava izvesnu umetničku misao ili izvesne karakteristike njegove sredine) ili karakteristike estetičkih analogija (ta stolica je lepa kao stolica koju je naslikao Van Gog). Kosutova namera je, zapravo, da poljula pozivanje na tradiciju.

Ono što se, dakle, podrazumeva pod »konceptualnom umetnošću«⁴⁾ odgovara aktivnosti koja je sebi postavila za princip da se služi umetničkim pravilima kao u igri koja se sastoji u tome da se isečeni fragmenti jedne slike slože da bi se ponovo stvorila slika koja se odnosi na formalne i ekspresivne interpretacije. To »primenjivanje«⁵⁾ na jednu predstavljenu realnost, ili usvojenju, nije više shvaćeno kao dovoljno proveravanje tih pravila. Konceptualna umetnost teži da ukaže na njegovo pravo funkcionisanje. »Njihove formalne premise, pomoću kojih je stvoreno jedno umetničko delo, imaju većih posledica od efekata tih premisa (na primer, umetničko delo može da ne poseduje materijalnost i može biti jedna studija koja određuje to stanje). Jasno je da će metodološka forma kojom se treba služiti da bi se analiziralo jedno takvo tvrđenje dovesti do pomeranja funkcionalnog domena umetničkog dela prema raspravi o formaciji premisa, umesto da samo utiče na te premise; drugim rečima, ispitivati govor bez projektovanja materijalnosti putem jezika«⁶⁾ (Mel Ramsden — Jan Bern⁷⁾). Konceptualna umetnost teži da odgovori na pitanje: kako je određen umetnički status? U vezi sa tim Jan Bern i Mel Ramsden lansiraju termin »mata-art«⁸⁾.

Funkcija govora u konceptualnoj umetnosti

Počev od procesa kojim su konceptualni umetnici došli do upotrebe govora, govor nije bio objekat prostog usvajanja koji se kasnije asimilirao u stil. Usvajanje je rezultat primene (pseudopoveravanja) umetničkih konvencija na sve šire i različitiije domene: objekte, prirodne elemente itd. Ne radi se o tome da se dovede u pitanje doprinos izvesnih usvojenih postupaka ukoliko su oni bili sredstva za postepeno raskrinkavanje izvesnih proizvoljnih zakona. Pa ipak, njihov empirizam izgleda danas dosta nedovoljan. Nije više moguće a priori opravdati bilo koje širenje umetničkog polja zato što to ostaje pretpostavka u okvirima umetnosti. Rečenica umetnika-konceptualista se nikad ne poziva na umetnost, već, naprotiv, postavlja eksplicitno i esencijalno problem njihovog pripadanja umetnosti.

Činjenica da su umetnici konceptualisti prišli govoru kao sredstvu izražavanja pokazuje želju da izađu iz tog empirizma. Najjasnija istraživanja koja neposredno prethode konceptualnoj umetnosti jesu hladna apstraktna američka istraživanja. Ali, ti radovi su dospeli do jedne tautološke bezizlaznosti (poznata je rečenica: »Ako neko kaže da je to umetnost, onda je to umetnost«⁹⁾ — Donald Džad). Oni su se, takođe, oslanjali na jednu ontološku afirmaciju umetnosti. Neki od tih postupaka su se, dakle, afirmisali kao nešto što bi se moglo nazvati delima na negativnu: iako nereprezentativna, ona teže da budu apersonalna (anonimna), neprivegovana mestom izlaganja (dela izložena van muzeja i galerija). Prikazana su dela koja ne pokazuju nikakvu karakteristiku umetničkog dela (sem što zavise od jednog umetničkog konteksta, makar i implicitno) i koja su prestala da se zatvaraju u lažne probleme. Refleksivni principi koji zahtevaju ti radovi je daleko od tog izgovora da bude zanemaren, ali moramo priznati da oni nisu uspeali u mehaničkom presedeu, koji je okrenut sam sebi.

Novina konceptualne umetnosti se, dakle, sastoji u uzimanju u obzir tradicionalnih atributa umetničkog dela, ne da bi ih oduzela umetničkom delu, već da mu ih priloži u traženju onoga po čemu oni određuju delo.

