

11-421

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ
БИБЛИОТЕКА
МНВ. БР. 3109

Robert Smithson

izbor tekstova

Muzej savremene umetnosti
Beograd

МУЗЕЈ САРВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ

ВИБЛИОТЕКА

ИНВ. БР. 3104

Музеј савремене уметности
1983.

Robert Smithson
Izbor tekstova*

Star edition including essays Robert Smithson, 1968, p. 102
edition 1976 in English, catalogue number 1, 1976, 1977
for more information consult the website www.musej-sarvremene-umetnosti.rs
or contact the Museum, Belgrade, New York, New York, New York, New York

Muzej savremene umetnosti, Beograd
1983.

Robert Smithson
izbor tekstova*

* Izbor tekstova američkog umetnika Roberta Smithsona, čija je retrospektivna izložba u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu dobrodošao povod njihovom objavljivanju, načinjen je prema knjizi: Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York, *New York University Press*, 1979.

Muzej savremene umetnosti, Beograd
1983

Robert Rauschenberg
izbor tekstova

Muzej savremene umetnosti, Beograd 1983
prevod: Branislava Belić
izbor i stručna redakcija: Zoran Gavrić
izdanje: *Muzej savremene umetnosti*, Beograd
za izdavača: Marija Pušić
grafička oprema: Novica Kocić
štampa: »Srboštampa«
tiraž: 500 primeraka

S A D R Ž A J

Muzej jezika u blizini umetnosti (1968)	— — — —	5
Iz razgovora sa Heizerom, Oppenheimom i Smithsonom (1968—1969)	— — — — — — — — — —	21
Umetnost i politika	— — — — — — — — — —	26
Filmska atopija	— — — — — — — — — —	28
»... Zemlja je surovi gospodar, podložna kataklizmama« (1971)	— — — — — — — — — —	31
Bez naslova (1971)	— — — — — — — — — —	38
Omeđavanje kulture (1972)	— — — — — — — — — —	39

Muzej jezika u blizini umetnosti (1968)

»Uzela je jednu ili dve od njih i prelistala stranice, pokušavajući da ubedi sebe da ih je čitala. Kao da su se značenja reči odbijala od nje poput jata belica dok je navaljivala na njih, i ona se osećala sve nelagodnije.«

Michael Frayn: *Against Entropy* (Protiv Entropije)

Ad Reinhardt: »Četiri muzeja su četiri ogledala.«

U varljive vavilonske kule jezika umetnik bi mogao da zakorači, naročito da bi se izgubio i opio u vrtoglavim sintaksama, tražeći preseke značenja, nepoznate hodnike istorije, neočekivane odzvučke, nedokučivi humor, ili prazne prostore saznanja... ali ovo traganje je opasno, puno fikcija bez dna i beskrajnih arhitektura i protiv-arhitektura... na kraju, ako uopšte postoji kraj, nalaze se samo odjeci bez značenja. Ono što sledi je ogledalo strukture izgrađene od makro i mikro redova, refleksija, kritičkih laputa i opasnih stepenika reči, trošno zdanje od fikcija koje lebdi iznad izvrnutih sintaktičkih uređenja... povezanosti koje nestaju u kvazi-tačnostima i zemaljskim i vanzemaljskim načelima. Ovde jezik »pokriva«, a ne »raskriva« svoja zemljišta i situacije. Ovde jezik »pokriva« a ne »otkriva« vrata utilitarističkim tumačenjima i objašnjenjima. Jezik umetnika i kritičara na koji se u ovom radu upućuje postaje paradigmatski odsjaj u vavilonskom ogledalu, koje je napravljeno u skladu sa Pascalovim zapažanjem: »Priroda je beskonačna sfera čije je središte svugde, a periferija nigde«. Ceo rad se može uzeti kao varijacija na veoma često pogrešno upotrebljeno zapažanje, ili kao čudovišan »muzej« izgrađen od mnogostranih površina,

koji upućuje ne na jedan, već na mnoštvo predmeta unutar jedne jedine građevine reči — jedna cigla=jedna reč, jedna rečenica=jedna prostorija, jedan pasus=jedan sprat, itd. Ili, *jezik postaje beskonačni muzej, čije je središte svugde, a granice nigde.*

Marginalija u središtu: infra-kritika

Dan Flavin pisanje razvija kao čist prizor razređivanja. Flavinov autobiografski metod se menja u sintetičku rekonstrukciju sećanja, koja podseća na ruševinu istorije. »Sada su tamo bili ulubljeni profili boksera razbijenih noseva i Didonina lomača na zidovima Kartagine, njen plahoviti dim prodire u neverno srce bogobojažljivog Eneje, koji je nameravao da krene iz luke« (. . . u praskozorje ili u cik zore, »Artforum«, dec. 1965). Flavinova Kartagina je arsenal odumrle metafore i grozničave sanjarije. Njegova visokoparna sećanja se poigravaju sa našim poetskim osećanjima sa žalosnom vrtoglavošću. U njegovoj rečenici nalazimo razoružavajuću uzaludnost koja ponavlja preterivanja iz knjige *Salambo*:

»Zidovi su bili prekriveni bronzanim pločama; a u sredini, na granitnom postolju, stajao je kip Kabinija zvanog Aletes, pronalazača rudnika u Keltiberiji. Na tlu, pri dnu, u obliku krsta, ležali su široki zlatni štitovi i čudovišne srebrne vaze uskog grla, raskošnih oblika i gotovo neupotrebljive. . .« Flavinovi spisi su »gotovo neupotrebljivi«, kao i Flaubertove »vaze«. Ovde imamo hroničan slučaj umne nepokretnosti koja rezultuje u mučnoj lirici. Jezik se ruši u svom konačnom razlaganju, kao i sumorni elektriciteti Flavinove »svetlosti«. Njegova komedijaška »pisma uredniku« takođe prizivaju probrani humor iz Flaubertovih *Bouvard et Pecuchet*-donkihotskih autodidakta.

Pisanje Carla Andrea zavlači um ispod strogih čarobnjačkih uređenja. Takav metod guši svaku referencu na bilo šta drugo sem na reči. Misli su smrvljene u lom sinkopovanih slogova. Razum postaje prah samoglasnika i suglasnika. Njegove reči se drže jedne drugih bez ikakve zvučnosti. Andre ne praktikuje »dijalektički materijalizam«, već pre »metaforički materijalizam«. Očigledna istovetnost i bezbojnost uređenosti Andreovih pesama prikriva radikalnu zalutalost gramatike. Paradoksalno, njegove »reči« su nabijene svim komplikacijama oksimorona i hiperbole. Svaka pesma je, takoreći, »grob« za njegove metafore. Semantika je isterana iz njegovog jezika, da bi se izbeglo značenje.

Robert Morris uživa da u svoje jezičke sisteme unosi lažne »greške«. Njegov maneken *File*, na primer, sadrži posebnu kategoriju, zvanu »greške«. Tu i tamo, umetnik priznaje da je teško razlučiti pravu grešku od pogrešne greške. Pa ipak, Morris voli da uđe u trag onom »nebitnom« li da ga zatim što pre zaboravi. U stvari, on jedva da se seća da je napravio *File*. Međutim, mora da je izvukao neku vrstu zadovoljstva u očuvanju tih dosadnih trenutaka, koje drugi zovu »življenje«. On radi po sećanju, što je čudno ako imate na umu da on nema čega da se seća. Za razliku od slona, umetnik je uvek neko ko zaboravlja.

Donald Judd je jedno vreme pisao deskriptivnu kritiku koja je opisivala »određene predmete«. Kada je pisao o Leeu Bontecou, njegovi opisi su postali jezik pun rupa. »Crna rupa nije aluzija na crnu rupu«, kaže Judd, »to je jedno« (*Arts*, april 1965.) U istom ogledu, Judd se na strukturu svog pojma »uopšte i posebno« usredsređuje tako što određuje »središnju rupu« i »periferiju« njene »konične sheme«. Izjednačimo *središnje* sa određenim i *opšte* sa *periferijom*. Iako Judda »više ne zanimaju prazna mesta«, čini se da ga prazne površine ipak zanimaju, što je u stvari suprotno od praznih mesta. Kada kaže da je »predstava predmet, strašan, bezdan«, Judd uvodi »bezdan«) u sám materijal stvari koju opisuje. Paradoks između onog određenog i opšteg je takođe bezdan. Juddova sintaksa je bezdana — to je jezik koji nadire iz uma u okean reči. Mučna dubina sjajnih površina — tiha ali tmurna. Sol LeWitt je duboko svestan jezičkih zamki i otuda se takođe bavi iscrpljenim »pojmovima« paradoksa. Sve što LeWitt misli, piše ili što je napravio jeste nedosledno i protivrečno. »Izvorna ideja« njegove umetnosti je »izgubljena u zbrci crteža, proračunavanja i ostalih ideja«. Ništa nije tamo gde se čini da jeste. Njegovi pojmovi su zatvori lišeni razuma. Informacija koja najavljuje njegovu izložbu (*Dwan Gallery*, Los Andjeles, april 1967) jeste indikacija samorazarajuće logike. »Mrežasti plan« svoje izložbe on potapa ispod poplave izmišljenih podataka pisanih rukom. Mreža nestaje pod pritiskajućom težinom »sepija« rukopisa. To je kao da vam se reči zaustavljaju u očima.

Cronology Ada Reinhardta (*Ad Reinhardt-Paintings*, Lucy R. Lippard) je sumorna zamena za gubitak pouzdanja u mudrost — to je popis smeha bez motiva, kao i istorija bez smisla. Iza »činjenica« iz njegovog života slede smešni događaji hazarda i razaranja. Niz učvršćenih slučajeva na đubrištu vremena. »1936. građanski rat u Španiji«, »1961. poraz u Zalivu svinja«, »1964. Kina ispaljuje atomsku bombu«. Zajedno sa početnim, kobnim ostacima ovih mrtvih uvodnika, teče suvi humor koji prodire

u urnebesna lična sećanja. U ovoj *Chronology* je sve providno i neshvatljivo i kreće se od privida do privida, da bi otkrilo konačnu ništavost. »1966. Stodvadeset slika u Jevrejskom muzeju«. Reinhardtova *Chronology* prati lanac ne-događanja — čini se da je njen red nastao iz setne dosade koja se rađa u nedokučivom osnovu farse. Ova dualistička istorija beleži sebe na tautologijama onog privatnog i onog javnog. Ovo je negativno znanje koje se zaodeva u udaljene oblasti onog istančanog jezika-šale.

Peter Hutchinson, autor teksta *Is There Life on Earth* (Postoji li život na Zemlji? »*Art in America*«, jesen 1966), koristi otpad prošlogodišnje budućnosti da bi odredio današnju sadšnjost. Njegov metod je visoko artificijelan, a sačinjen je od paralizovanih navoda, suvoparnih teorija i učtive ironije. Njegove napuštene planete čuvaju neverovatne »kulture« i imaju bezukusne »ukuse«. U tekstu *Mannerism in the Abstract* (Manirizam u apstraktnom, *Art and Artists*, sep. 1966), Hutchinson nas upoznaje sa »verovatnoćama, nepredvidljivostima, slučajnostima i kosmičkim slomovima«. Pokazuje se da je »scijentizam« ustvari vrsta manirističke nauke pune očiglednih prikrivanja i lažnih osnova. »Topologija se svakako ruga planskoj geometriji«, kaže Hutchinson. Međutim, njegova upotreba jezika se svesno ruga njegovom značenju, tako da ne ostaje ništa sem zahvalnog *sintaktičkog* sredstva. Njegovo pisanje je čudesno »nevlastito«. Složenost i obilje Hutchinsonovog metoda počinje klišeima iz naučne fantastike i naučnim konvencijama, a završava u izuzetnoj estetičkoj strukturi. Parafrazirajući reči Nathalie Sarraute o Flaubertu: »Hutchinsonove mane ovde postaju vrline«.

»Privlačnost spoljašnjeg sveta budi u meni silu koja je toliko obuhvatna da se rastežem bez granica... upijen, izgubljen u mnogim retkostima, u beskonačnostima učenosti i neiscrpnim sitnicama perifernog sveta.«

Henri-Frederic Amiel: *Journal*, 1854.

