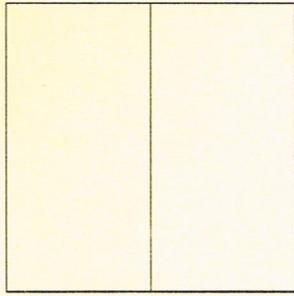
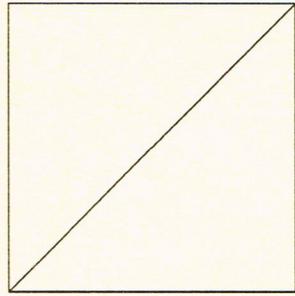


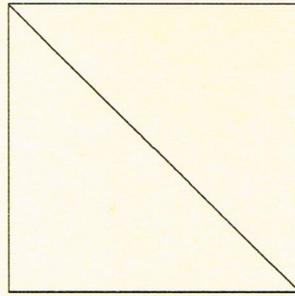
1



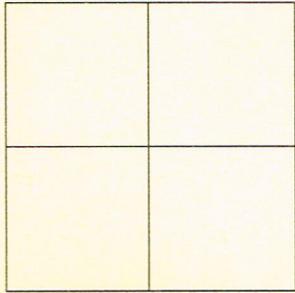
2



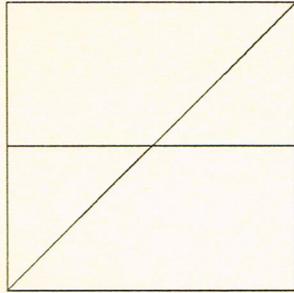
3



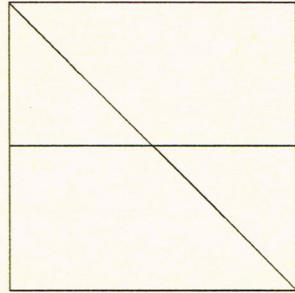
4



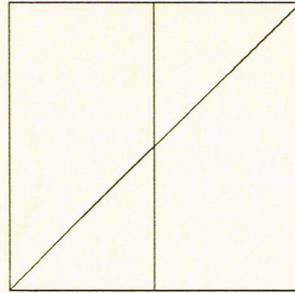
5



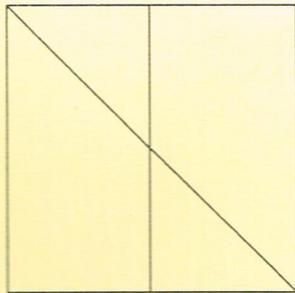
6



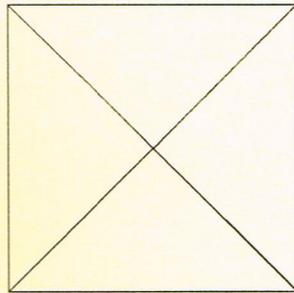
7



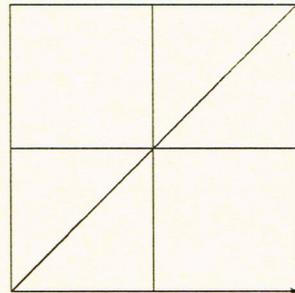
8



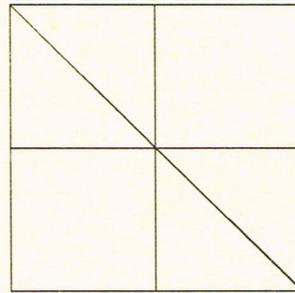
9



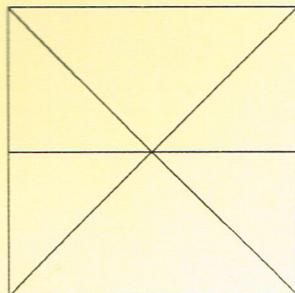
10



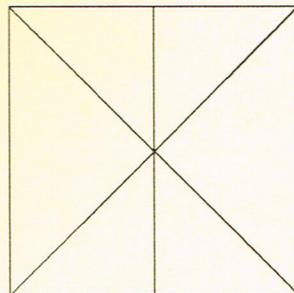
11



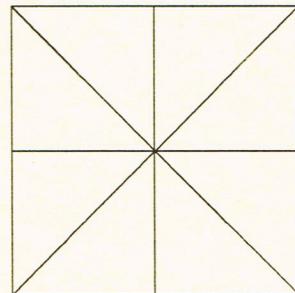
12



13



14



15

Sol Le Witt
Fifteen Etchings. Straight
lines in four directions
and all their possible com-
binations, in an edition
of twenty-five copies, with
ten artist's proofs. Printed
by Kathan Brown, Crown
Point Press, Oakland. Pub-
lished by Parasol Press,
Ltd. New York City, 1973.

Сол ЛеВит

SOL LEWITT

.....

Сол ЛеВит

.....

Sol LeWitt

Графики од колекцијата на Музејот на современата уметност, Скопје

Prints from the Collection of The Skopje Museum of Contemporary Art

.....

Март - Април 1996

.....

March - April 1996

Музеј на современата уметност, Скопје

Skopje Museum of Contemporary Art

СОДРЖИНА:

- 3 *Предговор*
- 7 *Introduction*
- 28 *Параграфи за концептуалната уметност*
- 31 *Ставови за концептуалната уметност*
- 33 *Интервју*
- 36 *Структури,
структури и ѕидни цртежи,
сртуктури и ѕидни цртежи и книги*
- 48 *Белешки за Сол ЛеВит*
- 58 *Сол ЛеВит - Системи и графики*

насловна:

Можни комбинации со права линија, 1973

Straight Lines in Four Directions and all Their Possible Combinations



ПРЕДГОВОР

Биографијата на еден од пионерите на минималната и концептуална уметност, Сол ЛеВит исклучиво е врзана за американската средина, бидејќи неговите родители, руски Евреи на почетокот на векот емигрираат на овој континент. Роден е во Хартфорд 1928. После смртта на неговиот татко 1934. со мајка си се сели во Нова Британија каде што го завршува основното и средното образование. Помеѓу 1945-1949 го посетува Сиракуза Универзитетот, Њујорк. Својата војничка обврска во редовите на американската армија ја отслужува во Јапонија и Кореја (1951-52), а по враќањето конечно станува жител на Њујорк и веднаш се посветува на својата креативна определба која една деценија ќе биде повеќе наменета во комерцијални цели (како фото оператор и графички дизајнер). Времето меѓу 1960-1965 го поминува во амбиентот на Музејот на модерната уметност работејќи на дескот за информации и во книжарницата. Тука ги воспоставува првите контакти со значајниот ликовен теоретичар и критичар на модерната, Луси Липард, која подолг период го одбележува неговото дејствување и го зема како соработник во дизајнирањето на монографии за уметници (на пример книгата за Ева Хесе, 1976 и др.), потоа се запознава со голем број уметници од кои позначајни се средбите со Роберт Рајман, Роберт Менголд, Ден Флевин и др. Своите лични и туѓи искуства во едукативна смисла ги интерпретира во овој Музеј, а се вклучува и во програмите на Школата за визуелни уметности при одделот за едукација на Универзитетот во Њујорк, подоцна во Вашингтон итн.

Предизвикот и поводот за организација на една ваква изложба и издавањето на каталог во поширок обем се насочени особено кон презентација и афирмација на збирката на Музејот на современата уметност од Скопје, во една несекојдневна форма на прикажување на автори, како што е еден Сол ЛеВит. Затоа неговите дела инцидентно ги користиме како делумна илустрација на неговото мошне богато и провокативно творештво. Тоа значи дека овие графички остварувања, сопственост на Музејот, се директен повод за организација на самостојна изложба која ја проследуваме со објавување на негови текстови што се поврзани со проблемот на концептуалната уметност, како и со неколку други релевантни текстови што го засегаат уметниковиот кредибилитет, взаемно остварен со останатите личности блиски по идејните формули и ориентации, кои поттикнуаа многубројни опсежни философски анализи на уметничко-теоретски размислувања. Неговите почетоци сепак делумно го регистрираат моментот на конфронтација во апстрактното сликарство - помеѓу акционото сликарство (на Полок и Де Кунинг) и геометриската насока (на еден Мондријан) зачната и максимално редуцирана од страна на Њумен, кој имаше решавачка улога во одредувањето и преодот кон еден сепак независен однос кон осликаниот предмет, при што се понудија многу варијанти.

И ЛеВит едно време се посвети на изработка на слики во конструктивистички манир, кои во 1962. се преобликуваат во релјефни остварувања. Всушност, тоа се моменти кога ја започнува својата инвентивна и иновациска продукција конструирајќи и експериментирајќи преку одбраните отворени модули - коцка или квадрат. Овие свои определби комплетно ќе ги промовира во 1965 на својата прва самостојна изложба во Галеријата Даниелс во Њујорк, а во 1966 на втората своја самостојна презентација во Галеријата Двен исто во Њујорк, неговите модули се веќе прикажани во серијална форма. Тоа е периодот кога тој ги зазема своите позиции на автор кој понатаму успешно ќе партиципира во скоро сите значајни групни изложби што на било кој начин го обработуваат проблемот на минимализмот, концептуализмот или на блиско тематски поставените изложби. Како клучен, но можеби и фиксен датум на неговата преориентација се зема претходно споменатата година 1962. кога неговите идејни интенции беа ставени во мисија на разработување и конструкција на формите преку користењето на кодексот на примарните структури. Паралелно ги испробуваа и Доналд Цад и Роберт Морис кои во 1963. преку своите први самостојни изложби во Грин Галеријата во Њујорк го означуваат новиот уметнички правец наречен "минимална уметност" со цел да се потенцираат редуцираните структури на нивните објекти (спомнатите ориентации под овој термин прв ги опфаќа философот Ричард Волхејм во еден од своите написи објавен 1965.). Претходно ЛеВит правеше напори преку

селекција на базичните постулати да ги воспостави принципите на остварување на тродимензионални дела. Тие обиди резултираа со можност за прикажување во рамките на групната презентација во црквата Св. Марко во Њујорк, со дела во кои се профилираа основните елементи, одредувачи на основната идеја на конкретниот објект што ги рефлектираше инфлуенците од Баухаус, Де Стил и од конструктивизмот. Геометриските релјефи, коцкастите форми и сидните структури беа очигледна предиспозиција на авторот во следната 1964., авторски решенија што беа вклучени и во групната презентација во галеријата Кејмар во Њујорк. Во 1966 во Еврејскиот Музеј во Њујорк се организира изложбата под наслов "Примарни структури" (меѓу другите учествува и ЛеВит) манифестација на која во њујоршката средина буквално беше санкциониран овој уметнички тренд. Понатаму, како самостоен проект, се зема и неговото заедничко претставување со Роберт Смитсон и Лео Валедор во галеријата Парк Плејс во Њујорк, 1966. Во оваа година тој се јавува како учесник и на изложбата "Мултипликација" организирана од страна на Институтот за современа уметност во Бостон. Неговите рамислувања беа опфатени и во рамките на групното претставување на "Минималната уметност" во Холандија (1968), а истата година неговите дела се дел и од тематски одредената изложба на Музејот на Модерната во Њујорк - "Уметноста на реалното".

Овие неколкугодишни размислувања и презентации ја осмислуваат и дефинираат неговата вистинска кариера, која му послужи во декларирањето на сопствената авангардна улога во доменот на доцната, односно високата модерна. Естетиката на оваа, во тие мигови "нова уметност", придоби значаен круг на уметници кои се третираа како приверзеници на овие "минимални" стилови, што условно и се нарекуваа примарни структуралисти (освен ЛеВит тука се сместуваше и уметноста на еден Доналд Цад, Роберт Морис, Карл Андре, Џо Баер, на предвесниците Бернард Њумен, Френк Стела или Дејвид Смит). Пред сè, тие произведуваа крајно симплифицирани и геометриски објекти или слики, каде што не е во потполност отфрлен апстрактниот код на непосредните појави во уметноста на педесетите и шеесетите. Во композициите ги следеа едноставните правила на организација на делото, а употребуваа и едноставни компоненти. Фундаменталното начело во настојувањата на минималистите се состоеше во задржувањето на кохерентност на делото, кое не смее во никој случај да се расчленува, бидејќи на овој начин структурираните делови подеднакво се важни во меѓусебната реалација, но како поединечни компоненти не се вклопуваат во претходно осмислената шема. Иако беше отфрлена објективната реалност и референцијалниот карактер на тродимензионалната уметност, редуцираните примарни облици организирани и сфатени како целина при првиот контакт беа сосема прифатливи и разбирливи, бидејќи се совпаѓаат со правилата на забележување на вродениот инстинкт кај човекот. Повикувањето од нивна страна на елементарните закони на забележување, потпирајќи се првенствено на природата на човекот, го толкуваа како оправдување на сопствената уметност во која сега не се презентираат содржини, а се внесуваат нови вредности, па затоа на публиката и не ѝ е потребен дополнителен напор и медитативна изолираност за примање на "пораките". Можеби и тоа е една свесно поставена "бариера" кон гледачот и кон неговата лична асоцијација, но истовремено провоцира преку индиректната покана за едно перцепциско доживување на агресивните јаки модуларни, често монументално структурирани форми, објекти што се воочуваат како гешталд.

Значи, суштината на нивните идеи (особено кај ЛеВит) се остваруваше врз принципот на воспоставување на моќ за успешно препознавање на интегритетот на формите, но и со своевидно убедување и верба дека ирационалните идеи се доминанти, а сепак да се опстои и на логичноста во која се пронаоѓа и остварува визуелната инертност, па и во случај да се исклучи и минимумот на можното илузионистичко дејствување, при што своја улога си имаше и концептуалниот метод во работата. Кај минималистите иновација претставуваше и чинот на одрекувањето од индивидуалноста, иако уметничката субјективност можеше да се открие во трагите од изведбата и начинот на компонирањето на елементите.

Во основата на структуралната диспозиција на јазичните модели во истражувањата на ЛеВит, кои резултираа со пронаоѓање на повеќе варијанти при реаражманот и трансформацијата на примарните компоненти, се открива барањето на минималистите нивната уметност да се ограничи на сопствената синтакса, а со цел визуелното да се сведе на фрагмент од процесот. Така тој во овој период се одрекнува од површините, за да го претстави костурот на волуменот, како модуларни рамки што на провокативен начин го опфаќаат просторот (редок пример во уметноста на минимализмот). Костурот е конструиран по еден воспоставен ред на шематско составување на идентични елементи (обично коцка, понекогаш круг или триаголник каде што е потенцирана геометриската и модуларната јасност), чие генеративно умножување создава сопствена мрежа на волумен. Овие модуларни структури ги поставуваше на сид или на под, а сенките ја имаат својата улога во креацијата на дијагоналните линии што го вршат потребното тродимензионално прекршување. Ваквиот пристап во поставувањето и истражувањето на модуларните структури во прв план го исфрлија менталното

ниво на идејата на сметка на морфолошките и естетски фактори.

Во периодот 1967-1969 тој објавува два свои текста што се однесуваат на концептуалната уметност (во Artforum 1967 се печатени "Праграфиките за концептуалната уметност", а во 1969 се публикувани неговите триесетипет тези за концептуалната уметност во англиското списани Art Language).

Покрај концентрираноста врз тродимензионалните работи, ЛеВит своите идеи ги пренесува и во цртежи на хартија, во кои беше развиен концептот на четири видови прави линии (вертикала, хоризонтала, две дијагонали и испреплетени линии). Тие претставуваа фундаментални премиси за стартувањето врз сидните цртежи во 1968, кои првпат беа реализирани на сидовите во Галеријата Пола Купер во Њујорк. Во своите понатамошни стотици варијации ќе се експонираат како црно-бели и колор остварувања (чија судбина е проследена со неизвесност, бидејќи голем дел од нив беа изработени за повремени изложби, после што и се уништуваат).

Актуелизирањето на неговиот концептуалистички приод и неговите текстови околу овој проблем беа повод за негово вклучување и во изложбите "Кога однесувањата стануваат форма" во Кунстхале Берн и "Conception" во Статиш музејот во Леверкузен во 1969.

Следната година е вклучен во изложбата наречена "Информација" во Њујоршкиот Музеј на модерната уметност.

Хронологијата на неговото учество на позначајните манифестации во седумдесетите главно продолжува на тематско организираните изложби на графички (најчесто во Европа), а самостојна се презентира во: Хаг 1970, Берн 1972, Амстердам 1974, во 1978 на двапати се појавува во Њујорк (изложбата во Музејот на модерната уметност беше проследена и со промоција на книгата чиј автор е Алисиа Лег со текстови на Луси Липард, Бернис Рус, Роберт Розенблум). Во осумдесетите продолжува со експонирање на својата рецентна продукција на цртежи, акварели и графички отисоци. Во рамките на презентацијата на американската уметност во Галеријата Тејт во Лондон (1984) беше прикажана изложбата под наслов "Минимална експресија" во која се опфати и проблемот околу неговата партиципација во минималните и концептуалистички релации, каде што се илустрираат и неговите преокупации во раните осумдесети, во кои и понатаму опстојува на сопствените семиотички предиспозиции, на она што го оствари во модернизмот на шеесетите. Во изложбениот простор на истата галерија после две години беше направен пресек на неговата графичка продукција од 1970. до 1986.

При крајот на деветата и првата половина на десетата деценија тој воглавно продолжува со реализација на монументалните по димензии сидни цртежи на кои се чувствува релацијата со егзактните предзнаци на геометрискиот јазик на неговата уметност.

Елаборацијата и толкувањето на творештво на ЛеВит се предизвик за критичарите и теоретичарите на уметноста, чии текстови и написи се објавени во многубројните каталози, книги и списанија (Artforum, Art News, Studio Internationale, Domus, Kunstforum Internationale итн.).

Графиките на Сол ЛеВит

Решавањето на проблемот на дофаќање на суштината на аналитичката процедура при медиумската презентација за уметниците приврзеници на овој правец е битен чин во осмислувањето и генерализацијата на идејата што не трпи несоодветен мануелен пристап. Но, кога станува збор за графичките примероци на ЛеВит се покажува неговата умешност да се снајде и да не се оддалечи од изворните референци, бидејќи тој го користи строгиот линеаризам мошне прилагоден на неговиот сензибилитет кој дозволува и директно пренесување во графички техники (како што се бакрописот или акватинтата). Претходно воспоставените релации во идејните решенија обично се пренесуваат на квадратно поле. Во него се одвива сета концепциска разработка на елементите - линии и текстови. Најчесто тоа има свој продолжеток на следниот "идентичен" лист, бидејќи е дел од аранжманот на серијалот (од пет, десет или петнаесет отисоци во оваа прилика) во кој всушност е оформена компактната целина на делото. Така преку сериалниот карактер на изработката, но и преку потенцирањето на базичната синтакса и начинот на поставување, тој го остварува концепциски зацртаниот мисловен процес. Комуникацијата со делото не е воспоставена преку чистата визуелна перцепција, туку преку моќта за методичко толкување и реконструкција на менталната претпоставка понудена од страна на самиот автор. Тој не ги одбегнува постоечките јазични конвенции, но се определува за принципот на повторување и "просторно" проширување. Значи, визуелната конфигурација на овие остварувања е остварена во духот и свеста на овој уметник. Затоа овој начин на презентација на идеите со посредство на чистата мисла, според ставот на ЛеВит, неговата уметност ја вклучуваат во сите сфери на менталниот процес, поткрепувајќи го и со сопствената теза "дека идејата или концептот е најважниот аспект на делото".

Марика Бочварова Плаевска

Во оваа прилика ги презентираме сите графички листови што се наоѓаат во збирките на Музејот на современата уметност, Скопје, добиени како донација од самиот автор во 1981.

Тие се реализирани во три, односно четири серии, а се обединети во една мапа:

1. Мозни комбинации со права линија, 1973

бакропис, (27x27) x 15 + 1

2. Одредување на линии, 1975

бакропис, (45x45) x 5

3. Линии што одредуваат точки, 1975

акватинта, (45x45) x 5

4. Линии што одредуваат точки, 1975

акватинта, (45x45) x 5

INTRODUCTION

The biography of one of the pioneers of Minimal and Conceptual art, Sol LeWitt relates exclusively to his American background. Namely, his parents, Russian Jews, emigrated at the beginning of this century to that continent. He was born in Hartford in 1928. After the death of his father in 1934, together with his mother he moved to New Britain, where he finished primary and secondary education. Between 1945 and 1949 he attended Syracuse University, New York. He did his military service in Japan and Korea (1951-52), whereupon he settled permanently in New York and immediately dedicated himself to his creative vocation, which, one decade later, would become far more suited to commercial applications (photostat operator and print design).

The period between 1960-65 was spent in the ambiance of the Museum of Modern Art, working at the information desk and in the library. Here he established his first contacts with the prominent art historian and critic Lucy Lippard, who was to have such a substantial impact on his work. She engaged him as her assistant in the design of artistic monographs (for example, the book on Eva Hesse, 1976, etc).

At the same time he met numerous other artists among whom, the encounters with Robert Ryman, Robert Mangold and Dan Flavin were of special importance. During his time at the Museum, Sol LeWitt interpreted both his experiences, and the experiences of other authors. He also joined the programs of the School of Visual Arts, Education Department at the University in New York (later in Washington)

The major impulse and reason for the organization of this exhibition, and the publishing of an extensive catalogue are aimed at a presentation and affirmation of the collection of the Skopje Museum of Contemporary Art, in an unusual form of artistic presentation, one of the authors being Sol LeWitt. Accordingly, on this occasion we are using his works as a partial illustration of his very provocative and prolific artistic output. That is to say, that these prints, the property of the Museum, are a direct impetus for the organization of this one-man show, accompanied by the publishing of his writings related to the problems of Conceptual art, as well as some other relevant texts concerning the artist's career.

They were completed, in association with other artists close to him, and describe his conceptual formulas and orientation, spurning a cornucopia of extensive philosophical analysis related to artistic-theoretical speculations. His early work still partially register that moment of confrontation in Abstract painting - between Action Painting (Pollock and de Kooning) and Geometrical orientation (Mondrian) conceived and utterly reduced by Newman, who played a decisive role in the determination and transition towards an independent relationship to the painted object, with many other variants emerging as well.

Even LeWitt himself took to the execution of paintings in Constructivist style; in 1962 they were reshaped into relief-like realizations. In fact, these were the moments when he started his inventive and innovative production, constructing and experimenting through chosen modules - cubes or squares. He promoted these new orientations in 1965 at his first one-man show at the Daniels Gallery in New York, and in 1966, at his second one-man show at the Dwan Gallery in New York, where his modules were already presented in serial form. This is the span when he definitely assumed his position as an author who could successfully take part in almost all significant group shows that were to address the problem of Minimalism, Conceptualism, or any other thematically related exhibitions.

A key date, maybe even a mile-stone in his realignment is assumed to be the above mentioned 1962, when his conceptual intentions were put into the task of working out and constructing forms by using the code of primal structures. Donald Judd and Robert Morris were experimenting with them, at the same time. In 1963 they marked the new artistic movement called "Minimal art" with their first one-man shows at the Green Gallery, in New York. Their aim was to accentuate the reduced structures of their objects (the first one to refer to this movement with this term was the philosopher Richard Walheim in one of his writings published in 1965).

Prior to that LeWitt had made many efforts, through the selection of basic premises, to establish the principles for the realization of three-dimensional expressions. These efforts yielded an opportunity for a presentation within the framework of a group show at the St. Mark's Church in New York. There

he profiled basic elements, epitomizing the main idea of solid objects, so reflecting the influences of Bauhaus, De Stijl and Constructivism. Geometric reliefs, cubical forms and wall structures were an apparent predilection of the author in the following year.

These solutions were included in the group show in the Kaymar Gallery in New York. In 1966 in New York Jewish Museum was organized the exhibition "Primary Structures" (LeWitt took part in it), a manifestation which literally sanctioned this artistic trend. Further independent projects are considered to be his inclusion in the group show with Robert Smithson and Leo Valledor at the Park Place Gallery in New York in 1966. His exhibition "Multiplicity" organized by the Institute of Contemporary Art in Boston was the same year. His reflections were encompassed in the group show of "Minimal art" in Holland (1968), and in the same year his works were presented at a thematically specialized show at the Museum of Modern in New York "The Art of the Real".

The theoretical considerations and presentations in this period gave meaning and defined his true career, also serving to proclaim his own avant-garde role in the realm of late, that is, high Moderna. The aesthetics of this, "new art", won over a considerable number of artists who thought of themselves as stalwarts of these "minimal" styles, and conditionally called themselves primary structuralists. (Beside LeWitt there were also Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Jo Baer, preceded by Bernard Newman, Frank Stella, and David Smith). First and foremost, they produced sheer, simplified, geometric objects and paintings, in the abstract code of immediate phenomena, inherited from the art of the 1960s, still being used in the 1970's. In their pieces they followed simple rules of order and components. The basic principle in the efforts of Minimalists consisted in maintaining the coherence of their work, which under no circumstances could be disembodied, since the structural parts were of equal importance in their mutual correlation ship, whereas as separate components they did not fit into the preconceived scheme.

Although they discarded objective reality and the referential features of three-dimensional art, reduced primary shapes organized and understood at first glance were quite acceptable and coherent since they corresponded with the rules of man's basic perception and instinct. The evocation of these basic laws of perception and primary focus on man's nature, was interpreted merely as a justification for their own art, in which contents weren't presented, but new values introduced instead, ensuring that the audience did not have to exert any additional efforts or meditative isolation to receive any "messages".

Maybe it is a consciously set "barrier" between the spectator and his personal association, but at the same time it provoked, through an indirect invitation, a perceptual experience of aggressive, modular, potent and even giant structured forms, objects perceived as Gestalt. Thus, the essence of their ideas (especially with LeWitt) was realized through the principle of establishing the possibility of successfully recognising the integrity of forms, and also through a peculiar conviction and presupposition that irrational ideas were dominant.

However, at the same time, they insisted on a certain logic in which visual inertia could be traced and realized, even if we have to exclude the minimum of possible illusionistic performance, a process in which the conceptual method of work had its role. For Minimalists, innovation represented an act of denying individuality, although the artist's subjectivity can be disclosed in traces of the execution and arrangement of elements.

In the foundations of the structural disposition of language models of LeWitt's explorations, a multitude of variants for the rearrangement and transformation of primal components were discovered. Revealing the claim of Minimalists, that their art is to be limited solely by its own syntax, with the intent to reduce the visual to a fragment of the process. What sprung out of this was the denial of planes in favor of exposing the skeleton of the volume, using modular frameworks that encompass space in a provocative way, (a rare example in Minimal art).

The skeleton is construed according to an order set up through the schematic combining of identical elements (usually cubes, sometimes circles or triangles, because of their emphasized geometric and modular clarity) whose generative proliferation creates its own grid of volume.

He installed these modular structures on the walls or ground, with the shadows playing their part in the creation of diagonal lines making the necessary three-dimensional breaks. Such an attitude toward setting and exploring three-dimensional modular structures highlighted the mental level of ideas governing the morphological and aesthetical factors.

In the period between 1967 to 1969 he published a text called, "Paragraphs on Conceptual Art" in the magazine Artforum and his thirtyfive thesis on Conceptual Art was published in the magazine Art Language.

Along with his immersion in three-dimensional realizations, LeWitt transferred his ideas to drawings on paper. These developed the concept of four different kinds of lines (horizontal, perpendicular, diagonal and intertwined). They presented the fundamental premises for the inspiration of some wall drawings, made on the walls of the New York Paula Cooper Gallery in 1968. The ensuing hundreds of variations were exposed as black-and-white, or color realizations, (whose fate was followed anxiously because the majority of them had been executed for temporal shows, after which they were destroyed).

The actualization of his conceptual approach and writings related to this problem were the reason that he joined the shows "When Attitudes Become Form" in Kunsthalle Bern, and "Conception" in the Städtisch Museum in Leverkusen in 1969. The following year he was included at the show called "Information" at the Museum of Modern Art in New York.

The chronology of his participation at major shows in the 1970s mainly continues with thematically organized exhibitions of prints (mostly in Europe), and one-man shows in: Hague-1970, Bern-1972, Amsterdam-1974. In 1978 two exhibitions were held in New York. (The show at the Museum of Modern Art was followed by the promotion of the book whose author is Alicia Legg with the texts by Lucy Lippard, Bernice Rose, Robert Rosenblum). In the 1980s he continued displaying his recent production of drawings, water-colors, and prints. His exhibition called "Minimal Expression" was held at the Tate Gallery in London (1984) as part of a presentation of American art. This encompassed the problem of his participation in Minimalist and Conceptualist relations, as well as his preoccupations of the early 1980s, in which he continued with his own semiotic predispositions of that what he had achieved in the Modernism of the 1960s. Two years after that, an overview of his printing production from 1970 to 1986 was held in the exhibition area of the same gallery.

Toward the end of the ninth and in the first half of the tenth decade he mainly continued with giant, scale realizations of his wall drawings, in which one can feel a relation with the exact symbols of the geometrical language of his art.

