



jasna tijardović

IDEOLOGIJA NEW YORK-a

Tradicionalne kategorije umetnosti kao slikarstvo i skulptura, zamenjuju se negde početkom šezdesetih godina upotrebom pisanog materijala, filozofskim idejama, fotografijom, filmom, zvukom, svetlom, samom zemljom, samim umetnicima, stvarnim objektima.

Umetnost zemlje (Land art), konceptualna umetnost (Conceptual art), umetnost tela (Body art), procesualna umetnost (Process art) nazivi su koji bi stilski karakterisali neke od pojava u takozvanoj novoj umetnosti. Svaki od navedenih naziva ima već svoj utvrđeni jezik i istoriju, zavisno od sredine i kulturnih uslova u kojima su nastali. U ovom tekstu biti će reči o konceptualnoj ili novoj umetnosti (mada to ne znači isto) i pod tim terminima podrazumevat će se ona dela koja nisu ni slikarstvo ni skulptura. Isto tako, namera ovde nije da se stvori jedan obiman tekst o tome što jeste konceptualna ili nova umetnost, to jest da se to prepriča na vlastiti

način. To je dovoljno jasno uradio Joseph Kosuth, umetnik iz New York-a, u tekstovima Umetnost posle filozofije, Umetnost kao ideja, Konceptualna umetnost i nedavna umetnost (kod nas prevedeno u časopisu Polja broj 156, februar 1972 godne).

Najčistija definicija konceptualne umetnosti mogla bi biti ta da je ona traganje za osnovama koncepta »umetnosti«. Definicija »konceptualne umetnosti« veoma je bliska značenju umetnosti same. U razmatranju odnosa uzrok-efekat veze, do »krajnjeg posletka«, najveći deo kritičara koji se bavi morfološkim karakteristikama dela umetnosti, mimoilazi pojedinačne umetnikove intencije (koncepte), baveći se isključivo tim »krajnjim posletkom«.

Glavna novina u konceptualnoj umetnosti bila je njen radikalni prekid sa formalističkom umetnošću, to jest slikarstvom i skulpturom. Formalizam u umetnosti do tada, ogleda se u shvatanju po kome su slikarstvo i skulptura sama priroda umetnosti. Međutim, slikarstvo i skulptura su vrste umetnosti a ne umetnost. Zato što je reč umetnost opšta, a slikarstvo specifično. Ako neko pravi slike onda neko prihvata (a ne ispituje) prirodu umetnosti. Prema tome, formalistička umetnost i kritika prihvataju kao definiciju umetnost onu koja počiva na čisto morfološkim i fizičkim osobinama dela. Prvi artikulisani stav prema slikarstvu i skulpturi u smislu prekida sa njim imao je Marcel Duchamp. Duchamp-ovi ready-made objekti pokazuju da jedan već proizvedeni predmet ima sve osobine koje se inače mogu pridodati umetničkom delu, ukoliko se samo posmatra njegova pojavnost. Od tada predmet prirode umetnosti menja se od »pojave do koncepcije« i to je početak moderne umetnosti i početak konceptualne.* Konceptualna dela, kako se obično misli, nisu nematerijalna. Kosuth-ovo delo, jedno od prvih konceptualnih dela, Jedna i tri stolice sastoji se: od stolice, fotografije stolice i definicije reči stolica. Ovo delo ukratko objašnjava njegovu tautologiju Umetnost kao ideja kao ideja. Tautologija je onaj način govora kada se isto određuje istim. Sličnu tautologiju pravi Donald Judd kad kaže »ako neko kaže da je to umetnost, onda je to umetnost«. Ova Judd-ova izjava citira se u svim tekstovima o konceptualnoj ili novoj umetnosti, kao i Sol Lewitt-ova »konceptualni umetnici su pre mistici nego racionalisti. Dosežu do zaključka koje logika ne može da dosegne«.

