

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 eklecticism 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 vrijedi 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 umjetnosti svojom životnošću neosporno sudjeluje u kulturnom projektu koji, recimo to, od danas ispituje naše 20. 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 europskog redukcionizma (minimal art, conceptual art, socio-

logical 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 pariškom 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 deset 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 "objektnosti" 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 nalazimo 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 Europi 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 europskog i američkog slikarstva u šezdesetim godinama čini se s tog stanovišta prevladan, jednako kao i antagonizmi između francuskog slikarstva kasnih šezdesetih godina i tzv. "pariške 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 Picassoa, te utjecaj slikarske tradicije Tiziana, Rembrandta, Goye, Maneta i Moneta, koja još ni izdaleka nije iscrpila svoje mogućnosti. 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, iskrsava danas iznova. Obogaćena prošlošću, ta će novost nedvojbeno posvjedočiti o onome što o sadašnjosti ne želimo znati. Tome se, svakako, treba nadati. ×

PRIJEVOD S FRANCUSKOG:

Nenad Ivić

Život umjetnosti, 33/34, 1982.