The elaboration and elucidation of LeWitt's artistic output is a challenge to art critics and theoreticians. Their texts have been published in numerous catalogues, books, and magazines: "Art Forum", "Art News", "Studio International", "Domus", "Kunstforum International" etc.

PRINTS BY SOL LEWITT

For the artists who support this movement how to solve the problem of epitomizing the essence of the analytical procedure in the process of its presentation through a medium is a significant act of conceptualization and generalization of the idea that otherwise would not allow inappropriate manual approach. But, when LeWitt's prints are at stake, it becomes obvious that his art is capable of managing and not going too far from its initial references, since he has been using rigid linearism utterly suited to his sensibility and facilitating direct transfer into printing techniques (such as etchings or aquatints). Previously established relations in conceptual solutions have usually been transferred to a square field.

The whole conceptual elaboration - lines and texts - is worked out on it. In the majority of cases it has its sequel in the next "identical" piece of paper, since it is a part of the arrangement of the series (consisting of five, ten, or fifteen prints for this occasion), which have shaped the compact unity of the work.

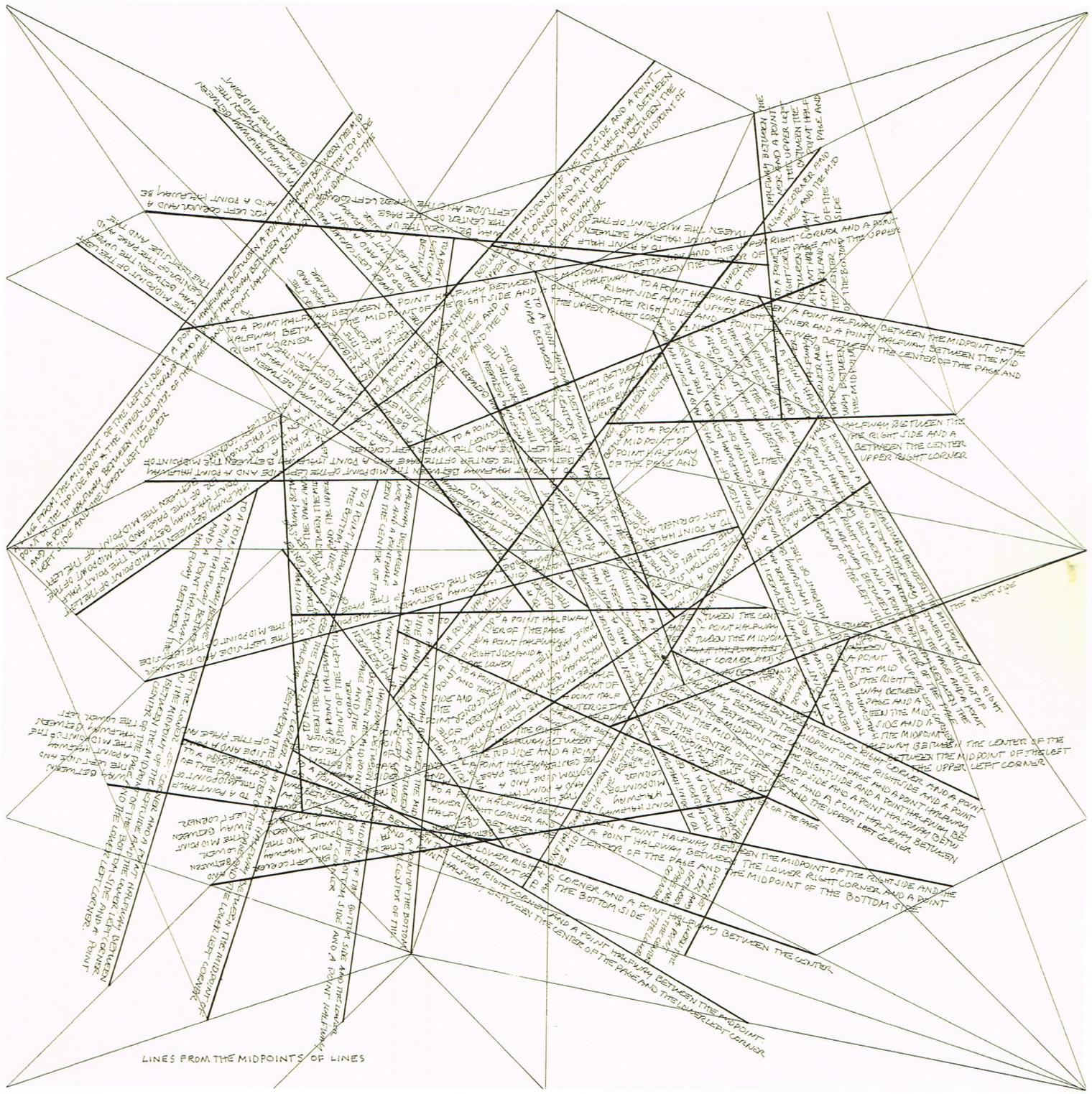
Thus, through the serial feature of execution, and also through emphasized basic syntax and order of elements, he realizes the preconceived thinking process. The communication with the work has not been established only through purely visual perception but also through the ability for methodical interpretation and the reconstruction of the mental premises offered by the author himself. He does not avoid existing language conventions, but decides on the principle of reiteration and "spatial" expansion. Thus, the visual configuration of these realizations is done in the spirit and awareness of the artist. That's why this kind of presentation of ideas through the vehicle of pure thought, according to LeWitt's point of view, includes his art in all the spheres of the mental process, supporting it with its own thesis "that the idea or the concept is the most important part of the work".

Marika Bocvarova Plavevska

On this occasion we are presenting all the prints in the collections of the Skopje Museum of Contemporary Art, presented by the author himself in 1981. They are realized in four series, and are comprised in one map:

1. Straight Lines in Four Directions and all Their Possible Combinations, 1973
etching, (27x27) x 15 + 1
2. Location of Lines, 1975
etching, (45x45) x 5
3. Lines to Specific Points, 1975
aquatint, (45x45) x 5
4. Lines to Specific Points, 1975
aquatint, (45x45) x 5

Одредување на линии, 1975
Location of Lines



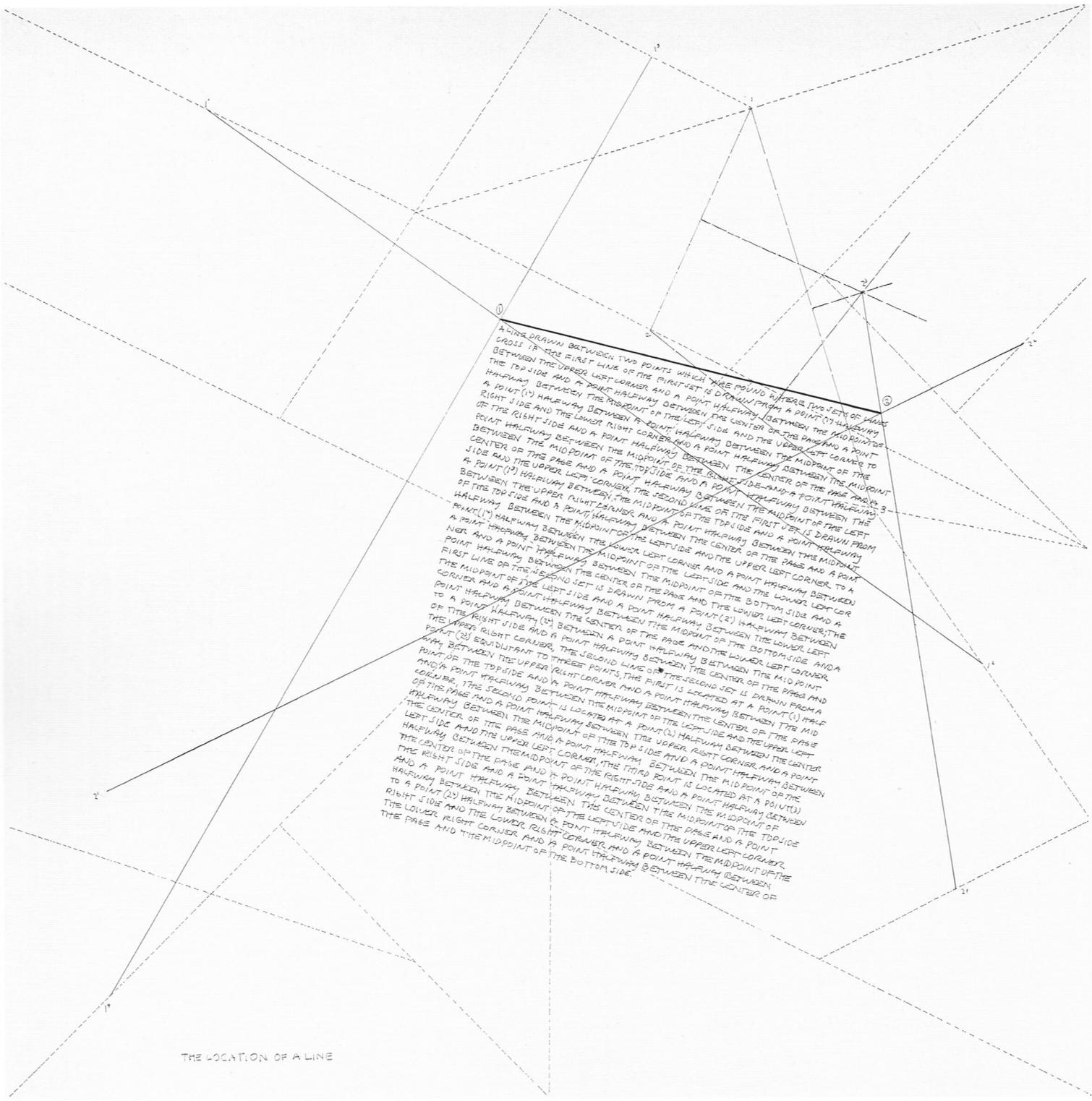
LINES FROM THE MIDDPOINTS OF LINES



A STRAIGHT LINE DRAWN FROM A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE LEFT SIDE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE RIGHT SIDE AND THE LOWER RIGHT CORNER AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE TOP SIDE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND THE UPPER LEFT CORNER

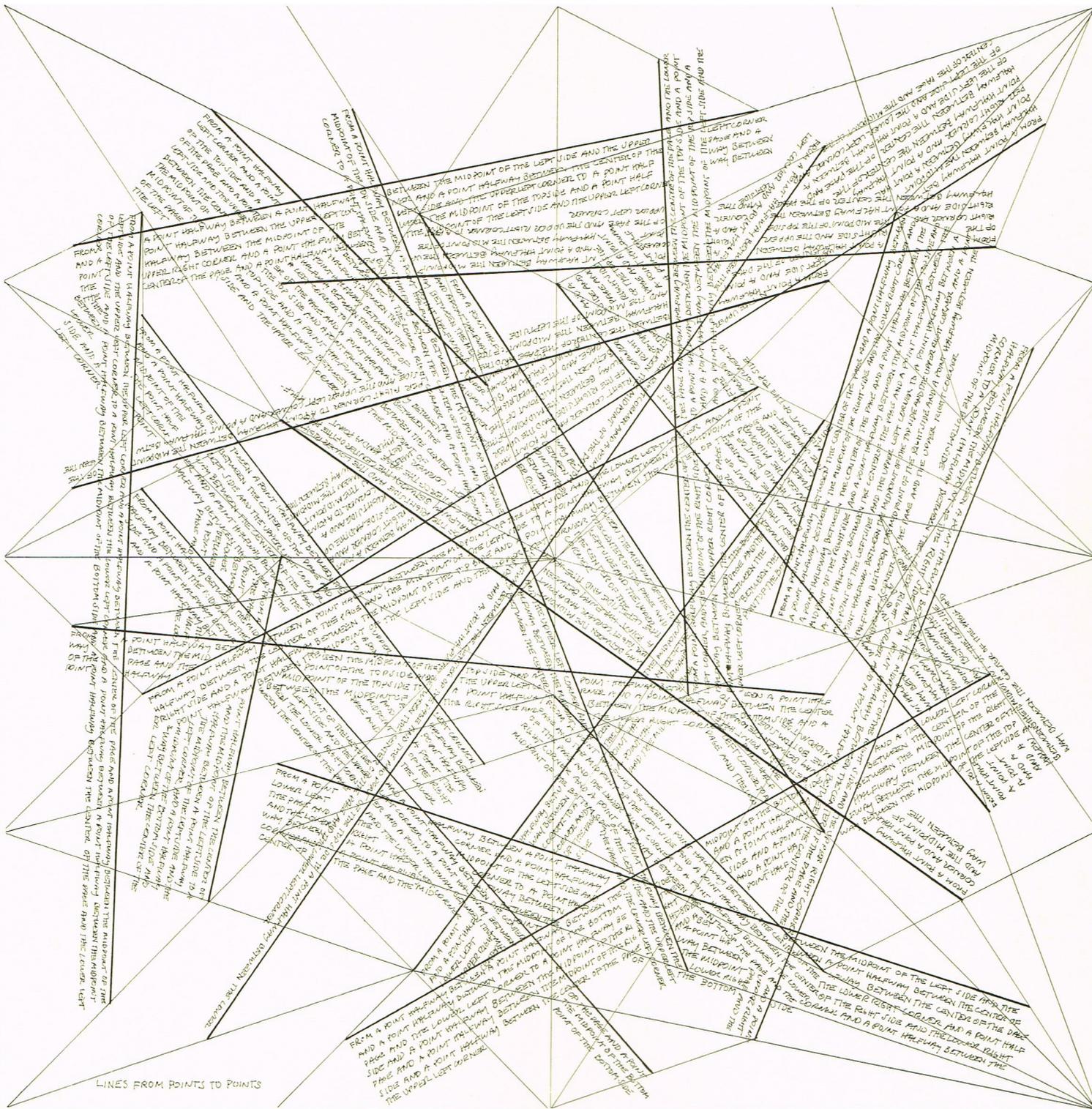
A BROKEN LINE
 A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE LEFT SIDE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE RIGHT SIDE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE TOP SIDE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND THE UPPER LEFT CORNER

THE LOCATION OF A STRAIGHT LINE, A NOT STRAIGHT LINE AND A BROKEN LINE



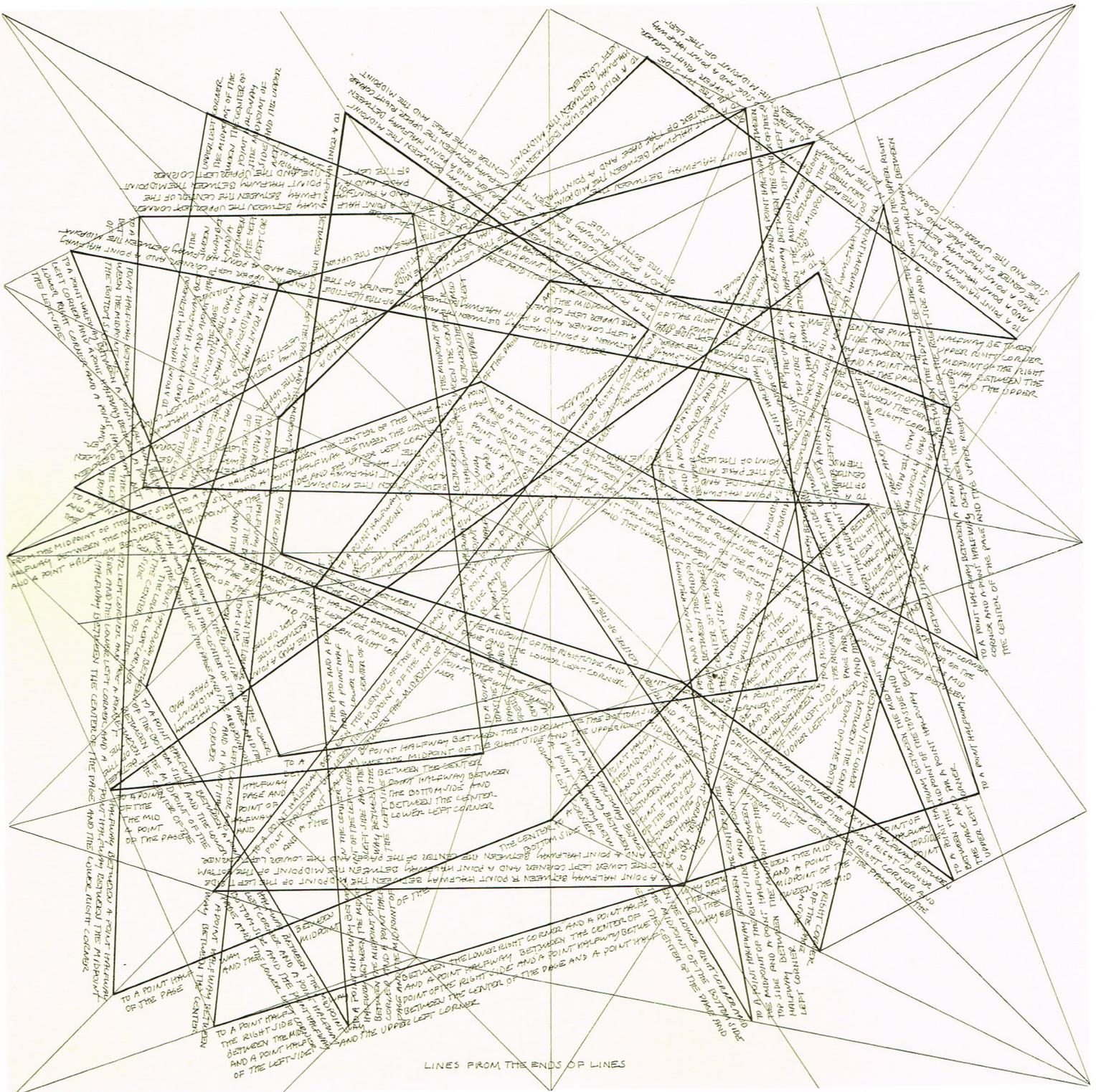
A LINE DRAWN BETWEEN TWO POINTS WHICH ARE FOUND BY THE TWO SETS OF LINES
 CROSS IN THE FIRST LINE OF THE FIRST SET IS DRAWN FROM A POINT (1) HALFWAY
 BETWEEN THE UPPER LEFT CORNER AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF
 THE TOP SIDE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND A POINT
 HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE LEFT SIDE AND THE UPPER LEFT CORNER TO
 A POINT (2) HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND A POINT HALFWAY
 OF THE RIGHT SIDE AND THE LOWER RIGHT CORNER AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE
 POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE LEFT SIDE AND THE MIDPOINT OF THE
 CENTER OF THE PAGE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE LEFT
 SIDE AND THE UPPER LEFT CORNER AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF
 A POINT (3) HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE TOP SIDE AND A POINT HALFWAY
 BETWEEN THE UPPER RIGHT CORNER AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF
 HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE LEFT SIDE AND THE UPPER LEFT CORNER
 POINT (4) HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE LEFT SIDE AND A POINT HALFWAY
 A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE LEFT SIDE AND THE LOWER LEFT COR
 POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND THE LOWER LEFT CORNER, THE
 FIRST LINE OF THE SECOND SET IS DRAWN FROM A POINT (1) HALFWAY BETWEEN
 THE MIDPOINT OF THE LEFT SIDE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE LOWER LEFT
 CORNER AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND THE LOWER LEFT
 POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND THE LOWER LEFT CORNER, THE
 POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND THE LOWER LEFT CORNER, THE
 POINT (2) HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND THE LOWER LEFT CORNER
 POINT (3) EQUIVALENT TO THREE POINTS, THE FIRST IS LOCATED AT A POINT (1) HALFWAY
 BETWEEN THE UPPER RIGHT CORNER AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND
 POINT OF THE TOP SIDE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND
 AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND THE UPPER LEFT
 CORNER, THE SECOND POINT IS LOCATED AT A POINT (2) HALFWAY BETWEEN THE MID
 HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE TOP SIDE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE
 LEFT SIDE AND THE UPPER LEFT CORNER, THE THIRD POINT IS LOCATED AT A POINT (3)
 HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE LEFT SIDE AND THE MIDPOINT OF THE
 CENTER OF THE PAGE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND
 THE RIGHT SIDE AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE TOP SIDE
 AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF THE PAGE AND A POINT
 HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE LEFT SIDE AND THE PAGE AND A POINT
 TO A POINT (4) HALFWAY BETWEEN A POINT HALFWAY BETWEEN THE MIDPOINT OF THE
 RIGHT SIDE AND THE LOWER RIGHT CORNER AND A POINT HALFWAY BETWEEN
 THE LOWER RIGHT CORNER AND A POINT HALFWAY BETWEEN THE CENTER OF
 THE PAGE AND THE MIDPOINT OF THE BOTTOM SIDE.

