

seminar



sadržaj

strana	3	program seminara
	4	miško šuvaković: predavanje (I): specifični karakter modela
	12	miško šuvaković: predavanje (II): specifični karakter strukture/ procesa
	19	miško šuvaković: predavanje (III): specifični karakter značenja
	24	paja stanković: tekstovi
	27	paja stanković: teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija
	29	marko pogačnik: umetničko delo sa stanovišta proticanja snaga (nacrt za predavanje)
	32	marko pogačnik: istorija umetnosti kao proces školovanja čovečanstva o tome kako stvarati u uslovima materije (nacrt za predavanje)
	41	bojan breclj: umetnost prirode i umetnost čoveka
	43	darko hohnjec: kandinsky - ishodišta umetnosti
	60	biljana tomić: paralelne realnosti
	63	maja savić: predavanje

Seminar

sreda / 8. novembar 1978

- miško šuvaković
specifični karakter modela
- boris demur
uvjeti za umjetničko djelovanje
- paja stanković
tekstovi

četvrtak / 9. novembar 1978

- marko pogačnik
umetnički rad sa stanovišta strujanja snaga
- darko hohnjec
kandinsky
- miško šuvaković
specifični karakter strukture/procesa

petak / 10. novembar 1978

- marko pogačnik
istorija umetnosti kao proces školovanja čovečanstva u uvjetima materije
- biljana tomić
paralelne realnosti
- miško šuvaković
specifični karakter značenja
- maja savić
predavanje

subota / 11. novembar 1978

- marko pogačnik
umetnost prirode i umetnost čoveka
- bojan brecelj igor leonardi
umetnost prirode i umetnost čoveka / slajd projekcija i muzika
- jovan čekić
o nekim problemima jezika u novijoj umetničkoj praksi
- paja stanković
teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija

miško šuvaković

PREDAVANJE (1) : specifični karakter modela

(A) pojam modela

1. model preslikavanja (odraza)

(a) "model predstavlja nešto" - proces predstavljanja može primiti različite oblike u zavisnosti od objekta predstavljanja, metoda, intencija, upotrebe, ...

ovako određen model je model preslikavanja (odraza).

(b) preslikavanje je korespondencija između elemenata originala i elemenata slike.

u definiciji se razlikuju tri karakteristična pojma:

- korespondencija - skup svih metodoloških postupaka (principa na kojima se zasnivaju) - primer: "svakom elementu skupa x pridružen je tačno jedan element skupa y " ili svakom elementu skupa crnih površina pridružen je tačno jedan element skupa belih površina ili ...

- elementi originala - (1) elementi originala su elementi nekog fenomena (dogadjaja, stanja stvari, ...), (2) elementi originala su određeni konvencijama (selekcija čiji su kriterijum konvencije) među iskazima/strukturama.

- elementi slike se analogno određuju određenju elemenata originala.

(c) prema intencijama upotrebe razlikuju se modeli:

- objašnjenja (tumačenja) fenomena - "fenomen F se tumači fenomenom PF ".

- predstave (simulacije) fenomena - "fenomen F u uslovima i okolnostima P se izvodi kao fenomen F_i u uslovima i okolnostima V ".

- osnovni zakon ovih modela je: "objasniti (predstaviti) neki događaj znači pokazati da se on morao dogoditi onako kako se dogodio. to znači prikazati ga kao posledicu nekog uzroka, drugim rečima kao slučaj nekog zakona" (hobart).

2. teorijski sistem

(a) u klasičnoj dihotomiji praksa-teorija: teorija se određuje kao specifična forma prakse koja se od ove razlikuje svojim formulativnim karakterom.

(b) teorijski sistem mora da bude formulisan dovoljno jasno i određeno da bi se u njemu svaka nova pretpostavka lako prepoznala kao ono što jeste.

formulisanje teorijskog sistema je moguće na osnovu sistema konvencija.

formulisani sistem iskaza-konvencija treba da zadovoljava sledeće zahteve: (1) mora da bude slobodan od protivurečnosti, (2) ne sme da sadrži konvencije koje se mogu izvesti iz prethodnih konvencija, (3) mora da bude dovoljan za izvođenje svih iskaza/strukture koje pripadaju teorijskom sistemu, (4) ne sme da sadrži suvišne pretpostavke.

napomena: od četiri formulisana zahteva jedino se prvi striktno primenjuje - drugi, treći i četvrti zahtev se ili ne primenjuju ili se (podrazumevaju) kroz primenu drugih mogućih metodoloških zahteva i postupaka.

(c) postupak formulisanja teorijskog sistema:

- kritičko ispitivanje ili modifikacija iskustvenih iskaza ili konvencija
- ograničavanje područja primene
- razlika teorijskog sistema i iskustvene stvarnosti
- revizija formulacija
- promena značenja termina
- promena teorijskog statusa
- revizija osnovnih postavki.

(d) tipovi teorijskih sistema:

- teorijski sistemi koji se odnose na različite specifične vrste prakse: teorija slikarstva (boje, forme, ...), teorija specifične paradigme (apstraktno slikarstvo - v.kandinsky), ...

- teorijski sistemi koji se odnose na druge teorijske sisteme ili sebe ili teorijski sistem uopšte.

(e) konceptualna umetnost - skica aktivnosti kao permanentne teorijske prakse:

- odredjenje da je objekt umetnosti "umetnost sama" kroz teorijski sistem povlači formulaciju teorijskog sistema kao "izolovanog" totaliteta.

- preciznije pod "izolovanim" totalitetom se podrazumeva model (model uzorka - u ovom slučaju umetnosti) određenog na nivou teorije ili prakse ili teorijske prakse sistemom konvencija (meta-pravila): (1) tautologija - pri čemu se ne podrazumeva logička formula koja se primenjuje u pojedinim partikularnim slučajevima, već svojstvo jezika (jezika po sebi i jezika uopšte) - primedba: jezik ne može da bude ako nije tautologija, (2) ispraznost (videti predavanje (III)).

- u skladu sa analitičkom filosofijom aktivnost koja zadovoljava uslove konvencija tautologije i ispraznosti može da se odredi kao analitička.

- problematika teorijske aktivnosti (meta-tipa) kao mogućnosti permanentne aktivnosti postavlja niz otvorenih pitanja: (1) o graničnim momentima aktivnosti, (2) o opravdanosti upotrebe aktivnosti, (3) o transformacijama (uslovima koji dovode (do) ili u kojima se dešavaju transformacije) aktivnosti, ...

- zadržao bih se na pojmu opravdanosti - permanentna teorijska aktivnost mora da zadovoljava sledeće zahteve: (1) da bude zasnovana (u svim domenima koje taj termin može da označi), (2) da bude kritičko/analitička (kritičko odvajanje od datih uslova i okolnosti (saznanja), primena različitih (primer: filozofskih, logičkih, ...) metoda (metodoloških polazišta), (3) da poseduje dominantan logički/lingvistički odnosno tautološki sadržaj - ne empirijski.

- poslednji navedeni uslov poseduje težnju ka sužavanju domena aktivnosti - ka naglašenoj strogosti kroz metodološku isključivost (monizam) što dovodi ili do prestanka aktivnosti (u toj oblasti - umetnosti) ili do prelaska na druge tipove aktivnosti u okviru te aktivnosti (umetnosti).

(f) jezički monizam - jezički pluralizam:

- mogu se naznačiti sledeće alternative: (1) proširenje domena teorijskog sistema, (2) napuštanje teorijske aktivnosti ili preciznije: (1) ne-teorijska struktura - čime se ne isključuje sistem mišljenja i ponašanja - empirijske (egzistencijalne) u odnosu na strukturu rada (materijalni čin) ili strukture konteksta propozicije, (2) teorijska struktura - transformacija od opštih teorija-teorija (meta-istraživanja) na specifične teorijske aktivnosti pri čemu se momenat transformacije najizrazitije u objektu istraživanja (u čistoj konceptualnoj umetnosti predmet istraživanja je sama umetnost - danas kao predmet istraživanja može se odrediti "sve ono što umetnost nije" kao iskustvo/propozicija umetnosti), (3) ne-teorijska struktura koja podrazumeva kao prethodnu fazu rada teorijski rad - važno je napomenuti da se u ovom slučaju ne radi o primeni teorije na neku moguću praksu već o formulisanju nove prakse koja se prema prethodnoj teoriji odnosi kao autorefleksivna kritička aktivnost, (4) radne strukture za koje je irelevantno odredjenje kao teorije ili prakse - to znači upotrebu različitih konteksta (specifičnih karaktera) u istraživanju/aktivnosti pod specifičnim uslovima istraživanja/aktivnosti.

- primer/komentar: opisane alternative su prelazak sa "jezičkomonizma" na "jezički-pluralizam".

karakteristični primer prelaska sa jezičkomonizma na jezički-pluralizam je analiza (uporedna) tekstova u knjicama: "channing" i "from the center (feminist essays on women's art)" - lucy r. lippard.

"mislim da je pluralizam jedini moguć izbor u ovom trenutku - pojavilo se mnoštvo različitih ideja" ... "sada je pravo vreme da se stvara umetnost, nošto ne postoji samo jedna stvar koja može da se čini"... "umetnost se odvojila od etabliranih monolitnih celina - svako područje od interesa bi imalo svoju zajednicu umetnika, kritičara, publike".

prethodni stavovi sadrže stroge ideološke intencije - jezički-monizam stavova u knjizi "channing" je determinisan stavom prema umetnosti (jednom definisanom paradigmatom umetnosti: minimal-art, conceptual-art) i načinom jezičkih formulacija iskaza teksta (kratka rečenica, jednoznačna upotreba pojmova) - jezički pluralizam stavova u knjizi "from the center" je determinisan paradigmatom izvan umetnosti (paradigma "umetnosti žena" podrazumeva različite paradigme umetnosti ili da bi paradigma "umetnosti žena" mogla da obuhvati različite paradigme umetnosti mora da bude pluralistička) i načinom jezičkih formulacija iskaza teksta (rečenica je duža, slobodnije konstruisana, bez striktno jednoznačne upotrebe pojmova, upotreba analogije, metafore, aluzije, ...).

3. model po sebi (teorijski model):

(a) polazne pretpostavke:

- model po sebi je saznavni model
- model po sebi podrazumeva postojanje/upotrebu teorijskog sistema ili teorijskih operatora/metoda
- model po sebi je model procesa generisanja - model po sebi je stvar - model po sebi je model mentalnog procesa (po sebi ili onog koji prati proces generisanja ili stanja stvari) - on je deskriptivan ili konstruktivan - razlikuju se slučajevi kada se ova dva polariteta isključuju metodološki i idejno i kada čine celinu.

(b) skica deskriptivnog modela (konstruktivni model i konstruktivno-deskriptivni modeli su razmatrani u predavanjima (II) i (III)) - čomski daje odredjenje adekvatnosti modela (dramatike, lingvističke teorije) koja može da se primeni u opštem slučaju na model po sebi (deskriptivan): (1) opservaciona adekvatnost (tačan opis podataka na kojima se model zasniva i ništa više od toga), (2) deskriptivna adekvatnost (ispravno obrazlaganje "prethodnog znanja" onoga ko formira/upotrebljava model), (3) eksplanatorna adekvatnost (meta-adekvatnost: principijelna osnova za selekciju deskriptivno adekvatnih i opservaciono adekvatnih modela).

(c) polazna pretpostavka ("model po sebi je saznavni model") može se uže odrediti logičkom strukturom - hempelova (wrihtova interpretacija) skica deduktivno-nominološkog modela (slična bi bila i skica induktivno-probabilističkog modela):

- "neka E bude neki događaj za koji se zna da se dogodio u jednom trenutku i koji treba objasniti: zašto se dogodio" da bi odgovorili na ovo pitanje ukazujemo na neke druge događaje ili stanja E1, ..., En i na jedan ili više opštih iskaza ili zakona L1, ..., Ln tako da javljanje E-a (u slučaju o kome je reč) logički sledi iz ovih zakona i činjenica da su se ovi drugi događaji (ili stanja) zaista javili (ili nastali)".
- "prvenstvena funkcija deduktivno-nominološkog modela je da objasni zašto su se izvesne stvari desile. dakle, on nam na drugom mestu govori i zašto ove stvari treba očekivati". one su se morale očekivati zato što su se morale dogoditi".

- diskusija prethodnih stavova: (1) model objašnjenja je autorefleksivan (model objašnjava sebe kroz generisanje/funkcionisanje) - specifična vrsta saznanja o specifičnoj vrsti saznanja, (2) "objasniti zašto" se svodi kroz radni postupak (svest o aktivnosti) na "objasniti kako", (3) procesi saznanja su determinisani procesi (konvergentni), (4) pod frazom "neka E bude neki događaj" podrazumevaju se dva nivoa: objekt struktura/proces i objekt (dokument): generisanja/funkcionisanja objekta strukture/procesa, (5) pod "drugim događajima ili stanjima E1, ..., En podrazumevaju se prethodni (drugi) objekti strukture/procesi i objekti (dokumenti) generisanja/funkcionisanja objekta strukture/procesa ili u generalizaciji kontekst (individualni/paradigme), (6) pod "opštim iskazima ili zakonima L1, ..., Ln" podrazumevaju se konvencije (videti predavanje (III)) - kada se govori o specifičnom karakteru konvencija razlikuju se pozicije: konvencije radnog postupka (primer: kako se primenjuju pravila transformacije, formacije, ...) i idejne pretpostavke (konvencije) / (samoodredjenje, etički determinizam, socijalna svest, ...), (7) fraza "logički sledi" može da se opiše logičkim formulama (svi A su svi B, neki A su svi B, ...).

(d) u predavanjima (II) i (III) su analizirani modeli po sebi u slučajevima odredjenja modela relacijama elemenata modela (dominantni elementi, indeksi) i upotrebom veštačkih jezičkih modela (pravila sintakse i semantike). (e) često se model po sebi označava kao formalni model odnosno postupak kojim se generiše formalizacija - taj termin razumem krajnje uslovno i ograničeno - formalizacija je u "čistom" obliku moguća (opravdana) jedino u logici i eventualno u matematici.

primena formalizacije u drugim aktivnostima zahteva uporedna odredjenja: formalizovan model - ne-formalizovan model - primer: kada chomsky insistira na formalizaciji (sintaksi) formuliše uporednu tezu o mentalnom (psihologiji saznanja).

adekvatan kriterijum formalizacije: formalizacija modela ima smisla samo ako označava jezičku formulaciju mentalne strukture/procesa u okviru aktivnosti.

4. aktivnost

(a) uvodne pretpostavke:

- ideja da čovek putem svoj delanja može da izazove da se neke stvari dese/ostvare je ideja (samo) odredjenja.

- pisanje ovog teksta je aktivnost.- ovaj tekst je dokument aktivnosti - govorim o specifičnoj aktivnosti ali i o vezi te specifične aktivnosti sa drugim specifičnim aktivnostima ili pojmom aktivnosti uopšte.

- prihvatajući pojam "životna forma" - aktivnost razumem kao manifestaciju/pojavnost "životne forme".

- drugim rečima govori se o strukturi (aktivne) socijalne svesti u određenim uslovima i okolnostima - kao o određenim uslovima i okolnostima.

(b) dva specifična slučaja aktivnosti:

- model učenja: (1) mogu se samo stvoriti uslovi pod kojima su procesi učenja mogući. mogući procesi se (bliže) odredjuju podsticajnim okolnostima. podsticajne okolnosti su deo konteksta (aktiviranja/provociranja) jezičkih sposobnosti. u formulativnom smislu moguće je govoriti o sticajnom modelu. (2) uže odredjenje pojma učenja: pod učenjem se podrazumeva postizanje jednog specifičnog stanja mentalne organizacije (u kontinualnom ili nekontinualnom procesu) / koje može da se opiše kao saznanje. (3) potrebno je navesti razlog diferencijacije upotrebe pojmova znanje - saznanje. saznanje je znanje u aktivnom procesu delanja kao (samo)odredjenje u uslovima i okolnostima i uslova i okolnosti (individualne pozicije, pozicije paradigme).

- model istraživanja: (1) "reči "umetničko istraživanje" koje se neprestano ponavljaju u modernoj kritičkoj frazeologiji, smeraju na sposobnost koja se priznaje umetnosti da postavlja i rešava izvesne probleme ili da se sama postavlja pred umetnika kao problem koji treba rešiti". (q.c. argan), (2) diskusija (možda) modela istraživanja: sposobnost aktivnosti da postavlja i rešava probleme specifične u okviru te aktivnosti i same aktivnosti po sebi znači odrediti (ograničiti) domen podrazumevanja/upotrebe pojmova: sposobnost, problem, postaviti problem, rešiti problem.

(2.1) sposobnost: eksplanatorna adekvatnost aktivnosti kao modela (meta-jezičke determinante, determinante svesti o sebi). (2.2) problem: objekt radnog proces ili radni proces kao objekt. (2.3) diferencijacija pojmova postaviti/rešiti problem je relativna - u jednom formalizovanom sistemu struktura: ulazni podaci - obrada (formulisanje) podataka - izlazni podaci ili u empirijskom sistemu struktura: ulazni podaci - proizvodnja - proizvod. (2.4) u slučaju specifične aktivnosti (umetnost) postavljanje/rešavanje problema ne može da se svede na ove modele jer često "rešenje ne mora biti postignuto, ili nije možda vredno spomena ili je možda prevaziđeno u postavljanju/rešavanju problema". (2.5) relativnost rešenja problema je moguće pokazati i na drugi način - polazište je meta-struktura. (wittgensteinova teza o rešavanju problema u filosofiji - "plava knjiga"). domen umetnosti: nijedan umetnički problem ne može se rešiti ako se ne reše svi problemi umetnosti, to je zbog toga što svako novo rešavanje pojedinog problema stavlja u pitanje poziciju sa koje su rešavani drugi problemi i koja je imala svoje mesto u konačnom rešenju. (2.5) status umetničkog dela: u (pozitivnom slučaju) postaviti problem umetničkog dela znači kritički se odvojiti od datih uslova i okolnosti - slična postavka je data u uvodu knjige "six years ..." (lucy lippard) - karakteristična je i rezignacija u pogovoru (iste knjige) o "neuspehu konceptualne umetnosti" sa pozicije statusa dela. kao komentar prethodnih stavova naveo bih arganovo tvrdjenje: "bitna razlika između istraživačke i neistraživačke umetnosti čini se, dakle, da počiva na činjenici što neistraživačka umetnost polazi od ustaljenih vrednosti, dok istraživačka umetnost teži utvrdjivanju vrednosti i same sebe kao vrednosti". (2.6) pristup koji me interesuje zasnovan je na sledećem: osnovni procesi aktivnosti su procesi saznanja, vrednosti rada su saznajne vrednosti, rad je dokument saznajnog procesa (mišljenja i ponašanja), rad ne zovem delom već radom.

(c) analitički sadržaj - sintetički sadržaj:

- svaki oblik aktivnosti podrazumeva jednu odredjenu svest o toj aktivnosti (forma iskustva: osećanje, (znanje), saznanje), bez obzira da li je rad isključivo zasnovan na konvencijama, mentalnim entitetima, empirijskim strukturama.

- iz neadekvatnosti klasične dihotomije (analitičko polaritet (konvencija) - sintetičko polaritet (iskustvo)) izvode se pretpostavke:

(1) pod analitičkim podrazumevam aktivnost usmerenu na saznanje (po sebi), (2) pod sintetičkim podrazumevam aktivnost usmerenu na funkcijama saznanja i mogućim relacijama u različitim totalitetima, (3) pod analitičko/sintetičkim podrazumevam vezu analitičkog i sintetičkog - u opštem slučaju aktivnost je analitičko/sintetička - u slučajevima intencionalnih veštačkih modela aktivnost je ili (samo) analitička ili (samo) sintetička.

(d) forma iskustva / moćni svet (videti tekst: "beleške / primeri analitičkih radova (dijagrami, crteži, ...)").

(B) paradigma - zajednica - utopijski sadržaj

1. domen (i) odredjenja pojma paradigme:

(a) pokušaću da odredim pojam paradigme pridržavajući se delimično terminologije iz "postscripta" thomasa kuhna - odstupanja su rezultat promene konteksta objekta analize.

- paradigma je generalisan model odredjen sa dva neprotivurečna modela:

(1) model skupa uverenja, vrednosti, metodologija, ... koje dele članovi jedne date zajednice, (2) konkretne problemske postavke/rešenja koje je moguće upotrebiti kao pojedinačne modele ili primere, mesto struktura (propozicija) konvencija pri postavljanju/rešavanju problema date specifične aktivnosti.

- u razmatranju ću se zadržati samo na modelu (1) : zajednici.

- cirkularno odredjenje paradigme: "paradigma je ono što članovi jedne zajednice dele i, obratno, jedna zajednica sastoji se od ljudi koji dele jednu paradigmu".

- u diskusiji prethodnog stava može se početi od načina "kako članovi jedne zajednice dele jednu paradigmu": (1) individualni rad i zajednički rad su uslovljeni stepenom interesa, odgovornosti i angažmana, (2) manifestacija prethodna tri uslova je aktivnost, (3) može se govoriti o (samo) - odredjenju - zajednica postoji kroz samoodredjenje individue, zajednice, individue i zajednice, ..., - (4) u krajnjim konsekvencama samoodredjenje ima etički ideal samoostvarenja) samooslobodjenja, samosvesti individue/zajednice, (5) zajednica postoji u procesu - determinante procesa su: "domen komunikacije pokriva individualne jezike/lične kulture kroz: proces razumevanja i proces prevodjenja" - "egzistencijom zajednice ostvaruje se proces približavanja - udaljavanja" - "merilo jedinstva prvobitne pozicije zajednice je mera u kojoj su individualni jezici/lične kulture sposobni(e) da dozvoljavaju zajedničke promene". (iz uvodnog teksta - katalog 143 - no.3)

- u tekstu "etičke vežbe" sam zajednicu odredio pojmom "mikrostruktura" i analogno tom pojmu specifične osobenosti kulture zajednice pojmom "mikrokultura" - ovi termini preciziraju karakter zajednice - relativnu socijalnu izolovanost i neefikasnost kroz ograničenost tipa aktivnosti (u ovom slučaju umetnosti) i mogućnost komunikacije u makrorazmerama što ne isključuje efikasnost, komunikativnost (funktionalnost) u domenu same zajednice ili različitih zajednica tog tipa.

2. stanje problematike : utopijski sadržaj

(a) pojam - upotreba pojma - specifični kontekst:

- pod utopijskim sadržajem razumem specifičnu svest (model svesti) o svetu u domenu jedne specifične i relativno izolovane aktivnosti.

opisani model može da sadrži istorijske, socijalne, religiozne, ... komponente uslova i okolnosti.

- razlikujem dva modela utopijskog sadržaja (umetnost): (1) idealna utopija: utopija kao objekt rada (dela) - isključivi kontekst rada (u jednoj karakterističnoj frazeologiji: umetnost ostaje umetnost), (2) konkretna utopija: identitet delanja - objekta/konteksta rada - ponašanja, drugim rečima oblik ponašanja (nivo egzistencijalnosti) koji je dominantan po ciljnim sadržajima - pri čemu rad ne mora uvek i da "govori o tome" - da bude deskriptivan - postoji tendencija ka delanju koje više ne mora da bude i umetničko delanje (aktivnost po sebi i za sebe) - (važno je navesti razliku: umetnost o "... " i umetnost koja se čini (ili čini) "...").

3. primeri - utopijski sadržaj (skica):

(a) odredjenje umetnosti kao autonomne strukture delanja u domenu kulture ili aktivnosti (u najširem smislu) - formulisanje umetnosti kao autonomne strukture povlači (samo)odredjenje prema umetnosti kao totalitetu i prema onome što umetnost nije (totalitet sveta).

"nova umetnost zauzima samostalno mesto pored gradjanskih i religioznih ideologija" (kazimir maljevič) ili "na temelju toga što se bavi istim kao apsolutnim predmetom svesti, umetnost takodje pripada apsolutnoj sferi duha i zbog toga, prema svome sadržaju stoji na istom tlu s religijom u specijalnom smislu reči i s filosofijom" (g.w.f.hegel).

