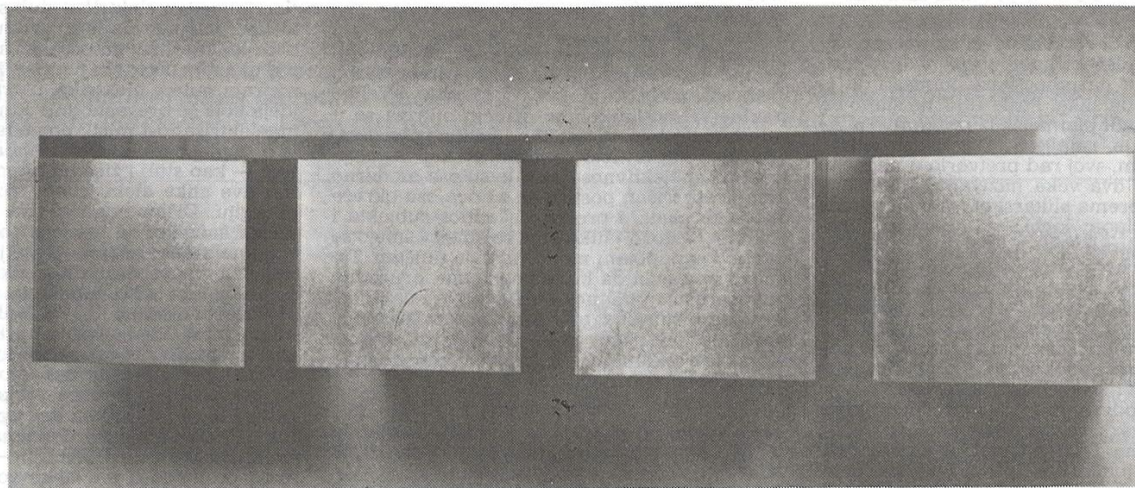


minimalna umetnost — umetnost u delima »bez naziva«

ješa denegri



Jedna od temeljnih spoznaja istorije umetnosti kazuje nam da umetnički procesi, čak i kada se mogu omediti određenim vremenskim razdobljem, nikada nisu posve okončani: nastavljaju da traju u uslovima prevrednovanja koje im nameće vreme što za njima sledi. Dopunjeno iskustvom tog aktuelnog vremena, ono što se upravo odigralo nije više isto kao u trenutku kada se pojavilo: osećajne današnjeg raspoloženja zahvaća ili makar dodiruje područje za koje se činilo da već živi u miru prošlosti. Evo, dakle, pitanja koje će tražiti da u tome svetlu bude razmotreno: kako je danas moguće videti jedno krupno poglavlje posleratne umetnosti, ono što se kritičkom terminologijom vodi pod rubrikom **minimal-arta**. A kada se kaže danas, misli se pri tome na vreme nakon reza što ga izaziva rasprava o postmodernizmu: pod znakom te rasprave prelama se, naime, sve što postmodernizmu prethodi, a minimalna umetnost upravo je jedna od etapa posle koje se taj rez morao da ispolji u punoj oštini. Drugim rečima: minimalna umetnost jeste krajnji, dakle ekstremni i kulminativni stadijum nakon kojega su mirni nastavci jedva mogući; umesto toga nastupa prekid, a kada se taj prekid desi postaje neizbežno da celokupni lik umetnosti počinje da poprima izmenjeni izgled.

U ovom košmaru mnogobrojnih **revivala**, nakon raznih neo-manirizama, neo-ekspresionizama, neo-neo-klasicizama i anahronizama osamdesetih, gde sve vrvi od retorike, simbolike, nostalgije i momerije, gde se nomadsko pretvaranje uzima kao uzor ponašanja, kako je moguće ponovo videti i doživeti te stabilne i stamene blokove koji su više od svega želeli da »govore sebe« samom činjenicom svoga postojanja prisustva u prostoru? Da li nas taj njihov mir zastrašuje ili ga možda nanovo prizivamo? U svakom slučaju, ti nam se blokovi na trenutak čine veoma udaljeni, mnogo više nego što bi to uslovljavalo vreme koje je od njihove pojave zaista proteklo. Ali reći udaljeni ne znači ujedno reći i strani: pouke minimalne umetnosti dublje su od trenutnih »oscilacija ukusa«, one su utemeljene na nekim konstantama umetničkog iskustva. Ako se kao »stil« može smestiti u šezdesete godine, kao globalno umetničko iskustvo **minimal-art** je znatno trajniji: seže duboko ispod datuma nastanka ovog pokreta, a opstaje (i opstaće) i posle datuma njegovog nominalnog prestanka.

