

Konceptualno pisanje između jezične poezije i vizualne umjetnosti

PRETHODNE NAPOMENE

O poeziji koja nastaje u radikalnim/avangardnim/inovativnim/eksperimentalnim pjesničkim formacijama može se govoriti i govori se kao o *poeziji u proširenom polju*, jer se artikuliraju kao intermedijalni, multimedijalni i multižanrovski kulturalni proizvodi. Pjesnikinje i pjesnici u njima dovode u pitanje kodove i konvencije dominantne pjesničke prakse. U tekstu koji je pred vama zanimat će me na koji način to čini *konceptualno pisanje (conceptual writing)* američka pjesnička formacija¹ koja se pojavila krajem 1990-ih godina 20. stoljeća. Koristim pojam *pjesnička formacija* kako su ga koristili jezični teoretičar i pjesnik Barrett Watten i kanadski teoretičar i pjesnik Jeff Derksen, kada su pisali o *jezičnoj poeziji (language poetry)*, koja pretihodi konceptualnom pisanju. Watten se pozvao na Raymonda Williamsa i njegov pojam „*socijalne formacije* avangarde“ kojim je ovaj teoretičar objašnjavao „*socijalne dimenzije estetskih formi*“ (Watten, 2016: 14). Isti pojam je upotrijebio i Derksen definirajući ga kao „*historijski situirano i determinirano mjesto proizvodnje*“ (Derksen, 2009: 123).

¹ Važno je naglasiti da je pogrešno na konceptualno pisanje primijeniti pojam *neoavangarda*, jer se njime označavaju eksperimentalne prakse nastale neposredno nakon Drugog svjetskog rata. Reći za konceptualno pisanje da je *žanr* (kao i primjena pojma *neoavangarda*) retorička je i vrijednosna kategorija kojom se radikalne pjesničke prakse i njihova umjetnička vrijednost negiraju i neopozivo ih se smješta u *prošlost* koja nema nikakve veze sa suvremenom pjesničkom produkcijom, što posebno u kontekstu američke poezije nije točno. O pravu novih naraštaja na vlastite eksperimentalne prakse u umjetnosti, ali u kontekstu američke pjesničke produkcije to vrijedi i za poeziju, vidjeti u Hal Foster, 1996. Američka eksperimentalna poezija od 1950-ih, a posebno od 1970-ih s jezičnom poezijom, institucionalno je razvila ono što je ugledna kritičarka Marjorie Perloff, pozivajući se na pjesnika Johna Ashberyja, nazvala *drugom tradicijom* (Perloff, 1981. i 1985): snažan pjesnički tok neovisan o institucijama mainstreama. Ova druga struja u čijem je središtu jezična poezija, s njenim teorijama, konceptima i kanonom tijekom 1990-ih postala je nezaobilaznom u razmatranjima o poeziji i u dominantnom toku, ali je sve to u ovom dijelu svijeta u velikoj mjeri još uvijek nepoznato, a literatura o njoj na engleskom jeziku je nepregledna.

Pjesnička formacija konceptualnog pisanja smještena je u *prošireno polje poezije* jer pripada transgresivnim praksama koje prekoračuju granicu između poezije i vizualnih umjetnosti. Izvjestan broj konceptualnih pisaca školovani su umjetnici ili pišu o umjetnosti. Istodobno, neki od njih razvijaju i specifičnu izlagačku i izvođačku praksu: izlažu objekte i instalacije po galerijama i muzejima, ali se tim aspektom njihovog rada ovog puta neću baviti. Tekstualna proizvodnja i proizvodnja teorijsko-umjetničkih okvira i koncepta podjednako su za njih bitna. U doba *Teorije* radikalna američka pjesnička proizvodnja s jezičnom poezijom u središte je postavila upravo *Teoriju* koja postaje podjednako važna kao i sama poezija (vidjeti esej Marjorie Perloff „*Poezija u doba buđenja teorije*“, Perloff, 2017: 129–131). Govoriti o poeziji u ovom kontekstu imperativno znači govoriti o konceptima i teorijskim okvirima samih autora i autorica, jer se gubi razlika između odvojenih polja kulturalnog rada u nekada fundamentalnoj podjeli uloga na pjesnike, kritičare i teoretičare poezije. Da bismo shvatili kontekst u kojem se konceptualna poezija pojavila, opisat ću ga u osnovnim crtama.

UVOD

Eksperimentalna pjesnička praksa nakon Drugog svjetskog rata u američkoj poeziji ima svoj kontinuirani razvoj. Ono što će postati poznato pod zbirnim nazivom *Nova američka poezija* kao kontrakturni fenomen, po prvi put javnosti je predstavljeno u čuvenoj antologiji *The New American Poetry 1945–1960* urednika Donalda Allena (Allen, 1960). Od tog trenutka *nova američka poezija* koristi se kako bi se označile antologijom obuhvaćene skupine u rasponu od Beat poezije, New York School, zatim Black Mountain School, pa do Renaissance San Francisca. Početkom 1970-ih pojavila se nova eksperimentalna formacija, jezična poezija. Jezična poezija proizašla je iz nove američke poezije, ali su jezični pjesnici ujedno izveli i kritiku ove formacije. Jezičari su uspjeli uspostaviti paralelnu infrastrukturu: sistem časopisa i malih izdavačkih kuća, skupove na kojima se govorilo o

