

TEMA „PLATNO U KONCEPTU- ALNOJ UMETNOSTI“

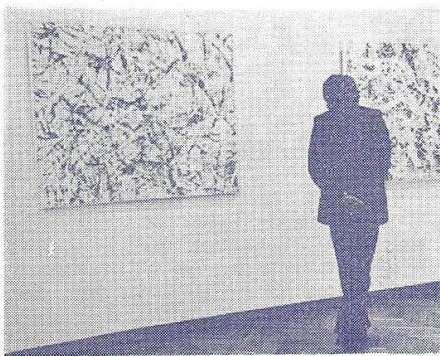
na izložbi „tendencije 5“

jedan od mnogih trendova u aktualnoj likovnoj produkciji. Da bi pokušali korigirati posledice ovog utiska, Nena Dimitrijević je smatrala da bi se posredstvom izlaganja niza specifičnih primera konceptualne umetnosti mogla na dovoljno efikasan način pokazati relativnost uloge i značaja što se u ovom slučaju pridaje tehničkim i oblikovnim sredstvima koji, po samoj prirodi stvari, uvek vode formiranju fizički egzistentnih objekata, a u konkretizaciji ove svoje namere ona se oslonila na činjenicu da je ne mali broj autora unutar tog shvatanja i dalje koristio platno — taj tradicionalni i konstantni medijum slike — kao svoj osnovni materijal, ne zalazeći pri tom u oblast slikarstva u klasičnom smislu reči, već ostajući stalno na terenu jednog mogućeg mentalnog i ne-vizuelnog pristupa samim temeljnim motivacijama ispoljavanja vlastitih umetničkih zamisli. Ili, kako je ona sama formulirala ovu tezu, »taj se novi odnos najizravnije očituje u izmjenjenoj funkciji umjetničkog objekta: ne postoji više objekt kao estetski predmet, nego kao pokazatelj složene funkcije koja djelo jest. Put oslobođenju od estetskog predmeta nije u izlaganju u zaključanoj galeriji, ni u svodenju dimenzija spomenika na format A4 papira, nego u odumiranju vizuelnog u djelu, u korist raznovrsnih poruka koje ono sadrži«, da bi, najzad, pri kraju svog razmatranja, predložila i sledeći zaključak: »Iz te dominacije oblika nad suštinom proizlazi i shvaćanje kategorije 'apstraktnog' u umjetnosti koja se nužno poistovjećuje s odricanjem mimikričkog, na putu sve većoj minimalizaciji plastičkih sredstava izražavanja. Ali, apstrakcija nije forma prezentacije nego sistem mišljenja, pa apstraktnost djela ne proistječe iz pojednostavljenja vizuelnog predloška nego iz množine nevizuelnih, misaonih poruka koje taj oblik sadrži. Po toj se definiciji na jednakom stupnju apstraktnosti mogu naći figurativna slika, brončana skulptura i tipkani tekst ako su praćeni potrebnim kvantitetom misaonih implikacija, koje nisu nužno uvjetovane njihovim oblikom.«

U nastojanju da prošire i osavremene problemsku osnovu *Tendencija* organizatori ove manifestacije odlučili su da u sastav ovogodišnje izložbe, pored konstruktivnih i kompjuterskih vizuelnih istraživanja, uključuju i sekciju konceptualne umetnosti, s tim što su kao zasebni odeljak unutar ovog područja istakli motiv preispitivanja mogućnosti upotrebe platna u ovoj vrsti umetničkog govora. U stvari, ideju o potrebi pokretanja diskusije o ovoj temi dala je Nena Dimitrijević, koja je razloge jednog takvog izbora precizirala u svom tekstu u katalogu zagrebačke izložbe. Radi se, sažeto rečeno, o sledećem pitanju: širenjem postavki konceptualne umetnosti javio se istovremeno i čitav niz nesporazuma i predubedenja u kojima su osnovne intencije ovog prvenstveno misaonog umetničkog pristupa svesno ili nesvesno bile svodene na razinu prepoznatljivosti vanjske forme njihove prezentacije, čime su se u jednu izrazito vanplastičku prirodu izražajnog govora uvukli recidivi morfoloških i, u krajnjem slučaju, estetičkih kriterijuma koji su postepeno prikrivali i zamagljivali stvarni inovatorski karakter konceptualnog jezika, svodeći ga tako samo na

