

časopis  
za  
kulturu  
i  
umetnost

# polja

novi sad — godina XVIII — cena 3 dinara

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 dela« 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 jedinica 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 »umetnosti«), 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-delok«) jeste uspostavljanje razdvajanja između »jezik« 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 naslede 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 takođe 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 se rije 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 konceptija 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, Pariz)

Džozef Kosut

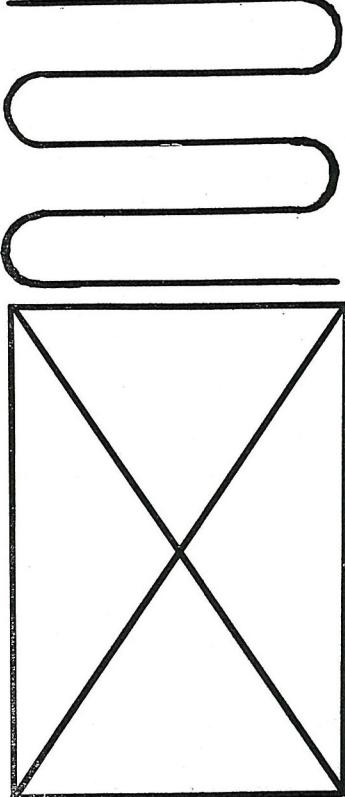
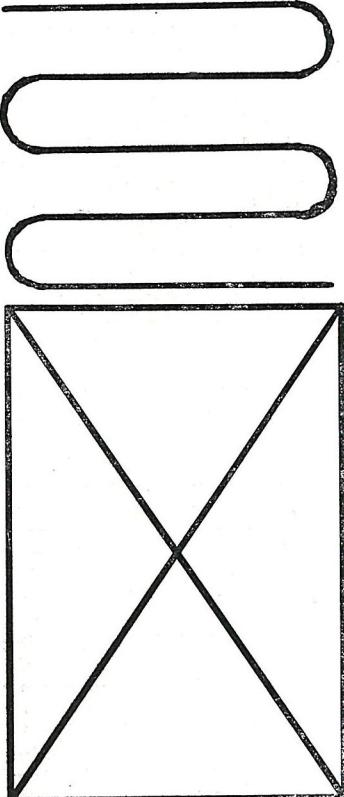
časopis  
za  
kulturu  
i  
umetnost

# polja

156

novi sad 15. avgust — 15. september 1970. god. XVI / cena 3 d.

koncepcionalna umetnost



mirko radojičić

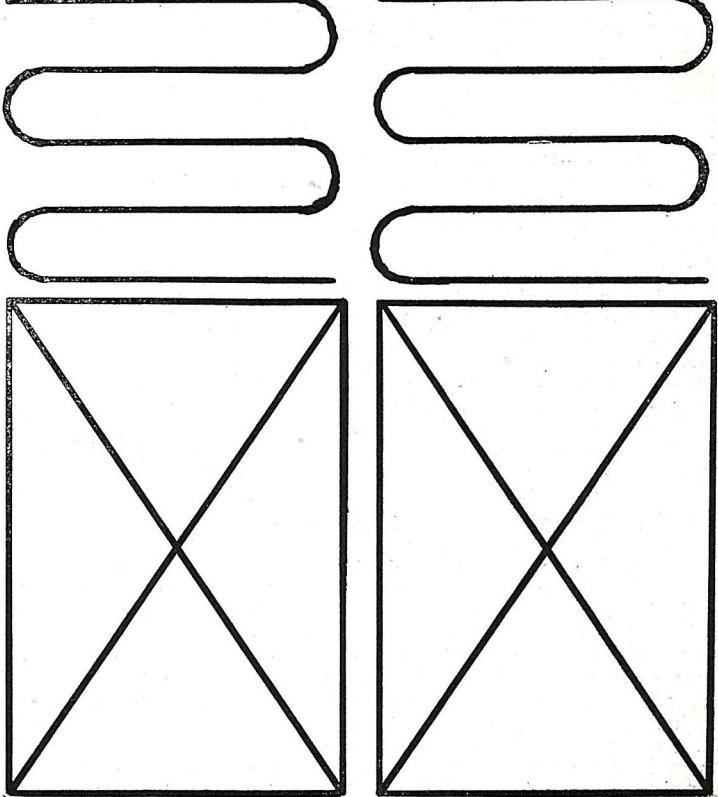
časopis  
za  
kulturu  
i  
umetnost

# polja

156

novi sad 15. avgust — 15. september 1970. god. XVI / cena 3 d.

