

# STVARI I IDEJE

1

»Mora li delo posedovati i materijalne i formalne postojeće karakteristike da bi bilo prihvatljivo kao »umetnost?«, napisao je Charles Harrison 1971. Neposredni odgovor post-konceptualne umetnosti na ovo Harrisonovo pitanje iz katalošskog eseja u prilog »Britanskoj avangardi« glasi — ne, ne neophodno. Ipak, može se dodati da je delo, ukoliko koristi druge do »materijalne i formalne konstituentne«, naprosto različita umetnička forma od one koja koristi upravo njih. Pretpostaviti, kako to pitanje i esej stavljaju do znanja, da je jedna mnogo smislenija od druge, da je teorijski orijentisana umetnost poput konceptualne umetnosti ista, ili da potiskuje praktično orijentisanu umetnost poput objekturne umetnosti,<sup>2</sup> jedino znači pobrkati prirodu teorija sa stvarima.

Harrisonovo pitanje osvetljava minorni problem umetnosti poznih '60-tih godina, koji sada obećava da preraste u najurgentniji problem ranih '70-tih — odnos objekturne prema konceptualnoj umetnosti, ili, kako bi se to moglo reći, problem »stvari i teorija«. Dok je pravo reći da je obeležje nedavne umetnosti bio njen ispitivački aspekt, konceptualna umetnost je dovela do stanje do *reductio ad absurdum* — proces ispitivanja teži da zameni ono što se ispituje. U svom entuzijazmu za ponovnim oživljavanjem omiljavele osnove vizualnih umetnosti, za davanjem prvenstva konceptu nad objektom, konceptualni umetnici su naprosto pobrkali teoriju sa praksom. Taj entuzijazam je dostigao svoj vrhunac u stavovima umetnika koji ne samo da proglašavaju vizualnu umetnost, koja se izvodi kao slikarstvo, za suvišnu, već uz to još i zahtevaju teoriju kao njenu smislenu zamenu.

Konceptualna umetnost je, u stvari, istorija brkanja teorija sa stvarima, zbrka koja je jedinstvena za vizualnu umetnost. Druge discipline, nauka i filozofija na primer, shvataju esencijalno različite vidove praktičnih i teorijskih interesa — teorija je viđena kao pokušaj da se razume, a praksa kao pokušaj da se izmeni iskustveni svet. U dodirnom kontrastu se nalazi scena savremene umetnosti. Protivno naučnicima i filozofima konceptualni umetnici, čini se, smatraju da nema razlike između prakse i teorije. Mnogstvo teorijskih istraživanja koja se predstavljaju kao praktični objekti su zaludivanje. No, takvi stavovi mogu biti podeljeni u dve kategorije: veća i bolje znana je ispunjena od strane onih umetnika za koje bi se moglo reći da zastranjaju od normi objekturne umetnosti, i manje poznata koju čine oni umetnici koji ispituju te norme.

Grupe koje zastranjaju od normi objekturne umetnosti, kao što su umetnost sistema, procesualna umetnost, land art, body art, sa umetnicima kao što su Hans Haacke, Jan Dibbets, Michael Heizer i Vito Accardi, pokušavaju da oslobode svet onoga što Harrison naziva kulturnim objektima sa »postojanim i materijalnim i formalnim konstituentama«, i da njih zamene naročitim nizom nepostojanih, nematerijalnih i neformalnih procesa i procedura. Na primer, kao što to Hans Haacke određuje: »Premisa delovanja je misliti u okvirima sistema, produkcije sistema, uzajamnog delovanja sa njima i razlaganja postojećih sistema«. On je nedavno predočio dokumentaciju polemičnih transakcija sa nekretnicima kao sistem i kao umetnost. »Ja sam više zaokupljen procesom nego dovršenim umetničkim delom«, tvrdi Dibbets koji izlaže serijalne fotografije procesa kretanja i zamenjivanja kamere. Ian Wilson čini jedan korak dalje time što se u galeriji služi govorom o umetnosti! On kaže: »Ja predstavljam oralnu komunikaciju kao objekat.«<sup>3</sup>

Možda se najčistiji iskazi druge grupe umetnika mogu tražiti u tekstovima umetnika koje zbog pojednostavljenja nazivam teoričarima umetnosti: onih konceptualnih umetnika koji, na različite načine, daju prioritet verbalnoj teoriji nad vizualnom praksom, umetnika kao što su Keith Arnatt, Art-Language, Victor Burgin, Joseph Kosuth i John Stazekar. Razmotrimo zapanjujući stav reklame iz 1972. za engleski konceptualni umetnički časopis Art-Language:

»Art-Language je časopis posvećen publikovanju i razvijanju osnove za razgovor o teoriji umetnosti... Smatra se, u ovome trenutku, da bi se neposredna zainteresovanost za primenljivost, funkciju i značaj umetnosti mogla korisnije služiti ovim sredstvima nego produkcijom daljnjih umetničkih objekata.«

Namere Art-Languagea su ovde savršeno jasne. Mada njihova puristička pozicija sadrži klauzulu uzmicanja u frazi »u ovom trenut-

ku« koja im dopušta povratak stvaranju objekata ukoliko to »značaj umetnosti« bude zahtevao, grupu odlikuje zabuna u shvatanju da »umetnički razgovor« nije samo važniji, već da zbilja može da zauzme mesto umetničkog objekta.

Ono što izgleda da predstavlja zbrku između teorije i prakse u razmatranjima Art-Languagea je još pojačano napisima Josepha Kosutha. Kosuth uzima žargon metafizike i primenjuje ga na umetnost: »U svom najstrožijem i najradikalnijem obliku«, piše on, »umetnost koju nazivam konceptualnom je takva, zato što je zasnovana na istraživanju prirode umetnosti.« Naravno, ovo je upravo ono što metafizici govore o filozofiji; ali viši stepen »meta« znači transcendiranje, ne uzurpaciju. Kosuth to očito ne dostiže.

