

na, što svakako na neki način i jeste i nije plagijat, kako smo već pokazali u početku. To i jeste i nije, dvojnost koja se tiče i pojma plagijata i koja je karakteristična za savremenu umetnost i njen ontološki status, određuje savremenu umetnost u dve dimenzije. Prvo je neponovljiva (pridržava se principa one estetike koja uključuje i priznavanje plagijata), a zatim ponovljiva (izmiče tim principima). Ta razdvojenost nije samo privredna, nego je i suštinska, jer se tiče stvarne *sudbine* umetnosti. Istovremeno ne smemo zaboraviti da je plagijat, pored cenzure, onaj represivni oblik u umetničkoj produkciji koji je najkarakterističniji za sudbinu savremene umetnosti. Kad, dakle, plagijat proglašavamo za represivni oblik regulacije tokova savremene umetnosti i književnosti, istovremeno smo svesni toga da se, u smislu odredaba leksikona, izlažemo oštrom kritici, a svesni smo i toga da sama sudbina umetnosti od nas traži nešto više nego samo napore; ona traži jasno i logično promišljanje situacije u kojoj može doći do pojave plagijata i do vlasti koju ta »institucija« ima nad savremenom umetnošću. Promišljanje te situacije u njenoj socijalnoj, istorijskoj, filosofskoj i estetsko-poetskoj dimenziji je predmet druge, šire i obimnije rasprave. Na takvo promišljanje možemo samo da skrenemo pažnju, jer smo svesni toga da je problematika pre svega na području umetnosti — na području produkcije umetnosti — izuzetno složena, višeslojna i da zahteva mnogo razmišljanja. Stoga je naše uvodno razmišljanje pokušalo, pre svega, da skrene pažnju na činjenicu koja se često zaboravlja, a to je da je plagijat određen isuviše mehanistički, previše u smislu onih definicija iz leksikona koje su prividno logične, a koje ipak skrivaju neizmernu problematiku, povezana sa sudbinom moderne umetnosti i moderne književnosti u svetu, u kojem se sve, kroz postulate kibernetike, relativizira i, s druge strane, opet na nov način stabilizira.

(Sa slovenačkog preveo Jaroslav Turčan)

Plagirati ili „stvarati“ novu stvarnost

Neoavangarda i tautološki koncept umjetnosti

branimir bošnjak

Većina kritičara suvremene umjetnosti slažu se da su šezdesete i sedamdesete godine dvadesetog stoljeća obilježene povratkom eksperimentu u umjetničkoj proizvodnji. Iluzorno bi bilo izdvajati tek dvije decenije i obilježavati ih ovakvom ocjenom, znajući kako je čitavo stoljeće ispunjeno zahtjevima za novom umjetnošću, kada one istinski ne bi značile povratak i razvijanje nekih tema koje je otpočela avangarda početkom stoljeća. Rekli smo kako se nove tendencije javljaju kao pokušaj prestrukturiranje svijeta umjetnosti ili resemantizacija njenih govorova, a vidjet ćemo da su to oblici sve rafiniranije borbe za dominaciju nad znakom i značenjem. Imajmo na umu kako se novi oblici umjetničke proizvodnje nastavljaju na iskustva studentских i onih pokreta šezdesetih godina, dakle, na pokušaj da se iskustvo nove umjetničke proizvodnje utemelji na novim aktivističkim principima, unekoliko drugačijim od avangarde dvadesetih godina.¹

Zanimaju nas iskustva dva pokreta koja djeluju usko vezano uz polje tzv. poezije i tzv. slikarstva, jer su njihovi eksperimenti pokušaj sinteze likovnog i govorno/znakovnog materijala. Ovi su pokreti dobili i niz sljedbenika u Jugoslaviji, a isto su se tako u modificiranom obliku javili u pojedinim istupima i manifestima privremenih grupa stvaralaca. Pri tom valja imati na umu kako su slovenska grupa OHO i neki pojedinačni slučajevi u Novom Sadu i Zagrebu, prethodnica uskoro svjetskog

