

upotreba govora u konceptualnoj umetnosti

Svođenje na govor

Počev od prvih odstupanja od klasične perspektive, umetnost je određena na ponovnu permanentnu definiciju njenih sopstvenih granica. To se formalno svodi na proširenje njenog polja i njenih mogućnosti, šta se u početku smatra smelošću, a zatim se naziva »prekidom«. U ekonomskom i socijalnom kontekstu sredine umetničke avangarde, ovaj prekid odražava potrebu za novim na tržištu, a istovremeno i ideju o umetnosti kao jedinom društvenom domenu gde je sve dozvoljeno. Sa tog stanovišta, koje skriva jednu logiku poznavanja zakona show-businessa, konceptualna umetnost je interpretirana kao provokativna. Njena beskrajno mala potpora (reči) suprotstavlja se velikim tendencijama kao što su pop-art, land-art itd. Ali, ako je tačno da je osnovni razvoj konceptualne umetnosti razvoj koji obuhvata govor (što nije nepobitno; umetnici se ne nekad obraćaju predmetima), on ne može da se tretira kao pokušaj determinacije umetničkog dela.

Mi ćemo, naprotiv, videti u koliko meri taj pojam može biti sumnjiv.

Upotreba govora nije nešto što je unapred određeno, ono je jedna posledica. Umetničko delo, u toku svoje skorašnje istorije, pokazuje niz sukcesivnih prekida u svojim granicama koji ga potresaju kao jednu ne-promenljivu suštinu. Umetnik prestaje da zatvara jednu određenu ideju u sliku i u određeni okvir. Od početka stvaranja, on vodi računa o spoljašnjim elementima koji isto toliko određuju delo kao i njegova sopstvena volja. Tradicionalni raskorak između realne namere dela (ono što umetnik želi da izrazi) i njegovog realnog izgleda (ono što gledalac stvarno primeće) postepeno nestaje ukoliko se stvaralac manje trudi da izrazi nešto, a više da ukaže na to kako se umetničko delo kao takvo održava u našoj svesti. Videli smo, na primer, u kratkoj istoriji značajan doprinos onoga što se naziva minimal-art.¹) Između ostalog, ta dela, prsvajajući realni prostor, ukazuju na »psihološki« prostor, u kome su ona takođe zabeležena. Gledalac ih samo postepeno otkriva u njihovoj celini, sopstvenom memorijom. Posmatrajući tako iz sve veće blizine relativno stanje umetničkog dela, umetnik je doveden do toga da pretpostavi da govor takođe učestvuje prilikom asimilacije dela, služeći kao predah slici ili predmetu, i to na jedan utoliko evidentniji način ukoliko vizuelni elemenat nekog reprezentativnog umetničkog dela (iluzionističkog) zahteva, da bi bio u mogućnosti da egzistira, izvestan broj kultura koje su a priori same kulturalističke, podržane jednim preteranim i varijljivim govorom.

Jedan takav put do uključenja govora pokazuje da se govor umetnika postepeno apstraktizira. Delo prestaje da prenosi specifičnu poruku (koja skriva relativno stanje) i vodi samo računa o jednoj etapi u opštem istraživanju koje se odnosi samo na prirodu umetničkog dela. Jedna od prvih realizacija Džozefa Kosuta je značajna u tom smislu. Radi se o predstavljanju bilo kog predmeta (testera, zidni sat, stolica) koji je propraćen definicijom, uzetom iz rečnika, reči koja označava predmet. Taj se rad sastoji, na izvestan način, od jednog pažljivog filtriranja »gotovog predmeta« (»ready-made«). Usvojeno delo, posle Dišana, pokazalo je kakva je mogla biti njegova moć, personali-

zirano ličnošću ili društvom o kome svedoči. Suprotstavljajući objekat konceptu kome služi kao uporeditelj, Kosut ga lišava takvih mogućnosti evokacije. Nije, dakle, više dozvoljeno da se definiše taj objekat kao umetničko delo pomoću anegdotskih analogija (stolica izražava izvesnu umetničku misao ili izvesne karakteristike njegove sredine) ili karakteristike estetičkih analogija (ta stolica je lepa, kao stolica koju je naslikao Van Gog). Kosutova namara je, zapravo, da poljuluje pozivanje na tradiciju.

