

junaci šutnje

JEDAN ASPEKT FIGURATIVNE
UMJETNOSTI PEDESETIH

Kada se govori o umjetnosti pedesetih godina, često se apstrakciju uzima kao najrasprostranjeniji i najreprezentativniji izraz toga doba. Pri tom se obično misli na umjetnost što su je stvarali veliki protagonisti enformela u Europi i akcionog slikarstva u Americi, umjetnost u kojoj se, kao na seizmografu, jasno odčitavalo tragično iskustvo netom završenoga rata i svih bolnih posljedica koje je on ostavio. U rasponu od Wolsa do Pollocka, Soulagesa i Tapiesa, Burrija i Hartunga ostalo je, međutim, još mnogo prostora u koji su se mogli upisivati i drugačiji znakovi istog tog vremena punog jasno čitljivih referenci na intenzivno življenu stvarnost. Figurativna umjetnost jedna je od tih značajnih mogućnosti. Dakako, kada je riječ o figuralici pedesetih, tada se misli na potpuno nove izražajne osobine koje ovu umjetnost razlikuju od umjetnosti međuratnoga razdoblja. Drugim riječima, baš kao što apstrakciju pedesetih godina, kako enformel i akciono slikarstvo, tako isto i geometrijsku apstrakciju, rani minimalizam Reinhardta, Newmana i Rothka, te mnoge pojave neo-konstruktivizma, moramo promatrati ne u kontinuitetu na predratno iskustvo, već u tom izrazito heterogenom kompleksu prepoznati snažne inovacijske momente,

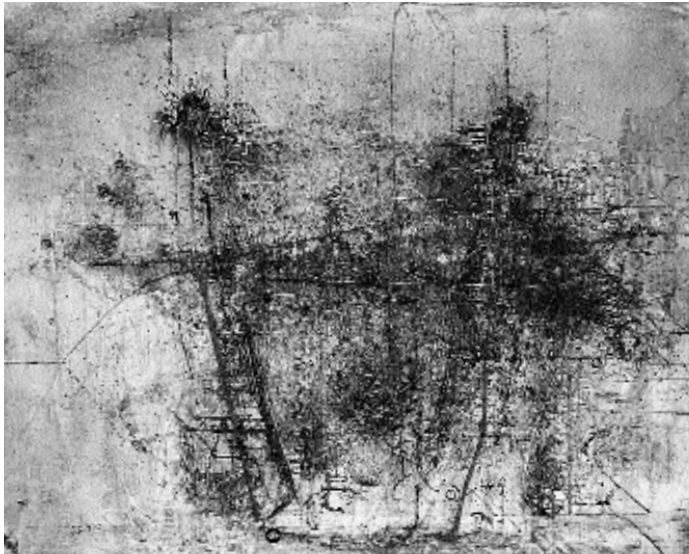
tako isto i u figurativnoj umjetnosti jednog Francisa Bacona, Alberta Giacomettija, Willema de Kooninga, Jeana Dubuffeta, Slavka Kopača, Jeana Fautriera, Germaine Richier, Ljube Ivančića, Marina Marinija i mnogih drugih, možemo otkriti potpuno novi i potpuno autohtoni izražajni inventar.

Tu novinu figurativnog jezika u umjetnosti pedesetih godina, a u kojoj osjećaj za tragično ratno i poratno iskustvo ima vrlo važnu ulogu, prepoznajemo u dva aspekta: figure i tehnike. Figure, koja je lišena povijesti i oslobođena svake herojske geste, te svedena na голу prisutnost, i s druge strane tehnike koja vrlo često preuzima osobine tako karakteristične za enformel i akciono slikarstvo, odnosno apstraktni ekspresionizam. Tko su likovi koji se pojavljuju na slikama i skulpturama glavnih protagonista tog vremena? To nisu pojedinci obilježeni nekom jasno prepoznatljivom posebnosti. To nisu nikakvi čvrsti stupovi Društva, Nacije, Religije, Zajednice, Obitelji, Morala, Spola. Njih međusobno ne razdvajaju nikakve jasno čitljive razlike. Štoviše, tu imaginarnu galeriju likova nastanjuju "osobe bez kolektivne važnosti, tek puki pojedinci", da parafraziram slavnu Célineovu rečenicu koju najčešće pamtim izvan njezina primarnog konteksta, pam-

