

flavio caroli

U svijetu se pojavila nova umjetnička generacija, iz temelja različita od prethodne. Riječ je o promjeni koja je i na intuitivnoj razini duboko povezana sa stvarnošću što se naglo i možda dramatično transformira. U toj točki započinje kritičko istraživanje. Vezati ga apodiktikom simplifikacijom uz mali broj poetičkih formula bilo bi glupo. Utvrđivanje interferencija između epistemologije, socijalnosti i simboličko-imaginativnih impulsa epohe kao što je ova današnja zapravo je golem zadatak, koji će nas zaokupiti narednih godina. U sadašnjem trenutku čini nam se da »stvar« (u lacanovskom smislu) ima barem tri aspekta, koje ćemo ovdje pokušati razraditi:

Sociološki aspekt. Nema sumnje da se iscrpio mehanizam (i, rekao bih, upravo arhetipska figura) »vala za valom«, tendencije koja potiskuje tendenciju, mode koja zamjenjuje prethodnu modu. Pokušaj da se nametne jednoznačna tendencija, lažno obojena avangardizmom, danas bi se sukobio sa stvarnošću koja ne samo da je neizmjereno složenija, nego je i neprijemljiva, u samoj svojoj biti, za takvo ideološko opredjeljenje. Nije, međutim, dovoljno biti svjestan te činjenice, nego se također valja upitati što joj je uzrok.

Nedvojbeno je da se ta činjenica podudara s planetarnom krizom potrošačkog društva. Sedamdesete godine (a prijelomna je bila upravo 1973, godina naftnog embarga) označile su preokret u usmjerenju cjelokupne zapadne ideologije. U tijeku dvadeset i pet godina nakon završetka rata živjelo se u (mentalnom) znaku ekspanzije potrošnje; nakon toga je počeo nagao, neizbježno traumatizirajući, pokret (mentalne) preorijentacije prema smanjivanju potrošnje. Pokreti koji su simetrično prethodili prijelomnoj 1973. godini i slijedili za njom, pokreti 1968. i 1977, bili su tektonski pokreti (značajna je jezična podudarnost) uzlazne i silazne faze povijesnog procesa koji je dostigao svoju kulminaciju. Pokret 1968. *previdio* je krizu suprotstavljajući se potrošačkoj ideologiji koju je optuživao da kreće prema nihilizmu, prema uništenju i stoga prema nečovječnosti. Takav način razmišljanja sigurno je, premda nejasno, postojao u svijesti Arapa kad su odlučili obrnuti tendenciju prema progresivnom bogaćenju na Zapadu. Do embarga je doveo pokret osporavanja 1968. ne manje nego jom-kipurski rat. Da bi se stvorile tako značajne odluke kao što su bile one iz 1973. godine, nije dovoljno da postoji stanovit politički ili ekonomski odnos snaga, potrebna je i dostatna ideološka zrelost, a ta je zrelost došla Arapima s toga istog Zapada koji su pogodile njihove sankcije.

prije potopa

Godina 1977. vidjela je retrogradno krizu koje još mnogi aspekti nisu bili zamjetljivi. Avangarda je proizvod progresističke buržoazije protiv tradicionalističkog i konzervativnog društvenog zaleđa. Ona je izbor promjene, potrage za srećom, jer ljudska svijest (iluzorno) može zamisliti samo promjenu nabolje. Budući da su ideološki bliske, avangarda i ekspanzija šezdesetih godina prirodno su postale saveznici, težeći prema »boljemu«, prema progresivnoj potrošnji same avangarde. Tada je, prvi put u modernoj povijesti, došlo do proturječja, nepredvidivog upravo zbog novosti suprotstavljenih termina: avangarda i potrošačko društvo (prividno saveznici) došli su u sukob jer je avangarda optimistična ali i manjinska, ona je snaga koja potiče ideološko aktiviranje, a ne (potrošački i potrošan) alibi za prihvaćanje postojećega.

