

wols  
veliki orgazam, 1947.



# ješa denegri

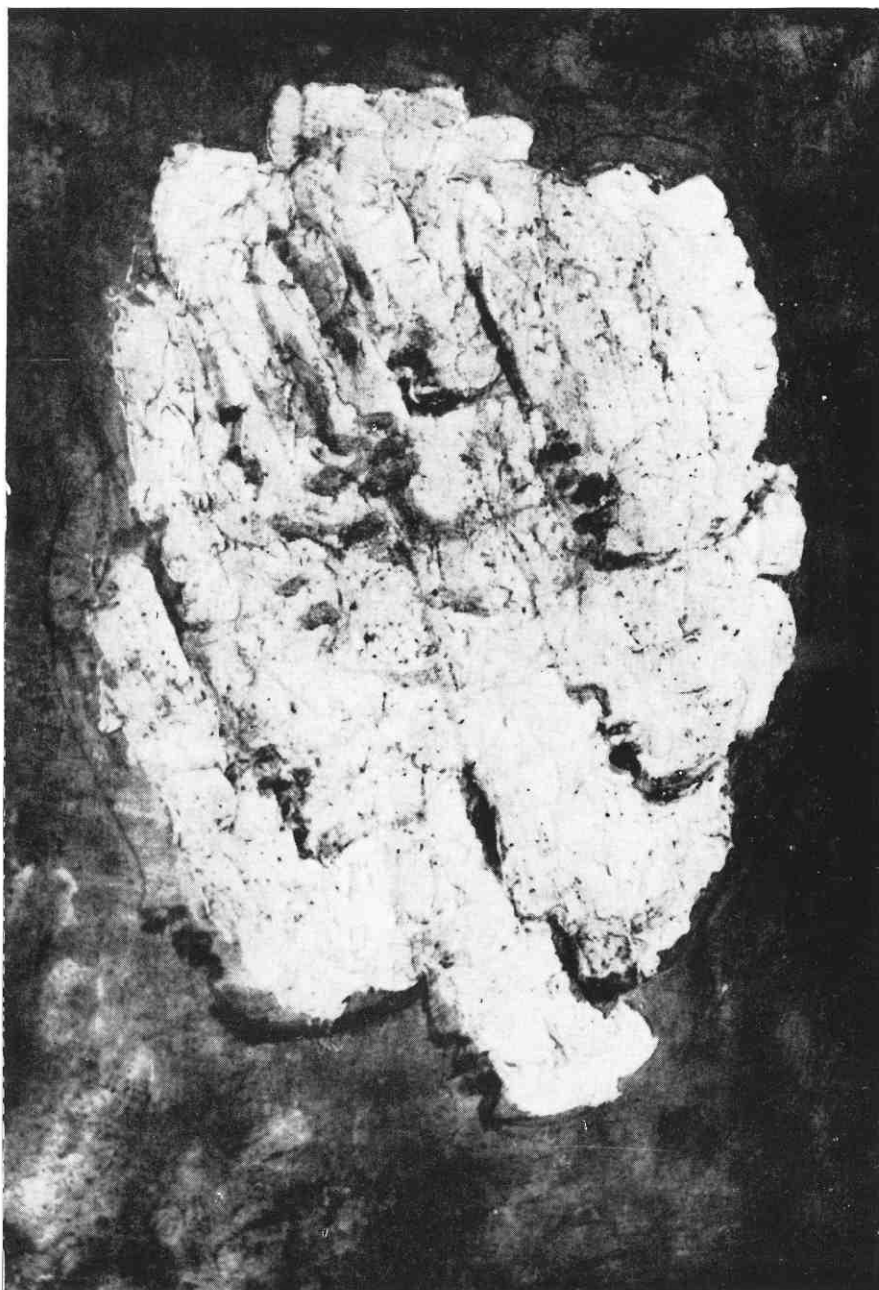
Nakon izložbi Pariz-New York, Pariz-Berlin i Pariz-Moskva, napokon — »Pariz sam sa sobom«: riječ je o izložbi Pariz-Pariz kao pothvatu prezentiranja i umnogome preispitivanja cijelog kompleksa zbivanja ne samo u likovnoj umjetnosti nego i cjelokupnoj kulturi toga velikog središta u razdoblju između 1937. i 1957. godine. Kritika je dosad u mnogo navrata i najčešće sa mnoštvom razložnih opaski pokušavala proniknuti u pravu nakanu ovog tipa izložbi koje je, zapravo, zasnovao Pontus Hulten i kojih je polazni cilj bio da se uz pomoć uspostavljanja »osovina« s drugim vodećim središtima povrati i iznova učvrsti donekle poljuljani kulturni prestiž Pariza. Iako se to ponašanje bez sumnje kosilo s danas poželjnim nastojanjima k decentralizaciji i demetropolizaciji umjetničkog života, valja istini za volju istaći da su sve te više ili manje osporavane izložbe u Centru Georges Pompidou uvijek bile iznimno bogate umjetničkim sadržajima i vrlo poticajne za kritička razmatranja, pa bi stoga bilo krajnje neoprezno ignorirati materijal što su ga one okupile i predstavile. Nije drukčije ni s izložbom Pariz-Pariz: možda više od svih prethodnih, na njenu zamisao, njen sastav i njenu realizaciju sručile su se gotovo bezbrojne primjedbe, i izvan Francuske i u samom Parizu, u njemu opet od različitih krugova, u rasponu od *Art Pressa* do *Cimaisea*, gdje su na primjer Michel Ragon i Jean-Robert Arnaud objavili pravi pamflet protiv Germaina Viattea i ostalih organizatora izložbe. Kad se znaju sve te načelne, a još više subjektivne pobude tih konfrontacija, postaje jasno da danas — nekoliko mjeseci nakon što je izložba Pariz-Pariz zatvorena — makar mi nemamo razloga baviti se pitanjima izvan samih umjetničkih područja: kao što je rekla Catherine Millet, svatko je na ovoj velikoj smotri mogao izabrati neki svoj »mali Pariz-Pariz«. Rukovođen time opredjeljujem se za tri zasebne teme, ostavljajući po strani niz drugih podjednako izazovnih oblasti jer mi za osvrt na njih u ovom trenutku nedostaje interesa, afiniteta i na žalost prije svega dovoljno znanja.

## pariz - pariz 1937 - 1957.

Centre Georges Pompidou, svibanj—studeni 1981.