potpuno prevladan znatno kompleksnijim motivima koji su se odnosili najpre na samo ponašanje umetnikove ličnosti, a zatim i na preispitivanje temeljnih obeležja koje poseduje rad jedne takve ličnosti. Dalje, treba istaći i to da su neki važni proto-konceptualni umetnici, kao što su Sol LeWitt i On Kawara, koristili postupke crtanja ili slikanja na plohi, mada, takođe, sa ciljem koji stoji potpuno van svake pikturalne i plastičke problematike, zatim i to da su izraziti konceptualisti, kao što su Joseph Kosuth i Bernar Venet, za fotouvećanja svojih tekstualnih propozicija često prihvatili vanjski lik »slike«, te da su, najzad, umetnici kao Robert Ryman i Giulio Paolini inaugurirali jednu novu vrst slikarstva čije je značenje tesno vezano za čisti mentalni pristup formulaciji umetničkog govora. Sve je to stvorilo preduslove da se »poduhat reflektivnog karaktera« (C. Millet), koji se nalazi u osnovi svakog konceptualnog rada, može izvršiti ne samo putem teksta već ujedno i posredstvom specifičnih tipova objekata čija funkcija nije više ekspresivne i estetske nego bitno analitičke prirode, s tim što se u tom slučaju osnovni motiv analize sastoji u preispitivanju samih konstitutivnih faktora određenog dela, sadržanih u načinu uporebe sredstava unutar jednog konkretnog radnog procesa. U duhu ove generalne postavke nije isključeno da se takvi analitički postupci vrše koncentracijom na sam fenomen platna kao na jedan od mogućih i potencijalnih činio-ca konceptualnog dela. Pri tom, platno se u ovakvim operacijama nikada ne tretira kao prostor na kome treba fiksirati iluziju neke predstave ili oblik nekog znaka koji bi svoje poreklo vodio iz transponovanih podataka pojavne realnosti, već se shvata isključivo kao instrumentat građe umetničkog govora, kao autonomni medijum koji poseduje vlastito i realno materijalno određenje u datom prostoru. Dela koja nastaju kao rezultat ovih operacija pogrešno bi bilo nazivati slikama, budući da ona u sebi ne sadrže čak ni rudimentarni vid prizora ili oblika koji bi se podvrgavali kodeksu semantičkog ili estetičkog vrednovanja: to su, naprotiv, konceptualni radovi čiji je materijalni status u suštini irelevantan mada ga nije bilo moguće mimoći, a fizički oblik kroz koji se oni manifestuju ima, u stvari, funkciju »podloge« jedne određene misaone operacije jasnog i transparentnog značenja, operacije kojoj je suvišno pridavati bilo kakve aproksimativne sadržaje već ih je jedino ispravno shvatiti kao »vodiče misli umetnika ka misli posmatrača« (Sol LeWitt). Okolnost da se transmisija ovih ideja manifestira kroz postupke i sredstva prividno bliska postupcima i sredstvima tradicionalne umetnosti slikarstva samo potencira problem koji je u ovim delima istaknut u prvi plan razmatranja: jer, predmet koji se na taj način nudi percepciji gledaoca treba čitati kao tumača procesa njegovog vlastitog nastanka u smislu jedne objektivirane analize konstitutivnih faktora samog dela, izvršene ne više iz aspekta naknadnog kritičkog pristupa već iz aspekta izvornog i polaznog umetnikovog koncepta.