eksperimentalnoj poeziji ili se poezija čitala. Izveli su najoštriju kritiku dominantnog toka američke poezije i uspostavili utjecajnu *anti-lirsku paradigmu*. Jezični pjesnici i pjesnikinje su i značajni interpretatori/interpretatorice poezije. Svojim višedecenijskim teorijskim djelovanjem stvorili su paralelni kanon pjesnika i pjesnikinja, uglavnom do tada isključenih. Figure poput Gertrude Stein i njene poezije (koja se prije njih nije uzimala u obzir kao relevantna), zatim objektivisti (druga generacija pjesnika modernista, poput Louisa Zukofskog ili Georgea Oppena) ili fluxusovac Jackson Mac Low, postavljeni su kao središnje figure njihovog kanona. Tijekom 1990-ih kao predavači ušli su na američka sveučilišta te je njihov utjecaj bivao sve jači i u akademskoj zajednici (o jezičnoj poeziji i o njenom odnosu spram nove američke poezije vidjeti u Đurić, 2002). Krajem 1990-ih pojavljuje se još jedna pjesnička formacija, *konceptualno pisanje (conceptual writing)*, za koju se koristi i pojam *konceptualna poezija*. Konceptualni pjesnici bit će nam zanimljivi jer se konceptualno pisanje kao pjesnička praksa postavlja između eksperimentalne jezične poezije i vizualnih umjetnosti. Ovo ne iznenađuje jer su mnogi konceptualni pjesnici, kako sam već napomenula, poput Kennetha Goldsmitha, obrazovani kao umjetnici, ili su, poput Craiga Dworkina, autori koji intenzivno pišu o vizualnim umjetnostima (Dworkin 2015). Konceptualni pjesnici su i značajni teoretičari te ću u tekstu izložiti njihove poetičko-teorijske pozicije. Značajno je ovdje napomenuti da je za generaciju novih američkih pjesnika pisanje poetika bilo od izuzetnog značaja za definiranje kontrakulturne poetike (Allen and Tallman, 1973). Jezični pjesnici otišli su korak dalje, pored pisanja eksplicitnih poetika, oni su ušli u kritičarsko-teorijsku produkciju (Đurić, 2021: 117–118). Sličnu poziciju zauzimaju i konceptualni pjesnici.

Pojam *konceptualno pisanje* uveo je Craig Dworkin, Goldsmith je za istu formaciju kreirao pojam *nekreativno pisanje (uncreative writing)*, dok je čuvena kritičarka poezije Marjorie Perloff pisala o *neoriginalnom geniju (unoriginal genius)* (Perloff, 2010). Među protagonistima nekreativnog/konceptualnog pisanja treba spomenuti i Christiana Bōka (kanadski pjesnik), Roberta Fittermana, Caroline Bergvall (francusko-norveška pjesnikinja koja živi u Velikoj Britaniji) i Vanessu Place.

JEZIČNA POEZIJA I KONCEPTUALNO PISANJE

Veza između jezičnog i konceptualnog pisanja je neposredna. Kenneth Goldsmith je u razgovoru s Franciscom Romanom Guevarom istaknuo značaj jezične poezije, ocrtavši putanju koja ga je do njih dovela. Odlučujući trenutak bio je rad Johna Cagea i njegovo zagovaranje nelinearnog mišljenja, koje je

vodilo oslobođenju. Cageov rad izveden je iz ideja istočnjačkih religijskih učenja, ali ih je taj veliki umjetnik prevodio u umjetničke i estetičke termine, što je bila odlika generacije kojoj je pripadao. Fluxusovac Jackson Mac Low bio je Cageov prijatelj i učenik te je Cage Goldsmitha doveo do Mac Lova, a Mac Low do jezične poezije (Goldsmith i Guevara, 2014: 5). Goldsmith je istaknuo da je konceptualno pisanje „izdanak jezičnog pisanja“ (Goldsmith i Guevara, 2014: 11). Oba ova inovativna pjesnička pokreta se nadovezuju na istraživanja radikalnih poetika 20. stoljeća i proširuju ih, a na mnogo načina su isti projekt – ali, istaknuo je Goldsmith, „konceptualno pisanje prilagodilo je provjerene avangardne strategije digitalnom dobu“ (Goldsmith i Guevara, 2014: 11).

I jezično pisanje (*language writing*) i konceptualno pisanje pojavilo se nasuprot, kako se Andrew Epstein izrazio, „industriji kreativnog pisanja“. Kreativno pisanje od 1970-ih godina 20. stoljeća moglo se učiti na američkim sveučilištima, te je tada nastala Asocijacija programa za kreativno pisanje (Associated Writing Programs; Rasula, 1996: 417). Pjesnici i pjesnikinje proizašli iz radionica kreativnog pisanja pisali su slobodnim stihom, koji je tijekom 1960-ih bio široko prihvaćen u američkoj pjesničkoj kulturi. Ova pjesnička formacija izgrađena je na temelju uvjerenja da pjesnik i pjesnikinja nužno moraju biti *kreativni i originalni*, a to je značilo da moraju pronaći *osobni* i prepoznatljiv *pjesnički „glas“*. U poeziji, pjesnički glas shvaćao se kao inkarnacija sebstva, ali potrebno je naglasiti da glas nikad nije spontan niti je prirodan instrument, on je tehnički konstrukt, proizvod tehnokulture. Ideologija kojom se u poeziji autentičnost i subjektivnost poistovjećuju skriva činjenicu da je subjektivnost uvijek već uspostavljena tehnologija (Rasula, 1999: 25). Radikalni pjesnici na početku 20. stoljeća već su odbacili ego.² U „Manifestu futurističke književnosti“ talijanski futurist Filippo Tommaso Marinetti 1912. zalagao se za „stvaranje mehaničkog čovjeka zamjenjivim dijelovima“ (Marinetti, 1983: 48–50), dok je početkom 1950-ih Charles Olson, najznačajniji predstavnik pjesničke škole Black Mountain u manifestu „Projektivni stih“ pisao da treba odbaciti „lirsko uplitanje ega“ (Perloff, 2017: 151). Sličan stav imali su i jezični pjesnici i pjesnikinje, jer su od 1970-ih godina kritizirali pjesnički model koji imperativno nalaže „pronalaženje glasa“, kojim su pjesnik/pjesnikinja retoričkim moćima jezika sugerirali prirodan i spontan govor (Bernstein 1986: 49). Jezična poezija imala je negativan odnos prema lirskim strategijama

² Pojam ega ovdje se odnosi ili na pojam autorskog glasa i/ili na dovođenje u pitanje neupitnog autoriteta *lirskog ja* lirskog paradigme.

poezije dominantnog tijeka, a konceptualno pisanje ovaj stav prilagodilo je dobu interneta (Epstein 2012: 314–315).

