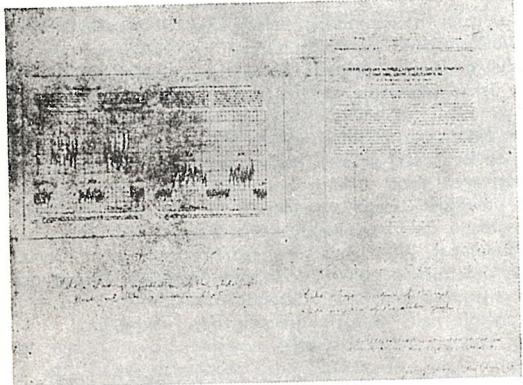


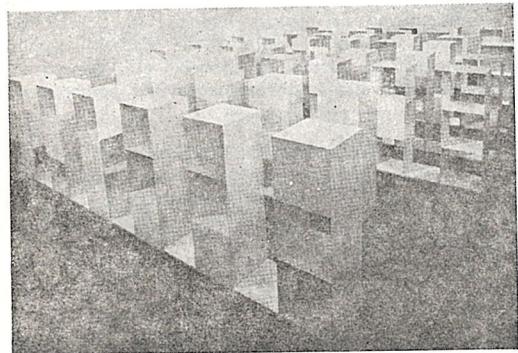
KONCEPTUALNA UMETNOST KAO SEMIOTIKA UMETNOSTI

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

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



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



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

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

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

TERMIN

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

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

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

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

Poduhvat refleksivnog karaktera

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

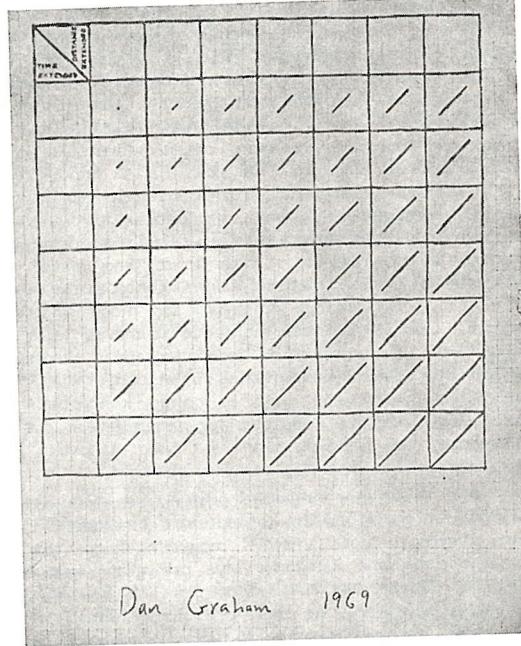
Značilo bi to da iskrivljavanje samog pojma kad bismo reć »konceptualna« smatrali kvalifikativom nečega što bi mogao biti nekakav stil na isti način kao što, na primer, pop-art označava izvestan broj dela koja kao sirovinu uzimaju proizvode popularne komercijalne umetnosti. Termin »konceptual-

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

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

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

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



Dan Graham 1969

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

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

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

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

UNAPRED UTVRĐEN ANALITIČKI STAV

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

Antiumetnost i konceptualna umetnost

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

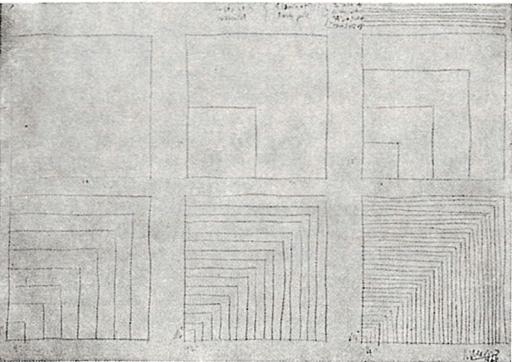
Očigledno je da, ukoliko se ma koja umetnička akcija otvoreno digne protiv postojećih sistema i nastoji da se bori na istom terenu, ubrzo biva proručena bilo na sklapanje kompromisa bilo da se pomiri sa nefikasnošću. Uslove ne postavlja ona, nju očito toleriše ono čemu se suprotstavlja. Na primer, nastojati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

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

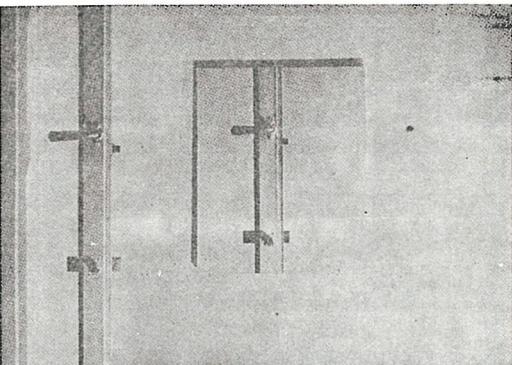
A te prinude, u domenu koji nas interesuje, mogu doći od akademizma, estetike, itd.