Dan Graham je takođe veoma svestan granica komunikacije. Nimalo ne iznenađuje što je Robert Pinget jedan od njegovih omiljenih autora. Graham učestvuje u jeziku kao da u njemu živi. On ima način na koji razvija odeljke nepouzdanе informacije u zbijene mase nepostojanog značenja. Jednu takvu masu značenja iskopao je iz nadgrobne umetnosti Carla Andrea. Neki odeljci iz *Carl Andrea* (neobjavljeni spisak) glase: »penušanje iz usta i iz slavine«, »nerazumevanje i konzervisani smeh«, »teškoća u shvatanju«. Ovo je vrsta iskvarene metafore koju Andre

pokušava da zakopa u svoje »blokove reči«. Graham obelodanjuje metafore koje svi žele da izbegnu.

Kao i neki drugi umetnici, Graham može da »čita« jezik građevina (Homes for America, Kuće za Ameriku, »Arts«, dec-jan. 1967). »Kuće u blokovima« iz posleratnih predgrađa saopštavaju o njihovim »mrtvim područjima zemlje« ili »zemljištima«, na način lingvističke permutacije. Andre Martinet piše: »Građevine su namenjene da služe kao zaštita...« — isto važi i za spise umetnikâ. Svaka sintaksa je »lako sagrađena 'školjka'«, ili skup lingvističkih površina koje okružuju nepoznate motive umetnika. Kako čitanje građevina, tako i čitanje gramatika omogućava umetniku da izbegne zastarela pozivanja na »funkciju« ili »utilitarizam«.

Andy Warhol dopušta sebi da ga »ispituju«; izgleda kao da je previše umoran da se dohvati olovke ili da kuca na mašini. On dopušta da ga šibaju »pitanja«, koje postavlja njegov prijatelj Gerard Malanga. Reči su za Warhola nešto poput surogata aparata za mučenje. Njegova jezička sintaksa je nadahnuta lažnim sado-mazohizmom. U jednom intervjuu šibaju ga Malangina pitanja (»Artes«, Vol. 41, No. 4, 1967).

P: Da li su svi ljudi u filmu izopačenjaci?

O: Nisu svi — 99,9% njih.

Sarge Garvrnsky piše, u *Cahier du Cinema*, No. 10, da Warhol u svojim filmovima upotrebljava neku vrstu samoizmišljajućeg dijaloga, koji liči na pod-dijalog Nathalie Sarraute. Garvrnsky ističe »raz-sinhronizovan govor«, »jednosložni engleski« i ostale »tropističke« efekte. Jezik nema snagu, nije baš ubedljiv — sve pornografske preobuzetosti su se sručile u verbalno skladište, ili ono što se u teoriji komunikacije zove »degenerativna informacija«. Warholova sintaksa iznuđuje veštinu sado-mazohizma koja podražava neku svoju »stvarnost«. Pa i njegove površine uništavaju sebe same. U knjizi Nathalie Sarraute *Conversation and Subconversation* (Razgovor i pod-razgovor, 1956) nalazimo nešto o »nesvrhovitoj primedbi« i masama dijaloga koje oblikuju naše iskustvo — »najmanje intonacije i podizanje glasa«, koja postaju mape značenja ili antiznačenja. U prikazu filma *My Hustler* (*New York Times*, 11. jul. 1967), Bosley Crowter piše »... 'Beskrajni razgovori' bi bio daleko bolji naslov za ovaj smrdljivi badavadžijski film«.

Edward Ruscha (*alias* Eddie Russia) je sarađivao sa Masonom Williamsom i Patrickom Blackwellom na knjizi *Royal Road Test* (Vozački ispit za Royal), u kojoj je reč o tužnoj sudbini *Royal*

(model »X«) pisaće mašine. Ovde nema varholovske tromosti, već je to vrsta ravnodušnog besa. Knjiga počinje primedbom o krivotvorenom ruskom nihilizmu: »Bila je previše neposredno vezana za svoju sopstvenu strepnju, da bi bila išta drugo dō krik negacije, noseći unutar sebe seme vlastitog razaranja«.

Zapis o činu glasi:

datum: nedelja, 21. avgust, 1966.

vreme: 17,07

mesto: U.S. Autoput 91 (Interstate auto-put 15)

putujući jug-jugozapad, prosečnom brzinom od
122 milje, jugozapadno od Las Vegasa, Nevada

vreme: savršeno

Pisaću mašinu izbacio je kroz prozor Bjuika iz 1963. »bacač«
Mason Williams. »Rasuta krtija« je označena i fotografisana
za knjigu.

Obrnuta značenja — paradoksi kritičkog razumevanja

*»Moderna umetnost, kao i moderna nauka, može da uspostavi
odnose dopunjavanja sa diskreditovanim fikcijskim sistemima;
ono što je Newtonova mehanika za kvantnu mehaniku, to je
Kralj Lir za Kraj igre«.*

Frenk Kermode:

The Sense of Ending (Smisao završetka)

*»Kako neko može da veruje da je dato umetničko delo predmet
nezavisan od psihe i lične povesti kritičara koji ga proučava,
shodno čemu on uživa neku vrstu ekstrateritorijalnog statusa?«*

Roland Barthes:

Criticism as Language (Kritika kao jezik)

*»Materijalizam. Izustite ovu reč sa užasom, naglašavajući sva-
ki slog.«*

Gustav Flaubert:

The Dictionary of Accepted Ideas
(Rečnik prihvaćenih ideja)

Kada se upotrebi reč »fikcija«, većina od nas misli na književ-
nost, a gotovo nikada na fikcije u širem smislu. Čini se da ra-
zumsko poimanje »realizma« sprečava estetiku da se složi oko
mesta fikcije u ostalim umetnostima.

Realizam ne nastaje iz neposrednog uvida uma, već upućuje
na »naturalističku izražajnost« ili »komade života«. Do ovoga

dolazi kada se umetnost takmiči sa životom, a estetika zamenjuje racionalnim imperativima. Ono fiktivno izneverava svoj povlašćen položaj ukoliko ustupa mesto nepromišljenom »realizmu«. Status fikcije je nestao u mitu činjenice. Misli se da činjenice imaju veću stvarnost nego fikcija — da »naučna fantastika« zahvaljujući mitu o napretku postaje »naučna činjenica«. Ne veruje se da je fikcija deo sveta. Racionalizam ograničava fikciju na književne kategorije da bi zaštitio vlastite interese ili sisteme znanja. Da bi održao svoje realističke sisteme, racionalista pripisuje svetu samo »primarna svojstva«. »Materijalista« Carl Andre svoj rad naziva »Bekstvo od uma«. Andre veli da njegove »pesme« i »skulpture« nemaju mentalna ili drugovrsna svojstva; one su, za njega, čvrsto »materijalne«. Sad, paradoksalno je što Lucy Lippard, u »New York Times« od 4. juna 1967. piše da je Andreova skulptura, izložena u *Bykert Gallery*, »buntovnički romantična« zbog »nijansi« i »površinskih efekata«. Ono što je za jednu osobu »materijalizam« za drugu postaje »romantizam«. Usudio bih se da na ovom mestu utvrdim da su »romantizam« gospođice Lippard i Andreov »materijalizam« jedna te ista stvar. I jedno i drugo stanovište upućuje na lična stanja koja se mogu razmenjivati.

Romantizam je starija filozofska fikcija od materijalizma. Njegova lukavstva su u većoj meri dekadentnija nego novine materijalizma, a ipak je on, u isto vreme, daleko bliži i ne toliko opasan po mitove o činjenici koliko materijalizam. Samo spominjanje reči »materijalizam« za neke osobe znači prizivanje hordi demonskih sila. Posmatrani sa dvodimenzionalnom jasnoćom, i materijalizam i romantizam imaju prozirnost i neposrednost koja je veoma fiktivna. Peter Brook je ovu estetiku našao u delu Robbe-Grilleta. Brook kaže: »Iako je Robbe-Grillet težio da uništi 'romantično jezgro stvari', na neki način je stalno bio očaran romantizmom površine, preokupacijom koja je posebno uočljiva u filmovima *Marienbad* i *L'Immortelle*, a potpuno belodana u njegovom novom romanu, *La Maison de rendezvous*« (»Partisan Review«, zima 1967). Isto to dešavalo se i sa »materijalizmom« kada postane umetnikov estetski motiv. Stvarnost materijalizma nije ništa manje stvarna od stvarnosti romantizma. U određenom smislu, postaje očigledno da današnji materijalizam i romantizam dele slične »površine«. Romantizam šezdesetih godina je briga za površinama materijalizma, a i jedan i drugi su fikcije u neočekivanim umovima ljudi koji ih opažaju. Ako se ne upotrebljava ili ne zloupotrebljava iscijentizam, onda se to čini sa onim što ću nazvati »filosofizmom«. Filosofizam meša realizam sa estetikom, a umetnost određuje odvojeno od lukavstva uma i stvari.

Dobar deo moderne umetnosti uhvaćen je u temporalnosti, jer nije svestan vremena kao »duševne strukture« ili apstraktnog oslonca. Temporalnost vremena je umetnosti nametnuta u osamnaestom i devetnaestom veku, sa pojavom realizma u slikarstvu i romanu. Romani prestaju da budu fikcije, kritika osuđuje kategoriju »temperamenta«, a »priroda« se pojavljuje kao lek za sve. Svest o vremenu u tom periodu pokrenula je mišljenje u smislu renesansne istorije.

Everett Ellin, u divnom tekstu *Museums as Media* (Muzeji kao mediji *ICA Bulletin*, maj 1967, kaže da su »muzeji, delo devetnaestog veka, za svoj sadržaj prihvatili ono što je bilo popularno u vreme renesanse.« Trebalo je vreme produžiti u daleku budućnost (post-povest), ili u daleku prošlost (pre-povest) — niko nije mnogo razmišljao o »letećim tanjirima« ili o dobu dinosaurusu. I pre-povest i post-povest su deo iste svesti o vremenu, i postoje bez ikakve reference na istoriju renesanse. Donekle sam bio svestan istovetnosti onoga pre-povest i post-povest kada sam u *Entropy and the New Monuments* (Entropija i novi spomenici), »Artforum«, jun 1966, pisao da »ovaj smisao najdalje prošlosti i budućnosti delimično vodi poreklo iz prirodničkog muzeja; tamo se pod istim krovom mogu videti »čovek iz pećine« i »čovek iz prostora«.

Tada mi nije palo na pamet da su »značenja« u Prirodničkom muzeju izmakla svakoj referenci na renesansu, a ipak se prikazuje »umetnost« iz perioda Acteka i američkih Indijanaca — da li su ovi periodi nešto »prirodniji« od renesanse? Ja mislim da nisu — jer nema nijedne stvari u Prirodničkom muzeju koja je prirodna. »Priroda« je naprosto još jedna fikcija iz 18. i 19. veka. E. E. Cummings kaže da su »prirodničke muzeje napravile budale koje ne liče na mene. Samo Bog može da sagradi drvo...« (Pismo Ezra Poundu, »*Paris Review*«, jesen, 1966). »Prošla-priroda« renesanse nalazi svoju »buduću-prirodu« u modernizmu — i jedna i druga temelje na realizmu.

Obnavljanje preistorije

Preistorija koja se nalazi u prirodničkom muzeju je nestalna i neizvesna. Ona je rekonstruisana od »epoha« i »perioda«, koje nijedan čovek nije doživeo, a zasnovana je na ostacima »oživljenih bića« od trilobita do triceratopa. O njima smo nešto saznali preko Walta Disneya i Sinclaira Oila — to su dinosaurusi. Jedan od najboljih »obnavljača« ovog »dinosaurizma« je Charles R. Knight. On je na neki način nadmašio pop-umetnike, ali je

najbliži Claesu Oldenburgu, bar kad su razmere u pitanju. Firma Sinclair Oil bi trebalo da finansuje Oldenburga da za seksualno vaspitanje dece napravi »običaje parenja brontosaurusa«. Knightova umetnost se ne vidi izvan PM, jer se ne uklapa u izmišljene »istorije umetnosti« modernizma ili renesanse.