koncepcionalna 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 koju fizika upravo prolazi.« A. J. Ejer (A. J. Ayer)

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

Tradisionalna filosofija već po samoj definiciji, bavi se *neizgovorenim*. Skoro isključivo središte posmatranja na *izgovorenom*, od strane analitičko-lingvističkih filosofa XX veka, predstavlja razmatranje stava da *neizgovoreno* jeste *neizgovoren*, zato što je *neizgovorljivo*. Hegelovska filosofija je ipak nešto značila u XIX veku, a i morala je pogodovati veku, koji se tek oslobođio Hjuma, prosvećenosti i Kanta.

Hegelovska filosofija 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 disciplini, prihvatljiva koliko i Darwinova biologija.<sup>2)</sup> Hegel je, takođe pokušao da dà prihvatljivo rešenje sukoba teologije i nauke.

Posledica Hegelovog uticaja je takva da većina savremenih filosofa nisu ništa više do *istoričari filosofije*, 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« filosofiju.<sup>3)</sup>

Postoji li razlog za nerealnost filosofije 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 filosofije bila tolika da su naučnik i filosof bili jedna te ista ličnost. U stvari, još od doba Talesa, Epikura, Heraklita i Aristotela, pa sve do Dekarta i Lajbnica, »velika imena filosofije često su bila i velika imena nauke«.<sup>4)</sup>

Stoga je ovde nepotrebno dokazivati da se svet, kako ga posmatra nauka XX veka, beskrajno 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 filosofije? Da li čovek zaista zna toliko mnogo o svetu da može izvoditi zaključke te vrste? Ser Džejms Džins (James Jeans) je rekao: ... »Kada se filosofija 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.«<sup>5)</sup> Džins nastavlja: »Jedna od posledica je to da standardne filosofske 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.«<sup>6)</sup>

Dvadesetim vekom počelo je vreme koje bi se moglo nazvati »krajem filosofije i početkom umetnosti«. Strogo govoreći, ja ne smatram da je to tako, već bih pre to nazvao »tendencijom« situacije. Lingvistička filosofija 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.<sup>7)</sup> U jednom nemehaničkom smislu postoji veza između kraja filosofije 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«.<sup>8)</sup>

## FUNKCIJA UMETNOSTI

»Glavni pokazatelj sporednjeg položaja slikarstva je to, što na predovanje 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.)

»Idea 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 umetnosti.« — Ed Rainhardt (Ad Reinhardt) (1963.)

»Mišljenje je potreba.« — Vitgenštajn (Wittgenstein)

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

»Mišljenje je uvek pretpostavka funkcije.« — T. Segerstedt (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 njezin 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. Mislići o nečemu, znači prihvatići 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, osvrnuću se sažeto na formalističku umetnost (ona je vodeći propozitant ideje o estetici kao umetnosti), dokazivajući da je umetnost analognog jednom analitičkom sudu, i da egzistiranje umetnosti kao tautologije jeste ono što joj omogućava da ostane po strani filosofskih 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 filosofije 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 prikrale 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 postojeći 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 predstavljenja njena funkcija. Prema tome, sudovi o tome kakvo je nešto podudaranju se sa ukusom, i možemo videti kroz istoriju da su različita 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! Izuvez, 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, ornament<sup>10)</sup>, što je direktno povezano sa ukusom. A to nas opet vodi formalističkoj umetnosti i razmatranju<sup>11)</sup>. Formalistička umetnost (slikarstvo i vajarstvo) jeste izvidnica dekorativnosti i, striktno govoreći, može se sasvim logično prihvatići da je njeno umetničko obeležje toliko minimalno da za sve funkcionalne namere to uopšte i nije umetnost, već čisto estetsko vežbanje. 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 godine<sup>12)</sup>. 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 Rainhardt (Ad Reinhardt) i ostale, koji, inače, pogoduju njegovoj istorijskoj shemi. Da li je to zbog toga, što on, u suštini, nema razume-

vanja za lično eksperimentalnu osnovu? Ili, drugim rečima, ne odgovara li njihov ukus njegovom ukusu?<sup>13)</sup>