THE LOCATION OF A LINE



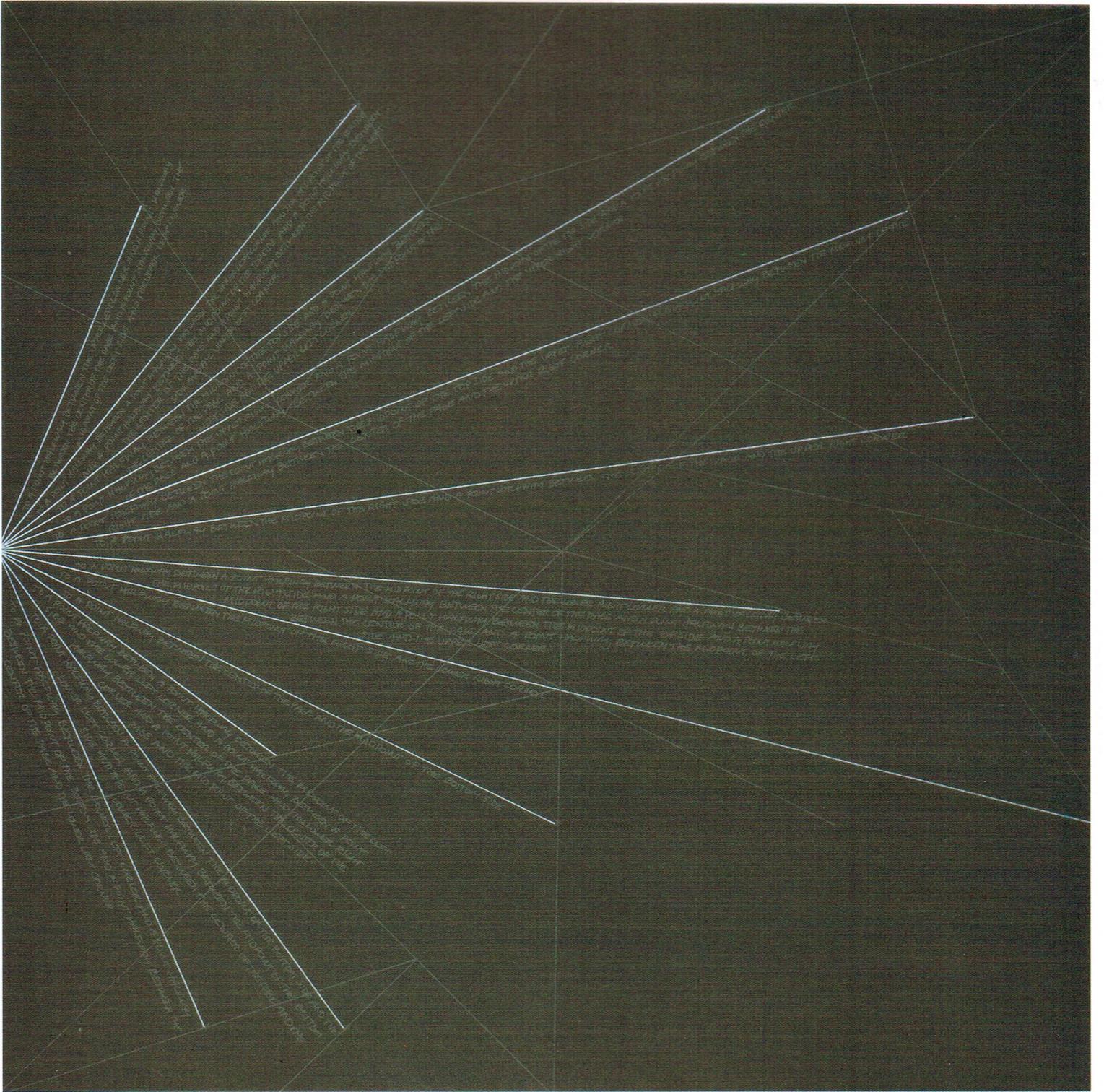
LINES FROM POINTS TO POINTS

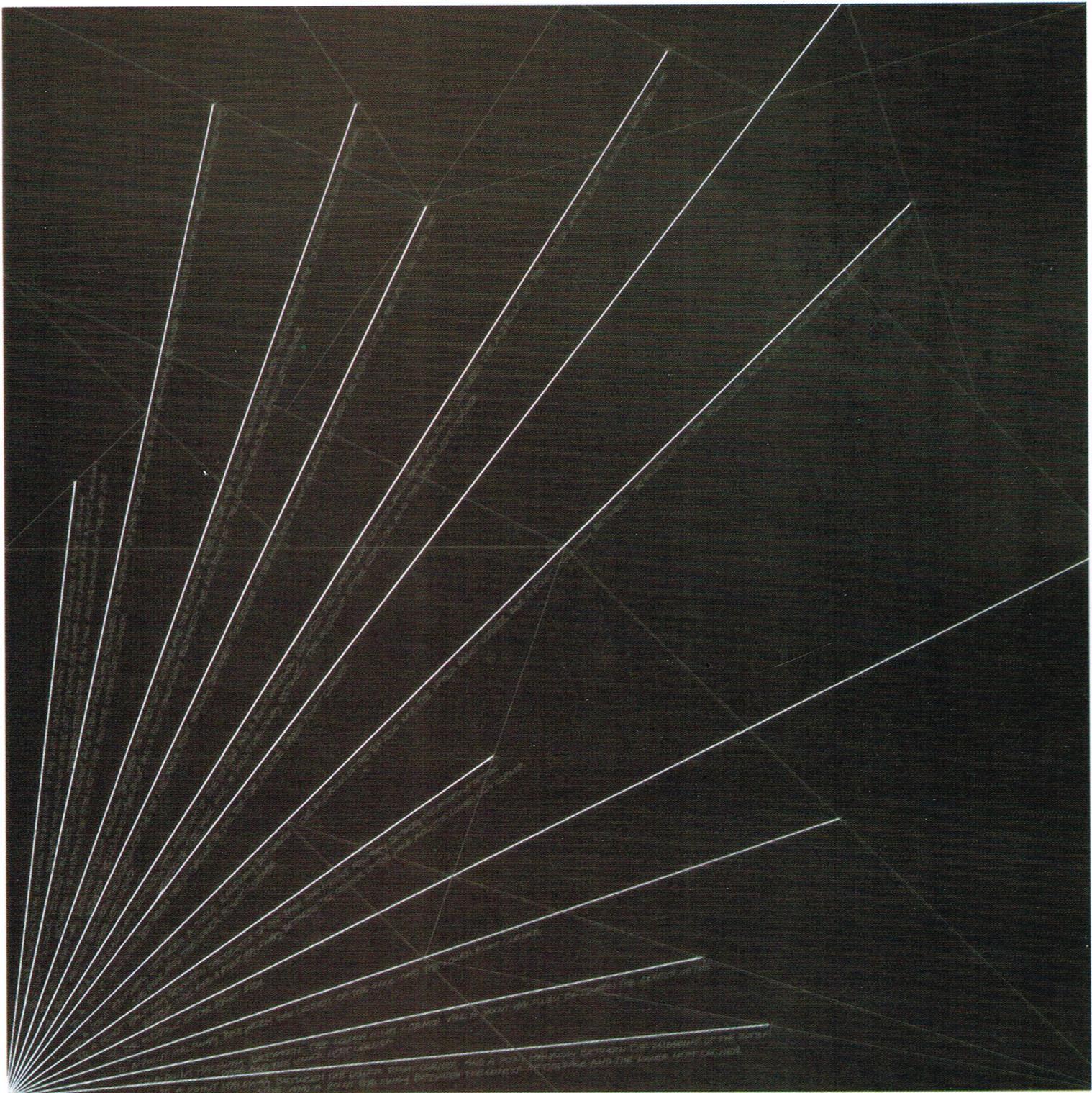




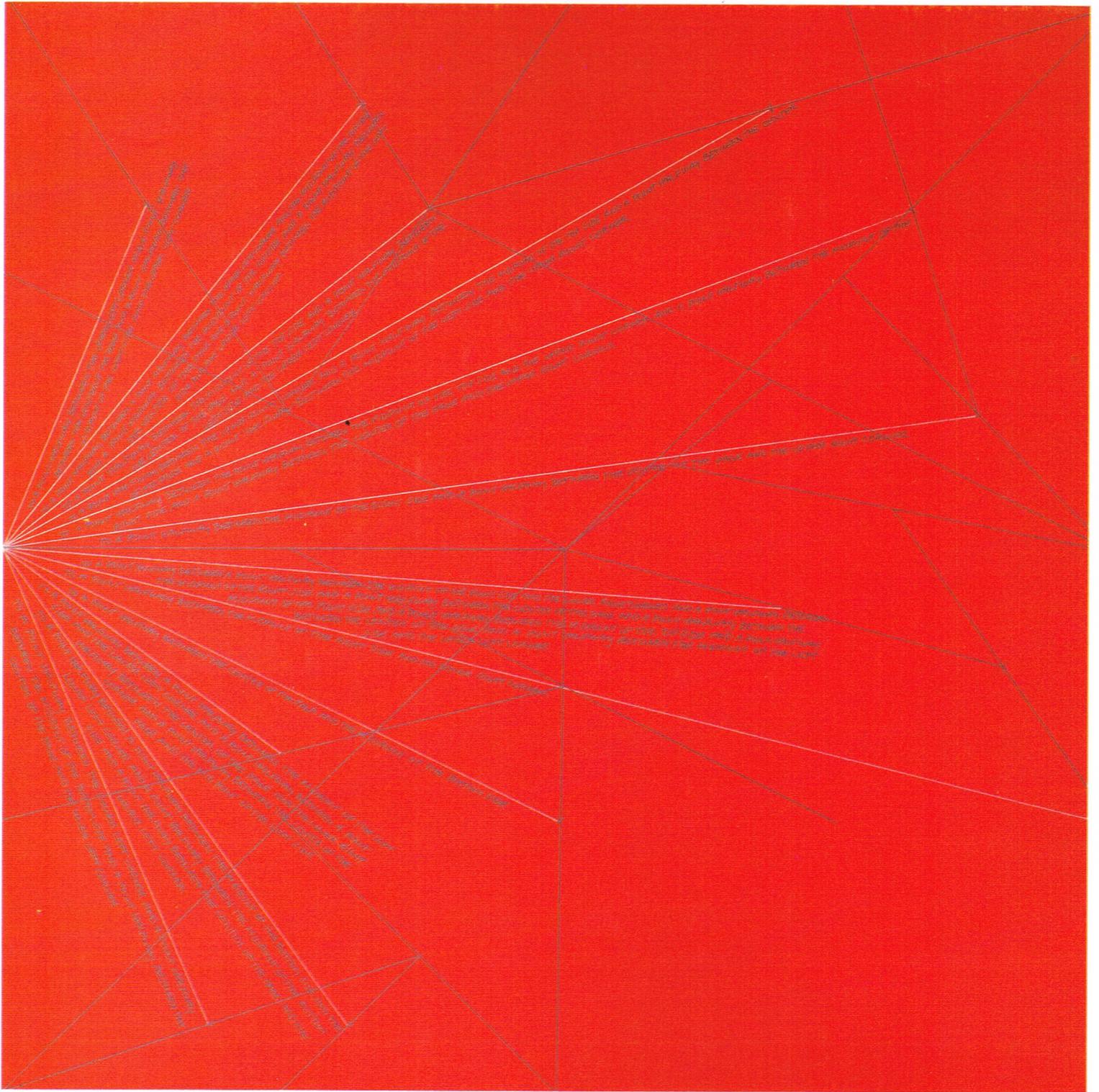
LINES FROM THE ENDS OF LINES

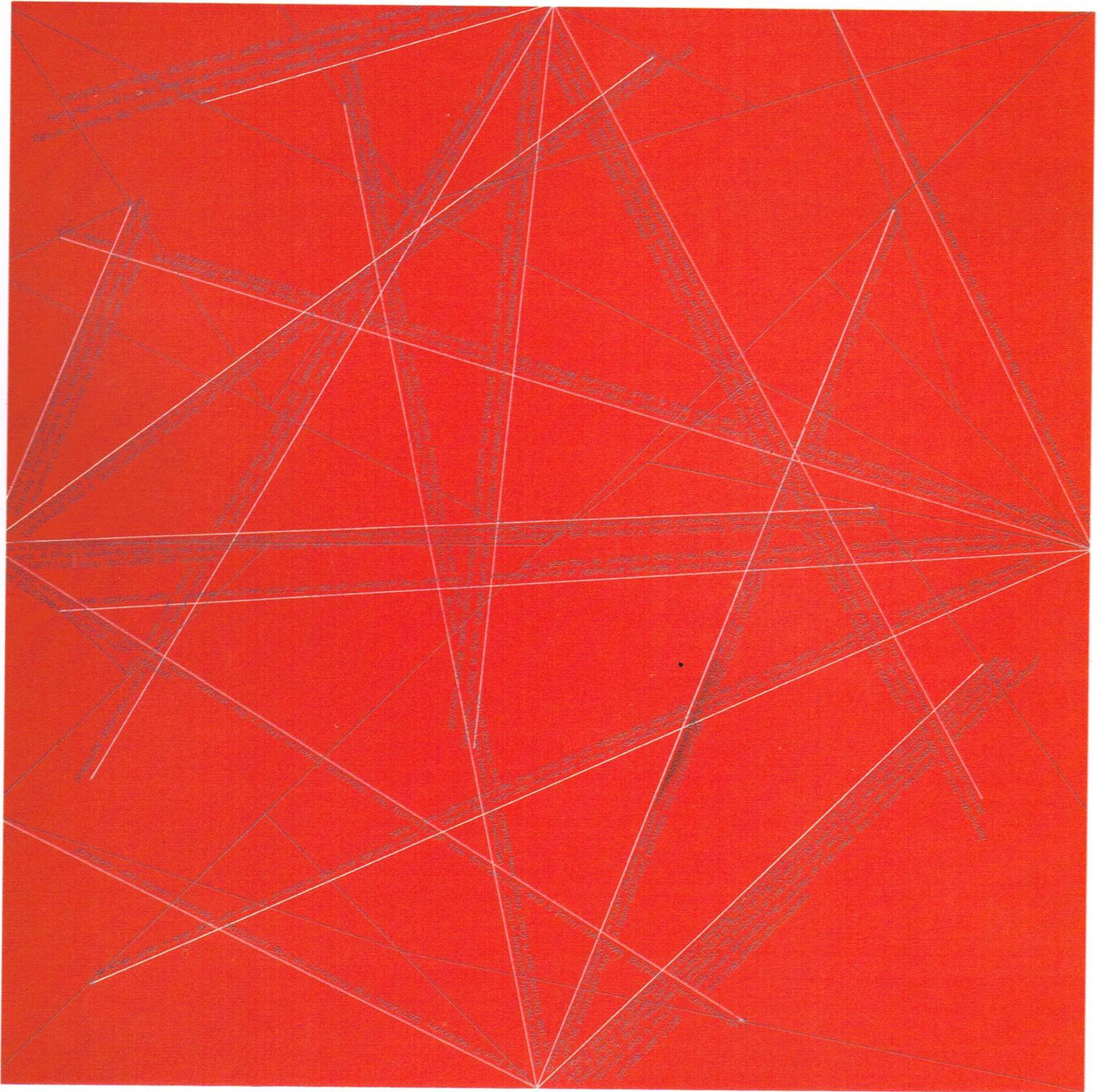


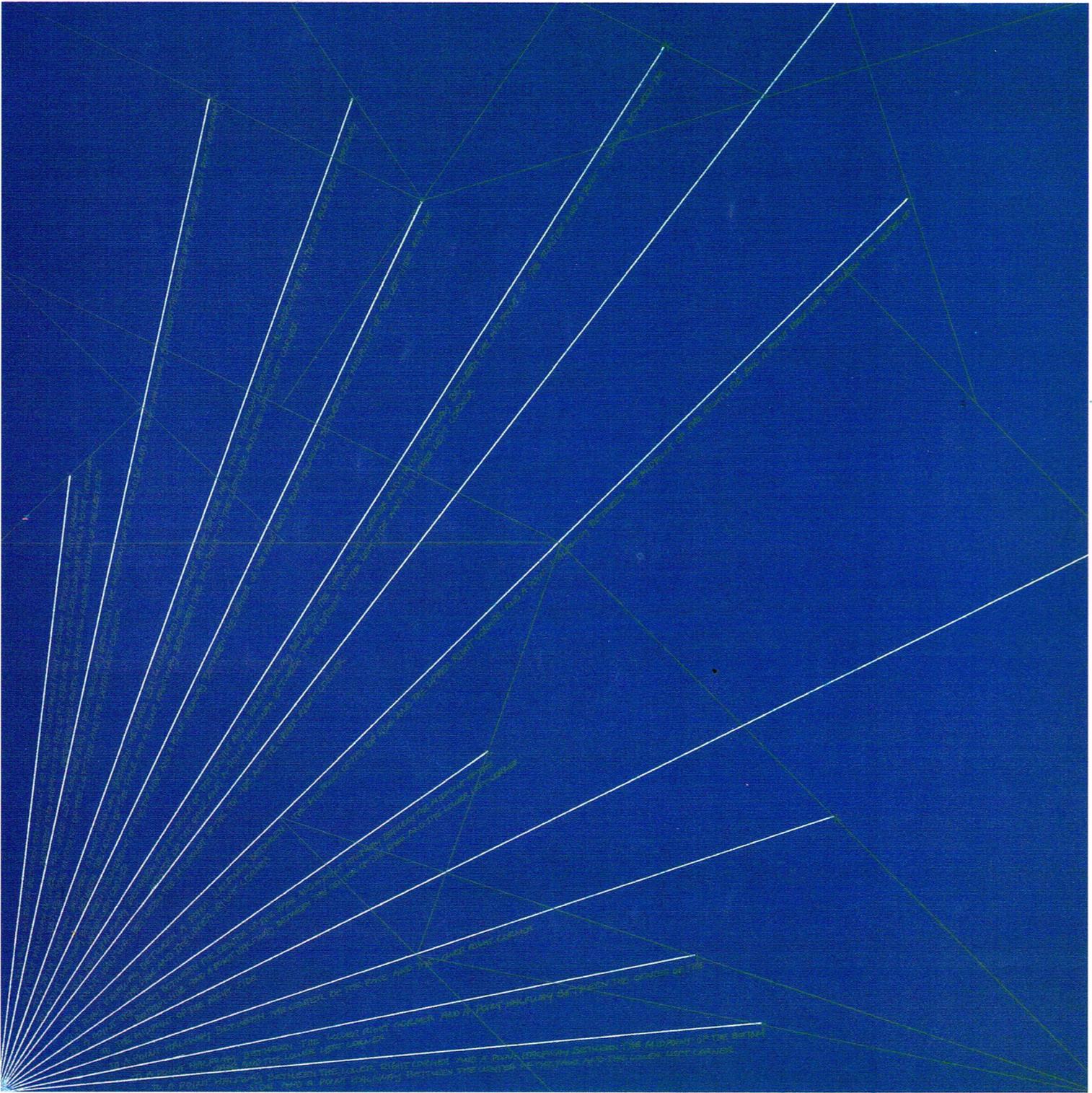


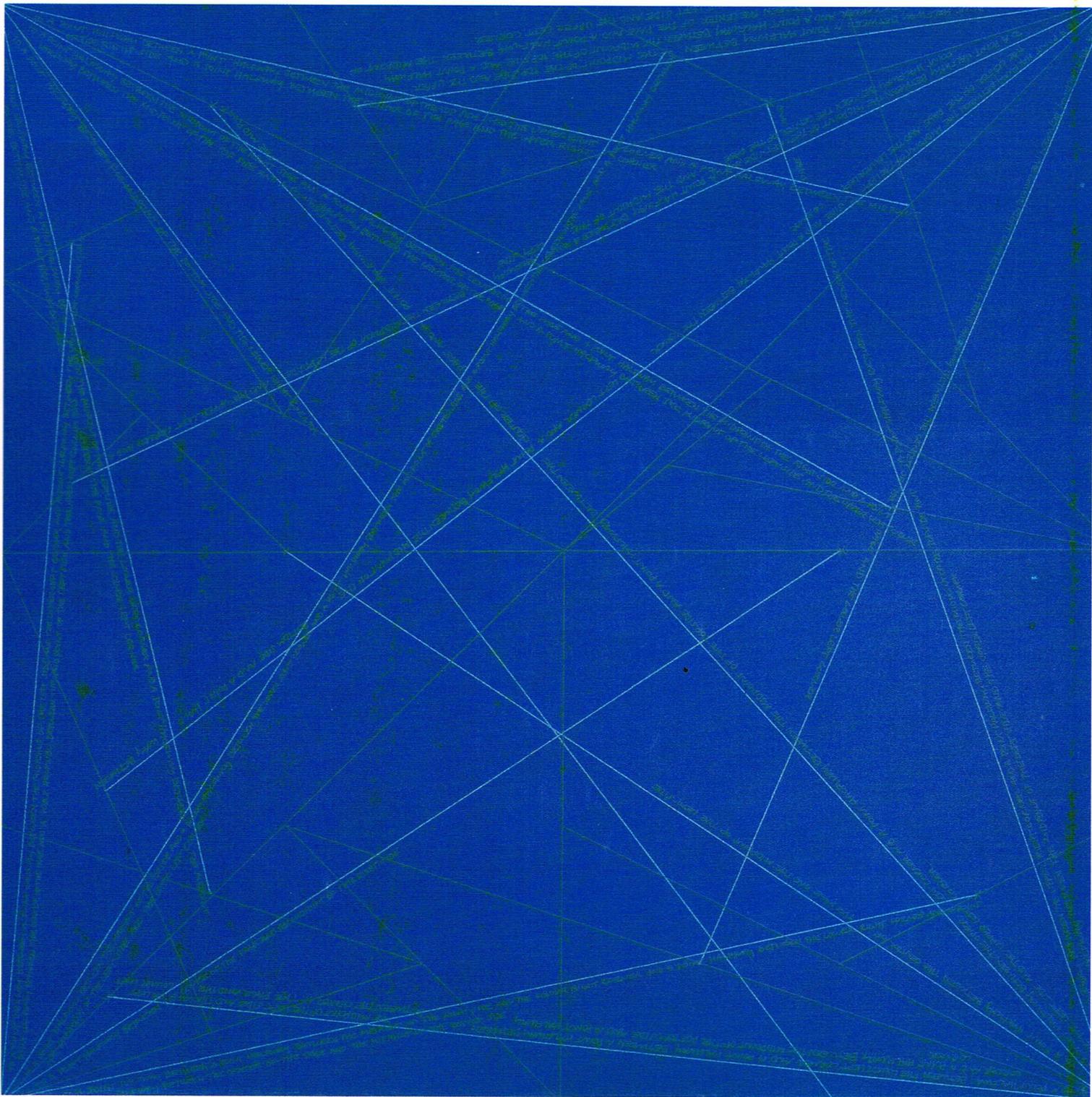


Линии што одредуваат точки, 1975
Lines to Specific Points









ПАРАГРАФИ

ЗА КОНЦЕПТУАЛНАТА

УМЕТНОСТ

Сол ЛеВит

Добив писмо од главниот уредник во кое тој сака да се справи со "мислењето дека уметникот е еден вид мајмун кој треба да биде разјаснет од цивилизираниот критичар". За уметниците и за мајмуните тоа се добри вести. Поаѓајќи од ова уверување се надевам дека ќе ја оправдам неговата доверба. Ако се послужам со една кошаркарска метафора (еден уметник ја фрла топката надвор од теренот, друг останува мирен на своето место и ја упатува топката онаму каде што треба), би рекол дека сум благодарен за можноста да го кажам своето мислење.

Ќе зборувам за оној вид уметност со која јас се бавам и која се нарекува концептуална уметност. Во концептуалната уметност идејата или концептот е најважниот аспект на делото. Кога еден уметник се користи со концептуална форма на изразување, тоа значи дека планирањето и сите одлуки се направени претходно и дека изведбата на делото е само механичка работа. Идејата е машина што произведува уметност. Овој вид уметност не е теорија или илустрација на теориите; таа е интуитивно вклучена во сите видови ментални процеси и нема никаква намена. Концептуалната уметност најчесто не зависи од вештината на уметникот како занаетчија. Концептуалниот уметник стреми своето дело да го направи ментално интересно за гледачот, од што произлегува дека тој обично ќе сака тоа да биде емоционално суво. Но не постојат причини да се претпостави дека концептуалниот уметник би бил здодевен за гледачот. Ако се очекува однапред емоционална возбуда, на која е навикнат оној што е зависен од експресионистичката уметност, тоа би го одвратило гледачот од примањето на оваа уметност.

Концептуалната уметност не е нужно логична. Логиката на едно дело или серија дела е средство што се употребува повремено, за потоа да биде разрушено. Логиката може да се искористи за да се камуфлира вистинската намера на уметникот, гледачот да се успие во убедувањето дека го разбира делото, или да се наведе на заклучок за една парадоксална ситуација (како што е

логичноста наспроти нелогичноста). Некои идеи се логични во концепцијата, а нелогични во перцепцијата. Не е потребно идеите да бидат комплексни. Најповеќето добри идеи се смешно едноставни. Добрите идеи изгледаат едноставни бидејќи се покажуваат како неодминливи. Во однос на идеите, уметникот може и самиот себе си да се изненади. До идеите се стигнува интуитивно.

Изгледот на уметничкото дело не е премногу битен. Ако има физички облик, тоа мора да има некаков изглед. Без оглед каква форма ќе добие конечно, делото мора да започне со идеја. Уметникот се зафаќа со процесот на конципирање и реализација. Во моментот кога ќе добие физички изглед, делото е отворено за перципирање за секого, вклучувајќи го и самиот уметник. (Зборот перцепција го употребувам за да го означам приемот на сетилните податоци, објективното разбирање на идејата и, истовремено, субјективната интерпретација на двете.) Уметничкото дело може да биде сфатено само кога е комплетно.

Уметноста која е наменета за сензација на очите, во основа би се нарекла перцептивна, а не концептуална. Тоа главно би се однесувало на оптичката, кинетичката, светлосната и колористичката уметност.

Бидејќи функциите на концепцијата и перцепцијата се контрадикторни (едната е пред, другата послефактичка), уметникот ќе ја ослаби својата идеја доколку и придодаде и субјективен суд. Ако уметникот има намера да ја истражи својата идеја целосно, тогаш арбитражните и случајни одлуки би биле сведени на минимум, а каприкот, вкусот и останатите непредвидливи особености елиминирани во создавањето на делото. Делото не мора да биде отфрлено ако не изгледа добро. Понекогаш, она за што отпрво се смета дека е несмасно, можно е да задоволува визуелно.

Да се работи според претходно изработен план е еден од начините како да се одбегне субјективноста. За возврат, тој исто така ја спречува потребата за дизајнирање на секоје дело. Планот го дизајнира делото. Некои планови бараат милиони варијации, а некои само одреден број, но и едните и другите се ограничени. Некои планови, пак, имплицираат бесконечност. Но во секој случај, уметникот ја одбира основната форма и правилата кои ќе го водат решавањето на проблемот. Понатаму, колку помалку одлуки се донесуваат при комплетирањето на делото, толку подобро. Тоа ја елиминира арбитражност, каприциозноста и

субјективноста во најголема можна мерка. Тоа се и причините за користењето на оваа метода.

Кога некој уметник се користи со мултипликативна модуларна метода, тој обично одбира едноставни и веќе достапни форми. Самата форма има прилично ограничена важност, таа е граматиката на целокупното дело. Всушност, најдобро е базата на делото да биде намерно неинтересна, за да може полесно да стане негов суштински дел. Употребата на комплексна базична форма, само ја разорува едноставноста на целината. Постојаното користење на едноставна форма го стеснува полето на делото и интензитетот го концентрира врз аранжманот на формата. Овој аранжман станува крајниот доемет, додека формата станува негово средство.

Концептуалната уметност нема навистина многу заедничко со математиката, филозофијата или со било која друга ментална дисциплина. Математиката со која се користат повеќето уметници е едноставна аритметика или некој едноставен бројчен систем. Филозофијата на делото се појавува имплицитно во делото и не е илустрација на било кој филозофски систем.

Не е од особена важност дали гледачот ги разбира концептите на уметниците. Кога делото не е во негови раце, уметникот нема контрола врз начинот на кој гледачот ќе го сфати делото.

Различни луѓе различно ќе разберат една иста работа.

Неодамна многу се пишуваше за минималната уметност. Меѓутоа, јас немам откриено ниту еден уметник кој ќе признае дека работи такво нешто. Постојат и други уметнички облици како примарни структури, редукирна, "cool" и мини уметност. Ниту еден уметник за кој јас знам нема да присвои некоја од овие уметности. Оттука, заклучувам дека тоа е дел од таинствениот јазик што го употребуваат критичарите кога комуницираат меѓу себе преку медиумот на уметничките списанија. Најдобра е мини уметноста бидејќи потсетува на мини здолништата и долгоногите девојки. Тоа мора да се однесува на многу мали уметнички дела. Тоа е мошне добра идеја. Можеби "мини уметничките" изложби би можеле да се праќаат наоколу во кибрити. Или можеби мини уметникот е мошне мала особа, да речеме висока под еден метар. Ако е тоа така, најповеќето добри дела ќе може да се сретнат во основните училишта (основни училишта, основни структури).

Кога уметникот ја спроведува својата идеја и ја претвора во

визуелна форма, тогаш сите постапки во тој процес се од важност. Самата идеја, дури и ако не е визуелизирана, е исто толку уметничко дело колку и било кој финален производ. Сите постапки што искрнуваат во процесот на работа - чкртки, скици, цртежи, неуспешни дела, модели, студии, мисли - имаат своја важност. Оние кои го покажуваат мисловниот процес на уметникот, понекогаш се поинтересни од финалниот производ.

Одредувањето на величината на едно дело е проблематично. Ако една идеја бара три димензии, тогаш ќе изгледа дека било која величина е добра. Прашањето ќе биде која е најдобрата величина. Ако се дадат гигантски размери, тогаш самата величина ќе биде импресивна, додека идејата би можела да исчезне. И повторно, ако делото е премногу мало тогаш би можело да стане бесмислено. Висината на гледачот може да има некакво значење за делото, исто како и величината на просторот во кој ќе биде сместено. Уметникот може да го постави делото повисоко или пониско од нивото на погледот. Мислам дека делото мора да биде доволно големо за да на гледачот му даде таква информација од која ќе го разбере делото и да биде сместено така што ќе го олесни тоа разбирање. (Освен во случај ако идејата намерно поставува препреки и наметнува потешкотии во гледањето и во пристапот.)

Просторот може да се смета за кубичка област опфатена од тродимензионален волумен. Секој волумен зафаќа простор. Тој е воздух и е невидлив. Тоа е интервал помеѓу предметите кој може да се измери. Интервалите и нивните величини можат да бидат важни за едно уметничко дело. Ако одредени дистанци се битни, тие ќе бидат очигледни во делото. Ако просторот е релативно неважен, тој може да се регулира и да се изедначи (предмети поставени на подеднакви дистанци) за да се смали секој интерес за интервалот. Симетричниот простор може да биде метрички елемент, еден вид рамномерен ритам или пулс. Кога интервалот е правилен, се она што е неправилно добива поголема важност.

Архитектурата и тродимензионалната уметност имаат сосема спротивни природи. Втората од овие две уметности се занимава со создавање на една област со специфични функции. Архитектурата, било да се работи за уметничко дело или не, мора да биде утилитарна ако сака да го носи тој назив. Уметноста не е утилитарна. Кога тродимензионалната уметност започнува да превзема некои од карактеристиките на архитектурата, како што е формирањето утилитарни области, нејзината уметничка

функција ослабнува. Ако со големите димензии на делото гледачот е претворен во цуце, оваа доминација ја зголемува физичката и емоционалната сила на формата по цена на губење на идејата на делото.

Новите материјали се една од големите маки на современата уметност. Некои уметници ги мешаат новите материјали со нови идеи. Нема ништо полошо од уметност што се валка во шарени трици. Најголемиот број уметници кои ги привлекуваат овие материјали се оние на кои им недостасува острина на мислата која би им овозможила добро да ги употребат материјалите. Потребен е добар уметник за да ги искористи материјалите и да ги претвори во уметност. Мислам дека опасноста лежи во придавањето толку голема важност на физичката страна на материјалите што тие постануваат идеја по себе (друг вид на експресионизам).

Тродимензионалната уметност од било кој вид е физички факт. Оваа телесност е неговата најочигледна и најекспресивна содржина. Концептуалната уметност му се обраќа на умот на гледачот, а не на неговиот вид или емоции. Во тој случај, немотивната намера доаѓа во контрадикција со телесноста на тродимензионалниот објект. Бојата, површината, текстурата и обликот само ги зголемува физичките аспекти на делото. Сето она што го привлекува вниманието и интересот на гледачот кон телесноста, нè одвраќа од пристапот кон идејата и е употребено како експресивно средство. Концептуалниот уметник ќе стреми да го намали ова намалување на материјалноста колку е можно повеќе или истата ќе ја искористи на парадоксален начин (ќе ја конвертира во идеја). Според тоа, овој вид уметност би требало да биде изразена со најголема економија на средствата. Секоја идеја што може да биде изразена подобро со две димензии, не смее да биде во три димензии. Идеите можат, исто така, да бидат предадени и преку броеви, фотографии, зборови или на било кој начин за кој ќе се определи уметникот, при што формата не е битна.

Овие параграфи не се замислени како категорички императиви, туку се идеи најблиски до моето размислување во овој миг. Овие идеи се резултат на моето делување како уметник и се подложни на промена на моето искуство. Се обидов да ги изнесам колку е можно појасно. Во колку ставовите што ги изнесов се нејасни, тоа може да значи дека се нејасни мислите. Дури и додека ги запишувал овие идеи се чинеше дека се појавуваат очигледни

недоследности (кои се обидов да ги поправам, но некои од нив ќе се провлечат). Не се застапувам за концептуалната уметност за сите уметници. Открив дека таа функционира добро за мене, за разлика од другите начини. Тоа е еден од начините на создавање уметност; на други уметници им одговараат други начини. Ниту мислам дека целата концептуална уметност го заслужува вниманието на гледачот. Концептуалната уметност е добра само кога е добра идејата.

(превод: Зоран Петровски)

СТАВОВИ ЗА КОНЦЕПТУАЛНАТА

УМЕТНОСТ

Сол ЛеВит

1. Концептуалните уметници се повеќе мистици отколку рационалисти. Тие доаѓаат до заклучоци кои не можат да бидат достигнати од логиката.
2. Рационалните судови ги повторуваат рационалните судови.
3. Нелогичните судови водат во нови искуства.
4. Во својата суштина, формалната уметност е рационална.
5. Ирационалното мислење треба да се следи апсолутно и логично.
6. Ако уметникот го промени своето мислење во текот на изведбата на својата идеја, го компромитира резултатот и ги повторува минатите резултати.
7. Волјата на уметникот е секундарна во процесот што тој го иницира од идејата до финалниот резултат. Неговата тврдоглавост може да биде само его.
8. Кога се употребуваат зборовите како сликарство и скулптура, тие означуваат цела една традиција и подразбираат доследно прифаќање на таа традиција, поставувајќи му така ограничувања на уметникот кој би се противел да создава уметност под ограничувања.
9. Концептот и идејата се разликуваат. Концептот подразбира општи правци, додека идеите се негов составен дел. Идеите го спроведуваат концептот.
10. Самите идеи можат да бидат уметничко дело; тие се во синџирот на развитокот кој евентуално може да најде некоја форма. Не е неопходно сите идеи да се остварат физички.
11. Идеите не се надоврзуваат нужно во логичен ред. Тие можат да се развијат во неочекувани правци, но потребно е една идеја да биде комплетирана во свеста пред да се формира следната.
12. Во секое уметничко дело што се материјализира, постојат многу варијации што се елиминираат.
13. Уметничкото дело може да се сфати како посредник помеѓу мислата на уметникот и гледачот. Но тоа не мора никогаш да допре до гледачот и не мора никогаш да ја напушти мислата на уметникот.
14. Зборовите на еден уметник за друг уметник можат да бидат идејна основа, ако тие го делат истиот концепт.
15. Бидејќи ниту една форма не е супериорна на друга, уметникот може да ја употреби секоја форма подеднакво; од изразувањето преку зборови (напишани или изговорени) до физичката реалност.
16. Ако се користат зборови, кои произлегуваат од идеите за уметноста, тогаш тие се уметност, а не литература; бровите не се математика.
17. Сите идеи се уметност ако се однесуваат на уметност и потпаѓаат под конвенциите на уметноста.
18. Сфаќањето на уметноста на минатото со примената на конвенциите на сегашноста е несфаќање на минатото.
19. Уметничките конвенции се променети со уметничките дела.
20. Вистинската уметност го менува нашето разбирање на конвенциите со промената на нашата перцепција.
21. Перцепцијата на идеите води во нови идеи.
22. Уметникот не може да ја сфати сопствената уметност и не може да ја согледа додека таа не е довршена.
23. Еден уметник може погрешно да разбере (да не го разбере како уметник) едно уметничко дело, а сепак да биде поттикнат во сопствениот мисловен процес.

