

Čitanje konceptualne umjetnosti (s osvrtom na stanje u hrvatskoj umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata do 90-ih godina 20. stoljeća)

Brozić, Sara

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:215505>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-01**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Sara Brozić

**Čitanje konceptualne umjetnosti
(s osvrtom na stanje u hrvatskoj umjetnosti nakon
Drugoga svjetskoga rata do 90-ih godina 20. stoljeća)**

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2022.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Sara Brozić
Matični broj: 0069060353

Čitanje konceptualne umjetnosti
(s osvrtom na stanje u hrvatskoj umjetnosti nakon
Drugoga svjetskoga rata do 90-ih godina 20. stoljeća)

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost (jednopedmetni); smjer: nastavnički

Mentor: dr. sc. Sanjin Sorel, red. prof.

Rijeka, veljača 2022.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad naslova Čitanje konceptualne umjetnosti (s osvrtom na stanje u hrvatskoj umjetnosti nakon Drugoga svjetskoga rata do 90-ih godina 20. stoljeća) izradio/la samostalno pod mentorstvom dr. sc. Sanjina Sorela, red. prof. .

U radu sam primijenio/la metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristio/la literaturu koja je navedena na kraju diplomskoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući naveo/la u diplomskom radu na uobičajen način citirao/la sam i povezo/la s korištenim bibliografskim jedinicama.

Student/studentica

Sara Brozić

Potpis

SADRŽAJ

1. UVOD	2
2. KADA UMJETNOST UTIHNJE.....	4
3. JEZIK KAO LOGIČKA SLIKA	6
4. SLIKA KOJA NESTAJE.....	9
5. NEKI NOVI STARI SVIJET – JEZIK I KVANTNA FIZIKA	13
6. IKONOKLAZAM U VRIJEME SPEKTAKLA SLIKA	17
7. ZAČECI KONCEPTUALNE UMJETNOSTI U HRVATSKOJ	22
8. KONCEPTUALNA UMJETNOST U HRVATSKOJ	30
8.1. KNJIŽEVNI KONCEPT	36
9. POSLIJE KONCEPTUALNE UMJETNOSTI.....	39
10. ZAKLJUČAK	41
LITERATURA	43
IZVORI.....	47
SAŽETAK.....	50

Ono o čemu ne možemo govoriti, moramo prenijeti dalje u tišini.

L. Wittgenstein (2000: 89)

Možda je najbolje da pred modernom umjetnošću, barem zasada, šutimo.

D. Pirjevec (1982: 22)

1. UVOD

Čini se da i danas, šezdesetak godina od njezinih početaka, konceptualna umjetnost još uvijek teško pronalazi svoje opravdano mjesto pod kišobranom umjetnosti. Kada se odrekla materijalnoga kao utjelovitelja umjetničke aure, teorija i kritika umjetnosti ostavljene su tapkati u mraku ne znajući ne samo kako vrednovati njezina ostvarenja, nego je li ih uopće uzimati kao nešto što umjetnosti pripada.

Nameće se pitanje kako postupati sa slikarstvom koje je izgubilo sliku i jezikom (odnosno književnosti) koji je izgubio svoju riječ. Međutim teza je ovoga rada kako ni slika ni riječ nisu nikada nestali iz umjetnosti, nego su se riješili materijalnoga balasta ostavljajući za sobom ono što ih cijelo vrijeme održava i ujedinjuje, a to je ono što Wittgenstein naziva „logičkom slikom“. Period dematerijalizacije u umjetnosti viđen je kao njezin kraj, spadanje na Ništa odakle više nije moguće nastaviti progresivno kretanje, odnosno ekspanziju i evoluciju znanja u pozitivističkom smislu. Ovaj rad nastaje kao svojevrsni zagovornik konceptualnoj umjetnosti kao jedinom mogućem načinu kako je umjetnost mogla nastaviti svoj put nakon svjetonazorskih promjena koje su započele u 19. stoljeću, a doživjele svoj vrhunac tijekom 20. stoljeća. U vezi je s tim druga teza ovoga rada, a ta je da je konceptualna umjetnost stavila u fokus svoga rada „logičku sliku“, ono što je ponajprije slikarstvo dovelo u prvi plan kroz apstrahiranje svog predmeta.

Nadređena je svrha rada bila sastaviti teorijski okvir koji bi objasnio razvoj konceptualne umjetnosti i, istovremeno osvjetljavajući njezinu narav, poslužio u olakšavanju njezina razumijevanja, odnosno čitanja. Razlog odabira *čitanja* kao pristupa konceptualnoj umjetnosti ne leži isključivo u studijskom usmjerenju unutar kojega ovaj rad nastaje, nego i snažnom temelju koji konceptualna umjetnost pronalazi upravo u jeziku, stanovitoj logičkoj slici. Odgovor zašto je tome tako objašnjava se kroz Wittgensteinovu filozofiju, kvantnu fiziku i Debordovo shvaćanje novoga društva kao društva spektakla. Teorijski okvir upotpunjen je slikom događanja u hrvatskoj umjetnosti povezanih s razvojem konceptualne umjetnosti.

2. KADA UMJETNOST UTIHNJE

Nije rijetkost čuti kako istinski velika umjetnička djela imaju tu sposobnost da govore sama za sebe. Energija njihove esencije doživljava se toliko snažnom da izgleda kao da postaju neovisni, „samosvjesni“ entiteti, sami svoji advokati u svijetu umjetničke kritike i kapitalističkog tržišta prirodno pronalazeći svoje vrijednosno mjesto u kulturnoj hijerarhiji. Odriješili bismo se tako tereta velike odgovornosti kada bi nam emanirajuće aure umjetničkih djela zaista slale jednoznačnu poruku o njihovim značenjima, međutim galerije i muzeji, koncertne dvorane i knjižnice ipak ostaju mjesta tišine kada nestane žamor onih koji o tim djelima govore ili koji ta djela izvode.

„Moj osjećaj je bio uvijek kad se ide na neku izložbu da je to jedan sveti prostor, da je to (...) neka mala crkvice, da na kraju zapravo ja kad uđem unutra, ja to ništa ne razumijem. Ali sama činjenica da je to u tom prostoru to je već velika umjetnost i ja to moram poštovat'.“ Goran Trbuljak (HRT 2020)

Pitanje „zanimjeme“, „nemušte“ umjetnosti čini se da je problem novijega datuma u raspravama u umjetnosti i ono ne samo da visi nad glavama recipijenata koji nemaju stečeno obrazovanje u nekoj domeni umjetnosti, već je predmet spora u znanosti o umjetnosti, ali i među umjetnicima samima. Razumijevanje umjetnosti i onoga što nam ona pruža otežala je pojava novih umjetničkih pokreta, kako smatra Denegri (1982: 15), tako što je kritici uskratila *instrumente naknadnog suđenja* koje po svojoj naravi sadrži i normativnu komponentu. Žižek (1982: 27) te nove umjetničke pokrete, odnosno *osnovni prijelom koji određuje cjelinu našega odnosa prema umjetnosti* smješta na kraj 19. stoljeća¹. Dvije su osnovne stvari na koje upućuje: prva od njih je previđanje i potiskivanje dometa

¹ Prijelom prepoznaje simultano u svim granama umjetnosti: kraj realizma u književnosti (koji se događa s kasnim Rimbaudom, ali ne još Baudelaireom, zatim Mallarméom i Lautréamontom), a u vezi s tim i „kraj neposredno-naivne 'kvazi-realnosti' umjetničkog djela“ i „neposredno-naivne vjere u jezik kao neutralni medij izražavanja 'unutrašnjosti' ili odražavanja 'objektivne zbilje'“, zatim kraj predmetne realnosti u slikarstvu (Cézanne), kraj klasičnog tonalnog sustava u glazbi (Schönberg, ne još Debussy) itd. (Žižek 1982: 27)

čina koji se tada dogodio. Schönberg i Mallarmé ne čine se više toliko radikalnima u usporedbi s elektronskom glazbom ili dadaizmom, ali Žižek nove produkte umjetnosti gleda kao *revizionizme*, reciklažu, *prividna razvijanja* u tjeskobnom bijegu od spoznaje vlastite snage koja je proizvela originalni rez. Iz toga proizlazi i drugo, a to je da rascjep koji je proizveden nije došao „izvana“, iz neovisnog transcendentnog objektiviteta. Taj događaj gleda prvenstveno iz pozicije stanja svijesti subjektiviteta – nije se dogodilo to da su svijest ili svijet doživjeli kakvu kvantitativnu promjenu, već je subjekt samo spoznao narav svojega bivstvovanja.

„Pravo mjesto materijalizma nije više 'tamo', tj. u pseudo-pitanju o (ne)mogućnosti proboja 'imanencije' svijesti u nezavisnu transcendenciju, već upravo 'ovdje', u najvišoj pri-sebnosti subjektiviteta, koja je uvijek već razlučena/odgođena, rasprsnuta. Materijalizam – to nije više afirmacija imanenciji pri-sebnog subjekta suprotstavljenog objektiviteta, već iskustvo proturječnosti/cijepanja nasred samog subjekta u njegovoj najvišoj pri-sebnosti, iskustvo njegova razlučivanja koje ga razgrađuje u kretanje materije, iskustvo nemoguće točke u kojoj 'materija misli'.“ (Žižek 1982: 31)

Rez koji Žižek smatra da se dogodio krajem 19. stoljeća počeo je biti sve očitiji kroz stanje koje su tijekom 20. stoljeća stvarali nagli industrijski razvoj, doprinosi znanosti te ekonomske i političke mijene. Industrijskom revolucijom korjenito je izmijenjen proizvodni tijek te prostorni i sociološki raspored stanovništva (počinju velike migracije u gradove, edukacija je dostupnija, stanovništvo se prekvalificira iz primarnog u sekundarni i tercijarni sektor, masovno se uključuju žene u radnički kontingent i javni društveni život, tržište i materijalna dobra postaju dostupniji širem broju ljudi...). Sve je to polehlo temelje za znanstvena otkrića i sve jasnije otkrivanje „krize razuma“ začete u prethodnom stoljeću. Oduzimanjem na važnosti objektivnoj stvarnosti i premještanjem fokusa u gnoseološkoj raspravi na pri-sebni subjekt utoliko olakšava problem spoznaje jer približava predmet o kojem se govori iz neovisnog

materijalnog svijeta u svijest subjekta, ali istovremeno ga otežava jer uskraćuje određenu promatračku distancu koja daje bistrinu u viđenju stanja stvari. Drugim riječima, često je najteže vidjeti ono što nam je ravno ispred nosa. S obzirom na to da je jezik osnovno sredstvo ljudske spoznaje svijeta, svijest koja spoznaje samu sebe nužno je podrazumijevala spoznaju o jeziku i njegovoj naravi. Realizacija da se ne možemo postaviti izvan jezika ili izvan subjektiviteta kako bismo objektivno sudili o našoj stvarnosti stvara semiotičku krizu u kojoj se čini da označeno i označitelj komutacijski mijenjaju svoje uloge i u vječnom autoreferencijskom krugu gdje jezik može referirati samo sam na sebe, više ne postoje nikakva značenja. Upravo se taj proces ogleda u i modernoj i suvremenoj umjetnosti i čini se kako je on glavni uzrok tjeskobe i spora o vrijednosti i značenju umjetničkih ostvarenja. Ipak, nije sve tako crno. Svijet, bez obzira na to što je njegova uredna pozitivistička slika pala u vodu, nije u potpunosti izgubio stanovitu stabilnost koju oduvijek ima. Kvantna fizika, iako je među prvima u liniji onih koji su „razorili“ svijet u kaos, zapravo je samo potvrdila njegovu postojanost razotkrivajući mehanizme kojima se postojanost uspijeva održavati. Glavno je pitanje stoga kako funkcionira ljudski mehanizam spoznaje i kako uopće postizemo konsenzus oko značenja. Istim je pitanjem zaokupljena i konceptualna umjetnost, a na putu k objašnjenju kako je umjetnost izgubila svoj materijalni objekt i okrenula se autoanalizi, valja se obratiti filozofiji i prirodnim znanostima.

3. JEZIK KAO LOGIČKA SLIKA

Wittgensteinova (2002) je tvrdnja da nisu stvari ono što sačinjava svijet već činjenice² (1.1), koje su dio logičkoga prostora, te da postoji tek šačica smislenih

² To ne znači da Wittgenstein poriče supstanciju izvan svijesti. Prema propoziciji 2.024 supstancija postoji neovisno o tome što je slučaj (*the case*). Ukupnost činjenica (dio logičkoga prostora) određuje što jest i što nije slučaj, a sve ono što jest slučaj, to je (zamišljeni) svijet. Stvarni svijet (*real world*) nije isto što i zamišljeni svijet

propozicija koje o svijetu možemo reći. Ukupnost svih propozicija sačinjava jezik (4.001). Moguća spoznaja o svijetu usporediva je s našim vidnim poljem – vidno polje nema vidljivu granicu jer ono što je izvan toga polja ne može biti vidljivo. Slično tako ne postoji ni granica onoga što je „misljivo“ jer da bismo prepoznali granicu, morali bismo biti izvan područja onoga što možemo misliti. Tautološki rečeno – ne možemo misliti ono što ne možemo misliti³. Ondje gdje je moguće povući granicu jest u jeziku. Ono što ne možemo misliti zasigurno ne možemo ni reći, ali nije moguće i svaku misao pretočiti u jezik. Područje izvan „izrecivog“ (*expressive*) za njega je područje mističnog i ništa što mu pripada ne može se oslikati riječima; mistične se stvari same po sebi manifestiraju (6.522)⁴.

U osnovi Wittgensteinove teorije o jeziku stoji ideja kako se ništa ne može *staviti* u riječi, već one bivaju znakovima kojima se nešto reprezentira⁵. Tvrdeći

(*imagined world*), ali bez obzira na stupanj njihove različitosti, moraju imati *nešto* zajedničko (2.022). Objekti su ono što čini supstanciju svijeta i u njezinoj odsutnosti ne bi bilo moguće odrediti istinitost nijedne propozicije. U tom slučaju istinitost propozicija određivala bi se isključivo prema istinitosti drugih propozicija, što znači da bi tako bilo nemoguće sastaviti ikakvu sliku svijeta (ni točnu ni netočnu) (Wittgenstein 2002).

Supstancija pritom ne određuje materijalna svojstva već formu (prostor, vrijeme i obojenost) i sadržaj, a materijalna su svojstva reprezentirana kroz propozicije. Konfiguracije objekata produciraju stanja stvari (*states of affairs*; to što je slučaj – činjenica – jest postojanje stanja stvari, propozicija 2), a objekti konstituiraju nepromjenjivu formu koja je uporište stvarnog svijeta. U vezi s tim rečeno Wittgenstein ukupnost istinitih propozicija ustupa prirodnim znanostima, odnosno u paradigmi prirodnih znanosti vidi način za otkrivanje istinitosti donesenih propozicija o svijetu. Međutim on ne daje prirodnim znanostima metafizičku moć spoznaje biti svakog imenovanog elementa svijeta (za to bismo se trebali nalaziti izvan svijeta). On prepoznaje prirodoznanstvene metode kao referent, sredstvo orijentacije. Primjerice u propoziciji 6.3611 iznosi kako nije moguće uspoređivati procese s „prolaskom vremena“ jer takvo što ne postoji. Ono što jest moguće (da bi se ustvrdila istinitost propozicija) je usporediti jedan proces s drugim procesom, na primjer mjerenjima kronometra. Usto kritizira modernu koncepciju svijeta u kojoj se prema takozvanim zakonima prirode ponaša kao da su nepovredivi uspoređujući ih s dosadašnjom nepovredivošću Boga i Vjere (6.371, 6.372). U konačnici, Wittgenstein i svoje propozicije, koje su dio filozofije i logike, vidi nesmislenima (*nonsensical*). Smatra da svatko tko shvaća njegovu ideju koristit će se njima kao stepenicama, ljestvama da te iste propozicije premosti. Ljestve moraju biti bačene da bi se svijet mogao pravo vidjeti (6.54) (Wittgenstein 2002).