Ono što se, dakle, podrazumeva pod »konceptualnom umetnošću« odgovara aktivnosti koja je sebi postavila za princip da se služi umetničkim pravilima kao u igri koja se sastoji u tome da se isečeni fragmenti jedne slike slože da bi se ponovo stvorila slika koja se odnosi na formalne i ekspresivne interpretacije. To »primenjivanje« na jednu predstavljenu realnost, ili usvojenu, nije više shvaćeno kao dovoljno proveravanje tih pravila. Konceptualna umetnost teži da ukaže na njegovo pravo funkcionalisanje. »Njihove formalne premise, pomoću kojih je stvoreno jedno umetničko delo, imaju većih posledica od efekata tih premisa (na primer, umetničko delo može da ne poseduje materijalnost i može biti jedna studija koja određuje to stanje). Jasno je da će metodološka forma kojom se treba služiti da bi se analiziralo jedno takvo tvrđenje dovesti do pomeranja funkcionalnog domena umetničkog dela prema raspravi o formaciji premisa, umesto da samo utiče na te premise; drugim rečima, ispitivati govor bez projektovanja materijalnosti putem jezika« (Mel Ramsden — Jan Bern²). Konceptualna umetnost teži da odgovori na pitanje: kako je određen umetnički status? U vezi sa tim Jan Bern i Mel Ramsden lansiraju termin »mata-art«.

Funkcija govora u konceptualnoj umetnosti

Počev od procesa kojim su konceptualni umetnici došli do upotrebe govora, govor je bio objekat prostog usvajanja koji se kasnije asimilirao u stil. Usvajanje je rezultat primene (pseudopoveravanja) umetničkih konvencija na sve šire i različitije domene: objekte, prirodne elemente itd. Ne radi se o tome da se dovede u pitanje doprinos izvesnih usvojenih postupaka ukoliko su oni bili sredstva za postepeno raskrinkavanje izvesnih proizvoljnih zakona. Pa ipak, njihov empirizam izgleda danas dosta nedovoljan. Nije više moguće a priori ovravdati bilo koje širenje umetničkog polja zato što to ostaje pretpostavka u okvirima umetnosti. Rečenica umetnika-konceptualista se nikad ne poziva na umetnost, već, naprotiv, postavlja eksplicitno i esencijalno problem njihovog pripadanja umetnosti.

Cinjenica da su umetnici konceptualisti prišli govoru kao sredstvu izražavanja pokazuje želju da izđu iz tog empirizma. Najjasnija izstraživanja koja neposredno prethode konceptualnoj umetnosti jesu hladna apstraktna američka istraživanja. Ali, ti radovi su dospeli do jedne tautološke bezizlaznosti (poznata je rečenica: »Ako neko kaže da je to umetnost, onda je to umetnost« — Dounald Džad). Oni su se, takođe, oslanjali na jednu ontološku afirmaciju umetnosti. Neki od tih postupaka su se, dakle, afirmisali kao nešto što bi se moglo nazvati delima na negativnu: iako nerepresentativna, ona teže da budu apersonalna (anonima), neprivilegovana mestom izlaganja (dela izložena van muzeja i galerija). Prikazana su dela koja ne pokazuju nikakvu karakteristiku umetničkog dela (sem što zavise od jednog umetničkog konteksta, makar i implicitno) i koja su prestala da se zatvaraju u lažne probleme. Refleksivni principi koji zahtevaju ti radovi je daleko od tog izgovora da bude zanemaren, ali moramo priznati da oni nisu uspeli u mehaničkom presedu, koji je okrenut sam sebi.

Novina konceptualne umetnosti se, dakle, sastoji u uzimanju u obzir tradicionalnih atributa umetničkog dela, ne da bi ih oduzela umetničkom delu, već da mu ih priloži u traženju onoga po čemu oni određuju delo.

Zbog toga je upotreba govora postala neopodnena. Govor predstavlja sredstvo prodiranja u ove podatke bez izazivanja predstave u našem perceptivnom sistemu, tražeći tako — na način koji nije više automatski, nego je kreativan — proceduru »pojave« umetničkog dela.

