

massimo carboni

umjetnost / / povijest umjetnosti

navodi i ponovna ispisivanja

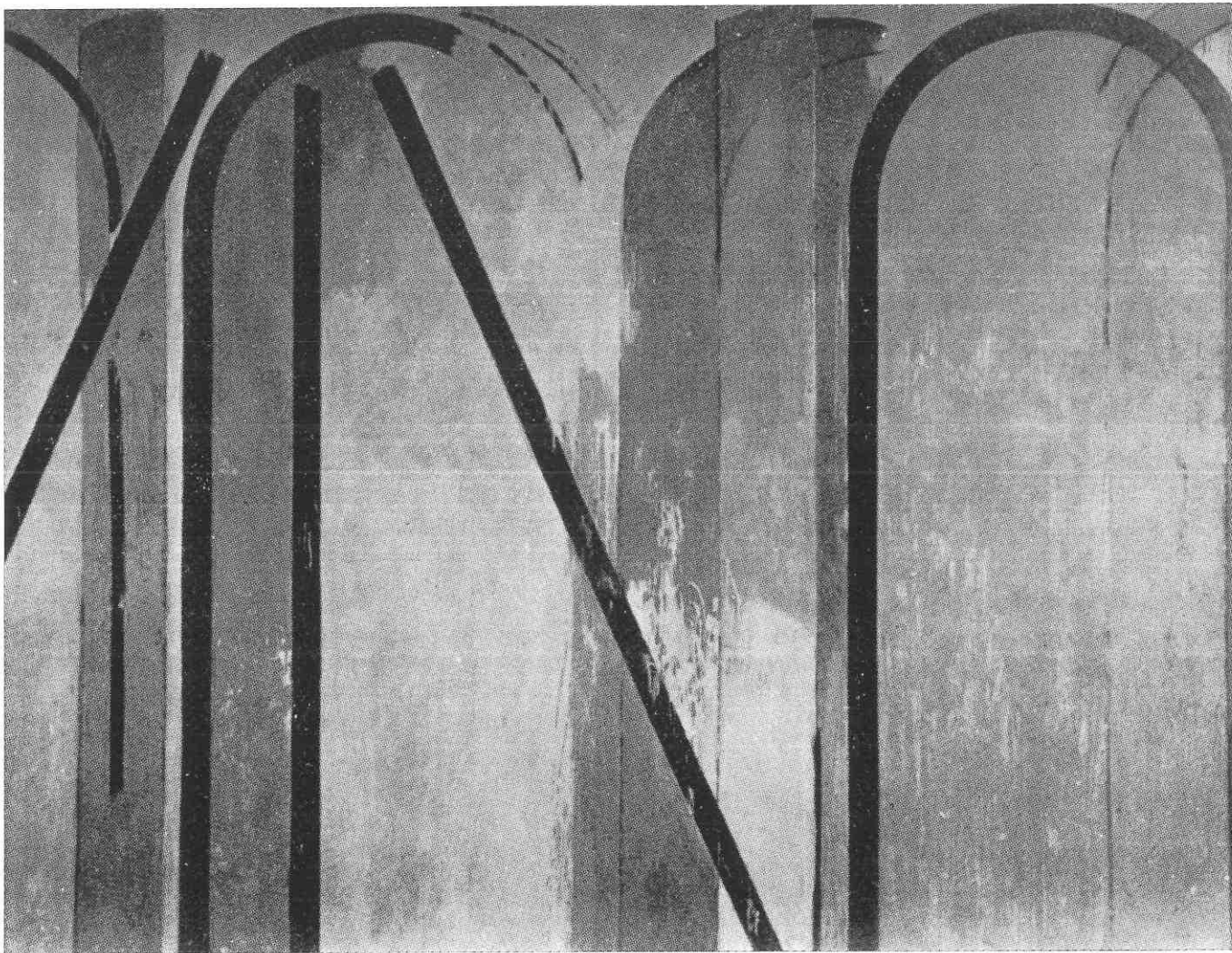
U crkvi St. Michele Visdomini, na nekoliko koraka od Duoma, nalazi se jedno Pontormovo platno, »Bogorodica sa svecima« ili »Pala Pucci« iz 1518. godine. To je možda manje značajno djelo u Pontormovoj produkciji, tako da nije uspjelo zaslužiti ni pristojnu rasvjetu, niti se ubraja u mete umjetničkog hodočašća u Firencu. Naoko, slika slijeđi klasičnu ikonografsku impostaciju teme »Bogorodica i sveci«. Lice Bogorodice vrh je idealnog trokuta koji u dnu dovršavaju glave svetaca kao krajnje točke osnovice. Ipak, dovoljno je promotriti sliku trenutak dulje da se primijeti kako je taj tradicionalni raspored poremećen. Pontormo konstruira s pomoću paralelizma figura. Dva sveca, lijevo i desno od Bogorodice, ponovljeni su niže, a onaj s lijeva, štoviše, u istom položaju kao njegov model. U igri zgusnutih podudarnosti, koje daju ritam konstrukciji, položaj ruke starca u lijevom donjem kutu jednak je kao u djeteta Isusa i u putta u gornjem desnom kutu. Dijagonala, koja uslijed toga presijeca sliku, prekinuta je idealnom linijom koja spaja spekularno suprotstavljene pokrete podignute ruke putta u gornjem lijevom kutu i ispružene ruke djeteta Isusa u sredini, što približno nastavlja vertikalnu Bogorodice. U ponavljanju koje nije poteklo iz kompozicije, u spletu odjeka kojima je satkano platno, pokret Bogorodice ponovljen je u pokretu putta koji sjedi sa strane, ispod njezinih koljena. Igra se formalnih podudarnosti nastavlja, ali nama su već dovoljne te na koje smo se osvrnuli, da bismo shvatili kako je klasična figurativna tema »Bogorodica i sveci« posve razgrađena analizom njezinih temeljnih sastavnih elemenata. Dvije dodatne figure staraca imaju unutar distributivne strukture, svojstvene klasičnoj ikonografiji, istu specifičnu težinu kao i ostale dvije, potvrđene tradicijom. Upravo stoga osjećamo ih kao puke »suvišne« replike, kao »buku« koja ometa komunikativnu racionalnost »jonske poruke«, specifične za kvatročentistički raspored masa i volumena, za uravnoteženu klasičnu kompoziciju. I upravo njezina manijakalna potvrda, na granici ironije (promotrimo i Pontormovu »karikaturu« perspektive stupovlja na slici »Poklonstvo kraljeva« koja se nalazi u galeriji Pitti), jest to što iz temelja narušuje sigurnost tradicionalne sheme i time i »osjećaj svijeta kao klasičnog«, koji manirizam shvaća kao sad već bespovratno izgubljen u preokretima vremena i oblika. Pontormo pretvara klasični oblik u tekst koji treba rastaviti, analizirati, ponoviti, s pomoću diferencirajućeg »suviška« koji zapravo okrnjuje njegove temeljne aksiome (»jasnoću« ravnoteže masa, »racionalnost« jedinstvene točke gledišta itd.). Tekstualizirati kôd naslijeđen od tradicije, razapevši ga u mrežu devijantnih citata, znači ponovo ga ispisati, u skladu s drukčijim formalnim i

