

Nadja Gnamuš

Od objekta k tekstu: jezik in zaznava na primerih zgodnjih konceptualnih praks

Ključne besede: jezik, (kon)tekst, zaznava, tekstualna dela, umetnost kot ideja

DOI: 10.4312/ars.13.1.302-317

Uvod

Odnos med besedo in podobo je bil v umetnosti odnos dveh komunikacijskih sistemov, ki sta se medsebojno podpirala,¹ po drugi strani pa v načinu delovanja in učinkih bistveno razlikovala.² Roland Barthes je v svojih semiotičnih raziskavah ugotavljal, da so podobe večpomenske, saj je zanje značilna »ohlapna veriga označencev«, med katerimi lahko bralec-gledalec bodisi izbira ali zaobide oziroma ignorira informacije (Barthes, 1977, 38–39). Prav dejstvo, da podobe ne govorijo,³ dopušča njihovo pomensko odprtost, s tem pa se tudi razlikujejo od besednega jezika, ki je v vsakdanji rabi pomensko bolj določujoč. Ena od značilnih potez umetnosti 20. stoletja je njen odmik od klasične mimetične tradicije, ki se je izoblikovala z izumom perspektive. Perspektiva se je v zahodni umetnosti razvila kot osrednji postopek za pripovedovanje zgodb, ki je služil prikazovanju verodostojno in prepričljivo predstavljene pripovedi (cf. Gombrich, 1960, 129–138). Prelom z narativno mimetično tradicijo je v drugi polovici 19. stoletja potemtakem prinesel tudi spremenjeno razmerje med podobo in njenim tradicionalnim referenčnim okvirjem. Modernistična podoba je zagovarjala absolutno avtonomijo vsebin in umetniških sredstev, pri čemer je izoblikovala lastno ideološko podlago. Umetnost ni več poustvarjala sveta v duhu realistične iluzije *theatrona*, marveč je izoblikovala samoreferenčni diskurzivni prostor, ki se je utemeljeval na materialnih in formalnih (medijskih, estetskih, likovnih) postavkah dela. Abstraktna umetnost je bila vrhunec antinarativne tradicije, saj je podobo razbremenila pripovedne in razlagalne vloge, gledalcu pa je podelila

- 1 Primer prvega ponazarjajo slikovne podobe, ki razlagajo ali dopolnjujejo besedilo, recimo v srednjeveških rokopisih.
- 2 Meyer Schapiro je v analizah reprezentacije na podlagi pisnih besedil ugotavljal, da je od pozne antike do 18. stoletja, ko je ta tradicija oblikovala pomemben del vizualne umetnosti, »ujemanje med besedo in sliko pogosto problematično in presenetljivo ohlapno«. (cf. Schapiro, 1973)
- 3 Tu imamo v mislih t. i. statične podobe; te ne vključujejo zvoka in gibanja, ki sta konstitutivna za video, film in novomedijske projekte.



avtonomijo interpretacije. Kljub temu tudi v interpretacijah abstraktne umetnosti ostajajo reminiscence narativne tradicije, ki je prisotna v aluzivnih, asociativnih in simbolnih razlagah, kar kaže, da se podoba z abstraktno umetnostjo ni ločila od teksta, temveč je z njim vzpostavila drugačno (so)odvisnost. Poudarek na »materialnih« atributih podobe je vzpostavil avtonomijo vizualnega, ki sicer ni bila onstran jezika, istočasno pa tudi ni bila zvedljiva nanj, saj se je vzpostavila neodvisno in drugače od jezikovnega reda. Podoba je postala izhodišče za izumljanje teorije in inovativnost interpretacije, saj jo je bilo treba šele *prevesti* v diskurzivno govorico.⁴

Tekst, podoba in ideja umetnosti v anglosaksonskih konceptualnih praksah

V drugi polovici 60. let 20. stoletja je bila prevladujoča formalistična umetnostna teorija podvržena ostri kritiki mladih umetnikov konceptualizma. Ti so uveljavljeni umetnosti očitali komercializacijo, dekorativnost in podvrženost trgu, prav tako pa so zanikali, da je umetnost mogoče utemeljevati na podlagi subjektivnega izkustva, osebne, ekspresivno zaznamovane izraznosti in estetskega okusa. Konceptualizem je zavrnil univerzalnost in nevtralnost estetske forme ter predlagal, da se umetniško delo aktivno vključi v proces interpretacije in ustvarjanja pomenov. Umetniške prakse zgodnjega konceptualizma so vzpostavile *idejo* umetnosti, ki je temeljila na novem premisleku o pojmovanju, kontekstu in funkciji umetnosti. Pri tem je prav raziskovanje odnosa med besedami in podobami odigralo ključno vlogo. Jezik (v vlogi besedne izjave) je imel v zgodnjem konceptualizmu osrednje mesto pri preoblikovanju statusa umetnosti in premiku od objekta kot avtonomne umetniške stvaritve k tekstu, ki gradi polje umetnosti in kjer teorija o umetnosti velikokrat postane umetnost sama. Tako imenovana »dematerializacija«⁵ umetnosti predpostavi, da lahko umetnostni diskurz nadomesti umetniški objekt.⁶ Razmišljanja, ki nastajajo v tem okviru, pomenijo intelektualno obliko umetniškega samozavedanja, hkrati pa predložijo nove koncepte umetniškega delovanja.

4 Osmišljanje abstraktne umetnosti je proizvedlo niz psihoanalitskih, hermenevtičnih, metafizičnih, semiotičnih, formalističnih in antropoloških interpretacij.

5 Izraz sta leta 1968 uvedla Lucy Lippard in John Chandler v povezavi s t. i. »ultrakonceptualno umetnostjo«, ki pri ustvarjanju umetniškega dela daje prednost izključno miselnemu procesu, pri čemer lahko umetniški objekt postane docela nepotreben. Eseju Johna Chandlerja in Lucy Lippard Dematerializacija umetnosti iz leta 1968 je leta 1973 sledila antologija Lucy R. Lippard *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.