Knight je takođe umetnik koji piše. U knjizi *Life Thorough the Ages* (Život kroz dobâ) dato je davdesetosam obnova preistorijskog »vremena«, a na Knighta se može gledati kao na spoj Edouarda Maneta i Erica Temple Bella (profesora matematike koji je pisao naučnu fantastiku za *Wonder Stories Magazine*). U knjizi *The Greatest Adventure* (Najveća avantura), Bell opisuje zveri koje »ne liče ni na jedno preistorijsko čudovište za koje nauka zna.« Ova čudovišta se »zabijaju pet i šest duboko« na zamrznutoj obali Antarktike. »Oni su kao loša kopija, sklepana imitacija onih velikih zveri čije kosti klešemo iz stena od Vojaminga do Patagonije. Priroda mora da je bila pijana, drogirana, ili bunovna kad je dozvolila da se ova zakrljala bića razviju. Svako od njih je nakaza.« Za Knightova čudovišta se ne može reći da su »loše kopije«, ali u njegovoj umetnosti i pisanju ipak postoji nešto čudno i pomerenost. O svom pisanju on govori kao o »natpisima«, a o svojoj umetnosti kao o »uzbudljivijim oblicima preistorijskih vremena«. Sledeći navod je uzet iz Knightovog teksta »The Carboniferous or Coal Period« (Karboniferni ili ugljeni period). »Velika raskrečena stvorenja nalik daždevnjacima, kao što su eriopi, tipična su za ovaj period. Nema sumnje da su ova i mnoge druge vrste svoj raniji život provele u vodi. To su bila glupa čudovišta glatke kože, visoka nekih šest stopa, širokih i zubatih vilica, sa ogromnim zevom koji im je omogućavao da jednim gutljajem progutaju hranu«. Knight, dakle, nalazi način da dočara preistorijski predeo — »*Rancho La Brea — California Pitch Pools*«: »Tagedija, i mračna i užasna, dugo je lebde-la iznad sumornih dubina ovog mesta, koje danas izgleda veoma mirno.«

Posledica Knightovog lukavstva jeste nepokretnost. Ovo teško preistorijsko vreme se širi na predeo — blatom pokrivena močvara. »Bila je to era močvarâ...« Smrt je nagoveštena u uvek prisutnom ugljenisanju šuma i stvorenja; naklonost tegobnom i mračnom obeležava sve što piše i crta. Oseća se ogromna amorfna borba između onog postojanog i onog nepostojanog; spajanje delatnog i inercije, koje simbolizuje neku vrstu strip-vizije kosmosa. Nasilje i razaranje su blisko povezani sa ovom vrstom mesožderskog evolucionizma. Čini se da ništa ne može da izbegne uništenju — za *brontosaurusa*, »gladovanje je njegov

najveći bauk«. Neka vrsta života na jedan mah lebdi iznad ovih guštera« velikih, nezgrapnih i male pameti. »Vrstu *tiranosaurus rex* Knight vidi kao »ogromnu mašinu koja jede.« Ova »opaka bića« izgledaju kao ponovo formulisani simboli potpunog ili izvornog zla. Borba između *tiranosaurusa* i *stegosaurusa*, u filmu *Fantasia (Fantazija)* Walta Disneya, na muziku *Osvećenje proleća*, podseća na veličanstvenu dvodimenzionalnu borbu na smrt, sasvim u skladu sa celom ekipom »mašina« izopačenih gmizavaca. Nema sumnje da je Disney svoje dinosauruse precrtao od Knighta, baš kao što je Sinclair Oil svog »Dino-dinosaur« precrtao neposredno od Disneya.

Teratološki sistemi

»Svet umetnosti je bio stvoren za četiri dana u četiri odeljka, pre četrdeset godina i na početku 4004. godine pre Hrista. Danas mali umetnici imaju četiristotine privrženika, a nešto omiljeniji osrednji umetnici maju negde oko 44.000 poklonika.«

Ad Reinhardt:

A Portend of the Artist as a Yhung Mandala

»Neizmernost geološkog vremena je toliko velika da je ljudskom umu teško da odmah dokuči stvarnost njegovog obima. To je kao kada bismo pokušali da shvatimo beskonačnost.«

Edwin H. Colbert:

The Dinosaur Book

Ukoliko se ne upotrebljava na »organski« način, u biologiji i medicini, reč »teratologija« ili »teratoid« ima značenje koje ukazuje na čuda, predskazanja, čudovišta, mutacije i ogromne stvari (grčki: *teras, terasos* = čudo). Reč *teratoid* nagoveštava izuzetne razmere, neizmerne oblasti i neizmernu količinu. Ako prihvatimo Reinhardtovo »predskazanje« da je svet umetnosti i čudovište i čudo, i ako proširimo značenje reči: *dinosaurus* (ogromni gušter) — *gušter čiji je rep u ustima*. Možda ovo za neke od »poklonika« nije dovoljno »apstraktno«. Možda bi više voleli »kružni zemljani nasip« Roberta Morrisa, ili čak »metu« Kennetha Nollanda. Kada se organska značenja reči primene na apstraktne ili duševne strukture, ona umetnost vraćaju na biološko stanje naturalizma i realizma. Nauka je prisvojila reč teratologija i dovela je u vezu sa bolešću. »Neobično« značenje te reči se ponovo mora vratiti u svest.

Razmotrimo sada Reinhardtovo »predskazanje« i uzmimo njegovu »šalu« ozbiljno. Čini se da Reinhardtovo teratološko predskazanje dostiže neku vrstu čistog klasicizma, osim što tamo gde klasičar vidi nužan i istinski pojam čistog kosmičkog reda, Reinhardt vidi groteskni mamac. U blizini natpisa PRIRODNJAK-EKSPRESIONISTA-KLASICIZAM vidimo »anđela« i »đavola« — i preistorijskog *pterodaktila*; Knight ga naziva »drugom vrstom letećeg mehanizma«. Reinhardt se bavi pterodaktilom kao vanvremenim bićem koje pripada istom onom redu kojem pripadaju i đavoli i anđeli. Konkretna gmizavac-ptica iz jura-perioda se pamera sa svoga mesta u »sinoptičku tablu vodozemaca i gmizavaca«, iz podvrste dijapsida, koju Reinhardt pretvara u demona ili možda Eona. Ivica Reinhardtovog *Predskazanja* postaje loše određen skup shema, polu-apstraktnih, polu-konkretnih, polubezličnih entiteta-fragmenata vremena ili van-prostornih čudaka ili čudovišta, renesansni dinosarijum koji je hipostazovan fiktivnim krugom vremena — nešto na pola puta između stvarnog i simboličkog. U ovom delu *Predskazanja* vlada duhovita čežnja za prošlošću, koja nikada nije postojala — prošla istorija postaje komičan pakao. Vanvremena čudovišta ili teratoidi su pomešani na tačan, ali potpuno neorganski način. Reinhardt ne radi ono što čine toliki »prirodno izražajni« umetnici — on se ne pretvara da je iskren. Istorija se raspada na izmišljene laži koje ne otkrivaju ništa drugo do kopije kopijà. Izvan same mandale ne postoji nikakav red.

Središte i periferija

U središtu Reinhardtove šale nema čudovišta, a krug sadrži četiri skupa od po tri kvadrata, koji se spuštaju ka središnjem viru. To je preokretanje Pascalovog stava da je »priroda beskrajna sfera, čije je središte svugde a periferija nigde«: umesto toga, Reinhardt daje svet umetnosti koji je beskrajna sfera, čija je periferija svugde, a središte nigde. Teratološka međa ili periferija aluduje na uskomešani krug, pun sećanja iz prošlosti — iz istorijske prošlosti se u središtu ne vidi »ništa«. Konačna sadašnjost u središtu poništava sebe u prisustvu beskonačnih medija. Uspostavljena je zaprepašćujuća razdaljina između prošlosti i sadašnjosti, ali mandala uvek guta sadašnji poredak stvari — UMETNOST I VLADA/UMETNOST I OBRAZOVANJE/UMETNOST I PRIRODA/UMETNOST I BIZNIS se gube u nakaznoj veličanstvenosti koja ispražnjava naš središnji pogled. Sve ono ludo i groteskno na spoljašnjim ivicama obuhvata sadašnji svet umetnosti u bezdanom sticanju Baalova, Banšija, Bezleuba, Zilota, Izopačenjaká, Gnusoba, koji su svi pretvoreni u uža-

se novijeg porekla. Iz središnjeg vira, koji liči na proročku parodiju »op-arta« — ne mogu da se setim ničeg besmislenijeg od ovog — do pravougaone margine parodičke mudrosti. — »Svako razume pesme ptica i Picassa«; svesni smo sukoba između središta i obima. Isključeno središte ove šale gura um u izmišljenu prošlost i sadašnjost bez budućnosti. Izvorni i istorijski zao duh na granici »praznine« uništava vlastito utočište. Na dnu ove jame vidi se »ništa«. Središte je okruženo »ljudskim biljem«, »ljudskom mašinom«, »ljudskim okom«, »ljudskom životinjom« — »ljudski zatvor veličanstva i slave«, ne mnogo drugačiji od *House of Usher* (Kuće Ašer) Edgara Allana Poea, ili još bolje, njegove priče *A Descent into the Maelstrom*. »Na unutrašnjoj površini dimnjaka širokog prečnika, grdne dubine...« Poeov »ponor« (središte) je određen njihanjem »klatna« s jedne na drugu stranu, koje na taj način određuje periferiju. Reinhardtov »crni humor« nalikuje Poeovim »pokrivenim sećanjima na prošlost«. Rembrandt ima isto tako nemiran um kao i Poe, »nejasno zapamćenu priču iz starih, zakopanih vremena«.

Filmovi Rogera Cormana i negativne večnosti

Filmove Rogera Cormana strukturise estetika vanvremenosti koja je bliža Reinhardt i Poeu nego većini likovnih umetnika iz ovog vremena. Gramatika Cormanovih filmova izbegava »organičke supstance« i život-pritiskajući racionalizam koji mnoge realističke filmove ispunjava naturalističkim značenjima. Njegovi glumci se uvek pojavljuju ispražnjeni i prozirni, više kao roboti nego kao ljudi — oni se jednostavno kreću kroz niz postavki i mesta, a mesto na kojem se nalaze određuju uz pomoć lukavstava koja ih okružuju. Ovo lukavstvo je uvek naznačeno »grobom« ili nekom drugom *mise en scene* besmrtnošću. Na primer, velika piramida na početku filma *The Secret Invasion* (Tajna invazija), ili pogreb na kraju filma *The Wild Angels* (Divlji anđeli). Trajanje se iscrpljuje, a preovladavaju spletovi beskonačnog uma pretvarajući »mesto« filma u »... neizmerljiva ali ipak određena rastojanja« (Poe). Corman uvodi beskonačnost u konačne stvari i sećanja koje režira. Zemljišta predgrađa u *The Wild Angels* kao da imaju »svetlucavo i jezovito zračenje« (Poe) i kao da ne postoje, osim kao avetinje filmskih lukavstava. Preteće fikcije terena gutaju stvorenja koja se kreću kao glumci. »Stvari« u Cormanovom filmu kao da poriču samo stanje u kojem su predstavljene. Uz pomoć konvencionalizovane strukture ili razvojne linije događaja uspostavljen je parodički obrazac. Glumci kao »karakter« nisu razrađeni, već su prikriiveni ispod bezbroj maski. Ovo posebno važi za *The Secret Invasion*, u kojem se čini da neko

nije niko. Corman koristi glumce kao da su »anđeli« ili »čudovišta« u kosmosu pretvaranja, po čemu su bliski Reinhardtovom svetu, ili kosmičkom prizoru. Cormanovo osećanje za pritivnost nam pokazuje perifernu ljušturu pojava više u smislu nekog nevidljivog skupa pravila, nego pomoću kakve »prirodne« ili »realističke« unutrašnje motivacije — njegovi glumci odražavaju prazno središte.