značenjskim potrebama. U tom smislu, za Pontorma, ponoviti znači biti uvelike različit. Takvoj »prekršiteljskoj« praksi, koja je autonomni izdanak sveopće ideološke krize vremena, podvrgava se već formalizirani slikarski jezik: čitanje-interpretacija klasične ikonografije kao lingvističkog sadržaja poistovjećuje se s novom realizacijom (sa »slikarskim činom« Pala Pucci), koja ponovo pokreće interpretativni lanac. Započevši svoje izlaganje shematskom analizom jedne Pontormove slike, željeli smo izričito označiti svoje opredjeljenje: da umjetnost promatramo kao preradbu povijesti umjetnosti, u znaku i pod znamenjem manirizma, koji shvaćamo više kao temeljni mentalni stav nego kao povijesno i poviješću određeno iskustvo; to je stav koji još i sad određuje operativno opredjeljenje znatnog broja suvremenih umjetnika. Dakle, shvaćamo manirizam kao paradigmu lingvističke operacije na već strukturiranom jeziku, kao metajezik koji je i sam prvotni jezik, i sam predmet lingvističkih istraživanja. Umjetnik se, prema tome, približava stavu kritičara — ali, upotrebljava se kist, a ne pero. A to je bitna razlika. Upotrebljavajući termin kao puku etiketu, možemo definirati kao »manirističko« gotovo cijelo naše umjetničko stoljeće, promatrajući ga kao neprekidni slijed transformacija kojima je podvrgnut sam jezik umjetnosti. Ili je u pitanju samo naša optika a posteriori, te nam ga ona takvim prikazuje? Činjenica je, međutim, da se mentalno područje kojim se ovdje bavimo više nego ijedno drugo može staviti pod znak mentalne dispozicije i osjećaja da je »sve« napravljeno i da stoga jedino preostaje da se prerađuju već kodificirani jezici. Ne treba, međutim, davati preveliko značenje uobičajenom mišljenju prema kojemu se u razdobljima »praznine«, što slijede nakon suviška lingvističkih eksperimenata, nužno mora pojaviti ukus koji želi obnovu »onoga što je već učinjeno«. Tako bismo se ubrzo srozali do općih mjesta (doista »manirističkog«) sociologizma, dobrog za svaku priliku. Nije riječ o tome, ili barem ne samo o tome. Počnimo, dakle, uklanjajući moguće nesporazume. Na prvoj razini, krajnje uopćenoj (i stoga neplodnoj), posve je očito da je tvorenju umjetnosti imanentno i razmatranje o umjetnosti i njezinoj povijesti, u smislu da se samim svojim postojanjem umjetničko djelo nužno uključuje u slojevitu dijakroniju zbivanja, tehnika i modaliteta koji su mu prethodili. U širem smislu to znači da je umjetnost povijesnost i da ne može to ne biti. Gotovo je nepotrebno pripomenuti da to nipošto ne znači potcjenjivanje elementa novosti i prekoračenja koji je sadržan u svakom umjetničkom djelovanju. Štoviše, upravo zahvaljujući toj konstitutivnoj »povijesnosti« u svakom djelu započinje ex novo proces povijesti umjetnosti. Očito je, međutim, da je

taj prvi sud vrela produktivan na estetsko-filozofskoj razini (sjetimo se Heideggera i Blanchota), ali neupotrebljiv kao specifičan pogled na posebno područje istraživanja. Jasno je da se i sama mijena »stilova« potpuno poistovjećuje s tom tematikom preradbe povijesne činjenice koja pripada umjetničkoj tradiciji.

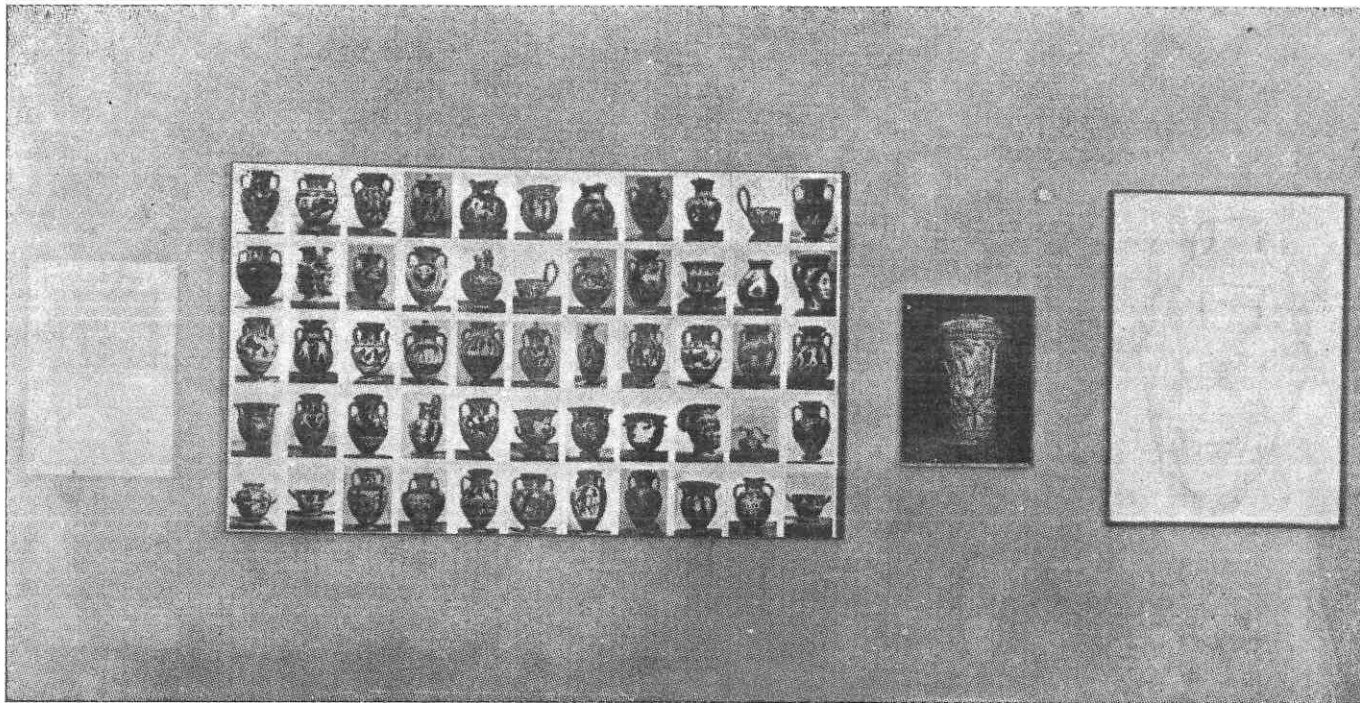
Ali, prepustimo povjesničaru umjetnosti »niži prag« našeg razmatranja i obratimo se suvremenosti. Uslijed nedostatka prostora ne možemo izložiti »povijest« te »poetike citata« koje korijeni, u dugom nizu kopija i replika, sežu daleko u prošlost, niti možemo istražiti koliko se od onoga što je učinjeno u sklopu povijesnih avangardi tiče našeg predmeta (ipak, spominjemo npr. Maljevičeva i Picabijina »didaktička platna«). Također nećemo razmatrati, zbog njegove urođene slabosti, fenomen »d'après«, ponikao iz drukčijih pobuda, koje su, uostalom, već bile prikazane na izložbi u Luganu 1971. godine. Stoga, upravo u pop-artu, na razinama obilježenima prepoznatljivošću, vidimo umjetnika kako se osvrće unatrag da bi posjetio »veliki muzej prošlosti«, gdje nisu izložena samo umjetnička remek-djela, nego također, često i rado, predmeti i situacije koji pripadaju kulturnom životu općenito. U današnjem industrijskom društvu crv stereotipa, bezvrijedne reprodukcije dostupne svačijem džepu, primio se i razmnožio i na »plemenitoj« proizvodnji umjetnosti i njezinih Majstora: ništa se ne može spasiti pred velikim sveproždirućim Molohom, sve je prerađeno i obezvrijeđeno.

Veliki dijelovi povijesti umjetnosti, kruto stilizirani, postaju, prema tome, usprkos svojoj prvotnoj manjini, dio repertoara-skladišta svakodnevnog i javnog, velegradskog i impersonalnog imaginarnog. Umjetnik može samo to uzeti na znanje i o tome razmišljati. Već je 1953. godine Larry Rivers dodao skupini novčanica i drugih predmeta svakodnevnih upotrebe reprodukcije poznatih slika, a u »Washington crossin' Delaware« deromantizirao je Leutzovu sliku koja pripada napuhanoj mitologiji američkoga povijesnog slikarstva. Ali možda nam Lichtenstein u mnogom pogledu pruža najdosljedniju i najeksplicitniju paradigmu načina na koji pop-art percipira tu vrstu realnosti i djeluje u njoj. Njegova slavna istočkana tiskarska mrežica prekriva ne samo Monetove stogove sijena i katedrale, neoplastičke Mondrianove kompozicije, Picassoove »Femme« i Braqueove mrtve prirode, nego i »periferna mjesta«, svakodnevnih instrumente umjetničke aktivnosti i njihove mitologije: umjetničke atelijere, srušene štafelaje, zloslutno povećane prikaze poteza kistom tipičnog za apstraktni ekspresionizam.