interesa za nove oblike umjetnosti. U neku ruku svaki od njih ima specifičnu genezu i posebne razloge nastanka, širenja prostora djelovanja i prestanka tog djelovanja. Oni će u ovom slučaju biti u drugom planu, ostavljajući tako prostor za razradu osnovnih premissa ovih pokreta. Prema dokumentaciji Siegfrieda J. Schmidta *konkretna poezija* (ili konkretnistička) javlja se oko 1953. godine, zajedno s *vizualnom poezijom*. Oko 1966. nastavljajući iskustva konkretnizma, ili boljerečeno, nastajući iz konkretnizma, formira se *konceptualizam*. Različita su tumačenja i odabir prethodnika, no može se ustvrditi da sam naziv konkretnizam i konkretnistička poezija prvi koristi kritičar i teoretičar E. Gominger. Konkretnizam, iako u svojim počecima gotovo internacionalan pokret, polagano potiskuje nova struja konceptualista. Objašnjavači razlike između ova dva bliska načina »proizvodnje znakova«, imajmo na umu da konkretnizam prisvaja sebi prethodništvo jednog Mondriana ili Th. van Doesburga i Maxa Brilla. Schmidt naglašava da je ova veza izravno utjecala i na razvitak sistematičnog slikarstva i minimalističke umjetnosti (Frank Stell i Donald Judd), pa je tako postala, kao i u svojim počecima, pokret poetsko-likovnog iskustva.

Konceptualizam najčešće vezuju izime M. Duchampa i njegove »ready mades«, te Moholy-Nagysa i »telefonsku umjetnost«, minimalizam, Land-art, Arte Povera, Pop, Fluxus, Process Art, itd. Centralna tema postaje »raspravljanje o jezicima umjetnosti«, naglašavanje umjetničke ideje i potiskivanje materijala» (S. J. Schmidt). Ovaj prijelaz od konkretnističkog ka konceptualnom iskustvu kritičar Renato Barilli objašnjava na slijedeći način: »Duchampovi 'ready made' koji su ipak ostali u ograničenoj sferi stvari (iako su se već trudili da ovladaju stvarima teško ukrotljivim, kao što je pariški zrak). Poslije toga je nastupila normalizacija postupaka za ovladavanje materijalom, koje se duguje Kleinu i Manzoniju (sve ono što proizlazi iz tijela i tjesne prisutnosti umjetnika jest samim tim umjetničko; zašto se dakle u konceptualističkoj polje ovladavanja, koje se sastoji u lingvističkim, estetičkim tumačenjima, izvodivim samo na nivou imaginacije).

Duchamp već koristi predmet na način kojim ga izdvaja iz njegove stare okoline i upotrebe, poništavajući tako njegovu profanu dimenziju i uvrštavajući ga u rang umjetničkih »napravljenih predmeta«. Svojom novom predmetnošću on označava, resemantizira stari sustav znakova, jer izdvojen kao »stvar« on sada postaje znak nove umjetničke realnosti. Nova je umjetnost stoga *tautološka*, nastojeći samom sobom (stvarima samim) označiti značenje. Duchamp ostaje tek na granicama tzv. *postobjektivne umjetnosti* stoga što je njegova tautologija *tautologija reizma* i ne nudi »čisti znak« nego još uvijek konotira na tzv. »realnost«. Stoga je bliži konkretnistima kojima i njegov naglašavanje ideje »može značiti samo to da je materijal u kome (odnosno na kome) je umjetnički proces refleksije dokumentiran, postao u velikoj mjeri irelevantan, ne računa se više kao materijal već kao potvrda za ideju« (S. J. Schmidt).