Sebstvo se i u jezičnoj i u konceptualnoj poeziji promatra kao suštinski društvena kategorija. Da bi izbjegli koncept *lirskog ja*, jezični pjesnici i pjesnikinje su u pisanju poezije koristili prisilna ograničenja, procedure, programe, izumljene strukture i nađeni jezik. Cilj ovih procedura bio je „ili generiranje materijala koji se inkorporira u pjesmu ili određivanje vanjske forme pjesme dok se njen tekst slobodno komponira unutar izumljene forme ili prisilnih ograničenja“ (Bernstein, 2012: 290). Konceptualno pisanje jezik promatra kao korpus koji se mora „iskopati“ analogno pretraživanju na internetu i transformirati u poeziju, „bilo u dokumentarnom modusu ili kao kolaž ili palimpsest ili kroz sveprisutno korištenje 'sempliranja'“ (Bernstein, 2012: 292). Craig Dworkin je, po Charlesu Bernsteinu, konceptualnu poetiku procedure doveo do krajnjih granica čiji su rezultat nečitljivi tekstovi. Konceptualno pisanje, kao i kratkotrajna skupina koja je nastupala pod nazivom Flarf (kojom se ovdje neću baviti), inzistirali su na nekreativnosti, plagiranju, impersonalnosti i neutralnom opisu, ekstremnoj dosadi i nečitljivosti. Nekreativnim pisanjem i njihovim procedurama koncept smrti autora za koji su se zalagali Roland Barthes i Michel Foucault, doveden je do krajnjih konsekvenci (Perloff, 2010: 18–19).

Naslovom antologije *Protiv ekspresije (Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing)* urednici Dworkin i Goldsmith stavili su do znanja da pisanje za koje se zalažu odbacuje ekspresivni, na glas usmjereni model lirske poezije. Liričnost kao učinak post-romantizma ovi autori i autorice zaobilaze koristeći, kako to objašnjava David Kaufmann, strategije „neodadaističkog nominalizma ('ovo je poezija ako ja to kažem') i neokonceptualnog proceduralizma“ (Kaufmann, 2017: 8). Pojam *proceduralizam* znači da je književno djelo rezultat unaprijed jasno definirane procedure kojom se oblikuje rad. Drugim riječima, književno djelo nije rezultat nadahnuća, već spisateljske tehnologije koja je prethodno osmišljena i dosljedno provedena. Christopher Schmidt će, pozivajući se na interpretaciju njemačkog teoretičara medija, Friedricha Kittlera, kao i na sličnu ideju koju je razradila Johanna Drucker, umjetnica, pjesnikinja i teoretičarka, bliska jezičnim pjesnicima, u tekstu o konceptualnom pisanju, ovo nastojanje nazvati *tehnološkim determinizmom*. Radi se o uvjerenju da su pisači stroj i kasnije kompjuterska tehnologija poništili ljudsku subjektivnost, jer kako se Kittler izrazio, „više ne možemo sanjati o pisanju kao izrazu individua ili kao o tragu tijela“ (navedeno u Schmidt, 2014: 130). Ovaj stav navodi nas na zaključak da je „nekreativnost“ konceptualnog pisanja izvedena iz ideja o mehanizaciji ljudskog subjekta.

Jezična poezija i konceptualno pisanje se mogu usporediti na još jedan način. Dok su jezični pjesnici i pjesnikinje do 1990-ih djelovali u eri tiskane kulture, konceptualno pisanje pojavljuje se na početku dominacije digitalne kulture. U svojim tekstovima jezični pjesnici zagovarali su kritiku kapitalizma. Smatrali su da odbacivanje konvencionalne gramatike ima kritički potencijal društvene promjene. Ali, konceptualni pjesnici i pjesnikinje inzistiraju na činjenici da živimo u epohi trenutnih globalnih protoka informacija, koja je u procesu stalne transformacije povezane s transformacijama globalne ekonomije (Stephens, 2015: 154). Zaronjeni smo, inzistiraju oni, u kovitlac globalnih tokova od kojih se nije moguće distancirati. Paul Stephens je razliku između jezičnog i konceptualnog pisanja objasnio na sljedeći način:

Da bi promijenili kurs kapitalizma, jezični pjesnici neumorno su sugerirali da je neophodno razmotriti vlastitu poziciju (ili „pozicioniranost“) unutar sustava političke ekonomije kao cjeline. Prisivajući formu indeksa, konceptualno pisanje istražuje mjesto pisca/spisateljice unutar globalnih mreža estetske i ekonomske vrijednosti. (Stephens, 2015: 155)

U osnovi eksperimenata konceptualnog pisanja povijesna je avangarda modernistička, posebno nježno zastupanje tehnološkog progresa, dok je kritika buržoaske lirike izvedena iz jezičnog pisanja. Jezični pjesnici i pjesnikinje svoju spisateljsku poziciju povezali su s političkom ljevicom. Opozicijske politike povezali su s inovativnim pisanjem, nasuprot ranije ljevičarske umjetnosti, koja je bila „reprezentacijska i konvencionalno populistička“ (Bernstein, 2012: 286). Za razliku od jezičara, Goldsmith i Dworkin o projektu konceptualnog pisanja govorili su prije svega u estetsko-formalističkim terminima (Schmidt, 2014: 135). Jezični pjesnici i pjesnikinje bavili su se *politikom poezije*. Zanimalo ih je „kako formalna dinamika pjesme oblikuje njenu ideologiju, specifičnije, kako radikalno inovativni poetički stilovi imaju političko značenje“ (Bernstein, 1990: vii). Rastavnim spisateljskim procedurama doveli su u pitanje razlikovanje pozicija čitaoca/čitateljice i pisca/spisateljice, postavljajući čitaoca/čitateljicu u poziciju aktivnog činioca koji dovršava djelo (Đurić, 2002: 65–79). Za razliku od jezičara, konceptualnim piscima/spisateljicama čitalačka publika nije potrebna. Ovaj stav, po Goldsmithu, osigurava slobodu da s tekstom može postupati bez ograničavajućih restrikcija.

