

Iako je tačna ona polazna konstatacija po kojoj konceptualna umetnost predstavlja čistu mentalnu aktivnost rođenu u nesputanom odvijanju svakog životnog čina, i ma koliko bilo opravdano njeno opiranje mnogim postojećim određenjima kulture u koju ne želi da se pasivno integriira, nesumnjivo je ipak da ona samim svojim postojanjem postepeno gradi jedan specifični jezik, jednu posebnu terminologiju komunikacije, koja, uprkos svih tih sloboda, mora posedovati i svoju vlastitu limanentnu zasnovanost. Istina, konceptualni umetnik ne može se čvrsto osloniti na otkrića prethodnika, ne može nigde naučiti norme svog ponašanja, kao što se ne bi smeo nići vraćati na područja već savladanih iskustava. No, sve to ga, međutim, ne oslobađa napora da sa merom krajnje usredsređenosti ispituje predmet svog bavljenja, a taj predmet u ovom slučaju nije ništa drugo do sam medij posredstvom kojega on obavlja distribuciju svojih zamisli. Moglo bi se, dakle, reći da jezik konceptualne umetnosti izražava, pre svega, vlastite mogućnosti saobraćanja, a svaki novi pojedinačni doprinos znači, u stvari, proširenje temelja njenih u suštini neograničenih komunikacionih relacija.

Posebnost delovanja Gorana Trbuljaka (Zagreb, 1948.) unutar onog kruga mladih koji se na jugoslovenskom terenu bave problematikom konceptualne umetnosti jeste, čini se, upravo u tom njegovom traženju radikalnih zaključaka iz motivacija svakog izvršenog izbora. Već je sam njegov početak podrazumevao zaboravljanje svih obzira prema mogućim kodeksima estetskih vrednosti. Osnivajući, novembra 1969, zajedno sa Slobodanom Dimitrijevićem, grupu nazvanu »Penzioner Tihomir Simčić«, Trbuljak je polazio od pretpostavke o mogućnosti »slučajnog nastanka umetničke pojave koja se rađa tako što »aranžer (ex-umetnik)« samo provocira određenu situaciju u kojoj svaki čovek, mimo vlastite namere, može u ponudenom materijalu ostaviti jedan vizuelno ili plastički relevantan znak. (U primeru njegovog konkretnog poduhvata to je bio trag kvake na površini bloka gline za modelovanje, prislonoženog s druge strane vrata koje je otvorio jedan slučajni prolaznik.) Sledeće Trbuljakove intervencije, izvedene tokom 1970, kao što su okviri sa zategnutom gumenom vrpcom, izlagani u veži u Frankopanskoj 2a u Zagrebu, »ulične akcije« obavljene povodom IV Bitefa u Beogradu, kao i »Kvarnerske marine«, realizovane u Moru, nedaleko od Rijeke, logično se nastavljaju na radikalizam njegovih početnih orijentacija. Mada su ostvarene u potrošnim ili prirodinim materijalima, ove akcije ne sadrže refleksie one subjektivne ekspresije koja često izbija iz postupaka siromašne umetnosti, već se ispoljavaju kao objektivizirani i do kraja depersonalizirani koncepti, budući da od gledaoca više ne zahtevaju vizuelno i čulno, već nad-vizuelno i čisto mentalno učešće.

Dalji stepen u ovom proveravanju mogućnosti komunikacije preko direktnih misaonih predloga Trbuljak je dostigao u seriji konceptata izlaganih na izložbi *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*, održane marta 1971. u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. On je sada iz procesa svoga rada eliminirao svaku materijalnu podlogu, zamenjujući je čistim verbalnim formulacijama u kojima je medvosmislenost iskaza direktno vodila gledaoca-čitaoca u samo središte umetnikovih zamisli. Materijal od kojega Trbuljak strukturira svoje koncepte postaju reči. No, u njegovom slučaju, reči, naravno, nisu korišćene zato da u nama pobude doživljaje poput onih koje imamo čitajući poeziju, kao što, takođe, ne prenose ni poruke koje spadaju u delokrug svakodnevnog ili nekog od specijalizovanih jezika. Trbuljakovi verbalni sastavi nisu, dakle, poetske slike, a nići direktni i logički zasnovani sudovi: to su, mogli bismo reći, pozivi ili stimulansi na jednu vrst mentalne kontemplacije vizuelnih ili auditivnih utisaka izazvanih u našoj svesti posredstvom medija pisma. Evo, uostalom, kako izgledaju neki od Trbuljakovih konceptata ove kolekcije: na čistom listu