Neke su slike pravi iskazi poštovanja, druge možda podrugljivi »plagijati«, sve, međutim pripajaju područja koja je već osvojio beskonačan uskomešani žamor podataka i informacija tipičan za potrošački odnos prema kulturi koji »affluent society« neprestano proizvodi i obnavlja. To se pripajanje zbiva u znaku ravnodušnosti, i upravo je zato Lichtenstein možda emblematičan za cjelokupan temeljni stav koji pop-art izražava u odnosu na tu svoju »unutrašnju liniju« citata. Naime, Lichtenstein je, osim mnogobrojnih stripova (ili bi, možda, bilo bolje kazati među njima?), »preradio« i Monetove katedrale i autorski potez kista, što svakako nisu »stripovi«, ali koje ipak citira jednako kao svaki drugi javni mit. Na ravnodušnost kojom masovno društvo katalogizira i izjednačuje,

pod znakom potrošnje, deterdžent »Dixan« i Giocondu (štoviše, *gioconde*), pop-umjetnik odgovara citirajući jednako ravnodušno Supermana i Picassoa. S jednakom »distancom«, ali i s jednakom mogućnošću »ponovnog oživljavanja« tih djela i tih mjesta. Ovdje nije riječ toliko o ravnodušnosti na sentimentalno-ektivnom planu, koliko na razini operativnog stava. Iako se međusobno često veoma razlikuju (ali ovdje dajemo samo sažet pregled, neizbježno parcijalan i shematičan, to naglašavamo i zbog onoga što slijedi u tekstu), možemo označiti kao sudionike toga temeljnog opredjeljenja — koje, uostalom, samo po sebi omogućuje širok raspon pozicija — i Wesselmana, Ramosa, Halmana, Warhola, djelomično Dinea i Rauschenberga, te mnoge druge američke umjetnike.



Evo jedne potvrde: i u djelima u kojima slabi snaga toga uništavajućeg (ali katkada i zabavnog) »horizontalnog pogleda« na umjetničku prošlost pretočenu u reprodukciju, i pokušava joj se umjesto toga pristupiti vertikalno, gotovo iznova izmišljajući, slikarski i prostorno, povijesni izvor (s onu stranu novog pronalaza koje postiže i onaj horizontalni pogled), ne može se izbjeći da se djelo »obilježi« i tako reći ponovo pusti u promet. Imamo na umu poglavito jednu sliku Larryja Rivera iz 1963. godine, koja reproducira fluidne poteze kista, otvoren i gotovo jedva naznačen crtež solidne geometrijske i kromatske konstrukcije Cézanneovih »Kartaša«, ali se zatim ne odustaje od dodavanja slova i brojki kakve nalazimo na francuskim poštanskim markama (značajno je da slika nosi naziv »Cézanne stamp«, što otprilike znači »Marka iz serije Cézanne«).

Cjelokupnoj američkoj situaciji bila je posvećena izložba u Whitney muzeju u New Yorku ljeti 1978. godine, pod naslovom »Umjetnost o umjetnosti«, koja je prikazala umjetničku djelatnost u rasponu od dvadeset godina. I u Evropi, u pop-slikarstvu, također je česta »poetika navoda«, kao difuzna tematika koja se susreće u djelima mnogih umjetnika iz šezdesetih godina, a također i kao vrlo određen način rada na slici. Na slici većinom

stereotipnoj i preuzetoj iz baštine »onoga što je već napravljeno«, koja se revitalizira otkrivanjem neuobičajenih odnosa i njihovim iznošenjem na površinu.

Slika iz prošlosti (riječ je gotovo uvijek o poznatim remek-djelima i slavim imenima, a to je značajno), pretvorena u predmet među predmetima masovnog društva, kao da je poništena u svome specifičnom povijesnom značenju i ponovo oživljena uključivanjem u novi formalni i kromatski kontekst. Pri tom se primjenjuje ili tradicionalna tehnika kista, ili posve moderna tehnika razlomljene fotografske reprodukcije, čime se postiže katkada doista snažan dojam začudnosti. Sjetimo se samo Martiala Rayssa (i njegove serije »Made in Japan« gdje mijenja i »krivotvori« boje slavni platna), Monoryja, Alaina Jacqueta, ali i u Italiji Tacchia (i njegovih upućivanja na Michelangela), Tana Feste (i njegovih ingresovskih »Velikih odaliski«), Cerolija (navodi iz Leonarda i Botticellija) i nekih Pozzatijevih radova. U toj vrtložnoj i katkad oštroj »Imagerie« ponekad se susreću ironični i gotovo podrugljivi stilski oblici koji povijesnu sliku, ispunjenu slavnom prošlošću, pretvaraju u neku vrstu razglednice za užurbane pozdrave iz sad već dalekih umjetničkih zemalja. Ponekad, međutim, doista postoji želja za obnavljanjem vla-



stihih kulturnih tradicija, za ukorjenjivanjem u tlo vlastite umjetničke prošlosti. Jednom riječju, želja da se ponovo oblikuje, vlastitim instrumentima, i stoga da se izravno upozna, golema baština koje se, ovako ili onako, osjećamo nasljednicima. A to je isključivo evropski stav. Čini nam se da se to prije svega može reći o Schifanu, čiji spoznajni ali i sentimentalni izleti u umjetničku prošlost (većinom nedavnu, tj. u prošlost povjesnih avangardi) potpuno prekoračuju granice popa. Njegovim čas zamjetljivim, čas pomnije prerađenim upućivanjima na Piera della Francesca, Brancusija, Matissea (čudesna serija »prozora«), Duchampa,

Maljeviča, Ballu (a obnavljanje tematike pokreta izlazi potpuno iz okvira zaleđene ikonografije i prostorne koncepcije pop-arta), pridružuje se serija na temu »Talijanski majstori dvadesetog stoljeća«, neka vrsta parodije televizijske slike, i brojne verzije »Ponovo pohođenog futurizma« koje se temelje na jednoj poznatoj snimci grupe futurista — u dugotrajnoj »potrazi za izgubljenim avangardama«, kako je rekao M. Fagiolo Dell'Arco. Među brojnim tehnikama spomenimo zaštitne ploče od prozirne plastike, koje, doduše udaljuju sliku, ali je, istodobno, uranjaju u atmosferu sna, »sanjane povijesti umjetnosti«.

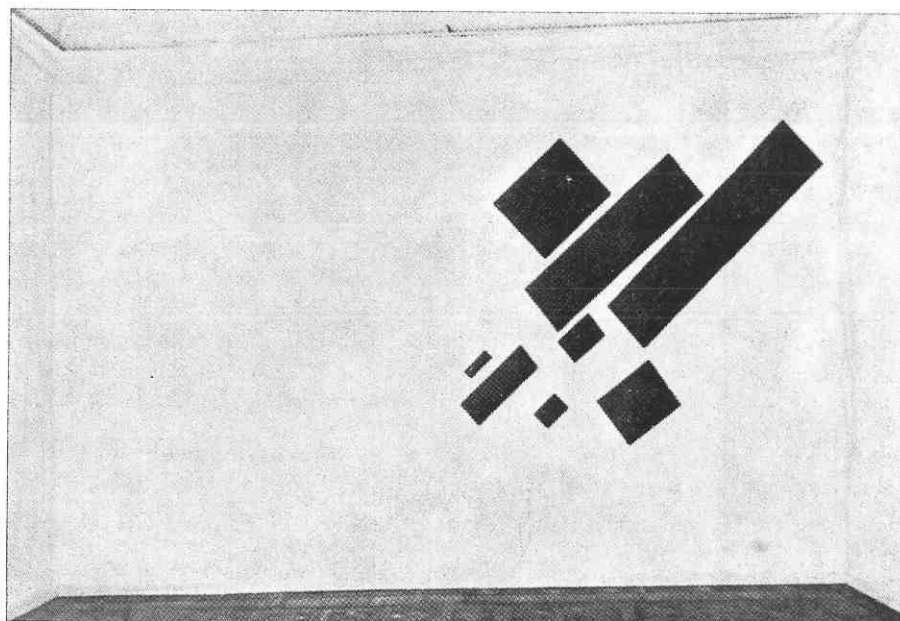


Schifanova je pozicija, naime, bitna za naše razmatranje i za prijelaz s američke scene na evropsku. Pop-art je bio, u terminima koje smo izložili, privilegirano područje citata i upućivanja na povijest umjetnosti. Sada, kod Schifana, tj. upravo kod umjetnika koji je također imao svoju »pop« sezonu, platno koje se citira ili povijesni odlomak koji se umeće u novi kontekst nije više preuzet iz skladišta masovnih predmeta (ili barem, njegova preradba poništava to njegovo podrijetlo), nego