Avangarda se, upravo 1968, pobunila protiv potrošačkog društva, učinila je sve što je mogla da uništi društveno zaleđe u kojemu se bila ukorijenila posljednjih godina. Uništivši za kratko vrijeme vlastito društveno zaleđe, počinila je smoubojstvo. U stanovitom smislu, žrtvovala se taktički u svojoj povijesnoj konfiguraciji da bi preživjela strateški.

Sad smo u fazi koja slijedi samoubojstvo. Tijelo umjetnosti boluje, budi se, i s naporom prikuplja snagu. To je nova snaga koja vraća život tijelu potpuno različit od jučerašnjega. Vjerojatno će se u bliskoj budućnosti ocrtati ciljevi budućih bitaka koje će i same biti drukčije od jučerašnjih. Griješit će se, kao što je nužno u procesu biološke evolucije, ali to nikada neće biti iste pogreške kao u prošlosti.

Bilo kako bilo, problem, postavljen u najekstremnijem obliku, u ovom se času može sintetizirati ovako: *Zna se što je odgovaralo ideologiji rastrošnosti. Što odgovara ideologiji štednje?* Banalno zaključiti da ideologiji štednje odgovara potraga za »sigurnim« vrijednostima, dakle za tradicionalnima, dakle za konzervativnim (»qui non servat occidit«, glasi konzervativno geslo *par excellence*), bilo bi pogrešno. I sama potraga za zlatom, arhetip natpovijesnog i nadvremenskog načela uravnoteženja, suprotstavljen povijesnosti, i stoga i potrošnosti novca, pokazuje se kao neurotična i iracionalna. (Jung bi rekao porinuta naprijed od 1 bez kontrole 2: u biti dakle potraga za falosom i za Kristom, u osnovi infantilna.) Zapravo, zapadna buržoazija ima tradicionalno dvije duše, koje se povijesno obnavljaju: jednu doista konzervativnu, okrenutu prema herojskoj fazi svojega postanka, koja odaje čežnju za prvom mladošću (a

to je duša koja u ovom času odlučnije potiče na puku obnovu vrijednosti prošlosti), i dušu otvorenu prema promjenama u skladu s povijesnim potrebama, u rasponu ideoloških valencija koje idu od reformizma do potencijalnih revolucionarnih opredjeljenja.

Prva je duša sklona potrazi za posjedom-utočištem, i već se u toj slici jasno ocrtava arhetip spilje, majčine utrobe, dakle nepokretnosti. Druga je duša ona koja i u siromaštvu gleda naprijed, tražeći nove kreativne energije da bi preživjela na nov način. Na toj je duši ideološki utemeljen rad novih umjetnika. Jasno je, dakle, da se ispravna interpretacija njihove aktivnosti može dati samo u terminima evolutivnosti, a ne povijesnih plima i oseka. Ideja plime i oseke ponovo nas proturječno vraća arhetipu *vala za valom* za koji smo rekli da je preživio. Uz to je opasna, jer netočno upućuje na fazu povlačenja: ako plimi odgovara »revolucija«, oseki mora logično odgovarati »reakcija«. Međutim, u ovom slučaju riječ je o povijesnom prijelazu koji odaje obnovljenu vitalnost nakon definitivnog samoubojstva avangarde.

Psihoanalitički aspekt. Budući da je model vala postao neupotrebljiv, rekao bih da se nova situacija može vizualizirati s pomoću slike pokretne *horizontalnosti*. Horizontalnosti u upotrebi ekspresivnih (izražajnih) instrumenata, kako sam objasnio u uvodu *Novog konteksta*:¹ ne postoji više privilegirani redoslijed upotrebe *medija* (fotografije, ambijentalizma, traka itd.), jezici, od slikarstva do stripa, leže na umjetnikovu stolu kao instrumentacija koju valja upotrijebiti rapsodički i privremeno, uz najveću stvaralačku slobodu. To znači i geografsku horizontalnost: glavni gradovi postupno nestaju a umjetnost se očituje u nekoj vrsti planetarne decentralizacije, u *razdiobi na četvrti* proširenoga međunarodnog glavnog grada (ili pokrajine — pojmovi se mogu zamijeniti), i također horizontalnost — a to je središnja točka iz koje proishode sve ostale — u proizvodnji simboličnog.