Avetinjska predgrađa

»Kuda danas odoše svi ti ljudi. Pa, nema potrebe da se brinete za sve te ljude. Ionako ih nikada ne vidate.«

The Grateful Dead (Zahvalni mrtvi)
Morning Dew (Dobson-Rose)

»... Mrtve ulice unutrašnjih predgrađa, požutelih ispod natrijumskog svetla.«

Michael Frayn:
Against Entropy (Protiv entropije)

»Kada su 1954. najavili H-bombu, na nju su bili spremni samo klinici.«

Kurt von Meier,
navedeno u *Open City* (Otvoreni grad)

»Suv vetar duva toplo i hladno, od Čimbrozara, isprljanu razglednicu, po poduprtom plavom nebu. Ljudi rakovi proviruju iz napuštenih majdana i gomila šljake.«

William S. Burroughs:
The Soft Machine (Osetljiva mašina)

Čini se da su »ratne bebe«, rođene posle 1937—38. godine bile »mrtvorodenčad« — da uzmemo omiljeni moto *Paklenih anđela*. Filozofizam »stvarnosti« se završio nešto malo posle bacanja bombi na Hirošimu i Nagasaki i ohlađenih peći. Filmske »pojave« su potpuno zavladaile negde u poznim pedesetim. »Priroda« ulazi u *beskonačni niz* filmskih »nepomičnih slika« — dobijamo ono što Marshall McLuhan naziva »namotan svet«.

Predgrađe opasuje velike gradove i premešta »selo«. Predgrađe doslovno znači »grad ispod«; to je kružni ponor između grada i sela — mesto na kojem zgrade kao da isčezavaju iz našeg obzorja — zgrade se povlače u opružene vavilone ili čistilišta. Svako zemljište klizi prema neprisustvu. Nepregledan negativni en-

titet bezobličnosti pomera središte, koje jeste grad, i preplavljuje selo. Od istrošenih planina Severnog Njudžersija do Manhatanskog neba s razglednice, gorostasna raznovrsnost »projekata za stanovanje« zrači u magloviti svet kocki. Predeo se povlači u zvezdane prostore i sažimanja. Los Angeles je ceo predgrađe, nesvrhovita pojava koja, čini se, ne može da se naseli, mesto koje vrvi od dematerijalizovanih rastojanja.

Slaba kopija lošeg filma. Eduard Ruscha beleži ovu nesvrhovitost u delu *Every Building on the Sunset Strip*. (Svaka građevina na zraku zalazećeg sunca). Sve zgrade izdišu duž horizonta, mestimično razbijenog praznim gradilištem, svetlim avenijama i modernističkim perspektivama. Spoljašnja nematerijalnost takvih fotografija suprotna je blehim ali sumornim unutrašnjostima Warholovih filmova. Dan Graham dobija ovo »ne-prisustvo« i serijski smisao rastojanja na svojim fotografijama predgrađa sa nepristupačnim zemljištima. Spoljašnji prostor se sklanja u potpunu prazninu vremena. Vreme kao konkretan vid uma, pomešano sa stvarima, razređeno je u sve veća rastojanja, koja nas učvršćuju na određenom mestu. Stvarnost se razlaže na tmurne i neprekidne rešetke stalnog smanjivanja. Povlačenje sela i grada ukida prostor, ali uspostavlja ogromna duševna rastojanja. Ono za čim umetnik teži jesu doslednost i red — »istina«, tačni iskazi ili dokazi. On teži fikciji koju će stvarnost pre ili kasnije podražavati.

Prostori mape ili kartografska zemljišta

»U pustinjama na Zapadu istrajavale su neke raskomadane ruševine mape, nastanjene životinjama i prosjacima; nigde u selu nema drugih ostataka i discipline zemljopisa.«

Suarez Miranda:

Viajes de Varones Prudentes
Knjiga četvrta, poglavlje XLV
Lerida, 1658.

»... sve mape koje imate su neupotrebljive, sav ovaj rad otkrivanja i premeravanja; morate početi nasumice, kao prvi ljudi na Zemlji; izloženi ste opasnosti da umrete od gladi na nekoliko milja od najbogatijih prodavnica...«

Michel Butor:

Degrees (Stepeni)

Od Orrelinsovih *Theatrum Obrus Terrarum* (1570) do »bojom« zasićenih mapa Jaspera Johnsa, mapa je opčinjavala umove

umetnika. Čini se da se razvija kartografija mestâ koja se ne mogu naseliti — upotpunjena primamljivim dijagramima, apstraktnim, rešetkastim sistemima načinjenim od kamena i trake (Carl Andre i Sol LeWitt, i elektronski »mozaik« sa fotomapama iz NASAe). Galerijski spratovi su pretvoreni u zbirke paralela i meridijana. U proleće 1967. godine, za izložbu u *Dwan Gallery*, u Kaliforniji, Andre je čitav sprat prekrrio »mapom«, po kojoj su ljudi hodali — pravougaona potopljena ostrva su bila poređana u pravilnom redu. Mape postaju nepregledni, teški četvorougoni, topografske granice koje su znakovi neprekidnog trajanja, beskrajskih rešetkastih koordinata bez ekvatora i tropskih pojaseva.

Lewis Carroll upućuje na ovakvu vrstu apstraktne kartografije, u delu *The Hunting of the Snark* (Lov na snarka), na kojima mapa ne sadrži »ništa«, i u: *Silve and Bruno, Concluded* (Silvi i Bruno, završetak), u kojem mapa sadrži »sve«. Bellmanova mapa u knjizi *Snark* podseća na slike Joe Baer.

»Doneo je veliku mapu koja predstavlja more, bez ikakvog traga o kopnu: a posada je bila vrlo zadovoljna kada je otkrila da je to mapa koju su svi mogli da razumeju.«

Površine Jo Baer se svakako drže kapetanove mape, koja nije »praznina«, već »savršena i apsolutna neispunjenost«. Carro- Površine Jo Baer se svakako drže kapetanove mape, koja nije llova mapa u knjizi *Silvie* je obrnuti slučaj. Nemački profesor, u jedanaestom poglavlju, priča da su sastavljači karti u njegovoj zemlji eksperimentisali sa sve većim i većim kartama, sve dok nisu napravili jednu, čija je razmera bila jedan prema jedan. Profesorovo objašnjenje bi se lako moglo uzeti kao parabola za sudbinu slikarstva posle pedesetih godina. Možda bi muzeji i galerije trebalo da počnu da planiraju unutrašnjosti u kvadratnim miljama. Profesor je rekao: »Ipak, nikada nije bila raširena. Farmeri su se pobunili: rekli su da bi prekrila celu Zemlju i zaklonila Sunce! Zbog toga sada samu Zemlju koristimo kao njenu vlastitu mapu, i mogu da vam kažem da je gotovo isto tako dobra.«

Na delo Ruth Vollmer *Bound Sphere Minus Lune* (Vezana sfera minus Mesec) se može gledati kao na loptu sa odsečenom severnom kalotom. Tri luka u obliku polumesece ukrštaju se na »vezanom« ekvatoru. Trouglacija »mesec« u ovoj orbiti se odvija i postaje sekundarna »skulptura«.

»Postoji negde oko 50 panamskih kanala na kubnoj milji, a u okeanu ima 317 MILIONA kubnih milja.«

R. Buckminster Fuller:
Nine Chains to the Moon
(Devet lanaca do Meseca)

R. Buckminster Fuller je razradio tip pisanja i originalnu kartografiju, koja ne samo da je pragmatična i praktična, već zaprepašćujuća i teratološka.

Njegova dela, *Dymaxion Projection* (Dimakstička projekcija) i *World Energy Map* (Energetska mapa sveta) su *Kosmografija* koja dokazuje Ptolomejev stav da »je niko neće prikazati tačno ako nije umetnik«. Svaka tačka na *Energetskoj mapi sveta* saopštava o »1% oklopne energije robovske populacije sveta (neživa snaga koja služi čoveku) srazmerno broju ljudi...«, kaže Fuller. Fullerova upotreba »tačke« je u nekom smislu koncentracija ili rastezanje beskonačnog prostranstva sferâ energije. »Tačka« ima svoju ivicu i sredinu, i mogla bi biti srodna Reinhardtovoj mandali, Juddovom »sredstvu« opšteg i posebnog ili Pascalovom univerzumu, kojeg čine središte i periferija.

Ipak, tačka izmiče našoj sposobnosti da nađemo njeno središte. Gde je središnje mesto, osa, pol, dominantan uticaj, učvršćeno mesto, apsolutna struktura, ili nedvosmislena svrha? Um se uvek baca na spoljašnju ivicu u neukrotljive putanje koje vode vrtoglavici.

*) Nedavno je pozorišni kritičar Michael Fried bio zaokupljen ovim »književnim« bezdanom (vidi, *Objecthood and Art*, »Artforum«, juni 1967).

Iz razgovora sa Heizerom, Oppenheimom i Smithsonom (1968—1969)

H: *Bob, da li bi mogao da kažeš nešto o načinu na koji biraš zemljišta?*

S: Često putujem u određenu oblast; to je prva faza. Počinjem na vrlo primitivan način, tako što idem od mesta do mesta. Na određena zemljišta sam počeo da putujem 1965. godine; neka zemljišta su mi se više dopadala — zemljišta koja su na izvstan način bila razorena ili pretvorena u prah. Ja sam, u stvari, tražio ono oneprirodjeno, a ne izgrađene prizore lepote. I kada krenete na put, potrebno vam je dosta tačnih podataka, otuda sam često koristio četvorougaoone mape; kartografija je pratila putovanje. Prvo nezemljište sam napravio u *Pine Barrensu*, na jugu Njudžersija. Ovo mesto je bilo u stanju ravnoteže, imalo je neku vrstu spokojstva, a od okolne oblasti je bilo prekinuto svojim zakržljanim borovima. Tamo se nalazio aerodrom u obliku šestougla, koji je bio vrlo pogodan za primenu kristalnih struktura, za koje sam se zanimao u mojim ranijim radovima. Kristal može da se nanese na mapu i zapravo mislim da me je kristalografija dovela do kartografije. Najpre sam otišao u *Pine Barrens* da postavim sistem pločnika, ali sam se tokom rada zainteresovao za apstraktne vidove kartografije. U isto vreme, radio sam mape i vazдушnu fotografiju za jednu arhitektonsku kompaniju. Bile su mi dostupne. Tako sam odlučio da zemljište *Pine Barrensa* upotrebim kao parče hartije i nacrtam kristalnu strukturu preko tla, a ne na listu hartije običnog formata. Na taj način sam svoje konceptualno mišljenje primenjivao neposredno na razoreno zemljište, na površini od nekoliko milja. Zato bi se moglo reći da je moje ne-zemljište trodimenzionalna mapa zemljišta.

H: *Zašto ti je još uvek važno da izlažeš u galeriji?*

S: Volim veštačke granice koje postavlja galerija. Rekao bih da moja umetnost postoji u dvema oblastima — u mojim spoljašnjim zemljištima, koja se mogu samo posetiti, a nemaju predmete koji su im nametnuti, i u unutrašnjim, u kojima predmeti zaista postoje . . .

H: *Nije li to veštačka dihotomija?*

S: Jeste, jer mislim da se umetnost bavi granicama, a mene zanima pravljenje umetnosti. Može se to nazvati tradicionalnim,

ako želiš. Međutim, takođe sam razmišljao o čisto spoljašnjim delima. Moji prvi poduhvati na zemlji su bili odvodni kanali za smrvljene materijale. Ali onda sam se zainteresovao za dijalektiku unutrašnje-spoljašnje. Ne mislim da smo u pustinji umetnički slobodniji nego u zatvorenoj prostoriji.

H: *Bob, kako bi opisao odnos između izložbe u galeriji i prirode?*

S: Mislim da svi mi predeo vidimo kao koekstenzivan galeriji. Ne mislim da su u pitanju stvari koje se tiču pokreta za povratak prirodi. Za mene je svet muzej. Fotografija čini prirodu zastarelom. Moje razmišljanje u smislu zemljišta i ne-zemljišta čini da ne osećam potrebu da i dalje upućujem na prirodu. Ja sam potpuno zaokupljen prvaljenjem umetnosti, a ovo je uglavnom čin gledanja, mentalna delatnost koja se usredsređuje na zasebna zemljišta. Mene ne zanima predstavljanje medija radi njega samog. Mislim da je to slabost velikog dela savremenih dela.

