



želimir košćević

sedamdesete godine

I

Nikada ranije nismo u umjetnosti imali takav osjećaj dovršenosti kao sada, na kraju osmog decenija. Taj osjećaj nema pesimističku konotaciju, niti ima bilo kakve veze s takozvanim svršetkom umjetnosti. Radije bih rekao da dovršeno ovdje označuje dobro obavljen posao, prijeđen put kojim smo zadovoljni, pa se sada nalazimo na raskršću, na početku novoga što tek treba započeti. U takvom času uputno je sabrati svoje misli. Pogledati što se zapravo zbilo u tom toku prijelomnih događanja negdje između 1968. i 1978. godine u jugoslavenskoj umjetnosti. U takvom je času besmisleno zadržati se samo na deskriptivnom prikazu umjetničkih kretanja; potrebno je naći i jedno razumno objašnjenje svih mogućih otklona od uobičajenih umjetničkih konvencija koje su u topografskoj karti povjesničara umjetnosti već odavno upisane. Apriorističko odbijanje postojanja otklona nojevsko je zabijanje glave u pijesak. Identifikacija točaka otklona — ali i priklona — manje-više je obavljena; ostaje da se upitamo o njihovom značenju i posljedicama. Jer, rekoh, osjećaj dovršenosti, takav kakav nas prožima, budi potrebu samo za rekapitulacijom, a ne za pogrebom. Pogrebnicima je već odavno odzvonio Kandinsky, i njihovi su glasovi danas glasovi duhova. To pitanje dakle, pitanje značenja i posljedica, ima za cilj da postavi određene teoretske okvire jednoj praksi koja je u toku proteklog decenija pokazivala i sama sklonost da primarno postulira svoja polazišta. Naravno, otvoreno se može pitati koliko je takav teoretski okvir potreban praksi umjetnika koji su kontinuirano, cijelo desetljeće, više pisali nego slikali. I ne bi li bilo bolje jednostavno učiniti pokušaj analize teorije umjetnika, budući da su oni svoju teoriju tek marginalno, skromnim sredstvima, provjeravali na samoj praksi umjetničkog oblikovanja. Ali i sama riječ često je značila samo šifru, koju je tek trebalo odgonetnuti. I tako, negirajući sliku, praveći je od riječi, i negirajući riječ, slikajući je često kao što to definira Mangelos u jednom pismu Biljani Tomić potkraj 1968. godine¹ — na početku smo onoga što je u vidokrugu našega kritičkog pogleda, odnosno u fokusu našeg interesa.

Tendencije redukciji slike na minimalni oblikovni i koloristički jezik već su oko sredine šezdesetih godina nosile u sebi klicu otklona od konvencije slike kao objekta. Boja i oblik priljubljuju se uza samu graničnu liniju slike-objekta. To više nije bio otklon od naslikane predmetnosti; u okviru

1

Vidi: Publikacija Galerije 212, BITEF, Beograd 1968, str. 38.

konvencije slikanja trebalo je samo slikanje kao zastarjeli instrument umjetničke ekspresije svesti na minimum, odnosno, izbaciti ga iz konteksta umjetničkog. Pri tom treba imati na umu da proces redukcije nema ništa zajedničko s inauguracijom nekoga novog stila. Bilo je to naprosto čišćenje slike — tvrdi Harold Rosenberg — od svih narativnih nakupina. Dodali bismo još da u tom procesu kompresija emocionalnog i intelektualnog iskaza biva potisnuta na sam rub vidljivog, pa tako vidljivo postaje zapravo predmetna stvarnost jednog stanja, odnosno procesa koji u zbilji prethodi slici-objektu. Ta se formulacija u osnovi može odnositi na čitavu umjetnost, ali ono što ovdje postoji kao linija razgraničenja jest činjenica da se u slučaju minimalne umjetnosti išlo na redukciju principa produkcije. Ideja umjetnosti prema evropskoj tradiciji uvijek je morala biti materijalizirana. Otklon minimalizma nosio je u sebi jednu drugu ideju: imanencija umjetnosti nalazi se u procesu, iza ili izvan konkretnog vizuelnog objekta. Vizuelni objekt sam za sebe ne predstavlja ništa; on je dio procesa, zamalo dokument, ili, u jednom drugom slučaju, otvoreni poticaj promatraču na sudjelovanje. Tako je polstoljetno iskustvo apstrakcije dovedeno u potpuno novu situaciju, koja će sliku svijeta umjetnosti sasvim izvrnuti potkraj šezdesetih godina. Ne smijemo zaboraviti da te godine, a pri tom najviše mislim na 1968, nose u sebi sažimanje vrlo različitih, često kontradiktornih, iskustava suvremene umjetničke prakse, počevši od ruskog konstruktivizma, dadaizma i fotografije kao umjetnosti, pa do pop-arta i pokreta Novih tendencija. Sve to rezultira transformacijom objekta u rad, stvaranja u događanje, i fundamentalnim otklonom estetike objekta u estetiku prakse.

Sam minimalizam u svojoj reduciranoj slici sadrži elemente podjednako i pop-arta i konstruktivizma. Njegov hladni objektivizam racionalizira i konceptualizira ta dva dijametralno suprotna koncepta suvremene umjetnosti u jednu posve novu kvalitetu apriorističkih vizuelnih tvrdnji koje su umjetnost vodile k uspostavljanju skupa novih principa umjetničkog djelovanja. Već tada se u djelima nekih umjetnika moglo prepoznati idejno značenje vizuelnog znaka; geneza Damnjanova slikarstva potkraj šezdesetih godina pokazuje takvu karakteristiku koja će tog slikara, nakon stanovitog kratkotrajnog kolebanja, dovesti na otvorenu poziciju radikalnog konceptualizma. Strogost jednog slikarskog koncepta u njegovim je radovima u toku 1972. godine bila zamijenjena, prvo, »prijedlogom za novi doživljaj boje«, i, drugo, iskazom počasti sovjetskoj avangardi. I jedno i drugo spomenuto djelo kao cjeline označuju graničnu liniju između konvencionalnog principa produkcije, koji

u svom finalitetu rezultira umjetničkim djelom-predmetom, i pozicije na kojoj se određena estetska refleksija konceptualizira a tek usputno, kao nusproizvod estetskog procesa, proizvodi djelo, odnosno umjetnički predmet. Taj prijelom, koji je kritika u širim razmjerima identificirala još oko sredine šezdesetih godina, snažno je usmjerio umjetnost na preispitivanje vlastite stvarnosti. Pa iako se ne može reći da je moderna umjetnost od samih početaka apstrakcije izbjegavala suočenje s vlastitim bitkom, naprotiv, ipak nikada prije to suočenje nije išlo tako rušilački duboko. Dva faktora, koji su stvorili uvjete prodora u takve dubine, čini se da su vrlo važna. Jedan je specifičnost društvenih odnosa unutar umjetnosti, odnosa što su umjetnika doveli u položaj koji mu nije više omogućivao slobodu umjetničkog izbora. Pri tom nije riječ o političkoj represiji, već prije svega o rafiniranim instrumentima prisile visokorazvijenog kapitalističkog društva koje se još nije mnogo udaljilo od građanskog poimanja umjetnosti i umjetničkog. Sofisticiranim instrumentima prisile takvo društvo ne omogućuje nikakvu alternativu umjetniku osim da i nadalje stvara predmete za duhovnu upotrebu, djela, dakle potrošačku vrijednost kojom verzirani upravljači mogu po volji upravljati. Navođenje umjetnikâ da proizvode svoja djela u serijama kao što su multipli samo je privid demokracije i slobode unutar sistema baziranog na čvrstim ekonomskim odnosima ponude i potražnje. Multipl je međutim bio sam ekstrem jednog sistema u kojemu je umjetnik bio otuđen od svoga rada. Neprestana produkcija, naravno, nije umjetniku dopuštala onaj potrebiti predah da se preispita smisao vlastitog bića, ili da se posumnja u stvorene vrijednosti. Međutim, ono što je bilo naviješteno radovima američkih umjetnika takozvane postslikarske apstrakcije iz 1964—1965. godine, posebno slikara Barnetta Newmanna, Marka Rothka i Clyforda Stilla, već je u jednoj drugoj umjetničkoj praksi bilo formulirano i ostvareno. Riječ je o participaciji, o hepeningu što ga u umjetničku praksu uvodi Allan Kaprow 1959. godine, a koji je u stanovitom smislu bio anticipiran unutar Cageova kruga u ljeto 1952. godine. Prioriteti ovdje nisu uopće važni; važno je naglasiti da se koncept jedne estetike prakse rađao istodobno s onim umjetničkim anticipacijama koje su još unutar konvencije slikanja tragale za oslobođenjem od estetike objekta.² Taj neprekidni trend prema demokratizaciji umjetnosti snažno se manifestirao