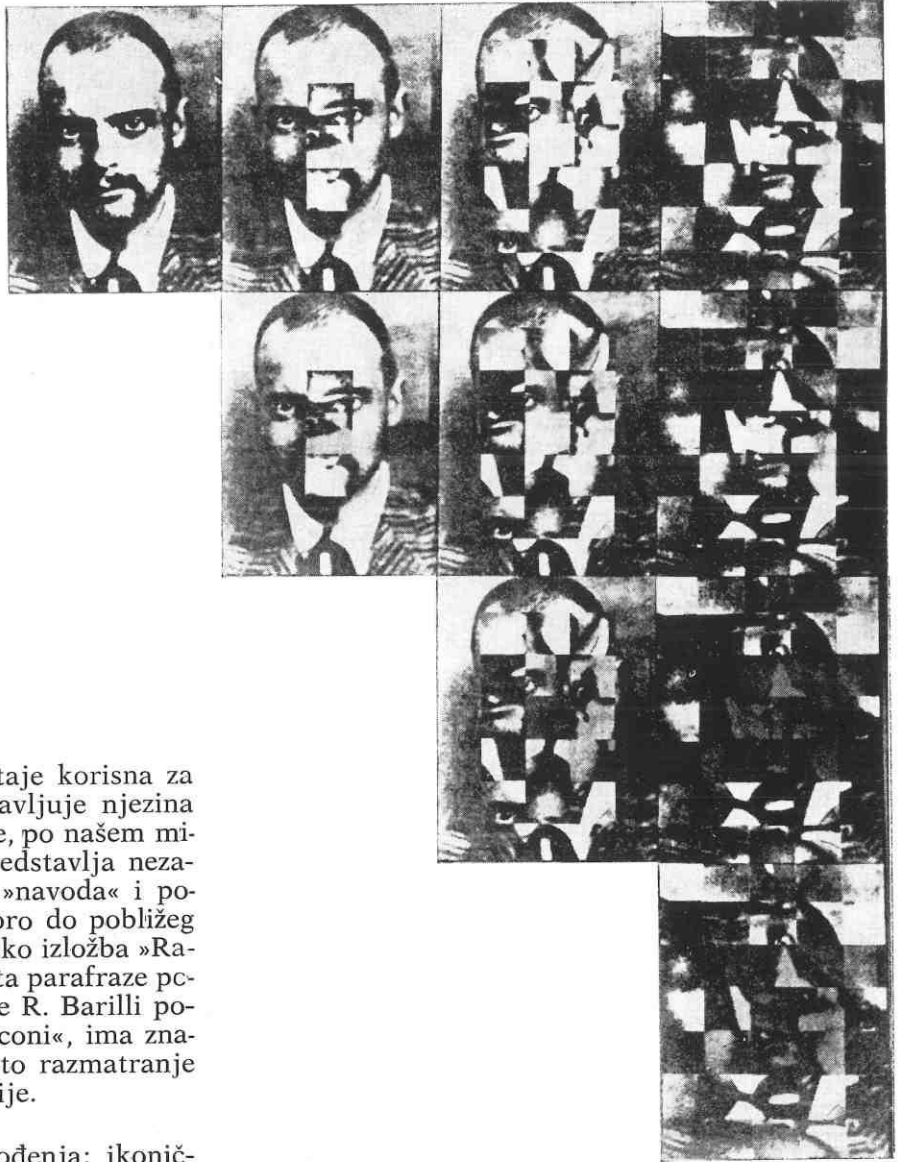
je »neposredno« zahvaćen (koliko je moguće) u svome specifičnom formalnom karakteru, u svome prvotnom umjetničkom značenju. Riječ je dakle o pažljivoj i motiviranoj obnovi slikarske i kulturne tradicije, i o čvrstoj »namjeri da se bude prisutan u jednoj kulturi i stoga i povijesti«, kako kaže A. C. Quintavalle, upravo zato da bi se one ponovo oživile i transformirale, u uvjerenju da je jedina interpretacija koja »poštuje« povijesnu činjenicu i koju prošlost podnosi upravo ona s po-

martial raysse
made in japan, 1966.

75



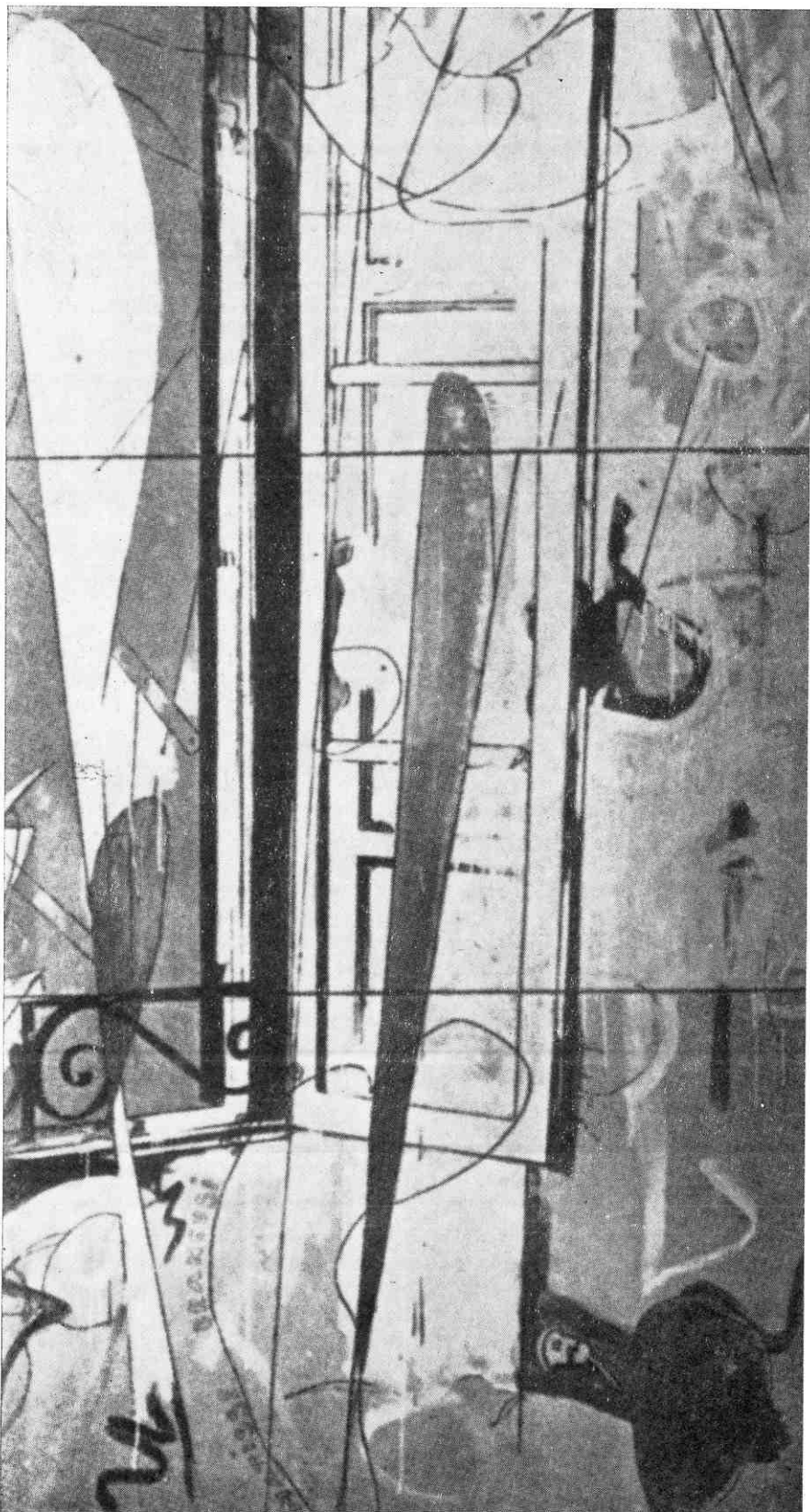
claudio parmiggiani
nove idee rosse supreme, 1976/79.