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

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



robert morris crtež



marten bare snimljeni predmeti

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

Evolucija umetničke funkcije

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Napuštanje izraza (eksprezije)

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

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

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

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

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

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

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

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

Džozef Kosut art as idea as idea

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

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

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

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

Umetnost kao tautologija

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

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

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

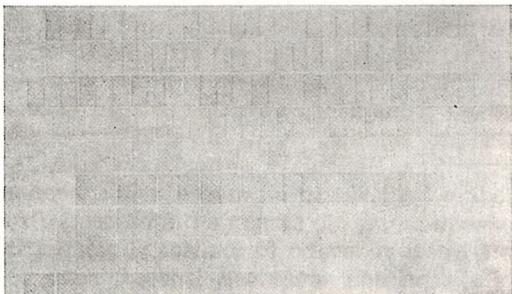
Traganje za metodom

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

Meaning (mīnīng) adj intentionné, significatif. A — look, un regard significatif. || s intention f., sens m., signification f., importance f., dessin m., pensée f. Double —, double sens. Always make your — clear, parlez toujours clairement.

džozef kosut

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



sol levit crtež



mel ramsdeu

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

Otkrivalački gestovi

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

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

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

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

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

Otvaranje prema drugim disciplinama

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

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

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

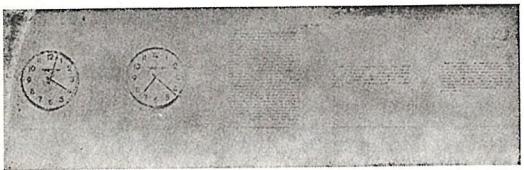
Mnogi, među eksperimentima ove vrste, koristili su znanja proizišla iz Gestalt-teorije. Oni nastavljaju, u širem registru gde forme više ne moraju da se podudaraju sa geometrijskim kodeksom, traganja koja je započela minimal-art. Ali, opasnost kojoj se izlažu ovi radovi je u tome što je iluzionistička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

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

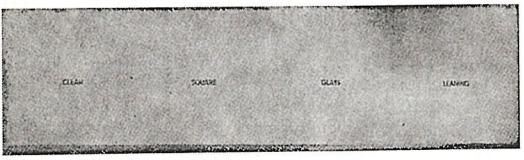
Ako se izuzme, među prethodnim primerima, slučaj Alene Kirilije, može se zapaziti da se svi ovi radovi još uvek služe čisto umetničkim alatima i postupcima. Prini se zadovoljava »skraćivanjem« procesa pojave umetničkog dela, ali, u tom smislu, manipuliše samo onim što je već bilo u moći umetnika. Očigledno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

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

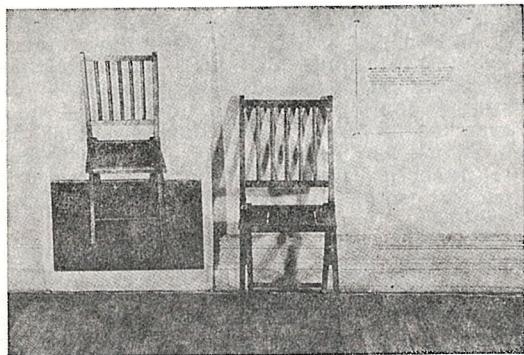
dio jedan rad gde je konfrontirao kinematsko odvijanje-odvijanje slike i tona-sa elementima ekstrahovanim iz tog neprekidnog toka, pri čemu su izolovane fraze raspolagale samo vizuelnim kontekstom: odgovarajuće fotografije, fiksne slike uzete iz filma. On je ostvario više sukcesivnih intervjuja sa umetnicima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



džozej kosut



džozej kosut



džozej kosut jedna i tri stolice

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

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

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

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

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

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

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

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

Nova umetnička praksa

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

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

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

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

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