2

Moguće je ovdje podsjetiti na vezu J. Cagea, R. Motherwella i H. Rosenberga prilikom izdavanja časopisa »Possibilities« u New Yorku, na početku pedesetih godina. Vidi: C. Tomkins: *Ahead of the Game — four versions of Avant-garde*; London 1968.

i u drugim umjetničkim ideologijama, prvenstveno unutar pokreta »Nove tendencije« čije je jedno od internacionalnih središta dugi niz godina od 1961. bio Zagreb. Pa iako se upravo unutar ideologije »Novih tendencija« s vremenom formulirala ideja multipla koji smo citirali kao ekstrem potrošački utemeljene umjetnosti, čitav taj pokret bio je dovoljno široko zasnovan kao permanentno istraživanje, tako da je mogao ploditi novim idejama. Te nove ideje što su ih »Nove tendencije« nosile u sebi, zajedno s kritičkom sviješću o postojecem, već s trećom po redu manifestacijom u Zagrebu 1965. godine, donose eksplicite iznesena gledišta o potrebi uzajamnosti u stvaralačkom procesu, demistifikaciji umjetničkog objekta i demokratizaciji umjetnosti.

Da rezimiram: unutar različitih koncepata moderne umjetnosti u toku šezdesetih godina formira se široka fronta umjetničkog otpora prema postojećem modelu odnosa društvo-umjetnost, kojim dominira princip potrošnje. Ako su umjetnici post-slikarske apstrakcije i minimalne umjetnosti formulirali određene premise bespredmetne umjetnosti manje ili više intuitivnim putem, umjetnici i pojedine grupacije unutar pokreta »Novih tendencija« formirali su svoju frontu otpora programatski, primjenjujući diskurzivnu metodu raskrinkavanja korozivnog djelovanja sistema na umjetnost.

Druga okolnost koju mi se čini važno ovdje raspraviti, i koja je bez sumnje odigrala vrlo značajnu ulogu u raskidu sa slikom kao estetskim objektom, odnosno objektom estetske potrošnje, otkriće je filozofije Istoka, posebno Zen-budizma. Nije ovdje potrebno ponavljati koliko se slika svijeta izmijenila unatrag dvadeset-trideset godina. Granice između fizike i metafizike uopće više nisu jasne, a Boga prizivaju još samo naivni. U umjetnosti, koja je svoj odnos prema stvarnosti definirala poetikom apstraktne slike, vrata prodoru filozofije koja je u toku povijesti plodila brojnim fascinantnim djelima japanske umjetnosti bila su otvorena. Tradicionalno japansko slikarstvo nikada nije pretendiralo na realizam. Pokret ruke kistom po svilenom papiru oduvijek je ondje na Istoku smatran samo produžetkom kojim se bilježi trag duše. Slika je stoga stvarnost po sebi, a ne prikaz ili imitacija neke određene stvarnosti. Tako shvaćena tradicionalna umjetnost zena u osnovi je procesualna umjetnost kojom se materijalizira određena estetska refleksija. Razvijajući svoju teoriju »otvorenog djela«, talijanski kritičar Umberto Eco još je potkraj pedesetih godina i na početku šezdesetih upozorio u svojem kritičkom eseju »Zen i Zapad« na moguću vezu zena i enformela, i to upravo na razini »otvorenosti«, odnosno autonomnog višeznačja umjetničkog djela. I kada pažljivije promotrimo sve ono što se sa slikom zbilo — uosta-

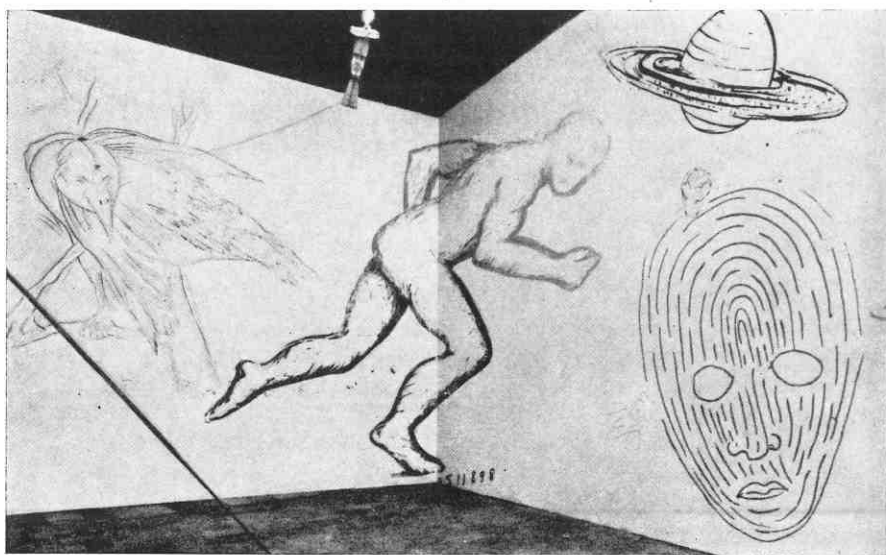
lom ne samo sa slikom — od enformela naovamo, pojam »otvorenosti« umjetničkog djela sve će nam se više poistovjećivati s iskazom zen-budističkog »koana«, didaktičko-spoznajnog principa kojim se na specifičan način obuhvaća i shvaća stvarnost. Redukcija minimalizma bila je neka vrsta predigre u ono što je kasnije donio konceptualizam. »Sumiye-skica oličenje je oskudnosti — oskudna je po formi, siromašna sadržajem, izvedbom i materijalom, ali mi, Istočnjaci, u njoj osjećamo prisutnost nekog živog duha koji tajanstveno lebdi nad crtama, točkicama i zasjenjenim površinama« — piše doktor Suzuki opisujući slikarstvo zena. Definicija je takva da bismo je — ne znajući joj izvor — mogli lako pripisati Germanu Celantu, jednom od kritičara koji je prvi 1969. godine vrlo sličnim riječima definirao konceptualnu umjetnost.

Ovdje su zasad identificirana dva faktora koji su neposredno utjecali na formiranje konceptualne umjetnosti. Naravno, slika utjecaja nije tako jednostavna. Jedna mnogo kompleksnija shema bila bi dakako šarolikija; ona bi pokazala postojanje tehnika baroknog kazališta, kao i oblika ritualnog ponašanja plemenskih zajednica, zajedno s ideologijom avangarde Oktobra, nadrealizma i dadaizma. Ali svrha ove studije nije identifikacija ideologijskih predložaka, već pokušaj razumijevanja jednog neobičnog puta umjetnosti unatrag deset godina, imajući pri tom pred sobom — a sada već i iza sebe — bogatu umjetničku praksu čitave jedne generacije jugoslavenskih umjetnika.