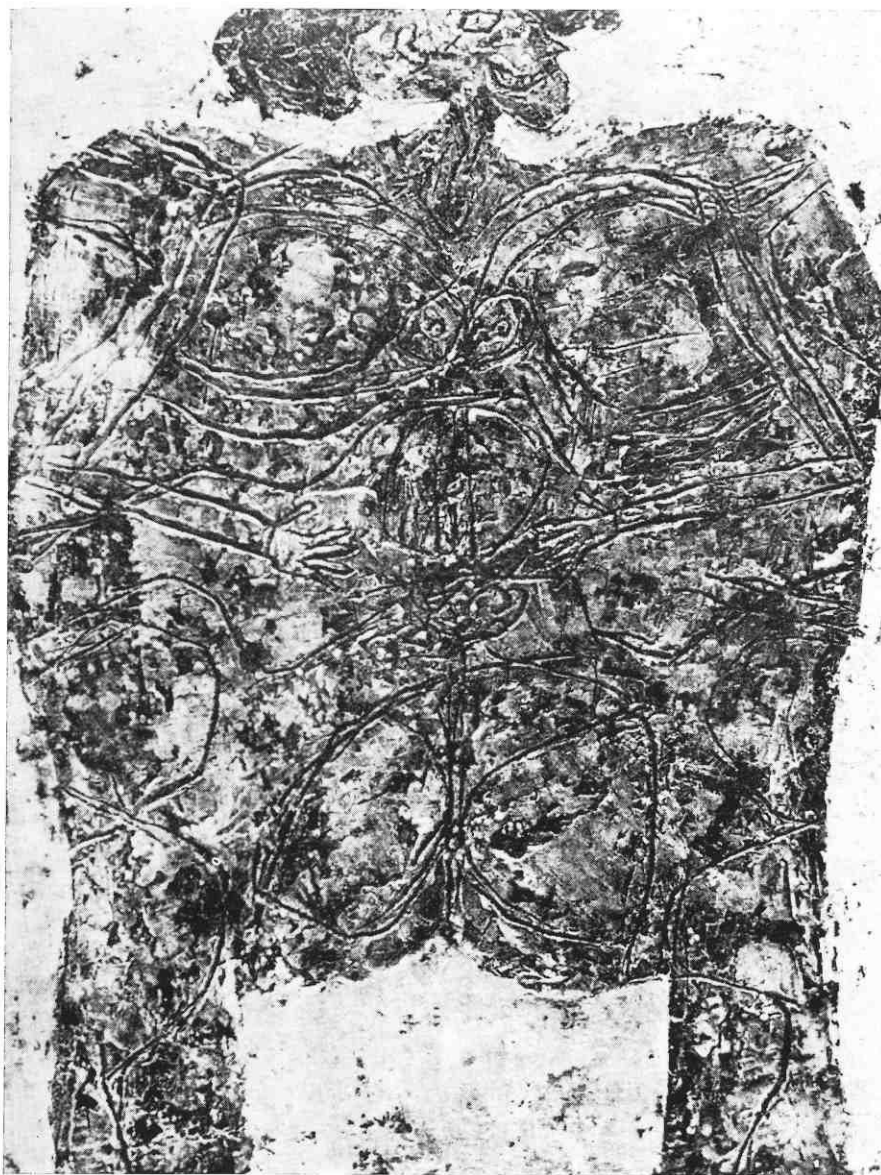
*Informel prije nastanka termina: ulazak u drugo stanje djela*

Veliki doživljaj i veliko iskustvo jest danas susret s ranim djelima informela i lirske apstrakcije (termin u ovom momentu i ovom slučaju nije bitan), djelima nastalim negdje između 1942. i 1950, dakle prije nego što su formulirana prva teorijska i poetička tumačenja tih pojava što ih iznose Tapié u sastavu izložbe *Signifiants de l'informel*



1951. i u tekstu *Un Art autre* 1952. ili Mathieu u tekstu *Esquisse d'une embryologie de signes*, također iz 1951. Riječ je o Fautrierovom ciklusu *Les Otages*, o Wolsovim crtežima i slikama iz 1945—1947, o Dubuffetovim ciklusima *Mirobolus*, *Macadam et Cie* i *Corps des dames*, dakle cijeloj toj produkciji koja je svojedobno prošla kroz galeriju René Drouin i zaista udarila temelje jednog drugog i drukčijeg shvaćanja umjetnosti ne samo

u pariskim nego i u evropskim vidicima ranoga poslijeratnog razdoblja. Isti se dojam čita danas i u skulpturama Giacomettija nastalim između 1945. i 1950, bez obzira na razlike koje u tom primjeru proizlaze iz naravi samog medija. U kritičkim i historijsko-umjetničkim generalizacijama koje su neizbježno nastupile kad se željela uočiti suština te rane poslijeratne umjetnosti istaknuti su u prvi plan momenti radnog procesa (brzina iz-



vođenja, uloga materije i dr.) ili momenti općeg psihološkog i filozofskog karaktera (duhovno stanje otuđenja, korespondencije s fenomenologijom i egzistencijalizmom i dr.), što je često vodilo zaključcima u kojima su sasvim specifične pozicije pojedinih autora bile prekrivene zajedničkim jezičkim i idejnim osobinama cijelog pokreta. Nema, dakako, dvojbe da rana poslijeratna umjetnost nosi ta obilježja jednog poriva nadindividualne reakcije na sve ono što su čovjek kao jedinica i društvo kao cjelina iskusili u vrijeme velike

svjetske kataklizme i u godinama što je neposredno slijede; nema, također, sumnje da se o tada i način shvaćanja umjetnosti globalno izmijenio i da su toj izmjeni pridonijeli mnogobrojni autori sasvim nezavisno jedni od drugih, u posebnim uvjetima kulturnih sredina u kojima su djelovali. Ipak, nakon što je posljednjih godina detaljno istražena i često vrlo precizno protumačena ta složena duhovna klima (dakle, mnogo više nego jedan umjetnički pravac), što se pojednostavnjeno naziva epohom informela, vrijedi još jednom okre-

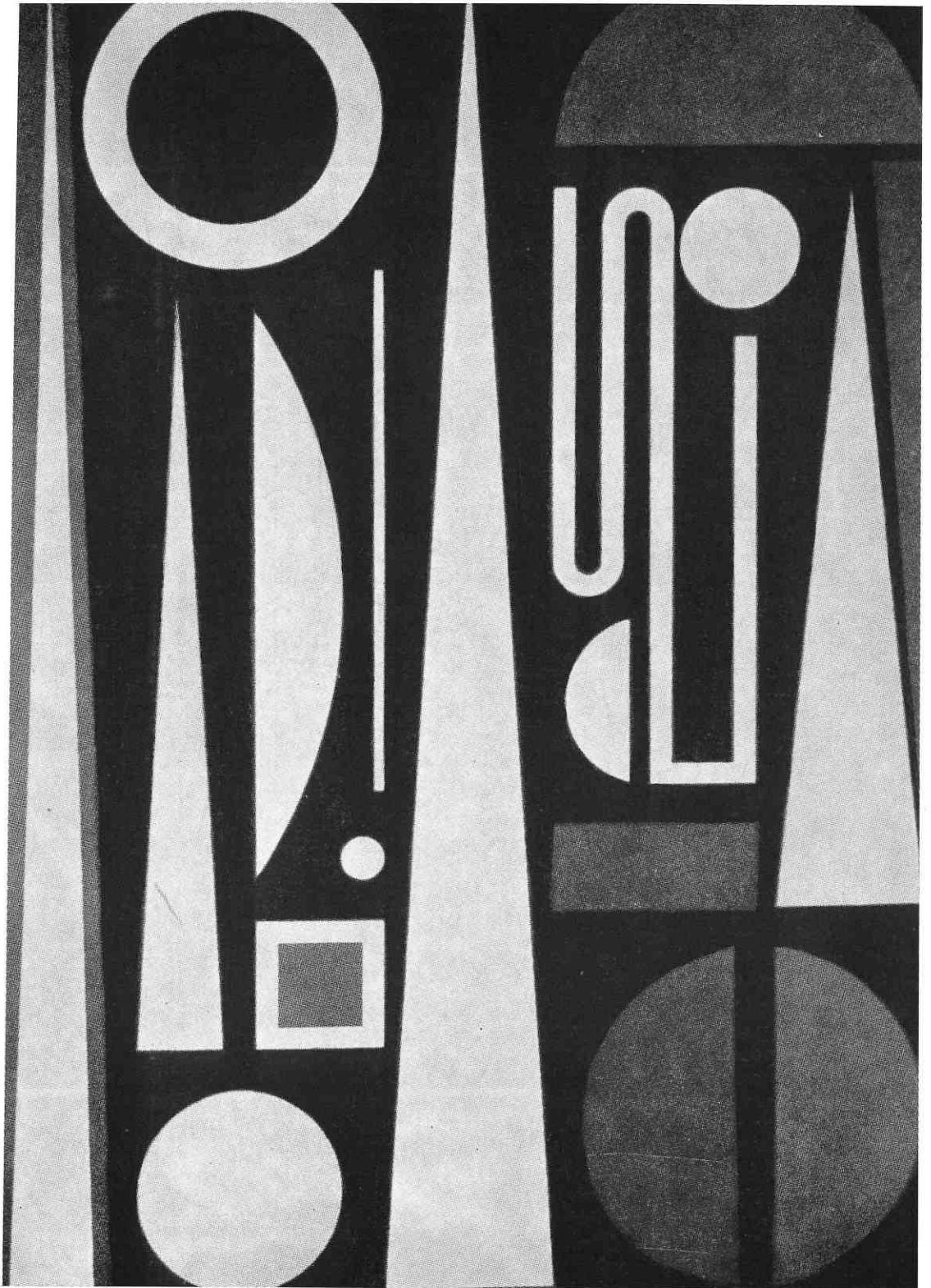
nuti se makar sažetom čitanju djela pionira da bi se pokušalo vidjeti kako se njihov položaj danas reflektira u cjelini tih povijesnih zbivanja.