Zbog toga je upotreba govora postala neophodna. Govor predstavlja sredstvo prodiranja u ove podatke bez izazivanja predstave u našem perceptivnom sistemu, tražeći tako — na način koji nije više automatski, nego je kreativan — proceduru »pojave«¹⁰⁾ umetničkog dela.

Priroda govora u konceptualnoj umetnosti

Izlišno je i pogrešno, u svakom slučaju, upoređivanje konceptualne umetnosti sa književnom ili poetskom praksom. Ipak su to mnogi činili u želji da interpretiraju konceptualnu umetnost kao determinizaciju umetnosti. Ovaj pojam podrazumeva da je podrška svedena na minimum, da bi se konačno upućivala uvek sa većom slobodom na jednu transcendentalnu temu.

Govor kojim se služe umetnici koji su ovde predstavljeni odlikuje se time što ne poseduje samo jedan semantički nivo; rečenice Benara Venea, na primer, koje se situiraju u jedan prelomni momenat i koje nisu još operacione, a ipak imaju za zadatak da potvrde taj izbor. Sheme i matematičke demonstracije, naučni tekstovi, prekidaju sa tradicionalnom akcijom slike koja računa na veliki broj gledalaca. Sa svoje strane, Viktor Burgin precizira da je njegova upotreba govora bliža naučnoj ili tehničkoj upotrebi, nego literarnoj. Naučni jezik je inertan, funkcionalan, bez dvosmislenosti, dok je ta dvosmislenost cilj, sama sadržina literarnog govora.

Izvesni tekstovi koje su konceptualni umetnici prikazali ne mogu se izolovati od demonstracija koje su ostvarene s druge strane, a koje se služe drugim sredstvima, ne rečima, nego predmetima, fotografijama... Tekst Rodžera Katforta kompletira jednu izložbu fotografija poznatih spomenika u hodnicima londonskog metroa. Ovde tekstovi dolaze na mesto tradicionalnih i mistifikatorskih kritičkih eseja.

Ali, često se dešava da umetnik zapravo upotrebljava govor u nekom praktičnom radu. Mi smo rekli da tu praksu nalazimo samo u nekoj pod-literaturi; pod-literaturi ukoliko interes dela nije samo neki rad na reči ili o konstrukciji rečenice, ili je značaj u bizarnosti, ili u utisku slike, ili u činjenici koju su reči evocirale. Domen propozicije nije čak ni suštinski u jednom tekstualnom radu. To je više nego ikad deo tradicionalne igre žmure između osnove i sadržaja. Naprotiv, ako se rad Burgina ukazuje kao serija kratkih rečenica, on funkcioniše u odnosu na svojstva govora. Te rečenice su tako konstruisane da samo upućuju na organizaciju analogija i relacija (psiho-senzorne, kulturne, itd.) koje obuhvataju jednu činjenicu, a ne jednu »oznaku«¹¹⁾ na koju bi umetnik odmah neposredno nadovezao tu činjenicu. Reči su odvojene od svoje sadržine i jedino su prilagođene strukturama jednog iskustva. Burgin beleži da »jedan lingvistički rad treba da se razvija u svojoj strukturi na odgovarajući način prema tipu iskustva na koje se poziva, ostajući istovremeno, međutim, nezavisan od svake specifične sadržine tog tipa iskustva«¹²⁾. Rečenice opisuju strukturu jedne činjenice ne kvalifikujući je nikad. Jedan drugi primer je pozajmljen od Džozefa Kosuta. Jedna od njegovih rečenica je neka vrsta kolaža odlomaka iz različitih knjiga, koji su uzeti bez ikakvog naročitog izbora, ali su svi klasične fakture. Kodificirana slika prati tako dobijeni novi tekst i omogućava pronalaženje logičkog načina po kome su odlomci bili izabrani, kao i tačno mesto u knjizi iz koje su odabrani. Demonstracija naročito ukazuje na način deduktivnog i memorizatorskog poimanja celine, ali odbacujući istovremeno anegdotske asocijacije na kojima su se bazirali prvobitni tekstovi. »Tesorisove«¹³⁾ kategorije, koje je Kosut, takođe, prikazao, ukazuju na isti prosede. Te serije reči ne mogu biti smatrane kao izolovana dela zato što upućuju na druge bliske »Tesorisove«¹⁴⁾ kategorije i takođe se ne mogu izdvojiti na apsolutan način kao umetnička dela, pošto su nedovoljne da izazovu jednu određenu sliku.

