

Nova slika : slikarske tendencije osamdesetih godina

Edited book / Urednička knjiga

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Publication year / Godina izdavanja: **1992**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:254:167423>

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-26**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

biblioteka časopisa
život umjetnosti
svezak 1/1982

nova slika

slikarske tendencije
osamdesetih godina

izdavač

**instit ut za povijest umjetnosti
sveučilišta u zagrebu**

(centar za povijesne znanosti –
odjel za povijest umjetnosti)

urednički odbor

marcel bačić

željka čorak

žarko domljan

eugen franković

zvonko maković

tonko maroević

mladenka šolman

glavni i odgovorni urednik

željka čorak

likovni i tehnički urednik

marcel bačić

lektura i korektura

zlata dujmić

adresa

život umjetnosti

instit ut za povijest umjetnosti

sveučilišta u zagrebu

đure salaja 3, zagreb

telefon 514-928

narudžbe:

nakladni zavod matice hrvatske
(za život umjetnosti)

30107-601-3460

tisak

nigro »zadružna štampa«

oour »knjigotisak«

zagreb

dalmatinska 5 i 12

sadržaj

osamdesete godine

zvonko maković	nova slika hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina	7
tonko maroević	jedan za sve noviji radovi borisa bućana u kontekstu likovnih tendencija osamdesetih godina	21
andrej medved	nove slike slovenskog slikarstva	31
ješa denegri	pojave umjetnosti početka osamdesetih godina: podaci o talijanskim prilikama	47
achille bonito oliva	manirizam i neomanirizam	58
loredana pamesani	estetika i njezina postmoderna scena	60
flavio caroli	prije potopa	63
massimo carboni	umjetnost – povijest umjetnosti navodi i ponovna ispisivanja	69
barbara rose	američko slikarstvo osamdesetih godina krićka interpretacija	97
marcelin pleynet	slikarstvo danas	112
ješa denegri	baroques 81	115

osamdesete
godine

đuro seder
dvoje u interijeru, 1981.

6



zvonko maković

nova slika hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina

Sve do izložbe »Nova slika« na 13. salonu mladih ponovno aktualiziranje slikarstva smatralo se marginalnom pojavom,* unatoč tome što tragove »nove slike« možemo, barem u Zagrebu, pratiti od 1977/78. godine, dakle i prije značajnih izložbi kao što su one održane u New Yorku, Londonu, na Venecijanskom bijenalu (»Aperto '80«), pariskom Bijenalu mladih 1980, gостоjuće izložbe u Beogradu i Zagrebu »America Now« 1979. Nekoliko je pojedinaca ovdje, kao Nina Ivančić i Zvezdana Fio na jednoj strani, te Đuro Seder na drugoj, osjetilo važne impulse, samostalno ih razvijajući kao i generacija slikara u Rimu, New Yorku, Kölnu, Düsseldorfu... Drugi razlog koji me je naveo da pribjegnem kroničarskom bilježenju događaja oko »nove slike« u našoj sredini jest taj što su odmah nakon izložbi na Salonu mladih i one u Kopru pojedini galerijski službenici počeli izvrtati činjenice, svjesno ih prešućivati ili ih podešavati svojoj poznatoj retardiranosti. Tako Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu organizira izložbu »Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina«, najprije u Zagrebu, pa je zatim potkraj travnja 1982. prenosi u Beograd i dopunjuje sekcijom »Novi obrat — slikarstvo« gdje se pojavljuju mahom isti autori koji su izlagali na Salonu mladih i izložbi »Podobe — Immagini«, a da se nijednom riječju ne spominje njihovo ranije zajedničko pojavljivanje. Štoviše, nastoji se u djelima tih umjetnika vidjeti kontinuitet prakse 70-ih godina, stvoriti dakle slika lančanog slijeda koja je upravo za generaciju »nove slike« krajnje neprimjerena. Izložba »Novi obrat — slikarstvo« pokazala je tako diletantizam ne samo s gramatičkog stajališta (»novi obrat«!?), nego i stručnog.

* Savjet 13. salona mladih pozvao me da u okviru ove izložbe organiziram zasebnu sekciju, da izaberem autore i njihova djela te tako zaokružim jedan problem koji se u krugu mladih umjetnika jasno nazirao i fragmentarno pojavljivao. Izabrao sam djela dvanaestoro slikara koji su svaki na svoj način predstavljali svojevrstan povratak slici, a većina njih i povratak predodžbi. Sekciju sam nazvao »Nova slika«. U isto vrijeme kad je u Umjetničkom paviljonu bio otvoren Salon mladih (prosinac 1981), u Galeriji suvremene umjetnosti otvorena je izložba »Talijanska transavangarda« što ju je organizirao Achille Bonito Oliva, koji je tada boravio u Zagrebu i upriličio razgovor u povodu svoje izložbe, a Andrej Medved u Kopru priprema izložbu »Podobe — Immagini«, zajedničku izložbu talijanskih i jugoslavenskih umjetnika pripadnika istog trenda — »nove slike« (»transavangarda«, nuova immagine«, »new image painting«...). Talijane je izabrao i predstavio Achille Bonito Oliva, a jugoslavenski dio, točnije rečeno umjetnike iz Zagreba, Ljubljane i Kopra, Andrej Medved i ja. Koprarska je izložba otvorena 30. prosinca 1981, a u proljeće 1982. prenesena je u Celje i Ljubljanu. Ponuđena je također zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti, koja ju je odbila.

Sedamdesete godine u hrvatskoj umjetnosti, kao i umjetnosti općenito, karakterizira pluralizam ideja i ideologija. U osamdesete se ulazi sa slikom i slikarstvom s jedne strane, dok se s druge među mladima još uvijek osjećaju različiti derivati konceptualizma. Ovi drugi često sebi prisvajaju nazive kao »alternativna« umjetnost, umjetnička praksa zadojena širokim i općenitim pojmom angažmana, odnosno kolektivne ideologije. Riječ je, međutim, o pseudo-alternativi, o prividno nekonvencionalnom koje je pod okriljem Države, kontrolom muzeja i galerija. Riječ je, zapravo, o pervertiranoj ideologiji kasnih 60-ih, koja će s umjetnicima nove generacije postati amblemom jedne lažne demokracije. Volja za moći, za posjedovanjem privilegiranog statusa Umjetnika skrivena je ovdje iza jeftinih parola, pa tako nastaje čitava grupa podržavljenih i akademiziranih »alternativaca«. Ta pojava nužno povlači za sobom hiperprodukciju u kojoj se iskrivljuje pojam pluralizma, u kojoj se naivno vjeruje kako je osvanuo dan za Lautreamontovu utopiju u kojoj ćemo svi postati umjetnici. Hiperprodukcija kod umjetnika imala je zaštitu dijela kritike koji su o svakoj pojavi, o svakom pojedincu pisali kao o historijskom događaju. Mahnita želja kritičara za dokumentarnošću pretvorila ga je u činovnika statističkog ureda, što je bilo najuočljivije na dvjema izložbama koje je organizirala Galerija suvremene umjetnosti — »Nova umjetnička praksa« (1978) i »Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina« (1981).

Krizu kritike povežujem, prvo, s nepostojanjem kriterija, i, drugo, s gubitkom povijesne dimenzije u svijesti kritičara. Daleko od toga da zagovaram neku novu normativnu kritiku. Ono na što ciljам, i što i danas smatram relevantnim, jest stav što ga je odavno iznio Lionello Venturi, a kasnije modificirao Giulio Carlo Argan, stav po kojemu se umjetnost prošlosti i sadašnjice ne smiju shvaćati kao antiteti. Štoviše, svijest o prošlosti, i davnoj i onoj od jučer, mora biti neprestano prisutna. Ne posjedovati je, značilo bi gubitak kompasa. Dvije spomenute izložbe u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti, izložbe koje su mahom prezentirale produkciju 70-ih, pokazale su upravo takav gubitak kompasa. Drugim riječima, ideje što ih je formulirala generacija koja se javlja 1968—1970. postaju u interpretaciji mlađih kolokvijalne i trivijalne. Kritičari, lišeni povijesne dimenzije svijesti, pridavali su svakom događaju identičnu važnost, a to je i rezultiralo iskrivljenom slikom umjetničke produkcije. Kako je ovdje, u Hrvatskoj i Jugoslaviji, riječ o rubnoj, provincijalnoj sredini, to se u ponovnom javljanju jasno moglo dijagno-

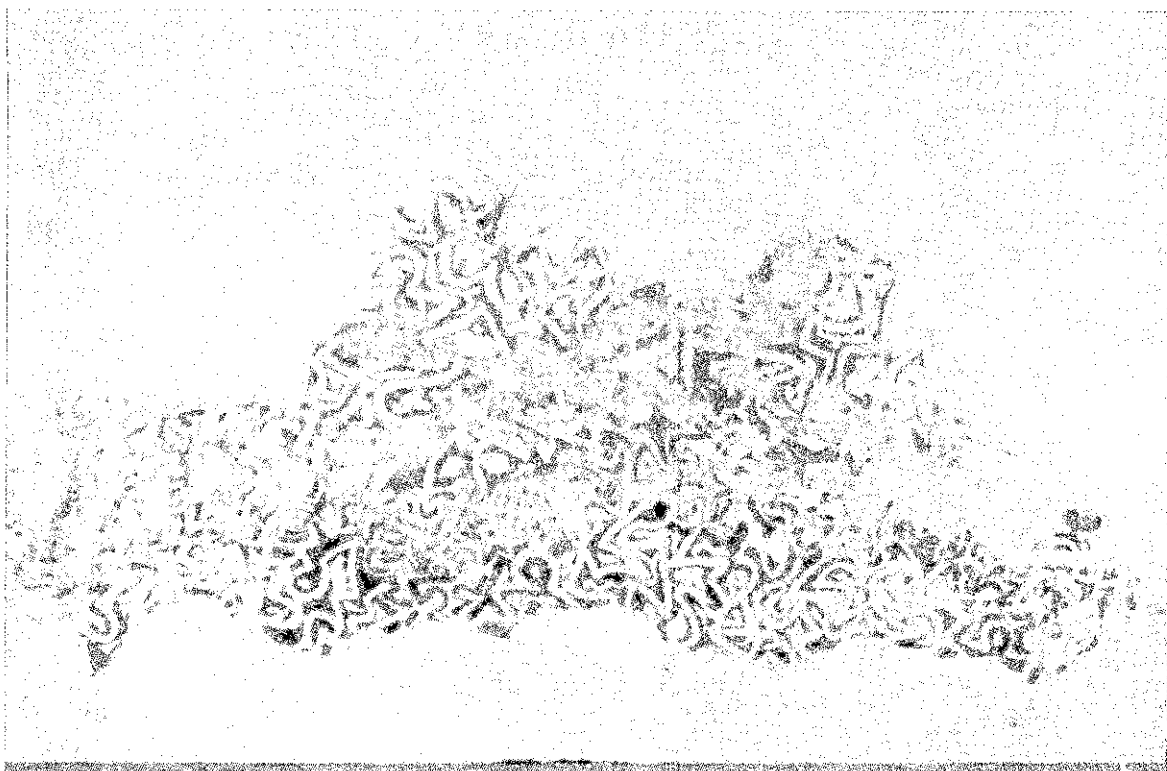
sticirati potpuno rasulo ideje vodilje, ideje začete oko 1968.

Međutim, u istoj toj generaciji koja se počinje javljati u drugoj polovici sedamdesetih, stasao je niz izuzetno vrijednih pojedinaca koji su afirmacijom medija slike ukazivali na vlastite probleme, vlastite ideje. Tu prije svega mislim na Borisa Demura, Milivoja Bijelića, Antu Rašića i Damira Sokića. Demur tako svodi sliku na nulti stupanj, na osnovne materijalne čestice koje ne daju nikakvu izvanslikovnu značenjsku nadgradnju. Slika je slika, to jest površina (: platna, kartona...) na kojoj ostaju zabilježeni tragovi slikanja, mirnog, potpuno neekspresivnog povlačenja kista natopljenog bijelom bojom. Slika je tako goli produkt slikanja, registriranje elementarnog procesa rada, a dokraja lišena metaforičkih vrijednosti. Bijelom se bojom još više nastoji anonimizirati ploha, osamostaliti od bilo kakvih subjektivnih natruha. Takvoj denotativnoj slici bili su u određenom razdoblju skloni i Milivoj Bijelić, Ante Rašić i Damir Sokić. Međutim, oni su iz minimalizacije slike izvlačili drukčije pouke. Shvatili su, naime, da se u ovom procesu kriju još neke vrijednosti, vrijednosti koje neće biti u suprotnosti sa slikom-kao-slikom, slikom u njezinu doslovnom materijalnom smislu. Te se vrijednosti tiču upravo materijalnosti, tvarnosti slike, ili točnije medija. I dok će Bijelić u razgrađivanju i ogoljenju slike zadržati znatno širi kromatski izbor (osim bijele boje on će upotrebljavati još i plavu, crvenu i žutu), Rašić i Sokić ili potpuno odbacuju boju, ili upotrebljavaju isključivo bijelu, često gotovu, neslikarsku boju (gips, bijeli lak na gotovim tvorničkim površinama lesnita, bjelinu keramičkih pločica itd.). Ali, ti umjetnici zato traže stanovite likovne osobine u materijalu i minimalnim zahvatima ističu te sirove likovne činjenice. Rašić tako konstatira, a ne analizira, bjelinu otisaka na gipsanoj plohi — otiske daske, najlona, kista... Ili konstatira siromašnu pikturalnost papira u seriji lijepljenih segmenata iskidanog pak-papira. Sokić opet, osim lakiranih lesnit-ploča i gotovih papirnatih vrećica, upotrebljava šper-ploču, vodu, kamene kocke... da bi iz svakog materijala potencirao njegovu fizičku gototinju, a istodobno ukazao i na stanovite pikturalne efekte koji se mogu zamijetiti na pigmentu. Godine 1980. Bijelić i Sokić iznova će zakoračiti u slikarstvo, svakako na vrlo osoben način. Prvi tako izvodi niz slika velikog formata nastalih utiranjem tragova bijele, žute, crvene i plave boje na najlonu, drugi prekrivanjem kvadratičnih površina kartona bojom koja oponaša mramor i naknadnim slaganjem tih kartona u ritmički pravilne eželine. Izraziti »malerisch« efekti mogu se lako prepoznati i u Bijelića i u Sokića.

damir sokić
rajska vrata, 1981.

milivoj bijelić
zemlja s dvije velike rijeke, 1981.

9





U isto vrijeme kad se počinje javljati ova generacija, nekoliko će pojedinaca ovdje pristupiti drukčijoj afirmaciji slikarstva. Tako će Zvonimir Santrač ići suprotnim putem od Demura ili Sokića. Njegova su platna krajnje zasićena slikarskom materijom, a iz rukopisa izbija snažna ekspresivnost i senzualnost. Boja se na grubu platnenu površinu nanosi neposredno rukom, bez kista, pa je tako uklonjena distanca između tijela i plohe na koju se sada u svojevrsnoj ritualnoj igri bilježe nekontrolirani, nesputani pokreti. Kao što se na Demurovim slikama osjeća intelektualna pronicljivost, neki kartezijanski duh, tako se na Santračevim jasno prepoznaje energija tijela i snažna emocionalna uzbuđenost. Nina Ivančić, koja se školuje na

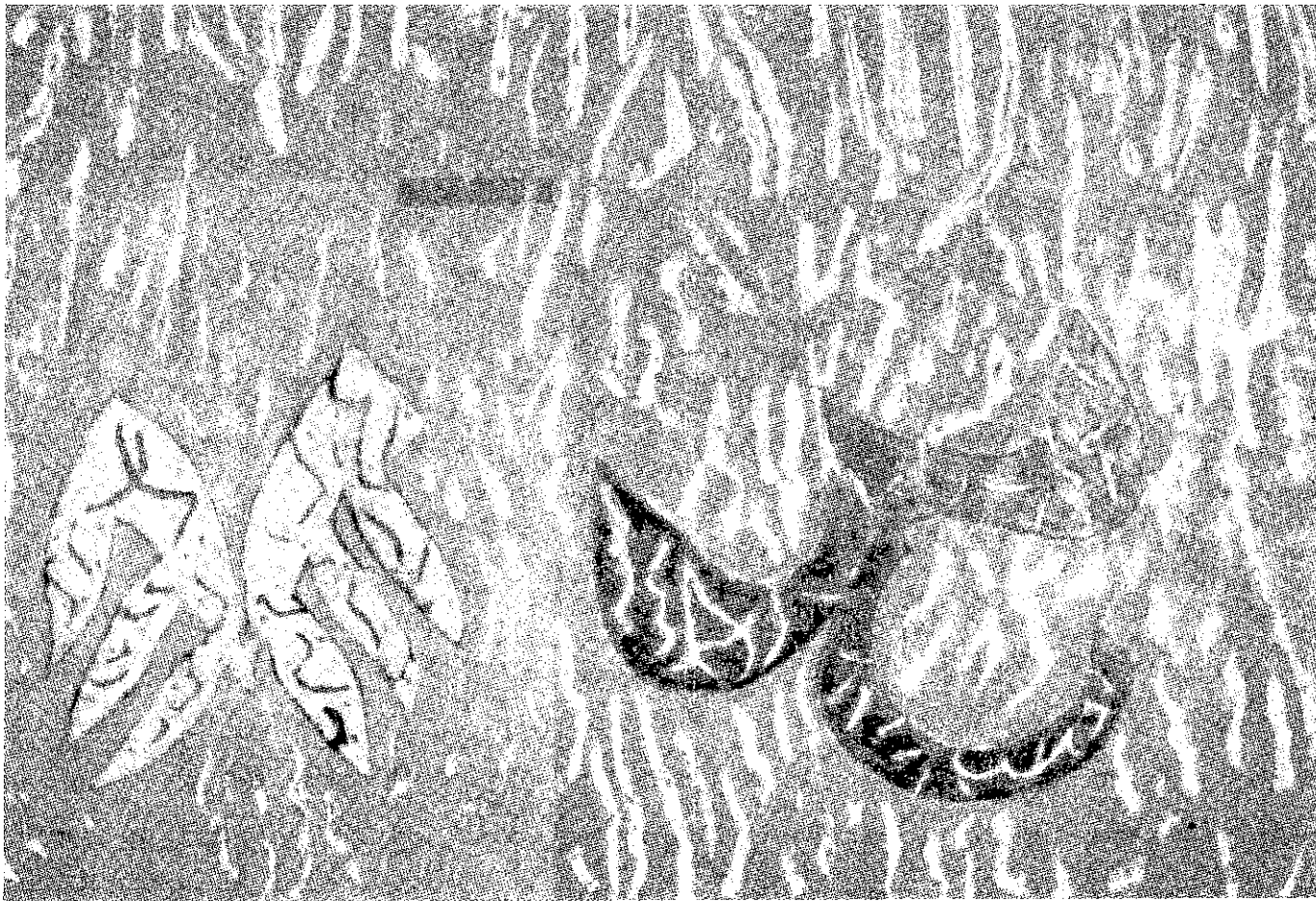
Akademiji zajedno sa spominjanim autorima, bit će već sa svojim najranijim slikama najdalekovidnija, ona će potkraj sedamdesetih otkriti senzibilitet idućeg desetljeća. Mnogi su u ranim njezinim radovima prepoznali neobičnu, recimo otvoreno, zakašnjelu apstrakciju iz pedesetih godina. Istina, ta je »apstrakcija« po mnogo čemu odudarala od povijesnog taloga, i sve do velikih izložbi, kao onih u New Yorku, Veneciji, Parizu 1979/80, teško je bilo definirati jezik te slikarice. A kada je bio propađen problemski okvir, moglo se bez većih teškoća konstatirati kako Nina Ivančić pripada istoj generaciji, istom duhu kao i mladi slikari širom svijeta. Drugim riječima, ova je umjetnica išla ispred kritike, ispred vladajućih normi. Ono što je



karakteriziralo te njezine rane slike bili su spontanost, bogati kromatski motivi, često referencije na povijesnu baštinu i shvaćanje slike kao totalne plohe koja se ne dopunjuje nikakvim iluzionizmom.

Samostalna izložba Đure Sedera 1977. godine u Osijeku može se također shvatiti kao jedna od anticipirajućih, to prije što je ovaj slikar učinio značajan zaokret u odnosu na svoju raniju praksu. Pripadnik umjetničke grupe »Gorgona« s kojom je na početku šezdesetih godina radikalizirao i proširio umjetnički jezik, on je tada došao do one pozicije na kojoj slikarski jezik dokraja sagorijeva u sebi samom. To je najuočljivije na seriji crnih monokromnih slika gdje se autor ne samo oslo-

bađa problema predočivanja i bilo kakvih referencija na stvaran svijet, nego je s plošnine slike dokinuo metaforičke odnosno simboličke vrijednosti, s jedne strane, i natruhe iluzionizma, s druge. Nove slike kojima se predstavio na spomenutoj osječkoj izložbi bile su za površna promatrača dobar korak unatrag, korak koji je umjetnika vraćao u razdoblje prije monokroma i prije »Gorgone«. Na slikama su se sada uočivale figure, a mnoštvo boja nanesenih ekspresivnim potezima davalo je dojam zlatnog hedonizma. Otada pa naovamo Seder izvodi velik broj slika, a one koji su bili u nedoumici uvjerava u nužnost svojeg povratka slici. Likovi koji iskrsavaju iz guste mreže boje nemaju korijena u stvarnom svijetu, oni potječu iz imaginacije i slu-



čaja, spleta slučajnih poteza na površini platna. Likovi nastaju procesom brzog nanošenja boje, intenzivnog uranjanja u materiju koja čitavu sliku čini podjednako gustom, podjednako punom energije i imaginacije.

Uz Sadera i Ninu Ivančić Zvezdana Fio svojim ranim djelima, onima s kraja sedamdesetih godina, također upućuje na problem »nove slike«. Međutim, u njezinoj ikonografiji i slikarskom rukopisu dolazi do izražaja bitno drukčiji stav. Iz anarhičnosti, spontanosti i užitka slikanja iščezava herojska fraza: slikarica nas uvodi u svijet sitnih, običnih činjenica upućujući pri tom na svoju bogatu senzitivnost. Ove »kriške osobnog života« lišene su simboličkih vrijednosti, a ukazuju na ideologiju fragmenta. Svaki je detalj slike obilježen duboko individualnim znakom: od ikonografskog inventara do formalnih elemenata — boje, prostora, rukopisa ... Zvezdana Fio slika svoj atelje, predmete u

njemu, svoje lice, biljke koje rastu u bliskom prostoru ... Međutim, ta individualna mitologija nikada ne pada u banalnost, u sentimentalno bilježenje osobnog svijeta. Autorica ne priča priču o sebi, o svojem svakodnevnom ambijentu. Ona čistim likovnim (slikarskim) postupkom razgrađuje narativnost izabranog predmeta i sklopa predmeta, pa se stoga na njezinim slikama može zamjetiti određena destruktivna komponenta. Kubni se prostor tako razgrađuje u zaobljene plošnine. On postaje žitak i nepostojan, preveden u prividno nesigurne plohe sirove boje koja ima metonimijske vrijednosti i upućuje na trenutačno stanje slikanog predmeta (soba je topla — žarkocrvena boja i tome sl.). Kao što je u organizaciji slike provedena destrukcija, tako je isto i na ikonografskom planu. Stvari i tijela nemaju statusni poredak, sve je podjednako važno, svaka figura ima jednaku osnovnu vrijednost. Kao što se na ikonografskom polju poseže u blisku okolinu, tako se isto zahvaća i u kulturnohistorijske zalihe. Na pojedinim se slikama





osjeća prisutnost Miróa, ekspresionista ili ranog Pollocka. Autorica to čini svjesno, nivelirajući tako individualne i opće historijske vrijednosti.

Na 12. salonu mladih (1980) izlaže dio autora koji će naredne godine biti zastupljeni u sekciji »Nova slika«. Oni se sada javljaju kao pojedinci, od kojih neki s dobrom reputacijom: Nina Ivančić ima iza sebe već niz značajnih izložbi, Zvezdana Fio je nagrađena. Među tim je slikarima, čija je djela žiri prihvatio, i Breda Beban. Ona se predstavlja slikama većih formata, na kojima u pravilnom ritmičkom slijedu ponavlja isti, dokraja pojednostavnjen motiv (tulipani, papiga . . .). Izrazita dekorativnost njezinih slika, plošnost i serijalno ponavljanje istog elementa, iz čega se može naslutiti čak i svojevrsni ornament, upućuju na američko porijeklo »nove slike«. No, na ovom Salonu mladih žiri

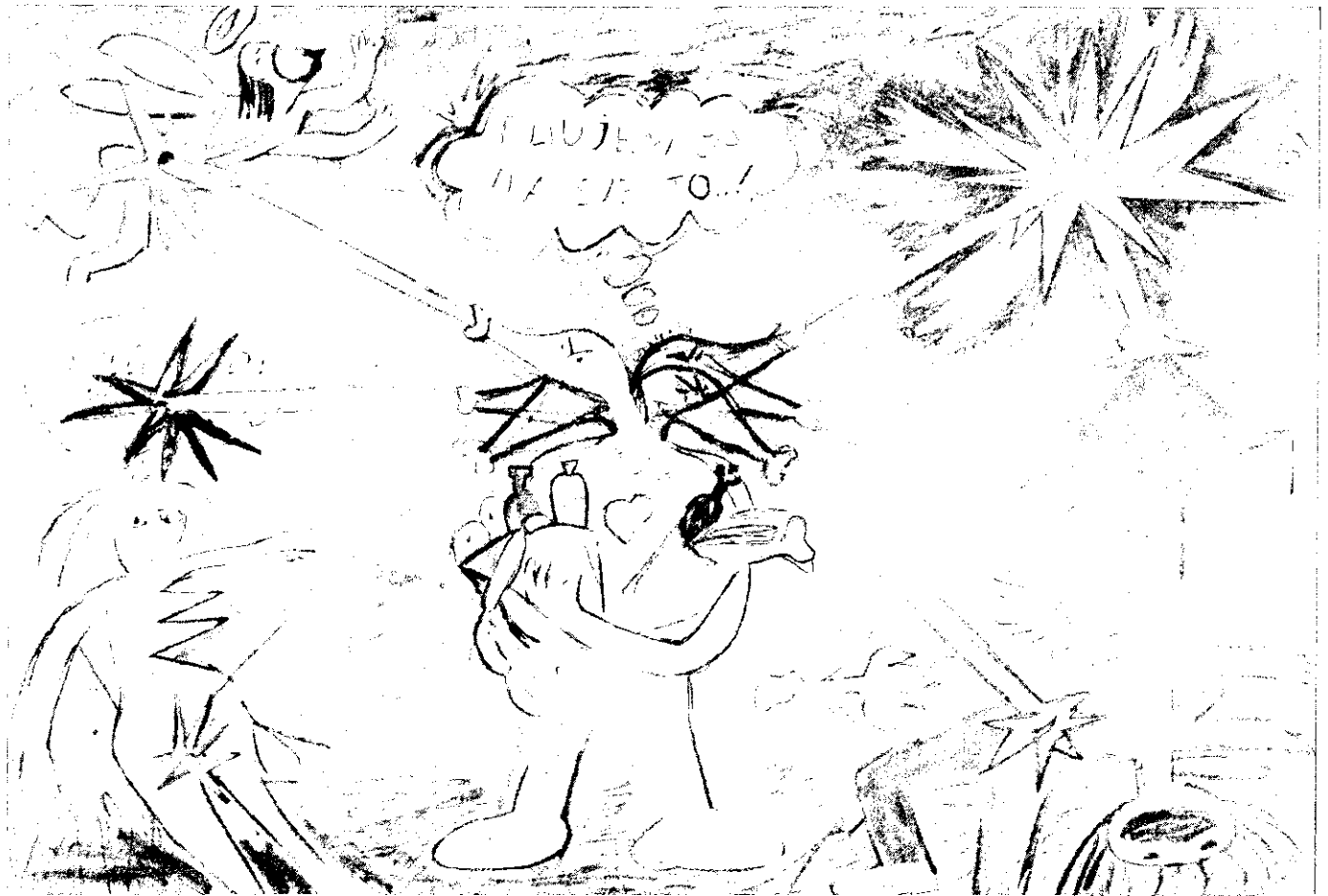
odbija radove Igora Rončevića i Marine Ercegović. Rončević će biti nagrađen iduće godine za slike iz istog ciklusa. Ovaj je umjetnik naoko možda najbliži klasičnoj slici: mirni, dobro proporcionirani formati ispunjeni su nenametljivim rukopisom, a boja je uvijek pažljivo odabrana. Ipak, iza prvog se dojma mogu ispod pigmenta otkriti obilježja svojstvena »novoj slici«: plošni prostori ne dopuštaju nikakav dubinski pomak, slika se rasprostire poput ravnog ekrana na kojemu se ukazuju crvoliki, amebalni motivi što potječu iz rukopisa tjeranog imaginacijom, a ne iz stvarnog svijeta. Ovdje je zaista riječ o afirmaciji slikarskog postupka i uopće medija slike u totalitetu. Marina Ercegović opet sažima različita iskustva, i s formalne i s ikonografske strane, potvrđujući duh zdravog, kreativnog ekleticizma koji se u poetici »nove slike« uzdiže na nivo svojevrsne norme. Na



tim se slikama susreću različite kulture: tradicionalni perzijski ornament na bordurama zatvara svijet poznat iz novoholivudskih filmova koji je slikan na način ranog Matissea («Bonheur de vivre»). Isto tako beskrajno ponavljanje jedne iste figure, često preuzete iz inventara subkulturne ikonografije, ima za cilj ritmizirati površinu slike do monotomije i tako istaknuti njezinu plošnost. Tim uzastopnim ponavljanjem figura i razmaka među njima autorica postiže tautološko načelo i na formalnoj razini: slika jest ploha, prostor je dokinut, a percipiranje se odvija isključivo horizontalno i vertikalno. Plošnost je osnovna činjenica slike kao predmeta, stoga nas svaka iluzija dubine udaljuje od temeljnih zakona slikarske prakse. Vidljivi potezi kista, jednako kao i smišljeni izbor boja, samo potenciraju tu nakanu. Rukopisom i bojom Marina Ercegović nastoji u sliku unijeti emocionalnu di-

menziju, istaknuti neposrednost i jednostavnu ekspresivnost. Zajednička mjesta s »novom slikom« prepoznaju se prije svega u afirmaciji slikarskog čina, u isticanju dekorativnih svojstava slike, kao i u ikonografiji. Nadalje, to se može uočiti u svjetnom eklekticismu, u referencijalnoj zasićenosti djela.

Plošnost slike, ornamentalizirani prostori, impulzivan rukopis te »neobična« ikonografija mogu se jasno uočiti i na slikama Anje Ševčik, gdje se također tragovi »primitivnog« slikarstva prepleću sa sofisticiranim svijetom heraldike. Autorica gradi sliku s infantilnom neposrednošću: figura se nadovezuje na figuru po okomici i horizontali što podrazumijeva pune profile prikaze — bez prikrata, bez uvlačenja u dubinu. Pokret se sugerira jasno izraženom konturom koja prerasta u arabesku, i



tako se ponovo naglašava dvodimenzionalnost slikanog polja. Mnštvo sirovih boja ima jasnu metonimijsku vrijednost i u čvrstoj je vezi s ikonografijom koja svoje sokove crpi iz dalekih tropskih i uopće romantičnih predjela. Izraziti pikturalni efekti, koji se očituju prvenstveno u rahloj teksturi, pojačani su dodanim blještavim trakama metala i krhotinama zrcala, čime se slici nastoje pridati svojstva sofisticiranog kiča i agresivne dopadljivosti, a s dovoljnom mjerom ironije. Naoko neobičan rječnik figura, svojevrsan bijeg u egzotiku, u slikarstvu Anje Sevcik znači jedan drukčiji aspekt uranjanja u sebe. Autorica, naime, šifrirano prenosi svoje opsesije, svoju duhovnu svakodnevicu.

U proljeće 1982. slikar Ferdinand Kulmer predstavlja se novim djelima na samostalnoj izložbi u Galeriji Forum, a sudjelovao je također i na spomi-

nanoj izložbi u Koprju. Te nove radove moguće je promatrati u kontekstu ranijih njegovih djela, nastalih u razdoblju 1975—1979, ali isto tako i u kontekstu »nove slike«. Mitski likovi, anegdotalnost, pseudosirovost, kao i zamjetna količina ironije, upozoravaju na neka mjesta aktualne problematike. I dok je na ranijim Kulmerovim djelima figura izranjala na površinu iz gustog spleta pravilno ritmiziranih poteza, ona sada u punom smislu dominira kadrom. Briga za formalnu dotjeranost slike postaje sve labavija, a umjetnik se svjesno poigrava normama »lijepog« slikanja. Superiornost u odnosu na metier i određena sofisticiranost ne mogu izmaknuti pažnji promatrača: Karakterističan slikarev rukopis prerasta u plošnine, a figura postaje zaštitnim znakom slike.

Izrazitu figurativnost nalazimo na slikama Nelle Barišić. Taj figurativni jezik derivira dijelom iz

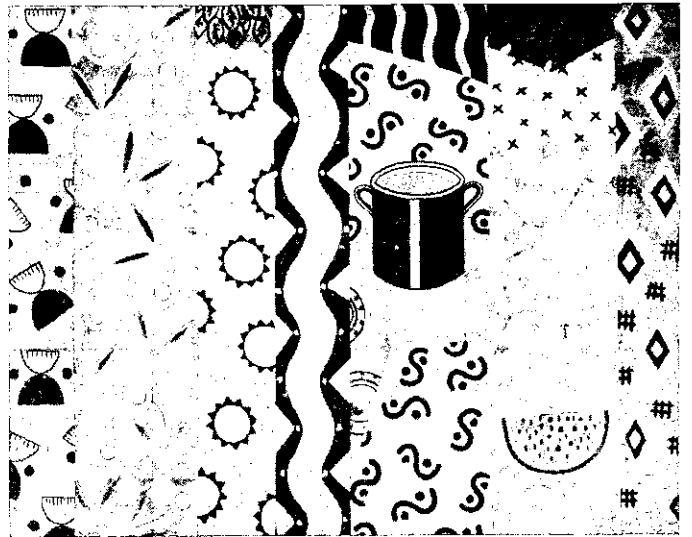
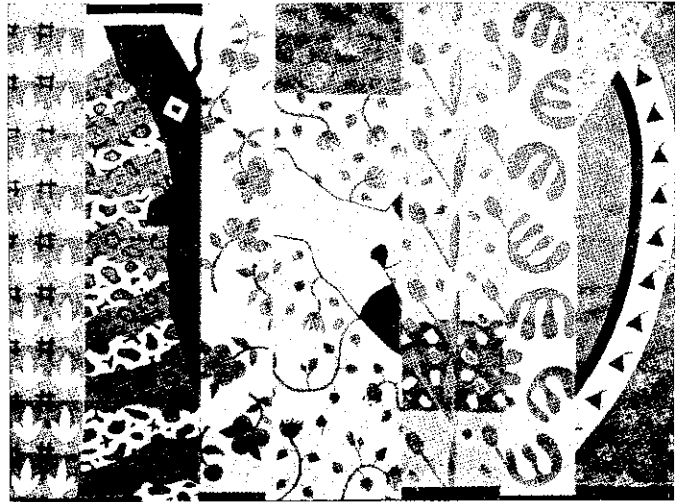


evropskog pop-arta, ali isto tako apelira na historijsku avangardu s početka stoljeća. Upravo ovo posezanje za prošlošću približilo je slikaricu duhu »nove slike«. Vedrina i koloristička svježina dopunjani su smjelim rakursima, neobičnim kadriranjem i rezovima figura. Zasićenost ornamentalnim

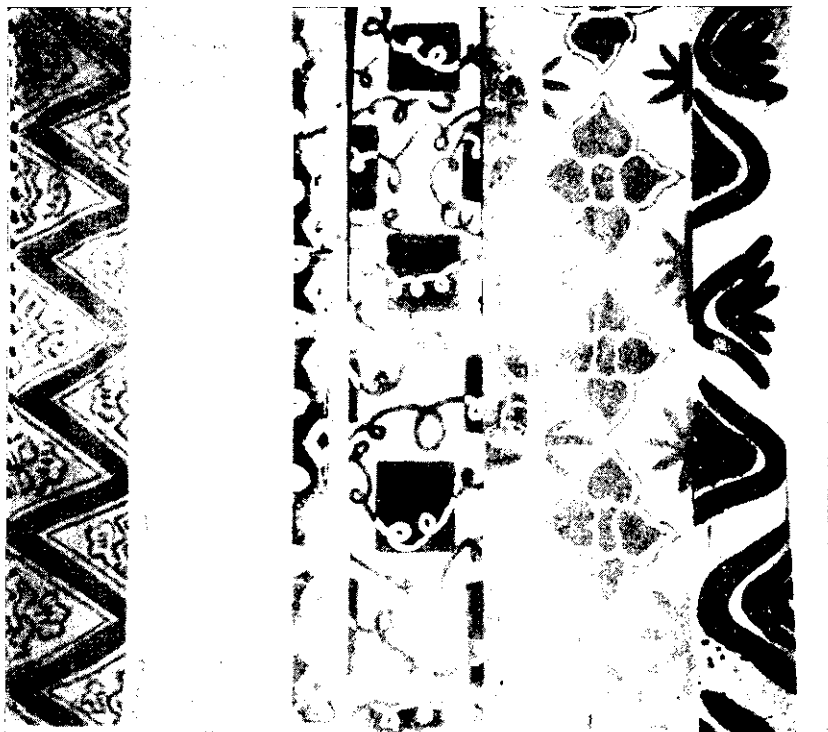
šarama na slikama Nelle Barišić predstavlja hommage Matisseu, a istodobno jasno upućuje na estetiku subkulture, čime se ne nastoje pomiriti ili uskladiti različiti kulturni talozi, već postaviti na isti nivo da bi se tako iskazao vlastiti kritički odnos.

Grčevitu i krajnje deklarativnu sirovost možemo prepoznati na djelima dvojice mlađih autora, Dušana Minovskog i Danila Dučka. Međutim, ta nklonjenost zabranjenom, ne-estetskom, štoviše ružnom, potječe ipak iz različitih impulsa i razvija se u različitim pravcima. I jedan i drugi posežu za ikonografijom subkulture produkcije (stripovi, jeftine reklame...). Ali, Minovski svoju priču iskazuje elementarnim, divljim potezima, bojom koja ima snažno metonimijsko svojstvo. Dučak, opet kičizira, banalnost postavlja na nivo norme.

Koliko su analitički pravci u umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina, osobito primarno slikarstvo, bili denotativni, toliko »nova slika« podrazumijeva različite konotacije. »Nova slika« referencijalna je umjetnost: ona nas upućuje na brojne izvore iz prošlosti, a veliku važnost u formiranju njezina jezika imaju specifične, čak lokalne tradicije. U talijanskoj se »transavangardi« tako mogu uočiti nasljeđa metafizičkog slikarstva, u njemačkoj novoj umjetnosti prepoznajemo odjeke ekspresionizma, u francuskoj fovizma. Sve to, naravno, u nas ne dolazi do izražaja budući da smo bili, i ostali, granična sredina. Ali, iz tih se graničnih svojstava ipak razaznaju osobine koje se ne mogu niti smiju zanemarivati. Tražiti lokalne vrijednosti u ovih umjetnika bilo bi besmisleno. Sredstva kojima se ti umjetnici često služe jesu parafraza, parodija, kič. Naravno, svaki na svoj način. Pojedini, kao B. Beban, podmetnut će i plagijat kako bi bili *up-to-date*. U većine je riječ o krajnjoj sofisticiranosti, o svjesnom izvrtanju pojmova i rušenju estetskih normi. »Loše slikanje«, »loš ukus«, trivijalnost, banalnost, pretjerano estetiziranje... sve dakle ono što je donedavno bilo zabranjeno, sada buja s punom sviješću o postupku i funkcioniranju u sistemu umjetnosti. Potkopavati umjetnost iznutra, i to sredstvima na koja je Umjetnost od uvijek stavljala anatemu, otkriva subverzivni karakter »nove slike«. Međutim, iza toga subverzivnog karaktera krije se bitno afirmativni stav prema praksi, shvaćanje umjetnosti kao bogate zalihe u koju se poseže i iz koje se crpe vitalni sokovi. Ne poseže se prema tome u stvarnost (stoga i ne možemo govoriti o figurativnoj umjetnosti u tradicionalnom smislu riječi), već u sistem, u gotove vrijednosti. Iz toga se i može zaključiti kako »novu sliku« valja promatrati kao manirističku umjetnost.



breda beban
toplo i hladno (veliko veselje), 1981.