Treba odmah naglasiti da je prijelom bio gotovo simultan. Godina 1968. ostavila je posebno na mladu generaciju umjetnika neizbrisiv pečat. Medijske alternative što su se nudile umjetnosti, kao na primjer širok spektar različitih elektronskih tehnologija ili informatika, pokazale su svoje pravo lice upravo u tim trenucima prijeloma; obje su zapravo nosile faustovsko prokletstvo i ekonomski bezbrižan život umjetničke lešine. Takva alternativa, premda egzistencijalno zamamna, etički je bila neprihvatljiva za mlade umjetnike. Suprotno umjetnosti koja je proizvodila djela, i time na slobodnom tržištu tvorila posve određenu materijalnu vrijednost, generacija umjetnika iz 1968. godine prekida s proizvodnjom djela. Tim činom prekida se linija svih ucjenjivačkih odnosa unutar kojih je umjetnik uvijek izvlačio kraći kraj. Odbijanje takvih odnosa unutar sistema umjetnosti, međutim, ima tek marginalno značenje. Napokon, vrijeme će pokazati da ni umjetnici nove umjetničke prakse nisu mogli izbjeći sudbinski susret sa čistom ekonomikom. Ono što se čini bitnijim, jest to što praksa umjetnika mlade generacije nije išla tragom puta nekoga novog stila, već je svoju stvaralačku energiju koncentrirala na iskaz svoga sta-

ulay i marina abramović
aaa . . . aaa, 1978.

jonathan borofsky
installation, 1980.



va prema globalu kulturne i civilizacijske pojavnosti suvremenog svijeta. U njihovim iskazima i postupcima doći će do izražaja istočnjačka apstinencija i duhovnost. Okupljeni oko dvije-tri galerije, kulturnih centara čitave Jugoslavije, institucija koje su vodili ljudi generacijski najuže povezani s njima, mladi su umjetnici eksplicite dali do znanja da umjetnost uzimaju kao snagu goleme moći kojom namjeravaju, prvo, demistificirati mnoge umjetničke mitove, i, drugo, umjetnost demokratizirati tako da se na kraju sama umjetnost poistovjeti sa životom. S takvom ideologijom na-

stupa grupa OHO od 1968. godine, nakon što su dvije godine njihova zajedničkog djelovanja protekle u znaku reizma. Od reizma, koji je kao umjetnička ideologija maksimalnu pažnju koncentrirao na danu objektivnost predmeta i pojavnosti, pa do programatskog teksta s kojim grupa OHO prvi put nastupa u Zagrebu u proljeće 1968. godine,³ bio je potreban samo jedan korak. Aksiomat-

3

Crupa OHO, katalog Galerije Studentskog centra, Zagreb, 16. 4—30. 4. 1968.



ske tvrdnje, iznijete u tom tekstu, glasile su: »Ne radi se o tome da je čovjek obuven, a cipela ispunjena. Radi se o tome da noga nije bosa i da cipele jest. Ne radi se o tome da čovjek ima ružu u sobi, i da vaza nije prazna. Radi se o tome da je ruža u vazi, i da vaza jest.« Ispitivanje stvarnog, a ne simboličkog, značenja predmeta ili pojavnosti usmjeruje tako djelovanje grupe OHO sve više prema »siromašnoj umjetnosti«, odnosno prema konceptualizmu; time se oni udaljuju od reističke ortodoksije. Stav prema tradiciji manifestaciono je iskazan akcijom »Triglav« 30. prosinca 1968.

godine u Ljubljani. Nešto kasnije, u publikaciji Galerije »212« vezanoj uz beogradski BITEF, Milenko Matanović i Tomaž Šalamun vode ovaj dijalog: »Šalamun: Ja vozim pijesak; Matanović: U meni je sva evropska tradicija, šta izlažeš; Šalamun: U meni je sva evropska tradicija, izlažem ciglu i si-jeno; Matanović: Ja izlažem deset rimskih bre-žuljaka.«⁴

Otvoreni izazov, što su ga »ohoovci« uputili tradicionalnim konceptima umjetničkog djelovanja, predstavljao je istodobno najsnažniji impuls otklonu čitave jedne generacije od tradicije, a posebno od determinanti unutar kojih se kretalo djelo kao produkt umjetničkog rada. Cigla i sijeno zacijelo nisu mogli biti »djelo« u tradicionalnom smislu te riječi; cigla i sijeno kao »djelo« nastali su ovdje kao nusprodukt rada, odnosno mentalnog i fizičkog stvaralačkog procesa. Čak deset rimskih brežuljaka, koliko ih je izbrojio Matanović, umjesto sedam koliko ih uistinu ima, lijepo i rječito govore o slobodnoj, neopterećenoj penetraciji u prostor povijesti, unutar kojega se nalaze kontekstualni poticaji za formulaciju određene ideje.

Kako smo ovdje sebi postavili zadatak da razmotrimo put umjetnosti karakteriziran otklonom od konvencije slike na početku proteklog decenija, i priklonom slici na kraju decenija, djelovanje grupe OHO čini ovdje segment radikalnog odstupanja od ustaljenih obrazaca. Transcendentalni konceptualizam grupe OHO između 1970. i 1971. godine unio je u duhovni prostor njihova djelovanja snažno izraženo pitanje etike, koje je, s obzirom na konvencije kao što su izložbe, kritike, objavljivanje radova itd., navelo grupu da kritički preispita sistem unutar kojega komunicira s javnošću. Očigledno nezadovoljna sistemom, grupa je u trenutku svoga zenita naprosto prestala s izlaganjem, da bi se njezini članovi — individualno — posvetili životu »obitelji«, zajednici bliskih duša, koje su na okupu još i dan-danas u Šempasu u Vipavskoj dolini. Umjetnost shvaćena kao iskustveni i spoznajni proces stigla je tako do točke u kojoj se poistovjetila sa samim životom. Na toj točki ostvaren je ideal kojemu je težila čitava generacija; umjetnost kao zasebni entitet odvojen od života nestaje, ispunivši svojom energijom mnogo širi prostor od onoga unutar kojega se kao konvencija prostirala.

Rasap sistema umjetnosti određenog umjetničkim djelom kao finalnim produktom umjetničkog stvaranja imao je u Ljubljani, Zagrebu, Novom Sadu, Subotici, Beogradu i Splitu odlučne zagovornike. Kritičko preispitivanje funkcije umjetnosti i umjetničkog jezika otkrilo je konvenciju slike kao neprimjerenu etici umjetnosti. Ne samo zbog toga što je ta konvencija uvijek predstavlja i materijalnu vrijednost podložnu zakonitostima robnog prometa, više možda zbog toga što je takav proizvod bio samo karika u lancu uzajamnosti jednog sistema u kojemu je umjetnik uistinu bio otuđen od svoga rada. Budući da umjetnik sâm nije mogao dokinuti muzeje, galerije, kritiku i potrošače, on uskraćuje tom konvencionalno uzročno-posljedičnom nizu svoje djelo, koje je bez sumnje osnovna karika u tom lancu. Bio je to hrabar istup, uto-

