

PREKORAČENJE GRANICA

Krajem 60-tih godina čitav svet zahvatila je složena i ozbiljna društveno-politička kriza koju su još više zaoštrili studentski pokreti i nova intelektualna levica. Zbog nezadovoljstva omladine postojećom organizacijom društva u kojem su se povećavale klasne razlike, ekonomska eksploatacija, nezaposlenost i političke represije, pojavili su se nemiri, pobune i nagla politizacija studentske populacije. Mladi su hteli svoj svet. Njihovi ideali nisu standard, kola, kuća, izolacija, kao u starije generacije, već jednakost, život na ulici, u kolektivu. Za uzor im služe Če Gevara, Mao Ce Tung, dezerteri iz vijetnamskog rata i politički zaverenici. Studentski pokret i nova levica predložili su odlučnu reformu čitavog društva, od temelja do vrha, izmenu ekonomske strukture i socijalnih odnosa, nove humane ciljeve, ali ti utopistički programi, zasnovani na nezadovoljstvu i idealizmu, nailaze na odlučan otpor realnih društvenih snaga koje u svojim rukama drže ekonomsku moć i instrumente vlasti.

Gušenje studentskog pokreta iz 1968. i slamanje tog najvećeg posleratnog entuzijazma mladog sveta – samo na Cejlonu je ubijeno 5000 studenata, izazvalo je krupne posledice: apatiju, povlačenje, neinteresovanje, pasivan otpor, ili, suprotno tome, stvaranje militantnih terorističkih grupa u Italiji, Nemačkoj i Francuskoj. Jedan mladi umetnik, zaveden militarizmom će izjaviti:

Najlepša skulptura na svetu jeste kamen pločnika, teški kamen pločnika bačen policajcu u lice.

U toj atmosferi borbe, poraza i bekstva od zadate i nametnute stvarnosti došlo je do značajnog preokreta u umetnosti.

- S jedne strane, do povećanja angažovanosti nove figuracije, čiji delovi prelaze sasvim u oblast političkog slikarstva, u neku vrstu gerilske umetnosti, i s druge
- Do razvijanja novih pojava tzv. dematerijalizovane umetnosti.

Novi avangardni predlozi, razvijani krajem 60-tih i početkom 70-tih godina dvadesetog veka, podrazumevaju različite pojave i heterogena istraživanja u kojima se mogu prepoznati dva zajednička stava:

- Istraživanje novih medijuma i
- Odbacivanje umetničkog dela kao završenog estetičkog objekta

Kada se pažljivo prati umetnost nakon drugog svetskog rata, jasno se vidi kako su pripremani uslovi za takvu promenu do koje je moralo da dođe. Klasično umetničko delo je suviše izuzetno, neponovljivo, neobično, stvoreno od genijalnog pojedinca, što znači da ono u sebi sadrži rad elite pa samim tim dovodi do nejednakosti koja je suprotna idealima o demokratskoj i univerzalnoj umetnosti.

Pored toga, između 1950. i 1970. dolazi do naglog rasta trgovine umetničkim delima. Ona se potpuno uklopila u sistem kapitalističke privrede: slika je brutalno pretvorena u robu, na nju su delovali zakoni tržišta a u tržišne mehanizme uključene su i sve prateće institucije: privatne galerije, kritika, velike izložbe, časopisi, čak i državni muzeji. Kao svaka druga roba, slika je postala sredstvo kojim se stiče profit, čime se produbljuje jedan vid eksploatacije ali i kojem se podređuju sve njene vrednosti.

Oko 1968. (svejedno da li svesno ili spontano) nova generacija je sa umetničkim delom odbacila sistem vrednosti i poredak u koji je ono uključeno, ona je odbila staru funkciju umetnosti i njen elitni status jer više nije želela da prihvati takvo društvo. Zbog toga u konceptualističkim projektima vrlo često nailazimo na parolu *To nije moj svet!* Konceptualni umetnici kreću da stvore *neprihvatljivo kao umetnost* u varljivoj nadi da će takvo delo izbeći robni status. Na ovim osnovama **Džon Kejdž** izjavljuje:

Radikalnost umetnosti nije definisana u okviru njene forme, već u okviru njene rušilačke delatnosti unutar datog društvenog, ekonomskog ili političkog okvira.