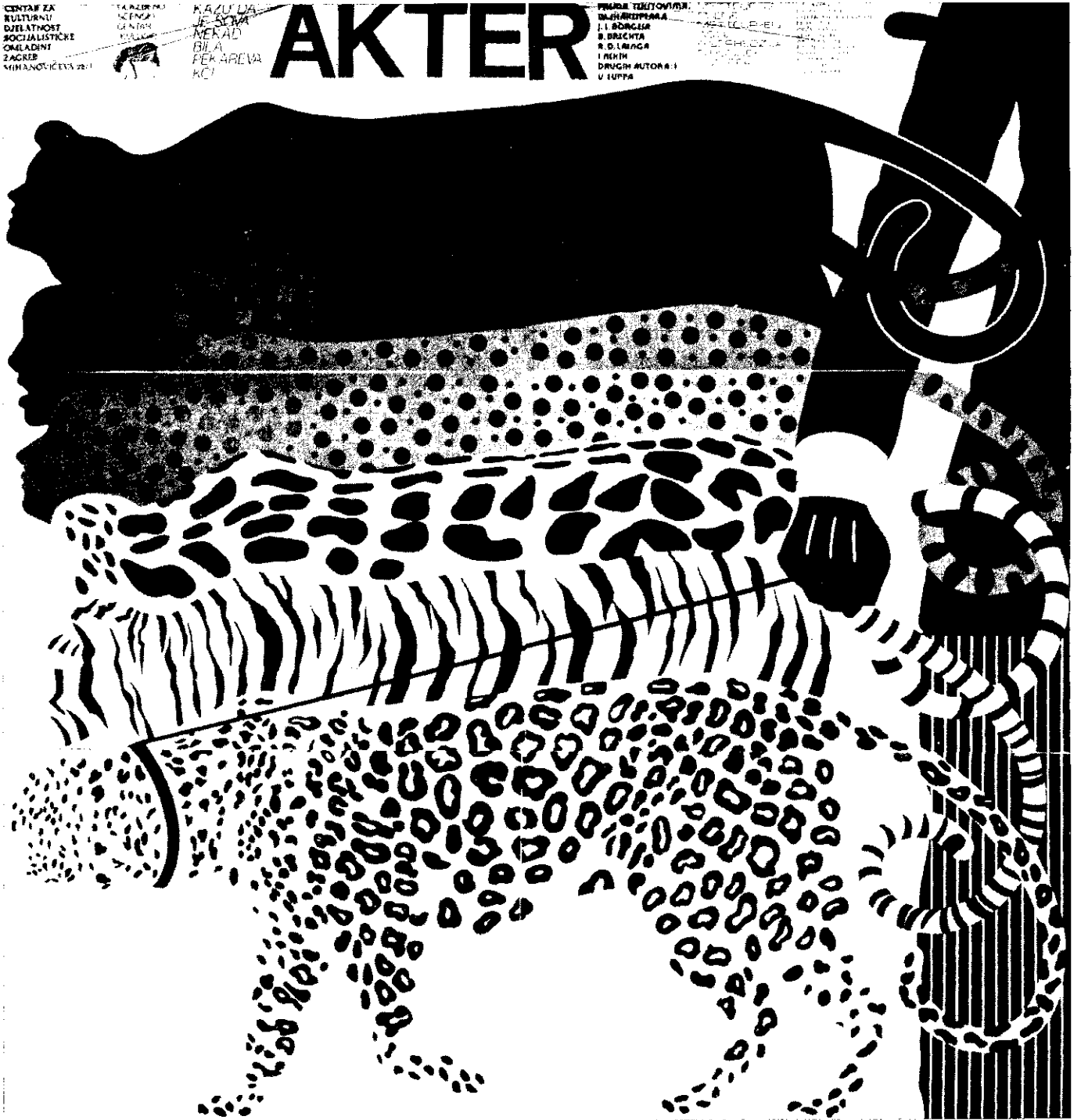
CENTAR ZA
KULTURNI
DJELOVOST
SOCIJALISTIČKE
OMLADINE
ZAGREB
MIHANČIĆEV 28/1

IZAZIV
KAZALIŠNE
SCENE
CENTRA
OMLADINE
MIHANČIĆEV
28/1

KAZALIŠNA
SCENA
CENTRA
OMLADINE
MIHANČIĆEV
28/1

AKTER

PRVA TEJTONOVA
DNEVNOST
I. I. BORGES
B. BRICHTA
R. D. LAINGA
I. REIN
DRUGI AUTORI:
U LUTKA



tonko maroević

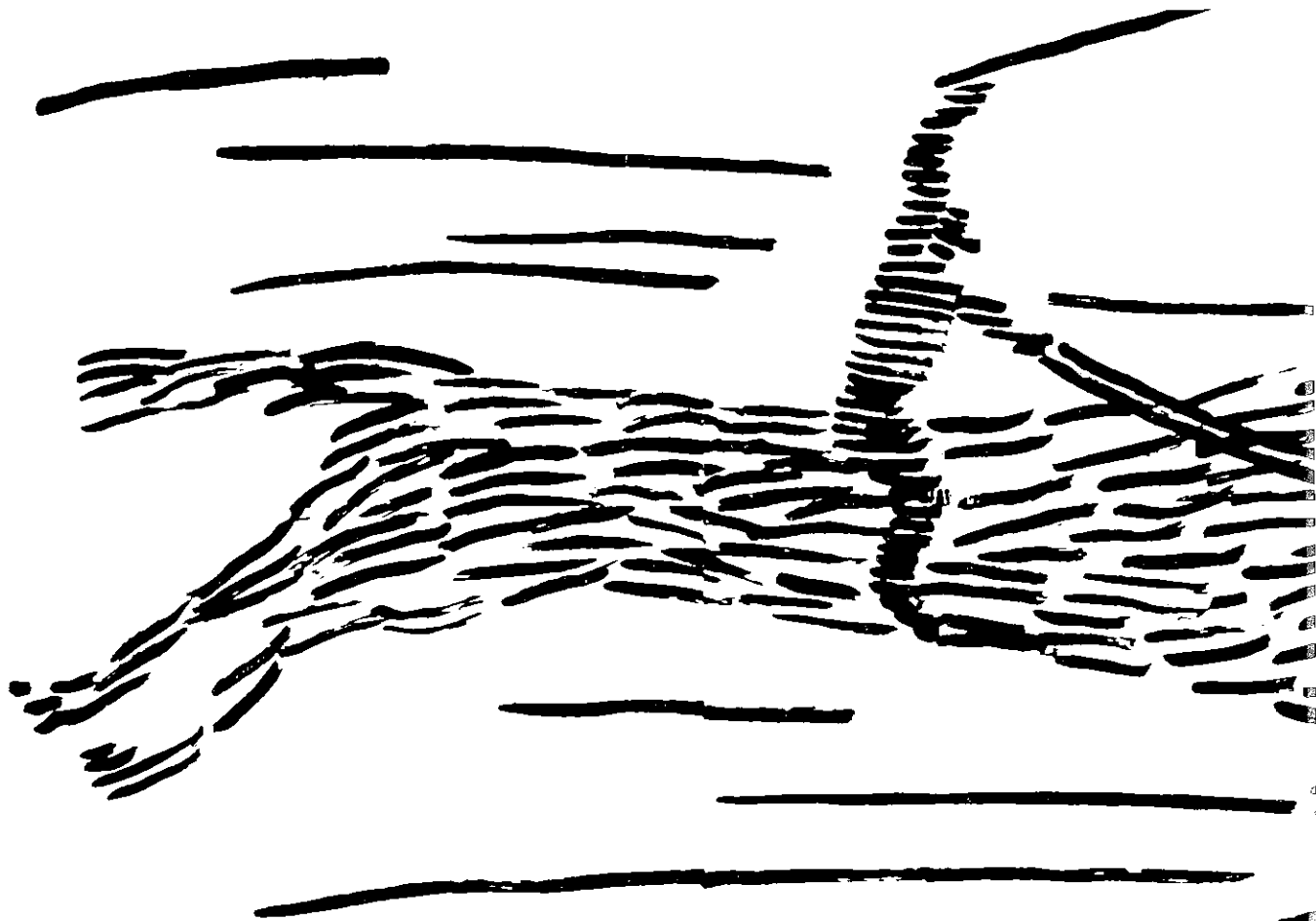
jedan za sve noviji radovi borisa bućana u kontekstu likovnih tendencija osamdesetih godina

Stavljajući u naslov ovoga teksta drugu polovicu slavne udarničko-ratničke krilatice iz junačke nam prošlosti nismo se vodili nikakvim nivelacijskim zahtjevima niti zastupamo uvjerenje kako bi svi za jednoga trebalo da budu žrtvovani. Naravno, ne zalažemo se ni za elitističke konzekvence istoga stava prema kojima bi pojedinac bio kadar nadomjestiti čitavu grupu. Jednostavno, rečenom smo se sintagmom poslužili u značenju *partis pro toto*, znajući da dio može relevantno govoriti o cjelini makar nam i ne bilo dovoljno proverbijalno (Loosovo) dugme da rekonstruiramo čitavu civilizaciju. Ipak, nije slučajno da *in artibus* preferiramo govor o osobnosti općenitim razmatranjima o vrsti. Ne moramo stoga biti opsjednuti biografizmom ni obilježeni croceanskim atributima; činjenica je da se u individualnoj putanji katkad bolje razabiru karakteristična svojstva trenutka negoli u ishitrenim stilskim kategorijama. Dakako, mnogo zavisi od odabranog uzorka, to jest od samog umjetnika i snage kojom se uspio nametnuti stanovitoj sredini u određenom vremenskom isječku. Dakle, ma i na mala vrata, nemimolazan je aksiološki kriterij, odnosno vrijednost primjera o kojemu je riječ.

Ne samo po našem mišljenju, stvaralaštvo Borisa Bućana reprezentativno je za likovna nastojanja čitavog njegova naraštaja. Međutim, dok su ga neki voljni prepoznati isključivo unutar tzv. primijenjene umjetnosti — u granicama rezervata plakata i grafičkog dizajna — nama se čini bitnom upravo autonomija njegovih postupaka, po kojoj je zapravo uvijek izmicao ograničenjima primjene a težio jedino čistoći i efikasnosti vlastite poruke. Delikatno je pitanje nije li time povremeno iznevjeravao prihvaćene zadatke; svakako, autorski predloženi znakovi nisu se redovito poklapali s očekivanim značenjima, ali su zato tvorili nove, najčešće metaartističke konotacije.

Gledano u cjelini Bućanovo djelo ostvaruje funkciju ispitivanja rubova i proširenja područja plastičkog mišljenja. Zasnovano na jasnoj dosjetki ono munjevitito prelazi put od ideje do materijalizacije, zadržavajući se katkad strože u blizini samoga koncepta a katkad neposrednije uranjajući u svojstva stvari. U svakom slučaju metaforično spaja dvije različite zbilje, dvije razine postojanja, izaziva kratki spoj između takozvanih oblika i sadržaja, pri čemu neizbježno frca iskra humora i pali se žižak razumijevanja (naravno, »kad upali« — ali možemo reći da uglavnom uspijeva pustiti u pogon svoju »žaruljicu«).

Boris Bućan započeo je djelovati i javljati se 1969. godine, dakle na samom izmaku šezdesetih



ANDRAŽ ŠALAMUN GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI

godina (odnosno, čak »prve godine nove ere« ako ozbiljno shvatimo da je 1968. zaključila jednu cijelu epohu i definitivno onemogućila komotan nastavak prethodnih nastojanja). Bez obzira na to, njegova »Pikturalna petlja« (izvedena prema ideji Josipa Stošića) znači pravi prolog prostornih, ambijentalnih i environmentalnih istraživanja što će u našoj sredini obilježiti jednu od temeljnih orijentacija naredne dekade (ponajčešće u verziji tzv. »intervencionista«, među kojima će se i sam javiti na prvoj, manifestativnoj izložbi »Mogućnosti za '71«).

Ali njegove mogućnosti neće se ograničiti na poslušno provođenje neke zborne poetike, i on će vrlo brzo istupiti iz kolektivnih saturnalija, postavljajući, međutim, s razvijanjem vlastite ludičke komponente i njegujući ustrajno dragocjenu vlastitu »ludu žicu«. U granicama plakatnih ob-

veza izdvojit će se neusporedivom jezgrovitošću i sažetošću. Nakon serije izvedbi za Galeriju Studentskog centra cjelovit autorski pristup pokazat će u nekoliko sezona rada za Dramsko kazalište »Gavella« za koje izvodi kompletnu grafičku opremu svih manifestacija i popratnog materijala. Do danas se pamte rješenja za plakate predstava kao što su »Klupko« i »Samoubojica«, »Baltazar ili osvajač« i »Gospon Horvat i palikuće«.

»Ovim je ciklusom — zabilježio sam već daleke 1971 — Bučan nesumnjivo ostvario kod nas sasvim nove vrijednosti. Treba li nam makar približno 'stilsko' određenje, možemo ga svrstati među zastupnike 'minimalne' umjetnosti, 'esencijalizma', 'nove apstrakcije' i sl.« Doista, način na koji je osamostalio posljednja slova naslovne riječi »Klupko« ili »Samoubojica«, ona velika izdvojena i na svoj način trtirana O i A, doveli su ga do samog praga



ZAGREB, KATARININ TRG 2, 23.12.81 - 17.1.82. 11-13-17-20 SATI

plastičke osjetljivosti. Znakovi reducirani na najnužnije, a opet tako izazovni i naglašeni s ponekom trakom boje, svjedočili su punu zrelost i sigurnost u upotrebi vlastitih sredstava.

Daljnjim radovima prekoračio je navedeni prag. Naime privukla ga je značenjska dimenzija i htio je na primjeru povlaštene riječi ART dotjerati *ad absurdum* naše prihvaćanje stereotipa i amblema. Iskoristivši fundus svjetski poznatih zaštitnih znakova (primjerice, Ford, Agfa, Swissair, KLM) i uplećući u njih međunarodno prihvaćeni pojam umjetnosti, izazvao je svjesni poremećaj u komunikaciji: umjetnički je »posvojio« efemerne ambleme i logotipe, a istovremeno je devalvirao posvećeni termin umjetnosti, koji se dotad najčešće vezao uz stilske orijentire. Da paradoks bude veći, serija radova imenovanih kumulativno »Bucan-Art« izvedena je klasičnom tehnikom slikanja na platnu

— ako je do desakralizacije, dobrodošla je i tradicionalna metjerska vještina!

Na ovom mjestu vrijedi navesti točnu opasku Zvonimira Mrkonjića: »Premda bi se moglo kazati da se Bučan u materijalnoj izvedbi svog nacрта služi vizijom pop-arta, ideologija 'Bucan-Arta' ne dopušta tu pretpostavku.« Jer Bučan je već o snu stranu znaka, ne zanima ga ploha ni epiderma nego funkcija poruke u evidentnom sustavu »gluhih telefona«. Da izbjegne svaki gubitak u transmisiji, usredotočuje se na sam koncept, te se na specifičan način približava okružju nepredmetne, konceptualne umjetnosti.

Svojevrsan manifest takva stava jest rad nazvan »Laž«. Velika svilena krpa s istoimenim natpisom vješa se na ulaze galerijskih prostora ili na mjesta uobičajenih susreta s umjetnošću. Pod zasta-



vu »Laži« može tako svrstati svu djelatnost prethodnika i suvremenika, ali se smisao, dakako i samo po sebi razumljivo, okreće i protiv njega samoga i protiv istoga tog rada, koji treba da je lažan na drugu potenciju (a sve ostalo, dakle, isto?)

Serija okrštena »Museum Palmolive« u neku je ruku naličje »Bucan-Arta«. Objekti najrazličitijih vrsta i namjena (da ne govorimo o tehnikama) asocijativno su povezani s imenima velikih umjetnika i groteskno, ali i sirovo efikasno čine njihova karakteristična ostvarenja ili stilske »tikove«. (Primjerice, razglas stoji umjesto Munchova »Krika«, zrnata tv fotografija umjesto Seurata, okomito zabođena igla umjesto Brancusija, uokvirena se novčanica izlaže pod naslovom »Djelo za prodaju« itd.). Rezime sličnih iskustava nalazimo u rečenici koja zaključuje Bućanovu samostalnu izložbu u siječnju 1976: »Fachidiot = stil«.

Obilju ideja iz te faze odgovara maksimalna suzdržanost materijalizacije. Kao od šale (i s nemalo

šale) Bućan prebacuje sve norme redukcionista i koceptualista, a ipak svoje radove ne »onečišćuje« likovnim atributima i još manje dopadljivim aranžmanima. Isključivo jasnom prezentacijom ideje postiže puni učinak. Na području plakata, međutim, to su »gladne« godine, vrijeme pukih slogana i nekoliko primjernih »anti-plakata«, značajnih zbog definitivno stečene autonomije — koja, naravno, prijete da postane sama sebi svrhom.

Vjerojatno je autor vrlo skoro shvatio da udara u zidove sebi samome nametnutih ograničenja, neprijemljenih vlastitu stvaralačkom temperamentu, te da odveć žrtvuje svojstvene vrline i mogućnosti. Potkraj sedamdesetih godina realizira nekoliko plakata golemih, za naše razmjere obijesno velikih dimenzija na kojima uspijeva izviviti svoju prebogatu invenciju i ništa manju tehnološku dosjetljivost (»Disco club SC«, »Derviš i smrt«, »Oslobođenje Skoplja«, »Lado«). Ovdje doista dolaze do izražaja i elementi popartističke provenijencije (strip, pučka slika, uvećani detalji), ali i gotovo ornamentalni





horror vacui, odnosno želja da se površina ispuni do zasićenja.

Ako sam za radove nastale na početku sedamdesetih godina morao ustvrditi — u već spomenutom tekstu — kako su »rijetki oni koji tako škrtim, posnim sredstvima (bez geste, bez namaza, bez crteža — dakle 'poslijeslikarskim') mogu i znadu ostvariti tako osoban udio i biljeg«, za plakate nastale na izmaku istog decenija morao bih formulirati nešto upravo suprotno. Ne baš da se vratio »slikarstvu«, ali svakako da se odao bujnosti i razmetljivosti te da ostvaruje moćne ulične slike jakog dekorativnog naboja i efekata.

Bučan se evidentno mijenjao, ali nekako upravo u tempu s promjenama okoline i kulturnog konteksta. Ne znači da je ubrzano slijedio trendove, radije bih zaključio da ih je čak predvodio. Štoviše, ostao je redovito prepoznatljiv i na svoj način sebi dosljedan: prihvaćao je različite morfološke

izazove ali uvijek s namjerom da ih dovede do krajnjih mogućnosti i iscrpljenja, pa ih potom preokrene kao rukavicu. Od težnje za radikalnošću nije se, čini se, umorio ni poželio da uzgaja monokulturu u dodijeljenoj lijehi nekakva kandidovskog vrta.

Već od početka Bučanovo stvaralaštvo ima pomalo frenetičan karakter. Kao da radi za okladu i neprekidno dokazuje da može još brže ili još bolje, još čišće ili još gušće, još jezgrovitije ili još duhovitije. Tako se neprestano uspoređivao sa sobom ali i s cjelokupnom predajom moderne likovne umjetnosti. Svijest i samosvijest trajno su u podlozi njegovih gesta i opredjeljenja.

Ne znamo jesmo li nizanjem različitih etapa uspješeli pokazati koliki je put Bučan prešao i kolike je dionice slikarske baštine kreativno asimilirao. Ako i zanemarimo »Museum Palmolive« kao nedovoljno obvezujući prečac ili nelegitimni sažetak



niza pojedinačnih vrhunaca, ostaju segmenti od pop-arta do analitičkih tendencija, od oblikovanja ambijenta do postobjektivnih istraživanja. A ne zaboravimo ni na koketno namigivanje platnu i kistu, u vrijeme kad se većina vršnjaka zaklinjala na njihov definitivan izgon.

S takvom kulturološkom prtljagom dočekaao je osamdesete godine iznimno spreman da se upusti u igru slobodnih asocijacija i opuštene kombinatorike. Po naravi »nomad« a iskustvom manirist, može se lako nadmetati sa svim zatočnicima upravo stasalog »nomadizma« i sljedbenicima hipostaziranog neomanirizma. Bućanu, uvjereni smo, nije ni trebao proglas »povratka slikanju« ili »novog obrata«; on se slici odlučio »vratiti« onda kad ga je akumulacija iskustava na to navela, kad su ga počele svrbjeti nerealizirane vizuelne sintagme i kad je u njemu samom sazrelo vrijeme da »preokrene ploču«. Ne želimo reći da je to učinio osamljenički i izolirano od drugih, samo naglasiti da

su mu važnije od ažurnih informacija bile jasne kordinate vlastite civilizacijske situiranosti.

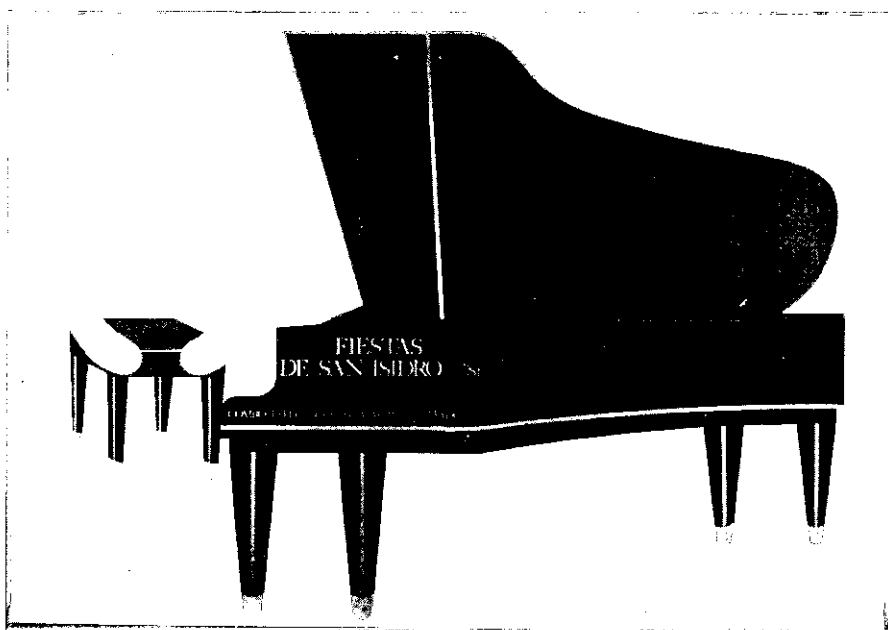
Plakat za Salon mladih 1980. zadobiva u tom smislu vrijednost programa: i kao osobni stav i kao iskazivanje poetike novog naraštaja, odnosno novog trenutka. Na njemu je predstavljena parabola započinjanja iznova: sitna figura postavljena uz tekstovni dio plakata (dakle, mladi umjetnik) zapućuje se dugačkom stazom što vodi kroz gustiš formiran od »prikaza« velikana ovostoljetne avangarde (karakterističnim isječkom naznačeni su Munch, Klee, Picasso, Moore, Calder i Giacometti). Puteljak vrluda zmijoliko kroz duhovno nasljeđe avangarde i ide preko njega, dalje u beskraj, bez pretjerana strahopoštovanja. Moral je »priče« evidentan: da bi se stvorila »nova slika«, treba proći tjesnacem već »starih novosti«, da bi se izišlo iz avangarde, definitivno kanonizirane i fiksirane, treba bezobzirno zakoračiti *kroz i preko* — pa makar se to putovanje zvalo i »transavangardom«.



Sličan stilski plurizam zamjetljiv je i na plakatu »Razgovor umjetnika, dizajnera i kičera povodom 30 godina ULUPUH-a«. Sa suptilnom ironijom prvoimenovani je konstruiran kao uglasta kubofuturistička tvorevina, kičer je prikazan realistički, frontalno, s košuljom dezena »havajskih palmi«, a dizajner suzdržanih obrisu ima autoportretne crte. Ostentativni eklekticism karakterizira i naročito izdužene plakate poput »Hipodroma '81« i »Lada« (nova verzija): elementi su nanizani vodoravno u ujednačenu ritmu, ali svaki od njih ima izričitu morfološku individualnost. U prvom slučaju glazbeni su instrumenti antropomorfizirani i animirani u taktovima plesa, a u drugom raznolike folklorne šare također su čovjekolikih ili zoomorfnih kontura, s nekoliko razigranih pokreta. Plakat za Jazz fair »When the saints go marchin' in« prilika je za primjerene posudbe iz repertoara secesije s adekvatnim naglascima afro-američkog porijekla. Izložba Andraža Šalamuna popraćena je izravnim citatom neoekspresionističke fakture samog slikara, s infantilističkim paleolitskim aluzijama.

Ali reference nisu uvijek tako izravne: smijemo li u bikovskim rogovima nasadenima na stolicu za »Fiestas de San Isidro 81« prepoznati *hommage* Picassoovoj glavi bika složenoj od volana i sjedala bicikla? Je li dopušteno povezivati sa slavnom Lautreamontovom usporedbom susreta šivaćeg stroja i kišobrana Bućanovu duhovitu metaforičnu spregu šivaćeg stroja i ženske silhuete (na plakatu za Rosu Lavin, modnu kreatorku)? Ta dva plakata, osim toga, svjedoče kako Bućan ni sada ne zanemaruje lapidarne solucije, izvedene rijetkom elegancijom u najstrožem crnilu.

Objava predstave mlade glumačke družine »Aker« pretvorila se u pravu paradu vibrantnih ploha. Razmjerno monotona kompozicija, sa šest vertikalno nanizanih obrisu životinja, aktivirana je čudesnom raznolikošću uzoraka krzna (recimo leoparda, lava, tigra, jaguara, geparda, pume). Konceptualno su najznačajnije bočne strane: na lijevoj su životinjske glave zamijenjene ljudskim konturama, a na desnoj prepleteni repovi završavaju u čvrstoj ruci

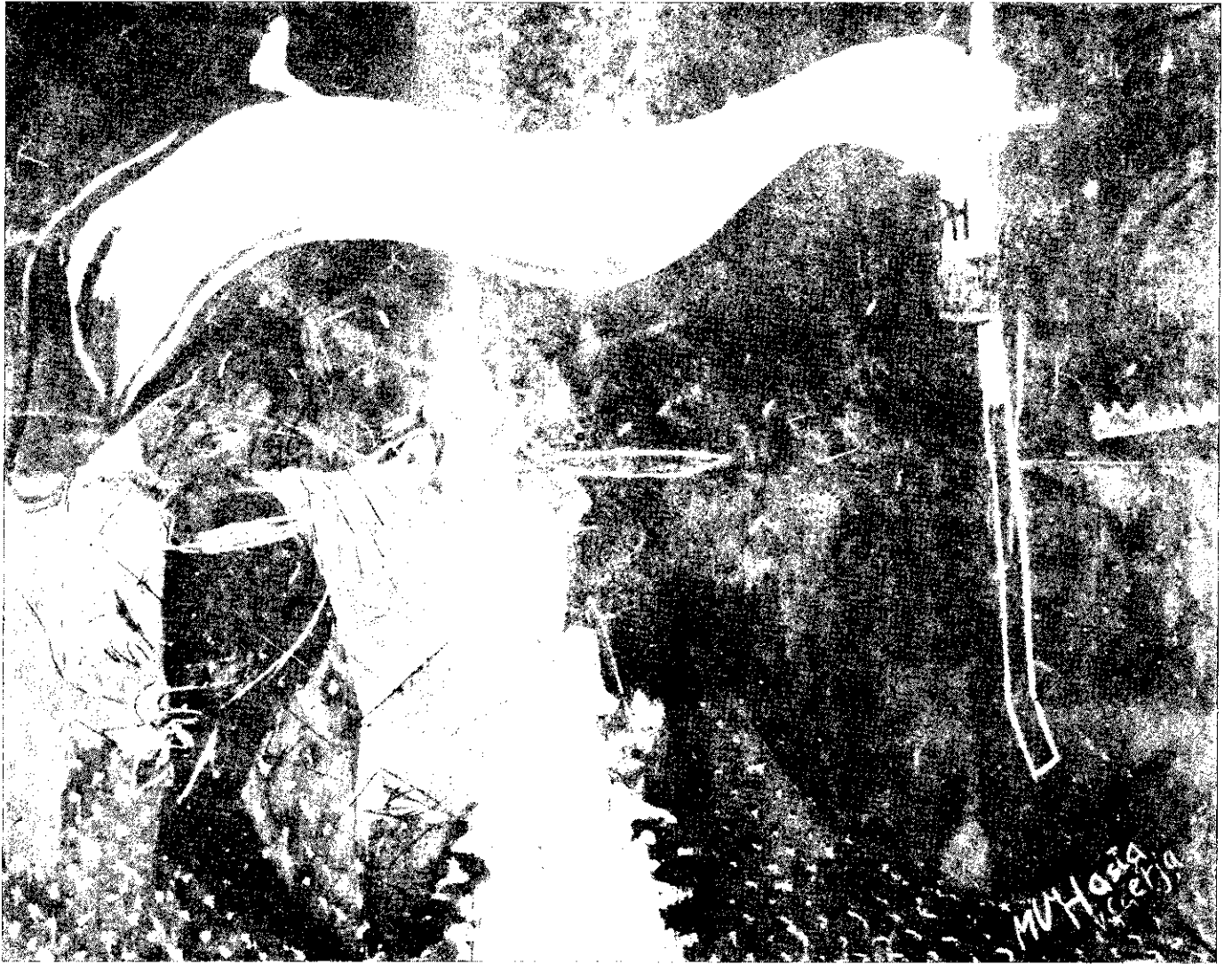


drešera. Teško da se adekvatnije mogla izraziti vitalna energija podvrgnuta kolektivnom projektu — što je i karakteriziralo rad mladenačke kazališne grupe. Uz namjernu pomodnost »mustre« (safari, casual, military-look) rad je ostantativan i po discipliniranom neredu, te je uz plakat za »Salon mladih« najbliži estetskom credu novije Bućanove faze.

Dva neštampana plakata, pokazana također na nedavnoj izložbi: »Teatrock, Žardin — relativno slobodna grupa, Studio za image« i »Smotra 'Parti-

zana' Jugoslavije '82«, pružila su nam prigodu da vidimo kako se Bućan suvereno snalazi unutar instrumentarija »nove slike«. Rađeni polikolorom, a dopunjeni slojevima štirke koja je dodatno česljem obrađivana, oni su dokazom iznimno slobodna tretmana površine i čisto slikarskog »užitka u teksturi«. I po crtežu i po gesti i po namazu — da nabrojimo atribute kojih se nekad svjesno klonio — ti radovi ulaze među najbolje primjere novije slikarske prakse, ne samo u nas. Da i ne govorimo o imaginativnoj svježini i snazi, posebno prvog plakata — začinjelog sintetičnim portretom izrazitih fizionomijskih karakteristika — dok se drugi plakat ističe nekonvencionalnim kadriranjem i vrlo apartnim, profinjenim koloritom na bazi sivila, s nekoliko podrugljivih vrpca i pruga »engleskog štofa«.

Ne treba zaključivati tekst o stvaraocu koji je u punom naponu i koji je jedva prešao onu danteovsku »polovicu životnog puta« (uostalom, još je u godinama kad ima pravo izlagati i na »Salonu mladih«). Privremeni zaključak, međutim, sam se nameće na temelju navedenih svojstava i sumarnih opisa faza i radova: Boris Bućan je likovni djelatnik i umjetnik neobična raspona i iznimna intenziteta. On ima idejno i figuralno pokriće da se koristi tekovinama tradicije a da pri tom povremeno isplazi jezik vlastitoj vještini: tobože, nije baš mislio ozbiljno. Upotrebljava sasvim slobodno razornu ironiju i persiflažu, travestiju i parafrazu, a ipak mu je na pameti kako su to samo ograničena sredstva dok je njegov pravi cilj što neposredniji i što izravniji izraz.



andrej
medved

**nove
slike
slovenskog
slikarstva**

Osamdesete godine donose u suvremenu umjetnost novo slikarstvo koje ponovo gradi na raskoši boje i poteza te na oslobođenoj igri mašte. Ponovo je važno unutarnje iskustvo i događaj koji je naslikan brzo, ekspresivno i često upravo naivno. Mogli bismo govoriti čak o namjernom primitivizmu crteža, doživljaja. »Nuova immagine« u Italiji, »new image painting« u raznim varijantama »lošeg« i »dekorativnog« slikarstva u Sjedinjenim Državama, »naïve nouveau«, »novi fovizam« i »agresivno slikarstvo« u Njemačkoj, u Švicarskoj, te nova jugoslavenska slika protuintelektualni su, hedonistički, gestualni; katkad su i kičasti, dekorativni, a prije svega koloristički, puni boje. Osmo je desetljeće upravo zato prijelomno.

Milan Erič, Jože Slak, Živko Marušič, Andraž Šalamun, Nina Ivančić, Zvezdana Fio i Igor Rončević slikari su koji na prijelazu u novo doba znače najodlučniji pomak u suvremenu jugoslavenskom slikarstvu. Sedamdesete su godine zauvijek pokopane, a s njima i konceptualizam i postanalitička slikarska manira; ondje gdje već dugo (a prije svega u našoj tradiciji modernizma) nije bio moguć korak naprijed. Krizu te tradicije možda je najočitije pokazala izložba »Male slike« prema izboru kritičara Tomaža Brejca, Jure Mikuža, Ješe Denegrija, Zvonka Makovića i Andreja Medveda u koparskoj galeriji Meduza, kad je dvadeset sedam hrvatskih, srpskih i slovenskih slikara »potvrdilo« slom toga tako priznatog gibanja u nas.

* * *

Nekadašnja avangarda korača sitnim koracima, stoji na mjestu kao da je još moguće početi iznova, ni iz čega. A i kritičari zaostaju »okuženi« teorijom s autorefleksivnim modelima umjetničke prakse, ne mogu se stopiti s »novom slikom« i adekvatno je ocijeniti. Takva je bila, na primjer, posljednja postava suvremenoga slovenskog slikarstva i kiparstva u beogradskom Salonu Muzeja savremene umetnosti koja je, djelomično proširena i dopunjena nekim imenima, bila stavljena na uvid i u piranskoj Gradskoj galeriji (Mestna galerija) prema izboru dra Tomaža Brejca, gdje je zakazala kritičareva neposredna senzitivnost, njegov erotican tjelesni dodir sa slikom. Zato bismo morali, govoreći o novom slikarstvu, progovoriti najprije o krizi kritičara i galerista koji su više od jednog desetljeća utemeljivali neku sasvim određenu umjetničku produkciju u nas, a sad u povodu novih likovnih pobuda ne nalaze više pravi pristup, odnosno, suprotstavljaju im se te se čak odriču galerijskog i kritičarskog djelovanja.

Posve su, naime, suvišna razmišljanja u negativnom smjeru o funkciji kritičara i o njegovoj ne-

moći da i sâm zauzme takvo iznimno stanovište prema umjetnicima, kao što je to radio i dosad. Upravo obratno: kritičareva uloga postaje jasnija, izrazita, a sve je značajniji njegov ravnopravni stvaralački dijalog s autorom, s djelom u procesu. Kritičar nije demijurg, nije u distanci s umjetničkim djelom i ne skriva se više iza teorije. On nije ni pasivan ili po strani, a nije ni nasilan (pri govori da kritičari »stvaraju« umjetnost), već aktivno slijedi stvaralački zanos i tok mašte u djelu koje nastaje, njegovu teoretsku i tjelesnu raspršenost.

Isto bismo tako teško mogli pristati uz tvrdnju koju zagovara Brejc da je danas osnovno pitanje mladog umjetnika njegov socijalni status. Taj je status problematičan za niz društvenih slojeva u nas te ga nikako ne smijemo pretresati odijeljeno od radikalne kritike našega sveukupnog društveno-političkog sistema. No to uopće nije pravi uzrok krize mladih stvaralaca. Galerije i kritičari mogu, naime, biti još uvijek — a i više nego u prošlom desetljeću — nosioci novog, mediji i sustvaraoci današnjih individualnih i intimnih likovnih traženja. Jest, individualnih i intimnih; jer grupna umjetnost i grupni projekti davno su već zamrli. I »nova slika« nikako nije jedinstvena, nije pokret, profil, nije totalitarna; ili izrazito nezavisna, samosvojna u smislu velikih mitologija koje su bile karakteristične za sedamdesete godine. Zato kolektivne izložbe, koje su u posljednje vrijeme za trenutak i naoko ujedinile različite autore bez zajedničkih polazišta (u galeriji Tivoli i u atelijerima, npr. kod Mladena Jernejca u Ljubljani), ne predstavljaju nikakve alternative ili čak neku »drugu« mogućnost u likovnom razvoju.

Na sve to ukazuje i »prijelomna izložba« »Mladi slovenski umjetnici: nove generacije« u Beogradu i u Piranu, koja je sigurno realan prikaz stanja i rječit primjer »djelovanja« kritičara, njegova osobnog odnosa, dijaloga, njegova popuštavanja, naglašavanja, zaborava; odnosa koji još i sad bitno odlučuje o unutarpoj gradbi predstavljenih ostvarenja (iako u načelu osporava takvo rješavanje) i koji bi napokon valjalo vidjeti u tome da autor sam po svojoj želji izabere djelo koje treba da ga predstavi.

Ishodišta izbora za tu izložbu, koju se neki naši kritičari kovali u zvijezde, prozirna su jer kritičar kaže: »Možda je najznačajnija crta novije slovenske umjetnosti baš to oprezno, ali odlučno tendiranje k redukcionističkom, analitičkom modernizmu, govoru simbola, zasad još cenzuriranih; no kad se upitamo: što ima značiti simbol, ponovo se, po kružnoj logici njihove stvaralačke prakse (osim

u malobrojnim izuzecima), nalazimo pri fenomenologiji materijala i načina njegove upotrebe, pri problemu lokacije objekta, pri internim pitanjima raščlanjivanja slikovnog polja, ali i pri psihoanalitičkim zahvatima u status i strukturu slike.« — Takvo stanovište, dakako, isključuje »novu sliku« koja je postavljena na posve drukčijem temelju, tako da piranska izložba ukazuje na neku osnovu dvojnost u umjetnosti novih generacija; na granicu koja dijeli stvaraoce sedamdesetih od stvaralaca osamdesetih godina. Zbog toga su na prošlogodišnjoj beogradskoj izložbi neka imena bila prenaplašena, dok su druga bila izostavljena. To, prije svega, vrijedi za slikarstvo. Tako neki još i sad ustraju na izrazito studijskom i analitičkom radu: Bernard, Gruden, djelomice Valentinčič, koji se predstavio krutom i rigidnom slikom što je samo odraz tuđih uzora te ju je slovenska avangarda već nadišla, npr. Sušnik. A posve je nerazumljivo da je figurativnost u prvobitnoj zamisli izložbe zastupao tek Lojze Čemažar, kojega bismo teško bez grižnje savjesti uključili u »novo figurativno slikarstvo«, što se, po mišljenju dra Tomaža Brejca u prigodnoj kronologiji, počinje uvažavati u razdoblju 1979/80. s imenima Pregelj, Atanasov, Skubin, Vizjak i Zlate. Baš obratno, to je bilo zapravo vrijeme kad su bile očite već druge, značajnije pobude u smjeru figurativne slike, pa su se kasnije raširile u »novu sliku«, a predstavljaju je slikari uključeni naknadno (koje smo vidjeli i na izložbi »Podobe — Immagini« u Kopru i u Ljubljani u izboru Achillea Bonita Olive, Zvonka Makovića i Andreja Medveda): Šalamun, Marušić, Krašovčeva — potpuno drukčija od one koju smo poznavali — te mladi Erič, najveća nada slovenskog slikarstva.

Upravo oni, uz Hrvate Ivančičevu, Rončevića i Zvezdanu Fio, čine vrhunac jugoslavenske transavangarde i postmodernizma, pri čemu je riječ o vrlo specifičnim osobnim načinima izražavanja, a ipak i o nacionalno i lokalno karakterističnim pojavama. Tako možemo govoriti ujedno o zagrebačkom, koparskom i ljubljanskom slikarstvu u posebnom odnosu prema talijanskoj, njemačkoj i američkoj slikarskoj »školi«.

Pozabavimo li se još za trenutak Brejčevom izložbom, koja je značajna baš zbog toga što označuje kraj jednog razdoblja, treba reći da se skromni rezultati pokazuju i u minimalnim, analitičkim listovima Bojana Gorenca, koji jedini zastupa grafičke pobude, pa smo ga zajedno s Tanjom Špenko i Alojzom Koncom 1981. godine vidjeli u zagrebačkoj Galeriji Nova; treba reći da još gledamo radove koji na najpriprostiji, a naoko zapleten, način »igraju na karte« teorije. Tu mislimo, dakako, na Mandičeve spekulacije s Lacanom kojima



Brejč nasjeda (»Na dnu mog oka sigurno se riše slika; slika je, dakako, u mom oku, pa ipak sam ja, ja sam na slici«). — A i kiparstvo je nekako depersonalizirano i jednosmjerno, i u prvom redu studiozno kao ono Matjaža Počivavškega. Pogotovo ako uspoređujemo njegove posljednje radove nastale u New Yorku, u vremenu od listopada godine 1980. do lipnja 1981, s konstrukcijama Luja Vodopivca prije dvije godine, pod istim utjecajem. Ali, danas Lujo oblikuje kipiće koji znače kvalitetno vraćanje ranijim polazištima, dakako uz znanje i iskustva prijednog puta. Na žalost, u izložbu nije uključen Jakov Brdar sa svojim fascinantnim gestualnim djelima koja stoje na samom začetku novog kiparstva.

* * *

Označimo li Brejčevu izložbu razmeđem »prošlog« slovenskog slikarstva i kiparstva, tada su »Podobe — Immagini« prvi putokaz prema naprijed. »Nova slika« — kako je prikazuje ta izložba — mnogovrsna je i višeslojna; nije više jedinstvena, gibanje — projekt; nije više središnja, tj. vezana samo na jedno mjesto, kritičara i galeriju, već je u prvom planu perifernost, slikovna i geografska. Zagreb, Kopar i Ljubljana središta su nove avangarde, no među njima su ipak bitne razlike. Primorski autori: Marušič, Šalamun i Vrkić izrazito su mediteranski, bliski Talijanima: figurativni, optimistički, gracilni. Ljubljana (Slak, Erič, Šušnik) slika ironično, groteskno i/ili apstraktno-



-ekspresivno s iznimkom Krašovčeve koja je u svojim novim crtežima »talijanska« (iako u nje nalazimo ironični moment); pa ipak, Ljubljana je — iako trenutno »depresivna« i implozivna — još figurativna. Zagreb je, naprotiv eksplozivna, u provali kičaste dekorativne slike; riječ je o brzom, površinskom i površnom oponašanju tuđih uzora, pa čak i o plagijatu.

S druge strane, djeluje stroga linearna norma koja ne dopušta figurativni izraz i konkretizaciju. Te tvorbe, ti oblici na platnima Nine Ivančić, Igora Rončevića i Zvezdane Fio žive sami za sebe: meki i pravilni, geometrijski i želatinozni, galertni, amebni, 'crvoliki', bez kostiju; ulovljeni u kromatski žar, svojstvenu prozračnost i napetost koja ne ovisi o okolici nego raste s unutarnjom genezom slike. Tada sve te predmete, likove i figure, koji se u konačnoj fazi sređuju i zgušnjuju u sliku (stvorenju pogledom, namijenjenu pogledu), gledamo u njihovu zastoju; u zaustavljenu gibanju koje je u isti mah arhetipno i osobno, ali uvijek izvan svake ideologije. (Potez postaje, doduše, u po-

sljednjim radovima mekši i autor unosi ponegdje nove boje, novi kolorit što postaje upravo »barok«, barokni, nasuprot »manirizmu« jednog Marušića ili Talijana Cucchiya i Chiye; no to ne odlučuje.) Primarne forme pobuđuju u nama sile koje je zapretalo vrijeme te smo ih zaboravili pod pritiskom postojećeg režima. Revitalizacija tih znakova vraća nam dakle jezik; i moć jezika i suzbijene želje i upornost.

Zanimljivo bi bilo u politici te umjetnosti i u socijalnim okolnostima istražiti uzroke tome da se Marušić i Šalamun priklanjaju figuri, da Erič, Slak i Šušnik slikaju ironično i ekspresivno, dok Zagreb ne dopušta opredmećenost, odnosno dopušta tek trenutačne površinske figuralne »fleševe«. To naime, nisu nipošto sanje i naivnost ni automatsko pisanje ili egzotika i arabesknost, kako vole tvrditi oni koji ne poznaju novu umjetnost; nego je to odgovor na zatiranje, na prisilu i prazninu minulog desetljeća.

»Nova slika«, dakle, stilistička je reakcija na formalizam sedamdesetih godina: razbijanje znakov-



nog hermetizma, vraćanje vlastitom razvoju i immanentnim sredstvima. »Nova slika« vraća se iskustvu i dostignućima što ih donosi povijest umjetnosti, geneza avangarde, pa zato u tim slikama nema pravog naturalizma; to znači da slikar ne traži izvan slike u odnosu svijet — umjetnost, on je vezan za unutarnja traženja u odnosu arte — arte. Stoga možemo odmah prepoznati nebrojene reference prema Matisseu i Carrau, De Chiricu, Chagallu i fauvistima, prema Art Nouveau i simbolizmu; prema Kleeu, Miróu, Kandinskom, Picassou i Magrattu, zatim prema avangardi pedesetih i šezdesetih godina, prema pop-artu, informelu, patternu, i minimalizmu. Ili, kako kaže Achille Bonito Oliva u popratnom tekstu izložbe »Podobe — Immagini«: »Umjetnici Slika (Podobe — Immagini) stvorili su niz djela koja instinktivno slijede dadaistički, nadrealistički jezik i jezik informela i transavangarde. Njihove tehnike svjedoče o nuždi izraza koja pripada umjetnosti i povijesti suvremene umjetnosti. Konstante su tih djela u površinskoj praksi jezika, jer im prostor nema i ne opisuju nikakvu dubinu, nego se ukazuje poput

dvodimenzionalnog nosača, supstancije koja ne poznaje urušavanja ili utonuća. Znakovi se razvrstavaju bez reda, diseminirano i raspršeno te uvijek iznova slijede određenu ekspresivnost...

A ekspresija nije neko jedinstvo ili značenje, već nagonski zgusnut i fragmentaran raspored znakova. Jezični je sustav sustav konstelacije, prepletanja i izjaravanja središta koje ne poznaje hijerarhičnost prema periferiji, nego udružuje sliku — figurativnu ili apstraktnu — tek u obliku i dispoziciji žarišnog vijenca. Pa i boja stupa u igru kompozicije da intenzivira snagu djela koje ujedno nastaje u općoj kulturnoj svijesti. Jezik, dakako, posjeduje svoju unutarnju ideologiju, taloge i usmjerenja koji mu dopuštaju da se različito raspoređuje. Jer umjetnik je umjetnina kao zalih energije koja izarava iz slike...

Ponegdje se opaža utjecaj Matissea, lakoća lutajućeg i ispražnjenog znaka, crta koje dotaknu kožu slikarstva i naslikanih predmeta; koje se po-

novo vraćaju kao da lebde, kao da su oslobođene nutarnje težine, opisane vizuelnim izrazima; koje jedva da označuju predmete i postavljaju ih u jedva zamjetljiv međusoban odnos. Zatim i drugi predmeti gube svoju težinu te se izdižu na površinu prozračno i nestalno. Odsutnost dubine ukazuje na odnos stanja prema istini u kome nema predmeta što bi bio značajniji od drugog. Katkada dolazi do interferencije i prepletanja predmeta koji postaju čulni i nestalni. Ikonografiju pojedinih predmeta jednake znakovne vrijednosti često prate geometrijske ravnine. Ako prostor ne sadrži takve suprisutnosti, predmeti se podređuju geometrijskom toku i predano se upisuju u površinu...

U djelo ulazi kucaj nereda koji raskrojava kompoziciju i preokreće postojeći red. Tijela se i predmeti međusobno miješaju u nerazmrsiv uzao i tako uspostavljaju nestalne i prijeteće odnose koji leže na nesigurnosti ili u nekoj trenutnoj čvrstoći.

Ekspresionizam znakova i boja između Saronea i Scipionea prepleće radnje te ih naposljetku dovodi do slike koja nije više u simetričnu odnosu prema svojim realnim modelima, što dokazuje da je taj govor iznad svakog naturalizma. Slikar nikad ne slika svijet nego ga promatra da bi ga zaboravio. Tada prevladava ekspresivni jezik sa svim svojim tragovima i lapsusima, sa svim svojim devijantnim, a ipak i deklarativnim nabojima. Figura i pozadina stapaju se u nerazrješiv odnos. Boja, razmazana preko crteža, klizi preko granica i obrisa figure. Ruka se očito odriče svake sličnosti i reprodukcije. A svakako, slika nikada nije halucinantna, u najboljem je slučaju halucinirana. Ona označuje svoje unutarne stanje, a istodobno postaje prisna s vlastitim prividima.

Autori se ne boje susreta s priviđenjem koje prebiva u jeziku, u pravom indijanskom rezervatu njegovih dubina. Likovi ne zamjenjuju druge likove jer su oni jedini podobni za prikazivanje. Katkada hine da oponašaju značajke neke poznate i prisne crte, nekog lica ili predmeta; a zapravo se zaodijevaju krinkama izrazito lingvističkih značenja, ta i oni sami posjeduju vještinu prilagođivanja i moć da se ne pozivaju ni na što drugo do na vlastiti put.

