

SOL LE WITT, ROBERT RYMAN I BRICE MARDEN

na X bijenalu grafike
u Ljubljani 1973.

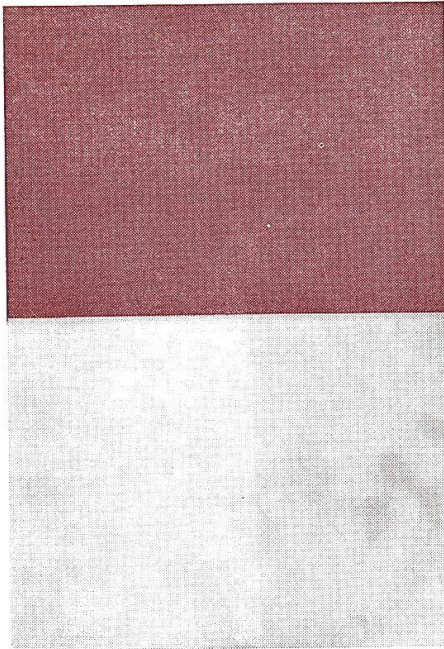
autora sledeće generacije, u rasponu od Judda (Džad) i Morrisa (Moris) do Le Witt (Le Vit) i Kosutha (Kosut). Zajednička koncepcijska platforma njihovih inače međusobno različitih, formalnih ispoljenja kretala se područjem sledećih načelnih pretpostavki: umetničko delo ne želi i, ustalom, ono i ne može biti tumačem sadržaja koji bi se odnosili na izvanjske ili okolne faktore (društvo, politika, psihologija i sl), budući da bi svaka operacija koja tome teži mistificirala sâm pojam umetnosti opterećujući ga značenjima koje ono i nije u stanju da dosegne. Nasuprot tome, treba težiti koncentraciji na uslove »nulte tačke« umetnosti, da bi se odatle krenulo ka analizi onih konstitutivnih elemenata koji usvoljavaju funkcionisanje jedne umetničke pozicije prezentirane bilo u obliku završenog dela, bilo u vidu same ideje o delu. Pri tom, to delo ili ta ideja morali bi sadržavati što veći stupanj transparentnosti vlastitog značenja: umesto da oko sebe prizivaju najrazličitija i često posve proizvoljna i neadekvatna tumačenja koja se ne podudaraju sa osnovnim umetnikovim intencijama, ona samim karakterom svoje građe žele da na što jasniji način predstave problematiku koja jest stvarno prisutna u temeljima jedne određene umetničke postavke, da bi se time mogućnost komunikacije dovela na razinu nedvosmislenih i posve razumljivih iskaza. Govoreći o ciljevima vlastitoga rada, Judd je jednom prilikom istakao da »ne želi napraviti delo koje će moći prihvatiti neverovatne pretpostavke povodom svega«, težeći, naprotiv, formi koja će osiguravati uslove moguće identifikacije znaka i značenja, da bi se u daljim konsekvencijama ovog shvatanja došlo do pozicije koju je detaljno obrazložio Kosuth, po kome se jedno umetničko delo, slično logičnoj tvrdnji ili matematičkom poučku, u stvari, ponaša kao tautologija.

U materijalu izloženom na X međunarodnom grafičkom bijenalu u Ljubljani, među velikim brojem eksponata koji su pripadali nizu više ili manje iscrpljenih stilskih orijentacija, nalazili su se i listovi Sol Le Witt, Roberta Rymana (R. Riman) i Brice Mardena (B. Marden), u čijoj su se problematici, istina u vrlo sažetom vidu, mogli uočiti neki od aspekata te analitičke relacije umetnika prema metodima i sredstvima vlastitoga rada. Teškoću potpunijem shvatanju karaktera istraživanja ovih autora svakako čini okolnost što su oni ovom prilikom bili zastupljeni samo grafikama koje, u stvari, predstavljaju krajnje reduciranu razinu problematike kojom se oni inače bave: poznato je, naime, da je Le Witt svoje teme najpre eksplicirao u trodimenzionalnim objektima koji pripadaju tipu »primarnih struktura« da bi, zatim, prešao na postupak crteža na hartiji ili direktno na zidu, dok su Ryman i Marden prvenstveno slikari, ukoliko se ovaj termin uopšte može adekvatno povezati sa stvarnim osobinama njihovog rada. No budući da je uloga tehničkog momenta u formulacijama ove vrsti krajnje pojednostavljena i dovedena do stadija same elementarne izvođačke procedure, prezentacija tih pitanja posredstvom medija grafike dopušta nam, ipak, mogućnost odgovarajućeg uvida u jezgro problematike koju ovi umetnici nastoje razjasniti.