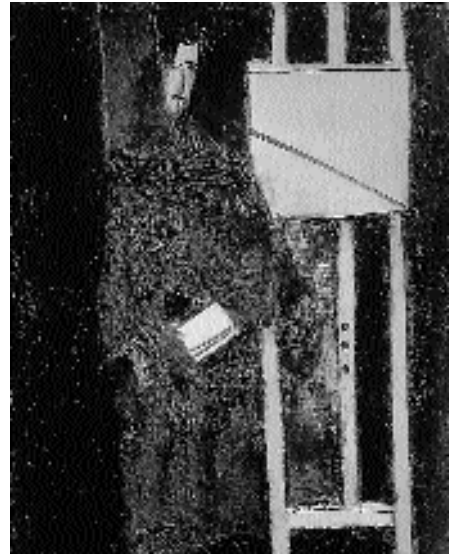
timo kao motto Sartreove *Mučnine*, romana koji će i desetak godina nakon svog pojavljivanja, a sada još obogaćen i iskustvom rata, značiti za razumijevanje duha vremena iznimno mnogo.

U međuvremenu, kada nastupe pedesete godine, Antoine Roquentin sa svojom sviješću lišenom svakog osjećaja za tragično, dobit će nove rođake. Novi junaci šutnje, prepušteni samima sebi, nastanit će prostor dokraja nagrižen vremenom. Prostor bez prošlosti i sasvim neizvjesne budućnosti. "Bacih tjeskoban pogled oko sebe: sadašnjost, ništa drugo osim sadašnjosti... Sada sam znao: stvari su čitave u onome, što izgledaju — a iza... nema ničega", bilježi u svom dnevniku Sartreov lik Roquentin.

Poslužimo se sada jednim primjerom. To je djelo hrvatskog slikara Ljube Ivančića naslovljeno *Autoportret sa stalkom*, a potječe iz 1958. godine. Umjetnik ovdje prikazuje svoju gotovo čitavu figuru smještenu uz stak na kome je postavljena slika: krečno bijelo platno s crnom skošenom crtom. Slikar u ruci drži četvrtastu paletu na kojoj se, kao na slici ističu dvije kose crte. Tu bismo paletu lako mogli shvatiti i kao drugu i umanjenu verziju slike sa stalka. Uronjen u gusto, zagasito crnilo i odjeven u kutu koja svojim visokim



1



2

3



- 1 WOLS, ŽUTA KOMPOZICIJA, 1947.
- 2 LJUBO IVANČIĆ, AUTOPORTRET II, 1958.
- 3 ALBERTO GIACOMETTI, VELIKI SJEDÉCI AKT, 1957.
- 4 FRANCIS BACON, STUDIJA ZA PORTRET II, 1955.
- 5 ALBERTO BURRI, ROSSO PLASTICA, 1962.
- 6 ALBERTO GIACOMETTI, KAVEZ I, 1950.

namazima neodoljivo podsjeća na spaljenu materiju, slikar se pred nama ukazuje poput prikaze. Kao da izranja iz ništavila. Dojam sveobuhvatne praznine pojačan je također slikom postavljenom na stalku: bijelom plohom s ucrtanom tamnom klizajućom linijom. Iako je riječ o autoportretu s jasno prepoznatljivim fizičkim osobinama Ljube Ivančića, za sliku koju ima na stalku pored sebe nipošto se ne bi moglo reći da pripada njegovu opusu. Anonimnost slike udaljuje nas od lika, pa on postaje još usamljenijim, ali i krhkim i izgubljenijim.

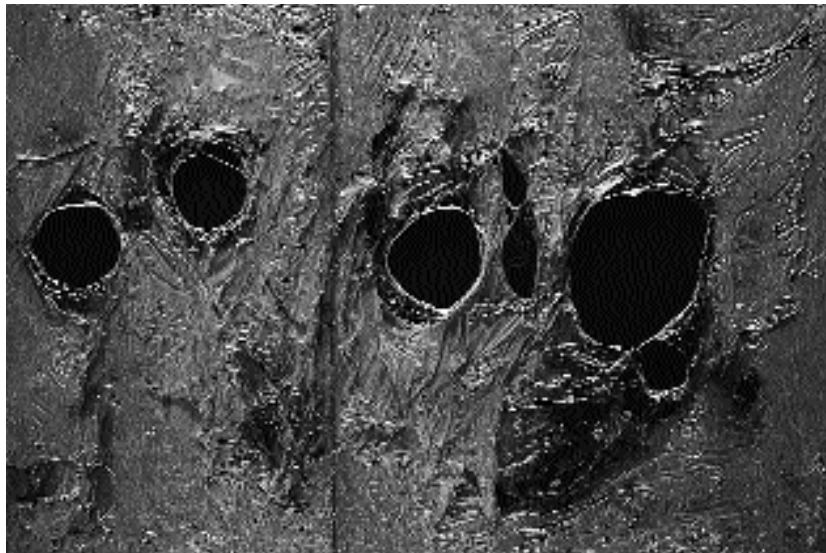
Ovaj bi Ivančićev autoportret trebalo gledati u kontekstu ostalih slika koje nastaju u to vrijeme kako bi se ušlo u dublje slojeve njegova značenja. Krajem pedesetih na slikama ovog autora počinju se pojavljivati guste nakupine pigmenta koje se poput reljefa uzdižu s plohe. U tim, vrlo često crnim istacima koji podsjećaju na ljepljivu, pokvarenu, sprženu tvar moguće je prepoznati slične postupke što su ih od sredine četrdesetih naovamo provodili umjetnici kao što su Jean Fautrier, Jean Dubuffet i Slavko Kopač. Ili pak oni koji su pedesetih pripadali radikalnom krilu enformela, od Burrija i Tapiasa, do nama nešto bližeg Ive Gattina. Međutim, dok su gusti i visoki slojevi boje Fautrierovih slika *Glave talaca* otisci bića koja pred nama naočigled nestaju, koja se, kao na Veronikinu rupcu upisujući opredmećuju u sirovj i trošnoj materiji, dok se bezimni junaci