³ Ovime podupire solipsistička viđenja – svačiji je svijet određen granicama jezika koji ta osoba razumije (5.62, Wittgenstein 2002). Praktički svijet je sazdan od mnoštva mikrosvjetova od kojih se mnogi preklapaju, ali nijedan nije identičan onome drugome.

⁴ Osjećaj svijeta kao cjeline mističan je (6.45) i ne možemo ništa reći o svijetu kao cjelini, već samo o njegovim dijelovima. Prikazano propozicijskim funkcijama ($f(x)$), kada govorimo o nekom objektu (primjerice varijabla x je biljka), ne možemo obuhvatiti ukupnost biljaka i precizirati njihov konačni broj jer to je ono što pripada mističnome. S druge strane moguće je obuhvatiti ukupan broj propozicija u vezi s dostupnim objektima i tvrditi „Ovo je sve što možemo reći o biljkama“ (Wittgenstein 2002).

⁵ Konstativna funkcija nije jedina funkcija jezika, što razrađuje kasnije J. L. Austin primjećujući mogućnost jezičnog izraza „da djeluje“, mijenja stvari. Naziva to performativnosti jezičnoga iskaza. Primjerice iskaz „Kladim se da će sutra kišiti“ ne opisuje situaciju kladenja, nego se samim iskazom kladenje ostvaruje (Austin 1962). Može se reći da se stanovita performativnost naslućuje u Wittgensteina već samim time što svijest smatra modelativnim faktorom u oblikovanju stvarnosti.

da se jezikom ustvari *pokazuje* Wittgenstein stvara analogiju između jezika i slike. Propozicije smatra slikama realnosti (4.01)⁶ – slika se kao model stvarnosti (2.12) rasprostire po realnosti poput mjere (2.1512), dok njezini elementi logički korespondiraju s objektima⁷. Pokazivanje se u ovom smislu ne odnosi (samo) na relaciju element u jeziku (označitelj) – element izvan jezika (označeno), već na geometrijsku narav jezika zadobivenu zbog odnosa u koje se postavljaju njegovi elementi. Svijest putem tijela percipira osjetilnu stvarnost te preuzima sheme po kojima ta stvarnost funkcionira. Jezik tako biva logičkom slikom realnosti. S obzirom na poziciju koju elementi zauzmu u slici, na taj se način stvaraju značenja. Okolina u kojoj se nalazi određeni element određuje značenja ne samo odabranog elementa već i cijele slike. Slikovito rečeno, drvo koje raste u pustinji za čovjeka nema isto značenje kao ono koje raste u šumi⁸.

Iako se Wittgenstein služi pojmom činjenica, provjera je njihove istinitosti (na kojoj filozofija dosad inzistira) uvelike relativizirana barem iz dva razloga. Svaka je propozicija stanovita slika realnosti, neovisno o tome je li točna ili ne. Ona shematski odgovara stvarnosti. Drugo, provjera istinitosti ne može biti pitanje objektivnog utvrđivanja stanja stvari, ono je proces koji provodi svijest sama prema vlastitim kriterijima. S obzirom na fiziološku sličnost ljudi i doživljaj je svijeta sličan, odnosno logičke su slike slične. Da slažemo logičke slike jednu ponad druge u slojevima, primijetili bismo pravilnosti koje tvore jednu istaknutu shemu, ali isto tako i zamućenost shematskih linija nastalu zbog varijacija pojedinačnih slika.

⁶ Pritom je svaka slika logička, ali ne mora biti i prostorna (2.182) (Wittgenstein 2002).

⁷ Objekt je pseudo-koncept, bilježi se znakom *x* kao varijablom, a izražava se konceptualnom notacijom, koja je ime navedene varijable (naprimjer *čovjek*). Nesmisleno je reći „Postoje objekti“, za razliku od primjerice „Postoje knjige“. Shodno svemu rečenome također nemoguće je govoriti o ukupnom broju objekata (Wittgenstein 2002: 34).

⁸ U vezi s tim rečeno ne samo da svaki jezik utvrđuje svoje pravilnosti, nego dolazi do izražaja solipstističko viđenje svijeta gdje svaka svijest stvara svoju logičku sliku koju personalizira već činjenica da svako tijelo ima unekoliko drugačije uvjete percepcije osjetilne stvarnosti.

4. SLIKA KOJA NESTAJE

Nikada prije nego kao u 20. stoljeću slika i jezik nisu bili toliko blizu, a toliko daleko. Tijekom povijesti zapadnoga društva slikarstvo je proklamativno održavalo čvrstu mimetičku vezu s pojavnom stvarnosti, oslanjajući se na osjet vida kao arbitar za stvaranje slika na dvodimenzionalnim površinama. Gubitkom predmetnosti u slikarstvu javlja se tjeskoba, nezadovoljstvo i animozitet prema radikalnoj promjeni koja mijenja narav ove grane umjetnosti. „Opća je javnost još i danas uvjerena kako bi umjetnost trebala nestati odrekne li se imitacije „voljene zbilje“, pa užasnuto promatra kako omraženi element čistog osjećaja – apstrakcija – sve više napreduje“, primjećuje Maljevič u eseju *Suprematizam* iz 1927. godine (Maljevič 2000: 119). Ipak, slikarstvo ne samo da nikad nije bilo ograničeno na neposredno i nepatvoreno oponašanje stvarnosti, a na što ga se u širem smislu pri zazivanju povratka predmetnosti svodi, već je oduvijek stvaralo svoj začahureni metaforički svijet pod velom realističke prezentacije. Ono za čim se tuguje ideja je proizašla iz nostalgije prema boljem, minulom svijetu iz prošlosti, a otpor prema novome strah je od (neminovnog) raspadanja ugode poznatog mjesta. Uгода je umjetan osjećaj stvoren relativnom pozicijom u odnosu na kretanje nezaustavljivom strujom koja nosi stalnu promjenu.

U (pojavnj) stvarnosti nitko nikada nije vidio scenu Pakla ili Raja, susreo se s Afroditom ili Meduzom ili se borio sa zmajevima, međutim slikarski su uzori pronađeni u vizualnoj okolini koju percipiramo, odnosno vrlo često u prirodi. Promatrač umjetničkoga djela, neovisno o njegovome poznavanju umjetnosti, primjerice na Rafaelovoj slici *Sveti Juraj i zmaj*, reći će da slika prikazuje oklopljenu osobu na bijelom konju usred energičnog pokreta probadanja neke vrste čudovišta, po svoj prilici zmaja, a prepoznat će i prirodni krajolik u kojem je scena postavljena, uz žensku osobu koja kleči i moli u drugom planu te toranj u pozadini pomalo izgubljen iz fokusa zbog udaljenosti. Slika kao materijalno

ostvarenje nije translacija identičnog takvog događaja iz praktičke stvarnosti oko nas. Groysova je teza, koju prenosi Paić (2006), kako predmet bavljenja visoke, čiste tradicionalne umjetnosti nije realnost, nego slike realnosti. Mogućnost imenovanja elemenata slike i poistovjećivanje s objektima iz materijalne okoline iluzija je i, između ostaloga, pitanje konvencije. Weltruski (1982) u svom eseju o semiotskoj senzibilnosti prema slici inkorporira otkrića Dagoberta Freya o vizualnim formama koje predstavljaju konceptualne znakove. Kao jedan od zornih primjera navodi iluminaciju iz evanđelja Otta III., *Kristov ulazak u Jeruzalem*. Prostorna podijeljenost iluminacije na dva dijela, gornji i donji, metaforički odgovara duhovnom odnosu Krista i čovjeka – dva čovjeka na donjem panelu rasprostiru tkanine iznad svojih glava (prelazeći tako u gornji panel) i postavljaju ih na pod (koji izgleda kao da se nalazi u zraku) kojim prolazi Isus jašući magarca. Freyeva je tvrdnja kako je odnos elemenata u slici u prvom redu „simbolička ekspresija intelektualnoga odnosa“, a sami elementi nisu u vezi s njihovim konkretnim prostornim i vremenskim rasporedom (Weltruski 1982: 145). Na određenim je slikovnim prikazima to nedvojbeno jasno, primjerice onima koje uprizoruju silazak Duha svetoga (gorući kotač s dvanaest baklji), zračenje života od boga (krug sa zrakama koje se radijalno šire iz njegova središta, za koji Frey navodi da se koristio već među Areopagićanima) te svetost osobe koju slika prikazuje (aureole iznad, odnosno oko glava). Kod drugih u kojima dominira mimetičko načelo gradnje slike lako je ograničiti mogućnosti značenja i vrijednost slikovnog djela na jezični opis temeljen u prepoznavanju oblikovne sličnosti elemenata slike s elementima izvanslikarske okoline. Weltruski (1982) u razjašnjavanju navedene nepravde problem vidi u pogrešnom povezivanju označitelja i označenog u slikarstvu gdje se, uspoređujući s vezom između tih dvaju sastavnica u jeziku, pretpostavlja da su označitelj i označeno u vizualnom znaku pridruženi samo po načelu sličnosti⁹. Smatra kako semiotički potencijal u

⁹ Pritom upućuje kako je bitno razlikovati fizičku sličnost i dijagramatsku korelaciju (izomorfizam; pojam je od posebne važnosti u Jakobsonovom filološkom radu) te pretpostavljati pojam različitosti kao drugu stranu medalje

slikarstvu nadilazi referencijalnu funkciju jednako kao što je to moguće i u kazalištu, glazbi, filmu, plesu i dr., a Schapirova saznanja u istraživanju semiotike slike jedan su od temelja njegove tvrdnje¹⁰. Nije strano kako materijalnost označitelja u vizualnom znaku utječe na naš doživljaj promatranoga (kategorizacija boja po njihovoj toplini, odnosno hladnoći, mogućnosti da podižu/spuštaju, naglašavaju/utišavaju, sposobnosti linija da stvaraju doživljaj perspektive)¹¹, a tijekom vremena pokazalo se kako i prostorna konstelacija elemenata odražava ljudsku konceptualnu misao. Ono što je Wittgenstein vidio kao logičku sliku dobiva bogatiji smisao osvještavanjem povezanosti koncepta misli i strukture slike.

Također zajednički je zaključak pojedinih teoretičara umjetnosti i filologa da je pri stvaranju vizualnih znakova narav veze između označitelja i označenog uvjetovana konvencijama koje su slabije od recimo onih konvencija koje asociraju označitelja i označeno u jeziku. Weltruski (1982) izdvaja tri načina (ostavljajući otvorena mjesta za njih još) kroz koje kodificirana vezanost u slikarstvu stvara svoj efekt, a to je putem slikarske konvencije, zatim predmeta slike te konačno diferencijalne vrijednosti ostvarene specifičnim odnosom u kojem se elementi slike međusobno nalaze. Uzimajući u obzir sve troje promatramo sliku i u njoj pronalazimo značenje.

bez koje sličnost ne bi postojala (sličnost i identitet bili bi jedno te isto). Prema tome pri promatranju slike njezini se elementi grupiraju po sličnosti (uz selekciju onih koji se mogu zanemariti kao različnosti) s nekom drugom vizualnom realnosti (Weltruski 1982). Dakle ako na slici *Sveti Juraj i zmaj* postoji dovoljno elemenata koje možemo grupirati po sličnosti, uz neznatnu količinu različnosti, rekli bismo da jedan dio slike označava konja. Anatomske neobičnosti utoliko su zanemarive i ne čine relevantan faktor koji bi promijenio naše mišljenje o tome da je na slici među ostalim prikazan konj.

¹⁰ Schapiro je proučavao primjerice „ekspresivne kvalitete“ različitih dijelova vizualnog polja (gornji, donji dio slike, lijevi i desni uglovi, centralni i periferni dio, uskoća i širina) (Weltruski, 1982). Njegovi zaključci u vezi sa semiotikom slike slični su onima koje Lakoff i Johnson donose u proučavanju jezika, a to je da je ljudsko mišljenje sklono konceptualnoj metaforičnosti. Jedan od primjera Schapirovih otkrića jest da vertikalnost na slici imamo tendenciju doživljavati onako kako naše tijelo doživljava vertikalnu usmjerenost u odnosu na silu težu.

¹¹ Mogućnost i sposobnost materijalnih označitelja nije aktivna uloga sama po sebi, radi se o prijemčivosti ljudske percepcije k određenim svojstvima označitelja, koja u određenim okolnostima (dakle pod utjecajem danog konteksta) budu poticaj pri njezinoj konstrukciji. Drugim riječima, usmjerenje linija i njihova asocijacija s perspektivom, mogućnost boje da hladi ili grije, unekoliko su varijabilni elementi koji ovise i o konvencijskim faktorima. Ta je varijabilnost nešto što će moderna umjetnost nastaviti propitivati.

Međutim promatrač se nalazi ispred Maljevičevoga *Crnog kvadrata* i nezadovoljno odmahuje rukom u neodobravanju djela kao umjetničkog ostvarenja. Iz tjeskobnog mjesta zaključuje da slika nema smisla – crni kvadrat na bijeloj pozadini nema nikakvu vrijednost. Ako išta, kompromitira slikarstvo izlažući se u svetom prostoru namijenjenom čuvanju i pokazivanju stvarnih umjetničkih vještina. Maljevič (2000) se ne slaže, za njega je crni kvadrat na bijelom polju prvi oblik u njegovom radu u kojem je došao do izražaja neobjektivni osjećaj – upravo ono što smatra najznakovitijim u umjetničkom stvaranju. Prema njemu težnja k objektivnoj reprezentaciji nema veze s umjetnosti, ali istovremeno upotreba objektivnih formi ne isključuje mogućnost djela da ima visoku umjetničku vrijednost. Ono što je tim (nazivajući ga „očajavajućim“) pokušajem želio postići jest oslobođenje umjetnosti balasta objektivnosti i pokazati da svrha umjetnosti nije u služenju državi i religiji. Umjetnost nije ilustracija te postoji neovisno o „stvarima“ izvan nje same. Potvrdu svoje tvrdnje vidi između ostaloga i u ljudskoj želji da se sačuvaju stara umjetnička djela. Razlog zašto se ona čuvaju ne leži u vrijednosti koja proizlazi iz potencijalne uporabljivosti tih predmeta, već ih promatramo vrijednima zbog umjetničkog osjećaja utkanog u njih same. „Antički je hram lijep ne zato što je jednom služio kao utočiste određenom društvenom poretku ili religiji povezanoj s njim, već zato što je njegov oblik niknuo iz čistog osjećaja za plastičke odnose. Umjetnički osjećaj koji je dobio materijalni izraz u zgradi hrama vječno je vrijedan i bitan, ali društveni poredak kojeg je bio dio – to je mrtvo.“ (Maljevič 2000: 120)

U Maljevičevom radu u radikalnoj su mjeri narušena sva tri polja iz koja izvlačimo značenje. Predmet slike jedan je crni kvadrat, oslanjanjem na diferencijalnu vrijednost razdvajamo crni kvadrat od bijele „pozadine“ (uglavnom se oslanjajući na opis slike i kodiranu vezanost koja je jedna od uvjetnica zbog koje pretpostavljamo da je bijelo područje ono što treba biti pozadina, a lik u

sredini istaknuti predmet), dok se vođeni slikarskom konvencijom zatičemo u slijepoj ulici (što je u konačnici i bio Maljevičev cilj).