Konceptualna umetnost pokazala je napredak u odnosu na formalističku tradiciju shvatanja umetnosti, jaku još uvek u Evropi i Americi. U tom smislu ona je bila revolucija u umetnosti. Međutim, umetnost onakva kakva jeste krajnje ne određuje samo umetnost nego i niz drugih stvari. Tautologija kao i zaključak u vidu poslovice karakteristike su jedne određene ideologije. Time se povezuju stvari koje su za nju od bitnog interesa: univerzalizam, nepromenjivi poredak sveta.

Konceptualni umetnici ili bilo koji drugi (jer ono o čemu će ovde biti reč može da se odnosi na umetnost uopšte, i nova umetnost uzeta je kao jedan od poslednjih primera) veruju da se preko umetnosti, odnosno totalnoj svesti o njoj, može rešiti sve ono što okolno određuje umetnost, krajnje njenu društvenu artikulisanost.

Snažna tendencija protivu slikarstva i skulpture uvetovana je korupcijom svesti, manipulacijom tržišta, otuđenjem dela od proizvođača, kao i svega onoga što je očigledno karakterisalo formalističku umetnost. Sa konceptualnom umetnošću desilo se isto: forma umetnosti se promenila, a društvena pravila koja nju određuju ostala su ista. Preko umetnosti stiče se određena društvena moć, izgrađuju se sopstvene institucije. Prema tome, praviti umetnost znači baviti se određenom vrstom delatnosti, koja donosi neki društveno-ekonomski status. Svi mogući časopisi umetnosti, koji tretiraju problem nove i stare umetnosti, ve-

ruju da će rešavanjem tog problema rešiti i čitav vrednosni sistem društva, promeniti svest a time i neke dublje odnose. To je isto tako kao verovati da će se rešavanjem problema obrazovanja rešiti sve što ne valja. Znamo da to nije tako.

New York je glavna kulturna metropola SAD i centar vizuelne umetnosti sveta. Sadašnji centar svih novih umetničkih dešavanja u New York-u je Soho. Tu se nalaze galerije koje izlažu novu avangardu: New York-a. Tri su glavne galerije koje izlažu novu avangardu: Castelli, Sonnabend, Weber. Zatim tu istu vrstu umetnosti (konceptualnu) izlažu galerije Gibson, Cooper, O. K. Harris, kao i pre godinu dana otvorena galerija Rene Block iz Nemačke i galerija Sperone iz Italije. Galerija Castelli je mit sam po sebi i zastupa najpoznatije umetnike pop-arta, Rauschenberga, Lihtenstaina, Oldenburga, Jonsa, Warhola kao i današnju novu avangardu to jest konceptualne umetnike Kosutha, Weinerja, Judda, Morisa... Galerija Sonnabend izlaže umetnike Dina, Acconci, Palestain... Galerija Weber izlaže dela Sol Lewitta, Mangolda, Salvu, Carl Andrea, Rymana, Smithsona, Haackea, Flavina, Burena, Opalku...

Galerija Castelli i Sonnabend prave zajedničke izložbe pojedinim umetnicima, kao što je prošle godine bila izložba Rauschenberga i Hane Daboroven. Juna prošle godine obe galerije su oformile Castelli-Sonnabend Co., koja posebno zastupa filmove i video-tape umetnika.

Šezdesetih godina cveta formalizam New York-ške umetnosti, da bi se 1965 godine pojavili radikalni individualni zahtevi sa ciljem da se to stanje prevaziđe, da se ne bude više izvan nego iznutra dela. To se već dešava u delima Morissa, filmovima Warhola. Tih godina Duchamp se u New York-u ponovo otkriva, on postaje novorođenče američke umetnosti. Ready-made predmeti, stav kao umetnost preuzima od Duchampa Pop-art, Minimal art, a zatim i konceptualna umetnost.

Cela nova američka umetnost zasnovana je na Duchampu. Pre par godina, pomenuti njegovo ime značilo je već biti nova avangarda i nije se moglo pogrešiti. Duchampa danas predstavljaju bukvalno svi umetnici nove avangarde, Moriss najviše, Warhol po krajnosti izbora života. Kosuth prvim konceptualnim delom Jedna i tri stolice, iz 1965 godine. Dalje, njegov uticaj na druge umetnike varira različito, zavisno od znanja i svesti.