H: *Da li je tvoje znanje o arheološkim iskopinama imalo uticaja na tvoj rad?*

S: Mislim da je većina nas svesna vremena u geološkim razmerama, velike širine vremena koje je utrošeno na skulptovanje materije. Uzmimo jednog Anthonya Caroa: njegovo delo izražava čežnju za viđenjem sveta kao Rajskog vrta, dok ja mislim u smislu miliona godina, uključujući i vreme u kojem nije bilo ljudi. Anthony Caro nikada ne razmišlja o tlu na kojem stoji njegovo delo. U stvari, njegovo delo vidim kao atropocentrički kubizam. On tek treba da otkrije užasni predmet. A zatim da ga ostavi. Pred njim je još uvek dugačak put.

H: *Čini mi se da ova svest o geološkom procesu, o postepenoj fizičkoj promeni, jeste pozitivna crta, čak estetska karakteristika nekih značajnijih radova na zemlji.*

S: To je umetnost neizvesnosti, jer je nepostojanost uopšte postala vrlo bitna. Otuda vraćanje majci Zemlji jeste obnova veoma arhaičkog osećanja. Svako vrsta poimanja dalje od ovog je u suštini veštačka.

H: *Izgleda da geologijsko mišljenje igra važnu ulogu u tvojoj estetici.*

S: Mislim da mi uopšte ne prizivamo u pomoć nauku. Ne postoji razlog sa kojeg bi nauka imala bilo kakvu prednost... Nedavno sam napisao članak pod naslovom »Strata« (Slojevi), o prekambrijskom i periodu krede. Radio sam to kao fikciju. Nauka radi, da, ali sa kakvim ciljem? Narušava pesak na Meseću uz pomoć milijardi dolara. Mene više zanimaju svi vidovi vremena. Takođe i iskustvo na mestu zemljišta, kada ste suočeni sa fizikalnošću stvarnog trajanja. Uzmite ne-zemljište *Palisades*: naćićete trolejbuske šine učvršćene u tlo, tragove nečeg drugog. Svekolika tehnologija je materija izgrađena u idealne strukture. Nauka je zrno u lavi ideja. Mora se pretvoriti u prašinu. Mesečevu prašinu, možda.

H: *Zašto ne bismo govorili o jednom od tvojih dela, onom na jezeru Mono, na primer.*

S: Ne-zemljište jezera Mono, da. Mape su vrlo nepouzdana stvari. Mapa jezera Mono vam govori kako da ne stignete nigde. Jezero Mono je u Kaliforniji, a ovo zemljište sam izabrao jer obiluje šljakom i plovutkom, finim zrnastim materijalom. Samo jezero je slano. Ako pogledate mapu, videćete da je u obliku margine — nema središta. Ustvari, to je okvir. Samo ne-zemljište je pravougaoni kanal koji sadrži plovutke i šljaku, sabranu na obalama jezera, u mestu koje se zove Black Point. Ova vrsta plovutka je svojstvena čitavoj oblasti.

H: *Šta tačno znači tvoj pojam ne-zemljišta?*

S: Postoji središnje žižno mesto koje je ne-zemljište; zemljište je nefokusovana ivica, na kojoj tvoj um gubi svoje granice i kao da oseća rasprostiranje okeana. Dopada mi se ideja o zbi vanju tih nesreća... Ono što je zanimljivo za zemljišta jeste da ono, za razliku od ne-zemljišta, baca na ivice. Drugim rečima, nemaš za šta da se uhvatiš, osim za šljaku, i nema načina da se usredsredi na određeno mesto. Čak bi se mogla reći da se mesto pritajilo ili izgubilo. Ovo je mapa koja će te nekuda odvesti, ali kada tamo stigneš, nećeš znati gde si. U nekom smislu, ne-zemljište je središte sistema, a samo zemljište je ivica ili rub. Dok gledam duž margina na ovoj mapi, vidim ranč, mesto koje se zove Sumporna bara; vodopad i rezervoar s vodom; reč plovutak. Sve ovo je, međutim, varljivo. Obala ti ne govori ništa o šljaci duž nje. Uvek si uhvaćen između dva sveta, jednog koji jeste i drugog koji nije. Mogao bih ti dati nekoliko činjenica o jezeru Mono. Ustvari, napravio sam film, zajedno sa Mikeom Heizerom. Film je u haotičnom stanju, to

je jedna od stvari koju bih mogao da pokažem samo nekolicini ljudi. Ali samo jezero Mono je čarobno. Geolozi su našli dokaze za pet perioda glacijacije u Sijerama. Prvi je počeo negde pre pola miliona godina, a poslednji se završio pre nešto manje od petnaest hiljada godina. Glečeri su na predelu ostavili upadljive tragove, izdubili kanjone, proširili i produbili doline u obliku slova U, sa strmim čeonim tesnacima, a zatim krenuli napred u ravnicu. Stvorili su visoke paralelne grebene od kamenog krša, koji se zovu morene. Postoji mnogo takvih stvari. Krateri Monoa su lanci vulkanskih kupa. Mnogi od njih su nastali posle isparenja jezera Russell. Zato ga volim, jer u nekom smislu, celo zemljište teži da ispari. Što ti se više čini da mu se približavaš i što ga više zaokružuješ, ono sve više isparava. Ono postaje obmana i naprosto nestaje. Zemljište je mesto na kojem bi trebalo da bude delo, ali nije. Delo koje bi trebalo da bude tamo sada je negde drugde, obično u zatvorenoj prostoriji. Ustvari, sve ono što je od bilo kakvog značaja događa se izvan prostorije. Prostorija nas, međutim, podseća na ograničenost našeg stanja.

H: *Zašto se uopšte mučiš sa ne-zemljištem?*

S: Zašto?

H: *Zašto samo ne odrediš zemljište?*

S: Zato što volim glomaznost materijala. Dopada mi se ideja da kroz zemlju prevozim stene. To mi daje snažnije osećanje težine. Ako bih o tome samo razmišljao i držao u glavi, bilo bi to ispoljavanje idealističke redukcije, a mene to stvarno ne zanima. Govorio si o zlu: ustvari, ljudi su dugo verovali da su planine zlo, jer su delovale ponosito u odnosu na skromne doline. To je istina! Nešto što je nazvano kontroverza planine. Počelo je u osamnaestom veku.

H: *Kako bi opisao tvoj stav prema prirodi?*

S: Pa, razradio sam dijalektiku između um-materija vidova prirode. Moje gledište je postalo dualističko, krećući se tamo-amo između dveju oblasti. Ono ne obuhvata prirodu u klasičnom smislu. Ne postoji antropomorfska referenca na prirodu. Ali ipak više težim onom neorganskom nego organskom. Ono organsko je bliže ideji o prirodi: mene više zanima oneprirođenje ili veština nego bilo koja vrsta prirodnjaštva.

H: *Da li u tvom delu postoje neki elementi razaranja?*

S: Ono je već razoreno. To je spor proces razaranja. Svet se polako razara. Nesreća dolazi neočekivano, ali polako.

H: *Veliki prasak.*

S: Pa, za neke, da. To je uzbudljivo. Više volim lavu, šljaku koja je potpuno hladna i entropijski ohlađena. One poživaju u stanju odloženog kretanja. Potrebno je nešto kao milenijum da ih pokrene. To je, za mene, sasvim dovoljno delanja. Ustvari, to je dovoljno da me porazi.

H: *Milenijum postepenog proticanja...*

S: Znaš, jedan belutak koji se pomeri za jednu stopu u milion godina je sasvim dovoljno delanja da me održi stvarno uzbuđenim. Međutim, neki od nas izmišljaju prevrate, ubrzavaju delanje. Pokatkad moramo da prozovemo Bahusa. Preterivanje. Ludilo. Kraj sveta. Masovni pokolj. Carstvo u raspadu.

H: *Mmmmm... šta bi rekao o odnosu između fotografije i tvog dela?*

S: Fotografije potkradaju duh dela...

Umetnost i politika (1970)

Umetnik ne mora da želi odgovor na »produbljenu političku krizu u Americi«. Pre ili kasnije umetnik će biti obuhvaćen politikom ili će ga ona progutati, a da ništa nije ni pokušao. Moj »položaj« je položaj *tonjenja* u svest o opštoj gadosti i beznađežnosti. Pacov politike uvek glode sir umetnosti. Zamka je postavljena. Ako postoji izvorna kletva, onda politika s njom ima neke veze. Neposredna politička akcija postaje stvar pokušaja da se iz ključale čorbe izdvoji otrov. Muka ovakvog iskustva ubrzava potrebu za uvek novim akcijama. »Delanja govore glasnije od reči«. Takva glasna dela nas zatrpavaju kao živi pesak — mi ne moramo ni da počinjemo sa vlastitim delanjem. Delanja se oko nas kovitlaju takvom brzinom da izgledaju nedelatna. Na nižoj ravni »produbljene političke krize«, najbolja i najgora delanja idu zajedno i opkoljavaju nas u nedelatnost vira. Do dna se nikada ne stiže, ali nastavljamo da padamo u neku vrstu političke centrifugalne sile, koja krv svirepih baca na one koji rade za mir. Užas postaje tako snažan, tako svemoćan da smo savladani osećanjem odvratnosti.

Obuzet savešću, umetnik želi da zaustavi snažni uragan krvoprolića, da oslobađajuće revolucije odvoji od ugnjetačke ratne mašine. Naravno, on je na strani revolucije, ali zatim otkriva da prava revolucija takođe znači nasilje. Priziva se Gandi, ali je i on ubijen. Umetnici su uvek naklonjeni žrtvama. Politika, pak, živi na surovim žrtvovanjima.

Umetnici su skloni da budu osetljivi; oni se silno plaše potoka krvi i revolucionarnog terora. Umetnost bi trebalo da porekne politički sistem koji sada upravlja svetom na svim razinama. Ipak, zašto su mnogi umetnici sada privučeni opasnim svetom politike? Može biti da, negde duboko, umetnici, kao i ostali ljudi, čeznu za onom nepodnošljivom situacijom do koje politika vodi: pretnja bola, užas uništenja, koja će se okončati u miru i spokoju. Odvratnost koju proizvodi strah stvara ličnu paniku, koja u žrtvovanju traži olakšanje. Primitivna žrtvovanja kontrolisana religijskim obredima, kako se mislilo, trebalo je da od smrti odvoje život. Bojim se da slepa bujica života preti sebi samoj. Moderna žrtvovanja postaju stvar slučajnosti i nehoćivosti. Niko ne može da se suoči sa apsolutnom granicom smrti.

Neredi koje izazivaju studenti, zajedno sa policijom, jesu na dubljoj razini ceremonijski obredi zasnovani na prvobitnoj slu-

čajnosti — ne obred, već slučaj. Pa ipak, zbog sudelovanja medija, neredi su strukturisani u obrede. Studenti su »sila života« naspram policije, koja je »sila smrti«. Abbie Hoffman upućuje na roman Williama Goldinga *Gospodar muva* (*Lord of the Flies*) na 184. str. u knjizi *Revolution for the Hell of It* (*Revolucija tek-tako*); Goldingovog prasećeg đavola okruženog muvama, Hoffman poredi sa »neverovatnim smradom truleži i govana«. Goldingov roman obiluje slikama svinjarija; tu je debeli dečak zvani Piggy i pokvarena praseća glava. Opšte raspoloženje romana je raspoloženje izvorne odvratnosti. Valja imati na umu da je ovaj roman pre nekoliko godina bio omiljen među studentima. Život je nabrekao kao Piggy, što je razočaravajuće, čisti svet kapitalizma počinje da zaudara, »seksualni kanali su takođe telesni odvodni kanali« (George Bataille), mučnina i gađenje nas dovode do ivice nasilja. Samo vatre pakla mogu da sagore lji-gavo, crvljivo raspadanje, koje postoji u životu; otuda, revolucija tek-tako.