6 V srži konceptualne umetnosti v poznih 60. letih, kakor je opazal Tony Godfrey (1998, 301–302), ni šlo toliko za idejo umetniškega dela, ki je v osnovi lingvistično, ampak zlasti za idejo, da je delo sočasno lingvistično in vizualno, kar izpričujejo zlasti dela, ki kombinirajo besedilo in fotografijo in ki so po Godfreyevem mnenju postala arhetipska forma konceptualizma tega časa.

Konceptualizem kot zgodovinsko gibanje vključuje idejno in formalno različne prakse,⁷ ki jim je, ne glede na notranje razlike, skupno zavračanje modernističnega koncepta umetnosti, ki ga je zlasti v ameriškem povojnem umetnostnokritičnem kontekstu zastopala Greenbergova formalistična kritika. Modernistični argumenti umetnosti so izhajali iz materialistične, subjektivne in ekspresivne teorije umetniškega medija, po kateri umetnost temelji na subjektivni transformaciji in doživljanju stvarnosti ter na raziskovanju materialnih zakonitosti umetniške forme. Namesto tega konceptualizem predlaga razumevanje umetnosti s filozofske, lingvistične, sociološke, institucionalne in politične perspektive.⁸ S tem uveljavi kompleksen premik, ki težišče od umetniškega *predmeta* prenese k umetniškemu *diskurzu* in *praksi*, ki jo določa družbeni in kulturni kontekst. Tu vizualna, estetska in duhovna izkušnja niso več dominantni atributi umetnosti, saj se umetnost začne sklicevati na filozofske, sociološke, kulturološke in politične vidike, ki vplivajo na umetniško prakso in ne nazadnje konstituirajo pogoje njenega delovanja.⁹ Kognitivna vsebina dobi prednost pred zaznavno formo, materialne parametre dela nadomestijo konceptualne odločitve. Konceptualizem se je kot umetniški pojav vzpostavil na tezi, da je v umetnosti bolj od izumljanja forme pomembno izumljanje novih pomenov (Kosuth, 1991, 48). Prav na tej točki je treba opozoriti na vpliv prevedenih besedil Rolanda Barthesa, ki so začela na newyorškem umetniškem prizorišču odmevati v drugi polovici 60. let.¹⁰

7 Izraz je uporabil Sol LeWitt v besedilu Paragraphs on Conceptual Art, ki je bilo poleti 1967 objavljeno v ameriški reviji *Artforum* (istočasno s Friedovim esejem Art and Objecthood). Z istim izrazom se je identificirala tudi skupina mladih angleških avtorjev (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin in Harold Hurrell), ki so se zbrali v okviru kolektiva Art & Language (1968) ter svoja teoretska stališča objavili leta 1969 v prvem izvodu revije *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*. Skupna jim je bila zamisel, da teorijo uporabijo kot temeljno orodje umetniške prakse.

8 Joseph Kosuth (1991, 90) je v besedilu Painting versus Art versus Culture (Or, Why You can Paint if You Want to, But it Probably won't Matter) izpostavil bistven premik v razumevanju umetnosti: »Bolj kot predstavljanje navznoter obrnjenega sveta, kar je počelo slikarstvo, sem videl v tem novem delu ravno nasprotno: začelo je proces gledanja *navzven*, dalo pomen kontekstu [...] Pomembna poanta t. i. 'minimalistične umetnosti' je bila, da to ni bilo ne slikarstvo ne kiparstvo, temveč preprosto umetnost. Ta zadnja postaja na formalističnem trajektoriju nam ni ponudila druge možnosti kot gledati ven: najprej fizične, potem socialne, filozofske, kulturne, institucionalne in politične kontekste – vsi bodo neobhodno postali fokus našega dela.«

9 V neokonceptualnih praksah devetdesetih let se radikalizira integracija umetnosti in kulturne sfere ter ugotovi vloga umetnosti kot sociološke, kulturološke, paraznanstvene in intersubjektivne oziroma participatorne prakse. Konceptualistični model mišljenja je tako ali drugače postal izhodišče za vse »kontekstualizacije« umetnosti, od institucionalne kritike t. i. družbenih praks do vplivnega pojma »relacijske estetike«, ki ga je uvedel Nicolas Bourriaud.

10 Eno najvplivnejših Barthesovih besedil v tem kontekstu je bilo *Smrt avtorja*, ki je bilo prvič prevedeno v angleščino reviji *Aspen*, 5–6 (Fall-Winter) leta 1967.

Joseph Kosuth in umetnost kot ideja

Zgodnji konceptualizem v umetnost vpelje mišljenje kot *modus operandi* umetniškega delovanja, pri čemer je pogoj, da definiranje umetniškega izstopi iz tehnoloških in formalnih okvirov ter se začne vzpostavljati kot izključno intelektualno početje. S tega vidika konceptualne prakse, ki se razmahnejo v 60. letih dvajsetega stoletja, v veliki meri predstavljajo zadnji stadij modernističnega diskurza samoizpraševanja, samorefleksije in samokritike, ki nasledi in zamenja formalistični diskurz avtonomije umetniškega medija in njegove estetske oziroma materialne dekonstrukcije. Konceptualizem tako stoji na pragu nove umetnostne ideologije, ki zagovarja umetnost na idejni ravni. S te predpostavke umetniškega dela ni treba več *izdelati*, saj lahko nastane in učinkuje v umu.

Po mnenju Josepha Kosutha, osrednjega protagonista zgodnjega ameriškega konceptualnega gibanja, je umetnost avtonomno področje raziskave. Sestavlja ga niz analitičnih propozicij, ki razmišljajo o naravi in možnostih umetnosti. Te propozicije so sestavljene iz sklopa informacij, ki imajo v osnovi lingvistični značaj in se spreminjajo glede na kontekst rabe. Sklopi sami po sebi še niso umetnost, pač pa to postanejo takoj, ko jih umetnik zavestno in intencionalno postavi v umetniški kontekst.¹¹ V tovrstnem pojmovanju umetnosti se prepleteta območji prakse (kot konkretne realizacije) in teorije (kot njene intelektualne podlage), pri čemer umetnost svoj argument izpelje iz jezika, saj se tudi izrecno formira z gradniki teksta.¹²

Jezik ne deluje več kot interpretativni, pojasnjevalni del nekega drugega sporočilnega koda (v tem primeru podobe), pač pa prevzame vlogo umetniškega dela oziroma samopostavitve umetniškega dela. »Umetniška dela so analitični predlogi. To pomeni, da če jih gledamo v njihovem kontekstu – torej kot umetnost –, ne dajejo informacij o čemerkoli drugem. Umetniško delo je tautologija v tem, da je prezentacija umetnikove intence, da je tisto, čemur pravi umetniško delo, tudi že definicija umetnosti« (Kosuth, 1991, 20).