Maljevič nije ni prvi ni jedini moderni umjetnik koji je instrumentarij umjetničke kritike učinio skoro ili u potpunosti neuporabljivim, ali njegov je rad odjednom učinio toliko očitim ono što se događalo još od kraja 19. stoljeća, a to je nestanak slike kakvu smo dotad u umjetnosti poznavali – radi se o ikonoklazmu modernoga vremena. U teorijskoumjetničkome rječniku na Maljevičevom je platnu od predmeta *preostao* samo kvadrat, a materijalna i kompozicijska sredstva *reducirana su* na minimum – slikarstvo je praktički spalo na nultu točku, na Ništa iz kojeg i na koje više nije moguće išta nadograđivati. S obzirom na obilježja umjetničkih djela na liniji tradicionalnosti, to zaista tako i izgleda. Ipak, taj diskurs koji simbolički nagoviješta kraj umjetnosti i kraj rasprave o umjetnosti unekoliko je obojen tradicionalističkim *patosom*, koji je zapravo potvrda dosljednosti tradicionalne umjetnosti svojoj paradigmi unatoč promjenama koje se događaju „izvan“ nje. Maljevič kada je slikao svoj *Crni kvadrat* nije krenuo slikati „unatrag“ i brišući svekolike elemente ostavio samo dvije jednolično obojene plohe. Krenuvši ispočetka svojim je radom predstavio dvodimenzionalnost u svojoj svojoj očitosti i prozvao „slona u sobi“ – slikarsku iluziju. Iluzija se ne tiče samo privida da je slika odraz predmeta koje nalazimo u pojavnoj stvarnosti. Ona se proteže u zabludu o procjeni vrijednosti umjetničkoga djela, kako određujemo što uopće jest umjetničko djelo i tko se može nazvati umjetnikom.

5. NEKI NOVI STARI SVIJET – JEZIK I KVANTNA FIZIKA

Ipak, je li slika moderne umjetnosti zaista prestala reprezentirati svijet i može li se pitanje njezinog smisla gledati prvenstveno kroz domenu znaka? Uz političke promjene koje djeluju na globalnim razmjerima, 20. stoljeće vrijeme je i

znanstvenih opažanja koja osvještavaju narav ljudske spoznaje svijeta u kojem živimo (odnosno svijeta koji živimo). Heisenbergovo načelo neodređenosti ne otkriva samo naša ograničenja u težnji za objektivnim mjerenjem svijeta, već i činjenicu da naše promatranje uvjetuje događanja koja promatramo. Da bismo primjerice što preciznije izmjerili položaj neke elementarne čestice, to si više oduzimamo na mogućnosti da saznamo išta o brzini njezinoga kretanja. Svjetlost koja nam je potrebna da nešto vidimo odbija se od čestice i odguruje je mijenjajući njezino gibanje (dakle utječe i na brzinu i položaj). Tim se otkrićem ne mijenja uvelike doživljaj svijeta koji svakodnevno živimo – ostavimo li knjigu na izravnom suncu tijekom ljetnog dana, naći ćemo je na istom mjestu gdje je bila kada smo je tamo i odložili. Niti će je svjetlost toliko pomaknuti da je nađemo na drugom mjestu niti će knjiga učiniti kvantni skok i nestati i pojaviti se gdje drugdje – svijet takoreći ostaje isti. To je jedan od ključnih razloga zašto njutnovska fizika i danas, nakon tristotinjak godina od njezinih početaka, ima svoju široku primjenu¹². Prema Greeneovoj (2006) konstataciji, njutnovska fizika matematički uspijeva obuhvatiti mnogo od onoga što fizički možemo osjetiti, međutim stvarnost koju ona opisuje – čini se da nije stvarnost našega svijeta.

Slijedeći paradigmu klasične fizike, odnosno fizike „zdravog razuma“, kako ju naziva Greene, kretanje je znanstvene misli postalo ograničeno nebrojenim slijepim ulicama koje završavaju u paradoksu. Prirodni zakoni koji su dotad zabilježeni činilo se da ne vrijede kada promatramo svijet na dovoljno malenoj razini. Ustvrdeno je da se na nivou elementarnih čestica materija istovremeno ponaša i kao energija i kao materija (odnosno čestica se može ponašati i kao val i kao čestica). Tim saznanjem slika nepovredive uređenosti vanjskoga svijeta, transcendentalne realnosti (objektiviteta), odjednom pada u vodu. Za materiju koja može imati svojstvo energije ne vrijede uvjeti ni prostora ni vremena kakvim

¹² Koristi se u NASA-inim planovima leta pri izračunu putanja svemirskih letjelica, Newtonove jednadžbe utkane su u kompleksne formule znanstvenih istraživanja, itd. (Greene 2006).

ih tradicionalno shvaćamo, to jest ne vrijede oni uvjeti oblikovani percepcijom putem tjelesnih osjetila. Iskustveno znamo kako ne možemo biti na više mjesta istovremeno, a isto tako s popriličnom sigurnosti možemo smjestiti događaje na vremenskoj liniji određujući koji se događaj dogodio u prošlosti, što se odvija trenutno i za što postoji mogućnost da se ostvari kasnije. Međutim čestice u mikrosvijetu nestaju i pojavljuju se u prostoru ne poštujući pravila putovanja od točke A do točke B, a bivanjem na dva mjesta istovremeno ruše i zakone linearnosti vremena živeći više života/povijesti odjednom¹³. U dovoljno malih objekata (u kontroliranim laboratorijskim uvjetima) varijacije su njihovih prošlosti simetrične. Drugim riječima, različite mogućnosti njihova postojanja imaju jednaku vjerojatnost ostvarivanja, a što se pokazuje primjerice eksperimentom propuštanja fotona kroz dvostruki procjep. Očekivanje je da će foton (materijalna čestica) proći jednim od tih procjepa, a vjerojatnost da prođe kroz lijevi procjep jednaka je vjerojatnosti da prođe kroz desni (u postocima izraženo omjer je 50:50). Očitavanje rezultata (interferencijski uzorak na detektoru) ukazuje da jedan foton prolazi kroz oba procjepa istovremeno – interferencijski uzorak posljedica je ostvarivanja dviju *simetričnih, jednako vrijednih prošlosti* jednoga fotona. Postavimo li mjerni uređaj ispred procjepa koji bi nam riješio zagonetku postojanja fotona na dva mjesta istovremeno, izdvajamo one prošlosti koje bi mogle biti uvjetovane činom mjerenja, pa vjerojatnost ostvarivanja jedne od prošlosti pada na nulu i foton mora proći jednim od procjepa¹⁴. U dovoljno velikih objekata, ali i čestica koje se ne nalaze u laboratorijskim uvjetima, varijacije su prošlosti asimetrične zbog složenosti i neizoliranosti sustava koji utječu jedan na drugi, stoga su i vjerojatnosti njihova ostvarivanja različite (jedna

¹³ Potaknuta navedenim otkrićima, teorijska je fizika osvijestila da njezine formule zapravo uopće ne pokazuju smjer vremena kojim se nešto odvija (Greene 2006).

¹⁴ Još je začudniji eksperiment kojim se čini da se može „izbrisati“ prošlost. Naime postavi li se nakon uređaja koji je obilježio foton s obzirom na procjep kojim je prošao još jedan uređaj koji tu informaciju briše, ponovno se uspostavlja simetrija između mogućih prošlosti i detektor očitava interferencijski uzorak. (više u: Greene 2006: 176)

od prošlosti ima najveću vjerojatnost ostvarivanja među ostalima) (Greene 2006). Iz tog razloga svijet koji je pred našim očima ima više–manje konstantna obilježja.

Ondje gdje se univerzumski paradoks sabire u jedno stjecište sam je subjekt s tijelom kao istovremeno ujedinjavajućim i razjedinjujućim faktorom. Doživljaj proturječnosti utemeljen je na sukobu praktičnosti tjelesnog iskustva prostora i vremena s jedne i mentalnih struktura s druge strane. Iskoristimo opis kojim se često dočarava pojam paradoksa i zamislimo situaciju gdje čovjek putuje u prošlost, pronalazi sebe, okida pištolj i ubija se – rekli bismo da to nije moguće jer se tako ne bi ni mogao vratiti u prošlost. Međutim u mentalnom prostoru čovjek je i živ i mrtav, istovremeno biva i u sadašnjosti i prošlosti. Činjenica da to u svakodnevnom životu vrlo vjerojatno nećemo doživjeti ne negira mentalnu sliku i ne čini ju „nemogućom“. Ljudsko se tijelo u toj situaciji čini kao posrednik između „velikog“, osjetilima zamjetnog svijeta u kojem se odvija jedna povijest koja ima najveću mogućnost ostvarivanja i mentalnog svijeta u kojoj se svi elementi svijeta rastvaraju i spajaju slobodnije nego što to čine pred našim (fizičkim) očima. Misao je u ovom slučaju skup mogućnosti, geometrijska slika svijeta samoga sebe u samome sebi. Isto onako kako stvara paradokse, tijelo ih i razrješava tako što manifestira odabrane mentalne slike putem energije i materijalizacije.

Kvantna je fizika učinila da su misaone, odnosno jezične strukture postale „stvarnijima“, „opipljivijima“. Interferencijski uzorak učinio je paradoks vidljivijim. Učinio je misao vidljivijom. Nuspojava je kvantne fizike to što smo, u želji da istražimo i zapišemo objektivnu stvarnost, postali svjesniji vlastitih mehanizama spoznaje koji ujedno sudjeluju u produkciji stvarnosti kakvu poznajemo. Svijet kakav znamo odjednom više nije pozitivistički svijet čiji elementi uredno ispunjavaju svoje ladice u registru svjetske baštine.

6. IKONOKLAZAM U VRIJEME SPEKTAKLA SLIKA

Po Maljevičevom mišljenju suprematizam nije pridonio ničim novim u umjetnosti. „Drvo ostaje drvo i ako sova u rupi njegovog debla izgradi gnijezdo“, prizor je kojim opisuje stanje u umjetnosti do 20. stoljeća. Neobjektivni je osjećaj za njega oduvijek bio jedini mogući izvor umjetnosti, a zbog upotrebe objektivne materije, umjetnost je u prošlosti nenamjerno bila utočište „spektru osjećaja“ koji joj ne pripadaju (Maljevič 2000: 124). Taj je stav u suzvučju s onim što kažu Žižek i kvantna fizika, a to je da nismo u tradicionalističkom smislu progresivno nadogradili kvantitetu našega znanja, već se rastresla znanstvena paradigma pri kvalitativnoj spoznaji naravi vlastita bivstvovanja. Kao i u znanstvenoj svijesti i u umjetničkoj izranja ideja da ono što doživljavamo kao objektivni svijet nije uređen i nepokolebljiv entitet, odnosno barem ne u onoj koncepciji kako ga se dotad doživljavalo.

Kada se vratimo na pitanje što se dogodilo sa slikom kao reprezentantom svijeta, odgovor se komplicira samo utoliko što traži redefiniciju smisla „reprezentacije“ te uvođenje svijesti o slici kao elementu svijeta koji ne samo da reprezentira, posreduje, nego i stvara novi svijet. Pritom se vraćamo na Wittgensteinovu koncepciju logičke slike te njezine povezanosti s mišlju i jezikom. Pojam slike za Wittgensteina nadilazi materijalnu dvodimenzionalnu sliku u prostoru. Slika je logički pojam koji korespondira s mislima. Ljudska je misao slikovna i logički prostor misli ima geometrijsku narav¹⁵. Već govoreći o logičkom *prostoru* zamišljamo ga onako kako bi naše tijelo doživjelo prostor, kao spremnik određene zapremnine *u* koji smještamo stanovite elemente. Geometrija misli pojam je pri kojem nam prostorne metafore pomažu u strukturiranju i organiziranju znanja, ali ne trebamo zaboraviti da taj „prostor“ nije samo onakva

¹⁵ Geometrijska se narav ogleda u odnosima proizašlima iz konstelacije odabranih elemenata misli.

vrsta prostora kakvog se naš vid sjeća¹⁶. Pretpostavimo postojanje određenog entiteta koji je misao. Misao je slika, a jezik je jedna njezina komponenta, dio njezine biti. U tom smislu jezik i slika neodvojivo su povezani¹⁷. Iz tog razloga ne čudi ni dugi povijesni utjecaj lingvističkih konstrukcija na stvaranje vizualnih prikaza u umjetnosti¹⁸, a shodno tome ni popratni osjećaj nelagode izronio u 20. stoljeću kada su slikarska djela odjednom postala „neprepričljiva“. Jezik nam nedvojbeno služi kao osnovno komunikacijsko sredstvo, a njegova posrednička uloga na relaciji *misao kao slika – jezik – prostorna slika* djeluje poput jamca da ćemo svijet oko nas moći razumjeti. Prisjećajući se Groysove teze kako se tradicionalna umjetnost bavila slikama realnosti, a ne realnosti, zapravo to nikad nije ni prestao biti slučaj. Ono što se dogodilo jest to da se izmijenila slika realnosti, a zajedno s njom i, po biti neodvojiv, jezik – odjednom je sidro izgubilo svoje čvrsto sidrište i našlo se na muljevitom dnu. Jezična garnitura više nije odgovarala osjećaju one stvarnosti koja odjednom jest. Od toga vremena svijet nastavlja teći u dva polifonijska smjera – jedan je svijet performativno-konceptualnoga događaja i dematerijalizacije umjetničkoga djela, a drugi je svijet simulakruma, „označitelja bez označenoga“. Iako naizgled kontradiktorni, i jedan i drugi uzajamno se hrane na izvoru onoga drugoga.

Spektakl ne bi pružao ništa „spektakularno“ kada ne bi postojala referentna točka koja se od njega nastoji odvojiti. Prema Debordu „spektakl nasljeđuje sve slabosti zapadnog filozofskog projekta, koji je uvijek nastojao da aktivnost shvati kao predstavu; on je vezan za neprestani razvoj tehničke racionalnosti, koju je iznjedrio taj isti oblik misli. Spektakl ne ostvaruje filozofiju, on svodi stvarnost

¹⁶ Izgleda da se događaji u svijetu misli odvijaju slično onako kako fizika opisuje kvantnu stvarnost. „Mjesto“ je to gdje ne vrijede zakoni prostora kakvim ih tijelo poznaje, već istovremenosti i istomjensnosti svih misli kojima nesvjesno i svjesno služe kao svojevrstne čekaonice ka sve konkretnijoj manifestaciji kroz tijelo.