»Zatim su se pridružili ostali, praveći galamu umirućeg praseta i vičući« (*Gospodar muva*). Kako vreme protiče, zagađenje i ostale izlučevine sve više pretvaraju planetu Zemlju u užasni svinjac. Možda je sletanje na Mesec bio jedan od najobeshra-brujućih događaja u istoriji, utoliko što su mediji otkrili da je planeta Zemlja ograničen zatvoreni sistem, nalik ostrvu u romanu *Gospodar muva*. Kako se krv i otpaci nagomilavaju na Zemlji, kako se stanovništvo uvećava, činilac stresa bi mogao da dovede »sistem« do potpune sumanutosti. Zamislite budućnost u kojoj su erotizam i ljubav pod tolikim pritiskom i divljaštvom, da idu u pravcu kanibalizma! Kada politikom upravlja vojska, sa svojim milionima i milijardama dolara, rezultat je srozana demonologija, društveno rastrojstvo koje operiše uz pomoć Belzebuba (prase-demon), između oblasti Mamona i Maloha.

Filmska atopija (1971)

Rezultat odlaženja u bioskop jeste nepokretnost tela. Malo toga stoji na putu našeg opažanja. Sve što možemo da činimo jeste da gledamo i slušamo. Zaboravljamo gde sedimo. Blistavo platno rasipa maglovitu svetlost kroz mrak. Praviti film jeste jedna stvar, gledati film druga. Iako neosetljiv, nem, posmatrač ipak sedi. Spoljašnji svet iščezava dok oči ispituju platno. Da li je važno koji film gledamo? Možda. Jedina stvar zajednička svim filmovima jeste odvođenje moći opažanja negde drugde. Dok ovo pišem, pokušavam da se setim filma koji sam voleo, pa i onog koji nisam voleo. Moje sećanje postaje divljina drugosti. Kako u takvom stanju mogu da pišem o filmu? Ne znam. Mogao bih da saznam. Ali, rađe ne bih. Umesto toga, dopustiću drugostima da se ponovo izgrade kao zapletena masa. Negde na dnu moga sećanja potopljeni su ostaci svih filmova koje sam ikada video, dobrih i loših, gomilaju se formirajući filmske obmane, ustajale bare predstava koje se uzajamno poništavaju. Pada mi na pamet shvatanje o apstraktnosti filmova, da bi uskoro bilo progutano u glibu holivudskog smeća. Čist film svetlosti i tame prelazi u mutan predeo bezbrojnih vesterna. Ovde saguaro, tamo kaktus, tragovi i otisci kopita koji nikuda ne vode. Pomisao na film sa »pričom« čini me bezvoljnim. Koliko li sam priča video na platnu? Svi ti »karakter« izvršavali su glupe zadatke. Glumci koji rade uzbudljive stvari. Dovoljno da nas bace u trajnu komu.

Uzmimo da imam nekoliko omiljenih. *Ikiru*, takođe pod naslovom *Living, To Live, Doomed* (Življenje, živeti, uništenje). Ne, neće biti. Japanski filmovi previše iscrpljuju. Uzeti svi skupa, podsećaju me na letopis kapetana Bifa Harta, *Japan u sudoperi*. Satyajit Ray je uvek tu za veliku dozu dosade, ako vam je do dosade. U stvari, sklon sam da više volim sumorni senzacionalizam. Zbog toga ću se okrenuti nekim engleskim rediteljima. Alfred Hitchcock je u redu. Znao kadar iz *Psiha*, kada se iz slivnika kade pojavljuje oko *Janet Leigh*, koja je prethodno izbodena nožem. Uvek je tu i *prošireni film* (expanded Cinema), onako kako ga je razvio Gene Youngblood, upotpunjen uvodom »Bucky« Fullera. *Rats for Breakfast* (Pacovi za doručak) bi mogao biti hipotetički film koji je režirao sâm veliki utopista. Nije teško zamisliti kako se bioskop proširuje u prigušeno bledu apstrakciju koju kontrolišu kompjuteri. Na granicama ovog širenja mogli bismo otkriti izopačene predstave Hollisa Framptona iz filma *Maxwell's Demon?* (Maksvelov demon). Posle »strukturalnog filma« nastalo je bujanje entropije. Monada filmskih granica pre-

točila se u stanje umrtvljenosti. Suočeni smo sa stovarištem čistilišta.

Kada bih samo mogao da obeležim na mapi ovo čistilište, mogli biste imati predstavu gde se ono nalazi. Ali, to je nemoguće. Ono bi se moglo opisati kao filmska granična oblast, predeo odbačenih isečaka filma. To je, razume se, zabito mesto, ako ga uopšte možemo nazvati »mestom«. Ako bi ikada postojao filmski festival u čistilištu, zvao bi se »zaborav«. Nezgrapnost amaterskih snimaka unekoliko dovodi ovo mesto u žižu. Neuspela animacija koju je u jednom od svojih filmova upotrebio George Landow unekoliko locira ovo područje. Neka vrsta afazije uređuje ovu promenljivu oblast. Ne jedan, već mnogo redova se sudaraju jedni sa drugima, baš kao i »činejnice« u zastareloj enciklopediji.

Ako bismo sastavljali filmsku enciklopediju u čistilištu, ona bi bila bez ikakve zasnovanosti. Kategorije bi sebe same uništavale, nijedan zakon ili plan ne bi mogao duže da se drži. Ne bi bilo sadržaja za *Sadržaj*. Indeks bi potonuo u tolikom filmskom mulju. Na primer, mogao bih da napravim film na osnovu (ili bez osnove) odeljka A u *Čitanci filmske kulture*. Svaka referenca bi se sastojala od snimaka od 30 sekundi. Evo snimaka po azbučnom redu: apstraktni ekspresionizam, Agree James, Alexandrov Grigory, Allen Lewis, Anger Kenèth, Antonioni Michelangelo, Aristarco Guido, Arnheim Rudolf, Artaud Antonin, Astruc Alexandre. Ovom indeksu red daje jedino slovo A. Gde je veza? Logika preti da izmakne kontroli.

U ovoj filmskoj atopiji postoji način da se redovi i grupacije stvaraju izvan njihove izvorne strukture ili značenja. Ništa nije toliko neutvrđeno kao ustanovljen red. Ono što *uzimamo* kao najkonkretnije ili najčvršće često postaje splet neočekivanog. Svaki red se može preurediti. Ono što se čini da je bez reda često postaje veoma uređeno. Izdavanjem najnepostojanije stvari, možemo doći do neke vrste povezanosti, bar nakratko. Prosti pravougao filmskog platna sadrži tok, ma koliko različitih uređenja da predstavimo. Ali, čim bismo u našem umu učvrstili red, on bi iščezao u čistilište. Na naše opažanje nasrću zamršene džungle, slepi putevi, tajni prolazi, nestali gradovi. Zemljišta se u filmovima ne mogu locirati, niti im se može verovati. Ništa nije u proporcijama. Razmera se povećava ili, pak, smanjuje na nesigurne dimenzije. Lutamo između uzvinutosti i bezdanosti. Izgubljeni smo u ambisu unutar nas samih i u neomeđenim horizontima izvan nas. Svaki film nas obavija neizvesnošću. Što duže

gledamo kroz kameru ili posmatramo projektovanu predstavu, svet postaje sve udaljeniji; pa ipak, počinjemo bolje da shvatamo tu udaljenost. Međe zaustavljaju neomeđivo, sve dok potok koji smo otkrili ne postane bujica. Poslednji film bi bila kamera koja u ogledalu snima sebe samu, kaže Jean-Luc Godard.

Poslednji filmski gledalac bi bio zarobljenik lenjosti. Od stalnog sedenja u bioskopskoj sali, među treperavim senkama, njegovo opažanje bi postalo tromo. On bi postao usamljenik koji boravi u negdostima, prednjačeći u spasenju stvarnosti. Filmovi bi sledili filmove, sve dok radnja svakog posebno ne bi potonula u veliki rezervoar čistog opažanja. On ne bi bio u stanju da razlikuje dobre od loših filmova, sve bi ih progutala beskrajna mrlja. On ne bi gledao film, već bi doživljavao različito osenčene mrlje. Između mrlja bi mogao čak i da zaspi, no to ne bi bilo važno. Zvučne trake bi mrmljale kroz obamrlost. Reči bi padale kroz ovu otupelost kao mnoštvo olovnihi tegova. Ova dremljiva svest bi proizvela mlaku apstrakciju. Ona bi povećala gravitaciju opažanja. Kao kornjača koja mli kroz pustinju, njegove oči bi puzale preko platna. Svi filmovi bi bili dovedeni u ravnotežu — golemu kaljugu zauvek nepokretnih predstava. Međutim, poslednje gledanje filmova ne bi trebalo podsticati, baš kao ni poslednje pravljenje filma.

Ono što bih ja želeo da uradim jeste da ugradim kameru u pećinu ili napušteni rudnik, i da snimam proces njihovog građenja. Taj film bi se prikazivao isključivo u pećini. Soba za projekciju bi bila sagrađena od sirove građe, platno isklesano na zidu stene i obojeno belo, sedišta bi bila veliki obluci. To bi bio pravi »podzemni« bioskop. To bi zahtevalo obilazak mnogih pećina i rudnika. Jednom, kada sam bio u Vankuveru, posetio sam rudnike *Britannia Copper* i nameravao da sa snimateljem napravim film, ali je projekat propao. Tuneli u rudniku su bili strašni i vlažni. Sećam se horizontalnog tunela koji je pravio rupu na jednoj strani planine. Kada bi se sa kraja tunela, kroz rudnik, pogledalo na izlaz, video bi se samo zračak svetlosti. Kadar koji sam imao na umu bio je da se polako kreće iz unutrašnjosti tunela ka izlazu i završi napolju. U *Cayuga Rock Salt Mines* ispod *Cayuga* jezera, u državi Njujork, uspeo sam da napravim neke nepomične slike ogledala zaglavljjenih u gomile soli, ali ne i film. Još jedan neuspeo projekat obuhvatio je *American Cement Mines*, u Kaliforniji — hteo sam da snimim rušenje neupotrebljive pećine. Ništa nije urađeno.

**»... Zemlja je surovi gospodar, podložna
kataklizmama« (1971)*)**

(razgovor sa Gregoire Muller)

Gregoire Muller: *Kako si izabrao postojeće zemljište za Broken Circle-Spiral Hill (Polomljeni krug-Spiralni breg), za izložbu Sonsbeek?*

Robert Smithson: Prvobitno je bilo zamišljeno da se izložba održi u parku, ali me ideja da se predmet postavi u park nije mnogo pobudila. Park je, u nekom smislu, već umetničko delo, on je ograničena oblast zemlje, koja sobom obuhvata neku vrstu oplemenjavanja. Otuda, nisam hteo da jednoj takvoj oblasti nametnem predmet, ili da na bilo koji način naružim zemlju koja je već oplemenjena. Tražio sam oblast koja bi unekoliko bila sirova, jer je Holandija tako pastoralna, toliko oplemenjena i po sebi rad sa zemljom da sam želeo da nađem oblast koju bih mogao da uobličavam, nešto kao kamenolom ili rudarsku oblast. Najzad je Wim Beeren došao u vezu sa geografom Sjouke Zijlstra, koji takođe upravlja Kulturnim centrom u Emmenu. On je znao za mnoga zemljišta sa kamenolomima i zelenim jezerima. G. M.: *Da li si u to vreme već na umu imao jedno delo?*

R. S.: Nameravao sam da radim sa kružnim delom — kombinaciji sa molom i kanalom u kružnom položaju, tako da obala jezera služi kao prečnik. Ova ideja se skrivala u meni pre nego što sam tamo stigao, ali kada sam video zemljište koje joj sasvim odgovara — u smislu obale jezera kamenoloma — odlučio sam da to uradim.

G. M.: *Koje vrste su promišljanja koja ulaze u tvoj izbor zemljišta? Da li te zanima još nešto, pored čisto fizikalnih svojstava?*

R. S.: Mislim da je u gusto naseljenoj oblasti, kakva je Holandija, najbolje ne narušavati oplemenjenost zemlje. Svojim radom u kamenolomu ja sam nekako ponovo uredio razoreno stanje i ponovo ga vratio u drugu vrstu oblika. Sam kamenolom je bio okružen nizom razbijenih predela, bilo je pašnjaka, rudarskih otkopa i jedan crveni greben — bila je to jedna vrsta ukopanog zemljišta. Bilo je dovoljno uzvišica oko zemljišta, tako da se delo moglo posmatrati odozgo, dole u kamenolomu, za

*) Malcolm Lowry: *Dark As the Grave Wherein My Friend is Laid.*

razliku od *Spiral Jetty* (Spiralni molo), ovde je bila reč o nekoj vrsti sadržavanja u smislu uzvišicâ koje okružuju jezero.