prepušteni svojim beznačajnim egzistencijama na djelima Dubuffeta i Kopača oslobađaju u raspadajućoj materiji, dotle su grube nakupine sasušenog pigmenta i krhotina istrošenih predmeta na slikama Ljube Ivančića imale iznimno važnu evokativnu funkciju. Taktilna kvaliteta dominantne crne boje nije ovdje ništa drugo nego evokacija na hrapave slojeve čađi s nekog dalmatinskog ognjišta. Ognjišta iz umjetnikova rodnog doma. S pomoću predmeta, ali isto tako i s pomoću boje i tehnike, slikar priziva sjećanje dajući mu iznimno važnu ulogu. Sjećanje, pak, nije ništa drugo do upisivanje sebe i svoje vlastite povijesti u materiju slike. Prisutnost povijesti i memorije u slici on je postizao kroz iskustvo što smo ga imali o toj materiji. Uvodio nas je u mračne interijere u kojima se taložilo vrijeme, trošili bliski predmeti, baš kao i sam čovjek. Drugim riječima, materija i boja na slici ovdje nisu zadobili apsolutnu autonomiju kakvu su imali u djelima enformela. Boja je, kako je to jednom prilikom precizno rekao Renato Barilli, u ovakvim slučajevima nastavila biti "bojom nečega (...) i predmetom jednog iskustva".

Čini mi se kako upravo tu leži bitna razlika između umjetnika enformela i umjetnika koji su, zadržavši figuru, govorili istim egzistencijalističkim idiomom. Ogolivši boju i materiju slike na razinu njihove temeljne istine, gdje je boja samo boja, a materija samo materija, umjetnicima, kao što je to bio Alberto Burri, preostalo je tada jedino da u

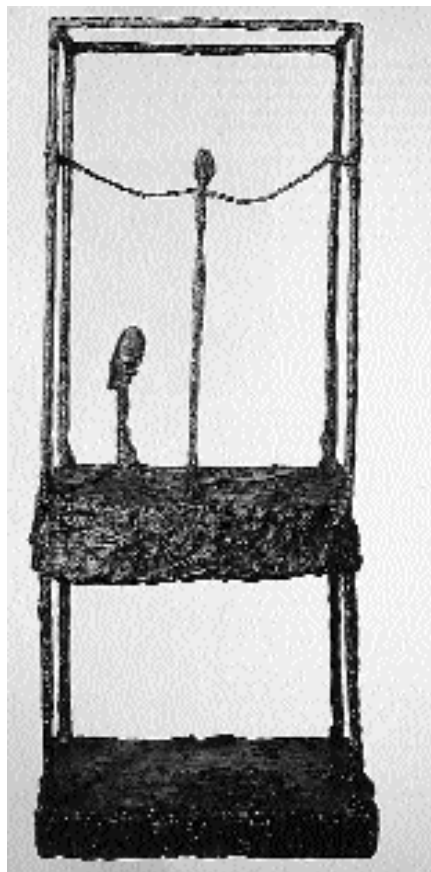


4



5

6



raspadajućoj materiji vide konačnu svrhu. Materija, pokazat će to samo nešto kasnije slijedeća generacija, kao jedan Günter Brass ili Rudolf Schwarzkogler, može biti i tijelo umjetnika. Također i supstance koje to tijelo proizvodi, što je u najradikalnijem vidu pokazao Piero Manzoni. Konstatacijom općega rasapa, općega kraja, slikari čine isti posljednji korak na koji su primorani dubokim porivima i likovi iz literature i drame odnjegovani na filozofiji egzistencije i apsurda, likovi Samuela Becketta, na primjer. Na kraju moga djela, kaže on 1956. godine, postoji samo prah... U posljednjoj knjizi, *Innomable*, postoji potpuno raspadanje. Nema "ja", nema "ima", nema "bića". Nema nominativa, ni akuzativa, nema glagola. Ne postoji način da se nastavi.