Priroda govora u konceptualnoj umetnosti

Izlišno je i pogrešno, u svakom slučaju, upoređivanje konceptualne umetnosti sa književnom ili poetskom praksom. Ipak su to mnogi činili u želji da interpretiraju konceptualnu umetnost kao determinizaciju umetnosti. Ovaj pojam podrazumeva da je podrška svedena na minimum, da bi se konačno upućivala uvek sa većom slobodom na jednu transcendentalnu temu.

Gовор којим се služe уметници који су ове представљени одликује се time što не поседује само један семantičки ниво; реčенице Benara Venea, на пример, које се ситуирају у један преломни моменат и које нису још оперacione, а ipak имају за задатак да потврде тај избор. Схеме и математичке демонстрације, научни текстови, прекидачију са традиционалном акцијом слике која računa на велики број гледалаца. Sa svoje стране, Viktor Burgin precizira да је njegova upotreba govoraблија научној или техничкој upotrebi, nego literarnoj. Начни језик је inertan, функционалан, без досмислености, dok је та досмисленост циљ, смаја садржина literarnог говора.

Izvesni текстови који су концептуални уметници приказали не могу се izolovati од демонстрација које су остварене с друге стране, а које се služe другим средствима, не речима, nego предметима, фотографијама... Tekst Rodžera Katfortha kompletira једну izložbu fotografija poznatih споменика у ходницима лондонског metroa. Овде текстови долазе на место традиционалних и мистификаторских критичких eseja.

Ali, често се dešava da umetnik zapravo upotrebljava govor u неком praktičном radu. Mi smo rekli да tu praksi nalazimo само u nekoj pod-literaturi; под-literaturi ukočili interes dela nije само неки rad na реци ili o konstrukciji речинице, ili je значај у bizarnosti, ili u utisku слике, ili u činjenici коју су речи evocirale. Домен propozicije nije čak ni suštinski u jednom tekstualnom radu. То је више него ikad deo традиционалне igre između osnove i sadržaja. Naprotiv, ако се rad Burgina ukazuje као серија kratких речиника, он функционише у односу на svojstva govora. Те речинице су tako konstruisane да само upućuju на организацију analogija i relacija (psiho-senzorne, kulturne, itd.), које обухватају једну činjenicu, а не једну »oznaku« на коју би уметник одmah neposredno nadovezao ту činjenicu. Речи су odvojene od своје sadržine и једино су prilagođene strukturama jedног iskustva. Burgin beležи да »један lingvistički rad треба да се razvija u svojoj strukturi на одgovarajući начин према типу iskustva на које се poziva, оставјајући istovremeno, међутим, nezavisan od сваке specifičне sadržine tog tipa iskustva«.³⁾ Речинице opisuju strukturu једне činjenice ne kvalifikujući је nikad. Jedan drugi primer је pozajmljen од Džozefa Kosuta. Jedna од njegovih речинica је neka vrsta kolaža odlomaka iz različitih knjiga, који су узети без ikakvog naročitog izbora, али су сви klasičне фактуре. Kodificirana слика прати тако добијени нови текст и omogućava pronađenje логичког načina по коме су odlomci bili izabrani, као и таčно место у knjizi из које су odabran. Demonstracija naročito ukazuje на način deduktivnog i memorizatorskog poimanja celine, али odbacujući istovremeno anegdotske asocijacije на којима су se bazirali prvoubitni tekstovi. »Tesorisove« kategorije, које је Kosut, takođe, prikazao, ukazuju на isti prosede. Te serije речи не могу бити smatrane као izolovana dela zato што upućuju на друге bliske »Tesorisove« kategorije и takođe се не могу izdvajati na apsolutan način као umetnička dela, пошто су nedovoljne da izazovu једну određenu sliku.