24. Перцепцијата е субјективна.

25. Уметникот не мора секогаш да ја разбере својата сопствена уметност. Неговата перцепција не е ниту подобра ниту полоша од онаа на останатите.

26. Еден уметник може да ја разбере уметноста на другите уметници подобро од сопствената.

27. Концептот на едно уметничко дело може да ја опфаќа суштината на еден предмет или процес во кој е создадено.

28. Еднаш кога идејата за одредено дело е утврдена во свеста на уметникот и кога е решено за финалната форма, процесот се одвива на слепо. Постојат многу споредни ефекти кои уметникот не може да ги предвиди. Тие можат да бидат употребени како идеи за нови дела.

29. Процесот е механички и тој не би смеел да се нарушува. Тој треба да оди по својот тек.

30. Постојат многу елементи вплеткани во едно уметничко дело. Најважните се највидливи.

31. Ако еден уметник користи иста форма во повеќе дела, а го менува материјалот може да се претпостави дека неговиот концепт го вклучува материјалот.

32. Баналните идеи не може да ги спаси добра изведба.

33. Тешко е погрешно да се прикаже добра идеја.

34. Кога уметникот добро ќе го совлада неговиот занает, тој создава истра уметност.

35. Овие ставови се однесуваат на уметноста, не се уметност.

(превод: Зоран Петровски)

ИНТЕРВЈУ

Во врска со најновите "Сидни цртежи" Сол ЛеВит одговара на неколку прашања на Катрин Миле.

Дали се реализирани според прецизна програма како и старите цртежи?

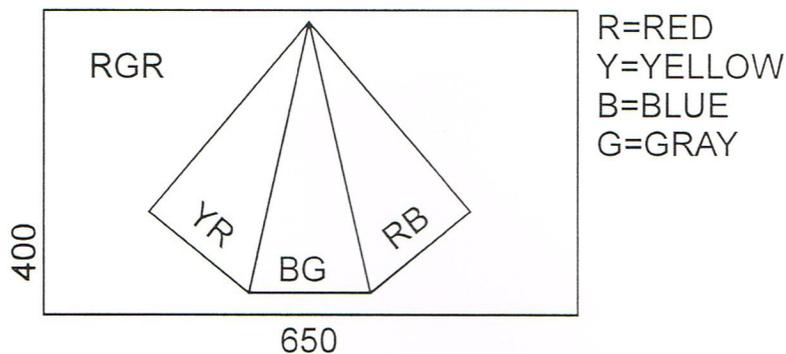
Стариот метод се уште важи, но со извесни варијации. Целта ми е овие инсталации да ги направам репродуктивни. Нешто слично како музичките партитури, за да можат одново да бидат изведени. Новите дела, всушност ги поставуваат прашањата на бојата и формата. Бојата се состои од лавиран туш, што се аплицира со крпа во многубројни слоеви. Обично, тие не се предвидени или замислени како серија. Употребени се 4 бои (сива, жолта, црвена и сина) според различно детермирани комбинации. Сепак, кога се завршени делата, понекогаш некои од нив се модифицираат со додавање. Во тоа е содржано главното отстапување во однос на претходната постапка, кога делото не беше никогаш модифицирано (кога би се применувал сериски процес, ваква постапка не би била можна). Меѓутоа, некои од новите дела сепак го следат принципот на серија (пр. оние во Марсеј во 1986 или во МСУ - Лос Анџелес во ноември 1986).
Употребата на боја предизвика некои промени и еден вид опуштање во однос на стариот систем, кој беше построг.

За можноста да се избришат, да се репродуцираат и за нивната врска со просторот?

Обично, новите сидни цртежи се сликани како и повеќето стари. Сепак, се надевам дека тие ќе останат. Новите "Сидни цртежи" имаат апсолутна врска со просторот, како што беше често случајот и со старите дела.

Каква е врската со акварелите од мал формат?

Гвашевите не ги работам за да потоа ги изведам во "Сидните цртежи". Цртежот кој обично му претходи на "Сидниот цртеж" шематски изгледа вака:



Боите-тушевите се нанесуваат според шемата. Лицето што го изведува цртежот го следи прецизно планот и го пренесува во назначениот простор. Гвашевите немаат директна релација со "Сидните цртежи", но ја модифицираат мислата врзана за нив.

На кој начин го зафаќаат расположивиот простор на сидот?

Најновите "Сидни цртежи" на кој е претставена пирамидата го завземаат целиот простор, како и поголемиот број слични дела во минатото. Беше логично вака да се постапува бидејќи на располагање се сите сидови. Геометриските фигури насликани со црн туш исто така го користат целиот простор на сидот кој е бел. Тие, исто така, можат да се изведат и во негатив (бели фигури на црн сид). Тие не се осмислени како слики туку како фигури кои што се во релација и зависат од просторните димензии на сидот.

Колку се засновани врз прецизните категории на цртежот, сликарството и скулптурата?

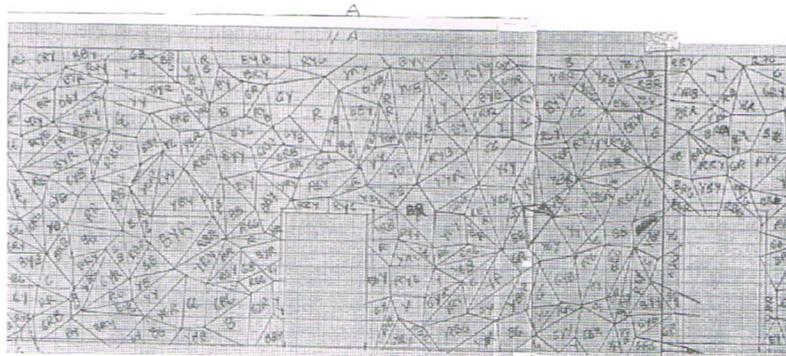
Како што велите, термините цртеж, слика, скулптура не се многу важни. Технички, "Сидните цртежи" што го користат тушот како медиум - медиум што одговара на цртежот - се цртежи, а гвашевите изведени во ателје се слики; но колку повеќе се размислува за овој проблем, толку повеќе тој изгледа апсурден. Кога се гледа самото дело, техниката не е битна.

Јас се сметам за уметник во традиционална смисла на зборот. Медиумот што се користи е помалку значаен од колку начинот на кој тој се мисли. Има малку разлики меѓу уметничките идеи на денешницата и оние на преисториското сликарство.

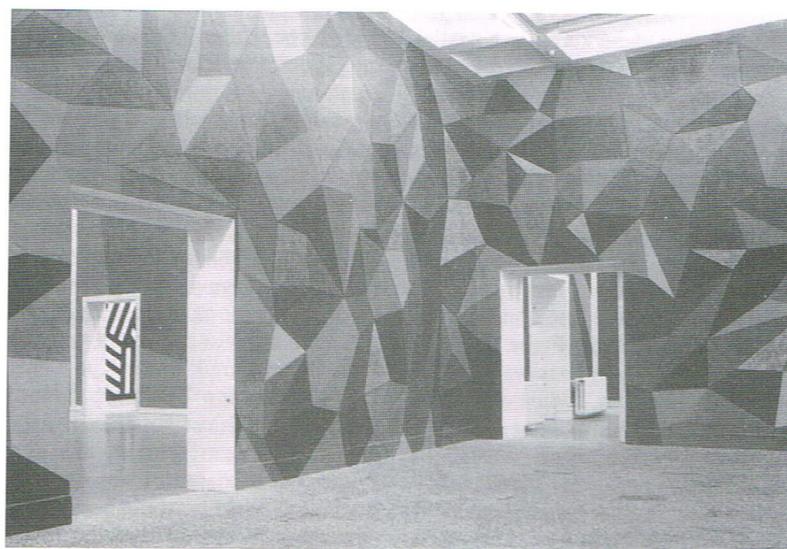
Дали постои аналогија со старите фрески?

Забележав дека понекогаш се прават алузии на блискостите меѓу италијанските фрески и "Сидните цртежи". И покрај тоа што сум 6 години во Италија, сметам дека тие алузии се вештачки. Кога се употребува тушот врз гипс, бојата навлегува во сидот; ова ја нагласува плошната страна на делото и зависно од порозноста на сидот дава ефект на дренажа на бојата. Јас се обидов да го зачувам овој аспект на плошност, дури и при сликањето на такви форми каква е пирамидата, стремејќи да го запазам интегритетот на сидната површина. Отсекогаш сум им се восхитувал на Џото и Пиеро дела Франческа, но исто така им се восхитувам и на Веласкез, Вато и на пештерските слики.

(превод: Зоран Петровски)



*План,
изработка и конечен изглед
на еден од ѕидните цртежи
во Кунстхале Берн, 1989*



**СТРУКТУРИ,
СТРУКТУРИ И СИДНИ
ЦРТЕЖИ,
СТРУКТУРИ И СИДНИ
ЦРТЕЖИ И КНИГИ**

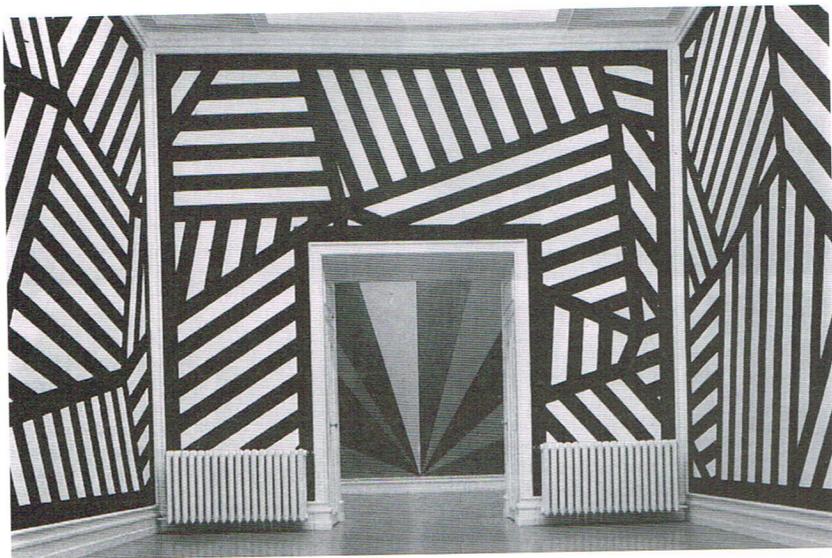
Луси Р. Липард

Како и секоја значајна уметност што прекинува со традицијата, сериската и модуларна уметност на Сол ЛеВит е повеќе или помалку несвесна синтеза на елементите содржани во неа и на оние кои и се спротивставени. Бидејќи неговото дело повеќе го карактеризира содржината и динамичката промена, отколку перцептивното мирување и неутрализација, тој ги поткопа каноните на "минималната" уметност со која тоа често беше поврзувано. Неделив дел на системите што ја генерираат уметноста на ЛеВит е "идејата", која, како што назначи тој самиот, може да се смета како синоним за интуиција.¹ За него е многу поважно какви се нештата и каков е процесот при нивното

настанување, отколку нивниот изглед. Неговата уметност е насочена активност и е поврзана со играта во најдлабоката смисла на креативното откривање. Во основата на неговата недопирлива "идеја", којашто го ослободува неговото дело од академската стагнација стои трансформацијата; таа е каталитички агенс кој го претвора ова дело во уметност дури и кога уметникот ја намалува неговата визуелна моќ.

ЛеВит се однесува кон својата уметност како дизајнер. Бидејќи тој дизајнира "бескорисни" предмети, уметноста е неговиот вистински контекст на рецепција. ЛеВит интуитивно разработува идеи за кои науката, математиката и филозофијата веќе обезбедиле посоефицирани рамки, но сепак, како уметност, манипулативната

Сидни цртежи,
Кунстхале Берн, 1989



провокативност на неговите процеси овозможува емотивна комуникација со гледачот, инаку невозможна во другите дисциплини. Тој никогаш не бил занаетчија и, со исклучок на цртежите на хартија и првите сидни цртежи, никогаш не ја изведувал сопствената уметност. ЛеВит дизајнира експерименти, создава хипотези и потоа им ги предава на некој пријател математичар и на неговата "јапонска армија" асистенти, графичари и печатари. Тој е во центарот на мрежата на дејствувањето, измислувајќи задачи што треба другите да ги спроведат, а истовремено во тој процес произведува објекти и идеи за кои другите размислуваат.

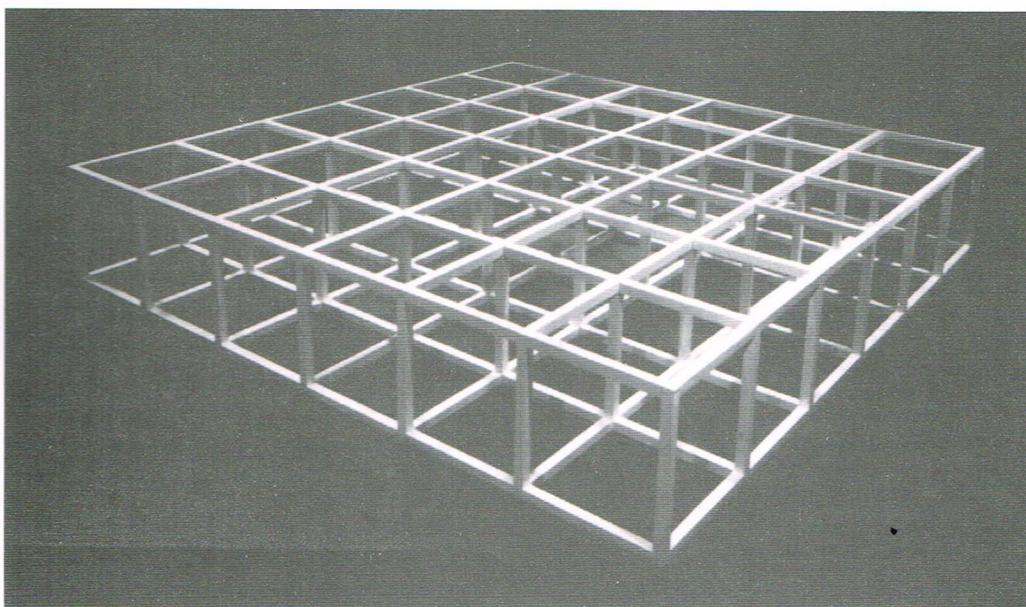
За разлика од традиционалните уметници, ЛеВит не открива преку правењето туку преку создавањето. Тој нагласува дека сите негови идеи имаат дводимензионално потекло. Со неговиот молив и тетратка тој ужива да ја "исцртува" еволуцијата на некои едноставни идеи, што објаснува зошто неговото дело успеа да ја задржи вјаталноста, за разлика од многумина негови современици. Помеѓу генеративниот концепт и видливиот резултат лежи тензијата на нивната синтеза: односот помеѓу впечатливата инерција на произведените предмети и бесконечната креативна енергија којашто ги произведува. Таа енергија не ја пренесува самиот уметник лично како негова сопствена експресија, туку се пренесува преку концептот или медиумот што го одбира уметникот.

Далеку од тоа да бидат дел од некоја компликувана епистемологија, толку заплеткана што само добро тренираниот ум би можел да ја расплетка, системите на ЛеВит се крајно едноставни. Важно е што

со нив може да се стори. (Како што вели Мајкл Кирби, писател и артист: "Концептите на Сол не се нешто посебно занимливи, а сепак тој успева од нив да направи вистинска уметност.²"). Можеби најинтересното прашање што го поставува делото на ЛеВит е фактот што тоа поставува многу прашања и што овие едноставни идеи прикажани во структурите, цртежите и книгите се толку

интересни за многу луѓе. ЛеВит добива писма од математичари, но тој "не е заинтересиран за математиката." Критичарот на уметноста Доналд Каспит точно претпоставува дека ЛеВит ја користи математиката само како "дисциплина на свеста"³, исто како што решетката ја користи за арматура. Тој ја претставува интуитивната страна на математичката мисла, воспоставувајќи еден ред за потоа

уметноста како знаење, барајќи го универзалното значење на уметноста⁴, тој, повторно, "не е заинтересиран за филозофијата" како таква. "За да се заборават многу работи потребна е супериорна интелигенција", изјавува иронично ЛеВит, оплакувајќи го оној вид уметност што толку се задлабочува во позајмувањата, на пример од филозофијата, што нејзината сопствена идеја станува потчинета. Тој ја претпочитува онаа уметност(веројатно неговата) која е "доволно итра да биде ограничена".⁵



Без наслов, 1966,
боено дрво, 457x457 см

да го поремети во неговиот растеж, испробувајќи нови работи кога некоја замисла ќе му падне на памет, но без да знае каков ќе биде резултатот. ЛеВит исто така беше промовиран во еден од првите манипулатори со форми во вид на морфеми ставени во синтактички визуелни модели, но сепак, тој "не е заинтересиран за лингвистиката". Тоа се однесува и на филозофите; и покрај тоа што ЛеВит е ненаситен читач на разновидна лиетература и што го нарекуваа трансцендентален идеалист којшто ја доведува во прашање валидноста на

Во годините кога делата на ЛеВит почнаа да излегуваат во јавноста (од 1963, кога беше вклучен во една групна изложба во црквата Свети Марко, до 1970, кога имаше ретроспективна изложба во Gemeentemuseum во Хар) неговиот главен медиум беа структурите (ним им претходеа работни скици за кои тој наоѓаше начини да ги примени своите идеи и во неколку различни подрачја⁶). Во октомври 1968 беше направен првиот сиден цртеж(првобитно, проект за книга), но требаше да помине цела година за да се направат сите проби и да се изнајдат најсоодветни системи за ваков вид на нови амбиенти⁷. Во следните четири години вниманието на ЛеВит беше окупирано првин со сидните цртежи, а подоцна и книгите. Од 1974 сите четири медиуми беа појасно вткаени заедно. Изложбата одржана таа година во "Вебер галеријата" во Њујорк пружи цврст пример како принципот на трансформација може да се шири и да ги спојува сите четири видови на неговото творештво.

Оваа изложба, која се појави во една монотона сезона, дојде по нешто повеќе од десетина години откако ЛеВит ги направи своите први структури; на неа беа застапени една скулптура во вид на маса составена од 122 парчиња, фотографии, изометрични цртежи, книга и една соба исполнета со сидни цртежи. Таа понуди чудесен приказ на вистинска, ретка енергија што доаѓа скоро неочекувано од еден "мајстор" на минимализмот, чие што дело дотогаш беше веќе толку познато што се сметаше за сосема предвидливо. Во една соба беа поставени "Варијациите на недовршени отворени коцки": тоа се 122 пермутации на коцка во модули од 20 сантиметри изложени на една мрежаста маса, со празнини на мрежата за оние прогресии што природно умираат побрзо⁸ (оттогаш тие се преправени во одделни парчиња на модули од три метри). Сидовите беа прекриени со врмени парови составени од фотографија (бело на црно) и изометричен цртеж (црно на бело) на секој модул. Тие не само што не го повторуваа она што можеше да се види на масата, туку правеа разлика помеѓу самиот предмет и предметот виден низ две различни методи на прикажување, од кои ниту едниот не беше копија на другиот поради воочливите перцептивни варијации во нивниот приказ. Квадратната книга ја опфати графичката шема на решетката, како и шемите за секоја секција - од варијации на три, десет па дури и единаесет парчиња (варијации со еден и два дела не се опфатени бидејќи тие не имплицираат коцка) - и фотографии и изометрии на спротивни страни. Со тоа што ја разложува матрицата на другиот пристап, оваа книга нуди нов агол од кој што може да се види идејата. Сите овие рефлексии се делови на истата целина.

Во втората просторија на галеријата беше уште една целосно развиена серија: цртежите изведени директно на сидовите во графит ја прикажуваат "Локацијата на квадратот" (и на кругот, триаголникот, правоаголникот, паралелограмот и трапезоидот) внатре во рамките што ги сочинуваше самиот сид. (Ова серија се појавува и во форма на книга; димензиите и пропорциите таму се одредени според големината и обликот на страниците, а не според истите барања на архитектонските рамки.) Во натписите за секој сиден цртеж -- директно упатство за изведба на делото кои се повторуваат и како описи на делото - воведен е нов медиум: јазикот. Натписите, иако дидактички неутрални, имат свој препознатлив стил; како и текстовите на ЛеВит за уметноста, па дури и неговите смешни картички, тие поседуваат необичен, скоро хумористичен ритам кој ги надополнува самите цртежи:

"Квадрат чијашто лева и десна страна се две третини долги како и нивната горна и долна страна е лоциран таму кадешто линијата повлечена од точката на половина пат меѓу средината на горната страна на квадратот и горниот лев агол до точката на половина пат меѓу точката на половина пат меѓу центарот на квадратот и долниот лев агол и средината на долната страна е пресечена со две линии, од кои првата е повлечена од точка на половина пат меѓу средината на левата страна и горниот лев агол до точката на половина пат меѓу точката на половина пат меѓу центарот на квадратот и горниот десен агол и на средината на десната страна, втората линија од точката на половина пат меѓу точката кадешто првата линија завршува и точката на половина пат од средината на долната страна и горниот лев агол до точката на половина пат меѓу

центарот на квадратот и долниот лев агол и средината на левата страна."⁹

На минималната и на концептуалната уметност своевремено им беа упатувани прекори поради тоа што уметноста и ја предадоа на критиката, и поради тоа што беа зависни од вербалните објаснувања, што најчесто ги давале самите уметници. ЛеВит ги напиаша своите значајни ракописи "Параграфи за концептуалната уметност" и "Ставови за концептуалната уметност" токму поради тоа што беше "збунет од тоа што се случуваше во критиката", а тој бараше еден посебен начин да го опише своето дело¹⁰. Првиот ракопис беше, како што го кажа тоа самиот ЛеВит, многу поопшт и теориски¹¹, а вториот оперативен дијаграм за автоматизација на уметноста". Во уметноста на ЛеВит јазикот е неопходен во оние натписи или текстови под одредено дело, преку кои се воспоставува единствена врска помеѓу зборовите, формите и процесот. Ако направам сиден цртеж, морам да направам и план напишан на сидот или натпис бидејќи идејата така станува појасна. Ако на сидот би биле само линии, никој не би знаел дека ги има десет илјади во одреден простор, така што морам да имам два вида на форми - линии и објаснувања за нив. Освен тоа, тука е и идејата, која е секогаш недоволно истакната¹¹. Натписите не само што објаснуваат, туку ги содржат и оние средства со кои сидниот цртеж се умножува и трансформира. Според сугестијата на Мајкл Харви "Ако цртежите се структурални делови на говорот, тогаш сидовите би биле именки. Тие се контекст кој го конкретизира специфичното. Истиот натпис би можел да се примени на цртежи за педесет сидови, а сите педесет цртежи би биле различни. Сеприсутноста на

контекстот станува уште една варијабла во веќе непрегледниот потенцијал на еден плоден систем. ¹²

Оттогаш ЛеВит користи и други варијанти на оваа идеја, како на пример: време, личен капацитет, вкус, толкување на работникот што го изведува делото, напатствија и примарни бои. На пример, во Ванкувер во јануари 1970: "Паралелните линии долги триесет сантиметри извлечени се со молив во една минута три милиметри оддалечени една од друга. Десет минути е извлекувана другата редица на паралелни линии, два и пол сантиметри под првата редица. Цел час извлекуван е третиот ред на паралелни линии"; во Њу Скотиа, 1969 година: "Дело кое ја користи идејата на грешка, дело кое ја користи идејата на бесконечност; дело кое е разурнувачко, дело кое не е оригинално.. " (ЛеВит не ја следеше оваа насока, можеби поради недостиг на специфичност и поради сличноста со дишановски ориентираните концептуалисти); на изложбата "Информација" во Музејот на модерна уметност во јуни 1970, четири занаетчици со црни, жолти, црвени и сини моливи повлекуваа десет сантиметри долги прави линии во четири квадрати, четири дена по четири часа дневно за четири долари по час. Резултатот на ова последно дело не ми се допадна и затоа му пишав на ЛеВит. Тој ми одговори: "Воопшто не знам како изгледа моето дело во МОМА. Не ми е посебно важно дали е убаво или грдо. Факторот на грдото не е вграден внатре во делото, туку резултатот на перверзијата на занаетчиците. Можам да кажам дека ми е мило што не е убаво бидејќи толку многу работи што ги направив во последно време се убави (барем така мислам)... Всушност, ако издадам упатствија и ако тие се

извршуваат коректно, според мене, резултатот е во ред. ¹³

Музиката е, се разбира, оној вид на уметност што ја има предноста во серијалноста и затоа не е случајно дека ЛеВит секогаш слушал многу различни музички дела, а нарочно Моцарт, Бах и прогресивните експерименти на неговите пријатели Филип Глас и Стив Рајх. Тој ја спореди својата употреба на јазикот со слушањето на музиката на Бах: "Ако сте заинтересирани и ако можете да ја читате музиката, можете да земете една партитура во којашто би откриле дека тој прави многу различни работи кои не се слушаат како звук... сите тие негови мали системи, кои тој ги разработува како апстрактни можности. " Со читањето на партитурата "самото дело нема да звучи ниту малку подобро, но ќе го запознаете умот на авторот, така што ќе ја добиете онаа порака од неговиот ум до вашиот со посредство на музиката. ¹⁴ Како уметник ЛеВит повеќе се чувствува близок со композиторот отколку со изведувачот. Ова беше буквално следено од перформанс уметничката Лори Андерсон, кога го пренесе во музичка форма еден од неговите линеарни сериски проекти.

Како и кај музичката композиција, суштината на трансформативната уметност на ЛеВит не е само во генерирањето, туку исто така и во континуираното регенерирање - активноста на пермутација, ротација, рефлексција, свртување и контрасвртување, јукстапозиција и супраимпозиција. Во границите на еден медиум може да се пермутира вокабулар на форми до нивните крајни граници, но само за повторно да оживеат во некој друг медиум, преку што се ослободуваат нови можности. Изложбите како онаа во "Џон

Вебер галеријата" во Њујорк во 1974 и ретроспективата во Музејот на модерна уметност, се како да го гледате умот на уметникот на дело (и во игра) - едно од двете големи задоволства што може да ни го пружи уметноста на ЛеВит. За другото задоволство немам други поприкладни зборови освен зборот убавина. ЛеВит го опиша својот ум како работлив... "Јас морам да ги знам А, Б, Ц и Д. Не можам да одам од А до Д, без да знам што е помеѓу нив. Не можам да размислувам за крајот кога сум на почеток бидејќи не сум сигурен каква е средината. Не можам да ја замислам целата работа додека не е готова. ¹⁵ Гледачот целиот овој процес го поминува наопаку, почнувајќи со предметот и одејќи наназад низ концептот до идејата која го инспирира концептот и објектот. Ова искуство на повеќе нивоа не е можно во делата на поголемиот дел уметници, или барем не и е пристапно на онаа, едноставно, интелигентна публика.

Мајкл Кирби сугерира дека ЛеВит е често "изненаден кога ќе го види завршеното дело. Зборовите, скицата или моделот можат да имаат ист концепт како и изложбата, но резултатите, во смисла на искуството, се безгранично различни. За делото на Сол е многу важно дека искуството не може да го предвиди, дури ни тој самиот". ¹⁶ Концептот е исто така непредвидлив. ЛеВит често не е свесен до каде концептот ќе ја однесе формата. На пример, за делото структура/книга, а кое личи на "Варијациите на недовршено отворени коцки", тој му постави проблем на математичарот, кој му откри околу 251 пермутација за еден дел од композицијата (5 коцки кои се допираат барем со еден кош) и околу 571 за другиот дел (5 коцки кои се допираат барем со една страна). Како и да е, ова дело е физички многу

компактно и се состои од една дебела книга и решетка голема 70x70см., а на која пет цврсти коцки можат да се движат наоколу. "Шаховската табла", која потсетува на првата подвижна коцкеста композиција на ЛеВит, прикажана во "Кајмар галеријата"¹⁷ во 1964, целосно е зависна од книгата (или прирачникот) поради исполнување на нејзиниот распон на трансформации.