Umjetničko djelo postaje tautološko samim tim što na neki način preispituje intenciju umjetnosti u cjelinu, ali, kao što to naglašava J. Kosuth, mi smo u dobu kraja filosofskog konceptualizma i umjetničke prakse.² Nova je umjetnost konceptualistička jer izbjegava opasnosti vulgarne tautologije i približava se granicama spiritualnog, znakovnog komuniciranja, zahtijevajući prije svega totalnu *promjenu čovjekove svijesti*. Mogli bismo reći kako je upotreba različitih sredstava materijala razbila granice tradicionalne predstave o umjetničkom djelu. Umjetničkoj proizvodnji u svakom je slučaju odgovaralo proširenje područja »tautoloških činjenica«, jer je tako izoštrevan fokus pitanja cije je *sredstvo umjetničko djelo*. Bit će nam jasnije kretanje istraživanja ako primjetimo da je to prije svega prostor preispitivanja *vitalnih komunikacijskih pravaca*, srži polivalentnog aparata koji služi proizvodnji ideoškog diskursa! Nikako nije naivna Schmidtova primjedba kako danas »umjetniku zanimaju ljudski sistemi misljjenja i kategorije mišljenja, komunikacijski sistemi industrijskog društva u njihovoj konkretnoj neposrednosti, ne u njihovoj apstraktnoj sistematici«, jer otkriva pravu prirodu aktiviteta neoavangarde. U stvari, novog aktivistu zanima ne toliko granica ljudske percepcije, što je tradicionalno filosofsko i estetičko pitanje, nego priroda ljudske percepcije i *pitanje o biti realnosti*, koje je nametnuto čovjeku iznad svega odsudnim pitanjem koje postavlja neoavangarda: nije li pojam realnosti kakav imamo u okviru tradicionalnog ideoškog diskursa do krajnosti naivan? Popis neumjetničkih sredstava kojima se danas služi umjetnik otkriva pravu prirodu eksperimenta: zemlja, led, voda, vosak, jarci, grobovi, brane, vlastito tijelo ili tuđe, te niz novih materijala, kao što su neonske cijevi, zmijasti hladnjaci i električni otpornici koriste se zbog njihove »aktivirajuće moći, koju kao akupunkturom, mogu izvršiti nad cjelokupnim osjetilnim kontekstom« (R. Barilli). Za razliku od uranjanja u svijet i njegovog obnavljanja kroz smrt (ozirisovski mit), na djelu je platonjanska varijanta spoznaje *ideja svijeta*, gdje se tzv. realnost odbacuje kao naivna i navodi na spoznaju tzv. prave realnosti, koncepciju svijeta, njegove matematičke kvintesencije. Konceptualisti stoga ne priznaju smrt kao obnavljajuću kategoriju, oni svijet vide u njegovoj cjelovitosti i jednom datosti, koja se kroz povijest samo multiplicira. Primarna je, upravo iz navedenog razloga, kritika osjetilne spoznaje koja kreće od kritike povijes-