(b) utopijske propozicije "neoplasticizma" - piet mondrian

- karakterističan slučaj utopijskog sadržaja koji podrazumeva odredjenu sliku sveta kroz aktivnost "umetnost koja se čini (ili čini) ..." a ne "umetnost o ...".

- pridržavajući se blochove terminologije (tübingski uvod u filosofiju, smernice utopijskog sadržaja: teze) moguće je formirati tip modela:

(1) pojam napretka / odredjuje vrstu vremenskog progresa (vremena), (2) ciljni sadržaj ("konkretno utopijski humanum"), (3) ustanovljenje smisla istorije u vezi sa smislom sveta.

(c) ideologija novih tendencija (tekstovi matka meštovića - katalogi izložbi "n.t" 1, 2, 3):

- integrirajući element društvenih procesa kroz umetnost - "upravo u tom moguća je efikasna uloga umetnosti kao aktivnog spoznajnog instrumenta i integrirajućeg elementa svih naših spoznaja, moguće je vizuelno kaptiranje naučne realnosti ne u nekom objektivističkom nego u procesualnom smislu, koji je jedini živi i otvoreni način mišljenja sveta, s kojim bi se, da bi bilo pravo, moralo izjednačiti i svako mišljenje o svetu."

- individua - zajednica : dualna egzistencija

- metodološko odredjenje : istraživanje

(d) iskustva "s kraja šezdesetih godina":

- kritičko odvajanje (radikalni rascep) - pozicije: (1) raskid pre nego kontinuitet, (2) negacija pre nego pozitivno, (3) razlika pre nego napredak.

- povezanost različitih tipova aktivnosti (svesti): (1) utopijski sadržaj koji podrazumeva konkretne divergentne aktivnosti, (2) "nova osetljivost (senzibilitet)", (3) solidarnost.

- metodološki opis: "izdvajanje iz normalnog konteksta kome obično pripadaju" (dorfles).

(e) egzistencija zajednice kao adekvatna mogućnost aktivnosti: tekst - "umetnost treće svetlosti" marko pogačnik ili u sasvim drugom kontekstu ian burn - tekst.

napomena: povratak na početnu problematiku: paradigma zajednica.

4. komentar:

(a) posle ovog nesistematskog (i subjektivnog) prikaza različitih primera koji čine deo mog obrazovanja ili iskustvenog dodira / (a tu može da se doda i rezignacija sredinom sedamdesetih godina, kada se shvatilo da je konceptualna umetnost promenila ono što je moglo da se promeni a ne ono što je trebalo da se promeni) zadržaću se na (neambicioznim) propozicijama koje mogu da se u mom radu označe pojmom utopijski sadržaj.

(b) prethodna iskustva (saznanja) ne mogu da se primene - moguće je samo odredjenje prema njima a time i njihovo novo odredjenje - pitanje vrednosti u domenu saznanja.

(c) propozicije:

- pozitivan stav je potpuna prava negacija (moralno pravo negacije) - odvajanje od datog univerzuma stvari.

- (samo)odredjenje: (1) u odnosu na saznanja/procese prošlosti (šta mogu da znam?), (2) u odnosu na saznanja/procese sadašnjosti (šta mogu da učinim), (3) u odnosu na saznanja/procese budućnosti (čemu treba da se nadam?).

- procesi (samo)odredjenja: su osnovni procesi mikrostrukture.

- ideal etičke strogosti - kroz zasnovanost radnog postupka - identitet: (1) intencija, (2) aktivnosti, (3) učinjenog.

- miran sam - promene postoje - (promenio sam se ali ne toliko da bi to i drugi primetili).

3 oktobar 1978

(C) primeri (analiza tokom predavanja):

1. film: "sastanak grupe 143 - 24 april 1977" - sociogram

2. georges vantongerloo: "konstrukcija zasnovana na ravnostranim hiperbolama, $xy = K$ ", 1929

PREDAVANJE (II) : specifični karakter strukture/procesa(A) pojam strukture:

1. domen (i) odredjenja:

(a) iz teorije strukturalizma:

- svaki sistem budući stvoren od jedinica koje uzajamno uslovljavaju jedna drugu, razlikuje se od drugih sistema unutrašnjom povezanošću ovih jedinica, povezanošću koja čini njihovu strukturu.

- svaka struktura zadovoljava uslove: (1) totalitet, (2) transformacije, (3) autoregulacija.

(b) uže operativnije odredjenje (čije su osnove u logičkom-empirizmu i psiho-lingvistici):

- struktura je skup elemenata povezanih odredjenim relacijama.

- relacije: (1) pod pravilima sintakse se podrazumevaju pravila: formacije (odredjuju dopustive nezavisne kombinacije elemenata strukture) i transformacije (odredjuju strukture koje se mogu dobiti iz drugih struktura), (2) pravila semantike (videti predavanje (III)).

2. struktura-objekt - uslovi elementarne determinisanosti:

- transformacije su reverzibilne (od elementa $A(i)$ do strukture S i od strukture S do elementa $A(i)$).

- identitet (A jeste A) - razlikuje se identitet elemenata i identitet struktura (/elemenata u strukturi/).

- krajnja tačka u procesu transformacije je nezavisna od predjenog puta: dominantna procesualnost radnog postupka.

- sa ova tri uslova moguće je izvesti uslov autoregulacije (hermetičnosti) strukture: transformacije svojstvene jednoj strukturi ne vode izvan njenih granica, već jedino stvaraju elemente koji pripadaju strukturi i održavaju njene zakone.

3. metodološka svojstva - uvod u metodološki monizam:

(a) "pod strukturalnim opisom neke strukture treba razumeti specifikaciju elemenata od kojih je sastavljena i njihovih strukturalnih odnosa" (po dosta izmenjenom stavu r.budarskog).

specifikacija može da se razume kao: označavanje (dominantni elementi, indeksi), modelovanje označenog, klasifikacija (struktura poretka).

struktura poretka (serije, serijalne koorespondencije - primeri primarnog strukturalizma - prelaz na primarne strukture: predmet se saznanje (opaža) kao predmet - predmeti u seriji se ne posmatraju samo kao predmet već kao veza predmeta (relacije/strukture relacija) - primer: eva hesse: serije, grupa oho: familije, ...

(b) stanje problematike - dve pozicije:

- "... obrazloženje načina kako se strukturalni opis jedne strukture pripisuje strukturi".

- "... kako se sintaktička sredstva kojima neki dati jezik raspolaže stavljaju u pogon u stvarnoj upotrebi tog jezika". (n.čomski)

4. metodološki monizam:

metodološki monizam je odredjen sledećim zahtevima: autodisciplina, konvergentna zasnovanost radnog postupka i jezički determinizam.

(a) pojam domena:

- strukture koje jedan (metodološki) postupak dopušta nazivaju se njegovim domenom.

- mogući alternativni koraci selekcije (selekcija iz W prema svojstvu
- (a) u jednom domenu odredjuju stepene slobode metodološkog postupka.
- (b) u konkretnim uslovima to je moguće kroz:
 - koncentraciju na određeni broj problema.
 - koncentraciju na određeni broj metodoloških modela.
 - konvencionalno odredjenje dominantnih elemenata i indeksa.
 (dominantni elementi analize u ovom predavanju su sintaktičke karakteristike strukture/procesa - indeksi analize su semantičke karakteristike strukture/procesa).
 - koncentracija na sebe (totalitet - deo/celina) - subjekt/objekt.
- (c) tipovi metodoloških modela:
 - model geometrije (dvodimenzionalne ravne površine)
 - osnovni principi klasične logike / osnovni principi formalizovanih logičkih modela
 - metod generisanja
 - metod redukcije (videti tekst: "beleške /primeri analitičkih radova (dijagrami, crteži, ...)).

5. tipovi struktura - partikularni radovi:

- (a) predmet.
- (b) radovi sa materijalima - konačna realizacija fotografija/film.
- (c) crteži: strukture linija - strukture površina
 - numerička osnova
 - osnova: strukture iskaza (principi, konvencije, stavovi, ...)
 - osnova: crteži/dijagrami (rad o radu ili rad iz rada)
 - osnova: proces mišljenja/osećanja po sebi.
- (d) struktura iskaza: forma teksta
 - struktura iskaza deo rada: konstruktivni specifični karakter ili deskriptivni specifični karakter
 - struktura iskaza rad po sebi: domen "idejnih" odredjenja (forma izjave ili forma analize), domen analize datih uslova i okolnosti ili same analize kao metode, ...
 - u jednom ili drugom slučaju pozicija situacione strukture iskaza ili formativne strukture iskaza.
- (e) dijagrami: medialni slučaj strukture iskaza i crteža, forma redukovanoog teksta:
 - analitička pozicija (razumevanje)
 - pozicija stava/tvrdjenja (objašnjenje).

(f) pojam procesa:

1. domen(i) odredjenja:

- pojam procesa se izvodi iz pojma strukture i pojma niza (serije).
- proces je "niz struktura" povezan odredjenim pravilima.
- pravila: pravila sintakse i pravila semantike.
- formulacija procesa-objekta je diskontinualna - preciznije u nizu struktura postoje "praznine" izmedju dve bilo koje susedne strukture.

2. model procesa

- (a) proces je konačan.
- (b) razlikuju se potpuni, delimični i naznačeni procesi.
- (c) primer (vizuelne strukture (crtež)):
 - stanje prostor (početno stanje prostor)
 - jedan broj stupnjeva razvitka ($K, K+1, K+2, \dots$)

- grupa alternativnih mogućih koraka za svaki od ovih stupnjeva.
- stanje prostor (konačno stanje prostor).

3. proces generisanja:

pod generativnim postupcima se podrazumevaju procesi koji čine da u datim uslovima i okolnostima mogu nastati ili nenastati strukture (elementi struktura) i da tako mogu ponovo nastajati ili nenastajati.

- generativni postupak se izvodi kao: induktivni ili deduktivni postupak.
- generativni postupak se izvodi kao: istraživanje ili tumačenje
- svaki radni proces je generativni proces.

4. vremenska analogija procesa:

(a) "analogija deluje u smislu pravilnosti i teži da izjednači postupke". (ferdinand de saussure)

(b) uslovi analogije:

- elementarna logička skica vremena je niz uzastopnih događaja/stanja
- "... trebalo bi da bude jasno da se naša vremenska logika odnosi prema vremenu kao prema diskretnoj sredini pravolinijskog toka izbrojivih uzastopnih prilika (trenutaka, tačaka u vremenu)" (a.h. von wright)

- "iza svakog procesa nalazi se struktura, proces je samo prelazak jedne strukture u drugu" (iz teorije struktura)

- zaključak: sa dovoljnim stepenom formalizacije vremenske logike ili procesa formiraju se logičke strukture/procesi za koje je irelevantna ova analogija - odnosno govori se o primeni pravila sintakse (formacije i transformacije) kroz analizu uslova-delanja-manifestacija-posledica.

(c) drugi pristup vremenskoj analogiji procesa je analizom relacija objekta-procesa i radnog (generativnog) procesa kao forme iskustva:

- pod objektom-procesom razumem ono na šta je usmereno generalisanje/analiza - saznajni domeni.

- pod radnim-procesom razumem uslove i okolnosti u kojima se generiše/analizira objekt-proces i sam proces generisanja i analize.

- rad (objekt) je determinisan radnim-procesom: elementi/strukture se u procesu generišu u vremenskom nizu (pre-sada-posle) - u pojedinim ekstremnim slučajevima iz rada je moguće pročitati samo specifični karakter radnog procesa - proces čitanja je određen vremenskim nizom (posle-sada-pre).

- teza: "moguće je govoriti o dokumentima mišljenja i ponašanja" - pojam dokumenta je vezan za pojam procesa - beleženje procesa (trag egzistencijalnog čina) - dokument se prema procesu odnosi deskriptivno ili se formuliše kao identitet.

(C) pojam mentalne strukture/procesa:

1. geštalt teorija - nove tendencije:

(a) I i II zakon geštalta: (I) "celina postoji kao takva i njena kvantitativna vrednost nije jednaka vrednosti sume delova", (II) "opažajni totaliteti teže da prime "najbolju moguću formu" budući da su svojstva ovih pregnantnih formi jednostavnost, pravilnost, simetrija, kontinuitet, srodnost elemenata".

(b) "g.c. argan polazeći od postavke da "posle enformela" istraživački pravci nisu unapred određeni i uslovljeni", interpretirao je neka iskustva geometrijske, kinetičke i neokonkretno umetnosti u svetlu psihologije geštalta, objašnjavajući da geštalt u krajnjoj liniji nije ništa drugo do mentalni oblik stvari koji se interpretira ne u dimenziji teskobe, već u dimenziji operativnosti. izdvajajući, dakle, to geštalt slikarstvo, argan je definitivno razjasnio kako se preokupacije nove, opredeljene kritike

ne sastoje više u tome da izluče iz umetničkog materijala manje više reči-te pokazatelje istorijskog vremena, već da saberu i pridaju vrednost onim fenomenima koji bi, pri naučnoj analizi rezultirali kao najadekvatniji; u onim delima koja bi jasno bila prevod u vidnu realnost konceptualnih pozicija u kojima bi bila sabrana fenomenološka realnost, gde se čak i razum fenomenizira". (e.d).

(c) komentar: formulacija modela

- proces mišljenja - moguća skica tog procesa (model)
- saznavno/tehnološka metodologija
- produkt - vizualizacija mišljenja (mentalnog) - upotreba ideje fenomena, upotreba fenomena
- vizuelno/estetski kvalitet - napomena: saznavno/tehnološka metodologija rezultira u vizuelno/estetske kvalitete.
- opisani model je dominantan empirijski model određen kroz polaritete pojedinačnih modela aktivnosti teorije i prakse.

2. jedan radikalno formativan konceptualni model nužno ne koristi model-pojam mentalnog

(a) osnova konceptualnog modela je struktura konvencija kroz logičke (lingvističke) teorijske metode.

- konceptualni model se ne određuje prema (nekom) fenomenu ili činu već prema totalitetu fenomena kao pojma - modela ili totalitetu aktivnosti kao pojma - modela.

- primer: pripadnici "bečkog kruga" daju koncept nauke (pri čemu nužno ne govore o pojedinačnim naukama) ili "art & language" ne govori o pojedinačnim umetničkim aktivnostima (mada postoje i takvi primeri) već o konceptualnoj strukturi umetnosti kao totaliteta ili pojedinih tipova umetnosti kao totaliteta.

(b) moguća divergencija:

- u tekstu "beleške / primeri analitičkih radova (dijagrami, crteži, ...) naveo sam stav: naglašena konceptualnost - prelazak na problematiku mentalnog - problematika mentalnog.

- pod "pod prelaskom na problematiku mentalnog" razumem formulisanje koncepta mentalne strukture/procesa odnosno upotrebe/značenja modela mentalnog.

- formulisanje koncepta mentalnog se ostvaruje označavanjem logičkih konstanti objekta i radnog procesa i mogućih relacija koje povezuju ili ne povezuju te konstante.

- mogući su i drugi tipovi označavanja iskustveni, ekspresivni, ...

- važan problem je problem relativizacije iskustva (forme iskustva) tako da se i danas često mentalno konfrontira iskustvenom - stanje problematike je u promeni tipa (po vrsti i stepenu složenosti) iskustva i mogućnosti njegove konkretizacije - "mentalno je specifična vrsta iskustva".

3. psiho-lingvistička teorija noama chomskog i moguća primena:

(a) formulacija čomskog lingvističke strukture je zasnovana na tri metodološka postupka (što je prema klasičnoj lingvistici i logičkom pozitivizmu paradoksalno):

- logičko-matematička formalizacija (modeli veštačkih jezika)

- psihologija sa korenima u kartezijanskoj teoriji saznanja (opisno:

(1) implicitna spoznaja koju govornik ima o vlastitom jeziku, (2) urodjene sposobnosti - svojstva uma)

- elementi socioloških analiza

(b) umu se pripisuju određene mentalne strukture/procesi kao specifične osobine svojstvene samo umu.

- "ima teškoća, možda ne nepremostivih ali ipak vrednih pomena, u pokušaju da se znanje jezika obrazloži u terminima "znanje kako". znati engleski jezik, recimo, jeste znati kako da se govori gramatično, kako da se razume ono što nam se kaže na engleskom jeziku, itd. reći da neko zna da radi ovakve stvari, znači reći da kada se relativni akti izvode, oni se izvode inteligentno. inteligentno delati, kako je to rajl davno rekao, to ne znači samo zadovoljiti izvesne kriterijume, nego i primeniti ih. ali šta znači "primeniti kriterijume"; kako znamo koje kriterijume da primenimo, kako su oni povezani i organizovani? opet nailažemo na prepreku koja se, mislim, može savladati jedino uvođenjem nekoj takvog pojma kao što je generativna gramatika i mentalna predstava generativne gramatike".

- tri instruktivna momenta: (1) razlika između zadovoljiti kriterijume i primeniti kriterijume - razlika u kvalitetu ponašanja/aktivnosti - osnova moguće "autorefleksivne aktivnosti", (2) "znanje kako" - uslovi metodoloških odredjenja u relacijama sa uslovima saznanja po sebi / za sebe, (3) uvođenje "veštačkog modela" kao strukture kojom se može i konstruisati i opisati stanje problematike.

4. opis primarnih načina upotrebe u kontekstu rada:

(a) prvi put sam pojam "mentalnog procesa" upotrebio u radu "druga geometrija (teorija degeneracija)" - (1974) / "mentalni procesi su praznine između pojedinih faza (kod petougla praznina između petougla i četvorougla, četvorougla i trougla, trougla i duži, duži i tačke). sama degeneracija je mentalni proces. proces degeneracije se ne predstavlja".

(b) važno je navesti razliku upotrebe modela "vizuelna struktura - mentalna struktura/proces" kod radova ovog tipa i teorijskih postavki novih tendencija (argan):

- teorijskim postavkama "n.t" je osnovni problem u procesu vizualizacije mišljenja: (logičke strukture, matematičke strukture (u specijalnom slučaju numeričke strukture), ...) - drugim rečima vizuelizacija "mentalnog".

- u radovima ovog tipa (a) primenjuju se operacije upotrebe dve vrste (po složenosti) sintakse: (1) sintaksa mentalnih struktura/procesa (manifestacija), (2) sintaksa vizuelnih struktura/procesa, (3) njihove moguće relacije - kombinacije -

- preciznije: ne prelazi se sa mentalne strukture/procesa na vizuelnu strukturu/proces ili sa vizuelne strukture/procesa na mentalnu strukturu/proces već se ove strukture/procesi koriste kao elementi novih generativnih struktura/procesa - kao specifičnog fenomena.

(c) jedan metodološki pristup je bio: datoj vizuelnoj strukturi se pripisuje jedna logička struktura (mentalna struktura) - datoj logičkoj strukturi se pripisuje jedna vizuelna struktura.

bliže odredjenje pojma "pripisuje": formiraju se relacije koje mogu da budu analogne toj strukturi, procesu generisanja strukture, intencijama, uslovima funkcionisanja, ...), da konvergiraju medjusobno, da nisu kontradiktorne, da imaju istu/sličnu saznavnu osnovu, ... - uslov je da se strukture koje povezuju relacije ne izvode jedna iz druge.

domen rada čine veštački modeli.

(d) sledeći korak je bio posmatranje/rad sa mentalnim strukturama/procesima kao sa materijalom - time je omogućen iskustveni moment/svest o sebi u procesu aktivnosti na različitim nivoima delanja.

time je uveden pojam ponašanja i pojam samoodredjenja u najelementarnijem obliku individualnog čina/aktivnosti do aktivnosti u domenu mikrostrukture/ (zajednice) - socijalizacija.

(e) u novijim radovima (posebno knjiga: "radovi III" - (1977) i knjiga:

"beležnica" - (mart 1978) problematika mentalnog se determiniše kroz bazične saznavne strukture i primenjuje se u situacijama različitih uslova (od uslova logike saznanja do uslova iracionalnog - relacije: analitička propozicija - metafizička propozicija, relacije: struktura iskaza - stanje stvari (prirodni prostor), relacije: struktura iskaza - stanje stvari (veštački prostor), relacije: struktura iskaza - vizuelna struktura - eksperiment (koncentracija: maja, neša, miško), ...).

24. septembar 1978

(C) primeri (analiza tokom predavanja):

1. robert morris: "permutacije", 1967
2. david nez: "vremenske strukture", 1970
3. neša paripović: "crtež", 1972
4. miško šuvaković: radovi iz knjiga - "strukture", 1974/75 - "fotodokumentacija 1974-1976" - "radovi 2", 1976/77 - "radovi III", 1977 - "beležnica", 1978 - knjige crteža 1 i 2 grupe 143, 1976/77 i 1977/78 / film: "bez naziva", bašta st. james's ch. london, 1976

primer
knjiga:
"strukture"
1974/75

sd 1-5

sd 5-1

sl 1-5

sl 5-1

linijske strukture:

- svaka struktura je označena sa 2 slova i 2 broja
- s - simetrija
- d - smer crtanja linije /desno
- l - smer crtanja linije /levo
- l - dužina najkraće linije - skraćanje - rastojanje
- 5 - dužina najduže linije
- raspored 1-5:počinje se sa najkraćom linijom od ose simetrije
- raspored 5-1:počinje se sa najdužom linijom od ose simetrije

PREDAVANJE (III) : specifični karakter značenja

"da li je neophodna dihotomija : formalizam - humanizam. nisam uverena u to. uvek sam pokušavala da imam najbolje iz oba sveta".

yvonne rainer

"... ono formalno mora da se stopi sa pogledom na svet".

paul klee

"580. jednom "unutrašnjem procesu" potrebni su spoljašnji kriterijumi".

ludwig wittgenstein

(A) elementi generalisanog modela:

- poslužit će se odredjenjem strukture pomoću pravila sintakse i semantike. podrazumevam u ovom slučaju: da su semantičke karakteristike strukture dominantne - da su sintaktičke karakteristike strukture specifikatori. pod pravilima semantike se podrazumevaju uslovi pod kojima se na strukturu može primeniti neki objekt, situacija, pojam, znak, ... - odnosno uslovi pod kojima se na neki objekt, situaciju, pojam, znak, ... može primeniti struktura.
 - razlikuje se generativna pozicija rada i analitička pozicija rada.
 - analitička pozicija rada je nužno i generativna pozicija rada.
 - generativna pozicija rada u opštem slučaju nije analitička pozicija rada.
 - u generativnom postupku (bez analitičkih premisa) "jezik" se primenjuje kao celina - kontinuum u prostoru i vremenu - analogija "prirodnim" jezicima.
 - u analitičkom postupku primenom modela postoji mogućnost modelovanja strukture (situacije) sa dominantnim sintaktičkim odnosno semantičkim karakteristikama ili nekim drugim mogućim.

analiza pojedinih "determinanti" specifičnog karaktera značenja - uslovi pod kojima se struktura može primeniti na ... odnosno uslovi pod kojima se ... može primeniti na strukturu:

- kontekst: "ono što dolazi pre i posle reči, fraza, iskaza, struktura, ... i pomaže da se odredi značenje".

u domenu konkretne aktivnosti (umetnosti) kontekst se razume na različite načine:

- kontekst skupa pojedinačnih paradigmi ili modela.
- kontekst jedne odredjene paradigme ili modela.
- mogući skup konteksta u domenu jednog modela - stepeni slobode datog modela.
- kontekst jednog odredjenog (posebnog/specifičnog) rada - kontekst mišljenja, ponašanja, postupka, ...

kontekst je moguće preciznije odrediti kao: skup mogućih elemenata, struktura (elemente/strukture shvatiti i kao nešto najopštije i kao nešto posebno/specifično) kojima (u kojima, o kojima) jedan radni proces (aktivnost) može da se ostvari u datim uslovima i okolnostima.

kontekstni elementi su referentni elementi.

3. početne premise rada:

(a) tipovi:

= konvencije - nivo odredjenosti iskaza iskazima - nivo odredjenosti strukture strukturama - (znaka - znakom).

one odredjuju upotrebu (ili značenje) osnovnih ideja-iskaza, osnovnih struktura, osnovnih metodoloških postupaka, ... u radnom procesu ili (samo) radu.

tendencija je da su osnovni-iskazi, osnovne strukture, osnovni metodološki postupci - time i konvencije u dovoljnom stepenu apstraktni.