Navešćemo najzad jedan filmski intervju sa Margaret Dira, koji je vodio David Lamela, koji je malo drugačiji u svojoj funkciji. Način na koji je taj razgovor sniman kamerom i magnetofonom je dovoljno neutralan da ne liči ni na neku kritiku ni na odbranu. Prikazani su simultano odlomci dijaloga sa odgovarajućim slikama koji su proizvoljno prekidani svakih pet minuta. Našazimo se, zaista, pred jednom golom informacijom koja ne predstavlja cilj tog rada nego je samo povod za suočavanje jedne trajne percepcije sa jednom fragmentarnom percepcijom.

Ništa nam ne dozvoljava da upoređujemo nekoliko navedenih primera sa literarnom praksom, a još manje da izjavljujemo da je, ako umetnost upotrebljava govor, to zbog toga da bi se ona samo bolje afirmisala kao neka vrsta govora. Za Teri Atkinsona i Mikela Baldvina, urednike časopisa »Art-language«, taj naslov je jedan »kolaž« koji treba da se čita »umetnost i govor«. Čak i u tekstovima koji ne mogu biti definisani kao »teorijski«, govor samo služi da »izdigne« (i deluje na) šeme koje se javljaju da determinišu umetničko delo ne želeći da se ikad zamene sa njim.

1) Veliki broj umetnika koji su obuhvaćeni ovom izložbom su, pre 6 ili 7 godina, stvarali dela koja su se direktno nadovezivala na minimalnu umetnost.

2) »The Grammarian«, 1970.

3) »Publication«, Nigel Greenwood Inc, Ltd, 1970.

(»Sept'eme biennale de Paris«, 1971; Catherine Millet: »L'utilisation du langage danas l'art conceptuel«)

Prevela sa francuskog
BORJANKA LUDVIG

Tekstove za ovaj broj priredio
Mirko Radojičić (3 KOD)

MIKEL DIFREN

konceptualna umetnost

Počnimo formulom Džozefa Kosuta koji je možda André Breton ovog novog idealizma (izjasniću se odmah o ovom izrazu): »Ars as idea as idea«. Pošto ovdje reč *umetnost* postoji, a isto tako i reč *umetnik*, konceptualni umetnik ne priznaje *anti*umetnost, pogledajmo najpre dela ove umetnosti: Kosut izlaže jedno delo — ili, kako konceptualisti kažu, jednu umetničku postavku — nazvano *Jedna i tri stolice*: u sredini jedna stolica, levo njena fotografija u prirodnoj veličini, desno definicija reči stolica. Ili, pak, isto tako Kosut, izlaže dva stola prekrivena raznim predmetima: knjige, sveske, šahovska tabla, sa dve stolice ispod stola, sve pod nazivom *Information room*. Druga postavka: Vene pokazuje na beloj površini dva, iz jednog naučnog rada pozajmljena dijagrama čiji je naziv *Interplanetary scintillations of the OM emission at 1665 MHz from Satigarius 2*. Ili još Lamelas na jednom panou prikazuje niz od 10 fotosa Margerit Dira sa ovim obaveštenjima (datim uz reprodukciju u VH 101): »Intervju sa Margerit Diras u trajanju od pet minuta bio je zabeležen na filmsku traku 26. aprila od 3.15 do 13.20 sati. Za vreme tih pet minuta deset

fotografija bilo je snimljeno u pravilnim intervalima da bi se uzelo deset momenata intervju — na taj način izabrano je deset fraza.