Po Kosuthu avtoriteta umetnika zadostuje za identificiranje umetniškega dela kot takšnega. Umetnik je tisti, ki postavi in utemelji kriterije dela – ti se v Kosuthovih zgodnjih delih na primer nanašajo na sebi lasten problem, torej na kontekst same

11 Kosuth v izjavi za razstavo *Software*, ki jo je v Judovskem muzeju v New Yorku leta 1970 kuriral umetnik in kritik Jack Burnham, razlaga takole: »Elementi, ki jih uporabljam v svojih propozicijah, so sestavljeni iz informacij. Skupine informacij pogosto obstajajo kot 'nizi', pri čemer se ti nizi spajajo tako, da jih je ikonično skoraj nemogoče zaobjeti. Vendar *struktura* tega spajanja sama po sebi ni 'umetnost'. Umetnost nastane z mojim dejanjem, s katerim to dejavnost (raziskavo) umestim v umetniški kontekst.« (Kosuth, 1991, 75)

12 Tekst je kombinacija izjav, besed ali stavkov. Sicer ga obravnavamo tudi kot kompleksnejši sistem kodov, ki usklajuje in diskurzivno umešča različne pomenske strukture ter ustvarja široko interpretativno telo.

umetnosti. S te predpostavke je samo umetnik lahko posrednik svojih idej in je potemtakem v dvojni vlogi – umetnik in teoretik: sestavljaavec znakov in njihov kritični razlagalec. Kosuth verjame, da je bistvo umetnosti v njeni zmožnosti, da ozavešti logiko lastnega delovanja, s katerim se je tradicionalno ukvarjala umetnostna kritika. Kakor razmišlja, je prav dvojnost med percepcijo in koncepcijo v starejši umetnosti zahtevala posrednika – kritika –, ki zdaj lahko odpade. Podobno je razmišljal Kosuthov ameriški kolega Douglas Huebler: »Kar pravim, je del umetniškega dela. Ne potrebujem kritikov, da bi razlagali moja dela. Sam jim povem, za kaj gre« (Corris, 2004, 31). Tako se z avtoriteto umetnikove izjave diskurzivna infrastruktura, ki je prej podpirala umetnost, spremeni v njen konstitutivni del. Takoj ko se umetniško delo začne formirati in utemeljevati na podlagi jezika, je samoumevno, da se pozornost premesti z vizualnih postavk na diskurzivno nastajanje umetnosti, ki ne potrebuje več materialne realizacije, temveč se lahko legitimira v umu in poteka prek miselnih abstrakcij.

Najbolj eksplicitne analogije umetnosti z jezikom v tem kontekstu so Kosuthove fotografske povečave slovarskih definicij. Lingvistična paradigma, ki jo vpelje v umetnost, se v veliki meri navdihuje pri Wittgensteinovih premišljevanjih o jeziku in besednih igrah, kjer se jezikovna informacija pomensko osmisli edino v kontekstu. Skladno z Wittgensteinovo trditvijo, da *raba določa pomen*, Kosuth ne verjame v inherentno vrednost in pomen umetniškega dela, saj to deluje znotraj pomenske arene, v kateri sta uporaba in pomen začasna in se lahko spreminjata. Umetniško delo in njegovo definicijo – torej kaj je umetnost in kaj ni umetnost – določa razlikovalna vloga, podobno kakor na primer fonem v stavku, ki sam na sebi ne označuje, ampak deluje in komunicira v razmerjih, v odnosu do ostalih informacij, saj je pomen odvisen od konfiguracije drugih znakov.¹³ Kakor pravi: »Termin 'konceptualna umetnost' pomeni, da je umetnik vključen v (konceptualno) raziskovanje ali metodo, ki raziskuje naravo umetnosti. Pojem 'umetnost' se tu nanaša na *dejavnost*, ne pa na fizične ostanke končnega rezultata [...]. Enostavno povedano, 'konceptualna umetnost' pomeni samo *konceptualno raziskovanje umetnosti*« (Kosuth, 1991, 84).

Natanko to je prisotno v Kosuthovem najznamenitejšem delu iz niza dialoških sopostavitvev stvar-podoba-tekst, *Eden in trije stoli* iz leta 1965. Kosuth ne tematizira partikularnega stola, izbranega zaradi točno določenih lastnosti, temveč ga zanima razmislek o načinih, na katere *mislimo* in *spoznavamo* stol: torej njegovo fizično prezenco oziroma objekt, slovarsko definicijo in fotografijo kot natančen mehanični

13 Temeljna Saussurova ugotovitev je, da ves jezikovni mehanizem poteka po načelu identitet in razlik, pri čemer so druge zgolj narobna stran prvih. Arbitrarno vez, ki označevalca združuje z označencem, predpostavi dejstvo, da konceptualni del vrednosti (označenec) vzpostavljajo edinole odnosi z drugimi členi v jeziku in razlike, povezane z njimi, kar pomeni, da je njegov položaj vedno relativen, saj je vrednost vzpostavljena kot negacija drugih možnosti v sistemu. (Saussure, 1997, 132)

posnetek stola. Tu ne gre za semiotično ilustracijo, ki prikazuje odnos med znakom in referentom. Nobena izmed treh pojavitev ni dominantna, vse tri enakovredno delujejo na isti ravnini, čeprav skozi različen znakovni sistem. Avtor pokaže na tri različne, a vzporedne ontološke manifestacije stvari, na fizično (objekt), pojmovno (jezik) in reprezentativno (podoba).