Ipak, već je rana moderna anticipirala ovakvo kretanje. Uporedo sa formalno-značenjskim istraživanjima unutar utvrđenih umetničkih disciplina, razvoj moderne, a kasnije i postmoderne umetnosti osnažio je i onu liniju koja se kretala u smeru istraživanja mogućnosti ostvarenja umetničke zamisli izvan okvira koje je nudilo tradicionalno shvatanje umetničkih medija i mogućnosti njihove upotrebe. Istraživanja u ovom smeru bila su s jedne strane podstaknuta tehnološkim napretkom, pronalaskom najpre fotografije i filma, te kasnijim proširenjem izražajnih mogućnosti razvojem videa i kompjuterske animacije, dok su, s druge strane, ova istraživanja bila podstaknuta shvatanjem da umetnik u ostvarenju svoje zamisli može prekoračiti postavljene granice umetničkih disciplina.

Sa razvojem savremene umetnosti, dolazi do jačanja tendencije okretanja ka samom medijumu umetničkog izraza. To svakako nije značilo zanemarivanje sadržaja umetničkog rada, ali je fokus interesovanja umetnika i teoretičara umetnosti usmeren na aktuelizovanje pitanja razumevanja medija i njegovih granica, mogućnosti i upotrebe.

Ovo interesovanje podstaklo je razvoj novih umetničkih formi, čime su dotada utvrđene granice vizuelne umetnosti znatno proširene. Nekadašnji sistem koji je obuhvatao slikarstvo, arhitekturu, vajarstvo i grafiku, morao je biti napušten, a pojavile su se nove forme koje su stajale na granici ovako definisanih umetnosti ili su u potpunosti izlazile iz tradicionalno utvrđenih okvira. U tom smislu, danas možemo govoriti o proširenim medijima, multimedijalnom umetničkom delu, performansu, redimejdu, itd.

Odbacivanje tradicionalnog razumevanja umetničkih disciplina rezultiralo je heterogenim istraživanjima koja su se kretala od avangardnih eksperimenata, strategije redimejda, preko hepeninga, performansa, multimedijalne umetnosti, sve do umetničkih instalacija, ambijenata i konceptualne umetnosti. Već je početak moderne obeležen uvođenjem niza umetničkih praksi koje podrazumevaju kombinovanje raznorodnih umetničkih metoda. Umetnici tragaju za novim

rešenjima, oni istražuju mogućnosti kolaža, asamblaža, fotomontaže, upotrebu tipografije, svoj rad proširuju na stvaranje apsurdnih mašina, ostvarivanje akcija ili rad sa vanumetničkim predmetima.

Marsel Dišan (Duchamp) ukida iluziju i podražavanje stvarnosti, proglašavajući predmet, koji upravo predstavlja sam sebe, za umetničko delo. On umetnost sagledava kao ideju, odluku, koncept samog autora koji određeni postupak proglašava umetničkim. Kurt Švitters (Schwitters) razvijajući ideju monumentalnog asamblaža sačinjenog od različitih otpadaka nađenih na ulici, žica, kutija, tramvajskih karti, itd., pristupa umetničkom radu kao postupku preobražaja materijala nađenog u kulturi a ne u prirodi. U okviru srpskog nadrealističkog pokreta, počev od 1928. godine, Vane Živadinović Bor i Marko Ristić izrađuju fotograme, u kojima trodimenzionalne predmete kratkim osvetljavanjem preslikavaju na fotografski papir, pretvarajući ih u svetlosne tragove lišene volumena.

Napuštanje granica tradicionalno shvaćenih disciplina vodilo je razvoju multimedijalne umetnosti. Ostvarenje multimedijalnog umetničkog dela zasniva se na prihvatanju ideje o mogućnosti ukrštanja različitih medija u cilju ostvarenja umetničke zamisli. Iako je zamisao multimedijalnog dela razvijena još u devetnaestom veku u okviru Vagnerovog koncepta sveobuhvatnog umetničkog dela u kome se stapaju elementi različitih umetnosti, poput pesništva, slikarstva i muzike, do punog razvoja doćiće tek tokom dvadesetog veka. Novi pristupi stvaranju multimedijalnog umetničkog dela otvorili su nove puteve koji su nudili razumevanje multimedijalnosti izvan okvira koje su dozvoljavale tradicionalne scenske discipline.