¹⁷ Vodeći se mišlju da je jezik apstraktna kategorija (mogućnost), a govor konkretna (ostvarenost), kod osoba koje ne govore nije isključena mogućnost jezične misli.

¹⁸ Za primjer, prikaz Duha Svetoga koji silazi s neba nema veze sa stvarnim događajem, već s tropom spuštanja svetosti na Zemlju. Duhovno se ne nalazi u onom nebu koje vidi naše oko, nego u jeziku koji je prihvatio koncept doživljaja duhovnosti kao nečega što osjećamo da se nalazi poviše u odnosu na naše tijelo.

na predmet filozofije; to je sav konkretni život ljudi sveden na spekulativni univerzum. (...) Filozofija, moć odvojene misli i misao odvojene moći, nikada nije bila u stanju da premosti teologiju. Spektakl je materijalna rekonstrukcija religiozne iluzije.“ (Debord 2003: 11). Svijet prije sekularizacije živio je stvarnost u kojem su religija, politika i svakodnevni život bili ujedinjeni u jedan eter. Desakralizacijom života koji se ostvaruje u svojoj svakodnevici religijski instrumentarij postaje iluzija. Promatrano u duhu egzistencijalizma, ako čovjek osvijesti da je odgovornost življenja u njegovim rukama, a ne božjim, tada imaginarij stvoren religijskom filozofijom gubi svoju prvotnu svrhu i ostaje živopisan prežetak mehanizma ljudskoga poimanja svijeta. Međutim taj prežetak nastavlja živjeti kao sam svoj svijet nakon što je pao na plodno tlo u (post)industrijskom društvu „tehničke racionalnosti“. Promjena ekonomskih prilika učinila je da racionalistička, pozitivistička filozofija dobije svoje utjelovljenje u masovnoj robnoj proizvodnji i potrošnji. Duhovna želja za gomilanjem znanja naišavši na zid u promijenjenoj paradigmi modernih znanosti nastavila je svoj put u drugim oblicima društvene aktivnosti. „Spektakl je kapital akumuliran do stupnja u kojem postaje slika.“ Čine ga nagomilani prizori onoga što je čovjek nekada mogao neposredno doživjeti, a sada to isto gleda s udaljenosti kao predstavu (Debord 2003: 14). Stelarc u svom performansu, zabilježenom u dokumentarcu *Psycho/Cyber* (Stelarc 1996), prikazuje situaciju u kojoj čovjek za preživljavanje u svemiru čini tehnološku zamjenu za svoje tijelo, koje je krhko i neotporno na vanzemaljske uvjete. Događaj smješten u budućnost ustvari je analogija onoga što se događa upravo sada – čovjek gradi stvarnost u kojoj nema nikakvog iskustvenog udjela. Tehnologija posreduje između akumuliranih prizora (simulakruma) i pasiviziranog, anesteziiranog tijela.

„Simulacrum nije nikada ono što prikriva istinu, nego istina prikriva da je nema. Simulacrum je istinit.“ (Iz Eklezijasta, Krivak 2000: 100). Izgrađeni svijet nije lažan, iako se po svoj prilici može činiti kao halucinacija upravo zato što

promatramo nešto što je iskustveno bilo neodvojivo od vlastita tijela, a sad jedino što vidimo je slika¹⁹, lišeni očekivanog osjeta/osjećaja koji je u doživljenoj situaciji bio izazvan. Osjet i osjećaj preostali su tek u sjećanju. Stelarcov stroj mogao bi hodati po udaljenoj planeti zrcaleći pokrete koje mi izvodimo na Zemlji, ali s obzirom na to da mehaničko tijelo niti osjeća nedostatak vode i atmosfere niti bi moglo takve senzacije poslati (uzimajući u obzir da se nalazi u uvjetima u kojima čovjek ne može preživjeti), preostaje nam samo vizualni prikaz čovjekolikog mehanizma u kretanju, bez ikakvog osjeta koji bi to uobičajeno popratio²⁰. Imaginarij stvoren tijekom povijesti izgubio je svoju svrhu kao mehanizam spoznaje stvarnosti te je odvajanjem iz supstancije svijesti postao odvojena materijalizirana stvarnost. Označitelji su nastavili svoje plutanje u svijetu postajući novo označeno. Iako se čini da je religija izgubila svoju svrhu u (post)industrijskom društvu, spektaklična se stvarnost zapravo nikad nije odrekla njezine paradigme. Znanosti su izgubile metajezik (odnosno filozofija kao *moć odvojene misli* postaje nemoćna uslijed padanja racionalne misli u bazen subjektivnosti), ali spektakl zadržava koncept transcendentnog objektiviteta u kojem status štovanoga umjesto boga preuzimaju materijalistički roba i kapital.

S druge pak strane u umjetnosti se odvija proces takoreći destrukcije onakve slike kakvom ju tradicija pamti i otkrivanje naravi mehanizama koji su ju održavali. Umjetnost od Cézannea naovamo postaje sve apstraktnija do te mjere da više ništa ne prikazuje. Stavljeno u kontekst prethodne rasprave, *ništa* se odnosi na svijet predmeta, objekata u čijoj je službi umjetnost dugo vremena djelovala. Modernistički svijet, u zaletu industrijskoga razvoja i tehničkih znanosti, rascjepljuje se sam u sebi sa slavljenjem tehnologije na jednoj strani i mučnosti koju izaziva život bez boga u obilju robnog materijala na drugoj. Analogno tim

¹⁹ Odnosi se na vizualni, vidljivi prizor, ne logičku sliku.

²⁰ Simulakrum nije pojava modernoga doba, on je u raznim oblicima prisutan tijekom povijesti. Primjerice kazališne izvedbe imaju simulakrumska obilježja, međutim u drugoj polovici 20. stoljeća simulakrum postaje dio naravi sveopćega življenja.

dogadajima i umjetnost razlaže samu sebe kroz istovremenost postojanja želje za veličanjem novoga tehnološkoga svijeta, zatim težnje za povratkom samoj sebi te konačno nastojanja ukidanja slike i nametnutih okova materijalizma. Jedan dio umjetnosti stoga odbija novi materijalni svijet kao nešto u čemu umjetnost može pronaći svoju bit te premješta fokus na jedino ono što se ukazuje inherentnim umjetničkom stvaranju, a to je ideja, koncept. Unutrašnjost, pri-sebnost subjektiviteta počinje se profilirati kao ono što je umjetničko, a čije je nehotično sidrište u materijalnom pogrešno zamijenjeno za umjetnost samu.

Međutim ideja (u ovom slučaju pojam je zamjenjiv s pojmom koncepta) sama po sebi nije prikaziva, barem ne u onom smislu u kojem je tradicionalna slika zrcalila stvarnost oko sebe. Materijalno ostvarenje može služiti samo kao njezin simbol. Ideja je dio nevidljivoga logičkoga prostora, homogena s mišlju kao slikom kako ju shvaća Wittgenstein. Koncept je geometrija misli i ono što se smatra umjetničkim „djelom“ u konceptualnoj umjetnosti. Umjetnost istovremeno nastavlja živjeti u svom svojem bogatstvu struja i oblika, međutim njezina konceptualna grana raste kao teorijsko djelovanje kojemu je materija ili rekvizit ili svjedok njegovom događaju. U tom kontekstu neodvojiv je od teme i pojam performativnosti²¹. Ideja se može manifestirati kao impuls vremena koje je

²¹ Pojmom performativnosti u ovom se slučaju spajaju dva koncepta – performans u umjetnosti i performativnost kakvom ju donosi J. L. Austin. Izvedba i izvođenje nisu strani pojmovi tijekom duge povijesti umjetnosti, no performans je izronio kao nešto specifično 20. stoljeću što se asocira uz, prema Šuvakovićevoj (2005: 451) definiciji, preobražaj umjetničkog predmeta u događaj. Umjetnički rad u svrsi je elementa igre, a ne objekta estetske kontemplacije, dok „ponašanje umjetnika, od igre do provokacije, preko sinteze umjetnosti i života do govora umjetnika u prvom licu, postaje područje legitimnog umjetničkog izražavanja, istraživanja i rada (...)“ Razvoj performansa Šuvaković prati kroz tri njegove faze, avangardnog (1910. – 1940.), neoavangardnog (od kasnih 40-ih do kasnih 60-ih) i postavangardnog performansa (nakon 60-ih). Avangardni je performans obilježen ludističkim situacijama, provokacijama, kršenjima normi te sintezom života i umjetnosti. Neoavangardni u želji za autonomijom umjetnosti proizvodi intermedijalni eksperiment, a postavangardni veže se za *body art*, akcionizam, procesualne umjetnosti te konceptualne i postkonceptualne umjetnosti. (Šuvaković 2005) Performans se iz ostalih izvođačkih aktivnosti ponajprije izdvojio svojom eksperimentalnom i pobunjeničkom naravi prema tradicionalnoj umjetnosti i njezinom elitističkom pristupu pri određivanju što to umjetnost jest. Po napuštanju religije i politike, u okretanju samoj sebi umjetnost razmjenjuje različita sredstva stvaranja unutar svojih grana, a u performansu se očituje sav spektar bogatstva različitih medija. U takvom intermedijalnom okruženju profilira se važnost procesa stvaranja, a ne objekta koji je nastao kao posljedica umjetničkog rada. U performansu tada ostaje ogledni primjer performativno-konceptualnoga događaja, gdje izvođenje samo po sebi predstavlja umjetnički rad. On može biti improviziran, ali i režiran kao i primjerice kazališna predstava, međutim ono što ga dijeli od nje ili ostalih klasičnih izvođačkih umjetnosti jest važnost konteksta koji utoliko naglašava performativnost (u Austinovoj definiciji pojma) njegovog čina. Performans uvjetuje svoje značenje u dijalogu s

shvaćeno istovremeno kao vječnost i kao stalna sadašnjost. „Ako vječnosti pristupamo kao bezvremenosti, a ne beskonačnom vremenskom trajanju, tada vječni život pripada onima koji žive u sadašnjosti. Ljudski život nema kraja u onom smislu u kojem naše vizualno polje nema granica.“ (Wittgenstein 2002: 87). Nakon što je u spektakličnom društvu slika odvojena od ljudskog subjekta kao sredstvo njegove ekspresije i učinjena samom svojom stvarnosti, tada je ljudskom bivstvovanju jedino preostalo da se manifestira u samom svojem događanju. U tom smislu umjetnost je preuzela život u svom najjednostavnijem bitku pod svoju ingerenciju. Gostujuća je arena za nastup umjetnosti proširena iz muzeja i galerija na svaki prostor u kojem se odvija život.

7. ZAČECI KONCEPTUALNE UMJETNOSTI U HRVATSKOJ

Jugoslavenske umjetnosti počele su gubiti svoju sliku zajedno s europskim modernizmom, a prve klice konceptualne umjetnosti na hrvatskom području javljaju se u šezdesetim godinama 20. stoljeća (odnosno na samom kraju 50-ih),

kontekstom u kojem se nalazi, ali ga i istovremeno stvara. Jedna od njegovih metoda jest uvjetovano vezanje sa svojim kontekstom. Performansom se može prikazivati, ali performans djeluje i kao akcija, kao neposredni događaj, odvijanje života u samome sebi. U tome se ogleda njegova performativnost.

U prijevodu engleskih riječi *performance* i *performing* čini se razlika između dvaju koja nije uvijek jasna, a pojmovi se ponekad koriste kao sinonimi. Šuvaković (2005: 453) u osnovi odjeljuje izvedbu (*performance*) i izvođenje (*performing*) prema kriteriju cilja izvođenja. „Izvedba se odnosi na fenomen izvođenja, njegov materijalni proizvod ili rezultat, a izvođenje se odnosi na proces, praksu izvođenja i ukazuje na njegovu materijalnu procesualnost bez konačnog produkta.“ Međutim to dvoje nastavlja se komutacijski upotrebljavati, iako Šuvaković performansu nadređuje pojam izvođačkih umjetnosti. Performans, onako kako je definiran ovim radom, dijeli s izvođačkim umjetnostima element izvođenja, ali po njegovoj naravi više mu odgovara pojam djelovanja, činjenja ili realizacije. Glavni cilj nije *izvođenje* (izvesti iz čega) u smislu posredništva kojim se upućuje na drugi bitak (iako to može biti jedan od njegovih elemenata). Performans se u svojoj vizualnosti može činiti kao prikaz, čak se može i čitati kao simbol, ali on pokazuje jedino sama sebe. S izvođačkim umjetnostima zajednička mu je akcija u realizaciji, ostvarivanju, a različit je po tome što mu je svrha uzajamna realizacija sebe samoga u ovisnosti s njegovim kontekstom. Klasična kazališna predstava ima svoje mjesto izvođenja i pravila koja se pritom poštuju, bilo od strane publike ili od strane glumaca. Ona će u svakom svom izvođenju biti jednaka (uvjetno rečeno, svakako neće niti može biti zaista identična, ali to nije važno za ovu raspravu) i performativnost njezine izvedbe neće ovisiti o tome ugošćuje li ju londonski „National Theatre“ ili riječki HNK „Ivan pl. Zajc“. S druge strane Gotovčev „Streaking“ iz 1971. ostvarivao je svoj smisao upravo zbog cjelokupnog kompleksa recipročnosti događaja i njegovog konteksta. Goli čovjek koji trči beogradskom Sremskom ulicom ostvaruje svoj smisao u tome što odjednom ogoljuje niz psiholoških i socijalnih mehanizama sredine u kojoj se performans odvija. Golo je Gotovčevo tijelo neprikladno, vulgarno zato što su sva druga odjevena. U privatnosti njegovoga stana njegovo je tijelo isto kao što je bilo na ulici, ali nitko ga više ne bi nazvao vulgarnim.

izrasle na zasadama poslijeratnih umjetničkih djelovanja – ponajprije onih grupe EXAT 51 te Novih tendencija i Gorgone. SFR Jugoslavija, po sukobu s Informbiroom 1948. g., reže dotadašnju politički i ideološki uvjetovanu vezu s Istočnim blokom i okreće se vlastitom modelu uređenja političko-društvenih odnosa. Novi model, tzv. društveno samoupravljanje, bio je različit od etatističkog sustava (centralizma), koji se onovremeno provodio u socijalističkim državama, i političkog pluralizma prisutnog u kapitalističkim državama. (Hrvatska enciklopedija 2021) Jugoslavenska se vanjska politika tom promjenom učinila otvorenijom prema svjetskim liberalnim strujanjima, no Denegri (2000) upućuje na tromost unutrašnje politike u stvaranju tolerantnijeg duhovnog raspoloženja za umjetnost i kulturu. Skoro pa začuđujuća opstojnost socijalističkog realizma u poslijeratnoj Jugoslaviji dala je vjetar u leđa nizu umjetničkih praksi s naglašenom komponentom eksperimentalnosti i otpora vladajućim dogmama. Poseban je trag pritom ostavila grupa EXAT 51, koja je započela svoje djelovanje početkom 50-ih godina (kontinuitet rada njezinih članova pojedinačno, ali u okviru programatskih nastojanja, održava se od 1948. g.). Punog naziva *Experimental Atelier 51*, odnosno eksperimentalni atelje, grupa u svom imenu objavljuje jednu od manifestnih točaka iznijetih na plenumu Udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske 1951. godine. U eksperimentu ponajprije vidi jedan od načina otpora protiv „preživjelih shvaćanja i produkcije u likovnoj umjetnosti“ te „smatra svoje osnivanje i djelovanje praktičkim pozitivnim rezultatom razvijanja borbe mišljenja, koja je nužni preduvjet stimuliranja likovnog života kod nas“ (Institut za istraživanje avangarde 1951: bez paginacije). Grupa je u apstrakciji visokog modernizma vidjela utočište od vladajućeg proizvodnog i društvenog standarda te temelj razvitka i obogaćivanja područja vizualnih komunikacija. Vjerovali su u sintezu svih likovnih umjetnosti i brisanje granice između čiste i primijenjene umjetnosti (Institut za istraživanje avangarde 1951). Socijalni realizam za njih nije bio adekvatni pristup novom svijetu i novom vremenu, a naročito ne u obliku u kojem je provođen – instaliran u kulturu od strane

političkog aparata kao jedini istiniti *modus operandi* onovremenoga „utopijskoga“ društva. Logičan slijed umjetničkoga razvoja vidjeli su u nastavljanju tradicije „obespredmećenja“ koje je predstavljalo odrješenje umjetnosti od opterećujućih izvanumjetničkih uvjetovanja, naročito politike u konkretnom slučaju. Umjetnosti je tada preostalo da se bavi sama sobom i istraživanjem vlastitih paradigmi. To se ponajprije odnosilo na istraživanje metoda prikazivanja i eksperimente s geometrijom sa željom otkrivanja kako slaganje likovnih elemenata utječe na vizualnu percepciju. Pritom se odrješenje od izvanumjetničkog odnosilo ponajprije na ideološki aspekt društvenih ponašanja. Umjetnost je u svakodnevicu prodirala kroz oblikovanje životnoga prostora i uporabnih predmeta (pr. Bernardijev dizajn stolica za školu, Richterov Jugoslavenski paviljon).