Piramidalni, neoplatonistički, renesansni model postupno se spljoštio. Po tom modelu na vrhu piramide nalazila se ideja, a na dnu, preko mnogih međuprijelaza, priroda. To znači, metaforički, na vrhu vladar a na dnu podanici, ili, na vrhu Genij i Remek-djelo a na dnu, preko uobičajenih prijelaznih oblika, zanatstvo.

1

F. Caroli, *Il nuovo contesto*, Milano, Studio Marconi, Guarderni/2 1979.

Predugo bi trajalo kad bismo analizirali razloge i prijelaze tog izjednačivanja: svi su oni opći dio procesa *egalitarizacije* (*égalité* francuske revolucije) i, ako želimo, demokratizacije koja je vodila svijet, i to ne samo zapadni, posljednjih stoljeća. Tu se međutim pojavljuje temeljni problem. *Horizontalnost* (*spljoštavanje piramidalnog modela*) ne znači i poništenje simboličke funkcije i ne znači nipošto da je nestalo imaginativne neujednačenosti. Po mome mišljenju ta je spoznaja odlučna za sveukupno moderno znanje, a time još više za korektnu impostaciju problema umjetnosti: polazeći od nje utvrdilo se da je simbolička funkcija nadživjela svako niveliranje, ustanovila se njezina (povijesno determinirana) konvencija s novim ideologijama i tehnologijama, njezina neizbježnost. Zamjenjujući arhetip arhetipom treba se naviknuti na viđenje svijeta simboličkog kao krajolika posutog zgradama različitih visina i, osobito, međusobno vrlo različitim zgradama, u kojemu se polupustinjske zaravni izmjenjuju sa skupinama radionica (koje predstavljaju, upravo, *opus*), kao krajolika određenog različitim razinama imaginacije i profesionalnosti. To su razlozi zbog kojih je pokušaj da se monumentaliziraju likovi nekoliko umjetnika glup i, nadasve, preživio. Bez obzira na osobne vrijednosne prosudbe, riječ je o pokušaju da se ponovo primijeni stari piramidalni uzorak koji više ne postoji. U uvodu u *Novi kontekst* govorio sam ironično o »malobrojnim stilitima koje je dotaknula istina«. Ali slika stupa odnosi se upravo na vertikalni arhetip dominacije nad drugima, na potragu za Kristom-falosom, na piramidu, a to su sve modeli koje složenost suvremenog simboličkog mehanizma negira.

Da bi se shvatila današnja umjetnička situacija, korisno je poći od horizontalne panorame o kojoj sam ranije govorio. To znači, produkcija imaginarnog, razasuta, u intervalima, po površini čitavog svijeta: grupiranje zgrada srodnih po prostornoj blizini, ali također podudarnosti između konstrukcija udaljenih u prostoru, srednja arhitektonska intonacija kao karakteristika epohe, ali ipak velike razlike u projektu između kuće i kuće, neujednačenosti s obzirom na darovitost zamisli i profesionalnost izvedbe.

Arhitektonsko-uravnjujući arhetip nalazi uostalom svoju potvrdu upravo u ideologiji nove arhitekture. Bruno Zevi napisao je nedavno, citirajući knjigu *Freedom to build* grupe američkih znanstvenika: »Otprilike trećina svjetskog stanovništva realizira svoju kuću neposredno, ne povjeravajući je privatnim poduzetnicima ili javnim ustanova-