Vratimo se, međutim, figuralici pedesetih. Vratimo se iz praha o kome govori Beckett. Prah, to jedva-još-materijalno, jedva-još-prisutno bit će iznimno važna supstanca u umjetnosti jednog od najvećih i najautentičnijih protagonista toga razdoblja, Alberta Giacomettija. Sabijene i zgusnute figure njegovih slika i crteža zatečene su na pustim plohama koje ih okružuju i na kojima se doimaju krajnje krhkima. Točnije rečeno: izgrizanima od sveobuhvatnog ništavila. Kad je, pak, o Giacomettijevoj plastici riječ, Jean-Paul Sartre, u svom poznatom eseju "U potrazi za apsolutnim" (1948) ističe upravo važnost one jedva-još-prisutne stvari: praha,

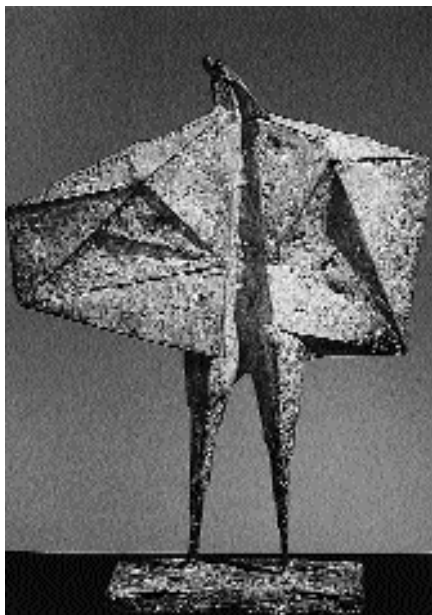
točnije sadre. Giacometti nikada ne razmišlja o vječnosti, kaže Sartre, pa je stoga i vijek njegovih figura kratkotrajan: poput zore, poput tuge. Sadra, koja je njegova idealna tvar, zapravo je bez težine, bez trajnosti, a ujedno je i najduhovnija. Istanjena, nepostojana Giacomettijeva bića okružuje ništavilo beskrajnog prostora. Prostora koji je rak što uništava biće, što sve proždire. Jedan drugi autor, Jean Genet, otkrit će iz odnosa što ga je Giacometti postavio između prostora i figura umjetnost svete samoće. "Kraljevstvu mrtvih", kaže Genet, "Giacomettijeva djelo pripoćuje spoznaju samoće svakog bića i svake stvari, i da je ta samoća naša najsigurnija slava."

Figure Germaine Richier, koje nastaju u isto vrijeme kada i Giacomettijeva, također odlikuje krhkost i nesigurnost, zatečenost i nadasve duboka samoća, unatoč njihove masivnosti, njihova jednostavnog, upravo organskog oslanjanja o tlo. Ono, pak, što ih izjeda, što svakog časa prijeti kako će se početi rastakati do potpunog uništenja, nije prostor koji ih okružuje. Ove se figure tope iz svoje nutrine, pa se stoga i doimaju tako nestvarno poput prikaza. Sličan će dojam pružiti i skulpture Eduarda Paolozzija koje su nastale od otpadaka, iz dotrajalih i istrošenih bezimernih predmeta koji samo igrom slučaja oblikuju nešto drugo, a to je ljudski lik. U toj nakupini anonimnih stvari iščezao je svaki pokret: sve je svedeno na apsolutno mirova-

nje. Baš kao što Paolozzijeve figure nastaju iz sabiranja i rastakanja sirove kiparske materije, ne skrivajući pri tom šavove koji su je spajali, tako isto i na djelima Francisa Bacona istodobno otkrivamo i ono što je naslikano, i proces kojim je to nastajalo. Potezi kista i nejasni obrisi figura kao da nam sugeriraju kako je ovdje riječ o trenutku u kome je slikarska materija upravo započela svoje nezaustavljivo rastakanje, svoje raslojavanje u praelemente. Dakako, boju, njezine meke poteze, sluzave obrise koji se gube, da bi na nepredviđenom mjestu ponovno na čas s podloge izronili, treba shvatiti i u prenesenom, metaforičkom smislu. Tehnika kojom Bacon slika označava, zapravo, prije svega ono što je naslikano. Ta mutna, zamagljena lica prepuštena su svojoj goljoj prisutnosti. Kao što su oslobođena tragičnosti, ova su bića isto tako i "lišena okusa zemaljske sreće", kako je jednom dobro rekao Jean Genet, a misleći pri tom na sebe, sebe kao lopova i kriminalca.