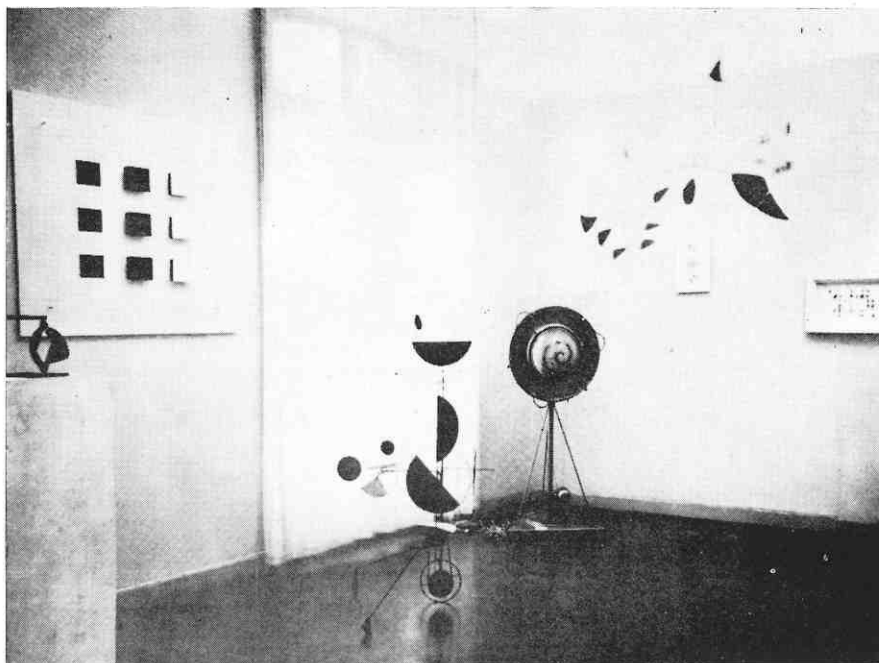
Radikalni stav Argana, po kojemu »informel želi da umjetničko djelo kao apsolutna prisutnost bude čitavo od iskustva u činu, evociranja sjećanja i bez zalaganja za budućnost«, i po kojemu je to »čisti čin egzistencije, slobodan od svake intencionalnosti i od svake refleksije a posteriori«, dakle stav što implicira izrazitu ne-semantičnost i ne-ikoničnost slike u informelu, čini se kao zaključak što mimoilazi faktičko stanje ranog stadija toga pokreta za koji je prije karakteristična pre-kvalifikacija nego potpuno dokidanje značenjske mogućnosti izražajnog jezika. Informel pionira prevladava simplificiranu antitezu figurativno — ne-figurativno, koja traje kao posljedica ne toliko umjetničke koliko ideološke polarizacije na planu realizam—formalizam, što u to vrijeme nije zaobišla čak ni pariski kulturni ambijent. Umjesto, dakle, da se distingvira po obilježjima isključive prisutnosti ili odsutnosti znaka i značenja u slici, rani informel zasniva se na osjećanju *dru-gog* stanja slike: slika nastaje kao trenutni čin i izravnim izvršenjem radnje slikanja, zbog čega u prvi plan izbija konkretno zbivanje materije u kojoj se taj čin izvršava, a osobina materije i jest u tome što je sposobna da u svoje tkivo upravo upije najosjetljivije treptaje ljudske psihe koja nije sačinjena jedino od trenutnih impulsa nego i od evociranih sjećanja, pa čak i od mogućih slutnji predstojećeg vremena. Djelo ranog informela postaje time organizam koji u sebi sažima znatno duže vremenske raspone nego što je sam trenutak egzistencije »ovdje i sada«: otud se u tom djelu rađa jezgra intencionalnosti kojom ono održava komunikacionu sponu s vanjskim svijetom i po kojoj ono upravo i čuva svoje mjesto u procesima spoznavanja i razumijevanja toga svijeta, a zna se da je tome evropska umjetnost težila u toku svoje cjelokupne povijesti. Izravni uvid u djela pionira informela vodi nas danas ovom zaključku: usprkos uvjetima krajnje depresije u koju ih tjeraju egzistencijalne i socijalne prilike, ti se umjetnici ne zadovoljavaju time da iz sebe izbace samo jedan krik trenutnog protesta, nego naprotiv artikuliraju svoj govor u izričaje koji se zasnivaju na uvažavanju povijesnog iskustva i time ne gube osobinu »svrhovitosti«, inače svojstvene evropskoj misaonoj tradiciji.