ma. Ostali, međutim, zavise od anonimnih birokratskih organizacija, što dovodi do opadanja kontrole korisnika nad prirodnom sredinom, a usporo s tim zgrade brzo gube osobine individualne udobnosti, postajući često izvor neproduktivnih društvenih troškova. Stoga se i na tom području napušta model nebodera i spomenika (tj. ponovo Krista-falosa), a širi se arhitektura profesionalizirana na drukčiji način, koja obuhvaća raspon od »self-helpe« u pravom smislu riječi do agilnijega i ugodnijeg planiranja (do »ugode slikarstva« o kojoj sam govorio u *Novom kontekstu*). Ključ cijeloga tog razmatranja nalazi se u frazi »profesionalizirana na drukčiji način«. Problem se sastojao u tome (a umjetnici su to shvatili prije nego mi kritičari) da se dođe do novog shvaćanja profesionalnosti. Tako impostirano razmatranje vodi ravno do problema centralnosti-marginalnosti umjetnosti, do pojma koji sam, na liniji 1977, definirao kao »marginalnu kreativnost«. Kao krajnje polove te dileme još i danas valja označiti, s jedne strane, figuru renesansnog umjetnika-dvorjana-savjetnika — egzemplarni je lik Botticelli koji slika ono isto »chi vuol esser lieto sia« o kojemu pjeva vladar — a s druge strane, perifernu velegradsku kreativnost koja oscilira između upotrebe slobodnog vremena i paranoidne manijakalnosti. Jasno je da nova profesionalnost naoko vraća umjetničku aktivnost prema središtu arhetipske figure, ali je isto tako jasno da je struktura modernog društva neopozivo periferizirala lik umjetnika. Dakle, i u tom slučaju treba primijeniti model simboličke vizualizacije.

Zapravo krećemo prema jednom obliku periferne centralnosti koja nije različita od one što se potvrđuje na urbanističkoj razini. Umjetnik zauzima periferiju »duše svijeta«; ali, sada je već i sam svijet golema periferija samoga sebe. Unutar te daljnje horizontalnosti umjetnik pronalazi prostore decentralizirane centralnosti u odnosu na vlastiti simbolički mehanizam, ali također i u odnosu na objektivnu strukturu svijeta. U svijetu koji je izgubio svoj centar centar i periferija, ponavljam, mogu se međusobno zamijeniti a umjetnikova je uloga, ne dvoznačna nego polivalentna, da neoprestano centralizira periferiju.

Preostaje da se vidi kako se simboličko određuje u odnosu na arhetip horizontalnosti koji uzimamo kao model, odnosno da se ispita kako se artikuliraju interferencije u trokutu

simboličko
podsvijest ▲ ideologija

A posteriori ustanovljujem da novo imaginarno posjeduje dimenziju tankoće koja bi se pogrešno mogla shvatiti kao slabost ili krhkost. Zapravo, tankoća novih umjetnika odgovara istom svojstvu u novoj pop-glazbi u odnosu na prodornu fazu popa šezdesetih godina, u novoj poeziji prema »jakom« eksperimentalnom razdoblju proteklog desetljeća, tankoći novoga njemačkog i američkog filma u odnosu na »godardovske« godine, najnovije arhitekture u usporedbi s pre- i postkontestativnom problematikom, i tako dalje, na svim područjima imaginarnog. Patti Smith nije Bob Dylan, Fassbinder nije Truffaut, Maurizio Cucchi nije Balestrini. Raumljivo je, »povijesno« je što je tako. Tankoća i jedno od značenja riječi »poezija« koje još treba definirati (a o kojemu ćemo uskoro govoriti) jesu distinktivna obilježja simboličkog na prijelazu iz sedamdesetih u osamdesete godine. Problem nije dakle u tome da se žali (kako se uvijek činilo) za »jakim« idejnim razlozima proteklih razdoblja, nego da se shvati u čemu se sastoji ta tankoća i kako se ona motivira, kako se očituje, kako se povezuje sa sadašnjom ideologijom.