Multimedijalnom umetnošću nazivaju se umetnički radovi u čijoj realizaciji je upotrebljeno više medija koji pripadaju različitim umetničkim disciplinama (likovnim umetnostima, književnosti, filmu, pozorištu, muzici). Tipični oblici multimedijalne umetnosti su fluksus, hepening, performans i ambijentalna umetnost.

U širem značenju, pojmom multimedijalna umetnost obuhvaćene su različite umetničke strategije koje podrazumevaju:

- stvaranje umetničkog dela kojim se deluje na različita čula posmatrača;
- združivanje različitih umetnosti tako da u svom konačnom obliku one ne čine istinski integrisanu celinu - *mixed media*;
- objedinjavanje različitih medijskih, disciplinarnih i konceptualnih pristupa u jedinstveno umetničko delo čime se otvara put stvaranju nove umetničke discipline;
- razvoj *proširenih medija* kao oblika intermedijalnog rada umetnika zasnovanog na prekoračenju, proširenju i umnožavanju svojstava određenog medija, pri čemu ne dolazi do sinteze različitih medija već je omogućeno prepoznavanje osnovne discipline koja se proširuje; te razvoj

- **intermedija** kao zamisli umetničkog dela kojim se naglašava međuodnos različitih medija, poput vizuelne poezije.

Ispitivanje odnosa umetničke zamisli i medija unutar kojeg je ona ostvarena podstaklo je razvoj

- **bodi-arta** kao oblika umetničkog rada pri čemu telo umetnika ili druge osobe postaje sredstvo ostvarivanja umetničke koncepcije; stvaranje
- **umetničkih instalacija** kao uspostavljenog odnosa elemenata u prostoru pri čemu je pažnja umetnika usmerena na sam raspored elemenata, čime se napuštaju okviri tradicionalnog pojma umetničkog dela jer umetnik raspoređene elemente često ne oblikuje, već ih kao gotove raspoređuje u prostoru.
- Suprotno instalacijama, kod **ambijenata** je pažnja umetnika usmerena na artikulaciju celine i totaliteta otvorenog ili zatvorenog prostora. Za razliku od tradicionalno shvaćenih pristupa, koji podrazumevaju izlaganje umetničkog dela unutar nekog prostora, ambijentalna umetnost obuhvata prostor kao sastavni deo umetničkog dela, bilo da je reč o prostoru galerije, urbanom prostoru, ili je zamisao ambijenta ostvarena u prirodnoj sredini.

Tako futuristički, dadaistički i nadrealistički ambijenti asamblažnog tipa nastaju povezivanjem različitih elemenata u sjedinjavajući prostor enterijera; popartistički ambijenti predstavljaju radove u kojima su doslovno ili prenaplašeno ostvareni odnosi preuzeti iz prostora urbanog potrošačkog sveta; optički ambijenti obuhvataju prostorije u kojima su zidovi prekriveni prikazima kojima se ostvaruje određena vizuelna iluzija, ili se oslanjaju na vizuelne odnose veštačke i/ili prirodne svetlosti;lend-art ambijenti Roberta Smitsona (Smithson) integrišu intervenciju umetnika u prirodno okruženje, itd.