INTERNET I KONCEPTUALNO PISANJE

Da bi se razumjela suvremena spisateljska produkcija otjelovljena u konceptualnom pisanju, mora se razmotriti uloga interneta. Craig Dworkin i Kenneth Goldsmith istaknuli su kako je internet

presudno utjecao na transformaciju polja pjesničke proizvodnje, i to na sličan način na koji je fotografija utjecala na vizualne umjetnosti. Naime, od trenutka pronalaska fotografije vizualna umjetnost okrenula se apstrakciji.³ Goldsmith smatra da se i pisanje sada mora transformirati jer je suočeno s ogromnom količinom dostupnih digitalnih tekstova, te programski izjavljuje: „Danas su digitalni mediji postavili scenu za književnu revoluciju“ (Goldsmith, 2011: xvii). Ovaj iskaz ima performativnu snagu na koju uvijek nailazimo u manifestima novih umjetničkih i pjesničkih pokreta.

Tijekom 1990-ih godina dominiralo je uvjerenje da smo uslijed sve većeg prisustva medija zaronjeni u medijsku kulturu. Epoha u kojoj živimo bila je definirana kao *doba medija* (Perloff, 2017: 119–131), kojim dominiraju slike. Kao posljedica toga, vjerovalo se da će vizualna kultura sasvim potisnuti tiskanu kulturu na kojoj je počivala književnost. Goldsmith je izričit u stavu da ovo uvjerenje nije bilo točno, a način kako je to argumentirao, blizak je analizi odnosa avangarde i novih medija Leva Manovicha. Manovich je pokazao kako su svi avangardni postupci eksperimentalne umjetnosti i filma iz 1920-ih godina postali osnovni jezik manipulacija u kompjuterskoj kulturi. Njegova je teza da je avangarda postala softver novih digitalnih tehnologija, a posebno je istaknuo značaj avangardnog filma i filmske montaže, konstruktivističkog grafičkog dizajna i moderne tipografije, kao i fotomontaže. Fotografiske strategije iz doba povijesnih avangardi, istaknuo je Manovich, postale su standardne softverske tehnike za vizualnu obradu podataka. To znači da je radikalna estetska vizija 1920-ih godina postala standard kompjuterske tehnologije 1990-ih (Manovich, 2001: 57–63).

Dok je Manovich kompjutersku tehnologiju promatrao iz konteksta eksperimenata avangardne vizualne umjetnosti, Goldsmith ju je promatrao iz druge perspektive, iz polja književne produkcije, detektirajući središnji značaj jezika za novu tehnologiju. U skladu s tim, ukazao je na činjenicu da se po prvi put u povijesti

suočavamo sa sposobnošću jezika da mijenja sve medije, bilo da su slike, video, glazba ili tekst, a to predstavlja prekid s tradicijom i mapira putanju novih korištenja jezika. (Goldsmith, 2011: 24)

Ovu moć jezika Goldsmith povezuje s inovativnim književnim, a posebno pjesničkim praksama, u rasponu od Ezre Pounda i Jamesa Joycea do Charlesa Bernsteina. Spomenuti autori u svoja djela unosili su slova i interpunkcijske znakove ili bro-

jeve, raspoređujući ih na način koji podsjeća na alfanumerički kôd današnjih komputera. Goldsmith zaključuje da je takva vrsta generiranja nerazumljivih jezičnih fragmentarnih formulacija bila privilegij književnosti, a danas je svojstvo kompjuterskih jezika koji omogućavaju transformacije od jezika k ikonama (Goldsmith, 2011a: 22). Drugim riječima, slike, filmovi, videa, zvukovi i tekstovi koje opažamo na računalo omogućeni su jezikom, odnosno alfanumeričkim kodom. U sljedećem koraku, Goldsmith tvrdi da su transformativne sposobnosti kompjuterskih jezika koje opisuje kao „djelovanje jezika na druge jezike“ (Goldsmith, 2011a: 22), postale osnova za novo nekreativno pisanje.

Konceptualni pjesnici i pjesnikinje, drugim riječima, dovode u pitanje autorstvo, kreativnost i originalnost. Goldsmith i Dworkin pokazuju kako je digitalna revolucija omogućila da se umjetnici, pisci, glazbenici, ljudi zaposleni u marketingu i obični korisnici neograničeno služe reprodukcijom, simpliranjem i recikliranjem različitih vizualnih, verbalnih i zvučnih materijala dostupnih na mreži (Epstein, 2012: 310).

Činjenica da živimo u vremenu prezasićenom informacijama i hipermedijacijama i da ih računalo čini dostupnima utjecala je na to da su američki pjesnici i pjesnikinje od kraja 1990-ih sve više koristili nađeni jezik. Količina dostupnih tekstova beskonačna je i stalno se uvećava. Budući da su korisnicima postojeći tekstovi u svakom času na dohvatu ruke, moguće ih je lako i brzo izvaditi iz konteksta u kojem su nastali ili u kojem su dostupni i premjestiti ih u kontekst poezije. Novo kontekstualno uokvirenje mijenja značenja, smisao i funkciju nađenih tekstova. Kao posljedica ovih postupaka, nove pjesničke forme zasnovane su na plagiranju, krađi, manipulaciji i rekontekstualizaciji nađenih tekstova. Zato je Goldsmith nekreativno pisanje definirao kao

nekreativnost, neoriginalnost, nečitljivost, prisvajanje, plagijat, prevaru, krađu i falsificiranje kao točke percepcije: upravljanje informacijama, procesuiranje riječi, stvaranje baza podataka i ekstremni proces kao metodologija. („Conceptual Poetics“, prema: Perloff, 2017: 152)

Praksa nekreativnog pisanja povezana je sa slavljenjem dosade i „nečitljivih“ tekstova sastavljenih u potpunosti od preuzetih riječi. U „Poetičkom stavu“ („Poetical Statement“) Goldsmith je pisao:

Ja sam najdosadniji pisac koji je do sada živio. (...) Moje knjige nije moguće čitati. U stvari, svaki put kad radim korekturu prije nego je pošaljem izdavaču uvijek zaspim. Moje knjige zaista ne morate čitati da biste shvatili kakve su: potrebno je samo znati opći koncept. (Goldsmith, 2007: 361)