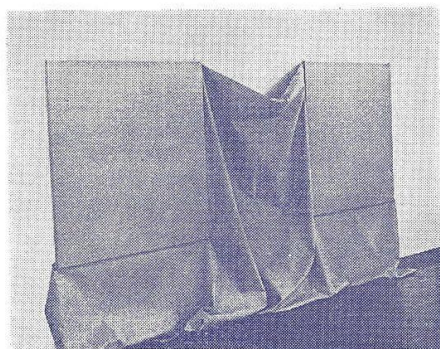
Razumljivo je da sastav zagrebačke izložbe nije mogao obuhvatiti sve individualne primere relevantne za ovu tematiku, a situaciju je otežala još i okolnost da je ne-



braco dimitrijević: »neke od najnovijih slika«, 1972.



giovanni anselmo: »ulaz u delo«, 1971.



barry flanagan: »avgust 1«, 1969.

kolicina prijavljenih umetnika (Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Antonio Dias), čija su dela bila registrovana i reprodukovana u katalogu, u međuvremenu otkazala svoje učesće. Ipak, među onima koji su ustupili svoje radove bilo je niz značajnih autora čija su stanovišta vrlo indikativno tumačila problematiku o kojoj je ovde bilo reči. Među njima, Daniel Buren je jedini od samog početka svoga delovanja konstantno i isključivo koristio materijal platna: on je, naime, prigodom svakog svog nastupa izlagao uvek isti obrazac sastavljen od serije vertikalnih pruga formata 8,7 cm, pa je upravo tim stalnim i svesnim ponavljanjem uspeo da tokom vremena ostvari učinak trenutne prepoznatljivosti vlastitog umetničkog prisustva, čime je jednom krajnje anonimnom znaku pridao karakter maksimalno personaliziranog značenja. Na zagrebačkoj izložbi Buren je fragmente svog plavo-belog dezena postavio na pet različitih pozicija (i to u prostorima predviđenim za izlaganje dela konstruktivne, kompjuterske i konceptualne umetnosti, kao i na fasadi izložbene zgrade), nastojeći time anulirati efikasnost odvojenih sekcija koje su izloženom materijalu nametnuli organizatori ove manifestacije. Rad Barry Flanagana *Avgust 1* iz 1969.

bio je koncentrisan na problem razlaganja materijalnih faktora koji čine građu samog tela slike pre momenta intervencije na njenoj površini (napeto i opuštenu platno, blindram, kanap i dr), postavljajući time akcent na stvarnog funkcionisanja na primarno fizičko prisustvo upotrebljenog materijala, dok je Reiner Ruthebeck izlagao platno obešeno o vodovodnu cev, čime je obezbedio stanje permanentnog vlaženja površine tkanine koja je tim postupkom bila podvrgnuta procesu veštačke promene svojih stvarnih materijalnih karakteristika. Nasuprot njemu, Howard Selina pošao je od pretpostavke da »radovi treba da budu prirodni rezultat ideje, materijala i realizacije«, pa je u tom smislu razvijao prostrane dimenzije platna na kojima je nanosio slojeve zemljanog praha nađenog na određenim lokalitetima koje je precizno registrovao u samim nazivima ovih »slika« (na primer: 53° 49' n — 1° 34' w, Leeds ili 51° 33' n — 0° 05' w Norh London i sl). S druge strane, John Latham koristio je površinu platna kao poligon za različite intervencije, kao što su cepanje tkanine, ispisivanje ili prskanje bojom, s tim što je posebno naglašavao faktor vremena koje je bilo potrebno da posredstvom opisanih radnji oblik »slike« dobije svoj definitivni izgled. Braco Dimitrijević je u svojim — kako ih sam naziva — »najnovijim slikama«, rađenim emajlom na platnu, primenjivao tehniku karakterističnog Pollockovog drippinga, nastojeći da se modelu njegovih dela približi do granice potpunog plagijata, da bi tako u duhu svojih teza o ulozi slučajnih okolnosti koje doprinose stvaranju društvenog statusa pojedinih ličnosti i pojava provocirao i pitanje stvarne adekvatnosti kriterijuma po kojima izvesne slike dobijaju maksimalnu vrednosnu razinu, dok druge, njima po formi gotovo identične, ostaju izvan bilo kakve istorijsko-umetničke i kulturne valorizacije. Najzad, Giovanni Anselmo je ovom prilikom izložio svoj već poznati rad *Ulazak u delo* iz 1971, na kome je, koristeći se snimkom Paola Mussat Sartora, demonstrirao postupak razvijanja fotografije na senzibilizovanom platnu, izvlačeći iz učinka samog prizora efekat značenja koji je sugerirao u nazivu dela.