Potvrđeni brojnim izložbama i nedavnim napisima, takvi primeri i »devijantne« i »ispitivačke« arene konceptualne umetnosti nisu atipični. Da bi uzupirali tradicionalne vizualne norme, kao što su slikarstvo i skulptura, konceptualni umetnici nastoje da zamene svo ograničeno stvaranje objekata, sa jedne strane procesima i procedurama, a sa druge strane govorom. Paradoksalno, igranjem po teoretskoj strani umetnosti, postavljanjem pitanja o prirodi umetnosti, konceptualni umetnici su doveli u pitanje ne samo norme umetnosti stvaranja objekata, već isto tako i norme konceptualne umetnosti.

Konceptualna umetnost je začeta kao kulturno dinamična umetnost orijentisana na izmenu i inovaciju, a objekturna umetnost se činila omeđena kulturnim horizontima postavljenim njihovom tradicijom, što je čvrst dokaz nezadovoljavajuće dihotomije. Sa »devijantnim« ranijim životom koji seže 50 godina unazad i sa »ispitivačkim« koji seže 4 do 5 godina, suviše je tumačenje konceptualne umetnosti da bi se uočilo da je njena koncepcija objekturne umetnosti isušila uska. Sada se može videti da osnove kao slikarstvo, delimično, nisu naprosto smetnje promeni, već da su one esencijalne osnove kreativnosti, dok je kulturni dinamizam konceptualne umetnosti uzdigao nju samu do pozornice za koju je ona savršeno neprikladna, naime, do prakse.

Srž moje rasprave je u tome da sve funkcije konceptualne umetnosti nisu samo različite, već da su i oskudnije od umetnosti kao što je objekturna umetnost. Kad god teorije teže tome da zamene stvari, one neizbežno funkcionišu loše i kao stvari i kao teorije. Teorija ne može da funkcioniše bez stvari koju teži da opiše. »Dobra« konceptualna umetnost ne zamenjuje čak ni »loše« slikarstvo. Zato je konceptualna umetnost, tobože najslobodnija od pokreta savremene umetnosti, potvrdila slikarstvo, tobože najtradicionalniju od formi vizualne umetnosti. Pokušaj konceptualne umetnosti da uvede ideje i govor u galeriju, poslužio je samo tome da dramatičnije suštinsku razliku između teorije i prakse. Verbalni modeli, kao i umetnička teorija, pokazali su se ne samo različitim od umetnosti kao što je slikarstvo, već i neadekvatnim kao njeni vizualni modeli. Konceptualna umetnost je, u stvari, potvrdila slikarstvo svojom velikom neadekvatnošću.

Nesumnjivo, to je najčudnija posledica nedavne konceptualne umetnosti — i nesumnjivo najodvratnija konceptualnim umetnicima — ponovno otkrivanje značaja slikarstva. Intelektualno izbegavano od strane mnogih mladih umetnika i isto tako brojnih kritičara u zadnjih nekoliko godina u najmanju ruku, slikarstvo, to ću dokazati, se ponovo potvrdilo kao najčvršća konvencija vizualnih umetnosti. Optužbe da je slikarstvo bilo u službi mišljenja jedino unutar svojih fizičkih odredaba i pitanja, poput Harrisonovog, o neophodnosti toga da dela poseduju posebne fizičke karakteristike, imala su da služe jedino tome da potcrtaju jednu od opštih vrednosti slikarstva, mada potcenjenu; fizičke odredbe slikarstva su, u stvari, primarna snaga slikarstva.

Biti slikar, označavati površine ravne i na zidu značenjima i intelektualnim i emocionalnim, pokazalo se kao jedinstvena aktivnost. Fizičke odredbe slikarskog akta kao kvazi-načela sa samim slikarstvom deluju kao stvarni model teorijske pozicije. Nasuprot tome, umetnost konceptualnih umetnika, dajući prednost umetničkim teorijama nad umetničkim stvarima, je poslovanje sa tako rđavo — ocrtanom osnovom da sve to zajedno nema ni malo zajedničkog sa vizualnom umetnošću, već postaje zaista besmisleno.

Treba li na konceptualne umetnike gledati sa simpatijom — neće dugo biti važan predmet rasprave; daleko je važnije da li je konceptualna umetnost značajna. Harrisonovo pitanje da li umetnost zahteva objekte, ili ne, je možda najkonsekventniji predmet rasprave u savremenoj umetnosti uprkos nalivnom mišljenju koje on sugestira. Pitanje da li teorije smisljeno zamenjuju stvari u vizualnim umetnostima, ne može biti ostavljeno po strani.

2

U srcu tih zabuda je jedno filozofsko mišljenje. »Kada koristim reč«, kao što jednom reče Zgrbljeni Debeljko, »ona znači upravo ono što sam izabrao da znači — ni manje, ni više«. Zgrbljeni Debeljko bi mogao veoma dobro da govori o umetnosti. Termin umetnost je postao veoma besmislen. Reči kao umetnik i umetničko delo su, shodno tome, slično stradale. Reči u današnje vreme da je nešto umetnost, reći da je neko umetnik, ili reći da je nešto umetničko delo, paradoksalno znači reći veoma mnogo i, isto tako, veoma malo. Postajući tako širok, opseg značenja koji



je u vezi sa univerzalijama i sa pojedinostima umetnosti je počeo da pokriva gotovo bezgranične opsege značenja. Postaviti klasično pitanje, »Šta je učinjeno«, »Šta je bilo učinjeno«, ili »Šta se moglo učiniti«, prirodno odražava istorijske, empirijske i analitičke mogućnosti svake stvari o kojoj se radi. Ispada da pitanja poput ovih u umetnosti imaju ograničenu upotrebu. Svaki odgovor može biti: »Svašta«.

Mnogostrukle konotacije i bezgranične denotacije su samo deo problema. To je u daljoj vezi sa verovanjem da je veliki deo funkcije umetnika u tome da proširi značenje umetnosti — sledstveno tome, da izmeni funkciju umetnosti. Pitanje koje nije bez važnosti — budući da je značenje umetnosti toliko prošireno da pokriva sve — je, do koje granice reč, u stvari kategorija, može da bude proširena a da ne izgubi celokupno značenje i celokupnu upotrebu.