- iskustvene hipoteze - nivo odredjenosti radnog procesa radnim procesima (aktivnostima) koji mu prethode.

(b) metodološka odredjenja konvencija:

- kritička analiza rivalskih iskaza/strukture (:"mi možemo da opravdamo izbor izvesnih iskaza u kontekstu diskusije rivalskih iskaza" (popper)).

- teorijska analiza: uspostavlja se logička (ili lingvistička ili psihološka ili sociološka, ...) analiza relacija izmedju: iskaza-teorije i osnovnih-iskaza.

odnosi tih relacija su tautološki: iskazi-teorije potvrđuju (generišu) osnovne-iskaze odnosno iskazi-teorije isključuju (zabranjuju) neke druge osnovne-iskaze - iz osnovnih-iskaza se generišu (potvrđuju) iskazi-teorije odnosno osnovnim-iskazima se isključuju (zabranjuju) neki drugi iskazi-teorije.

- metoda redukcije.

- racionalna rekonstrukcija: daje logičku skicu radnog procesa.

- intuicija - odredjenje karaktera intuicije naznačuju sa par deskriptivnih izvoda ne upuštajući se u ceo kompleks psiholoških, logičkih (: saznajnih), istorijskih, ... uslova i podrazumevanja:

(1) po bergsonu: "iracionalni moment" ili "jedna stvaralačka intuicija".

(2) iz analize noama chomskyog kartezijanske teorije jezika: "stvaralački vid upotrebe jezika" i "a to je distinktivna ljudska moć da izrazi nove misli i da pojmi nove izraze misli u okviru jednog "ustanovljenog jezika", jezika kao proizvoda kulture podređenog zakonima i principima koji su delimično samo njemu svojstveni, a delimično odraz opštih osobina uma".

(3) teza čedomila veljačića (o filosofiji) primenjena u drugom kontekstu (aktivnost: umetnost): dalje od toga postoji aktivnost (umetnost) koja se ne da ni misliti ako se sa njom u skladu ne živi. ta aktivnost (umetnost) zbog svoje egzistencijalne uslovljenosti nije i ne treba da bude iracionalna.

- prethodna analiza pokazuje da se na odredjenom stepenu rada ne može više praviti razlika: konvencije - iskustvene hipoteze.

4. objekt: "predmet, situacija, pojam, znak, ... na koji je usmerena aktivnost".

- objekt je odredjen kontekstom - deduktivni model.

- kontekst je odredjen objektom (objektima) - induktivni model.

- kontekst je objekt - objekt je kontekst - tautološki model.

5. upotreba: pojam upotrebe se može izvesti iz pojma konteksta, pojma konvencija i pojma objekta (:"to je ono što se čini sa kontekstom, konvencijama, objektima").

- razlikuju se upotreba u kontekstu - upotreba konteksta.

- upotreba objekta (: predmet, situacija, pojam, znak, ...).

- razlikuju se: upotreba radi objekta upotrebe - upotreba objekta upotrebe radi upotrebe / (partikularni-slučaj / meta-slučaj).

- upotreba konteksta / upotreba u kontekstu čini mogućim razumevanje / objašnjenje kroz podrazumevanje i prevodjenje (sa jezika na jezik - sa modela na model).

(B) specifični karakter

1. situacija/dogadjaj:

- "ono što zapažamo je specifični karakter mesta u jednom periodu vremena. to je ono što podrazumevam pod jednim dogadjajem. mi zapažamo neki specifični karakter jednog dogadjaja, ali zapažajući jedan dogadjaj mi smo takodje svesni njegovog značenja kao relatuma u strukturi dogadjaja" (alfred whithead).

na rad je moguće primeniti whitheadovu definiciju (smatrajući rad situacijom/dogadjajem) na dva načina:

- objekt rada je zapažanje (fiziološke i psihološke manifestacije - percepcija), proučavanje rada (saznajni procesi / manifestacije).

- objekt rada je generisanje (: formulisanje, konstruisanje, uslovljavanje) datih elemenata ili uslova i okolnosti.

- prema drugom načinu odredjenje situacije/dogadjaja je: ono što formiramo je specifični karakter mesta u jednom periodu vremena. to je ono što podrazumevam pod jednim dogadjajem. mi formiramo neki specifični karakter jednog dogadjaja, ali formirajući jedan dogadjaj mi smo takodje svesni njegovog značenja kao relatuma u strukturi dogadjaja.

2. specifični karakter je svojstvo (kvalitet) koji se odredjuje (pripisuje) fenomenu, više se ne govori o fenomenu već o kvalitetu koji mu je pripisan

- odnosno o specifičnom karakteru.

- u radu (nivo dovoljne apstrakcije) posmatra se, analizira se, formira se, ... specifični karakter po sebi - nije nužno vezan za fenomen ili ideju fenomena.

- specifični karakter je u tom slučaju analitički operator - model oblika: $M = d(i) \ \& \ i(j)$ / d - dominantan element, i - indeks.

- specifični karakter kroz kontekst, osnovne iskaze, objekt, upotrebu odredjuje - čini mogućim značenje.

3. primarno odredjenje specifičnog karaktera je deskripcija

(a) moguće su relacije: iskustvene strukture - deskriptivne strukture.

razlikuju se dva načina:

- opis fenomena/stanja stvari (literarni momenat ili metodološki)

- predstava (demonstracija) fenomena/stanja stvari.

razlikuju se dva nivoa upotrebe (značenja) reči "image" (engleska reč):

- (sličnost) ili kopija predmeta (fenomena/stanja stvari)

- mentalna slika - preciznije koncept predmeta (fenomena/stanja stvari) ili ideje predmeta (fenomena/stanja stvari) / primer: minimal-art, primarne strukture, ...

(b) "godine 1930. moholy nagy je naslikao tri slike preko telefona. njegova žena je to ovako objasnila: "on je morao da dokaže sebi nadličnost konstruktivističkog koncepta, postojanje objektivnih vizuelnih vrednosti nezavisnih od umetnikove inspiracije i njegovog specifičnog peinture. diktirao je svoju sliku nadzorniku u fabrici za izradu firmi, koristeći se skalom boja i čistom dijagramskom hartijom da bi odredio položaj elemenata forme i njihov tačan ton. transmitovan crtež je izveden u tri različite veličine da bi se prikazala važnost strukture i njeno emotivno dejstvo putem promene gustine i odnosa u prostoru". (1.1.).

(c) zaključak: koncept predmeta/ideje predmeta (fenomena/stanja stvari) počiva na dve konstante - mentalnoj determinisanosti vizuelnog (percepcija/logika saznanja) čime je moguć minimum upotrebe vizuelnih sredstava - vizuelna inercija i metodološkoj nužnosti (monizmu, čistoti, ...)

4. primarno odredjenje specifičnog karaktera (drugi način):

rad (struktura/proces) se posmatra/ formuliše kao deo procesa/aktivnosti / ne kao izdvojena celina - celina po sebi.

minimum upotrebe (u saglasnosti sa principom ekonomičnosti) mogućih jezičkih sredstava/operatora - analogija "koanu" (zen).

(a) logička redukcija: svodjenje iskaza/struktura na skicu logičke strukture ili logičku formulu.

- logička struktura opisuje sebe - opisuje procese kojima je generisana.

- logička formula "ne opisuje" - ona je datost: može se primeniti ili ne primeniti - ona je isprazna.

- ispraznost: (logika) povezuje rečenice na taj način da spoj koji iz tog povezivanja proizadje bude istinit nezavisno od istinitosti pojedinih rečenica.

- struktura koja se generiše je (samo) posledica - pažnja se poklanja formiranju/generisanju relacija koje uspostavljaju procese kojima se struktura generiše.

- ove strukture su metajezičke, ali istovremeno imaju karakter posebnih jezika / (paradoks).

time se problem odredjenja jezičke prirode ovakvih struktura svodi na problem intencionalnih (samo)odredjenja.

- logička redukcija ima kao rezultat (ne proizvod) formulative predloge/strukture: o njima se može misliti, sa njima se može postavljati/rešavati stanje problematike ili stvoriti uslovi za dijalog (komunikacioni kanali: posredno - neposredno).

- rad ima nužno formu saznavnog modela.

(c) simbolička redukcija: kontekst literarnih struktura - redukcija na primarne strukture/arhetipove - selekcija iz konteksta višeznačnih mogućnosti odredjenja i generisanje konteksta specifične aktivnosti jednoznačnih mogućnosti odredjenja (A jeste A, A nije A' ili A" ili AB ili ...).

- u kritici se često razdvaja (na polaritete) "struktura" - "arhetip" / primer: "to navedeno kretanje prema arhetipu je tako reći, proces odmicanja od strukturalne analize" (notrop fraj).

- u sledećim redovima pokušaću da uspostavim relacije (ekvivalencije / superpozicije) izmedju strukture i arhetipa.

- "svaki poligon ima svoj arhetip i "ličnost". takodje svaka moguća kombinacija ovih elemenata je zakon usaglašavanja izmedju arhetipova" (keith critichlow: "islamic patterns").

- nastavljajući analizu iz "islamic patterns" moguće je postaviti skicu: usaglašavanje arhetipova je paralelno(kordinirajuće) sa usaglašavanjem geometrijskih procesa (principi euklidske geometrije u ravni) - teži se identitetu.

- identitet: asocijacije, analogije (analogija je oblik koji je stvoren na uzoru jednog ili više drugih oblika shodno odredjenom pravilu), formiranjem veštačkog modela koji se u saglasnosti sa konvencijama pripisuje arhetipu (u jednom slučaju) ili strukturi (u drugom slučaju).

- stroga formalizovana analiza pokazuje da je upotreba ovog identiteta proizvoljna što je slično sosirovoj tezi: "lingvistički znak je proizvoljan" ili preciznije "i reč proizvoljan" zahteva izvesne primedbe. ona ne treba da navede na misao da oznaka zavisi od slobodnog izbora govorećeg subjekta; hoćemo da kažemo da je ona nemotivisana, to jest proizvoljna u odnosu na označeno, sa kojim noma nikakve prirodne veze u stvarnosti".

- veštački model / (model sintakse/semantike): izvodjenje jedne sintaktičke strukture (operacije transformacija i formacija) zavise od semantičke strukture zbog koje su ove operacije izvedene.

- specifična karakteristika veštačkog modela je modelovanje kao "... / ili preciznije kao strukture (strukturalnost) ili kao arhetipa ili kao relacije (identitet / superpozicija) strukture i arhetipa.

- u jednom razvijenom radnom postupku (permanentnom) navedena problematika se manifestuje "u organizaciji (same) označivačke ekonomije" bilo objekta bilo konteksta podrazumevajući i generativni postupak i stupanj funkcionisanja u odredjenim uslovima i okolnostima.

- primeri

(1) slike piet mondriana ("kompozicija u crvenom, žutom i plavom", 1921) ili maljeviča ("crni kvadrat", "crni krug", "crni krst", sve iz 1913) se baziraju na procesu označivačke ekonomije pri tome se podrazumevaju dva nivoa odredjenja: (1.1) rešenje u prostoru dve dimenzije (ravan) elementima prostora dve dimenzije (tačka, linija, površina) - (time se objašnjava upotreba pojma konkretan rad umesto apstraktan rad (po theu van doesburgu) - kontra stav: klase konkretnih uslova su apstraktna značenja, (1.2) upotreba arhetipova (krst jeste krst / (skup linija (ili površina) u ravni povezanih odredjenim pravilima) / arhetip krst je proizvod (jedne) odredjene kulture: hrišćanstva).

(2) radovi "land arta" se ostvaruju kroz upotrebu tri redukovana simbolička nivoa: (2.1.) upotreba arhetipova (robert smithson: spirala, walter de maria: linija, david nez: negativno - pozitivno), (2.2) uslovi ambijenta (specifični (selekcijom) ambijent: pustinja, jezera, brda, livade, ...), (2.3) aktivnost (ravnoteža po sebi - poremećaj ravnoteže po sebi, uspostavljanje nove ravnoteže (superpozicijom)) - specifični karakter aktivnosti: pitanje granica jezika - gde počinje mentalno a gde čin - neke stvari ne mogu da se izgovore mogu samo da se učine.

(3) analitičke propozicije upotrebe (spirala): (3.1) paul klee - "von der radius-progression bzw. - regression zur spirale" - oko 1927 / prvi stupanj: kretanje (fenomen), drugi stupanj: ideja fenomena, treći stupanj: veštački model po sebi (trajektorija), četvrti stupanj: primena kao iskustva ili logike saznanja u nekom radnom procesu, (3.2) miško šuvaković "arhimedova spirala" 1976 - prvi stupanj: analiza induktivnog modela, drugi stupanj: primena induktivnog modela, treći stupanj (prvi stupanj & drugi stupanj): generisanje arhetipa, (3.3) družina u šempasu - "rad o spiralama", 1977 / prvi stupanj: osnovna spirala, drugi stupanj: semantička vrednost koja uslovljava sintaktičku transformaciju, treći stupanj: transformisana spirala, četvrti stupanj: uzorak (ornament), peti stupanj: upotreba uzorka u domenu zajednice (ples) i u komunikacionom kanalu (umetnički objekt).

- pravi se razlika izmedju upotrebe (use) i spominjanja (mention) / nužno je navesti i razliku izmedju upotrebe (po sebi) i upotreba kroz analizu uslova upotrebe.

- simbolička redukcija (u principu) ima kao rezultat proizvod (završenu celinu - totalitet stanja stvari).

5 oktobar 1978

(C) primeri (analiza tokom predavanja):

1. art&language: "lecher system", 1970 - terr atkinson: "notes", 1976
2. charles simonds: "circular people", 1972
3. grupa oho: "interkontinentalni grupni projekt amerika-evropa", 1970
4. terry fox: "lebdjenje", 1970
5. miško šuvaković: "deduktivne strukture", 1977 - radovi iz knjige "radovi III", 1977

paja stanković
tekstovi

- 1 o ravnoteži
umerenost slabih uzdržavanje jakih
- 2 o zadovoljstvu labilne ravnoteže
struktura mogućnosti ka predstrukturi
- 3 vidljiva linija predstavlja površinu
nema smisla govoriti o nevidljivoj liniji
- 4 smer kretanja je smer kretanja
smer kretanja je koji nije smer kretanja
superponiranje smerova određuje površinu pravca kretanja
- 5 ništa
- 6 može se govoriti ne o kontinuitetu poluprečnika krivine
/mogućnosti da kriva bude definisana/ u smislu gradacije
podstruktura /u skupovnom značenju/
- 7 kriva bi mogla biti jednoznačno definisan skup tačaka od
samog sebe nepristupačan tačkama van krive

- 1 istina /subjektivnost tumačenja
- 2 istinitost istine /objektivnost subjektivnog
- 3 razlog za verovanje
- 4 razlog za verovanje u verovanje
- 5 stupanj srodnosti - tumačenje - važnost
- 6 nepoverenje prema izuzecima
- 7 disciplinovan u smislu instinkta
- 8 nedotaknut pojmovima morala i nemorala

- 1 o kretanju /koje postoji ili ne postoji
- 2 pretpostavka onog na šta se odnosi
- 3 uz kretanje protežnost prostornost trajanje
- 4 mogućnost brojanja - pretpostavka kvadratičnosti
- 5 uočavanju podložne jednostavnije kvadratne strukture
- 6 svodjenje materije ili energije na tačku rezultatnog dejstva
- 7 jednaka udaljenost odredjena jednakim brojem kvadrata koji razdvajaju
- 8 zgušnjavanje razredjivanje
- 9 zatvorena površina koja ograničava /realna ili imaginarna

paja stanković

teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija

šema proizvoljne ali određene gustine obrazovana je na sledeći način

u prvoj vrsti svaki prvi element nosilac je svojstva različitog od osnovnog

u drugoj vrsti svaki drugi element nosilac je svojstva različitog od osnovnog

u trećoj vrsti svaki treći element nosilac je svojstva različitog od osnovnog

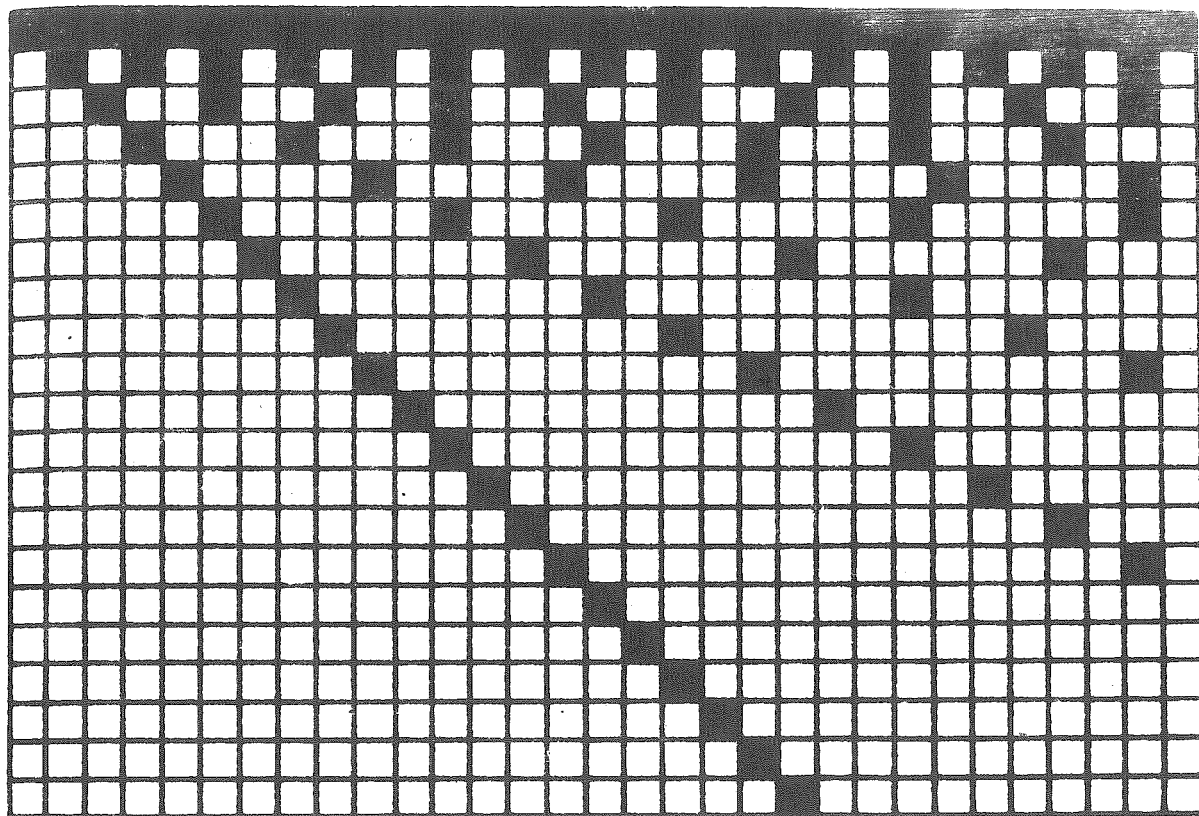
u četvrtoj vrsti svaki četvrti element nosilac je svojstva različitog od osnovnog

u petoj vrsti

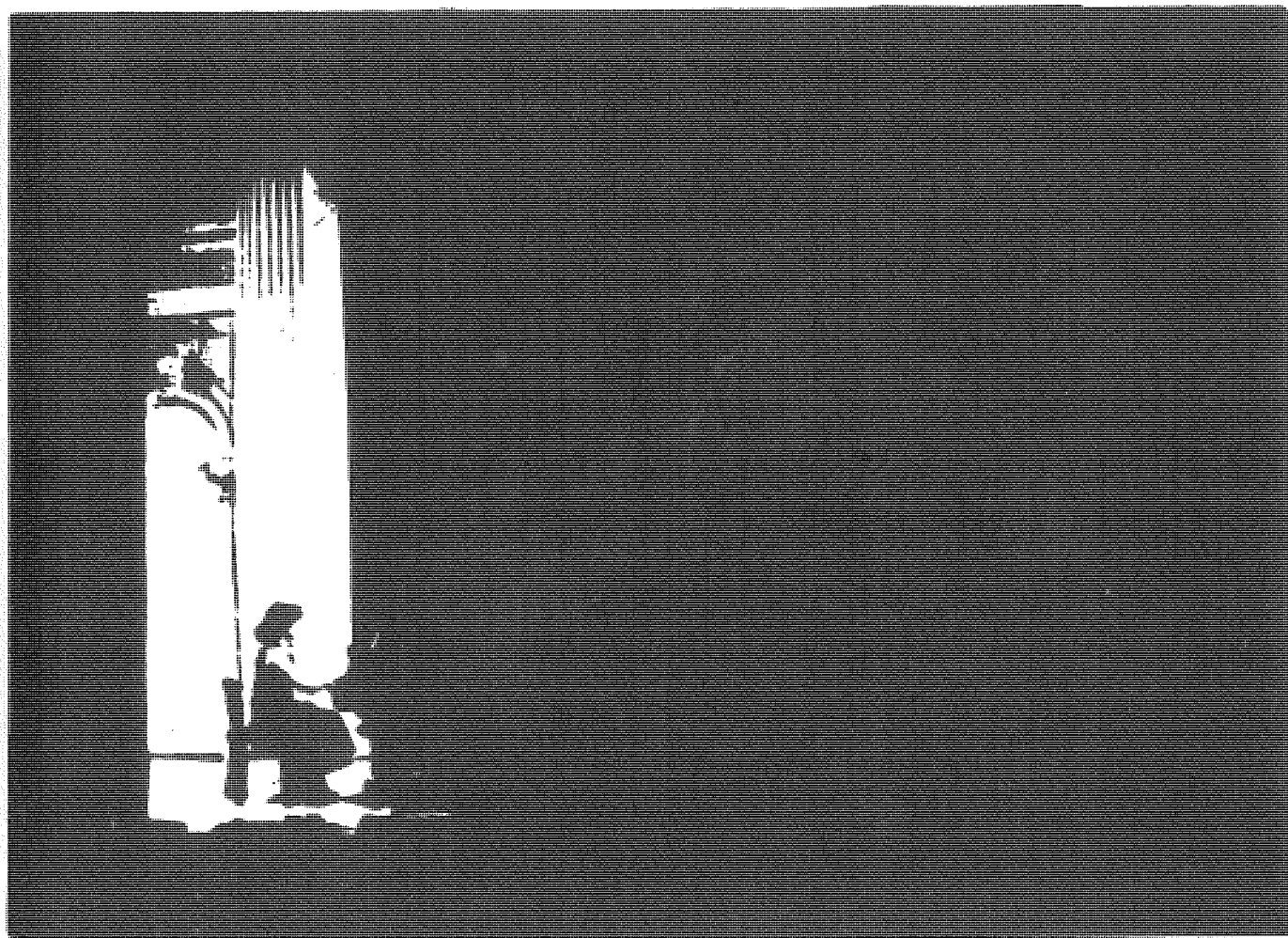
koristeći analogiju dominantnih smerova sa vremenskom osom i osom učestanosti kojom je određena visina tona ostvaruje se čujna šema u vremenu

reprodukcija u dostupnom prostoru ili delu prostora omogućena je izborom konačnog broja elemenata/tonova i ograničenim trajanjem izvođenja

opredelio sam se za četiri odnosno devet elemenata/tonova, izvođenja u trajanju od po 30 minuta i gde je postojala mogućnost izbora parametara/tempo, dinamika/ proizvoljne ali tokom izvođenja konstantne vrednosti



2



4

Marko Pogačnik

UMETNIČKO DELO SA STANOVISTIŠTA PROTICANJA SNAGA

Nacrt za predavanje

Komunicirati osećaj, da je umetničko delo živo treperenje energije, upleteno u celokupno događanje kosmosa, i života, čiji smo deo i mi sami.