Christian Bök je, u skladu s imperativima konceptualnog pisanja, skrenuo pažnju na to da sudio-

³ Da je fotografija bila presudna za transformaciju vizualne umjetnosti, na što se Goldsmith poziva, opće je mjesto suvremene povijesti umjetnosti. Vidjeti knjigu Michaela Frieda, *Why Photography Matters as Art as Never Before*.

nici/sudionice najnovije avangarde, među kojima su Bergvall, Dworkin, Robert Fitterman, Goldsmith, Simon Morris, Darren Wershler-Henry i on sam, „poriču lirski nalog samosvjesnog samopotvrđivanja da bi istražili *ready-made* potencijal nekreativne književnosti“ (Bök 2009: 11). Njih više ne zanima proizvodnja tekstova namijenjenih čitaju – zanima ih kultiviranje publike koja nije toliko zainteresirana za čitanje koliko za mišljenje. Bök je upotrijebio kovanicu *misliteljstvo* (*thinkership*), na koju nailazimo i u spisima Goldsmitha i Dworkina. Njome oni označavaju potencijal specifične vrste recepcije publike koja se ne ostvaruje u uživanju u tekstu koji artikulira sublimno kao suštinsko svojstvo poezije. Riječ označava sposobnost nekreativnog teksta da potakne na razmišljanje o tome po čemu je tekst inovativan i kakve intertekstualne, intermedijalne i remedijalne veze uspostavlja. Jasno je da se ovim pristupom u prvi plan ne postavlja sadržaj ponuđen kontempliranju, već novina koncepta. Bök je objasnio:

Djela konceptualne književnosti konstituiraju ono što Dworkin naziva „pisanjem novog novog formalizma“, utoliko što takva književnost utiskuje arbitrarne, ali aksiomske podatke na spisateljski proces, da bi izdvojila inače nemišljeni potencijal iz ove strukturalne prisile. Samosvjesna pažnja koju lirski pjesnik poklanja životu sebstva sada ustupa mjesto autorefleksivnoj pažnji koju radikalni tekst poklanja formi svojih ideja. Svi aspekti i intencionalnost i ekspresivnost sada nisu vođeni pjesnikovim raspoloženjem, već pravilom igre – „jezične igre“ poput one o kojoj raspravlja Ludwig Wittgenstein. (...) Svoju subjektivnost pjesnik/pjesnikinja podređuju ovom pravilu, zamjenjujući jedan čin voljne ekspresije činom negativne sposobnosti. Pjesnik/pjesnikinja ograničava kognitivne funkcije sebstva radi drugih estetskih funkcija u tekstu (bilo automatskih, manirističkih ili aleatornih u svojoj konceptualizaciji). Zato pjesnik/pjesnikinja proširuje koncept pisanja preko formalnih ograničenja svih ekspresivnih intencija, čineći to da bi promislilo/promislila o do sada nerazmotrenim prethodnim uvjetima samog pisanja. (Bök, 2009: 13, navedeno i u Đurić, 2016: 38)

Konceptualni pjesnici i pjeskinje ponekad su parodični. Bave se i odnosom pisca/spisateljice prema skupu podataka koji su im dostupni. Riječi i tekstovi na mreži, koju Goldsmith naziva *globalnim tekstualnim ekosustavom* (Goldsmith, 2011: 29–30), nastaju da bi se premjestili, mijenjali i *downloadali*. Kada ih preuzmemo i pohranimo na računalima, kreiramo naš lokalni tekstualni ekosustav, koji priključenjem na mrežu postaje jedno od čvorišta globalnog ekosustava.

Christopher Schmidt ponudio je još jednu interpretaciju pozivajući se na autore u rasponu od Barthesa i Foucaulta, preko Nicolasa Bourriauda i Michela de Certeaua, koji su na različite načine zastupali tezu da je trenutak potrošnje ujedno i

trenutak proizvodnje. U skladu s tim, analizirao je Goldsmithovo delo *Dan* (*Day*). Goldsmith je u njemu preuzeo cjelokupni sadržaj dnevnih novina *New York Times* od 1. rujna 2001. Schmidt ga je opisao sljedećim riječima:

Goldsmith proizvodi svoje pisanje intenzivnim, proceduralnim, „kreativnim“ čitanjem, tako da je interval između potrošnje i proizvodnje smanjen skoro do točke na kojoj se briše. Ovo zatvaranje između potrošnje i proizvodnje je povratno jasno u cvjetanju internetske kulture anotacije i ponovne cirkulacije koja konstituira podžanr vernakularne kulturalne prakse: u evoluciji blogova koji su parazitsko probavljanje „originalnog“ izvještavanja... (Schmidt, 2014: 133).

VIZUALNE UMJETNOSTI I KONCEPTUALNO PISANJE

Tradicija preuzimanja različitih materijala i njihovo uvođenje u umjetnička/pjesnička djela obilježila je cijelo 20. stoljeće. Ističući da su preuzimanja/aproprijacije prisutna i u modernizmu, u vidu kolaža, citata, montaža, pastiša, Goldsmith je analizirao kako su gotove materijale koristili pjesnici i umjetnici poput Pabla Picassa i Marcela Duchampa, kao i Ezre Pounda i Waltera Benjamina. Njegova analiza pokazuje da su Picasso i Pound preuzimali gotove materijale, dotjerivali ih i unosili u umjetničke, odnosno pjesničke tvorevine, znalački ih uklapajući u cjelinu. S druge strane, Duchampova gesta *ready-madea* nije podrazumijevala intervenciju umjetnika, osim što je predmete iz svakodnevne upotrebe (pisoar, lopatu ili sušilicu za boce) premještao u kontekst umjetnosti, čime su oni mijenjali status od upotrebna u umjetničkom predmetu. Benjamin je u opsežnom djelu *Projekt arkada* (*Passagen – Werk*) preuzimao velike cjeline tekstova iz različitih izvora. Goldsmith je njegov postupak usporedio s mašinom koja je unaprijed programirana da preuzima riječi bez naknadnog interveniranja (Goldsmith 2011: 114).