Kad se danas vide slike ciklusa *Taoci* iz 1942—1945, postaje evidentno da Haftmann nije imao nimalo pravo što je Fautriera shvatio kao slikara »lijepe, osjećajne, ali veoma male melodije«: *Taoci*

su, naprotiv, kao što je pisao Argan slijedeći davnu misao Malrauxa, »jedna od najvećih poema Pokretu otpora«; štoviše, to je pravo »slikarstvo mučnine«, u smislu koji odgovara tom raspoloženju izraženom u Sartreovu poznatom literarnom djelu. U jezičkom pogledu, Fautrier potiskuje postkubističko iskustvo slikara nove francuske tradicije, on otvara prostor za nešto kasniji prodor informela kao evropskog pokreta i u tome je sadržana prijelomna uloga kulturnog doprinosa toga umjetnika. Ali ta jezička novost nije i bitna osobina njegova slikarstva: Fautrier u ciklusu *Taoci* (kao u ostalom i u prethodnim i u kasnijim djelima) nije bio apstraktni slikar, njegova je slika zaista ikonička i semantička, što bi možda vodilo zaključku o prijelaznom karakteru njegove pozicije u odnosu na neki »čisti«, sasvim neintencionalni model slike u informelu. No nipošto nije riječ o tome: nedvojbeno tematska čitljivost *Taoca* (glave i trupla, dakako lišena svakog opisa, ali ipak prepoznatljiva u osnovnim konfiguracijama) ne sprečava umjetnika da dosegne ono nužno *drugo* stanje djela, stanje u kojem se više ne njeguje pikturalna i plastička estetika nego je cilj umjetnikove težnje u tome da uz pomoć krajnje osjetljivosti materije razotkriva vlastitu egzistencijalnu bol upućujući na ono dramatično stanje u kojem je impuls »življenja« sveden na gotovo primarni impuls »postojanja«. Zato nije nimalo slučajno što Fautrier poseže za metaforom »taoca«: to je žrtva koja je još živa ali čiji je život faktički dokrajčen, to je — rečeno filozofskim rječnikom tada aktualnog egzistencijalizma — biće na izravnom putu prelaska u ne-biće. No taj prelazak iz bića u ne-biće nema kod Fautriera metafizički razlog, uvjetovan je, štoviše, povijesnim okolnostima i svjedoči o spoznaji toga umjetnika da je globalna kriza ljudskog stanja izazvana prije svega krizom povijesne stvarnosti, a tek onda krizom same ljudske naravi.

Za Wolsa, daljnjeg velikog predstavnika slikarstva ranih poslijeratnih godina, drama postojanja više nema taj povijesni razlog nego sve više prelazi u krajnje intimno osjećanje neusuglašenosti pojedinca s okolnim svijetom: na jednom mjestu Wols sebe naziva »mikrobom«, on više ne vidi nikakvu mogućnost efektivne intervencije, i jedino što mu preostaje jest samorazarajuća ispovijest izražena u golom tkivu boje-materije na plohi slike. Kad se danas pažljivije gledaju, Wolsove slike također nisu dokraja apstraktne: u njima se iz same te boje-materije pojavljuju neka neodređena i nedefinirana oblička (nipošto oblici), pa se i kod njega, kao i kod Fautriera, može govoriti o stanovitosti intencionalnosti slikarskog znaka. Haftmann,

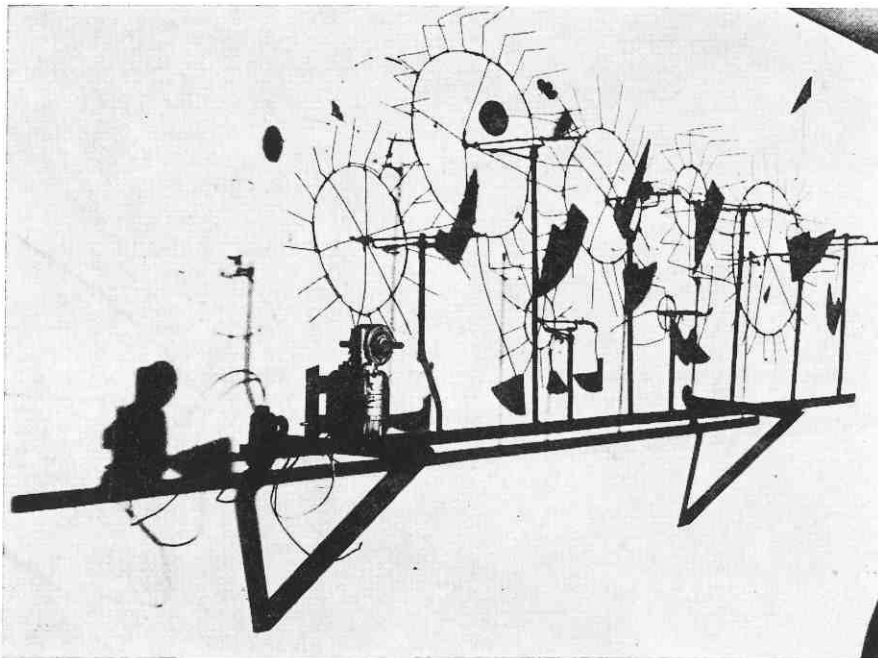




koji za Wolsovo djelo inače ima veliko razumijevanje, upozorava na »pomaljanja nekog rasplinutog lica, bez kontura«, podsjećanja na neke »stravične, gnojne rane«, pri čemu odmah skreće pažnju na to da ove slike-autoportreti nipošto ne daju »lik samog slikara već su otisci njegova duševnog stanja«. Kao i za ostale slikare ranog informela, materija je i za Wolsa ona krajnje osjetljiva membrana u koju se utiskuju drhtaji svijesti ili, u njegovu slučaju, reakcije stanja na samoj granici te svijesti i domene ne-svijesti. Takva se raspoloženja najdirektnije očituju u paničnom ali ujedno i blagom grafizmu što ga ruka u odsutnosti kontrole no bez izvanjskog gnjeva i bijesa unosi u mekano tikvo paste. Taj Wolsov grafizam nikada ne prerasta u potez, pogotovo ne u gestu kakva se može izvršiti na podlozi platna: jer, za njega to platno nije neka neutralna fizička podloga, ono je gotovo organska tvar, štoviše, ono se poistovjećuje s organikom njegove vlastite kože, što je naslutio Argan kad napominje da Wolsovo slikanje podsjeća na postupak tetoviranja, s nakanom umjetnika da »samog sebe učini što osjetljivijim na dodire sa svijetom, unatoč tome što zna da mu taj dodir može nanijeti neizdrživu bol«. Za razliku od drugih ukletih umjetnika koje je slikanje moglo liječiti od egzistencijalne depresije, Wolsa je slikanje sve više tjeralo u nenadoknativ gubitak

vitalnih energija: poslije svake slike, čak i poslije svakog i najmanjeg crteža, on je bio fizički i psihički sve iscrpljeniji, i za njega nije bilo drugog ishoda do neizbježnog dolaska do mjesta gdje se istodobno odigrao kraj slikanja i kraj življenja.