Lend art je, u izvesnoj meri, bio anticipiran projektima koji su uvodili *prirodu* u umetničku galeriju. Godine **1968.** **Valter de Maria** prepoznaje zemlju kao materijal pogodan za umetnički rad. On je u jednu galeriju doneo 500 kubika zemlje i snjom pokrio ceo pod. Da bi razvio ideju o jednom izolovanom biološkom ili prirodnom sistemu koji se prikazuje kao umetničko delo, **Herison** je **1974.** godine u jednoj londonskoj galeriji izložio ribnjak i predložio da se somovi ubijaju elektrošokom pred publikom. Ipak, potpuni i pravi smisao lend art je pronašao tek kada je napustio galerijski prostor. Pomoću dinamita, bagera i buldožera počela su da se ostvaruju dela izuzetnih dimenzija. **Robert Moris** je **1971.** godine radio nekoliko meseci kako bi podigao **Opservatoriju**, jedno brdo zemlje široko 70 m. **Majkl Hercer** je za jedan rov u Nevadi morao da iskopa 240.000 tona kamena i peska (**Double negative**, 1969-70). **Robert Smitson** je **1970.** godine na Slanom jezeru u Juti napravio **Spiralu Džeti**, dugu **450** m i u prečniku široku **49** m. Ovi primeri nove praistorije nisu bili usamljeni jer su umetnici lend arta voleli da ostavljaju tragove za jednu buduću arheologiju. Lend art je, između ostalog, afirmisao i postupak obeležavanja i uzimanja dokumentacije pošto za ove umetnike nije bilo bitno gde će se ideja ostvariti, već ona sama i njeno označavanje pomoću fotodokumentacije, čime se delo dematerijalizuje a težište prebacuje u čist koncept.

REDIMEJD

Redimejd je predmet vanumetničkog porekla koji je preuzet, označen i izložen kao umetničko delo sa ili bez intervencija.

Zamisao redimejda (*ready made*) i prve redimejde ostvario je francuski umetnik **Marsel Dišan**. Ovaj pojam Dišan koristi da označi umetnička dela nastala preuzimanjem i proglašavanjem vanumetničkih predmeta, za umetničke. Ovi predmeti u svet umetnosti mogu ući bez ikakve formalne transformacije, ili na njima može biti ostvarena kakva intervencija. On je ovu praksu realizovao različitim primerima izlaganja predmeta i građenja kolaža i asamblaža. Za prvi redimejd obično se smatra Dišanov **Bicikl-točak** (*Roue-bicyclette*, 1913), koji predstavlja točak bicikla bez gume, pričvršćen nepokretnim delom za stolicu. Dišan je uradio veći broj radova oslanjajući se na strategiju redimejda, poznati su njegovi radovi **Držać za sušenje flaša** (1914) – metalni držać za sušenje flaša postavljen je kao umetničko delo. **U produžetku slomljene ruke** (1915) – lopata za čišćenje snega na kojoj je ispisan naslov rada. **Fresh Window** (1920) mali je model rama prozora, a umesto stakla razapeta je crna koža. Ipak, verovatno njegov najpoznatiji redimejd je **Fontana**, iz 1917. godine, koji predstavlja izvrnuti pisoar, izložen kao skulptura i potpisan pseudonimom R. Mut. Fontana je ime firme koja proizvodi pisoare, a R. Mut ime njenog vlasnika.

Dišan polazi od shvatanja da judeo-hrišćanska pretpostavka o stvaranju ni iz čega – *ex nihilo*, nije moguća, već da umetnik svoja dela uvek izrađuje od onoga što mu je unapred dato, čime se umetnički rad zapravo shvata kao postupak redukcije i izbora onoga što umetniku stoji na raspolaganju. Čak i radove ostvarene u nekoj od tradicionalnih slikarskih tehnika Dišan sagledava kao svojevrzne redimejde, ističući da se i industrijski proizvedena slikarska boja može smatrati redimejdom sa kojim umetnici, u postupku svog rada, intervenišu.

U strukturalnom smislu, redimejd karakteriše čin preuzimanja postojećeg neumetničkog zanatski i industrijski proizvedenog predmeta, njegovo proglašavanje za umetničko delo, kao i određena umetnička intervencija kojom se određuju i usmeravaju značenja dela.

Dišan je tek **1961.** godine manifestno definisao koncept redimejda. Njegove poetičke postavke polaze od odbacivanja estetskih kriterijuma stvaranja umetničkog dela. Redimejd poništava unikatni karakter umetničkog dela pokazujući da svaki predmet predstavlja potencijalno delo.

Danas postojeći redimejdi u muzejima samo su rekonstrukcije podjednako važne i vredne kao i prvi redimejdi.

Dišan je zamislio i mogućnost **inverznog redimejda**, predlažući da se vredno umetničko delo koristi kao svakodnevni upotrebnii predmet, na primer Rembrantova slika kao daska za peglanje.