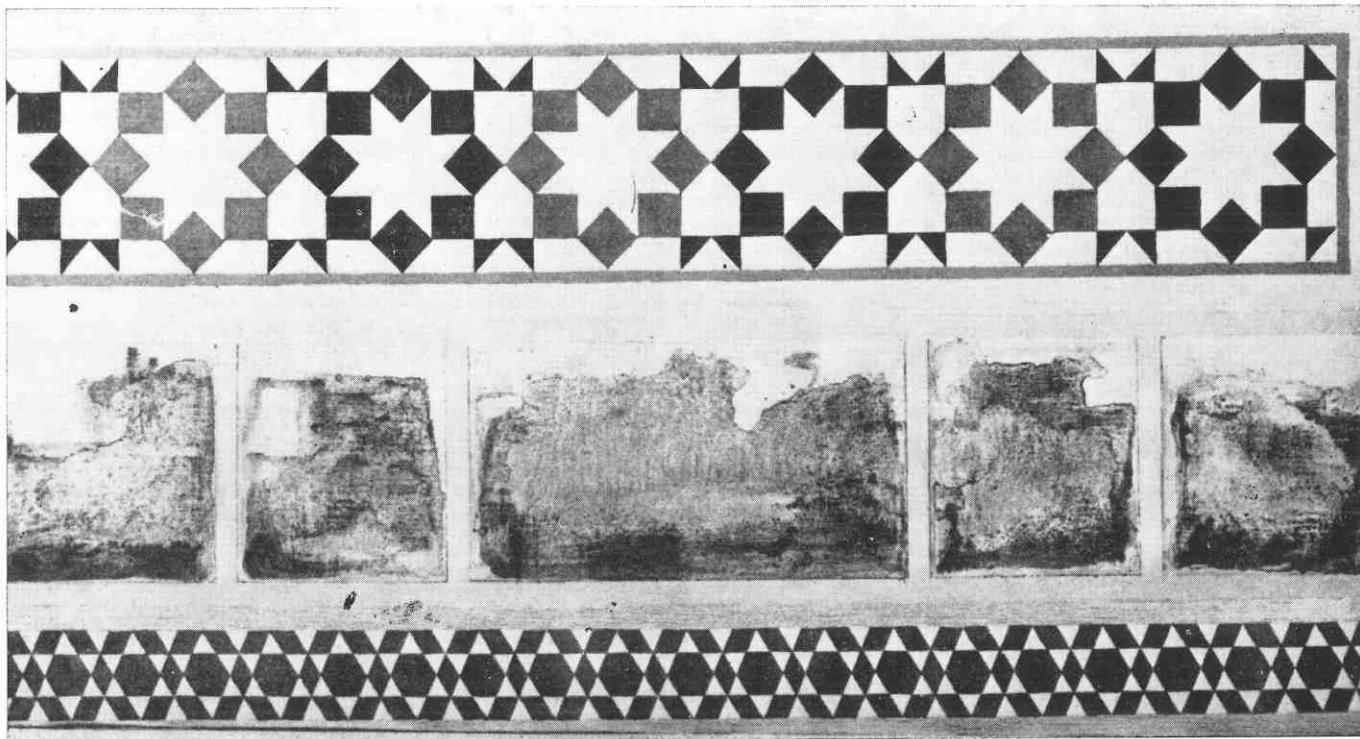


moću koje povijesna činjenica postaje korisna za potrebe sadašnjosti koja strmoglavljuje njezina određenja u suvremenost. Ako dakle, po našem mišljenju, Schifano u tom pogledu predstavlja nezamjenljivo razmeđe i most između »navoda« i ponovnog ispisivanja (stići ćemo uskoro do bližeg određenja te distinkcije), jednako tako izložba »Različito ponavljanje« (što je neka vrsta parafraze poznatog naslova G. Deleuzea), koju je R. Barilli postavio 1974. godine u »Studiju Marconi«, ima značajnu ulogu u odnosu na naše sažeto razmatranje te poliformne i ispresijecane situacije.

Izložba obuhvaća tri »razine« navođenja: ikoničku, konceptualnu i komportamentalnu, kojima se htjelo da se ilustriraju ne samo različite tehnike, nego i različiti pogledi i nakane u odnosu na »jedinstvenu« temu. Na prvoj »postaji« nailazimo na imena koja smo s punim razlogom već mogli navesti, dakle, ne samo Lichtensteina nego i »formaciju« u koju ulaze i Adami, i Del Pezzo, i Nespolo, i Tadini, i Arroyo, i Hamilton, a sve su to umjetnici koji su radeći na slici našli na svom putu »već naslikane« slike.

Na drugoj, konceptualnoj, razini ulazimo u punijem smislu u klimu sedamdesetih godina: tu su Di Bello, Fabro, Paolini, Richter, Salvo, umjetnici na čiji je rad upućivanje na povijest umjetnosti utjecalo sad više sad manje, ali koji su svi





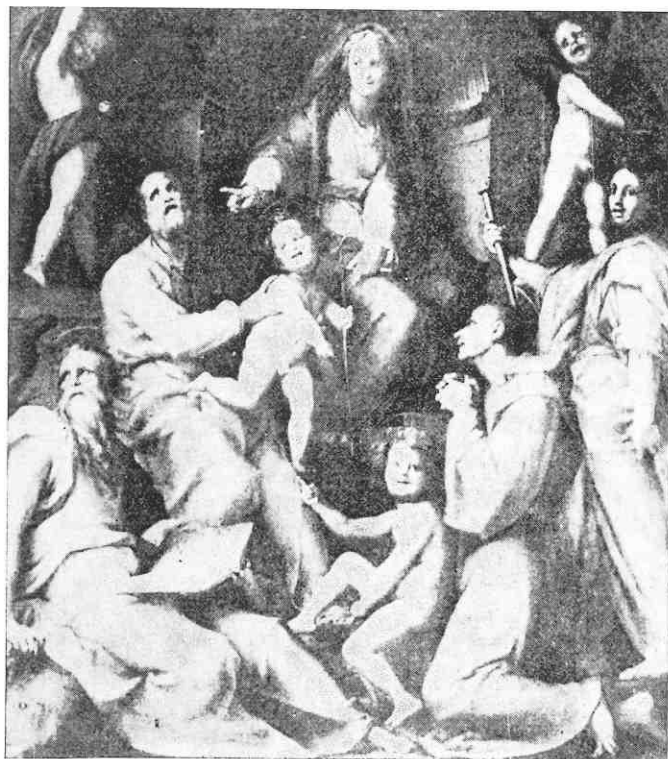
predstavnici novog i drukčijeg stava prema problemu kojim se bavimo. Na komportamentalističkoj »postaji« nalazimo Kounelisa, Ontanija, Poiriera. Ta je izložba, dakle, važna za naše razmatranje, jer se smješta na nekoj vrsti prijelomne linije: naime, s jedne strane, okuplja umjetnike koji potječu tko iz izrazite pop-klime, tko iz posve evropskog načina rada na figurativnoj slici, a s druge prikazuje potpuno različitu situaciju (tu je Barilli, po našem shvaćanju, morao znatno jače naglasiti tu »različitost«) u kojoj operacija »navođenja« poprma nove i izrazitije mentalističke karakteristike. Kod Paolinija umjetnost razmišlja o samoj sebi i neprestano ponovo analizira vlastita mjesta i vlastite mitove te, prema tome, i vlastitu povijest, u borgesovskom i istančano konceptualnom vrtlogu ogledala i upućivanja na drugu i treću potenciju. Učinilo nam se stoga da se djelo koje smo ovdje reproducirali može na stanovit način uzeti kao paradigma toga neprekidnog djelovanja en abime, koje se još i sad nastavlja s prodornom lucidnošću. Osim po ironičnim kompozicijama na temu herojskog (iz Rafaela), Salva pamtimo i po »autorskoj izložbi« u Kölnu gdje je izložio samo prave i stvarne slike majstora iz prošlosti, uz lijepu atribuciju »povijesnog posjedovanja« u kojemu mentalna operacija, i samo ona, sad već potpuno dominira. Di Bello je mno-

go radio na Kleeovu liku (ali i na Manu Rayu), na njegovu potpisu i na njegovu licu, dekomponirajući ga posebnom fotografskom tehnikom (koja uz ostalo podsjeća na tipične kleeovske ulomke boje), ali poštujući (u tome se ta operacija pokazuje vrlo primjerenom) stanovitu kromatsku sukcesiju koja je tipična za švicarskog umjetnika.