Dubuffet je od svih pionira ranog informela najviše ikonički, čak u pojedinim ciklusima i izrazito figurativni slikar, a ipak je upravo kod njega Tapié našao najviše povoda za svoju tezu o informelu kao *drugoj* umjetnosti. Nije, dakle, sporu prisutnosti ili odsutnosti predmeta (sižea) u strukturi slike: Dubuffet radi portrete sasvim određenih ličnosti (iako, dakako, bez namjere da ih vjerno prikaže), on radi ženske aktove (ciklus *Corps des dames*) i pejzaže (ciklus *Sols et terrains* i *Terres radieuses*), što su sve zapravo tipični žanrovi klasičnoga evropskog slikarstva, a ipak nitko drugi nego on opovrgao je ne samo kôdove tih žanrova nego je i doveo u pitanje prirodu umjetnosti u kompleksu grčko-rimskog estetskog nasljeđa. On je to mogao učiniti zbog toga što je manje od svih drugih imao obzira prema veličini tog nasljeđa: jer, ako više ne vjeruju u estetiku klasične umjetnosti, Fautrier i Wols ipak vjeruju u njezinu etiku, i zato u njihovu djelu nema ni traga ironiji i paradoksu, pogotovo ne humoru i igri. I dok su oni umjetnici tragičnog osjećanja svijeta,



Dubuffet je skeptik za kojega umjetnost ne smije posjedovati nikakvu patetičnu crtu, a ponajmanje crtu osobnog razgolićavanja. Suprotno tome, umjetnost je izražajno područje koje umjetniku dopušta mogućnosti bezbrojnih prekoračenja normi i pravila, pa je stoga razumljivo što je on u to vrijeme, dakle između 1945. i 1950, dokaze za to prekoračenje tražio u upotrebi ne-likovnih i nepikturalnih materijala kojima je bez ikakva oklijevanja priznavao isti legitimitet kao i svim drugim umjetničkim sredstvima. Primjetno je da baratanje tim novim materijalima iznosi na vidjelo mnoštvo evokativnih prizora: u konkretnim teksturama pijeska, asfalta, pigmenta i dr. miješaju se prikazi figura i figurina s naslagama gustim poput nekoga geološki drevnog tla, gledana izbliza tijela tih figura imaju površinu gotovo istovjetnu površini zemljine kore, a mnogobrojni neidentificirani tragovi, ogrebotine, zapisi i znakovi svjedoče o tome da je vrijeme tih slika gotovo beskrajno dugo i često nije lako utvrditi kada su i kako ta djela mogla biti napravljena. Dilemu izaziva čak i to jesu li te slike rezultat profesionalnog iskustva ili su plod nekih izvanumjetničkih nakana: čak i ako imamo na umu da su nastale od nedvojbeno velikog umjetnika, Dubuffetove se slike ne nameću aurom remek-djela i, kad ne bismo znali njihovu intenciju, rekli bismo da ih samo neznatni pomak

dijeli od akcidentnih produkata pučke umjetnosti, crteža djece ili mentalno inhibiranih osoba. »U skeptičkoj Dubuffetovoj perspektivi — zapaža Argan — toliko slavljena evropska kultura samo je jedan fenomen u bezgraničnoj fenomenologiji kulturne antropologije.«

*Trajanje konstruktivnog: od statične slike do pokretnog objekta*

Česti navodi da se informel javlja kao izravna protuteža geometrijskoj apstrakciji, na čemu između ostalih inzistira i Mathieu kad u knjizi *Au-delà du Tachisme* cijelo jedno poglavlje posvećuje »antigeometrijskoj ofenzivi«, ponešto su jednostrani i ishitreni. Jer, nedvojbeno je da informel ima svoje duboke, povijesne i egzistencijalne razloge nastajanja i nije (ili nije prvenstveno) polemika protiv jedne njemu, istina, mnogome suprotne vrste umjetnosti. S druge strane, umjetnost utemeljena na načelu geometrijske forme posjeduje svoju vrlo stabilnu liniju koja se između 1937. i 1956. pokazala sposobnom da se iznutra obnavlja, bez obzira na to je li se u nekom momentu toga povijesnog razdoblja ta linija nalazila u matici ili na periferiji problematskih zbivanja. Mentalitet



koji se može smatrati dominantnim u pariskom umjetničkom ambijentu nipošto nije pogodio širenju racionalističkog krila apstrakcije, ali usprkos često marginalnom položaju to je krilo u Parizu u toku vremena utemeljilo jedno od svojih internacionalnih središta. Još na početku 30-ih godina, kad socijalne i političke prilike uvjetuju slabljenje prvobitnih izvora konstruktivističke umjetnosti u Sovjetskom Savezu, Njemačkoj i Nizozemskoj, pojedini pioniri toga pokreta nalaze utočište u kozmopolitskoj kulturnoj klimi Pariza djelujući u tišini ali i neometano u svome osnovnom opredjeljenju. Pariz, dakako, nije za pripadnike konstruktivizma posve adekvatna sredina, oni u njemu ne mogu razvijati svoju ideološku debatu i moraju pristati na to da budu nosioci jedne od niza umjetničkih tendencija u danom kulturnom i tržišnom kontekstu, no i to pogoduje održavanju njihova radnog kontinuiteta, što će s vremenom pridonijeti izgrađivanju ili bar upotpunjavanju značajnih individualnih opusa. Kad se danas čita Seuphoroza kronika aktivnosti grupe umjetnika okupljenih oko časopisa *Cercle et Carré* iz 1930, i kad se prati povijest grupe *Abstraction-Création* u toku 1931—1936, vide se sve teškoće kroz koje se u Parizu probijalo to shvaćanje umjetnosti, a ipak valja uočiti da su u tom krugu i u tom gradu u 30-im godinama djelovale ličnosti poput Mondriana, Kandinskog, Arpa, Sophie Tauber-Arp, Vantongerlooa, Pevsnera, Kupke, Héliona, Herbina, Freundlicha, Domele i dr., da se ovdje spomenu samo najpoznatija imena.

U godinama neposredno nakon drugoga svjetskog rata pripadnici geometrijskog krila apstraktne umjetnosti okupljaju se u *Salonu des Réalités nouvelles* koji je, zapravo, nastavak djelovanja grupe *Abstraction-Création*. Ideja koja udružuje te autore jest ideja apstraktne, odnosno konkretne umjetnosti (art abstrait, art non figuratif, art concret, constructivisme — kako stoji u propozicijama Salona), a u tom povijesnom trenutku jasno je da opredjeljenje za nasljeđe neoplasticističke, konkretističke i konstruktivističke avangarde nije samo jezički nego je i kulturni i ideološki izbor. Vrijeme između 1946. i 1950. u Parizu je vrijeme naglog intenziviranja umjetničkog života, vrijeme mnogih polarizacija (pri čemu se, istina nakratko, pojavio i krug pristaša socijalističkog realizma), to je vrijeme otvaranja niza galerija, konfrontacija kritičara i dr., što je sve uvjetovalo da pripadnici geometrijskog krila apstrakcije nastupaju kao više ili manje kompaktna umjetnička tendencija. *Salon des Réalités nouvelles* postaje njezina godišnja izložba internacionalnog sastava sudionika (zna se da su na Salonu 1952. na

poziv organizatora sudjelovali exatovci Picelj, Srnec i Rašica, dakle godinu dana prije nego što će zajedno s Kristlom prirediti svoje povijesne izložbe u Zagrebu i Beogradu 1953); još 1944. izložbom Vasarelyja otvara se Galerija Denise René, koja će praktično sve do danas ostati sjedištem umjetnika te orijentacije; Galerija René Drouin, u kojoj su svoje prve nastupe imali svi veliki pioniri informela, priređuje 1945. izložbu *Art concret*; u povodu izložbe *Premiers Maîtres de l'art abstrait* u Galeriji Maeght izlazi danas klasično (i u Zagrebu 1959. prevedeno) djelo Michela Seuphora *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, a iste godine Auguste Herbin objavljuje knjigu *L'art non figuratif, non objectif*, ključni teorijski spis poslijeratne geometrijske apstrakcije. U 1950. godini, kad se pokreće časopis *Architecture d'aujourd'hui* Andréa Bloca i osniva Atelijer apstraktne umjetnosti Jeana Dewasnea i Edgara Pilleta, ta tendencija ide k svom apogeju, što odmah izaziva reakciju kritičara koji u geometrijskoj apstrakciji vide simptome novog akademizma. To je bio predmet rasprave što ju je svojim pamfletom *L'Art abstrait est-il un academisme?* pokrenuo Charles Estienne, i taj će njegov napad — unatoč isto tako žestokim obranama Léona Deganda — u mnogome obilježiti daljnja zbivanja u kompleksu apstraktne umjetnosti u Parizu poslije 1950. godine.