Elita Soho-a je konceptualna umetnost. Ovak termin elita shvatiti ćemo ovde u našem smislu (evropskom) gde elita u umetnosti, kulturi, znači još uvek imati ideju o umetnosti, za umetnost, za istoriju umetnosti, za opšte... Konceptualna umetnost je u početku, kao i svaka druga pojava u buržoaskom društvu, bila protiv postojećeg jezika u umetnosti, u slučaju New York-a protiv besvesne formalističke umetnosti.

Danas je konceptualna umetnost postala stil, ona nije više revolucija u umetnosti, kao što se to u Evropi na silu hoće. Ona je danas formalizam protiv kojeg će se pojaviti drugi, ili možda i neće. Zašto? Ne zato što to ne vredi kao takvo, nego zato što se menjanjem jezika umetnosti mislilo promeniti ustrojstvo društva, a to nije moguće, bar ne na način na koji umetnost funkcioniše u ovoj posebnoj društvenoj praksi.

Sasvim je drugo prelistavati New York-ške časopise umetnosti kao Art Forum, Studio International, čitati tekstove umetnika, videti izložbu sa strane, a sasvim drugo biti prisutan za vreme jednogodišnjeg obrtanja umetničke aktivnosti u galerijama. Pre New York-a ja sam većinu dela konceptualne umetnosti videla i postojao je izvestan zanos prema tome. Verovatno to bilo uslovljeno time što sam sva ta dela videla po galerijama, muzejima, a to ipak sveta mesta umetnosti, poverljive institucije koje ne lažu. Kada sam u New York-u videla izložbe umetnika kao Lewi-

tta, Morissa, Oppenheima, Kosutha shvatila sam da je to tipična američka umetnost. To je lokalna umetnost koju manje više (ne takvu) ima, svako drugo podneblje, a prihvaćena je kao internacionalna (setimo se samo knjiga, tekstova koji posebno naglašavaju internacionalizam konceptualizma) pre svega pomoću manipulacije kapitala. Još jedan razlog, to je lokalna umetnost jer da bi rešila probleme od opšteg za umetnost, za kulturu, istoriju umetnosti, ona se koristi moćima novca, rešavajući preko umetnosti problem kapitala, akumulaciju kapitala na jednom mestu, u New York-u. Ovo isto tako objašnjava što znači američki kulturni imperijalizam, isto toliko jak kao i njen ekonomski...

Najskuplji američki umetnici su Raucenberg, Jons, Warhol a nova konceptualna avangarda ih polako dostiže. Mitovi od konceptualnih umetnika premašuju zaradu od 60 hiljada dolara godišnje. Prema tome konceptualni umetnici zarađuju kao pravi biznismeni.