Od Fabrovih djela spomenut ćemo »Prostorni koncept d'après Watteau«, ali, osobito, dekompoziciju triju arhitektonskih redova. Paladijeva pročelja crkve Spasitelja, primjenjivanjem razine čitanja djela karakteristične za srednjovjekovnu estetiku, uz zamjenu kipova u nišama likovima Piera della Francesca, Van Eycka i Velázqueza. Ontani »interpretira« s pomoću vlastita tijela u seriji »tableaux vivants« likove i situacije iz povijesti slikarstva. Kounellis, spominjući se arhajske i klasične Grčke, teatralizira, u operaciji velikoga scenskog efekta, opoziciju Apolon-Dioniz, upotrebljavajući žive likove, fragmente grčkih kipova, zvukove flaute. To znači da se obnavljanje (termin za koji priznajemo da nam se previše ne sviđa) ne zaustavlja na preuzimanju, makar ono bilo dekontekstualizirajuće, (naslikane) slike koja pripada povijesti umjetnosti, nego prelazi u pravo kritičko čitanje konceptualnih, mentalnih veza, određenja koja su i teoretske naravi.

Prisjetit ćemo se, dakle, cijelog puta Vettora Pisanija, posutog citatima i upućivanjima na Duchampa i na Beuysa, u intenzivnom kritičko-ideološkom dijalogu s njihovim »simbolima«, ali i Merzovih, Maurijevih, Anselmovih i Pistolettovih radova (te je umjetnike, uz ostale, povezao Bonito Oliva na izložbi »Brunelleschi i mi«, priređenoj u povodu šestote godišnjice arhitektova rođenja koja, kao što se vidi, govori upravo o odnosu prema povijesti umjetnosti). Naglašavajući da dva aspekta te distinkcije interferiraju, međusobno se ispresijecajući, mogli bismo možda ostaviti termin »navod« za ona djela gdje se povijesna činjenica pokazuje, ističe, a termin »ponovno ispisivanje« prihvati za one operacije gdje je uzorak podvrgnut znatno većoj mentalnoj i manuelnoj preradbi (jasno je da upotrebljavamo termin »ponovno ispisivanje« u jakom značenju koje bi se htjelo smjestiti s onu stranu preradbenog procesa kakav se, očito, susreće i u »citatima«). Ne smije se tražiti izravan i materijalni pendant u djelima. Nije nipošto riječ o tome da se broje postoci »pokazivanja« i »ponovnog ispisivanja« povijesnih činjenica u pojedinim djelima. Razlikovanje je korisno više zato da bi se cijelo područje podjelo u općim crtama i na povijesnoj razini, kao promjena klime i stava, kako bi se i na teoretskom planu objasnila nova eksperimentiranja tipična za sedamdesete godine. Dodajemo uz to da takvo razlikovanje ne uključuje nikako kvalitativnu procjenu djela.

S druge strane, još jednom ponavljamo da se spomenuta dva aspekta nipošto ne postavljaju kao međusobno strogo odijeljena, te da uz opreke imaju i mnogo dodirnih točaka, koje se, uostalom, nipošto ne mogu »kvantificirati«. Ali, nešto se pouzdano dogodilo, i sudbina ulomka preuzetog iz povijesti umjetnosti iz temelja se mijenja. Otpada neposredno »sociološko« razmatranje koje je bilo svojstveno pop-umjetniku (ali nešto od toga još će se naći u lucidnim Altamirininim istraživanjima iteracije poza, stilema i stavova koji potječu iz povijesti umjetnosti a mogu se zateći čak i na fotografijama pin-ups, na naslovnim stranicama revija), postaje mnogo odlučniji konceptualni i mentalni domet operacija, prodire se znatno dublje

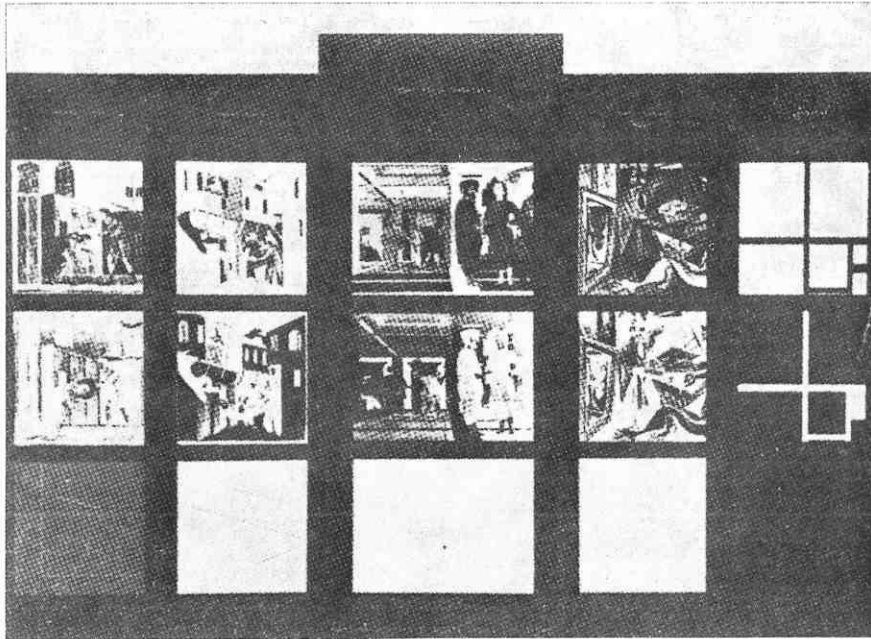


(slikarski, manuelno) u povijesnu činjenicu. Različiti povijesni jezici umjetnosti (uzeti u svojoj ikonografskoj, ideološkoj, mentalnoj dimenziji) pretvaraju se tako u prave tekstove, odnosno u područja reinterpretacije kojih linije ustanovljuju prostor pisanja što bi trebalo da, preraspodjelujući ih, strmoglavi određenja povijesne činjenice u svakodnevnu praksu. Povijesni jezik od nečega u sebi dovršenoga ponovo oživljuje utoliko što ga današnja gesta teatralizira i od proizvoda pretvara u proizvodnju, u mnogostruko polje destabilizirajućih preoblikovanja.