Sam naziv *konceptualno pisanje* jasno pokazuje značaj konceptualne umjetnosti za nekreativno/konceptualno pisanje. Analizirajući mnoštvo konceptualnih umjetnika koji nasljeđuju Duchampa, Dworkin je posebno istaknuo intenciju konceptualne umjetnosti koja privilegira *intelektualno* nad *vizualnim*, *ideje* nad *mimetičkom reprezentacijom*, *jezične igre* nad *nijemim vizualnim ili kiparskim zanatom*. Posljedica toga je da umjetnici i umjetnice svojim radom publici nisu više nudili fenomenološko iskustvo ili emocionalni intenzitet. Umjesto toga, njihova taktika je bila *antiretinalna* (Dworkin 2011: 30, Goldsmith 2011: 130). Dworkin je istaknuo i taktiku novog uokvirenja, suštinsku za konceptualnu umjetnost koja je u novom vremenu digitalne kulture postala značajna i za konceptualno

pisanje. I Goldsmith i Dworkin ukazuju na to da kognitivno u konceptualnoj umjetnosti postaje važan dio rada i izdvajaju sljedeće karakteristične stavove Sol LeWitta: „Idea ili koncept najvažniji je aspekt rada“ i „Sama ideja čak i ako nije načinjena vizualnom, podjednako je umjetnički rad kao i svaki drugi proizvod“ (navedeno u Dworkin, 2011, xxxii). Goldsmith će istaknuti da LeWittova razmatranja u okviru vizualne umjetnosti treba primijeniti u književnosti jer su korisna kao uputstvo za realizaciju konceptualnog/nekreativnog pisanja (Goldsmith, 2011: 128).

Konceptualna umjetnost je deestetizirala umjetnost i oslobodila je od manualne vještine, odnosno od zanata (Dworkin, 2011: xxxi). Kao i Dworkin, i Goldsmith se poziva na Duchampa, LeWitta, Cagea, a posebno na Andyja Warhola, ali i druge umjetnike/umjetnice koji su odbacili konvencionalno shvaćanje umjetničke vještine. Odbacivanje zanatskog sada zastupaju i u svom djelu provode konceptualni pisci i spisateljice. Konceptualna umjetnost je umjetnike i umjetnice udaljila od pozicije originalnog autorstva. Među primjerima o kojima Dworkin i Goldsmith raspravljaju su i John Baldessari i Sherrie Levine. Baldessari je preuzimao medijske fotografije i u njih intervenirao, a Levine je uz minimalno mijenjanje fotografirala radove čuvenih majstora fotografije i izlagala ih pod svojim imenom. U svakom slučaju, mijenjanje konteksta, zajedničko i konceptualnoj umjetnosti i konceptualnom pisanju, može se objasniti riječima Ludwiga Wittgensteina, koji je pisao da je značenje riječi njihova upotreba u jeziku (Dworkin, 2011: xxiv). Ovaj antiesencijalistički stav govori nam o tome da predmeti, kao ni riječi, nemaju po sebi suštinu, već im upotreba u konkretnom kontekstu određuje značenja. Kao primjer navest ću po jedan rad konceptualnog umjetnika Josepha Koshuta, o kojem piše Dworkin, i konceptualne pjesnikinje Caroline Bergvall, čiji rad objašnjava Goldsmith.

Imajući na umu duchampovsku tradiciju *ready-madea*, kao i način izvođenja radova Andyja Warhola, Koshut je krajem 1960-ih u galeriji izložio različite fotokopirane rječničke definicije riječi *voda*. Ovisno o rječniku, definicije *vode* „povezuju se s različitim žanrovima i umjetničkim radovima, što zavisi od stila njihovih definicija“ (Dworkin, 2011: xxvi). Institucionalni okvir rječnika u kojem se definicija pojavila određuje na koji se način neki pojam definira, a to znači i konstruira. Izvadene iz konteksta i postavljene u kontekst galerije, ove definicije otkrivaju konstruktivnu i institucionalnu moć jezika da za nas na različite načine definira pojmove. Kako ovaj princip funkcionira u polju poezije možemo vidjeti u radu „VIA (48 Dante Variations)“ Caroline Bergvall, koja je u Britanskoj biblioteci u Londonu pronašla 48 prijevoda Danteovog *Pakla*. Postavljajući prijevode iz različitih perioda jedan za drugim u svojoj knjizi, Bergvall

ovim inventarom „*transformira* tercete u permutirajuću pjesmu ili u Oulipovsku vježbu“ (Goldsmith, 2011: 193). Ovaj postupak čini vidljivim da su prevoditelji za iste fraze nalazili različita rješenja, koja otkrivaju „zamršenosti, ćudljivosti i subjektivnosti uključene u čin prevođenja“ (Goldsmith, 2011: 194). Pa ipak, u ovom radu je značajan čin prevođenja koji je izvela Bergvall „preinačenjem prethodno postojećih tekstova u novu pjesmu koja je u potpunosti njena“ (Goldsmith, 2011: 194).

Na kraju, postavlja se pitanje zašto su konceptualni pjesnici/pjesnikinje kao značajnu referentnu točku uzeli konceptualnu umjetnost. Odgovor može biti da je to zato što konceptualna umjetnost koristi riječi, kao i konceptualna poezija. Ali funkcija teksta u ovim dvama poljima nije istovjetna. U institucionalnom kontekstu vizualne umjetnosti jezik se postavlja kao sama umjetnost, a umjetnički predmet koji je tekst se čita, čime se dovodi u pitanje retinalni imperativ umjetnosti, i to antiestetikom koja se odriče vještine. U institucionalnom kontekstu poezije pjesme se po definiciji čitaju, te se idejom pjesme načinjene od riječi ne može intervenirati u ovu disciplinu na isti način kao što se to čini jezičnim obratom u konceptualnoj umjetnosti (Dworkin, xxxv). Konceptualna umjetnost dovela je u pitanje umjetnost kao instituciju, a konceptualna poezija želi suštinski promijeniti polje poezije. Promjenu unose „procesi klasifikacije, skladištenja i rasprostiranja informacija“ (Stephens, 2015: 155).