Ali *filosofka 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 svetu, 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 morfološkoj vodi neizbežno u morfološkoj tradicionalnoj 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 detaljnijim 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 razjasnjiti da li su, ili ne, posmatrani objekti umetnička dela; tu formalistička kritika uvek zaobilazi pojmovni (konceptualni) elemenat 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*.<sup>14)</sup>

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 već prihvivate (a ne ispitujete) prirodu umetnosti. Tada se prihvata da je evropska tradicija slikarsko-vajarske dihotomije, prava priroda umetnosti.<sup>15)</sup>

Najstroža primedba koja se može izreći morfološkoj opravdanoći tradicionalne umetnosti jeste da morfološke zamisli umetnosti ostvaruju jedan *a priori* koncept, koji se podrazumeva mogućnošćima umetnosti. A jedan takav *a priori* koncept o prirodi umetnosti (za razliku od analitički uokvirenih umetničkih propozicija ili »rada«, koje će kasnije prodiskutovati) čini zaista *a priori* pitanje prirode umetnosti nemogućim. A to pitanje je neobično važan poglavji 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 dvomislena u poređenju sa Dišanovim). »Moderne« umetnost i umetnost koja joj prethodi čine se da su u vezi jedino zbog valjanosti svojih morfoloških. Drugim rečima, »jezik« je ostao isti, jedino se govore nove stvari. Događaj koj je učinio shvatljivijom realizaciju mogućnosti da se govori »drugim jezikom«, a da se ipak smisleno 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 »konceptcije« 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 *dodali* 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.

Cesto 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 argumenat, 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 kolezionar 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 što 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 Smitsonijantskom institutu. (Muzeji zaista ispunjavaju istu funkciju koju ispunjava i Smitsonijantski institut — zašto bi inače Jeu de Paume, krilo Luvra, izlagalo Sezanove i Van Gogove palete sa istim ponosom kojim oni slikaju svoja dela?) Savremena dela umetnosti nešto su više od istorijskih kurioziteta. Kad je reč o *umetnosti*, Van Gogova slika nije ništa više vredna od njegove palete. One su obe »kolezionareve pojedinačne stvari«.<sup>17)</sup>

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, uzetoj 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.<sup>18)</sup> 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 ubličava 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 činjenice 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 konsekvene naše definicije umetnosti, a ne pitanjima empirijskih činjenica.<sup>20)</sup>

Da rezimiramo, ono što umetnost ima zajedničko sa matematičkom 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 u nekontradiktornom, pa da još uvek bude lažan. Rečeno je lažan ne zato što je nepotpun formalno, već stoga što ne zadovoljava određene materijalne kriterijume.<sup>21)</sup>

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 dijaloga sa većim okosnicama u pitanjima o prirodi *umetnosti* (kao što to: čini rad Maljevića, Mondriana, Poloka, Rainharta, ranog Raušenberga, Džonasa, Lihtenštajna, Vorholja, Andre-a, Džada, Flejvina, Levita, Morisa i drugih), već nas pre izbacuje iz umetničke »orbite« u »beskrajnji« 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 pretpostavlja 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 sličan 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 prislavljajuće onoga što je prethodno egzistiralo). Još manje je važna Polokova primedba o samoizražavanju (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 proizšlo«. Sera je, znači, poprilično svestan dubljeg smisla svog rada. Ako je Sera odista »iznasaо 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 provjeri 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 poznaće umetnost. Kako je onda moguće da mi znamo za »njegovu aktivnost?« Tako što nam je samo rekao da je umetnost zauzela место »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 njegov 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 osećajnim iskustvom. A propozicije kojima beležimo posmatranja, što potvrđuju te hipoteze, jesu i same hipoteze koje su predmet ispitivanja budućeg osećajnog iskustva. Prema tome, finalna propozicija ne postoji«.<sup>22)</sup>