Сите трансформации подразбираат синтеза, вистинско генетско спојување на поларитети, кои треба да бидат присутни пред да почне дејноста. Делото на ЛеВит обилува со контрадикторни материјали, факт кој повремено дејствува како ментален, а повремено како визуелен концепт. ЛеВит се соочува со концепти на ред и безредие, отворено и затворено, внатре и надвор, дво-и тродимензионалност, бесконечно и конечно, статичен (модуларен) и кинетички (сериски). И покрај привидната едноставност на неговите сериски системи, содржината на неговото дело е често херметичка. На едно ниво, самите концепти се достапни, но на гледачот му треба општ преглед за да го разбере не само механизмот на системот туку и филозофијата преку која од тој систем настанала уметност. Ова, во суштина, криење на нештата, Тери Аткинсон го нарече "тивка стратегија"¹⁸; повеќето од нив подоцна ги откриваат истите оние функции на системот кои претходно беа сокриени. Ова им дава прогресивна димензија дури и на модуларните дела кои понатаму се развиваат во сериските дела. Уште од "гнездовидните" проекции и жолтиот "бунар" од 1962/63, делото на ЛеВит е поврзано со темата на прикривање или опкружување; во "бунарот", физичкото протегање на црните дрвени прагови што ја

опишуваат неговата внатрешна празнина се повеќе навестени отколку што навистина се гледаат. Во 1964 тој ја направи црвената "Кутија со дупки што содржи нешто" (малечка скулптура на Грејс Бекст Вепнер која не може сосема да се види низ дупките) и делото "Сидна структура во девет делови. Секоја содржи уметничко дело на некој друг уметник". Конечниот предизвик дојде со Изложбата на кутии" во "Бајрон галеријата" во 1965. Една голема, тесна кутија за сиркање заснована на фотографиите на Мајбриц, содржеше слики на гола жена; сликите постепено се зголемуваа со движењето покрај дупките за сиркање, но заслепувачкото светло го спречуваше подробното разгледување.

Во 1966/67, оваа идеја беше подложена на уште посложени системи во подоцнежните дела на ЛеВит, како на пример во "Серискиот проект бр. 1 (АБЦД)"; оваа композиција од девет делови на една мрежаста база го истражува познатото и непознатото во една ограничена, самодоволна рамка. Чувствителниот и перцептивниот ред тука е занемарен во полза на концептуалниот ред, отсликувајќи ја ЛеВитовата замисла за "невизуелна" уметност којашто може да ја направи (и процени) и слеп човек. Проектот како целина треба да се чита последователно и концептуално; во некои делови затворените елементи се содржани во отворените, така што и двата се видливи, но во другите, отворените елементи се содржани во затворените, или затворените во затворените, препуштајќи му на гледачот да верува во тоа што тој/таа не може да го види. Јукстапозицијата на отворениот и разбирлив систем со невидливоста на некои од нивните форми кои се создаваат со тоа, повторено е во

1968 во "Пет варијации со скриени коцки во пет делови"; тоа се состои од пет идентични коцки поставени на една решетка, а единствената индикација за зголемувањето на бројот на се помалите коцки, вгнездени внатре една во друга, се линиите што ги означуваат проширувањата на решетката. Во истата година ЛеВит се врати на модуларниот херметизам во "Закопаната коцка"; само уметникот и семејството Висер, во чија сопственост е таа, знаат што е внатре во металната коцка закопана во нивниот дом во Бергејк, Холандија.

На дадаистичките импликации во ова дело им претходат два неостварени и неостварливи проекти кои се исто така поврзани со темата на прикривањето: проектираното закопување на славниот пехар обрабен со драги камење на Челини и на Empire State Building во цемент, за кое Роберт Смитсон вели дека покажа "скоро алхемијска фасцинација за тајна и неподвижна сопственост, иако ЛеВит претпочита да го претвори златото во цемент."¹⁹ Во овие дела закопана е и смислата за можностите на трансформативното во неговата најдлабока смисла - енергија закопана во неутрална ("мртва") форма и активирана ("оживотворена") преку идејата.

Херметизмот на идејата го истакнува концептуалниот аспект на уметноста на ЛеВит, бидејќи го присилува гледачот да мисли, понекогаш да погаѓа и да одлучи дали она што се наметнува како заклучок е вистинско или не. Поради тоа "Серискиот проект бр. 1" е од големо значење за развојот на минималното движење, бидејќи укажува на незадоволството на ЛеВит од специфичниот објект" или од немиот Gestalt. Целта на минималното движење

(или воопшто на уметноста во 60-ите, повеќе отколку во 70-ите) беше да пронајде нов начин на креирање на уметност, нов вокабулар и дури нови форми - нешто "ниту геометриско, ниту органско", како што го кажа тоа Доналд Цад²⁰. Ако минималната уметност успеа логички да ја прошири кубистичко-конструктивистичката традиција, со тоа што и ги одзеде експресивните обележја и композиционата субјективност, кои беа вообичаено поврзувани со уметноста, и со тоа што стави јасно на знаење дека и најочигледните форми, изведувани од асистенти или во фабрики, можат да содржат или пренесат сложени естетски содржини²¹, формата или физичкиот носител (vehicle) и натаму преставуваше главен проблем. За оние уметници кои беа повеќе визуелно ориентирани не беше баш сосема задоволувачки да бидат заглавени со геометријата.

Меѓутоа, ЛеВит не виде потреба да измислува нови форми и сеуште не е заинтересиран за оригиналност²². Тој се задоволи со "релативно неинтересни, стандардни и официјално признати" форми на квадрат и коцка, бидејќи "ослободени од нужноста да бидат значајни сами по себе, тие подобро можат да се користат како граматички средства од кои произлегува уметничко дело." Преку синтетизацијата на кубистичко-конструктивистичката традиција со интелегентната перверзност на најдоброто во надреалистичката традиција, ЛеВит можеше да опфати и ред и неред, и така да воспостави многу посложен *modus operandi* од оној што го понудија основните минимални доктрини, со нивните извори во Џозеф Алберс, Ад Рајнхард и Џаспер Џонс. Всушност, главни влијанија во раните 60-ти врз ЛеВит беа Алберсовиот омаж на

квадратните серии, знамињата на Џонс и раните црно-ригести слики на Френк Стела. Во комбинација со фотографските студии на движење на Едвард Мајбриц, овие дела му сугерираа доближување и повлекување на боените планови, кои подоцна се оживотворија во тенки и дебелите наноси на боја и вистински рељефи. Тие најнапред беа применети на фигура по терк на Мејбриц, а потоа на оголени, импастирани проекции во раните апстрактни сериски структури, кои штрчат од сидовите, плафоните и масите.

Од друга страна, влијанието на Ад Рајнхард на поголемиот дел минимални уметници беше индиректно; неговите "догми" суштински ја најавија целата минимална програма, иако тие не оставаа простор за концептуалната можност поради инсистирањето на "не-идеја", "не-боја", "не простор", и т. н.²³ Ад Рајнхард беше, без сомнение, тој што ја избриша историската табла и на новата генерација и откри една друга *tabula rasa*. Со одбивањето на скоро се освен уметноста, тој го затвори импресионистичко-кубистичкиот период на формалната историја на уметноста, победувајќи ги во сопствената игра еволуционите формалисти кои се повеќе се доближуваа до работ на природата на сликарството" без некоја концепција што ќе се случи кога ќе стасаат таму. Рајнхардовата циклична глетка на историјата, неговата желба за квази-ориентален апсолут - една нема, безвремена срцевина за неговите "конечно" црни, квадратни слики - не дозволуваше понатамошен развој во негова насока. Само после Рајнхард можеше да дојде до голема поплава - до една уметност која ги користеше интелектуалните замки кои постојано ја пратеа, но никогаш не беа вклопени во

визуелната уметност на дваесеттиот век. Рајнхард беше подготвен да оди само толку далеку во темнината до каде што неговото сопствено дело ја проектираше таа темнина; бојата и светлото останаа негови преокупации, иако тој чувствуваше дека нешто друго ќе ги замени.²⁴ Штом некои уметници почнаа да го следат во лавиринтот кој тој го конструираше, неминовен беше некој вид на регенерација. Како што истакна Лоренс Аловеј, Рајнхардовото "ултимативно сликарство" постоеше само во теоријата, додека "кај ЛеВит нема празнини помеѓу теоријата и изведбата. Неговата уметност е навистина во континуитет со нејзината формулација".²⁵

Токму тој континуитет е она што би можело да ја одвои минималната од концептуалната уметност. ЛеВит никогаш не беше среќен со доста навредливото "less-is-less" ("од малку-помалку"), имплицитно содржано во терминот минимална уметност, бидејќи тоа не можеше да се примени на принципот на растежот како суштина на неговите дела. Одбивајќи ја автономјата на формата, со која минимализмот беше најчесто поврзуван, тој создаде свој сопствен поим на "невизуелна уметност", концизно и под присила формулиран во 1967 и 1969 во неговите "Параграфи" и "Ставови за концептуалната уметност". Кога и тој поим стана една злоупотребувана етикета, тој го порекна, тврдејќи дека тоа се однесува само на "концептуалното со мало к". Како и да е, формата е само клуч за содржината. Оваа дихотомија помеѓу формата и содржината повторно се појави... "предметот стана само доказ, нус-продукт на композицијата"; тој на концептуалната уметност гледаше како на "масивна потврда на содржината", наспроти формалистичките тврдења дека

формата и содржината се неразделиви.²⁶

Но сепак, она што ЛеВит го подразбираше под поимот "содржина" не се совпаѓаше со вообичаената интерпретација во 70-ите, кога таканаречените пост-концептуални уметници го одбија формализмот уште повоодушевено. Осврнувајќи се назад на повеќето од минималната и концептуална уметност, формата изгледа премногу апстрактно и всушност без содржина. Сигурно е дека содржината на ЛеВит нема никаква врска со "хуманизмот", иако, тој не е ништо друго освен хуманист во една непретенциозна смисла. Повеќето примери на денешната уметност која тврди дека е општествено релевантна е исто толку оддалечена од фигуративното размислување колку и неговата уметност. Пред две години ЛеВит ги дефинираше двата вида на содржини: "Едниот вид личи на ставање во шише на нечија туѓа содржина - таа е како најден предмет ; другиот вид е создавање на сопствена содржина. " Тој се зафати со вториот вид на содржина, со уметност која надоаѓа повеќе "од внатре" отколку од надвор.²⁷

Зборувајќи за отворените модулари коцки на ЛеВит, уметникот Мел Бохнер во 1966 истакна: "Старата уметност се обидуваше невидливото (енергија, чувства) да го направи видливо (траги). Новата уметност се обидува невизуелното (математика) да го направи видливо (конкретно)".²⁸ Така, во 1965 ЛеВит ги разголи меките, лакирани површини на неговите структури и ги изложи решетките и модулите што лежеа под нив, прво со неколку црни парчиња, а потоа со бели парчиња, кои оттогаш му се омилене - делумно поради тоа што белото е помалку наметливо на бели сидови, а делумно и поради тоа што белото ја одбегнува "експресивноста" која тој и ја

припишува на црната боја. Сепак, негативот, сенката, како просторен интервал помеѓу решетките, продолжи да биде исто толку битен колку и самите компоненти. "Во интервалите" напиша уметникот Ден Греам, "ЛеВит има структура ослободена од материјалната содржина, структура која престанува да биде структура на нешто."²⁹ Овие елементи кои малку можат да се контролираат, го воведоа спектарот на неред, синтетизирајќи ја хомогеноста и разновидноста. Цврстината на коцката Примарна структура" од 1966 (модел), беше изразена преку лавиринтска решетка на светло и сенка. Мое омилено дело од првата изложба на ЛеВит во "Дуан галеријата" (исто 1966) е една експанзивна, коцкеста, едно-редна подна композиција, секогаш неодминливо видена одозгора и затоа "искривена". Во тоа време, кога основната вредност на структуралната уметност беше нејзината рационална читливост, сложеноста на овие нежни дрвени решетки мораше да се објаснува. На пример, со одобрување напишав дека лежејќи така отворени за да се видат сите внатрешни и надворешни елементи, новите дела се посебни во тоа што немаат тајни... Повеќе од што и да е, овие дела го исполнуваат просторот, без да го менуваат."³⁰

Мислам дека во тоа време не разбрав целосно до која мерка суштината на делото на ЛеВит не беше во изгледот туку во стварноста, и до која мерка присутноста на перцептивниот неред ја донесе водата на концептуалната воденица. Во истата година тој направи визуелна шега на сопствените методи со две модулари коцки во "Парк галеријата" - едната висока 150 см, другата 145см. Сместени на околу 3. 5 метри оддалеченост една од друга,

коцките изгледаа идентични; но, интервалите изгледаа различни, бидејќи имаа ист број на модули. (Скалата на модулите за сите дела беше произволно одбрана; ЛеВит сакаше да биде точен, а иронијата да биде поголема, одлуката беше визуелна. Тој и се врати на малата верзија на коцката "Примарна структура", која "изгледаше во ред", ги измери растојанијата, и оттогаш го користи односот 8. 5: 1.) Сличен систем на неправилност повторно се јави во новата модулари серија во 1977 - доста несмасни конфигурации накривени од една страна поради одредбите на системот дека пермутациите кои ги водат "скалите", од едната страна напредуваат бргу (или накосо, во визуелниот речник), додека оние од другата страна треба да бидат постапни.

Можеби е поважно да се запомни дека поголемиот дел од минималната реторика инсистира на фактот дека новата уметност не се впушта во правење "ред", што се сметаше за "композициски" или "релациски" елемент, како во старомодната (европска) уметност. Дон Цад ги виде своите сериски предмети како "подредени" или "расфрлени" само во смисла на отсуство на хаосот, а не во смисла на некоја нова хармонија наметната од уметникот. Меѓутоа, ЛеВит беше крајно заинтересиран за картезијанскиот ред, или барем за неговите сетилни манифестации. Бидејќи логиката за него беше многу поважна отколку "немошта" на самиот предмет, тој превзеде чекори да ја подобри состојбата со печатени планови, а подоцна со недвосмислени натписи на сидовите. Мислејќи на овој аспект на делото на ЛеВит, Мел Бохнер напиша: "Иако кога ќе се сретнете со едно дело на ЛеВит, веднаш интуитивно го чувствувате редот, сепак, со

ништо не ви е откриено како да го сфатите и протолкувате." ³¹

Таквиот ред не се изразува преку иконицката доследност на Ренесансата, сеуште присутна во модерната уметност преку формализмот, туку преку она што Сузи Габлик, во нејзината последна книга во која ги применува во историјата на уметноста теориите на Жан Пијаже за развојната психологија, го нарече "формално-оперативна фаза", чекор кон пропозициска мисла и фаза која оди "подалеку од прегратката на сликата". Таа смета дека сето ова е опфатено со големиот распон на минималната и концептуалната уметност, кои претставуваат "развојни активности, а не статичен предмет на перцепција." Како и да е, само "мисловната апстракција" на ЛеВит е она што целосно се совпаѓа со овие теории. Само за неговото дело може да се каже дека го "артикулира моментот во уметничкото размислување кога структурата се отвора за истражувањето и се реорганизира според новото значење кое, во никој случај го нема значењето на истата структура, туку е подигнато на едно ново ниво на сложеност." ³²

Формалистичките критичари, го обвинија ЛеВит за "тромо, механичко спојување или пополнување на содржината со форма"³³, а неформалистичките за "тоталитарна или автократска интонација" и "концептуализам втемелен врз принципот на задоволство".³⁴ Од сите страни се јави едно долгогодишно, суштинско недоразбирање околу тоа што прави тој и околу неговата политичка и естетска "радикалност". Само поради неговата истрајност врз невизуелните темели во неговите дела, се претпоставуваше дека ЛеВит не е заинтересиран за предметите

што ги произведуваат неговите концепции и дека со тоа што продолжи да прави минливи сидни цртежи и ефтини книги, тој е рецидивист, дури и морален виновник. Нешто од оваа вина треба да се префрли на оние, како што сум јас, кои ги преувеличија илузиите за можноста на "дематеријализација на уметничкиот предмет" за да го поткопаат статусот на стока и политичкото користење со успешноста на американската уметност од доцните 50-ти наваму. Во последниве неколку години стана јасно дека минливата, ефтина, невидлива или репродуктивна уметност не се разликува по начинот како уметникот или уметноста економски или идеолошки се експлоатирани и дека нема скоро никаква разлика помеѓу таа уметност и Кортеновите челични скулптури и големи платна.

ЛеВит беше свесен за тоа цело време. Љубезно, но цврсто тој не се сложи со мене дека "дематеријализацијата" ќе смени нешто и тврдеше дека фотокопијата и документарната фотографија ќе станат "нов формализам", дека и најтендк лист хартија сепак е предмет и бара свој комерцијален статус. Имајќи го ова на ум, тој никогаш не му припишал хиерархиска вредност на ниту еден аспект на својот сопствен процес (иако уметничкиот пазар, се разбира, ги наметнува своите монетарни норми - според големината, медиумот, реткоста и т. н. - на неговото дело како и на секое друго). "Мене многу ме интересира целиот синцир на настани, од моментот кога размислуваш за тоа што го правиш, па се до неговото завршување"³⁵, кажа тој во 1970. Оние што ги сметаат неговите сидни цртежи за револуционерно отфрлување на предметите (а не за ново и предизвикувачко средство преку кое може

да се истражува бесконечниот растеж, својствен на неговата уметност, или пак, за начин за создавање дело кое варира во различни простори и ситуации) погрешно ги протолкуваа неговите намери. Исто така, доколку го сметаме предметот за конечен производ на размислувањето, скицирањето или изведбата, го одрекуваме главниот елемент на концепцијата на ЛеВит, исто како што го правиме тоа ако ги сметаме графиките и книгите за "помалку вредни дела" во споредба со структурите. Всушност, тие (посебно книгите) се неговите досега најразвиени дела - нивната "предметност", нивната имплицитна пренесливост, малата цена и серијалноста се нивни најсилни страни.

Иако во сегашната форма на дистрибуција книгите и графиките се достапни само на една образувана, иако не нужно и финансиски привилегирана публика, нивната умерена големина и компактност ги чинат достапни. Токму како и дивовските модуларни структури, кои се импресивни јавни споменици, и книгите се пренесувачи на содржината; тие исто така ја комбинираат интимата на комуникацијата со некоја идеја, со осамостојувањето на произведениот предмет. Тие не само што не се нус-производи на ЛеВитовата "вистинска" уметност, туку нудат и повеќе уметност за помалку. Секоја книга завршува со еден цел систем (изразен преку колор или црн-бели фотографии и цртежи) и потенцијално поблиску го репродуцира процесот на генерирање на креативното. Нема никаков губиток помеѓу структурите (како оние прикажани во 1976 во Hammariskoeld Plaza во Њујорк и книшката што ги опишува) освен физичката присутност што доаѓа со размерот.

Првата книга на ЛеВит беше "Сериски проект бр. 1", направена за списанието на Брајан О Доерти, Аспен Магазин во 1966. Во 1968 Сет Сиглауб му понуди на ЛеВит да уреди дваесетипет страни од "Фотокопираната книга", која тој ја издаваше заедно со Џек Вендлер. Своето учество ЛеВит го сметаше за неуспех бидејќи тој "ниту ја почувствува страницата, ниту репродуктивната техника" и бидејќи неговите пермутациски линиски серии тој само ги "пренесуваше од еден медиум во друг"³⁶. Како што продолжи да работи со книгите, тој се повеќе стануваше свесен за односот помеѓу содржината и средството и за тоа колку повеќе може да се исцеди од секој концепт преку неговата трансформација (а не пренесување) во книшка форма. На пример, сидниот цртеж 10 000 линии драстично се менува во густина и интензитет кога ќе се нацрта на страница од книга.

Модификацијата на идеите за вклучување во книга, или модификацијата на идеите од книга за цртање на сид или во структура, е уште еден метод за олеснување на промените во поредокот. Во "Локација на осум точки" (1974), прогресивната сложеност на идеите е видена летимично во книшката од дваесет страни. Упатствата се рачно отпечатени од левата страна, а цртежите се од десната страна. Како што се оди понатаму, натписите стануваат се подолги а цртежите се посложени, напредувајќи од "првата точка лоцирана во центарот на страницата", наспроти едноставен крст, до полна страна и половина на опис помеѓу една слика на осмата точка и нејзината конфигурација од десет редици и осум точки. "Локацијата на прави, не прави, ами испрекинати линии и сите нивни комбинации" (1976) се состои од цврсти и испрекинати линии на рачно

напишани блокови на зборови на самите линии наместо да бидат изолирани натписи. Како што системот сè повеќе се усложнува и сè повеќе текст треба да се вклопи во цртежите, визуелниот резултат станува сè подив додека не дојде до едно логичко безумие. Ова е одличен пример како ЛеВит на единствен начин успеа да го искористи јазикот како составен дел на неговиот процес, обезбедувајќи друг, буквален начин на "читање на уметниковиот ум."

Книгите на ЛеВит секогаш и даваа простор на интелегентната и иронична страна на неговиот ум, која е дел од неговата личност, но е добро скриена во поголемиот дел од неговата уметност. (Исклучок од ова беше неговата изложба во 1975 во галеријата Лучио Амелио во Неапол, кадешто работеше преку претходната изложба на Даниел Бурен³⁷ и неговиот придонес на мојот дел од Сиглаубовото летно издание на "Studio International" во 1970; тоа беше една циклична композиција каде што секој уметник на следниот му нуди една ситуација во којашто тој треба да работи; ЛеВит ја одбра телеграмата од Он Кавара - "Сеуште сум жив. Он Кавара" - и ги испечати во колони сите пермутации на овие зборови). И во книгите тој повремено си дозволуваше да употребува "најдени" материјали, што беше неговата единствена врска со Дишан, за кого тој и сите останати минималисти, освен Морис, чувствува извесен презир.³⁸ Преку книгите ЛеВит се заинтересира и за фотографијата. Во 1975 тој направи книга од четиринаесет фото-бакрописи со разновидни структури на "Камен сид" (решетка) и поголем број други фотографски книги.

ЛеВит ги користи фотографиите како

елементи во линеарни и модуларни системи, вклучувајќи стотици фотографии на сидот од тула под неговиот прозорец, а кои поминуваат низ кинематски промени на светло и сенка. Постојат и такви недовршени дела, за кои ЛеВит не пронашол конечна форма и кои јасно бараат поинакво решение, иако се подеднакво поврзани со остатокот на неговата уметност. Делото "На сидовите на долен Менхетн" досега се има појавено само како серија од четириесет и осум фотографии во ноемвриското издание на "Vision" од 1976. Замислени како "енциклопедија на уметноста на нашето време и место", во овој случај, вистинскиот живот нуди бесконечно варијанти и трансформирани системи како што се графити, мурални знамиња, наивна уметност, ознаки на бејзбол игралишта, политичка реторика, постери, натписи, љубовни и двосмислени пораки. За разлика од сидовите под неговиот прозорец, овие сидови се однесуваат на бесконечен број елементи надвор од нив самите.

"Сидовите се народни весници" е популарен левичарски слоган на кој мисли ЛеВит кога зборува во овој контекст. Како жител на њујоршкиот Lower East Side повеќе од дваесет години, тој без романтизам изразува симпатии за неговите толпи и екстремии. Сепак, тој одбива да ја разгледа можноста да направи своја сопствена јавна уметност на овие сидови, делумно поради тоа што естетски повеќе му одговараат изолирани простори во музеи и галерии; делумно и поради тоа што сака да ја избегне употребата на сопствена уметност во козметички и идеолошки цели; и делумно поради она, што јас го сметам за премногу скромно уверение дека со оглед на тоа што "сите сегменти на општеството

имаат свои сопствени уметнички форми" наметнувањето на неговиот сопствен естетски избор врз јавноста би било патронизирачки и колонијалистички гест. ЛеВит беше шокиран од оние вообичаени аргументи меѓу квази-марксистичките авангардни уметници во врска со тоа чие дело еден камионџија би го разбрал најдобро. Забележувајќи дека "дури и буржујските критичари на уметноста" често не го разбираат неговото дело, тој се сомнева дека повеќекласната, општа публика би уживала во него, односно, дека "не постои оптимална перцепција" и дека сето она што постои на светот се сфаќа на толку начини колку што има луѓе (вклучувајќи ги тука и критичарите на уметноста, чијашто врска со уметноста ја споредува со онаа на слепците и слонот - ги чувствуваат деловите но не и целината).⁴⁰

Иако политичкиот ангажман на ЛеВит не е спорен⁴¹, на неговата уметност не може да и се припише политичка содржина. Всушност, таа идеја е анатема за него: "Мислам дека не постои ниту едно вистинско уметничко дело чиешто значење е одредено со неговата политичка содржина," изјави тој во 1968, "а кога се обидува да ја наметне таа содржина, тогаш резултатот може да биде прилично незгоден.... Уметниците живеат во заедница што не е дел од општеството.... Уметникот се прашува што може да стори кога гледа дека светот околу него се руши. Но, бидејќи е уметник, тој не може да стори ништо друго освен да остане уметник... Американскиот начин на живеење многу бргу се распаѓа.. Моралот на средната класа се руши... Воопшто нема причина поради која уметникот би се чувствувал дел од нешто што е толку декадентно и потполно без некаква цел."⁴²

Сепак, ЛеВит најверојатно би се сложил со Џон Бергер дека "естетиката е последица, а не причина"⁴³ и тој прави сè што може за да биде одговорен за користењето на неговата уметност. Непретенциозната чесност на делото на ЛеВит е производ не само на неговата лична аверзија кон корупцијата, туку е сигурно и под влијание на општествената околина - особено во 60-те, кога итна желба на уметничкиот свет е да се изнајдат нови начини на создавање уметност, паралелни со духот на политичкиот револт произлезен од борбите за граѓански права и Виетнамската војна. Сите оние разговори за потребата од некомерцијални предмети, кои повеќе нема да им паднат во раце на комерцијалните трговци или воено хушкачките изложби на ЦИА или на владините испирачи на мозоци ги натераа уметниците да го согледуваат своето дело во општествено светло и да ги преиспитаат целите на својата уметност. Затоа би било интересно оваа кривулеста статија да се потчини на циркуларниот систем и одново да се согледа сета уметност на ЛеВит, неговите идеи и развиток, имајќи ги во предвид околностите што го опкружуваат.

Белешки

¹ Во снимените разговори со авторот, 1971-72.

² Michael Kirby во Sol LeWitt, Haags, Gemeentemuseum, 1970, стр. 28(Од тука натаму на ова ќе се повикувам како на "Хашкиот каталог")

³ Donald B. Kuspit, "Sol LeWitt: The Look of Thought, Art in America (New York), септември-октомври 1975, стр. 44

⁴ Исто, стр. 44

⁵ Необјавен ракопис од предавањето на Сол ЛеВит "Уметноста денес" во Колеџот за уметност и дизајн во Халифакс, Њу Скотија, 20. 03. 1970(од тука натаму на ова ќе се повикувам како на "ракописот од NSCAD")

⁶ Меѓу нив билтените за "Art&Project"; објавите за неговите изложби, заедно со комплетните шеми на делата; делата во хартија заедно со решеткастите фолии, прв пат применети во 1966 како покана за изложбата ЛеВит, Смитсон и Валедор во "Парк галеријата"(фолијата беше направена од неговиот печатар). Тврдењето на Роберт Пинкас-Витен дека решеткастите фолии се дел од продукцијата на ЛеВит веќе три години е неточно.

⁷ Првиот сиден цртеж, изведен за една изложба во добротворни цели во "Пола Купер галеријата" во 1968, се состоеше само од репродукција на дел од "Серијата цртежи" во неговата книга "Фотокопии"(The Xerox Book) и не задоволуваше од истите причини(види подолу). Оваа серија беше применета и во кутиите и столбовите(прикажани во "Дуан галерија" во 1969 и во Европа). Овие дела ги сметам за најнеинтересни во творештвото на ЛеВит. Меѓутоа, кога таа се прошири на сидните цртежи во "Ејс галеријата" и во една книга, сето тоа дојде на своето место.

⁸ Во врска со едно поранешно големо дело, наречено "47 Троделни варијации на три различни видови коцки", во кое се појавуваат исто така празнини, Џон Чендлер го цитира ЛеВит:"Празнината што се повторува може да биде исто така и метрички елемент, еден вид на постојано отчукување или пулс. Кога интервалот се повторува, се што е нерегуларност станува позначајно". "Tony Smith and Sol LeWitt: Mutations and Permutations", Art International(Lugano), септември 1968, стр. 19.

⁹ Како може Каспит да го нарече овој стил на пишување "пурпурна проза", "говорен и бесформен" и дел од "belles lettres"(op. cit), е за мене неразбирливо. Самиот ЛеВит се однесува кон зборовите како кон "патека за разбирање на локациите на точките. Точките се верификувани од зборовите". Во изложбата на сидни цртежи во "Лисон галеријата" во Лондон, зборовите "до", "кон", "низ", беа основата на концептот.

¹⁰ NSCAD ракописот.

¹¹ Во разговор со авторот, 1971/72.

¹² Michael Harvey, Notes on the Wall Drawings of Sol LeWitt (Geneva: Editions Centre d'Art Contemporain, Salle Patino&Ecart Publications), 1977. Тој зборува за аксиоматскиот и контекстуален аспект на делото. До денес се изведени околу 300 сидни цртежи.

¹³ Писмо од ЛеВит до авторот на текстот; 21 јули 1970.

¹⁴ NSCAD ракописот.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Kirby, во хашкиот каталог.