Istina je to da je podsvijest ušla u eru *introicirane* tehnologije. Pop-art je bila začuđenost suvremenog umjetnika pred tehnološkim obavijanjem koje je po prvi put postalo totalizatorno. Minimalizam je formalizirao, zaledio to čuđenje, obnavljajući samo prividan prostor intelektualnosti, dijalektičke epistemologizacije ekspresivnog problema: podsvijest je usavršila fazu introiciranja tehnologije, i na toj neprijepornoj činjenici artikulira prve asocijativne pokrete novog simboličkog. Prihvativši tehnologiju, umjetnik ponovo otkriva začuđenost osjetilne, zanatske spoznaje svijeta.

U tom svjetlu valja promatrati i ona slikarska iskustva u užem smislu koja ne prihvaćaju prikazivački odnos prema svijetu (tj. ono što sam u *Testuale* i *Riječi-Slici* definirao kao »prirodno vidljivo«),² ali ne isključuju odnos sa svijetom kao medijem; ona iskustva koja se izravno koriste tehnologijom, otkrivajući u njoj prostor simboličkog što djeluje samo kada je prihvaćanje potpuno, iskustva na povijesti umjetnosti koja naslućuju alkemiju drevnog slikarstva, s onu stranu televizijskog ljuštenja, iskustva na materijalima koja znače obnavljanje taktilno-osjetilne dimenzi-

je stvarnosti, smještanje u okolinu pruženo prema »prisutnosti« koja se ponovo otkriva kao magična i primarna.

U svakom slučaju, jasno je da sa psihoanalitičkog stajališta istraživanja mladih umjetnika treba gledati kao »potragu za ravnotežom« koja se ne razlikuje od »traženja ravnoteže« drevnih alkemičara. Za njih organska materija nije bila beživotna, bila je nešto nepoznato, živo što nije bilo dovoljno tehnički obrađivati, što je naprotiv trebalo spoznati. Nastojali su to postići s pomoću snova, meditacije i neke vrste discipline mašte koju su zvali »phantasia vera et non phantastica«, a koja bi, u općim crtama, odgovarala Jungovoj »aktivnoj imaginaciji«. Duh materije, što je bio predmet njihova proučavanja, nazvali su Merkurijem, a poistovjećivao se s Hermesom, bogom objave, i s Hermesim-Thotom gnostika: bio je to pneumatski Adam, ili čovjek obdaren dušom uronjen u materiju, prikazan kao falos, stvaralački duh, Bog i čovjek ujedno, skriven u dubini stvari. Traganje mladih umjetnika jest »potraga za ravnotežom« s materijom koja je oteta tehnologiji, s načelom sjedinjenja koje je potpuno tuđe načelima destabilizacije svijeta. Zanimljivo je promatrati u tom svjetlu i raširenu upotrebu artikuliranog okvira, tj., rastavljanja slike u nekoliko okvira. Razmrvljenost slike jest razmrvljenost Mandale, savršenog oblika, Olimpa. Ona označuje raspadanje podsvijesti u ovom prijelaznom razdoblju i upućuje na traganje za novim psihičkim gravitacijama.

Antropološki aspekt. Za Freuda san služi otkrivanju potisnutih, većinom infantilnih sadržaja: očekuje se da će se postići terapijski učinak upravo tumačenjem sna. Međutim, za Junga san (a mislim da se taj pojam lako može proširiti na umjetnost) sadrži nešto drugo: pokazuje u simboličkom obliku smjer, cilj, prema kojemu stremiti struja psihičke energije. To znači da san sadrži anticipirane slike razvojnih tendencija.