»Umetnost«, kao što brojni konceptualni umetnici naročito zahtevaju, »znači ono što ja kažem da znači«. Ili čak, »Umetnost znači ono što ja kažem«. Spremniji da izumeju svet svoje sopstvene čući jedino menjanjem značenja po želji, takvi nominalisti — odgovorni za prisutan pluralitet značenja u svetu umetnosti. Retko kada je termin umetnosti stajao za tako mnogo stvari, a značio tako malo. Retko kada je takav pluralizam — naročito u značenju umetničkog dela — bio zametljiviji, dokumentovaniji, izlaganiji i usvojeniji od umetničkog establišmenta, sve u ime progressa umetnosti.

Jedan od argumenata za proširenje značenja umetnosti je bio i taj, da nam to pomaže da razumemo važnost umetnosti. Grupe kao Art-Language stajale su na ovom stanovištu govoreći da oni žele da otkriju »šire interese za primenljivost, funkciju i važnost umetnosti«. Drugim rečima, oni tražuju za »suštinom umetnosti«. »Suština umetnosti«, kako se taj napis shvata, naprosto čeka da bude otkrivena; samo treba gledati dugo i dovoljno ozbiljno. Esencijalizam prihvata nejasnost i neprikladno pitanje, »Šta je umetnost«, i preduzima često trivijalnu i uvek neuspešnu potragu za odgovorom. Međutim, krivotvoreni pojam ove esencijalne umetnosti pruža pronalazaču dodatno preimućstvo: verujući u suštinu umetnosti, on može da zauzme moralno superioran stav tvrdeći da ima pravi odgovor.

Retoriku kao što je »važnost umetnosti« je lako odbiti, ali način na koji ona funkcioniše u domenu umetnosti je kompleksan. Besmislene parole, upravo kao i drugi retorički briljanti, ali smisao sumnjivi iskazi, kao »umetnost umetnosti« i »umetnost kao umetnost«, doveli su do nekoliko zanimljivih pokreta. No, samo onda kada su te parole naklonjene dodiru sa stvarima! Stvari su uvek delovale kao zapreka čak i za najžešće parole. »Nelogični sudovi«, kao što je jednom Sol LeWitt tačno naveo, mogu da »vode ka novom iskustvu«, ali LeWittovi »nelogični sudovi« nisu interesantni *per se*, kao teorija, već formom koju uzimaju kao stvari. Minimalna umetnost u svojoj potrazi za suštinskim strukturama, strukturama stvari, pokazuje se kao čitav pokret uspešno baziran na takvim pogrešnim osnovama. Modernistički slikari očit u naporu da se približe pravom slikarstvu ili pravoj umetnosti, takođe, su koristili apstraktne redukcionističke tehnike zasnovane na parolama. Kao da ogoljavaju slikarstva veličine, kompozicije, boje i teksture osposobljava umetnika — kao Reinhardta — da dosegne takav miški cilj. Reinhardtove slike — kao i mnoge redukcionističke — su živo zanimljive kao stvari, ali ništa ne zbog takvih zadivljujućih i snažnih parola. I LeWittove i Reinhardtove teorije su zanimljive jedino manifestovane kao stvari.

Parole su međutim pogubne kada su korišćene kao dogma, kao razlog za potpuno odbacivanje stvaranja umetničkih objekata. Prvobitno korišćene kao potvrda za ideološku dominaciju slikarstva, jevanđelistički intonirane da je pravo slikarstvo »bez veličine, bez kompozicije, bez boje i bez teksture; docnije su ta jevanđelja postala potvrda za napuštanje celokupne kategorije. Slikarstvo je, ne posedujući metajezik, nesposobno da postavlja sebi pitanje u čemu je bit umetnosti. Tako je slikarstvo proglašeno za nebitno. Ono što je jednom bilo retorika slikara, pretvorilo se u dogmu za napuštanje slikarstva.

Konceptualni umetnici tipa »umetnost je ono što ja kažem da je« su široko odgovorni za trenutni nedostatak poverenja u bilo kakvo tobožnje istraživanje prirode umetnosti. Duchampov ready-made je najpoznatiji primer umetnosti zvane nazivanje. Duchampov pokušaj da prizove umetnost svojim sudom za mokrenje nije bilo »izdisanje kao ontološka šala«, kao što je Jack Burnham nagovestio njegovu vrednost, već je postao jedan od uticaja koji najviše prožima svet umetnosti. Na nesreću, na stranu to što je primarno odgovoran za gubitak značenja umetnosti, problem jednostavnog ready-madea je ciklički. Sveže generacije su pale pod njegov ubedljiv čar, nemoćne da se odupru mahanju njegove čarobne palice. Duhovito i ikonoklastičko, kakvo je bilo Duchampovo utkivanje objekata u i izvan konteksta značenja, bar za svet umetnosti, ono je njegovim nedavnim učenicima poslužilo jedino da potrataju ontološki beznačajne aspekte post-ready-madea manevra. Kult ready-madea, u svem svom kameleonskom materijalu i teorijskom prenušavanju, daleko od posedovanja strogosti i metoda nauke — kao što neki željno tvrde — je prosto ponavljanje onoga što je jednom bilo zanimljiv i inovativan pojam.

Teško je razumeti zašto toliki umetnici, kritičari, galerije i muzeji posvećuju tako mnogo pažnje ready-madeu. Dok je pomoćne ready-made vrste pisane umetničke teorije (o kojima ću govo-

riti docnije) manje lako odbaciti, nenakičeni ready-made poseduje visoku običnost i obično je lako vidljiv.<sup>6</sup> Transplantacija discipline slikarstva, na primer, u okolinu, je od ništavnog značaja, budući da ne pruža nove perspektive onome što ostaju suštinski problemi slikarstva. Hodati u kvadrat, kao što to čini Richard Long, namesto slikarstva Josefa Albersa, ili praviti rupe, kao što to čini Michael Heizer, namesto slikanja mrlja poput Francka Stelle, i oglašavanje bitne promene od slikarstva ka hodanju i od slikarstva ka kopanju, kao dokaz za razvoj umetnosti, može da se shvati jedino kao potcenjivanje implikacija originalnog ready-madea i kao kusav pojam progressa. Može se naći neko opravdanje za takva kretanja, ali to bi umanjilo cenu značaju stvarne promene, promene bitno gestualne. Formalisti bi besumnije mogli da utvrde »dobro ophodan kvadrat«, ili »dobro iskapanu rupu«, upravo kao što bi konceptualisti možda mogli da utvrde neki socijalno katalitički značaj takvih postupaka. Možda traumatizaciju profesionalnih šetača i baštovana pejzaža? Ali samo šetati, kopati, ili praviti bilo šta kao umetnost od nedavno nije dovoljno — ako je ikad i bilo. Brkanje takvih teorijskih kretanja sa praktičnim jedino predstavlja objašnjenje stepena u kome je ready-made načinio od svih nas nominaliste.