To je ena v vrsti Kosuthovih umetniških propozicij o naravi umetnosti, s katerimi vzpostavi novo protiformalistično obliko samodefiniranja umetniškega dela. Po Kosuthovem mnenju je umetnost relevantna le toliko, kolikor prinese novega k razmisleku o naravi umetnosti, umetnik pa ima zgodovinsko težo le toliko, kolikor prispeva k zgodovini idej. Kosuthov prispevek na tem mestu ni v njegovi formalni, temveč interpretativni oziroma tekstualni intervenciji, pri kateri na mesto morfološke izraznosti stopijo umetnikova ideja, proces in kontekst oziroma *uporaba*, pri kateri je pomen odvisen od postavitve in diskurzivne umestitve dela. Kosuthovo delovanje je utelešenje ideje o umetnosti kot praksi, ki lahko deluje povsem abstraktno, saj temelji na miselnem procesu, zato ni presenetljivo, da filozofija in jezik postaneta pomembni referenčni območji umetniške prakse. Morfološka raven dela je marginalizirana, ne pa dematerializirana, saj ohranja fizično formo, ki pa je predvsem *nosilec* informacije.¹⁴ Če parafraziramo Duchampa, ne gre več za ekspresivno izraznost umetniškega dela, temveč za prikaz abstraktnega miselnega procesa, ki ga sproži jezikovna informacija. Umetniki, ki se ukvarjajo z odnosom tekst-podoba, zabrišejo mejo med delom, ki prikazuje (»showing«), in delom, ki izjavlja (»stating«), saj se v tem primeru oba kognitivna procesa sestavita – tekst je uporabljen kot podoba in istočasno podoba nastopa kot tekst. V Kosuthovih delih iz druge polovice šestdesetih let je uporaba jezika prinesla novo obliko umetniške samorefleksije, pri kateri so umetniška dela za razliko od jezika (v vsakdanji rabi) lahko sočasno opisovala, kako opisujejo, obenem pa s pomočjo umetnosti odrazila naravo jezika kot takega in njegovo *funkcionalnost* znotraj kulture.¹⁵ Jezik seveda »ni transparenten«,¹⁶ še manj enoznačen kar zadeva njegovo sporočilo, predvsem pa je pragmatičen in vezan na kontekst rabe. V umetniškem okolju bolj, kot da opisuje in/ali informira, služi kot sredstvo za raziskovanje različnih pomenov in njihove poetične dimenzije. Zato se Kosuth sklicuje na Wittgensteina, ki pravi, da četudi je »pesem zgrajena v jeziku informacije, ni uporabljena kot jezikovna igra podajanja informacije« (Anscombe, von Wright,

14 Kljub temu, da konceptualizem povezujemo s kritiko tradicionalnega umetniškega objekta in z dematerializacijo umetnosti, je ena ključnih razstav, ki so inavgurirale konceptualne prakse, *When Attitudes Become Form* (Bern, 1969), vključevala veliko objektov, ki so bili vezani na prostorsko in zaznavno izkušnjo.

15 Navezujem se na Kosuthova razmišljanja, dostopna na: <http://www.personalstructures.org/index.php?page=197&lang=en&item=35&n=0>.

16 V mislih imam niz del ameriškega konceptualnega umetnika Mela Bochnerja, ki jih povezuje izjava *Language is not transparent*.

1967, 160). Vloga jezika v zgodnjih tekstualnih delih ni bila izrekati, temveč kazati¹⁷ in predvsem pokazati, kako sodelujeta jezik in zaznava ter kako jezik zaznamuje naše zaznavanje.

Med tekstom in objektom

Kljub konceptualistični kritiki umetniškega objekta in njegovega fizičnega značaja so se prav zgodnja tekstualna dela pogosto navezovala na zaznavno in prostorsko izkušnjo. Ian Burn, avstralski konceptualni umetnik in kasneje član kolektiva Art & Language, v svojih t. i. zrcalnih delih naslavlja vprašanja reprezentacije in avtonomije umetnosti v odnosu do resničnosti (na primer z delom *No object implies the existence of any other* (1967), kjer se v sliki-zrcalu ujame gledalčev portret) ter raziskuje interakcijo med kognicijo in percepcijo. V delu *Looking at a piece of glass* (1967/68) se vrača k značilnemu problemu reprezentacije, pri čemer tematizira različne slikovne paradigme: abstraktno, materialistično (sliko kot samoreferenčen, v sebi zaključen predmet) in iluzionistično. V tretji in zadnji okvir na zrcalno površino postavi lastno fotografsko podobo, ki se prekriva z gledalčevim odsevom ter tako pripelje do neposrednega prepleta med avtorjem in gledalcem. Burn je zmeraj pozoren na to, kako gledalčeva interpretacija vpliva na način videnja oziroma gledanja, pa tudi obratno. Enako kot umetniški kolektiv Art & Language, v okviru katerega je deloval, verjame, da je bistvena naloga konceptualizma v tem, da status umetniškega predmeta nadomesti utemeljevanje umetnosti oziroma teoretska analiza,¹⁸ ki poteka skozi tekst ali govor, pri čemer jezik ni zgolj interpretacijsko orodje, temveč poglobljen element dela. Tudi v tem primeru jezik postane primarno orodje teoretične analize umetnosti. Kakor razmišljata Burn in Ramsden, »jezik vstopa v naše 'videnje' bolj neposredno od drugih čutov«, zato s pomočjo jezika lažje ozavestimo odtenke gledanja (Burn, 1991, 123–124). Modernistično dekonstrukcijo likovnih označevalcev in zaznavno transformacijo vidnega zamenjajo lingvistične implikacije, ki diverzitetu vizualnega in hermenevtiko podobe zvedejo na semantično razsežnost jezika in moč ideje. Kljub vsemu tekstualna dela zgodnjega konceptualizma še zmeraj izhajajo iz analize vizualne podobe, pri čemer optično perspektivo nadomesti jezikovna, njen horizont pa se bolj ali manj še vedno ukvarja z vprašanjem zaznave in aktom gledanja.