¹⁷ "Кајмар" беше комерцијална галерија во СоХо што ја изнајми Ден Флевин за да си направи изложба; потоа ја напушти за извесно време, а во 1964 повторно во неа организираше групна изложба (во март 1964) со дела на повеќето негови пријатели. Тоа беше една од првите изложби на минималната уметност. На неа учествуваа ЛеВит, Доналд Цад, Роберт Рајман, Френк Стела, Џо Баер, Дарби Банард, Лери Пунс, Ворд Џексон, Ирвин Флемингер и Флевин.

¹⁸ Тери Аткинсон од Art&Language, во хашкиот каталог. ЛеВит беше во контакт со Аткинсон и Мајкл Болдвин од Art&Language уште од зимата во 1965 година. ; тој ја почитуваше нивната употреба на мапите и лингвистичката филозофија којашто генерираше единствен вид на содржина. Во овој период тој се запозна и со Хане Дарбовен, чие дело го засака веднаш, делумно и заради тоа што двајцата беа на иста линија. За нејзиното дело тој изјави: "Нејзината содржина е пристапна. Тоа се состои само од додавање броеви, многу едноставни броеви, но всушност она што го прави таа е создавање на фантастични структури од броеви. Само со една мала идеја, таа може да работи три или четири години, а тоа да го прави на толку многу различни начини" (разговори со авторот, 1971/72).

¹⁹ Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments", ArtForum (New York), јуни 1966, стр. 27. Најновото обраќање на темата на прикривање е нехерметичната серија што ги разоткрива можностите на базичните геометриски форми

сместени една во друга.

²⁰ Bruce Glaser: "Questions to Stella and Judd", емисија на каналот WBAI, New York, февруари 1964; подоцна уредено од Lucy R. Lippard во Art News (New York) септември 1966; објавено и во: Gregory Battcock, ed., Minimal Art: A Critical Anthology (New York: Dutton) 1968, стр. 148-164.

²¹ Се разбира ова гледиште имаше свои претходници во уметноста на XX век, а особено во познатата серија "Телефонски слики" на Ласло Мохоли-Наф. Според Лоренс Аловеј, "Она што го направија Американците беше да ја стандардизираат секоја поединечна единица", Artforum (New York), април 1975, стр. 42.

²² Оваа незаинтересираност за "оригиналноста" стана cause celebre, кога во 1973 италијанското списание Flash Art објави рекламен оглас во кој го обвини ЛеВит за копирање на европските уметници; обвинување на кое ЛеВит одговори сосема лесно. Во судскиот процес, тој забележа дека "постојат многу дела кои површно гледано потсетуваат на дела од други уметници, но дека единствено валидна споредба може да се прави само со комплетното творештво на секој уметник." Тој одби да признае дека поседува каков и да е интерес за иновацијата.

"Верувам дека идеите кога еднаш ќе бидат искажани, преоѓаат во заедничка сопственост на сите. Тие не вредат ако не се употребат; тие можат да бидат само отуѓени, а не и украдени. Уметничките идеи стануваат речник на уметноста и се употребуваат од други уметници за да ги формираат сопствените идеи (макар и несвесно)... Во мојата уметност нема формална инвенција. Формите што ги употребувам се само носачи на содржината. Јас сум под влијание на сета уметност што ја ценам, па дури и на онаа што не ја ценам... Ако има идеи во мојата уметност што ги интересираат други уметници, се надевам дека ќе ги употребат... Ако некој позајмува од мене, тоа ме прави побогат, а не посиромашен. Ако јас позајмувам од другите, тоа ги прави нив побогати, но мене не ме прави посиромашен. Ние уметниците сме, верувам, дел од единствена

заедница што дели еден ист јазик." (Flash Art, Milano, јуни 1973). Доналд Бартелми, пишувајќи за The New Yorker (25. 02. 1975), направи извонредна пародија од оваа ситуација наречена "Писма до уредникот" во која се работи за делото на еден уметник по име ЛеДаф.

²³ Ad Reinhardt во: "Twelve Rules for a New Academy", Art News (New York), мај 1957. ЛеВит за творештвото на Рајнхард зборуваше како за верба "во една апсолутна не-интелегенција". Неговото дело, вели тој, "се концентрира на апсолутната сублимација" што го одведе од рационализација во нерационалното (интервју со Акиле Бонито Олива, Album 9-68, 2-71, Galleria L'Attico, Рим, 1971).

²⁴ Рајнхард, на пример, сметаше дека бојата е непотребна во сликарството и притоа се потпираше на една книга од 1923, напишана од Вилард Хантингтон Рајт, во која се вели дека ќе се појави "нова уметност на бојата" што ќе го доведе сликарството до Рајнхардовиот крај. Јас ја следам врската на Рајнхард, минимализмот и уметноста на "иднината" во поширок обем во мојата монографија за Рајнхард (Institute for the Arts, Rice University, 1978).

²⁵ Lawrence Alloway, "Sol LeWitt. Modules, Walls, Books", Artforum (New York), април 1975, стр. 40.

²⁶ Сите цитати во овој параграф се од разговорите со авторот, 1971/72

²⁷ Исто. Еден од уметниците кој го сумираше овој внатрешен извор беше, се разбира, Ева Хесе којашто беше најблизок пријател на ЛеВит повеќе од една деценија. Таа сметаше дека тие двајцата како уметници се "спротивни" едниот на другиот, но трансформацијата на геометријата беше, сепак, во срцевината на нивните дела. Во 1965, додека Хесе во Германија се бореше со она што беше почеток на суштината на нејзината уметност, ЛеВит беше тој што ја подржуваше најсилно, инсистирајќи таа да му каже "понекогаш заеби на светот" и советувајќи ја да "се обиде да скокотне нешто внатре во себе, да ја извади надвор својата чудна смисла за хумор. Ти му припаѓаш на најтаинствениот дел во себе. Не се

грижи дали е тоа cool, направи си свој не-cool...
 Мораш да практикуваш да бидеш глупава,
 ограничена, празна. Тогаш ќе бидеш способна да
 го направиш ТОА... иако се мачиш себеси, делото
 што го работиш е многу добро. Обиди се да
 направиш ЛОШО дело.... "(14. 04. 1965; остатокот
 од писмото е објавен во мојата Eva Hesse, NYU
 Press, 1977). Ова е особено интересно кога се
 знае дека самиот ЛеВит токму во тоа време ја
 подготвуваше својата прва изложба.

²⁸ Mel Bochner. "Primary Structures", Arts
 Magazine(New York), јуни 1966, стр. 34.

²⁹ Dan Graham, поранешна верзија на есејот
 објавен во хашкиот каталог.

³⁰ Lucy R. Lippard, "Rejective Art", Art
 International(Lugano), октомври 1966, стр. 33-

³¹ Mel Bochner, "Serial Art. Systems, Solipsism", во
 Gregory Batcock, ed., Minimal Art(New York, Dutton),
 1968.

³² Suzi Gablik, Progress in Art(New York:Rizzoli),
 1977, стр. 46, 47, 88. Самиот ЛеВит, по читањето
 на оваа книга(и по откритието на теориите на
 Пијаже), сметаше дека тоа извонредно се
 вклопува во неговото дело.

³³ Rosalind Krauss, "New York", Artforum(New York),
 април 1968, стр. 57.

³⁴ Robert Pincus-Witten, "Sol LeWitt: Word - Object",
 Artforum(New York), февруари 1973; неговиот
 напис е исто така извор за толкувањата во духот
 на "рецидивизмот" и "моралниот пад"; види
 подоле.

³⁵ NSCAD ракописот.

³⁶ Разговори со авторот, 1971/72. ЛеВит е исто
 така основач на Printed Matter, нон-профит
 издавачка куќа којашто дистрибуира и публикува
 книги на уметниците.

³⁷ Бурен ги проектираше вратите и прозорците на
 спротивните сидови. Тоа потсетуваше на обидот
 на Бурен да си поигра со музејската цензура на
 делото на Ханс Хаке, кога Бурен ги испиша
 зборовите на овој уметник врз неговите сидни
 слики.

³⁸ Меѓутоа, врз основа на едноставни иронични
 спротивности, секогаш претставува искушение да

се разговара за разликите меѓу Дишан и
 скорешните минималистички и
 концептуалистички идеи. Џон Чендлер и Јас, во
 текстот за "Дематеријализацијата во
 уметноста"(Art International, Lugano, февруари
 1968) уживавме во повлекувањето паралели, а на
 што не остана рамнодушен ниту Лоренс Аловеј(оп.
 цит.). Споредби се прават исто така и меѓу
 Рајнхард и Дишан, иако овој вториот го
 споделуваше со минималистите ужасот на
 великата Дада.

⁴⁰ Кога зборувавме за ова, Јас тврдев дека
 општото академско, па дури и уметничкото
 образование, не ги подготвува соодветно луѓето
 да ја разберат уметноста и дека оние
 поинтелегентни мажи и жени од улицата би
 можеле да бидат подобро опремени за тоа.
 Сидните цртежи на ЛеВит, а особено оние од
 сериите на големите Арки и Круговите, не само
 што се големи во размер, лесни за "транспорт",
 непостојани, добри за соработка и ефтини, туку се
 исто така декоративни, во најдобра смисла на
 зборот - тие нудат доволно интелектуална и
 визуелна стимулација за да го привлечат
 минувачот на подробно промислување на идеите
 соопштени преку нив - така што би биле идеални
 за јавна уметност. Би сакала да ги видам сидните
 цртежи, книгите и графиките во болниците,
 училиштата, месните колеџи, пожарните и
 другите места во кои би биле надвор од својот
 вообичаен домен и тоа не поради
 колонијалистички цели, туку поради тоа што
 верувам цврсто дека можноста да се работи за
 неуметничка публика го збогатува и менува
 делото на уметникот подготвен да научи од
 таквите искуства.

⁴¹ Како и неколкумина други од малата група
 општествено свесни апстрактни уметници, ЛеВит
 бескрајно ги помагаше со уметност и со пари
 "радикалните" цели. Тој ја подржуваше
 Коалицијата на уметничките работници(Artworkers
 Coalition) и зеде учество во објавувањето на "Open
 Hearing"; тој, исто така, ги повлекуваше или не ги
 даваше своите дела во оние институции кои

покажуваа "ароганција" кон уметниците или кон
 угнетените социјални групи. Најмногу од сè, тој
 беше во огромна мерка великодушен во
 охрабрувањата и во паричната поддршка на
 младите уметници, како и во објавувањето на
 политичките проекти. Сето тоа за ЛеВит значи
 зафаќање со основниот проблем на врската на
 современата уметност со општеството во кое таа
 егзистира.

⁴² Metro(Venice), јуни 1968, стр. 44

⁴³ Цитирано во: Donald Kuspit: "Kuspit/
 Maschek(continued)", Art in America(New York),
 јануари-февруари 1977, стр. 5

(превод:Дијана Обрадовиќ)

Белешки за Сол ЛеВит

Роберт Розенблум

Концептуална уметност? Овие зборови како да ги збунуваат гледачите, кои се прашуваат за што, всушност, се работи во оваа уметност и дали таа е воопшто видлива. Како и сите етикети што несмислено го карактеризираат мноштвото нови форми и стилови, и оваа може да стане една многу голема заблуда за оние што никогаш не се обидуваат да гледаат и да бараат разлика. Но тоа е вообичаено. Може ли зборот "кубизам" да го долови типичното кубистичко дело? (Модуларната коцка на Сол ЛеВит буквално изгледа повеќе кубистички од било кое дело на Пикасо.) Можеше ли некој да каже дека една сеопфатна фраза како што е "апстрактниот експресионизам" ќе заврши со издвојување на сликите кои се чинеа толку различни, како на пример, оние на Де Кунинг и Њумен. Навистина, зарем не би можела "концептуалната уметност" повеќе да се примени на делата на Леонардо да Винчи отколку, да кажеме, на Вито Акончи, концептуален уметник кој во својата уметност го користи сопственото тело и глас. Но, сепак, мораме да бидеме внимателни за да не им дозволиме на нејасните и еднозначни зборови да го избришат огромниот опсег на намери и видливи резултати сместени под ист чадор. Овој пат можеби треба да сме и повнимателни бидејќи многумина таканаречени концептуални уметници свесно се обидоа да се одвојат од наследените традиции на "предметната"

уметност, претполагајќи и тврдејќи дека уметноста може да остане сива материја во мозокот, а сепак да биде уметност. Самиот ЛеВит напиша: "Идеите се уметнички дела; тие се алка во синцирот на некој развоток што можеби на крај ќе се опредмети во некоја форма. Сите форми нужно не треба да се материјализираат." ¹⁾ (Кога веќе зборуваме за тоа, зарем не е материјалниот факт на Партенон, доживеан од релативно мал број на луѓе, неспоредливо помалку важен од самата идеја на Партенон, што станал мерка на западната цивилизација и архитектонската теорија и практика). И зарем ова не е верување во совршената мисла спротивставена на несовршената и минливата материја, во што веруваа многумина ренесансни сликари, вајари и архитекти коишто сметаа дека допирливото уметничко дело е само несовршен одраз на некој идеален концепт, исто како што многу подоцна неокласицистичките уметници ја возвишуваа идејата на уметничкото дело повеќе од неговата конкретна материјализација. Исто така, некои помлади историчари на уметноста ги подржуваа барањата за потполно нови нешта чувствувајќи ја драстичната промена во основните претпоставки на концептуалната уметност воопшто, а посебно кај ЛеВит, така што при една недамнешна полемика на критичарите (Каспит спроти Машек), ²⁾ полна со ерудиција и интелектуален жар, беше поставено прашањето дали зборовите и идеите како што се "убавина" или "стил" се веќе ирелевантни или анахрони кога се работи за делото на ЛеВит. Сепак, како што се случува често со иновативната уметност, минливоста на времето го ублажува ударот на она што на прв поглед не може да се препознае како

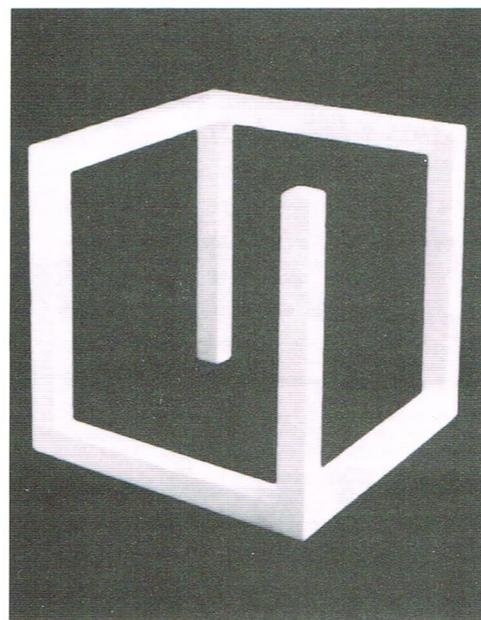
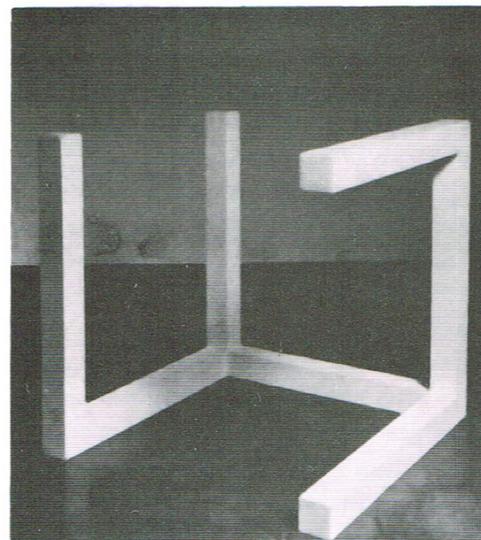
ново, полека откривајќи ги традиционалните корени и континуитети, што во почетокот не беа видливи. Колку пати само во овој век, да не го спомнуваме минатиот, публиката беше соочена со уметноста која требаше да биде суштински различна од сите претходни уметности, но завршуваше како нејзин составен дел. Кубизмот, на пример, се смета дека постигнал најрадикален прекин со сите поранешни традиции, но сега често изгледа поблизок со мртвата природа, фигуративните слики и со пејзажите на деветнаесетиот век, отколку со уметноста на дваесеттиот век. Апстрактниот експресионизам, исто така, во првиот шок на неговата оригиналност, се чинеше како тотален прекин со западната пиктурална уметност, меѓутоа, денес, се вклопува во светот на возвишените сликарски традиции со штафелај, така што еден Ротко и Де Кунинг можат да висат еден друг со еден Матис и Кандински, а да не зборуваме за Тарнер и Халс. Поп-артот не беше ништо помалку шокантен напад; меѓутоа неговите ереси, слични на оние на апстрактниот експресионизам, станаа познати пиетети и наскоро потсетуваа на почитуваните претци, така што еден Лихтенштајн, на пример, сега изгледа толку значајна музејска вредност како и еден Леже или Стјуарт Дејвис, кои, на почетокот, исто така, изгледаа вулгарно како и поп артистите. Делата на "ленд артот" за кои се чинеше дека ги поткопува дури и материјалните конвенции на западната уметност, а сега кога прашината се спушти, ја примија историската резонанца која ни дозволува да размислуваме за најдобрите меѓу нив како за благородни обиди да се синтетизираат најголемите сили на човекот и природата во една географска целина која повторно ги создава, со јазикот

на доцниот дваесетти век, нашите најдлабоки западни сеќавања на спомениците толку оддалечени и величествени како Стонхенџ или пирамидите во Гиза. Истото се случува денеска со таканаречената концептуална уметност, бидејќи таа не само што сè повеќе се вклопува во познатите модели на историскиот континуитет, туку во својот широк опсег на манифестации (кои во почетокот беа нафрлени во про или контра ситуации, како и со многу од оние изми или правци кои на почетокот се фалат или слепо се исмеваат), ние постепено гледаме сè повеќе дрвја, сè повеќе шума, исто како што сè полесно ги разликуваме добрите и средните, големите и безначајните дела. Веќе со години Сол ЛеВит станува сè поголем како еден од најкохерентните, иновативни и најлибералните меѓу оние уметници кои претпочитуваат да ја надминат постојаната равенка на уметноста око-ум во корист на умот; уште побитно е што неговата уметност е чудесно прекрасна. Употребата на оваа старомодна придавка може да биде распалувачка во контекстот на реториката на концептуалните уметници и нивните критичари-полемичари, но осведочена вистина е дека најдобрите дела на Сол ЛеВит изнудуваа, пред сè, кај гледачите од помладата генерација коишто се спремни побрзо да ги прифатат отколку постарите со визуелните идеоми од претходната декада, како брза реакција на нивните крајни визуелни возбуди и смелости, како моментна стравопочит која, подобро или полошо, мора да се преведе со истите бледи зборови-прекрасен, елегантен, весел - кои се користат за да се регистрираат сличните искуства од поранешната уметност. За целосно разјаснување на уметничките дела можат

да се вклучат теориите, геометриските ликови, идеите, но сепак, и на почетокот и на крајот, уметничките дела се тие што ни го привлекуваат вниманието.

Перцептуалната целина е многу повеќе од збир на нејзините концептуални делови, иако визуелното сеќавање на спроведените замисли на Сол ЛеВит, како и нашето имагинарно сеќавање на некоја грчка скулптура или на загубено или оштетено ремек дело на Леонардо, може да ги надживее нив. Да не е тоа така, делото на ЛеВит, како што напиша Луси Липард во 1967, би останало само теорија, а не уметност.³⁾

Ова навистина не е ништо ново. Да се потсетиме на Учело, чиј ум и перо беа опседнати со перспективните калкулации, но чијашто уметност - на крајот е пофантастична и поубава отколку чисто рационална - таа никако не може да се поистовети со ренесансните студии за перспективата, или пак, со уметноста на послаб мајстор кој ги користи истите концептуални системи на проекција на тродимензионални форми врз дводимензионална површина.⁴⁾ Или, да се потсетиме на Сера, чии квазинаучни теории - кога би биле во прашање само тие - би можеле да го прикријат фактот дека неговите слики, за разлика од оние што ги конципирале и оствариле другите уметници и теоретичари на слични проблеми на колористичка рационализација, композиција и емоција, се наметнуваат, пред се, како зачудувачки визуелни искуства кои подоцна можеме да ги секцираме и анализираме во светлината на записите на Сера (па дури и да ги одрекнуваме со неговата уметност). Така уметноста на ЛеВит може да се проткае во неговите церебрални, вербални и геометриски системи, што се случувало и со многумина големи, па и безначајни



Голема некомплетирана отворена коцка,
7-9, 1974

боен алуминиум, 107x107 см

Некомплетирана отворена коцка,
8/14, 1974

боено дрво, 20, 30x20, 30 см

уметници пред него, но сепак нејзиното влијание не може да се сведува на зборови. Непосредното искуство, како и секоја значајна уметност што не запира и бара подолго внимание, е повеќе визуелно и инстинктивно отколку ексклузивно интелектуално, а како такво носи еден силен личен печат што го прави различен од другите современи уметници кои се зафаќаат со модуларни системи или реализации на вербално-визуелни равенки. Потребно е самиот ЛеВит да изнајде сопствени ограничувања во врска со разидувањата помеѓу неговите концептуални намери и тековниот перцептуален живот на самото дело: "Воопшто не е битно дали гледачот го разбира концептот на уметникот кога ќе го види уметничкото дело. Штом делото ќе излезе надвор од неговите раце, уметникот веќе нема контрола над начинот како гледачот ќе го перцепира. Различни луѓе истата работа ќе ја разберат на различни начини." ⁵¹

Само постепено ќе можеме да ги најдеме начините на артикулација на нашите визуелни и емоционални реакции на делото на ЛеВит, исто како што тоа го имавме и со новите дела во минатото. Така, коментарот на Доналд Каспит дека објектите на ЛеВит изгледаат "како ладен туш, истовремено потиснувачки и развеселувачки, негирајќи ги инстинктите, истовремено создавајќи чувство на бујна енергија", ⁵² е толку живо прецизирана споредба на нештата со посебно сложено и ирационално значење што почнува да се назира во уметноста на ЛеВит. ЛеВит навистина инсистира да се употребуваат зборови и форми со логичка строгост што претполага тонска, интелектуална јасност на Евклидовата теорема. Но, истовремено неговите системи на елементарни форми можат да прераснат во претерана

екстраваганција која, на наше изненадување, ја става рационалната сива материја на логиката, математиката и науката во служба на една бесмислена китнеста уметничка фантазија. Исто како кога компјутерските системи, кои тивко и незабележително го проткајуваат нашиот свет на крајот на дваесеттиот век, би се ослободиле од нивните утилитарни должности и би спобудале во новите дво- и тродимензионални, целуларни и лавиринтски структури, во исто време вкочането едноставни и збунувачки сложени. Строгата двојност во западната уметност помеѓу универзалната причина и приватната естетска фантазија изгледа дека е повторно измислена во рамките на современиот контекст.

Потрагата на ЛеВит по составните делови на формата, за основната азбука, вокабуларот и граматиката на сите структури, има длабоко вкоренета традиција во историјата на модерната уметност; од нејзините почетоци во доцниот осумнаести век, со пуристичките реформи на неокласицистичката геометрија, до дваесеттиот век кога обилно се истражуваа основите на уметноста. Главниот импулс на сите овие потраги, посебно на бунтовните изми во раниот дваесетти век - кубизмот, супрематизмот, Де Стијл, пуризмот, конструктивизмот - беше да се закопа засекогаш веќе изумреното минато и од чистото минато да се започне со визуелен јазик што би се доближил или би го постигнал она што се сметаше дека се чисти формални суштини-нематеријални линии и лакови, квадрати и кругови, вертикали и хоризонтали, црно и бело, примарни бои. Иронично, овие луцидни примитивни искази бргу беа изработени во најсовршени и најсложени форми за кои се потребни најистенчени перцепции, кои од

друга страна, би провоцирале некоја нова пуристичка реформа. Потребата за ова ритуално големо чистење во уметноста на дваесеттиот век е очигледно нужна. ⁷¹

Во американската уметност од 1945. наваму, соголдувањето на уметноста од сè друго, освен од елементарните вистини, беше невообичаено страствено и продуктивно. Почнувајќи со апстрактниот експресионизам, кој ги сведе во најголем дел наследените сликовни зборови на една силна визуелна и емоционална едноставност, оваа потрага по корените на формата и чувството се протегаше низ шеесетите и седумдесеттите. Стремежот кон она што се чинеше дека се вистински темели на уметноста, често резултираше во екстремни примери на најтворени рационални формации (на пример: Рајнхарт, Кели, Стела), исто како што неприкриеното и нерационалното безредие се засновуваше врз нагонското и случајното (на пример: Полок, Клајн, Твомбли). На ова ниво на редуција, линијата повлечена со линијар и чкртаницата наизменично ќе бидат прогласени за суверени. Слично, откривањето на навидум итна, само-откривувачката емоција во поголемиот дел на уметноста на апстрактниот експресионизам, има свој еквивалент во намерна истрајност на привидно тотално прикривање на личните чувства на уметникот; така, Ворхол подеднакво објективно ги прикажува и цвеќето и самоубиството. Истото е присутно и во номинално одвоените, бесчувствителни глетки на поголемиот дел од минималната уметност на шеесетите. Но, овие поларитети се повеќе илузорни отколку вистински. Исто така, треба да се нагласи дека овие повторувани екстремности во уметноста од 1945 не треба да се сведат во едноставни равенки, во кои

геометриските форми би биле изедначени со студената рационалност и безличниот поредок, или спротивно, неправилните, спонтани форми со една човечка страственост и лична комуникација. Треба да се знае дека дисциплината на Полок или Клајн во скротувањето на вокабуларот на привидниот нагон беше многу посилна отколку кај многумина послаби уметници кои рутински се зафаќаа со веќе дадените форми во геометријата. На ист начин, личните страсти вклучени во сфаќањето и креирањето на квадратите на Рајнхард, ригите на Стела или металните решетки на Андре можат да бидат многу понаметливи па дури и поирационални од оние на помалку значајните уметници од апстрактниот експресионизам кои секундарно го употребуваат вокабуларот што површно го означува искажувањето на чувствата. Накусо, за да се спои изгледот на геометријата со душата на каменот или, обратно, да се претпостави дека присуството на спонтаните потези на четката или еруптивната калиграфија мора да ги откријат изливите на страствената душа, е исто толку наивно колку и размислувањето дека, на пример, математичарите се помалку хумани или чувствителни од трагичарите. Сепак ваквите основни претпоставки се потребни за да им се спротивстават на доминантните погрешни интерпретации на голем дел на американската уметност во шеесетите чиј студен, минимален или геометриски изглед ги спречува критичарите и гледачите да го почувствуваат често ирационалниот жар скриен зад она што е најдоброто во ова дело.⁹⁾

Во октомври 1965 Барбара Рос ја објави "Азбуката на уметноста"⁹⁾, луцидна и интересна анализа на новата минималистичка естетика видена во

светлото на широката историска позадина. Токму во тоа време ЛеВит имаше своја прва самостојна изложба во Њујорк. За малку пропуштајќи го вклучувањето во статијата на Барбара Рос, чии генерализации одлично би го опфатиле, делото на ЛеВит стаса на њујоршката сцена точно на време за манифестната изложба "Примарни структури" на Кинастон Мекшајн во 1966 во њујоршкиот Еврејски музеј, на којшто беше претставена една од новите модуларни коцки на ЛеВит. Набргу стана јасно дека ЛеВит им се придружил на оние уметници од раните шеесетти - Тони Смит, Френк Стела, Доналд Цад, Карл Андре, Роберт Морис, Ден Флевин и други - кои ја бараа новата верзија на бесконечната потрага по силата и чистота на примарните искажувања. Во случајот на ЛеВит потрагата по овие фундаменти набргу доби еден посебен карактер, особено со неговото одбивање на нашите предубедувања за овој вид конвенционални уметнички категории какви што се архитектурата, скулптурата, сликата и цртежот (тоа одбивање ќе стане толку радикално што одвај би можело да се одгатне кој од традиционално категоризираните оддели на Музејот на модерна уметност - Слики и скулптури, Графики и илустрирани книги, Цртежи или Архитектура и дизајн - би требал да ја води ретроспективата на ЛеВит). Веќе во октомври 1965, по повод првата самостојна изложба на ЛеВит во галеријата Џон Дениелс во Њујорк, еден одличен рецензент Ен Хајне, луцидно забележа дека треба да се измислат нови фрази како "скулптектура" или "пост-сликарски релјеф" за да се опишат овие необични предмети¹⁰⁾. Со тоа таа укажа на радикалниот начин на кој ЛеВит се чинеше дека ги открил корените на