G. M.: *Nisi li, dopustivši da se posmatra sa uzvišice, Polomljeni krug izdvojio od ostalog dela predela? Mislim, stvorio si položaj u kojem posmatrač na nj. može da se usredsredi kao na predmet, a ne da nekako bude zaronjen u delo i predeo u isto vreme.*

R. S.: Ja ga ne vidim kao predmet. Ono što se tamo nalazi zapravo je mnoštvo različitih promena razmera. Govoreći filmskim jezikom, imate uzan, srednji i široki plan. Razmera postaje stvar rastojanjâ koja mogu da se menjaju. Ako zaronite u bujicu, možete potonuti, otuda je pametnije da je posmatrate sa rastojanja. S druge strane, pak, prilično je korisno pokatkad biti odnet.

G. M.: *Postoji li izvesna dvosmislenost, koja se javlja uvek kada se delo napravljeno na zemlji fotografiše? Postoji fenomen redukcije i izdvajanja iz konteksta, što čini da delo izgleda kao slika ili predmet.*

R. S.: Mislim da zapravo govorimo o mnogim načinima postavljanja stvari, a jedan način da se ona postavi jeste da se ograniči fotografijom. Kada letite iznad dela, možete videti čitavu njegovu konfiguraciju, kao da je na neki način zbijeno na razmere fotografije. Mislim da je to ono o čemu govorimo, kako shvatamo razmeru. Recimo sada, da postoje tri različite vrste razmera koje se mogu shvatiti, i da one neprekidno menjaju mesta. Oblast koja vas zanima jeste izdiferencovana oblast — između diferencijacije i onog nediferencovanog. To je manje stvar gledanja, više dodirivanja, ili, kako biste to nazvali, »taktilni prostor«.

G. M.: *Razmišljam o nekim crtežima na zemlji južnoameričkih indijanaca, koji su tako ogromni da se bez aviona uopšte ne može videti cela konfiguracija. Indijanci koji su napravili ove crteže nikada nisu mogli da ih vide u celini, osim u svojim glavama.*

R. S.: Verujem da mislite da Nazca linije u Peruu. Fotografija se, za mene, ponaša kao vrsta karte koja vam kazuje gde se delo nalazi, a u tome nema ničeg lošeg. Nazca linije imaju značenje samo zato što su fotografisane iz aviona, bar za vaše oko, koje je uslovljeno dvadesetim vekom. Sve što možemo da

učinimo jeste da upotrebimo naša uređenja i sisteme da bismo ih stražili, a oni se uglavnom pokažu pogrešnim — kao »*Stonehenge Decoded*«. *Stonehenge* me ne ushićuje kao neolitski kompjuter. Ono što je zanimljivo jeste da nismo u stanju da shvatimo tako daleke stvari. Ima ljudi u Škotskoj koji tvrde da se razbole posle fotografisanja. Takođe postoje plemena koja veruju da kamere sasušuju predeo. Možda postoje duboki razlozi za ovakvo ponašanje. Kamera je, ipak, mehanizam — kartezijansko oko. Vratimo se indijanskim crtežima. Kada sam bio u *Utahi*, Nancy Holt i ja smo otišli u Moab, u jugoistočnom delu države. U crvenim kanjonima reke Kolorado postoje mnogi indijanski petroglifi ili umetnička dela u steni. Za razliku od *Nazca* linija, ovi su vrlo lični. Oni su uklesani u zidove kanjona, na mestima blizu površine. Bilo je zanimljivo tragati za njima među usamljenim stenama. Izgleda da je izbor zemljišta pravljn na osnovu fizičkih potreba — lova i ribolova. Ipak, visok stepen apstrakcije uvek je prisutan. Uspravni oblici nagoveštavaju *Pollocka* i *Newmana*. Zaista, čini mi se da neposredna umetnost izbegava tehniku prikazivanja apstrakcija na površini koja se može premestiti, ili posredstvom predmeta koji se mogu premestiti. Petroglifi su uglavljnjeni u posebna zemljišta i činilo se da su ukorenjeni u nužnosti.

G. M.: *No, vratimo se samom delu: kako je bilo građeno?*

R. S.: Morao sam da radim sa dva elementa, zemljom i vodom, tako da sam koristio zaprežne konope i napravio niz jaraka, što znači da je delo napravljeno izlivanjem. Na umu sam imao ovu ideju o izlivanju, u vezi sa svojevrsnom poplavom koja je pedesetih godina opustošila Holandiju. To me je ushićivalo dok sam gradio delo, i počelo je da funkcioniše kao mikrokosmos za ovu prirodnu nesreću . . .

G. M.: *Da li si snimio ovaj proces?*

R. S.: Još uvek radim na filmu, zajedno sa Nancy. Dok se delo još gradilo, razmišljao sam o tome kako da ovaj proces uhvatim na filmu i izdvojim za određene ideje koje sam imao na umu. Imam sled snimaka procesa koji se odnose na izlivanje. Film je uhvatio proces i izdvojio ga iz pukog trajanja.

G. M.: *Znači, morao si da se baviš i činiocem vremena. Pretpostavljam da filmsko vreme u ovom slučaju ne može da se odvoji od stvarnog vremena, tokom kojeg se delo neprekidno menjalo.*

R. S.: I pravljenje i snimanje dela su jedno drugo obaveštavali. Naravno, voda koja u filmu nadire više ne nadire, ali postoji osećanje paralelnih vremena — i vremensko i vanvremensko.

G. M.: *Delo će se uvek menjati, a ti ćeš se vraćati da bi proverio promene i zabeležio ih kamerom. Kakav je tvoj odnos prema tim promenama?*

R. S.: Kada se bavite velikom masom, onda želite nešto što bi, u izvesnom smislu, delovalo zajedno sa klimom i njenim promenama. Osnovni cilj je da se napravi nešto dovoljno masivno i fizikalno, tako da može da deluje zajedno sa tim stvarima i da prolazi kroz sve vrste preinačenja. Ako delo ima dovoljnu fizikalnost, onda svaka vrsta prirodne promene teži da osnaži delo. Geologija ima svoju vrstu entropije, onu koja je u vezi sa mešavinama sedimentata. Sediment ima ulogu u mome delu. Za razliku od Buckminster Fullera, mene zanima saradnja sa entropijom. Želeo bih da jednog dana imam sakupljene sve različite entropije. Sve klasifikacije bi izgubile svoje mreže. Levi-Strauss je imao dobar uvid, predložio je da izučavanje antropologije promenimo u »entropologiju«. To bi bilo izučavanje posvećeno procesu narušavanja visoko razvijenih struktura. Ipak je ruševina često zanimljivija od strukture. Bar nije toliko obeshrabrujuća kao *Dymaxion* kupole. Može se bez utopijskih spasilaca.

G. M.: *Nismo još govorili o samom zemljištu, u smislu njegovih geoloških svojstava.*

R. S.: Dogodilo se da je kamenolom na ivici bočne morene. Tokom poslednjeg ledenog doba, glečeri su se kretali naniže i nanosili razne vrste materijala, uglavnom pesak. Oblast je bila sačinjena od crvene, žute, bele, smeđe i crne zemlje, sa velikim oblucima nošenih glečerima koji su okrugli oblik zadobili valjanjem. Samo delo je nastalo od malog peskovitog poluostrva, koje se produžavalo u zeleno jezero, a u središtu poluostrva se nalazio ovaj glečerski oblatak, koji se tamo zatekao. Sasvim slučajno je postao središte dela.

G. M.: *Čuo sam da je ova vrsta velikog belutka retka u Holandiji, i da je u preistorijskim vremenima upotrebljavana za izgradnju spomenika. Da li si imao na umu ove spomenike kada si gradio delo?*

R. S.: Da, dok sam ga gradio. U čitavoj ovoj oblasti postoji ono što oni nazivaju *Hunove postelje*: zagrobne odaje, uglavnom u obliku broskog korita uglavljenog u tlo, sa nepouzdanom urav-

noteženim velikim pljosnatim stenama, koje idu s jedne na drugu stranu.

G. M.: *Na koji način se, dakle, veliki belutak Polomljenog kruga odnosi prema Hunovim posteljama?*

R. S.: To je entropološka manifestacija — vidim ga kao sponu, u smislu izgubljenih namera. Za film sam nameravao da snimim veliki belutak *Hunove postelje* i da zumiram u stenu, tako da se vidi samo površina, a zatim da se povlačim nazad, da bi se videla stenovita površina mog velikog belutka. Bio bi to zum unapred i zum unazad, koji bi spojili dva velika belutka u nekoj vrsti filmske paralele koja pokriva nepregledna prostranstva vremena.

G. M.: *Otuda mi se čini da se ono što je u delu uvek odnosi na ono što je izvan dela. Ipak se nekako vraćamo ideji o usredsređivanju — sa naglaskom na veliki belutak u središtu...*

R. S.: Na samom početku projekta sam u tom pogledu bio neodlučan. Moja prvobitna namera je bila da veliki belutak pomerim izvan obima kruga *Polomljenog kruga*. Bilo mi je rečeno da to može da uradi samo holandska vojska. Razlog sa kojeg se veliki oblutak našao tamo jeste slučajnost. Zatupasto peščano poluostrvo se produžilo u vodu neposredno ispred velikog belutka. To je bilo jedino mesto u kamenolomu, u kojem se obim kruga mogao uceliti. Trebalo je da peščani sprudovi budu polje koje se otvara u područje upražnjenosti, zemljište bez ikakve središnje tačke. A onda, nepredviđenom slučajnošću, bio sam uhvaćen u *Emmenu* da se borim sa strašnom stvari. Geograf koji je bio i moj prevodilac za rudare, otišao je na odmor, a meni je ponestajalo novca. Tako sam u trenutku odlučio da se vratim u Njujork a da nisam rešio zagonetku slučajnog središta. U Njujorku sam, posle izučavanja fotografija *Polomljenog kruga*, bio opsednut nejasnom gromadom u sredini moga dela. Kao oko uragana, činilo se da nagoveštava sve moguće vrste nezgoda. Postala je mračna mrlja razdraženosti, geološka gangrena na peskovitom prostranstvu. Strahovanja od nejasnog mesta su zahvatala moje sećanje na delo. Obim nastajanja se povećao, sve do slepe tačke u mom umu, koja je potpuno zaklonila obim kruga. Sve u svemu bila je to kiklopska nedoumica. Bilo mi je rečeno da je veliki belutak jedan od najvećih u Holandiji. Međutim, kada smo na samom *Polomljenom krugu*, naše oči su sklone da veliki belutak vide kao deo obima kruga. Stvarni položaj velikog oblutka je progutan krivuljama — nikakvo učvršće-

nje ne posreduje — kao na fotografskom snimku odozgo. Ako stojimo na vrhu *Spiralnog brega*, dolazi do vezivanja dvaju središta, gornje središte je odsutno, a donje prisutno — ali samo iz tog položaja. Nedoumicu nije moguće izbeći ni ekscentrično, ni koncentrično, baš kao što ni Zemlja ne može da izbegne Sunce. Može biti da je *Valery* zato Sunce nazvao »blistavom greškom«. Ako se vratim u Holandiju, mogao bih da veliki belutak zakopam u središte, ili da ga pomerim iz obima kruga, ili naprosto da ga tamo ostavim — kao neko glečersko »srce mraka« — upozorenje iz ledenog doba. U svakom slučaju, to je neprilika koja podstiče. Film takođe ostaje nedovršen. U glavi mi je mnoštvo manevara u vazduhu. Jedan bi bio uzlazni i silazni snimak iz helikoptera. Helikopter bi se vinuo što je moguće više iznad *Polomljenog kruga*, a onda se polako spustio u sredinu, sve do visine od oko tri stope iznad peščanog spruda i vode. Prečnik bi presekao okvir napola, ukoliko bi se helikopter što više približio *Polomljenom krugu*. Helikopter bi se podigao na isti način kao što se i spustio. Drugi manevar bi, međutim, bio izvršen avionom. Razmišljam o manevru »tri lista«. On se sastoji od četiri petlje, sa *Polomljenim krugom* na dnu ovih petlji. Delo ovih razmera se ne završava »predstavom«. Ono ima način da stvara stalno kretanje. Muzejske izložbe često neutralizuju umetnost, zato što je vade iz društva — iz optičaja — tako što je čine »apstraktnom« i nedelotvornom. *Sonsbeek* bar ukazuje na novo osećanje optičanja.