Delo umetniškega kolektiva Art & Language z naslovom *Painting – Sculpture* (1966/67) uporabi jezik kot analitični model za dekonstrukcijo ene izmed ključnih modernističnih postavk, s tem da problematizira samoumevnost identitete

17 Navajam po: Joseph Kosuth, »Freud, Wittgenstein and Musil«, Castelli Gallery 2012, https://www.castelligallery.com/images/publications/publications_PDF/Kosuthweb.pdf [15. 3. 2019].

18 Ian Burn, Mel Ramsden in Roger Cutforth so se predstavljali pod skupnim imenom The Society for Theoretical Art and Analysis (ust. leta 1969).

umetniškega medija. Identiteti slike in kipa sta relativizirani, saj sta predstavljeni kot enaki, skorajda identični platni, le da je na enem napisano slika(rstvo), na drugem pa kip(arstvo). Zaradi njune vizualne enakosti postane samo poimenovanje arbitrarno oziroma stvar konsenza, ki se lahko spremeni; s tem pa je identiteta medija postavljena pod vprašaj. S problematičnostjo medijske specifikke se začnejo leta 1965 ukvarjati tudi specifični objekti (*Specific Objects*) Donalda Judda. Specifični objekti v okviru ameriškega minimalizma namreč promovirajo nejasnost umetniške identitete ter polemizirajo z visokomodernistično teorijo medija in formalno analizo »bistvenih značilnosti medija«, torej tistih, ki neizpodbitno določajo značaj določenega umetniškega medija (kakor je to na primeru slikarstva vzpostavil Clement Greenberg). Juddovi specifični objekti so hibridne strukture, specifične zato, ker so neumestljive, brez jasne identitete, saj niso ne slike ne kipi, temveč združujejo značilnosti obojega. Predvsem pa so stvari, ki so zaradi podobnosti z industrijskimi izdelki na robu umetniškega. Njihovo *specifičnost* narekuje kontekst: galerija kot institucionalni okvir, točno določena prostorska umestitev (»site-specificity«) in razmerje z gledalcem. Če Judd medij problematizira na vizualni in predmetni ravni, Art & Language konvencije medija (torej slike in kipa) sprevrča na pojmovni ravni, na ravni same ideje. Koncept in percept – torej naša mentalna predstava (o sliki ali kipu) in njena stvarna percepcija – sta tu postavljena v nestabilno razmerje, saj poimenovanje spodbije videno, videno pa demantira poimenovanje (na primer to ni slika, ampak tekst, ali pa je, prav tako v primeru *painting*, tavitološko – na primer to je dvodimenzionalna površina, prekrita z barvo in potemtakem slika). Zmeda med označevalcem in označencem učinkuje v duhu magrittovskih besedno-vizualnih iger (spomnimo se na znameniti primer *Ceci n'est pas une pipe*). Magrittove podobe so znane po tem, da podžigajo dvom o tem, kar vidimo, najbolj ravno tedaj, ko je v podobo vpeljana tudi poimenovanje. Ta dvom vznikne, kakor je ugotavljal Foucault, na mestu *ločevanja* podobnosti in njene potrditve. Nekaj podobnega se zgodi tudi pri delu Art and Language. Art & Language pokaže, da medijska identiteta ni več samoumevna, saj je njena *forma* problematizirana. Ne gre za samokritičen razmislek o mediju in njegovih zamejitvah, ampak o njegovi ideološki umestitvi ter za njeno zanikanje, kar naznani izbris medijske specifičnosti in hierarhije. To pa je ena temeljnih značilnosti konceptualnih praks, ki v umetnost vpeljejo raznovrstne materiale in prakse (video, xerox, fotografijo, časopisna besedila, diagrame, matematične formule ipd.) ter s sociološko in kulturološko motiviranimi projekti legitimirajo »estetiko administrativnega« (Buchloh, 1990).

Delo *Skrivnostna slika* (*Secret Painting*, 1967/68) Mela Ramsdena, tedaj člana kolektiva Art & Language, sestavljata črna monokromna ploskev in uokvirjeno besedilo, ki ga beremo kot napotek, kako pristopiti k hermetični podobi. Na eni strani besedilo aktivira gledalčevo imaginacijo in govori o enigmatičnem značaju podobe kot

o njeni imanentni vsebini, na drugi strani pa ironično napoti na umetniškovo avtoriteto in njegov položaj privilegiranega posedovalca vednosti o poanti črne ploskve. Če nasproti *Skrivnostni sliki* postavimo eno izmed slik Ada Reinhardta – slikarja poznega modernizma in umetnika, ki je s svojimi razmišljanji o umetnosti vplival na teoretične umetnike zgodnjega konceptualizma, še posebej na Kosutha –, soočimo dve nasprotni in skrajni konceptualni poziciji. Reinhardtove *Črne slike* v fenomenološkem smislu pomenijo popolno ukinitvev reprezentacije in pomenskih označevalcev slikarstva (barve, kontrasta, oblike, poteze, subjektivnosti in ekspresivnosti). Pri Reinhardtju umetniško delo temelji na negaciji vseh ustaljenih kategorij – umetnost je vse, česar ni. Vse konvencije slikarstva so odpravljene – vključno z reprezentacijo, saj na črnih slikah ni ničesar, *kar bi lahko videli* v klasičnem pomenu besede. Reinhardtove slike posežejo natanko v to, kar je od nekdaj opredeljevalo slikarstvo – v iluzijo resničnosti in pretvarjanje življenjskih oblik v vidnost. Po drugi strani pa se prav skozi dinamiko negacije – torej prek naštevanja vsega, česar niso – ponujajo interpretaciji in naseljevanju pogleda. Te slike niso samo optični fenomeni, ki gledalca skrčijo, kakor je lucidno opazal Yves Alain-Bois (Bois, 1991, 28), na »organ vida« in usmerijo na izmuzljive, skoraj halucinogene razlike v črnini, ki se razkrivajo skladno s časom, ki ga vložimo v opazovanje podobe; niso namenjene samo kontemplativnemu zrenju, pač pa napeljujejo tudi k teoretskemu in filozofskemu razmisleku – k sliki, ki je že sama teorija o slikarstvu. Ta dela namreč producirajo gledanje, saj so dostopna izključno skozi akt gledanja – pod pogojem, da je gledalec pripravljen ostati pred sliko več kot le trenutek; tedaj, kot pravi Yves Alain-Bois, je že dojel smisel njegovih slik.