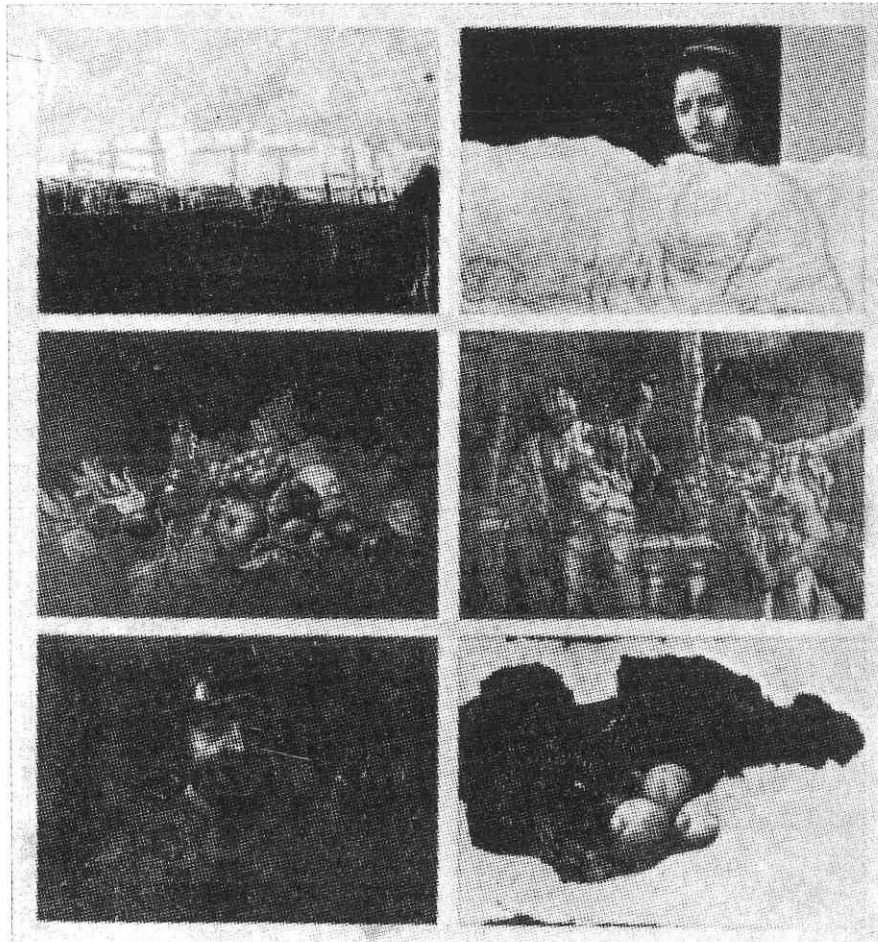
Prevela s talijanskog

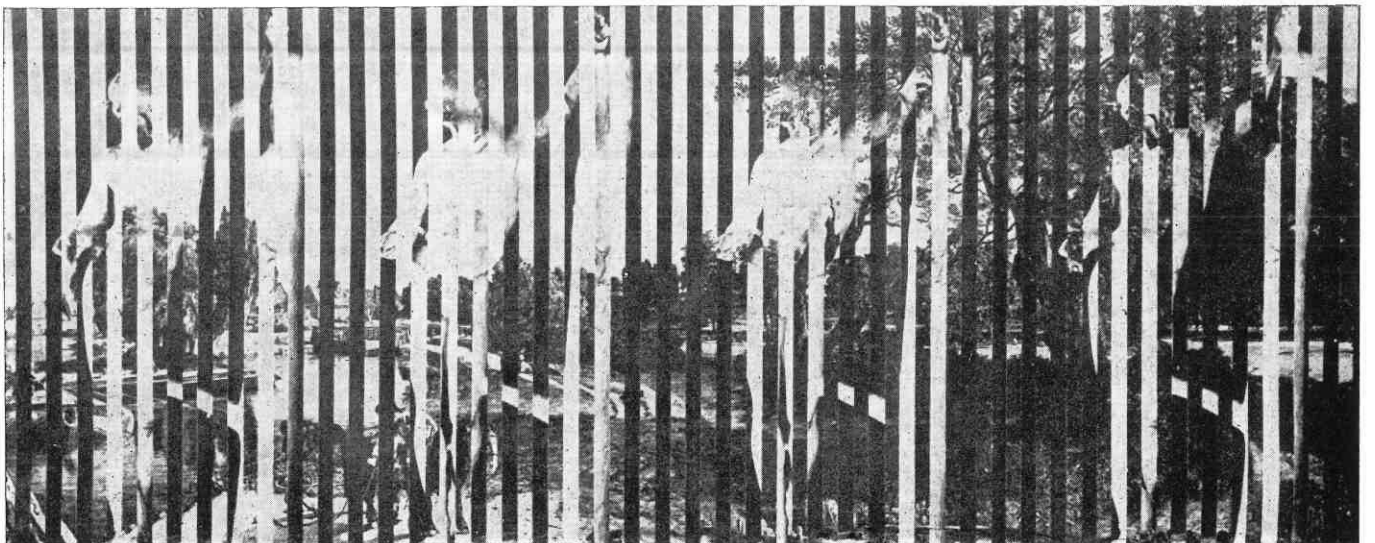
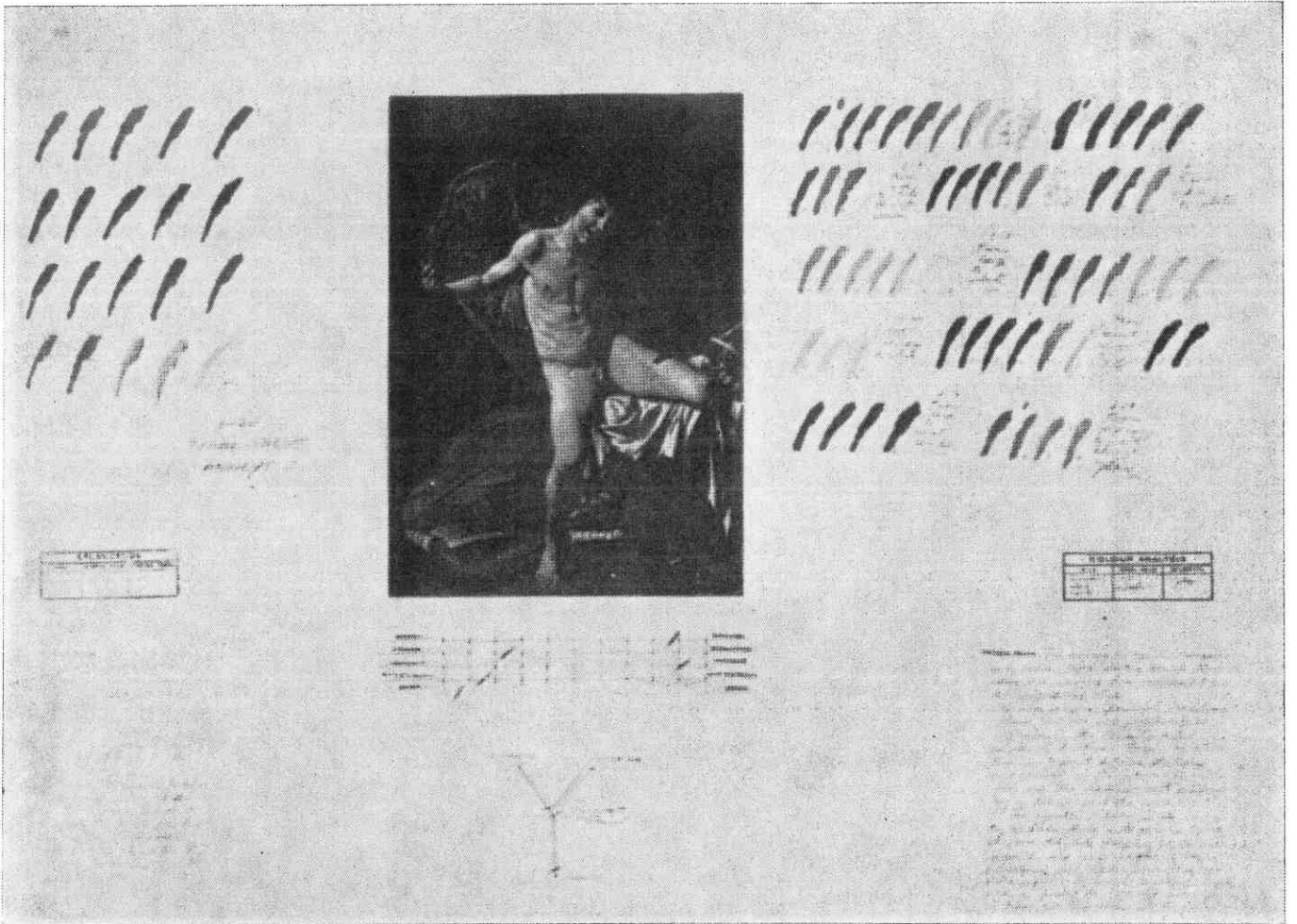
Smiljka Malinar

guido sartorelli
rođenje, razvoj i smrt iluzije, 1976.



guido biasi







(Drugi dio)

Povijest umjetnosti *tvori* tekst u najizrazitijem smislu te riječi (ali kolebanje između metafore za dogmu koja se već istrošila od upotrebe i izričito tranzitivne upotrebe glagola ostaje i dalje plodnosno), povijest *proizvodi* tekstove. Ako iz čiste eksplikativne komocije povijest umjetnosti podijelimo na dva odijeljena momenta, moment operativnog postupka i moment »gotovog« rezultata, možemo sada na tim dvjema razinama provesti jednu dvostruku podjelu.

1) Što se tiče operativnog postupka, u prvoj fazi a) podatak koji pripada povijesti umjetnosti podložan je procesu neizbježne negacije i zahvaćen je u svojoj neizbježnoj povijesnosti (a to zaobilazi svako nadahnuće ili »revivalističku« težnju), ostaje ukorijenjen u svome početnom humusu, tijesno povezan s umjetničko-kulturnom klimom u kojoj je proizveden i čije konačne znakove pripadnosti nosi. Upravo se objektivna udaljenost stvara između povijesnog podatka i suvremenog pogleda, a ona omogućuje metalingvistički stav (gotovo kao da se umjetnik pretvara u »znanstvenika«) istinske teorijsko-kritičke dekodifikacije (prije nego priktičko-manuelne) specifičnog povijesnog iskustva koje je podvrgnuto ispitivanju. U drugoj fazi radnog procesa što ga obavlja umjetnik nalazimo međutim b) operativni proces *strictu sensu* koji, od svjedočanstva o vremenski nepovratnoj prošlosti, »pozitivizira« (nakon što ju je pojmovno »porekao«) i transformira to povijesno iskustvo, djelujući materijalno na njega, u središtu koje još zrači suvremenim smislovima što pripadaju sadašnjosti. Ukupnost takve prakse može se između ostalog pojaviti u obliku analitičkog diskursa koji je organiziran oko povijesnog slijeda različitih medija što umjetniku stoje na raspolaganju, dovodeći ih u međusobni kontakt da bi se otkrila njihova posebna obilježja.