Odnos New York-ških umetnika prema umetnosti sasvim je drugačiji od evropskih. On je krajnje poslovan, jasan i nema vremena za boemisanje. Njegovo vreme je novac. Naravno ovo ne mora da se shvati bukvalno. Judd je rekao — ako neko kaže da je to umetnost, onda je to umetnost... Ova tautologija važi utoliko ukoliko iza nje stoji institucija. Ja prema tome ovde govorim o konceptualnoj umetnosti iza koje stoji institucija, kao galerija, znači izvestan uloženi kapital. Jednom kada se uđe u ovaj večni krug ulazi se u istoriju, vas svi gledaju, pogotovo ako uđete u prve tri navedene galerije. Mitovi pojedinih konceptualnih umetnika su veoma moćni, ne njihovom krivicom niti krivicom galeriste koji pošteno obavlja svoj posao. Kao i svaka roba tako i roba nove avangarde zavisi od ponude i potražnje na tržištu. Na tržištu postoji toliko mnogo novih-neafirmisanih konceptualnih umetnika a to tržištu odgovara. Nijedan konceptualan umetnik danas u New York-u ne bi imao toliku društveno-ekonomsku moć da iza njega ne stoji cela armija ljudi koja radi kao i on, ali nije on. Kakvo čudo, to jest šta to kreativno može još da proizvede jedan Moriss, Lewit, Oppenheim? Ništa. Međutim oni internacionalno i dalje postoje kao jedna avangarda, jer za njihovu internacionalnost radi armija anonimaca, koja je njima samo slična... Imamo primer Pikasa u istoriji umetnosti. Bio je mit nenormalno dugo i nikada se nije pogrešilo ako se pomene njegovo ime ili ako se radi kao on. Hiljade umetnika u svetu radilo je kao on, potpuno anonimno, za njega. Taj meta-rad drugih postaje važan, jer njima se održava status quo na svim poljima. Takav isti slučaj je sa New York-škom ideologijom konceptualne umetnosti. Za jednog elitnog konceptualca u New York-u u ovom trenutku radi čitava armija potpuno nepoznatih ili manje poznatih umetnika u celom svetu, koji to možda ne rade lošije. Raditi bolje ili lošije nije problem umetnosti, problem je koliko ste van a koliko unutra institucije. U instituciji ne znači samo biti zaštićen od jedne galerije, to znači praviti istoriju umetnosti, kulture. U New York-u baviti se umetnošću a biti van institucije znači biti kao u zatvoru. Na primer biti slobodan i baviti se umetnošću u jednom Soho-u znači biti bez moći, roba koja se ne prodaje, samim time nikome i ne trebate. Jedina nada je što vas ta cela atmosfera Soho-a i New York-a drži u izvesnoj maglovitoj sigurnosti da će i vaš umetnički produkt jednom postati tražena roba. Naravno ovo je svugde različito ispoljeno a u New York-u je samo veoma zaoštreno.

Pre sam napomenula kako je konceptualna umetnost prerasla u stil a to znači ona je za održavanje statusa quo u umetnosti kao i za jačanje jedne posebne vrste umetničke birokratije. Nova avangarda New York-a nema za cilj da nešto menja, nego samo da ništa ne menja i ona je kao takva uslovljena društvenom praksom. Pitala sam umetnike ko kupuje ta njihova dela

— uglavnom Japan, Švedska, Njemačka, Italija, Francuska. Internacionalan znači prodavati dobro i stvarati za kulturu sveta. New York svoju umetnost nameće svetu iz razloga što ima potrebu za vlastitom umetnošću i zato što je izuzetno vitalan i neistražen vlastitom kulturnom tradicijom. Japan il Švedska su bogate zemlje, ali one nemaju vlastitu umetnost, one nisu pokretači novog na bilo kom planu, nego samo potrošači.

Celo pre navedeno funkcionisanje umetnosti u Americi još oličavaju Muzej Moderne Umetnosti i Gugenhajm Muzej. Iza tih institucija stoje veliki trustovi, kompanije kojima je muzej paravan za ekonomsko-političke manipulacije. Naivno je verovati da internacionalne izložbe koje ovi muzeji priređuju u svetu, nisu vrsta kulturnog imperijalizma.

Bilo koje delo New York-ške avangarde biti će izloženo na velikim evropskim i svetskim festivalima umetnosti, u privatnim galerijama i muzejima. Sperone galerije u Italiji je kao New York u malom sa nekoliko lokalnih umetnika... Dok se umetnici u New York-u bave umetnošću, dotle se umetnici u Francuskoj, Holandiji, Italiji, Nemačkoj bave internacionalnom umetnošću, to jest New York-om. Nijedan od evropskih umetnika ne rešava probleme umetnosti u sopstvenom društvu, probleme kao što su umetničko tržište, politika galerija... Ako to i rade, a mnogi misle da rade, onda opet rade preko objekta umetnosti, kao da se ne shvata da je naprimer parola Art-Politic isto tako za prodaju. Vidimo prema tome da su evropski kulturni centri za jedno više-status quo.