Tako Reinhardt kot dela *Art & Language* ciljajo na gledalčevo izostreno pozornost in ozaveščanje zaznavnega procesa, toda na različni način. Reinhardt preverja rob in konec zaznave, s tem da gledalca pripelje na skrajno točko optične zmogljivosti pri zaznavanju čutnih kvalitete slike, do tiste skrajne točke, ko še lahko vidi in zaznava premene v podobi. Ta zaznavno izjemno zahtevna dela aktivirajo telesno izkušnjo in ozavestijo proces zaznavanja, s tem da ga naredijo vidnega, pri čemer je nemogoče jasno razmejevati med optičnim impulzom in njegovo zaznavo, med fizičnim in mentalnim dejavnikom pri sprejemanju podobe.¹⁹ Pri *Skrivnostni sliki* pa je fenomenološki sprožilec pretvorjen na tekstualno ravnino. Gledanje ni več vezano na optično izkušnjo, temveč na mentalno projekcijo, ki jo usmerja tekst. Ta vključuje drug zorni kot gledanja, ki zadeva vprašanje vloge avtorja in umetniške subjektivnosti ter demistificira metafizične konotacije dela, ob tem pa zavrača koncept vživetja v umetniško delo kot pogoj za njegovo razumevanje. V skladu s tem nazorom je umetniško delo intelektualno in ne fenomenološko podjetje, ki ponuja

19 Reinhardt je svoja črna monokromna platna opisoval z značilnimi negacijami: brezoblična, ne velika in ne majhna, brez velikosti, brez kompozicije, brez smeri, brez svetlobe, brez barve, brez časa, brez prostora, brez razmerij, brez zavesti o čemerkoli razen umetnosti itd. (cf. Rose, 1975, 82–83)

umetniško teoretski premislek o vlogi umetnosti ter razmišlja o njeni recepciji v odnosu do družbe in kulture.

V najjemništvu kulture

Nadaljnji korak v smeri dialoga tekst-podoba naredi John Baldessari z deli, v katerih podobo nadomesti z besedilom. Za izdelavo slike *What Is Painting* (1968) je umetnik najel profesionalnega tipografa, njeno vsebino pa je povzel iz knjige, ki govori o univerzalnih in brezčasnih kvalitetah velikih umetniških del. Delo je vsebinsko tekst, formalno pa slika, saj je izvedeno z nanašanjem barve na platno. Baldessari se tu med drugim ironično poigrava z znamenito izjavo Mauricea Denisa, ki pravi, da je slika pred vsem drugim »ravna površina, prekrita z barvami, razporejenimi v določenem redu«. Denisova izjava leta 1890 je v tistem zgodovinskem trenutku napovedovala povsem drugačen premik od Baldessarijeve leta 1968. Če prva napove preusmeritev na semantično razsežnost slikarskih označevalcev in analitično razgradnjo forme, Baldessarijeva pokaže na ideološke smernice umetnosti, umetnostnozgodovinske konstrukte in predstavne konvencije.

Skupni cilj tistih vidikov zgodnjega konceptualizma, o katerih smo govorili doslej, lahko povzamemo z mislijo Mela Bochnerja, ki pravi, da je šlo v teh delih predvsem za poskus povzdigovanja procesov umetnosti na raven misli.²⁰ V zgodnjih tekstualnih delih pa se je kmalu pokazala zagata, saj so ostajala izključno znotraj umetnostne problematike in se ukvarjala z abstraktno idejo umetnosti, s tem pa postajala sama sebi namen. Od tu tudi očitki, da občinstvo konceptualnih del sestavljajo predvsem umetniki sami,²¹ ta dela pa so za poznavalce ekskluzivistična in hermetična. Ideje zgodnjega konceptualizma so se pogosto manifestirale z uporabo jezika, dela pa so tematizirala zaznavne in kognitivne procese, odnos med gledanjem in mišljenjem, pa tudi odnos med delom in gledalcem ter umetnostjo in jezikom. Pri tem so opozarjala na nejasne meje teritorijev med naravo in kulturo. Če je v zgodnjih konceptualnih praksah jezik uporabljen predvsem kot posrednik mišljenja in sredstvo (samo)refleksije o delovanju in percepciji umetnosti, se posledično kmalu zgodi premik pri razumevanju in definiranju teksta – premik od teksta k tekstualnosti. Poststrukturalistični odvodi in interpretacije teksta, še posebej v Barthesovem pomenu, ki zagovarja pluralnost pomenov in odprtost teksta za participacijo bralca oziroma udeleženca, v umetnosti odmevajo v poudarjeni vlogi gledalca in konteksta, ki umetniškega dela ne razmejuje

20 Navajam po: James Meyer, *The Second Degree*, v: Corris, 2004, 108.

21 Charles Harrison, umetnostni zgodovinar in član skupine Art & Language, je denimo v besedilu *Notes towards Art Work*, objavljenem leta 1970 v reviji *Studio International* (179/919), zapisal, da je »umetnost edino gotovo sredstvo za presojanje umetnosti [...] in da umetnost ostaja v območju umetnosti« (v: Corris, 2004, 11).

več od njegove vtakanosti v družbeno in kulturno tkivo. Umetnost se preusmeri na preučevanje institucionalnih, teoretskih in kulturnih parametrov, ki jo zaznamujejo in določajo pogoje, pod katerimi se vzpostavljajo in utemeljujejo 'koncepti' umetnosti. Zavest, da pomen dela ni zunajčasoven, ahistoričen ali univerzalen, temveč partikularen, postane odločilnega pomena za nadaljnjo prakso. Tako je vedno pomembnejši umetnikov odnos do družbene, institucionalne, teoretske in podobnih situacij, v katerih delo nastane in ki hkrati (so)ustvarjajo pomen. Pogoj za avtentično umetniško delo je potemtakem njegova navezanost na čas, v katerem nastaja.