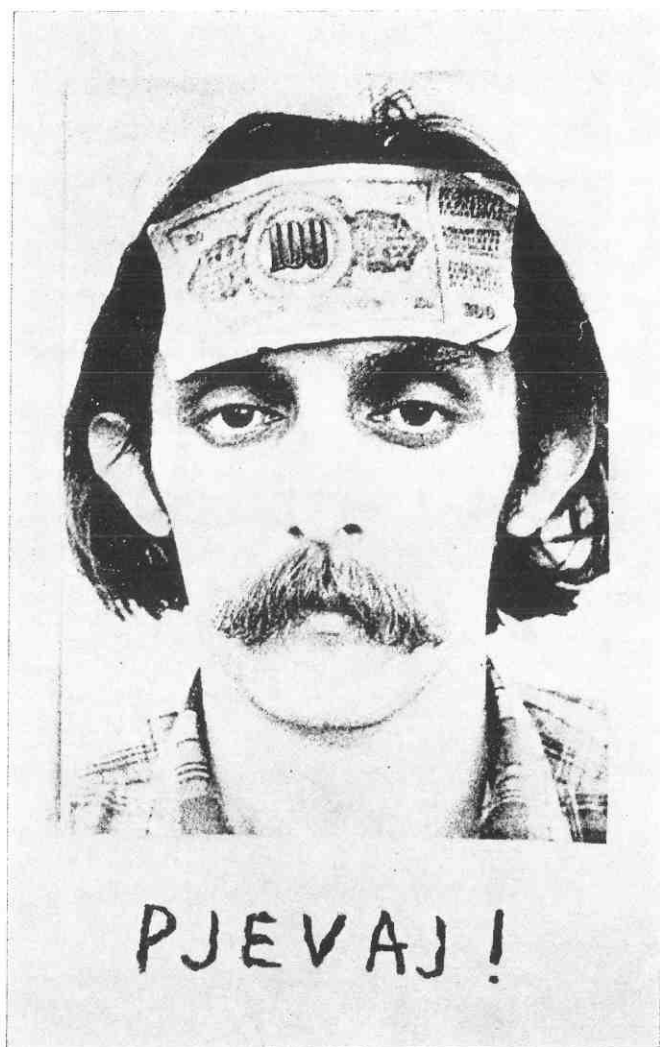
liko hrabriji što su to bili tada mladi umjetnici koji su mogli biti prihvaćeni od konvencije sistema da su i sami svoju produkciju prilagodili njegovim potrebama. Gotovo programatski djelo se postupno dematerijalizira, postaje dim, vatra, zvuk, fotografija viđenog detalja, skup prijatelja, akcija i anonimna atrakcija, nešto kasnije video-vrpca i tijelo samog umjetnika. Taj proces prati živ angažman kojim se mit umjetničkog sustavno razbija, a različitim aspektima ambijentalizacije prostora nastoji se proširiti sfera umjetničkog izvan granica usko kulturnog rezervata. Između 1969. i 1973. godine nova je umjetnička praksa pokazala različite oblike penetracije u pore društva. Bez obzira na to bila riječ o atraktivnim nastupima beogradske grupe za akciju i anonimnu atrakciju, ili o Trbuljakovim neprimjetnim intervencijama u tkivo grada, o Damjanovim intervencijama na administrativnim formularima, ili o zvučnim ambijentima Marine Abramović, bez obzira dakle na različitost individualnih strategija, tri bitno nova elementa određivala su novu umjetničku praksu. To su: pokušaj stvaranja nove pozicije umjetnika u društvu, drugo, postupno nestajanje umjetničkog objekta, i treće, uvođenjem procesualnih tehnika gotovo se programatski traga za oblikom aktivne participacije nekadašnjeg pasivnog promatrača umjetnosti.

U ocjeni konceptualizma često se polazilo od pogrešne premise da je konceptualizam neki novi umjetnički stil. Shvaćen tako, budući da nije gradio neku svoju posebnu morfologiju koja bi estetskim mjerilima mogla biti kritički interpretirana, konceptualizam je nailazio na žestoke negativne kritike, koje su ponekad sadržavale i upit društvu kako to da dopušta ovakve pseudoavangardne eksperimente, koji — tvrdi ta kritika — nikome ne trebaју.⁵ Ne treba zaboraviti da se paralelno s konceptualizmom javlja obnovljena figuracija, koja će sa svojom jasno izgrađenom morfologijom biti kritičarima konceptualizma primjer uspješne antiteze umjetničkoj i estetskoj praksi nove umjetnosti. Ali konceptualizam nije tragao za nekim novim stilom. Bilo je to istraživanje same biti umjetnosti, pri čemu su različiti metodološki obrasci istraživanja davali različite rezultate. To istraživanje, nimalo strano samoj prirodi umjetnosti, pokazalo se kao prijeko potrebno zbog toga što se unutar tradicijske konvencije umjetnost svela uistinu na formalizam. Tautološki iskazi da umjetnost jest

umjetnost, da prosudba umjetnosti započinje samom idejom umjetnosti, a ne umjetničkim objektom kao finalnim produktom procesa stvaranja, proširili su polje estetskog izvan poznatih kategorijalnih determinanti na osnovi kojih se mogla meritorno prosuditi vrijednost, odnosno estetičnost nekoga umjetničkog djela. Definicije Josepha Kossutha o lingvističkom karakteru umjetnosti — čiji su tekstovi imali velik utjecaj na jugoslavenske umjetnike — upućivale su na analitički pristup estetskom procesu u cjelini.⁶ Izdvojeno iz te cjeline, samo umjetničko djelo puki je formalizam. Slobodna od bilo kakvih formalnih determinanti, konceptualna umjetnost posve proizvoljno bira tehnike i materijale kojima analizira vlastitu pojavu. Zbog toga ona zbunjujuća šarolikost manifestacionih oblika konceptualne umjetnosti. Siromašna umjetnost, procesualna umjetnost, tjelesna umjetnost, radovi sa zemljom, umjetnost ideje, performanse, postobjektna umjetnost, fotografija kao umjetnost, sve te sintagme kriju u svom smislu različite metodološke obrasce istih estetskih refleksija o prirodi umjetnosti. Treba stoga naglasiti da sam slikarski postupak konceptualisti nikada nisu odbacili. Čin slikanja jest estetski proces, i kao takav ravnopravan je svim ostalim radnjama kojima je cilj ispitivanje prirode umjetnosti. Takvo slikarstvo, međutim, ne operira nikakvom specifičnom ikonografijom, ono je aformalno i bez znakova koji bi unutar sistema vizuelnih komunikacija bili razumljivi. Znak je slika u cjelini, a taj se znak u svojoj biti nimalo ne razlikuje od fotografije ili video-dokumentacije koja nastaje bilježenjem estetskog procesa. Konceptualiziranje slike izdvajanjem detalja iz realnosti, kao što na primjer radi Trubljak 1970. godine na svojim »Marinama Sjevernog Jadrana«, slični nešto raniji postupci grupe OHO, mogu se nekako shvatiti kao sondiranje terena metodologijom bliskom fluxusu. Damnjan, koji međutim sliku nikada nije napustio, reduktivnim postupkom dolazi do preispitivanja perceptivnih datosti, koje će na slikama iz 1974—1975. godine, što su u proljeće 1975. bile izlagane u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, biti eksplicirane tautološkim iskazima. Takav slikarski postupak, koji se uvjetno može nazvati »elementarnim«, objasnio je beogradski umjetnik Raša Teodosijević ovim riječima: »Elementarno slikanje je momenat radikalnog ukazivanja na karakter tog načina umjetničkog djelovanja; to u krajnjim konzekvencijama može dovesti i do njegovog potpunog

raskrinkavanja i negiranja, ukoliko se pokaže da svoje postojanje opravdava jedino našom inercijom.«