Kad se danas na izložbi Pariz-Pariz razmatraju sva ta zbivanja u području geometrijske apstrakcije ranog poslijeratnog perioda, postaje evidentno da se jedna ličnost izrazito izdvaja — to je Herbin, bitan za to vrijeme ne samo kao slikar nego i kao organizator i kao teoretičar, pisac spomenute knjige *L'art non figuratif, non objectif*. Herbin je iskustvo kubističke dekompozicije bio kadar dovesti do stroge i čiste dvodimenzionalnosti: iluzionizam koji se neprestano uvlačio u razne tipove apstraktne (ili poluapstraktne) slike izbjegnute je ovdje shvaćanjem da svaku formu valja tretirati zasebno i kao potpunu plohu, izbjegavajući time svaki trag modelacije koja narušava to jedinstvo forme i plana/površine. Repertoar formi kojim se Herbin služi temelji se na poznatim geometrijskim likovima (kvadrat, krug, trokut i njihovi segmenti), što uvjetuje da nijedna od tih formi ne može povlačiti za sobom sugestiju nekog predmeta, već uvijek ostaje apstraktna ili, točnije rečeno, »konkretna«, u smislu kako se pojam konkretnog shvaća u tradiciji te vrste umjetnosti od Van Doesburga nadalje. Dosljedno tome, boja je lišena svakoga prirodnog osvjetljenja i postavljena je na plohu čvrsto i kompaktno, ali ipak s finim radom kista kakav će se

samo nešto kasnije izgubiti u Dewasneovim slikama na metalnim podlogama ili u Vasarelyjevim slikama izvedenim od serigrafskih modula. Herbin je bio svjestan da ga ta objektivizacija mora voditi praktičkim i teorijskim uopćavanjima i stoga je svoje slike smatrao primjerima »plastičnog alfabet«, dakle primjerima jedne egzaktno kodirane izražajne terminologije koja, međutim, nipošto nije identična s egzaktnošću kôda znanosti. »Studija problema nastalih evolucijom slikarstva — pisao je Herbin — dobiva što se tiče forme i boje znanstveni karakter, ali tu znanost ne treba miješati s fizičko-matematskom znanostu. Riječ je o tome da se što je moguće preciznije upoznaju granice i sredstva nefigurativnog, neobjektivnog slikarstva.« Duboko uvjeren u tu autonomiju slikarstva, Herbin je u raspravama o funkciji umjetnosti u ranim poslijeratnim godinama znao zauzeti odlučno stajalište: iako član KP Francuske, odupro se skretanju u ideologizaciju umjetničkog govora po modelu socijalističkog realizma jednog Fougersona i Taslitzkog i ustrajao je na poziciji po kojoj je humanizam umjetnosti sadržan u njenoj imanentnoj umjetničkoj naravi. Izvršio je očit utjecaj na tadašnje mlađe istomišljenike (Dewasne i Vasarely čine se nezamislivi bez njegova prethodništva), no za razliku od njih nije predvidio mogućnost izmjene instrumenata rada: ostao je možda posljednji čisti slikar povijesnog toka geometrijske apstrakcije, a tek poslije njegovih zaključaka čini se da je unutar te tendencije neizbježno moralo doći do prelaska u nove, izvanslikarske tehničke i operativne zahvate.

Krajnje oštra kritika Estienneova pamfleta *L'art abstrait est-il un academisme?* sadržavala je, međutim, niz ispravnih zapažanja: naglo širenje geometrijske apstrakcije postaje znak prevlasti jedne nove rutine, a tako nastala slika teško uspijeva izbjeći zalazak u mrtvu dekorativnost. Postavke Herbinovog »plastičnog alfabet« pokazuju se kao posljednji stadij do kojega može stići primjena načela kompozicije u geometrijskoj apstrakciji, i poslije tog stadija put vodi u načelo strukturacije, što će učiniti najprije Vasarely, a nakon 1960. još će rigoroznije to načelo primjenjivati pripadnici Novih tendencija. Uz to, status statične slike kao izlagačkog i tržišnog predmeta nije više mogao opravdati onu ideološku usmjerenost koju geometrijska apstrakcija želi naslijediti od konstruktivističkih pokreta u krilu povijesnih avangardi 20-ih godina. Poslije 1950. zapažaju se napori da se faza evidentne stagnacije preraste otvaranjem u nekoliko smjerova: na teorijskoj razini, počinje se govoriti o slikarskom jeziku a ne više o slikarskoj formi, govori se o produkciji a

ne više o ekspresiji, što implicira veću strogost oblikovnog postupka; na praktičnom planu, nastoji se naći spona sa socijalnim zadacima i u tom cilju rađa se prijedlog tzv. »sinteze plastičkih umjetnosti«, provedene u suradnji umjetnika i arhitekta. *Salon des Réalités nouvelles* predstavlja 1950. salu grupe *Espace*, gdje se postavke »sinteze« nastoje pokazati u projektima mogućih realizacija, a ta duhovna klima pogoduje reafirmaciji neoplastičkih načela čije su nasljeđe u umjetničkom ambijentu Pariza s velikim uvjerenjem branili Jean Gorin i Felix Del Marle: oni predviđaju prerastanje dvodimenzionalne slike u trodimenzionalni predmet-konstrukciju, a odatle se otvara mogućnost ulaska djela u arhitektonski, drugim riječima, u socijalni prostor. No ma koliko se pokazivao kao baštinik progresivnih idejnih nazora konstruktivističkih avangardi, i bez obzira na to što je mogao naći uporište u potrebi obnove socijalnih prostora u godinama nakon drugoga svjetskog rata, taj projekt »sinteze« nije dao praktičnih rezultata: u naravi umjetnosti čini se neporecivim jedino snažan individualni poriv, i svako zalaganje za umjetnost u mjerilu kolektiva prije se ili kasnije razotkriva kao utopija ili kao demagogija.