EXAT je svojim djelovanjem učinio dvije stvari mogućima – otvorio je vrata birokratizaciji modernizma u Jugoslaviji i istovremeno je postavio plodni poligon za rast neoavangardnih pravaca u godinama koje slijede. U vezi s tim rečeno, modernizam i avangarda ne mogu se više poimati onako kako su se definirale u vremenu od početka 20. stoljeća do Drugoga svjetskoga rata. Jedina konstanta koja je održana je proturječnost umjetnosti u samoj sebi, rascijepanost i otpor između njezinih strujanja koja su u međuvremenu promijenila svoje karakteristike, čak i preuzele nazore jedne od drugih. Egzatovski je modernizam prijelazno razdoblje, jeka europskoga modernizma, i nije bio vezan za uzlet i cvjetanje znanstvenih i industrijskih postignuća. Taj je modernizam bio alternativa u sustavu koji svoja dogmatska shvaćanja crpi iz socijalističkog realizma, a ne dio općeg svjetonazora. Međutim uz promjenu gospodarskih i socijalnih uvjeta koja se odvijala u prvom poslijeratnom desetljeću i modernizam mijenja svoj status postajući *mainstream* umjesto alternative. Denegri (2000) bilježi riječi ondašnjih optimista koji opisuju tadašnje društvo kao društvo blagostanja nastalo u atmosferi općeg optimizma podjarenog obnovom gradova,

široj dostupnosti materijalnih dobara, industrijalizacijom u punom zamahu i razvojem tehnologije (barem u onim okvirima kojima je to tada bilo moguće). Uvjeti su pogodovali obnovi modernizma u državoadministrativnom obliku, stoga država preuzima novi modus djelovanja i ustoličuje socijalistički visoki modernizam. Prethodno raskidanje umjetnosti s politikom sada se čini kao pogodno stvorena okolnost za održavanje *statusa quo* vladajućeg aparata – dok se umjetnost bavi sama sobom, ona nema interesa za propitivanje političke ideologije.

U tom kontekstu stvaraju se dva istaknuta fenomena 60-ih godina. Jedan je od njih međunarodni pokret Novih tendencija, a drugi okupljanje grupe Gorgona. Glavna zasluga Novih tendencija nije bilo pružanje čvrste djelatne platforme umjetnicima određenog stila i svjetonazora, već upravo suprotno. Njihov je cilj bio omogućiti suživot i komunikaciju umjetnosti u svom njezinom onovremenom nazorskom pluralizmu. Prijedlog o osnivanju pokreta dao je Almir Mavignier nakon razgovora s umjetnicima i umjetničkim kritičarima u Zagrebu 1960. g. Zbog, kako sam kaže, „otvorenog duha jedne začudo dobro informirane grupe“ iznjedrilo je sljedeće – u diskusiji o Biennalu u Veneciji 1960. godine zaključili su kako se na umjetničkoj sceni predstavlja umjetnost koja je već poznata (poznatom je postala što kroz trgovinu umjetnina što kroz službene reprezentacije pojedinih zemalja) te da jednoličnost koja vlada zasigurno nije pravi odraz stanja u cjelokupnoj umjetničkoj produkciji. Tako je krenula, po Almirovim riječima, teška potraga za nepoznatim ljudima i nagovaranje za njihovo sudjelovanje na informativnoj izložbi. U konačnici je projekt pružio nekolicinu iznenađenja, krenuvši od neuobičajenih obilježja pristiglih radova, pa sve do onog najzačudnijeg, a to je „zapanjujuća srodnost eksperimenata umjetnika iz najrazličitijih zemalja“ bez obzira na to što su se ti umjetnici ili slabo ili nikako poznavali. „Taj nam je fenomen u Zagrebu po prvi put doveo u svijest egzistenciju međunarodnog pokreta, pokreta u kojem umjetnost otkriva novu koncepciju što

eksperimentira s optičkim istraživanjem površine, strukture i objekta. Svijest o toj novoj optičkoj dimenziji prisilila je organizatore u Zagrebu, a i same umjetnike, da slijede razvoj toga pokreta, da ga dokumentiraju i o njemu informiraju pomoću daljnjih izložbi „Nove tendencije“, koje su onda održane i izvan Jugoslavije.“ (Mavignier 1970: bez paginacije). Spomenuta socijalna i gospodarska situacija (s posebnim naglaskom na razvoju tehnologije te široj dostupnosti i materijalnih dobara i tehnoloških sredstava), uz umjetničke zasade prethodno postavljenje u apstrakciji, eksperimentu, sintezi umjetnosti i okretanju umjetnosti samoj sebi, potpirila je umjetničku produkciju koja se ne libi upotrijebiti nove tehničke materijale i ispitivati narav i mogućnosti vizualnog predstavljanja i komunikacije. Nove tendencije održale su pet izložbi između 1961. i 1973. godine u sklopu Galerija grada Zagreba²², a izložbe su ugošćene i u Parizu, Veneciji i Leverkusenu (Fritz 2008). Usporedo s četvrtom izložbom 1968. g. pokrenut je i *Bit International*, časopis za teoriju informacija, egzaktnu estetiku, dizajn, masovne medije, vizualne komunikacije i srodne discipline. „Bit nije mjesto za reprezentaciju i kapitalizaciju intelektualnih dobara, nego je to u prvom redu sredstvo za kontinuirane napore razvijanja teorije i prakse komuniciranja“, obznanjuje redakcija svoje namjere u prvom njegovom broju (*Bit 1 International* 1968). Ishodište pronalaze u znanstvenom optimizmu Abrahama Molesa, koji spajajući ljudski i mehanički princip stvara vezu između matematike, statistike i psihosociologije. Jedan od konkretnih primjera utjelovljenja nekih od nastojanja ovoga pokreta rad je Ivana Picelja, jednog od protagonista Novih tendencija i člana EXAT-ove osnivačke skupine. Eksperimentiranje s geometrijskim oblicima na dvodimenzionalnom slikarskom platnu proširio je na rad s reljefima igrajući se njihovim optičkim značajkama. Materijalna sredstva kojima se koristio nisu uvijek bila ona tehnološka, naprotiv. Često se koristio elementarnim, sirovim

²² Naziv Nove tendencije odnosi se na ukupnost umjetničkog djelovanja povezanog s pet izložbi nazvanih, redom, „Nove tendencije, 1961., Nove tendencije 2, 1963., Nova tendencija 3, 1965., Tendencije 4, 1968./69., Tendencije 5, 1973. godine“ (Denegri 2011). Po uzoru na postojeću literaturu u vezi s temom i ovaj rad objedinjuje navedeno djelovanje pod zajedničkim nazivom Nove tendencije.

materijalima poput raznih vrsta drva čiju je prisutnost afirmirao ostavljajući prirodnost materijala naočice vidljivu. U kontrastu pak s elementom organskoga biva način mehaničke obrade materijala, koji je u Picelja uvijek vrlo precizan i promišljen. U toj se „proturječnoj“ situaciji simbolički očituje Molesova ideja spajanja organskog/prirodnog i mehaničkog, a zatim u cjelokupnoj izvedbi i postavi djela Picelj vrlo zorno pokazuje utjecaj geometrijske kompozicije rada na njegov perceptivni doživljaj (svojevrni je to prikaz Molesove teze o povezanosti matematike i psihologije). Način izlaganja njegovih radova bio je od velike važnosti u stvaranju njihove optičke pojavnosti i ostvarivanju vlastitog smisla. *Površina* (1957., 1962.), *Suasum* (1964.), *Surface XXX* (1963.), a naročito *Marc-18* (1969.) ili *Marc-19* (1969.) – sve su to radovi koji zahtijevaju posebne uvjete izlaganja. „(...) Picelj svoje reljefe ne smatra dovršenim ukoliko na njihovu površinu i još prije u njihova udubljenja ne omogući upad i promjene kretanja svjetlosti.“ (Denegri 2000: 385). Ambijentalna uvjetovanost mijenja percepciju djela koje se promatra. Različita usmjerenost svjetlosti mijenja pojavnost djela alterirajući oblike i stvarajući razne iluzije čija prisutnost ovisi o vanjskim promjenama. Također Piceljeva djela podrazumijevaju interaktivnost gledatelja čije kretanje kroz prostor i stajanje u različitim pozicijama određuje kako će se ono činiti u očima promatrača. U konačnici, iako je velika briga posvećena minucioznoj obradi materijala, koncept sadržan u izvedbi Piceljevih radova (uključujući pritom i kontekst izlaganja) preuzima važnu ulogu u gradnji njihova smisla.

Razvojem umjetničke misli pod okriljem Novih tendencija na mala je vrata uvedena svijest o konceptualnosti u umjetnosti. Fritz (2008) bilježi tri faze Novih tendencija – prva se od njih odnosi na formiranje međunarodnog pokreta i njegovu disperziju (1961. – 1965.), druga na uvođenje sekcije „Kompjuteri i vizualna istraživanja“ (1968. – 1973.), dok se treća profilira kroz uvođene sekcije posvećene konceptualnoj umjetnosti (1973.). Nena Dimitrijević (1973) uvođenje

sekcije konceptualne umjetnosti vidi samo kao odlučnu korekciju jedne zablude. Smatra, i to zaista opravdano, kako je ta „najdosljednija neestetika i antiformalna praksa u umjetnosti“, taj „način kreativnog mišljenja“ već nekoliko godina bio prisutan u umjetnosti, ali je zbog nesporazuma ostao zamućen iza prepoznatljivih formi komercijalnoga sustava (od čega je najznačajnija konkretizacija koncepta u objekt prikladan za prodaju i prisvajanje). „Nikada ne prihvativši zaista, zbog inertnosti ili dogmatizma, bazične premise konceptualne ideologije, većina publike, a i profesionalno uključenih promatrača (galerista, teoretičara, organizatora), jednostavno je odjenula u novo ruho i primijenila principe stare formalističke metodologije na proizvode nove umjetnosti.“ (Dimitrijević 1973: bez paginacije). Jasno je kako je fascinacija novim tehnološkim sredstvima koja su nicala tijekom 60-ih godina uspjela zamutiti ideju eksperimenta i kreativnosti koje su uopće raspirile umjetničku produkciju u to vrijeme. Iako je tržište oduvijek opsjednuto materijalnim, gospodarske su prilike robu učinile dostupnijom i kvantitativno masovnijom. Prodiranjem tržišta u sve pore ljudskoga djelovanja, ono preuzima ulogu arbitara vrednovanja sveopćeg ljudskog postojanja, pa čak ni umjetnost nije bila pošteđena njegovih pravila postupanja.

Dok je Nove tendencije pritiskao škripac diktature komercijalizma, jedan unekoliko neobičan umjetnički fenomen djeluje u Zagrebu, a to je grupa Gorgona²³. N. Dimitrijević (1977) vjeruje kako je „postojanje grupe“ prikladnija definicija od one gdje se grupi pripisuje stanovita vrst „djelovanja“²⁴. S obzirom na aktivnosti u domeni umjetnosti koje su se usporedo odvijale, za takvu se opasku teško može nešto suprotno tvrditi. Međutim iako se Gorgonina djelatnost (u najvećoj mjeri) nije manifestirala kao (fizička, materijalizirana) akcija u praksi, Gorgona je učinila ono što je Nena Dimitrijević u Novim tendencijama zazivala

²³ Članovi grupe Gorgona bili su „slikari Josip Vaništa, Julije Knifer, Marijan Jevšovar i Đuro Seder, kipar Ivan Kožarić, arhitekt koji se bavi slikarstvom Miljenko Horvat i tri kritičara, Radoslav Putar, Mića Bašičević koji će upravo u Gorgoni postati umjetnikom pod pseudonimom Mangelos, te Matko Meštrović.“ Gorgona postoji od 1959. do 1966. g. (Denegri 2009)

²⁴ „Gorgona ponekad nije radila ništa, samo je živjela.“ prenosi Beroš (2010: 25) Vaništine misli.

tek početkom 70-ih godina, a to je davanje primata konceptu nad rezultatom/objektom u umjetničkom stvaranju. Osim što su to učinili desetak godina ranije od formalnog priznavanja konceptualne umjetnosti na Tendecijinoj izložbi (i prije od ponekih umjetničkih praksi o kojima se daleko više pisalo)²⁵, Gorgonaši su u stanovitoj disonanci s legitimiranim modernističkim²⁶ diskursom zašli u domenu nematerijalne (odnosno dematerijalizirane gledajući u odnosu na tradiciju), teorijske, misaone umjetnosti. U „13 uputa za čitanje nacрта“ Vaništa piše sljedeće: „5 Gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti / 6 Njena misao, ozbiljna i oskudna, uzmiče pred ukorijenjenim načinima življenja“ (Vaništa 1961). Način Gorgonina postupanja zaista i slijedi navedene postavke, a svojim konceptualnim promišljanjima najčešće pronalaze sidrište u jeziku. Modernizam je i prije bio upoznat s ispitivanjem povezanosti znaka i značenja u jeziku te s poigravanjem s (umjetničkim i neumjetničkim) konvencijama koje su se vremenom u njemu ustalile. Međutim Gorgona radi nešto drugo. Ona sam jezični koncept nudi kao umjetničko djelo. Radoslav Putar, u *Odgovoru na collectivno djelo* iz 1963. (u potpisu s 1863. godinom) piše: „1 Collectivno je djelo sačiniti nemoguće. 2 Svakako, stoga, valja pristupiti ostvarenju toga velebnoga umotvora