Oko sredine sedamdesetih godina svi instrumenti proširenih medija bili su manje-više svladani. Tih godina, dakle negdje između 1974. i 1976, sve su učestaliji pokušaji umjetnika da svoj interes za bit umjetničkog formuliraju unutar samoga slikarskog postupka. Karakteristično sivilo ili crnilo, odnosno koloristička neutralnost tih slika, često slikanje na neprepariranom platnu bez okvira, ukazuju već na primarnoj razini prepoznavanja slike da nije riječ o slikarstvu koje teži za tim da postane objekt estetiziranja. Slika poprima značenje aksioma. Njime se iskazuje da slika jest slika i ništa drugo. One su — tvrdi Zvonko Maković u katalogu izložbe »Nove pojave u hrvatskom slikarstvu« — lišene svake metaforike i ekspresije. One su jednostavno činjenica koja potvrđuje radni, to jest slikarski proces. Zanimljivo je spomenuti da nekako u isto vrijeme raste interes kritike za slikarstvo enformela, u kojemu se prepoznaju arheipske naznake problematike koje će u slikarstvo unijeti konceptualizam. U tom času također izuzetno aktualni postaju postulati postslikarske apstrakcije iz sredine pedesetih godina. Interpretirana nezavisno od Greenbergova formalizma, postslikarska apstrakcija pojavljuje se kao vrlo prihvatljiva alternativa zbog ugrađene samokritičnosti u odnosu na sam slikarski postupak. Relativno malobrojne pojave toga slikarstva u jugoslavenskoj umjetnosti, koje deriviraju iz konceptualizma, najčišće su se očitovale u slikarstvu Damnjana, Andraža Šalamuna, Gere Urkoma, Raše Teodosijevića do 1975. godine, ali već u drugoj polovici decenija broj umjetnika okrenutih slici znatno se povećava. Izložbe organizirane u posljednjih godinu-dvije dana pokazale su da već između dviju generacija umjetnika postoji kontinuitet analitičkog pristupa slici, kojim se ta najtradicionalnija forma umjetničkog izražavanja razlaže, ne širinom, već dubinom svoje biti. Budući da su formalističke tendencije u obliku hiperrealizma ili neoromantike činjenica koju nitko razuman ne može zaobići, potrebno je još uvijek isticati da se prava priroda slikarstva nalazi unutar slikarstva samog. Ali potreba za tautološkim iskazima postala je, čini se, suvišna; konceptualističko čistilište pokazalo je nedvosmisleno da umjetnost nije stil, nego stav. S tom jasnom formulacijom moglo se opet početi mirno slikati. Ipak te slike — piše Tomaž Brejc u katalogu izložbe »Novije slovensko slikarstvo« 1978. godine — nisu zato ni romantički proizvodi, ni metafizički konglomerati kakvi su lutali evropskim apstraktnim slikarstvom nakon 1950. godine. One su prije izjava (ili, još bolje, najava) o potencijalu medija za koji se činilo da je nepopravljivo



bolestan, da će propasti, pa se začudo pokazalo da, uza sve oblike redukcionizma, u suvremenoj umjetnosti zadržava svoju prisutnost i vitalnost.

Ne možemo time završiti. Povijest umjetnosti ipak sadrži niz iskustvenih činjenica koje ne bi trebalo zaboraviti. Pa kada govorimo o novom slikarstvu, ne možemo a da ne citiramo jednu vrlo jasnu kritičku opservaciju Radoslava Putara iz 1959. godine. Riječ je o Vaništi: »Na svježini nekog tona ili na čistini neke forme ne mogu se pasti nikakve asocijacije, i nema nikakvih izgleda za eksploataciju Vaništinog slikarstva u svrhu intimnih proizvodnih naslađivanja. Plastične su činjenice tu kompetentne. Izvan dometa Vaniština kista u vremenu nema nikakva njihova nastavka. A ta sterilnost u stvari jest: dragocjena čistoća u kojoj ne-

smetano može vegetirati estetska istina svakog detalja.«⁷

Mislim da je potrebno podsjetiti se na to. Jer kada slovenski kritičar Tomaž Brejc govori o novoj slici danas, ili kad Zvonko Maković piše o novim pojavama u hrvatskom slikarstvu, ili Ješa Denegri o slikarstvu mladih beogradskih umjetnika, svi oni ukazuju na to da slika može govoriti o sebi samoj, te da unutar prostora slike ne postoje druge činjenice osim onih kojima se bilježi intelektualni i emotivni proces umjetnika slobodnog od obaveza da odslikava ili interpretira realnost. Radikalizam konceptualizma u njegovu dosljednom otklonu od slike bio je bez sumnje opravdan i prijeloman u suvremenoj umjetnosti. Taj otklon bio je, čini se, više ideološke nego estetske prirode. Mnoštvo teoretskih tekstova samih umjetnika svjedoči tome u prilog. Danas, udaljeni od početka konceptualizma već više od deset godina, možemo reći: nova slika, što se pojavljuje, nastavlja put slike zacrtan još potkraj pedesetih i na početku šezdesetih godina u jugoslavenskom slikarstvu. Velika beogradska izložba »Šesti decenij« u nekim svojim segmentima to vrlo dobro ilustrira. Između šezdesete i sedamdesete, inflatorne tendencije slikarske produkcije rezultirale su — naravno — devalvacijom slike. Sada je laka glazba lijepih slika definitivno skinuta s repertoara, da bi se stvorio prostor za sliku što će biti ono čudesno zrcalo na kojemu se neće ogledati dovršena stvarnost, već — kako to svojevremeno reče Radoslav Putar — estetska istina svakog detalja.