Kao i mnoge pojave u modernoj umetnosti, ni pojavu **minimal-arta** nije moguće bez prigovora i sasvim egzaktno svesti na jednu svima

prihvatljivu tvrdnju; česta upotreba ovog termina, uz sinonime i varijante, umesto da izoštiri samo je popustila okvire definicije. Pouzdano je, međutim, to da se prvi pomen ovog naziva duguje Richardu Wollheimu, piscu teksta **Minimal-Art** (Arts Magazine, I, 1965), no u ovoj prvenstveno teorijskoj raspravi ne navode se imena pojedinih protagonista. Zbivanja što ih je Gregori Battcock obuhvatio svojom kritičkom antologijom pod istim nazivom (**Minimal Art**, Studio Vista, London 1968) preširoko zahvaćaju područje američke umetnosti posle apstraktnog ekspresionizma i samim time odgovor na pitanje o suštini **minimal-arta** ostavljaju otvorenim. Nekoliko meseci nakon Wollheimovog teorijskog uvođenja, Barbara Rose piše jedan od ključnih kritičkih tekstova o minimalnoj umetnosti pod nazivom **ABC Art** (Art in America, X—XI, 1965), u kojemu pored načelnih tvrdnji upućuje i na prve individualne primere s polazištem u delu Ada Reinhardta. Nakon što je pojava uhvatila maha, usledila je o njoj vrlo obilna produkcija kritičkih tumačenja kroz koja se danas naprosto nemoguće probiti. Od znatno većeg, upravo temeljnog značaja za poetiku minimalne umetnosti jesu doprinosi nekolicine njenih protagonista, a u tome ključno mesto pripada tekstovima Donalda Judda **Specific Objects**, Roberta Morrisa **Notes on Sculpture** i Mela Bochnera **Art seriel, Systemes, Splipsms**. Zasad poslednji i najnoviji poduži tekst koji raspravlja fenomen minimalne umetnosti jeste onaj Petera Schjeldahla pod nazivom **Minimalism** u katalogu The Saachi Collection, London 1984. i ponovo objavljenog u katalogu izložbe Carnegie International, Pittsburgh 1985. U pomenutom tekstu, koji se može smatrati bilansom trenutnih saznanja o ovom predmetu, kao protagonisti minimalne umetnosti navode se Donald Judd, Dan Flavin, Sol Lewitt, Robert Morris i Carl Andre kojima su posvećena zasebna poglavlja, potom se u poglavljima pod zajedničkim nazivom navode John McCracen, Larry Bell, Fred Sandback, Bruce Nauman, Richard Serra, Eva Hesse i Richard Tuttle, dok se u poglavlju pod naslovom **Slikari (The Painters)** pominju Agnes Martin, Robert Ryman, Brice Martin, Robert Mangold, Jo Bear i dr.

Velika područja američke umetnosti šezdesetih godina stoje pod znakom stroge fenomenološke redukcije, pod znakom svodenja dela na samoodređujući estetski predmet lišen svake referencijalne spone s