Vezu koju su konceptualni pisci/spisateljice uspostavili s konceptualnom umjetnošću, kritičari konceptualnog pisanja povezuju sa željom da konceptualno pisanje profitira od ovog etabliranog umjetničkog pravca. Na taj način oni zaobilaze pisce/spisateljice koji su 1970-ih i 1980-ih godina 20. stoljeća radili s tehnikama aproprijacije (Stephens 2015: 157). Dworkin nudi još jedan odgovor: pojava konceptualnih praksi posljedica je dramatično transformiranog medijskog krajolika. Zato je konceptualno pisanje dio tehnološkog trenutka u kojem se pojavljuje kao praksa koja imitira „logiku baze podataka“, koju je Manovich definirao, a to znači da ne proizvodi nove tekstove, već skuplja, rearanžira i sortira postojeće (Dworkin, 2011: xlii).

Analizirajući knjige Kennetha Goldsmitha, Kaufmann je njegov postupak objasnio pojmom *transmedijacija*, dok Brian M. Reed pisao o *remedijaciji*. Analizirajući knjigu Dan Brian M. Reed remedijaciju će definirati kao „transformaciju informacija iz jednog medija u drugi“ (Reed, 2013: 74). Specifična vrsta medijacije koju Goldsmith koristi je „aproprijacija sadržaja označenog kao 'vijest' i njegova re-prezentacija kao 'poezije'“ (Reed, 2013: 79). Kaufmann objašnjava transmedijaciju u Goldsmithovom postupku prevođenja „sada tradicionalnih medija iz jedne forme u drugu. Novine, televizijske vijesti, radijski izvještaji postaju knjige,

a još je važnije da postaju umjetnost“ (Kaufmann, 2017: 19–20). Kaufmann će ovaj postupak wittgensteinovski opisati kao „pomjeranje teksta iz jezične igre informacije u jezičnu igru poezije“ (Kaufmann, 2017: 21). Iako Goldsmith svojim radovima dovodi u pitanje konzervativnije shvaćanje lirske poezije i pjesničkog glasa, Kaufmann smatra da poeziju ipak ostavlja netaknutom. Premještanjem sadržaja iz jednog institucionalnog okvira u drugi, transparentnost informacije se gubi a tekst postaje neproziran. Funkcija teksta se promijenila: od teksta koji služi utilitarnoj svrsi davanja informacija, on počinje funkcionirati kao poezija. Sve to upućuje na zaključak da konceptualni pjesnici i pjesnikinje pišu za publiku koja dobro poznaje kodove lirske pjesme. Pa ipak, Kaufmann je uočio paradoks te izvodi kritiku Goldsmithovog pisanja. Naime, iako piše o internetu i digitalnoj kulturi, Goldsmith i dalje koristi medij knjiga, koje nisu „digitalno rođene“ i u tom smislu njegov pristup može se označiti kao *retro* (Kaufmann, 2017: 19). Sam Goldsmith za sebe će reći da je staromodan, jer su njegove knjige poput *The Weather*, *Sports* i *Traffic* „transkripcije starih radijskih i televizijskih emitiranja“ (Goldsmith i Guevara, 2014: 19), kao što je i knjiga *Capital: New York, Capital of the 20th Century* nastala pretpikavanjem stranica iz starih knjiga. Ali ovakav postupak ne bi bio moguć bez digitalnog etosa, zato je Goldsmith izričit kada piše: „[d]igitalni mi je omogućio da se izrazim u analognom mediju“ (Goldsmith i Guevara, 2014: 19).

Prethodno nađene jezične materijale, koji su već bili u opticaju na primjer u dnevnim novinama, na radiju ili na televiziji, a koji se ponovo uokviruju, restrukturiraju i recikliraju, Christopher Schmidt naziva *otpadom* (*waste*). Goldsmith je u knjizi *Dan*, koja ima 836 stranica, pokazao da nema razlike između jezika reklama i vijesti kao novinarskog žanra, kao i da čitatelji/čitateljice nikada ne čitaju novine u potpunosti, oni neke sadržaje preskaču, jer ih ne zanimaju (Schmidt, 2014: 132). Zato kada grade tekst na taj način, konceptualni pjesnici i pjesnikinje dovode u pitanje autorstvo i intelektualno vlasništvo (Schmidt, 2014: 126). Dok su se modernisti gnušali otpada, konceptualni pisci, poput Goldsmitha, u „postekološkom dobu“ njime post-milenijski manipuliraju. Činjenica da smo zatrpani različitim tekstovima i živimo u ambijentu „tekstualnog obilja“, koje je dio naše svakodnevice, novi pisci/spisateljice promatraju ga kao estetski izvor. Zato, smatra Schmidt, Goldsmith i njegovi kolege i kolegice „postaju sakupljači tekstualnog otpada, pažljivo istražuju različite arhive da bi načinili novi tekst, često sortiran iz šljake i preuređen uz pomoć različitih proceduralnih formi“ (Schmidt, 2014: 127).

ZAKLJUČAK

Pjesničku formaciju konceptualnog pisanja smjestila sam u kontekst poslijeratne američke eksperimentalne poezije. Ukazala sam da je u toj tradiciji eksplicitna poetika podjednako značajna kao i sama poezija, a da su jezični pjesnici svoj utjecaj izgradili na kompleksnim i sveobuhvatnim teorijskim interpretacijama eksperimentalne poezije 20. stoljeća. U tom i takvom kontekstu, ali u dobu digitalne kulture nastaje konceptualno pisanje. U svojim tekstovima, na koje se pozivam, Kenneth Goldsmith i Craig Dworkin, dvojica najekspoziranijih pjesnika i teoretičara ove formacije, detaljno teoretiziraju pozicije konceptualnog pisanja. Utjecaj Interneta ogleda se u radikalnom zahvatu manipuliranja gotovim materijalima i u inzistiranju na neoriginalnosti. Ove postupke oni pravdaju ukazujući na njihov značaj u vizualnim umjetnostima 20. stoljeća. Moja rasprava obuhvaća rani period ovog pokreta, koji je sebe smjestio između polja američke eksperimentalne poezije i vizualne umjetnosti.