Nigde ovo nije veća istina nego u literalističkom sektoru tabora konceptualne umetnosti. Praveći se da odbacuju norme slikarstva, takvi literalisti ironično nastavljaju da slikaju literarno — zemljom, koristeći sisteme razmene, udove, fotografije, čakke naučne eksperimente, sve u ime umetnosti. Paradoksalno, mnogi predstavljaju svoje procese i procedure u maniru slikarstva; i, naravno, neki slikaju dobro. Ali problem sa takvim literarnim slikarstvom, kao sa paletom mnogih boja i stvarima velike raznolikosti, je u tome što je ono, naravno, veoma otrcano kada se stavi nasuprot paradigmi neograničenog promenljivog sistema — višebojnog i mnogopredmetnog stvarnog sveta.

### 3

Prvo, neophodno je ponovo istaći razliku između umetničke teorije i drugih oblika konceptualne umetnosti. S obzirom na to da konceptualni umetnici kao literalisti, uglavnom zastranjuju od normi stvaranja objekata, umetnički teoretičari kao Art-Language umesto pitanja tih normi obično daju prednost pisanju kao metodu. Ovo je jednostavna i važna distinkcija, nepoznata čak i kritičarima koji sve opažaju, kao što je Max Kozloff. On naziva katolicizam umetnika »zastranjujuće« vrste, kao što su Robert Barry i Larry Weiner, »ekstremnim« i stavlja ih na istu gomilu sa kontradiktornom umetničkom teorijom koja se približava »upitnom« obliku pod isti, »umetnost kao ideja« barjak.<sup>7</sup> Kozloff zbilja shvata da je konceptualna umetnost u nevolji, no on nije samo osudio nevaljale dečake, on ih je osudio radi pogrešne stvari. Mogu da razumem njegov pesimizam ako on ne uočava razliku između Barrya i Weinerja, koji, obojica u minimalističkoj tradiciji, uglavnom koriste tehnike pojedinačnih deklarativnih sudova — Barry deklarirajući svoje misaono stanje a Weiner fleksibilne strukture za skulpturu, kao umetnost. Nasuprot tome, Art-Language umetnici poput Ian Burma i Mel Ramsdena zajednički pišu duge eseje o umetnosti sa argumentima koji odbacuju sve ono za šta se umetnici kao Barry i Weiner zalažu. Reći da su oni slični, slično je tvrdnji da van Gogh i Frank Stella dele iste ideološke paradigme pošto obojica koriste četke za slikanje. Istinito, ali ne naročito korisno.

Moglo bi se reći da je teorija moderne umetnosti morala da se pokrene i da je svoj začetak imala u prekoru takvom umetničkom kriticismu za koji smo, itekako, svesni da je bio prekorar meni vizualni voajerizam. Novi umetnici-pisci poput Terry Atkinsona, ili Kosutha, su, za razliku od Donalda Judda i Roberta Morrisa,<sup>8</sup> proširili tu zamerku premeštanjem umetničke kritike na nivo na kome ona postaje zamena za samo umetničko delo. Njihovi napisi su, radije nego da prihvate svoj kritički status teorijskih traiktata o umetničkoj praksi, ili umetničkih kritika od strane umetnika, predstavljani od strane umetnika kao novi vid umetničkog dela. Međutim i za Judda i za Morrisa u potpunosti važi to da teorija nije i praksa. Naročito je Morris, čije uticajne »Beleške o skulpturi« nisu nikada pokušale da uzurpiraju njegovu skulpturu, gledao na svoje eseje kao na metajezik nesposoban za smisljeno zamenjivanje jezika objekata. Pošto mnogi teoretičari daju viši status teoriji nego praksi, oni greše u shvatanju njihove suštinske razlike.

Napisi teoretičara naravno mogu, neka bude rečeno, da zamene praksu kao što je slikarstvo: značenje slikarstva se može pretegnuti u pravu modu da uključuje eseje kao slike. Terry Atkinsonovo rano pitanje u članku napisanom 1969: »Može li se ovaj uvodnik smatrati umetničkim delom u okviru razvijenih konvencija vizualne umetnosti?«<sup>9</sup> je pre prihvaćeno kao krajnje ozbiljno od strane teoretičara umetnosti, no što je bilo uzeto kao dada gest određene dosetljivosti. Jedan broj umetnika pokušava da dokaže ispravnost svega onoga što isključuje u toku dana. Često kvazi-teorijski, najčešće izlagani u formi štampanih napisa i fotografija (mada je bila prisutna i kratka moda rukopisa), napisi su izlagani i prodavani kao slike. Uveličane fotografije rečničkih definicija i filozofskih navoda Josepha Kosutha, napisana uputstva Victora



Burgina i naučni dijagrami Bernara Veneta, među drugima, razveselili su mnogi galerijski zid. Takvi uvećani fotosi reči i formula poseduju strog dekorativni šarm, kao što je slučaj i sa esejima Art-Languagea obloženim pleksiglasom i poređanim duž zidova. Mada nisu slike, oni su još uvek eminentno-prodajni, beznačajni kulturni objekti.