Navećemo najzad jedan filmski intervju sa Margaret Dira, koji je vodio David Lamela, koji je malo drugačiji u svojoj funkciji. Način na koji je taj razgovor sniman kamerom i magnetofonom je dovoljno neutralan da ne liči ni na neku kritiku ni na odbranu. Prikazani su simultano odlomci dijaloga sa odgovarajućim slikama, koji su proizvoljno prekidani svakih pet minuta. Nalazimo se, zaista, pred jednom golom informacijom koja ne predstavlja cilj tog rada nego je samo povod za suočavanje jedne trajne percepcije sa jednom fragmentarnom percepcijom.

Ništa nam ne dozvoljava da upoređujemo nekoliko navedenih primera sa literarnom praksom, a još manje da izjavljujemo da je, ako umetnost upotrebljava govor, to zbog toga da bi se ona samo bolje afirmisala kao neka vrsta govora. Za Teri Atkinsona i Mikela Baldvina, urednike časopisa »Art-language«, taj naslov je jedan »kolaž« koji treba da se čita »umetnost i govor«. Čak i u tekstovima koji ne mogu biti definisani kao »teorijski«, govor samo služi da »izdigne« (i deluje na) šeme koje se javljaju da determinišu umetničko delo ne želeći da se ikad zamene sa njim.

¹⁾ Veliki broj umetnika koji su obuhvaćeni ovom izložbom su, pre 6 ili 7 godina, stvarali dela koja su se direktno nadovezivala na minimalnu umetnost.

²⁾ »The Grammarian«, 1970.

³⁾ »Publication«, Nigel Greenwood Inc, Ltd, 1970.

(»Septième biennale de Paris«, 1971; Catherine Millet: »L'utilisation du langage dans l'art conceptuel«)

Prevela sa francuskog
BORJANKA LUDVIG

Tekstove za ovaj broj priredio
Mirko Radojičić (Z KOD

MIKEL DIFREN

konceptualna umetnost

Počnimo formulom Džozefa Kosuta koji je možda André Breton ovog novog idealizma (izjasniču se odmah o ovom izrazu): »Ars as idea as idea«. Pošto ovde reč umetnost postoji, a isto tako i reč umetnik, konceptualni umetnik ne priznaje antiumetnost, pogledajmo najpre dela ove umetnosti: Kosut izlaže jedno delo — ili, kako konceptualisti kažu, jednu umetničku postavku — nazvano *Jedna i tri stolice*: u sredini jedna stolica, levo njena fotografija u prirodnoj veličini, desno definicija reči stolica. Ili, pak, isto tako Kosut, izlaže dva stola prekrivena raznim predmetima: knjige, sveske, šahovska tabla, sa dve stolice ispod stola, sve pod nazivom *Information room*. Druga postavka: Vene pokazuju na beloj površini dva, iz jednog naučnog rada pozajmljena dijagrama čiji je naziv *Interplanetary scintillations of the OM emission at 1665 MHZ from Satigarius 2*. Ili još Lamelas na jednom panou prikazuje niz od 10 fotosa Margerit Dira sa ovim obaveštenjima (datim uz reprodukciju u VH 101): »Intervju sa Margerit Diras u trajanju od pet minuta bio je zabeležen na filmsku traku 26. aprila od 3.15 do 13.20 sati. Za vreme tih pet minuta deset

fotografija bilo je snimljeno u pravilnim intervalima da bi se uzelo deset momenata intervjuja — na taj način izabrano je deset fraza.

Ove »postavke« nisu naročito jasne. Šta nam tačno one nude? Kakav odgovor očekuju od nas? Postoje i drugde dela koja, čini se, ništa ne izazivaju: ona hoće samo da provociraju naše mišljenje ili, ponekad, da oslobode našu agresivnost. Ali ovde ništa iznenađujuće, ništa skandalozno. Jednostavno, ispitajmo se iz onoga što ova dela hoće reći, ili šta hoće biti. U njima ne treba tražiti ono što i u delima koja nose smisao u onome što se može osetiti, nego u komentarima koje o njima daju njihovi autori — kao da je delo samo povod za tekstove. A ono to jeste, to ćemo videti. Ono je to kao što su danas, za neke predstavnike strukturalizma, literarna dela. Katrin Milečići članak otvara ovaj broj VH 101, dobro ga je primetila: »Veliko je iskušenje, povodom ovog tipa obavljenih radova u području vizualnih umetnosti, približiti ih delima, vrlo sličnom po njihovim unapred utvrđenim postavkama, započetim pre izvesnog vremena u domenu pisanja i koje je definisao Roland Bart: Srednji vek živeo je samo čitajući ponovo stare tekstove, grčke ili latinske. Možda će danas literatura biti to: predmet za komentare, zaštitnik jezika, jedno stanje, to je sve«. Svet je mali; od Saint-Germain-des-Présa do New-York Cultural Centra nema mnogo. No ostavimo *Tel-Quel* izvan naše namere, neka ove istorodnosti budu sugestivne.