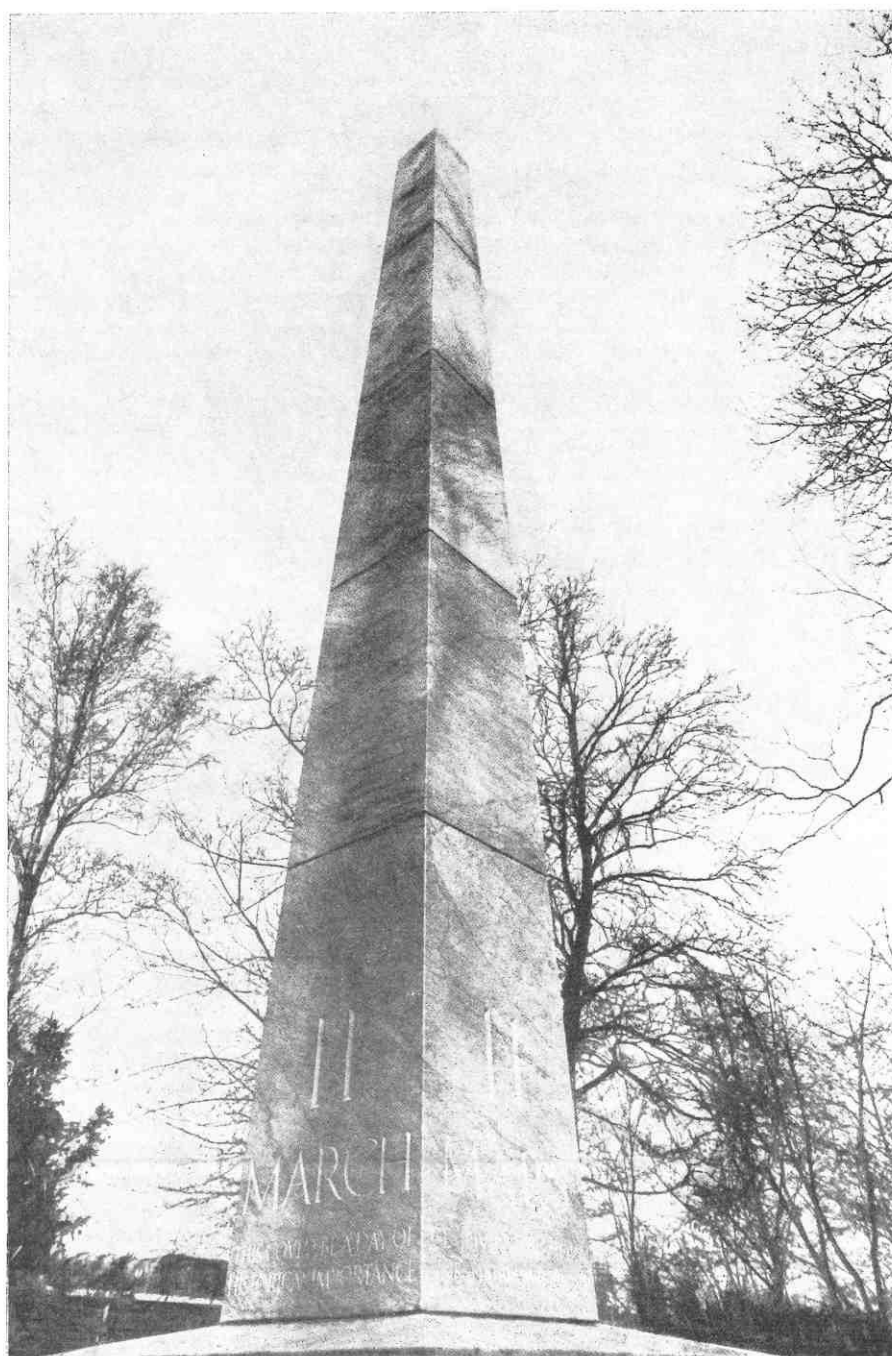
II

S pojavom konceptualne umjetnosti u godinama velikog prijeloma oko 1968. u umjetničku praksu uvodi se opsežan teorijski segment brojnih napisa, studija, rasprava, teza i deskripcija što ih o umjetnosti pišu sami umjetnici. Nikada prije umjetnost nije toliko i tako pisala o samoj sebi kao u proteklom deceniju. Korijene ovoj pojavi treba tražiti u onoj, već otprije poznatoj, tezi kojom se umjetničko razdvaja od estetskog. Zbog toga taj tekstualni opus umjetnika snažno zadire u područje ne samo kritike i teorije umjetnosti, već i filozofije umjetnosti.

Taj teorijski segment integralni je dio jedne umjetničke prakse koja je dosljedno provodila otklon

7

Radoslav Putar: Pra-vid stvari — patetična ispovijest nije više privlačna kao konačni cilj umjetničkog oblikovanja; »Čovjek i prostor«, Zagreb, br. 86/svibanj 1959, str. 7.



od mnogih dotada poznatih umjetničkih konvencija. Destrukcija objekta, odnosno redukcija forme izražaja na izvoriste sadržano u ideji-konceptu, kao i izuzetni angažman na polju socijalizacije umjetnosti, zahtijevali su od umjetnika posve određen intelektualni napor da jaz između teorije i prakse premosti dodatnim verbalnim objašnjenji-

ma. Budući da je konceptualna umjetnost dosljedno odbijala bilo kakvo koketiranje s formom, govor umjetnosti nužno je morao naći komunikacijski kanal kojim uspostavlja razumljivu vezu s društvom. Reducirana na minimum, uobičajena forma umjetničke komunikacije putem sistema prepoznatljivih znakova očigledno nije bila dovolj-

no otvorena za prijenos širokog spektra značenja sadržanih u konceptualnoj umjetnosti. Pa iako su bogata iskustva moderne umjetnosti od konstruktivizma i nadrealizma pa do dadaizma i futurizma, a posebno određenih tendencija poslije 1945. godine, pružala dovoljno podataka za točno prepoznavanje akcija i konceptualne umjetnosti, programatski otklon od objekta nametao je potrebu otvaranja alternativnog komunikacijskog kanala. Nova umjetnička praksa u svojoj pojavnosti, posebno tada kad se materijalizirala u objekt, na kraju je ipak ostavljala kritici odviše proizvoljan izbor u interpretaciji konačne namjere umjetnika. Ne treba posebno naglašavati da su te interpretacije često zbog pogrešnih premisa bile izvan konteksta umjetničke namjere.

Umjetnik se stoga prihvaća pera, prisvajajući tako funkciju kritike i teorije umjetnosti, koje su tada imale isključivo pravo čitanja, tumačenja i prosudbe umjetničkog djela. Studija Josepha Kosutha, objavljena prvi put u reviji »Studio International« u listopadu 1969. godine, pod naslovom »Umjetnost poslije filozofije«, većim svojim dijelom upravo nastoji dokazati koliko su estetska razmatranja tuđa prirodi umjetnosti. Po njegovu mišljenju operativni prostor likovne kritike nalazi se samo unutar morfoloških datosti, te prema tome »kritika nije ništa drugo do analiza fizičkih osobina određenog predmeta u jednom morfološkom kontekstu«. Treba reći da se Kossuthove opservacije odnose pretežno na formalističku kritiku Clementa Greenberga, američkog kritičara koji je — paradoksalno — upravo mnogo pridonio konceptualističkom otklonu formuliravši još oko sredine pedesetih godina slikarstvo Barnettta Newmanna, Marka Rhotka i Clyfforda Stilla sintagmom »postslikarska apstrakcija«. Greenberg je uostalom upozorio da se moderna umjetnost služi umjetnošću kako bi skrenula pažnju na umjetnost, a ta se definicija — moramo priznati — u biti ne razlikuje mnogo od ovog Kossuthova postulata: »Umjetnost je jedini zahtjev umjetnosti. Umjetnost je definicija umjetnosti.«

Zanimljiva i, rekao bih, ključna za razumijevanje prakse konceptualne umjetnosti, Kossuthova studija teško se dakle može izdvojiti iz općeg konteksta kritičkog mišljenja o umjetnosti; ona se naprosto nadovezuje i integrira u bogatu baštinu estetskih razmatranja, uključujući i ona koja svoj sistem prosudbe grade na morfološkim datostima umjetničkog djela. Pa čak i linija razgraničenja

vrlo je nejasna. Ako je svrha kritike prosudba vrijednosti umjetničkog djela, Kossuthova studija teško da predstavlja nešto drugo. Ona doduše jest »akritična« u onom smislu kako je to gotovo u isto vrijeme definirao talijanski kritičar Germano Celant, to jest takva kritika prestaje biti od umjetnosti otuđena djelatnost koja propisuje upute za estetsku upotrebu umjetničkog djela, već se dijalektički saživljava sa živom umjetnošću i njezinim iskustvom. Ne možemo međutim a da ne ukažemo prije svega na određene povijesne paralele — kad je također dolazilo do idealnog sjeдинjenja teorije i prakse umjetnosti; riječ je o Winckelmanovu klasicizmu, o podudarnosti simbolizma i secesije, napokon teorije i prakse nadrealizma. Čini nam se stoga da negiranjem prava prosudbe izvan umjetnosti sam konceptualizam u teoriju umjetnosti ne unosi ništa bitno novo, nego da se zapravo nastavlja na već poznate sretne povijesne modele kad je dolazilo do idealnog podudaranja umjetničkog čina i estetske refleksije. Drugo, čak i ako prihvatimo »akritičnost« kao alternativni izlaz iz nemorala jedne korumpirane kritike, ostaje činjenica da Kossuth u svojoj spomenutoj studiji pokušava — čini mi se uspješno — sagraditi sistem odgovarajućih mjerila vrijednosti, pri čemu se »ready-made« Marcela Duchampa uzima kao polazište konceptualističke estetike. Budući da je u slučaju »ready-madea« riječ o negaciji umjetničkog predmeta, radikalnom otklonu od bilo kakvih morfoloških datosti, posve je jasno zbog čega se konceptualizam tako često pozivao na Duchampa. Jer konceptualizam smatra ideju alfom i omegom umjetnosti; sve ostalo, uključivši ovdje i konačnu materijalizaciju ideje, posve je nevažno unutar konceptualizma. Naravno da je formalistička kritika u takvim slučajevima neprikladna. Međutim, kad Kossuth eksplicite kaže da se »vrijednost pojedinih umjetnika poslije Duchampa može vrlo lako procijeniti sagledavanjem koliko su uspjeli ispitati prirodu umjetnosti«, onda dvojbe nema; pred nama je jasna rečenica koja funkcionira kao mjerilo vrijednosti, i to ne samo unutar jednog sistema umjetnosti, već, uvažavajući i daljnji kontekst Kossuthova izlaganja, i unutar umjetnosti uopće.