vanjskim svetom, a ipak se cela ta produkcija nipošto ne sme poistovetiti s pojmom **minimal-arta**. Razlozi neophodnih diferenciranja lingvističkih elemenata zahtevaju uočavanja načelnih razlika između sledećih umetničkih vrsta i podvrsta, kako ih navodi N. Calas: »slikarstvo bojenog polja« (**Color Field Painting**) gde su protagonisti Newman, Morris Louis, Noland, Kelly, rani Stella, Olitsky, Jo Bear i dr; slikari »problemi nevidljivosti« (**The Problem off Invisibility**) su Ad Reinhardt i Agnes Martin; »trodimenzionalne strukture« (**3 D Structures**) razrađuju D. Smith, T. Smith, Liberman, Grosvenor, Bladen i dr, dok se striktni minimalisti kakvi su Donald Judd i Robert Morris navode pod terminem »fenomenološkog pristupa« (**The Phenomenological Approach**), a oni kao Sol LeWitt i Carl Andre pod terminom »elementarnih i složenih sistema« (**Systems Elementary and Complex**). Upravo se ova poslednja četvorica umetnika mogu smatrati minimalistima u užem smislu reči: za njihov rad u prvoj polovini šezdesetih godina (to valja naglasiti, budući da Morris i LeWitt krajem decenije naglo ili postepeno menjaju svoje pozicije) važi oznaka minimalne umetnosti, a podrazumevajući ove primere odvijace se dalja rasprava o jezičkim i ideološkim karakteristikama ove umetničke orijentacije.

Zbog svoje naglašene trodimenzionalnosti, zbog ambicije da što agresivnije zaposednu prostor, dela **minimal-arta** čine se u prvi mah kao dela s disciplinarnim osobinama skulpture i doista nema pregleda o skulpturi poslednjih decenija da se o tim delima ne vodi računa. Stoga možda zvuči paradoksalno kada se kaže da genezu ovih krupnih plastičkih tela — makar kada je reč o radovima Judda i Morrisa — valja pre nego u području skulpture tražiti u području slikarstva, naravno onog slikarstva gde se i sama slika shvata kao »objekt«, konkretno kao »oslikani objekt« među drugim i stvarnim objektima, nipošto kao »prozor« u neki imaginarni svet znakova i predstava. Upravo to nezadovoljstvo slikom kao varljivim posrednikom prema vanjskom svetu, gde se uprkos odstranjenju predmetnih formi (čak i kod jednog Mondriana) do kraja ne gube tragovi iluzionističkog tretmana prostora, nagone buduće minimaliste na neke radikalne korake. Tek kada prede sa dvodimenzionalne plohe u prodimenzionalni prostor, slika će definitivno prestati da bude »ekran« (»ekran sećanja«), drugim rečima nosilac nekog znaka iz memorije i postaće ono što minimalisti žele da bude — materijalni entitet, prisustvo, čin u sadaš-

njosti. Nužno je stoga bilo da usledi odvajanje ove (nekadašnje) slike od zidne plohe da bi ona mogla postati ne »slikom u prostoru« nego »specifičnim objektom«, kako svoja i dela svojih istomišljenika naziva Judd. Ne, dakle, skulptura Davida Smitha (iz njegove **Cubi** serije, 1963—64), nego slikarstvo Barnetta Newmana i možda pre svih Franka Stelle (između 1960—63) tačke su iz kojih faktički proizlazi genetska linija »primarnih struktura« minimalne umetnosti. Težnja Stelle da se odbaci »meso« slike kako bi se izložio njen »kostur«, njen »osediglet«, dovedena je u objektima **minimal-arta** do paroksizma: svaki aprestatak iluzionističkog i imaginarnog prostora slike povukao se pred fizičkim zaposedanjem prostora što ga izvršavaju ovi konkretni i trodimenzionalni plastički objekti.

Proces koji je opisan valja, zapravo, videti kao poslednji stadijum reakcije predstavnika jednog tada novog naraštaja na veliko nasleđe američke umetnosti prethodnog perioda, na nasleđe apstraktnog ekspresionizma, na njegov automatizam, pozivanje na podsvesno, na njegov potencirani subjektivizam koji je počeo da smeta već i nekim pripadnicima iste generacije kao što su Newman i Ad Reinhardt. Bilo je sasvim logično da se pol suprotnosti spontanom i haotičnom rukopisu u apstraktnom ekspresionizmu potraži u preglednosti plana koji se zasniva na geometriji, ali pri tome ne i geometriji što vodi poreklo iz evropskih međuratnih pokreta Bauhausa i De Stijla. Za američke minimaliste s početka šesdesetih godina ti su evropski pokreti predstavljali ne samo davnu prošlost nego tip apstrakcije koja im je u mentalitetu i ideologiji bila strana. Za njih je, naime, ta evropska geometrijska apstrakcija bila preterano prožeta didaktikom s jedne ili mističizmom s druge strane, a ono čemu su minimalisti težili bila je umetnost jednog novog, sasvim modernog, operativnog i pragmatičkog sveta, sveta u kojemu dominira tehnološki um, um koji svoju simboličku formu traži i nalazi u načelima serije, u umnožavanju uvek istog obrasca, u mehaničkom izvođenju prema prethodnom naratu i uz pomoć tehničara koji umetnika poslužuje. Geometrija **minimal-arta** je geometrija svesno lišena spiritualnosti kakvu su brižno, skoro do neprikladnosti moralnog uzora čuvali, na primer, jedan Mondrian ili Maljevič: to je, u slučaju **minimal-arta**, pre geometrija koja se poigrava dušavnim iskustvom umetničkog konteksta, iskustvom po kojemu se umetničkim neopozivo priznaje sve što se pojmom umetnosti unapred imenuje, tumači i opravdava.