A i krajolici padaju strmo duž dvodimenzionalne površine te hvataju ravnotežu izvan vlastite statike, duž dijagonala, gdje su nanizane kuće, prirodni elementi i ljudski likovi. Sve je zahvaćeno u niskom letu kao pogledom koji se ruši i približuje stvarima; ili se strmoglavo od njih udaljuje. U tim je krajolicima skriveno animističko značenje, Kleeova linearnost zacrtava suptilne, nitaste geo-

metrije. I upravo je Kleeova zamisao da je geometrija sadržaj prirode, dematerijalizirana struktura svijeta.

Ukratko, umjetnici su 'Slika' osluhnuti sve stilove suvremene umjetnosti i prehodali put unatrag, put koji su ostvarili umjetnici drugih generacija što su bili uvijek za obnovu primitivnosti i devijantnosti u umjetničkom oblikovanju te su tako naglasili nuždu da se približe temeljnim, iskonskim stanjima koja čovjeku vraćaju neko šire znaenje i svijest.«

* * *

Pri tom, dakako, nije riječ o epigonstvu, o golom oponašanju pojedinih spoznaja, to su određeni umjetnički »pronalasci« oživjeli i utkani u novu atmosferu, u novu doživljajnost, tako značajnu za umjetnost koja upravo nastaje. Obnovljena senzitivnost gradi na snovima i mašti, koji nipošto nisu izvještačeni kao što misle neki likovni kritičari, a ponajmanje je to banaliziranje suvremenih psihoanalitičkih tvrdnji. Transavangarda (slovenska kao i hrvatska) odbija, naime, svaku povezanost s teorijom, ideologijom i političkom realnošću; iako, zapravo, može biti njezina zrcalna slika, to jest pozitivna jezgra njezine izvrsnosti, perversije. Dakako, bez refleksije, podrobne analize i manifestacije »realnih činjenica«.

Slikarstvo želi ponovo postati samosvojno gibanje, vitalna sila, vlastiti proces koji se napokon pretpostavlja — konfrontira se realnoj svakodnevici i njezinu pozitivizmu. Naposljetku, svaki je umjetnički razvoj usidren u napredak i krizno stanje društva, iako slikarstvo ima svoju unutarnju genetiku koja retrogradno utječe na mogućnosti i uvjete naše egzistencije. Njegova je velika prednost stoga da je sposobno i u najtamnijim vremenima graditi vlastitim snagama i ponovo i ponovo vraćati se vlastitim specifičnostima. Da je, dakle, transavangardno: da »probija« vanjske ograde — jednostavnije rečeno — unutrašnjim razvojem.

* * *

Umjetnost je posljednjih dvadesetak, dvadeset pet godina doživljavala različite faze. Šezdesetih godina bila je društvena, politička; sedamdesetih, bile su značajne individualne slikarske mitologije. Usporedo s tim rasla je objektivistička, idealna i ideološka te sve formalnija i oportuna stvaralačka praksa. U konceptualnoj i analitičkoj umjetnosti imao je značenje minimalni zahvat autora i njegovo teoretsko opredjeljenje, što je iz godine u godinu postajalo ispraznije, banalnije; da, mogli bismo reći čak i režimsko, mogli bismo slobodno govoriti o novom »sorealističkom« razdoblju.





andraž šalamun



Umjetnik je danas odijeljen od skupine, od grupnog nastupa; istodobno je isključen iz društva. On više nije u frontalnom, neposrednom dodiru sa svijetom. Zato se bori s okolnostima na nivou forme (stilistički obrat), s njezinom transformacijom i sa »sjećanjem« na prošlost. Novo slikarstvo (kao u manirizmu, kaže Bonito Oliva u knjizi o talijanskoj transavangardi, u djelu »Il sogno del arte« i u mnogim drugim tekstovima) konstatira krizu, te individualno iskustvo suprotstavlja objektivnosti, sistemu; zato i postaje fragmentarno, pluralističko, »nesigurno«. »Nova slika« tako je u nekom smislu »neomaniristička« jer se vraća unutarnjoj ekonomiji. — Pošto je izgubljeno središte, pa se razotkrivaju nekadašnji stereotipi te mreže uzorka lažne avangarde (konceptualno, analitičko traženje, procesualno stvaralaštvo, video i mail-art), avangarde koja do beskraja, do slaboumnosti i cinizma ređa svoje nemoći, umjetnost više nije linearno stanje, kontinuitet, nego su mogući skokovi, sloboda u izboru, u oponašanju, u stilu. Ona nije mirno, uređeno rasteenje, već micelij s nebrojenim priključcima; tu djeluju »strojevi želja« (Deleusove »machines desidérantes«), koji ruše totalitarnost svake stvaralačke prakse, zarobljenost u kôd, u stablo hijerarhije. — Tu možemo opet riječima Bonita Olive izraziti vlastitu biologiju umjetnosti, koja na opasnost politizirane socijale odgovara načelom genetičkog izbora: umjetnost je u tom izboru mjesto simbola te je izvan svake organizacije, nacrt; ona je tako mobilna i sposobna za brze obrate.

Slikarska je transavangarda svojevršno nomadstvo (u deleusovskom značenju), putovanje koje vodi bilo ruke umjetnika na tragu vlastite mašte i slikarstva samog; uživanje u igri i u izboru, u stramputicama, mijenama i obratima. Umjetnik danas proizvodi, tj. postavlja, pokazuje i ujedno briše prostor svoga djelovanja. Teritorijalizira čuvstvo i događaj, a u istom ih času već ukida i raseljuje, deteritorijalizira. Tako postoje zapravo »protuproduktivna« politici i ustoličenoj »kulturnoj industriji«.

Obnavljanje igre i užitka ukazuje opet na romantični efekt. Stoga treba odmah utvrditi da »nova slika« nikako nije utopistička i iluzivna: da ne slijedi neku novu mogućnost za promjenu svijeta, veliku alternativu, svijetlu budućnost, vjeru u ideju. Događaj koji nam nudi to slikarstvo, u heideggerovskom smislu, kao Er-eignis, nije eshatološki, otupljujući, nego se očituje u bezbroj rubnih, perifernih, minornih, ali uvijek, uvijek individualnih i osobnih uboda i proboja koje dopušta unutarnje putovanje ovog ili onog slikara; protivno vanjskom nomadstvu, tako značajnom za šezdesete godine.

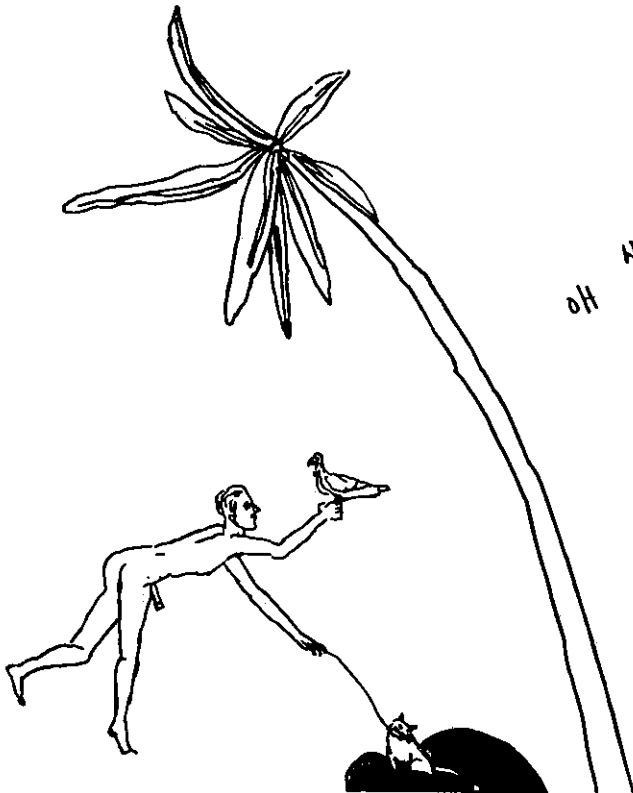
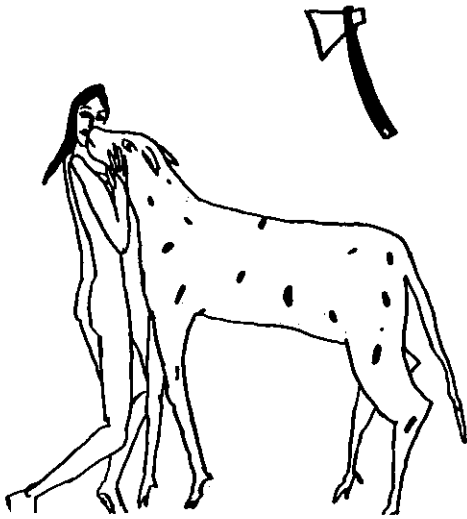
Suvremeno je slikarstvo, dakle, pomaknuto iz središta i »porazmješteno«. Jer, usprkos tome što su stilovi i pristupi mnogostruki, svaka je slika, svako djelo integralno, istodobno i jednokratno. Umjetnost nije više transparentna, nego postoji tek u sebi i iz sebe; u sebe uhvaćena, utjelovljena u vlastitom tkanju.

Danas zato možemo doživjeti jedinstvenu atmosferu ne samo u različitim gradovima, od slikara do slikara, i ne samo u različitim slikama, već i u samom jednom djelu. I u tom ne-stilu i stilističkoj pulziji (koja napokon omogućuje identitet autoru) možemo slijediti usporednice, prijelaze, ikonografske mikroveze u koloritu, u senzitivnosti i u detalju forme, što može biti apstraktna ili figurativna: ovisno o strukturiranosti društva. Socijalna i kulturna zgrada, na primjer, u Sjedinjenim Američkim Državama svakako je općenitija i načelna; stoga je takav i umjetnički »naboj«. Jer su temelji vlasti pojedincu otuđeni, pa i zbog optimizma, zbog vjere u američki pragmatički model. Evropa je u umjetnosti mnogo konkretnija; i depresivna, krizna. Socijalni i politički korijeni represije očitiji su, vidljiviji, predmetniji. Stoga su komika i ironija, gnjev i grotesknost osobine evropskog slikarstva. Tu, dakle, treba potražiti i uzroke slikama Eriča i Slaka. A ostali, kao na primjer Stella i Zakanich, Kulmer, Ripps, Mc Connel i mnogi drugi uz Bredu Beban, Marinu Ercegović, Nellu Barišić i djelomice Anju Sević, više su dekorativni i transparentni, iluzivni, u smislu deco-arta. I kad američki, a isto tako i njemački i hrvatski slikari, oblikuju figuru, to je većinom minimizirano skraćivanje, slika u slici, što nije u vezi s društvenim kontekstom.

* * *

Bilo bi ipak nepravredno tvrditi da je novo slikarstvo izraz straha pred praznim platnom, da je ispunjavanje površine. Najvažnije je, napokon, spontano, evokativno, ritualno putovanje, bez patosa, bez cilja, ipak s podosta smionosti i međaša, pri čemu se nikada ne gubi cjelina. A to je moguće tek u ponovnom dijalogu slikara sa slikarstvom. Tako onaj koji slika nije više odlučni Ja (»nove slike« ne treba izjednačivati s »action painting«), već slika ono neosobno, nesvjesno: genetičko sjećanje na slikarsku praksu. Iako to ne znači da je slikar indiferentan, impersonalan. Važna je dinamika slikarstva kao slikarstva, što omogućuje emotivno, gestualno djelo. Umjetnik slika u afektu (autoafektu) koji je »prisvajanje« ili »izrastanje« slike što nastaje, bez ostataka i distance, bez praznina. Stoga moramo u povodu nove senzitivnosti i predmetnosti govoriti i o novoj subjektivnosti modernog slikarstva.





OH WHERE HAVE YOU BEEN MY
SWEET YOUNG BOY

»Nova slika«, dakle, nije izmišljotina kritičara i galerista, ta ona nastaje istodobno na raznim mjestima (u Kölnu i Rimu, u Baselu i Berlinu; u Zagrebu i Kopru). Transavangarda je u prvom redu fenomen koji se izražava u sabranosti slikarskih iskustava, u investiranju slikarskog osjećanja, te kao osobna ekspresija, »lavoro dentro«, unutarnji razvoj. Iako zato slušamo prigovore da novo slikarstvo ne donosi ništa što ne bismo poznavali iz povijesti modernizma, da unosi u umjetništvo diletantizam i glorificira svakojako neznanje, prije svega je važno da te slike gledamo na drugi način, drugim očima. Da ne tražimo samo sličnost s nekadašnjom avangardom i njezinim inventarom. Jer, slikarsko se »ukršćavanje« (umjetničko sjećanje) danas ostvaruje u djelu koje ujedinjuje znanje i trenutačnost doživljaja, tj. poučenost i građu. Slika je istodobno intelegibilna i poetska, fizička, konkretna i apstraktna.

Dakako, u prepoznavanju bivših avangarda, njihovih pronalazaka i poruka nije riječ o mučnoj refleksivnosti, o kritičnosti poput samoosvješćivanja u brechtovskom smislu. Riječ je o spajanju, prožimanju, o nesvjesnom izjednačenju s elementarnom težnjom vremenski daljih i udaljenih spoznaja. Tu djeluje unutarnji mehanizam koji prati krajnje stvaralaštvo i neokrnjeno uživanje u teksturi slike; istinsko sladostrašće. Zato je slika dinamična, astralna i fluidna; odlučnost geste, sijevanje stvari i ekspresivnost boje. Otkrivanje strasti koje su se činile davno pokopanima. Ili, kako kaže Bernardo Bartolucci (u nekom intervjuu): »Mislim da je vrlo važno vidjeti i pokazati da smo imali prošlost koja je bila ispunjena strastima, borbama i životnom težnjom; posve različito od života kojim živimo danas. Ako smo imali prošlost ispunjenu strastima, imat ćemo i budućnost. ... Taj je optimizam osnovni preduvjet da se pošto-poto uključimo u klasnu borbu. Mislim da je bitno da ljudi, bar na trenutak, spoznaju kako je nekoć život bio drukčiji i kako se može ponovo promijeniti. U tome je — po Gramsciju — pesimizam intelekta i optimizam volje. ... Ali: ne možemo ponovo i ponovo slijediti nekomunikativne modele šezdesetih godina koji su odgovarali svom vremenu, svojoj epohi. Treba i dalje i iznova započiniti dijalog.«

* * *

»Nova slika« ostvaruje se, dakle, na više razina: u umnoženosti spoznajnih i nepoznatih znakova, u proizvodnji nesvjesnih uzmaha koji se uočuju usprkos kaosu i anarhizmu želje. (Pri tom nije riječ o oblikovanju nove istinitosti ni o negaciji sta-

re, već o mnogostrukosti čuvstava i događaja koji su isto tako istiniti i apsolutni kao nekadašnja »objektivnost«.) Zato izmiče estetskim odrednicama, teoriji; ili ih bar zavodi. Njezin je govor nepregledan i heterogen, na granici fragmentarnosti, na granici »shizoteksta«; neprekidna reverzija — inverzija u odnosu autor : povijest, neprestano traženje, eksplozivnost, vitalizam.

Slikarstvo je sada opet prelijevanje slika, a ne redukcija i omeđenje. Svaka nas slika doslovce omamljuje svojim nekontroliranim i nepredvidivim jezikom. Jedan događaj slijedi drugi, ukrućeni su i ujedno pulsiraju; od našeg pogleda i tijela oni zahtijevaju pravu avanturu. Svuda vlada prozračnost i omamljivost, što nehotice tvori ljepotu slike. Ljepota izbija iz neprestanih instiktivnih »fleševa« boje; ljepota trenutka, gotovo nerealnog hipa što nema vremena, težine.

I svi ti elementi forme, i sve te ptice i životinje, s druge su strane naturalne reference. I ta mašta, koja je jedina relevantna, nikad nije dubinska i globalna, već predstavlja tek lanac laganih dodira (i odnosa), gdje je moguće preoblikovanje, prijelaz u simboličan govor, gdje vlada suzvučje dijelova i cjeline. Sada slikanje više ne znači smještanje predmeta u platno, nego smireno, tj. nipošto nasilno, raspoređivanje slikarskih znakova u tišini. Važno je da su slike tihe, nijeme. Ondje gdje su nastale nema šumova ni glasova, ni vremena ni povijesti A kao takve na neki su drugi način posve prirodne, čak umirujuće.

Slikar sliku čisti i ogoljuje da se pokaže unutarnja gustoća geste, te konačna, apsolutna snaga njegovih viđenja. On nas prisiljava da bez primisli slijedimo kruženje likova koje bi jednom moglo možda prekriti sve manje istinite slike naše svakodnevice. Zato sva ta djela treba gledati, promatrati. Važan je pogled, oko u akciji i stvaralački dijalog sa slikom. Neka aktivno oko gledaoca doslovce uže svjetlo i sve boje da slika oživi u svojoj svojoj imaginativnoj snazi.

Današnje je slikarstvo neposredna ekspresija, »očitost«, dodirljivost«. Mjerilo slikarskog čina postalo je minijaturizirano slikarsko iskustvo (la piccola emozione dell'arte), što dopušta sve osim spekulacija u odnosima između umjetnosti i svijeta. Umjetnik je u svom djelu opet samosvojan, gotovo maničan; a ujedno manirist te svoje prisnosti, manije. Ponovo je na svome tlu (i ne traži veze s društvenim sistemom), gdje se ne boji da zaluta, isklizne; gdje se ništa ne gubi. Ponovo on cio ulazi u sliku i ne podvaja se; nije više razlučen na umjet-

nika, na teoriju i na realizaciju projekta. Sad se on ne širi agresivno u širinu, već stvara u »tisuću ravnina« unutar njega rasta. I u tome je krotkost novog slikarstva.

Umjetničko je djelovanje, dakle, ponovo u središtu; ili još bolje: umjetnost je posljednji prostor gdje je još moguće pravo stvaralaštvo. Svi drugi (mentalni, socijalni i erotski) prostori zabranjeni su i ograničeni. Stoga je utjecaj konkretne represije ponegdje još preočit i prekrut, brutalan, da bi slikar mogao izmaći njezinu refleksu. Otud ironičnost, grotesknost Slakovih »izreza«, te njemačkog slikarstva. Samo kod Salamuna i kod Talijana moguća je još gracioznost te blage i emocionalne slike koju postavlja unutrašnja priča — motiv što ga slikar posebno i ne tumači, jer je zapravo opći, iako nastaje u zatišju slikarova atelijera. Potreban je tek dodir oka, i slika oživi. Beskrajno jasna, prozirna, luminozna (bez sjenčanja, tame) obajava to opskurno vrijeme u kojemu živimo.

* * *

No vratimo se izložbi »Podobe — Imagini«, gdje je hrvatski izbor još uključivao najširu frontu novog slikarstva (uz starije, Sedera i Kulmera, još i Bijelića i Sokića koji zastupaju posve drukčije slikarsko usmjerenje). Zvonko Maković, naime, u popratnom katalogu kaže da se nova slika samo naoko suprotstavlja konceptualizmu i primarnom slikarstvu, ona »otkriva dugo godina prešućivane vrednote, koje se zovu užitak, strast i radost slikanja, ono što je slikarstvo naslijedilo od Matissea. Kao što je primarno slikarstvo bilo 'čisto' i krajnje denotativno, toliko 'nova slika' podrazumijeva različite konotacije«. Takvo stanovište, dakako, posljedica je kritičareva negdašnjeg zanimanja za postkonceptualne i analitičke radove; o tome svjedoče i izuzetno značajne izložbe što ih je pripremio u Galeriji Nova potkraj sedamdesetih godina. Slažemo se da je »Nova slika« referentna umjetnost koja nas vodi »k mnogim izvorima iz prošlosti; sredstva, pak, koja upotrebljava jesu parafraza, plagijat, parodija i kič. Radi se o krajnjoj sofistifikaciji, o svjesnom izvrtanju pojmova i rušenju estetskih normi. 'Loše slikanje', 'loš ukus', trivijalnost, vulgarnost, banalnost, pretjerano estetiziranje . . . , ukratko sve što je bilo do nedavna zabranjeno sada buja s punom sviješću o postupku i funkcioniranju u sistemu umjetnosti«.

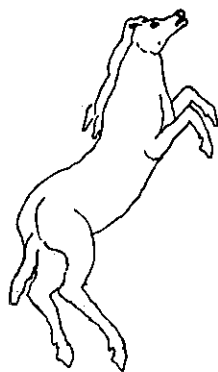
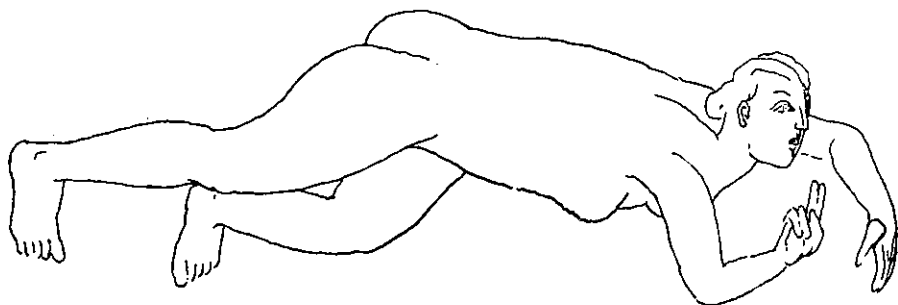
Slovenski izbor, nasuprot tome, već je na toj izložbi izoštrio kriterije, pa se danas — kad to pišemo — ograničuje na Eriča i Slaka, Krašovčevu, Marušiča i Salamuna. »Otpao« je Tugo Sušnik, iako se teško možemo posve odreći njegovih ge-

stualnih i ekspresivnih djela. Jer, već je i prije u njegovim slikama postojala dekorativnost, i slikar je stvarao brza, gestualna platna na kojima je i te kako značajna ekspresivnost kontrasta boje, divljina i autentičnost njegova zapisa, slikarova poteza. Bila bi potrebna, dakako, detaljna usporredba s geometrijskim izrezima, nabitima bojom, koje je autor 1980. pokazao u Pilonovoj galeriji u Ajdovščini i u ljubljanskom ŠKUC-u; tu je očit utjecaj Matissea i Franka Stelle. A kad govorimo o dekorativnosti, ne želimo nipošto reći da su Sušnikove slike formalističke; upravo obratno. Tu mislimo ipak na metodološku i motivsku dekorativnost. I upravo američki apstraktisti (i oni najstroži, Newman, Reinhardt), koji su utjecali na Sušnikove radove, pri rješavanju sadašnjih pitanja slikarstva otvorili su nove putove i nove mogućnosti u smjeru dekorativne umjetnosti. »Decorative Art« posljedica je dinamičnosti i procesa, gradnje i razvoja slikarske prakse iz nje same, tako da slika nema druge funkcije nego da svjedoči, verificira i preobličuje određeni način slikarstva. I to je već neka filozofija, čak i etika, kao što u jednom tekstu kaže C. Millet.

I Slakovi su radovi (kao Sušnikovi) »američki«, iako je on u mikrolikovnim rješenjima katkad bliži — korelativan — Talijanima. Mogli bismo napraviti pravu ekspertizu i produbljenu analizu pojedinih identičnih, elementarnih forma. Dakako, tek u drugom planu: kao samostalan i osamljen znak u jezgri drugoga znakovnog sustava. Slak unosi u slovensku sliku novu normu vrednovanja, ukusa — normu kiča; i tu i tamo vidljivi su utjecaji »deco-arta«. »Kič-art« je uzdizanje (podizanje) banalnih materijala i doživljaja na razinu vrhunskoga estetskog užitka, gdje nisu više tako važni savršenost i trajnost umjetničkog proizvoda, ali su zato izrazita fluidna stanja, divljaštvo boje, mlazovi svjetla, kromatski »udarci«.

Šalamunovo slikarstvo agregacija je figure i njezina »poopćenja«, smjesa likovnih i ekstralikovnih pristupa. Njegov »skraćeni« potez-gesta, razdijeljen po površini dvostrukih i jednostrukih platna, tako značajnih za slikarstvo novog doba, znači zapravo samo dodir, vanjsko okružuje boje o tkanje platna, uporišnu točku koja nije realna, a ni iluzivna; pa ipak je na nju postavljena cjelokupna zgrada i ideja djela. Naslikan događaj zato kao da lebdi, visi, kuca u ekranu platna, gdje nam slikar uvijek iznova dočarava svoje doživljaje, privide, žive sanje što nisu ni daleko ni blizu; tj. kao da ne mogu u zbilji utjecati na nas, na naš način života. No one nisu tek jednostavna igra, samo odblesak, zrcaljenje intimnih stanja.

AVERTING DANGER



To međustanje, taj privid prostora, to lebdenje, ima svakako dublje korijene, i odjek je društvene nemoći umjetničkog djela. Još nedavno se činilo da je moguć prijelaz umjetnosti — i poezije — u sistem upravljanja i vlasti, pohod umjetnikov u društvo, »estetski preobražaj«. Kakav neuspjeh, deziluzija! Otud svjesni »primitivizam« crteža, navinost doživljaja, te minornost likovnog pisma u »novoj slici«; gdje nema, ponavljamo, dileme između apstraktnog i konkretnog. (A kad smo već pri toj famoznoj dvojnosti slikarstva našeg stoljeća, možemo ustanoviti da je kod Talijana, na primjer, figura ona koja se može apstraktno nadgraditi, dok je kod Šalamuna, obratno, lik, konkretna

stvar, posljedica apstrakcije, apstraktne forme, koja je posljednjih godina fascinirala slikara.)

»Talijanski« su i Krašovčeva i Marušič, iako je riječ o bitno različitim stilovima. Crteži i platna Metke Krašovec, posve drukčiji nego što smo ih dosad poznavali; nastaju u oazi krajnje intimnog zapisa, te ih možemo usporediti s djelima Adele Lotito, na primjer: bez neposrednih utjecaja, uzora. Vodeću ulogu suvremene jugoslavenske »nove slike« imaju sigurno Marušičeve slike, gdje ponovo istupa kolorit i pogled odozgo (kao u letu ptice), značajan za stav razvoja njegova slikarstva, i na

kojima je najeksplicitnije određena »znakovna mreža« što kao osnovni vez — kao temeljna značajka — određuje slike najrazličitijih slikara, od Cucchija i Chije do američke new image. Mreža sastavljena od točaka i križića, crtica, črčkarija i skraćenih poteza ono je, dakle, što drži sliku da ne isklizne i da se ne uruši. Te črčkarije, ti izdanci i končići, ti zarezi, cik-caki, kružići, šarasti zapisi, temelj su i pozadina što zadržava slikovnu površinu; jer ne postoji nikakva supstancija ili ideja prostora, odnosno, prostor je slike razapet na vanjsko tkanje slike, a istodobno u naš pogled, koji se susreće s autorovim unutarnjim pogledom.

Te su dakle črčkarije — koje linearno ili šizofreno pune površinu te se poput micelija razrastaju svuda gdje bi promatrač mogao interpretirati na svoj način ili bi dodavao nepotrebne misli — »međuprostor«, medij koji daje jasnu i evidentnu sliku dok briše i onemogućuje svaku dvojnost, dvostrukost, metaforu i preimenovanje. Neki »šizotekst«, razigrana i kaotična tekstura, nemirna črčkarija, šizofreničan potez koji postavlja ruka, unutarnja umjetnikova ruka u dubini svoje mašte i mnogih vlastitih egzistencijalnih stanja. Nevidljiva ruka koja združuje i spaja, daje usprkos neizmjerne raspršenosti i disperziji slike opet moguće trenutno izmirenje, identitet; daje ponovo moguće usvajanje i predanost gdje nema prikrivanja ni istine. Te črčkarije, šizotekst i automatski potezi, ta pulzija upravo seizmografskih zapisa zapravo je »forma stila« ili, ako hoćete, ne-stila nove avangarde. Jer, njezin se jezik od autora do autora razlikuje, heterogen i ekspresivan, na granici fragmentarnosti i anarhije; u suprotnosti s totalitarnom čistotom slikarskog Sistema koji šturo, iako naoko lako i perfektno, obnavlja uvijek isti okorjeli red. Takav jezik i takav stil zato izmiču oznakama, pa su naoko nepregledni jer su izjednačeni s promjenama događaja, s mijenom doživljaja.

Znakovna mreža črčkarija čini da su naslikani predmeti i figure međusobno prožeti, iako bez težine, bez korijena, bez fundamenta; poput leptira u letu. Nalazimo se na granici lika i glasa gdje nas slika usisa i izbacila, gdje nema ni unutra ni vani, tek međuprostor koji lebdi, kromatsko žarenje zapisa i tragova; gdje otpada svaki uobičajen razumski i znanstveni pristup.

Znakovna mreža sad je uistinu točka spoja i razlučivanja. I oganj koji spaljuje materiju, ideju, da bi ih zatim ponovo oživio. Povezana sa svjetlom, suncem; i s gestom, i s krvlju. I mišićava, poput bila; i puna — prazna, simbolička i konkretna. I

maska koja to nije; matrica koja rađa. Čas ukrućena, čas u zaletu hitrih uboda.

Ta mreža oslobađa naš pogled i glavu i čitavo biće, te nas vraća erogenoj površini slike koja je odvajkada mjesto neograničena užitka i naslade.

* * *

Recimo još na kraju tog uvođenja u nove slike slovenskog slikarstva da se oblikuje već i novo kiparstvo koje zastupaju Jakov Brdar i Lujo Vodopivec; gdje je značajan dijalog s umjetničkopovijesnim razvojem, bizarnost i erotičnost sadržaja, sabitost formi, »besprostornost«. Očit je kod Vodopivca, dakako i dijalog s vlastitim spoznajama, tj. uključivanje elemenata koje donose posljednja dva razdoblja (1977/78, 1979/80). — A Brdarovi su radovi još mnogo tjelesniji, čulniji, gestualniji. Riječ je, naime, o ruci — ruci autora — koja je rasprostrta u tijelo; svako mjesto njezine površine, njezina dodira, znači »buđenje«, oživljavanje u novo biće. Tako iz svakoga tijela kipar materijalizira neko davno ali realno iskustvo; bezvremensko, bez povijesti. Tjelesnost koja je ujedno i živa i mrtva; mumija koja hoda, neantropomorfnu forma; dekristijanizacija tijela (u Artaudovu smislu).

To vraćanja unatrag, to »prisvajanje« mašte, bespolno je, hermafroditско; pred nama izrasta biće bez organa, tijelo što postoji »po sebi samom«, a nije nipošto organizam. Brdarove skulpture zato su neka vrsta žive anatomije, koštani kadaveri što žive svoju smrt. Te su dakle mumije, ti ugrušci, vraćanja tijela koje seže preko epohe, s onu stranu historije; vraćanje ponora, šok, grimasa, nakaža; zametak — sarkofag. Corpus hermeticum, obamrla čulnost. Zato imamo osjećaj da je pred nama neki ostatak, neki fosil, iskopina: arheološki nalaz. Taj je osjećaj točan, jer je zapravo riječ o arheologiji. Kiparstvo postaje sada medij u kojemu Jakov Brdar (na svojstven i možda radikalniji način nego Vodopivec) iskopava i opredmećuje svoja bića. Tajna i šifra te snage zasad nam ostaju još skrivene.

Napisano u travnju 1982.

*Prevela sa slovenskog
Vlasta Vince*



ješa denegri

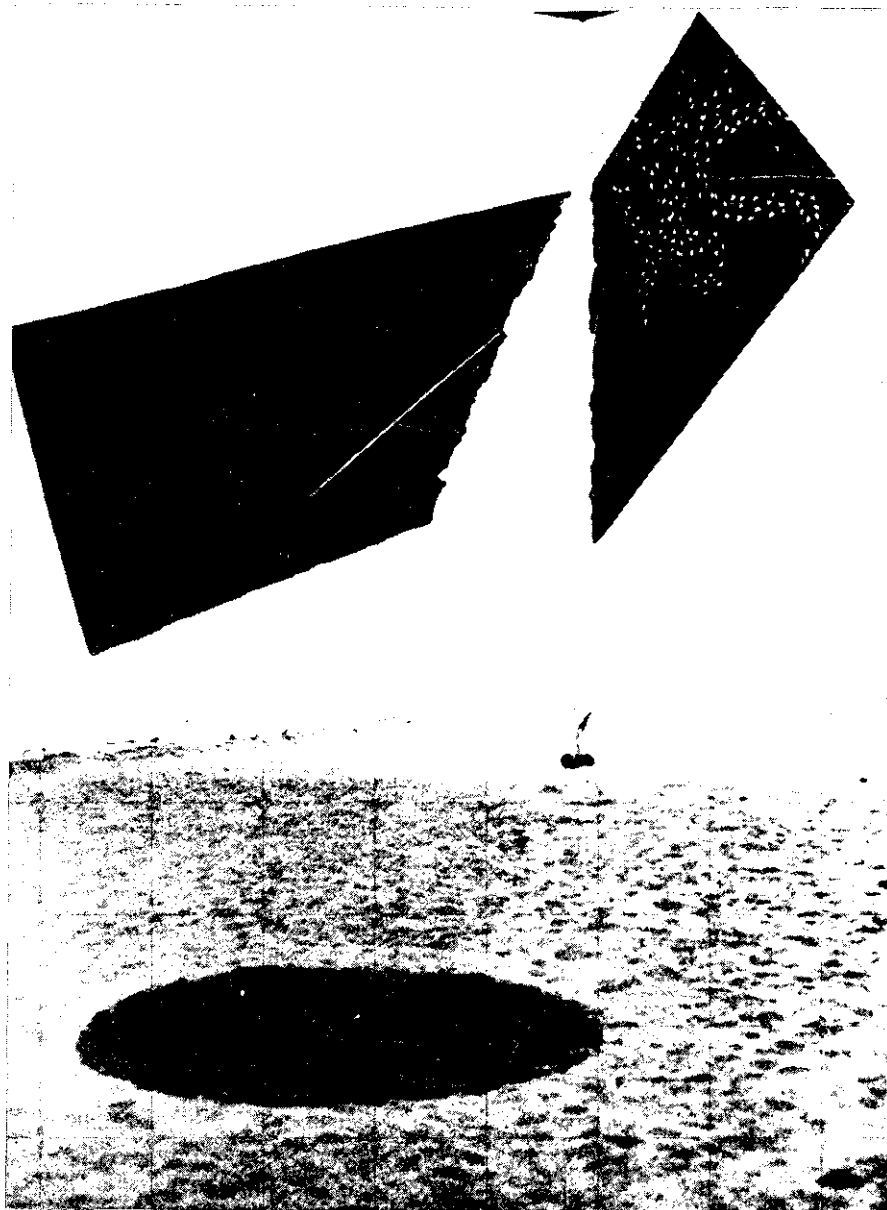
pojave umjetnosti početka osamdesetih godina

podaci o talijanskim prilikama

Postalo je već nekako uobičajeno da se zbivanja u suvremenoj umjetnosti omeđuju razdobljima decenija, iako je posve razumnjivo da se te vremenske podjele nipošto ne moraju podudarati s promjenama u samoj umjetničkoj praksi. U tom je običaju, dakle, prije riječ o potrebi kritike da pronađe putove vlastita snalaženja u složenosti umjetničkih pojava nego o bilo kakvim zakonitostima što bi navodno vladale u području samog odvijanja umjetnosti. Pa ipak, kad se govori o aktualnoj situaciji, nije bez temelja tvrdnja da se upravo negdje na prelasku iz 70-ih u 80-te godine događaju u umjetnosti stanoviti procesi promjena, što nameće potrebu retrospektivnog sagledavanja prethodnog perioda i ujedno utvrđivanja onih orijentacija koje bi mogle biti karakteristične za početak tekućeg decenija. Raspravama koje se o toj tematici trenutno vode pokušajmo ovdje dati prilog upućivanjem na neke podatke što se odnose na zbivanja u talijanskim umjetničkim prilikama, budući da su se upravo u toj sredini odigrali procesi koji se mogu smatrati vrlo indikativnima za cjelokupnu klimu promjene umjetničkih orijentacija u kasnim 70-im i na početku 80-ih godina. Odmah kađimo i to da se ovdje ne pretendira na krajnju potpunost tih podataka, a i zbog prvenstveno informativne namjene teksta pregled cijele situacije namjerno će biti sažet u okviru jednog novinskog članka.

Izložbe, časopisi, galerije

Procesi koji se smatraju posebno karakterističnima za umjetnost 70-ih godina — nazovimo ih ovdje uvjetno procesima »dematerijalizacije umjetničkog objekta« — započeli su u talijanskoj sredini još potkraj 60-ih godina s pojavom *Arte povera*, bez sumnje značajnim poglavljem cjelokupne evropske umjetnosti posljednjih petnaestak godina. Na samom početku 70-ih godina, kao što pokazuje izložba *Gennaio 70* u Bologni, *Arte povera* je već potpuno afirmirana, a njezini protagonisti Merz, Kounellis, Anselmo, Boetti, Zorio i dr. nastaviti će cijelo desetljeće s razradom vlastitih individualnih orijentacija. Oko sredine 70-ih godina (točnije u toku 1973—1975) dolazi u Italiji do snažnog nastupa novog slikarstva (*Nuova pittura*, *Pittura-pittura* i sl.), s izložbama kao što su *Fare pittura* u Bassano del Grappa, *Riflessione sulla pittura* u Acirealeu, obje održane 1973, i dr., a cijeli taj tok čini se već praktično zaključenim na izložbama *Empirica* u Veroni 1975. i *Cronaca* u Modeni 1976. Istodobno se nižu brojne izložbe fotografije kao umjetničkog medija (na primjer *Foto-*



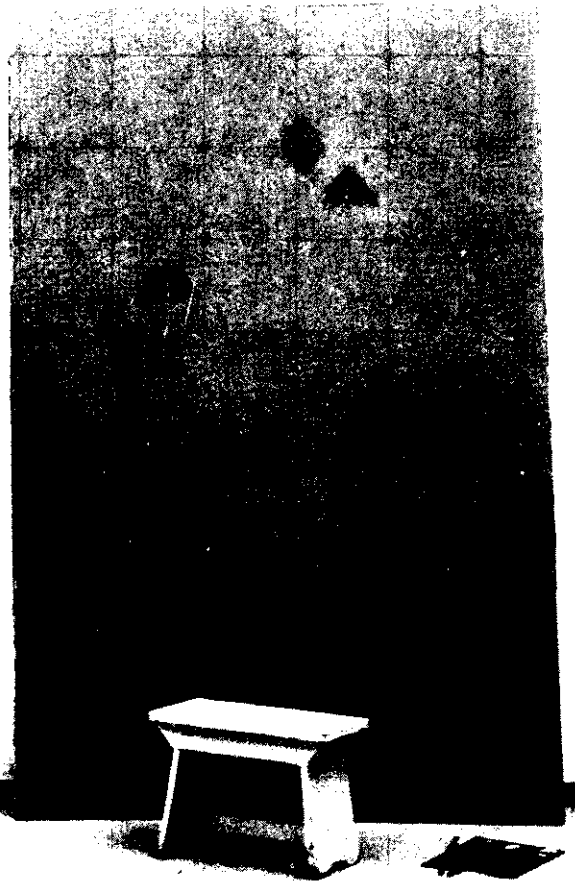
-ideja u Parmi 1976, *Fotografia come analisi* u Torinu 1977), kao i izložbe *Narrative Arta*, dolazi zatim do organiziranja mnogih performansa (od kojih valja pomenuti festival u Bologni 1977), a usporedo s tim teku i izložbe u kojima je akcent stavljen na pitanja reafirmacije manualnosti rada i upotrebe konstantnih umjetničkih materijala (*Charte-papers: manualità e tautologia* u Milanu 1977, *Factura* u Acirealeu 1978. i dr.). I dok se još uvijek intenzivno razvija umjetnička praksa zasnovana na primjeni novih postupaka ili na konceptualističkom nasljeđu tautologije, javljaju se

u 1977. nagovještaji preorijentacije drukčijem formiranju i čitanju rada: izložbe *Dopo e forse metafora* u Veroni (u organizaciji Adriana Altamire) i *Il verosimile critico* u Acirealeu (u organizaciji Itala Musse), iako sadrže vrlo heterogeni materijal, predlažu prijenos akcenta na unutarnju, metaforičku dimenziju umjetničkog jezika. Upravo je Italo Mussa bio, čini se, prvi kritičar koji je — u katalogu izložbe *In/visibile* u Milanu u ožujku 1978 — u povodu rada autorâ kao što su Bartolini, Camorani, Del Re i dr. govorio o »postmodernom« razdoblju u tekućoj umjetnosti, započinju-



ći raspravu o promjeni karaktera te umjetnosti u odnosu na dominantnu »avangardnu« duhovnu klimu 70-ih godina. Na izložbi *La alternative del nuovo* u Rimu u svibnju 1979, na kojoj su kritičari birali mlade umjetnike, Achille Bonito Oliva predlaže Enza Cucchija, G. M. Accame Omara Gallianija, a oni će obojica — naravno s različitih pozicija — predstavljati nosioce tog obrata k slikarstvu nove predodžbe. Posljednjih mjeseci 1979. dva pola tog slikarstva već se počinju jasnije razaznavati: na izložbi *Opere fatte an arte* u Acirealeu u toku studenog i prosinca Bonito Oliva okuplja

autore koji će činiti sastav *Transavangarde* (Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino), iako se taj termin u ovom trenutku još ne spominje, dok u prosincu 1979. i siječnju 1980. Demetrio Paparoni organizira u Siracusi izložbu *L'Annunciazione di Antonello* na kojoj sudjeluju Altamira, Camorani, Galliani, Mariani, Parisot, Trotta i Zappettini, odreda autori koji se bave analizom i preradom predložaka umjetnosti klasične prošlosti. U 1980. nižu se izložbe u kojima se nova umjetnička klima sasvim profilira: u Bologni R. Barilli — pozivajući se na desetogodišnjicu održavanja izložbe *Gen-*



naio 70 priređuje izložbu pod nazivom *Dieci anni dopo — I nuovi nuovi*, zatim Marisa Vescovo u Alessandriji organizira izložbi *Fiat Lux*, Bonito Oliva u Ravenni izložbu *Italiana: nuova immagine*, Flavio Caroli na Trijenalu u Milanu priređuje internacionalnu panoramu *Nuova Immagine — New Image*, naravno uz sudjelovanje većeg broja talijanskih autora, a isti kritičar organizira još dvije izložbe slične tematike, *Il nuovo contesto* u Milanu i Bologni, te *Magico Primario* u Ferrari, na venecijanskom Bijenalu Bonito Oliva (zajedno s H. Szeemanom) autor je izložbe *Aperto 80* na kojoj su od talijanskih umjetnika zastupljeni pretežno predstavnici *Transavangarde*, zatim nekolicina talijan-

skih umjetnika nastupa na *XI bijenalu mladih* u Parizu, a u isto vrijeme kad i Bijenale mladih otvara se i izložba *A propos de l'Eclectisme contemporain* koju organiziraju Marcelyn Pleynet i Demetrio Papanoni. Potkraj 1980. Italo Mussa oćiavljuje publikaciju *L'inattualità dell'arte*, a Bonito Oliva knjigu *La Transavanguardia Italiana* i organizira izložbu *Genius Loci* u Acirealeu. U istoj godini došlo je i do velike ekspanzije talijanskih umjetnika u evropske galerije (i na evropsko tržište): slijede izložbe predstavnika *Transavangarde* u Bazelu, Amsterdamu, Essenu, Bonu i dr., da više ne spominjemo mnogobrojne individualne i grupne nastupe u samoj Italiji. Napokon, na veli-



koj izložbi *Linee della ricerca artistica in Italia 1960—1980*, u Rimu na početku 1981. niz predstavnika tih pojava doživljava i svoju prvu »historijsku« verifikaciju u rasponima jezičkih promjena u talijanskoj umjetnosti za posljednjih dvadeset godina.

Jasno je da u tako razgranatom umjetničkom sistemu kakav je talijanski tu produkciju ne samo prati nego umnogome uvjetuje i podstiče opsežna izdavačka i galerijska mreža. Časopisi koji donose najviše materijala o tim zbivanjima i koji, štovi-

še, značajno utječu na cjelokupnu umjetničku klimu prelaska u 80-te godine jesu *G 7 Studio* iz Bologne, *Segno* iz Pescara i u posljednje vrijeme poznati i u 70-im godinama vrlo važni *Flash Art*. Dolazak jedne umjetnosti koja u odnosu na prethodnu nosi znatno izmijenjeni senzibilitet i ideologiju morao je izbaciti na površinu i novi kadar kritičara. Od onih koji su pratili umjetnost 70-ih godina smisao za nova zbivanja pokazao je najviše Bonito Oliva utječući, štoviše, na njihovu fizionomiju iznalaskom pojma *Transavangarde*; tim se zbivanjima prilagođivao Barilli, dok su se Celant,

Menna, Calvesi i Trini držali na distanci, podržavajući ponekog pojedinca, ali nipošto cijelu pojavu. Razumljivo je da su karakter tih zbivanja najbolje mogli osjetiti mlađi kritičari među kojima su primjetni Italo Mussa, Silvana Sinisi, Massimo Carboni, Demetrio Papanoni, Roberto Pasini, Ida Panicelli, Laura Cherubini, Loredana Parmesani i dr. Ne treba kriti da je ta umjetnost, zasnovana prvenstveno na mediju slikarstva, znatno pridonijela konsolidaciji tržišnog mehanizma, kao što je i taj mehanizam otvoreno podržavao cijelu tu produkciju. Osim galerija koje su iz čisto komercijalnih razloga pratile novu klimu javile su se i one za čije je djelovanje vezan prodor te klime, a to su Ugo Feranti, Giuliana De Crescenzo, Mario Diacono iz Rima, Giorgio Persano iz Torina, Artra Studio i Studio Cannaviello iz Milana, Ginevra Grigolo i Fabibasaglia iz Bologne, da se spomenu samo one najaktivnije u posljednjih nekoliko godina.