Zamisao redimejda je u teoriji umetnosti doživela brojne interpretacije i analize.

-**Ludističke interpretacije** polaze od stava da je redimejd produkt umetničke igre karakteristične za dadaističko prevazilaženje stvaranja umetničkog dela.

-**Fenomenološke interpretacije** polaze od stava da redimejd pomera delovanje umetnika sa likovnog oblikovanja na sofisticiran likovni izbor i povezivanje postojećih predmeta i materijala, tj. pojam likovnog se proširuje i obuhvata do Dišana nepriznate materijale i predmete za umetničko likovne fenomene.

-**Magijske interpretacije** polaze od stava da Dišan napušta prikazivanje predmeta da bi ponovo otkrio u samim predmetima njihovu arhetipsku, magijsku funkciju.

-**Psihoanaliza** blisko magijskim interpretacijama u neočekivanim upotrebama predmeta, njihovim paradoksalnim preimenovanjima i neobičnim povezivanjem u asamblažnu strukturu otkriva magijsku moć predmeta i delovanje nesvesnog.

-**Analitička estetika** zamisao redimejda vidi kao suštinsku promenu definisanja statusa umetničkog dela, tj. pokazuje da umetničko delo nije sam predmet, već interpretacija koja se upisuje u predmet, ali status umetničkog dela je i institucionalno okruženje sveta umetnosti u kome se predmet prihvata ili neprihvata za umetničko delo.

-U analitičkoj estetici razvija se i **performativna teorija** redimejda koja tvrdi da umetničko delo nije predmet koji je proglašen za umetnost, već sam čin proglašavanja i imenovanja jeste umetnost.

-**Semiološke teorije** redimejd opisuju kao znak ili znakovni model transformacije vanumetničkog znaka u umetnički znak, a to znači da ispituju uslove pod kojima jedan predmet dobija, gubi i menja značenje.

Dišanova zamisao redimejda dalje je razvijana u kasnijim umetničkim praksama. Umetnici strategiju redimejda više ne vezuju samo za preuzimanje svakodnevnih ili industrijski proizvedenih predmeta, već otvaraju mogućnost korišćenja šireg materijala preuzetog iz kulture.

U okviru grupe *Art & Language* razvija se shvatanje da se različite teorijske konstrukcije takođe mogu prihvatiti kao umetnička dela.

Američki konceptualni umetnik **Džozef Košut** je, sledeći apstraktni koncept redimejda i stav analitičkog filozofa Ludviga Vitgenštajna da je značenje jedne reči određeno njenom upotrebom u jeziku, definisao apstrakte redimejde. On strategiju redimejda koristi da definicije apstraktnih pojmova izloži kao umetnička dela.

Suštinska posledica konceptualističke lingvističke i semiološke upotrebe zamisli redimejda pokazala je da umetničko delo nije određeno morfološkim i ontološkim aspektima predmeta, već

-Konceptom umetničkog dela

-Idejom da jezik sveta umetnosti daje značenja predmetima, a ne da značenja predmeta proizlaze iz njegovog izgleda, i

-Stavom da sa jezičko-analitičkog stanovišta kao umetnička propozicija može biti upotrebljeno bilo šta (predmet, geografski lokalitet, biće, politička dogma, itd).

Na temeljima zamisli redimejda, tokom **80-tih** i **90-tih** godina dvadesetog veka razvija *appropriation art*, kao strategija prisvajanja dela drugih umetnika.

Strategija redimejda otvorila je različite mogućnosti pristupu stvaranja umetničkog dela, ali je i ukazala da je definisanje statusa umetničkog dela usko povezano s njegovom interpretacijom, pri čemu unutrašnja organizacija i formalne karakteristike dela ne moraju biti od ključne važnosti. Redimejd je emancipacija subjekta od umetnika do stvaralačkog bića, ali i moćno kritičko sredstvo provociranja i podrivanja dominantnih estetičkih kriterijuma prosuđivanja moderne umetnosti.