Kroz celokupno pisanje Rajnharta provlače se vrlo jednostavne teze: »umetnost — kao — umetnost« i »umetnost je uvek mrtva, a živa umetnost je obmana«.<sup>23)</sup> 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 propoziciju, što će reći da se za razumevanje tih propozicija mora napustiti tautološki oblik umetnosti i uvažiti »spoljnju« informacija. No, da bi se to smatralo umetnošću, neophodno je ignorisati tu istu spoljnu informaciju, jer ona (iskustveni kvaliteti, na primer) poseduje svoju sopstvenu unutarnju 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 stoljećima i bila jedna od nebitnih funkcija umetnosti, nije neverovatno. Konačno, čovek je još i u devetnaestom veku živeo okružen brižljivo standardizovanom sredinom (enviromentom). 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 nebotere u Njujorku. Ceo svet je tu da bi bio viđen, a ceo svet je iz svojih soba video čovekovu štetnju po Mesecu. Ne može se sa izvesnošću očekivati da li se umetnost, ili objekti slikarstva i skulpture, takmičiti sa tim?

Pojam »korisćenja« 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, Blajdene, Smita, Bela i Mek Krejkna, ne spominjući kvantitet kubusa i kutija koje su se nakon toga pojaviše). Razlike među svim tim posebnim korisćenjima kutije, ili kubične forme, jesu direktno odnosne razlikama u intencijama samih umetnika. Korisće-

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 identificovana 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 irrelevantni su pojmu umetnosti. Pojam umetnosti (kao što je Džad rekao, mada nije mislio na ovaj način) mora biti shvaćen u svojoj sveukupnosti. Shvatati delove koncepta, znači neprestano shvatati aspekte koji su irrelevantni svom umetničkom obeležju — ili čitati delove definicije.

Zato ne iznenađuje što je umetnost sa manje fiksnom morfološkom taj primer iz koga izvodimo prirodu opštег 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 proizšla iz zapadnog slikarstva i skulpture najenergičnije upitna (u pogledu sopstvene prirode) i predstavlja konačno operavanje svih opštih umetničkih interesa. Pri finalnoj analizi, međutim, sve umetnosti imaju (u Vitgenštajnovom smislu) samo »porodičnu« sličnost.

Još uvek različiti kvaliteti odnosni »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?<sup>24)</sup> Poslednja dekadentna uporišta poezije u Njujorku mogu se videti u pokretu »konkretnista«, pesnika skoro podređenih korišćenju aktuelnih objekata i teatra.<sup>25)</sup> 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 aksiomima fizičku interpretaciju da bi proverili važenje teoreme na objekti ma koji zadovoljavaju te aksiome. Da li geometrija može biti važeća za dati svet ili ne, empirijsko je pitanje koje pada van polja geometrije same po sebi. Besmisleno je, stoga, pitanje koja je od nema poznatih geometrija pogrešna, a koja ispravna. U onom obimu u kom ne zapadaju u kontradikciju — sve su one ispravne. Propozicija koja tvrdi da je izvesna primena geometrije moguće 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. Ejer<sup>26)</sup>

Zbog svega ovoga predlažem dalje tokove kretanja umetnosti. U vremenu u kome je zbog svojih pretpostavki tradicionalna filozofija postala nerealna, mogućnost postojanja umetnosti neće zavisi o njenom ne — predstavljanju služenja — kao ugošćavanje vizualnih (ili drugih) iskustava, kao dekoracija koja je lako nadomestiva kič-kulturom i tehnologijom, već će pre ostati »pokretna, ne predstavljajući filosofska stajališta«; u jedinstvenoj prirodi umetnosti nalazi se njena mogućnost ostajanja po strani filosofskih sustava. U ovakovom 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-religijskom 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 potvrditi. 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 specijalizovana od ranije umetnosti, ona je jasnija i kompletnej i, kao i sve moderno mišljenje i znanje, više je zahtevajuća u svom shvataju relacija.« — Ad Rajnhart (1948.)

»U Francuskoj postoji stara uzrečica: 'glup kao slikar' Slikar je smaran glupim, ali pesnik i pisac veoma pametnim. Ja hoću da budem pametan. Ja moram imati ideju o izmišljaju. 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. Smislio sam idejnju formulaciju na način na koji bih izšao 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 organički, kao što sva umetnost inače jeste. Forma koja nije ni geometrijska niti organička, biće veliko otkriće!« — Donald Džad (1967.)