Ove »postavke« nisu naročito jasne. Sta nam tačno one nude? Kakav odgovor očekuju od nas? Postoje i druge dela koja, čini se, ništa ne izazivaju: ona hoće samo da provociraju naše mišljenje ili, ponekad, da oslobode našu agresivnost. Ali ovdje ništa iznenađujuće, ništa skandalozno. Jednostavno, ispitajmo se iz onoga što ova dela hoće reći, ili šta hoće biti. U njima ne treba tražiti ono što i u delima koja nose smisao u onome što se može osetiti, nego u komentarima koje o njima daju njihovi autori — kao da je delo samo povod za tekstove. A ono to jeste, to ćemo videti. Ono je to kao što su danas, za neke predstavnike strukturalizma, literarna dela. Katrin Milečiji članak otvara ovaj broj VH 101, dobro ga je primetila: »Veliko je iskušenje, povodom ovog tipa obavljenih radova u području vizualnih umetnosti, približiti ih delima, vrlo sličnom po njihovim unapred utvrđenim postavkama, započetim pre izvesnog vremena u domenu pisanja i koje je definisao Rolan Bart: Srednji vek živeo je samo čitajući ponovo stare tekstove, grčke ili latinske. Možda će danas literatura biti to: predmet za komentare, zaštitnik jezika, jedno stanje, to je sve«. Svet je mali; od Saint-Germain-des-Présa do New-York Cultural Centera nema mnogo. No ostavimo *Tel-Quel* izvan naše namere, neka ove istorodnosti budu sugestivne.

Konceptualna dela zasnovana su iz okolnosti koju Kosut naziva »lingvistička priroda umetnosti«: umetnost funkcioniše kao jezik, a ne kao govor. Jer ova dela neće ništa reći: ni denotaciju ni konotaciju — nikakvu ličnu »poruku«, nikakvu viziju sveta — samo sebe sama, to jest oblik u kome ona funkcioniše, — to znači samu ideju umetnosti. Ova dela predstavljaju samo analizu predstavljanja, njihov sadržaj nije označavajući, nego njegova definicija (otud pribegavanje rečniku) i njegovo delanje (otud pribegavanje, kod Engleza, psihologiji percepcije, a kod Kosuta i Barea upoređivanju predmeta i njegove fotografije).

U izvesnom smislu, to nije novo. Učili smo odavno da je možda umetnost refleksivna: da je slikarstvo dostiglo slikarsku suštinu, da se roman može napraviti »ni iz čega«, da je poezija možda poezija poezije. Ali ono što je novo, to je da ovo vraćanje sebi postaje isključivi predmet kreacije, a naročito da je inspirisano naukom ili nekom naučnom idejom. Jer, konceptualisti žele za sebe »intelektualce«: kritičare ili naučnike. Čujmo Kosuta. »Zbog implicitne dvojnosti percepcije i koncepcije u umetnosti, od njenih početaka, jedan posrednik (kritika) ukazao se potrebnim. Ova umetnost (konceptualna) prisvaja funkciju kritike u isto vreme kada posrednika čini nepotrebnim«. Kritika je isto tako nauka; a u humanitarnim naukama lingvistika je prva na koju se poziva: umetnosti, to je nauka umetnosti, koncept ili ideja. Može se zaista zahtevati da je ta nauka, koja se manifestuje u njihovim umetničkim postavkama u izlaganju jednog dijagrama, fotografije ili jedne leksičke definicije, dobra nauka, onakva kakvu je poznajemo drugim putem i koju primenjuju naučnici. No, zadržimo se na intenciji, pošto i inače neki konceptualisti svode delo na utisak intencije i, na primer, na slanje pisma ili telegrama. Reći ću i kada nije ovdje u pitanju nauka, nego izvesna koncepcija i izvesna upotreba nauke, koje su zapravo idealističke. Jer nauka zahteva prodiranje u predmet, daje nam ga da ga spoznamo i savladamo; ali ovdje predmet nestaje, sakriven konceptom: koncept se stavlja umesto stvari, i on je ono što se izlaže. Po tautološkom pravilu Kosuta, izraz »Art as idea as idea« govori dovoljno o ovom zatvaranju koncepta, i Kosut ga je svestan: »Kada umetnost ima zajedničkog sa logikom i matematikom, ona je tautologija; to jest, ideja umetnosti (delo) i umetnost ista su stvar«.

Tako delo nije više nego ideja umetnosti. Kad ova umetnost odbija ili ignoriše, to je zato da bi pri tome mogla imati jedan logos drugačiji od naučnog. Na primer, ona

»plastična misao« o kojoj je dobro govorio Frankastel, misao koja deluje u samoj slici i, može se reći, bez koncepta. No, ta misao ne može se pokazati, da nam zada da mislimo, koliko u jednom delu koje se toliko ne svodi na misao. Van Gogova stolica nam mnogo više govori od Kusutovih stolica zato što ona govori jezik umetnosti umesto da ga misli. Da to čini slikarstvo slikarstva jeste; ali u uslovima koje još ima slikarstvo. Kad Bonfoa (Bonnefoy) ili Sar (Char) pišu poeziju poezije, to je još poezija, a ne poetska veština.

