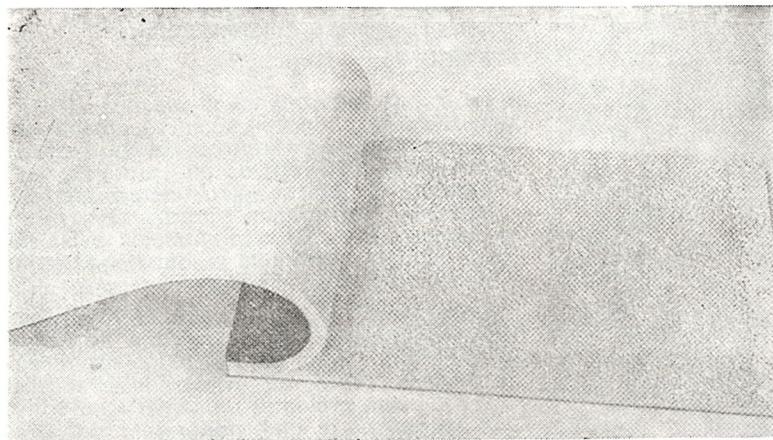


GRAMATIČAR



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Preveo sa francuskog
MIRKO RADOJIČIĆ