Upozoriti, kako momentum ove svesti raste od revolucionarnog nastupa impresionista do danas. Oni su bili svesni prvog sloja snaga, koji deluje neposredno iza realnosti: to je vibracija svetlosti kao boje, oblika, zvuka ili psihičkog utiska. Ocrtati kontrapunkt između realističke slike prve polovine 19. veka i prvog koraka umetnosti u svet energija u impresionističkoj slici. Svet energija kao duhovni svet.

Kako se od tog trenutka dalje odvijalo to otkrivanje duhovnih svetova unutar stogodišnjeg procesa moderne umetnosti? Ekspresionizam: "Koje snage deluju iza uglačane površine čovekove ličnosti?" To su snage čovekove psihe. Ocrtati odnos između koraka impresionista prema silama izvana i koraka ekspresionista prema snagama unutar. Događaji sledeće stepene u procesu moderne umetnosti tako da stalno imamo na umu pogled na umetničko delo kao energetski objekt. Gde su ta istraživanja stala sa zaključcima konceptualne umetnosti? Opisati zaključne radove i zamisli grupe OMU u godinama 1970/71. Tada smo stali pred pitanjem: "Na čemu se temelji umetnost?" O prividnom formalizmu nas kao modernih umetnika i o našoj stvarnoj zanesenosti za nepoznatim, čudnim i nevidljivim. Za primer navesti predstavljanje snaga i procesa u radovima Davida Neza i mojim u Beogradu u jesen 1969. Zašto smo tada naglašavali fizikalnost snaga i materijalnost procesa? Prvi razlog je osećaj neizvesnosti pri istraživanju sveta energija. Intuitivno saznajemo gigantsku moć i obimnost tih svetova. Za šalu podsetiti na tablicu, koja obično prati energetske objekte: "Pažnja visok napon, opasno po život". Upozoriti na izraz "opasno po život" kao na osvrtnje u prostore s one strane smrti i rođenja.

Uporedo s procesom moderne umetnosti podsetiti i na sličan proces moderne nauke. Otkriće impresionističke slike uporediti s otkrićem i uvođenjem električne energije. Opisati uvođenje električne energije u naš dom u šempasu posle četiri godine upotrebe isključivo vatre. Posredovati osećaj kako se život promeni, kad čovek počne da sadejstvuje sa određenom energijom.

Zašto je kod istraživanja sveta snaga potom u šempasu prekoračen opseg umetnosti? Treba objasniti, kako smo dakle svet snaga otkrili unutar procesa moderne umetnosti, a da te sile deluju u području jedinstva života. Zato smo u određenom trenutku kao konceptualni umetnici postali svesni, da svoja otkrića ne možemo više zadržavati unutar horizonta umetnosti. Kako smo se zatim usmerili u sva najrazličitija područja čovekovog stvaranja i univerzalnog življenja. O gradjevini Porodice u šempasu i zaključcima njenog rada.

Kada svesno stupamo u svet energije, možemo se pomoći dvema riznicama iskustava: procesom moderne umetnosti i mitološkom porukom starih civilizacija. O pojmovima bogova, anđela i demona kao slikovitim predstavama aktivnih snaga svemira, čoveka i naše planete. Kako to bilo koje umetničko delo posle nastupa impresionista donosi u neposrednu čulno-opazajnu realnost snage, koje su stari majstori prikazivali kao anđele i druge

mitološke predstave. Tu moram da naglasim, da ne možemo umetničko delo primiti na ravni energija. S našeg stanovišta možemo na primer impresivističku sliku s prolećnim motivom da primamo tačno samo, ako pri posmatranju zadržavamo unutar sebe osećaj o anđelu proleća s Boticcelijeve slike "Proleće".

Objasniti treba, da moderna umetnost kao i nauka uvijaju svoja fantastična otkrića sveta energija u uzanost likovno-teoretskog odnosno mehaničkog prostora. To se može shvatiti kao suprotstavljanje mitskim i religioznim predstavama kakve su uobličile stare civilizacije koje odgovaraju dečijim stepenima čovekove svesti. Razjasniti, koliko je nužna materijalistička disciplina u nauci, da bi se ostvarila distinkcija između onog "starog" i ovog "novog" stepena svesti u ovom napornom vremenu prelazi, kad oba još žive u istom prostoru.

Tu treba upozoriti s jedne strane na rušilačku moć zastarelih misaonih predstava, pre svega onih iz mitoloških i religioznih svetova. S druge strane treba utvrditi, da se shvati duhovna opsežnost materijalizma, kao procesa čišćenja zastarelih predstava o kosmosu i životu, koje smo čovečanstvo kao celina prerasli. Mitološko-religiozne svetove tu označiti negativno. Materijalističku misao označiti izrazito pozitivno.

Sledećim korakom u procesu ovog predavanja, treba materijalističku misao označiti negativno. Opisati, kako ona zadržava otkrića moderne umetnosti i nauke u likovno-teoretskom odnosno sociološko-mehaničkom prostoru i time onemogućuje ljudskom rodu, dodir sa svojim vlastitim energijama u svom vlastitom životu i stvaranju. Ujedno treba mitsku dedovinu čovečanstva tu označiti izrazito pozitivno, jer nam daje tačan osećaj o biću, inteligenciji i opsegu snaga s kojima kao ljudi zajedno dišemo i stvaramo. O pozitivnom i negativnom polu kod električne energije i o zakonu ravnoteže.

Do te tačke se predavanje okreće pre svega unazad u naša iskustva moderne umetnosti i u nasledje prošlih civilizacija. Od ove tačke se okreće napred u pitanje: "Gde smo sada i kuda idemo?", u kontekstu umetničkog rada i sa stanovišta proticanja snaga.

O odlučujućoj ulozi umetnosti pri ponovnom (novom) povezivanju čovečanstva s nevidljivim svetovima snaga. Umetničko delo omogućuje celovitu komunikaciju kao splet iskustveno-intuitivnog i ujedno razumsko-sistematičnog. Podsetiti na moj "Projekt grupe OHO, 1970" kao primer razotkrivanja celokupne postave umetničkog dela. Kako je u ovom trenutku dragoceno to svojstvo umetničkog dela, da je sposobno da združuje u jednoj postavi (Gestalt) neverovatno (fantastično) kao i verovatno (realno). Nazvati te dve polarnosti umetničkog dela: likovno-formalni deo i energetsko-sadržinski deo. Treba upozoriti na osetljivost ravnoteže među polovima celine. Koliko više proces moderne umetnosti naglašava likovno-formalni deo, toliko više mora na primer ovo predavanje da naglašava energetsko-sadržinski deo ili čak dokazivati njegovu stvarnost.

Sada treba pokazati, kako je protok energija upleten u umetničko delo kod samog izvora evropske umetnosti. Za primer se može navesti skulptura iz kamenog doba, Stonehenge, ona iz južne Engleske. Nećemo gledati na likovno-arhitektonske elemente. Posmatraćemo to delo kao energetski objekat. Treba opisati položaj kamenja s obzirom na zrak izlazećeg sunca na praznični dan letnjeg solistitija. Dalje treba opisati krajnju tačnost u položaju i čak teksturi kamenja ovog spomenika gledajući na tokove energija u zemljinoj unutrašnjosti na mestu, gde spomenik stoji.

Osloniti se na merenja, koja je engleski arheolog Guy Underwood vršio ba-
jalicom. Dvojna struktura ove skulpture odgovara dvema područjima snaga,
koje deluju na život naše planete, kosmičkim silama, koje deluju iz smera
Sunca i zemaljskim silama, koje deluju iz smera Zemlje. Pošto je tu još
i treći elemenat, čovek, koji se verovatno na neki obredni način kretao
unutar te skulpture, možemo sad da objasnimo, kako je takvo umetničko de-
lo megalitskog doba omogućavalo komunikaciju i proticanje energije izme-
dju tri različita, medjusobno beskrajno udaljena sveta. Tu treba podse-
titi, da je takav protok sila verovatno odlučujući za plodnost zemlje,
za harmoniju zajednice i za razvoj civilizacije, za vrednosti, koje zani-
maju i nas danas.

Ponovo treba naglasiti, da više ne možemo nazad u čudesno dečije doba
čovečanstva, a verovatno ne možemo izbeći ni to, da opet naučimo da ot-
vorimo naš život i stvaranje protoku snaga, koje su bilo šire ili uže,
svakako drugačije od nas. Treba upozoriti, da je taj zadatak, koji slu-
timo pred nama nešto drugo od budjenja starih kosmologija i mitsko-reli-
gioznih slika i meditacija kao alternative modernoj umetnosti i nauci.
Upravo suprotno, treba reći, u toku ovog predavanja smo otkrili modernu
umetnost i nauku, te njima odgovarajuću svest kao najprimereniji temelj
za dalja istraživanja u ovom smeru. A treba biti svestan s radošću, da
smo u ovom procesu još na samom početku i da je većina posla još pred
nama.

U zaključnoj fazi predavanja potrebno je komunicirati osećaj, kako su
ponovo rodjene veze s nevidljivim područjem snaga, bitno drugačije od
svih prošlih veza i odnosa. Naslikati panoramu različitih kosmologija
raznih doba i njihovih različitih odgovora na pitanje: "Koje snage de-
luju u svemiru, u kakvom poretku?" Upozoriti na to, da su te kosmo-
logije bile monolitne i obavezne za čitave civilizacije ili religije. Ako
gledamo na primer u individualnost izraza kod majstora moderne umetnos-
ti, svesni smo, da će "buduća kosmologija" biti pre svega izraz indivi-
dualne kreativnosti svakoga medju nama. Odnos je isti kao izmedju stil-
ske monolitnosti gotske umetnosti i slobode izraza u modernoj umetnosti.
Pitanje se sad javlja drugačije: "Ko sam ja u prostorima svemira? Odak-
le dolazim i kuda idem u kontekstu celine?" - A to je pitanje o našem
najdubljem identitetu, odakle raste naša odgovornost prema životu, gde
izviru naša stvaralačka delanja, pa i naše umetničko delo.

U Šempasu, 17.11.1978

Marko Pogačnik

preveo sa slovenačkog
mirko dilberović

ISTORIJA UMETNOSTI KAO PROCES ŠKOLOVANJA ČOVEČANSTVA O TOME KAKO STVARATI U USLOVIMA MATERIJE

Macrt za predavanje

Uvodom razložiti stvaralačko shvatanje istorije. Porediti istorijsko iskustvo sa iskustvom našeg ličnog života. Što su za mene iskustva mogla dešavanja, to su za nas kao čovečanstvo iskustva starih civilizacija. Istorija umetnosti kao zapis rasta i razvoja ljudskog roda. Posredovati osećaj, kako se čovečansko jezgro naše generacije preliva preko horizonta naših života i uključuje sve kolektivno hiljadugodišnje iskustvo, ljudskog roda.

Podsetiti na police za knjige iz naših stanova, gde su jedna do druge složene knjige svih različitih kultura i umetnosti naše planete, kao primer, kako je prošlo potpuno prisutno u našem životu danas. Stvaralačke snage stupe, kad počnemo istoriju umetnosti da upotrebljavamo kao naše radno iskustvo pri gradnji buduće civilizacije.

Naše drugo ishodište pri ponovnom prevrednovanju istorije umetnosti je iskustvo nas kao konceptualnih umetnika u zaključnoj fazi šezdesetih godina. Fokus konceptualne umetnosti nije usmeren na izradu novih umetničkih dela. Pita se, kako je umetničko delo uopšte sagrađeno. Time dotiče u temelju svako umetničko delo.

Treći element našeg pogleda u istoriju umetnosti je osećaj punoće svemira i s time povezano celovito razumevanje čovekove dužnosti na našoj planeti. Za razliku od predstave savremene nauke o svemiru kao ogromnim potpuno praznim i mrtvim prostorima, koji se protežu između pojedinačnih planeta i zvezda, dozvolimo, da unutar nas nastane osećaj ispunjenosti međuplanetarnih i međuzvezdanih prostora. Stupanj punoće tih prostora predstavimo tako, kao da unutrašnjim pogledom gledamo Michelangelovu fresku Strašni sud u Sixtinskoj kapeli tako, da izbrišemo raspoznatljivost pojedinih mitoloških figura i primamo samo punoću kretanja i bivanja na ovoj slici.

Istina je, da je takva vizija svemira intuitivno utemeljena i da je nju u ovom trenutku moguće izreći samo na osnovu našeg međusobnog poverenja i razumevanja. Treba podsetiti, koliko nemoćna i čudna se srednjevekovnom čoveku činila heliocentrična slika našeg sunčevog sistema i koliko je bio ubedjen, da je zemlja u središtu vasiona. Položaj je danas sličan, jer nauka i dalje donosi dokaze, da na susednim planetama nema života, a najmanje još u prostorima između njih.

Ipak treba naglasiti, da nauka ne može prestići svoj razvojni proces, a da umetnost može u ovom trenutku da odvede čovečanstvo za korak dalje, jer zna da upotrebljava intuitivno-poetska orudja.

Do ove tačke je predavanje moralo da pridobije saglasnost prisutnih i onih koji sudeluju, da može da predstavi neki drugačiji pogled na istoriju umetnosti od uobičajenog. Sada treba ocrtati temelj, na kojem stoji ta zgrada istorije umetnosti.

Najpre treba doživeti osećaj, kako čovekov razvoj na planeti Zemlji ima određenu kreativnu svrhu i plan. S divljenjem treba opisati otkriće savremene nauke i tehnike pri istraživanju susednih planeta Venere i Marsa. Prema tim otkrićima znamo, da civilizacije susednih planeta ne dosežu u područje materije, materijalni svet tih planeta je zakržljao i nerazvijen. Ako sada za razliku pogledamo bujno razvijeno rastinje,

svet životinja i rascvetali mineralni svet na našoj planeti, svesni smo koliko drugačiji zadatak izvršava čovek na Zemlji. Dobijamo osećaj, koliko je posebna naša dužnost na ovoj planeti, naime stvarati u uslovima materije. Na Zemlji energija se kristalizuje u više ili manje čvrstom, čulno-vidljivom obliku. U prste možemo prizvati osećaj, koliko je drugačiji radni zadatak, ako kao umetnici gnječimo prstima energiju materijalizovanu kao glina, od radnog zadatka oblikovati čistu energiju kao svetlost.

Ako se s takvim shvatanjem čovekove stvaralačke dužnosti na Zemlji okrenemo hiljadugodišnjem kretanju istorije umetnosti, opazimo dvoje: u pozitivnom smislu primetimo, da je istorija umetnosti izraz čovekovog školovanja o tome, kako stvarati u uslovima materije. Treba rasčlaniti pojam "izraza". Čovekovo školovanje na ovoj planeti se odvija u vremenu, događa se kao proces. To znači, da čovek postepeno sakuplja životna iskustva, razvija invokativnu moć svoje svesti i kreativnu moć svoga mišljenja, intuicije i svoga rada. To raste u čoveku kao potencijal iznutra. A spolja se taj proces izražava u smislu komunikacije, kao umetničko delo. Celinu ovog procesa nazivamo istorija umetnosti.

U negativnom smislu smo svesni, da istorija umetnosti nije samo formalno nizanje različitih kultura i stilova u liniju, koja bi išla iz prošlosti u sadašnjost.

Sad je vreme, da nacrtamo nekoliko alternativnih pogleda u proces istorije umetnosti. Naglasiti treba, da nije naša namera, da ponudimo neki bolji model istorije umetnosti od postojećeg. Mislimo, da je umetničko delo po konceptualnoj umetnosti postavljeno neizostavno u odnos prema svom umetničkom radu kao celini, a umetnički rad svih vremena, je na taj način u celini prisutan sada. Na taj način je zapravo naše razumevanje istorije umetnosti, ujedno razumevanje našeg vlastitog umetničkog rada u ovom naporenom trenutku prelaza.

Prvi crtež želi da poruči misao o dve uporedne, alternativne i u toku istorije isprepletane linije istorije umetnosti, umesto one jedne centralne linije, koju smo ranije spomenuli. Prvu liniju nazivamo linija izdisaja, a drugu linija udisaja, a čime hoćemo reći, da se proces odvija u dva različita smera: od kosmičke celine energije prema njenoj posebnoj manifestaciji u materijalnom i od materijalnog i čulno-opazljivog prema kosmičkoj celini, prema nevidljivim svetovima proticanja energija.

Gledajući liniju izdisaja treba napomenuti: 1. egipatskom kulturom su obeležene sve savremene kulture prednje Azije. 2. Posmatrati proces razvoja od nevladanja materijom u krutom realizmu arhaičnih skulptura do virtuoznog savladavanja materije i tela u helenističkoj skulpturi. 3. Proces razvoja iz gotike u renesansu i konačno u barok je sličan, a donosi drugačije iskustvo. Ovde treba razumeti umetnost gotike kao tačku negacije u opisanoj liniji izdisaja, inače je previše čudno, da bi gotika u svom idealizmu mogla sudelovati u procesu, koji se povezuje s materijom. Treba opisati princip gradnje gotskih katedrala kao princip negiranja materije gradjevinskog materijala. Od te tačke negacije materije teče proces prema afirmaciji tela i materijala u renesansi, što će zasnovati temelj za razvoj nauke.

Gledajući liniju udisaja treba podsetiti: 1. ova linija istorije umetnosti je naizgled slabija od predjašnje. A treba poštovati, da je smer ove kreativnosti okrenut u nevidljivo, nedodirljivo i apstraktno, zbog čega je razumljivo, da je njen pojavni oblik siromašniji. Ako bi megalitsku, keltsku, romansku i modernu umetnost vrednovali sa stanovišta energija, koje su u tim umetničkim delima usidrene ili manifestovane, otkrili bi jednako bogatstvo kao što ga otkrivamo sa stanovišta formalno-estetskog

u umetnosti antičko-renesansne linije.

2. Kod spomenika kamenog doba, energetski tokovi su iz smera kosmosa i u smeru Zemlje, povezani s realnošću pomoću kristalne strukture i određenog položaja kamenja. Keltska umetnost zahvata sledeći stupanj pleternom ornamentikom. Tu su energije formalizovane do te mere, da postaju vidljive kao geometrijski uzorci.

3. Tačku negacije doseže na ovoj razvojnoj liniji romanska umetnost. Namera ove umetnosti je, da otegotvori određenu energiju, kaže se, da je oblači u materiju. Tom materijalnošću negira svoje energijsko ishodište. Ovde treba podsetiti na osećaj, da su romanske zgrade po izgledu teške, skulptura je nezgrapna, kao da neko pliva suprotno od toka reke.

4. Slično kao što keltska umetnost pravi korak dalje od megalitske, tako moderna umetnost ide korak napred od umetnosti početka 2. milenijuma, koju nazivamo romanska umetnost. Energija ovde nije više odevena u materiju, nego je formalizovana u likovnom jeziku. Treba podsetiti na narodni izraz, da je moderna umetnost nerazumljiva i apstraktna, što je istina, iako se napredna kritika ovome na sve načine protivi.

Sada nacrtamo drugi crtež, koji otvara vidik u istoriju umetnosti sa starostišta prostora. Uračunat je širi evropski prostor, koji uključuje Sredozemlje s prednjom Azijom. Upozorimo na to, da je proces istorije umetnosti u starijim slojevima raščlanjen na severni i južni deo. U oba prostora se simultano razvijaju dve različite ili čak polaritetne vrednosti. Za primer se može opisati istovremeno prisustvo antičke kulture na jugu Evrope i keltske kulture na severu Evrope. U ovom trenutku deluju dakle snage raščlanjavanja i razlučivanja. Ljudski rod na ovom stupnju još nije sposoban da primi različite vrednosti kao celinu. Setimo se katastrofalnog susreta antičke i keltske kulture u momentu Cezarevog pohoda na Galiju.

Sa početkom našeg milenijuma počinju da deluju snage sinteze. Romanika i gotika su u temelju različite baš toliko koliko su različite keltska i antička kultura. A obe se razvijaju u evropskom prostoru tako, da slede jedna drugu. To je prvi stupanj povezivanja suprotnih polova ili smerova u umetnosti. Sledeći stupanj smo dosegli renesansom, koja je već celovita pojava u istom prostoru i vremenu. Da se radi o sintezi dva polariteta, može se razabrati samo još u pojmu severne i južne renesanse.

Moderna umetnost ostvaruje sledeći stupanj sinteze tako, što razvija ceo spektar različitih pravaca i suprotnih shvatanja sveta i umetnosti u istom prostoru u relativno kratkom vremenskom razdoblju. Na sledećem stupnju ovog procesa možemo da si predstavimo planetu kao celovit i zajednički prostor umetničkog rada.

Na trećem crtežu nacrtamo proces istorije umetnosti s vidika vremena. Elementi procesa ovde slede gledajući na "arheološko vreme", mada je linija tripud prelomljena. Očito je, da se proces razvoja tripud ponavlja na tri različita nivoa. Svaki put počne od nulte tačke, zatim raste i konačno dostiže tačku zasićenosti i razlaganja. Tako opet dospeva u nultu tačku, a otuda opet raste na novoj ravni, sve dok opet ne dostigne tačku zasićenosti itd.

Primećujemo, da se proces intenzivira, prvi krug traje približno 3000 godina, sledeći 1000 i poslednji samo 100 godina. Očito je, da se proces uliva u neki konačan stupanj, kad ponavljanje ovih ciklusa nije više

moguće. U tom trenutku će nam biti potrebno mnogo osetljivosti i hrabrosti, da bismo krajnji stupanj ovog procesa istorije umetnosti mogli primiti kao početnu tačku nekog drugog procesa.

Na četvrtom crtežu je proces umetnosti nacrtan celovito tako, da sjedinjuje otkrića prva tri crteža. Razgovarali smo već o oba razvojna stupnjevanja, koja se zaključuju s helenističkim savladavanjem tela s jedne strane i s predstavljanjem nevidljivih kretanja energija u keltskoj pletornoj ornamentici.

Romanska i gotška umetnost, rekli smo, razvijaju se prema negaciji svog vlastitog izvora. Zato se u crtanju celine njihovi putevi ukrštaju. Romanika negira svoje mesto u "liniji udisaja" time, što svoju pažnju obraća na materijalno, a gotika obratno. Tako je moguće razumeti zašto kod renesansne umetnosti, koja sledi liniju razvoja prema telu i materiji, osećamo prisutnost duhovnog i zračenje, koje dolazi iz prostora koji je dublji od realnosti. Obratno kod moderne umetnosti, koja sledi liniju razvoja prema energijama i apstraktnom, govorimo o fizikalnoj formi, nastupamo najčešće sa stanovišta čulno-opazajnog i u znaku naučnog materijalizma. Te prividne kontradikcije treba razložiti kao preplitanje, uravnotežavanje i sjedinjavanje suprotnosti, dakle još jedan proces, koji teče iznad procesa, proces sinteze.

A kuda je usmeren ovaj proces? Jasno je (prema ovim razmišljanjima), da proces sinteze dostiže svoj drugi vrhunac posle renesanse, otprilike SADA, dakle u vremenu naše generacije. Šta to znači za nas, kakav može biti naš stvaralački udeo u ovom trenutku? Očito je, da se prostor ovih kretanja uliva u celovit planetarni prostor, gde se povezuje s drugim tokovima, koji pritiču s drugih ravni i prostora naše planete. Da li nastaje neka nova planetarna civilizacija?

Ovo predavanje zaključimo pitanjima. Orudja istorije umetnosti ne dosežu preko praga budućnosti. Tamo može dopreti naša zajednička dobra volja, međusobno poverenje i smelost, da se suoči sa nepoznatim i neočekivanim.