To pozicijo utrdi Kosuthova umetniška sprememba v 70. letih, ki jo naznani z besedilom *Umetnik kot antropolog*, v katerem izpostavi konstitutivno vlogo kulture, umetnika pa razglasi za njenega učenca. Kosuthova dela iz serije *Text/Kontext* (1978–1979), ki so javne prostorske instalacije zunaj galerijskega prostora (pa tudi starejše delo *Kontext/Text*, ki je še viselo na galerijski steni), pomenijo preusmeritev na družbeni kontekst umetniške produkcije.²² Z njimi Kosuth izrecno opozori, da ne obstaja nevtralni prostor za umetnost, saj je pomen umetniškega dela zmeraj odvisen od tega, kje delo nastane in kje je razstavljeno – kontekst je namreč tisti, ki vzpostavi delo in sproži njegovo pomensko igro. Preusmeritev v javni prostor kaže tudi na željo umetnosti, da bi poiskala občinstvo zunaj območja umetniške institucije, kjer njeni potrošniki ne bi bili več samo umetniki, ampak tudi širša javnost.²³

Če je Kosutha tako ali drugače zanimala ideja *umetnosti kot ideje* (*art as idea as idea*), so se drugi umetniki ukvarjali z rahljanjem konvencionalnih okvirov umetniškega dela in njegove predstavitve na drugačen način. Pri tem je pomembno vlogo odigral proces oziroma razumevanje in koncipiranje dela kot projekta, pri čemer rezultat ni nujno prinesel umetniškega dela v običajnem in pričakovanem formatu predstavitve. Takšen je bil na primer razstavni projekt oziroma umetniška intervencija Mela Bochnerja. Leta 1966 so Bochnerja, tedaj asistenta na newyorški Šoli za vizualne umetnosti, prosili, naj pripravi božično razstavo risb. Bochner je šel do kolegov, med katerimi so bili Donald Judd, Dan Flavin, Eva Hesse, Dan Graham, Carl Andre, Robert Smithson, Jo Baer idr., ter jim predlagal, da predstavijo risbe, ki niso nujno »umetniška dela« (v glavnem je šlo za delovne študije, pripravljalne skice, eksperimentalna dela ipd.). Glede na to, da vodstvo šole ni imelo sredstev niti za okvirjanje niti za razvijanje fotografij del, ki jih je Bochner nameraval razstaviti, se je avtor razstave odločil za improvizacijo in razstavil fotokopije. Predloge je razmnožil, nato pa jih je dopolnil z materiali, vzetimi z drugih, neumetniških področij (na primer z deli matematikov, biologov, inženirjev, arhitektov in glasbenikov, s stranmi iz revije

22 Ta dela so bila kasneje referenčna za druge umetnike, še posebej za Jenny Holzer in Gabriela Orozca Torresa.

23 Glej tudi Groys, 1999.

Scientific American ipd.) in jih sestavi v tri obsežne Xerox knjige. S tem je dela postavil v popolnoma drugačen položaj, v tako rekoč neumetniški kontekst, ki ga je podprl z naslovom *Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art*.²⁴ Osrednji namen intervencije je bil postavitev del v nov okvir predstavitve – v knjigo kopij, ki s postopkom mehanske reprodukcije nevtralizira lego originala –, hkrati pa vpeljava interdisciplinarne metode, ki umetniška dela predstavi enakovredno z ostalimi disciplinami, s tem da jih postavi v kontekst neumetnosti, pa tudi obratno – tisto, kar je običajno izven umetnostne institucije, sedaj postane njen sestavni del. Predvsem pa je umetniško delo podano z novo formo predstavitve, ki spremeni funkcijo umetnosti, gledalca pa postavi v lego med gledanjem in mišljenjem oziroma branjem – branjem, ki ni vezano zgolj na prebiranje knjižnih strani, temveč pomeni vključitev konteksta in refleksijo novega diskurzivnega in institucionalnega prostora umetnosti. S te perspektive pa je status umetnosti vedno potencialen in podvržen uspešnosti argumenta.

Umetnik prevzema vlogo organizatorja novih možnosti za delovanje umetnosti, ki pod vprašaj postavi malodane vse obstoječe koncepte, ideje, vrednostni sistem in kriterije umetniškega vrednotenja. Kritičnemu premisleku so še posebej podvrženi originalnost, umetniški razvoj in napredek, avtorstvo, avtonomija ter vloga estetike in tehnične izvedbe. Umetnost in umetnik sta desakralizirana in postavljena v dialog z vsakdanjim početjem. Idejo tega projekta zastopajo razstave in umetniški performansi oziroma tako imenovane »manifestacije« skupine BMPT (Buren, Mosset, Parmentier in Toroni), ki si je v drugi polovici 60. let za cilj zadala sesutje klasičnega podjetja umetnosti, ki ga je v njihovem primeru predstavljalo prav slikarstvo.²⁵ V performativnih slikarskih akcijah, v katerih ponavljajo, tako rekoč kopirajo svoje skrajno minimalistične slike, slikarstvo prikažejo kot golo produkcijo vrednosti, ki je v končni fazi povsem zamenljiva s strojem in ki zavrže vsakršno ekspresivnost, subjektivnost, simbolno konotacijo in posebnost avtorskega izraza. Pripadniki skupine BMPT svoje početje podprejo z besedili, ki v dadaističnem tonu zavračanja manifestativno zavržejo vse tipične interpretativne konvencije slikarstva. V končni fazi je slika predstavljena kot *anonimen* izdelek. Kljub temu, da je avtorizirana in nosi podpis avtorja (Burena, Parmentierja, Mosseta ali Toronija) in ima značilno formo, ki prevzame vlogo logotipa, je to nepomembno in arbitrarno, saj je tehnika univerzalna, obvlada jo namreč lahko vsak, zato je tudi avtor slike lahko kdorkoli, s tem pa postane vloga umetnika nepomembna, razen toliko, kolikor predloži takšen koncept. Umetniški predznak teh del je zgolj slučajen ter pripisan izključno vključitvi

24 Benjamin H. D. Buchloh je razstavo označil za prvo konceptualistično razstavo.

25 Značaj njihovih performansov je smiselno gledati v luči Situacionistov ter zamisli in upov, ki so jih ti polagali v učinek intervencije ter njene zmožnosti premikanja in ukinjanja normativnih umetniških struktur.

v umetniški sistem in galerijski prostor. Na to je v enem izmed intervjujev opozoril Daniel Buren – s pripombo, da tu »ne gre več za umetnost, ampak za *nekaj drugega*« (Alberro, Stimson, 1999, 69).