no zastarjelog modela osjetilne spoznaje. »Naša osjetila«, kaže Barilli, »nisu ograničena na pet prirodnih; čini se mnogo opor- tunijim govoriti o pokretnoj estetičkoj površini, čije se granice pomiču, kako nas podsjeća McLuhan, s napretkom ili bilo kakvim mijenjanjem tehnoloških sredstava, preuzetih iz različitih kultura. Da li je moguće da čovjek u jednoj kulturi kakva je naša, zasnovanoj na elektronici, i dalje razmišlja u terminima osjeta opipa, mirisa, vida, itd?« Sagledana u svom radikalizmu konceptualistička kritika spoznaje koketira s misticizmom, što jedan od teoretičara konceptualizma, Sol Le Witt, izravno i priznaje: »Umetnički konceptualizam više su misticici, a manje racionalisti«. Barilli odmah navodi definiciju koja približe objašnjava prirodu ovog konceptualističkog misticizma: »Mistik je, barem prema sugestivnom, ali možda netočnoj etimologiji, onaj koji se mijesha s nečim. U današnje vrijeme ozbiljniji put »miješanja« je onaj, koji se izvodi u pravcu svijeta (a ne Boga, ili kakvog drugog transcendentalnog početka) da bi pribavio sebi ono, što se može nazvati materijalističkom ekstazom ili epifanijom.« No, u svakom slučaju, mistično iskustvo utemeljuje novu realnost na temelju koje se izvode i objašnjavaju umjetnički postupci. Jedino na taj način moguće je unutar našeg civilizacijskog iskustva obnoviti ona prijašnja, koja se unutar svijeta realnosti proizvodnje svode na puku potrošnju. Tehnologiski model puko je trošenje stvarnosti jer stiže do predmeta kao objekta, ne prilazeći mu kao mističnom subjektu, *ideji*. Naivno značenje realnosti koje obnavlja tehnologiska civilizacija obdržava referencijski sustav vladajućeg ideološkog diskursa. Upravo je on osnovni predložak radikalne kritike nove avangarde i na njega se odnose ukupni prigovori konceptualista o »prevladavanju naivne stvarnosti«. Noseći u svom iskustvu pritajeno gnušanje na sve ono što se u nedavnoj prošlosti zbivalo kroz princip »verifikacije realnosti«, neoavangarda odbacuje dualizam oblike i sadržaja, subjekta i objekta, a isto tako i binarnost označitelja-značenja.³ Konceptualizam tako odbacuje tradicionalistički shvaćenje umjetničko djelo, koje je, unutar tautoloških granica o kojima se uvijek može govoriti, uvijek prizivalo i tjelesni dio djela. Ako je tome razlog bio potreba da se poziva na siromaštvo, nered, oskudicu, borbu za život, onda je prostor tog *antiestetskog mješta* (Barilli) sam po sebi onemogućavao zahvatjanje čiste estetske poruke umjetnosti. Danas je situacija bitno promijenjena, promijenjena je upravo unutar društva obilja koje se zasniva na novoj komunikacionoj ravnini, nastojeći i dalje zadržati tradicionalni dualizam kao izgovor za kontrolu ideološkog diskursa.⁴ Zbilja je postala zaista prostranija nego što se to može fizički verificirati (»sa pet osjetila«). San, spoznaja, misao također su modaliteti kojima se spoznaju predmeti i svijet tzv. realnosti. Naravno da su kriteriji nove spoznaje različiti od onih »za fizički modalitet« (Barilli). Neosporno je, međutim, da su novi oblici spoznaje dobili svoju potpunu verifikaciju tek u društvu relativne materijalne sigurnosti, kada je i sama realnost postala sličnija snu, zamišljaju, umjetničkoj projekciji. Ne navodeći više potrebu za primjenom koncepata »nove realnosti« unutar organiziranja društva, nova avangarda poseže za oblicima koji će bitno promijeniti svijest suvremenog čovjeka. Pedagogija spoznaje postaje tako unutrašnji prostor nove umjetnosti. Ona se uvijek vraća starom pitanju avangardne umjetnosti: kako čitati, kako gledati, kako »vidjeti« nove proizvode umjetnosti izvan starog sustava, kako čovječanstvo privesti novoj osjetilnosti i, isto tako, kako ga uputiti u potrebu za »novom realnošću?« Pedagogija avangarde tako je još uvijek otvorena onom pitanju koje smatra odsudnim: kako revrednovati sve postojeće iskustvo? Ona nudi i rješenje: prelaskom na novi sustav spoznaje. Ali, ako drugi sustav može postojati jedino kao sustav lingvističkih referencijskih, očigledno je da sustav referencija zamjenjuje *predmet, realnost*, u stvari njegovo ideološko operacionaliziranje od strane tehnologiskih vlasnika diskursa. Činjenica da se zbiva erodiranje »principa stvarnosti« dovodi u pitanje utemeljenost tog i takvog vlasničkog i samovlasnog odnosa, jer »princip stvarnosti« više ne može ideološki diskurs tehnologiskih vlasnika učiniti samodjelatnim. Princip identiteta, unifikacije znaka, taj feudalni vid monopola nad dualizmom znak-značenje, nemoguće je više održati drugačije do represivnim oblicima održavanja statusa »stvarnosti« kao kontrolnog punkta spoznaje. Činjenica da je obraćun najvidljivije izražen na teoretskom planu možda hendikepira novu umjetnost, isto kao i njena strogost i sklonost matematičkim modelima i schematizmu tumačenja razlika. Ona bi morala voditi računa o principu zadovoljstva koji je presudno inkorporiran u sustav umjetničke recepcije, a ne insistirati na absolutizmu i antihumanizmu nove umjetnosti.⁵ Lingvistički strukturalizam dao je dosta materijala na kome je gradila nova avangarda. Raskidajući dijalektičku binarnost označitelja i značenja, koju je uspostavio Saussure, novoavangardisti se zadržavaju samo s jedne strane odnosa, na »naličju« (Barilli) — na označitelju — kako bi što jasnije pokazali kako je umjetnost »razgovor o samoj umjetnosti, zrcalni odraz vlastite geneze«. Hjelmlev, Chomsky, Todorov postaju korifeji teoretske operacije koja bi se mogla nazvati »amputacijom stvarnosti«, gdje sustav značenja definitivno »zauzima ispraznjeno mjesto predmeta« (E. Migliioni), a jedina priznata realnost umjetnosti (njena stvarnost) postaje umjetnost sama. Dometi ove operacije širi su od usko estetskih, oni zadiru u samu suštinu vlasništva nad ideologijom diskursa, te su upravo stoga u mnogim svojim vidovima teorijsko i praktično »čišćenje« starog avangardnog iskustva od niza iluzija i obmana. Nova avangarda radikalno prihvata obmanu