»Jedna stvar može da se kaže za umetnost: njena bezdisajnost, 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 »prosudivanje« 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 dà evidenciju »momenta«. Ali, kao nekakav prosudivač (kroz umetnička dela i konverzaciju) posebne vrste umetnosti, bolje opisane kao »konceptualna«, postao sam krajnje zabrinut za gotovo arbitrarne aplikacije tog termina u razvrstavanju umetničkih interesa — sa mnogima od kojih nikada ne bih želeo da dodem u vezu, logično ne bih ni mogao.

»Najčistija« definicija konceptualne umetnosti bi mogla biti 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 monofolijskim karakteristikama, kao o vezi između zapravo disperatnih aktiviteta. U tom slučaju, to je pokušaj da se otkrije postupak. U preuzimanju primarne uzrok-efekat veze, do »krajnjeg posletka«, talkva kritika mimoilazi pojedinačne umetničke intencije (koncepte), baveći se isključivo tim »krajnjim posletkom«. Zapravo se najveći deo kritike bavio jedinim, 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, talkva kritika će, i dalje, fokusirati negativni aspekt umetnosti.

Onaj ko je pratilo 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 oključuje objekte, materijalne supstance itd unutar granica tog istraživanja. Istraživanja koja su vršili Bejnbridž i Harel (Bainbridge, Hurrell) izvesno su izvanredni primeri takvog korišćenja<sup>27</sup>). 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 Ziglaubim /Seth Siegelaub/ projektima) — Daglas Hjubler, Robert Beri i Lorens Vajner (D. Huebler, R. Barry, L. Weiner) — ne bave se, mislim, »konceptualnom umetnošću«, onako kako se ranije držalo. Daglas 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.« Nemam nameru 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 čistoj 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 viđene 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. Berijevu post-Njumen/Rainhart-slikanje »redukuje se« (u fizičkom materijalu, ne u »značenju«) duž razvojne putanje od dva-četvorna-inča-slika do samo jedne linije voda između arhitekturalnih 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 Andrianovom smislu) od konteksta

platna (koje jedino može da bude specifično) do konteksta koji je bio »generalan«, iako i dalje nastavljujući da se bavi specifičnim materijalima i procesima. Postalo mu je očevidno da — kada se neko ne bavi »pojavnošću« (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, talkva fabrikacija, opet, ne-promenljivo dala »mestu« njegovog dela specifični kontekst. Tako, u letu 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, »primalac« 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 javno<sup>28</sup>.

Cisto konceptualna umetnost prvi put je vidjena istovremeno u radovima Terija Atkinsona i Majkla Boldvina (Terry Atkinson, Michael Baldwin) u Koventriju, Englesku; i u mom vlastitom delu, rađenom u Njujork Sitiju sve negde oko 1966. godine<sup>29</sup>). On Kauara (O. Kawara), japski 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 »kodova«, slika kao slušanje pustinjskog predela Sahare u ishodištu 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 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« dnevnoj slušanja svakog koga susretne svakog dana (sreća 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 trenutka 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 leternim crtežima državâ Kentaki i Ajove, naslovljen kao *Mapa koja ne uključuje: Kanadu, Džemson zaliv, Ontario, 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 četverine). 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 tvrdnjai koje se odnose na teoretsku 'upotrebu' vazdušnog stuba koji zauzima osnovu od jedne četvorne milje i neograničene udaljenosti u vertikalnoj dimenziji<sup>30</sup>. 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 primjer njihove sasvim nedavne saradnje<sup>31</sup>). Atkinson i Boldvin su, prošle godine, zajedno s Dejvidom Bejnbridžem i Haroldom Harelem formirali *Umetnost i jezik-stampu (Art & Language Press)*. Ovaj izdavač je publikovao *Umetnost-jezik (Art-Language)*, časopis za konceptualnu umetnost<sup>32</sup>), 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 sastojeći 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 Amerikanici Džejms Bajrs i Frederik Bartelm (James Byars, Frederic Barthelme); i francuski i nemački umetnici Bernar Vene i Hane Darboven (B. Venet, Hanne Durboven). A svakako su relevantne i knjige Edwarda Ruša-a (Edward Ruscha) iz tog vremena. Kao što su to i neka dela Brusa Nojmana, Berija Flenegena, Briusa Maklina i Richarda Longa (Bruce Nauman, Barry Flanagan, Bruce McLean, Richard Long). Stivn Kaltenbahove (Steven Kaltenbach) *Kapsule vremena (Time capsules)* iz 1968. i dosta njegovog dela od te godine naovo je sada nosno. I Ijn Vilsonove (Ian Wilson) postkaproovske »Konverzacije« 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 »konceptualnjom« formom dela. Mel Bochner (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 Openajma (Jan Dibetts, Eric Orr, Allen Rupersberg, Dennis Openheim) može smatrati da su u konceptualnim okvirima. Donald Barđzi (Donald Burgy) se prošlih godina takođe služio konceptualnim formatom. Isto se može pratiti taj razvoj u čistoj verziji »koncep-