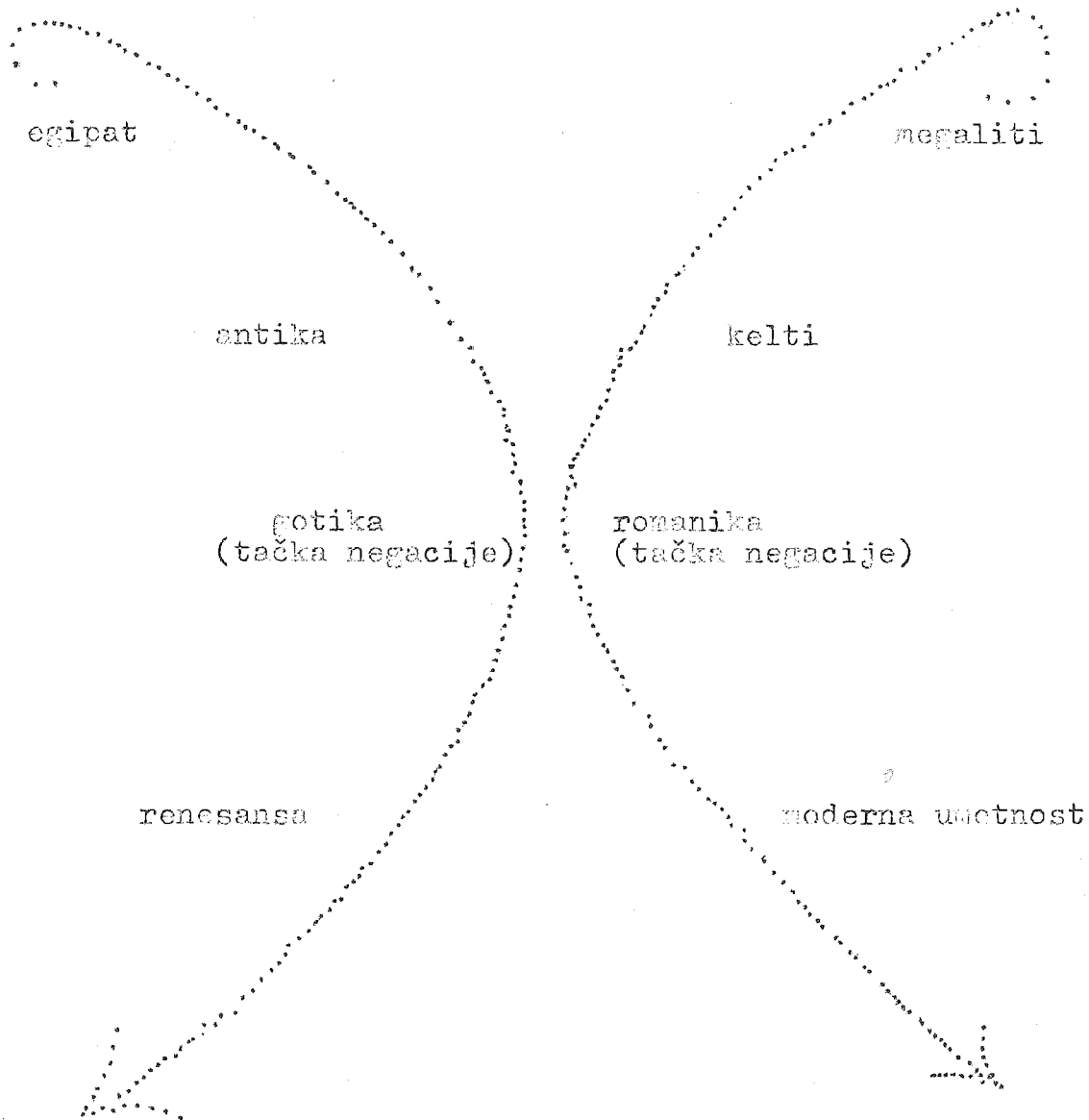
U Šempasu, 25. oktobra 1978.

Marko Počučnik

preveo sa slovenačkog:
mirko dilberović

linija
izdisaja

linija
udisaja



linija izdisaja gravitira ka:

formalno ka realizmu

(sadržinski ka materialnome
(telu))

linija udisaja gravitira ka :

formalno ka apstraktnome

sadržinski ka energijskome
(procesima)

širi evropski prostor

južni prostor

severni prostor

egipat

megaliti

kelti

antika

karolinška
umetnost

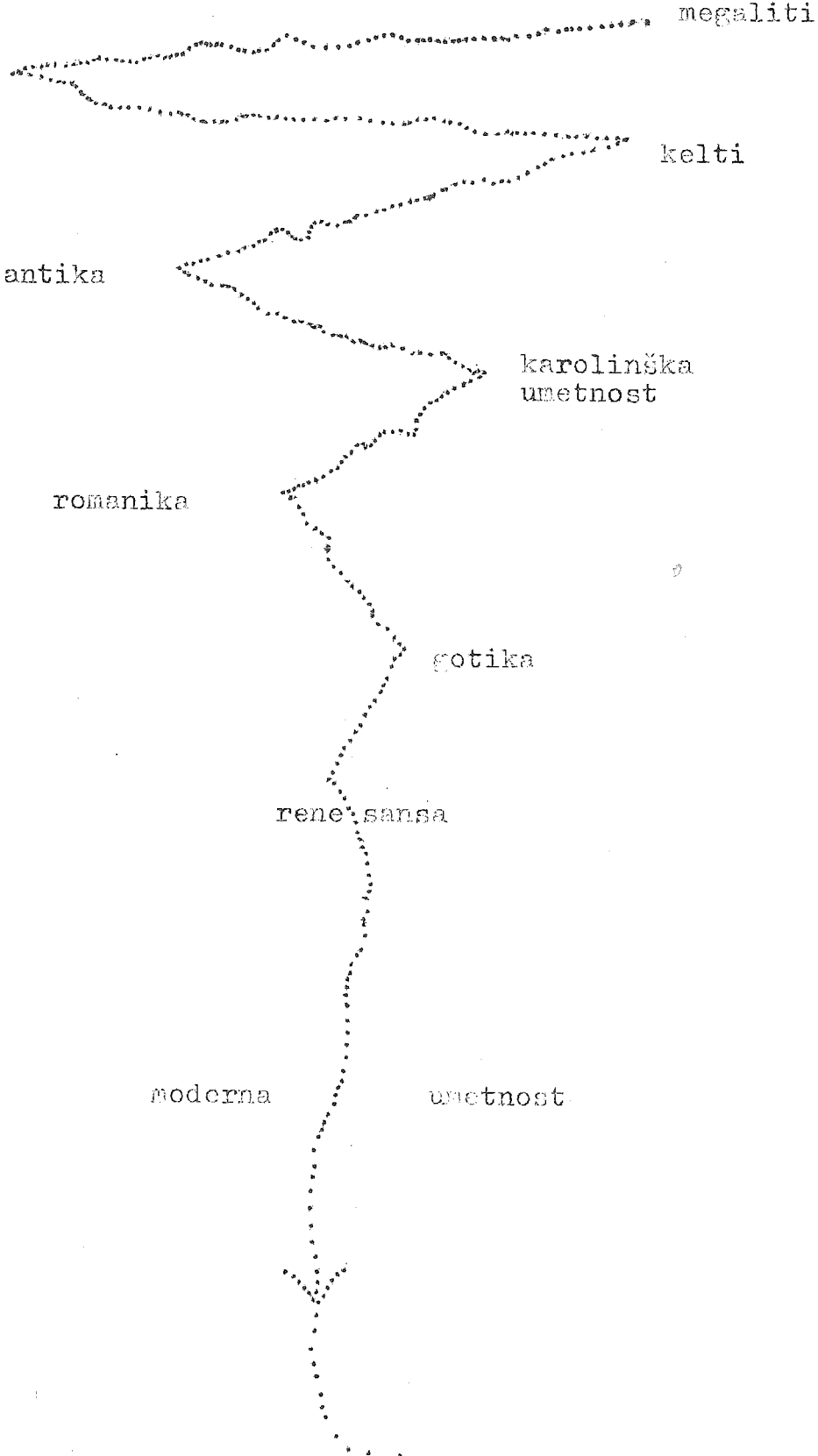
romanika

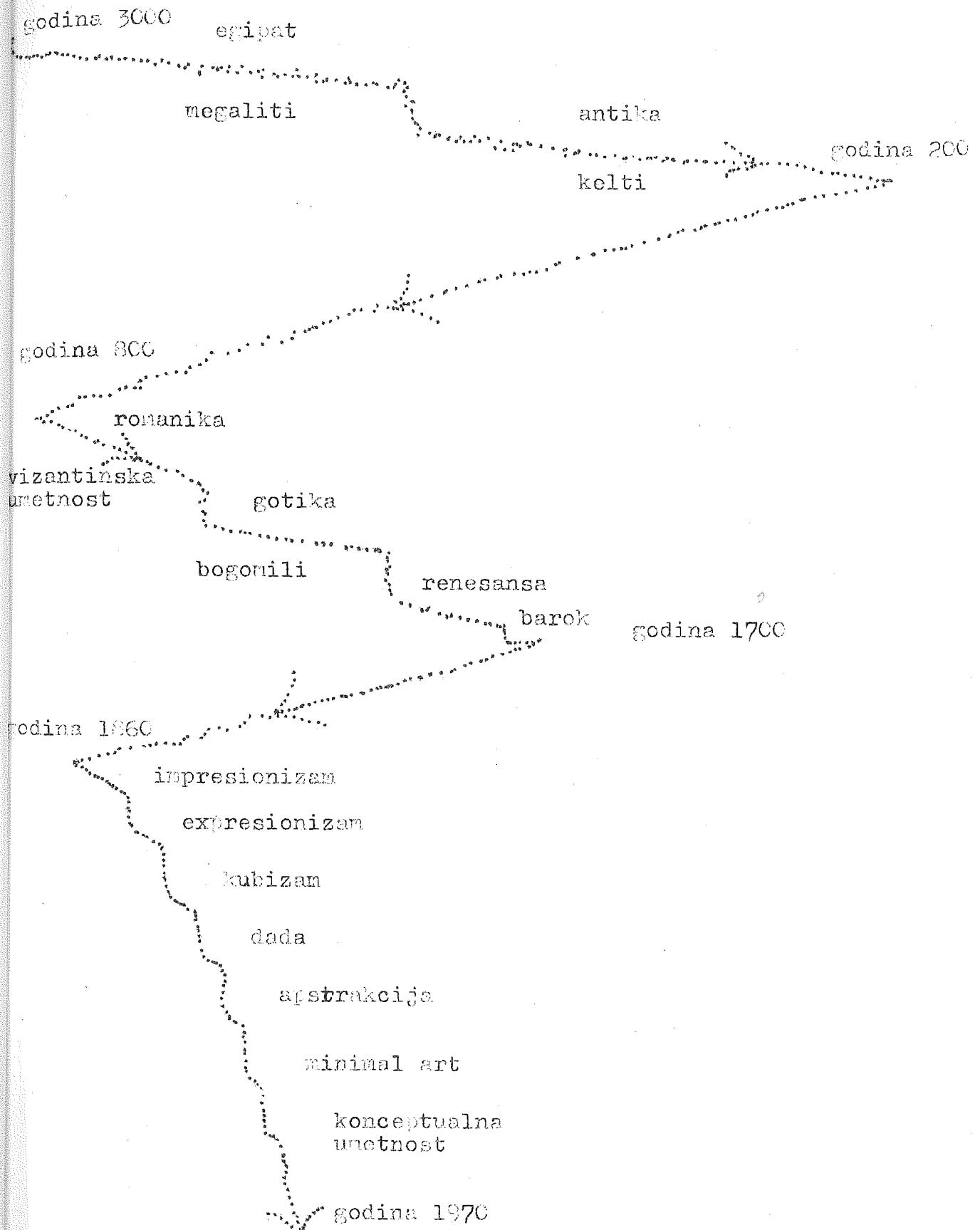
gotika

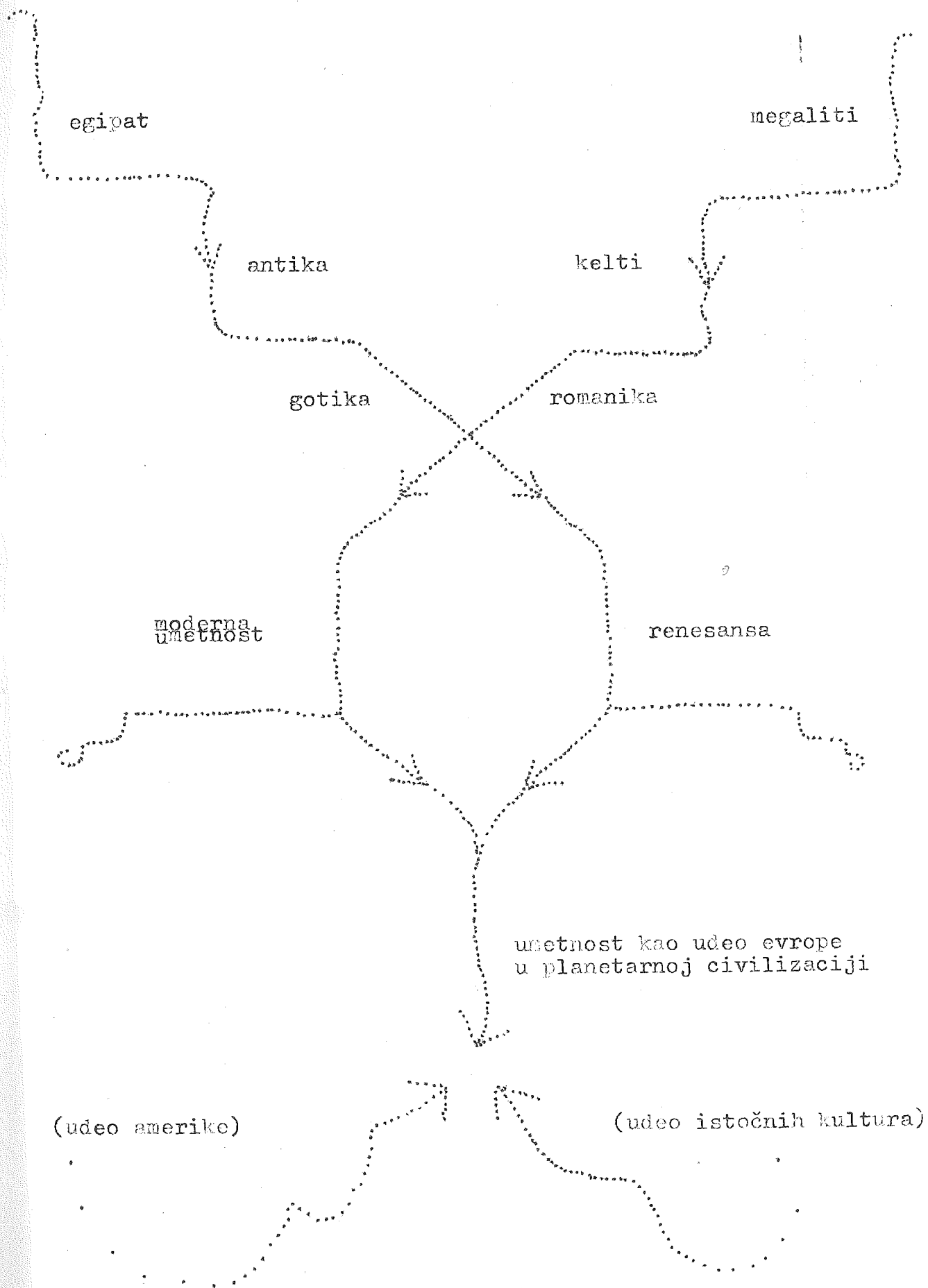
rene.sansa

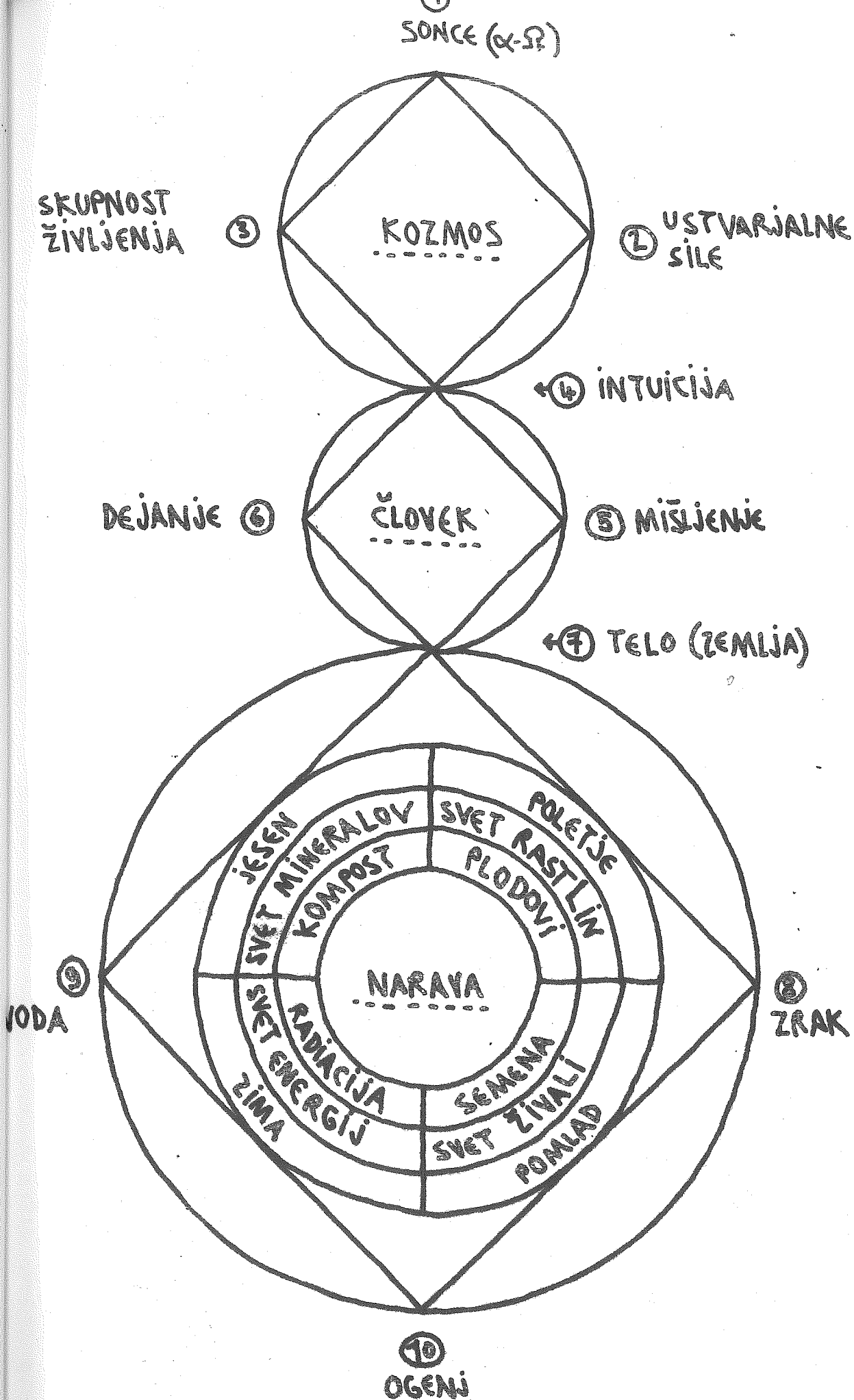
moderna

umetnost







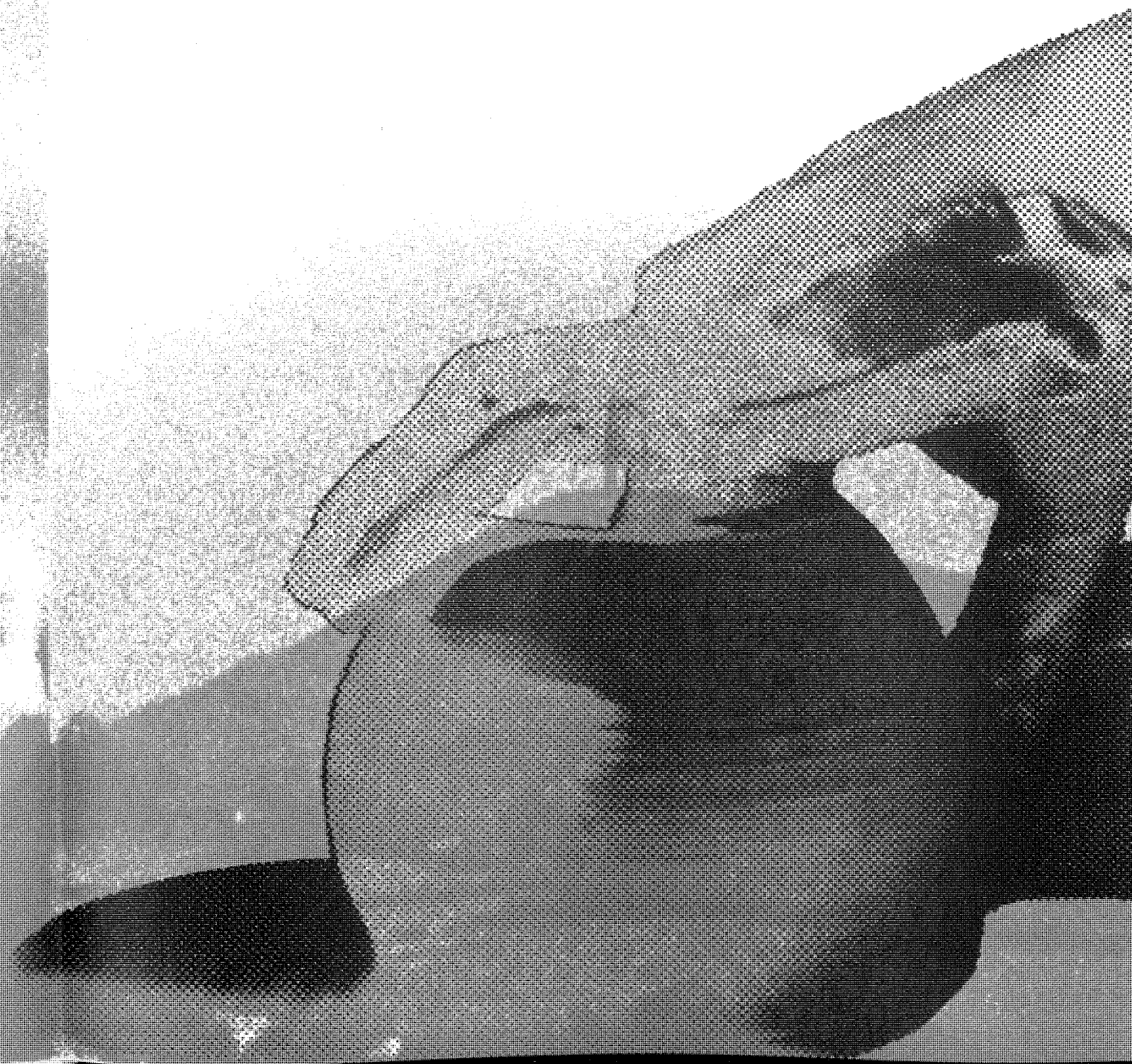


NARAVA IN ČLOVEK V KONTEKSTU CELOTE (DRUŽINA V ŠEMPASU, 1978)

UMETNOST PRIRODE I UMETNOST ČOVEKA

SLAJO PROJEKCIJA I MUZIKA

bojan bradij Igor Konradi



Kandinsky - ishodišta umetnosti

"Moja knjiga 'O duhovnom u umetnosti', a isto tako i 'Plavi jahač' imali su poglavito za cilj budjenje sposobnosti doživljavanja duhovnog u materijalnom i apstraktnom, sposobnosti koja omogućuje beskrajne doživljaje i koja će biti bezuslovno potrebna ubuduće. Želja da se kod čoveka pobudi ova sposobnost koja usređuje - bio je glavni cilj obe publikacije. Obe ove knjige često su pogrešno razumevane. Shvatale su kao "program", a njihovi tvorci su žigosani kao "unesrećeni" umetnici zabludeli u teoretizirajućem radu i mozganju (Gehirnarbeit)."

U umetnosti nikad ne ide prvo teorija, pa da ona onda za sobom povlači praksu - nego obratno. Na početku je kod umetnosti - sve i sasvim određeno - stvar osećaja (Gefühlsache). Samo kroz osećaj, naročito na početku puta, može se dostići ono umetničko pravo. Ako se čisto teorijski i dodje do opšte konstrukcije, tada ipak preostaje jedno Plus, koje je istinska duša stvorenog, nikad teorijom stvorena i pronadjena, ako u delo nije udahnuta osećajem. Do najfinijih proporcija i ravnoteže nikad se ne dolazi proračunavanjem i dedukcijom. Proporcija i ravnoteža nisu izvan umetnika, one su u njemu - to možemo nazvati osećajem granice (mere - Grenzengefühl).