²⁵ „(...) Gorgona nije imala ništa zajedničko s uobičajenim oblicima umjetničkog grupašenja, te je i to jedan od razloga što je ostala neregistrirana, a malokad spominjana u usmenoj kulturnoj predaji u nas.“ (Dimitrijević 1977: 52)

²⁶ N. Dimitrijević (1977) i Šuvaković (2007) slažu se kako Gorgonu ujedinjava zajednička pripadnost duhu radikalizacije modernizma. Ono što se čini u slučaju Gorgone jest da se modernizam konačno raspada sam pod svojim premisama. Dok država vodi birokratski modernizam, a dobar dio umjetničkih praksi ispod je kišobrana visokog modernizma, Gorgona apstrakciju vodi u Ništa, a sintezu umjetnosti u autorefleksivnu kontemplaciju. U njihovim radovima materijalna sredstva i mediji izražavanja u potpunosti gube onu funkciju koju su imali dosad. Mangelos se u nizu svojih radova koristi slikarskim tehnikama kako bi oslikao tekst na raznim podlogama (od kojih neke nisu ni dvodimenzionalne ni ravne, primjerice globus). Iz naizgled jednostavne situacije nameću se pitanja – koji su kriteriji po kojima možemo procijeniti je li njegov rad slika ili tekst te kojoj grani umjetnosti djelo pripada? Hoćemo li reći da je djelo slika jer je napravljena u gvašu ili da je tekst jer ga možemo pročitati? Ako kažemo da je djelo slika, je li ona apstraktna – prikazuje li ona išta? Je li tekst uopće predmet koji se može prikazati? Također koncepti koje Gorgonaši pišu teško da bi pripadali književnosti kakvom ju tradicija poznaje. Ono što se razvijalo među njihovim redovima bila je „umjetnost kao ideja kao ideja“. Drugim riječima, Gorgonaši su naslutili sljedeće: umjetnost je zapravo ideja, skup predodžbi u našem mentalnom prostoru. Recimo da trenutno smatramo da je umjetnost apstraktna slika čija vrijednost leži u optičkom efektu precizno složenih geometrijskih oblika. Nameće se pitanje u čemu je srž takvoga našega mišljenja, odakle dolazi skup uvjerenja zbog kojih bismo upravo to tvrdili. Dakle procjenjujemo je li nešto umjetnost prema skupu mentalnih kriterija. Ono što je najavljeno s Duchampovim *ready-madeima*, kroz Gorgonu se kristalizira u prve oblike konceptualne umjetnosti kakvu ju znamo danas: pomalo mizenabimski zavirujemo u vlastiti um i propitujemo zašto smatramo umjetnošću upravo to što smatramo umjetnošću. Umjetnost tako od vrlo konkretnog odgovora zapravo postaje pitanje. Ona više nije ladica u koju spremamo ili iz nje vadimo elemente, umjetnost je svako pitanje koje o toj ladici možemo postaviti.

kako bi obća dobrobit krenula na bolje. 3 Kako bismo uzvišenomu svome potonjem zadatku lakše stigli do svojega cijelja, raditi nam je na collectivnom djelu bez ikakve vidljive suradnje.“ (Putar 1963). Činjenica da Kolektivno djelo nije djelo koje bi se moglo izvesti u praksi kako bi to bilo recimo moguće s pripremljenim klasičnim kazališnim komadom, ne čini Kolektivno djelo ništa manje „stvarnim“. Proturječnost, odnosno paradoks, potpuno je stvaran. On je način našega razmišljanja koje je stvorio sam um te postoji barem zato što o njemu možemo misliti. Odnosno čak govoreći izvan osjetljive kategorije postojanja, pitanje koje ovdje izranja jest ono o važnosti koju pridajemo materijalnome i nematerijalnome (misaonome, duhovnome). Radi se o određivanju vrijednosti ideje i procjenjivanju njezine bitnosti uspoređujući ju s materijalnim svijetom. Ako je na kovanici stvarnosti njezino lice obuzeto kapitalom i masovnom proizvodnjom materijalnih objekata, Gorgona stoji na njezinom naličju s konceptom kao načinom doživljavanja i vrednovanja svijeta.

8. KONCEPTUALNA UMJETNOST U HRVATSKOJ²⁷

Željko Jerman na desetmetarskom fotografskom papiru, izloženom na fasadi Studentskoga kulturnoga centra u Beogradu 1976. g., piše: „OVO NIJE MOJ SVIJET“, sažimajući praktički misao pod kojom djeluju konceptualisti onoga vremena (Jerman 2012). Po smrti metajezika i osvještavanju činjenice kako se ne možemo izdvojiti iz vlastite stvarnosti kako bismo ju objektivno sagledali, ondje gdje je subjekt ono što čini svijet – tada objektivnost i neupitna istinitost mehanizama kojima su se služili državni aparati (ili oni koji posjeduju neki vid

²⁷ U cijeloj Jugoslaviji djelovalo je nekoliko istaknutih grupa kao što su OHO, Crveni Peristil, Porodica iz Šempasa, grupa Kôd, Bosch + Bosch, grupa ∃... i niz konceptualnih umjetnika (Katalin Ladik, Sanja Iveković, Marina Abramović, Sven Stilinović, Vlado Martek, Boris Demur, Fedor Vučemilović, od kojih su posljednja četvorica, uz u tekstu spomenute Mladena Stilinovića i Željka Jermana, bili članovi Grupe šestorice autora). Posebno mjesto zauzima Kugla glumište koje je kazalište odvelo na ulicu s nizom „kao-da“ kazališnih akcija (Institut za istraživanje avangarde 2021). Njihovo je djelovanje obilježeno ludizmom, multimedijalnosti, provokativnosti i izvođenjem parateatarskih aktivnosti (Šuvaković 2007).

društvene moći) gube svoj legitimitet. Braco Dimitrijević, u namjeri da „disfunkcionalizira urbani znak“, 1971. g. čini sljedeće – odabire tri fotografije tri različita slučajna prolaznika koje je sreo (djevojke, muškarca srednjih godina i starije žene sa smiješnim šeširićem) koje će razvijene u formatu velikoga plakata biti postavljene na zagrebačkom glavnom trgu. „Generalno, ljudi su smatrali da ove fotografije predstavljaju nove vođe.“ Slične je akcije proveo i drugdje u svijetu, Düsseldorfu, Torinu, Parizu, Londonu, New Yorku, a reakcije ljudi bile su iste, vjerovali su da se radi o utjecajnim osobama (VIPs) – političarima, herojima i slično. Kada bi potom saznali iz medija (novine, TV...) da su te fotografije njegovo djelo i da su osobe na tim plakatima jednako nepoznate kao što su i oni sami, to je ono što je, po Dimitrijevićevim riječima, imalo moć da izmijeni njihovu percepciju i začne zrno sumnje u nepovredivost autoriteta bilo kad u povijesti, ali i u sadašnjici (Dimitrijević 2009: 179).

Nisu svi radovi konceptualnih umjetnika bili političkoga predznaka, međutim zbog načina njihova djelovanja, politika se u najboljem slučaju mogla voditi kao lateralna žrtva umjetničkoga preispitivanja. Konceptualisti su zašli u sferu logičkoga, teorijskoga, analitičkoga. Mentalni prostor nisu promatrali isključivo kao metapodručje u kojem se odvijaju pripreme za izvođenje djela u stvarnome životu, mentalni prostor za njih jest stvarni život²⁸. On je dio svijeta podvojenoga samoga u sebi gdje, vrativši se na Žižekove riječi, „materija misli“. Kada je osviještena važnost subjekta u gradnji i percepciji svijeta, tada su konceptualisti preuzeli igru u kojoj je umjetnost koja razmišlja o samoj sebi (ideja umjetnosti) postala i umjetnost i predmet njezina interesa²⁹. Načine

²⁸ Na primjeru – grupa umjetnika mogla je provoditi razgovore o tome zašto će i kako će izvjesiti natpis „Ovo nije moj svijet“ na zgradu SKC-a, ali smisao djela ne nalazi se u njegovoj materijalnosti, već u retoričkoj situaciji koja je stvorena. Činjenica da je natpis odmah potom uklonjen otkriva mehanizme svojega konteksta, odnosno otkriva to da materijalnoj stvari nismo dali značenje prema stalnim svojstvima povezanim s „esencijom materije“, nego je splet različitih okolnosti na licu mjesta stvorio određeno značenje. U socijalizmu javna pobuna protiv sustava nije dobrodošla. Strah od posljedica čini javno neslaganje s vladajućim narativom tabu temom.

²⁹ Trbuljak u zagrebačkim galerijama održava tri izložbe naslovljene „Ne želim pokazati ništa novo i originalno“ (1971), „Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano (1973)“ i „Ovom izložbom održavam kontinuitet u svom radu“ (1979). Na njima su bili izloženi samo

konceptualnoga razmišljanja Wittgenstein je najavio svojom tezom o logičkoj slici. Onome što je u kasnijem radu nazvao jezičnom igrom, postavio je temelje u *Tractatusu*. Elementi iz osjetilnoga svijeta korespondiraju sa svojim imenima u mentalnom svijetu po geometriji, konceptu, oni ne sadrže i ne dijele supstanciju onoga što imenuju. Razloženi elementi svijeta slobodniji su „kretati se“ u mentalnom prostoru i s obzirom na to koju poziciju zauzmu u logičkoj slici, prema njoj određujemo njihovo značenje. Drugim riječima, osjetilni svijet zadržava svoju praktičnu stabilnost, ali veza između njega i mentalnoga svijeta konceptualna je, stoga značenja koja pridajemo odabranim elementima ovise o mjestu u logičkoj slici gdje se nalaze. Prethodni primjeri s Jermanovim i Dimitrijevićevim radovima zorno to pokazuju. S time na umu tradicionalno pitanje „Što taj rad znači?“ čini se besmisleno postavljati u slučaju konceptualne umjetnosti. Rad sam po sebi ne „znači“ ništa, rad otkriva mehanizme prema kojima stvaramo značenje, odnosno razotkriva načine našega razmišljanja. Jermanov rad nema sam po sebi određeno značenje – ono što se dogodilo jest to da su mu pripisana značenja neprikladnosti, kontroverznosti, subverzije, pobune tada kada je bio izložen u javnom prostoru. Osobe čije je fotografije Dimitrijević postavio na javnim mjestima zadobile su pridjeve bitnih i slavni osoba zbog toga što je kontekst u koji su stavljene uvjetovao njihovo značenje. Svrha konceptualne umjetnosti nije da donosi gotova značenja, svrha je umjetnosti da propituje kako se značenja stvaraju. Propitivanjem same sebe umjetnost je nužno zašla u područje jezika kao osnovnog mehanizma produkcije značenja. U tom smislu umjetnost nije bila više vezana samo za sebe – ono što je radila nazivalo se umjetnošću samo zato što je umjetnost rekla da je to umjetnost. Umjetnost

plakati s navedenim rečenicama uz fotografiju njegova lica na prvoj i fotografiju galerije na drugoj izložbi. Kao retrospektivnu izložbu 1981. spaja sve tri rečenice zajedno u jedan plakat (Stipančić 2011: 110). Trbuljak tako uklanja predmet izložbe i ostavlja samo propozicije kao pitanja umjetnosti o samoj sebi. Plakati ovdje nisu u svrhi umjetničkoga djela, nego medija kojim se komunicira poruka umjetnika. Proglašavanje nekoga djela umjetničkim djelom performativni je čin – materijalno djelo ne sadrži neku vrst esencije za koju bismo rekli da mu daje svojstvo umjetničkoga. Nešto postaje dijelom umjetnosti zašto smo mi rekli da je to umjetnost. Zapravo tako bilo što može biti umjetnost – novi je rakurs gledanja koji ispituju konceptualisti.

odriješana materijalnog i prenesena u sferu misli tada nije vezana ni za institucije u onom smislu u kojem je to bila dosad. Ako je umjetnost u misli i u jeziku, tada je ona svuda oko nas: ako je Duchamp donio život u muzej, tada su konceptualisti donijeli umjetnost u život.

„Stvari koje sam radio u to vrijeme (op. a. početkom sedamdesetih) odvijale su se na području koje je do kraja bilo nedefinirano; znao sam da je to umjetnost zato što ja mislim da je to umjetnost, zato što imam ideju koju na taj način formuliram i kažem – zašto to ne bi bila umjetnost?! A, hvala bogu (...) svi smo bili informirani o Duchampu koji nas je naučio da sve može biti umjetnost ako ti imaš o tome svijest.“ Goran Trbuljak (Šuvaković 2019: 164)

U društvu spektakla u kojem religijsko mjesto preuzimaju tržište i kapital, koje nastoji inkarnirati pozitivističku filozofiju u vidu produkcije materijalnih objekata i koje stvara svijet-sliku otuđen od subjekta, konceptualisti se vraćaju svome tijelu i vrijednost vide u neponovljivosti trenutka u kojem se odvija život u svom najjednostavnijem obliku. Umjetnikovo ponašanje postaje događaj umjetnosti. „Kroz rupu na vratima Galerije moderne umjetnosti pokazivao sam povremeno prst bez znanja uprave galerije“ naziv je rada Gorana Trbuljaka iz 1969. g., popraćenog fotografijom jednoga trenutka te akcije. Iza Trbuljakovog rada u ovom slučaju ne stoji nikakva namjerna subverzija djelovanja Galerije ili općenito umjetničkih institucija, već samo ostvarenje ideje, impulsa isprobavanja rupe koji se javio primjećivanjem toga otvora na vratima (Trbuljak 1973, HRT 2020). Umjetnik je nekad hodajući gradom fotografirao odabrane objekte i ostavljao fotografije u njihovoj neposrednoj blizini obraćajući tako pažnju prolaznicima na predmete koji sami po sebi nisu upečatljivi. Na taj način ne samo da bi izdvojio inače „nebitne“ predmete iz njihove okoline, već je usmjerio pažnju na njih postavljanjem njihove kopije pored originala slično onome što je Kosuth učinio s *Jednom i tri stolice*. Što je „više“ stolica – objekt, slika ili ideja? Koja je Trbuljakova rupa u asfaltu bolja rupa – objekt ili fotografija, samo je jedno od

pitanja koje sudjeluju u gradnji ideje njegova rada. Tomislav Gotovac često je koristio svoje tijelo za ispitivanje konvencija koje nalaže vladajući diskurs, a najčešće su to bile one povezane s nagosti tijela, rodnim stereotipima, seksualnosti, a u njegovom kasnijem radu javno je mnijenje suočio sa seksualnosti starijeg muškarca. Sa grupom svojih prijatelja 1962. g. odlazi na izlet na Sljeme na kojem ga Ivica Hripko po njegovim uputama fotografira dok polugol (bez gornjeg dijela odjeće) lista časopis *Elle*. Serija od šest fotografija sakupljena je u rad „Pokazivanje časopisa Elle“ (Forgotten Heritage 2021, MoMa 2021). U tom radu sabire nekoliko prizora koji bi se ocijenili kao neuobičajeni, ako ne i kontroverzni. Najprije se radi o tome da muškarac lista i pokazuje ženski časopis, a potom je tu i polunago tijelo koje se zbog fizičkih karakteristika (i činjenice da je muškarčevo) ne bi inače pronašlo u na slici oblikovanoj u marketinškoj produkciji. O neprikladnosti (gologa) tijela i ženske seksualnosti postavljala je pitanja i Vlasta Delimar. Svojim djelovanjem otkrivala je društvenu psihopatologiju koja se ustanovljivala u jeziku kroz tabue, „zabranjene teme“. Fotografiranjem krupnih planova svoje vagine, fotografiranjem svoga lica tijekom različitih faza orgazma, isticanjem fraza kao „kurac volim“, izlaganjem svoga gologa tijela u javnosti, sve su to načini kojima je Delimar žensku seksualnost činila vidljivom, suprotstavljajući se tako, po Berošinom (2010: 45) opažanju, „podjednako „građanskom ukusu“ i feminističkoj dogmi i modernističkoj pravovjernosti“.