Prekid ili kontinuitet: i jedno i drugo

Sigurno je da zbog velikog broja umjetnika koji su sudjelovali na spomenutim izložbama neće ovdje biti moguće opširnije govoriti o pojedincima, nego valja pokušati ukazati samo na neke generalne orijentacije cijelog toga zbivanja. Čak ni to nije sasvim jednostavno budući da su različiti kritičari kao autori izložbi davali tim pojavama često i vrlo različite interpretacije. U određenju fizionomije umjetnosti kraja 70-ih i početka 80-ih godina treba stoga poći od općih karakteristika: s gledišta medija pretežno je riječ o slikarstvu i crtežu, a s gledišta tipa tog slikarstva i crteža u pitanju je umjetnost zasnovana na postojanju predodžbe (*immagine*). Već po tim osobinama umjetnost posljednjih godina bitno se razlikuje od umjetnosti prethodnog decenija kad su prevladavali izvanslikarski postupci, uz vrlo raširenu primjenu novih tehničkih sredstava, a kad je riječ o disciplini slikarstva, uočava se prijelaz od analitičkih k predstavjačkim, često i metaforičkim formulacijama. To je, naravno, dalo povoda da se govori o obnovi manualnosti, o povratku slikarstvu i u vezi s tim o povratku figuraciji, uz što se vežu zaključci o protuavangardnoj reakciji te umjetnosti u odnosu na avangardni karakter umjetnosti 70-ih godina. Mislim — posebno kad je riječ o talijanskoj situaciji — da se ne treba zadovoljavati pojednostavnjenom formulom »progres« i »reakcije«: suvremena umjetnost i inače živi u krajnjoj složenosti procesa niza međusobno isprepletenih zbivanja, vrijednosni sudovi o umjetničkim poja-

vama ne smiju se poistovjećivati s ideološkim sudovima, a u skladu s tim valja izbjegavati ocjene koje stoje mimo verifikacije samoga umjetničkog djela i razumijevanja kulturnohistorijskih okolnosti u kojima je to djelo nastalo. Samo ukratko treba reći ovo: umjetnost početka 80-ih godina nije »povratak« (budući da u umjetnosti faktički povratka nema), ponajmanje je ona »povratak figuraciji« (termini figuracija — apstrakcija pripadaju, zapravo, kritičkom arsenalu 50-ih godina i ne daju nikakvu ozbiljniju teorijsku podlogu za tumačenje umjetničkih pojava od pop-arta nadalje), iako se, istina, ne može poreći da su ideali i ciljevi današnjih mlađih umjetnika zaista bitno drukčiji od onih koji su zaokupljali prethodnu generaciju.

U čemu se, kad je riječ o talijanskoj situaciji početka 80-ih godina, otkrivaju simptomi prekida, a u čemu simptomi kontinuiteta s periodom 70-ih godina? Prekid je očito sadržan u samoj naravi jezika: u umjetnosti 70-ih godina — dakako uz mnoge pojedinačne iznimke — prevladava duh analitičnosti i objektivne mogućnosti verifikacije lingvističkih termina, bilo da je posrijedi klasični medij kakav je slikarstvo ili novi medij kakav je fotografija. Uz komponentu analitičnosti logično ide i redukcija sredstava i generalno određenje umjetnosti kao samooznačujuće, dakle u sebi zatvorene autonomne prakse. Od te pozicije dalje se ide k pozivanju na pojam »novog«, sa svim konotacijama koje taj pojam ima u kulturnom i ideološkom smislu. Umjetnost početka 80-ih godina ne nastavlja se na putanju redukcije formalnih elemenata, a time odstupa od onog evolucionističkog načela što ga je moguće pratiti gotovo od Cézannea i Seurata do konceptualne umjetnosti; ona očito ne potpada pod djelokrug »analitičke linije moderne umjetnosti«, kako ju je odredio i objasnio Menna u svojoj poznatoj istoimenoj knjizi. No unatoč primjeni predstave i prizora, umjetnost početka 80-ih godina ne stoji u znaku skretanja izvan specifičnog i autonomnog polja umjetničkog jezika: to je Bonito Oliva isticao u svojim tekstovima o *Transavangardi*, i nije slučajno što se jedna od prvih izložbi te umjetnosti nazivala *Opera fatte ad arte*, što otprilike znači Djela sačinjena od umjetnosti. Umjesto analize konstitutivnih elemenata umjetničkog jezika imamo ovdje otvaranje k imaginarnom, no time se ipak u prostor umjetnosti ne unose svjetovni i predmetni sadržaji — često vezani uz ideologiju i politiku — kao što je bio slučaj s tzv. novom figuracijom 60-ih godina. Umjetnost početka 80-ih godina — posebno kad je riječ o onoj struji koja se služi »citativom« i »prerađivanjima« djela prošlosti (*Arte e storia dell'arte* — *Citazioni e Riscritture*, o čemu je pisao



M. Carboni) — ne izlazi iz autonomnog i »umjetnog« područja umjetnosti i time se pokazuje načelno, iako naravno ne i formalno, srodnom onoj strogoj konceptualističkoj struji u kojoj se također nipošto nije napuštalo specifično disciplinarno određenje »umjetnosti kao semiotike umjetnosti« (C. Millet).

Razlike među tim pozicijama sastoje se ipak u ovim bitnim simptomima: Konceptualna umjetnost dovela je analizu umjetničkog jezika na kraj jedne putanje u kojoj je vizuelno moralo prijeći u pojmovno i tekstualno, a treba priznati da se taj ishod pokazao kao jedna od najradikalnijih inovacija u cijeloj povijesti moderne umjetnosti; umjetnost početka 80-ih godina kretala se suprotnim putem od pojmovnog k vizuelnom i time je naišla na prividno već poznate forme koje je, međutim, bilo moguće ispuniti drukčijim i stoga se

može reći i novim konotacijama. Taj je proces dao povoda da se danas govori o »neaktualnosti umjetnosti« (Mussa), o »ponavljanju s razlikama« i o »već viđenom ali na drugi način« (Barilli) ili opet o »zadovoljstvu jedne namjerne staromodnosti« (Bonito Oliva), pri čemu se jasno vidi da nije riječ o jednostavnom »povratku« nego o izmijenjenom shvaćanju onoga što se obično u umjetnosti naziva »novim«. Zaista, situacija početka 80-ih godina ozbiljno pobuđuje na razmišljanje o tome dokle je u umjetnosti moguće ići pravcem »uvijek novog«, što je u biti to novo i postoji li mogućnost da se u danim okolnostima iskustvo minulog pokuša iznova razmotriti i u konkretnoj umjetničkoj praksi formulirati kao ne više stilistički novo ali ujedno i kao novo sa stajališta drukčijih shvaćanja nečega što je kao globalni pojam o umjetnosti postojalo već u slojevima njezine povijesti.

Alternative u umjetničkoj praksi: »ponavljanje s razlikama«, Transavanguardia, Nova predodžba, Novi kontekst i ostalo

Valja ukazati na to da su se prvi simptomi tog zaokreta k refleksijama o umjetnosti prošlosti javili u talijanskim prilikama upravo u krugu predstavnika *Arte povere*: nedugo nakon radova u kojima prevladava tautološki tretman siromašnih materijala dolazi kod Pistoletta, Kounellisa, Fabra i dr. do zamisli koje se temelje na baratanju »ljušturama« historijskih formi, a jedan od umjetnika toga kruga — Giulio Paolini — cijelo će svoje djelo, zapravo, zasnovati na tezi što je Calvesi naziva »arte ciritica«, razumijevajući pod tim »brisanje svake pregrade između kritičke aktivnosti i umjetničko-kreativne aktivnosti«. Istim putem umjetnosti kao kritike umjetnosti ići će nešto kasnije Vettor Pisani i Claudio Parmiggiani koje Calvesi, naravno uz Paolinija, smatra protagonistima te postavangardne orijentacije. S druge strane, izvore linije »ponavljanja s razlikama« Barilli vidi u djelu Salva i Ontanija, dvojice autora koji su u svojim počecima bili vezani za klimu »ponašanja« u duhu umjetnosti 70-ih godina, a ako se tom krugu umjetnika priključi i C. M. Mariani, koji je, iako izraziti »klasicist«, često izlagao s nekadašnjim *poveristima* kod Speronea i Paula Maenza, moći će se zaključiti da taj oklon prema formama umjetnosti prošlosti nipošto nije motiviran ideološkim razlozima konfrontacije s iskustvima avangarde 70-ih godina nego se, naprotiv, čini da zajedno s njom čini jednu od komplementarnih problemskih linija u složenoj umjetničkoj situaciji kraja prethodnog i početka ovog decenija. Barilli, koji je inače sklon da svoja razmatranja vodi putem uspoređivanja antitetičkih parova, govori o fenomenima eksplozivnih i implozivnih gibanja u tekućoj umjetnosti, pri čemu prvi od termina tog binoma označuje širenje perimetra umjetničkih iskustava, a drugi koncentraciju na unutrašnje prostore tog iskustva, što nije u međusobnoj kontradikciji nego, naprotiv, čini komponente one problematike u kojoj pitanje o naravi umjetničkog jezika postaje primarnim sadržajem same umjetnosti.

Na liniji reelaboracije stilema umjetnosti prošlosti kreće se rad još nekolicine autora kao što su Omar Galliani, Trotta, Parisot, Zappettini i dr., u povodu kojih bi se mogla povesti rasprava o »umjetnosti kao historiji umjetnosti«, odnosno »umjetniku kao historičaru umjetnosti«. Pa ipak, pitanje koje je Mussa postavio pred slikama C. M. Marianija (»U kojoj se epohi zaista nalazimo?«) ne može se primijeniti na spomenute umjetnike: u načinu postavke koja ima karakter instalacija u

prostoru, a također u povremenoj upotrebi medija fotografije, uočljivo je njihovo asimiliranje pojedinih »tehničkih« iskustava umjetnosti 70-ih godina, a s umjetnošću tog decenija oni dijele još i osobine analitičnosti i refleksivnosti postupka, s tim što tu analizu s razine jezika prenose na razinu kodificiranih ili modificiranih predložaka umjetnosti prošlosti. Sasvim po strani od tog oslonca na »citate« i »prepisivanja« već poznatih formi, iako ne i u suprotnosti s tezom o neaktualnosti umjetnosti zajedničkoj klimi početka 80-ih godina, stoji linija *Transavanguardie* za koju se otvoreno zalaže Bonito Oliva. Tip nove predodžbe (Nuova immagine) umjetnika kao što su Chia, Clemente, Cucchi, De Maria i Paladino tip je jedne bitno imaginativne predodžbe metaforičkog ili metonijskog karaktera, predodžbe ostvarene u materiji boje i postupku crtanja kao elementarnim sredstvima tehnike slikarstva, što znači da ovdje dolazi do revalorizacije manualnosti rada kao načina primjene te tehnike. Načelo *Transavanguardie* svjesno zaobilazi zahtjev za homogenošću jezičkih činilaca: umjetnik nalazi zadovoljstvo u neusuglašenim vezama znakova i figura, ne suzdržava se spojeva dispartatnih fragmenata, koristi se posljedicama slučajnih odluka, a sve to govori da umjetnost još jednom u svojoj novijoj povijesti ukazuje povjerenje apsolutno subjektivnim izborima, dakle izborima kojima kao prepreka ne stoji nijedna ideološka prekonceptcija. Djelo *Transavanguardie* Bonito Olive definira kao »nomadsku mapu« u kojoj je umjetniku dopušteno da ukrštava različite morfeme i da ne vodi računa o stilskoj dosljednosti, a upravo tim odustajanjem od zakonitosti lingvističkog evolucionizma, koji vodi krajnje reduktivnoj formi i čak djelu izvan materijalnosti forme, dolazi ovdje do narušavanja očekivanog izgleda »novog« i do afirmiranja pojma »neaktualnog«. No time ne samo da nije bio zakočen tok neizbježnih umjetničkih promjena, nego je naprotiv taj tok ubrzan u jednom, istina, nepredviđenom ali zato i ne manje izazovnom smjeru.

Zahvatu Bonito Olive može se zamjeriti što je pojam *Transavanguardie* kao ideologije umjetnosti početka 80-ih godina vezao uz djelo svega petorice autora i time praktično inzistirao na podjeli između protagonista i sljedbenika, što ne odgovara realnosti tekuće talijanske umjetničke situacije. Caroli je, nasuprot tome, odlučno odbijao taj kult protagonizma i cijelo je to zbivanje promatrao ne kao novu umjetničku tendenciju nego kao kulturno-antropološki kompleks koji se razvija po horizontali mnogobrojnih doprinosna manje-više ravnopravnih sudionika. Istina je da odgovarajući uvid u umjetnost početka 80-ih godina u Italiji mora obuhvatiti ne mali broj autora, što



otežava kritičarsko klasificiranje tih prilika, ali za-
uzvrat vodi računa o stvarnoj složenosti konkret-
nih zbivanja. Uz mlade umjetnike, uglavnom ro-
đene oko i poslije 1950, koje je Caroli pozivao na
izložbe *Il nuovo contesto*, *Nuova immagine* i *Il*
Magico Primario (L. Bartolini, M. Jori, A. Fag-
giano, A. Spoldi, L. Giandonato, N. Longobardi,

P. Manai, E. Tatafiore, V. Cassano, R. Caspani i
dr.), valja spomenuti i one koji se tako tijesno
ne vežu uz pojam nove predodžbe ali se ipak ne
mogu zaobići kad se govori o umjetničkim zbiva-
njima ovog trenutka (M. Bagnoli, M. Camorani,
G. Notargiacomo, T. Durante, L. Romualdi, B. Ce-
ccobelli, E. Esposito i dr.).

One umjetničke pojave početka 80-ih godina koje nose predznak postavgarde očitovale su se u većini zemalja zapadne kulturne sfere (s posebnom ekspanzivnošću u Sjedinjenim Američkim Državama), a uz to su našle svoje korespondencije i s drugim disciplinama, kao što su arhitektura (tzv. postmoderna), teatar, film i literatura. Ipak, upravo u povodu tih zbivanja počelo se govoriti o kraju mita internacionalizma u suvremenoj umjetnosti i o revalorizacijama kulturnih tradicija sredina u kojima se pojedine komponente cijelog toga kompleksa javljaju. Kad je riječ o talijanskim prilikama, kritici nije promakla jedna moguća usporedba s onim historijskim slučajem obrata koji se odigrao oko 1915. u relaciji između futurizma i metafizike. Barilli je čak dao i nekoliko konkretnih uputa u simptome tih paralela: kao što su se — smatra taj kritičar — nekoć Carrà i Severini udaljavali od avangardne pozicije futurizma, tako su se nedavno Paolini, Kounellis, Fabro, Salvo i Ontani udaljavali od neo-avangardne pozicije *Arte povera* i umjetnosti ponašanja da bi se — naravno u međusobno vrlo različitim rješenjima — počeli pozivati na poticaje pojedinih historijskih primjera. Bilo je stoga razumljivo da je u posljednje vrijeme među talijanskim umjetnicima i kritičarima poraslo zanimanje za nasljeđe metafizike: De Chirico se smatra duhovnim prethodnikom umjetnosti 80-ih godina smjenjujući trenutno na položaju velike uzore Duchampa i Maljeviča, Carrà iz metafizičkog perioda privlači više pažnje od Carràafuturista, ponovo je na cijeni kontemplativni pristup Morandija i složeni metaforički način mišljenja Savinija, a indikativni su i nagovještaji okretanja prema specifičnom ekspresionizmu *Scuole Romane* poslije 1930. (Scipione, Mafai), kao i prema fantastici Licinija iz njegova kasnog ciklusa *Amalanti*, nastalog između 1946. i 1950. A ako se ide još dublje u historiju, naići će se na veliko poglavlje manirizma koje se po mnogim svojim osobinama — kako lingvističkim, tako i onim sociopsihološkim — pokazuje srodnim s klimom *Trasavangarde* i njoj bliskim pojavama, o čemu je pisao Bonito Oliva u tekstu *Manierismo e neo-manierismo* u posljednjem broju *Flash Art* (br. 103, svibanj 1981). Sve te mnogobrojne referentne sponne današnje talijanske umjetnosti s umjetnošću bliže ili dalje prošlosti u vlastitoj kulturnoj sredini navode na ovaj načelni zaključak: Zaista je nemoguće tekuća umjetnička zbivanja pratiti po linijama izravnih i međusobno povezanih evolutivnih etapa, umjetnost se očito ne kreće pu-

tem od »starog« k »novom« (ali, naravno, ni obratno — putem »povratka na staro«), nego je to ona duhovna oblast koja živi pod znakom *labirinta*, dakle pod znakom kretanja izvan i mimo bilo kakva konačnog i unaprijed predviđenog ishoda.

Sigurno je da bi svi ti procesi zahtijevali daljnje i detaljnije napore ispitivanja: tražit će se odgovori na pitanja o sociološkim i političkim okvirima u kojima se umjetnost početka 80-ih godina kreće, valjalo bi pobliže poznavati danas aktualna duhovna i ideološka strujanja kojima se ona prožima. Ne možemo se, na žalost, u sve to upuštati jer trenutno nedostaju mnogi osnovni uvidi, a uz to nema ni prijeko potrebne historijske distance. Ali svakome tko želi pratiti neizvjesne procese današnje umjetnosti jasno je da se njezini tokovi nikada ne prekidaju: historija umjetnosti ne poznaje »praznih poglavlja«, pa je stoga i 80-im godinama namijenjeno jedno od poglavlja u toj historiji. U talijanskim umjetničkim prilikama kraj 60-ih i cijele 70-e godine prošle su u intenzivnim zbivanjima koja su započela pod znakom ideologije »velikog odbijanja« kao refleksa poznatih događaja iz 1968, da bi se s vremenom ta situacija transformirala u pluralističku lepezu različitih pozicija među kojima više nijedna sebi ne smije pridavati isključivo pravo ideološkog predvodnika. Upravo takvo raspoloženje dovodi, čini se, do stanja koje danas mnogi vide kao stanje dezideologizacije umjetnosti, a to drugim riječima znači i stanje kraja avangarde. Zaista, umjetnost trenutno više ne predlaže projekte za buduće vrijeme, ne nudi eshatološke poruke, odbija svaku vezu sa zanošću, ne gaji iluziju da može trasirati put socijalnoj revoluciji i ne vjeruje da je s njezinom pomoću moguće izvesti preobražaj moralnih običaja. To, međutim, nipošto ne znači da staje na stranu snaga reakcije: ona traži uporište u vlastitoj metafizičkoj naravi i momentano se koncentrirajući na te svoje unutrašnje sadržaje očekuje historijski trenutak ponovnog izlaska u svijet zaoštrenih globalnih prilika. Ta umjetnost živi — kako je točno uočio Bonito Oliva — u situaciji »avangarde prelaska« ili »avangarde prijelaznog stadija«: priznavajući još jednom svoju socijalnu izolaciju i marginalizaciju, ne odustaje od uvjerenja da mjesto svoga središnjeg značenja u suvremenom svijetu može ostvariti jedino u daljnjem produbljivanju duhovne dimenzije koja je samo karakteru umjetnosti bitno svojstvena.



achille
bonito
oliva

manirizam
i neomanirizam

Od velikih srednjovjekovnih uzora razvija se umjetnost manirizma, stilistička reakcija Pontorma, Bronzina, Rossa, Fiorentina i drugih. Ali to ne ostaje samo pitanje stila, već postaje životna praksa što potpuno zaokuplja egzistenciju umjetnika, koji je izložen ne samo ambivalentnoj privlačnosti uzora nego i posebnim društvenim i moralnim napetostima. Pontormova sumornost, Bronzinova malaksala ekscentričnost, znaci su povijesnog prekida kojemu nema lijeka. Strategija koju slijedi maniristička umjetnost oslanja se na onu koju je definirala, na jednoj izložbi suočenja sa suvremenim umjetnicima u odnosu prema navodu, kao »ideologiju izdajice« (»Iskrivljeni navod: ideologija« u *Critica in Atto*, Roma, Palazzo Taverna, 1972).

Izdajica je odvojen od grupe, od društva, da bi ga gledao u njegovoj otuđenosti, želi ispraviti stvarnost, a ipak je ne može ispraviti: isključen iz svijeta a potreban svijetu, okrenut prema praksi ali u njoj može sudjelovati samo posredstvom nepokretne jezične veze. Ako se umjetniku maniristu oblik postavlja kao nadopuna stvarnosti, jasno je da on postaje osnovna jezgra njegova naglašeno individualističkog stava prema svijetu; ali riječ je više o izobličenju nego o obliku.

S manirizmom umjetnik gubi izravan pogled na svijet, te zauzima opasan pokrajnji položaj, odakle gleda stvarnost koja mu bježi zavojitim i neosvojivim putovima izvan njegove sfere utjecaja. Sadašnjost za njega postaje neupotrebljivo vrijeme, u kojemu se može pribjeći samo sjećanju i prošlosti, dakle kulturi. Umjetnost ne zahvaća svijet neposredno, već predstavlja samo mogućnost i iskrivljeni navod. Pri tom je iskrivljavanje rušilačka taktika koja se provodi kodificiranim jezikom što podražava sada već izmijenjenu i neprepoznatljivu stvarnost. Odatle napada i zlobna i sistematska korekcija upućena renesansnoj perspektivi.

Jer perspektiva je, kao što kaže Panofsky, simbolički oblik ideologije koja potvrđuje prvenstvo razuma prema antropocentričkim mentalitetima i univerzum izmjeren spravama koje čovjek izrađuje u toku svoje evolucije. Sada on živi u svijetu u kojemu je kaos odagnalo pravilo, a pravilo je plod jedne od njegovih poglavitih značajki: razuma. Ali kad umjetnik primijeti da se njegova domena i vlastita sigurnost klimaju pod naletima vjerske krize, ili općedruštvenih kriza (pljačka Rima 1527. i protureformacija koja kulminira zatvaranjem Tridentskog koncila 1563), onda se izvjesnost i geometrijska zaleđenost renesansnog prostora počinju raspadati, pa umjetnik izravnije izražava vla-

stisu tjeskobu. Tako krizi perspektivne vrijednosti odgovara oslobađanje sretnoga razuma. I već imamo odgovor jedne nove antropologije: prostor više nije racionalno mjerilo (kaže Goldsmith), nego je osjećaj koji zrači iz tijela predmeta što se prikazuju.

Manirizam postaje težnja prema osobnom i subjektivnom iskustvu, protiv objektivne izvjesnosti renesansnog razuma. Tako ono na što Sedlmayr zloslutno ukazuje kao na gubitak središta, odnosno pad središnje perspektive, prije je oslobađanje i bijeg likova u prostor i vrijeme, ikonički ekvivalent onoga nužnog udaljivanja od središta mjesta gdje maniristički čovjek živi. Mnoštvo djela u Palazzo Strozzi svjedoči o takvom stavu, pokazujući kako prostor nalazi različit razmještaj, mrvljenje vidika, mnogostrukost pravaca koji na slici stvaraju pokrajnje točke bijega, rasutost i neizvjesnost.

I transavangarda prihvaća prethodne jezične uzore, ali ne na razini pukog navođenja, jer navesti ipak znači uvesti neku razliku, već preko stilističkog prijelaza (koji ne znači izjednačivanje) prema mjestu slike koja se svaki put mijenja. Suvremena umjetnost preuzima od manirizma misao o krizi, ali izvrće njezinu urođenu dramu i udaljuje djelo od bilo kakva takmičenja sa svijetom.

Napose talijanska transavangarda (Chia, Cucchi, Clemente, De Maria, Paladino i mladi umjetnici koji djeluju s takvim duhovnim ustrojstvom) razvija takav izraz, neomaniristički stav, s različitim i složenim ishodima, a može potvrditi rezultate samo u odnosu na slikarsku tehniku. U svima prevladava smisao za umjetnost koja se smješta na dvostruko bilo prijelaznosti i neprijelaznosti. Prva proizlazi iz izražajne svesrdnosti djela, iz sposobnosti iznošenja na način koji nije hermetički ili naprosto pojmovni, dakle u terminima emotivne komunikacije napetog stanja.

Druga proizlazi iz posebnoga unutrašnjeg stanja umjetnosti, koja se sastoji u tome da je ona plod jedne jezične prirode, po kojoj se put djela — premda prelazi društveni međuprostor — nanovo vraća u okvir svoje unutrašnje ekonomije. U tom smislu djela tih mladih umjetnika ne sadrže ni truna improvizacije, nego su ispunjena primjerenom jezičnom sviješću. Djelo je svjesni plod kružne biologije umjetnosti.

loredana parmesani

Obično se nastanak modernog razdoblja, nastanak moderne umjetnosti, povezuje s utemeljenjem jedne filozofije umjetnosti: estetike. Doista, upravo u estetici umjetnik nalazi svoje opravdanje i otkriva osjećaj za lijepo. Modernom razdoblju, dok zastupa posvemašnju nezavisnost umjetnosti, potreban je metajezik, jednako kao i istina i pravda, da bi utemeljio vrijednost *sui generis* i općenito priznatu. Napokon, u estetici se umjetnost i ljepota gotovo poistovjećuju. Ali nije uvijek bilo tako.

Stari su poetikom nazivali nauku o umjetnosti i polazeći upravo od poetike prosuđivali su ljepotu. Poetika zapravo nije raspravljala o ljepoti, budući da su umjetnost i ljepota bile odvojene. (Sjetimo se samo Platona koji ljepotu naziva licem istine, dok umjetnosti pridaje sramotno svojstvo oponašanja.)

U modernom razdoblju umjetnost je prisiljena da potvrdi vlastita pravila igre, te u tu svrhu razrađuje metajezik vlastitoga pravilnika koji je dobio ime filozofija umjetnosti ili, točnije, kako piše Hegel, filozofija lijepo umjetnosti. Njezin je poseban zadatak da poda smisao lijepome koje je već razdvojeno od istinitoga, da odredi granice lijepoga oblika što je već oslobođen svoje neposredne *poiesis*, te da naposljetku potvrdi ono što je lijepo, da bi osudila ono što je ružno.

Umjetnik koji djeluje u razdoblju poslije drugoga svjetskog rata još nalazi svoj spoznajni alibi u liku nezavisnog umjetnika. Nezavisni umjetnik, piše Argan, jest onaj umjetnik koji se spori protivceći se proizvodnji i potrošnji, koji pretpostavlja upotrebnu vrijednost lijepoga raširenoj vrijednosti razmjene, koji se iz petnih žila trudi da izbavi lijepo iz društva što na instrumentalan način troši slike. Takav je postupak imao svoju teoretsku potku u Marxovoj teoriji podvojenog društva, ali isto tako i u čitavoj negativnoj misli od Nietzschea do Frankfurtske škole. Stoga je nezavisni umjetnik bio etički i moralno angažiran, jer je lijepo bilo zaočupljeno slobodom subjekta pregažena kritičkim zadatkom: oslobođeni rad protiv otuđenog rada. No ispod toga stava krila se društvena teorija koja je držala da je ono što je stvarno — lažna cjelina, koja je tvrdila da je društvo jedinstven organizam što ga valja ili odbaciti ili mu se estetski suprotstaviti, i napokon zahtijevala jasno razgraničene pojmove o onome što je istinito i o onome što je lažno, o onome što je iskonsko i o onome što je neisksko. Baš sve ono što postmoderna misao više nije kadra pružiti. Otkad se pojam iskonskog i neiskskog više ne doživljava dihoto-

estetika i njezina postmoderna scena

mijski, otkad istinito i lijepo više nisu toliko pojmovno odredivi, a navlastito otkad se društvo kao jedinstvena cjelina kojom vladaju apsolutni zakoni pretvorilo u mrežu mnoštva veza, ni estetika više nije kadra pružiti općenite alibije lijepome, ni u pogledu njegova priznanja, ni u pogledu njegova određenja.

S krizom klasičnog pravilnika znanja, s nesposobnošću znanja da vlada sveukupnošću, nastupa i kriza estetike i umjetnosti koja od nje zavisi. Čim estetika ispada iz središta, iz središta ispada i umjetnost, i očiglednost više nije toliko očigledna. To sve ne znači da je odzvonilo esteticici ili umjetnosti, ali znači da se nameće pitanje je li opravdana umjetnost nakon što ju je napustio metajezik koji ju je teoretski podupirao. U suštini, to je pitanje koje razglaba Lyotard govoreći o znanosti u postmodernim prilikama.

Čini se da postmoderni sistem može funkcionirati s onu stranu svakoga teoretskog alibija, budući da kaže: nije važno jesam li ispravan, ja funkcioniram; nije nimalo važno ako nisam točan, koriste se mnome; ne zanima me da budem lijep, ja zavedim. Zapravo, postmodernu misao karakterizira uspjeh hajdegerovskog *Ge-Stell*. Razdoblje u kojem sistematska misao o izvjesnosti može samo napustiti krajnje istine, sklad apsolutnih narednja, da bi nabacila mogućnosti, skicirala kratkotrajne krajolike, konačnim ishodima suprotstavila načine mišljenja kao jezične igre.

No, to rušenje umjetnosti djelovanjem instrumentalnosti podudara se s opasnošću da se ono stvarno metafizičko pretvori u puku reklamu, koja, kako više ne mora odgovarati nikakvu zahtjevu, sebi može dopustiti sve kao terorističku praksu. Sve ono što se danas odigrava na polju umjetnosti upravo je to ludo takmičenje između galerista, trgovaca, umjetnika, kritičara koji, kako više nemaju što postići, brane vlastito ništa, jaki u svojoj menedžerskoj izvjesnosti. To je Perniolina teza o reklamnoj kritici. I sve to postaje lako, čim se ono što mu se suprotstavlja shvati kao pokušaj da se oživi izgubljena dimenzija, ali — paradoksalno — baš se toj izgubljenoj dimenziji ne može pobjeći, i, ako se čini da klijentelarni sistem mnoge naše kritike to ne zna, razlog leži u tomu što to pretpostavlja.

Od Winckelmanna nadalje moderna se umjetnost najčešće prosuđuje u odnosu na prošlost. To ne znači da se današnja vrijednost izvlači iz jučerašnje, nego znači da se otvara sanduk prošlosti, da se sluša kao tekst koji najposlije govori, a ne do-

nosi zakone. To je odnos s prošlošću, sa smrću svih ideala, ono što još može govoriti od trenutka kad budućnost više nije jamstvo sadašnjosti. Postmoderno mišljenje onda nije tek mišljenje o funkcionalnosti, nego mišljenje o smrti modernoga, i baš se u odnosu na tu smrt ono određuje ili kao terorističko ili kao na neki način mudro i nejasno. (Kao mišljenje o lažnoj izvjesnosti i prijevari ili kao neizvjesna misao koja se sastoji od treptaja, šumova, blagih pokreta, kao reklamna kritika ili kao mudra kritika.)

Reklamna kritika razmišlja o smrti kao o prirodnom gašenju: gledana pod tom lupom, smrt Boga i vrijednosti koje odatle proizlaze prihvatljiva je činjenica, biološke prirode. Mudrac liječnik pozvan je da utvrdi gašenje, unaprijed određeni ceremonijal da se oslobodimo njegova tijela, grob da sakrijemo njegov leš, da bi se nastavio život kao da ničega nije ni bilo. Primijećeno je kako se danas nastoji dizati što manje graje oko nezgodnog lica smrti, kako se nastoje svesti na najmanju moguću mjeru radnje kojima se uklanja tijelo: najčešće više nema žalovanja, korote, naricanja, sve je usmjereno tome da se čini kao da se ništa nije dogodilo. Ono što umire — Bog, umjetnost, vrijednost — uvijek je to nešto drugo, nikad to nismo mi sami. Tako je smrt puka vanjština, kaže Sartre, vanjština kojom raspolažemo i koju reklamiramo kitnjastim balzmiranjem *doctors of grief*.

Suglasno tome, reklamna kritika postaje tehnika, sredstvo, budući da je izgubila svaku bliskost s bilo kojom filozofijom smrti. Zato o smrti valja šutjeti, ne bi li se svjetovne sitnice mogle i dalje odvijati u svojoj funkcionalnosti, kao da ničega nije ni bilo. Ciničnoj maski preostaje samo tehničko sažaljenje, jer smrt je uvijek tuđa smrt, nikad vlastita smrt. Kritika koja postaje reklama kritika je koja se oslanja na pojam smrti kao gašenja. Dok zna da je umjetnost kao sigurna vrijednost izgubljena, prešućuje vlastiti nedostatak mišljenja, i tako se osuđuje na šutnju, te je nalik na ekonomska ulaganja povezana sa smrću: pogrebno poduzeće. Ali na smrt se može misliti i kao na sebi bliskiju mogućnost (smrt mojega ja, smrt svijeta), kao na stvarnu mogućnost, kao na mogućnost vazda prisutnu u ljudskom životu: u tom slučaju smrt nije zaključak, svršetak ciklusa, već prisno zajedništvo sa životom.

Ona živi na javnim mjestima, kao u ranom srednjem vijeku, gdje su se groblja gradila iz užitka da budu zajedno javni pisari, žongleri, krabulje, sitničari i trgovci. To filozofsko shvaćanje smrti što potječe od Diltheya nije toliko granica dru-

goga, koliko je stanje koje prati sve trenutke života. U tom svjetlu smrt Boga, smrt mojega *ja* nisu nešto što se dogodilo, pa to valja zanemariti, nego danomice određuju potragu, sukob s neizvjesnošću znanja. Tako smrt više nije u redu prošlosti (nešto čime se može tehnički raspolagati), niti u redu budućnosti (nije riječ o tome da se ona emotivno anticipira tjeskobom), nego je u redu sadašnjosti, jer danas je sve mrtvo kao općeniti red, ali je živo kao otvorena mogućnost. Doista, nešto se komeša u smrti koja se vjenčala sa životom: to su pokret, želja, dašak, drhtaj, a baš ti drhtaji još mogu oživiti osjećaj sposoban da izmakne tehnici koja želi sve upotrijebiti. Takvo shvaćanje smrti svojstveno je iskrenoj i mudroj kritici, koja se trsi da mrtvi progovore.

U toj neizvjesnosti, u tome *esprit de finesse*, kritika djeluje i zamjenjuje snažne karaktere reklamne kritike slabim karakterima kritike pokrenute zdravim razumom i užitkom. Ako se želi nekako oduprijeti totalitarizmima tehnike, kritika mora naučiti da odgovara mrtvima. Sve ostalo pripada instrumentaliziranom karnevalu multinacionalnih bosova. Prava kritika želi karneval, uživanje u kraljama, igru zamjena, ali želi i iskrenost toga karnevala, i zato je uvijek spremna da odgovori korizmi koju nosi u sebi. Dobar karneval još je onaj koji traži igru, a ne klopku. Ravnopravnost s neprijateljem, prva pretpostavka poštenog karnevala, kaže Nietzsche.

Kraj tradicionalnog aparata znanja, ako ne želi najavijestiti novi terorizam koji se više ne temelji na jedinstvenom središtu nego je izmrvljen u bezbrojno mnoštvo točaka — mora naučiti da se suoči s dijalogom s prošlošću i sa smrću, da odgovori na njezina pitanja, a to su pitanja o njegovoj sadašnjosti; nedostaje li mu razuma, valja biti oprezan, da nedostatak razuma ne bi postao alibi za njegove pogreške.

Prevela: Maslina Katušić

flavio caroli

U svijetu se pojavila nova umjetnička generacija, iz temelja različita od prethodne. Riječ je o promjeni koja je i na intuitivnoj razini duboko povezana sa stvarnošću što se naglo i možda dramatično transformira. U toj točki započinje kritičko istraživanje. Vezati ga apodiktikom simplifikacijom uz mali broj poetičkih formula bilo bi glupo. Utvrđivanje interferencija između epistemologije, socijalnosti i simboličko-imaginativnih impulsa epohe kao što je ova današnja zapravo je golem zadatak, koji će nas zaokupiti narednih godina. U sadašnjem trenutku čini nam se da »stvar« (u lacanovskom smislu) ima barem tri aspekta, koje ćemo ovdje pokušati razraditi:

Sociološki aspekt. Nema sumnje da se iscrpio mehanizam (i, rekao bih, upravo arhetipska figura) »vala za valom«, tendencije koja potiskuje tendenciju, mode koja zamjenjuje prethodnu modu. Pokušaj da se nametne jednoznačna tendencija, lažno obojena avangardizmom, danas bi se sukobio sa stvarnošću koja ne samo da je neizmjereno složenija, nego je i neprijemljiva, u samoj svojoj biti, za takvo ideološko opredjeljenje. Nije, međutim, dovoljno biti svjestan te činjenice, nego se također valja upitati što joj je uzrok.

Nedvojbeno je da se ta činjenica podudara s planetarnom krizom potrošačkog društva. Sedamdesete godine (a prijelomna je bila upravo 1973, godina naftnog embarga) označile su preokret u usmjerenju cjelokupne zapadne ideologije. U tijeku dvadeset i pet godina nakon završetka rata živjelo se u (mentalnom) znaku ekspanzije potrošnje; nakon toga je počeo nagao, neizbježno traumatizant, pokret (mentalne) preorijentacije prema smanjivanju potrošnje. Pokreti koji su simetrično prethodili prijelomnoj 1973. godini i slijedili za njom, pokreti 1968. i 1977, bili su tektonski pokreti (značajna je jezična podudarnost) uzlazne i silazne faze povijesnog procesa koji je dostigao svoju kulminaciju. Pokret 1968. *predvidio* je krizu suprotstavljajući se potrošačkoj ideologiji koju je optuživao da kreće prema nihilizmu, prema uništenju i stoga prema nečovječnosti. Takav način razmišljanja sigurno je, premda nejasno, postojao u svijesti Arapa kad su odlučili obrnuti tendenciju prema progresivnom bogaćenju na Zapadu. Do embarga je doveo pokret osporavanja 1968. ne manje nego jom-kipurski rat. Da bi se stvorile tako značajne odluke kao što su bile one iz 1973. godine, nije dovoljno da postoji stanovit politički ili ekonomski odnos snaga, potrebna je i dostatna ideološka zrelost, a ta je zrelost došla Arapima s toga istog Zapada koji su pogodile njihove sankcije.

prije potopa

Godina 1977. vidjela je retrogradno krizu koje još mnogi aspekti nisu bili zamjetljivi. Avangarda je proizvod progresističke buržoazije protiv tradicionalističkog i konzervativnog društvenog zaleđa. Ona je izbor promjene, potrage za srećom, jer ljudska svijest (iluzorno) može zamisliti samo promjenu nabolje. Budući da su ideološki bliske, avangarda i ekspanzija šezdesetih godina prirodno su postale saveznici, težeći prema »boljemu«, prema progresivnoj potrošnji same avangarde. Tada je, prvi put u modernoj povijesti, došlo do proturječja, nepredvidivog upravo zbog novosti suprotstavljenih termina: avangarda i potrošačko društvo (privedno saveznici) došli su u sukob jer je avangarda optimistična ali i manjinska, ona je snaga koja potiče ideološko aktiviranje, a ne (potrošački i potrošan) alibi za prihvaćanje postojećega.

Avangarda se, upravo 1968, pobunila protiv potrošačkog društva, učinila je sve što je mogla da uništi društveno zaleđe u kojemu se bila ukorijenila posljednjih godina. Uništivši za kratko vrijeme vlastito društveno zaleđe, počinila je smoubojstvo. U stanovitom smislu, žrtvovala se taktički u svojoj povijesnoj konfiguraciji da bi preživjela strateški.

Sad smo u fazi koja slijedi samoubojstvo. Tijelo umjetnosti boluje, budi se, i s naporom prikuplja snagu. To je nova snaga koja vraća život tijelu potpuno različit od jučerašnjega. Vjerojatno će se u bliskoj budućnosti ocrtati ciljevi budućih bitaka koje će i same biti drukčije od jučerašnjih. Griješit će se, kao što je nužno u procesu biološke evolucije, ali to nikada neće biti iste pogreške kao u prošlosti.

Bilo kako bilo, problem, postavljen u najekstremnijem obliku, u ovom se času može sintetizirati ovako: *Zna se što je odgovaralo ideologiji rastrošnosti. Što odgovara ideologiji štednje?* Banalno zaključiti da ideologiji štednje odgovara potraga za »sigurnim« vrijednostima, dakle za tradicionalnima, dakle za konzervativnim (»qui non servat occidit«, glasi konzervativno geslo *par excellence*), bilo bi pogrešno. I sama potraga za zlatom, arhetip natpovijesnog i nadvremenskog načela uravnoteženja, suprotstavljen povijesnosti, i stoga i potrošnosti novca, pokazuje se kao neurotična i iracionalna. (Jung bi rekao porinuta naprijed od 1 bez kontrole 2: u biti dakle potraga za falosom i za Kristom, u osnovi infantilna.) Zapravo, zapadna buržoazija ima tradicionalno dvije duše, koje se povijesno obnavljaju: jednu doista konzervativnu, okrenutu prema herojskoj fazi svojega postanka, koja odaje čežnju za prvom mladošću (a

to je duša koja u ovom času odlučnije potiče na puku obnovu vrijednosti prošlosti), i dušu otvorenu prema promjenama u skladu s povijesnim potrebama, u rasponu ideoloških valencija koje idu od reformizma do potencijalnih revolucionarnih opredjeljenja.

Prva je duša sklona potrazi za posjedom-utočištem, i već se u toj slici jasno ocrta arhetip spilje, majčine utrobe, dakle nepokretnosti. Druga je duša ona koja i u siromaštvu gleda naprijed, tražeći nove kreativne energije da bi preživjela na nov način. Na toj je duši ideološki utemeljen rad novih umjetnika. Jasno je, dakle, da se ispravna interpretacija njihove aktivnosti može dati samo u terminima evolutivnosti, a ne povijesnih plima i oseka. Ideja plime i oseke ponovo nas proturječno vraća arhetipu *vala za valom* za koji smo rekli da je preživio. Uz to je opasna, jer netočno upućuje na fazu povlačenja: ako plimi odgovara »revolucija«, oseki mora logično odgovarati »reakcija«. Međutim, u ovom slučaju riječ je o povijesnom prijelazu koji odaje obnovljenu vitalnost nakon definitivnog samoubojstva avangarde.

Psihoanalitički aspekt. Budući da je model vala postao neupotrebljiv, rekao bih da se nova situacija može vizualizirati s pomoću slike pokretne *horizontalnosti*. Horizontalnosti u upotrebi ekspresivnih (izražajnih) instrumenata, kako sam objasnio u uvodu *Novog konteksta*:¹ ne postoji više privilegirani redosljed upotrebe *medija* (fotografije, ambijentalizma, traka itd.), jezici, od slikarstva do stripa, leže na umjetnikovu stolu kao instrumentacija koju valja upotrijebiti rapsodički i privremeno, uz najveću stvaralačku slobodu. To znači i geografsku horizontalnost: glavni gradovi postupno nestaju a umjetnost se očituje u nekoj vrsti planetarne decentralizacije, u *razdiobi na četvrti* proširenoga međunarodnog glavnog grada (ili pokrajine — pojmovi se mogu zamijeniti), i također horizontalnost — a to je središnja točka iz koje proishode sve ostale — u proizvodnji simboličnog.

Piramidalni, neoplatonistički, renesansni model postupno se spljoštio. Po tom modelu na vrhu piramide nalazila se ideja, a na dnu, preko mnogih međuprijelaza, priroda. To znači, metaforički, na vrhu vladar a na dnu podanici, ili, na vrhu Genij i Remek-djelo a na dnu, preko uobičajenih prijelaznih oblika, zanatstvo.