Istinsko umetničko delo nastaje "iz umetnika" na tajanstven, zagonetan, mističan način. Delo odvojeno od umetnika dobija samostalan život, postaje samostalan duhovni subjekt, koji živi jedan materijalno realan život, biće je.

Umetnik mora imati nešto da kaže, pošto njegov zadatak nije ovladavanje formom, već saobražavanje (Anpassen) ove forme sadržaju. Ne radi se o tome da se u delo silom utisne neki svesni sadržaj, ili da se taj izmišljeni sadržaj silom zaodene u umetnički oblik. U takvim slučajevima nalazimo samo beživotni rad glave (Kopfarbeit).

I prema "priznatim" i "nep priznatim" formama umetnik treba da je slep, a prema poukama i željama vremena gluv. Njegovo je oko okrenuto prema njegovom unutrašnjem životu, njegovo uho prema govoru unutrašnje nužnosti.

Za izražavanje umetnik sme upotrebiti svaku formu. To je jedina šansa da izrazi mističnu nužnost. Sva su sredstva sveta, ako su unutrašnje nužna.

U osnovi svakog najmanjeg i najvećeg problema umetnosti leži unutrašnje. Put na kojem se nalazimo danas, i koji je najveća sreća našeg vremena, jeste put na kojem ćemo se osloboditi spoljašnjeg⁺ i umesto tog temelja postaviti drugi - unutrašnje nužnosti.

Unutrašnja nužnost kod umetnika nastaje iz tri mistična osnova:

1. svaki umetnik, kao stvaralac, mora da izrazi ono njemu svojstveno (element ličnosti),
2. svaki umetnik, kao dete svoje epohe, mora da izrazi ono svojstveno te epohe (element stila u (svojoj) unutrašnjoj vrednosti),
3. svaki umetnik, kao onaj koji služi umetnosti, mora da izrazi ono umetnosti uopšte svojstveno (element čisto i večno umetničkog, koje prožima sve ljude, narode i vremena, i kao glavni element umetnosti ne poznaje nikakav prostor i nikakvo vreme).

Ove tri mistične nužnosti su tri nužna elementa umetničkog dela, medjusobno su čvrsto povezani, prožimaju se uzajamno i uvek izražavaju ono jedinstveno dela.

+ Kandinsky u jednoj napomeni kaže da pojam "spoljašnjeg" ne treba vezivati za "materiju"; on je zamena za "spoljašnju nužnost", koja nikad ne može preći granice priznate, tradicionalne lepote; "unutrašnja nužnost" te granice ne poznaje.

U prva dva elementa se mora proniknuti duhom, da bi se treći video otkriven (blosslegen). [Što su u "današnjem" delu u većoj meri sadržana prva dva elementa, to će delo lakše delovati na duše savremenika].

Prva dva elementa uključuju vremenitost i lociranost, koji čisto i večno umetničkom daju izvesnu ljusku. Čisto i večno umetničko je objektivni element koji postaje razumljiv pomoću subjektivnog. Samoizražavanje objektivnog je snaga koja će ovde biti označena kao unutrašnja nužnost.

Kandinsky ne prihvata "cepanje" umetničkog dela na "sadržaj" i "formu", već je delo nastalo tek kada je uslovno nazvani "sadržaj" saobražen sa sebi imanentnom "formom", pošto tek tada umetničko delo počinje da živi kao samostalno biće; zato on tvrdi:

Ne postoji nikakvo pitanje forme u principu.

I stvarno: kad bi postojalo principijelno pitanje forme, tada bi bio moguć i jedan odgovor. I svako ko zna ovaj dogovor, mogao bi stvoriti umetničko delo. To jest, umetnost tada više ne bi egzistirala. Praktično rečeno: pitanje forme se preinačava u pitanje: koju formu treba u ovom slučaju da upotrebim, pa da postignem autentični (notwendig) izraz mog unutrašnjeg doživljaja. U ovakvom slučaju odgovor je naučno precizan, apsolutan, a u ostalim slučajevima - relativan. To znači - jedna forma, koja je najbolja u odredjenom slučaju, za neki drugi slučaj može biti vrlo loša: sve zavisi od unutrašnje nužnosti, koja jedino može stvoriti pravu formu.

Celokupna pravila, otkrivena već u ranijoj umetnosti, i ona kasnije pronađena, kojima istoričari umetnosti pridaju preterano veliku vrednost, nisu nikakva opšta pravila: ona ne vode do umetnosti. Ako poznajem stolareva pravila, moći ću uvek napraviti sto. A ko zna naslućivana (pretpostavljena) pravila slikara, ne sme biti siguran da može stvoriti umetničko delo.

Ne bi trebalo od forme praviti nikakvo božanstvo. I ne bi trebalo više voditi bitku oko forme, kad ona može pomoći (samo) kao sredstvo izražavanja unutrašnjeg zvučanja (Klang). Zato spas ne treba tražiti u jednoj formi.

Ovu tvrdnju treba tačno razumeti. Za svakog umetnika to će reći produktivnog umetnika, a ne "podražavaoca osećanja" ("Nachempfinder") je njeno - sredstvo izražavanja (= forma) najbolje, pošto to sredstvo najbolje otelovljuje ono što se on oseća obaveznim da saopšti. No iz ovoga se često pogrešno zaključuje, da je to sredstvo izražavanja pogodno i za druge umetnike. Ovo mogu verovati nedaroviti ljudi (ovi nemaju unutrašnji poriv za bavljenje umetnošću), koji služeći se tuđjim formama izneveravaju delo i tako stvaraju pometnju.

Ali ovde stvar treba precizirati. Upotrebiti tuđu formu - naziva se kod kritike, kod publike, i često medju umetnicima - prestupom, obmanom. A o tome je ustvari reč samo tada, kad "umetnik" ove tuđe forme upotrebi bez unutrašnje nužnosti, i tako napravi beživotni, mrtvi - privid dela (Scheinwerk). A ako se umetnik, radi izražavanja svojih unutrašnjih podsticaja i doživljaja, posluži nečijom "tuđjom" formom, koja odgovara i njegovoj unutrašnjoj istini, tada koristi svoje pravo, da se posluži svakom formom, koja je njemu unutrašnje nužna - bio to neki upotrebnii predmet, nebesko telo ili forma već umetnički materijalizovana od nekog drugog umetnika.

Putem kojim kreću umetnici, polaze i pojedine umetnosti - počinju izražavati ono što najbolje mogu izraziti, sredstvima koja poseduje isključivo svaka od njih - put k unutrašnjoj prirodi (svesno ili nesvesno slušaju se

reči Sokrata). Uprkos, ili zahvaljujući, tom izdvajanju, umetnosti nisu nikad bile bliže jedna drugoj.

Koliko god da poniranje u sebe razdvaja umetnosti, toliko ih opet međusobno poredjenje dovodi do (zajedničkog) unutrašnjeg stremljenja. Može se zapaziti da svaka od njih ima sopstvene snage, koje se ne daju zameniti snagama neke druge umetnosti. Tako se konačno dolazi do ujedinjavanja specifičnih snaga različitih umetnosti.

Povest duhovnosti Kandinsky vidi kao šiljati trougao koji stremlji napred i uvis. Periodi u istoriji u kojima umetnost ne reprezentuje niko u samom vrhu trougla (dakle umetnost je detronizovana, ili se detronizovala) predstavljaju razdoblja propadanja. Tada se čini da trougao stoji nepomičan, ili ide nizbrdo i nazad. U tim slepim i gluvim vremenima ljudi pripisuju vrednost isključivo spoljašnjim uspesima, brinu jedino za materijalna dobra, a svaki tehnički napredak pozdravljaju kao veliki čin. U takvim vremenima umetnost vodi ponižavajući život, pa se koristi isključivo u materijalne svrhe. Kad je umetnost u takvoj situaciji njena snaga se rasipa uzalud, a dela su bez unutrašnjeg zvuka. Ona ne saopštava mnogo; bitno je bezvredno "drugačije" - ili, to je vreme lošeg "kako" - traganje je spoljašnje - pitanje "šta" se ne postavlja, odn. umetnost nema duše. Umetnici postaju hermetični, brojni su, veći deo njih traži samo novi manir - dela se stvaraju bez oduševljenja - hladna srca.

Tek kad u to "prazno" "kako" počnu priticati duševne emocije umetnika, umetnost će ponovo biti na početku puta, na kojem će kasnije, neizbežno, pronaći izgubljeno "šta" - koje nije ni predmetno ni materijalno "šta" prethodnog razdoblja, već sadržaj umetnosti, njena duša, bez koje njeno telo ("kako") ne može valjano živeti (a ovo važi i za svakog čoveka i za svaki narod.)

To "šta" je sadržaj koji u sebe može obuhvatiti samo umetnost, i koji do jasnog izraza može dovesti samo umetnost, sredstvima sebi svojstvenim. Ako se umetnost okane svog sadržaja, praznina ostaje nepopunjena, jer ne postoji ništa što bi moglo zameniti umetnost.

U razdobljima u kojima je duša omamljena i zanemarena materijalističkim nazorima i isključivo praktičnim težnjama, pojavljuje se stanovište da umetnost ne postoji zbog neke naročite svrhe, već da umetnost postoji samo radi umetnosti.

Kad je umetnost samo dete svog vremena - radi se o kastriranoj umetnosti. To je umetnost dana - pošto u sebi nema elemenata budućeg. Umetnost mora u sebi sadržati ono što će u vremenu koje dolazi biti realno. Umetnost nije, ako u sebi ne sadrži klicu budućnosti.

U svom poslednjem eseju Kandinsky piše: "Umetnost ima još jedan kvalitet koji pripada isključivo njoj, naime da odgoneta u "danas" "sutra" - stvaralačku i profetsku snagu."

rezime Kandinskyjevog shvatanja umetnika i umetnosti

- nastanak umetničkog dela je stvar osećaja, koji je intuitivne prirode. Proporcija i ravnoteža su u umetniku pre-svesno (ne-razumski); one se ispoljavaju kroz pokušavanje umetnika da dodje do forme onoga što ima potrebu da saopšti.
- umetnikom upravlja njegov unutrašnji život - on je u vlasti unutrašnje nužnosti. Kandinsky kaže: "Umetnik nije nikakvo mezimče života: on nema prava da živi bez-obavezno, on ima da obavi težak rad."

Vodjen samo snagom unutrašnje nužnosti, umetnik izražava ono objektivno, jedno postojano stablo umetnosti, koje prožima sve ljude i sva vremena. Ono može više ili manje biti prisutno u delu - u zavisnosti od toga koliko je umetnik ličan i u kojoj je meri "daje svoj vremena".

- Kandinsky ne prihvata pitanje forme kao stvar o kojoj se može raspravljati u principu; pre nego što iznese na svet samostalno biće - umetničko delo - postoji u umetniku unutrašnja potreba da izrazi izvestan maglovit "sadržaj", pa on ne-svesno traži za ovom sadržaju imanentnom formom - a tada umetničko delo još ne postoji; uloga intuicije omogućuje da umetnik nepodređivo "zna" (oseća) kad je naišao na pravu formu - koja tek artikuliše dotle nejasni sadržaj.
- vizija Kandinskog obuhvata i tumačenje zbivanja duhovnog napredovanja kroz istoriju, koje je, u krajnjoj liniji, nezadrživo. Gde je vrh trougla duhovnosti danas - sutra će na tom mestu biti sledeći odeljak trougla. (Ono što danas zna samo nekolicina - to će za nekoliko godina, deceniju, biti svojina čitave generacije).

Umetnike se može naći u svim odeljcima trougla. Svaki od njih, koji gleda preko granica svoj odeljka je profet svojoj okolini i pomaže kretanje tvrdoglavih kola.

Umetnik polazi putem napred najpre nesvesno, i ne primećujući. Drugi poslanici oko umetnosti i akademski teoretičari umetnosti ruše granice koje je umetnost već davno prešla, i u tom poslu ne primećuju da ne postavljaju granice ispred, nego iza umetnosti. Ovo se dešava zato što spoljašnji princip umetnosti nikad ne vredi za budućnost, već samo za prošlost. Ni-kakva teorija koja počiva na ovom principu - spoljašnjem umetnosti, ne može pokazati put koji vodi dalje. Duh koji vodi u sutrašnje može se spoznati jedino osećajem. "Teorija" je samo laterna koja osvetljava kristalizovane forme jučerašnjeg i prekjucherašnjeg.

U ovom kontekstu Kandinsky piše o teoretičaru i kritičaru u umetnosti: "Ono što teoretičar jedino može s pravom tvrditi je to, da on dotad još nije upoznao ovakvu ili onakvu upotrebu nekog sredstva. I: teoretičari koji, polazeći od analize već postojećih formi, kude ili hvale jedno delo, najgore zavode, jer prave zid između dela i naivnog posmatrača.

Sa ovog stanovišta (nažalost, najčešće, jedino postojećeg) istoričar umetnosti je najgori neprijatelj umetnosti.

Idealni kritičar umetnosti dakle ne bi bio kritičar koji bi pokušao da ot-kriva "greške", "neznanja", "pozajmice" itd., već onaj koji teži da oseti kako ova ili ona forma unutrašnje deluje, a zatim publici izražajno saopštava svoj celoviti doživljaj nje.

Prirodno, za ovo bi kritičaru trebala umetnička duša. Odnosno, kritičar bi morao imati stvaralačke snage. A u stvarnosti, kritičari su vrlo često neuspeli umetnici, propali zbog nedostatka vlastite stvaralačke snage i zato se osećaju pozvanim da upravljaju tuđom stvaralačkom snagom.

Drugi deo spisa "O duhovnom u umetnosti" bavi se slikarstvom, i to pretežno na način na koji Kandinsky odredjuje (redefiniše) umetnost nazvanu slikarstvo.

Kandinsky slikarstvo temelji na odnosu stvorenom između umetnika i posmatrača upotrebom slikarskih sredstava; umetnik zakonomerno (zweckmäßig)

- svrsi-shodno, u smislu - nužno) upotrebljava "boju"; "oblik" ili "predmet" i pritom stvara biće koje svojim unutrašnjim sadržajem deluje psihički (psyche) na svakog čoveka - rezultati tog delovanja ostaju u podsvesti ili se penju do površine svesti. [Može se reći da je sve ovo način na koji se zakon unutrašnje nužnosti ispoljava u slikarstvu].

Isto ovako na nas deluju i prirodni predmeti. "Predmeti" (opet bez obzira da li ih je stvorila priroda ili čovek) deluju svojim unutrašnjim zvukom. Ovo unutrašnje zvučanje mogu imati i prirodni, organski predmeti i apstraktni "predmeti" (oblici). Ako se kombinuju organski (prirodni, materijalni) oblik i apstraktni, onda njihovo unutrašnje zvučanje može biti iste vrste (identično) ili različito (disharmonično kombinovano). U dvostrukom zvučanju (duhovni akord) oba sastavna dela forme organsko može potpomagati apstraktno (sa-zvučanjem ili odjekivanjem), ili prema apstraktnom može delovati destruktivno. Materijalni predmet može stvarati i neki samo slučajni zvuk, pa može biti zamenjen drugim, a da to ne izazove nikakvu bitnu promenu osnovnog zvuka. Ravnodušan zvuk predmeta ne samo da ne pomaže zvuku apstraktnog, već mu direktno i škodi. U tom slučaju ili treba pronaći predmet koji ima zvuk koji više odnoveća unutrašnjem zvuku apstraktnog ili ceo oblik treba ostaviti apstraktnim. Dakle, u kompoziciji u kojoj je organsko/prirodno više ili manje suvišno, može se ono više ili manje izostaviti i zameniti čisto apstraktnim ili u apstraktno prevedenim prirodnim/organskim oblicima [Kandinsky tvrdi: "svaka pojava spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta može dobiti jedan linearni izraz - neku vrstu prevoda." - i naziva ovo "linearnim prevodom"]. Jedinu kriterijum ovakvog prevodjenja je - osećaj. Ukoliko više umetnik upotrebljava ove apstrahovane ili apstraktne oblike, utoliko se više domaće oseća u njihovom carstvu. A isto tako i posmatrač, vodjen umetnikom, skuplja sve više znanja apstraktnog jezika i konačno njime ovladava.

Kandinsky je uveren da je slikarstvo tek krenulo putem emancipacije od direktne zavisnosti od prirode. Dosadašnja upotreba boja i oblika, kao načina izražavanja unutrašnjeg, bila je uglavnom nesvesna. Gradnja na duhovnoj osnovi je dug posao. Tu je pored oka potrebno kultivisati i dušu. Ako bismo već danas počeli kidati sve veze koje nas spajaju sa prirodom, oslobodili je se nasilno, - stvarali bismo dela koja bi izoleđala kao geometrijski ornamenti - i ona bi, grubo rečeno, ličila na kravate ili tepihe (pritom Kandinsky misli da mi (više) ne možemo razumeti unutrašnju vrednost stare ornamentike). Zbog našeg upravo elementarnog nivoa u slikarstvu vrlo slabo smo sposobni da već danas imamo unutrašnji doživljaj sasvim osamostaljene kompozicije boja i oblika. Naravno, da će doći do vibriranja nerva, ali će sve ostati uglavnom u domenu nerva, jer kompozicija izaziva suviše slabe vibracije srca (Gemüth), duše. Pri ovakvom stanju stvari - isključivo apstraktno ne može zadovoljiti ni umetnika, jer bi i za njega samo ovi oblici bili odviše neprecizni - pa bi zato sebe osudio na siromašna sredstva izražavanja.

No, sve više u prvi plan umetnosti stupa težnja ka apstraktnom, koje se dosad bojažljivo prikrivalo iza prirodnih, organskih oblika. Čovek će upotrebom apstraktnih oblika dobiti fino i jače osećanje (Empfindung). Time će se s jedne strane povećati teškoće umetnosti, ali će istovremeno kvantitativno i kvalitativno porasti bogatstvo formi izražavanja. Pritom će otpasti i pitanje "precrtavanja", i biće zamenjeno drugim, daleko više umetničkim: u kojoj meri je unutrašnji zvuk datog oblika prikriven ili otkriven.

Kandinsky iz nemogućnosti egzaktnog ponavljanja prirodnog/organskog oblika ("pošto su oko i ruka umetnika kreativni, kao i njegov duh") izvodi nužnost kompozicionalnosti; a upravo kombinovanje prikrivenog i otkrivenog stvorilo novu mogućnost leitmotiva u komponovanju oblika. Takvo komponovanje čini se kao beskrajna samovolja samo onom ko ne razume unutrašnji zvuk oblika ("telesnog a naročito apstraktnog"). Samo u tom slučaju će prividno bezrazložno pomicanje pojedinih oblika na površini izledati kao besadržajna igra.

Spis "Tačka i linija do ravni" ("Punkt und Linie zu Fläche") "je organski nastavak knjige" "O duhovnom ..."

UVOD

Ono oko nas možemo doživeti na dva načina. Ova dva načina nisu proizvoljni već su izvedeni iz prirode pojava, iz njihovih dveju osobina:

spoljašnje - unutrašnje

Ulicu možemo posmatrati kroz prozorsko okno. Tada se čini da je ona odvojeno, u 'onostranosti' pulsirajuće biće (Wesen).

Ili se otvaraju vrata: izlazi se iz odvojenosti, udubljuje u ovo biće, postoji se u njemu aktivno i pulsiranje doživljava svim čulima. Kretnje se obavljaju oko ljudi - igra horizontalnih i vertikalnih poteza i linija što se u pokretu priklanjaju raznim pravcima, obojene mrlje koje se formiraju i raspršuju, i zvuče čas visoko, čas duboko.

Umetničko delo se odražava na površini svesti. Samo delo je onostrano i sa površine (svesti) iščezava bez traga nakon nestanka poticanja. I ovde postoji neko čvrsto i postojano okno, koje onemogućava direktan unutrašnji kontakt. I ovde je prisutna mogućnost da se u delo udje, u njemu postoji aktivno i doživi njegovo pulsiranje svim čulima.

Analiza elemenata umetnosti je most ka unutrašnjem pulsiranju dela. Do danas vladajuća postavka o "razlaganju" ("Zerlegen" - razglobljavanju) umetnosti kao nečemu sudbinski odredjenom (pošto bi ovo razlaganje neizbežno moralo voditi ka smrti umetnosti), potiče iz neznaličkog potcenjivanja razotkrivenih (blossgelegt - ogoljenih) elemenata i njihovih primarnih snaga. ["Ovde se pokušava postaviti samo nekoliko misli-vodilja analitičke metode, uzimajući u obzir sintetičke vrednosti"].

TAČKA

Geometrijska tačka je jedno nevidljivo biće, dakle, treba je definisati kao nematerijalno biće. Ako se misli materijalno, tačka Geometrijske se izjednačava sa nulom.

Mo, u ovoj nuli su skrivene različite osobine, koje su "čovečanske". U našoj predstavi se ova nula - geometrijska tačka - povezuje sa najvećom oskudnošću, tj. sa najvećom uzdržanošću, ali - koja govori. Tako je geometrijska tačka, prema našoj predstavi, najviša i u najvećoj meri pojedinačna povezanost čutanja i govorenja.

Zato geometrijska tačka ima svoju materijalnu formu u prvom redu u pismu - pripada jeziku i znači čutanje.

U tekućem govoru tačka je simbol prekidanja, nebića (negativni element), i u isto vreme most od jednog bića ka drugom (pozitivni element). To je u pismu njeno unutrašnje značenje.

Spolja posmatrano, tačka je samo jedan znak, upotrebljen s praktičnim ciljem (nosi u sebi element "praktično-utilitarnog"), koji smo već kao deca upoznali. To spoljašnje (značenje) znaka postaje navikom i zaklanja unutrašnji zvuk (Klang) simbola.

Unutrašnje je zazidano spoljašnjim.

Tačka spada u uži krug fenomena postalih navikom, sa njihovim uobičajenim zvučanjem (Klang), koje nema glasa (nemo je).

Zvuk (Klang) čutanja, koje se shodno navici vezuje za tačku, je toliko glasan, da potpuno nadjačava ostale osobine.

Svi tradicijom uobičajeni (postali navikom) fenomeni postaju uz pomoć svojih jednostranih jezika - nemi. Ne čujemo više njihove glasove i okruženi smo čutanjem. Smrtno podleže "praktično-utilitarnom".

Udar Ponekad je neki izvan-redni potres (Erschütterung) u stanju da nas izvuče iz stanja umrtvljenosti u osećanje života. Ali, često ni najsnažnije drmusanje ne može da preobrati stanje smrti u život. Potresi koji dolaze spolja (bolešt, nesreća, briga, rat, revolucija) izvlače moćno za kraće ili duže vreme iz kruga tradicionalnih navika, ali se po pravilu osećaju samo kao više ili manje moćno "ne-pravo" (Unrecht). Pri tom je iznad svih drugih osećaja pretežnija želja, da se što je moguće pre vratimo u ranije stanje tradicionalnih navika.

Iznutra Potresi koji dolaze iznutra su drugačije vrste - oni svoj razlog imaju u samom čoveku, pa dakle u njemu samom imaju pogodno tle. "Pogodno tle" nije sposobnost posmatranja "ulice" kroz "prozorsko staklo", koje je čvrsto, postojano, ali lako lomljivo - već sposobnost stupiti - na - ulicu (Sichindiestrassebenebens). Otvorene oči i uši koje čuju prevode najsitnije potrese u velike doživljaje. Sa svih strana pritiču glasovi i svet odjekuje. Tako mrtvi znaci postaju oživljeni simboli, i mrtvo postaje živo.

Posmatrač Treba naglasiti da "lebdenje osećaja" zavisi i od unutrašnje prijemčivosti (Einstellung) posmatrača, čije oko može biti u stanju da vidi na jedan ili drugi, ili na oba načina: ako manjkavo razvijeno oko (koje je organski povezano sa psyche) ne može osetiti dubinu, tada ono neće biti sposobno da se emancipuje od materijalne ravni, da bi primilo nedefinljivi prostor. Stvarno vešto oko mora imati sposobnost da podlonu neophodnu za delo, vidi - delom kao takvu, a zatim pošto je primi, da od nje može apstrahovati.