G. M.: *Da li si skoro video Spiralni molo?*

R. S.: Da. Bio sam tamo u avgustu. Nedavno se vodostaj popeo na najviši nivo u poslednjih sedamnaest godina; u junu i julu, *Molo* je bilo dve-tri inače pod vodom. Neki ljudi su bili tamo i otkrili da je *Molo* potpuno preplavljeno. Ovo je bilo neočekivano prirodno stanje. Sneg u planinama se tako brzo isotpio da farmeri nisu imali vremena da ga zadrže u kanalima za navodnjavanje. Nije bilo načina da se unapred predvidi nivo vode. Ustvari, to je bio najbrži porast vode u jezeru za poslednjih sto godina. Kasnije, kada sam se vratio, uopšte nije bilo kiše i sva voda je neverovatno brzo isparila. Polovinom avgusta je počelo da se nazire, pa je celo *Molo* ličilo na vrstu arhipelaga od belih ostrva, jer je bilo prekriveno debelim naslagama soli. Dve nedelje kasnije sam se sa Jan Van der Markom vratio do *Mola*, a ono je bilo na samoj površini, gotovo potpuno okorelo od kristala soli. Bilo je raznih vrsta izraslina od kristala soli — ponegde su kristali imali oblik savršene kocke. Drugom prilikom je bilo nekog drugog minerala, koji izgleda kao da je vosak curio niz stene. Bu-

dući da je voda isparila, kristali su se osušili, ali kada sam sledećeg dana posetio *Molo*, naišle su kišne oluje i potpuno rastvorile sve kristale, a *Molo* vratile na голу stenu. Njegova masa je bila nepromenjena jer je osamdeset posto čista stena, tako da je zadržalo svoj oblik. Bilo je, međutim, pogođeno nepredvidljivostima prirode.

G. M.: Čini se da te zanima rad sa kombinacijama vode i zemlje. Da li je to važan činilac u tvom radu?

R. S.: Da, daje mi mogućnost da radim sa vodom, zemljom, vazduhom i vatrom (solarna svetlost) kao celokupnim isprepletanim fenomenom. Postoji nešto u vodi što podstiče moju motivaciju. Prošlog maja smo Nancy i ja otišli na *Florida Keys*. Na *Summerland Key*, blizu *Key Westa* našao sam praznu lagunu, u kojoj sam izgradio dva ostrva širine pet stopa, i u krugu širine sto stopa zasejao mangro seme. Jedno ostrvo je bilo napravljeno od belog koralskog materijala, koji se zove »ulit«. Ulit sam uneo u lagunu na plastičnom splavu. *Potopljeno ostrvo* je bilo napravljeno spajanjem stena sa dna lagune. Na stenama se nalazila kora od malih ljigavih stvari, sundera koji se zovu »prsti mrtvoga čoveka«. Ovo ostrvo je najvećim delom pod vodom. *Prsten mangrova* je napravljen tako što je seme posađeno u slojeve naslaga u pukotinama stenovitog dna lagune. Seme mangrova gotovo odmah pusti koren. Postoji priča da je Aleksandar Veliki obustavio pohod na Aziju da bi posmatrao zemljište sačinjeno od mangrova. Mangrov se naziva »tvorcem ostrva«, jer drži naslage u svom paučinastom korenu.

G. M.: Da li si posle *Spiralnog mola* napravio još koji film?

R. S.: Nancy i ja smo napravili šestominutni film, pod naslovom *Močvara (Swamp)*. To je film o promišljenoj opstrukciji ili proračunatoj besciljnosti. Dok je Nancy gledala kroz svoj *Bolex*, snimajući, govorio sam joj gde da prolazi kroz ševar i čičak u livadama Njudžersija. Uputstva sam snimio na magnetofonu. Takođe me zanimaju mesta za projektovanje. Za mene je izuzetno važno gde i kako se filmovi prikazuju. Ustvari, svoj film *Spiralni molo* bih želeo da prikažem na trajektu za *Staten Island*. Trajekt bi mogao da isplovi do polovine luke, zatim da se vrati u luku, u spiralnoj plovidbi za vreme prikazivanja filma.

Bez naslova (1971)

U unutrašnjosti ima mnogo rudničkih oblasti, iscrpljenih kamenoloma i zagađenih reka i jezera. Jedno praktično rešenje za upotrebu ovako opustošenih mesta bi bilo recikliranje zemlje i vode u smislu »umetnost na zemlji«.

Kada sam nedavno bio u Holandiji, radio sam u peščanom kamenolomu, koji je bio pripremljen za ponovno razvijanje. Holanđani su izuzetno svesni fizičkog predela. Mora se uspostaviti dijalektika između izlečenja zemlje i uobičajenog postupka u rudniku. Umetnik i rudar moraju postati svesni sebe kao pokretača prirode. Ustvari, ovo se odnosi na sve vrste iskopavanja i izgrađivanja. Kada rudar ili graditelj izgubi iz vida ono što čini uz pomoć apstrakcije tehnologije, on praktično više nije u stanju da savlada nužnost.

Svetu su potrebni i ugalj i putevi, ali nam nisu potrebni rezultati površinskih kopova ili kredita za puteve. Kada se izdvoji iz sveta, ekonomija postaje slepa za prirodne procese. Umetnost može da postane sredstvo koje posreduje između ekologa i industrijaliste. Ekologija i industrija nisu jednosmerne ulice, naprotiv, trebalo bi da budu raskrsnica. Umetnost može da pomogne da se između njih obezbedi dijalektika. Lekcija se može naučiti na indijanskim naseobinama po grebenima i na radovima na zemlji po nasipima. Ovde prirodu i nužnost nalazimo u slozi.

Omeđavanje kulture (1972)*

Omeđavanje kulture se zbiva kada kustos svoje granice nametne umetničkoj izložbi, umesto da dopusti umetniku da sám postavi svoje granice. Od umetnika se očekuje da se ukalupi u varljive kategorije. Neki umetnici zamišljaju da su ovladali ovom mašinerijom, koja je, zapravo, ovladala njima. Rezultat je da na kraju oni podržavaju kulturni zatvor koji je izvan njihove kontrole. Sami umetnici nisu omeđeni, ali njihov proizvod jeste. Muzeji, kao utočišta i zatvori, imaju čuvare i ćelije — drugim rečima, neutralne prostorije nazvane »galerije«. Kada se smesti u galeriju, umetničko delo gubi svoj naboj i postaje pokretljiv predmet ili površina odvojena od spoljašnjeg sveta. Prazna bela prostorija sa svetlom je još uvek potčinjavanje neutralnom. Umetnička dela koja se vide na takvim mestima, kao da prolaze kroz neku vrstu estetskog ozdravljenja. Gledaju se kao toliki nepokretni invalidi, čekajući kritičare da ih proglase izlečljivi mili neizlečljivim. Funkcija čuvara-kustosa je da odvoji umetnost od ostalog društva. Zatim dolazi integracija. Pošto se umetničko delo potpuno neutralizuje, učini nedelotvornim, prečišćenim, sigurnim i politički lobotomizovanim, pripremljeno je da ga društvo primi. Sve je svedeno na vizuelnu stočnu hranu i prenošljivu robu. Novine su dopuštene samo ako podržavaju ovu vrstu omeđavanja. Okultističke predstave o »pojmu« se povlače iz fizikalnog sveta. Gomile ličnih informacija svode umetnost na hermetizam i tupavu metafiziku. Jezik bi trebalo da se nađe u fizikalnom svetu, a ne da završi zatvoren u ideju u nečijoj glavi.

Jezik bi trebalo da bude postupak u večitom razvoju, a ne izdvojeno događanje. Umetničke izložbe koje imaju početak i kraj su omeđene nepotrebnim načinima *predstavljanja*, i »apstraktnim« i »realističkim«. Lice ili mreža na platnu su uvek predstave. Svođenje predstave na pisanje ne približava nas fizikalnom svetu. Pisanje bi trebalo da pretvara ideje u materiju, a ne obrnuto. Razvoj umetnosti bi trebalo da bude dijalektički, a ne metafizički.

Govorim o dijalektici koja teži za svetom izvan kulturnih međa. Takođe me ne zanimaju umetnička dela koja nagoveštavaju »proces« unutar metafizičkih granica neutralne prostorije. U takvoj vrsti biheviorističke igrarije nema slobode. Umetnik koji dela poput Skinnerovog pacova, koji izvodi male »teške« trikove, jeste nešto što valja izbegavati. Omeđen proces uopšte nije pro-

*) Ovo zauzimanje stava je prvi put objavljeno u katalogu za izložbu Dokumenta, u Kaselu, kao Smithsonianov prilog za nju.

ces. Bolje bi bilo razotkriti omeđavanje, a ne davati iluzije o slobodi.

Ja sam za umetnost koja uzima u obzir neposredno dejstvo elemenata, onako kako oni postoje iz dana u dan, odvojeno od predstave. Parkovi koji okružuju neke muzeje izdvajaju umetnost u predmete formalnog dopadanja. Predmeti u parku nagoveštavaju statično počivanje, a ne dijalektičko ponašanje. Parkovi su završeni predeli za završenu umetnost.

Parkovi imaju vrednosti konačnog, apsolutnog i svetog. Dijalektika sa tim nema nikakve veze. Govorim o dijalektici prirode koja sadejstvuje sa fizikalnim protivrečnostima inheretnim prirodnim silama onakvim kakve jesu — prirode, kako sunčane, tako i olujne. Parkovi su idealizacije prirode, ali priroda u stvari nije stanje onog idealnog. Ona ne nastupa pravolinijski, već, pre, bujajućim razvojem. Priroda nikada nije završena. Kada se završeno skulptoralno delo dvadesetog veka postavi u vrt iz osamnaestog veka, ono se apsorbuje u idealnu predstavu prošlosti, na taj način ponovo potvrđujući političke i društvene vrednosti koje više ne pripadaju nama. Mnogi parkovi i vrtovi su ponovna stvaranja izgubljenog rajskog vrta, a ne dijalektička zemljišta sadašnjosti. Parkovi i vrtovi su po svom poreklu slikarski — predeli stvoreni prirodnim materijalima, a ne bojom. Ideali prizora koji okružuju čak i naše nacionalne parkove su nosioci nostalgije za nebeskim bleženstvom i večnim spokojem.

Pored idealnih vrtova iz prošlosti i njihovih modernih duplikata — nacionalnih i velikih urbanih parkova, postoje još paklenije oblasti — gomile šljake, ogoljena rudna ležišta i zagađene reke. Zbog velike težnje ka idealizmu, i čistom i apstraktnom, društvo je u nedoumici šta da radi sa ovakvim mestima. Niko ne želi da na odmor ode na đubrište. Naša etika zemlje, posebno u toj zemlji nedodijeli zvanj »svet umetnosti«, zamagljena je apstrakcijama i pojmovima.

Da li je moguće da su izvesne umetničke izložbe postale metafizička đubrišta? Kategorijske miazme? Intelektualno smeće? Specifični međuprostori vizuelne opustošenosti? Čuvari-kustosi još uvek zavise od propasti metafizičkih načela i struktura, zato što drugo ne znaju. Istrošeni ostaci ontologije, kosmologije i epistemologije i dalje nude temelj za umetnost. Iako je metafizika zastarela i sparušena, ona se nudi kao postojano načelo i čvrst razlog za postavljanje umetnosti. Muzeji i parkovi su groblja iznad zemlje — zaleđena sećanja na prošlost koja dela kao izgovor za stvarnost. Među umetnicima ovo izaziva jaku zabrinutost, utoliko oni izazivaju, dopunjavaju i bore se za ostatke ideala izgubljenih situacija.