Jer, mnogi teoretičari umetnosti igraju postobjektnu igru, igru koja je zasnovana na premisi ne-prodajne, ne-objektualne umetnosti. Oni bi hteli da ljudi veruju da su oni uzdigli umetničku praksu na viši intelektualni, nekomercijalni plan i oslobodili je od neukusnog pijačnog mesta galerija i muzeja. Ipak, u stvari, većina stvari, unapređuje i prodaje kulturne objekte — mada pisane — neke u fizičkom maniru veoma sličnom slikama, a druge u maniru sličnom skulpturni pišačeg stola, sa energijom nesrazmernom njihovim visokoumnim namerama. To je praksa koju čistoga srca možemo nazvati »paradigma parčića papira«. Čitanje u hodu, kao što sam napisao u ovim komadićima papira u »Revision and Prescription«,<sup>10</sup> nije najefektivniji način primanja informacija. Postupak je izražen kao još složeniji i nesretniji za komunikaciju stavljanjem rada u staklene vitrine na nesretnim nivoima čitanja. Kiretati se pognuto i poput rakla po sobi, i istovremeno pokušavati čitati, naprosto je nepraktično. Pa ipak se galerija, kao hibridni atelje/radna soba, ponaša kao da mora da pobija da su teorijski tekstovi pokušaj da se zamene objekti. Da bi opovrgli ovo neki teoretičari bi zahtevali galeriju samo kao pomoćnu strukturu umetničke informacije i takvi tekstovi u formi fotostata itd., kao prosti eksponati, nisu kulturni objekti. Ovakvo stanovište potpuno zanemaruje to da su galerijski zidovi i table najlikovnije od mnogobrojnih karakteristika galerija. Ono potpuno otvoreno ignoriše druge vizualne aspekte galerija kao što su katalozi. Mada su katalozi jednom bili u modi kao ne-vizualna forma prezentacije, eksponati poput fotostata i ispunjenih vitrina su sada u potpunosti preuzeli vlast. Skeptici mogu na svakoj izlozbi da utvrde primetnu razliku između umetničkih objekata i eksponata, kada i jedni i drugi predstavljaju istu kulturnu funkciju, izlagani i prodavani kao dragoceni objekti. No, to je cepidlačenje. Mogućno je drugo tumačenje: propadanje kataloga kao nosioca informacije i uzdizanje eksponata je prouzrokovano komercijalnim razlozima: zidni eksponati kao fotostati mogu se prodavati kao slika, a eksponati za pod kao ispunjene vitrine kao skulptura. Mnogo prikladniji razlog za ono što se pokazuje kao ideološka spretnost rukle mogla bi biti notorno antiintelektualna istorija savremene umetnosti; teoretičari osećaju da je za promenu postojećeg modela umetnosti informacija mogla da bude infiltrirani trojanski-konj-stil u sistem umetnosti. Drugim rečima, značenje je moralo da pozira kao forma.

No, to je teško shvatiti. Izrezane i fotografisane knjige i džepna izdanja, okačene na zid i stolove i prodavane po naduvanim cenama, nisu uvaženo delotvorno širenje znanja od strane biblioteka i knjižara. I njihova upotreba u svetu umetnosti, daleko od oglašavanja nove ideologije delotvorne komunikacije, koja bi smetila umetnost na isto mesto sa ostalim naukama i disciplinama je više nego uzdizanje na stepen božanstva najgorih aspekata tradicionalnih umetničkih objekata — dobar biznis i loša umetnost. Kontradikcije »paradigme parčića papira« bi naravno bile privlačnije kad oni koji ih primenjuju ne bi bili tako moralno samouvereni u njihovo čisto, radikalno i ekstremno postobjektno ishodište.

Nazvati teorije stvarima, mada je to trivijalnost dalekosežnih posledica, je ipak trivijalno. Mnogo važnije i štetnije od takvog ekonomski motivisanog nadevanja imena je to da li teorija umetnosti može da važi za takvo šarenilo teorija, ili je ona teorijski diskvalifikovana. Stoji li teorija za toliko mnogo toga, da ne stoji ni za šta?

Očito, ja bih potvrdio da je to tako. Teorija umetnosti je često čista filozofija, čista etika i čista religija, smeštena, korišćena i branjena u kontekstu umetnosti. Čista filozofija je naročito često korišćena kao teorija umetnosti. Podupirana elastičnošću umetnosti, ali prvenstveno potpomagana od strane readymadea, ona je značila to da bilo koji predmet razgovora bilo koje discipline, može biti povezan sa vizualnim umetnostima. Kao što je ranije rečeno za literaliste, za neke teoretičare umetnosti bi smeli reći da su teorijski literalisti. Upravo kao što su oranje deklarirano kao slikarstvo, ili fotografija kao slika, prvobitno imali neki katalitički i šokantan značaj, filozofija kao umetnost je posedovala dvostruko šokantniji značaj. Paradoksalno, kada je teorija umetnosti dovela u pitanje norme objektualne i konceptualne umetnosti, istovremeno je dovela u pitanje i svoje sopstvene norme i iznela je na videlo da značaj oranja kao umetnosti nije tako različit od značaja diskursa kao umetnosti.

Radi upoznavanja tekstova umetničke teorije razmotrimo ukraško opseg predmeta razgovora i stilova tri novija Art-Language eseja. Art-Language ne koristim kao primer zbog toga što je u pravu, već zbog toga što ova grupa poseduje srećni talenat da bude rđavo poučna. Atkinson i Baldwin u »Unnatural Rules and Excuses« razmatraju etiku i jako teško je razumeti stvarno nesхватljiv jezik. Jedan, ne atipičan primer:

»Prisutna ograničenja koja dovode do ograničenja značenja kategorije — unakrsna ograničenja su shvaćena sa referencom na specifikaciju kategorije (lexis) i njihovom pozicijom u ograničenom ili beskrajnom aparatu identifikovanih elemenata sintakse.

Burn i Ramsden u »Four Wages of Sense«, ne samo da razmatraju etiku, već pored toga uvode u brzom nizanju elementarnu logiku, analitičku filozofiju, pa i nešto sociologije. Na primer, prva logička lekcija:

»Valjana' izvođenja su ona izvođenja kod kojih zaključci slede iz premisa... Dok naizgled sva izvođenja unutar prakse umetnosti mogu biti valjana, preporučuje se da ona budu temeljna.«

A Howard, u »Revelation and Art«, uvodi religiju. Pridružujući Boga umetnosti, on obilno navodi Akvinskog i Spinozu i neverovatno ukršta pozivanje na filozofiju religije sa Art-Language tekstovima! Howard, u pravom umetničkom maniru:

»Bog daje čoveku njegovu bit i sredstvima revelacije koja da ju sjaj, to jest, stanjem blaženstva (koje je spasenje), ali čovek ne može ni na kakav način da utiče na Boga.«

Paradoksalno, uslov takvih intelektualno brbljivih tekstova je izvesna umetnička neodgovornost prema predmetu i metodologiji, ne poznata gestualnijim od onih tradicionalnih umetnika, apstraktnim ekspresionistima.