i iluziju umjetnosti kao polaznu i završnu činjenicu *novokonstruirane stvarnosti*, smatrajući je izuzetno vrijednim predloškom za izbor označitelja. Svi tradicionalni oblici ljudskog iskustva i mišljenja, pa i sama filosofija, utvrđuju i potvrđuju monopol stvarnosti nad referencijskim sustavom, a na taj način sudjeluju u jednom svijetu koji prolazi. Stoga samo praksa nove umjetnosti može odgovoriti na sušinska pitanja resemantizacije svijeta, čak i po cijenu, koja mora biti plaćena, da sintaksa na kraju nadavlada semantikom (Barilli). Semantički, značenijski pomak u ovom slučaju je inauguiranje »novog čitanja«, ali ono dolazi upravo kao posljedak »čitanja jedne izmijenjene sintakse.

BILJEŠKE:

¹ Branko Males u tekstu »Novi tradicionalizam i negacija književne tradicije« (časopis »Dometi«, br. 7/8, Rijeka 1980.) govoreći o nekoliko mladih hrvatskih pjesnika objašnjava djelomično i stupanj avangardnosti suvremenog književnog govora, pa kaže: »Tehnološkom se razinom umjetničkih sredstava očito ne može recipijenti beskonačno iznenadivati. Također, novi — prevratni — idejni koncept nije izgrađen. (Nemoć zasnivanja značajna svjetskog književnog koncepta ujedno je propitivan o novom konceptu svijeta, tj. je li uopće moguć novi filosofski sustav kao takav.)«

² Uz to dodajemo i ocjenu koja se može pribrojiti već rečenom: »Na razini vulgarno-sociološkoj i grubo-empirijskoj, zadnji se kolektivni zanos gasi 68. godinom. Studentski ulični aktivizam, kao uličnu političku umjetnost-akciju, ili akciju-umjetnost, smjenjuje — zbog prisilnog mijenjanja strategije — dugoročni ja kontemplativnost.« (Isto)

³ »Jedno umjetničko djelo je tautologija koja pokazuje intenciju umjetnika; svako umjetničko djelo je jedna definicija umjetnosti i utoliko tautološko što su dela (=zamisao umjetnosti) i umjetnost jedno te isto, i mogu se shvatiti kao umjetnost bez prepustanja verifikaciji umjetničkog sustava.« (J. Kosuth, »Art after Philosophy«).

⁴ Renato Barilli u tekstu »Dva lica konceptualizma«, (»Dometi« br. 3, 1977.) navodi slijedeće: »I same čovjekove osjetilne sposobnosti moraju probiti izvjesne granice, zadobiti moć djelovanja na udaljenosti. Dolazimo tako do prijedloga Jacka Burnham-a da telepatiju treba smatrati idealnim medijem konceptualista... Ali na osnovi prethodnih opažanja pribjeći telepatiji ne znači zazivati temeljenim na osjetilima: upravo suprotno tome, znači potaknuti ove posljednje da se izoštire iznad historijskih granica, koje su morale do sada trpjeli.«

⁵ »Ako nema svijeta, ako ne postoji bipolarnost oblik-sadržaj, subjekt-objekt, ne postoji niti način da se pristupi sintezi, aktima postupnog uključivanja. Sve se, u jednoj rigorozno jednodimenzijsnoj zbilji odvija analizom, tj. izražavanjem onoga što je u njemu sadržano, onoga što je već odrvijek dato; radi se o univerzumu bez ulaza i bez izlaza, iako on u svojoj nutrini ima bezbrojne mogućnosti ekspanzije. Pitanje okrenuto samom sebi, proces samonanализe mogu omogućiti bezbrojne razvoje. Oni će biti strogo tautološki, transformacije samih principa, budući da 'per definitionem' ništa novo ne može proizvesti iz nepostojecog vanjskog svijeta.« (R. Barilli, isto)

⁶ Barilli s pravom primećuje kako bi se na dio konceptualističke prakse moglo lako primijeniti riječi talijanskog književnika Carla Bellia: »Umjetnost nije bol, nije zadovoljstvo... nije ni u kom slučaju povezana s čovjekom.«