Međutim, kada je riječ o galeriji bezbrojnih likova koji nastanjuju umjetnost, a to znači i stvarnost pedesetih godina, bilo bi naivno vjerovati da je tu uvijek i isključivo riječ o onima koji su "lišeni okusa zemaljske sreće". Hoću reći kako se u figurativnoj umjetnosti pedesetih treba uzeti u razmatranje i iskustva što su ga, osobito u europskoj umjetnosti, ostavili brojni umjetnici koji

7



7 LYNN CHADWICK, STRANAC II, 1956.

8 JEAN DUBUFFET, TIJELO ŽENE, 1950.

9 GERMAINE RICHER, L'ORAGE /OLUJA/, 1947-48.



8



9

su stvarnost oko sebe i u sebi prikazivali s osjećajem intenzivnog življenja "zemaljske sreće". Ali to su mahom oni umjetnici koji su preuzimali i nastavljali figurativni koncept iz ranijeg vremena i nastojali ga, često putem krajnje uprošćene retorike, primijeniti u vremenu nakon rata. Ta je figuralika često bliska tzv. angažiranoj umjetnosti koja je u to vrijeme nastajala iza željezne zavjese. Geste i krajnje uprošćeni govor čovjeka — Heroja, čovjeka - Pobjednika, čovjeka — Gospodara, ili jednostavno uvijek čovjeka pisanim velikim početnim slovom, odaju jedan drukčiji nazor na svijet. Nazor koji se iscrpljuje u jednoj krajnje simplificiranoj ideji humanizma, ideji koja je u stvarnosti lišena temelja. I dok jedan Giacometti i Bacon svjedoče u svojim krhkim i ranjivim figurama tragično iskustvo vremena prije svega svojom tehnikom, jedan Picasso (*Masakr u Koreji*, 1951), Gabriele Mucchi (*Martiri iz Forlija*, 1952), Armando Pizzinato (*Svi narodi žele mir*, 1950/51), i mnogi, mnogi drugi svu svoju snagu, ili barem najveći njezin dio, iscrpljuju u deskripciji događaja. Giacometti i Bacon, Fautrier i Kopač, Paolozzi i Ivančić svoju duboko življenu mučninu, svoju šutnju i intenzivan osjećaj bolnog postojanja, baš kao i osjećaj apsurdna, upisuju u svoje djelo. Tu upisivanje sebe u djelo, u materiju iz koje nastaje umjetnost, kako je to još odavno govorio Paul Cézanne, znači brisanje granice između umjetnosti i egzistencije. Upravo stoga što su svoj glas utisnuli u djelo, likovi

koje stvaraju postaju istinski junaci šutnje. To su dvojnici Antoineta Roquentina i Malonea, Molloya i brojnih izopćenika, lopova i ubojica koje nam je ostavio Genet, to su dvojnici mnogih drugih bića koji prepušteni samima sebi traju i troše se poput stvari do potpunog raspadanja. Konačno, na kraju ionako ostaje samo prah o kome je govorio Beckett: Nema "ja", nema "ima", nema "bića". Nema nominativa, ni akuzativa, nema glagola. I ne postoji način da se nastavi.

S druge strane, kada jedan Bernard Buffet ili Renato Guttuso nastoje također govoriti o izgubljenim bićima izmučenim tjeskobom, prazninom, očajem i osjećajem beznačajnosti svoje egzistencije, oni to čine s distancom. Tu nije riječ o upisivanju sebe u materiju iz koje se stvara umjetnost, već prije svega o opisivanju događaja i stanja koji istinski ne dotiču biće. Stoga i likovi koje zatičemo na ovakvim djelima nisu oni junaci šutnje, već trivijalne egzistencije koje traju i troše se u brbljavosti. Istih tih pedesetih godina predstavnici tzv. angažirane umjetnosti (najčešće je riječ o socrealizmu) dovest će brbljavost i ispraznost do stanja potpune zasićenosti, do apsurdna. Tu je, međutim, riječ o svojevrsnoj travestiji. Umjetnici, mahom iz socijalističkih zemalja, bijedu svakodnevice zaodijevaju u herojske i poletne geste i izraze lica kako bi maskirali okrutnu političku i društvenu praksu. •