Od Joyceovske proze »Unnatural Rules and Excuses«, lakonskih hibridizacija »Four Wages of Sense«, do razdraganosti poštovanja prema religijskim fusnotama »Revelations and Art«, metodologija je metodologija apstraktnog ekspresionizma. Fragmenti filozofije, etike, logike i sociologije su nataloženi u tekstu teorije umetnosti.

Deo problema je inherentan prirodi pisanja i školovanja. Verbalne strukture delimično potpomazu kolaž svojom snagom i svojom slabošću. Ja ne nameravam da poreknem poštovanja dostojan kvalitet takvog intelektualnog kolažiranja u kojem je »svo napisano delo« nezavisno od predmeta koji sadrži, već radije da podvučem ograničenu formalnu prirodu ovih kolaža kao stvari ili kao teorija. Kolaž je kolaž je kolaž. Dopustiva raznolikost materijala kolaža uvek razbija površinu i kao posledica toga šavovi imaju tendenciju da se pokažu.<sup>11</sup>

Prisutna diskvalifikacija većeg dela teorije umetnosti se me razlikuje od toga: pre bi se ona mogla nazvati neumoljivim teorijskim oblikom. Oblik teorijske vrste uključuje totalni spektar čovekovih intelektualnih aktivnosti — kategorija je već popunjena u teorijskom smislu od strane sinoptičkih filozofa sveta. Takav teorijski pačvork ostavlja prikriven jedan momenat kao što je analitičko/sintetički problem iz filozofije, više kao nužno pitanje iz etike, nego kao noviji paradigmatički argument iz filozofije nauke koji je imao za cilj da diskvalifikuje teoriju umetnosti kao disciplinu od zasebne teorijske individualnosti. To bi se moglo činiti kao aktivnost verbalnog kolaža nesposobna da bude zamena za ograničeni vizualni sistem poput slikarstva, čak i ako je čovek spreman da prihvati sumnjivi pojam slikarstva rečima kao analogan slikarstvu slikanjem.

## 4

Slikarstvo se, mada je ono jedan od najkonzervativnijih i najograničenijih oblika umetničke prakse kada je u kontrastu prema neograničenoj/besmislenoj praksi konceptualne umetnosti, odjednom pokazuje kao proverena konvencija izvesne snage. Ono bi sada moglo izgledati ne kao smetnja promeni, već kao suštinska osnova za kreativnu aktivnost. Slikarstvo, dok je sposobno da raspolaze sa ogromnim opsegom problema i metodologija, ima pravo na pojam umetnosti, no jedino u granicama svojih fizičkih odredaba kao slikarstva. Ali onaj vid slikarstva koji se ovde zastupa nije iracionalna neumerenost škole »rođen sa četkom u ruci i beretom na glavi«. Slikar će posle konceptualne umetnosti biti svesniji fizičkih, konceptualnih i socijalnih odredaba slikarstva.

Neki nagoveštaj ove vrste pristupa je dat od strane Leo Steinbergovog komentara monografije o Jasperu Johnsu iz 1964.<sup>12</sup>

»Šta je slikarstvo?

Ti ne pitaš; ti postavljaš hipotezu.

Pitanje je, Šta je Slika, ili kakav oblik

Prisustva je Ravan Slike? I hipoteza uzima formu slikarstva«.

Sažeto u »slika je hipoteza o tome šta slika može da bude«, to potvrđuje zanemareni stav da takvo slikarstvo manje zaslužuje da bude umetnost; u osnovi ono je slikarstvo. Teret je tada pravično usmeren na snagu, duhovitost i umerenost hipoteza kao slikarstva. To ima preimućstvo prilagođavanja isključivo umetničko-istorijskom aspektu slikarstva i priznavanju konceptualnih kriterijuma kao dobrih. Slikarske hipoteze su bitno mix fizičkih i konceptualnih aspekata, sasvim različito od čisto teorijskih hipoteza teorije umetnosti, ili od nevizualnih hipoteza konceptualne umetnosti. Problemi prenošenja vizualnih modela su upravo različiti od problema prenošenja verbalnih. Kad god se mude sofizmi post-objektne pozicije, uz zahtev da slikarstvo bude jedino u službi misli zbog njegovih fizičkih ograničenja, argument može biti preokrenut. Slikarstvo je, ponovo naglašavam, naročito zanimljivo upravo zbog svojih fizičkih odredaba. Naprosto, jedna od posledica konceptualne umetnosti je to da je biti slikar mnogo smislenije nego biti umetnik.



Slikarstvo je neodređeno identifikovano kao praktična aktivnost otvoreno dovedena u vezu sa označenim površinama koje su uglavnom kvadratne, ravne i na zidu, i uvijeno sa značenjima koja ona nosi, kako intelektualnim tako i emocionalnim, kroz takva označavanja. Prema tome, ono bi se moglo razumeti — i prosuditi — kao forma i kao značenje. Stoga slikarstvo poseduje život kao stvar i, u istoj mери, i kao teorija. Pojednostavljene, kao što su to odredbe slikarske stvari, takve odredbe sada mogu izgledati da deluju kao načelne strukture, kao podupirući i središni nacrti velike snage.

Tako slikarstvo na nekoliko bitnih načina može biti viđeno kao paralelno strukturi i ekonomiji šale. Fizičko podupiranje i fokusiranje vizualne informacije kao što je slikarstvo, analogno je onom kod verbalne strukture šale. Sigmund Freud u svojoj knjizi »Šale i njihov odnos ka nesvesnom«<sup>15</sup> otkriva da su šale u vezi sa srodnom materijom na nesrodan način — ekonomski. Svako u zajednici, tvrdi on, poseduje bitno istu vrstu materijala za rad, zbog čega komponente najuspešnijih šala nisu ezoteričke, već opšte znane i prihvaćene. Umetnost igre reči je naročito instruktivna, jer je izvor uspeha dvostruk: izmeniti značenje i zgusnuti formu verbalne strukture. Promena značenja i sažetost su, ipak, uvek podvrgnuti ekonomiji. Budući da se šala može nazvati ekonomskom paradigmom govornog jezika, slikarstvo se može nazvati ekonomskog paradigmom vizualnog jezika.