hartije formata obične sveske piscinom mašinom ispisani su sledeći ili slični apeli: »Da li je prostor u kojemu se nalazi ovaj papir bezmirisani?«, »Da li je prostor u kojemu se nalazi ovaj papir bezvučan?«, »Gledajući površinu B, pokušaj čuti muziku Johana Sebastijana Baha« itd. Jasno je odmah da je proces maše komunikacije sa ovim delima potpuno obrnut od onoga što ga ostvarujemo doživljajem vizuelnih predstava. U njima, naime, od slikovnog impulsa stižemo do pojmovnog zaključka, dok ovde, pak, od pojmovne sugestije krećemo ka zamišljanju jedne moguće slikovne projekcije. Konisteći se ovim inverznim odnosom formulacije i njenog značenja, Trbuljak nastoji da indicira postojanje jedne vizuelne ili auditivne situacije samo uz pomoć medija reči, a upravo takova operacija u kojoj se prevaziđenjem iskustva vizuelne percepcije dopire do čiste meta-vizuelne pojavnosti predstavlja njegov bitni doprinos konstituisanju jezika konceptualne umetnosti.

Poslednji Trbuljakovi koncepti, prikazani aprila 1971. na njegovoj samostalnoj izložbi u Likovnom salonu Tribine mladih u Novom Sadu, prividno označavaju povratak na korišćenje materijalnih pomagala pri formuliranju jedne određene ideje. Radi se u ovom slučaju o seriji od sedam filmova snimljenih na 35 mm traci. Međutim, pažljivijim uvidom u autorovu nameru otkrivamo da Trbuljak i ovom prilikom odustaje od stvarnog posredništva vizuelnih kanala pri prenošenju informacije svojih konceptata. Filmovi su, naime, izlagani u negativu, tako da samim gledanjem trake nije moguće utvrditi karakter snimljenog predmeta, a to otklanjanje od faktora vizuelne percepcije postaje tim shvatljivije kada nam nazivi pojedinih filmova sugeriraju da se radi o »snimcima« nekih nekonzistentnih ili, pak, nematerijalnih pojava, kao što su voda, vatra, vetar, miris, zvuk, toplina i strah. Trbuljak se ovde koristi tautološkim slikama, jednim od karakterističnih termina konceptualne umetnosti, čiju je funkciju opisao Achille Bonito Oliva: reč je o ponavljanju jedne iste misli u različitim modalitetima, ne napuštajući pri tome plan jasno formulirane i do kraja konkretne informacije. Kao što je u ranijim konceptima nastojao da imenovanjem fenomena izazove u gledaocu svesti određenu vizuelnu predstavu, tako Trbuljak sada želi da snimanjem fenomena, i to fenomena koji se na filmskoj traci ne mogu adekvatno registrirati, ponovno navede gledaoca da ponudene situacije akceptira jedino procesom čistog mišljenja.

Trbuljakovo delo, kao, uostalom, i svaka konceptualna operacija, ne može otkriti svoj vrednosni standard opravdavanjem sadržaja svakog od tih pojedinačnih zahvata izvan njihovog vlastitog značenja, nići, pak, može biti analizirano upoređivanjem sa primerima koji u sličnim jezičkim terminima već postoje. Jer, ovaj posao se svesno izuzima iz estetičke i historijske sfere da bi našao svoje mesto u prostoru informacije o jednom konkretnom životnom iskustvu. A ta njegova iskustva, rođena pre svega iz potrebe za potvrđivanjem dimenzija vlastitog individualnog postojanja u sukcesiji vremena i prostora, rezultiraju tek aposteriorno izvesnim pojavama i događajima, u kojima mi uočavamo određeni način umetničkog ponašanja, način bitno različit od ponašanja bilo kog drugog misaonog subjekta. Jer, za smisao akcije koju Trbuljak poduzima čini se da nema adekvatnije definicije od one opšte motivacije današnjeg umetničkog angažmana, kako ga vidi Joseph Kosuth, jedan od protagonista i teoretičara konceptualne umetnosti: »Biti danas umetnik, znači težiti stalnom preispitivanju same prirode umetnosti«. Mislim da nema sumnje da Trbuljak ne radi drugo do u granicama ove listine traži prostor vlastitog delovanja.



## KONCEPTI GORANA TRBULJAKA