U nemogućnosti izmjene socijalnog statusa umjetnosti put otvaranja nađen je u izmjeni same tehničke i oblikovne strukture djela: na namjeri prerastanja statične slike geometrijske apstrakcije javlja se kinetički objekt u kojemu činilac pokreta bitno mijenja ne samo karakter rada umjetnika nego i karakter promatračeve percepcije toga rada. Nakon nekoliko pojedinačnih nastupa (Agam, Bury, Tinguely u toku 1953/54), u Galeriji Denise René u travnju 1955. održava se prijelomna izložba *Le Mouvement*, koja s jedne strane zaključuje kronologiju pojava u kompleksu geometrijske apstrakcije u deceniju 1946—1956, a s druge nagoviješta niz zbivanja što će se tek poslije 1960. razviti u kompleksu Novih tendencija. Istina, ako se pažljivije analizira, tipologija pokreta u radu umjetnika prisutnih na spomenutoj izložbi nije vezana isključivo uz načelo geometrijske strogosti: kod Duchampa, Caldera i Tinguelya taj je pokret provokativne ili ironične naravi, a tek kod Agama, Vasarelyja i Sota znači proširenje oblikovne osnove djela zasnovanog na ideološkim i tehničkim iskustvima konstruktivizma, iskustvima što će ih do vrhunca a možda i svojevrsnog zastranjenja dovesti nekoliko godina kasnije Schöffer u svojoj izrazito »tehnokratskoj« koncepciji spacio-kromo-lumino dinamizma. Ali cijeli taj problematski lûk, što na jednoj strani započinje obnovom geometrijske morfologije sli-

ke kakva se nakon Mondriana činila posve iscrpljenom, a na drugoj se zaključuje prekvalifikacijom djela u kinetički objekt, pokazuje da se ideja konstruktivne oblikovnosti u periodu između 1946. i 1956. uspjela održati unatoč tome što su druge umjetničke orijentacije mogle možda adekvatnije izraziti pravu konfliktnu realnost toga povijesnog razdoblja.

*Počeci novog realizma: od umjetničkog objekta k ponašanju umjetnika*

Jedna od najoštrijih zamjerki koju Ragon u svojoj kritici u *Cimaiseu* stavlja Viatteu odnosi se na uključenje početaka novog realizma (*Le nouveau réalisme*) u izložbu Pariz-Pariz. Argumenti su ovi: izložba Pariz-Pariz zaključuje se 1957. godinom, novi realizam javlja se 1960. i fenomen je sedmog decenija, što znači da je neopravdano, zapravo tendenciozno i preforsirano, ovu izložbu završiti poglavljem o počecima novog realizma (naziv tog poglavlja točno glasi: *Avant le nouveau réalisme*). »Tinguely, Arman i post mortem Yves Klein oci su utemeljitelji Centra Georges Pompidou«, oni su »favoriti Pontusa Hultena«, ne ustručava se izjaviti Ragon. Ne možemo ulaziti u to što danas motivira Ragona da tako bez dlake na jeziku istupa protiv protagonista jednog pokreta o kojemu je prije znao govoriti s otvorenim respektom; uostalom, sjetimo se da je Ragon pisac predgovora Restanyjeve knjige *Les nouveaux réalistes* u izdanju Planète 1968. (u drugom izdanju iz 1978, u popularnoj ediciji 10/18, taj je predgovor izostavljen). Ragon, po svoj prilici, nema ništa protiv Restanyja, već se izjašnjava protiv Viettea i njegova kronološkog pomicanja novog realizma prije 1957, a ako se pedantno gleda na datume, on u jednoj činjenici ima pravo: pouzdano se zna da je grupa novih realista osnovana 27. listopada 1960. u domu Yvesa Kleina u Parizu, uz sudionništvo Armana, Dufrièrea, Hainsa, Rayssea, Spoerrija, Tinguelyja, Villegléa i samog Restanyja. (César i Rotella tòm su prilikom odsutni, a Niki de Saint Phalle, Deschamps i Christo pridružili su se kasnije). O svemu tome postoje nedvojbeno svjedočenja izravnih sudionika. Ipak, Ragon kao da previđa da pojedini među (budućim) novim realistima rade i prije 1957, i upravo je taj njihov rad obuhvaćen periodom što čini temu izložbe Pariz-Pariz. Do toga spornog datuma (dakle do 1957) definirana su tri važna poglavlja novog realizma: to su koncept monokromije Yvesa Kleina, mobilni Jeana Tinguelyja i »dekolaži« Raymondona Hainsa i Jacquesa de la Villegléa, a svi ti

načini izražavanja pripadaju prodorima koji u svome vremenu znatno šire pojam umjetničke prakse i time pridonose da se počeci novog realizma s razlogom mogu smatrati jednom od relevantnih etapa u umjetnosti Pariza do 1957. godine.

Brza historizacija novog realizma kao cjelovitog fenomena uvjetovala je da se u sve učestalijim prilikama tih zbivanja zaboravlja na neke faktične datume: danas se, površno gledajući, čini kao da su se svi pripadnici pokreta javili istodobno i da su kao umjetnici rođeni upravo s nastankom novog realizma. U biti to nije tako, i stoga je uključenje poglavlja »prije novog realizma« u sastav izložbe Pariz-Pariz prilog preciznijem utvrđivanju istinske historije ili, bolje reći, prehistorije toga pokreta. Kad je riječ o toj prehistoriji, Restany do danas ostaje najkompetentniji svjedok i tumač zbivanja u tom umjetničkom krugu, a on kao protagoniste izdvaja tri autora oko kojih se formiraju buduće problemske jegre novog realizma. To su: Yves Klein kao tvorac generalne ideje aproprijacije svega što čini dijapazon realnog, Tinguely kao umjetnik koji prvi primjenjuje postupke industrijske tehnologije u cilju izvedbe krajnje nefunkcionalnih rješenja, i Hains koji prvi otkriva scenu modernog velegrada kao poprišta efemernog postojanja mnoštva anonimnih i masovnih poruka. U prvi mah teško je uvidjeti što bi moglo povezivati te međusobno tako različite zahvate: očito, to nije izvanjsko svojstvo finalne forme kao elementa »stila«, to također nije istovjetnost tehničkih prosedeja, to je naprotiv generalni odnos umjetnika prema civilizacijskoj stvarnosti u kojoj djeluje, to je prije svega shvaćanje umjetnosti kao one vrste ljudske aktivnosti u kojoj oslobađajuća uloga homo ludensa prekvalificira zadane uvjete u smisao jedne samo njemu poznate i dostupne igre. Valja priznati da je Restany posjedovao sasvim izuzetnu intuiciju da u toj krajnjoj raznolikosti formi osjeti i prepozna srodnost senzibiliteta, a to mu je upravo i pridonijelo da okupljanjem niza tako jakih individualnosti pod zajedničku poetiku novog realizma izvrši nedvojbeno najkreativniju kritičku operaciju u pariskoj umjetnosti poslijeratnog razdoblja.