1
F. Caroli, *Il nuovo contesto*, Milano, Studio Marconi, Guarderni/2 1979.

Predugo bi trajalo kad bismo analizirali razloge i prijelaze tog izjednačivanja: svi su oni opći dio procesa *egalitarizacije* (*égalité* francuske revolucije) i, ako želimo, demokratizacije koja je vodila svijet, i to ne samo zapadni, posljednjih stoljeća. Tu se međutim pojavljuje temeljni problem. *Horizontalnost* (*spljoštavanje piramidalnog modela*) ne znači i poništenje simboličke funkcije i ne znači nipošto da je nestalo imaginativne neujednačenosti. Po mome mišljenju ta je spoznaja odlučna za sveukupno moderno znanje, a time još više za korektnu impostaciju problema umjetnosti: polazeći od nje utvrdilo se da je simbolička funkcija nadživjela svako niveliranje, ustanovila se njezina (povijesno determinirana) konvivencija s novim ideologijama i tehnologijama, njezina neizbježnost. Zamjenjujući arhetip arhetipom treba se naviknuti na viđenje svijeta simboličkog kao krajolika posutog zgradama različitih visina i, osobito, međusobno vrlo različitim zgradama, u kojemu se polupustinjske zaravni izmjenjuju sa skupinama radionica (koje predstavljaju, upravo, *opus*), kao krajolika određenog različitim razinama imaginacije i profesionalnosti. To su razlozi zbog kojih je pokušaj da se monumentaliziraju likovi nekoliko umjetnika glup i, nadasve, preživio. Bez obzira na osobne vrijednosne prosudbe, riječ je o pokušaju da se ponovo primijeni stari piramidalni uzorak koji više ne postoji. U uvodu u *Novi kontekst* govorio sam ironično o »malobrojnim stilitima koje je dotaknula istina«. Ali slika stupa odnosi se upravo na vertikalni arhetip dominacije nad drugima, na potragu za Kristom-falosom, na piramidu, a to su sve modeli koje složenost suvremenog simboličkog mehanizma negira.

Da bi se shvatila današnja umjetnička situacija, korisno je poći od horizontalne panorame o kojoj sam ranije govorio. To znači, produkcija imaginarnog, razasuta, u intervalima, po površini čitavog svijeta: grupiranje zgrada srodnih po prostornoj blizini, ali također podudarnosti između konstrukcija udaljenih u prostoru, srednja arhitektonska intonacija kao karakteristika epohe, ali ipak velike razlike u projektu između kuće i kuće, neujednačenosti s obzirom na darovitost zamisli i profesionalnost izvedbe.

Arhitektonsko-uravnjujući arhetip nalazi uostalom svoju potvrdu upravo u ideologiji nove arhitekture. Bruno Zevi napisao je nedavno, citirajući knjigu *Freedom to build* grupe američkih znanstvenika: »Otprilike trećina svjetskog stanovništva realizira svoju kuću neposredno, ne povjeravajući je privatnim poduzetnicima ili javnim ustanova-

ma. Ostali, međutim, zavise od anonimnih birokratskih organizacija, što dovodi do opadanja kontrole korisnika nad prirodnom sredinom, a usporo s tim zgrade brzo gube osobine individualne udobnosti, postajući često izvor neproduktivnih društvenih troškova. Stoga se i na tom području napušta model nebodera i spomenika (tj. ponovo Krista-falosa), a širi se arhitektura profesionalizirana na drukčiji način, koja obuhvaća raspon od »self-helpe« u pravom smislu riječi do agilnijega i ugodnijeg planiranja (do »ugode slikarstva« o kojoj sam govorio u *Novom kontekstu*). Ključ cijeloga tog razmatranja nalazi se u frazi »profesionalizirana na drukčiji način«. Problem se sastojao u tome (a umjetnici su to shvatili prije nego mi kritičari) da se dođe do novog shvaćanja profesionalnosti. Tako impostirano razmatranje vodi ravno do problema centralnosti-marginalnosti umjetnosti, do pojma koji sam, na liniji 1977, definirao kao »marginalnu kreativnost«. Kao krajnje polove te dileme još i danas valja označiti, s jedne strane, figuru renesansnog umjetnika-dvornjaka-savjetnika — egzemplarni je lik Botticelli koji slika ono isto »chi vuol esser lieto sia« o kojemu pjeva vladar — a s druge strane, perifernu velegradsku kreativnost koja oscilira između upotrebe slobodnog vremena i paranoidne manijakalnosti. Jasno je da nova profesionalnost naoko vraća umjetničku aktivnost prema središtu arhetipske figure, ali je isto tako jasno da je struktura modernog društva neopozivo periferizirala lik umjetnika. Dakle, i u tom slučaju treba primijeniti model simboličke vizualizacije.

Zapravo krećemo prema jednom obliku periferne centralnosti koja nije različita od one što se potvrđuje na urbanističkoj razini. Umjetnik zauzima periferiju »duše svijeta«; ali, sada je već i sam svijet golema periferija samoga sebe. Unutar te daljnje horizontalnosti umjetnik pronalazi prostore decentralizirane centralnosti u odnosu na vlastiti simbolički mehanizam, ali također i u odnosu na objektivnu strukturu svijeta. U svijetu koji je izgubio svoj centar centar i periferija, ponavljam, mogu se međusobno zamijeniti a umjetnikova je uloga, ne dvoznačna nego polivalentna, da ne prestano centralizira periferiju.

Preostaje da se vidi kako se simboličko određuje u odnosu na arhetip horizontalnosti koji uzimamo kao model, odnosno da se ispita kako se artikuliraju interferencije u trokutu

simboličko
podsvijest ▲ ideologija

A posteriori ustanovljujem da novo imaginarno posjeduje dimenziju tankoće koja bi se pogrešno mogla shvatiti kao slabost ili krhkost. Zapravo, tankoća novih umjetnika odgovara istom svojstvu u novoj pop-glazbi u odnosu na prodornu fazu popa šezdesetih godina, u novoj poeziji prema »jakom« eksperimentalnom razdoblju proteklog desetljeća, tankoći novoga njemačkog i američkog filma u odnosu na »godardovske« godine, najnovije arhitekture u usporedbi s pre- i postkontestativnom problematikom, i tako dalje, na svim područjima imaginarnog. Patti Smith nije Bob Dylan, Fassbinder nije Truffaut, Maurizio Cucchi nije Balestrini. Raumljivo je, »povijesno« je što je tako. Tankoća i jedno od značenja riječi »poezija« koje još treba definirati (a o kojemu ćemo uskoro govoriti) jesu distinktivna obilježja simboličkog na prijelazu iz sedamdesetih u osamdesete godine. Problem nije dakle u tome da se žali (kako se uvijek činilo) za »jakim« idejnim razlozima proteklih razdoblja, nego da se shvati u čemu se sastoji ta tankoća i kako se ona motivira, kako se očituje, kako se povezuje sa sadašnjom ideologijom.

Istina je to da je podsvijest ušla u eru *introicirane* tehnologije. Pop-art je bila začuđenost suvremenog umjetnika pred tehnološkim obavijanjem koje je po prvi put postalo totalizatorno. Minimalizam je formalizirao, zaledio to čuđenje, obnavljajući samo prividan prostor intelektualnosti, dijalektičke epistemologizacije ekspresivnog problema: podsvijest je usavršila fazu introiciranja tehnologije, i na toj neprijepornoj činjenici artikulira prve asocijativne pokrete novog simboličkog. Prihvativši tehnologiju, umjetnik ponovo otkriva začuđenost osjetilne, zanatske spoznaje svijeta.

U tom svjetlu valja promatrati i ona slikarska iskustva u užem smislu koja ne prihvaćaju prikazivački odnos prema svijetu (tj. ono što sam u *Testuale* i *Riječi-Slici* definirao kao »prirodno vidljivo«),² ali ne isključuju odnos sa svijetom kao medijem; ona iskustva koja se izravno koriste tehnologijom, otkrivajući u njoj prostor simboličkog što djeluje samo kada je prihvaćanje potpuno, iskustva na povijesti umjetnosti koja naslućuju alkemiju drevnog slikarstva, s onu stranu televizijskog ljuštenja, iskustva na materijalima koja znače obnavljanje taktilno-osjetilne dimenzi-

je stvarnosti, smještanje u okolinu pruženo prema »prisutnosti« koja se ponovo otkriva kao magična i primarna.

U svakom slučaju, jasno je da sa psihoanalitičkog stajališta istraživanja mladih umjetnika treba gledati kao »potragu za ravnotežom« koja se ne razlikuje od »traženja ravnoteže« drevnih alkemičara. Za njih organska materija nije bila beživotna, bila je nešto nepoznato, živo što nije bilo dovoljno tehnički obrađivati, što je naprotiv trebalo spoznati. Nastojali su to postići s pomoću snova, meditacije i neke vrste discipline mašte koju su zvali »phantasia vera et non phantastica«, a koja bi, u općim crtama, odgovarala Jungovoj »aktivnoj imaginaciji«. Duh materije, što je bio predmet njihova proučavanja, nazvali su Merkurijem, a poistovjećivao se s Hermesom, bogom objave, i s Hermesim-Thotom gnostika: bio je to pneumatski Adam, ili čovjek obdaren dušom uronjen u materiju, prikazan kao falos, stvaralački duh, Bog i čovjek ujedno, skriven u dubini stvari. Traganje mladih umjetnika jest »potraga za ravnotežom« s materijom koja je oteta tehnologiji, s načelom sjedinjenja koje je potpuno tuđe načelima destabilizacije svijeta. Zanimljivo je promatrati u tom svjetlu i raširenu upotrebu artikuliranog okvira, tj., rastavljanja slike u nekoliko okvira. Razmrvljenost slike jest razmrvljenost Mandale, savršenog oblika, Olimpa. Ona označuje raspadanje podsvijesti u ovom prijelaznom razdoblju i upućuje na traganje za novim psihičkim gravitacijama.

Antropološki aspekt. Za Freuda san služi otkrivanju potisnutih, većinom infantilnih sadržaja: očekuje se da će se postići terapijski učinak upravo tumačenjem sna. Međutim, za Junga san (a mislim da se taj pojam lako može proširiti na umjetnost) sadrži nešto drugo: pokazuje u simboličkom obliku smjer, cilj, prema kojemu stremlju struja psihičke energije. To znači da san sadrži anticipirane slike razvojnih tendencija.

Prema tome, kakve evolutivne tendencije pokazuju mladi umjetnici? To je najfascinantnije pitanje. Započeo bih od konstatacije, do koje sam već došao u »Novom kontekstu«, da je posljednja generacija svjedok iznenadnog iscrpljivanja imaginativne upotrebe Riječi, koja je za prethodnu generaciju bila totalizatorska. Ako su točne pretpostavke što sam ih iznio u »Testuale« i »Riječi-Slici«, tj., da se imaginativna upotreba Riječi, antropološki determinantna od renesanse do danas, povećava u razdobljima snažne ideologizacije, najnovije pojave trebalo bi da budu dokaz goto-

vo potpune deideologizacije. Ali to nije istina, jer u logičkim terminima nije moguća odsutnost ideologije. U tom smislu moram podrobnije obrazložiti neke tvrdnje iznesene u *Novom kontekstu*. Deideologizacija i ideologija Privatne sfere (koja je, svakako, ideologija) jesu propagandističko-novinarske simplifikacije kojima se želi utjecati na znatno dublje procese više nego što se pokušava da se oni protumače. Istina je, međutim, da je konzervativna ideologija iskoristila procese transformacije ideologije, koja je upravo ideologija transformacije, da bi nametnula mitove jedne statične, dakle, konzervativne ideologije. Ništa se ne zbiva slučajno. Govoriti o deideologizaciji ili o ideologiji privatne sfere znači prihvatiti sadržaje konzervativne ideologije. Međutim, ispravno je govoriti o prijelaznoj fazi prema »nečemu« u ideologiji transformacije. No vratimo se sada na polaznu točku. O prijelazu prema čemu? O prijelazu prema ideologiji, ili spoznaji, ili odnosu prema stvarima *mitskog* tipa. Posljednje godine dovele su u pitanje dijalektičko-racionalnu spoznaju. Logički mehanizam teza-antiteza-sinteza čini se nedovoljnim ne toliko da protumači stvarnost, koliko da je protumači u dubini. I tada se ponovo javlja ona potraga za mitom, za duhom urođenim materiji, za podudarnošću među značenjima Ja i tamnim značenjima svijeta, traganje koje duša još uvijek prepoznaje kao prvotno.

To je krajnja meta mojeg razmatranja. Mnogobrojni citati iz Junga vodili su tome. Dijalektika je povijesnost, svijest o pojavnoj evoluciji stvari. Mit je ono što se dogodilo jednom zauvijek, to je

početak i kraj psihičkih impulsa, simbolički arhetip odnosa između čovjeka i svijeta.

Foucault je napisao: »Možda je prije Babilonske kule, prije potopa, postojalo pismo sastavljeno od samih znakova prirode, tako da su ti znakovi imali moć da izravno djeluju na stvari, da ih privuku ili odbiju: da prikažu njihova svojstva, njihovu moć, njihove tajne; izvorno prirodno pismo, kojega nestalu uspomenu čuvaju možda neka ezoterička znanja, u prvom redu Kabala, pokušavajući obnoviti njegovu davno uspavanu moć.«³ Nakon toga, zakon *sličnosti* koji je vodio spoznaju arhaičnog razdoblja, a u dijalogu *podudarnosti* između pisanja i stvari, zamijenila je teorija *prikazivanja*. Između riječi i stvari nema više sličnosti. Svijet je prekriven sistemom znakova i prikazan s pomoću unaprijed uređene sheme odnosa.

Eto, mladi umjetnici pokušavaju razderati ovoj tog sustava znakova i nastoje ponovo utemeljiti pisanje koje bi tvorili »sami znakovi prirode«, nastoje stvoriti umjetnost koja će biti sposobna »da djeluje na stvari, da ih privuče ili odbije, da prikaže njihova svojstva, njihovu moć, njihove tajne«, nastoje obnoviti (simbolički) svijet »prije potopa«. To čine obrađujući i oplemenjujući stvari (tražeći njihovu dušu), istražujući kabalistički drevnu umjetničku alkemiju, produbljujući predodžbu Ja o svijetu (i o onome tehnološkom), puštajući da lebde utvare svjetla, tame, predmeta, okoline. Vraćajući stvarima jezik koji su posjedovale »prije potopa«, svjesni (oni više nego mi) da smo se možda vratili na istu točku: prije potopa.

3

M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1978.

*Prevela s talijanskog
Smiljka Malinar*



massimo carboni

umjetnost / / povijest umjetnosti

navodi i ponovna ispisivanja

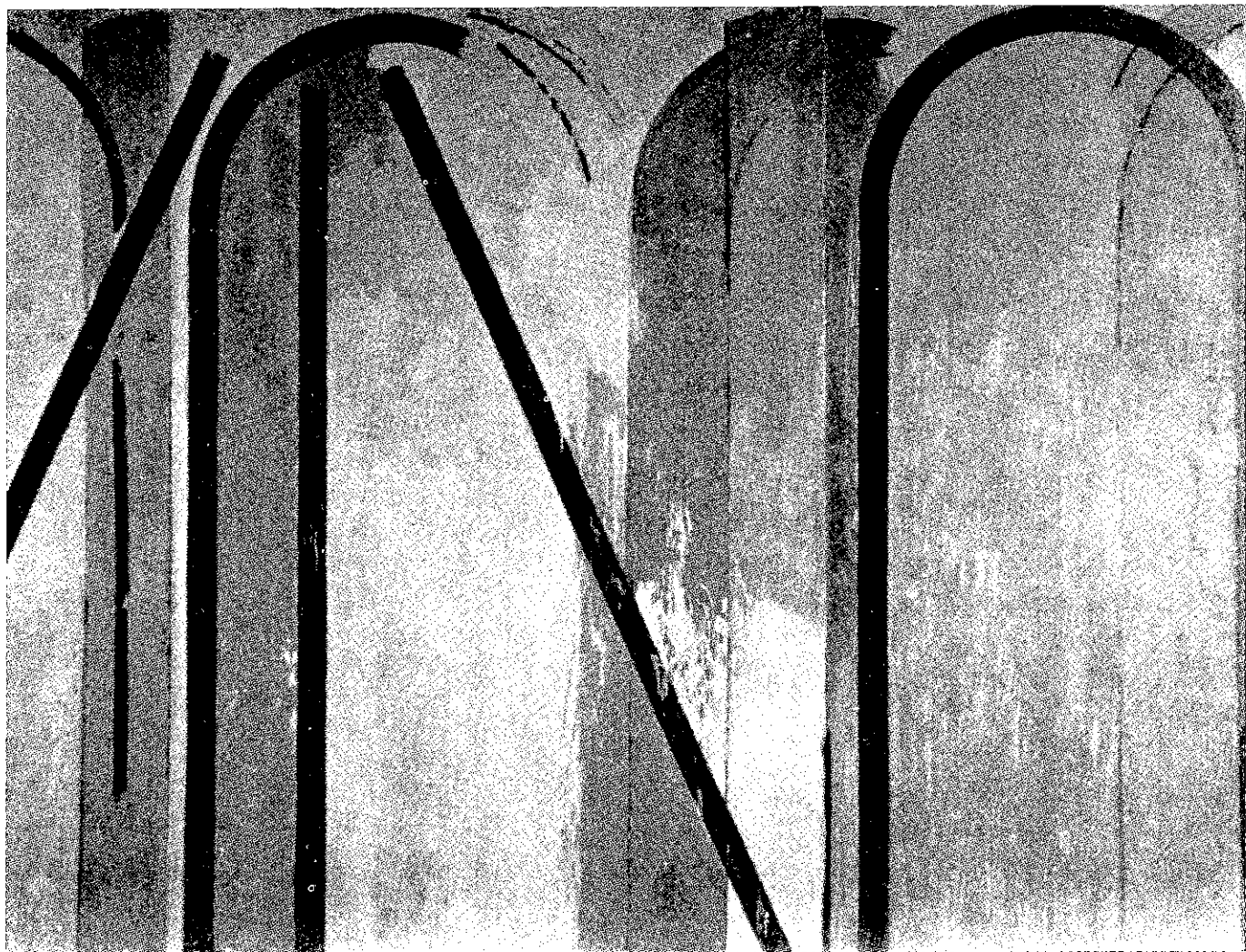
U crkvi St. Michele Visdomini, na nekoliko koraka od Duoma, nalazi se jedno Pontormovo platno, »Bogorodica sa svecima« ili »Pala Pucci« iz 1518. godine. To je možda manje značajno djelo u Pontormovoj produkciji, tako da nije uspjelo zaslužiti ni pristojnu rasvjetu, niti se ubraja u mete umjetničkog hodočašća u Firencu. Naoko, slika slijedi klasičnu ikonografsku impostaciju teme »Bogorodica i sveci«. Lice Bogorodice vrh je idealnog trokuta koji u dnu dovršavaju glave svetaca kao krajnje točke osnovice. Ipak, dovoljno je promotriti sliku trenutak dulje da se primijeti kako je taj tradicionalni raspored poremećen. Pontormo konstruira s pomoću paralelizma figura. Dva sveca, lijevo i desno od Bogorodice, ponovljeni su niže, a onaj s lijeva, štoviše, u istom položaju kao njegov model. U igri zgusnutih podudarnosti, koje daju ritam konstrukciji, položaj ruke starca u lijevom donjem kutu jednak je kao u djeteta Isusa i u putta u gornjem desnom kutu. Dijagonala, koja uslijed toga presijeca sliku, prekinuta je idealnom linijom koja spaja spekularno suprotstavljene pokrete podignute ruke putta u gornjem lijevom kutu i ispružene ruke djeteta Isusa u sredini, što približno nastavlja vertikalnu Bogorodice. U ponavljanju koje nije poteklo iz kompozicije, u spletu odjeka kojima je satkano platno, pokret Bogorodice ponovljen je u pokretu putta koji sjedi sa strane, ispod njezinih koljena. Igra se formalnih podudarnosti nastavlja, ali nama su već dovoljne te na koje smo se osvrnuli, da bismo shvatili kako je klasična figurativna tema »Bogorodica i sveci« posve razgrađena analizom njezinih temeljnih sastavnih elemenata. Dvije dodatne figure staraca imaju unutar distributivne strukture, svojstvene klasičnoj ikonografiji, istu specifičnu težinu kao i ostale dvije, potvrđene tradicijom. Upravo stoga osjećamo ih kao puke »suvišne« replike, kao »buku« koja ometa komunikativnu racionalnost »jonske poruke«, specifične za kvatrocentistički raspored masa i volumena, za uravnoteženu klasičnu kompoziciju. I upravo njezina manijakalna potvrda, na granici ironije (promotrimo i Pontormovu »karikaturu« perspektive stupovlja na slici »Poklonstvo kraljeva« koja se nalazi u galeriji Pitti), jest to što iz temelja narušuje sigurnost tradicionalne sheme i time i »osjećaj svijeta kao klasičnog«, koji manirizam shvaća kao sad već bespovratno izgubljen u preokretima vremena i oblika. Pontormo pretvara klasični oblik u tekst koji treba rastaviti, analizirati, ponoviti, s pomoću diferencirajućeg »suviška« koji zapravo okrnjuje njegove temeljne aksiome (»jasnoću« ravnoteže masa, »racionalnost« jedinstvene točke gledišta itd.). Tekstualizirati kôd naslijeđen od tradicije, razapevši ga u mrežu devijantnih citata, znači ponovo ga ispisati, u skladu s drukčijim formalnim i

značenjskim potrebama. U tom smislu, za Pontorma, ponoviti znači biti uvelike različit. Takvoj »prekršiteljskoj« praksi, koja je autonomni izdanak sveopće ideološke krize vremena, podvrgava se već formalizirani slikarski jezik: čitanje-interpretacija klasične ikonografije kao lingvističkog sadržaja poistovjećuje se s novom realizacijom (sa »slikarskim činom« Pala Pucci), koja ponovo pokreće interpretativni lanac. Započevši svoje izlaganje shematskom analizom jedne Pontormove slike, željeli smo izričito označiti svoje opredjeljenje: da umjetnost promatramo kao preradbu povijesti umjetnosti, u znaku i pod znamenjem manirizma, koji shvaćamo više kao temeljni mentalni stav nego kao povijesno i poviješću određeno iskustvo; to je stav koji još i sad određuje operativno opredjeljenje znatnog broja suvremenih umjetnika. Dakle, shvaćamo manirizam kao paradigmu lingvističke operacije na već strukturiranom jeziku, kao metajezik koji je i sam prvotni jezik, i sam predmet lingvističkih istraživanja. Umjetnik se, prema tome, približava stavu kritičara — ali, upotrebljava se kist, a ne pero. A to je bitna razlika. Upotrebljavajući termin kao puku etiketu, možemo definirati kao »manirističko« gotovo cijelo naše umjetničko stoljeće, promatrajući ga kao neprekinut slijed transformacija kojima je podvrgnut sam jezik umjetnosti. Ili je u pitanju samo naša optika a posteriori, te nam ga ona takvim prikazuje? Činjenica je, međutim, da se mentalno područje kojim se ovdje bavimo više nego ijedno drugo može staviti pod znak mentalne dispozicije i osjećaja da je »sve« napravljeno i da stoga jedino preostaje da se prerađuju već kodificirani jezici. Ne treba, međutim, davati preveliko značenje uobičajenom mišljenju prema kojemu se u razdobljima »praznine«, što slijede nakon suviška lingvističkih eksperimenata, nužno mora pojaviti ukus koji želi obnovu »onoga što je već učinjeno«. Tako bismo se ubrzo srozali do općih mjesta (doista »manirističkog«) sociologizma, dobrog za svaku priliku. Nije riječ o tome, ili barem ne samo o tome. Počnimo, dakle, uklanjajući moguće nesporazume. Na prvoj razini, krajnje uopćenoj (i stoga neplodnoj), posve je očito da je tvorenju umjetnosti imanentno i razmatranje o umjetnosti i njezinoj povijesti, u smislu da se samim svojim postojanjem umjetničko djelo nužno uključuje u slojevitu diahroniju zbivanja, tehnika i modaliteta koji su mu prethodili. U širem smislu to znači da je umjetnost povijesnost i da ne može to ne biti. Gotovo je nepotrebno pripomenuti da to nipošto ne znači potcjenjivanje elementa novosti i prekoračenja koji je sadržan u svakom umjetničkom djelovanju. Štoviše, upravo zahvaljujući toj konstitutivnoj »povijesnosti« u svakom djelu započinje ex novo proces povijesti umjetnosti. Očito je, međutim, da je

taj prvi sud vreo produktivan na estetsko-filozofskoj razini (sjetimo se Heideggera i Blanchota), ali neupotrebljiv kao specifičan pogled na posebno područje istraživanja. Jasno je da se i sama mijena »stilova« potpuno poistovjećuje s tom tematikom preradbe povijesne činjenice koja pripada umjetničkoj tradiciji.

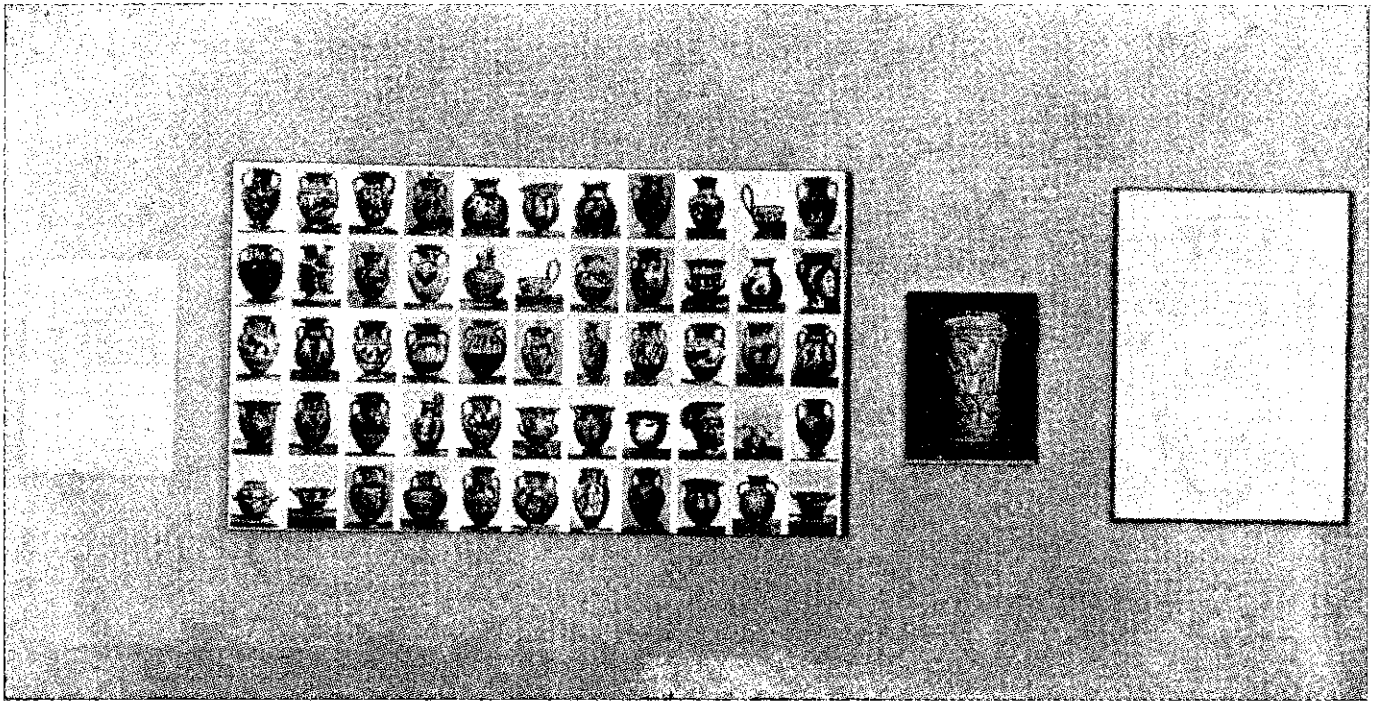
Ali, prepustimo povjesničaru umjetnosti »niži prag« našeg razmatranja i obratimo se suvremenosti. Uslijed nedostatka prostora ne možemo izložiti »povijest« te »poetike citata« koje korijeni, u dugom nizu kopija i replika, sežu daleko u prošlost, niti možemo istražiti koliko se od onoga što je učinjeno u sklopu povijesnih avangardi tiče našeg predmeta (ipak, spominjemo npr. Maljevičeva i Picabijina »didaktička platna«). Također nećemo razmatrati, zbog njegove urođene slabosti, fenomen »d'après«, ponikao iz drukčijih pobuda, koje su, uostalom, već bile prikazane na izložbi u Luganu 1971. godine. Stoga, upravo u pop-artu, na razinama obilježenima prepoznatljivošću, vidimo umjetnika kako se osvrće unatrag da bi posjetio »veliki muzej prošlosti«, gdje nisu izložena samo umjetnička remek-djela, nego također, često i rado, predmeti i situacije koji pripadaju kulturnom životu općenito. U današnjem industrijskom društvu crv stereotipa, bezvrijedne reprodukcije dostupne svačijem džepu, primio se i razmnožio i na »plemenitoj« proizvodnji umjetnosti i njezinih Majstora: ništa se ne može spasiti pred velikim sveproždirućim Molohom, sve je prerađeno i obezvrijeđeno.

Veliki dijelovi povijesti umjetnosti, kruto stilizirani, postaju, prema tome, usprkos svojoj prvotnoj manjini, dio repertoara-skladišta svakodnevnog i javnog, velegradskog i impersonalnog imaginarnog. Umjetnik može samo to uzeti na znanje i o tome razmišljati. Već je 1953. godine Larry Rivers dodao skupini novčanica i drugih predmeta svakodnevnne upotrebe reprodukcije poznatih slika, a u »Washington crossin' Delaware« deromantizirao je Leutzovu sliku koja pripada napuhanoj mitologiji američkoga povijesnog slikarstva. Ali možda nam Lichtenstein u mnogom pogledu pruža najdosljedniju i najeksplicitniju paradigmu načina na koji pop-art percipira tu vrstu realnosti i djeluje u njoj. Njegova slavna istočkana tiskarska mrežica prekriva ne samo Monetove stogove sijena i katedrale, neoplastičke Mondrianove kompozicije, Picassoove »Femme« i Braqueove mrtve prirode, nego i »periferna mjesta«, svakodnevnne instrumente umjetničke aktivnosti i njihove mitologije: umjetničke atelijere, srušene štafelaje, zloslutno povećane prikaze poteza kistom tipičnog za apstraktni ekspresionizam.



Neke su slike pravi iskazi poštovanja, druge možda podrugljivi »plagijati«, sve, međutim pripajaju područja koja je već osvojio beskonačan uskomešani žamor podataka i informacija tipičan za potrošački odnos prema kulturi koji »affluent society« neprestano proizvodi i obnavlja. To se pripajanje zbiva u znaku ravnodušnosti, i upravo je zato Lichtenstein možda emblematičan za cjelokupan temeljni stav koji pop-art izražava u odnosu na tu svoju »unutrašnju liniju« citata. Naime, Lichtenstein je, osim mnogobrojnih stripova (ili bi, možda, bilo bolje kazati među njima?), »preradio« i Monetove katedrale i autorski potez kista, što svakako nisu »stripovi«, ali koje ipak citira jednako kao svaki drugi javni mit. Na ravnodušnost kojom masovno društvo katalogizira i izjednačuje,

pod znakom potrošnje, deterdžent »Dixan« i Giocondu (štoviše, *gioconde*), pop-umjetnik odgovara citirajući jednako ravnodušno Supermana i Picassoa. S jednakom »distancom«, ali i s jednakom mogućnošću »ponovnog oživljavanja« tih djela i tih mjesta. Ovdje nije riječ toliko o ravnodušnosti na sentimentalno-emosivnom planu, koliko na razini operativnog stava. Iako se međusobno često veoma razlikuju (ali ovdje dajemo samo sažet pregled, neizbježno parcijalan i shematičan, to naglašavamo i zbog onoga što slijedi u tekstu), možemo označiti kao sudionike toga temeljnog opredjeljenja — koje, uostalom, samo po sebi omogućuje širok raspon pozicija — i Wesselmana, Ramosa, Hal-smana, Warhola, djelomično Dinea i Rauschenberga, te mnoge druge američke umjetnike.



Evo jedne potvrde: i u djelima u kojima slabi snaga toga uništavajućeg (ali katkada i zabavnog) »horizontalnog pogleda« na umjetničku prošlost pretočenu u reprodukciju, i pokušava joj se umjesto toga pristupiti vertikalno, gotovo iznova izmišljajući, slikarski i prostorno, povijesni izvor (s onu stranu novog pronalaženja koje postiže i onaj horizontalni pogled), ne može se izbjeći da se djelo »obilježi« i tako reći ponovo pusti u promet. Imamo na umu poglavito jednu sliku Larryja Rivera iz 1963. godine, koja reproducira fluidne poteze kista, otvoren i gotovo jedva naznačen crtež solidne geometrijske i kromatske konstrukcije Cézanneovih »Kartaša«, ali se zatim ne odustaje od dodavanja slova i brojki kakve nalazimo na francuskim poštanskim markama (značajno je da slika nosi naziv »Cézanne stamp«, što otprilike znači »Marka iz serije Cézanne«).

Cjelokupnoj američkoj situaciji bila je posvećena izložba u Whitney muzeju u New Yorku ljeti 1978. godine, pod naslovom »Umjetnost o umjetnosti«, koja je prikazala umjetničku djelatnost u rasponu od dvadeset godina. I u Evropi, u pop-slikarstvu, također je česta »poetika navoda«, kao difuzna tematika koja se susreće u djelima mnogih umjetnika iz šezdesetih godina, a također i kao vrlo određen način rada na slici. Na slici većinom

stereotipnoj i preuzetoj iz baštine »onoga što je već napravljeno«, koja se revitalizira otkrivanjem neuobičajenih odnosa i njihovim iznošenjem na površinu.

Slika iz prošlosti (riječ je gotovo uvijek o poznatim remek-djelima i slavnim imenima, a to je značajno), pretvorena u predmet među predmetima masovnog društva, kao da je poništena u svome specifičnom povijesnom značenju i ponovo oživljena uključivanjem u novi formalni i kromatski kontekst. Pri tom se primjenjuje ili tradicionalna tehnika kista, ili posve moderna tehnika razlomljene fotografske reprodukcije, čime se postiže katkada doista snažan dojam začudnosti. Sjetimo se samo Martiala Rayssa (i njegove serije »Made in Japan« gdje mijenja i »krivotvori« boje slavni platna), Monoryja, Alaina Jacqueta, ali i u Italiji Tacchia (i njegovih upućivanja na Michelangela), Tana Feste (i njegovih ingresovskih »Velikih odaliski«), Cerolija (navodi iz Leonarda i Botticellija) i nekih Pozzatijevih radova. U toj vrtložnoj i katkad oštroj »Imagerie« ponekad se susreću ironični i gotovo podrugljivi stilski oblici koji povijesnu sliku, ispunjenu slavnom prošlošću, pretvaraju u neku vrstu razglednice za užurbane pozdrave iz sad već dalekih umjetničkih zemalja. Ponekad, međutim, doista postoji želja za obnavljanjem vla-



stihih kulturnih tradicija, za ukorjenjivanjem u tlo vlastite umjetničke prošlosti. Jednom riječju, želja da se ponovo oblikuje, vlastitim instrumentima, i stoga da se izravno upozna, golema baština koje se, ovako ili onako, osjećamo nasljednicima. A to je isključivo evropski stav. Cini nam se da se to prije svega može reći o Schifanu, čiji spoznajni ali i sentimentalni izleti u umjetničku prošlost (većinom nedavnu, tj. u prošlost povjesnih avangardi) potpuno prekoračuju granice popa. Njegovim čas zamjetljivim, čas pomnije prerađenim upućivanjima na Piera della Francesca, Brancusija, Matissea (čudesna serija »prozora«), Duchampa,

Maljeviča, Ballu (a obnavljanje tematike pokreta izlazi potpuno iz okvira zaleđene ikonografije i prostorne koncepcije pop-arta), pridružuje se serija na temu »Talijanski majstori dvadesetog stoljeća«, neka vrsta parodije televizijske slike, i brojne verzije »Ponovo pohođenog futurizma« koje se temelje na jednoj poznatoj snimci grupe futurista — u dugotrajnoj »potrazi za izgubljenim avangardama«, kako je rekao M. Fagiolo Dell'Arco. Među brojnim tehnikama spomenimo zaštitne ploče od prozirne plastike, koje, doduše udaljuju sliku, ali je, istodobno, uranjaju u atmosferu sna, »sanjane povijesti umjetnosti«.



Schifanova je pozicija, naime, bitna za naše razmatranje i za prijelaz s američke scene na evropsku. Pop-art je bio, u terminima koje smo izložili, privilegirano područje citata i upućivanja na povijest umjetnosti. Sada, kod Schifana, tj. upravo kod umjetnika koji je također imao svoju »pop« sezonu, platno koje se citira ili povijesni odlomak koji se umeće u novi kontekst nije više preuzet iz skladišta masovnih predmeta (ili barem, njegova preradba poništava to njegovo podrijetlo), nego

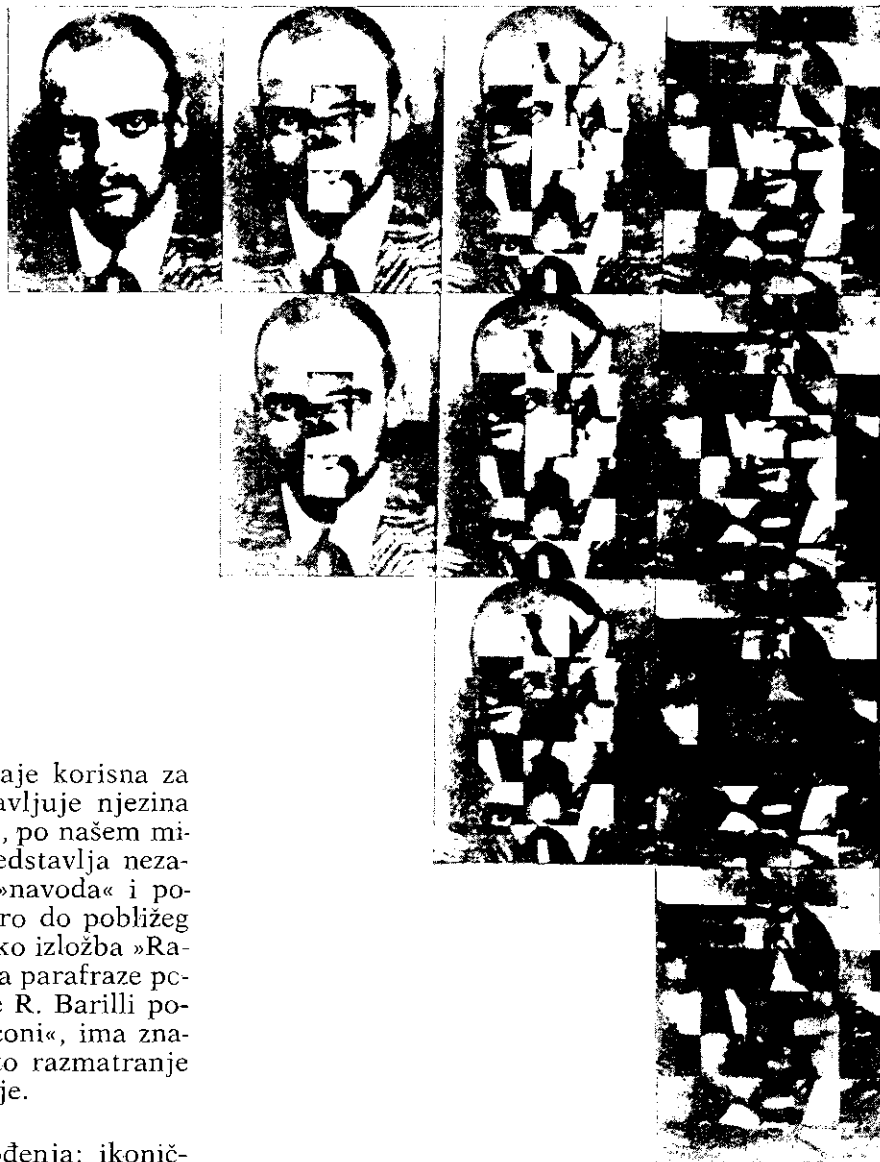
je »neposredno« zahvaćen (koliko je moguće) u svome specifičnom formalnom karakteru, u svome prvotnom umjetničkom značenju. Riječ je dakle o pažljivoj i motiviranoj obnovi slikarske i kulturne tradicije, i o čvrstoj »namjeri da se bude prisutan u jednoj kulturi i stoga i povijesti«, kako kaže A. C. Quintavalle, upravo zato da bi se one ponovo oživile i transformirale, u uvjerenju da je jedina interpretacija koja »poštuje« povijesnu činjenicu i koju prošlost podnosi upravo ona s po-

martial raysse
made in japan, 1966.

75



claudio parmiggiani
nove idee rosse supreme, 1976/79.

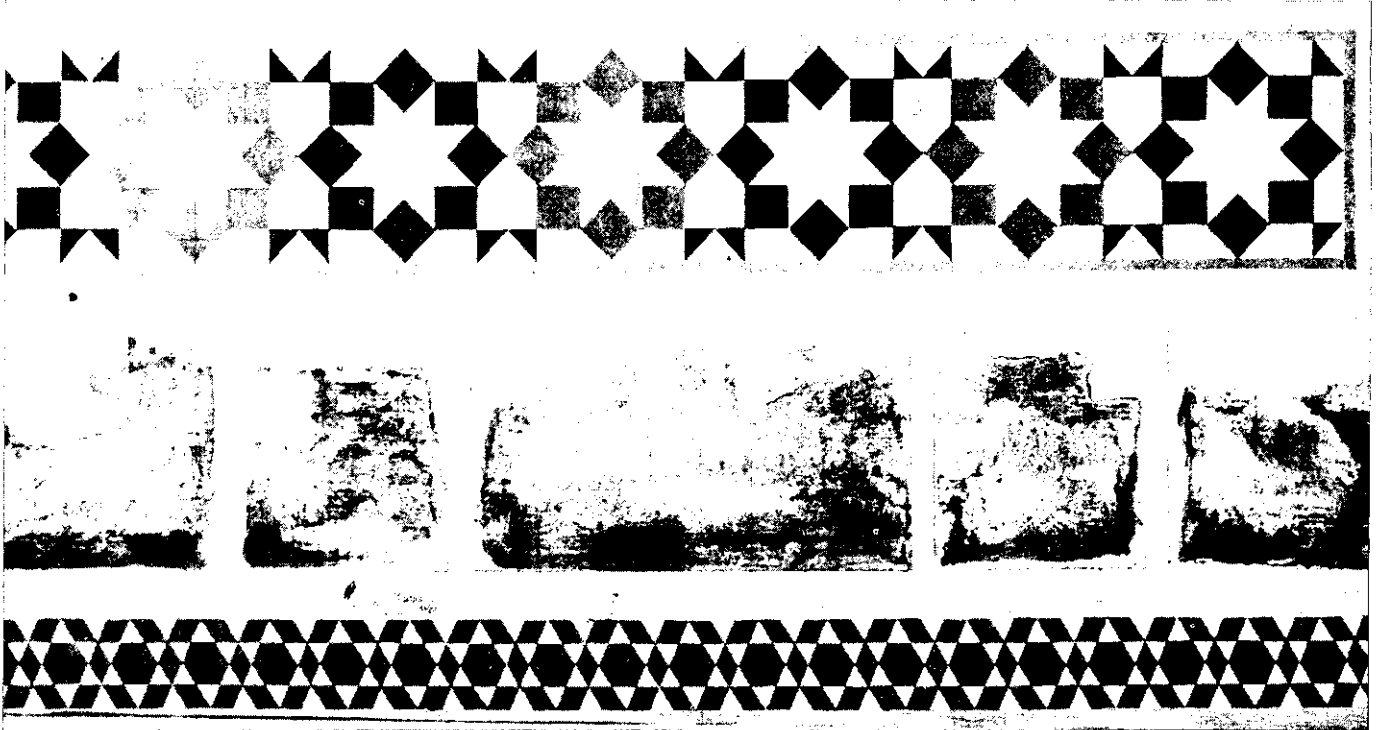


moću koje povijesna činjenica postaje korisna za potrebe sadašnjosti koja strmoglavljuje njezina određenja u suvremenost. Ako dakle, po našem mišljenju, Schifano u tom pogledu predstavlja nezamjenljivo razmeđe i most između »navoda« i ponovnog ispisivanja (stići ćemo uskoro do pblžeg određenja te distinkcije), jednako tako izložba »Različito ponavljanje« (što je neka vrsta parafraze poznatog naslova G. Deleuzea), koju je R. Barilli postavio 1974 .godine u »Studiju Marconi«, ima značajnu ulogu u odnosu na naše sažeto razmatranje te poliformne i ispresijecane situacije.

Izložba obuhvaća tri »razine« navođenja: ikoničku, konceptualnu i komportamentalnu, kojima se htjelo da se ilustriraju ne samo različite tehnike, nego i različiti pogledi i nakane u odnosu na »jedinственu« temu. Na prvoj »postaji« nailazimo na imena koja smo s punim razlogom već mogli navesti, dakle, ne samo Lichtensteina nego i »formaciju« u koju ulaze i Adami, i Del Pezzo, i Nespolo, i Tadini, i Arroyo, i Hamilton, a sve su to umjetnici koji su radeći na slici našli na svom putu »već naslikane« slike.