KONCEPTUALNA UMETNOST

Na tradiciji avangardnih pokreta s početka dvadesetog veka, a naročito Dišanove strategije redimejda, šezdesetih godina dvadesetog veka umetnici odbacuju materijalnu realizaciju svoje zamisli sagledavajući sam koncept kao umetničko delo. Razvoj *konceptualne umetnosti* bio je podstaknut shvatanjem da je upravo koncept suštinski odreditelj umetničkog dela a ne realizacija razrađene zamisli koja je sagledana kao mehanički proces doslednog sprovođenja koncepta. S druge strane, konceptualna umetnost razvija se i kao odgovor na rastuće tržište umetničkim delima što je dovelo do uklapanja umetničke produkcije u sistem kapitalističke privrede. Podređivanje realizacije umetničkog dela njegovoj zamisli, u tom smilu predstavljalo je svojevrsnu pobunu protiv razumevanja umetničkog dela kao robe podređene zakonima tržišta.

Tokom ranog perioda, između **1966.** i **1971.** godine, rad konceptualnih umetnika karakteriše interesovanje za lingvističke i semiotičke transformacije likovnog umetničkog dela u tekst. U tom smislu posebno je značajan rad grupe *Art and Language* čiji su članovi bili **Teri Etkinson, Dejvid Benbridž, Majkl Boldvin, Jan Burn, Čarls Harison, Harold Herel, Mel Remsen,** i drugi. Pošto su došli do zaključka da je prirodni jezik pogodno sredstvo kojim se može uspešno otkrivati i tumačiti jezik umetnosti, njenom jeziku i odnosi ideje prema jeziku. Mnoge podsticaje za svoje ideje članovi ove grupe su pronašli u bogatoj tradiciji formalne i strukturalne lingvistike, u semiotici i teoriji značenja.

Ovoj grupi pripadao je i **Džozef Košut** (Kosuth). On je **1967.** godine izložio je negativ rečeničke definicije reči „voda“, usmeravajući svoju pažnju na lingvistička istraživanja, zatim je u jednoj

galeriji pokazao svoje omiljene knjige i matematičke spise, da bi se potpuno posvetio lingvističkim istraživanjima u oblasti analitičkog konceptualizma. On kaže:

Umetničke postavke nemaju činjenički nego lingvistički karakter: one ne opisuju ponašanje fizičkih stvari ili mentalnih procesa; one su izraz definicija umetnosti ili su njihova formalna posledica ... Umetnost je definicija umetnosti.

To znači da jedna lingvistička struktura izvlači svoje značenje iz sopstvenog konteksta, što je Košut ilustrovao analizom tautoloških situacija, odnosno shvatanjem da delo objavljuje ono što jeste, a jeste ono što objavljuje.

Njegov rad *Osam staklenih engleskih slova* sačinjen je od natpisa na kojem u prvom redu piše osam zelenih engleskih staklenih slova u neonskom električnom svetlu, u drugom redu su slova plava, dok su u trećem crvena, čime delo imenuje samo sebe ukidajući svaku mogućnost polisemije.

I u projektu *Jedna i tri stolice*, pored prave stolice postavljena je njena fotografija i njena jezička definicija uzeta iz rečnika. Time je stvorena nova struktura: delo je iskaz čije je značenje fiksirano u odnosu između znakova, a ne između znaka i stvari.

U kasnijem periodu pažnja konceptualnih umetnika sa lingvističkih i semioloških istraživanja sve se više usmerava na analizu delovanja institucija kulture, analizu prihvaćenih modela prikazivanja, povezivanje iskustva konceptualne umetnosti i rada s ambijentima, te analizu same uloge umetnika.

Konceptualna umetnost je umesto gotovog umetničkog dela predložila proces i u središte postavila element vremena. Čulno iskustvo je izgubilo raniji značaj, umetnost više nije vizuelno opažanje i stvaranje predmeta već namera i odluka, dematerijalizovana ideja od koje ostaju dokumentarni tragovi u obliku fotografija, grafikona, tekstova, video i magnetofonskih traka.

Cilj umetnosti nije u ostvarenom delu već u zamišljenom i projektovanom, u ideji, koja po prirodi stvari ne može da bude predmet na tržištu.

Sa konceptualizmom je oživeo zajednički rad umetnika i naglo je porasla potreba za teorijom i novim tipom kritičara koji neće biti posmatrač ili sudija već saučesnik u pokretu.