Iako zalaze u područje »druge umjetnosti«, pripadnici ranog informela ne prestaju biti slikari; iako faktički napuštaju slikarstvo i grade prostorne, čak i pokretne objekte, pripadnici neokonstruktivizma primjenjuju oblikovne tehnike kojih je rezultat umjetničko djelo kao određeni materijalni predmet. Tek s novim realizmom umjetničko djelo više ne mora biti plodom rada dotad poznatih tehnikama, štoviše, ne mora biti plodom rada



u zatvorenom ambijentu atelijera: djelo se proži-  
ma djelovanjem, djelo je zapravo preostatak tog  
djelovanja, pa čak i kada postoji kao eksponat na  
galerijskom zidu, značenje toga djela neodvojivo  
je od pobuda i procesa njegova nastajanja. Dje-

lo novog realizma nije posljedica primjene zanat-  
skog znanja u uobičajenim umjetničkim tehni-  
ka: napušta se slikarsko ili skulptorsko iskustvo  
da bi se, zauzvrat, primijenilo iskustvo bara-  
tanja različitim nađenim materijalima, pri če-



mu kao generalna konceptijska pretpostavka stoji pravo umjetnika novog realizma na prisvajanje i transformiranje svega što ga okružuje u njegovoj svakodnevnoj urbanoj i industrijskoj sredini. Jer, što treba znati da bi se derali i nanovo lijepili ulični plakati, kako to rade Hains i Villeglé; što treba znati da bi se napravili strojevi koji ništa ne proizvode, kakve montira Tinguely; napokon, što treba znati da bi se postigle površine ujednačenog pigmenta, kakve u svojim počecima

radi Yves Klein? Jasno, ne treba *znati*, treba prije svega *htjeti* uraditi upravo to što ti umjetnici rade: u prvi plan dolazi moment odluke, a tek se zatim pristupa realizaciji, zapravo konkretizaciji te odluke u materijalima i postupcima jedne moguće ali ne i unaprijed predodređene umjetničke prakse. Umjetnik novog realizma nije, dakle, prvenstveno ni slikar ni skulptor: on je skupljač predmeta, netko tko predmete montira od različitih nađenih stvari, on je netko tko neprestano

luta ulicama grada, gleda što se oko njega zbiva, netko tko reagira na te uvijek promjenljive i neočekivane dojmove, a budući da zna kako je u suvremenom umjetničkom tržišnom sustavu galerija privilegirano mjesto umjetnosti, on sve što je negdje pobrao ili sve što je sâm iznova napravio unosi u ambijent galerije i koristi se njezinim institucionalnim okriljem da bi svome životnom ponašanju pridao status kulturnog i materijalnog dobra.

Svi ti simptomi govorili bi u prilog shvaćanju da je novi realizam izravni dužnik dadaizma, a kad se uz to zna da je trenutak pojave novog realizma otprilike usporedan s trenutkom pojave Rauschenberga i Jaspersa Johnsa, onda se lako dolazi do zaključka da je cijelo to zbivanje jedinstveni kompleks neodade. To je ujedno i vrijeme aktualizacije Duchampovog nasljeđa, posebno njegova postupka ready-madea, i zaista je točno da postoje načelne podudarnosti između Duchampove metode uvođenja običnog predmeta u status umjetničkog djela i metode aproprijacije predmetnog svijeta kojom se na različite načine odreda koriste novi realisti. No unatoč toj uvjerljivoj srodnosti, Restany nije bio spreman da novi realizam jednostavno smatra obnovljenim dadaizmom i to je svoje gledište temeljio na ovim razlozima: u samoj biti duha Dade nalazi se motiv negacije, umjetnik je jedinka što odbija civilizaciju u kojoj mu je suđeno da djeluje, dok tome nasuprot novi realisti apsolutno prihvaćaju svijet u kojem se kreću, oni su štoviše potpuno srođeni s izmijenjenom civilizacijskom stvarnošću, suvremeni grad je onaj životni djelokrug koji zapravo fascinira njihovu senzibilnost, a jačanje tehnologije i industrije ne samo da ih ne zastrašuje nego ih naprotiv uvjerava u dolazak jedne za njih privlačne, od čovjeka stvorene, »umjetne prirode«. Činjenicu što se novi realisti služe nađenim i odbačenim predmetima ne treba tumačiti kao znak pobune: prije je to znak suglasnosti sa zaključkom da je relativna vrijednost stvari neizbježnost suvremenog načina života u društvu pojačane proizvodnje i potrošnje, pa stoga ono što više nema vrijednosti u funkcionalnom smislu može postati nosiocem smisla vrijednosti u nefunkcionalnoj naravi umjetnosti. Zaista, čak i kad su agresivni i gotovo krajnje bezobzirni, zahvati novih realista uvijek su puni vitalne energije, ta ih energija čini otvorenima svijetu, nimalo skeptičnim prema pojmu i načinu života u danoj stvarnosti. Sve je to dalo povoda Renatu Bariliju da iznese u prvi mah neobičnu, no možda i posve opravdanu tezu po kojoj je novi realizam u biti novi futurizam, pri čemu je od nasljeđa toga historijskog pokreta prihvaćena njegova pozitiv-

na egzistencijalna a odlučno odbačena njegova negativna ideološka dimenzija.

Ako kod Tinguelyja i Hainsa još i postoji baratanje materijalima kao danim stvarima, kod Yvesa Kleina bit je umjetničke intervencije u prevladavanju umjetničkog objekta ponašanjem umjetnika: jer, Kleina nije dovoljno smatrati samo slikarem monokromnih površina, on je zapravo umjetnik koji nizom svojih zamisli nagoviješta prelazak u ne-materijalno, po čemu se više od ostalih novih realista pokazuje kao preteča radikalnih umjetničkih zaokreta 60-ih i 70-ih godina («Moja su djela samo pepeo moje umjetnosti», glasi jedna od danas čuvenih njegovih tvrdnji). Utoliko se čini opravdanim što se izložba Pariz-Pariz zaključuje upravo ulogom toga autora koji u sebi rezimira stanovita iskustva informela kao »druge umjetnosti«, ali koji ujedno otvara i novu etapu u kojoj se pojam i značenje umjetničkog jezika počinju temeljito mijenjati. Klein, zapravo, otvara etapu u kojoj operativna intencija umjetnika bitno uvjetuje vizuelni izgled djela, a ono se više ne može ispravno shvatiti vanjskim estetskim dojmom nego jedino uvidom u pretpostavke na kojima se zasniva umjetnikov proces mišljenja. Tako, na primjer, publikacija *Yves Peintures* iz 1954. sadrži deset monokromnih listova kao navodnih reprodukcija slika koje nikada nisu bile napravljene, dok sastav izložbe pod nazivom *L'Epoca blu* u Galeriji Apollinaire u Milanu 1957. sadrži jedanaest potpuno istovjetnih monokromnih slika koje su prodavane (i bile prodane) po međusobno različitim cijenama. Klein je, dakle, u umjetničku operativnost unio izrazito mentalnu komponentu, učinio je rad umjetnika neodvojivim od jedne vrlo suptilne vrste spekulacije, no time nipošto nije porekao ulogu intuicije i senzibiliteta kojima je, štoviše, nastojao pridati »kozmičku« dimenziju. U umjetničkom djelovanju, kako ga on shvaća, nema više mjesta primjeni strogo specijalističkih tehnika, te su tehnike nedostatne za predočivanje svih onih intervencija što ih umjetnik danas želi i može izraziti, pa stoga on ističe svoje pravo na baratanje sredstvima koja već prelaze s onu stranu materijalnog: to su vatra, plin, atmosferske pojave i dr. Nema dvojbe da s tim Kleinovim naslućivanjima problemsko postojanje umjetnosti dolazi do praga najizazovnijih pitanja: umjetnost je ovdje i efemerna i sveprisutna, ona istodobno stiže u blizinu svoje smrti i svoje regeneracije. Po rasponima svojih nastojanja Yves Klein se danas pokazuje ne samo kao prethodnik kasnijih zbivanja nego i kao autor kojega ta kasnija zbivanja — unatoč mnogim radikalnim zahvatima — nisu uspjela dostići u duhovnosti i osjetljivosti umjetničkog očitovanja.