To *nekaj drugega* pa je zopet spekulacija umetnosti o umetnosti, ki se sicer kljub prepričanju, da ukinja umetnost, ne umakne z institucionalne in simbolne pozicije, s katere nagovarja, pač pa zanjo predlaga novo teorijo.

Bibliografija

- Alberro, A., Stimson, B. (ur.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge (MA), London 1999.
- Alberro, A., *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (MA) 2004.
- Anscombe, G. E. M., von Wright, G. H. (ur.), *Ludwig Wittgenstein. Zettel*, Berkeley 1967.
- Barthes, R., *The Rhetoric of the Image*, v: *Image, Music, Text* (ur. Heath, S.), London 1977 [1964].
- Bois, Y. A., *Ad Reinhardt*, Los Angeles 1991.
- Boudaille, G., Interview with Daniel Buren: Art is no longer justifiable or setting the record straight, v: *Conceptual Art. A Critical Anthology* (ur. Alberro, A., Stimson, B.), Cambridge (MA) 1999.
- Buchloh, B. H. D., *Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, *October* 55 (1990), str. 105–143.
- Burn, I., *Dialogue. Writings in Art History*, Sydney 1991.
- Corris, M. (ur.), *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*, Cambridge 2004.
- Godfrey, T., *Conceptual Art*, London 1998.
- Gombrich, E., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960.
- Groys, B., *The Artist as an Exemplary Art Consumer*, *Filozofski vestnik*, XX (2/1999 – XIV ICA), str. 87–100.
- Kosuth, J., *Art After Philosophy and After, Collected Writings 1966–1990* (ur. Guercio, G.), Cambridge (MA), London 1991.
- Kosuth, J., *Freud, Wittgenstein and Musil*, Castelli Gallery 2012, https://www.castelligallery.com/images/publications/publications_PDF/Kosuthweb.pdf [15. 3. 2019].
- Lippard, L. R., *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York 1973.

Meyer, J., *The Second Degree, v: Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice* (ur. Corris, M.), Cambridge 2004, str. 108–122.

Rose, B. (ur.), *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York 1975.

Schapiro, M., *Words and Pictures: on the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Haag 1973.

Saussure, F. de, *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*, Ljubljana 1997.

Nadja Gnamuš

Od objekta k tekstu: jezik in zaznava na primerih zgodnjih konceptualnih praks

Ključne besede: jezik, (kon)tekst, zaznava, tekstualna dela, umetnost kot ideja

Konceptualne prakse, ki se v 60. letih 20. stoletja pojavijo na anglosaksonskem umetniškem prizorišču, ne pomenijo zgolj upora proti modernističnemu formalizmu, pač pa tudi zadnji stadij modernističnega diskurza samorefleksije, samokritike ter razmisleka o statusu in naravi umetnosti sploh. Njihovi predstavniki zavrnejo materialistične, subjektivne in ekspresivne teorije umetniškega medija ter namesto njih predlagajo mišljenje kot modus operandi umetniškega delovanja, pri čemer v ospredje postavijo razumevanje umetnosti s filozofske, lingvistične, sociološke, institucionalne in politične perspektive. Razmišljanja, ki nastajajo v tem okviru, pomenijo intelektualno obliko umetniškega samozavedanja, hkrati pa predložijo nove koncepte umetniškega delovanja. V umetniških praksah zgodnjega konceptualizma je bila *ideja* umetnosti pomembno referenčno območje, ki je prepletlo umetniško prakso in teorijo. Pri tem je prav raziskovanje odnosa med besedami in podobami odigralo ključno vlogo. Jezik je imel osrednje mesto pri preoblikovanju statusa umetnosti in premiku od objekta kot avtonomne in estetske umetniške stvaritve k tekstu, ki gradi polje umetnosti in kjer teorija o umetnosti velikokrat postane umetnost sama. Tekst ni več zgolj interpretativni, pojasnjevalni del vizualnega koda (torej podobe), temveč konstitutivni element umetniškega dela. Konceptualizem izhaja iz teze, da je v umetnosti bolj od izumljanja forme pomembno izumljanje novih pomenov in da je umetnost predvsem intelektualno početje. Jezik postane idealno sredstvo za premestitev pozornosti s formalnih parametrov na diskurzivno in kontekstualno nastajanje umetnosti.

Nadja Gnamuš

From Art Object to Text: Language and Perception in Early Conceptual Practices

Keywords: language, (con)text, perception, textual works, art as idea

Anglo-Saxon conceptual practices emerging in the 1960s were not only a reaction against modernist discourse, but also the final episode in its search for self-reflection, self-criticism and inquiry into the nature and status of art. The proponents of conceptual art rejected materialist, subjective and expressive theories of the artistic medium and replaced them with idea and thinking as the key principles of art production, thereby making the linguistic, sociological, philosophical, cultural and political context of an artwork important. Ideas rising within this framework offered a form of intellectual self-reflection and at the same time proposed new concepts and possibilities for art production. In art practices of early conceptualism the idea of art was an important topic, in which art practice and art theory were closely intertwined. The relationship between words and images was in this context of paramount importance. Language was a significant trajectory in changing the role and status of art, engendering the shift from an autonomous, aesthetic art object to a textual basis of art, whereby the theory of art itself became considered an artwork. Text was no longer the interpretative support of visual code (image), explaining its meaning, but rather the constitutive element of the artwork. Conceptualism believed that art was first and foremost an intellectual activity, in which it was more important to invent new meanings than new forms. Language thus became an ideal means for turning the focus from formal analysis to the context and discursive formation of artwork.