Dakle, dužnost slikarstva kao forme vizualnog sažimanja je da uvek bude ekonomično prema ograničenim razolikostima. Da bi bio delotvoran unutar fizičkog modela, da bi izmenio vizualnu narativnu strukturu u vizualnu apstraktnu strukturu i u talkovom delovanju doveo do sažimanja i promene njenog značenja, idealni slikar uvek mora biti u vezi sa ekonomijom, sa pravilima i odredbama. Besumnije, to je objašnjeno za suženi slikarski rečnik mrlja, pruga, krugova i kvadrata poslednjih 50 godina, koji je prihvatio i ograničio poznate i prihvaćene pojedinosti. Upravo kao što su dobre igre reči apstrakcije i sažimanja verbalne strukture, dobre slike su često apstrakcije i sažimanja vizualnih struktura.

I verbalna i vizualna efektivnost šala nije samo pitanje intencije. Odluka da se bude smešan nije osigurač uspeha. Duhovito i dobro slikarstvo transcendiraju intenciju. Ima jedan aspekt struktura šale koji ne može bezuslovno biti verbalno razjašnjen. Slikar Jo Baer stvara sličan smisao u nedavnoj belešci o slikarstvu: »Uglavnom je nemoguće pisati, ili govoriti, o neobjektualnom slikarstvu koje je namerno pokrenuto na pod-verbalnom, ne vokalnog nivoa.«<sup>16</sup>

Implikacije jednog broja novijih slika pokazuju to, i mogu biti izuzeci u nekom imaginarnom svetu postobjektualne umetnosti. Naročito su dve grupe, »Shema« slike Jaspера Johnsa i »crne« slike Franka Stelle, posedovale snagu i intelektualnu zanimljivost koja je nerazrešivo povezana sa njihovim različitim fizičkim odredbama i načinom na koji su te odredbe učinjene smisljenim. Obe grupe su uspešne kao vizualna škola. I kao što je slučaj sa šalama one se ne mogu objasniti samo tumačenjem njihov samih. Jer postojalo je pogrešno gledište potencirano od strane nekih konceptualnih umetnika da verbaliziranje o umetničkom delu služi da bi se ono razumelo i, isto tako, da bi se učinilo kulturno redundantnim. Naravno, nije dovoljno znati Steinbergov »ne-hijerarhijski, ravni, od čoveka stvoreni znaci« argument o Johnsu, ili znati Friedov »literarni/oslikan« oblik argumenta o Stelli. Prilaziti Johnsu ili Stelli kroz pomoćni jezik umetnosti, mada stimulativan u slučaju Steinbergove ili Friedove umetnosti, je pre analiza nego razumevanje. »Shema« stvari i »crne« stvari kao vizualna sažimanja sa izmenom značenja se naročito dobro odupiru verbalnom razumevanju. Analiziranje slika poput ovih služi jedino tome da se nametnu nečiji lični stavovi o njima i često da se odmere i uvedu u katalog njihova svojstva u odnosu prema ostalim slikama u istorijskom kontinuumu — dostojna poštovanja, no više nego skućena aktivnost. Kao što Heidegger tvrdi iz sasvim druge perspektive o drugoj vrsti stvari — o čekićima — u »Bice i vreme«, mogu se popisati sva njihova svojstva, dužina, težina, veličina, itd., ali će čovek mnogo više saznati o čekićima videvši jedan slomljen. To najednom pokazuje šta čekić jeste. Stella, zloglasno nesklon tome da raspravlja o svojim slikama od toga se samo malo razlikuje:

»Možda je to kvalitet jednostavnosti. Kada Mantle hitne loptu izvan stadiona, svako je na neki način omanljen par minuta zato što je to tako jednostavno. On je udari ravno izvan stadiona i to obično dovodi do ovoga.«

Idealno slikarstvo koje bi uključivalo tako raznovrsne slikare kao što su Reinhardt i Pollock, Lichtenstein i Johns, je naravno, zavisno od svoga zahteva da bude umetnost. Mnogo važnije i mnogo zanimljivije bi ono moglo izgledati kao aktivnost vizualnog prenošenja, ne preterano u odnosu prema svom umetničkom statusu, niti preterano u vezi sa odbacivanjem vizualnih lepota sveta. Moć slikarstva leži negde duž ose enkodiranja informacija unutar fizičkog konteksta, vizualno isto toliko dobrih kao i emocionalno i intelektualno. Nezavisno od toga je li to poetski, ili školski, to je proces enkodiranja unutar određenog gestalta. Mada formalizam ipak mora doći do termina sa konceptualnim aspektom slikarstva, njegovo priznavanje važnosti gestalt aspekta je uvek imalo osobitu snagu formalizma. Drugi zanemareni aspekt slikarstva je proces iskustvenog kontemplativnog dekodiranja posmatrača, koji je retko slikar. Janusovski dvoilomni karakter slika štiti uživanje koje one pružaju od kritičkih umovanja, jer slika uvek teži da pruži uživanje drugoj osobi. Slikari se retko smeju na svojim sopstvenim slikama: slike treba da budu izrečene. Ipak i za enkodiranje i za dekodiranje slike nužne su procedure značajno različite od enkodi-

ranja i dekodiranja dela koje ne poseduje »postojane i materijalne konstituentne«, naime, od svih vidova konceptualne umetnosti.

Onaj koji slika naprosto prihvata izvesna ograničenja. Stoga slikar post-konceptualne umetnosti nije prvenstveno topologist umetnosti, ili jedino literalist protiv prirode; i čak i u slučaju da je i jedno i drugo, on je ograničeni topologist i ograničeni literalist. Ravnost, pravougaonost i zidnost slika su ograničene elastičnosti.

