

uvodna beleška

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

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

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

Jedna mala rasprava o onom što nazivam »reaktivna« umetnost biće neizbežno kratka i jednostavna. U globalu, »reaktivna« umetnost je mešavina ideja o umetnosti od XX veka unazad, »stepen jednog razvoja«, pseudohistoricizam, »kult ličnosti« i tako redom; njen veliki deo može se lako opisati kao serija slepih akcija savladanih zebnjama²⁾.

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

Ali rad koji je u središtu »kako« umetnosti zadovoljava se da dâ prednost, između više mogućnosti, otporu prema jednoj izabranoj formalnoj implikaciji koja je površna i koja neminovno ostaje na gestu. Osim toga, jedno takvo poricanje (ili ignorisanje) konceptualne prirode umetnosti (ili »zašto«) uvek stvara produženje u jedan prvobitni ili antropocentrični zaključak o prednostima umetnosti³⁾. Umetnik »kako« je neko ko spašava umetnost sa umetnikom i, prema tome uvažava umetničku aktivnost kao onaj koji je u vezi sa »kakao« konstrukcije. Okvir u kome on radi je istorijski i napravljen spolja. On uzima u obizr samo morfološke karakteristike aktivnosti prethodnih umetnika. Ovo reakcionarno zalaganje zaveštano nam je u krugu jedne vrste umetničke inflacije.

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

Umetničke postavke, koje navode novinari, kao anti-forma, *earthworks*, razvoj umetnosti itd, uglavnom su obuhvaćene onim o čemu ja ovde govorim pod imenom »reaktivna« umetnost. Ta umetnost teži da povrati shvatanje tradicionalne umetnosti, još ostajući »avangarda«. Materijal (u skulpturi) i (ili) vizualno područje određuju po svoj sigurnosti jedan od oslonaca dovoljan za održanje istorijskog kontinuuma,⁴⁾ dok je drugo ostavljeno nasumice, u traženju novih »postupaka« za rad i odvažne prodore za ostvarenje. Jedan od najboljih dokaza, zbog kojih jedna takva umetnost traži konstrukcije koje važe samo u istoj ravni sa tradicionalnom morfolologijom umetnosti, jeste da je tražena na tržištu umetnosti. Svaki finansijski oslonac iziskuje »trgovce«. To se završava uvek jednom neutralizacijom sa mostnosti umetničkih postavki prema tradiciji.

U poslednjem razlaganju, takve umetničke postavke postaju međusobno zamenljive sa slikarstvom i skulpturom. Mnogi umetnici koji rade u eksterijeru (u pustinjama, šumama itd) unose sad u galerije i u muzeje divne fotografije u eksplozivnim bojama (slikarstvo) ili džakove zrnavlja, unutrašnjosti zemlje i čak, jednom, dvojno iščupano (skulptura). Umetnička postavka se zamagljuje i vraća joj se nevidljivo⁵⁾. U njenoj najstrožoj i najradikalnijoj krajnosti, umetnost koju zovem konceptualnom, takva je zato što je zasnovana na istraživanju o prirodi umetnosti. Ovde nije reč samo o aktivnosti koja gradi umetničke postavke, nego o jed-

nom radu i jednom mišljenju koji crpe sve implikacije svih aspekata koncepta »umetnost«. Zbog implicitne dvojnosti percepcije i koncepcije u umetnosti, od njenih početaka, jedan posrednik (kritika) ukazao se potrebnim. Ova umetnost prisvaja funkcije kritike u isto vreme kada posrednika čini nepotrebnim. Drugi sistem, umetnik-kritika-publika, postoji je zato što su vizualni elementi konstrukcije »kako« dali umetnosti aspekt zabave, a zato je i imala publiku. Publika konceptualne umetnosti sastavljena je u suštini od umetnika — što opet govori da ne postoji publika odvojena od učesnika. Tako, u jednom smislu, umetnost takođe postaje »ozbiljna« kao nauka ili filozofija, koje ni same nemaju više »publike«. Nekoga nešto interesuje ili ne interesuje strogo u granicama njegove informisanosti ili neinformisanosti. Ranije, »poseban« položaj umetnika samo ga je svrstavao u položaj velikog sveštenika (ili vrača) *show-businessa*⁶⁾.

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

Razumevanje lingvističke prirode svih umetničkih postavki fundamentalno je u ovakovoj ideji umetnosti; ove postavke imaju prošlost ili sadašnjost i bez poštivanja elemenata koji su korišćeni u njihovoj konstrukciji.⁷⁾

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

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

1) Počinje se razumevati popularnost, među kritičarima, pokreta takođe lišenih duha kao što je ekspresionizam, a preziranje »intelektualne umetnika kao što su Dišan, Rajnhart, Džad ili Moris.

2) U Americi umetnici imaju nameru da sakriju njihova istraživanja tako da imaju mogućnost da daju eksperimenti dokaze njihovih aktivnosti. Sudeći po osnovnom američkom antiintelektualizmu, sumnjam da ovog ima mnogo. Kako to kaže Džon Sloan u *The Gist of Art* (1939): »Umetnici su u ovom društvu sa granicama kakvo je naše, kao licemeri u kuhinjama — niti žele što, niti pomažu, ali uprkos svemu ostaju«.

3) Ovih poslednjih godina umetnici su ostvarili ono što se često može izvoditi »kakao«, a da je ova mogućnost izvedenja »kakao« (i depersonalizacija koja provodi iz »kakao« konstrukcije) negativno bezlična samo kad »kakao« stvoreno »l'čnim izrazom« funkcioniše umesto »zašto«.

4) I umetnost pruža ekonomistima i političarima nešto zašto je »investirana«.

5) Na žalost, veliki broj ovih umetnika hoće prilično tačan sistem da bi izrazili njihove prihvatljive ideje, ali ne toliko da bi rizikovali da pokvare njihove šanse za »uspех« — sudeći prema dobroj staroj tradiciji.

6) Ono što je bilo fundamentalno za našu raniju raspravu o formalističkoj i »reaktivnoj« umetnosti, jeste aspekt tog problema.

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

Preveo sa francuskog
MIRKO RADOJIČIĆ