Na drugoj, konceptualnoj, razini ulazimo u punijem smislu u klimu sedamdesetih godina: tu su Di Bello, Fabro, Paolini, Richter, Salvo, umjetnici na čiji je rad upućivanje na povijest umjetnosti utjecalo sad više sad manje, ali koji su svi





predstavnicima novog i drukčijeg stava prema problemu kojim se bavimo. Na komportamentalističkom »postaji« nalazimo Kounelisa, Ontanija, Poiriera. Ta je izložba, dakle, važna za naše razmatranje, jer se smješta na nekoj vrsti prijelomne linije: naime, s jedne strane, okuplja umjetnike koji potječu tko iz izrazite pop-klime, tko iz posve evropskog načina rada na figurativnoj slici, a s druge prikazuje potpuno različitu situaciju (tu je Barilli, po našem shvaćanju, morao znatno jače naglasiti tu »različitost«) u kojoj operacija »navođenja« poprma nove i izrazitije mentalističke karakteristike. Kod Paolinija umjetnost razmišlja o samoj sebi i neprestano ponovo analizira vlastita mjesta i vlastite mitove te, prema tome, i vlastitu povijest, u borgesovskom i istančano konceptualnom vrtlogu ogledala i upućivanja na drugu i treću potenciju. Učinilo nam se stoga da se djelo koje smo ovdje reproducirali može na stanovit način uzeti kao paradigma toga neprekidnog djelovanja en abime, koje se još i sad nastavlja s prodornom lucidnošću. Osim po ironičnim kompozicijama na temu herojskog (iz Rafaela), Salva pamtimo i po »autorskoj izložbi« u Kölnu gdje je izložio samo prave i stvarne slike majstora iz prošlosti, uz lijepu atribuciju »povijesnog posjedovanja« u kojemu mentalna operacija, i samo ona, sad već potpuno dominira. Di Bello je mno-

go radio na Kleeovu liku (ali i na Manu Rayu), na njegovu potpisu i na njegovu licu, dekomponirajući ga posebnom fotografskom tehnikom (koja uz ostalo podsjeća na tipične kleeovske ulomke boje), ali poštujući (u tome se ta operacija pokazuje vrlo primjerenom) stanovitu kromatsku sukcesiju koja je tipična za švicarskog umjetnika.

Od Fabrovih djela spomenut ćemo »Prostorni koncept d'après Watteau«, ali, osobito, dekompoziciju triju arhitektonskih redova. Paladijeva pročelja crkve Spasitelja, primjenjivanjem razine čitanja djela karakteristične za srednjovjekovnu estetiku, uz zamjenu kipova u nišama likovima Piera della Francesca, Van Eycka i Velázqueza. Ontani »interpretira« s pomoću vlastita tijela u seriji »tableaux vivants« likove i situacije iz povijesti slikarstva. Kounellis, spominjući se arhajske i klasične Grčke, teatralizira, u operaciji velikoga scenskog efekta, opoziciju Apolon-Dioniz, upotrebljavajući žive likove, fragmente grčkih kipova, zvukove flaute. To znači da se obnavljanje (termin za koji priznajemo da nam se previše ne sviđa) ne zaustavlja na preuzimanju, makar ono bilo dekontekstualizirajuće, (naslikane) slike koja pripada povijesti umjetnosti, nego prelazi u pravo kritičko čitanje konceptualnih, mentalnih veza, određenja koja su i teoretske naravi.

Prisjetit ćemo se, dakle, cijelog puta Vettora Pisanija, posutog citatima i upućivanjima na Duchampa i na Beuysa, u intenzivnom kritičko-ideološkom dijalogu s njihovim »simbolima«, ali i Merzovih, Maurijevih, Anselmovih i Pistolettovih radova (te je umjetnike, uz ostale, povezoao Bonito Oliva na izložbi »Brunelleschi i mi«, priređenoj u povodu šestote godišnjice arhitektova rođenja koja, kao što se vidi, govori upravo o odnosu prema povijesti umjetnosti). Naglašavajući da dva aspekta te distinkcije interferiraju, međusobno se ispresiječajući, mogli bismo možda ostaviti termin »navod« za ona djela gdje se povijesna činjenica pokazuje, ističe, a termin »ponovno ispisivanje« prihvati za one operacije gdje je uzorak podvrgnut znatno većoj mentalnoj i manuelnoj preradbi (jasno je da upotrebljavamo termin »ponovno ispisivanje« u jakom značenju koje bi se htjelo smjestiti s onu stranu preradbenog procesa kakav se, očito, susreće i u »citatatu«). Ne smije se tražiti izravan i materijalni pendant u djelima. Nije nipošto riječ o tome da se broje postoci »pokazivanja« i »ponovnog ispisivanja« povijesnih činjenica u pojedinim djelima. Razlikovanje je korisno više zato da bi se cijelo područje podjelilo u općim crtama i na povijesnoj razini, kao promjena klime i stava, kako bi se i na teoretskom planu objasnila nova eksperimentiranja tipična za sedamdesete godine. Dodajemo uz to da takvo razlikovanje ne uključuje nikako kvalitativnu procjenu djela.

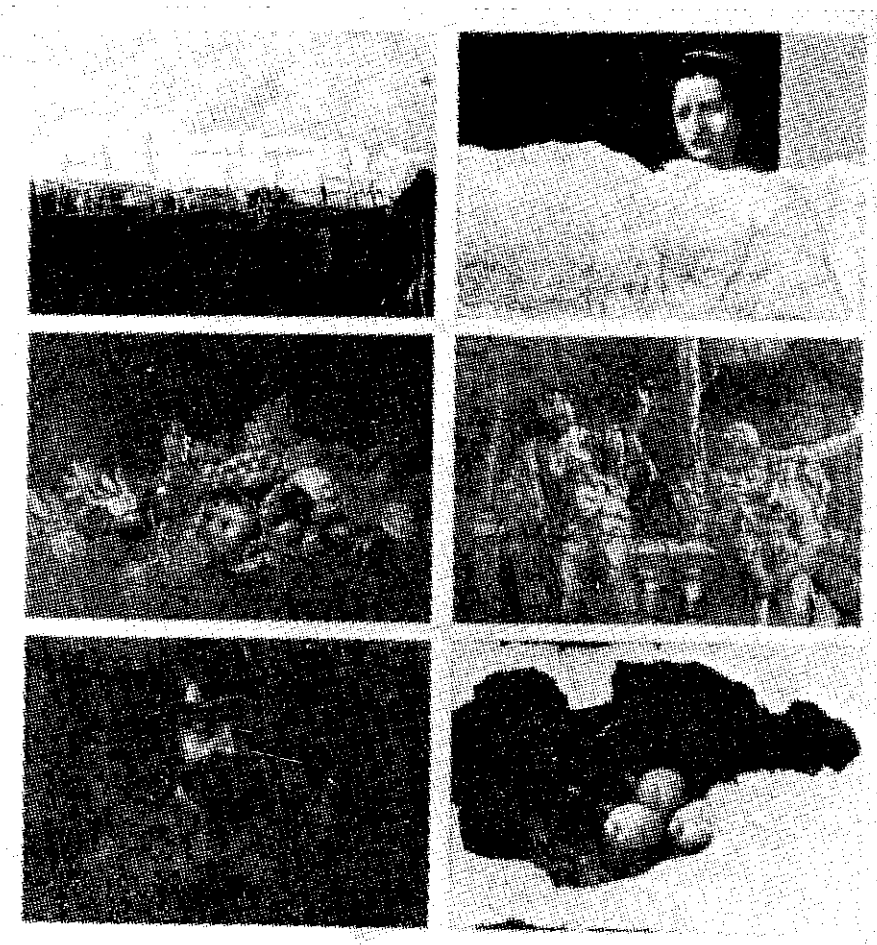
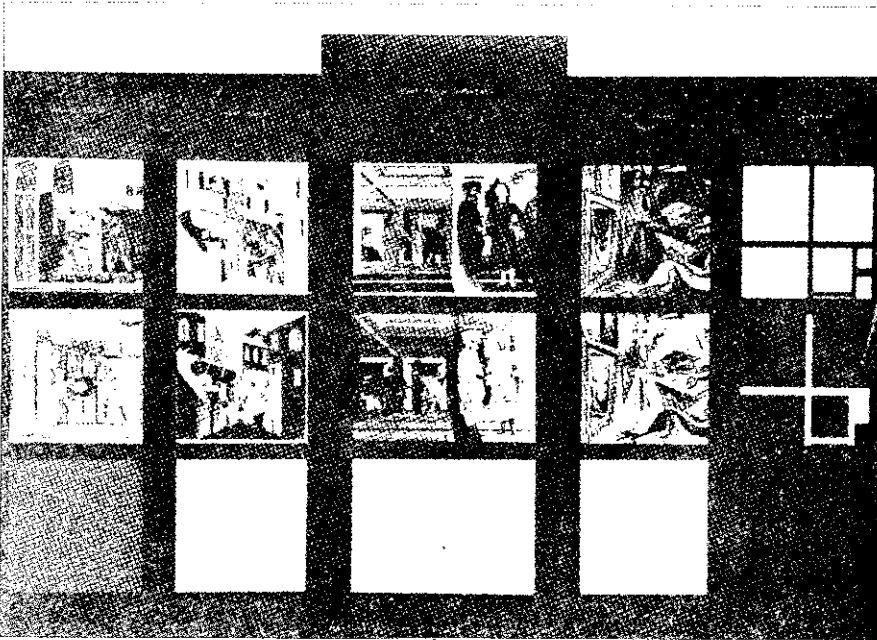
S druge strane, još jednom ponavljamo da se spomenuta dva aspekta nipošto ne postavljaju kao međusobno strogo odijeljena, te da uz opreke imaju i mnogo dodirnih točaka, koje se, uostalom, nipošto ne mogu »kvantificirati«. Ali, nešto se pouzdano dogodilo, i sudbina ulomka preuzetog iz povijesti umjetnosti iz temelja se mijenja. Otpada neposredno »sociološko« razmatranje koje je bilo svojstveno pop-umjetniku (ali nešto od toga još će se naći u lucidnim Altamirininim istraživanjima iteracije poza, stilema i stavova koji potječu iz povijesti umjetnosti a mogu se zateći čak i na fotografijama pin-ups, na naslovnim stranicama revija), postaje mnogo odlučniji konceptualni i mentalni domet operacija, prodire se znatno dublje



(slikarski, manuelno) u povijesnu činjenicu. Različiti povijesni jezici umjetnosti (uzeti u svojoj ikonografskoj, ideološkoj, mentalnoj dimenziji) pretvaraju se tako u prave tekstove, odnosno u područja reinterpretacije kojih linije ustanovljuju prostor pisanja što bi trebalo da, preraspodjeljujući ih, strmoglavi određenja povijesne činjenice u svakodnevnu praksu. Povijesni jezik od nečega u sebi dovršenoga ponovo oživljuje utoliko što ga današnja gesta teatralizira i od proizvoda pretvara u proizvodnju, u mnogostruko polje destabilizirajućih preoblikovanja.

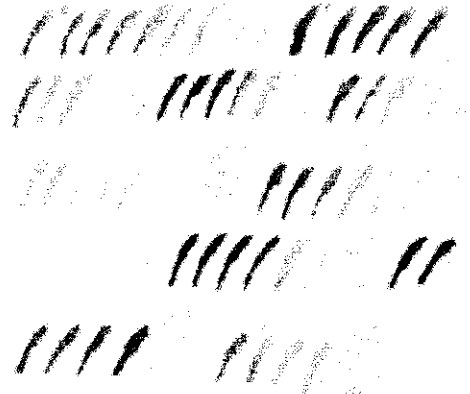
Prevela s talijanskog

Smiljka Malinar





osvaldo romberg
cupid triumphant (caravaggio), 1977.



jiri kolar
les dieux sans memoire, collage, 1974.





(Drugi dio)

Povijest umjetnosti *tvori* tekst u najizrazitijem smislu te riječi (ali kolebanje između metafore za dogmu koja se već istrošila od upotrebe i izričito tranzitivne upotrebe glagola ostaje i dalje plodonosno), povijest *proizvodi* tekstove. Ako iz čiste eksplikativne komocije povijest umjetnosti podijelimo na dva odijeljena momenta, moment operativnog postupka i moment »gotovog« rezultata, možemo sada na tim dvjema razinama provesti jednu dvostruku podjelu.

1) Što se tiče operativnog postupka, u prvoj fazi a) podatak koji pripada povijesti umjetnosti podložan je procesu neizbježne negacije i zahvaćen je u svojoj neizbježnoj povijesnosti (a to zaobilazi svako nadahnuće ili »revivalističku« težnju), ostaje ukorijenjen u svome početnom humusu, tijesno povezan s umjetničko-kulturnom klimom u kojoj je proizveden i čije konačne znakove pripadnosti nosi. Upravo se objektivna udaljenost stvara između povijesnog podatka i suvremenog pogleda, a ona omogućuje metalingvistički stav (gotovo kao da se umjetnik pretvara u »znanstvenika«) istinske teorijsko-kritičke dekodifikacije (prije nego prikičko-manuelne) specifičnog povijesnog iskustva koje je podvrgnuto ispitivanju. U drugoj fazi radnog procesa što ga obavlja umjetnik nalazimo međutim b) operativni proces *strictu sensu* koji, od svjedočanstva o vremenski nepovratnoj prošlosti, »pozitivizira« (nakon što ju je pojmovno »porokao«) i transformira to povijesno iskustvo, djelujući materijalno na njega, u središtu koje još zrači suvremenim smislovima što pripadaju sadašnjosti. Ukupnost takve prakse može se između ostalog pojaviti u obliku analitičkog diskursa koji je organiziran oko povijesnog slijeda različitih medija što umjetniku stoje na raspolaganju, dovodeći ih u međusobni kontakt da bi se otkrila njihova posebna obilježja.

2) Što se tiče plana »gotovog« rezultata (kasnije će se vidjeti zašto su stavljeni navodni znakovi), završenog djela, s jedne strane a) povijesni podatak može biti prihvaćen u cijelosti, onakav kakav jest, bez formalne obrade u jakom smislu, djelujući na primjer putem fotografije i stavljajući tako u prvi plan želju da bude pomaknut i lišen konteksta »hladnoćom« i distancom koje su gotovo uvijek svojstvene fotografskom sredstvu, kidajući veze što ih je ono imalo sa svojim vremenom, prepuštajući ga tako »obezglavljena« percepciji suvremenika, a to mu omogućuje da proizvede nove i dotad nevidene osjećaje. S druge strane, b) obrada povijesnog iskustva može doseći razine

šire eksplikacije kad se, na primjer, ponovo primijene stanovite slikarske tehnike koje pripadaju tradiciji (u smjesi, potezima kistom, izvedbi boje) pa se s baštinom sadašnjosti kao niti vodiljom »ulazi« u povijesne oblike i ikonografiju (koje tako više nisu prihvaćene »in toto« nego »dekonstruirane« i iščitane) da bi se iz njihove nutrine istražila njihova obilježja i osobnosti. U prvom tipu operacije najočiglednija je umjetnikova težnja da zauzme izrazito konceptualni stav, sačinjen od suptilnih upućivanja i mentalnih sklopova. To je obilježje, dakako, svojstveno i drugom tipu prakse koja, međutim, svoju pažnju više posvećuje usko i materijalno slikarskoj i manuelnoj iskustvenoj razini. Osim toga, očito je da raspoređivanje dviju faza koje su ustanovljene unutar operativnog procesa prethodi objema tipovima »gotova« rezultata koje smo uočili. U svakom slučaju riječ je o obilaznom i incestuoznom prijelazu u povijesnom korpusu materinjeg jezika unutar kojega je, kao predmet dijaloške prakse, povijest umjetnosti ponovo ušla u igru, detotalizirana umjetnikovim kritičkim mišljenjem i obilježena novim dodatkom, a to je i smrt metajezikâ: nema te riječi koja bi označila kraj drugim riječima, a jezična je zbilja samo njegova neprekidna transformacija. To smo otprilike bili napisali prigodom izložbe »Umjetnost / Povijest umjetnosti« (galerija Peccolo, rujana 1978) koja je, uz već navedena »povijesna« imena, okupila i umjetnike kao što su Biasi i Lumaca, Mariani i Galliani, Iori i Guerzoni¹. Samokritički bismo mogli reći da je izbor umjetnika bio, prvo, nepotpun, a drugo, predlagao je imena koja — ako se pomnije zagleda i prirodno razmotri razvojni put što ga je poneki od tih umjetnika slijedio kasnijih godina — danas možda više nisu »ad hoc« kad je riječ o »ponovnom ispisivanju«, zbog čega bi to polje valjalo ujediniti, suživiti istodobno teren, i obaviti pravilan izbor. Bilo kako bilo, ta je izložba prvi put okupila mlade umjetnike čiji je rad kasnije nastavljen s lucidnom dosljednošću, i bila je nosilac nezaobilaznih indikacija i sugestija na teorijsko-refleksivnom planu.

Učiniti od povijesti umjetnosti materijal koji se može oblikovati, učiniti od nje tekst koji je moguće prelaziti ponovo sa svim mogućnostima i odgovornostima sadašnjice, znači uspostavljanje otvoreno konfliktnog odnosa s njom, odnosa koji

1

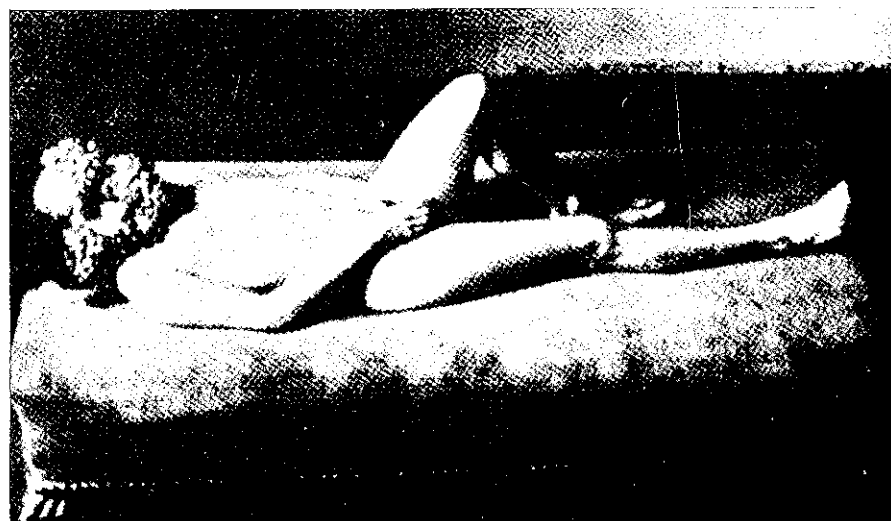
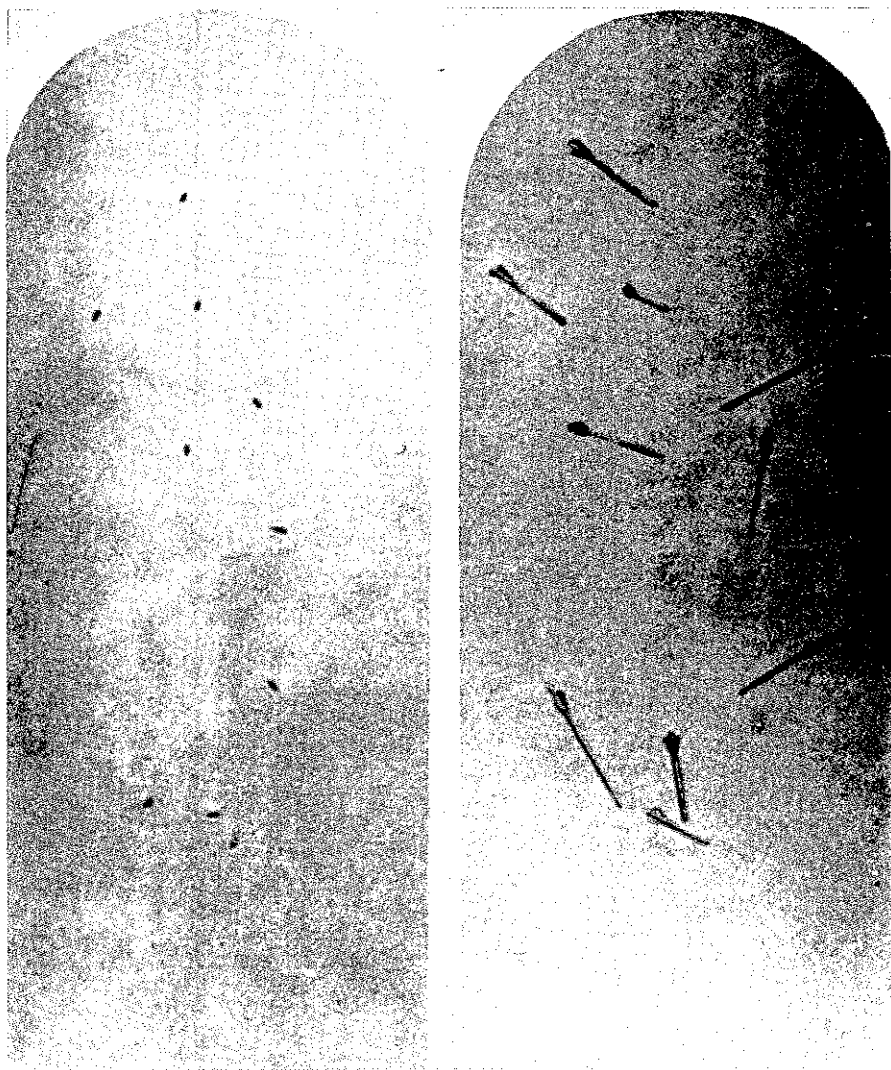
Sjećamo se izložbe koja je po nekim svojim obilježjima doticala pitanje povijesti umjetnosti i koja je, po našem mišljenju, zahtijevala širu kritičko-teorijsku elaboraciju; mislimo na »Sliku u slici« u Teatru Gobetti u Torinu, čiji je koordinator bio F. Poli (prosinac-siječanj 1976/7).



sebi ne postavlja nikakvu »sintezu a priori« što je mora postići ili dokazati. Povijesni podatak može tada djelovati samo onoliko koliko se *nas* tiče, a povijest umjetnosti može opet postati produktivnost samo ako je ponovo shvaćena i izložena u sklopu prakse koja mjeri njezinu diferencijalnu moć neaktualnosti, što ponovo prevodi, dekodificirajući ih, njezine lingvističke koordinate, artikulirajući ih ponovo u transformacionom procesu nakon čega više ništa neće biti na istim vrijednosnim, sintaktičkim i smislenim pozicijama. Očituje se, dakle, unutarnji ali snažan didaktički nabo operacije: »ponovno prelaženje« toga puta uvijek znači i »ponovo ga naučiti«, znači »više ne znati« kakav je to on i započeti dakle proces ponovnog učenja i provjere koji u svakom slučaju mora ponuditi modele didaktičnosti. Ali, to se može izvesti i iskazati samo onoliko koliko ponovno ispisivanje povijesti umjetnosti nužno znači njezino promišljanje kao neprekidnog, ali isprekidnog niza »padova« i »podizanja«, »poraza« i »po-

novnih strukturiranja« kulturnog područja. To znači, zapravo, promišljati je kao krizu, koja upravo kao takva unutar sebe stvara mogućnost iskorištavanja prostorâ za intervenciju. To je temeljni misaoni stav, ako se hoće, u širem smislu »ideološka« pozicija umjetnikâ koji nas ovdje zanimaju: kad bi oni na povijest umjetnosti gledali kao na miran i linearan slijed formalnih tekovina i »napredaka« vizuelnog mišljenja (no, budući da sam pojam napretka priziva i pojam svrhovitosti, možemo se upitati što to treba da postignu?), jasno da je ne bi mogli dovesti u pitanje, jer bi se ona hipostazirala, ukrotivši se u zatvorenu cjelinu koja je tu samo za pasivno promatranje, a nikako zato da se na nju aktivno djeluje.

U ponavljanje koje je raščlanjuje, u ponovno ispisivanje koje je podvaja, na taj prostor na kojem se ukrštaju umjetničke prakse Zapada, upada, dakle, teo-teleološko određenje Prvobitne Strukture i Konačnog Teksta, da bi se pristupilo izlomljenoj,



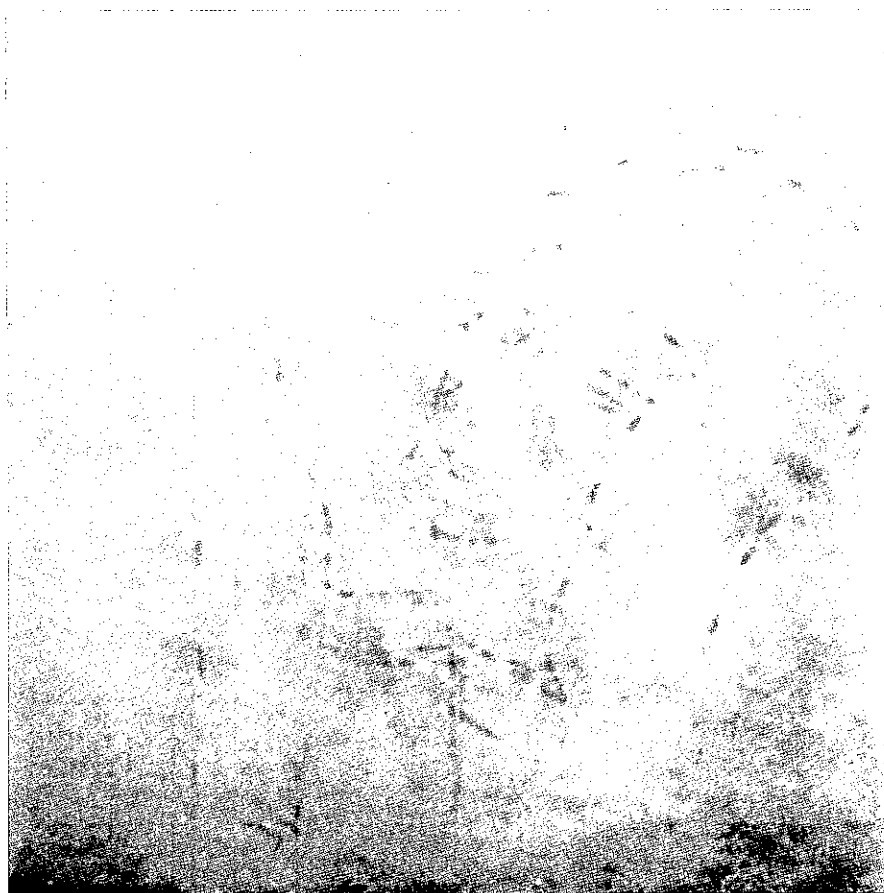
luigi ontani
da caravaggio, 1973.



diferenciranoj i postupnoj povijesti, ne više idealistički promišljenoj u sterilnoj mirnoći pravocrtnosti; naprotiv, izlomljena linija stvara priliku za djelovanje.

Otvora se tako široka lepeza mogućnosti, iskustava i raznih i izlomljenih deklinacija, ali koje su sve potaknute novim duhom i istraživačkim stavom. Pomislimo samo na radove kiparske tautologije koja je kod Trotte proširena na precizne reference na povijest umjetnosti; na Parisotove operacije na nestajanju-ukidanju religiozne ikone i naturalističkog prikazivanja u umjetnosti i suvremenoj kulturi; na oštroomna Marianijeva istraživanja sročena lijepim slikanjem na temu umjetnosti i, šire, neoklasične i predromantičke kulture gdje se uz evidentnu pojmovnu komponentu javlja velika tehnička stručnost preuzeta iz prošlosti, diskurs na čijem se plodnom tlu prima i Barnijev rad na ponovnom vrednovanju tradicionalnog slikarstva i umjetnikove figure. Mislimo na stanovite operacije prenošenja koje je varirano na predloš-

ku beskonačnih opetovanja kod Parmiggianija, kod kojega je pristup povijesti umjetnosti istančano uravnotežen između spremnosti na manuelnu intervenciju i spremnosti na pojmovnu preformulaciju, na Gallianijeve rafinirane radove na kojima crtež opet postaje manuelnost nabijena nasljeđima povijesne spretnosti, u posljednje vrijeme često praćen predmetima smještenim u ambijentalne situacije koje nude druge putove dekodifikacije početne povijesne činjenice, na »ponovne izvedbe« jednog te istog predmeta, samo u svjetlu različitih stilova, kod Biasija. U oblasti stroge kritičke analize umjetničke tradicije nalazimo, uz lijepu seriju »Prilog kritici moderne umjetnosti« (»Per la critica dell'arte moderne«), čiji je autor Matarrese, i Rombergove »planches analytiques« gdje je povijesni crtež proučen, gotovo didaktički pedantno, dekonstruiran i proanaliziran u svojim kromatskim komponentama, zatim geometrijskim, kulturnim i biografskim uz pomoć grafikona, shema i mreža iščitavanja što institucionalno pripadaju kritičarevu instrumen-



tariju. O strogom formalnom i mentalnom istraživanju treba govoriti i kad je riječ o Lumachinim radovima o Caravaggiu, gdje udaljujuća tehnika fotografije bolje usmjeruje i čini dosljednijom kritičko-refleksivnu operaciju, i o Sartorellijevim radovima gdje se, nakon razdvajanja između stvarne površine platna i virtuelnog prostora prikaza, predlaže pažljiva analiza geometrijsko-perspektivnih struktura slika koje pripadaju figurativnoj misli renesanse i temeljnih tekstova slikarske revolucije dvadesetog stoljeća. Podsjećamo između ostalog i na silovito preokretanje slikarskih hijerarhija u Pelosovim radovima, gdje su ornamentalne trake, pločice i dekorativni elementi, tipični za srednjovjekovne freske, kromatski i geometrijski istrgnuti iz konteksta i izloženi u prvom planu, znalački i lucidno. No morali bismo se osvrnuti i na arheološko-kulturna istraživanja Guersonija, na Della Volpeove neuobičajene operacije »istrgnuća«, gdje slikarska površina postaje dokazom slojevitosti vremena i povijesne memorije. Kao što se može vidjeti, prikazani su nam ra-

zličiti modaliteti s pomoću kojih se eksplicira rad, različiti materijali koji se primjenjuju pri operacijama, razne tehnike kojima se manipulira da bi se postigli određeni rezultati, pa čak i mentalna dispozicija »umjetničkog subjekta« s obzirom na povijesnu činjenicu prilično izražajno oscilira. Ali, to mnoštvo operativnih i pojmovnih stavova moramo prihvatiti kao krajnje pozitivnu činjenicu, što još jednom potvrđuje da ono što smo nazvali »umjetnost / povijest umjetnosti« nije nikakva etiketa, ili je to (budući da kritički zanat ne može izbaciti definicijsko-sažimajući čin) u tako širokom smislu da neutralizira najveći dio pogubnih posljedica koje je gotovo uvijek prate. To mnoštvo stavova proizvod je, u biti, dvaju motiva. Prvi je taj što se »predmet«, polje operacije (povijest umjetnosti), pokazuje kao odabrano mjesto slojevitog niza tehničkih modaliteta (eksperimentalnih i ne), operativnih i misaonih postavki koje su veoma različite, kulturnih i ideoloških pristupa koji se maksimalno razlikuju, zbog čega je mnogostrukost, da tako kažemo, »nejedinstve-



nost«, dana na samom početku. Široka fleksibilnost u načinima približavanja povijesnom »predmetu« na neki je način, dakle, rezultat susreta između one neograničene temeljne mnogostrukosti operacije i specifičnog, posebnog tipa rada pojedinog umjetnika koji mu pristupa. Stoga je već na početku dan i »predviđen« apsolutni izostanak hijerarhije ili diskriminacije između različitih načina pristupa povijesnoj činjenici. Drugi se motiv možda može razabrati u činjenici da je ponovna elaboracija povijesne tradicije umjetnosti zapravo tematika koja se ne poklapa uvijek s poetikom i poviješću rada nekog umjetnika, nego ga naprotiv dotiče najčešće samo transverzalno, stvarajući možda tako tek pripremnu fazu (ali koja zbog toga sigurno nije manje važna), da bi potom prešla na druge interese. Odatle proizlazi u praksi da pojedini umjetnik pristupa toj tematici a da pri tom mnogo ne mijenja svoj specifičan i već

karakterističan »trend« rada, svoju posebnu tehničko-operativnu sposobnost i svoj misaoni stav. Više ili manje izravno, zbog jače ili slabije izraženih razloga, pokazuje se, dakle, da interakcija između obilježja analizirane tematike i karakteristika metodologije istraživanja proizvodi krajnju fluidnost stavova i praksi. Nalazimo se tako pred složenom i veoma promjenljivom situacijom s njezinim različitim promjenama, kod kojih nisu posrijedi (kao što se na više strana i dalje govori, uz primjenu posve neprikladne terminologije) obična i puka »ponovna vraćanja«, a ni »izrazi poštovanja«, koji znače posve pasivan i potčinjen odnos s obzirom na umjetničku prošlost. Nalazimo se, međutim, pred beskompromisnom praksom kritičkog iščitavanja, interpretiranja i transformiranja povijesnih jezika (prepoznatih i »izgovorenih« u njihovoj mnoštvenosti koja se više ne može uspostaviti), koja ne može a da sa sobom ne dovede u



anne i patrick poirier
salle des architectures noires ausée 1977.

igru, više ili manje izravno i namjerno, stanovite situacije i mjesta iz povijesti umjetnosti što se usko teorijsko-refleksivnog stajališta i ne dovode u pitanje.

Bilo bi to kao da se u tom procesu tekstualnog klijanja hotimice suočimo s »modelima« umjetničke tekstualnosti i s njihovim posebnim tipom organizacije smisla, upravo da bi se iz temelja do-



Jannis Kounellis
Instalacija, 1973/74.





vela u pitanje njihova već provedena klasifikacija definicijskog i hijerarhijskog tipa. A ako svako proizvođenje smisla nastaje u tekstu iz prestupničke devijacije modela, osnovne generativne matrice, ovdje se postavlja na scenu kao paradigma upravo ta operacija, dovodeći u prvi plan sam model, ali model koji je već isparan i preko kojega je prešlo njegovo destabilizirajuće ponovno ispisivanje.

Čini nam se da u radu Louisa Canea možemo razabrati možda najzreliji i svakako najrazrađeniji stupanj tog pokušaja ponovnog formuliranja povijesnih plastičkih jezika. Polazna točka gotovo su uvijek volumenski kavezi, sastavni elementi (ni-

še sa Giottovim freskama, planovi raspoređeni u perspektivi Piera i Paola Uccella) velikoga talijanskog slikarstva iz 14. stoljeća sve do bruneleskovske i rafaelovske renesanse, elementi koji su dekodificirani i ponovo ispisani »preko« Valázquezea, Matissea ili japanske i kineske umjetnosti. »Za slikara je problem u tome«, piše Cane, »da uspije sagledati slikarstvo drugih upravo onako kako ga njegovo gleda.« Povijesnost slikarstva, vremenska slojevitost njegovih jezika zadobiva gotovo »ontološki« karakter i za Louisa Canea identificira se sa samim Slikarstvom, koje postaje neka vrsta desosirovskog jezika (i lakanovskog) što konstitutivno »prethodi« slikarskom subjektu i »govori« slikarski subjekt: »zapravo, ja želim naslikati 'slikar-



stvo' ili, ako hoćete, želim naslikati slikarsku činjenicu koja je jesam».²

Pred nama je dakle veoma složeno i znalački razrađeno djelo dekonstrukcije povijesnih jezika (i prcko promišljenog filtera slikarstva »all over« u Sjedinjenim Državama pedesetih godina), na platnima koja su konstruirana na geometrijskim shemama, na kojima se smještaju mnogobrojne naznake aksonometrijske perspektive i prostorne dubine, prožete težnjama k povratku prikazivanju, figuri, ponovo postignutom užitku nanošenih izvedbi boje koje su u slojevima nanesene na nepripremljeno platno. A kako je tu očito ukazivanje na »slikarev zanat« s reminiscencijama na Cézannea i Matissea, prema ponovnom osvajanju spretnosti i vladanja slikarskim tehnikama *nasupro*t stanovitoj anuliranoj modernosti, morat će-

mo se podsjetiti i na lucidni Biouléssov rad gdje se preciznim obrtanjem redova i kristaliziranih hijerarhija ista ta slika ubrzava i suočuje s različitim tipovima prostorne organizacije, s formalnom konstrukcijom koja se jasno odnosi na Matissea i na Dufyja. Tada ovo izlaganje o ponovnom ispisivanju povijesti umjetnosti postaje, što je razumljivo (i nužno), elastičnije, pa ako uzmemo kao činjenicu da djelovanje u odnosu na povijesne jezike ne znači uopće i povratak na prvom mjestu ikoničkoj slici, podsjetit ćemo na nedavne Zappettinijeve radove u kojima se, na čisto slikarskoj razini, razini kompozicijskog strukturiranja nanosa i kromatskih pripadnosti, postavlja važan i težak problem kritičke razrade evropskih slikarskih tradicija, problem koji nije odijeljen od revalorizacije stanovitog kvocijenta zanatstva u radnom procesu (pitanje tradicija, uz Caneu i Bioulèsa, dotiče možda i žestoke preokrete jednog posve njemačkog neoekspresionizma, ili nordijskog, Baselitzovog). Od umjetnika koji su kao stalnu nit vodilju u svom radu slijedili tu tematiku povijesti umjetnosti, podsjetit ćemo na velikog »usamljenika« kakav je Jiří Kolar sa svojim fascinantnim i pokatkad ironičnim nizovima »anti-kolaža« i »rolaža«, gdje su neke igre u pomicanju i nestajanju figura izvuče-

2

Oba su navoda preuzeta iz intervjua s L. Caneom, objavljenog u katalogu izložbe u Muzeju moderne umjetnosti u Jeruzalemu i u Kunsthalle u Bielefeldu 1978; sada i u broju 14/15 časopisa »Peinture«.



nih iz povijesnih slika, s njihovom suptilnom futurističkom i dadaističkom crtom, po mnogim svojim obilježjima predstavljale uzor. Morali bismo uz to navesti i druga dva umjetnika, Toma Phillipa i Rune Mields, koji su se samo pokatkad suočili s tim područjem istraživanja, ali kad su to učinili, dokazali su da ga mogu produbiti novim i plodonosnim motivima: prvi, svojom »Conjectured Picture« gdje se pokušava rekonstruirati muzej sa svim njegovim izlošcima prema indikacijama starih i izbljedjelih fotografija ponovo pronađenih kroz filter vremena što udaljuje sjećanja i otapa boje koje su postale nejasne kao bljeskovi-

te uspomene; druga jednim svojim čudesnim radom iz 1975. u kojem se krajnje lucidno analizira niz bitaka Paola Uccella, gdje koplja konjanika, prevedena daljnjim prelascima u čiste oznake pravca, tvore naposljetku kompozicije suprematističkog stila.

Možda je na ovom mjestu zanimljivo naznačiti shemu koja bi u širem smislu bila semiotička, a koju bi valjalo postaviti uz već izložene primjedbe, kao temelj toga složenog i mnogolikog postupka »ponovnog ispisivanja« povijesti umjetnosti. Učinit ćemo to koristeći se »filterom« koji se pokazuje ve-

oma pogodnim za tu priliku, a to je tekst Julije Kristeve, »Za semiologiju paragrama«.³ Argumentacije toga teksta tiču se se pjesničkog jezika, dakle verbalno-pisanog a ne vizuelnog, ali sadrži niz poticaja i mrežu iščitavanja dovoljno elastičnu da nam može poslužiti da očitamo i druge pojave, osim onih koje su izravno analizirane u ogledu. Kristeva ukazuje na tri temeljna zadatka ako se hoće dospjeti do definicije pjesničkog jezika koja bi napustila strukturalističku matricu mnogih nerješivih aporija: 1) pjesnički jezik jedina je beskrajnost kodeksa, 2) književni tekst valja shvatiti kao strukturiran na dvostruk način: pisanje-čitanje, 3) književni je tekst mreža povezanosti. Te formulacije mogu, dakle, posvjedočiti i o funkcioniranju svojstvenom tipu operacije koja nas ovdje zanima.

1. Ponovo ispisati povijest umjetnosti znači i »učiniti je beskonačnom«. To znači ući u niz događaja (u ovom slučaju umjetničkih) sa strogošću čiji princip i cilj nisu utvrđeni. Sama činjenica da se »preuzima« slika iz prošlosti, da se pokazuje njezina »ne-zatvorenost« i mogućnost da se ona »ponovo otvori« pogledu suvremenosti, pokazuje spremnost na ponovno lansiranje i beskrajnju dinamičnost njezina »traga«, njezinih vizuelnih i smislenih prijedloga. To je isto što i afirmacija mehanizma povijesti umjetnosti ne kao hipostaziranja formalnih tekovina, predmeta isključivo povjesničara koji je sistematiziraju, nego, naprotiv, kao polje operacija koje je uvijek moguće dovesti u pitanje, preokrenuti, transformirati. Povijesni jezik, dakle, kao beskonačnost događaja i potencijalna beskrajnost koja nikad nije za svagda zaključena.

2. Sadašnje, aktualno djelo što ga umjetnik proizvodi rezultat je (i on sam »otvoren« za dekodifikaciju) napisanog čitanja: riječ je dakle o čisto dijaloškoj praksi. Slikati i djelovati čitajući pret hodni umjetnički korpus znači nerazdvojno povezivanje razine čitanja s razinom pisanja: umjetnik »ponovo slika« već prema svom čitanju umjetnosti, ali istodobno čita povijest samo onoliko koliko se ona može »ponovo naslikati«, pruža mu priliku da to učini (inače bi po svemu bio kritičar). »Rasprava o Tekstu ne bi smjela biti drugo do sam tekst, istraživanje, rad«, piše Barthes,

»jer, Tekst je društveni prostor koji ne ostavlja nijedan jezik u sjeni... Teorija Teksta može se poklopiti samo s praksom pisanja.«⁴ Tim dvostrukim skokom, tim svojim čitanjem-dešifriranjem koje je neposredno pisanje što ga valja dešifrirati, umjetnik zauzima izrazito kritički stav koji ne ostaje samo kao »principijelna peticija«, nego se duboko uklapa u njegov rad i totalno se obistinjuje.

3. Djelo nastaje iz ukrštanja i na ukrštanju drugih djela. Očito je, dakle, da će sinkronijskom čitanju mreže formalnih povezanosti današnjeg teksta trebati dodati (a to je posao »komentatora«) dijakronijsko čitanje koje će voditi računa i a) o tipu »puta« što ga povijesni tekst prelazi da bi dospio do današnjeg, i b) o specifičnim modalitetima i formalnim interakcijama, kao i kromatskim, ikonografskim (ali i ideološkim, kulturnim), s pomoću kojih se konstruira susret između dvaju tekstova. Mogli bismo reći, služeći se terminologijom Kristeve, da ponovno ispisivanje stvara »ideologem«, shvaćen kao sjecište teksta (današnjeg djela) s tekstualnim skupom (povijest). Sadašnji konkretan tekst dovodi na scenu sam kodeks (shvaćen kao skup normi i kulturnih univerzuma koji su već formalizirani, kao modeli tekstualnosti), ali transformiran čitanjem koje se na njemu obavlja. Rezultat takva čitanja može biti dan sav unutar jednog jedinog platna ili jedne jedine umjetničke »rečenice«, pa će se tako povijesna činjenica prezentirati kao već transformirana; ili, s pomoću parataktičkog niza radova može biti izložen dekodifikatorski proces koji se sastoji od niza daljnjih prelazaka, polazeći možda od pukog pokazivanja povijesnog djela uzetog na ispitivanje u sklopu te operacije. Odatle svakako proizlazi da »nakon toga« početni kodeks više neće biti isti, jer će biti potrebno voditi računa upravo o pisanom čitanju čiji je on bio predmet.

Približivši se kraju ovog izlazanja, za koje se nadamo da je bilo dosta iscrpno, možda treba dodati koju riječ o tome kako se područje istraživanja kojim smo se bavili uklapa u širi kontekst aktualnog umjetničkog eksperimentiranja.⁵ Očito je

4

R. Barthes, »De l'oeuvre au texte«, u »Revue d'esthétique«, br. 3, 1971.

5

Druga izložba koja je dotakla tu problematiku bila je »Antonellovo Navještenje« koju je u Siracusi postavio Demetrio Papparoni u prosincu 1981. godine; dužnost nam je navesti i posljednju izložbu u tom nizu što ju je organizirao V. Bramanti u Ravenni, pod naslovom »Umjetnik kao povjesničar (umjetnosti)«, koja je također održana u prosincu.

3

U »Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse«, Seuil, Paris 1969. (tal. prijevod: »Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi«, Feltrinelli, Milano 1978, str. 144—171). Ogled je instrumentalno upotrebljiv i na drugim mjestima, usp. na primjer na str. 160 razliku (u vezi s Lautréamontom) između »sjećanja« i »navođenja«.



barbara rose

»Vi točno znate što ja mislim o fotografiji. Želio bih doživjeti da ljudi zbog nje počnu prezirati slikarstvo, sve dok nešto drugo i samu fotografiju ne učini nepodnošljivom.«

Marcel Duchamp, Pismo Alfredu Stieglitzu, 17. svibnja 1982. (Beinecke Library, Yale)

»Smatrati da jedna vrsta umjetnosti uvijek mora biti superiorna ili inferiorna nekoj drugoj znači suditi bez iskustva, a cijela povijest umjetnosti svjedoči o jalovosti unaprijed zadanih zakona kojima se uspostavljaju takvi prioriteti, to jest o nemogućnosti anticipiranja ishoda estetskog iskustva...