Točka na kojoj sa sigurnošću možemo identificirati različitost konceptualističkih postulata od dotadašnjih modela umjetničkog djelovanja određena je više praksom negoli teorijom. Pozivanje na Marcela Duchampa nije bilo bez razloga. Umjetnički predmet bio je doista zagađen. Ako je Duchamp propustio da se otarasi umjetnosti, misleći pri tome na umjetnički predmet i konvencije koje iz toga proizlaze, što je sam priznao u jednom intervjuu jer, kako reče, život treba živjeti a ne slikati, praksa umjetnika u proteklom deceniju

uistinu je učinila sve da predmet ukloni iz sfere umjetničkog. Odmah treba reći da u tome nisu uspjeli. Ovogodišnji Bijenale u Veneciji i Bijenale mladih u Parizu, pojava »nove slike« građene na osnovama postslikarske apstrakcije s početka šezdesetih godina, neuništivost figuracije, kao i pojava takozvane transavangarde, pokazuju da su i konceptualni umjetnici nešto naprosto propustili. U svom nastojanju da otkriju pravu prirodu umjetnosti oni su — čini se — propustili da otkriju pravu prirodu društva. Pojedinačni pokušaji da se demaskiraju manipulacije sistema, pokušaji poput Haackevog ili Burenovog, ma koliko bili vrijedni, ostali su izvan onoga konceptualističkog globala koji je težište svoje prakse prebacio na istraživanje umjetnosti kao umjetnosti.

Je li razlog tom propustu drugi smjer interesa ili nedovoljna teorijska utemeljenost? Carla Gottlieb u svom djelu »Iza moderne umjetnosti«⁹ analizira detaljno jedan drugi programatski tekst konceptualizma. Riječ je o trideset i pet teza o konceptualnoj umjetnosti američkog umjetnika Sola Lewitta. U njegovim tezama Carla Gottlieb nalazi niz proizvoljnosti, ili takvih generalizacija koje se mogu odnositi na umjetnost u cjelini. Dvije Lewittove teze međutim najoštrije odbacuje. To su teza broj 5. koja glasi: »Iracionalno mišljenje treba slijediti apsolutno i logično«, i teza broj 6. koja glasi: »Ako umjetnik izmijeni svoje mišljenje u toku izvođenja ideje, kompromitira rezultat i ponavlja prošle rezultate.« Komentar je Carle Gottlieb ovaj: »Iracionalne misli, ako se slijede apsolutno i logično, rađaju mitove koji u najboljem slučaju rezultiraju asocijalnim ponašanjem, a u najgorem masovnom histerijom.« Zatim, o tezi broj 6: Stav da rezultat ne slijedi logično premisu, savjet da se čvrsto držite projekta čak i kad se uoči da je pogrešan, zvuči neprihvatljivo. Sigurno — napominje Carla Gottlieb pomalo zajedljivo — vrijeme utrošeno na projekt, za koji se utvrdi da je pogrešan, bez sumnje je izgubljeno vrijeme. Treba imati na umu da se te kritičke napomene odnose na jedan od temeljnih tekstova konceptualizma. Budući da sam Sol Lewitt kaže u jednoj od svojih točaka kako sama forma izražavanja nije važna, gledišta o samoj umjetnosti dobivaju na težini; proporcionalno toj težini kritičke opaske treba uzeti stoga s punom ozbiljnošću.

To pitanje teorijske utemeljenosti posebno je važno ako se uzme u obzir da konceptualizam nije stil nego stav. Primjenom jednog uopćenog uvida

možemo reći da unutar kompleksa pitanja o biti umjetnosti konceptualizam nije donio mnogo novosti. Lingvistička istraživanja umjetnosti, odnosno kulture, posebno u anglosaksonskom krugu, niz desetljeća uobičajena su i široko primjenjivana. Iznimno mjesto u društvenim znanostima lingvistika je dobila upravo zbog svoje sposobnosti prodiranja u takve dubine na kojima se moglo očekivati da će se spoznati prava priroda određenog fenomena. Primijenjena u estetici, ona će doći do zanimljivih spoznaja koje će kasnije biti vrlo bliske programatskim formulacijama konceptualista. Suzana Langer, na primjer, već davne 1953. godine piše da razumijevanje umjetnosti neće biti moguće ako se u nekom smislu ne prihvati jezik umjetnosti, te da umjetnost treba poznavati »iznutra«. Gotovo istodobno s druge strane filozofije umjetnosti čujemo fragment Heideggerova estetičkog sustava: »Izvor umjetničkog djela... jest umjetnost; to je tako, jer je umjetnost u svojoj biti izvor i ništa drugo.« Pridodamo li tim fragmentarno odabranim primjerima mišljenja o umjetnosti još stih Gertrude Stein: »ruža je ruža«, stih čiji smisao nije u ruži već u biti umjetnosti, zaokružiti ćemo sliku primjera koji nam jasno govore da se analitička istraživanja pionirske jezgre konceptualizma nastavljaju zapravo na liniju razgradnje pojma umjetničkog do onih nedjeljivih entiteta koji — kao i u drugim znanostima — fenomene prikazuju u njihovu elementarnom stanju. Nadovezujući se dakle na liniju otklona od konvencija od Wittgensteina i Duchampa, od Gertrude Stein do Johna Cagea, teoretska utemeljenost konceptualizma učinit će nam se posve solidna. Proturječnosti međutim nastaju onog časa kada detaljnijim sagledavanjem konceptualističkih tekstova dođemo do paradoksalnog zaključka da oni isto tako čine estetski sistem. Kosuth na primjer vrlo jasno zahtijeva odvajanje estetike od umjetnosti, dopuštajući njezino postojanje samo uz formalističku, odnosno dekorativnu umjetnost. Pa ipak, upuštajući se u raspravu o prirodi i funkciji umjetnosti, tvrdeći da umjetnost ne treba da bude povezana s prezentacijom vizuelnih ili drugih vrsta iskustava, Kosuth ne objavljuje ništa drugo nego elementarne preduvjete stvaranja i razumijevanja umjetničkog djela, uključivši ovdje i mjerila vrijednosti. A to jest estetika i ništa drugo.

Slika je naravno — rekosmo već — posve drukčija u praksi. Dokidanje potrošačkog voajerizma prestankom proizvodnje umjetnički oblikovanih predmeta s namjerom da ti predmeti budu lijepi, pa da se svide, bio je bez sumnje revolucionaran potez. Ali istinski i dokraja revolucionaran čin bila bi šutnja. Minimalizam — ako je riječ o slikarstvu — bio je na samom pragu šutnje. Zagovor šutnje