tualne« umetnosti i u nedavnim počecima mlađih autora kao što su Sol Ostrow, Adrian Piper, Pirpitjua Batler (Saul Ostrow, Adrian Piper, Perpetua 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 Roder Kalfort (Ian Burn, Mel Remsden, Roger Calforth). (Mada zavavne 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 okružja (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, načrto *Karta niza* (1962.). I mnogo Raušenbergovih (Rauschenberg) ranijih radova, kao njegov *Portre Iris Klert* i kao *Crtel 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 lakoš piva — imamo posebno dobre prime re 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 relevantniji<sup>34).</sup>

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 pronošenje 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)

Prepostavljam 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 što se odnose). I tako su dela čitave serije postojala samo kao »modeli«: jednostavni oblici — kao kvadrat ivice pet stopa — sa informacijom da o njemu treba misliti kao o kvadratu ivice jedne stope; i drugi jednostavni pokusaji 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 Morris (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 isla 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 počeо sam seriju (ili »istraživanja« kako ih radije nazivam) korišćenja kategorija iz *Thesaurusa*, prezentujući informaciju kroz opšti medij oglašavanja. (Ovo čini jasnjim 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) Ovde mislim na egzistencijalizam i fenomenologiju. Čak i Meklin Penti iz svoje pozicije, na po putu između empirizma i racionalizma, ne može izraziti svoju filozofiju bez korišćenja reči (tj. upotrebljavajući koncepte); prema tome, kako diskutovati o iskustvu bez postavljanja oštре 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) Želeo sam da to razjasnim, međutim nisam nameravao da to bilo kome saopštим. 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, Žila Olickog, Morisa Luja, Ron Dejvisa, Entoni Karo-a, Džon Hojlenda, Den Kristensena i ostalih je jadno nizak, s obzirom na ono što je kritika o njima pisala, promovisujući ih. To se tek posle videlo.
- 12) Majkl Fridovi razlozi korišćenja Grinbergovog racionalizma odražavaju njegovog »učenja« zalede (kao i zalede 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 Žila 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 osvrnu u časopisu *Hudson Review* povodom slikarske izložbe Whitney Annual.
- 15) »Četiri intervjuak Artura R. Rouza: *Arts Magazine* Feb. 1969.
- 16) Kao što je Teri Etkinson istakao u *Art Language* (vol. 1 no 1), kubisti se nikada nisu pitali *da li* umetnost ima morfološke karakteristike, već *koje* su od njih prihvatile u *slikarstvu*.
- 17) Kada neko »kupi« Flejvina (Flavin), ne znači da je kupio lajt-šou, a ako jeste, onda je mogao da ode u goždaru i dobije robu znatno jeftinije.
- 18) A. J. Ejer: *Language, Truth and Logic*, Dover, New York, p. 78.
- 19) Ibid, p. 57. <sup>20)</sup> Ibid, p. 57. <sup>21)</sup> Ibid, p. 90. <sup>22)</sup> 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 de Maria funkcioniše kao vrsta poezije »objekta«, i njegove namere su vrlo poetcene: 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, sreoo Vajnera, on je branio svoju poziciju (što je meni bilo sasvim strano) da je on, ipak, »materijalist«. Uvek sam nalazio da je taj poslednji pravac npr. *Stanovišta* smislen u *mojim* termenima, 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) (Oiji 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 prevazidenim, zahvaljujući Džadu i drugima.
- 34) Smitsen 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 BOŽIĆIĆ,  
JANEZ KOCIJANČIĆ i VLADIMIR KOPICL i  
ANA RAKOVIĆ