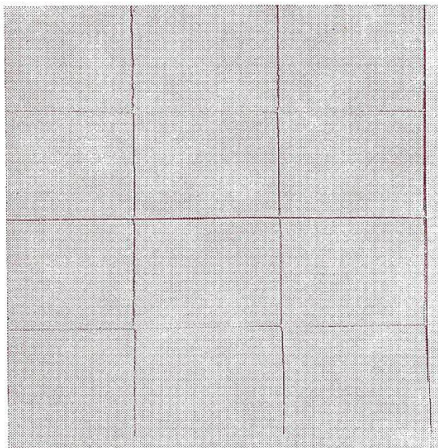
U svojim *Paragrafima o konceptualnoj umetnosti* (*Artforum*, juni, 1967) Sol Le Witt bio je jedan od prvih autora koji je sa punom svešću o konsekvencijama svojih teza postulirao proces prenosa težišta umetničkog rada sa morfoloških i estetskih istraživanja ka čistoj mentalnoj razini sâmog zasnivanja polazne umetničke ideje. Pa ipak, on nikad nije postao konceptualnim umetnikom u smislu kako su ovaj termin shvatili Kosuth i članovi grupe Art-Language; naprotiv, stalno je delio opravdanost postavke Mel Bochnera (Mel Böhner) po kojoj »misao nije moguća bez podloge koja je drži«, a tu je »podlogu« on nalazio u konstrukciji objekata i crteža minimalističkog karaktera. Le Witt, dakle, pripada onom krugu umetnika koji smatraju da dostizanje čiste konceptualne razine nije u suprotno-

sti sa materijaliziranjem ideje u jednu specifičnu vrstu umetničkog predmeta, mada je uvek jasno isticao da se stvarno značenje dela nalazi u određenju preliminarnog programa u odnosu na koji se kasnija egzekucija postavlja samo kao provera polazne pozicije ili potvrda jednom prihvaćenog aksioma. Na taj način on zasniva jedan strogo definirani sistem rada, jednu radnu teoriju, kako tvrdi Menna (Mena), da bi tim putem došao do serije varijanti u kojima su osnovni elementi tretirani samo kao sekvence koje se principom međusobnog korespondiranja konstituišu u celine apsolutno određenih unutarnjih zavisnosti. Primenom ovakvog načina rada Le Witt je u mogućnosti da formira jednu vrstu gramatike po čijim pravilima vrši dalje modifikacije znaka izgrađujući time terminologiju jednog komunikativnog sistema za koji je Menna s pravom pisao da u principijelnom smislu pokazuje niz analogija sa kodeksima veštačkih jezika kao što su matematika ili simbolička logika. Jasno je, međutim, da se tu ne radi o transpoziciji metoda ovih disciplina već, naprotiv, o izgradnji modela jednog autonomnog operativnog postupka čiji se osnovni cilj sastoji u pripremi uslova za mogućnost nastanka jednog novog jezika umetnosti. U tome se, upravo, i sastoji konceptualni nivo Le Wittovih dela koja, nezavisno od svoje materijalne konkretizacije, predstavljaju dokumente čistog apstraktnog mišljenja o okolnostima i granicama na temelju kojih se jedna određena procedura može definirati pojmom umetnosti, za razliku od niza njoj sličnih ili bližih operacija koje po svom karakteru pripadaju nekim drugim oblastima duhovnih aktivnosti.