Tek tada može nastati i nova nauka umetnosti, kad znaci postanu simboli i jasno oko i osetljivo uho omogućuje put od ču-

tanja do govora. Ko ovo ne može, neka radije ostavi na miru "teoretsku" i "praktičnu" umetnost - njegov trud oko umetnosti nikad neće voditi na neki put, nego će samo još više proširiti današnji rascjep između umetnosti i čoveka. Upravo takvi ljudi se danas trude da iza reči umetnost stave završnu tačku.

Izvlačenje

Postepenim izvlačenjem tačke iz uskog kruga njenog delovanja na koje smo navikli, njena dosad učutkana unutrašnja svojstva dobijaju sve jače zvučanje (Klang).

Ova svojstva - unutrašnji naponi (Spannung) - izranjaju jedno za drugim iz dubine bića tačke i zrače svoje snage. A njeno delovanje i uticaj na čoveka sve lakše savladjuje prepreke.

Ukratko - mrtva tačka postaje biće koje živi.

Primeri

Između mnogih mogućnosti treba pomenuti dva tipična slučaja:

1. Tačka se premešta iz praktično-utilitarnog u ne-utilitarni (unzweckmässig), dakle u alogični položaj.

Danas idem ja u bioskop.

Danas idem ja. U bioskop

Danas idem. Ja u bioskop

U trećem slučaju je na delu čisti oblik alogičnog, a to je moguće protumačiti kao štamparsku grešku - unutrašnja vrednost tačke blesne na momenat i odmah se gasi.

2. Ovde se tačka premešta iz svog praktično-utilitarnog položaja, tako da ostaje izvan navedene rečenice.

Danas idem ja u bioskop

U ovom slučaju tačka mora imati oko sebe veći slobodan prostor, da bi tako njeno zvučanje (Klang) dobilo rezonancu. No, uprkos tome, ovo zvučanje ostaje slabo, skromno i deluje zapostavljeno pred (po zvučanju) glasnijom obližnjom rečenicom.

Pri povećavanju slobodnog prostora oko tačke i veličine tačke umanjuje se zvučanje te napisane rečenice, a zvuk tačke dobija na jasnoći i snazi.

Ovako dolazi do dvozvučja (Zweiklang) - tekst - tačka - izvan praktično-utilitarnog konteksta. To je balansiranje dva sveta koji se nikad neće moći izjednačiti. Ovo je jedan ne-utilitarni (zwecklos) revolucionarni položaj - tekst je uzdrman jednim stranim telom, koje sa njim ne može biti dovedeno u nikakvu vezu.

Samostalno
biće

Tačka je izvučena iz svog uobičajenog položaja, i ona time uzima zamah za skok iz jednog sveta u drugi, u kojem se oslobadja potčinjenosti praktično-utilitarnom, gde počinje živeti kao samostalno biće i gde se njena podređenost preobraća u nešto unutrašnje-svrhovito (innerlich-zweckmässig).

Ovo je svet slikarstva.

Spoljašnji pojam tačke u slikarstvu je neprecizan. Kad se nevidljiva geometrijska tačka materijalizuje, ona mora dobiti izvesnu veličinu, koja zahteva izvesnu površinu na podlozi. Sem toga ona mora imati neku granicu - konture - koje je odvajaju od onog što je okružuje.

Veličina

Veličine i forme tačke se menjaju, čime se menja i relativno zvučanje apstraktne tačke.

Spoljašnje govoreći tačku možemo označiti kao najmanju elementarnu formu, iako to nije baš sasvim tačno. Teško se može povući precizna granica pojma "najmanja forma" - tačka može rasti, postajati površina i neprimetno prekriti celu podlogu - gde bi tada bila granica između tačke i ravni?

Forma
tačke

Druga neophodna činjenica je spoljašnja granica tačke, koja određuje njenu spoljašnju formu.

Kad se tačka zamišlja apstraktno, ona je idealno mala, idealno okrugla. Idealno mali krug. A poput njene veličine, relativne su i njene granice. Realno, tačka može poprimiti beskrajno mnogo oblića: njena kružna forma može dobiti sasvim male racke, može težiti drugim geometrijskim a i slobodnim formama. Može biti šiljasta i naginjati trouglu.

Carstvo tačke je neograničeno.

Tako je, shodno veličini i formi tačke, njen osnovni zvuk (Grundklang) - promenljiv. Ovu varijabilnost ne treba drugačije razumeti već kao relativnu unutrašnju obojenost unutrašnjeg bića, koje uvek zvuči čisto. No, treba opet naglasiti, da u realnosti ne postoje elementi koji zvuče potpuno čisto, koji takoreći - zrače jednobožno, i da su čak elementi sa oznakom "temeljni (Grund-) ili praelementi" ne prostiji, nego komplikovanije prirode. Svi pojmovi koji zvuče kao "primitivni" (prosti) takodje su samo relativni pojmovi, zato je i naš "naučni" jezik samo relativan. Apsolutno mi ne poznajemo.

Unutrašnji
pojam
(tačke)

Unutrašnje shvaćeno tačka kao takva postavlja izvesnu utvr-
djenost (Festhaltung), organski povezanu sa najvećom uzdrža-
nošću (Zurückhaltung).

Tačka je unutrašnje najškrtrija (knapp) forma.

Ona je okrenuta (vraćena) u sebe. Ovu osobinu ona ne gubi nikad u potpunosti - ni u slučajevima kad je njena spoljašnja forma uglasta.

Najzad, napon (Spannung) u njoj je ipak uvek koncentričan - i u slučajevima ekscentričnih teži tačke, kad dolazi do dvostrukog zvučanja koncentričnog i ekscentričnog.

Tačka se utiskuje u osnovu i utvrđuje se za sva vremena. Tako je ona unutrašnje (posmatrano) najoskudnija (knapp) postojana utvrđenost, koja nastaje naplo (kurz), nepokolebljivo (fest) i brzo.

Zato je tačka u spoljašnjem i unutrašnjem smislu praelement slikarstva.

Tačka u
prirodi

U jednom drugom neprikosnovenom carstvu - u prirodi - česta je pojava nagomilavanja tačaka i ovo je uvek svrhovito i organski nužno. Ove prirodne forme u stvarnosti su mala prostorna tela - šca i prema apstraktnoj (geometrijskoj) tački odnose se isto tako kao i slikarske tačke. S druge strane, svakako da se čitav "svet" može posmatrati kao jedna u sebi zatvorena kosmička kompozicija, koja je opet i sama sastavljena iz beskonačno mnogo samostalnih u sebi zatvorenih i sve manjih kompozicija, koje su na kraju krajeva stvorene iz tačaka, pri čemu se tačka vraća svom iskonskom stanju geometrijskog bića.

"Element" i
element

Pojam "element" može se razumeti na dva različita načina - kao spoljašnji i unutrašnji pojam.

Spoljašnje posmatrano svaka nacrtana i naslikana forma je element. Unutrašnje posmatrano to nije sama ova forma, već je element unutrašnja napetost (Spannung) koja u njoj živi.

I, u stvari, ne materijalizuju sadržaj nekog slikarskog dela spoljašnje forme, nego snage = napetosti koje žive u ovim formama.

Ako bi napon (Spannung) na neki tajanstveni način iznenada iščezao ili odumro, i živo delo bi odmah bilo mrtvo. A s druge strane, delo bi postalo i svako slučajno sklapanje nekoliko formi. Sadržaj jednog dela se izražava u kompoziciji, tj. u unutrašnje organizovanom zbiru napona koji su u tom slučaju nužni. [Moja definicija pojma "kompozicija" je: Kompozicija je unutrašnje-svrhovito podvrgavanje

1. pojedinih elemenata i
2. njihovog sklopa (Aufbau)
pod konkretan slikarski cilj.]

Ova prethodna prividno jednostavna tvrdnja, ima krajnje važan, principijelan značaj: njeno prihvatanje ili odbijanje deli ne

samo današnje umetnike, već uopšte današnje ljude u dva naspram-postavljena dela:

1. ljude koji pored materijalnog priznaju i nematerijalno ili duhovno i
2. one koji neće da priznaju ništa preko materijalnog.

Sa mog stanovišta mogao bi se razlikovati element od "elementa", pri čemu kao "element" treba razumeti formu odvojenu od napetosti (Spannung), a pod elementom - napetost koja živi u ovoj formi. Tako su elementi apstraktni u pravom smislu, i sama forma je "apstraktna". No, kad bi stvarno bilo moguće raditi sa apstraktnim elementima, tada bi se spoljašnja forma današnjeg slikarstva bitno izmenila, što ne bi značilo da je slikarstvo u celini postalo izlišna stvar: i apstraktni elementi bi zadržali svoju slikarsku obojenost, kao što bi muzički svoju itd.

Snaga
(koja dolazi iznutra)

Sve ono što je ovde sasvim uopšteno rečeno o tački, pripada analizi tačke zatvorene u sebi, tačke koja miruje. Promena njene veličine donosi sobom promenu u njenom biću. U ovom slučaju tačka izrasta iz sebe, iz vlastitog centra, što ima za posledicu samo relativno smanjivanje njene koncentrične napetosti (Spannung).

Snaga
(koja dolazi spolja)

Ali može biti u pitanju i jedna druga snaga, koja ne nastaje u tački, nego izvan nje. Ova snaga naslanja se na tačku (utisnutu u osnovu), istrže je napolje i gura po osnovi u nekom mogućem pravcu. Time se odmah uništava koncentrična napetost tačke, pri čemu propada ona sama i tako iz nje nastaje novo biće, koje vodi jedan nov, samostalan život, pa prema tome podleže i vlastitim zakonima. To je linija.

LINIJA

Geometrijska linija je jedno nevidljivo biće. Ona je trag tačke koja se kreće, dakle, njen proizvod. Linija je nastala iz tačke - i to uništenjem njenog najvišeg, u sebi zatvorenog, mirovanja. Ovde je učinjen skok iz statičkog u dinamičko.

Prava
(linija)

Kad snaga koja dolazi spolja pokreće tačku u nekom mogućem pravcu, nastaje prvi tip linije; tada odredjeni pravac (linije) ostaje nepromenjen, a linija ima težnju da njime nastavi u beskonačnost.

To je prava, koja u svojoj napetosti predstavlja najadekvatniju (knap) formu beskonačne mogućnosti kretanja.

Dok tačka u sebi ima samo napetost, a nema nikakav pravac, linija bezuslovno sadrži pored napetosti i pravac. Ako bi pravu ispitivali samo s obzirom na napetost, tada bi bilo nemoguće razlikovati horizontalnu od vertikalne linije.

Crno i
belo

Ako šematizovane prave - u prvom redu horizontalu i vertikalnu - ispitujemo porediši ih sa bojama, tada se logično nameće poredjenje sa crnim i belim. Kao što su obe ove boje (koje se još skraćeno nazivaju i "ne-bojama"), boje koje čute, tako i obe pomenute prave linije čute. I kod jednih i kod drugih zvučanje je redukovano na minimum: čutanje ili pre - jedva čujan šapat i mirnoća. Crno i belo leže izvan kruga boja, horizontala i vertikala zauzimaju takodje posebno mesto medju linijama. Ne teče badava horizontalna skala boja od belog prema crnom: lagano, prirodno, odmiče od gore na dole.

Tako su dakle u belo i crno zapisani elementi visine i dubine, što omogućuje zajedničkost (Mit-gehen) sa vertikalom i horizontalom.

"Danas" je čovek potpuno zanet spoljašnjim, a unutrašnje je za njega mrtvo. To je poslednji stepen pada, poslednji korak u slepu ulicu - ranije su takva mesta nazivana "ponor", danas zadovoljava umereniji izraz "slepa ulica". "Moderni" čovek traži unutrašnji mir, jer je zaglušen spoljašnjim, i veruje da ovaj mir može naći u unutrašnjem čutanju; iz toga je nastala isključiva težnja ka horizontalnovertikalnom. Dalja logična konsekvencija bila bi ekskluzivna težnja za crnobelim, ka čemu se slikarstvo zaletalo već nekoliko puta. A isključivo povezivanje horizontalnovertikalnog sa crnobelim već se sprema. Tada je sve zaronjeno u unutrašnje čutanje, i svet biva potrešan samo spoljašnjom bukom.

Dejstvo dveju snaga na liniju može se vršiti na dva načina:

Izlomljena
(uglasta)

i

1. snage se smenjuju

naizmenično
delovanje

lučna
(povijena)
linija

2. snage deluju zajedno

istovremeno
delovanje

Rezultati koje imamo kao posledicu:

Tačka

Snage:

1. dve naizmenične
2. dve istovremene

Rezultati:

uglasta linija
povijena linija

Uglasta
linija

Najjednostavnija forma uglastog sastoji se iz dva dela, i rezultat je dveju snaga, koje su prekinule svoje delovanje posle jednokratnog udara. Mo, ovaj jednostavni proces vodi ka važnoj razlici izmedju pravog i uglastog. Kod uglastog dolazi do mnogo većeg ispunjavanja površinom, i ono već nosi na sebi nešto od površine. Površina je u nastajanju, i uglasto je most za to.

Lučna
linija

Kad dve snage deluju istovremeno na tačku, i to tako da jedna snaga svojim pritiskom prevazilazi drugu neprekidno i stalno u istoj meri, tada nastaje lučna linija, sa svojim osnovnim tipom - prosto povijenim.

Ona je ustvari prava, odvedena sa svog puta stalnim pritiskom sa strane - ukoliko je ovaj pritisak bio veći, utoliko je veće skretanje od prave, i utoliko je u njenom toku postao veći napon prema spolja, i konačno težnja za samozatvaranjem. Unutrašnja razlika od prave je u broju i vrsti napona: prava ima dva jasna prosta napona, koji kod lučne linije igraju nebitnu ulogu - njen glavni napon skriven je u luku. U njemu je zapretano više snage, koja, iako je manje agresivna, u sebi krije veću istrajnost. Dok je u uglu položeno nešto nepromišljeno mladalačko, u luku je zrela, opravdano samosvesna energija.

Ovim zrenjem i elastičnim, putnim zvučanjem lučnog pobudjeni smo da suprotnost pravog ne tražimo u uglastom, već, vrlo pouzdano, u lučnom; uglasto, dakle, treba posmatrati kao element koji leži "između": rodjenje - mladost - zrelost.

Dok je prava potpuno negiranje ravni, lučno nosi u sebi klicu ravni. Kad obe snage pod nepromenjenim uslovima stalno dalje kotrljaju tačku, tada lučna linija dospeva pre ili kasnije do svoje polazne tačke. Početak i kraj utiču jedno u drugo i u istom momentu iščezavaju bez traga. Tada nastaje najnestabilnija i istovremeno najstabilnija površ - krug.

Parovi
elemenata

Možemo ustvrditi nekoliko logičnih veza između slikarskih elemenata, koji se praktično ulivaju jedan u drugi, ali su teorijski odvojnivi: linija - ravan - boja.

Tri iskonski-naspram-stavljena para elemenata:

1.par	2.par	3.par
prava,	trougao,	žuto,
luk.	krug.	plavo.

Ova apstraktna zakonitost, svojstvena jednoj umetnosti, koja u toj umetnosti ima stalnu, više ili manje svesnu primenu (a mora se uzeti kao paralelna zakonitost u prirodi, i u oba slučaja - umetnosti i prirode - nudi onom unutrašnjem kod čoveka jedno sasvim posebno zadovoljstvo), sigurno je, u osnovi, svojstvena i drugim umetnostima. To postižu u plastici i arhitekturi prostorni elementi, u muzici elementi zvuka, u igri - pokret, i u pesništvu element reči, shodno jednom sličnom odjekivanju i sličnom elementarnom sklapanju spoljašnjih i unutrašnjih osobina elemenata, koje nazivam zvučanjem (Klang).

Preslikavanja (Abbild) postavljena u smislu koji je ovde predložen moraju biti podvrgnuta preciznom ispitivanju, i lako je moguće da ova pojedinačna preslikavanja u krajnjem osnovu pokažu postojanje jednog sintetičkog preslikavanja.

Tvrdnja postavljena osećajem, koja izvorno svoj koren sigurno ima u intuitivnim doživljajima, iznudila je prve korake na ovom putu punom iskušenja. No, ono do čega se došlo samo osećajem (Gefühlsmässige) moglo bi u ovom slučaju lako da dovede do skretanja s puta, što se može izbeći samo pomoću egzaktnog analitičkog rada.

+ u napomeni iza ove rečenice Kandinsky govori o "pravoj metodi" - neophodnosti istovremene upotrebe intuitivnog i racionalnog

- Rečnik** Napredak postignut sistematskim radom vodiće ka rečniku elemenata [a "rečnik jednog živog jezika nije nikakva okamenjena stvar, jer doživljava neprekidne promene: reči tonu, umiru, reči nastaju, na svet dolaze nove, reči se donose kući preko granica iz "tudjine"]. Od njega će se u daljem toku stvoriti jedna "gramatika". Ova će, najzad, dovesti do teorije kompozicije, koja prekoračuje granice pojedinih umetnosti i odnosi se na "umetnost" u celini.
- Snaga** Sasvim nezavisno od različitosti karaktéra (linije), koji su određeni unutrašnjim naponima (Spannung), i ne uzimajući uopšte u obzir procese njenog nastajanja, ostaje prouzročitelj svake linije isti - snaga (Kraft).
- Kompozicija** Su-delovanje (Mitarbeit) snage na dati materijal uvodi u njega ono životno, koje se ispoljava u napetosti (Spannung). Napetost, sa svoje strane, dopušta da se izrazi ono unutrašnje elementa. Element je realni rezultat rada snage na materijalu. Linija je najjasniji i najjednostavniji slučaj ovog oblikovanja, koje svagda napreduje egzaktno-zakonomerno i dopušta i zahteva egzaktno-zakonitu upotrebu. Tako da kompozicija nije ništa drugo nego egzaktno-zakonomerno organizovanje životnih snaga, (zapretnih u elementima), datih u formi napona.
- Broj** Svaka snaga nalazi svoj krajnji izraz u broju - brojnom izrazu. Ovo danas u umetnosti ostaje više jedna teoretska tvrdnja, koja, uprkos tome, ne sme ostati nezapažena: danas nam nedostaju mogućnosti merenja, a one će jednom, pre ili kasnije, moći biti pronadjene. Od tog trenutka će svaka kompozicija moći dobiti svoj brojni izraz, iako ovo možda najpre važi samo za njenu "skicu" i njene veće komplekse.
- Linija u prirodi** Pojavljivanje linije u prirodi je iznad svega često. Ovu temu, koja zavredjuje da se posebno ispita, mogao bi savladati samo sintetični istraživač prirode. Za umetnike bi bilo od posebne važnosti, da se vidi, kako su u samostalnom carstvu prirode upotrebljeni osnovni elementi: koji elementi dolaze u obzir, kakve osobine oni imaju i na koji način se sklapaju u oblike (Gebilde - tvorevine). Zakoni komponovanja prirode otvaraju umetniku mogućnost ne spoljašnjeg podražavanja (u čemu se ne retko vidi glavna svrha prirodnih zakona), već mogućnost da se ovi zakoni postave prema zakonima umetnosti. I u ovoj tački, presudnoj za apstraktnu umetnost, otkrivamo već sada zakon paralelnosti (jedno-pored-drugog-postavljenosti) i zakon suprotstavljenosti (naspram-postavljenosti). Samostalni zakoni oba velika carstva, na ovaj način odvojeni - zakoni umetnosti i prirode - dovešće konačno do razumevanja ukupnog zakona komponovanja sveta, i rasvetliće samostalno delovanje oba carstva u jednom višem sintetičkom poretku - spoljašnje + unutrašnje.
- Ovo stanovište je do danas razjašnjeno isključivo u apstraktnoj umetnosti, koja je spoznala svoja prava i obaveze, i ne oslanja se više na spoljašnju ljušturu prirodnih pojava. Na ovo ne bi bilo umesno odvratiti, da ovaj spoljašnji omotač

u "predmetnoj" umetnosti služi unutrašnjim ciljevima - (jer) ostaje nemoguće ono unutrašnje jednog carstva dati do kraja u onom spoljašnjem drugog.

OSNOVA (Grundfläche)

Pod osnovom se podrazumeva materijalna ravan, koja prihvata sadržaj dela.

Šematizovana osnova je organizovana dvema horizontalnim i dve-
ma vertikalnim linijama.

Najobjektivnija forma šematizovane osnove je kvadrat - oba para graničnih linija imaju jednaku snagu zvučanja. A svaka od 4 linije razvija jedan samo njoj svojstven zvuk.

Demateri-
jalizovana
osnova

Čvrsto (materijalno) ležanje elemenata na više ili manje posto-
tojanoj i za oko opipljivoj podlozi, i nasuprot tome - "leb-
denje" ovih elemenata (koji nisu materijalno pokretni) u jed-
nom nedefinljivom (nematerijalnom) prostoru, su pojave temelj-
no različite - stoje kao antipodi. Opšte-materijalističko
stanovište, koje bi se, razumljivo, moralo protegnuti i na
fenomene umetnosti, ima za prirodnoorgansku posledicu, izuze-
tno uvažavanje materijalne osnove, zajedno sa svim posledica-
ma ovakvog stava. Ovoj jednostranosti zahvaljuje umetnost
za zdravo, neminovno interesovanje za zanate, za tehnička zna-
nja, i specijalno za temeljno ispitivanje "materijala" uopšte.
Posebno je interesantno da ova iscrpna znanja nisu bezuslovno
potrebna samo u svrhu materijalnog proizvodjenja osnove, već
da su bezuslovno potrebna i u cilju njene dematerijalizacije
(uzimajući u obzir i elemente) - put od spoljašnjeg ka unutra-
šnjem.

Umetnost
i vreme

Veze istorije umetnosti sa "istorijom kulture" (u koju spada-
ju i poglavlja o nekulturi) zasnovane su, šematski rečeno,
trostruko.

1. umetnost je podvrgnuta vremenu -
 - a) ili vreme ima jak i koncentrisan sadržaj, i isto tako
jaka i koncentrisana umetnost ide prirodno (zwanglos -
bez prisile) putem kojim i vreme, ili
 - b) vreme je jako, ali sadržinski u raspadanju, i slaba
umetnost podleže raspadanju;
2. umetnost se, iz različitih razloga, suprotstavlja vremenu,
i izražava vremenu suprotne mogućnosti;
3. umetnost prekoračuje granice u koje vreme želi da je uok-
viri, i naznačuje sadržaj budućnosti.

Još ćemo primetiti da se (umetnički) tokovi našeg vremena, ko-
ji akceptiraju konstruktivne temelje, daju lako obuhvatiti na-
vedenim principima. Današnja reakcija protiv "čiste" umetnos-
ti (npr. protiv "štafelajnog slikarstva") i sa tim povezana
principijelna osporavanja, potpadaju pod tačku b) prvog prin-
cipa. Apstraktna umetnost se oslobadja pritiska današnje at-

mosfere, zbog čega spada pod princip 3. Ma isti način daju se objasniti pojave koje najpre izledaju kao nešto nedefinljivo, ili u drugim slučajevima kao nešto potpuno besmisleno: isključiva upotreba horizontalno-vertikalnog može nam se lako učiniti nedefinljivom, i dadaizam nam može izgledati besmislenim. Može delovati začudjujuće da su obe pojave došle na svet skoro istog dana, a uprkos tome stoje međusobno u nepomirljivoj protivrečnosti. Previdjanje celokupnog konstruktivnog osnova, osim horizontalno-vertikalnog, osudjuje "čistu" umetnost na smrt, a od toga se može spasti samo ono "praktično-utilitarno": unutrašnje razoreno, a spolja jako vreme, u daljuje umetnost od njenih ciljeva i poriče njenu samostalnost - tačka b) principa 1.

Dadaizam pokušava da odrazi unutrašnje raspadanje, pri čemu on naravno gubi i umetničke temelje, koje nije u stanju da nadomesti vlastitim - tačka b) principa 1.