Konceptualna dela zasnovana su iz okolnosti koju Kosut naziva »lingvistička priroda umetnosti«: umetnost funkcioniše kao jezik, a ne kao govor. Jer ova dela neće ništa reći: ni denotaciju ni konotaciju — nikakvu ličnu »poruku«, nikakvu viziju sveta — samo sebe sama, to jest oblik u kome ona funkcionišu, — to znači samu ideju umetnosti. Ova dela predstavljaju samo analizu predstavljanja, njihov sadržaj nije označavajući, nego njegova definicija (otud pribegavanje rečniku) i njegovo delanje (otud pribegavanje, kod Engleza, psihologiji percepcije, a kod Kosuta i Barea, upoređivanju predmeta i njegove fotografije).

U izvesnom smislu, to nije novo. Učili smo odavno da je možda umetnost refleksivna: da je slikarstvo dostiglo slikarsku suštinu, da se roman može napraviti »ni iz čega«, da je poezija možda poezije poezije. Ali ono što je novo, to je da ovo vraćanje sebi postaje isključivo predmet kreacije, a naročito da je inspirisano naukom ili nekom naučnom idejom. Jer, konceptualisti žele za sebe »intelektualce«: kritičare ili naučnike. Čujmo Kosuta. »Zbog implicitne dvojnosti percepcije i koncepcije u umetnosti, od njene početaka, jedan posrednik (kritika) ukazao se potrebnim. Ova umetnost (konceptualna) prisvaja funkciju kritike u isto vreme kada posrednika čini nepotrebnim«. Kritika je isto tako nauka; a u humanitarnim naukama lingvistika je prva na koju se poziva: umetnost, to je nauka umetnosti, koncept ili ideja. Može se zaista zahtevati da je ta nauka, koja se manifestuje u njihovim umetničkim postavkama u izlaganju jednog dijagrama, fotografije ili jedne leksičke definicije, dobra nauka, onakva kakvu je poznajemo drugim putem i koju primenjuju naučnici. No, zadržimo se na intenciji, pošto i inače neki konceptualisti svode delo na utilski intencije i, na primer, na slanje pisma ili teleograma. Reći ću i kada nije ovde u pitanju nauka, nego izvesna koncepcija i izvesna upotreba nauke, koje su zapravo idealističke. Jer nauka zahteva prodiranje u predmet, daje nam ga da ga spoznamo i savladamo; ali ovde predmet nestaje, sakriven konceptom: koncept se stavlja umesto stvari, i on je ono što se izlaže. Po tautoškom pravilu Kosuta, izraz »Art as idea as idea« govoriti dovoljno o ovom zatvaranju koncepta, i Kosut ga je svestan: »Kada umetnost ima zajedničkog sa logikom i matematikom, ona je tautologija; to jest, ideja umetnosti (delo) i umetnost ista su stvar«.

Tako delo nije više nego ideja umetnosti. Kad ova umetnost odbija ili ignorise, to je zato da bi pri tome mogla imati jedan logos drugačiji od naučnog. Na primer, ona

»plastična misao« o kojoj je dobro govorio Frankastel, misao koja deluje u samoj slići i, može se reći, bez koncepta. No, ta misao ne može se pokazati, da nam zada da mislimo, koliko u jednom delu koje se toliko ne svodi na misao. Van Gogova stolica nam mnogo više govoriti od Kusutovih stolica zato što ona govori umetnosti umešto da ga misli. Da to čini slikarstvo slikarstva jeste; ali u uslovima koje još ima slikarstvo. Kad Bonfoa (Bonnefoy) ili Šar (Char) pišu poeziju poezije, to je još poezija, a ne poetska veština.