Možda konceptualna umetnost isto tako ne priznaje suštinsku funkciju umetnosti koja se nalazi u vršenju jedne imanentne osetljive misli: otvoriti jedan svet drugačiji od sveta govora, osloboditi imaginaciju od kontrole rasuđivanja (makar da bi se složila s njim, kako to hoće Kant, otići maštu od cenzure. Sprečavanje nije jedino posao jednog nad-ja koje u sebi zatvara zabranu, ono je takođe delo logosa i možda nauke, i to kad mu naučno daje teroristički izgled. Besumnje, konceptualna umetnost želi izbeći vraćanje i ideologiju, kako to pokazuje Katrin Mile. Ali da li je za nju jedino efikasno sredstvo »da metodično preduzme svoju sopstvenu analizu, svoju sopstvenu kritiku«? Zaista, postoji jedna postavka kritike umetnosti prema kojoj umetnost razgrađuje imaginarno; ali to što ona razgrađuje je jedno servilno imaginarno, tolerisano i čak izazvano nad-ja, institucijama, javnošću, hiljadama oblika uticaja; i ona to razgrađuje da bi oslobodila novu imaginaciju koja je divlje iskustvo sveta i drugog. Najbolja usluga koju umetnost može da nam pruži jeste da nas pozove u ovo iskustvo, otkrivajući ona čudna lica sveta: nadstvarno; i možda je to za nju najbolje oružje protiv neprekidnog vraćanja koje je razoružava.

Šta je jedna umetnost koja više nije zabrinuta za komuniciranje sa nama, niti za istraživanje sveta, nego da se samo bavi njom? Ona je kao lepa duša zadivljena svojom podčinjenošću: ona gubi svoju suštinu, ona nestaje u predmetima koji su prazna saopštenja, upravo beznačajna. A pošto su ovi predmeti koji nameravaju ignorisati publiku svi i sami izloženi u galerijama ili u knjigama, kakav doček možemo njima učiniti? Kosut kaže da »umetnost postaje ozbiljna kao nauka ili filozofija koje ni same nemaju više publike«. Ali ne! Zbilja ne! Zaista, znamo, počev od Ničea, da je umetnost ozbiljna, ali kao igra: »Imamo umetnost da ne bismo poginuli od istine«. Zahtevamo, kao Bašlar, čitač pesnika, naše pravo na snevanje, i najpre — otud nezadovoljstvo kod Hjublera — na viziju koja čini da izbije govor kad ona nije svedena na čitanje govorenog. Mi želimo, kako kaže Kirili, »radikalno menjanje teksta i slike«, ali bez njihovog pretvaranja u pseudonaučne rukopise. Mi ne želimo praviti se učenim ljudima zato što nam se da jedan dijagram da ga posmatramo, naročito kad imamo potrebu za nečim drugim. I upravo zato mi ponovo tražimo naše pravo na uživanje: da bude ili ne nagrada, kako kaže Frojd, detonator za eksploziju fantastičnog; kad nam je dato, ne prkosimo mu. Okrenimo se od onog ko nam to odbija i ko nam dosađuje i čak nas ne uči.

P. S. — Suština ove kritike naći će se u broju 3 »VH 101«, u jednom članku Kirilija, koji govori o »sofizmima konceptualne umetnosti«: »Ovaj fenomen mistifikacije ponovo se sreće u zavedenosti umetnika strogošću humanih nauka i lingvistike, koja ih, u većini slučajeva, odvodi u parodiranje jedne metodologije i izlaganje paralogičkih tekstova bogatim neologizmima retko potrebnim, s obzirom da veoma često svojim ezoteričnim karakterom doprinose intelektualnom terorizmu. Mora se prestatu sa infantilnim i neodgovornim ponašanjem«. Na taj se način Kirili ogradio od »akademizma« konceptualne umetnosti. No, potrebno ga je pročitati celog, iako će se neko pitati da li je to autokritika.

/Mikel Dufrenne: »L'ART CONCEPTUEL«, »Revue d'esthétique«, broj 1, 1971. godine/

Prevo sa francuskog
MIRKO RADOJIČIĆ