



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 napadaj 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 nezvjesnost.

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.