Pojam umetničkog konteksta, umetničke okoline, ne može naravno da izbegne pitanje same unutrašnje konstitucije umetničkog dela: jer, da bi delo bilo umetničkim, mora to da bude **po sebi**, a ne pomoću nečega izvan njega samog. Blokovi **minimal-arta** nisu, naprosto, »kutije« koje je umetnik imenovao umetničkim delom, niti su umetnička dela jedino zato što se izlažu u galerijama i muzejima. U čemu je, onda, »umetničnost« nekog dela minimalne umetnosti? Po sredi su, to je odmah vidljivo, dela koje ne poseduju nikakav referencijalni odnos prema predmetnom svetu, već su to dela posve »veštačka«, stvorena s osnovnim ciljem da na temelju svoga unutrašnjeg formativnog ustrojstva odaju smisao, zakonitost, način povezanosti elementa tog ustrojstva. Rečeno je za delo minimalne umetnosti da ono »primaocu objašnjava mehanizme konstitucije svoga smisla« (S. Schmidt). Odatle, zapravo, valja i početi: delo minimalne umetnosti mora da poseduje »mehanizme konstitucije svoga smisla«, ali da bi taj smisao postao operativan, da bi mogao da bude funkcionalan u drugome, da bi mogao da bude komuniciran, on se mora reflektovati u svesti onoga koji ga posmatra — gledaoca ili, kako je već pomenuto, »primaoca« tog umetničkog dela.

Objekti **minimal-arta** mogu se, dakle, tretirati kao svojevrsni tekstovi u psihologiji opažanja. U prvom momentu, oni će biti tek viđeni, s neke od mogućih tačke gledišta, da bi u sledećoj instanci bili shvaćeni, drugim rečima posedovani u svesti gledaoca. Gledalac se na taj način upućuje u proces umetnikovog zamišljanja građe datog oblika: cilj mu je da

shvati kako je taj oblik nastao, kako je taj oblik strukturiran i tim putem stiže se do smisla tog oblika, do njegovog značenja kao nosioca određene umetničke operacije. Na taj način je delo učešćem gledaocu svesti »dopunjeno« (ili »ispunjeno«) određenim smislom: ono prestaje da bude materijalna stvar za sebe da bi postalo duhovni objekt, objekt koji je izvršio ulogu posredovanja između umetnika kao tvorca dela i gledaoca kao nužnog pridavaoca smisla strukturi tog dela.

Pri percepciji svojih dela minimalisti imaju jedan bitni zahtev: da delo bude opaženo i shvaćeno kao celina, totalitet, jedinstvo; otuda pojam **gestalta** nalazi razloge upotrebe u teorijskim tekstovima Judda i Morrisa. Delo **minimal-arta** može se sastojati najčešće od identičnih delova (elementata, fragmenata), ali takvi i tako međusobno postavljeni delovi odupiru se svakom perceptivnom razdvajanju. Forma u **minimal-artu** uvek je izvedena tako (bez detalja, anonimno, sa svih strana istovetno) da i ono što se s jedne tačke gledišta u prostoru ne vidi, gledalac bez opasnosti varke može da podrazumeva. Postupak, dakle, suprotan onome kubističkog simultananog razlaganja predmeta: forma **minimal-arta** neće da bude videna u sukcesiji nego u koncentraciji jednog aspekta, štaviše aspekta koji je suštinski isti sa svih tačaka gledišta. Svest o takvoj integralnoj prirodnoj forme upućuje minimalista na pobijanje uloge kompozicije u umetnosti: pojam kompozicije činio im se izrazito tradicionalistički, tesno vezan uz ranu istorijsku apstrakciju, isto evropskog porekla, dok se oni smatraju umetnicima jednog razvijenog i tipično američkog društva i kao takvi radije govore o seriji, modulu, sistemu i strukturi. Mada podrazumeva delova, rezultat i smisao povezivanja delova u delu **minimal-arta** uvek je, dakle, celina: »Želim da celina bude važnija od delova. Celina je prava stvar. Veliki problem je zadržati svest o celini« — sve su to reči Donalda Judda, najdoslednijeg u isticanju strukturalnog načela na kojemu se temelji logika gradnje objekta u minimalnoj umetnosti.