„Ako je jezik vlasništvo ideologije, želim i ja postati vlasnikom takvog jezika, želim ga misliti s konzekvencama.“ kaže Mladen Stilinović i preuzima politički diskurs, koji apsurdom i brbljanjem izrabljuje riječi (Stipančić 2011: 25), te ruši značenja čestih motiva i fraza socijalističke retorike kroz novi kontekst koji im daje. „Crvena boja je boja koja u sebi sadrži mnoga različita značenja. Provlačeći boju kroz različite sadržaje želim je desimbolizirati, učiniti je samo bojom. Tako se napor, ako želimo pravilno čitati sliku, sastoji od brisanja našeg

znanja, a ne potvrđivanja. Želimo li putem znanja o toj boji čitati rad dolazi do apsurdnog čitanja. Pošto ne možemo da sakrijemo znanje, ti radovi se čitaju kao simboli i kao desimboli.“ (iz rada „Potrošnja crvene-roza“, Stilinović 1979) Stilinović ovim tekstom praktički koncizno izlaže uputu za čitanje konceptualne umjetnosti. Kosuth (1991) je govorio kako je umjetničko djelo svojevrsna propozicija, ali koja nema svojstva činjenice u tom smislu da traži utvrđivanje svoje istinitosti s obzirom na njezin odnos sa svijetom izvan sebe same. Kad je Stilinović 1981. napisao „Rad je bolest“ (i potpisao Marxa ispod izjave) svrha toga djela nije bila u denotaciji i utvrđivanju neupitne istine o svijetu, već se smisao pronalazi u tome što nas, postavljenjem opozicije onome pojmu rada koji su i socijalizam i kapitalizam³⁰ držali na pijedestalu (rad kao oslobođenje, mjera vrijednosti, vrlina), navodi da se pitamo prema kojim kriterijima određujemo istinitost ikoje propozicije. Ono što politika naziva „radom“, za Stilinovića je bolest. Ako vjerujemo da primjerice svoju vrijednost možemo dokazati samo radom, vjerujemo li u to samo zato što se to nebrojeno puta ponavlja kroz razne medije i političke nastupe? Stilinović tako u seriji kolaža *O radu* (1980.–1984.) novinskim natpisima kao što su „Više rada manje kuknjave“, „Udarnički rad“, „Dokazivanje samo radom“, „Red, rad i odgovornost“... suprotstavlja fotografije sa (statičnih, brbljavih) političkih sastanaka čineći tako očitom apsurdnost inzistiranja na jednom neupitnom značenju određenih riječi i fraza koje se u političkom govoru neumoljivo eksploatiraju.

³⁰ U *Pohvali lijenosti* iz 1993. tumači kako umjetnost više ne može postojati na Zapadu zbog toga što umjetnici ondje nisu lijeni. Oni su proizvođači nečega. Zanimaju ih nebitne stvari poput produkcije, promocije, natjecanja. S druge strane umjetnici Istoka posjeduju vrline lijenosti i poznaju vrijednost čiste gluposti, beskorisne koncentracije, jednostavno glupog vremena – potpune amnezije (Stilinović 1993). Tim tekstom ni Istok ni Zapad ne bivaju pošteđeni propitivanja o mjerilima vrijednosti kojima se vode.

8.1. KNJIŽEVNI KONCEPT

Svako stoljeće ima svoju formu:

Sonet je bio – četvrtast

Antička drama – trokut

Shakespeare i Whitman – usporedni

Današnja poezija je

OKOMICA³¹

Usporedo gubitku slike u slikarstvu i književnost prolazi kroz svoju vlastitu krizu. Moderno shvaćanje naravi i uloge jezika neminovno je moralo protresti i književne dogme. Za razvoj književnosti u 20. stoljeću bit će važne (barem) dvije istaknute pojave, a radi se o intermedijalnosti, i konceptualizaciji. One su usko vezane jedna za drugu, a kritična točka biva ona u 19. stoljeću kada se umjetnost okreće sama sebi i odlučuje revalorizirati vlastite principe.³² Između larpurlartizma i avangarde čini se nepremostiv jaz, međutim „umjetnost radi umjetnosti“ istaknula je sama svoju artificijelnost, ogolila svoju paradigmu i dozvolila da, kao što su za Maljevičem ostali boja, platno i ideja, avangarda

³¹ Ivan Goll, u: *Manifest zenitizma*. Zagreb: Biblioteka Zenit. 1921.

³² Edgar Allan Poe (1996) u *Pjesničkom načelu* (iz sredine 19. st.) proglašava teoretski ludim („bez mogućnosti iskupljenja“) svakoga tko ustraje u pokušaju združivanja jogunastih ulja i voda Poezije i Istine. Suprotstavljajući se vjerovanju da bi svaka pjesma trebala usađivati moral (shodno tome odbacuje i određivanje pjesničke zasluge prema tom kriteriju), smatra da ne postoji plemenitije i dostojanstvenije djelo od pjesme napisane samo radi pjesme (*poem for poem's sake*). Osim odbacivanja didaktičkog kao jedne od dosadašnjih funkcija pjesništva, izvodi još nekoliko bitnih postavki o naravi književnosti i umjetnosti. Kroz formalno obilježje duljine pjesme dotiče se njezine svrhovitosti, odnosno mogućnosti da proizvede efekt na čitatelja. Dugačka pjesma (po njemu je to proturječna sintagma) zalazi u logoreičnost epike, a prekratka pjesma u epigramatsku banalnost. Antičku epiku (Ilijada je za njega temeljena na nesavršenom poimanju Umjetnosti) i njezinu devetnaestostoljetnu neznačajku imitaciju vidi kao artistske anomalije, brbljave forme ništavnog efekta. No osim što pjesma, za razliku od epskog djela, zadovoljava kvantitativni kriterij „doziranosti“, „jezgrovitosti“, razlog zašto poeziju smatra pravim stvarateljem ljepote leži u onim njezinim obilježjima koja dijeli i s glazbom, a to su metar, ritam i rima. Svojstva su to koja poeziju prate stoljećima, ali ono što se događa u 19. stoljeću jest to da ona, u nastojanju rješavanja umjetnosti neželjenog bremena didaktičnosti, bivaju postavljena na pijedestal koji ih čini izloženijima i očitijima no što su to bila prije. Čini se tako da u nadolazećem periodu epika (mислеći pritom i na prozu) biva unekoliko zasjenjena pjesničkim eksperimentom koji donosi radikalne inovacije u književnost, ali i izvan književne domene kroz novostvorene intermedijalne veze.

prepozna konkretnost književnih operacijskih sredstava (teksta/riječi, papira, pa čak i zvuka) te „književni koncept“ koji ih ujedinjuje, a koje će nastaviti propitivati.

Dubravka Đurić (2003: 65) književne avangarde vidi kao reakciju na dominantni buržoazijski modernizam i poetski esteticizam, ali isto tako i kao ekspresionistički odgovor na tešku situaciju stvorenu pod palicom odvijanja Prvoga svjetskoga rata. Avangardni književnici problem su vidjeli u institucionaliziranom diskursu koji je održavao ideju nedodirljivosti i plemenitosti umjetnosti te ograničavao njezinu mogućnost razvoja kroz nametnute okvire estetike. Međutim bez obzira na jaku želju osporavanja onovremene „retorike književnosti“, avangardni književnici s početka 20. stoljeća istovremeno bivaju radikalni u svojim eksperimentima, ali isto tako i neironijski prihvaćaju poetska formalna obilježja kao mjesto igre i istraživanja mogućnosti pjesničkog izričaja³³. Đurić (2003) u ovom kontekstu izdvaja Ljubomira Micića, ideološkog predvodnika zenitističkog pokreta, kao najkontroverzniju figuru u Jugoslaviji između dva svjetska rata. Ljubomir Micić i zenitisti vođeni su idejom spajanja nespojivog: „Kome od vas ne bude suđeno pa ne shvati veliki vremenski smisao paradoksa taj ne može „razumjeti“ to „luđačko“ i „paranoičko“ zenitističko pjesništvo. (...) Osjetite bistrinu spoznaje: PARADOKS JE OPĆI UVJET

³³ Konceptualni je pristup onaj koji ironijski razgrađuje pjesništvo do praktičke neprepoznatljivosti. Od svih avangardnih pokreta tek je dadaizam taj koji ozbiljnije dovodi u pitanje književnu instituciju i postavlja pitanja tko je autoritet koji određuje što to umjetnost (književnost) jest i kome ona pripada. Dadaizam popločava put gubljenju uzvišenosti i patetike iz umjetnosti, a koji su usko vezani za diskurs određenoga socijalnoga sloja – onoga koji posjeduje društvenu moć.

Časopis *Dada-tank* (1922) prvim brojem najavljuje: „Svi na okup blizu je dan razračuna pasti će stare vrednote 'umjetnosti'“. I zaista, kroz ono što dadaisti nazivaju jezičnom besmislicom, nonsensom, rastapa se tradicija oduzimajući mogućnost pjesništvu da govori, izriče. Međutim dadaistička upotreba jezika čini više od samo uklanjanja smisla, to jest kompromitiranja reprezentacijske funkcije jezika. Dadaistički tekst zapravo i nije tekst. Osim njegove naglašene vizualnosti (obilježje je to koje dijeli i s drugim avangardnim književnim pokretima, primjerice zenitizmom i konstruktivizmom), jezik je u tolikoj mjeri razgrađen da je pred čitatelja postavljen izazov uopće izgovaranja klastera slova koji u nekim trenucima odustaju i od hinjenja da se radi o riječima i rečenicama. Ono što je dadaizam ostavio pjesništvu dječje je brbljanje, nemogući instrument za političko i ideološko upravljanje.

Kasnije, 1928. g., konstruktivist Avgust Černigoj (Tank 1928: 82-83) u časopisu *Tank* piše:

„probudio se u europi neki **neocentrizam** (u latina), **ekspresionizam** (u anglo-saksonaca) = reakcija svakoga novoga duha? opet neke vrste **klasicizam**. / **pazimo!**“
„**živjela nova umjetnost** – bez **galerija-muzeja i crkve**“

POSTOJANJA / PARADOKS JE ELEMENT ZENITISTIČKOG PJESNIŠTVA.“ piše Ljubomir Micić u *Kategoričkom imperativu zenitističke pjesničke škole* (1922: 17). Zenitistička proturječnost odraz je onovremenoga kaotičnoga svijeta koji doživljava promjenu uslijed znanstvenog i tehničkog razvoja te koji je upravo posvjedočio velikim ratnim katastrofama. Diskrepancija između kaosa koji se odvija u stvarnosti i pozitivističke ideje uređenoga svijeta pronalazi svoje utjelovljenje u jeziku zenitističke poezije. To je jezik koji se igra, koji shvaća sam svoju zbiljnost i konkretnost. „Nova riječ je antena i tek u vanumnoj sferi prostora nastaje poezija. To su zenitističke riječi u prostoru.“ objavljuje Micić (1924: bez paginacije) u *Zenitozofiji*. Pod tom premisom zenitisti stvaraju pjesme koje se i gledaju, a ne (samo) *kroz* koje se gleda (kako bi to postavio Max Bense (Donat 1969)). Njihove riječi u prostoru grafički su istaknute, veličina slova varira, ona se kreću po bjelini stranice kao likovni elementi po slikarskom platnu (primjerice *grafička slika zenitizma iz Manifesta zenitizma*). Sličan ili isti koncept njeguju i jugoslavenski dadaisti i konstruktivisti, međutim čini se da s tim avangardnim pokretima zamire zanimanje za ovaj književni eksperiment sve do razdoblja nakon Drugoga svjetskoga rata. Semiotička istraživanja i teorija informacija otvaraju prostor za intermedijalnu razmjenu te se ponovno budi interes za vizualnu poeziju (konkretnu i tipoeziju kao njezine specifične odvojke). Semiotika je samo dodatno osvijetlila arbitrarnost veze označitelja i označenog u znaku, ali isto tako i potpirila znakovnu razmjenu ne samo između grana umjetnosti, već između umjetnosti i neumjetničkih medija. Ne samo da su riječi našle svoje mjesto u slici i slika u tekstu, nego je slika postala tekst, a tekst slika (Vera Horvat-Pintarić (1969) koristi se sintagmom „oslikovljena riječ“).

Konkretizacija jezika bio je prvi korak ka konceptualizaciji književnosti. Idući korak dogodio se kada je konceptualna umjetnost ušla u književnost, a još jedan korak dalje kada je književnost postala konceptualna umjetnost.

Zenitist Ivan Goll još 1921. najavljuje drugi korak konceptualizacije književnosti kazavši – svako stoljeće ima svoju *formu*. Književnost ima obrasce po kojima komunicira sa svojim čitateljima, a konceptualna je umjetnost odlučila te obrasce dovesti u prvi plan. Sorel u eseju *Sonet je koncept* (2021) objedinjuje niz umjetničkih praksi koje pronalaze uzore u književnom konceptu. Milorad Stojević jedan je od hrvatskih književnika u čijim se radovima ostvaruju snažne intermedijalne veze i koji čini pjesničke strategije vizualno opipljivima. Sorel (2021: 281) posebno izdvaja ciklus *Ondina bez magistrala* gdje su posljednje dvije pjesme u sonetnom vijencu sazdane od po četrnaest linija koje čine četrnaest sonetnih stihova.

Na iduću stepenicu radikalizacije i konceptualizacije književnosti stao je primjerice Vlado Martek, koji je promjenu književnosti u konceptualnu umjetnost donio na sličan onaj način kako Šuvaković (2007) opisuje put transformacije Marcela Broodthaersa iz „Broodthaersa-pjesnika“ u „Broodthaersa-umjetnika“. Martek je, učinivši ironični „kult ličnosti“ pjesnika, i onako kako je to LeWitt zamišljao³⁴, ponudio proces stvaranja pjesništva kao umjetnički rad.