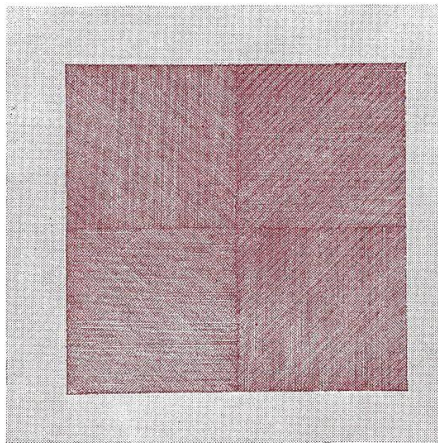
Dok se Le Wittov rad ispoljava u spo-ljašnjoj formi objekta ili crteža, delo Rymana i Mardena poseduje izgled slikarstva, mada treba još jednom istaći da se nikakve pikturalne ili ekspresivne ambicije ne nalaze u delokrugu njihovih interesovanja. Počevši od 1965 Ryman konstantno radi na gotovo identičan način: materiju čiste bele boje on postavlja na različite neutralne podloge kao što su laneno platno, hartija ili metalne folije oslobađajući pri tom kadar plohe graničnog okvira, dok se postupak kojim prikriva ove površine sastoji u krajnje jednostavnim premazima horizontalnog ili vertikalnog smera, s tim što je dužina poteza i debljina namaza, pre svega, uslovljena količinom materije boje koja se nalazi na slikarskoj četkici. Rymanovo delo svodi se tako na jednu vrstu analize same fenomenologije čina slikanja i kao takvo predstavlja konkretizirani vid jedne čiste intelektualne operacije koja za temelj i, zapravo, jedini motiv svoje spekulacije odabire, slično kao i u slučaju Le Witt, same konkretne uslove rada na izvođenju ili, tačnije, »pravljenju« umetnosti. U istim koordinatama kreću se, najzad, i postavke Brice Mardena: njegovi monohromni panovi uvek identičnih dimenzija, povezani u celine dip-tiha ili triptiha, prekriveni su krajnje ujednačenim nanosom svetloplavih, svetlozelenih, žutih ili bledo-oranž boja mešanih sa voskom, čime je postignuta neoubičajena zgu-snutost površine lišena svakog nagoveštaja tonske ili svetlosne vibrantnosti. Takvim postupkom izrazito anonimnog odnosa autora prema elementima od kojih su ove plohe građene potencira se motiv njegovog analitičkog stava prema instrumentima vlastitoga rada: jer, boja koja je po samoj svojoj prirodi nestalnog ili promenljivog karaktera, i kao takva sadrži mnoštvo potencijalnih asocijativnih refleksija, data je ovde u svojoj izvornoj hromatskoj jednostavnosti da bi tom krajnjom »umrtvljenošću« bila poništena kao sredstvo pikturalnog, ekspresivnog ili psihološkog dejstva i zatim predstavljena samo kao bazični modul jedne konkretne umetničke operacije. Zbog svojih izvanjskih oznaka Rymanovo i Mardenovo delo često je bilo tretirano kao jedan vid minimalne umetnosti sa kojom ono, istina, ima nesumnjivih genetskih veza mada bi, svakako, preciznije bilo reći da se ovde radi o jednoj mogućnosti post-konceptualnog slikarstva koje sa postavkama ortodoksnog konceptualizma deli sklonost ka



brice marden: »bez naslova«, 1972.



robert ryman: »bez naslova«, 1972.



sol le witt: »četiri mreže« 1971.

preispitivanju uslova nastanka i postojanja umetnosti, ispoljavajući se pri tom u obliku jedne vrste »slike« čiji je karakter čisto mentalne prirode, te kao takav ne otkriva svoja značenja pristupu rukovođenom vizuelnim ili plastičkim kriterijima.

