

marcelin pleynet

u povodu suvremenog “eklektizma”

➤ Sustizanje i gomilanje škola i pokreta moderne umjetnosti, slijedeći sve ubrzaniji ritam, morali su dovesti do situacije kakvu imamo danas, kada to gomilanje umjetničkih škola i pokreta nadrašta kronološku progresiju koja je, kako se činilo, bila njezina specifičnost od prve polovice 19. st., do situacije koja izričito pokazuje istodobnu koegzistenciju najrazličitijih oblika i stilova. Takvo je stanje u početku izazvalo ono što možemo susresti

kod nekih umjetnika konceptualista kao manje-više sociološko odbacivanje originalnosti i estetske kvalitete umjetničkog djela, a što je također bilo više simptomatično nego originalno zbog toga što su ti umjetnici, anegdotski režirajući “situaciju umjetnosti”, shematski ponavljali, poput novinarskog govora, pojavu bitnih elemenata krize koje su svjedoci čitavo 19. i još više 20. st. Prihvaćen kao novi oblik avangarde, taj odnos, koji inače ima vrlo malo zanimljivih elemenata, uspijeva samo utoliko što, igrajući na prividnu radikalnost geste ispražnjenja koja mu je svojstvena, unutar dvoznačnosti trgovačke spekulacije kojoj služi, opravdava novu formu avangardizma u kronološkom sustavu što smo ga navikli označivati kao povijest moderne umjetnosti.

Čini se da suvremena situacija izmiče ovom obliku nespo razuma i sasvim se slobodno odupire sad već konvencionaliziranoj struji bijega unaprijed, koji karakterizira položaj svih avangardnih pokreta. Gomilanje pokreta, načina, ponašanja i stilova - koje danas susrećemo kako u Njemačkoj, Engleskoj, Italiji i Parizu, tako i u New Yorku - uzrokuje proces koji ima manje novosti nego, ako mogu reći, razlika; kao takav, taj proces razgrađuje spekulativno korištenje (trgovačko, kritičko i povijesno) tradicijom avangarde i modernizma. Ako pokušamo analizirati i nastojimo shvatiti što znači ta koegzistencija u gomilanju pokreta, ponašanja, načina i stilova, neminovno ostajemo iznenađeni karakterom njezine povijesne funkcije.

Zapravo, čini se da cjelokupna suvremena produkcija ni na koji način ne preuzima lajtmotiv avangardizma (sa svim onim što to pretpostavlja u filozofiji povijesti) ili bilo kakvu drugu

izričitu (budućnosnu) projekciju, nego radije uspostavlja suvremenost djela s njim samim. Utvrdivši ovu situaciju i otkrivši sve ono što je u njoj proturječno i složeno s obzirom na povijest, koja još izričito prevladava, ali se implicitno gubi i ne ozbiljuje, čini se da smo naznačili njezine osobitosti. Razmatrani odvojeno ili u cjelini, mladi se suvremeni umjetnici uspijevaju (po tom modelu otpora bilo kakvom povijesnom sustavu ili simptomatičnim karakternim crtama što ih pretpostavljaju) založiti i ponovo preuzeti svu problematiku krize koja karakterizira modernost, niječući sve kronološke podudarnosti (koje bi mogle ovu “modernost” također prikazati kao ponavljanje krize same) i razotkrivajući manju ili veću neprikladnost opće množine ideja i formalnih i ideoloških prijedloga uloženi u ovoj velikoj igri. Djela koja oni predstavljaju često se odupiru, i izražavaju njihove otpore onome što je nalik modernome, ne prihvaćajući konvenciju prema kojoj se današnji umjetnik pravi da proizvodi novo, kao da je staro “novo” (odnosno moderna povijest) već postojalo. Zapravo, čini mi se da oni danas govore na svoj način kako moderne umjetnosti nije ni bilo, jer ispituje čitav sustav i uspostavlja kao specifičnu problematiku postupak traumatske fiksacije, a vraćajući se (“povijesno”) upućuje na aktualizaciju pitanja (svoje) ponavljanja, vlastitog opetovanja sažimanjem i pomicanjem. Neki umjetnici idu sve do obnavljanja problema na mjestu gdje se pojavio, i uspoređuju ovo dugo krivudavo postojanje suvremene umjetnosti i njezine formalne promjene s teološkom cjelovitošću djela prošlosti, naznačujući tako, izričitim posvajanjem teško protumačivih podataka, mogući pristup teškom problemu povijesti umjetnosti.

Drugi ponovo ispituju i aktualiziraju najvažnije aspekte pov ezane uz rješenje krize koju nose u sebi. Moramo li se možda čuditi što se najčešće spominju Picasso ili Matisse ili što u djelima tih mladih slikara možemo naći i evokaciju onoga što je bilo “apstraktni američki ekspresionizam” (od Pollocka do Motherwella) i upućivanje na “njemački ekspresionizam” ili na Dufyja, Maneta, Courbeta, Bonnarda ili na ono što bijaše nazvano poslijeratnom “pariškopolom”?

To prevrednovanje cjelokupnog problema “modernosti” tek je u začetku, ali već možemo vidjeti da, možda po prvi put otkad se umjetnost tvrdoglavo sukobljava s poviješću, likovne umjetnosti žele prekinuti s “povijesnim sistemom” koji nije bio i nikada neće biti njihov. To se tumačenje temelji samo na polovičnim pretpostavkama, premda ne možemo zaboraviti način na koji ono što danas nazivamo *eklekticismom* (u najužem smislu riječi) revolucionira navike, konvencije i načine postojanja i mišljenja, utvrđene sistemom povijesti moderne umjet-

nosti, a čemu će prije ili kasnije (sutra ili možda danas) kritičar i povjesničar morati jasno shvatiti značenje: nepostojan život umjetnosti može samo učiniti smiješnim sve institucije i moći, od malih sramotnih vlasti sve do velikih sustava. ×

PRIJEVOD:
Ljiljana Almesberger

Život umjetnosti, 31, 1981.