Prema tome, kakve evolutivne tendencije pokazuju mladi umjetnici? To je najfascinantnije pitanje. Započeo bih od konstatacije, do koje sam već došao u »Novom kontekstu«, da je posljednja generacija svjedok iznenadnog iscrpljivanja imaginativne upotrebe Riječi, koja je za prethodnu generaciju bila totalizatorska. Ako su točne pretpostavke što sam ih iznio u »Testuale« i »Riječi-Slici«, tj., da se imaginativna upotreba Riječi, antropološki determinantna od renesanse do danas, povećava u razdobljima snažne ideologizacije, najnovije pojave trebalo bi da budu dokaz goto-

vo potpune deideologizacije. Ali to nije istina, jer u logičkim terminima nije moguća odsutnost ideologije. U tom smislu moram podrobnije obrazložiti neke tvrdnje iznesene u *Novom kontekstu*. Deideologizacija i ideologija Privatne sfere (koja je, svakako, ideologija) jesu propagandističko-novinarske simplifikacije kojima se želi utjecati na znatno dublje procese više nego što se pokušava da se oni protumače. Istina je, međutim, da je konzervativna ideologija iskoristila procese transformacije ideologije, koja je upravo ideologija transformacije, da bi nametnula mitove jedne statične, dakle, konzervativne ideologije. Ništa se ne zbiva slučajno. Govoriti o deideologizaciji ili o ideologiji privatne sfere znači prihvatiti sadržaje konzervativne ideologije. Međutim, ispravno je govoriti o prijelaznoj fazi prema »nečemu« u ideologiji transformacije. No vratimo se sada na polaznu točku. O prijelazu prema čemu? O prijelazu prema ideologiji, ili spoznaji, ili odnosu prema stvarima *mitskog* tipa. Posljednje godine dovele su u pitanje dijalektičko-racionalnu spoznaju. Logički mehanizam teza-antiteza-sinteza čini se nedovoljnim ne toliko da protumači stvarnost, koliko da je protumači u dubini. I tada se ponovo javlja ona potraga za mitom, za duhom urođenim materiji, za podudarnošću među značenjima Ja i tamnim značenjima svijeta, traganje koje duša još uvijek prepoznaje kao prvotno.

To je krajnja meta mojeg razmatranja. Mnogobrojni citati iz Junga vodili su tome. Dijalektika je povijesnost, svijest o pojavnjnoj evoluciji stvari. Mit je ono što se dogodilo jednom zauvijek, to je

početak i kraj psihičkih impulsa, simbolički arhetip odnosa između čovjeka i svijeta.

Foucault je napisao: »Možda je prije Babilonske kule, prije potopa, postojalo pismo sastavljeno od samih znakova prirode, tako da su ti znakovi imali moć da izravno djeluju na stvari, da ih privuku ili odbiju: da prikažu njihova svojstva, njihovu moć, njihove tajne; izvorno prirodno pismo, kojega nestalu uspomenu čuvaju možda neka ezoterička znanja, u prvom redu Kabala, pokušavajući obnoviti njegovu davno uspavanu moć.«³ Nakon toga, zakon *sličnosti* koji je vodio spoznaju arhaičnog razdoblja, a u dijalogu *podudarnosti* između pisanja i stvari, zamijenila je teorija *prikazivanja*. Između riječi i stvari nema više sličnosti. Svijet je prekriven sistemom znakova i prikazan s pomoću unaprijed uređene sheme odnosa.

Eto, mladi umjetnici pokušavaju razderati ovaj tog sustava znakova i nastoje ponovo utemeljiti pisanje koje bi tvorili »sami znakovi prirode«, nastoje stvoriti umjetnost koja će biti sposobna »da djeluje na stvari, da ih privuče ili odbije, da prikaže njihova svojstva, njihovu moć, njihove tajne«, nastoje obnoviti (simbolički) svijet »prije potopa«. To čine obrađujući i oplemenjujući stvari (tražeći njihovu dušu), istražujući kabalistički drevnu umjetničku alkemiju, produbljujući predodžbu Ja o svijetu (i o onome tehnološkom), puštajući da lebde utvare svjetla, tame, predmeta, okoline. Vraćajući stvarima jezik koji su posjedovale »prije potopa«, svjesni (oni više nego mi) da smo se možda vratili na istu točku: prije potopa.

3

M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1978.

*Prevela s talijanskog
Smiljka Malinar*