... budući će stručnjaci možda, u svojim raspravama, uočiti i imenovati više aspekata kvalitete kod starih majstora ili u apstraktnoj umjetnosti nego što smo mi kadri. I pri tom će oni možda iznaći mnogo više zajedničkog između starih majstora i apstraktne umjetnosti nego što mi sami danas uopće možemo naslutiti.«

Clement Greenberg, »Apstraktno, figurativno i tako dalje« 1954.

američko slikarstvo osamdesetih godina

kritička interpretacija

Prije deset godina, kad su umjetnici jedan za drugim počeli napuštati varljivi svijet platna i zamjenjivati ga »stvarnim« svijetom trodimenzionalnih objekata, »performansama« u stvarnom vremenu i prostoru ili posrednim umnožavanjem realnosti mehanički reproduciranim slikama putem videa, filma ili fotografije, ozbiljno je potaknuto pitanje: »Je li slikarstvo mrtvo?« Činilo se da tradicionalna slikarska djelatnost, napose ručno slikanje kistom na platnu, kakvo se prakticiralo na Zapadu sve otkad je uljeno slikarstvo zamijenilo iluminaciju rukopisa i slikanje fresaka, više ne pruža mogućnost inovacije, da ne nudi dovoljno moćan potencijal za ostvarivanje novoga što bi joj omogućilo da se u privlačenju pozornosti natječe s popularnom kulturom, s industrijskim mogućnostima masovne produkcije ili snagom političkih pokreta te tako sudjeluje u stvaranju povijesti ili utječe na uvjerenja ljudi. U kontekstu psihodeličnih šezdesetih i postvijetnamskih sedamdesetih godina slikarstvo je u usporedbi s onim što se zbivalo izvan atelijera djelovalo oslabljeno i kržljivo. U prošlosti, naravno, slikaru nikada ne bi palo na pamet da svoju aktivnost uspoređuje s praktičnom stranom života, no otkad je senator Javits predsjedniku Kennedyju darovao američku zasta-

vu što ju je naslikao Jasper Johns, ideja da je umjetnost zapravo aktivnost u neku ruku paralelna s politikom, trgovinom, tehnologijom i zabavljačkom djelatnošću postajala je sve više masovnom zabludom.

Nakon što je Andy Warhol prestao samo slikati natpise i počeo se i sam pojavljivati u njima, potencijalna ravnopravnost umjetnika i pop-zvijezde ili sportskog heroja počela je stimulirati onaj natjecateljski duh što je posredstvom našeg obrazovnog sistema usađen svakom Amerikancu. U prošlosti se slikar mogao natjecati s najboljima od sebi ravnih ili čak, u slučaju onih zaista ambicioznih i nadarenih, i sa samim starim majstorima, no sada je to čuveno odumiranje granice između umjetnosti i života natjeralo umjetnika da se s političarom stane nadmetati u osvajanju moći, s tvornicom u produktivnosti, a s pop-kulturom u senzacionalnom i novom. Taj, možda najpogubniji, poriv za novim — a sve se više činilo da je to novo nemoguće postići u granicama što ih strogo određuju konvencije štafelajnog slikarstva — bio je još snažnije potaknut dvama dominantnim kritičkim konceptima šezdesetih i sedamdesetih godina: prvi je bila ideja da je kvaliteta na neki način nerazrješivo vezana s inovacijom ili je čak njezin nusprodukt; drugi je podrazumijevao, budući da je kvaliteta nemoguće definirati, da je za umjetnost dovoljno da bude zanimljiva, umjesto dobra. Te su dvije grube pozitivističke formulacije kritičkih kriterija mnogo više obeshrabrile ozbiljnu umjetnost i uvažavanje njezine vrijednosti negoli sva ravnodušnost prethodnih dekada. Definicija kvalitete kao nečega što zahtijeva mogućnost verifikacije, kako bi se kritičkom prosuđivanju osigurala vjerodostojnost, pridonijela je poistovjećanju kvalitete s inovacijom. Sudovi o kvaliteti koji su pretendirali da budu objektivni morali su se zasnivati na ideji da je neki umjetnik nešto učinio *prvi* — na povijesnoj činjenici koja se može verificirati dokumentacijom. Do daljnje je erozije kritičkog autoriteta došlo u drugim krugovima negiranjem činjenice da je kvaliteta u bilo kojem smislu transcendentna osobina umjetničkog djela, jer, ako je ono opravdavalo svoju egzistenciju prvenstveno time što je »zanimljivo« (tj. novo), onda kvalitativne distinkcije više nisu bile potrebne. Mnogo srodnije nego što se na prvi pogled može učiniti, te su se dvije materijalističke kritičke pozicije urotile da bi slikarstvo učinile manjim nego ikada, da bi suzile njegove horizonte do samog iščeznuća.

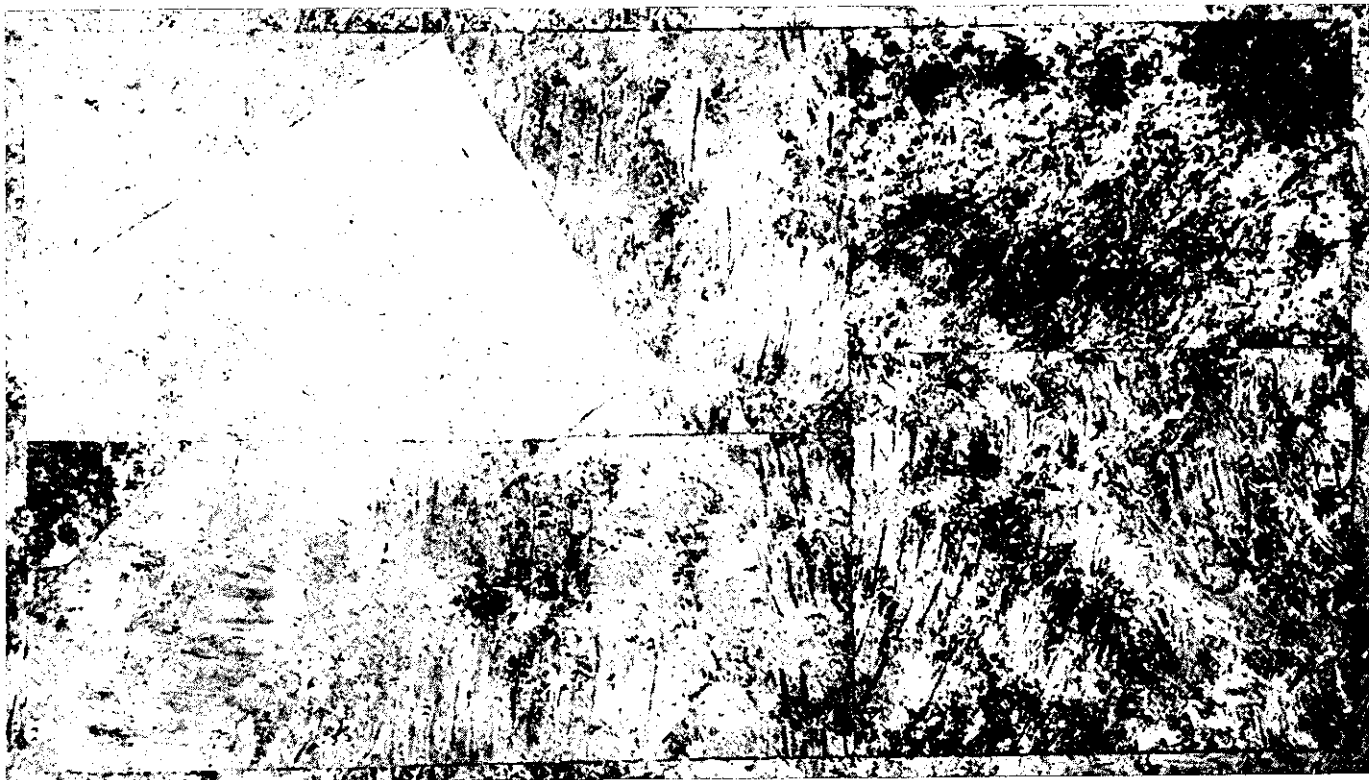
Tako je, u toku šezdesetih i sedamdesetih godina, kritika na dvije fronte ratovala protiv stilova koji su se zasnivali na kontinuitetu, umjesto na raskidanju s postojećom tradicijom. Termini »radika-

lan« i »napredan« nadmetali su se u zagrljaju kritičarskog vokabulara. Spore i uporne kornjače daleko su za sobom ostavili hitri zečevi preskačući jedan drugoga u trci do cilja gdje je slikarstvo iščezavalo u ništavilu. Takva je eshatološka interpretacija povijesti umjetnosti bila neizbježan rezultat pritiska da se s pomoću inovacije ostavi trag za sobom. Za one koji nisu mogli biti prvi barem je postojala mogućnost da prvi stignu na kraj.

I. Recepti za redukciju

Taj impuls prema sažimanju, što ga je ohrabrivala i poticala neumoljiva pozitivistička kritika koja je svaku diskusiju o sadržaju i metafori stavljala izvan zakona jer pripada neopisivom carstvu neizrecivog, bio je neočekivani finale apstraktnog ekspresionizma koji je započeo s idealističkim utopijskim programom za očuvanje ne samo zapadne slikarske tradicije već i čitavoga grčko-rimskog sustava moralnih i kulturnih vrijednosti. To je, naravno, značilo zahtijevati od umjetnosti više no što je ona kadra pružiti, i odbojnost prema takvoj retorici bila je glavnim uzrokom što su pop-umjetnici i minimalisti, koji su počeli djelovati oko 1960, odbacili estetiku apstraktnog ekspresionizma.

Da bismo bili precizni, moramo se, međutim, prisjetiti da je pobuna protiv apstraktnog ekspresionizma započela u redovima pripadnika samoga pokreta. Šala što je kolala u svijetu pop-umjetnosti opisivala je smrt »slikarstva akcije« (»action painting«) ovako: Newman je zatvorio prozor, Rothko je navukao zavjesu, a Reinhardt je ugasio svjetlo. Kao gruba i pretjerana simplifikacija kritike gestualnih stilova, izražene u radu te trojice apsolutističkih umjetnika, ovaj jezgroviti epitet ukazuje na to kako su studenti likovnih umjetnosti širom Amerike površno interpretirali radove Newmana, Rothka i Reinhardta, nestrpljivi da zauzmu njihova mjesta u središtu pažnje i na tržištu umjetnina, ne prošavši cijeli onaj mučni put koji je kasni apstraktni ekspresionizam transformirao u pojednostavnjene stilove svodeći elemente ranijih modernih pokreta na sintezu što je, premda reduktivna, ipak bila samo sinteza. Iza apstraktnog ekspresionizma stajala je drevna povijest zanemarena u umjetničkim školama u kojima su recepti za »instant« stilove (najomiljeniji je bio ovaj: dvije žlice Reinhardta, pola šalice Newmana, nekoliko kapi Rothka i Jasper Johns kao glazura) navodili nezrele umjetnike na olako prisvajanje površnih etiketa. Te su stilove, s druge strane, povjesni-



čari umjetnosti, obrazovani samo na modernoj umjetnosti, proglašavali autentičnima i brzo ih izvezili u Evropu gdje su drugi svjetski rat i njegove posljedice stvorili pravu povijesnu pukotinu i gorljivu želju da se sustigne i prestigne američka umjetnost polazeći od *dernier cri*. Uskoro su minimalistički, monokromatski stilovi, koji su imitirali Newmana, Rothka i Reinhardta ništa manje besramno nego što su obožavaoci de Kooningove »Ten Street« podražavali njegova djela, dali loše ime dobrom slikarstvu s obiju strana Atlantika.

Još je kobnija, po svojim implikacijama, bila žurba da se u Pollockovim kompleksnim apstrakcijama pronađe recept za trenutačnu inovaciju. Nedovoljno zastupljeni u njujorškim muzejima i malokad viđeni u provinciji, ti su smioni radovi uglavnom bili poznati po reprodukcijama i naširoko rasprostranjenim fotografijama i filmovima Hansa Namutha što su prikazivali Pollocka pri radu. Postavljanje u žarište Pollocka prvenstveno kao izvođača u akciji, a manje kao kontemplativnog kritičara vlastitog djela i proučavatelja starih majstora — što je bilo bliže istini — savršeno se poklopilo s američkom sklonošću da se najprije djeluje, a potom razmišlja. S vrlo blijedom ili nikakvom predodžbom o tome što sve stoji iza Pollockovih takozvanih »drip« slika, što su ga izbacile u

međunarodnu slavu kao posljednjeg umjetnika koji je uspio iskreno *épater le bourgeois*, mladi su se umjetnici okrenuli hepeninzima, »teatru akcije« i drugim oblicima javnih nastupa. Kasnije su Namuthove fotografije, na kojima je tekuća boja djelovala kruto, potaknule seriju »distribucionih« komada materijala nasumce izlivenih, bačenih ili istresenih po podovima muzeja i galerija. Te su efermerne pojave signalizirale kraj minimalističke umjetnosti u promašenom pokušaju da se Pollockovo »drip« slikarstvo doslovno prenese u zbiljski prostor.

To ne znači da su svi umjetnici iz šezdesetih i sedamdesetih godina, koji su apstraktni ekspresionizam doslovce interpretirali držeći se onih aspekata njujorške škole što su se doimali najmanje slični evropskoj umjetnosti, bili cinični ili jeftini. No bili su beznadno provincijalni. I vjerojatno će većina umjetničkih djela iz posljednjih dviju dekada djelovati provincijalno kad se dvadeseto stoljeće sagleda u historijskoj perspektivi. Pod provincijalnom razumijevam umjetnost pretežno obilježenu tematskim referiranjem kao reakcijom na lokalna zbivanja, i to do tog stupnja da joj nedostaje kapacitet da nadraste baštinjeni nacionalni način razmišljanja i izrazi univerzalnu istinu. U



toku šezdesetih i sedamdesetih godina takvo je dokazivanje postojanja specifične američke svijesti bilo cilj kojemu je trebalo težiti a ne izbjegavati ga. Apstraktni su ekspresionisti svi bili evropskog ili imigrantskog porijekla. Odbijali su strogo »američki« izraz kao zapreku univerzalnosti. Međutim, počevši od oko 1960. godine, potraga za izrazito američkom umjetnošću, u koju su krenuli umjet-

nici autentičnog američkog porijekla, stvorila je temelj za mnoštvo raznolikih puritanski preciznih i doslovnih stilova koji, od apstraktnog ekspresionizma naovamo, dominiraju američkom umjetnošću. Reduktivistička je doslovnost postala estetski credo; karakteristike slikarstva kao nijemog objekta uzdignute su iznad karakteristika slikarstva kao iluzije ili aluzije.

II. Tehnika kao sadržaj

Čak ni oni umjetnici koji su održavali prisniji kontakt s evropskom tradicijom, kao Bannard i Olitski, izbjegavajući provincijalni američki izraz, nisu u slikarstvu uspjeli naći ništa osim ostataka s posljednjeg banketa pariske škole — *art informel*. Umjetnost *tašizma* je, međutim, sa svojim naglašavanjem materijala, bila gotovo jednako tako bukvalna kao i lokalni američki stilovi. Odsutnost likovnog na monokromnim »plavim« platnima Yvesa Kleina, ekstremnim djelima *informela*, ne identificira sadržaj s likovnom i pikturnom strukturom, već s tehnikom i materijalima. Poistovjećujući likovni izraz i sadržaj s materijalima, stilovi *informela* podudarali su se s objektivnim, doslovnim smjerom što je u američkom slikarstvu nastupio nakon apstraktnog ekspresionizma.

Identifikacija sadržaja s tehnikom i materijalima, a ne s likovnim izrazom, također je, međutim, svoje korijene imala u apstraktnom ekspresionizmu. Apstraktni su ekspresionisti, pod utjecajem nadrealista, u traženju alternative za kubizam došli do uvjerenja da se formalna otkrića mogu postići prvenstveno tehničkim inovacijama. To je, donekle, i bilo točno: takvi su automatski postupci velikim dijelom i pridonijeli da se njujorška škola oslobodi kubističke strukture, prostora i fakture. No, kad su jednom svi automatski procesi razlučeni od svoje funkcije kreiranja likovnog izraza, u stilovima što su odbacivali crtež kao ostatak mrtve evropske prošlosti koje se treba osloboditi, odsutnost likovnosti prebacila je cjelokupni teret pikturne ekspresije na inherentna svojstva materijala. Rezultat je bilo nelikovno ili virtuelno nelikovno apstraktno slikarstvo, u osnovi isto toliko materijalno orijentirano kao i doslovna »predmetna umjetnost« (*object art*) kojoj se nastojalo suprotstaviti. Radikalnost »object arta« sastojala se u pretvaranju plastičnih elemenata iluzije u slikarstvu — tj. svjetla, prostora i mjerila — u stvarna svojstva lišena svake imaginativne, subjektivne ili transcendentalne dimenzije. Nije bilo nužno nikakvo posredovanje imaginacije da bi se ona doimala zbiljski jer su bila *a priori* »stvarna«. Takvo pretvaranje onoga što je u slikarstvu bilo prividno u bukvalne realije savršeno odgovara procesu materijalizacije. Kao fundamentalna osobina novije američke umjetnosti antiiluzionizam otkriva do kojeg je stupnja, u službi proklamiranja vlastite »realnosti«, umjetnost, ironično, bivala sve otuđenija od života imaginacije. *Reductio ad absurdum* te tendencije da se učini stvarnim ono što je u prošlosti bila funkcija imaginacije predstavljala je takozvana »process art« koja je ilustrirala postup-

ke gestualnog slikarstva ne obvezujući se na stvaranje slika bilo kakve trajnosti koje bi omogućile sud budućnosti. U konceptualnoj je umjetnosti došlo do daljnje konkretizacije kritičkih sudova, a poduzeli su je umovi odviše nemoćni da bi kreirali u umjetnosti, odviše uplašeni da bi im se moglo suditi i odviše ambiciozni a da bi se zadovoljili ičim nižim od statusa umjetnika.

Tako je u toku proteklih dviju dekada došlo do toga da su, najprije kritika a zatim i umjetnost koja ju je reducirala na formulu i jalovu teoriju, postale tako otuđene od čulnog iskustva da je i samo umjetničko djelo moglo biti shvaćeno kao mjetnosti ui promašenom pokušaju da se Pollock-nešto suvišno umjetničkoj aktivnosti, sada već utjelovljenju upravo one alijenacije i materijalizacije što ih je nominalno kritizirala. Takve su bile mogućnosti povijesne kontradikcije u »revolucionarnoj« klimi šezdesetih i sedamdesetih godina. U slikarstvu, ili bolje rečeno u onome što je ostalo od njega, provodio se sličan proces konkretizacije prividnog. Brid je morao biti pravi a ne nacrtan, tako da ne bi navodio na osjećaj privida; oblik i struktura morali su koincidirati jedno s drugim kako bi mogli biti proglašeni dovoljno »stvarnima« i tako omogućiti slikarstvu da zadovolji zahtjeve radikalnosti. Reducirajući slikarstvo isključivo na njegove materijalne komponente, odbacujući sve oblike iluzionizma kao *retardataire* i evropsko, radikalna je umjetnost bila prisiljena da se odrekne svih oblika iluzivnog ili aluzivnog predočivanja jednostavno zato da bi ostala radikalnom. A bila je toliko radikalna da se ambiciozniji umjetnik osjećao obvezanim da se identificira s njom. U terminima same te umjetnosti potraga za radikalnošću bila je trijumf pozitivizma; pravokutna je obojena površina neizbježno postala jednako stvarnim objektom kao i kutija u prostoru. Čak i rudimentarne aluzije na pejzaž, što se naziru u maniri natrpanih površina koja se razvila iz slikanja mrljama upotrebom želatinozne, razmrvljene ili zgrušane boje — a podsjeća na Ernstove eksperimente s dekalkomanijom — odražavaju veću nostalgiju za značenjem negoli za kakvom uvjerljivom metaforom. Radikalnost je, naime, nalagala da likovnost, samu po sebi ovisnu o preživjelim konvencijama figurativne umjetnosti, treba izbjegavati po svaku cijenu. Rezultat je toga totalnog odbijanja likovnosti, što se prećacem probilo od minimalističkog sve do slikarstva obojenih ploha iz recentnih godina, bio stvaranje silne gladi za slikom. Tu je glad tržište umjetnina podmirilo fotografijom i foto-realizmom.



III. Protiv fotografije

Fotografija i njoj srodni slikarski stilovi bili su odgovor na glad za likovnom predodžbom, ali su pri tom platili golemu cijenu žrtvujući sva osjetilna i taktilna svojstva površine kao i metaforičke i metafizičke aspekte te predodžbe koji zapravo čine upravo onaj jedinstveni sadržaj što ga slikarstvo može pružiti. Pop-art, baziran na reproduciranim slikama, suzdržano je imitirao bezličnu površinu fotografije, ali fotografski je realizam odbacio tu ironičnu distancu i bez ikavih je srupula oponašao dokumentarni zapis. U briljantnoj analizi granica mogućnosti fotografije («Čemu sve to oko fotografije?», *Artforum*, sv. 17, br. 9, svibanj 1979) slikar Richard Hennessy definira ključne razlike između fotografskog i slikarskoga likovnog izraza. On dokazuje, razornim argumentima, da fotografija nikada nije ni bila ništa drugo do minorna umjetnost zbog svoje inherentne nemogućnosti da nadraste realnost bez obzira na to koliko je apstraktna. Taj članak daje vrlo uvjerljivo opravdanje po-

trebe slikarstva, ne samo kao ekspresivne ljudske djelatnosti, već i kao jedine nade kojom trenutno raspoložemo da ćemo sačuvati veliku umjetnost, budući da podvrgavanjem skulpture i arhitekture ekonomskim ograničenjima slikarstvo jedino ostaje istinski »liberalno«, što ovdje zapravo znači slobodno.

Fotografiji i iz nje izvedenim slikarskim stilovima nedostaje, prema Hennessyju, površinska kvaliteta i time se oni otuđuju od osjetilnog iskustva. Više nego bilo koji od stilova takozvanog optičkog slikarstva, fotografija se uistinu obraća samo vidu. Pogledamo li ga sasvim izbliza, detalj se na fotografiji raspada u jednoličan kemijski film — to jest u nešto sasvim različito od onoga što prikazuje — dok se s jednim detaljem u slikarstvu, bio on autonoman apstraktni potez ili samo čestica čitke figuracije kao kod starih majstora, to nikada ne događa. Tako se upravo po tome vidljivom zapisu aktivnosti ljudske ruke, kojom se izgrađuju iskust-



veno-taktilne površine, slikarstvo diferencira od mehanički reproduciranih slika. (I obratno, orijentacija ekskluzivno optičkim stilovima može ukazivati na kritički ukus čije sklonosti stoje pod nesvjesnim utjecajem svakodnevnih komercijalnih metoda obilježenih optičkim svojstvima reproduciranih slika.)

Nepostojanje traga ljudske ruke karakteristično za bezlične automatske tehnike nanošenja boje prskalicom, spužvom, polijevanjem, pljuskanjem ili prosijavanjem kroz sito, tipične za novije američko slikarstvo, dovodi ga u vezu s grafičkom umjetnošću kao i mehaničkim reprodukcijama koje se otiskuju ili štampaju.

IV. Hofmannov primjer

Kao jedan od prvih slikara koji su inzistirali na »maksimalističkoj« umjetnosti — osjetilnoj, taktilno, imažističkoj, metaforičkoj i subjektivnoj — Hennessy je sam slikao mnoštvo raznih stilova, istražujući sredstva i metode umjetnika kojima se najviše divio — Picassoa, Matissea, Kleea, Miróa i, iznad svega, Hansa Hofmanna. Hofmann je za mnoge mlade slikare postao simbolom hrabrosti da se eksperimentira različitim stilovima i da se sazrijeva kasno, nakon dugotrajnog asimiliranja elemenata iz modernih pokreta, i to u obuhvatnoj a ne reduktivnoj sintezi. Doista, Hofmannovo opredjeljenje da sačuva sve što je nadživjelo u slikarskoj tradiciji Zapada, a odbaci sve istrošeno konvencijom ili dokinuto kompleksnijim formulacijama, postalo je ciljem odvažnih i ambicioznih slikara današnjice.

Tko je 1966. godine, kad je Hofmann, učitelj apstraktnih ekspresionista koji je Matisseove i Kandinskyjeve principe donio sa sobom u New York, umro u svojim osamdesetim godinama života, mogao predvidjeti da će taj kasno procvati umjetnik postati uzorom onima koji su bili spremni položiti život za ideju da slikarstvo nije umrlo s njim? Hofmannov je primjer bio važan na više načina, jer je on cijelog svoga života ostao štafelajni slikar kojega arhitekturnalne aspiracije prema »velikoj slici« što, svojom zastrašujućom golemošću u okolišu, gledaoca pretvara u patuljka, nikada nisu dovele u iskušenje. Premda svjestan totalne kompozicije, Hofmann je svoje slike orijentirao u jednom smjeru, gotovo uvijek vertikalno, u poziciji paralelnoj gledaočevoj. Vertikalna orijentacija, koja podrazumijeva konfrontaciju slike s promatračem a ne njezinu dominaciju nad njim, tipična je, također, za mnoge slikare osamdesetih godina koji su konvencije štafelajnog slikarstva prihvatili kao disciplinu vrijednu da bude sačuvana. Štoviše, Hofmann je nakon ranih eksperimenata s kapačjem boje na platno okrenuo leđa čistom automatizmu. I umjetnici koji sliče njegov primjer dijele, uz nekoliko iznimaka, Hofmannovo uvjerenje da je slikarstvo u frontalno postavljenoj slici u skladu s odnosima zadanim ljudskim mjerilom. Oni slikaju na zidu na nategnutim platnima približno čovječjih dimenzija, rađeći često prema preliminarnim skicama, služeći se kistom i slikarskim nožem koji bilježe tragove osobnog angažmana i ručnog rada, postižući uravnoteženje prostorne napetosti pažljivim prepravljajem baš kao što je to činio i Hofmann.

Naravno, ne duguju svi umjetnici o kojima govorim tako mnogo Hofmannu. Zapravo, ozbiljni su

umjetnici osamdesetih godina krajnje heterogena grupa — neki apstraktni, a neki figurativci. No jedinstveni su u odnosu na dovoljno velik broj kritičkih postavki da ih je moguće izdvojiti kao grupu. Oni su, prvo, odani očuvanju slikarstva kao transcendentne visoke umjetnosti, velike umjetnosti, umjetnosti univerzalnog, suprotstavljene lokalnom ili tematskom značenju. Njihova estetika sintetizira taktilna i optička svojstva i definira se kao svjesna suprotnost fotografiji i svim oblicima mehaničkog reproduciranja umjetnosti koji teže tome da umjetničko djelo liše njegove jedinstvene arome. Današnje slikarstvo svjesno teži upravo osnaženju te arome utječući se različitim sredstvima — bilo naglašavanju angažmana umjetnikove ruke, bilo kreiranju izuzetno individualnih vizionarskih likovnih predodžbi koje se ne mogu zamijeniti sa samom realnošću ili jedna drugom. Takva predanost jedinstvenim likovnim predodžbama nužno odbacuje i serijsku proizvodnju.

V. Slikar kao tvorac lika

Tim će se slikarima, kao individualistima prvog reda, vjerojatno učiniti čudnim, a možda čak i neprihvatljivim, da se o njima govori kao o grupi, naročito stoga što se većina njih međusobno i ne poznaje. Oni su se, međutim, svi podjednako posvetili izrazito humanističkoj umjetnosti koja se definira u opoziciji prema svemu što je apriorno i mehaničko. Stroj takvo što ne može izraditi, računar to ne može reproducirati, drugi umjetnik to ne može uesti. Njihova umjetnost, isto tako, ni u čemu ne podsjeća na tisak, grafičku umjetnost, reklame, oglasne panoe ili bilo što slično. Visoko i svjesno strukturirani u svojoj konačnoj evoluciji (često nakon dugotrajnog procesa pročišćavanja preliminarnim crtežima i studijama na papiru) ti se slikarski radovi jasno očituju kao djela razumnih odraslih ljudi, a ne kao djela majmuna, djeteta ili luđaka. Ovdje treba istaknuti da, premda priličan broj djela toga slikarstva nastavlja s pop-artističkim imitiranjem reproduciranih slika — neka od njih izuzetno uspješno — u njima postoji stanovita doza cinizma, sarkazma i parodije koja ih izdvaja iz domene visoke umjetnosti i adekvatno smješta u kontekst karikature i socijalne satire.

Likovni inventar slikara vjernih isključivo slikarskoj tradiciji, njihov unutrašnji svijet pohranjenih likovnih predodžbi u rasponu od Altamire do Pollocka, potpuno je izmišljen. On je ekskluzivni pro-

izvod individualne imaginacije a ne zrcalo efemernog vanjskog svijeta objektivne realnosti. Čak i kad su te slike strogo geometrijske, npr. u slučaju umjetnika kao što su Susanna Tanger, Lenny Contino, Peter Pinchbeck, Elaine Cohen, Georges Noel i Robert Feero, one su zapravo dosjetljive i katkada ekscentrične osobne interpretacije geometrije — uvijek asimetrične ili naherene i impliciraju dinamičnu i nesigurnu ravnotežu te su u suprotnosti sa statičnom nepokretnošću centrirane ikone, amblema ili znaka. Odbacivanje simetrije i doslovne interpretacije »totalne« kompozicije, kao što su motivi koji se uzastopno ponavljaju u »slikarstvu obrazaca« (»pattern painting«), definira tu umjetnost kao ekskluzivno pikturalnu. Ona je podjednako udaljena od učestalih motiva dekorativne umjetnosti i statičnih centriranih ornamenta koliko i od grafičke umjetnosti i fotografije. Odbacivanje prekoračenja što su ga slikarstvu nametnule minorne umjetnosti druga je karakteristika koja definira ozbiljno slikarstvo osamdesetih godina.

Premda ti umjetnici odbijaju doslovnu primjenu bilo kojeg elementa slikarstva, uključujući i »totalnu« kompoziciju, neki od njih, poput Howarda Buchwalda, Joane Thorne, Nancy Graves i Marka Schlesingera, na različite načine prihvaćaju izazov Pollockovih totalnih slika, ne imitirajući njegov likovni jezik. Buchwald, na primjer, izgrađuje snažan ritmički kontrapunkt sazdan od zakrivljenih poteza punktuiranih linearnim isječcima i jajolikim odsječcima što se na platnu sijeku pod kutovima i u točkama određenim sustavom projekcija u perspektivi što se više odnosi na prostor ispred nego iza ravnine slike. Thorne i Graves uvode nekoliko različitih likovnih sustava koji odgovaraju slojevima Pollockovih zamršenih linija boje i nadograđuju ih jedan na drugi. Schlesinger, s druge strane, podsjeća na Pollockove prethodnike po neoimpresionističkom poantilizmu koji se kod njega pretvara u oblike spiralnih kometa zupčastih rubova što nagoviještaju vratolomni prodor u dubine prostora, kloneći se istodobno bilo kakvih referenci na valere ili skulpturalno modeliranje. Takve originalne i individualne interpretacije »totalne« strukture ukazuju na široku gamu izbora koji još stoji na raspolaganju pikturalnoj umjetnosti za razliku od dekorativne. Jer, prihvaćajući sporednu ulogu što je dekorativni stilovi neminovno igraju u odnosu prema arhitekturi, slikarstvo se odriče svoga prava na autonomiju.

VI. Pollockova ostavština

Za velik broj tih umjetnika Pollockov se heroizam nije sastojao u preuzimanju velikog rizika zbog prepuštanja mnogo čega slučaju, već u uspješnom kreiranju slike koja je afirmirala život u prividnom stanju stvaranja, evolucije i mijene — treperava, razigranog likovnog izraza koji ne dopušta oku da se odmori u jednoj točki. Kao i u Pollockovoj nadahnutoj umjetnosti, kod nekolicine se tih slikara naglašavaju predodžbe prividnog stanja evolucije — prizori rađanja i rasta kao što su lukovice, pupoljci i ruke kod Lois Lane ili beznadne životinje i likovi Susan Rothenberg koji se doimaju kao da će raskinuti membranu platna da bi se rodili pred nama, ili Moskwitzeva izrazito hijeratska vjetrenjača što stoji uspravna u čvrstoj ali agresivnoj konfrontaciji impresivno simbolizirajući čovjeka koji brani svoj stav — sve su to snažne metafore. U radovima Lennyja Contina i Dennisa Ashbaugha, kao i na panelima u slijedu kod Carol Engelson, svojevrsan površinski bljesak i optičko uzbuđenje podsjećaju na energiju i čistu fizičku radost zbog kojih se fundamentalno likovno značenje u Pollockovu djelu proglašavalo za samu životnu snagu. Zahvaljujući svojoj sposobnosti da stvori sliku ispunjenu značenjskim rezonancama i bogatu emocionalnim asocijacijama ne utječući se konvencijama figurativne umjetnosti, Pollock ostaje temeljnim kriterijem. Danas, više nego dvadeset godina nakon njegove smrti, ravnoteža koju je on uspostavio između apstraktne forme i metaforičnog sadržaja postaje ponovo oživljenim ciljem kojemu treba težiti.

Premda je po svom potencijalu jednako bogat kao i kubizam, apstraktni ekspresionizam tek danas počinje doživljavati temeljno, a ne samo površinsko razumijevanje. Pomnim se istraživanjem njegovih tekovina otkriva da glavna područja prodora njujorške škole nisu bili »velika slika«, automatizam, slikarstvo akcije, plošnost itd. već sinteza slikarstva i crteža, nova koncepcija oblikovanja koja je likovni izraz oslobodila njegovih korijena u figurativnoj umjetnosti. Kubizam se, naime, lomljenjem, iskrivljavanjem i razbijanjem likovne predodžbe na razne načine (što apstraktni ekspresionizam i holistička umjetnost proizašla iz nje ga nisu činili) nikada nije mogao osloboditi konvencija figurativne umjetnosti i postati potpuno apstraktnim.

Oslanjajući se na otkrića do kojih je nakon Pollocka došlo u vezi s ulogom figuracije u postkubističkom slikarstvu, današnji se umjetnici nesmetano kreću u mnoštvu mogućnosti figurativnog li-

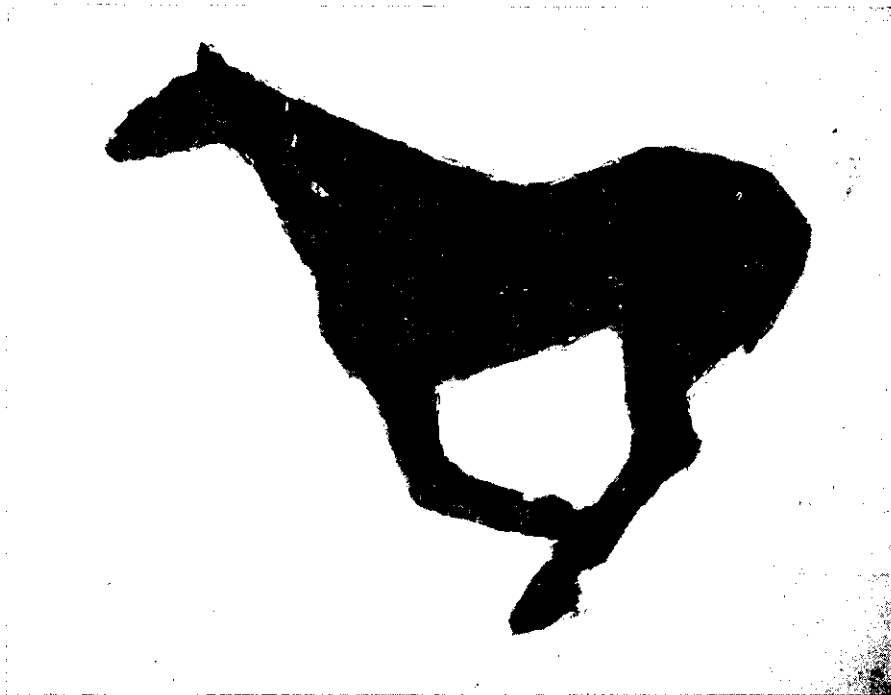


kovnog izraza, izvedenih ne iz kubističke figuracije već na temelju kontinuiteta likovne predodžbe i površine što su ga uspostavili Still, Rothko, Newman i Reinhardt time što su, da tako kažemo, usadili figuru u pozadinu na način koji je omogućio da figura i ploha koegzistiraju u vremenu i prostoru.

U današnjoj klimi pomnih preispitivanja vrijednosti ponovo se revidira i, mnogo suptilnije i manje brutalno, formulira odbacivanje odnosa lik — pozadina što su ga umjetnici šezdesetih godina proglasili zastarjelom konvencijom naslijeđenom od kubizma. Izbacivanje figure s pozadine, da bi se tako eliminiralo uzmicanje oblika iza plo-

he, bila je trenutačna solucija kojom se prečacem došlo do rješenja složenog problema. Istrgavanje figure iz pozadine eliminiralo je diskontinuitet u odnosu figure i pozadine tipično duchampovski — negiranjem problema. (Zanimljivo je da je Johns, koji se obično smatra direktnim Duchampovim nasljednikom, uzmaknuo pred predmetnošću »Zastave« na kojoj je identificirao lik i plihu i pronašao drugo rješenje za pomirenje figurativnosti i plošnosti ugrađujući figuru u pozadinu u kasnijim radovima kao što je »Zastava na narančastoj pozadini«.)

Danas se takvi prečaci, recepti, knjiško teoretiziranje i ishitrene solucije složenih problema od-



bacuju upravo kao i zaštitni tvornički znak i implikacije masovne, serijske proizvodnje. Danas se iznalaze suptilniji načini tretiranja odnosa lika i plohe, bez evociranja prostora u kubističkom smislu. Čak i umjetnici poput Carla Apfelschnitta, Sama Gilliama i Rona Gorchova, koji donekle alteriraju oblike okvira za natezanje platna, ne postupaju tako s namjerom da svoje slike identificiraju kao virtuelne objekte već da bi obogatili značenje likovnog izraza. Apfelschnitt i Gorchov, na primjer, prave totemske slike kod kojih se dojam zbiljskog postojanja oslanja na metaforičko asociiranje na štitove i druge arhaične naprave; Gilliam koso postavlja rubove svoga pravokutnog platna kako bi omogućio slobodniju igru s iluzijom pejzaža, ali pri tom ne dopušta da se njegov impresionizam šarenih mrlja interpretira kao navadni privid vrta gledanog kroz prozor.

VII. Postkubistička figuracija

Slikari o kojima govorimo na mnogo su različitih načina razriješili teškoće u pomirenju figuracije, načina prikazivanja lika — bilo apstraktnog bilo figurativnog — s postkubističkim prostorom. Primjere postkubističke figuracije nalazimo u Pollockovim crno-bijelim slikama, a u novije vrijeme u Gustonovu figurativnom stilu. Direktno crtanje bo-

jom, umjesto upotrebe crteža kao predložka za obris forme, omogućilo je novu slobodu umjetnicima kao što su Nancy Graves, Richard Hennessy, William Ridenhour, Anna Bialobroda, Steven Slobman i Luisa Chase. Pri tom se postkubistička figuracija ne bazira na apstrakciji vanjskoga objektivnog svijeta već na autonomnim likovnim predodžbama. To je mentalni konstrukt, po svom porijeklu konceptualan kao i ekstremno nefigurativno slikarstvo. Lišeni bilo kakve linije horizonta, radovi poput bijelog konja na bijelom Susan Rothenberg, crnih tulipana na crnom Lois Lane, crvene vjetrenjače na crvenom Roberta Moskowitza ili smeđi torzo na smeđem Garyja Stephana, imaju više zajedničkog s Maljevičevim »Bijelim na bijelom« ili Reinhardtovim crnim križevima na crnim poljima negoli s bilo kojom realističkom slikom. Poput Dubuffetovih »Krava« — možda prvog primjera postkubističke figuracije — i Johnsovih meta i brojeva, ti su likovi ugrađeni u plohe i nastavak su njihovih površina. To doticanje lika i plohe, osnaženo njihovom istovjetnom fakturom, identificira lik i plohu, na planu površine slike, uvjerljivo modernistički.

Mogućnost ostvarivanja slike bez pribjegavanja kubističkim odnosima lika i pozadine znatno povećava potencijal budućega modernističkog slikarstva. Slikar koji želi iskoristiti sav raspon pikturnih mogućnosti ne mora više birati između re-



duktivističkog samouništenja i vraćanja na ograničenja realizma. Sjedinjujući otkrića vezana za potencijal figuracije s apstraktnim prostorom, kako ga implicitno nalazimo kod Moneta, Matissea i Miróa, a u rafiniranom ga obliku prepoznajemo i kod Pollocka i slikara obojenih ploha, umjetnik može izabrati i figurativni stil koji nije ujedno i realistički. Modernistički su slikari danas ujedinjeni prvenstveno u težnji za čitkim, stabilnim, imažističkim stilovima — i apstraktnim i figurativnim — za koje je tipično da su strukturirani kao nedjeljive cjeline (što je još jedna baština slikarstva obojenih ploha), a nisu tradicionalno kubistički komponirani dodavanjem dijelova što se uklapaju i harmoniraju jedan s drugim. Čak i oni koji se u svojoj slikarskoj maniri služe slobodnim geometrijskim strukturama, kao Mark Lancaster, Pete Omlor i Pierre Haubensak, svojim stilom ne podsjećaju na kubističke inverzije odnosa lika i

pozadine, već prije dozivaju u sjećanje impresionističko i fovističko integriranje lika u pozadinu. Njihove slike nameću poetske asocijacije na prozorske rešetke, one sugeriraju igru u kojoj slika prividno postaje prozorom, no te slike ni u kojem smislu ne glume da doista jesu prozori. Neki su drugi, na primjer Thornton Willis, Vered Lieb, Susan Crile i Frances Barth, još slobodniji u upotrebi geometrije, i ona je kod njih više strukturni oblik za boju nego kruta apriorna kategorija idealnih formi.

Ni u jednom od tih slučajeva figurativnost likovnog izraza ne podrazumijeva naivni iluzionizam. U nastojanju da ne iznevjeri modernistički koncept, figuracija ostaje kompatibilna s plošnošću. Takav pristup nije možda nimalo radikalniji od stava Clivea Bella da se slikarsko djelo mora prvenstveno iskazivati kao slika, prije nego što u

njemu prepoznamo ženu, konja ili zalaz sunca, ili od Sérusierove definicije slike kao ravne površine pokrivene mrljama boje. Time, međutim, postaje nužno ustvrditi da je naslikana likovna predodžba neosporno dvodimenzionalna te da ona leži na plohi, a ne iza nje. Doticaj lika s pozadinom često se ostvaruje na način kojim su se služili impresionisti — sveobuhvatnim ritmičkim potezima. Sve što je u kubizmu naslijeđeno kao trag figurativne prošlosti slikarstva — valeri, modeliranje, perspektiva, preklapanje, uzmicanje ploha itd. — ovdje biva eliminirano tako da se prostor slike ne može zamijeniti sa stvarnim prostorom. Kad se jednom spozna istinitost iluzije u slikarstvu — a upravo iluzija, ne prazna plošnost, suština je slikarstva — slikar može slobodno manipulirati i transformirati likovni izraz u sve oblike iluzije koji pripadaju isključivo kraljevstvu pikturnalnog, to jest kraljevstvu imaginacije. Stoviše, budući da likovno prikazane iluzije pripadaju imaginaciji, njih registrira i mozak i oko. Površinom, percipiranom kao nešto što se sastoji od boje na platnu, može se manipulirati tako da ona potakne taktilnu reakciju koja nema nikakve veze s iskustvom treće dimenzije, nego je potpuno pitanje teksture.

Razlika između slikarstva koje je komponirano i sastoji se od procesa dodavanja i oduzimanja, i slikarstva što se konstruira posredstvom procesa strukturiranja i pri tom uzima u obzir arhitekturu okvira, i dalje ostaje od primarnog interesa. Ti umjetnici, shvaćajući strukturiranje kao nešto zadano, preuzimaju određenu odgovornost, upravo kao što, nasuprot tome, odbijaju sve što je slučajno, nasumce izabrano ili automatsko, kao kategorije neodgovornog. Donošenje odluke i proces prosuđivanja postaju tako istodobno moralni i estetski imperativ.