структуралниот свет толку елементарно, што конвенциите со кои би можеле да се карактеризираат различните визуални уметности, беа ирелевантни. Како што и самиот ЛеВит подоцна, уште поискрпно тоа го демонстрира, тој се одлучил да се ослободи од наследените рестрикции на сликарството наспроти скулптурата, наспроти архитектурата. Сепак, раните дела на ЛеВит, во нивните дво - и тродимензионални реализации, на она што навидум беа темели на сите потенцијални структури, често евоцираа теми и варијации на пуристичките геометрии, истражувани од архитектите на интернационалниот стил. Иако нивните сличности со вистинските архитектурални модели на дваесетите можат да бидат случајни (на пример: сличноста меѓу неколку рани структури на оголени маси кај ЛеВит 1963 и проектот на Адолф Лос на куќата на Цозефина Бејкер, 1928); во подлабока смисла, нивните форми се поврзани со традициите на пуристичкиот архитектурален дизајн на дваесеттиот век, особено кога на цртачка маса беа реализирани и симплифицирани, геометризирани макети¹¹⁾. Во таа смисла треба да се потсетиме дека ЛеВит всушност работел во графичкиот одел во канцеларијата на I. M. Pei од 1955-56; и дека неговата уметност, како и неговото пишување, секогаш биле во близок контакт со апстрактните компоненти на архитектурата, за прв пат најдоа своја примена во проектирањето на зигуратовидната форма во релјеф, 1963, а потоа спред една статија од 1966¹²⁾, во не толку утилитарни, урбанистички аспекти на повоените зигуратовидни деловни згради во Њујорк, каде што станува збор за веќе чисто апстрактна убавина и логика на нивните веќе надминати форми. Но, структурите на ЛеВит (самиот

инстистираше да не се нарекуваат "скулптури") можат да нè вратат уште наназад во имагинарната историја на формите, дури и подалеку од платонските идеи за коцкестите згради или за модулларните утописки градски планови. Понекогаш овие дела делуваат како уште поархаична манифестација на концептот на правоаголни естетски форми, кои, по се изгледа, еден ден, милениуми подоцна, ќе станат рамка на слика, или проширени во три димензии престава во волумен на скулптура или куќа. Во едно такво дело од 1966, три квадратни рамки - две на вертикалните ѕидни површини, една на земја - евоцираат не само дводимензионални проекти кои евентуално би можеле да опфатат слики кои допрва треба да бидат насликани или нацртани, но исто така, со рамката на подот да евоцираат некомплетен коцкест волумен што би можел да содржи скулптурална форма, или, на начин на кој е поврзан со подот и ѕидовите на некој ентериер, да оди подалеку за да го артикулира архитектурално самиот простор во кој делото се наоѓа. Претставата на церебралните грутки на ЛеВит, што ќе се најдат во темелите на сите дво - и тродимензионални форми, сите рамнини и цврсти геометрии, беа веднаш разработени во сè поголеми серии, кои, неизбежно, изгледа дека го освојуваат самиот простор во којшто ги согледуваме. Иако, ЛеВит претпочитува конечни серии (како што се различните демонстрации и во две и во три димензии на сите можни комбинации на недовршени коцки), општиот визуален ефект се спротивставува на оваа интелектуална уреденост, така што нуди еден свет на бесконечно разгранати лавиринти. Она што Лоренс Аловеј го дефинира како "спектар на континуирани и мултиплицирани можности"¹³⁾ станува

дело на новиот чирак на волшебникот, така што рамнодушната трома, едноставност на основната компонента - отворен или затворен коцкест волумен, квадратна површина пресечено со паралелни линии, или едноставно само линија повлечена меѓу две постоечки точки на површината, - брзо, но логички мултиплицирана и комбинирана низ поврзани компоненти сè додека окоото и умот не се поколебани од ирационалните сложености кои можат да се појават од таквите очигледни основи. Со оглед на тоа, делото на ЛеВит честопати ни изгледа како апстрактна рекреација на метаморфните чуда и на органскиот и интелектуален свет, и од аспектот на одразување на биолошката еволуција од поединечни клетки до совршени организми, математички серии кои почнуваат со прости броеви и едноставни геометриски ликови и продолжуваат до вртоглави теориски конструкции, или лингвистички форми развиени од фонемите и азбука до сложени форми на напредната развиена синтакса. Соочени со немање на некаков апсолутен систем на поредок, уметниците од дваесеттиот век беа принудени да конструираат свој сопствен систем на правила, често измислувајќи сопствен речник и граматика како основа на личниот и често таинствен јазик. Одговорот на ЛеВит на оваа модерна дилема има близок пример во колористичките, азбучните и бројчани пермутации и комбинации на Џаспер Џонс. Посебно во неговите варијации на нумерирани серии (литографии 0-9 од 1960-63), внатрешните системи на Џонс на низи и редоследи создаваат, заради чисто естетски цели, силна, а сепак логична реконструкција на овие нумерирани значења кои обично се оријентирани кон јавни и утилитарни цели.

На сличен начин, ЛеВит зема најобични геометриски ликови (неговата математика е едноставна и неповрзана со онаа од доцниот дваесетти век) и од нив конструира свој сопствен кохерентен, но бескорисен, естетски систем. Како и Џонс (а пред него Пикасо и Брак во нивните кубистички фази), ЛеВит често ги спојува зборовите и апстрактните форми во исто дело (како на пример во спојувањето на прави линии на сите зборови-"ако", "и" и "но" што се појавуваат на една отпечатена страна), воспоставувајќи така дијалог помеѓу два различни видови симболи кои ги изедначуваат и затоа и ги естетизираат и вербалните и геометриските јазици. Зборовите стануваат точки на рамнина, геометриските ликови стануваат апстрактни модели, така што овие два начина на безлична комуникација се толкуваат на празно, престануваат да функционираат на очекуван начин но ги трансформираат пионите во една комплексна и интелектуална партија на шах. Таквите лични фантазии имаат посебна алхемија во која повеќето обични симболи стануваат магични, така што се потчинуваат на новоизмислениот систем. Понекогаш најразработените од овие конструкции наликуваат на преводи на цели философски системи во чисто формален јазик. Ако некој може да ја сфати структуралната убавина, како на пример, на студиите на Декарт или Кант и подоцна повторно да ги создаде како исклучително визуелни метафори, тогаш тоа е сигурно ЛеВит.¹⁴⁾ Типично за ЛеВит е да ги одбере оние уметнички средства кои се исто толку нематеријални и апстрактни колку и системите кои ја регулираат неговата уметност. Дури и материјалите на најминималната уметност - тулите и чисти метали на Андре, оголените и обоени

метални површини на Стела, флуоросцентните цевки на Флевин, плексигласот и шперплочата на Цад - понекогаш, и покрај нивната баналност и јасност, се премногу конкретни и очигледни за ЛеВит, кој повеќе избира материјали што изгледаат мошне апстрактно, или идеално, нематеријално, за да, како што вели Доналд Каспит, го доловат "изгледот на мислата".¹⁵⁾ Како и Роберт Морис, кој веќе во 1961 се обиде да го дематеријализира "минималниот" правоаголен столб висок два и пол метри покривајќи го неговиот едноставен волумен со шперплочата на Меркин Пилгрим во сива боја, и ЛеВит, исто така ги одбра материјалите за неговите структури - на негов начин - бело печениот емајл-кои ќе изгледаат, што е можно поослободени од какви и да е световни асоциации и од определени идентификувања. Како што тој самиот кажа, тоа мора да биде или бело или црно, а тој го одбра белото. Со такви клинички материјали- како што се материјалите за демонстрација на час по тродимензионална геометрија - самата идеја добива предност над допирливиот материјал од кој е создадена структурата, така што физичкото средство на формалната цел останува колку што е можно повеќе недопирливо и ненаметливо. Навистина, се чини дека законите на гравитацијата во овие структури се укинуваат, чија очигледна бестежинска состојба (тие подеднакво се проектираат надвор од сидот и нагоре од подот) потврдува дека му припаѓаат повеќе на подрачјето на менталното отколку на физичкото. Кога ги прави площните слики-графики или цртежи -ЛеВит повторно одбира најбезлични и недофатливи средства. Сликањето со масло, обично доблесно и во физичката суштина и со чувствителното

барање на индивидуалната фактура сега е надокнадено со графичката тинта и тврдо извлечените линии. Трагите на авторот изгледа како да не го нагласуваат просторот и тежината, туку евоцираат анонимни архитектурални изведби. Кога ЛеВит почна да размислува за употреба на боја и комбинации во дводимензионалните дела, можеше да се претпостави дека ќе ги одбере четирите основни бои - црвена, жолта, сина, црна (во овој контекст црното се смета за боја) - кои се користат во графиките во боја. Со тоа ЛеВит ги изедначи бесконечните пермутации и комбинации на нијанса и тон, инаку постигнати со машина и во овие четири основни бои. Повторно и во овој век, чистата црвена, жолта и сина на ЛеВит нè доближуваат до шокантното откритие на изворната убавина на овие примарни нијанси. Иако ова сосема ново искуство ни го донесе Мондријан, сепак секоја генерација ја чувствуваше потребата повторно да го открие (Њумен, Кели, Стела, Цонс) и да остави свој личен белег. (Така, на пример, црвената или сината на ЛеВит е исто толку препознатлива колку и графичките црвени и сини тинти во PAPIERS DECOUPES на Матис). ЛеВит, не само што може да ги умножува своите едноставни геометриски ликови во конструкции со восхитувачка истенченост, туку своите графички бои ги трансформира во густы, а сепак просирни ткаенини кои им даваат одблесок на тоновите и нијансите со неповторливо прекршување и недофатливост. Никаде, ниту во учебниците по геометрија, ниту во студиите за бои не може да се најдат зборови кои би можеле да ги дефинираат овие несекојдневни ефекти што тој може да ги постигне со овие елементарни средства. На прв поглед изгледа дека потрагата на ЛеВит по најуниверзалните и

најбезличните средства во креирање на уметноста е исклучително подрачје на минималната уметност на шеесетите. Во неа, впрочем се, дозволени само најочигледните визуелни искуства, (без разлика на тоа дали се работи за боја, облик, материјал), а идејата станува толку битна што изведбата на делото многу малку, или воопшто, не зависи од самиот уметник. Но битно е да се забележи дека земено во поширок контекст, ваквите ставови ги делеа и другите уметници на шеесетите и седумдесетите, макаршто, на прв поглед, беа оддалечени од светот на ЛеВит. Тоа е случај со Лихтенштајн, кој на сличен начин ги редуцирал своите естетски средства на елементарен речник на креирање на слики. Тие резултираат во графички формули на машинска репродукција - точкасти мрежи, чисти црни линии, примарни бои, - а истовремено овие комерцијални техники ги прилагодуваат во орудија на лична креација. Еволуцијата на овие бои се совпаѓа со онаа на ЛеВит. Започнувајќи со најсурови, најобични примарни нијанси, Лихтенштајн понатаму овие основни елементи ги усовршува до точка на неверојатна чувствителност што се сметаше дека и блескавиот сјај на Стогот на сено на Моне и на Руенската катедрала не можат да се преведат со интимниот јазик на бендеевите точки. На хроматските и тонални резултати на новата - импресионистичка естетика се спротивставува личната парадоксална смеса на јавна масовна продукција на слики и специфичен личен вкус на ЛеВит. (Се јавуваат и провокативни аналогии меѓу примената на модерни техники во графиките во боја на Лихтенштајн и ЛеВит и на доцниот Сера. И двајцата ги користат, за исти естетски цели, чистите точки во боја, инспирирани од новите методи на хромолитографската репродукција

развиена во 1880-тите.¹⁶⁾ Сера е фасциниран од оваа рамна, механицистичка правилност што ја асимилира во сопствен ликовен ракопис. Сепак, тој ги трансформира овие јавни, антиуметнички средства во лични цели со што всушност го збогати, а не осиромаша јазикот на модерното сликарство. Овој феномен честопати можеше да се забележи и во шеесетите и седумдесетите, на пример во фото-реализмот на Чак Клоуз. Тој, исто така, инсистираше на сосема механичко удвојување на дадениот корпус на податоци, Клоуз како и ЛеВит, стреми да ја доведе до совршенство реализацијата на некоја апстрактна идеја, создавајќи така подеднакво ефектни индивидуални резултати кои се бриљантно поларизирани помеѓу нешто што е зачудувачки едноставно и јасно и нешто што е визуелно збунувачко во неговиот бесконечен детаљ. Исто како и кај ЛеВит, и тука бргу преминуваме од микро на макро структура, во еден свет каде што вообичаените човечки мерила станаа ирелевантни. Разгледувањето на сличностите помеѓу уметноста на ЛеВит и неговите апстрактни и фигуративни современици, нè потсетува дека, покрај тврдењата дека делото на ЛеВит на некој начин е над уметноста, убавината или стилот, ретроспективно гледано се чини дека најлогично се вклопува во поширокиот контекст на уметноста на шеесетите и седумдесетите, откривајќи ни блиски допирни точки со тој период и редесфинирајќи ни многубројни наследени традиции преку најсвежите изрази. Во таа смисла на сидните цртежи на ЛеВит треба да се посвети посебно внимание бидејќи тие ги прошируваат појдовните претпоставки не само на неговите рани дела, туку и на раното апстрактно сликарство. Овие нестварни,

бесконечни, пајажинести орнаменти се јавуваат како привиденија на сидовите и плафонот, истовремено и никаде и секаде. Но магичното светкање и мистериозните математички симболи на овие амбиентални фантазии подвргнати на оној вид на едноставна реализација која го обзема целото дело на ЛеВит, како да беа вкрстени улоги на еден примитивен волшебник и на еден геометар. Зададените формули се сосема едноставни (на пример: "Прави линии во четири насоки, поставени едни врз други или не, линии што не се долги, не се прави, не се допираат, повлечени случајно со употреба на четири бои") додека изведбата може да се довери на било кој компетентен технички цртач (макаршто ЛеВит сам го направи својот прв сиден цртеж во 1968). Меѓутоа, доживувањето на завршените дела не е сувопарно туку, како што се искажа - Жан-Луј Буржуа во 1969, тоа се "метри и метри на нежна газа."¹⁷⁾ На многу начини овие сидни цртежи покажуваат како ЛеВит трајно ги споил чудесните серии на спротивности. Прво, тие ги помируваат двата спротивни системи на структурални форми коишто ги фасцинираа уметниците во шеесетите: строгиот редослед на едноставни повторувачки системи (решетки, паралели, концентрични кругови, итн.) и отфрлање на елементарниот редослед поради некој што е непредвидлив (или, како што тогаш популарно се нарекувал, алеаторен). Дури и уметниците како Ворхол и Андре неизменично ги употребуваа А-А-А ритмовите на шемите што се повторуваа и спротивставениот изглед на расфрланото, слободното, случајното. Во сидните цртежи на ЛеВит овие антитетски системи на ред и безредие се стопени. Дадените правила за изведба не се потешки од првата лекција по геометрија, но вистинските резултати се

непредвидливи. Тие ни нудат такви бесконечни варијации, како што е на пример одредување каде, според изборот на техничкиот цртач, ќе се повлечат одредени линии или одредена лоцирана релација, или како непредвидениот формат на собата или сидот ќе влијае врз резултатите. Ефемерниот, спонтан изглед на графитите е поврзан со стабилниот, тектонски изглед на стварната сидна рамнина, на која овие цртежи привремено се наоѓаат, така што компонентите на архитектурата се решени во замислена рамнина на цртежот и обратно. ЛеВит еднаш напиша дека "сакал да создаде уметничко дело кое е, што е можно повеќе, дводимензионално",¹⁸⁾ но кога се перципира оваа дводимензионалност, гледачот мора повторно да ја забележи опипливата, често тродимензионална присутност на носечката архитектура. Како што изјави самиот ЛеВит: "Повеќето сидови имаат дупки, пукнатини, испакнатини, траги од мрснотија, не се рамни или правоаголни и имаат редица други архитектонски аномалии,"¹⁹⁾ а сите тие неправилности се истовремено покриени и нагласени со дводимензионалните сидни цртежи што се наоѓаат врз нив. Истите контрадикции ги чувствуваме, на пример, кога ги гледаме големите платна на Морис Луј, каде што огромните пространства на необоено грубо памучно платно кое ја поттикнува илузијата за боја, стануваат, сè повеќе буквално материјални додека истовремено се трансформираат во сликовната фикција на светлата површина на отворениот простор. Во натамошното спојување на спротивностите, сидните цртежи на ЛеВит се истовремено силно лични и безлични. Тие веднаш евоцираат оригинални уметнички креации на ЛеВит, кои сме

подготвени да ги поврземе со традиционалното занаетчиско сликарство и цртеж. Од друга страна пак, изведбата, како и воопшто во архитектурата, е резултат на анонимни раце или теориски на машини. Повторно, пречекорувањето на границите на уметноста и оспорувањето на нашите првични концепции за уметноста, се суштината на слободоумни идеи на ЛеВит за границите на одделните медиуми. Неговиот личен белег не го препознаваме буквално, во стварната физичка изведба, туку најмногу во начинот на конципирањето на делото. Слично на тоа стилот на еден архитект повеќе го препознаваме во неговиот личен ракопис пред сè, во самата идеја за изгледот на градбата, отколку во спецификите на физичката конструкција на деловите. Методот на ЛеВит е близок и до оној на композиторот, чии симболички музички инструкции треба да ги користи секој кој сака тоа дело да го слушне изведено. Како и музичката нотација и нејзините потенцијални и варијабилни изведби, на ЛеВит пишаните правила за изведба на сидниот цртеж едноставно го вклучуваат трајно и ефемерно, концептуалното и сензуалното. Макаршто може да се каже дека тој не е прв што ги нападна ставовите дека сликата или цртежот мора да ги носат уметниковите сопствени физички, последователно и психолошки белези, неоспорно е дека тој е најоригинален во смисла на преиспитување, растресување на правилата, што се користеа за да ни ги предочат разликите во визуелните уметности помеѓу подвижните цртежи и слики и неподвижната архитектура, помеѓу идејата и реализацијата, трајното и нетрајното. (Како што напиша и самиот ЛеВит, "Сидниот цртеж е трајна инсталација се додека не биде уништена,"²⁰⁾ што, всушност, и беше судбина на многу

негови кратковечни, но секогаш повторливи дела.)
Без оглед на тоа колку неговите сидни цртежи можат сосема да ни го изменат нашиот вроден осет за овие разлики, тие постепено почнуваат и да нè упатуваат на длабоките врски со раните видови на апстрактното сликарство. Нивниот сопствен речник, строго ограничен на фрагментарни геометриски или квази-геометриски делови, како што се линиите и лаковите, нè асоцира на цртежите и графиките на најцеребралните моменти на аналитичкиот кубизам од 1910-11, како и на нивните кршливи, линеарни површини. Изведени од кубизмот се и пајажинестите структури и прочистените линеарни сегменти во сериите на Мондријан насловени "Пристаниште и океан" и "Плус и минус". На еден поизразено геометриски начин со употреба на линиар и компас, оваа азбука на остри линии и лакови што лебдеат во бесконечниот простор, има свој претходник во линиските конструкции на Ротченко од раните дваесети.²¹⁾ Но, иако геометрискиот речник на сидните цртежи на ЛеВит има свои корени во кубистичко-конструктивистичките традиции, општо земено, нивната синтакса повеќе ѝ припаѓа на визуелната уметност која евоцира пространи, отворени полиња на доцниот Моне и на голем дел од американското сликарство од Тоби и Полок наваму. Да употребиме една музичка аналогија: во самите детали, сидните цртежи на ЛеВит добиваат математичка форма на компјутерски свет, но набргу се трансформираат во просирни делови на една чудна, апсорбирачка сензуалност. Овој квалитет го наоѓаме и во музиката на Филип Глас (за чија што "Музика во дванаесет става", ЛеВит ја има дизајнирно и обвивката за плочата).²²⁾ На прв поглед изгледа дека музиката на Глас е составена

од еднолични и до бесконечност повторувани единици на основни мелодии и ритмички фрагменти, електронски засилени на начин што го прикрива личниот стил преку асоцијации на механичко нормирање. Но, макаршто интелектуалниот распоред на делото на Глас е исто толку систематичен и ригорозен колку и на ЛеВит, сепак, крајниот резултат не е стриктно рационален. Искуството станува еден вид бавно потопување во море на звуци, каде што структуралните основи на резултатот, препознатливи преку интервенцијата на интелектот, ќе бидат збришани од надојдената сензуална сила на кумулативниот звук. Музичките претходници на ваквото постепено преплавување на сетилата лежи во доцниот импресионизам, во апсорбирачките крешченда на Дебиси и Равел, како што и трепкањето на сидните цртежи на ЛеВит го евоцира ехото на доцното импресионистичко сликарство, особено во панорамските прикази и треперливото прекршување на водените лилјани на Моне. Токму овој квалитет на бесконечност, што се јавуваше во доменот на непрегледната архитектонска декорација, ги поставува сидните цртежи на ЛеВит веднаш до американското апстрактно сликарство од четириесеттите години наваму. Развитиот на "експресивниот" стил кај Тоби и Полок предизвика чувство дека гледачот може да биде дезориентиран во едно поле на слободна енергија каде што не важат законите на гравитацијата и кадешто за малку тие енергии можат да се прелијат преку рабовите на платната, низ сидовите и во собата. Оваа идеја како метафора конкретно е реализирана во сидните цртежи на ЛеВит, кои најчесто се протегаат од самиот плафон до рабовите

на нивните архитектонски подлоги.

"Апокалиптичните тапети" на апстрактниот експресионизам нарочно ги оставаат ногарите и платното за да уште повеќе, ја доловат нематеријалната визуелна средина.

Како и голем дел од апстрактното сликарство во повоениот период, сидните цртежи на ЛеВит се темелат врз основните визуелни единици зголемени до мурални димензии. Иако постоечките правила го одредуваат секој сегмент, доменот на визуелните можности е огромен.

Линеарните лакови на проткаени бои повремено можат да создадат замрсени јазли, толку ситни, а сепак толку густи, што во процесот на сменувањето на тенкоста на влакното и галактичката длабочина, во седумдесеттите ни нудат реинтерпретација на сложените просторни линеарни преплети на Полок. Во другите варијанти, белите линии врежани на црна основа (или обратно) продолжуваат да го истражуваат, низ нивното постојано испреплетување со позитивни и негативни ознаки и простори, богатото наследство на црно-белите слики и цртежи, од Полок и Клајн до Твомбли. Од друга страна употребата на само една нијанса во сидните цртежи на ЛеВит создава толку силен вресок на боја што се чини дека боените полиња на Пунс, Олицки или Стела се повторно создадени со еден нов жив јазик. Ако може да се каже дека апстрактното сликарство во последната четвртина на векот отиде уште подалеку во насока на тотална дематеријализација, ослободување на линиите од волумен, лебдечка боја во безграничен простор, прикривање дури и на физички материјал од којшто сликата е направена, тогаш сидните цртежи на ЛеВит претставуваат најбриљантна визија на ова упорно истражување. Навистина, пајажестите

линии на ЛеВит можат да ѝ се доближаат на онаа магична невидливост слична на онаа во галеријата Лучио Амелио во Неапол во 1975, кога со својот сиден цртеж ја прекри издолжената слика на Даниел Бурен, а не ја поремети нејзината целина или читливоста.

Како и секогаш, новата уметност која во почетокот е шокантна, завршува така што се повикува на минатото на еден нов и свеж начин. Така, на Венецијанското Биенале во 1976, во "Ambiente" (историски преглед на ентериери креирани од самите уметници), собата со изложени сидни цртежи на ЛеВит беше речиси на крајот на долгата традиција на апстрактната мурална декорација на дваесеттиот век, од Кандински и Мондријан наваму.²³ И како што добро знаат оние што ја имале таа среќа да ги видат сидните цртежи на ЛеВит на лице место во вилата на грофот Џузепе Панца ди Бјумо, овие мурални имажинации дури можат соодветно да комуницираат со просторите чии што таваници се декорирани во стилот на доцниот барок. И конечно спротивставувањата на ЛеВит на конвенционалното, повеќе се впечатливи отколку вистинити. Во таа смисла насобраните предизвици од многуте мајстори пред него, стануваат вистинско средство за одржување на виталноста на традициите, достојни за почит.

Белешки:

1. Sol LeWitt, "Sentences on Conceptual Art," Art - Language (Англија), мај 1969, стр. 11. (Види стр. 168 од оваа книга).
2. Donald B. Kuspit, " Sol LeWitt: The Look of Thought", Art in America (New York), септември - октомври 1975, стр. 43 - 49 ; со одговор од Џозеф Машек, " Kuspit's LeWitt: Has He Got Style? " Art in America (New York), ноември - декември 1976, стр. 107 - 111.
3. Lucy R. Lippard, "Sol LeWitt: Non-Visual

Structures", Artforum (New York), април 1967, стр. 46.

4. Визуелните и еволутивни аналогии меѓу ренесансната уметност и онаа на ЛеВит и неговите современици се истражуваат на пофилософско ниво од Сузи Габлик во Progress in Art (New York: Rizzoli, 1977, str. 44 -45)
5. LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art" Artforum (New York), јуни 1967, стр. 80. (Види стр. 166 од оваа книга).
6. Kuspit, op. cit; стр. 43 - 44.
7. Класичната дискусија на овој импулс во модерната уметност се дискутираше под наслов " Интелектуален примитивизам " кај Robert Goldwater, Primitivism in Modern Art (New York: Vintage books), 1967
8. Ситуацијата беше иста со онаа на поранешната погрешна интерпретација на аналитичкиот кубизам чиишто сложени пресеци на линија и рамнина прво беа рационализирани на едвај разбирлив научен јазик, но сега изгледаат уште помистериозни ; или слично, со променливи интерпретации на Малевич и Мондријан, чиишто квази геометриски вокабулари ги замаглуваа со децении нивните снажни, квази религиозни цели.
9. Barbara Rose, "ABC Art ", Art in America (New York), октомври - ноември 1965, стр. 57 - 69.
10. A. H. (Anne Hoene, cetera Anne Hoy), " Sol LeWitt" Arts magazine (New York), септември - октомври 1965, стр. 63 - 64.
11. За понатамошно поврзување со уметноста видете ги "Models and Monuments: The Plague of Architecture," Dan Graham, Arts magazine (New York), март 1967 стр. 32 - 35.
12. LeWitt "Zigurrats", Arts magazines (New York), ноември 1966, стр. 24 - 25. (Види стр. 172 од оваа книга)
13. Lawrence Alloway, " Sol LeWitt: Modules, Walls, Books, " Artforum (New York), април 1975 стр. 43.
14. Апстрактната убавина на философските системи во паралела со ЛеВит спомната кај, Џон Чендлер, " Tony Smith and Sol LeWitt: Mutations and Permutations, " Art International (Lugano), 20

септември 1968, стр. 19.

15. Kuspit, op. cit.

16. Norma Broude, "New Light on Seurat's Dot: Its Relation to Photo-Mechanical Color Printing in France in the 1880s," *An Bulletin (New York)*, декември 1974, стр. 581 - 589.

17. Jean - Louis Bourgeois, преглед, *Artforum (New York)*, декември 1969, страни 71- 72.

18. LeWitt "Wall Drawings" *Arts Magazine (New York)*, април 1970, стр. 45 (види стр. 169 од оваа книга).

19. Исто

20. Исто

21. Една специфична аналогија на кружните цртежи на Ротченко од 1921 беше сугерирана од Брукс Адамс во неговиот преглед за Сол ЛеВит: *Graphik 1970 -75... The print collector's newsletter (New York)*, септември - октомври 1976, стр. 123. Во пошироки термини уметноста на ЛеВит исто така се посматра како една понова манифестација на долгата конструктивистичка традиција. (видете Willy Rotzler, *Constructive Concepts, Zurich, 1977.*

22. Една аналогија помеѓу Глас и ЛеВит кусо прикажана кај Germano Celant " ЛеВит ", *Casabella (Милано)* 1972, стр. 40.

23. Оваа значајна изложба е документирана и опширно прикажана во книгата: Germano Celant, *Ambiental Arte dal Futurismo alla Body Art (Venice)*, 1977.

(превод: Дијана Обрадовик)

СОЛ ЛЕВИТ -

СИСТЕМИ И ГРАФИКИ

Церери Луисон

Сол ЛеВит ја направи својата прва структура во 1962 год., а првиот сиден цртеж во 1968 год. Иако печатењето имаше централно место во неговата работа, од 1970 год. неговиот познат сериски концепт беше сосема развиен и оттогаш почна да ги печати своите дела.

Тој и порано имаше издадено четири сериски проекти за уметноста во форма на книги или списанија, но со свртувањето кон графиката покажа дека е уметник за кого сито-печатот, плочата или каменот претставуваат идеален медиум.