New York je metropola vizuelne umetnosti sveta, prema kojoj umetnici ostalih zemalja stoje u provincijalnom odnosu. Može se reći da su sve evropske zemlje, kao i ostale u svetu, koje se bore za svoj identitet umetnosti u zasvisnosti od onoga što odredi New York. Umetnost većine umetnika u »provinciji« nije lošija od one u New York-u, ona se ne razlikuje u formi, ali ona traži potvrdu New York-a. Provincijalni umetnik vidi svoj odnos prema umetnosti u smislu »stila umetnosti« i onoga što je determinisano u metropoli. Umetnici provincije misle o kriterijumima kao što su kvalitet, originalnost, zainteresiranost, umetnici New York-a ne misle o tome jer su prvi stvaraoci toga. Zavisnost od New York-a danas je takva, da umetnici u provinciji proizvode samosvesnu umetnost prvoga reda, pod opsesijom problema šta identitet umetnosti treba da bude. Ono što daje moć New York-škim umetnicima jeste jednostavan zakon kojim se umetnost rukovodi: dok mnogi umetnici slede pravila igre, umetnici New York-a slede ta pravila ali ih i stvaraju.

Videli smo, iz gore navedenih činjenica da je više nemoguće gledati na umetnost kao na nešto imaginarno, univerzalno, internacionalno, to jest van svake realne društvene prakse i načina kako ona deluje u njoj. U New York-u je jedna avangarda zamenila formalizam druge, mnogo brže nego što se dešava u ostalim centrima sveta. Zato što je odista u New York-u vreme novac, raditi i menjati brzo čak i jezik umetnosti, krajnje je pitanje koliko će se to brzo izbaciti na tržištu. Mislim da je ovo jasno. Umetnost u New York-u konsumira elita, srednja klasa, studenti, a radnička klasa (to je inače stran i zabranjen termin u ovom društvu) ne zna za ovu vrstu umetnosti.

momir m. vojvodić

UVRH GORE IZVOR

1

Nevidljivo lice u meni čeka
U dupljama noći da jutro svane
I kapljica rose suza mog veka
Sa labudeg krila u mir mu kane

U noćima dugim to lice raste
U velika usta i oči sove
Slepi miš uleće u gnezdo laste
Pauci tišine kad svice love

Zvezda padalica kad nebom mine
Svevidive glave ustište zine
I udahne prostor ledena tmuš

Pod jezikom noći kad klinu petli
Nevidljivo lice nebom zasvetli
I prsnu mehuri ispalih duša

2

U meni nema noć svoje taoce
I tama u mojim kapima sija
Ja sam uvrh gore bistro vreoce
Nedostupno vidu zveri i zmija

Uzalud vetrovi raspinja moj glas
I led cikovina lice mi koči
Moj zubor se čuje svud gde zreva klas
I pronose zore orlovske oči

Uzalud studena visina hvata
Moje bistro kapi i žedna jata
Pretvara u led na putu do mene

Ja pevam na vrhu kamenog zuba
Uzalud mečave iz prslih truba
Duvaju i piju iz moje vene

3

U bistrim očima mladog jastreba
Svetle moje kapi preko timora
I bude srnčad kad ih poskok vreba
Uvalama gorskim iznad ponora

Oglednut u meni beli oblačak
Kruži kao labud u zadnjem letu
Promuza ga mlazom jutarnji zračak
I kapi mi nosi nebeskom cvetu

Kapljica mi dušu sa nebom veže
Mrtvi labudovi na mom dnu leže
I prazne prostore od sunca kriju

U vedrim jutrima u meni kruži
Žednik visine ko pčela u ruži
Dok plavi jezici dušu mi piju

4

U svakom danu u meni izgori
Po jedno sunce i lik mu utrne
U slepog miša noću se pretvori
I uleće meko u spilje crne

U svakom jutru u meni zasija
Veliko lice plavog vodonosca
Ispira oči i dušu opija
Mojim kapima sena moga oca

Vlašići prste u mojim kapima
Brčkaju sve dok na belim sapima
Zvezdanog hata ugledaju zoru

Kap kapi moje odleti niz kamen
Za suncem dana kad mu zgasne plamen
I mrak sakrije moju zadnju boru