Može se, najzad, postaviti pitanje u koliko se meri ova osnovna problemska usmerenja Le Witt, Rymana i Mardena reflektuju u njihovim radovima izloženim na X grafičkom bijenalu u Ljubljani. Nema sumnje da je medij grafike u velikoj meri neadekvatan onoj analitičkoj proceduri koja se nalazi u središtu njihovih orijentacija, budući da sama tehnika štampanja podrazumeva jednu posrednu manuelnu etapu u procesu radnog postupka, što je u osnovi strano pretpostavkama ovog čisto apstraktnog načina mišljenja. Najbliže izvornom modelu bile su grafike Le Witt s obzirom na to da je strogi linearizam njegovih crteža dopuštao mogućnost direktnog prenosa u tehniku bakroreza: listovi prikazani u Ljubljani dati su u već tipičnom obliku serije kvadrata različite unutrašnje obrade (paralelni vertikalni, horizontalni ili dijagonalni pravci, kao i mreže nastale njihovim ukrštanjem), a zatim su ovakvi uzorci bili postavljeni u serijama prethodno strogo određenih međusobnih relacija. S druge strane, grafike Rymana i Mardena samo su se vanjskim izgledom teme približavale izvornoj problematici njihovog rada: tako je na Rymanovim listovima karakteristična materija namaza bila fingirana blagim urezima u ploču koja je, otisnuta bez nanosa boje, uspevala da sačuva sugestiju potpune beline podloge, dok su pri tom, Mardenove grafike zadržale osnovni sistem ravnomerne podele polja, a efekat zgusnutosti i upravo »zapušenosti« površine postignut je dubinskim izjedanjem ploče kako bi se time omogućila postavka debelog sloja akvainte. Zajednička karakteristika rada ove trojice umetnika sastojala se u tome što oni za svoj geometrijski formalni rečnik nisu koristili u poslednje vreme vrlo raširenu tehniku serigrafije, već su se svesno okrenuli postupku graviranja koji je planski i konsekventno bio sveden na sâm primarni nivo izvođačkog postupka vođenog po trasi prethodno zacrtane generalne ideje. Naime, krajnja preciznost vanjskog izgleda dela, na čemu su u grafici insistirali pripadnici optičke umetnosti i nove apstrakcije, te koji su u tom cilju i koristili prednosti serigrafске štampe, ovde je potpuno ignorirana kao cilj operativnog zadatka: sâm sistem kojim je delo kao takvo definirano vidljiv je iz funkcije polazne ideje dok je, sasvim u duhu teza minimalne i konceptualne umetnosti, konačni vizuelni utisak grafičkog lista u osnovi irelevantan i stoga ne poseduje nikakve dodatne estetske kvalitete. Nadalje, koncentrisani do kraja na temu ispitivanja »umetnosti kao umetnosti«, ovi autori nisu vodili računa o danas često isticanim zahtevima o socijalnoj difuziji grafike, pa su zato svoje tiraže ograničili najviše na 10—15 otisaka, smanjujući uz to i formate listova koji su time izgubili svaki efekat izložbenog eksponata, ostajući u suštini dokument o završnom stadiju autorovog misaonog procesa. Zbog svih tih momenata može se zaključiti da karakter inovacija koje su ovi umetnici demonstrirali u svojim radovima prikazanim na ovogodišnjem ljubljanskom bijenalu nije striktno vezan za područje medija grafike, već se, pre svega, odnosi na jedan mogući novi predlog o opštem pojmu umetnosti: stoga ove doprinose Le Witt, Rymana i Mardena i ne treba tretirati kao jedan od specifičnih trendova unutar tekuće grafičke produkcije, nego kao jedan od niza simptoma one aktuelne problemske tematike koja u funkciji umetničkog dela naglašava komponentu čistog konceptualnog momenta relativizirajući do krajnjih granica značaj estetskih, morfoloških i tehničkih faktora, dodirujući usput, u toku tog procesa, i oblast grafike shvaćene ne više kao kategoriju za sebe već samo kao jedan od niza mogućih načina posredstvom kojega se mentalna osnova dela iskazuje u što jasnijem i, istovremeno, što neutralnijem izvanjskom obliku.

jovan zivlak

(VII) (VIII)

VII

Pišeš li
Još
Korov rane
Bezumnou gramatiku
(Ni molitvu
Ni glad
Niti lice što pojavljuje se
Dok sabiraš glasove
Žed zastrašenu)

Visoki insekti
Survavaju
Bezglasnost sumaglice
Odnose muk
Traku što sužava san
Ti rukom pokazuješ
Govor već raspršen
Zdanje što pomera se
Zid
Bršljan i rastinje
Na pokretnoj slici polja
Prolazi
Mimo tebe
Večernja magla
Anđela betonskog zvuk

Zanima te rastinje
Vazduh prostranstva
Kuća metalne prozračnosti
Saobraćaj
Govor ispod srčane sonde
Krvotok (zamah i mirovanje)
Sve to
Nisi li prevaren
Sad
Dok govoriš
Skupljen među stvarima

VIII

Pred divljim snom
Pada
Zabranjena zima
Razorena kapija grada
Izvor neme vode
Ti si u grotlu
U tmimi trostrukog raskršća
Rešen da iznad i ispod
Jasne glave rečnog srca
Namestiš ležaj
Za providna bedra

Govoriš li
Ovo je mesto
Gde buka podzemlja
Razara
Bedeme grada
Gde metalne tračnice
Zatvaraju i otvaraju
Žetvu sunca
Čuješ li
Glad zatrudnelih automata
Zamršenu bitku
Bez prestanka i kraja
Evo
Dolaze bezumna stada
Na zaspalu reku
Da naslone bedra