Svi radovi predstavljeni u ovoj sekciji izložbe *Tendencije 5* pripadali su, uprkos razumljivih međusobnih razlika u postavci i rešavanju konkretnih problema, onom tipu delatnosti koja je striktno i radikalno orijentirana u pravcu ispitivanja uslova i okolnosti na osnovu kojih jedna određena misaona operacija može poprimiti atribut umetničkog čina. Pri tom, kao nužna fizička podloga posredstvom koje su procesi ovih ispitivanja bili vršeni korišten je materijal platna, što ovde nije bilo tretirano — da se još jednom ponovi — kao medijum slikarstva već samo kao instrumenat jedne analize koja je svoj problemski tok vodila pravcem sagledavanja granica unutar kojih niz individualnih intervencija vezanih za motiv samog fizičkog predmeta »slike« može doprineti bližem i preciznijem saznanju o prirodi onog područja što ga još uvek nazivamo pojmom umetnosti. Sigurno je, pri tom, da simptomi koje nudi nekoliko navedenih primera ne mogu iscrpiti sve moguće solucije i tako dovesti do zaključaka opšteg i generalnog važenja. No, ipak, jasno je da se, unatoč mnogih bliskosti u postupku i načinu mišljenja u delima pomenutih umetnika, ne radi o pojavi jedne određene umetničke struje vezane po srodnosti stilskog karaktera, već pre o nizu različitih pojedinačnih opredeljenja koja putevima vlastitih radnih metoda kreću istim ili sličnim ciljevima. A ti zajednički ciljevi svih ovih aktivnosti motivirani su, čini se, nastojanjem da se izgradi i stalno širi onaj globalni koncept umetnosti koja će kao svoj temejni predmet uvek iznova problematizirati temu analize vlastitih mogućnosti i vlastitih dometa, jer će jedino obnavljanjem te istraživačke zone umetnost danas uspeti da se otkloni od pritiska njenog prirodni stranih i eksternih faktora, ostajući tako i nadalje polje oslobođeno uticaja trenutno dominantnih programa i kriterijuma.

jožef pap

PIŠU OD KUĆE

RODENJE PESME

Za Rudolfa Bručija

Iz guguta
(Ili krika)
Poleti

Nerodena
Beskućnica

Ko da je ljubi
Ko da je prepovijao
Dok se ne sjati

S gugutom
(Ili krikom).

BEZ

Samo beskraj neba.
Bez krila.

I nenasit pogled
praznih duplji.

Bezizraz tuge.

Gled ničega u ništa.
Tužbalica bez mržnje.

PIŠU OD KUĆE

Lipsao jadni Muki.
Plug il' detelina dođe mu glave.
(Reče veterinar: za rad
više nije — da ga prodamo kasapinu.)
Lipsao jadni Muki.
Žao nam bilo da ga prodamo kasapinu.
Godinu dana se brinuli, štedeli jadnika.
Po detelinu krenusmo.
i među da ispravimo.

Skljokao se na poslednjem zaokretu.
(Reče veterinar: za rad
više nije — da ga prodamo kasapinu.)
A lepo ga beše pogledati:
kopa, lupka kopitama
na letnjim jaslama,
retko je kašljao već,
presijavaju se zaobljene sapi.
Veterinar reče
sve je učinio što se moglo —
nabio tri injekcije,
isprao stomak.
Račun preko dve hiljade.
Ali lipsa jadni Muki.
Više nije bio za rad,
a žao nam bilo da ga prodamo kasapinu.

POVODOM SMRTI M. L. KINGA

Pomerio mi se
(mada nije pao)
kamen sa srca.
Eno: na reči
kuršumi odgovaraju.
Dobar znak!
Reči u stroji!

Preveo sa mađarskog autor