9. POSLIJE KONCEPTUALNE UMJETNOSTI

Konceptualna umjetnost nastavlja živjeti i u današnjem vremenu, s time da se već od druge polovice 70-ih godina aktivnosti pod njezinom domenom počinju označavati sintagmama postkonceptualne i neokonceptualne umjetnosti. Postkonceptualna se umjetnost pritom veže za medijsku analizu, interpretaciju i dekonstrukciju popularne kulture, dok je neokonceptualna umjetnost otvorena

³⁴ „Ideja sama po sebi, čak i ako nije učinjena vidljivom, isto je onoliko umjetničko djelo koliko i gotov proizvod. Svi koraci – škrabotine, skice, crteži, neuspjeli radovi, modeli, studije, misli, razgovori – zanimljivi su. To što čini misaoni proces umjetnika ponekad je zanimljivije od gotovog proizvoda.“ (LeWitt 1999: 14)

terminološka oznaka koja obuhvaća spektar različitih postkonceptualnih taktika relativiziranja odnosa visoke i niske umjetnosti (Šuvaković 2007).

Uvjeti su održavanja konceptualne umjetnosti u posljednjih trideset godina neupitno promijenjeni. Internet i razvoj tehnologije pogodovali su bujanju spektaklične stvarnosti i proliferaciji slika. Kapitalizam je u međuvremenu pronašao svoje načine da stavi cijenu na rad konceptualnih umjetnika, no iako vrlo svjetovan i desakraliziran, umjetnik često protiv svoje volje ostaje izvan tržišne potražnje, naročito nudi li nešto što ne podliježe kriterijima spektaklične procjene vrijednosti. Ponekad se čini kako je prokletstvo umjetnika koji donosi promjenu to da biva strancem u sustavu u kojem živi.

„M. Stilinović – Ima jedna uzrečica, iz Beograda, a govori o nama. Ona glasi: „Dokle će mame hraniti umjetnike“. To je za nas u Podrumu, i šire, istinit aforizam. Od nas trojica rade, ostale hrane mame ili se hrane kako stignu, ili se valjda nikako ne hrane.

Boris Demur – To je neobjašnjivo. To su valjda neki astralni zakoni (ha, ha). A ti isti umjetnici koje hrane mame predstavljaju jugoslavensku umjetnost u inozemstvu.

Stilinović – (...) Oni imaju neko priznanje od ovog društva kad se ta nova umjetnost treba prikazati vani, a doma ništa. Uostalom, nije tu stvar u priznanju, tu je ekonomsko pitanje.“

Izdvojeno iz intervjua s Reneom Bakalovićem za časopis „Polet“ (Bakalović 1979: 9)

10. ZAKLJUČAK

Formalni početak konceptualne umjetnosti datira u 60-e godine 20. stoljeća, no njezina je budućnost određena još u 19. stoljeću kada započinje promjena umjetničke paradigme iz one koja vjeruje u nepokolebljivost dvije stvari – transcendentnog objektiviteta kao uređene stvarnosti neovisne o subjektu i mogućnosti jezika (barem u vidu metajezika) da služi kao vjerni reprezentant objektivne stvarnosti, u onu koja počinje prepoznavati važnost uloge subjekta u stvaranju realnosti koju živimo.

Wittgenstein u svom *Tractatusu* postavlja temelje modernoga shvaćanja jezika kao logičke slike svijeta čija geometrija ovisi o subjektu koji se tim jezikom koristi. Osim toga putem pojma logičke slike stvara poveznicu između jezika i slike zbližavajući to dvoje po konceptualnoj srodnosti. Za konceptualnu je umjetnost to bitno zbog sljedećeg. Nestanak slike iz slikarstva završni je stadij dematerijalizacije umjetnosti i početni korak razvoja nove vrste umjetnosti. Međutim nestanak slike iz slikarstva prema shvaćanjima konceptualista značio je samo rješavanje materijalnoga balasta koji je umjetnost oduvijek za sobom vukla pogrešno misleći da je supstancija koja određuje postojanje umjetnosti sadržana u transcendenciji neovisnoj o subjektu. Konceptualisti su prepoznali ideju koja stoji iza umjetničkog ostvarenja kao ono stalno i vrijedno u umjetničkom stvaranju. Materijalna je slika samo odraz geometrije logičke slike u ljudskim mislima. Logička slika misaona je struktura čiji je jezik neodvojiv dio. Jezik je stanovita logička slika u kojem konceptualisti pronalaze sidrište svoga rada.

U pozitivistički oblikovanom svjetonazoru misao ima sporednu, a jezik pasivnu ulogu, međutim ono što se događa tijekom 20. stoljeća jest da kvantna fizika stavlja u prvi plan subjekta kao stvaratelja realnosti i kao onoga koji djeluje i poput stjecišta i razvodnika jedne te iste stvarnosti – one fizičke i one misaone. Konceptualna umjetnost upravo u tom mjestu razlučene stvarnosti pronalazi svoje

temelje. Umjetnik, subjekt, onaj je koji odlučuje što je umjetnost. Ona nije proizvedena u objektivnom svijetu i dana sama po sebi, već se zove umjetnošću posredstvom subjekta koji u mislima ima ideju o tome što to umjetnost jest. S tim saznanjem konceptualna umjetnost djeluje autoanalitički i nastoji razotkriti mehanizme koji su stvorili ideju o umjetnosti, odnosno kriterije za procjenu što umjetnost jest, a što nije.

Konceptualna umjetnost u Hrvatskoj u velikoj je mjeri određena kontekstom u kojem se zatekla u desetljećima nakon Drugoga svjetskoga rata. Osim što se bavila sama sobom i uzore pronalazila u inozemnim konceptualistima, često se doticala domene političkog diskursa te propitivanja rodnih i seksualnih reprezentacija.

LITERATURA

Austin, J. L. *How to do Things with Words*. Oxford University Press. 1962.

Beroš, Nada. *Kroćenje tame*. Zagreb: Fraktura. 2010.

Bit 1 International. br. 1. Zagreb: Galerije grada Zagreba. 1968.

Debord, Guy. *Društvo spektakla*. Pripremio Aleksa Golijan. Porodična biblioteka (u privatnom izdanju). 2003.

Denegri, Ješa. „Tri razgovora o umjetnosti danas“. *Plastički znak*. Priredili Nenad Mišćević i Milan Zinaić. Rijeka: Izdavački centar Rijeka. 1982.

Denegri, Ješa. *Gorgona*. 2008. Dostupno na <https://www.avantgarde-museum.com/en/jesa-denegri-gorgona-croatian~no6416/>, posjet 22. prosinca 2021.

Denegri, Ješa. *Nove tendencije u međunarodnom i jugoslavenskom umjetničkom kontekstu*. 2011. Dostupno na <https://www.avantgarde-museum.com/en/jesa-denegri-nove-tendencije-u-medunarodnom-i-jugoslavenskom-umjetnickom-kontekstu-croatian~no6483/>, posjet 20. prosinca 2021.

Denegri, Ješa. *Umjetnost konstruktivnog pristupa, Exat 51 i Nove tendencije*. Zagreb: Horetzky. 2000.

Dimitrijević, Braco. *Tractatus post historicus (1976)*. Uredio Aaron Levy. Philadelphia: Slought Books. 2009.

Dimitrijević, Nena. „Gorgona – Umjetnost kao način postojanja“. 1977. *Gorgona/Protokol dostavljanja misli*. Uredila Marija Gattin. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti. 2002.

Dimitrijević, Nena. „platno“. *Tendencije 5*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti. 1973.

Donat, Branimir. „Konkretna poezija – poetska kozmogonija tehnološke ere“. *Bit International*. br. 5-6. Zagreb: Galerije grada Zagreba. 1969.

Đurić, Dubravka. „Radical Poetic Practices: Concrete and Visual Poetry in the Avant-garde and Neo-avant-garde“. *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. Uredili Dubravka Đuric i Miško Šuvakovic. MIT Press. 2003.

Fritz, Darko. „Nove tendencije“. *Oris*, br. 45. 2008. Dostupno na https://monoskop.org/images/a/a6/Fritz_Darko_2008_New_Tendencies_Nove_tendencije.pdf, posjet 20. prosinca 2021.

Greene, Brian. *Tkivo svemira*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk. 2006.

Horvat-Pintarić, Vera. „Oslikovljena riječ“. *Bit International*. br. 5-6. Zagreb: Galerije grada Zagreba. 1969.

Institut za istraživanje avangarde. Kugla glumište. Dostupno na <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/kugla-glumiste~pe4553/#overlay>, posjet 26. prosinca 2021.

Kosuth, Joseph. *Art after Philosophy*. 1991.

Krivak, Marijan. *Filozofijsko tematiziranje Postmoderne*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo. 2000.

LeWitt, Sol. „Paragraphs on Conceptual Art“. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Uredili Alberro, A., Stimson, B. MIT Press. 1999.

Malevich. „Suprematism“. *Modern Artists on Art*. Uredio Robert. L. Herbert. Dover Publications. 2000.

Mavignier, Almir. „Nove tendencije 1 – slučaj koji iznenađuje“. *Tendencije* 4. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti. 1970.

Museo Universitario Arte Contemporáneo. *Mladen Stilinović. 1+2*. 2005.

Paić, Žarko. *Slika bez svijeta, ikonoklazam suvremene umjetnosti*. Zagreb: Litteris. 2006.

Pirjevec, Dušan. „Tri razgovora o umjetnosti danas“. *Plastički znak*. Priredili Nenad Mišćević i Milan Zinaić. Rijeka: Izdavački centar Rijeka. 1982.

Poe, Edgar Allan. „The Poetic Principle“. *Poetry, Tales, and Selected Essays*. New York: The Library of America. 1996. Dostupno na https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Poe_Poetic_Principle.pdf, posjet 17. siječnja 2022.

Sorel, Sanjin. „Sonet je koncept“. *Konceptualizam: kontekst*. Priredio Sanjin Sorel. Zagreb: Meandar media. 2021.

Stipančić, Branka. *Mišljenje je forma energije*. Zagreb: Arkzin & Hrvatska sekcija AICA. 2011.

Šuvaković, Miško. *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine. 2007.

Šuvaković, Miško. *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj*. Zagreb: DAF. 2019.

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. 2005.

Weltruski, Jiří. „Slika i značenje“. *Plastički znak*. Priredili Nenad Mišćević i Milan Zinaić. Rijeka: Izdavački centar Rijeka. 1982.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Routledge. 2002.

Žižek, Slavoj. „Tri razgovora o umjetnosti danas“. *Plastički znak*. Priredili Nenad Mišćević i Milan Zinaić. Rijeka: Izdavački centar Rijeka. 1982.

IZVORI

Bakalović, Rene. „Do kada će mame hraniti umjetnike“. *Polet*. 1979.

Dada-tank. br. 1. Uredio Dragan Aleksić. Zagreb: Štamparija „GAJ“. 1922. Dostupno na https://monoskop.org/images/5/55/Dada_Tank_1_1922.pdf, posjet 21. siječnja 2022.

Forgotten Heritage. *Tomislav Gotovac*. Dostupno na <https://www.moma.org/collection/works/173436>, posjet 2021.

Goran Trbuljak. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti. 1973.

HRT. *Goran Trbuljak – Suvremenici*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=D-BKdKbnjPw>, posjet 18. listopada 2021.

Hrvatska enciklopedija. *Samoupravljanje*. Dostupno na <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=54339>, posjet 25. studenoga 2021.

Institut za istraživanje avangarde. *Exat 51 – Manifest*. 1951. Dostupno na <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/exat-51~pe4395/>, posjet 2. studenoga 2021.

Josip Vaništa. *13 uputa za čitanje nacрта*. 1961. Dostupno na <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/gorgona~pe4511/#overlay>, posjet 5. siječnja 2021., posjet 3. studenoga 2021.

Kontakt. *Tomislav Gotovac*. dostupno na <https://www.kontakt-collection.org/objects/245/streaking-action--running-naked-in-the-center-of-the-city;jsessionid=5DAB79CB2975526EFEF8E80B293D95F1>, posjet 26. prosinca 2021.

Manifest zenitizma. Zagreb: Biblioteka Zenit. 1921. Dostupno na https://monoskop.org/images/3/31/Micic_Goll_Tokin_Manifest_zenitizma_1921.pdf, posjet 18. siječnja 2022.

Mićić, Ljubomir. „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole“. *Zenit*. br. 13. Zagreb. 1922. Dostupno na https://monoskop.org/images/5/5f/Zenit_13.pdf, posjet 18. siječnja 2022.

Mićić, Ljubomir. „Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma“. *Zenit*. br. 26-33. Beograd. 1924. Dostupno na https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/Zenit/1924/b026-33#page/0/mode/1up, posjet 18. siječnja 2022.

MoMA. *Tomislav Gotovac*. Dostupno na <https://www.forgottenheritage.eu/artists/105/tomislav-gotovac/artworks/768/showing-elle->, posjet 26. prosinca 2021.

Radoslav Putar. *Odgovor na collectivno djelo*. 1963. Dostupno na <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/gorgona~pe4511/#overlay>, posjet 24. prosinca 2021.

Stelarc. *Psycho/Cyber*. 1996. dostupno na <https://youtu.be/DD7fhxlw9xE>, posjet 1. studenoga 2021.

Stilinović, Mladen. <https://mladenstilinovic.com/works/10-2/>, posjet 9. siječnja 2022.

Tank. br. 1 ½-3. Ljubljana. 1928. Dostupno na https://monoskop.org/images/8/88/Tank_1.5-3_1928.pdf, posjet 19. siječnja 2022.

Željko Jerman. *Ovo nije moj svijet*. 2012. <https://digitizing-ideas.org/hr/ovo-nije-moj-svijet/zelim-znati/ovo-nije-moj-svijet>, posjet 6. siječnja 2022.

SAŽETAK

Promjena umjetničke paradigme koja je začeta u 19. stoljeću nagovještaj je novoga oblika mišljenja koje briše dosadašnje poimanje transcendentnog objektiviteta i vidi subjekta kao kritično mjesto spajanja i razlučivanja misaonog i materijalnog. Wittgenstein objašnjava povezanost materijalnog i misaonog putem pojma logičke slike, a koji je ključni mehanizam kako subjekt poima svijet i kako ga stvara. Moderna je umjetnost zaokupljena pitanjem apstrahiranja svoga predmeta i dematerijalizacijom umjetničkoga produkta, no konceptualističko je stajalište kako se umjetnost samo riješila materijalnoga balasta i nastavila svoj rad s onim što je zapravo umjetničko – a to je ideja, odnosno koncept. Kvantna je fizika u 20. stoljeću dodatno naglasila ulogu subjekta u stvaranju (slike) svijeta i potvrdila ideju ljudske svijesti kao točke ujedinjavanja jedne stvarnosti s dvije naravi – subjekt je materija koja misli. Konceptualisti djeluju pod tom premisom i preispituju misao, logičku sliku, u želji da razotkriju mehanizme, odnosno uvjerenja koja slijedimo u procjeni što to umjetnost jest. Konceptualna umjetnost u Hrvatskoj u velikoj je mjeri određena kontekstom u kojem se zatekla u desetljećima nakon Drugoga svjetskoga rata. Osim što se bavila sama sobom i uzore pronalazila u inozemnim konceptualistima, često se doticala domene političkog diskursa te propitivanja rodni i seksualnih reprezentacija.

Ključne riječi: konceptualna umjetnost, logička slika, performativnost, hrvatska umjetnost