izražava mitski nacrt totalnog oslobođanja — piše Susan Sontag u svojem eseju »Estetika šutnje«.¹⁰ Zatvarajući se u vlastiti sistem, umjetnost je uistinu težila dekontaminaciji od postojećeg; takvim zatvaranjem, isključivanjem umjetničkog djela iz sistema komunikacije, umjetnost je međutim sebi oduzela jedino sebi svojstveno sredstvo komunikacije. Da li ovdje tražiti razloge gotovo inflatorne pojave pisane riječi u posljednjih desetak godina? Umjetničko djelo zahtijevalo je liniju komunikacije kojom se svrha koncepta-ideje obrazlaže. Takvim tekstualnim objašnjenjima rad umjetnika imao je postati jasniji ne samo unutar profesionalnih krugova, već i mnogo, mnogo šire. Uvođenjem toga novog kanala komunikacije u umjetnost, umjetnost nije postala šutljivija; naprotiv, postala je glasnija. Problem je međutim bio u tome što se sadržaj poruke u pravilu odnosio na umjetnost samu, dok su kompleksna pitanja odnosa umjetnosti prema društvu, društva prema umjetnosti ostala zapravo na margini otklona. Bez obzira na to s koliko simpatija gledali na mnoge akcije konceptualnih umjetnika provedene — kako bi rekao mladi zagrebački kritičar Vladimir Gudac — »unatoč činjenici«, ostaje nedoumica, danas izraženija nego jučer, o pravoj prirodi revolucionarnosti konceptualizma. Postavimo li ga u odnos s paralelnim tokovima umjetnosti, s pop-artističkim karuselom, sa hiper-realističkim mazohizmom, s nekonstruktivističkom recidivom ili s trivijalnim neoromantičkim tendencijama, tada mirne savjesti možemo reći: konceptualizam jest radikalni otklon od konvencija, hrabar umjetnički izazov umjetnosti u času njezine očigledne estetske i etičke krize. Previranja oko 1968. godine, posebno sukobi na venecijanskom bijenalu 1968, obilježeni su u prvom redu jasno izraženom sviješću o umjetnosti koja je po svojoj imanenciji golema snaga i kojoj nije mjesto unutar posvećenih salona i galerija, niti je privilegij određenoga kruga umjetnički obrazovanih ljudi. Tako praksa konceptualizma unosi u svijet umjetnosti nešto o čemu su umjetnici unutar rezervata mogli samo sanjati: riječ je o stavu kojim se svijest umjetnika uzdiže iznad bilo kakvih prisila stila. Nezainteresirani za estetsko, štoviše, radikalno protiv artikuliranog oblika, oni su suvremenoj umjetničkoj praksi proširili polje slobode do neslučenih granica.

Prema tome, ako se upitamo o pravoj prirodi revolucionarnosti konceptualizma, onda na razini prakse odgovor neće biti dvojen. Sumnja, čini

se, ostaje kada pažnju skrenemo na teorijski segment konceptualizma. Pri tom — i to treba da bude jasno — ne mislimo ovdje da je razlog sumnji teorijska orijentacija konceptualizma, ili možda nedovoljna utemeljenost njihovih teorijskih spisa. Sumnja je upravo zbog toga! Sumnja ostaje zbog toga što upravo ti spisi postoje! Ako netko želi razgraditi estetski sistem zbog toga što načelno svaki estetski sistem smatra pogubnim za život umjetnosti, paradoksalno je graditi drugi. Zazvučat će pomalo pesimistički to što mislim, pa neka mi se dopusti sloboda da se poslužim riječima Stefana Moravskog — »ne samo 'antiumjetnost', nego čak ni program najnovije avangarde nije u stanju da prekorači prag zatečene estetike«.¹¹ Sličan zaključak možemo izvući i iz već spomenute analize Carle Gottlieb tekstova američkog umjetnika Sola Lewitta.

Ne smijemo međutim zaboraviti da se unutar tekstualnog opusa konceptualizma javljaju angažmani koji nemaju isključivo estetski karakter. Beuysova aktivnost i predavanja, tekstovi o muzejskoj i galerijskoj praksi francuskog umjetnika Daniela Burena, analiza funkcioniranja kulturnog sistema Hansa Haackea, jednostavne rječi rečenice o slobodi mađarskog umjetnika Andrea Totha, ankete i akcije Gorana Trbuljaka, težište svoje — da tako kažemo — filozofije umjetnosti pomiču s estetskog na etičko. Primjeri njihova totalnog angažmana, slobodnog od bilo kakvih estetskih determinanti ili morfoloških datosti, pokazuju da konceptualistički otklon od konvencija može i te kako duboko zaći pod kožu društva, društvenog ponašanja, kulture i umjetnosti. Pisana riječ umjetnika u tim je slučajevima integralni dio prakse koja razotkriva privid slobode što se umjetnicima na Zapadu i Istoku nudi na kredit. Shvaćanje da je umjetnost jedini zahtjev umjetnosti u takvim ozbiljnim trenucima doima se pomalo ameboidno.

Bilo kako bilo, neke je istine trebalo ponoviti. Uzme li čovjek u ruke, na primjer, van Goghova pisma, sjeti li se izreke Georges Braquea da se »emocija ne dodaje niti podražava, ona je klika, a djelo je cvjetanje«, i uopće, udubi li se u mnoge tekstove umjetnika od Delacroixa do Maljeviča pa naovamo, uvijek će naići na jednu bitnu iskustvenu činjenicu života umjetnosti; umjetnost potječe iz ideje, iz onoga nestvarnog i neuhvatljivog osjećanja koje bez umjetnosti ostaje neizrecivo, odnos-

no samo u umjetnosti postoji. Princip proizvodnje umjetničkih predmeta po svaku cijenu devalvirao je značaj ideje na razinu puke estetizacije. Zato je bilo potrebno da se još jednom kaže upozoravajući: »estetički pristup umjetnosti samo je jedan od mogućih pogrešnih pristupa umjetnosti«. Navedeni citat dio je sažetoga Mangelosova manifesta o estetici objavljenog u Zagrebu 1978. godine. U tom manifestu uvodno Mangelos objašnjava: »Estetski osjećaji prvotno nisu bili ni relevantni a kamoli odlučujući pri proizvodnji umjetničkih radova. Relevantni bijahu primarni osjećaji.« Mangelosova istina nije nam nepoznata. Ona ima antropološko porijeklo i značenje. Jedan Beuys, jedan Raša Teodosijević, jedan tandem kao što su Abramović-Ulay, svojom praksom tu Mangelosovu tezu uvjerljivo potvrđuju. Konceptualistička revolucija nije bila protiv umjetnosti, i potpuno je pogrešno tu umjetnost nazivati antiumjetnošću. Ono protiv čega je bila uperena bio je konvencionalni sistem znakova na osnovi kojih smo mislili da prepoznajemo umjetničko djelo. Čitava povijest umjetnosti, svi naslikani sveci, Madone, oluje, noćne straže, jabuke i mrtvi fazani glasno potvrđuju autohtonost svoga porijekla i autonomnost svoga postojanja bez obzira na pape, careve, inkviziciju, kapitaliste, likovne kritičare i estetičare. Dovodeći pojam umjetničkog djela u stanje relativnosti, moderna je umjetnost oslobodila sebe stege konvencija i estetskih receptura. Krilatica »život je umjetnost, umjetnost je život« dobro ilustrira to lebdeće stanje slobodno od kanona i besplodnih estetizacija. I kao što je moderna fizika Einsteinovom spoznajom relativnosti došla do određene procesualne fizike u kojoj, prema riječima Nielsa Bohra, mi sudjelujemo u isti mah i kao gledaoci i kao suigrači u velikoj drami života, tako je i u umjetnosti — ne samo s konceptualizmom — otvoreno njezino potpuno novo poglavlje. Ono još nije završeno. Otkriti identitet prirode nije nimalo jednostavno. Ključ zacijelo nije mimesis. Ne bismo htjeli rezignirati, ali čini se: kad bismo i našli ključ — kamo bismo zapravo ušli kroz ta otvorena vrata? Kaže Maljevič: »Stvaralačka misao izmišlja stvarnost koja zatim postaje objekt naučnog istraživanja ljudi. To istraživanje ne može biti ništa drugo nego nova bajka. Čovjek, dakle, nikada ništa ne 'ispituje', već se samo muči da shvati svoju vlastitu bajku.«¹² Neka te Maljevičeve riječi budu za ključak.