Obzirom da poseduje telesnost objekta (objektivnost), delo **minimal-arta** obavezno je prostorna činjenica; postojanje u tri dimenzije osnovno je svojstvo kojim se određuje tipologija ove umetnosti. »Jedan od uslova prepoznavanja objekta — piše Morris — stiče se osećanjem sile teže koja deluje u stvarnom prostoru, tj. u prostoru s triju a ne dve koordinate«. Malo je reći da je delo **minimal-arta** locirano u okolini: ono okolinu zaposeda, ono je okupira, ono se pred gledaoca isprečuje, zaustavlja ga u hod, traži od njega da skrene s puta, da ustukne pred masom ovih krupnih blokova, posebno onih Judda i Morrisa.

Potreba da se značenje umetničke operacije koncentriše, umesto da se rasprši do širine »otvorenog dela«, govori da minimalisti veruju u mogućnost određene »istinitosti« umetnosti. Jud je u tome jasan: »Zeelo sam delo koje ne prihvata neverovatne pretpostavke povodom svesti. Nisam mogao da se bavim razmišljanjima o poreklu univerzuma ili o prirodni američkog društva. Nisam želeo delo koje bi bilo opšte ili univerzalno u uobičajenom smislu reči«. Minimalisti, dakle, smatraju da u svakom njihovom delu postoji nešto konstantno, ono što će se svakome ko poseduje normalnu moć zapažanja ukazati na skoro isti ili čak sasvim isti način. Kulturna i istorijska memorija pojedinca, pogotovo njegova trenutna psihička raspoloženja, neće mu biti od koristi (mogu biti samo na štetu) pri razumevanju strukture i značenja minimalističkog dela. Delo, dakle, ne govori »bilo šta«, ono — ponovimo još jednom — »govori sebe«, ono kroz materijalnu formu donosi izjašnjenje o sebi samom. Ne treba mnogo filozofskog znanja da se prepoznaju duhovni izvori, ili makar paralele, shvatanja **minimal-arta**: to je prvenstveno anglosaksonski logički pozitivizam koji ni sam ne želi da se bavi filozofskim tumačenjem sveta nego se pre zadovoljava utvrđivanjem i proveravanjem istinitosti jezičkih termina i sudova. I kao što filozofija, po ranom Wittgensteinu, ne može da pridonese objašnjenju prirode sveta, umetnost — po minimalistima — može to još manje: njeno je, jedino, da sebe zasniva i opravdava pre svega »kao umetnost«. Nekome, pogotovo onima s tradicionalnim humanističkim vaspitanjem, to se može učiniti nedovolj-

nim, ali minimalisti ne misle tako: delo će obaviti svoju ulogu ukoliko sobom dokaže postojanje i sâm karakter umetnosti. Nije, stoga, slučajno što su ogromnoj većini dela **minimal-arta** »bez naziva« (**Untitled**), to je znak da su po sredi dela svesno lišena svih referencija, ali za uzvrat i dela koja pokazuju, čak i naglašavaju svoj sopstveni identitet. Štaviše, jedino takav njihov identitet može da bude proveren: sve ostalo, naročito ono »metafizičko« i strano pozitivističkom mentalitetu minimalista, izvan je mogućnosti verifikacije, a time i izvan fokusa njihove pažnje.