Možda konceptualna umetnost isto tako ne priznaje sušinsku funkciju umetnosti koja se nalazi u vršenju jedne imantne osetljive misli: otvoriti jedan svet drugačiji od sveta govora, osloboditi imaginaciju od kontrole rasuđivanja (makar da bi se složila s njim, kako to hoće Kant, oteti maštu od cenzure). Sprečavanje nije jedino posao jednog nadja koje u sebi zatvara zabranu, ono je takođe delo logoa i možda nauke, i to kad mu naučno daje teroristički izgled. Besumnje, konceptualna umetnost želi izbaci vratiti i ideologiju, kako to pokazuju Katrin Mile. Ali da li je za nju jedino efikasno sredstvo »da metodično preduzme svoju sopstvenu analizu, svoju sopstvenu kritiku? Zaista, postoji jedna postavka kritike umetnosti prema kojoj umetnost razgrađuje imaginarno; ali to što ona razgrađuje je jedno servilno imaginarno, tolerisano i čak izazvano nadja, institucijama, javnošću, hiljadama oblika uticaja; i ona to razgrađuje da bi oslobodila novu imaginaciju koja je divlje iskustvo sveta i drugog. Najbolja usluga koju umetnost može da nam pruži jeste da nas pozove u ovo iskustvo, otkrivajući ona čudna lica sveta: nadstvarno; i možda je to za nju najbolje oružje protiv neprekidnog vraćanja koje je razoružava.

Šta je jedna umetnost koja više nije zabituta za komuniciranje sa nama, niti za istraživanje sveta, nego da se samo bavi njom? Ona je kao lepa duša zadivljena svojom podčinjenosti: ona gubi svoju suštinu, ona nestaje u predmetima kojih su prazna saopštenja, upravo beznačajna. A pošto su ovi predmeti koji nameravaju ignorisati publiku svi i sami izloženi u galerijama ili u knjigama, kakav doček možemo njima učiniti? Kosut kaže da »umetnost postaje ozbiljna kao nauka ili filozofija koje ni same nemaju više publike«. Ali ne! Zbilja ne! Zaista, znamo, počev od Nicea, da je umetnost ozbiljna, ali kao igra: »Imamo umetnost da ne bismo poginuli od istine«. Zahtevamo, kao Bašlar, čitač pesnika, naše pravo na snevanje, i najpre — otud nezadovoljstvo kod Hjublera — na viziju koja čini da izbjeg govor kad ona nije svedena na čitanje govorenog. Mi želimo, kako kaže Kirili, »radikalno menjanje teksta i slike«, ali bez njihovog pretvaranja u pseudonaučne rukopise. Mi ne želimo praviti se učenim ljudima zato što nam se da jedan dijagram da ga posmatramo, naročito kad imamo potrebu za nečim drugim. I upravo zato mi ponovo tražimo naše pravo na uživanje: da bude ili ne nagrada, kako kaže Frojd, detonator za eksploziju fantastičnog; kad nam je dato, ne prkosimo mu. Okrenimo se od onog ko nam to odbija i ko nam dosađuje i čak nas ne uči.

P. S. — Suština ove kritike načiće se u broju 3 »VH 101«, u jednom članku Kirili, koji govoriti o »sofizmima konceptualne umetnosti«: »Ovaj fenomen mistifikacije ponovo se sreće u zavedenosti umetnika strogošću humanih nauka i lingvistike, koja ih, u većini slučajeva, odvodi u parodiranje jedne metodologije i izlaganje paralogičkih tekstova bogatim neologizmima retko potrebnim, s obzirom da veoma često svojim ezoteričnim karakterom doprinose intelektualnom terorizmu. Mora se prestati sa infantilnim i neodgovornim ponašanjem«. Na taj se način Kirili ogradio od »akademizma« konceptualne umetnosti. No, potrebno ga je pročitati celog, iako će se neko pitati da li je to autokritika.

/Mikel Dufrenne: »L'ART CONCEPTUEL«, »Revue d'esthétique«, broj 1, 1971. godine/

Preveo sa francuskog
MIRKO RADOJIČIĆ