Pitanje forme i kultura

Ovi malobrojni primeri, uzeti isključivo iz našeg vremena ovde su navedeni sa namerom da osvetle organske, često neminovne veze pitanja forme u umetnosti sa kulturnim odnosno ne-kulturnim formama. Ma, sam toga, oni nameravaju da ukažu na to, da težnja da se umetnost izvede iz geografskih i ekonomskih i ostalih čisto "pozitivnih" uslova, ne može nikad biti dostatna, i da pri ovakvim metodama nije moguće izbeći jednostranost. Samo sklop pitanja forme oba pomenute oblasti, na temelju duhovnog "određivanja" na tačne smernice, pri čemu "pozitivni" uslovi igraju određenu ulogu - oni su, u biti, ne odredba (Bestimmung), nego sredstvo za svrhu (Zweck).

Mije sve vidljivo i shvatljivo, ili - bolje reći - ispod vidljivog i shvatljivog postoji nevidljivo i neshvatljivo. Danas stojimo na pragu vremena, u kojem se jedan - samo jedan - u dubini vodeći prag postepano sve više pomalja. U svakom slučaju danas slutimo u kojem pravcu naše stopalo mora tražiti dalje stepenike. I to je spas.

Cilj teorije

Cilj jednog teorijskog istraživanja je:

1. pronaći ono živo
2. njegovo pulsiranje učiniti opažljivim, i
3. utvrditi zakonitost u onom što živi

Na ovaj način bivaju pribrani fakti koji imaju života - kao pojedinačne pojave i njihovi sklopovi. Izvesti zaključke iz ovog materijala zadatak je filozofije, i predstavlja sintetički rad u najvišem smislu.

Ovaj rad je otkrivanje u unutrašnjem - toliko daleko, koliko to pojedina epoha dozvoljava.

+

"Danas" je sastavljeno iz dva u osnovi različita tela - cor-
sokaka i praga - uz snažnu prevagu prvog. Nadmoć teme cor-
sokaka isključuje oznaku "kultura" - vreme je skroz nekulturno,
pri čemu je moguće ovde-onde otkriti nekoliko klica buduće
kulture - tema praga. Ova tematska disharmonija je oznaka
"danas!", koja se neprestano nameće pri posmatranju.



biljana tomić

paralelne realnosti

- 1.1. period ne govora
privatna sfera ponašanja: proces empirijskog saznanja
2. učestvovanje u seminaru
odgovornost prema prijateljima /zajednici seminara/: moralni stav
3. primarno interesovanje za utopijske sadržaje
biti iza granice: utopijska svest
4. svest druge realnosti
- 2.1. istorija i teorija umetnosti kao mogućnost praćenja duhovnih kretanja u vremenu.
2. procesi mišljenja
3. istorijska realnost /princip eksteriornosti/
duhovna realnost /princip interiornosti/
4. odabiranje jednog toka duhovnih procesa
- 3.1. odredjenje značenja: konceptualno iskustvo podredilo je formu značenju
2. ispitivanje značenja u postkonceptualnim pojavama u umetnosti: prema značenju, prema formi, prema sadržaju
3. subjektivna i objektivna svest
4. značenje kao saznanje modela, procesa, struktura
značenje kao aspekt, sadržaj, stav
značenje kao simbolički ili meta-jezik
značenje kao odredjenje svesti, mišljenja, ponašanja
značenje kao etičko odredjenje
- 4.1. sistemi mišljenja /giotto, klee, malevic, mondrian, kandinsky, družina u šempasu
2. svest o novom dobu
3. procesi duhovnih snaga
giotto: iz apstraktnog u realno ka apstraktnom
klee, malevic, mondrian, kandinsky: iz realnog u apstraktno ka kosmičkom
marko/družina u šempasu/: iz idejnog u konkretno ka planetarnom
4. etičko odredjenje duhovne svesti
- 5.1. o giottu
c.g. argan: ... dante i giotto su dva velika stuba jedne nove kulture ... njihovo delo ima istu vrednost sume - sintezu velikih kulturnih iskustava. sistem dantea ima doktrinarnu i teološku strukturu u duhu propovedi sv. tome akvinskog, dok sistem giotta ima etičku strukturu koja izvire iz drugih izvora, upravo religioznog života XIII veka i učenja sv. franje asiškog
... ne ocenjuje se samo giottov doprinos umetnosti, već i njegova genijalna inventivnost u izražavanju prirode, istorije i života ... (cf. C.G. Argan, Storia dell'arte Italiana; Sansoni, Firenze, 1968).
2. o kleeu
a. cavallaro: ...klee ima jedinstvenu viziju sveta, prirode i čoveka kao činioca velikog kosmičkog kompleksa...
... kleeovo shvatanje univerzuma je u sjedinjavanju mineralnog carstva, carstva biljaka i carstva životinja u kosmičku celinu ...
... za kleea kreativni proces je metafora stvaranja sveta i prirode ...

"mi nismo svesni koliko na nas utiču snage iz elementarnog carstva prirode"

... osnovni zadatak umetnika nije u imitaciji prirode, već da se nalazi u stvari same prirode, da bi otkrio u njenoj unutrašnjoj formalnoj strukturi "suštinsku sliku stvaranja" ...

klee: dnevnik 1928. ... "osećanje istorije sjedinjeno s prirodom je najdragocenije saznanje" ...

(cf. Anna Cavallaro, *Il Cavaliere Azzurro e l'Orfismo*; Fratelli Fabbri editori, Milano, 1976.)

3. marko pogačnik: stvaranje grupe OHO u odnosima izmedju prirode i umetnosti zauzima četiri faze u razdoblju 1969-1971/72.

u prvoj fazi, prirodni elementi se unose u galerijske prostore, bilo da su to biljke, životinje, minerali ili energije. u galerijama u zagrebu, ljubljani, novom sadu i beogradu su bili izloženi seno, zečevi, zemlja, demonstrirane su bile sile toplote, gravitacije i sl. (1969.)

u drugoj fazi, prirodni prostori šuma, reka, polja i mora preuzimaju mesto galerijskih prostora. intervencije u prirodnim prostorima traju određeno vreme i moću se posetiti slično kako se posećuju izložbe. serija takvih radova bila je izvedena u leto 1969. u blizini gradova kranj i ljubljana i pod imenom "letnji projekti".

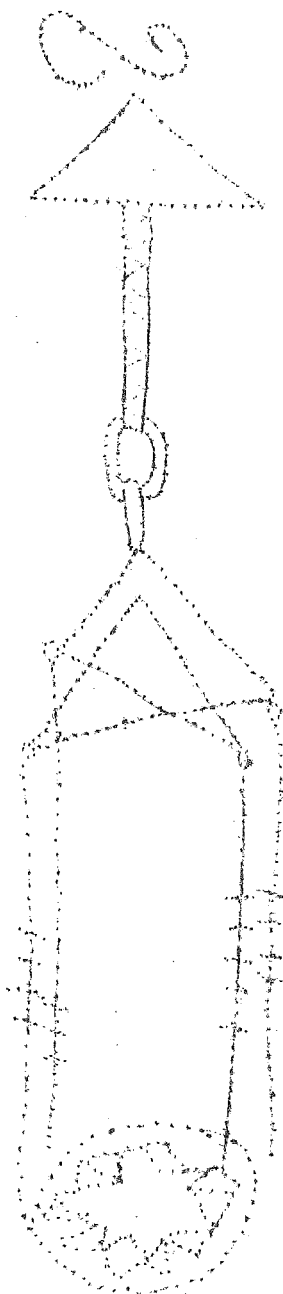
(iz teksta Marka Pogačnika, 1977.)

u trećoj fazi, pojmovi galerije i izložbe potpuno nestaju. bića i snage prirode i umetnika stvaraju zajedničke radove, koji imaju duhovno značenje kako za prirodu tako i za umetnika. ti radovi postoje u svom jedinstvenom, često ritualnom, izvodenju, dokumentirani su samo pomoću tekstova, crteža ili fotografija. grupa takvih radova izvedena je u zarici, u dolini neke save, u leto 1970.

u četvrtoj fazi, ta duhovna saradnja izmedju snaga prirode i umetnika prerasta u stvarnu saradnju u obliku zajednice. čiji su članovi ljudi, kao i biljke, životinje i minerali. takvu zajednicu ustanovili su članovi grupe OHO zajedno sa svojim porodicama i prijateljima u blizini sela šempas u aprilu 1971. tu se obradjuje zemlja, gaje se životinje, izvode ručni radovi. umetnički rad se tu kasnije opet pojavljuje kao poseban vid saradnje sa mineralima, biljkama i životinjama. ta zajednica i dalje postoji i označava se imenom "porodica u šempasu". (iz teksta Marka Pogačnika, 1977.)

4. radovi koje razradjuje porodica u šempasu od 1976. su crteži, dijagrami, skulpture, fotografija, film i tekst. svaki radni proizvod je u čvrstoj sprezi upotrebnih materijala i njihovog značenja, kao jedinstvo prirodnih i duhovnih energija.

primer: skulptura sunčani zrak, 1976. /priča o tome kako se svetlo spušta u život dok na kraju ne postane tvrda materija/



1. čisto svetlo - energija

2. individualna vibracija

3. tkanina života

4. umetnost [=intuicija/ kao način
povezivanja duhovnog /1-3/ i
manifestacije /5-7/

5. nauka, misao

6. radni procesi

7. materija kao kristalizacija energije

- 6.1. dovodjenje u vezu različitih umetničkih perioda nema za cilj odredjivanje njihovog stilskog jedinstva, već smisao ispitivanja protoka duhovne svesti koja nema formalnu istorijsku konačnost
2. uzimajući za povod izlaganja porodicu u šempasu i kao paralele giotta i kleea, postavilo se pitanje istog i različitog u vremenu
3. namera izlaganja je bila da se pronadju zajedničke tačke, putanje istog duhovnog toka
4. mogućnost izlaska iz formalizovanog shvatanja istorije: slediti u vremenu procese mišljenja kao istoriju duhovnih procesa
- 7.1. u analizi kretanja moderne umetnosti, u postkonceptualnom periodu odrediti polazišta značenja umetničkog rada
2. samoodredjenje i svest umetnika kao suma duhovnih procesa
3. vreme sabiranja, prožimanja i izviranja novog
4. etičko odredjenje - spona izmedju polova energija
mogućnost povezivanja i prenošenja duhovne svesti
etičko odredjenje bića kao celine

novembar 1978.

maja savić
predavanje

85 snimaka na delu puta sa odredjene visine na rastojanju od po jednog koraka







Jovan Ćekić

O nekim problemima jezika u novijoj umetničkoj praksi

Ovo je pokušaj da se u okviru jednog relativno uskog problema, problema jezika u novijoj umetnosti, pokušaju iznaći neki aspekti boljeg razumevanja umetničke prakse.

Pod novijom umetnošću podrazumevaju se one pojave u umetnosti koje se javljaju negde sredinom 60-tih godina i traju do danas.

Izgleda da nije moguće iznaći neki specifičan jezik umetnosti koji, po mnogo čemu, ne bi imao neke karakteristike prirodnog jezika. Na drugoj strani, svodjenje umetničkog jezika pod lingvistička istraživanja moglo bi dovesti do iskrivljenja onih specifičnosti svojstvenih samo jeziku umetnosti. Pred nama stoji na izvestan način otvoreno pitanje da li ono što je svojstveno umetničkoj praksi možemo uopšte nazvati jezikom. Pretpostavka da svaki jezik kao osnovnu ispunjava komunikativnu funkciju, u odredjenom stepenu u novijoj umetničkoj praksi čini se neodrživom.

Morali bismo najpre preispitati naše shvatanje jezika uopšte. U sintaktičkom smislu svaki odnos nekih elementarnih jedinica nosi odredjeno značenje. Problem je imaju li same te jedinice neko značenje ili ne, jesu li istinite ili ne, suvisle ili ne. Dakle, ima li taj elementarni znak nekog smisla ili ne? Možemo, poput Morisa (Moriss), smatrati da "znak teži da izazove isto ponašanje kao i ono što znači", ili pak, možemo poput Ejera (Ayer) "analizirati smisao pomoću verovanja". No čini se da, bez obzira na to kako shvatamo neke elementarne jedinice i da li njihov odnos definišemo kao nešto ne-istinito i ne-suvislo, to za nas još uvek ima oblik poruke. U takvom slučaju svaki odnos elementarnih jedinica jeste jezički, čak i onda ako je besmislen. Razmatranje da li je neki odnos besmislen ili ne zapravo je gramatičke prirode. Gramatika je ta koja nam putem odredjenih pravila omogućava prepoznavanje, odnosno razumevanje.

Tako je moguće dovoditi u medjusobni odnos razne elementarne jedinice, u potpunosti zadovoljiti sintaktičko/semantičku strukturu, formirati odredjena gramatička pravila, a kao proizvod dobiti jedan gotovo sasvim nerazuman jezički model.

Čini se da svaki umetnik delujući unutar odredjene prakse formira svoju vlastitu gramatiku tj. jedan gotovo šizofreni jezički model, koji funkcioniše u jednom širem sistemu jezika umetnosti.

Ono što podrazumevamo pod individualnim jezičkim modelom nije samo formiranje neke sintaktičko/semantičke strukture i odredjenih gramatičkih pravila; to je ujedno i odredjenje pojedinca prema postojećoj jezičkoj stvarnosti. Ovo je subjektivan proces koji umetnik ostvaruje svojom praksom u okviru postojeće, odnosno zatečene, prakse (uključujući tu i subjektivne elemente: obrazovanje, interesovanje, temperament i sl.)

Stepen odredjenja subjekta vezan je za njegovo shvatanje pojma jezika u umetnosti, te pojma jezičke stvarnosti, čak i ako je ono intuitivno. Način na koji neki subjekt definiše pojam jezika u umetnosti predstavlja zapravo i njegovu granicu, odnosno limit jezičkog delovanja. Gotovo identično važi i za pojam prakse. Na prvi pogled se čini da je ovaj

jezički limit zapravo granica razumljivosti, unutar koje je subjektu osigurano pojamovno kretanje i komunikacija. Pitanje je šta zapravo znače ove limiti, odnosno, ako oni u stvarnosti egzistiraju, zašto su uopšte ustanovljeni? Čini se, poglavito u umetnosti, da je moguć zavidan stepen "slobode". Ipak, sloboda je ovde samo iluzija jezičke slobode, čak i ako je shvaćena kao pravo na ne-razumljivost, nekomunikativnost i sl., i još je prilično daleko od onoga što možemo uslovno nazvati "slobodnom praksom". Zapravo, moglo bi se reći da se iluzija o jezičkoj slobodi mahom zasniva na prilično proizvoljnom tumačenju pojma "jezika umetnosti".

Suštinski, svako delovanje unutar umetničke prakse bilo bi obuhvaćeno jezikom umetnosti. Ovaj jezik bi umnogome mogao imati sličnosti sa prirodnim jezikom. U stvarnosti on bi bio konstituisan kao zbir jezika u umetnosti ili jezičkih modela. Naravno da nije po sredi prosto mehaničko zbrajanje jezičkih modela kroz istoriju. Pre bi se moglo govoriti o međusobnom delovanju jezika umetnosti i jezika u umetnosti, tj. jezičkih modela. Jezik u umetnosti ili jezički model predstavlja sponu između jezika umetnosti i individualnog jezičkog modela. Sam jezik u umetnosti mogli bismo pak shvatiti kao zbir individualnih jezičkih modela. Tako bi, na primer, "Minimal Art" bio jedan jezički model ili jezik u umetnosti koji bi se sastojao iz individualnih jezičkih modela umetnika kao što su Robert Morris, Don Džad (Don Judd), Sol L'Vit (Sol Le Witt), Lari Bell (Larry Bell) i drugi. Ovaj jezički model funkcioniše u jednom širem sistemu jezika umetnosti, a zajedno sa njim u onom najširem području koje obično definišemo pojmom kulture.

Stvarni razlog uvođenja jezičkih granica nije toliko razumljivost u smislu verbalne komunikacije, koliko jedna nužnost uslovljena jezičkom stvarnošću. Struktura onoga što nazivamo jezičkom stvarnošću mnogo je totalitarnija nego što se to čini na prvi pogled. Način njenog formiranja ujedno je i proces permanentne represije na jezičke modele, a time zapravo i na subjekte koji ih formiraju. Granica /limit/ nije ovde samo jezičke prirode. Na jednoj strani su egzaktnost nauke, neutralna apstraktnost matematike i sl., na drugoj su zahtevi društva, od socijalnih do političkih. U oba slučaja pojedinac je definisan na izjednačenim i preciznim strukturama.

Ono što istorija umetnosti definiše kao ovaj ili onaj period jeste zapravo u tom datom vremenskom trenutku stanje jedne jezičke stvarnosti. Možda bismo gledajući unazad mogli odrediti granice te jezičke stvarnosti, konstatovati da je u tom vremenu jezik umetnosti baratao nekim danas zaboravljenim ili nerazumnim pojmovima i sl., da su jezički modeli formirani na ovaj ili onaj način. Naravno da će nam i svi ostali podaci iz kulture tog perioda u mnogome omogući razumevanje date jezičke stvarnosti. U stvari, za određeni stepen razvoja društva, njegove strukture, i za čitav niz istorijskih determinanti, biće konstituisana jedna jezička stvarnost, tako da će i ona istorijska pomeranja i promene van umetnosti i kulture umnogome uticati na strukturu jezičke stvarnosti.

Radi boljeg razumevanja relacije između jezičke stvarnosti i individualnih jezičkih modela, trebalo bi se osvrnuti na noviju umetničku praksu uopšte. Tako uslovno možemo uočiti dva perioda: period analitičnosti i period politizacije.

Termin "analitička umetnost" prvi put je koristio Teri Atkinson (Terry Atkinson) 1970. godine karakterišući tako rad engleskih i američkih konceptualaca. Ovaj termin je korišćen jer se smatralo da su njihovi metodi analogni metodama engleske analitičke filozofije. Negde u isto vreme formiraće se i termin meta-art, polazeći od termina kao što su meta-jezik ili meta-matematika. U ovom prvom periodu gotovo svi radovi analitičke umetnosti ujedno su i radovi iz oblasti meta-arta. Meta-jezička funkcija u novijoj umetnosti često je shvaćana i kao demistifikacija ili raskrinkavanje nekih oblika umetničke prakse/mišljenja. Možemo smatrati kako to Rasel (Russell) kaže da: "svaki jezik ima, strukturu o kojoj se u tom jeziku ne može reći ništa, ali da može postojati drugi jezik, koji se bavi strukturom prvog jezika, a i sam ima neku novu strukturu i da ova hijerarhija jezika možda nema granice".

Generalno moguće je uočiti dva osnovna pristupa u ispitivanju jezika u umetnosti ili jezičkih modela u skladu sa samom jezičkom strukturom.

1/ Sintaktički - ispitivanja svrstana u sintaktičku grupu obično se smatraju formalnim, pa svoje polje rada vezuju usko za određene oblasti kao što su ispitivanja određenih misaono/jezičkih struktura i sl. Problemi koji se ovde razradjuju mogu predstavljati analizu koja će biti korišćena za ostvarenje nekog jezičkog modela, ili pak sama analiza po prima formu posebnog jezičkog modela.

2/ Semantički (deskriptivni) - semantička ispitivanja obično su sprovedena u cilju odredjenja značenja neke specifične prakse unutar postojeće umetničke prakse, i u svom prvobitnom obliku mogu se smatrati formalnim. Docnije, sa proširenjem pojma "značenje", iz konteksta umetnosti prelazi se na polje društvenog, pa tako predstavljaju jedan oblik društvenog angažmana (... šta znači biti umetnik u nekom društvu ... šta znači raditi određenu vrstu umetnosti u nekom društvu i sl.)

Period politizacije obično se kao i prvi analitički period, vezuje za grupu A&L (Art & Language), te za njihov časopis "The Fox". Međutim čini se da dublji i stvarniji razlozi te politizacije leže već u ranijim godinama, u periodu analitičnosti. Pre svega, de-materijalizacija je proizvod opšteg bunta krajem 60-ih godina. Ona je zapravo jezikom umetnosti i na način umetnosti proizvod sveopšteg kretanja u pravcu destrukcije i podrivanja postojećeg sistema vrednosti. To je svestan pokušaj destrukcije jednog oblika religioznog shvatanja umetnosti, zapravo pokušaj očovečenja umetničke prakse. Raskrinkavanje svih tabua vezanih za umetničku praksu, samom umetničkom praksom. No, sve to još uvek ostaje umetnost.

Sredinom 70-ih godina, pokazalo se nedovoljnim jedino na nivou umetnosti rešavanje pojedinih problema, iz analitičkog iskristalisala se svest o političkom delovanju. Kritika sistema umetnosti nije ujedno i kritika društvenog sistema. Ona se odvija parcijalno unutar umetničkog sistema od koga biva apsorbovana, pa dolazi do gotovo apsurdne situacije da kritika sistema potpomaže sistem koji želi da kritikuje. Zapravo, ona postaje jedan oblik političke umetnosti i to naprosto zato što se bavila politikom koristeći jezik umetnosti ili primenjujući jezičke modele svojstvene umetnosti. Biti umetnik koji se na taj način bavi politikom znači pre svega ostati u umetničkom sistemu, podrazumevajući i sve njegove zakonitosti. Tako ono što bi trebalo biti politička aktivnost biva vrednovano kao umetnička aktivnost. Zapravo, dolazi do formiranja

jednog jezika u umetnosti ili jezičkog modela u okviru kog deluje čitav niz individualnih jezičkih modela.

Ono što moramo prihvatiti u svakom pokušaju analize svakako je jedan stepen slobode koji postoji u ostvarenju svakog individualnog jezičkog modela. Ova sloboda se zapravo ogleda u izboru elementarne jezičke jedinice i njenim dovodjenjem u određene odnose. Ovakvo shvatanje, čini se, proširuje polje umetničkog delovanja na beskonačan broj mogućih kombinacija. Ipak to je samo prividno i ovde u potpunosti dolazi do izražaja iluzija jezičke slobode. Sistem umetnosti zapravo je kontrolisan njegovom slobodom. Sloboda umetnika da formira vlastiti jezički model jednaka je slobodi čoveka zatvorenog u kakvu psihijatrijsku kliniku, pri čemu mu je dozvoljeno da priča sam sa sobom. Ovo zatvaranje umetnika u vlastite jezičke modele kritika obično tretira kao "fenomen individualnih mitologija". Ovde se u stvarnosti radi o nizu potpuno zatvorenih individualnih jezičkih modela, koji su sami sebi svrha, koji postaju oblik poruke po sebi, nešto što je različito od poruka prirodnih jezika. Oni zapravo i nemaju značenje u uobičajenom smislu. Ovim hermetizmom pojedinci žele svesno uticati na semantičko polje date jezičke stvarnosti, tretirajući to kao svest o istorijskom trenutku. Ovaj hermetizam ide u prilog umetničkom sistemu koji, putem verifikacije određenih jezičkih modela ili samo individualnih jezičkih modela, zapravo nastoji kontrolisati umetničku aktivnost. Sistem verifikacije jeste ujedno i formiranje onoga što nazivamo jezičkom stvarnošću, koja kao i svaki oblik ovakve kontrole u sebe uključuje i represivno delovanje.

Kraj 70-ih godina nagoveštava period sintetičnog kao jednog oblika rekapitulacije dosadašnjeg razvoja; period u kome se više nego ranije nastoji svesno delovati na osnovu stečenih iskustava. On preti eklekticismom i zbrkom jezičkih modela. Umetnik počinje da deluje prema zahtevima neke buduće istorije umetnosti. Ono što je nekada bilo dominantna nekog jezičkog modela sada prerasta u apologiju.

galerija studentskog kulturnog centra
maršala tita 48, 11000 beograd
urednik likovnog programa: biljana tomić
organizacija seminara: grupa 143
urednik publikacije: miško šuvaković
saradnik na pripremi publikacije: rajka nišavić
tekstove kucala: jugoslava paunić-kostić
fotografije: zoran alavadžijević, dejan dizdar i paja stanković

tiraž: 150 primeraka