U velikoj raspravi o tome koliko posleratna američka umetnost duguje evropskom nasleđu i gde se od tog nasleđa odvajaju, **minimal-art** je jedna od tačaka preloma: nakon **pop-arta**, čak još drastičnije, po sredi je sledeća i tipično američka kulturna i umetnička pojava. Pojedini minimalisti ne samo da su toga svesni, nego to i na svakom koraku naglašavaju: posebno je Judd zagrižen u poricanju svake veze svoga rada i rada svojih drugova s evropskim nasleđem i u tome je preterano polemičan, da arogancije i kratkovidosti. Jer, čak ni ovde sva dugovanja istorijskim avangardama ne mogu se sasvim prekinuti: ruski konstruktivizam i razni evropski konkretni vremenski prethode, a time makar po nečemu nagoveštavaju i zadužuju pojavu američkog minimalizma. Istina je, međutim, da su među njima i razlike znatne: nije sporno da je **minimal-art** umetnost jednog visoko razvijenog tehnološkog i urbanog društva, kakvo jeste američko, u istorijskom trenutku njegovog materijalnog prosperiteta i njegovog ideološkog optimizma, jednom rečju u trenutku njegovog sveopšteg ekspanzionizma. Ako se želi biti sasvim otvoren, može se reći da je **minimal-art** umetnički izraz mentaliteta sredine koja smatra da joj prvenstveno u svemu, pa tako i u kulturi i umetnosti, pripada već samim time što je ekonomska (i svaka druga) velesila. Još isto, **minimal-art** je jezik američke umetničke elite šesdesetih godina, umetnost njujorškog establišmenta, podjednako onog intelektualnog i onog finansijskog, umetnost vrlo poznatih i priznatih autora, ujedno umetnost moćnih privatnih galerija (kao što su Leo Castelli, Knoedler, Andre Emmerich, Sidney Janis, Paola Cooper, Pace, Dwan, John Weber i dr), umetnost koju podržava najobrazovanija kritika i koju rado izlažu i otkupljuju najveći muzeji. **Minimal-art** je, dakle, vrhunac institucionalizacije avangardne umetnosti, ukoliko je, naravno, u takvim okolnostima o avangardnoj umetnosti uopšte celishodno govoriti. To je umetnost čiji su nosioci bili ubeđeni da predvode u formiranju stila jednog vremena, čak i stila epohe, u toj su ambiji naišli na mnoge i snažne podrške, ali su za uzvrat, kao i sve moćne pojave u bogatim društvima, izazivala reakcije i otpore od strane onih koji u tome nisu imali svoga udela.

Sa **minimal-artom** stiže se do klimaksa u aspiracijama modernizma da umetnost postane jedna posve autonomna praksa; čak je i sâm Clement Greenberg, najveći teoretičar modernističkog slikarstva, bio zaplašen radikalizmom kojim su objekti **minimal-arta** iznosili zahtev za sopstvenom samodovoljnošću. Zaista, nikada kao u tim objektima »bez naziva« problem ikonoklazma u modernoj umetnosti nije bio tako odlučno i tako beskompromisno postavljen. Ne čudi, stoga, što je reakcija na taj ikonoklazam **minimal-arta** morala biti toliko burna: posle ovog krajnjeg purizma i puritanizma, kojem je sledila još i dematerijalizacija umetničkog objekta u ekstremnoj etapi konceptualne umetnosti, savremena je umetnost ponovo osetila potrebu za novim i najrazličitijim sinkretizmima, u znaku kojih pritiču postmodernistička epoha i njeni više nego heterogeni kulturni i umetnički procesi. Da li to treba da znači da je epizoda **minimal-arta** definitivno utonula u slojeve ne tako davne prošlosti? Kao stil jednog vremena, konkretno šesdesetih godina, nema po svemu sudeći izgleda da se javi u formama kakve je već afirmisao, ne gleda li se kao stav po kojem se umetnost uvek iznova bori za autonomiju sopstvenog jezika, istorijski ideo **minimal-arta** neće biti mimoiden. Štaviše, to je stav koji će se uvek činiti potrebnim kada se sama umetnost zasiti svojih raznih preterivanja i kada se još jednom zaželi jasnoće. □ □ □