Slikari osamdesetih godina prosijavali su kroz svoje rešetke moderna kretanja, izdvajajući zlato i odbacujući šljaku, i pri tom su, kao što smo vidjeli, zadržali mnogo od apstraktnog ekspresionizma. Kod mnogih se opaža opredjeljenje za dinamičnu ili instinktivnu metaforu. Takva sklonost osobnom uživljavanju očituje se u energičnim i krepkim oblicima Elizabeth Murray, Dennisa Ashbaugha, Stewarta Hitcha, Georgesa Noela, Howarda Buchwalda, Roberta Feeroa i Joane Thorne ili u gibanju nagoviještenom kod Susan Rothenberg, Edwarda Youkilisa i Joanne Mayor, i ima više zajedničkog s onim svojstvom »uvećavanja života« što ga je Bernard Berenson poistovjetio s našom proživljenom identifikacijom sa Signorellijevim aktovima negoli s dokumentarnim i autobiografskim gestama slikarstva akcije.

VIII. Funkcija imaginacije

Danas se suština slikarstva ne redefinira kao ograničen, suhoparan i reduktivan antiiluzionizam, nego kao bogata, raznolika sposobnost rađanja novoga likovnog izraza u jednom starom svijetu. Nova generacija slikara koji su sazrijevali polako, skeptično, povučeno i s velikim poteškoćama morala se boriti kako bi sačuvala vjeru u umjetnost za koju su mediji i muzeji tvrdili da umire. Ono što danas imaginaciji pruža mogućnost da se iskaže punim zamahom u svoj svojoj dubini nisu doslovna materijalna svojstva slikarstva shvaćenog u smislu boje na tkanini, nego mogućnost da se likovna predodžba materijalizira ne iza plohe slike, što je postavši svjesna same sebe postala nepovredivom, već iza onoga poslovičnog zrcala svijesti. Ako se i javi evokacija iluzije prostora, ona u isti mah biva opozvana. Ovako ili onako, bilo u smislu Hofmannova izmjeničnog balansiranja izvan pikturnalne tenzije bilo obraćanjem pažnje na stvarnu lokaciju površine fizičkim nadograđivanjem boje na njoj, ili opet ugrađivanjem figure u plohu s kojom se dotiče, ozbiljno slikarstvo danas uzima u obzir fundamentalne pretpostavke modernizma i time isključuje svaku mogućnost povratka konvencijama realističke figuracije.

Oznaka kvalitete u umjetnosti danas više nije inovacija nego originalnost, individualnost i sinteza, kao što je to uvijek i bilo. Ono što diferencira slikarstvo od drugih umjetnosti i od svakodnevnog vizuelnog iskustva samog života nije materijalna plošnost — kontradiktorna sama po sebi, jer čak i najtanje platno posjeduje čvrstu treću dimenziju i svaki znak na njemu podrazumijeva prostor — već sposobnost slikarstva da evocira, sugerira i utjelovi magične iluzije što postoje u imaginativnom mentalnom prostoru i ne mogu se, kao ni atmosferski prostor Miróa, Rothka ili Newmana, ili kozmički prostor Kandinskoga i Pollocka, zamijeniti opipljivim prostorom izvan platna.

Ideja da je slikarstvo na neki način vizionarska a ne materijalna umjetnost, i da izvor inspiracije leži u domeni umjetnikova subjektivnog nesvjesnog, odigrala je ključnu ulogu pri prijelazu nadrealizma u apstraktni ekspresionizam. Nakon dvaju desetljeća odbijanja imaginativne poetske fantazije u ime navodne veće »realnosti« objektivne umjetnosti, bazirane isključivo na provjerivoj činjenici, današnja rehabilitacija metaforičkih i metafizičkih implikacija likovnog izraza priznavanje je valjanosti temeljnog nadrealističkog shvaćanja. Potencijal umjetnosti koji oslobađa nije nalik na doslovnu reportažu nego na katarzu imaginacije. Nadrealisti su vjerovali, a do danas ih nitko nije

opovrgao, da je fizičko oslobađanje preduvjet političkog oslobođenja, a ne obratno. Odnos između umjetnosti i politike u toku dvadesetog stoljeća gotovo je bez iznimke predstavljao apsurdnu zbrku, katkada komičnu, katkada tragičnu. U srži te zbrke nalazi se ideja da umjetnost, želi li biti valjana i važna, nužno mora biti »radikalna«. Svojom težnjom prema moći, posebno političkoj moći, umjetnost podražava kompromise svojstvene politici te se tako odriče svoje bitne uloge moralnog primjera. Okrećući se od moći i protesta i gradeći od svoje umjetnosti moralni primjer zrele odgovornosti i razborita razmišljanja, mala grupa slikara koja je »sama u sebi zauzela stav«, kako je Ortega y Gasset opisao Goetheovu moralnost, nastoji umjetnosti ponovo izvojseliti visoko mjesto u kulturi kojega se ona u novije vrijeme bila svjesno lišila u ime plitkog ushićenja kratkotrajnog djelovanja.

Budući da kreacijom individualnog, subjektivnoga likovnog izraza ne vlada i ne može vladati nikakav sustav javnog mnijenja ili političke nužde, ona je ipso facto revolucionarna i subverzivna, pa je tvrdnja da umjetnost mora težiti radikalnosti — sama po sebi tautologija. S druge strane, umjetnost koja se samosvjesno posveti tome da bude radikalna — što obično podrazumijeva tehničku i materijalnu radikalnost, jer razvija se samo tehnologija, a ne i sadržaj ljudskog uma — ogleдалo je svijeta onakvoga kakav jest, a ne njegova kritika.

Čak je i Herbert Marcuse bio prisiljen revidirati marksističku pretpostavku da će u savršenom utopijskom društvu umjetnost iščeznuti. U svojoj posljednoj knjizi »Estetska dimenzija« on zaključuje da čak ni u nerepresivnom, neutuđenom svijetu »neće biti signala koji bi ukazivali na kraj umjetnosti, kraj potrebe za prevladavanjem tragedije i za mirenjem onog dionizijskog i apolonskog... U svojoj idealnosti umjetnost svjedoči o istinosti dijalektičkog materijalizma — permanentne neidentičnosti između subjekta i objekta, individualnog i individualnog.« Jedinu istinski revolucionarnu umjetnost Marcuse poistovjećuje s izrazom subjektivnosti, s osobnom vizijom:

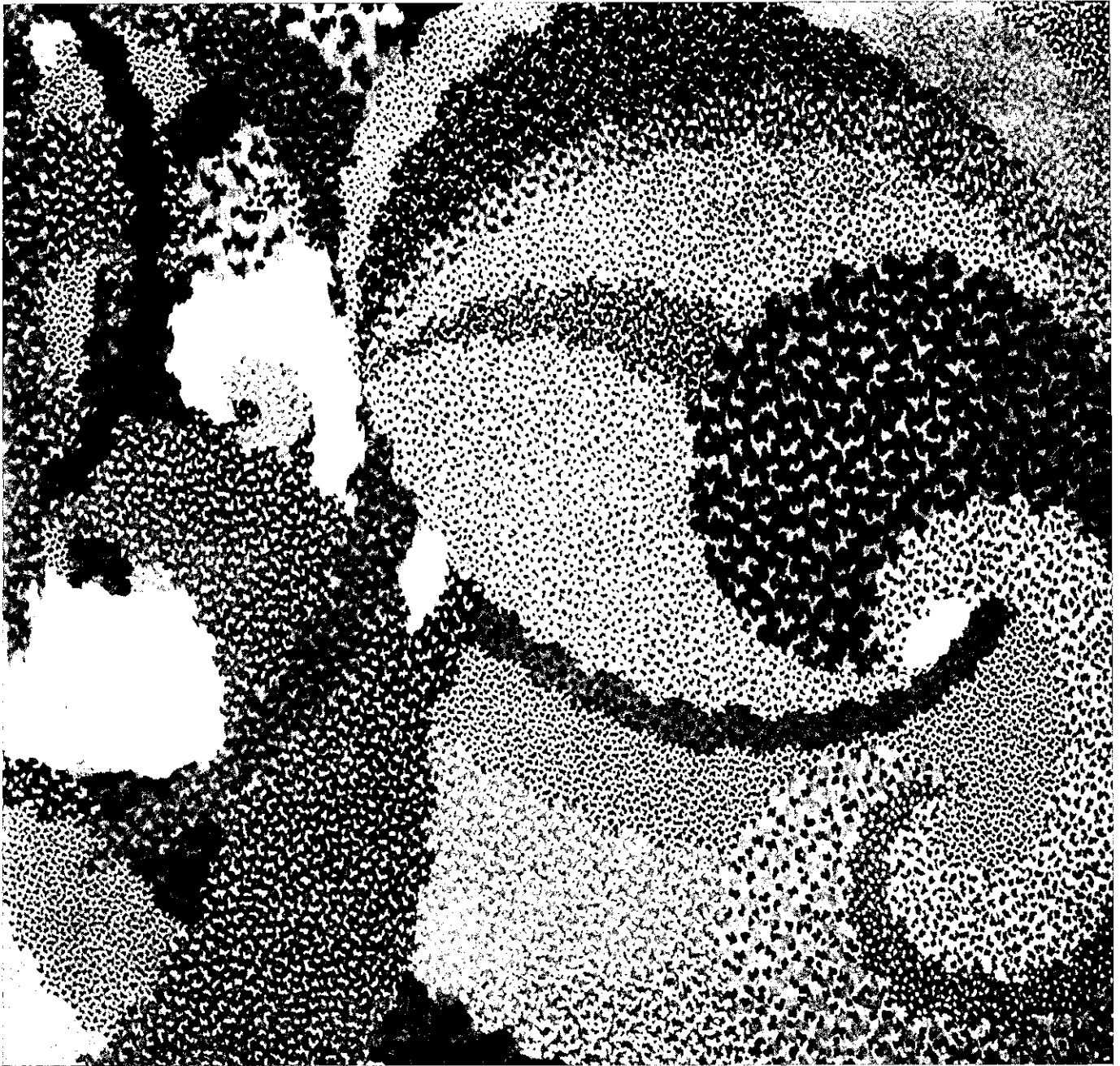
»'Bijeg u nutrinu' i inzistiranje na privatnoj sferi može biti stanovita vrsta zaštitnog bedema protiv društva koje manipulira svim dimenzijama ljudske egzistencije. Ono unutrašnje i subjektivno može isto tako postati unutrašnjim i vanjskim prostorom unutar kojega je moguća subverzija iskustva i rađanje nekoga drugog univerzuma.«

Ocoubilački potez raskidanja s tradicijom i konvencijama za umjetnost je samorazoran čin. Mržnja prema samima sebi koju su umjetnici, tipi-

čno za umjetnost posljednjih dvaju desetljeća, izrazili eliminiranjem ruke, može jedino voditi u smrt slikarstva. Takva silovita želja da se poništi osobni izraz podrazumijeva da umjetnik ne voli svoju kreaciju. A očito je da djelatnost koja nije potaknuta ljubavlju nego takmičenjem, protestom, potrebom da se dominira materijom, institucijama i drugim ljudima ili jednostavno borbom za socijalni status u svijetu koji kanonizira ali i proždire umjetnike — nije samo otuđenje već i prokletstvo. Jer umjetnost je težak trud, fizički ljudski napor, napor porođaja koji se reflektira u mnogim djelima što se doimaju kao da su u procesu nastajanja, kao da pred nama zadobivaju oblik. Obnovljena vjera nekolicine sretnika u budućnost slikarstva ukazuje na pomak u vrijednostima. Postoji nova generacija umjetnika koja ne nastoji umaći povijesti nego je spremna da se suoči s prošlošću ne podliježući nostalgiji, spremna da uči bez imitiranja, dovoljno odvažna da stvara radove za budućnost u koju ionako nitko ne može biti siguran, voljna da zauzme svoje mjesto, kako je to Gorky rekao, u lancu kontinuiteta »velikoga grupnog plesa«.

To je generacija ustrajnih, generacija onih koji su preživjeli osobne i povijesne katastrofe i koje je bespredmetno nabrajati, jer njihova umjetnost ovisi o nadržastanju osobnih, beznačajnih melodrama u ime uzvišene, univerzalne postavke. Oni su preživjeli kulturu droge koja je uništila mnoge od najvećih talenata svoga vremena; oni su doživjeli krizu dezintegracije morala, društvene izopačenosti i rasap poštovanja svih autoriteta i tradicije uništenih kulturnim relativizmom i individualnim cinizmom. Izdržali su, sačuvavši vjeru u postojanje kvalitete i vrijednosti, vjerovanje u umjetnost kao oblik transcendentnosti, kao ovosvjetSKU inkarnaciju idealnog. Možda su oni, više nego generacije što su njegovo učenje tumačile kao neodgovornu slobodu, shvatili zašto je Duchamp bio opsjednut alkemijom. Alkemija je znanost transsubstancijalnog, i tragedija se Duchampova života sastojala u tome što je on alkemiju mogao samo teoretski proučavati jer se njome nije mogao baviti u praksi. Da bi mogao materiju transformirati u neki viši oblik, čovjek mora vjerovati u transcendentnost. Kao racionalist, materijalist i pozitivist, Duchamp se nije mogao baviti umjetnošću zasnovanom na pretvorbi fizičke materije u neopipljivu energiju i svjetlo. Oni što ovjekovećuju umjetnost koja je njega ispunila nezadovoljstvom doista su posljednji od istinskih vjernika. Njihovo pouzdanje u budućnost slikarstva hrabar je i konstruktivan čin vjere.

Prevela: Maja Bratanić



marcelin
pleynet

slikarstvo danas

Govoriti o posljednjem desetljeću u umjetnosti znači govoriti o značenju modernosti koja *konfuzno* vlada umjetnošću gotovo cijelo stoljeće. Što se dogodilo s mnoštvom »modernističkih« predmeta i tendencija iz prve tri četvrtine ovog stoljeća? Pažljiviji pogled otkriva smušen, brbljavi eklekticizam i priličan broj naoko nezanimljivih, prigodnih i manje važnih djela. A ako pogledamo cijelu modernističku umjetnost koja napučuje ovo stoljeće i nekoliko središta ili muzeja moderne i suvremene umjetnosti, zadivljuje nas životnost umjetnosti našeg vremena i energija utrošena na nju. Čini se da upravo tu umjetnost stručnjaci, kritičari, muzejski konzervatori, trgovci i ljubitelji smatraju jedino izrazom razmišljanja vođenog iz dana u dan. Problem nije lako rješiv, i možemo se zapitati je li uopće moguće promatrati moderna i suvremena umjetnička kretanja i njihovu životnost a da se pri tom čovjek ne izgubi u bespuću

anegdota i grupica koje ih sačinjavaju. Recimo samo to da je moderna umjetnost kulturna mješavina što vrije i da se iza svakodnevnih deklarativnih kovitlaca naziru obrisi projekta na kojem radi kulturna cjelina. Ponavljanje avangardističkih gesta, puerilna provokacija i često minimalistička i modernistička redukcija, danas su dio nove tradicije i novog akademizma. Premda to ne oduzima ništa reprezentativnoj ili simptomatičnoj funkciji proizvedenih djela, ipak ih neizbježno upisuje u nov povijesni kontekst, u metodologiju drugoga jednog kritičkog aparata sposobnog da ih obuhvati, razumije i procijeni im domete i smisao.

Svaki pokret, svaka manifestacija moderne i suvremene umjetnost svojom životnošću neosporno sudjeluje u kulturnom projektu koji, recimo to, od danas ispituje naše XX stoljeće. Treba sad pojasniti modalitete sudjelovanja nekoga umjetničkog pokreta u tom općem pokretu. Lako je shvatljivo da je u nekom času subjektivni empirizam apstraktnog ili semi-figurativnog slikarstva naročita gestualnog i kolorističkog tipa i posebne pikturalnosti izazvao, zbog neprikladnog kritičkog oruđa, racionalnu i sociološku reakciju američkog a kasnije i evropskog redukcionizma (minimal art, conceptual art, sociological art, arte povera, body art itd.) koja se i sama uhvatila u zamku subjektivnog empirizma. U krizi psihologije i subjektiviteta, koja potresa naše stoljeće, ta mnogostruko zanimljiva kretanja neosporno ukazuju na povlačenje slično odbijanju. U Francuskoj je, u posljednjih dvadeset godina, ta zasad nerješiva kriza omogućila stvaranje konceptualnog sistema i metodologije, utemeljenih na Freudovim djelima i psihoanalitičkoj teoriji jezika Jacquesa Lacana, sposobnih da ožive ono što se dotad činilo besciljno iracionalno i da tu »psihologiju«, koju su mnogi željeli isključiti i svesti na poneko puerilno očitovanje, ustanove određenjem i temeljem svakog ljudskog, pa tako i umjetničkog, djelovanja. Iz toga proizlazi ponovno promišljanje kritike i povijesti umjetnosti, a to nije svrha ovog teksta; želim samo navesti razloge isticanja specifično pikturalnih oblika umjetnosti u toku posljednjih deset godina i pokazati što me navelo da svoju prvu zbirku eseja naslovim »L'Enseignement de la peinture« i da nedavno u pariskom »Musée de l'art moderne« predstavim oko 120 slika. Smatram da slikarstvo, upravo zbog toga što se bavi naročito složenim subjektivnim kretanjima koja su nesvediva na normativne kriterije, ne isključuje druge oblike umjetničkog izražavanja već smjera da bude njihov najrazvijeniji i simbolički najbogatiji dio.

Ponovno je vrednovanje pikturalnosti započeto prije desetak godina i razvilo se najprije u djelima danas većinom svjetski poznatih umjetnika koji su počeli djelovati oko 1968. godine, a zatim, jednako zadivljujući, u djelima mladih, suvremenih umjetnika. Taj način prihvaćanja ponovnog vrednovanja elemenata pikturalnosti i pitanja koja iz njega proizlaze držim naročito značajnim za umjetnost oko 1968. i 1970. godine. Umjetnici se tada bave onim što sam nazvao primarnim elementima modernističkoga sociološkog redukcionizma istodobno sistematski obrćući njegove teze. To je posebno dobro uočljivo u Francuskoj. Elementarni se karakter tehnika i materijala tadašnjih djela nije nikad oslanjao na tzv. logiku evolucije oblika, nego je uvijek uziman doslovno: jedino joj je tako i mogao izbjeći. Djelovanje umjetnika od 1968. do danas ne treba promatrati u kontinuitetu avangardističke tradicije; naprotiv, treba ga smatrati obrtanjem toga kontinuiteta. Umjetnici doslovce uzimaju pojam »objektalnosti« modernističkog redukcionizma i postavljaju zapravo pitanja koja nose primarni materijali svake slikarske produkcije, bilo da su shvaćeni kao oruđa, materijali ili predmeti manipulacije (okvir, platno, paleta itd.). Sve to govori o umjetnikovoj spoznaji posljednjih očitovanja moderniteta i mogućnosti stvaranja koja iz toga proizlazi, o spoznaji koja im dopušta ispravljanje i ponovno hvatanje u koštac s dvosmislenim modernističkim činom. Pokazivanje manipulacija i primarnih materijala slikarske produkcije povezano je s demistifikacijom avangardnih zahtjeva za »artificijelnim«. Ako izloženi okvir za napinjanje platna možemo smatrati *ready made* predmetom, onda je 1968. godine njegova funkcija demistificiranja sasvim različita od one koju je 1919. mogao imati zahod »Vodoskok« R. Mutt Duchampa. U logičkom kontekstu kulturne povijesti moderniteta Duchampovo je djelo 1968. godine i samo mistifikatorsko. Ono je jedno od općih mjesta avangardne umjetnosti i u tom kontekstu ima sasvim različitu funkciju jer ne demistificira umjetnost kao takvu već ono što se s njom za avangarde dogodilo. Rekao bih da okvir shvaćen kao *ready made* predmet i, općenito, prikazivanje elemenata i materijala koji sačinjavaju i raščinjavaju umjetničko djelo formuliraju pitanje materijalnog i, ako se duhovno shvati kao posljedica tog prikazivanja, duhovnog temelja umjetnosti, obrćući time smisao modernističkih teza.

Neosporno je da se zanimanje umjetnika za čisto estetske i pikturalne kvalitete njihova djela, koje je nastalo na praktičkim i teorijskim radovima oko 1968, nije prestalo povećavati u posljednjih deset godina. U atelijerima i školama danas nala-

zimo sve veći broj mladih umjetnika koji gotovo tradicionalnim sredstvima obrađuju čisto pikturalne posebnosti slikarstva i njegova predmeta. Čini mi se da polako nestaje strah od posljedica subjektivnog, od, drukčije rečeno, posljedica freudizma, koji pripada avangardnoj i modernističkoj gestualnosti. Umjetnost mi se u svom pikturalnom obliku čini danas spremna da razumije i prihvati kulturnu cjelinu kojoj pripada i raskine s prijeratnom umjetničkom ropotarnicom. Ne samo u Francuskoj već i drugdje, avangardistički blef, provokacija i bescilnost polako prestaju iznenađivati i prepuštaju mjesto stvaranju nove umjetnosti o kojoj bi trebalo mnogo govoriti. Rad na gestualnim efektima pikturalnosti i njegovim luminoznim i kolorističkim posljedicama očituje se i u Evropi i u Americi; nedavno viđeni »pattern painting« njegov je očajnički, dekorativan i kičast, a ipak zanimljiv simptom. Čini mi se da je mladim suvremenim umjetnicima (koje srećemo u atelijerima i školama a ne u galerijama i muzejima gdje vlada međuratna avangardna ideologija) svojstveno otvaranje kulturne panorame koja isključuje površnost dekorativnih modela i implicira zanat, poznavanje proživljenog i široku kulturu. Prvi put poslije dugog vremena čini se da slikari ne stvaraju svoja djela nasljeđujući tijesno svoje predšasnike već slobodno, razumijevajući i ocjenjujući najrazličitija i pokatkad najraznorodnija djela bez obzira na kronologiju. Znameniti sukob između evropskog i američkog slikarstva u šezdesetim godinama čini se s tog stanovišta prevladan, jednako kao i antagonizmi između francuskog slikarstva kasnih šezdesetih godina i tzv. »pariske škole«. Čini mi se da danas, prvi put poslije dugog vremena, mladi umjetnici ponovo uzimaju u obzir cijelu naslijeđenu kulturu ne dajući se zavesti najnovijim formalnim iznalaskom ili zahtjevima tržišta. Tu srećemo i američki »action painting« ali i utjecaj Picassa, te utjecaj slikarske tradicije Tiziana, Rembrandta, Goye, Maneta i Moneta, koja još ni izdaleka nije iscrpila svoje mogućnost. Neosporno je da to implicira istinsku i duboku sumnju u odnose umjetnosti i povijesti, ali zar velika umjetnička djela nisu uvijek bila izvan svake kronologije? Rasap marksističkih ideologija implicira neizbježan povratak na dosad zanemarenu kulturu koja je prije pojave marksizma bila značajna ali je u njegovo vrijeme malo napredovala. Ono što je bilo, ta bezimena i možda nepostojeća povijest, iskršava danas iznova. Obogaćena prošlošću, ta će novost nedvojbeno posvjedočiti o onome što o sadašnjosti ne želimo znati. Tome se, svakako, treba nadati.



ješa denegri

Iako se prijelazi iz jednog vremenskog razdoblja u drugo ne moraju nužno podudarati s promjenama u umjetničkim zbivanjima, evidentno je da ulazak u osamdesete godine donosi u umjetnosti simptome znatnih odstupanja od iskustava što su prevladavala u prethodnom desetljeću. Te su promjene bile već uočene na prošlogodišnjem venecijanskom Bijenalu gdje su dvije usporedne izložbe — *Umjetnost 70-tih godina* i *Otvaranje k 80-im godinama* — nagovijestile ovu situaciju: vrlo burna i intenzivna događanja 70-ih godina postupno prelaze u područje historije, a ulazak u tekuće desetljeće obilježen je ulaskom u jednu novu duhovnu i kulturnu klimu. Jer, dok je za umjetnost 70-ih godina bila karakteristična dematerijalizacija umjetničkog predmeta, analitičnost i povremena socijalno-politička usmjerenost, umjetnost 80-ih godina započela je sve većom primjenom tehnike slikarstva, ponovnim isticanjem čulnosti i imaginacije, uz svjesno odustajanje umjetnika od svih ideoloških zaoštrenja. Pri tom se moglo postaviti pitanje postoje li između tih dviju etapa ipak spone kontinuiteta ili je zaista riječ o nekoj vrsti prijeloma, o reakciji današnje umjetnosti na umjetnost prethodnog razdoblja. Danas se mogućnost razrješenja te dileme sve više vidi ovako: ma koliko se činili radikalni, zaokreti u umjetnosti nikad nisu bez stanovitih veza s ranijim zbivanjima, no prirodno je da ti zaokreti ipak budu predvođeni nastupom nove generacije umjetnika i kritičara koji gotovo organski osjećaju duhovnu klimu svoga vremena i čiji prvobitni izbori stoga ne mogu stajati ni pod kakvim znakom sumnje.

Drukčije je s onim umjetnicima i posebno kritičarima koji su formirani i bili aktivni u 70-im godinama i koji su u novu klimu početka 80-ih godina ušli tek poslije određenih odstupanja od svojih ranijih iskustava. To se pitanje moglo postaviti još u povodu spomenutih izložbi na prošlom venecijanskom Bijenalu čiji su organizatori, unatoč znatnim razlikama u sadržaju i ideologiji, bile iste ličnosti — Harald Szeemann i Achille Bonito Oliva. I dok je, na primjer, Bonito Oliva bezrezervno podržao nova zbivanja, pa čak i postao tvorca teorijskog koncepta talijanske Transavangarde, jedan drugi značajan kritičar istog perioda i iste sredine, Germano Celant, ostao je u osnovi privržen svojim ranijim opredjeljenjima koja vode porijeklo iz linije siromašne umjetnosti. Umjetničke pojave početka 80-ih godina on je smatrao pojavama koje karakterizira ideološki predznak »povratka redu«, što je uostalom praktično potvrdio izborom umjetnika i općom fizionomijom svoje nedavne autorske izložbe *Identitet Italije 1959—1981*. U Centru Georges Pompidou u Parizu

baroques 81

ARC — Muzej moderne umjetnosti grada Pariza, listopad—studeni 1981.

Izložba *Baroques 81*, o kojoj će ovdje biti riječi, simptomatična je uz ostalo još i zbog razloga i načina na koji je njezina autorica Catherine Millet, kao kritičar formiran u 70-im godinama, napravila prijelaz u situaciju 80-ih godina, nudeći tim svojim prijelazom zasebno i specifično viđenje danas aktualnih umjetničkih zbivanja.

Svojevremeno, na početku 70-ih godina, Catherine Millet nastupa kao kritičar koji donosi najpreciznija tumačenja konceptualne umjetnosti, i to posebno lingvističke i tautološke komponente te umjetnosti. (Njezini najznačajniji tekstovi iz tog vremena *Konceptualna umjetnost kao semiotika umjetnosti*, *Upotreba govora u konceptualnoj umjetnosti* i *Joseph Kosuth* objavljeni su kod nas u časopisu Polja 156, Novi Sad 1972.) Nešto kasnije, 1973, Catherine Millet postaje glavnim urednikom *Art Pressa*, usmjerivši politiku toga značajnog časopisa velikim dijelom u pravcu obrane minimalne i konceptualne umjetnosti, analitičkog slikarstva, novih medija, performansa i dr. U kulturnoj klimi Pariza njezina pozicija, kao i pozicija umjetnika i kritičara koji se okupljaju oko *Art Pressa*, umnogome je polemički orijentirana prema mentalitetima što čine fizionomiju današnje Pariske škole; upravo u *Art Pressu* često se piše o američkoj umjetnosti, posebno o slikarstvu u rasponu od apstraktnog ekspresionizma do apstrakcije bojenog polja, u čemu suradnici tog časopisa vide protutežu esteticizmu dominantnog pariskog ukusa. Osobna teorijska pozicija Catherine Millet očito je pod sugestijama Barthesa i uopće strukturalizma, odakle i proizlazi njezina sklonost k analizi jezičnih činilaca u umjetničkom diskursu. Istina, već oko sredine 70-ih godina način pisanja Catherine Millet počinje poprimati manje rigorozan a više kolokvijalni karakter, no to ne mijenja njene predilekcije prema onim već spomenutim umjetničkim pojavama koje je moguće interpretirati s formalne i vizuelne, a ne s ikoničke i simboličke strane. Sve te osobine govore bi o tome da Catherine Millet nije kritičar kome bi odgovarala promjena umjetničke klime na početku 80-ih godina, i stoga je zanimljivo provjeriti koji su je razlozi i kriteriji rukovodili pri organiziranju izložbe *Baroques 81*, to prije što se prilikom svoga boravka u Beogradu u svibnju 1981. prilično suzdržano izjašnjavala o naravi umjetničkih pojava kojima će svega nekoliko mjeseci kasnije posvetiti cijelu jednu autorsku prezentaciju. Po svom je karakteru *Baroques 81* izložba u seriji kojom ARC kao organizator nastavlja s praksom gdje se pojedinim kritičarima daje potpuni »carte blanche«, a oni se time koriste da iznesu svoje osobne afinitete ili da formuliraju neku od-

ređenu problemsku tezu. Ovdje se Catherine Millet opredijelila za drugu soluciju: svjesna da se danas u umjetnosti zbivaju nova otvaranja, ona nije željela samo podržati neku od aktualnih tendencija nego je cijelom kompleksu tih zbivanja nastojala pridati jednu moguću teorijsku interpretaciju. Otuda je indikativno što Catherine Millet izbjegava da na ovoj izložbi upotrebljava već uvriježene kritičke termine kao što su *Pattern Painting*, *New Image*, *Nuova Immagine*, *Transavanguardia* i sl. pa primjere tih i drugih orijentacija u umjetnosti 80-ih godina podvodi pod zajednički historijsko-umjetnički pojam *barok*, čime odmah navodi na misao o kontrapoziciji tih zbivanja u odnosu na »klasični« mentalitet umjetnosti prethodnog perioda. Pozivajući se, naime, na pojam *barok*, Catherine Millet uočava one osobine današnjih umjetničkih jezika koje se pokazuju kao otklon od reduktivnih, analitičkih i u osnovi racionalnih pristupa karakterističnih za minimalnu i konceptualnu umjetnost i njihove izravne posljedice: početak 80-ih godina iznova afirmira naglašenu čulnost umjetničke ekspresije, heterogenosti izražajnih sredstava, sklonost ikonografiji bizarnih i ekscentričnih prizora, nemir i dinamiku slikarskog prostora, agresiju vrlo živih i gotovo sirovih boja, ornamentalnost, dekorativnost, svjesni eklektizam, kao i otvoreno pozivanje na citate i transkripcije stilskih obrazaca bliže ili dalje prošlosti i sl., uz uočljivo nepostojanje bilo kakve pretenzije za teoretsko utemeljenje umjetničkog rada.

Jesu li svi ti atributi koje Catherine Millet uočava u slikarstvu poslije 1980. ipak dovoljni da se ta zbivanja imenuju terminom *barok* koji nedvojbeno vrlo obvezuje? Zaista, ima nečega »baroknog« u uvjetnom smislu riječi u morfološkim osobinama toga slikarstva, no nije li pojam *barok* — kako se on interpretira u historijsko-umjetničkoj literaturi još od Wölfflina i Riegla pa do Eugenija D'Orsa i danas do Argana — fenomen znatno kompleksniji od oznaka što se vežu uz vanjštinu jednog umjetničkog stila. Kad se, naime, spomene pojam *barok*, odmah se priziva u svijest sva složenost duhovnih i idejnih kretanja što su svojedobno bila zahvatila cijelu evropsku kulturu u trenutku jednoga od njenih najvećih povijesnih prijeloma. »Period što se naziva barokom može se definirati kao kulturna revolucija u ime katoličke ideologije«, piše Argan u uvodu poglavlja o Seicentu svoje *Historije talijanske umjetnosti*, i čini se da nije slučajno što je Celant — koji sigurno pozna misao Argana — osjetio potrebu da u razgovoru s Catherine Millet u *Art Pressu* br. 52 podsjeti



francusku kritičarku na to kako pojam *barok* korespondira s pojmom Protureformacije. Istina, današnju situaciju ne treba doslovno uspoređivati sa situacijom od prije više stoljeća, i sigurno je da ne postoje neke apsolutne podudarnosti između povijesnog razdoblja *baroka* i tekućih zbivanja koja su upravo izazvala asocijaciju na to povijesno razdoblje. Ipak, pokušavajući odgovoriti na spomenutu Celantovu primjedbu Catherine Millet je istakla da se danas osjeća novo jačanje religijskih raspoloženja, uz usporednu krizu marksizma, s tim što je na području umjetnosti primjetna stanovita reakcija današnjih pokreta protiv — kako je ona rekla — »ikonoklazma avangarde«. Dalje od te opservacije Catherine Millet ne ide i time nam ostaje dužna jedno složenije

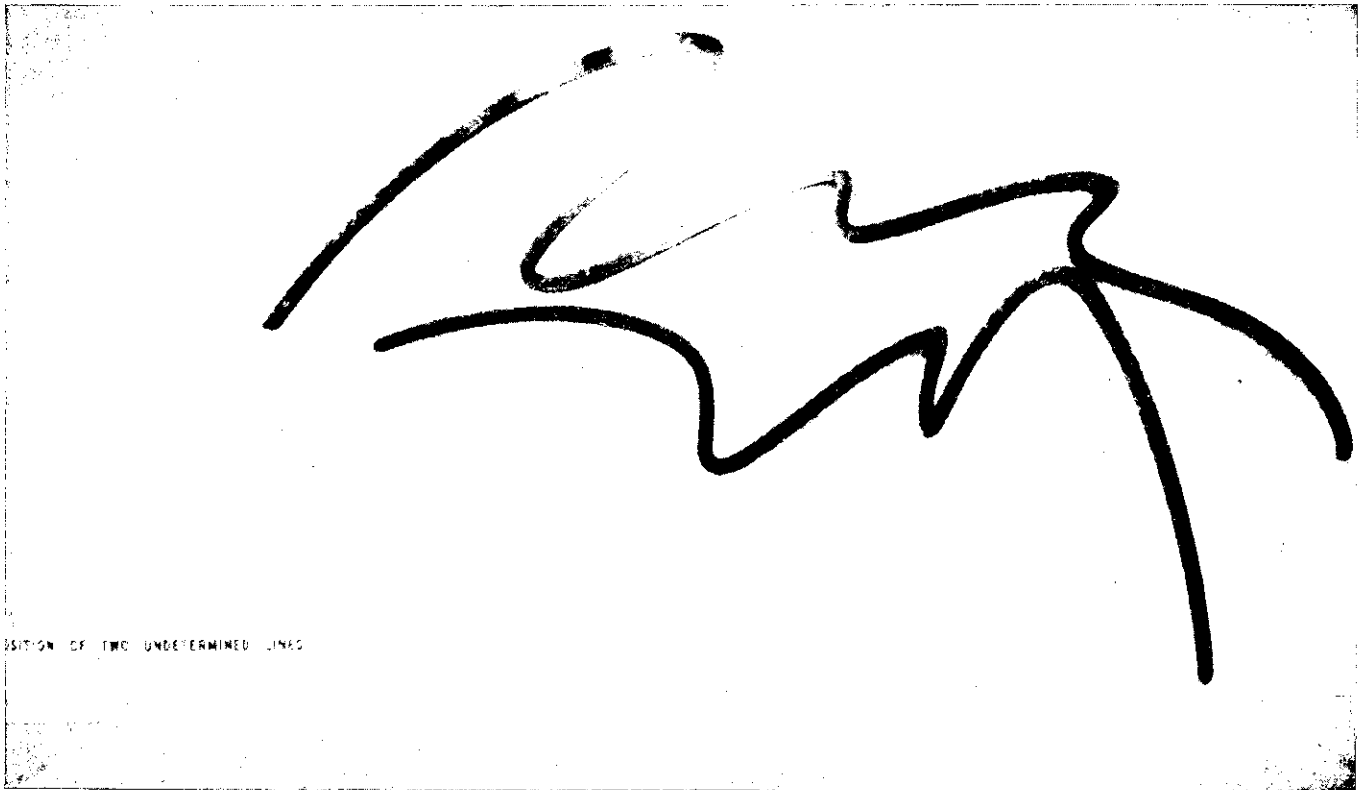
promišljanje pojma *barok* u smislu kako se on može i ovdje želi primijeniti na aktualne kulturne i ideološke prilike. Ona je, očito, stavila u optičaj vrlo atraktivan pojam koji joj se učinio pogodan za zajedničko obilježavanje svih tendencija na početku 80-ih godina, ali pri tom nije našla načina da taj pojam osvjetli i obrazloži iz mnogih aspekata što ih samim svojim značenjem podrazumijeva. No ako nije izravno odgovorila na to pitanje, ipak je isprovocirala dilemu koja se čini bitnom kad je riječ o karakteru umjetnosti početka 80-ih godina: to je dilema kako se ta umjetnost odnosi prema umjetnosti prethodnog razdoblja i postoje li između tih dvaju problemskih kompleksa znakovi prijeloma ili znakovi kontinuiteta.

Na osnovi sastava sudionika ove izložbe dalo bi se zaključiti da Catherine Millet razlike između problematike umjetnosti 70-ih godina i problematike umjetnosti početka 80-ih godina ne vidi u znaku nekoga oštrog prijeloma: suprotno Bonitu Olivi koji se — pišući o talijanskoj Transavangardi — ponekad upušta u polemiku s ciljevima avangarde prethodnog desetljeća, Catherine Millet se kloni svakog ideološkog zaoštavanja na temu progres — kontinuitet, a osim toga nije se opredijelila samo za pripadnike najmlađe generacije nego je vodila računa i o promjenama pozicija u radu pojedinih autora koji su za sobom imali iskustvo umjetničke prakse 70-ih godina. Tako su se na izložbi *Baroques 81* našli jedini francuski konceptualni umjetnik Bernard Venet, nekadašnji članovi grupe Support-Surface Louis Cane i Claude Viallat, zatim François Rouan, Ron Gorchov, John Walker i Joël Kermarrec koji su prošli kroz različite apstraktne ili figurativne pravce, Erik Dietman koji ima čak neodadaističku prošlost, a među novim imenima tu su David Stoltz i Jean-Luc Vilmouth koji podrazumijevaju iskustvo ambijenta i instalacija, Don Hazlitt koji radi neku vrstu asamblaža, Peter Briggs koji se služi prirodnim materijalima na osnovi saznanja siromašne umjetnosti, Luciano Castelli koji dolazi iz područja body arta i drugi koji očito poznaju i primjenjuju izražajne postupke izvan disciplina slikarstva ili skulpture. Istina, mnogi su od njih u posljednje vrijeme izmijenili svoj govor i tehniku no time ipak nisu porekli svoja prethodna shvaćanja, i upravo u toj sponi Catherine Millet vidi mogućnost postupnog prelaska iz područja umjetnosti 70-ih godina k pitanjima umjetnosti početka 80-ih godina. Ona se u tom smislu u svom tekstu u katalogu izložbe poziva na primjer vrlo značajnog predstavnika američke reduktivne apstrakcije Franka Stelle koji je, ostajući u biti vjeran konkretnoj naravi slike, među prvima izvršio taj zaoštravanje k morfologiji što nagoviješta pojavu novog baroka. Čak i pojedini mladi umjetnici koji se s razlogom smatraju predvodnicima te izmijenjene duhovne klime nisu bez relacija s pretpostavkama umjetnosti ponašanja 70-ih godina: očito je da ikonografija latentne narcisoidnosti kod Francesca Clementea i egzibicionizam homoerotike u zajedničkim slikama Castellija i Saloméa vode porijeklo od one vrste iskustva u kojemu postoji jaka egocentrička komponenta autorskog »govora u prvom licu«. Tek na ove više ili manje prijelazne slučajeve nastavlja se posve karakteristični primjeri umjetnosti početka 80-ih godina, kao što su američko slikarstvo novog prizora sa Jonom Boroškim i Julianom Schnabelom, slikarstvo novog ornamenta s Robertom Zakanitchem, Stephenom

Buckleyem, Jennifer Bartlett i Pat Steir, zatim nje-mački novi simbolizam i ekspresionizam kojemu pripadaju Sigmar Polke, Michael Buthe i u posljednjim radovima Castelli i Salomé, talijanska Transavangarda i njoj bliske pojave što ih predvode Clemente, Mimmo Paladino, Enzo Esposito i Nino Longobardi, te napokon francusko neofovističko slikarstvo kojemu se mogu priključiti Christian Bonnefoi, Dominique Gautier, Jean-Yves Langlois i Antonio Semeraro.

Već iz te podjele vidljiv je jedan simptom koji obilježava umjetničke prilike na početku 80-ih godina: to je primjetna sumnja u pretpostavku jedinstvenog internacionalizma suvremene umjetnosti, umjesto čega dolazi do pozivanja na tradicije karakteristične za pojedine kulturne sredine. Pojam *Genius Loci* ponovo je uveo u današnje kritičke rasprave Bonito Oliva u povodu istoimene izložbe u Acirealeu 1980/81, ali odmah valja reći da se u osnovi tog pojma nipošto ne krije namjera vraćanja umjetnosti u neke etničke ili nacionalne okvire; riječ je, naprotiv, o tome da je fizionomija današnje umjetnosti nezamisliva bez čvrste svijesti o problematici umjetnosti bliže ili dalje prošlosti, pa stoga nije neobično da se pri izgradnji te svijesti umjetnici obraćaju autorima i djelima iz vlastite sredine, kao primjerima koji su im iz razumljivih razloga najbliži i najbolje poznati. Uostalom, već sâm termin *barok*, koji na ovoj izložbi obuhvaća primjere svih umjetničkih tendencija na početku 80-ih godina, globalni je, nadnacionalni termin, kao što je to podrazumijevao i historijski pojam evropskog baroka XVII stoljeća. Dakle, poput toga historijskog baroka i današnji je *barok* zapravo suma mnogobrojnih komponenti, a da je Catherine Millet tu činjenicu imala na umu, dokaz je i to što izvorni naziv izložbe *Baroques 81* sadrži pluralni, a ne singularni oblik toga historijsko-umjetničkog termina.

Vratimo li se pitanju odnosa umjetnosti 70-ih i umjetnosti početka 80-ih godina, moguće je primijetiti da formalni i tehnički status većine radova na izložbi *Baroques 81* podrazumijeva nepostojanost materijalnog objekta karakterističnu za minulo desetljeće. Istina, ti su radovi najčešće realizirani u postupku slikarstva, no te slike nisu klasičnih glerijskih dimenzija: riječ je o slikama iregularnih formata, ponekad postavljenih izravno na podu ili u fragmentima zalijepljenih na zidu galerije ili obješenih bez okvira u prostoru, što nagoviješta prelazak u formu instalacije a ponekad i u formu ambijentalne postavke. Pri tom, izvođenje tih slika krajnje je slobodno, gotovo vio-



lentno, na prvi pogled reklo bi se nemarno; očito je da se ovdje ne vodi računa o njegovanju neke pikturalne estetike, i nije slučajno što se u Americi jedna podvrsta te umjetnosti početka 80-ih godina naziva »lošim slikarstvom« (*Bad Painting*, prema terminu što ga je uvela Marcia Tucker). U već spomenutom razgovoru sa Celantom u *Art Pressu* br. 52 Catherine Millet ne krije da je tom izložbom željela izazvati stanovito zaoštrenje u francuskim umjetničkim prilikama u kojima je tradicija »dobrog slikarstva« iznimno jaka i gdje s izuzetkom Bena, Boltanskog, Le Gaca, Gine Pane i još ponekog autora nije došlo do širih opredjeljenja za umjetnost ponašanja i za primjenu novih medija. Ali, iako je težila tom izazovu, Catherine Millet u svojoj metodologiji ipak nije mogla prekinuti vezu s poukama tradicije »dobrog slikarstva: kao kritičar odgojen na strukturalističkom nasljeđu, ona je čitanju djela novog baroka prišla s gotovo potpuno istim instrumentarijem s kojim je prije pristupala čitanju djela slikarstva bojenog polja ili analitičke apstrakcije. To je bilo formalno i vizuelno, a ne sadržajno i ikonološko čitanje za ko-

je se, na primjer, zalažu mladi talijanski kritičari (F. Caroli, A. D'Avossa i dr.), od samog početka odgojeni u duhovnoj i umjetničkoj klimi 80-ih godina. Na temelju svih tih karakteristika moglo bi se zaključiti da sâma zamisao izložbe *Baroques 81*, radovi većine autora koji su na njoj sudjelovali, kao i kritička metodologija kojom su ti radovi tumačeni još ne napuštaju ono iskustvo što se može nazvati iskustvom »tradicije novog« i iskustvom tradicije moderne umjetnosti. Ako bi se na trenutnu umjetničku situaciju opće smjeli primijeniti termini što ih Charles Jencks upotreblava u kontekstu istodobne arhitekture, tada bi se makar uvjetno moglo reći da problematika izložbe *Baroques 81* prije pripada duhu »kasne moderne« negoli duhu »post-moderne« kulture. Uostalom, to je i bilo posve prirodno očekivati od jednog kritičara formacije i profila Catherine Millet: jer, koncipirajući tu izložbu, ona očito nije ni mogla ni htjela demantirati svoja nekadašnja opredjeljenja, ali isto tako nije željela ni ostati po strani od izazova danas aktualnih umjetničkih zbiivanja.