BIBLIOGRAFIJA

- Allen, Donald (ur.) 1960. *The New American Poetry*. New York: Grove Press Inc.
- Allen, Donald, Warren Tallman (ur.) 1973. *The Poetics of The New American Poetry*. New York: Grove Press Inc.
- Bernstein, Charles. 2016. *Pitch of Poetry*. Chicago: The University of Chicago.
- Bernstein, Charles. 2012. „The Expanded Field of $L=A=N=G=U=A=G=E$ “, u: Joe Bray et al. *The Routledge Companion to Experimental Literature*. New York: Routledge, str. 281–297.
- Bernstein, Charles. 1990. „Preface“, u: *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy*, ur. Charles Bernstein, New York: Roof Books, str. vii–viii.
- Bernstein, Charles. 1986. *Content's Dream: Essays 1975–1984*. Los Angeles: Sun & Moon Press.
- Bök, Christiana 2009. „Two Dots Over a Vowel“, u: *Boundary 2*, 36(3), str. 11–24.
- Derksen, Jeff. 2009. *Annihilated Time: Poetry and Other Politics*. Vancouver: Telonbooks.
- Dworkin, Craig. 2015. *No Medium*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Dworkin, Craig. 2011. „The Fate of Echo“, u: *Against Expressionism: Conceptual Writing*, ur. Craig Dworkin i Kenneth Goldsmith. Evanston: Northwestern University Press, str. xxiii–liv.
- Đurić, Dubravka. 2021. „Between Poetry and Theory: Charles Bernstein“, u: *Прилози XLVI*, 2, MANU, online, str. 117–128. Dostupno na: <http://manu.edu.mk/wp-content/uploads/2021/12/7.-Djuric-D..pdf>, pristup: 1. siječnja 2021.

SUMMARY

CONCEPTUAL WRITING BETWEEN LANGUAGE POETRY AND VISUAL ART

The argument deals with conceptual or non-creative writing. The term “conceptual writing” was introduced by the poet and scholar Craig Dworkin, while the term “non-creative writing” was proposed by the poet and scholar Kenneth Goldsmith, both in the context of the American experimental poetic formation situated in between the field of experimental poetry and visual art. Conceptual poets, some of them also academic artists, such as Goldsmith, or concerned with visual arts, such as Dworkin, appeared on the experimental poetry scene in the late 1990s. They highlighted the importance of the internet for writing.

They considered that the internet ought to play the function in poetry comparable to the one played by photography in the context of visual art. Drawing on the artists, conceptual poets develop the devices of non-creativity, non-originality, unreadability, appropriation, and re-contextualization, that is, of the re-framing of the found material. Like language poets, conceptual poets also implement an anti-lyrical poetic paradigm refuting expressionism and a clearly articulated lyrical “I”. They adjust avant-garde strategies to the digital age. It is why they consider of particular significance the ready-made potential of non-creative literature and highlight particularly Andy Warhol and Joseph Kosuth. It is further necessary to regard the importance of conceptual art be it for language poetry or for conceptual writing, whose name has been derived from it. Scholars explain the work of the poets in terms of the notions of transmediation and remediation, while they argue about their paradoxical relationship to the internet. So, for example, even though Goldsmith writes about the web and digital culture, he still uses the medium of book, as if in an era of the prevalence of print culture.

Key words: conceptual writing, non-creative writing, the internet, visual art, language writing, remediation/ transmediation

Đurić, Dubravka. 2016. „Globalizacija i transformacije američke eksperimentalne poezije“, u: *Size Zero: Mala Mjera IV: Poezija!*, ur. Aleksandra Nikčević-Batričević. Cetinje: FCJK, str. 11–42.

Đurić, Dubravka. 2002. *Jezik, poezija, postmodernizam: Jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderna američke poezije*, Beograd: Oktoih.

Epstein, Andrew. 2012. „Found Poetry, ‘Uncreative Writing,’ and the Art of Appropriation“, u: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, ur. Joe Bray, Alison Gibbson i Brian McHale. London: Routledge, str. 310–322.

Fried, Michael. 2008. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press.

Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge MA: The MIT Press.

Goldsmith, Kenneth, Francisco Roman Guevara. 2014. *Kenneth Goldsmith in Conversation*. Manila: De La Salle University Publishing House.

Goldsmith, Kenneth. 2011. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.

Goldsmith, Kenneth. 2007. „Poetic Statement: Being Boring“, u: *American Poets in the 21st Century – The New Poetics*, ur. Claudia Rankine i Lisa Sewell. Middletown: Wesleyan University Press, str. 361–367.

Kaufmann, David. 2017. *Reading Uncreative Writing: Conceptualism, Expression, and the Lyric*. Cham: Palgrave Macmillan.

Manović, Lev. 2001. *Metamediji: izbor tekstova*. Priredio Dejan Sretenović. Beograd: Centar za savremenu umetnost.

Marinetti, Filippo Tommaso. 1982. „Tehnički manifest futurističke književnosti“, u: *Antologija talijanske poezije XX stoljeća*, ur. Mladen Machiedo. Sarajevo: Svjetlost, str. 48–50.

Perloff, Marjorie. 1981. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton: Northwestern University Press.

Perloff, Marjorie. 1985. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Perlof, Mardžori. 2017. *Učini to novim: izabrani eseji*. Izbor i pogovor Dubravka Đurić. Beograd: Orion Art.

Perloff, Marjorie. 2010. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press.

Rasula Džed. 1999. „Nasnimljeni glas“, prev. Dubravka Đurić, u: *Kultura*, 99, str. 22–36.

Rasula, Jed. 1996. *The American Poetry Wax Museum: Reality Effects 1940–1990*. Urbana: National Council of Teachers of English.

Reed, Brian M. 2013. *Twenty-First Century Avant-Garde Poetics*. Ithaca: Cornell University Press.

Schmidt, Christopher. 2014. *The Poetics of Waste: Queer Excess in Stein, Ashbery, Schuyler, and Goldsmith*. New York: Palgrave MacMillan.

Stephens, Paul. 2015. *The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Watten, Barrett. 2016. *Question of Poetics: Language Writing and Consequences*. Iowa City: University of Iowa Press.