Srećom, sada početno pitanje Charlesa Harrisona može biti sagledano iz druge perspektive. Nasuprot Harrisonu, ja sam želeo da opravdam slikarstvo i diskvalifikujem konceptualnu umetnost. Ja zastupam umetničku konvenciju koja koristi »materijalne i formalne« elemente kao ne samo različitu, već koja se ne može smisljeno zameniti, od strane onih konvencija koje to ne čine. Osnovna namera je stoga bila da se demonstrira vraćanje na pravo mesto mitova konceptualne umetnosti uopšte i teorije umetnosti delimično. Ni jedno ni drugo smisljeno ne zamenjuju slikarstvo. Pri tome se ne negiraju značajni konceptualne umetnosti, teorije umetnosti i slikarstva.

Konceptualna umetnost i umetnička teorija nisu trivijalni pokreti, ali oni su trivijalne zamene za objektivnu umetnost. Razotkriti njihov lažni status umetničkih objekata je neophodno da bi se ispitalo šta je u samom srcu problema — pitanje značenja umetnosti. Značenje nije prvenstveno filozofski problem, niti je čisto verbalni. Ono što umetnost znači određuje ponašanje umetnosti; i fizičke konsekvence mogu biti dalekosežne. Videli smo šta se događa kada umetnik inspirisan parolama ne samo da zaviruje u suštinu umetnosti, već i izlazi sa neodređenim odgovorima. Odgovorima na pitanja koji su često već bili znani i dati mnogo zanimljivije od strane drugih disciplina. Kada se sve može nazvati umetnički vrednim — kao što to readymade tako dostojno poštovanja polkazuje — to je najprikladnije da obezvređi i sam deklarativni akt i ono što je deklarirano. Jednostavno uvesti fizički svet na način procesa i postupaka konceptualne umetnosti, ili intelektualni svet na način teorijskih traktata teorije umetnosti aktivnosti su, sa široko plagiranim osnovama i elastičnim granicama. Jer, svet je mnogo interesantniji *per se*, no što ga čine interesantnim konceptualni umetnici predstavljajući ga kao vizualnu umetnost; isto tako, discipline poput sociologije i filozofije su mnogo interesantnije *per se*, no što ih čine interesantnim teoretičari umetnosti uvijajući ih u potresne napise i predstavljajući ih kao vizualnu umetnost.

Tvrditi da takva praksa zamenjuje kategoriju slikarstva je, naravno, fikcija svih njih, fikcija koja insistira da podvuče da je ograničeno stvaranje objekata intelektualno redundantno. To je mit, kao što sam pokušao da to utvrdim podbadau rdavim mišljenjem, ne neophodno tupoglavim rdavim mišljenjem, već više onim poput opsesije o »carevom novom odelu«. Vizualno siromaštvo našeg savremenog pejzaža tako deluje na naš fizički život da više nego prognomi praksu intelektualnog i emocionalnog određivanja vizualnog materijala, no što je poslužilo da je učini imperativnom. Isto tako, ono je uzdiglo utvaru da je sam umetnik blagotvorno spreman da razmatra odnos tog vizualnog materijala prema društvu u celini. Možda je prosvetljena riba ona koja treba da postavi pitanje o vodi.

<sup>1</sup> Charles Harrison, »Virgin Soils and Old Land«, *The British Avant-Garde, The New York Cultural Center, 1971.*

<sup>2</sup> Objektualna umetnost kao široka kategorija se odnosi na stvaranje objekata u slučaju u kome su karakter i organizacija fizičkog materijala koji se koristi važni za delo.

<sup>3</sup> Svi citati iz kataloga »Conceptual Art and Conceptual Aspects«, *The New York Cultural Center, 1970.*

<sup>4</sup> Joseph Kosuth, »Introductory Note by American Editors«, *Art-Language, februar 1970.* (Prevedeno na srpskohrvatski u 156. broju časopisa »Polja« — napomena prevodioca)

<sup>5</sup> Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture, New York, 1968.*

<sup>6</sup> Umetnički časopis koji je čak pokrenut u njihovu čast. Prvi put objavljen početkom 1970. u Njujorku, svaki broj je posvećen skoro u potpunosti fotografskom readymadeu. Izdavači su, bez sumnje, tako silno osećali da će svet biti osvojen njihovim iznenađnim jurišem da su, primereno tome, nazvali časopis »Lavinia«.

<sup>7</sup> Max Kozloff, »The Trouble with Art as Idea«, *Artforum, septembar 1972.*

<sup>8</sup> e. g. Terry Atkinson, »From Art and Language Point of Views«, *Art-Language, februar 1970.*; Joseph Kosuth, »Art After Philosophy, (takođe prevedeno u 156. broju »Polja«-N.P.) preštampano u »Conceptual Art«, New York, 1972.; Donald Judd, »Specific Objects«, *Arts Yearbook, 1965.*; i Robert Morris, »Notes on Sculptures«, *Artforum, februar 1966.*

<sup>9</sup> »Introduction«, *Art-Language, maj 1969.* (prevedeno u 156. broju »Polja«-N. P.)

<sup>10</sup> Esej izložen na Pariskom bijenalu, koncept sekcija, 1971.

<sup>11</sup> Kao dobar primer plagijatorstva od strane teoretičara umetnosti na račun filozofije, uporedi esej »Some Post-War Work and Art-Language Ideological Responsiveness« Terry Atkinsona i Michaela Baldwina, *Studio International, april 1972.*, sa početkom 164. str., red 19, sa W. Quinom »From a Logical Point of Views«. Kao što je slučaj sa svim dobrim plagijatima, od kojih je ovo samo uzorak, »autoris« navode reference koje otvoreno koriste, a samo nageštavaju kod onih korišćenih od reči do reči.

<sup>12</sup> Leo Steinberg, *Jasper Johns, New York, 1964.*

<sup>13</sup> Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious, London, 1966.*

<sup>14</sup> Jo Baer, »On Painting«, *Flash Art, novembar 1972.*

<sup>15</sup> Iz intervjua sa Bruce Glaserom koji je uređila Lucy Lippard, »Questions to Stella and Judd«, preštampano u Gregory Battcock, *Minimal Art, New York, 1968.*

Preveo sa engleskog  
Vladimir Kopicl