Декларирајќи се како концептуален уметник ЛеВит ги постави основните правила за неговите активности во две изјави: "Параграфи за концептуална уметност" и "Ставови за концептуалната уметност" од 1967 и 1969 година.¹ ЛеВит ретко отстапуваше од изречените правила, а суштината би можела да се образложи на следниот начин: Идејата е главен аспект на делото чијашто изведба ја вршат помошници кои работат според однапред поставени инструкции. Самата идеја е главно едноставна и логично конципирана, но би можела да стане нелогична при перцепцијата. Иако делото може да задоволува перцепциски, тоа е споредно за него бидејќи идејата е таа којашто предничи. Перцепцијата е субјективна, а уметникот не е во состојба да проникне во делото додека не го заврши. Самата идеја мора да биде јасна пред да биде

спроведена на дело за да се избегне субјективната интервенција на уметникот во текот на нејзината обработка, а на тој начин би се избегнале и "арбитрарните или случајни одлуки и би се елиминирале каприцот, вкусот и другите субјективни проценки. " Откако планот е поставен тој го контролира создавањето на делото и го одредува бројот на деловите во една серија. Формите кои се користат се ограничени во нивниот распон и се емотивно безбојни; сами по себе не се интересни, постанувајќи едноставно "граматика на самото дело. " Значењето е во нивниот распоред.

ЛеВит почна да создава уметнички дела во периодот на реакција на субјективниот период кон сликарството на апстрактните експресионисти. Главни движења во тоа време беа минималната и поп уметноста, кои иако разновидни по содржина, често користеа слични средства. На пр. концептот на сериска и механичка продукција беше својствен за двата вида уметност, како што беа и плошноста и безличната фактура. ЛеВит често се спомнуваше во контекст со минималната уметност, кога беа во прашање делата од неговиот ран период. Сол ЛеВит можеби беше под влијание на неговите современици, но наскоро тој го формулираше својот сопствен вид на концептуална уметност објавен во "Параграфите" и "Ставовите". Иако концептот на сериска продукција беше присутен и во делата на други уметници, како на пр. кај Доналд Цад или Роберт Манголд, кај ЛеВит тој беше применет во најстрога смисла. Сериите на ЛеВит се обично конечни, а бројот на пермутациите е однапред одреден од неговите правила. Во оваа смисла, делата на Едвард Мајбриџ имаа значајно влијание, бидејќи во

неговите серијални фотографии ЛеВит откри дека кога еднаш поимот за фотографирање на едно посебно движење ќе се сфати, логиката и редот на презентирање на фотографиите како составни делови од тоа движење се самоодредени. Понатаму, откри дека иако секој кадар претставува дел од серијата, како слика таа е исто така комплетна сама по себе. Конечно, секое комплетно движење би претставувало еден наративен циклус без кулминација, кадешто секој индивидуален дел би бил подеднакво истакнат.

Еднаквоста на истакнување беше она што ЛеВит исто така го откри во "новиот роман", а особено во романите на Алан Роб-Гриџ и во драмите на Самјуел Бекет, со кој во една прилика и соработуваше.² Во еден разговор тој изјави дека кај Бекет и Роб-Гриџ се восхитувал на објективноста, елеганцијата, едноставноста и логиката. Ги прочитал нивните дела во доцните педесетти и шеесетти год. и чувствува дека свесно или несвесно тие влијаеле на него во теориска смисла.³ Бавниот тек на настаните во романите на Роб-Гриџ, неговите детални описи, честото навраќање на почетниот момент како на референтна точка (на пр. во "Во лавиринтот") и неговиот обид да ја елиминира временски фундираната наративна и кулминација, сето ова имаше одраз во делата на ЛеВит, а најпечатливо во неговата "Автобиографија" печатена во 1980 година: една серија на фотографии снимена од неговото студио во Њујорк.

Голем застапник за делото на Роб-Гриџ беше Ролан Барт, чијшто структурален период кон јазикот и општеството има паралели со делата на ЛеВит. Во неговото дело "Елементи на семиологијата"⁴, Барт

го дискутира и разработува Сосировиот приод кон лингвистиката и идентификува два концепти од кои е составувен јазикот: *langue* и *parole*, при што *langue* е лингвистички систем што го учиме кога учиме еден јазик, а *parole* е говорот или изговарањето на јазикот. Тој изјавува:

- предметите, сликите и примерите на однесување можат да означуваат... но никогаш сами по себе; секој семиолошки систем има лингвистичка содржина. Таму каде што постои визуелна супстанца, значењето се потврдува со дуплирање во една лингвистичка порака, така што дел од пораката на сликата (*iconic message*) е, во смисла на структуралниот однос, или излишна или преземена од лингвистичкиот систем.⁵

Веднаш е јасно дека оваа изјава точно опишува едно дело на ЛеВит во кое претставата ја придружува дескриптивна изјава којашто ги покажува правилата според кои таа е создадена, придонесувајќи на тој начин, во нејзината редуваност. Барт тврди дека секој од двата термини, *langue* и *parole*, ја достигнува својата "потполна дефиниција само во дијалектичкиот процес што ги обединува двете: нема јазик без говор, а говор надвор од јазикот"⁶. Двата аспекти во делото на ЛеВит, зборот и сликата, се меѓусебно зависни на многу сличен начин со тоа што сликата не може да егзистира без вербално поставените правила, а концептот не може целосно да се реализира доколку не се активираат правилата. Барајќи и натаму аналогија помеѓу своите семиолошки структури и ЛеВитовиот метод на создавање уметност, Барт прави јазични поделби на системи и синтагми. Систем е збир (*set*) на парчиња, делови или детали кои имаат слични

функции, но не мора да имаат слични значења. Ова кореспондира со ЛеВитовите збирки на индивидуални елементи што ги црта за да направи цртеж или графика: на пр., сите видови линии (права, крива, искршена) или сите видови лакови (од аглите или центарот на страните на една коцка) и т. н. Синтагма е јукстапозиција и распоред на одбрани елементи во еден комплетен предлог. За да се постават разликите меѓу различните синтагми потребно е да се подели синтагмата, на тој начин што "ќе се добијат парадигматски единици на системот"⁷, при што, парадигматски единици се оние што се одбрани од секој систем. Ова е фундаментална операција. За да се открие какви се овие единици се применува тест на комутација кој Барт го дефинира како "артефициелно воведување на промена во рамништето на изразот (означувачи) и во опсервирањето дали оваа промена доведува до корелативна модификација на рамниште на содржината... Ако комутацијата на двата означувачи создава комутација на означеното, тогаш секако дека е фатена една синтагматска единица во фрагментот на синтагмата поднесен на тестот"⁸. Синтагматската единица често коинцидира со системската единица.

Бартовата анализа се чини доста погодна за делото на ЛеВит, бидејќи има извесен број на графички кадешто, да ја искористиме Бартовата терминологија, тој користи различни означувачи, но доаѓа до сличен финален резултат. Да направиме на пр., компарација помеѓу "Сложени серии (композиција од 5)" од 1971 и "Сложени серии (композиција од 5)" од 1970 печатени во црна и во четири други бои. Првата серија почнува со предлог/нацрт на квадрат поделен на четвртини во кои се повлечени црни линии во еден од четирите

правци - вертикално, хоризонтално или дијагонално. Втората се однесува на предлог/нацрт на квадрат подеднакво поделен на четири хоризонтални ленти боја, од која секоја содржи линии повторно повлечени во еден од четирите правци. Двата проекти содржат линии во четири правци поставени во квадратот на различни начини. Серијата се отвора покажувајќи ги начините на кои овие линии би можеле да се постават една спрема друга и кулминира во четвртата графика од серијата, со формирање на линии и форми кои, и покрај разликите во боја, се идентични. Ова конечно докажува дека една промена во означувачите (хоризонтални ленти или квадрати) не создава "комутација што го менува значењето... (туку) субституција, со што се менува изразот, а не содржината".⁹ Очигледни примери на две графички, каде што една промена во предлогот/нацртот навистина создава комутација на означените се литографите "Црна со бели линии, вертикално, што не се допираат" и "Вертикални линии, што не се допираат" од 1970.

Изгледа дека и ЛеВит и Барт во одредени ситуации имале слични цели: да ги постават и анализираат основните структурни единици во нивните соодветни полиња на истражување. Фактот што ЛеВит има интенција да ги испитува можностите за сите комбинации во неговата работа (ова е често користена фраза во неговите описи) покажува до кој степен тој е заинтересиран да создава цртежи, структури и графички на начин кој е близок до шемите за кои зборува Барт. Другите видови цртежи и графички, меѓутоа, не се вклопуваат во оваа шема. Сепак, во овие серии секој елемент (слика) е помалку зависен од претходниот или

последователните елементи отколку во оние серии кои го користат концептот на додавање.

Медиумот на печатење, се разбира, е наполно соодветен за експлоатација во визуелна смисла на оние поими кои ги анализира Барт, бидејќи печатењето, а особено сито печатот, е процес на додавање. Додуша, методата на ЛеВит прецизно го исполнува тестот на комутација, зашто скоро сите графики коишто го испитуваат однесувањето на правите линии во четирите правци, независно дали во црна или во четири други бои, се создаваат од истиот систем на линии; поточно, ЛеВит црта на хатија систем на линии кои што неговиот печатар Џо Ватанејб ги фотографира и од нив прави позитиви. Работејќи според инструкциите на ЛеВит, Ватанејб ги одвојува од овие позитиви оние линии коишто не се потребни и ги пренесува на филм користејќи различен филм за секој правец.

ЛеВит изјави дека започнал со правење графики не само затоа што му била понудена таква можност, туку и затоа што неговата работа го насочила директно во тој правец. Правел цртежи со туш со пермутации и почувствувал дека сето тоа би можело полесно да се изведува во сито печат. Механичкиот процес дозволува полесен и побрз начин на создавање сериски прогресии, поголема точност во изведувањето и помала субјективна интервенција во форма на автографски знаци. Сепак, сито печатот не е совршен; постојат мали варијации во ширината помеѓу линиите и во нивната дебелина, па дури и извесно бранување бидејќи тие се изведени од еден систем на рачно повлечени линии. Но, според ЛеВит, перфекцијата би била здодевна и

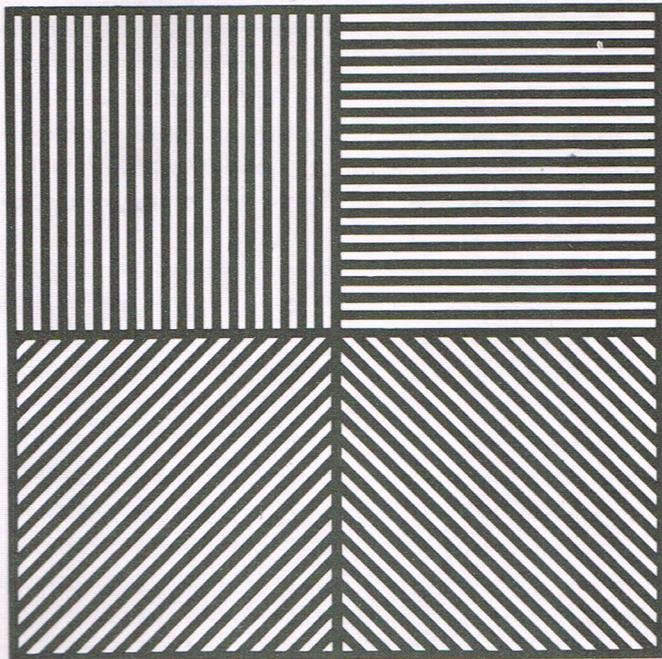
декоративна.

ЛеВит правеше графики уште додека беше на колеџ, но не ги печатеше. Тој исто така работеше како графички цртач кај Џеј. М. Пеј, дизајнираше брошури, и меморандуми и градеше модели на кули и паркиралишта.¹⁰ Затоа, тврди тој, за него не претставуваше голем чекор да се одлучи да печати графики. Во тоа го охрабри и фактот што графиките би можеле да се создаваат и да се продаваат поевтино, а на тој начин дозволуваат и на не многу богатите да поседуваат уметнички дела. Активноста на печатење е малку поразлична од другите аспекти на ЛеВитовото дело. Сито-печатите и дрворезите, исто како и сидните цртежи, ги изведуваат асистенти¹¹, додека бакрописите, исто како и цртежите на хартија, ги изведува самиот ЛеВит. Тој нема некоја теориска основа за ова; тоа е прашање на практичност - односно, тој не одбегнува самиот да ги прави сито-печатите поради вовлекувањето на субјективноста, туку едноставно сака да го искористи целиот потенцијал на механичкиот процес и уметноста на печатарот. Откако ќе ги постави инструкциите, ЛеВит интервенира само во фазата на проверка. Од друга страна пак, тој смета дека гравирањето е продолжување на цртањето, па затоа му е логично да црта на плоча. Во многу ситуации, особено во однос на графиките направени пред 1975, идеите беа претходно разработени за сидните цртежи и цртежите на хартија. Како и цртежите на хартија, графиките се постојани предмети. Сидните цртежи се непостојани бидејќи обично се прават како привремени инсталации. Тие не се предмети независни од сидот, туку коегзистираат со него. Графиките и цртежите на хартија имаат друг статус. Меѓутоа, како што големината

на сидниот цртеж е одредена од големината на сидот, така и големината на една графика е одредена од надворешни фактори: големината на плочата, пресата и вештината на печатарот. Но, понекогаш, ЛеВит намерно одбира одреден размер. Неговите најголеми графики, до денес, се сито печатите, а нивното изведување зависи од способноста на Џо Ватанејб. Ватанејб изјавува дека печатењето на ЛеВитовите дела создава извесни проблеми, особено нивното регистрирање.

"Регистрацијата треба да биде прецизна на позитивните транспаренци, а исто така и пренесувањето на филм. Хартијата се шири и стеснува од влажноста на воздухот, а понекогаш разликата е многу голема. Ако тоа се случи делото не може добро да се регистрира. Јас ја оставам хартијата да постои неколку дена во собата за да се аклиматизира, така што ќе се собере или прошири во зависност од условите. Кога еднаш ова ќе се случи, разликите ќе бидат многу мали. Дождот исто така создава проблеми. Ако се печати (еден систем на линии) во сув ден, не може да се печати другиот систем на линии во влажен ден."¹²

За да се обезбеди точност тој го користи rip системот. Секој правец на линии е на посебен филм, иако тие се направени од истиот негатив, како што и секој дел од скоро објавените "Две пирамиди" е на посебен филм. При печатењето на "Пирамидите" Ватанејб открива дека главен проблем бил да се постигне еднакво обоена позадина којашто имала свој посебен филм, бидејќи размерот на проектот бил толку голем што барал помош од асистент за да го турка сушачот, а на тој начин отежнувајќи го



Квадрат
поделен хоризонтално и
вертикално на четири еднакви делови,
секој од нив со во различна насока
поставени линии, 1982,
бакропис, 76, 2x 76, 2 см

постигнувањето на еднаков притисок. Во поглед на големината на пирамидата, иако ЛеВит му направи на Ватанејб цртеж, тоа беше само груб нацрт и не беше фотографски пренесен на филм. Ватанејб мораше сам да ја црта формата според грубиот нацрт. Графиките на пирамидите, сито печатите и акватинтите (овие последни се наоѓаат се уште во фаза на проверка) одбележуваат извесен нов период за ЛеВит. Во графиките со линии во боја можно е да се прочита фактот дека линиите од една боја се наметнуваат на линиите од друга боја. На сличен начин, поради јасност, кај некои понови сложени сито-печати ЛеВит обезбедува клуч за

откривање на редот на наметнување на бојата, изјавувајќи дека дури иако резултатот изгледа нејасен користените бои се оние исти основни црвена, жолта, сина и сива: (ЛеВит ја заменува сивата со црна кога додав подрачја со боја, бидејќи црната не е транспарентна.) ЛеВит ги измеша своите бои само во една ситуација, кога ги правеше обоените свездени акватинти. Тој им додаваше сива боја бидејќи сакаше формите да останат рамни на хартија. Кај акватинтите "Пирамиди", повторно го адаптира принципот на наметнување, иако овде гледачот не може да заклучи кои бои се наметнуваат, или по кој ред, и покрај фактот што ЛеВит користи мастило со транспарентни основи. Бојата се надоградува и во сито-печатите, а кај некои од нив, според Ватанејб се изведени и до 50 графики.

Се до скоро на ЛеВит му беше пракса во цртежите и графиките да го ограничи спектарот на бои на црвена, жолта, сина и црна, со често нагласување дека тие одговараат на основните тонови на механичко печатење. Но, според Ватанејб, боите на ЛеВит не се користат во чиста состојба, надвор од тубата или шишето, туку малку се манипулира со нив, секогаш до извесен степен. Кога треба да се постигнат различни бои со додавање, ЛеВит му го соопштува на Ватанејб својот избор на крајниот тон на една карта што ја создаваат заедно. На овој начин, рецептот за пермутации е веќе поставен за добивање на крајниот резултат.

Ако постои систем на изведување на пирамидите, нема систем за поткрепа на нивниот концепт. Пирамидата, како и многу други геометриски форми што ги користи ЛеВит е изведена од една коцка и се состои од една серија на триаголници

поврзани од едната страна. Бројот на триаголниците е произволен, како и крајниот тон, а во оваа смисла графиките на пирамидата - и уште повеќе поновите гваш-цртежи - се нешто послободни од строгите правила на системската уметност. Иако сета негова уметност е до извесен степен експресивна - на пр., "Прави линии во четири правци: комбинација - систем од 15 + 1" е нацртана од самиот уметник и е во одредена смисла несовершена - овие пирамиди се поизразени или посубјективни од претходните дела, со тоа што уметникот всушност одбира како графиката или гвашот на крајот ќе изгледаат. Ниту бојата, ниту формата не се одредени со некој систем. Кога гвашот се разликува од графиките, тогаш крајниот тон се постигнува со проби и грешки, додека откако тонот ќе се избере за графиката тој се одбира според претходен рецепт. ЛеВит објасни дека во обоените пирамиди најногу е заинтересиран за бојата, формата му е од второстепено значење.

Ако способноста на ЛеВит за импровизација се гледа кај пирамидите, тој е исто така прикажан и во однос на новиот дрворез под наслов "Лакови од четири агли", издаден од Crown Point Press. Блокот беше исечен од јапонски мајстори кои работеа според еден цртеж на ЛеВит. Тој немаше време да патува во Јапонија за да ја надгледува работата и беше изненаден кога тие буквално ја интерпретираа неговата скица давајќи им на аглите бранувани рабови. Но, фактот што ЛеВит конечно го прифати делото говори за тоа до кој степен е спремен да импровизира. Гледан од друга страна пак, системот требаше да обезбеди цртеж што би се копираше од изведувачот и ова беше логичен резултат што авторот не можеше

да го предвиди. Со прифаќањето на резултатот ЛеВит остана доследен на своите принципи.

Кога гледачот перцепира дело на ЛеВит тој главно не е свесен за алтернативните начини на изведување на неговите инструкции, но во некои случаи такви алтернативи навистина постојат. Вториот елемент на "Работа по инструкции (Систем од 10)" од 1971 - некарактеристичниот наслов беше даден од издавачот, а не од авторот - е добар пример како печатарот ги интерпретираше ЛеВитовите инструкции на начин што сметал дека бил типичен за ЛеВитовиот стил. Резултат на таа слика е една континуирана линија што во прави агли се врти околу себе, на еден кривулест начин. Инструкциите беа такви што секоја линија би можела да се црта вертикално од која и да е точка на претходно повлечена линија.

Со серија инструкции, ЛеВитовите графики би можеле, во поголем дел, да се дешифрираат од гледачот. Меѓу најтаинствените се "Локација на шест геометриски фигури" и "Локација на четиринаесет геометриски точки", и двете од 1975, каде што инструкциите се напишани во ракопис, директно на плочата, па затоа отпечатени обратно. Потребно е огледало за да се дешифрира користениот систем, но како што изјави ЛеВит, информацијата е комплетна, а решенијата криптични.

Зборот решение се користи намерно и е термин што ЛеВит самиот го употребува во конверзацијата бидејќи во одредени моменти тој гледа паралели помеѓу неговото дело и игрите и детективските приказни кои гладно ги чита. Отсекогаш сакал игри и открива дека изработувањето

слики содржи и забавна компонента. Тој сакал да спортува кога бил дете и прави споредби помеѓу концептите што го поврзуваат неговото дело и некои популарни спортови каков што е крикетот, тврдејќи дека и двете дисциплини содржат одредени правила што треба да се следат. Гледачот, тој продолжува, може на почетокот да биде збунет од една од неговите графики, исто како што еден посетител на Англија во почетокот би добил нејасна слика за крикетот; но откако ќе се научат правилата доаѓа и разбирањето.

Иако правилата за една графика, главно, само ја придружуваат, на посебен натпис, во "Локација на шест геометриски фигури" 1974 зборовите се печатени во letterpress по должината на долниот дел на листот. Предмет на графиките е реконструкцијата на самите графики. Како и со многу други негови графики, на делото "Локација" му претходеа сидни цртежи на истиот предмет. ЛеВит прави разлика помеѓу сиден цртеж на линии и цртеж на локација; првиот можеби не може никогаш точно да се реконструира, дури ако просторот во кој се извршува остане ист, бидејќи инструкциите се опис на конечното дело и често му дозволуваат на цртачот извесна ширина на интерпретација. Во цртежите "Локација" меѓутоа, правилата го опишуваат методот на работа до кој цртачот треба прецизно да се држи; отстапувањето би резултирало во неуспех. Бидејќи просторот во кој се прави еден "локациски" цртеж може да варира, ЛеВит користи многу општи термини кои спречуваат нумеричко мерење, но се состојат од мерења релативни на сидот на кој треба да се лоцира формата. На овој начин тој ги користи наједноставните можни форми на мерење. Сложеноста на

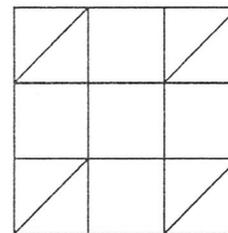
инструкциите настанува, парадоксално на оваа едноставност, бидејќи локацијата на секоја точка е релативна на другите точки. На извесен начин, ЛеВит ги посматра овие серии на дела како пародија на некои од најгустите текстови во периодот на концептуалната уметност, а во друга смисла на нив гледа како на поезија. Нивната сложеност доаѓа од едноставноста. Ако се користат нумерички мерења - една точка три инчи северно од една друга точка - тие би биле едноставни да се нацртаат, но би биле многу по комплексни во концептуална смисла. Едно од основните правила на ЛеВит, а кое го потврдува овој парадокс, гласи дека правците се содржат во една реченица бидејќи таа е наједноставната комплетна единица на пишување.

Делата беа поделени визуелно и вербално во фази. Секоја фаза на цртање беше следена со пишување на соодветни инструкции. Започнувајќи со познатите точки какви што се центарот, кошињата и центарот на страните, тој почна да ги црта точките на геометриските фигури. Потоа, објасни, тоа станува навигација, бидејќи секоја точка е точка што можеме повторно да ја користиме. Резултатот кажува дека цртежот е визуелна аналогија на зборовите.

Кога требаше да се печати од плоча, зборовите се печатеа со помош на трансфер за да се одбегне обратниот ефект. Бидејќи цртежот би бил обратен беше потребно да се сменат зборовите "десно" и "лево". Во оваа серија намерната нејасност беше одбегнувана. Инструкциите што ЛеВит ги обезбеди во локациските графики треба да бидат многу подетални од оние што ги придружуваат делата со линеарни пермутации. Другите видови

графики, какви што се "Форми извлечени од една коцка (Серија од 24)" од 1982, не се придружени со описи. Тие се едноставно изометрични проекции на форми што би можеле буквално да се изведат од коцка. Меѓутоа, како што истакна Томас Дреер¹³, ЛеВитовата изометрична проекција е варијанта на стандардната форма на проекција во техничкото цртање. Една изометрична проекција е начин за постигнување тродимензионална форма на дводимензионална површина, независно од законите за исчезнување на перспективата на точката. Еден изометричен цртеж на коцка би се конструирал на следниот начин: предниот и задниот дел на коцката би имале иста должина и би биле странично поврзани на 45 степени од предната рамнина која што изнесува половина од нејзината должина; фактот што предниот и задниот дел на коцката имаат иста должина покажува дека нема точка што исчезнува. ЛеВитовиот метод за создавање една изометрична коцка се разликува на еден фундаментален начин: иако предниот и задниот дел на коцката имаат иста должина, мерењето на страните се врши различно и е покусно. ЛеВитовата коцка е добиена од еден квадрат поделен хоризонтално и вертикално во мрежа од девет квадрати. Деловите на коцката се поврзани дијагонално со еден од квадратите во мрежата.

За да добие форми од коцката, ЛеВит означува конструкциони линии дијагонално, вертикално и хоризонтално, делејќи ги квадратите на половини и четвртини. Со поврзување на линиите во коцката доаѓа до скоро неограничен број



на фигури. Фактот што тој одбра да нацрта само 24 од нив не го индицира максималниот потенцијал. Невообичаено е за ЛеВит што оваа серија е оставена недовршена бидејќи бројот на можните пермутации е скоро бесконечен.

Сите дела на ЛеВит во цртањето или печатењето содржат некој систем. На овој начин, иако е невозможно да се систематизира еден запис, печатењето на плоча е систематизирано во "Записи печатени во четири правци користејќи четири бои (серија од 15)". На сличен начин, кај печатењето "Линии не долги, не тешки, не допираат, случајно повлечени (круг) во четири бои, печатени во четири правци" 1971, на случајниот избор на цртежот му се спротивставува системот на ротација на каменот, една четвртина од кругот пред да се печати секоја боја. Копијата е исто така фин пример за перцепциска нелогичност што произлегува од логичен систем. Иако линиите беа повлечени "да не се допираат", кога каменот беше свртен тие природно почнаа да се преклопуваат. Насловот на графиката го опишува дејството на цртањето, а не видената содржина.

Левитовата големина се состои во тоа што во толку тесна рамка и со толку ограничен

вокабулар тој постигнува таква сложеност на значење, ако под значење се подразбере она што се добива од соодветната перцепција на различни комутации. Да се вратиме на Барт; тој тврди дека "Американскиот шпански... со само 21 карактеристични единици (може да создаде) 100 000 сигнификантни единици."¹⁴ Речникот на ЛеВит се базира исто така на издвоени единици - геометриски форми и линеарни ознаки - но истовремено, различниот начин на кој што ги користи е подеднакво богат.

Белешки:

¹ "Paragraphs on Conceptual Art", Artforum, јуни 1967; "Sentences on Conceptual Art", Art&Language, мај 1969.

² "Come and Go", цртеж за драмата на Бекет; репродуцирано во каталогот: Sol LeWitt, Museum of Modern Art, New York, 1978, стр. 106-7.

³ Од разговорите со авторот во Сполето, Италија, јули 1968. Сите понатамошни изјави на уметникот се од овие разговори

⁴ Roland Barthes, Elements of Semiology, New York 1968; во Франција прв пат објавена во 1964

⁵ Исто, стр. 10

⁶ Исто, стр. 15

⁷ Исто, стр. 64

⁸ Исто, стр. 65

⁹ Исто, стр. 66

¹⁰ ЛеВит изјави дека неговото искуство во канцелеријата на Пеј имало значајно влијание врз неговиот начин на размислување и врз идеите за дизајнот, а особено во однос на прецизноста. Без сомнение, современата архитектура и посебно модуларните системи на градење зигурати, има блиска врска со делото на ЛеВит. Види го неговиот напис: "Ziggurats", Arts Magazine, ноември 1966, кадешто зборува за правилата којшто ја одредуваат структурата на облакодерите во Њујорк.

¹¹ ЛеВит често работи и самиот на сидните

цртежи, но многу од неговите цртежи ги работат единствено асистентите.

¹² Од разговорите со авторот во Сполето, Италија 1986. Овие и следните изјави на Ватанејбл се превземени од овие разговори.

¹³ Thomas Dreher, "Sol LeWitt: the Two Series of Works: Forms Derived from a Cube and Pyramids". Акварели од 1982 до 1985 и дела што им одговараат во други медиуми, Sol LeWitt-Aquarelle von 1982-85, каталог од изложбата, Galerie Schiessel, Freiburg 1986.

¹⁴ Barthes, op. cit., стр. 19

(превод: Венера Новаковска)



Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје
Одговорен уредник: Зоран Петровски
Организација на изложбата: Марика Бочварова Плаевска и Зоран Петровски
Предговор: Марика Бочварова Плаевска
превод: "Нова", и Зоран Петровски
Лектура на англиски: Розмари Бери
Ликовно обликување: Стефан Георгиевски
Скенирање: Скенпоинт, Скопје
Печат: Принтпоинт, Скопје
Тираж: 500

Publisher: Museum of Contemporary Art, Skopje
Editor-in-Chief: Zoran Petrovski
Organization of the exhibition: Marika Bočvarova Plavevska and Zoran Petrovski
Introduction: Marika Bočvarova Plavevska
Translation: "Nova" and Zoran Petrovski
Lecture: Rosemary Berry
Lay-out: Stefan Georgievski
Printed by: Printpoint, Skopje
500 copies

CIP - Каталогизација во публикација
Народна и универзитетска библиотека "Климент Охридски", Скопје

76.038.1(44)(06.064) ЛеВит, С.
ISBN 9989-703-00-0

Благодарност за помошта во реализацијата на изложбата, Музејот и изразува на:
НОВА - Скопје