2) Što se tiče plana »gotovog« rezultata (kasnije će se vidjeti zašto su stavljeni navodni znakovi), završenog djela, s jedne strane a) povijesni podatak može biti prihvaćen u cijelosti, onakav kakav jest, bez formalne obrade u jakom smislu, djelujući na primjer putem fotografije i stavlajući tako u prvi plan želju da bude pomaknut i lišen konteksta »hladnoćom« i distancom koje su gotovo uvijek svojstvene fotografskom sredstvu, kidajući veze što ih je ono imalo sa svojim vremenom, prepuštajući ga tako »obezglavljena« percepciji suvremenika, a to mu omogućuje da proizvede nove i dotad neviđene osjećaje. S druge strane, b) obrada povijesnog iskustva može doseći razine

šire eksplikacije kad se, na primjer, ponovo primijene stanovite slikarske tehnike koje pripadaju tradiciji (u smjesi, potezima kistom, izvedbi boje) pa se s baštinom sadašnjosti kao niti vodiljom »ulazi« u povijesne oblike i ikonografiju (koje tako više nisu prihvaćene »in toto« nego »dekonstruirane« i iščitane) da bi se iz njihove nutrine istražila njihova obilježja i osobenosti. U prvom tipu operacije najočiglednija je umjetnikova težnja da zauzme izrazito konceptualni stav, sačinjen od suprotnih upućivanja i mentalnih sklopova. To je obilježje, dakako, svojstveno i drugom tipu prakse koja, međutim, svoju pažnju više posvećuje usko i materijalno slikarskoj i manuelnoj iskustvenoj razini. Osim toga, očito je da raspoređivanje dviju faza koje su ustanovljene unutar operativnog procesa prethodi objema tipovima »gotova« rezultata koje smo uočili. U svakom slučaju riječ je o obilaznom i incestuoznom prijelazu u povijesnom korpusu materinjeg jezika unutar kojega je, kao predmet dijaloške prakse, povijest umjetnosti ponovo ušla u igru, detotalizirana umjetnikovim kritičkim mišljenjem i obilježena novim dodatkom, a to je i smrt metajezikâ: nema te riječi koja bi označila kraj drugim riječima, a jezična je zbilja samo njegova neprekidna transformacija. To smo otprilike bili napisali prigodom izložbe »Umjetnost / Povijest umjetnosti« (galerija Peccolo, rujana 1978) koja je, uz već navedena »povijesna« imena, okupila i umjetnike kao što su Biasi i Lumaca, Mariani i Galliani, Iori i Guerzoni¹. Samokritički bismo mogli reći da je izbor umjetnika bio, prvo, nepotpun, a drugo, predlagao je imena koja — ako se pomnije zagleda i prirodno razmotri razvojni put što ga je poneki od tih umjetnika slijedio kasnijih godina — danas možda više nisu »ad hoc« kad je riječ o »ponovnom ispisivanju«, zbog čega bi to polje valjalo ujediniti, suživši istodobno teren, i obaviti pravilan izbor. Bilo kako bilo, ta je izložba prvi put okupila mlade umjetnike čiji je rad kasnije nastavljen s lucidnom dosljednošću, i bila je nosilac nezaobilaznih indikacija i sugestija na teorijsko-refleksivnom planu.

Učiniti od povijesti umjetnosti materijal koji se može oblikovati, učiniti od nje tekst koji je moguće prelaziti ponovo sa svim mogućnostima i odgovornostima sadašnjice, znači uspostavljanje otvoreno konfliktnog odnosa s njom, odnosa koji

1

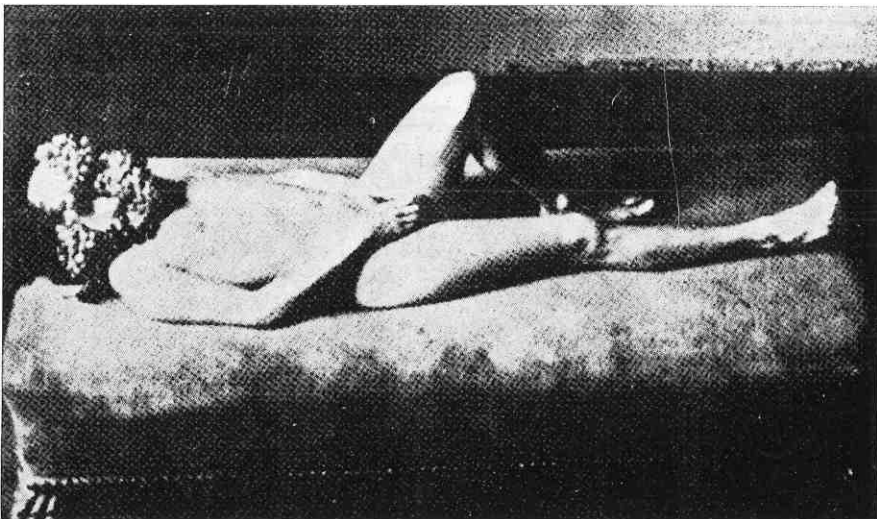
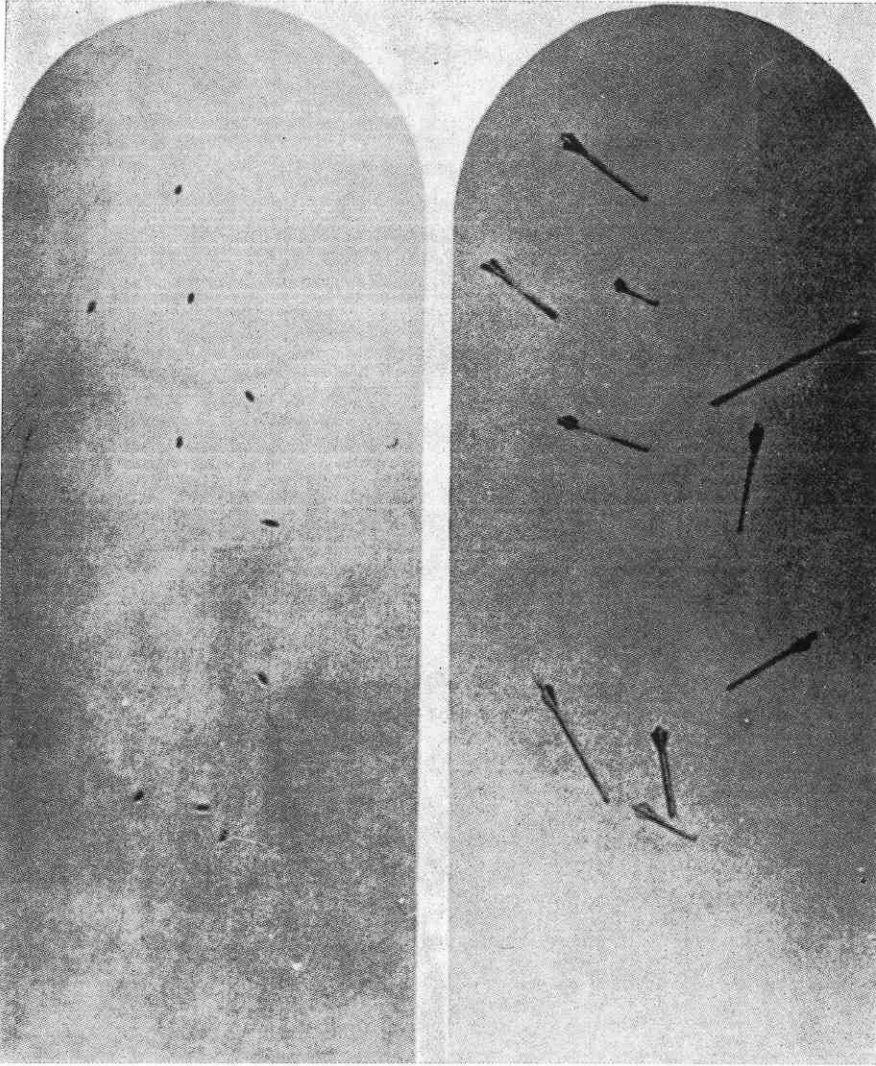
Sjećamo se izložbe koja je po nekim svojim obilježjima doticala pitanje povijesti umjetnosti i koja je, po našem mišljenju, zahitijevala širu kritičko-teorijsku elaboraciju; mislimo na »Sliku u slici« u Teatru Gobetti u Torinu, čiji je koordinator bio F. Poli (prosinac-siječanj 1976/7).



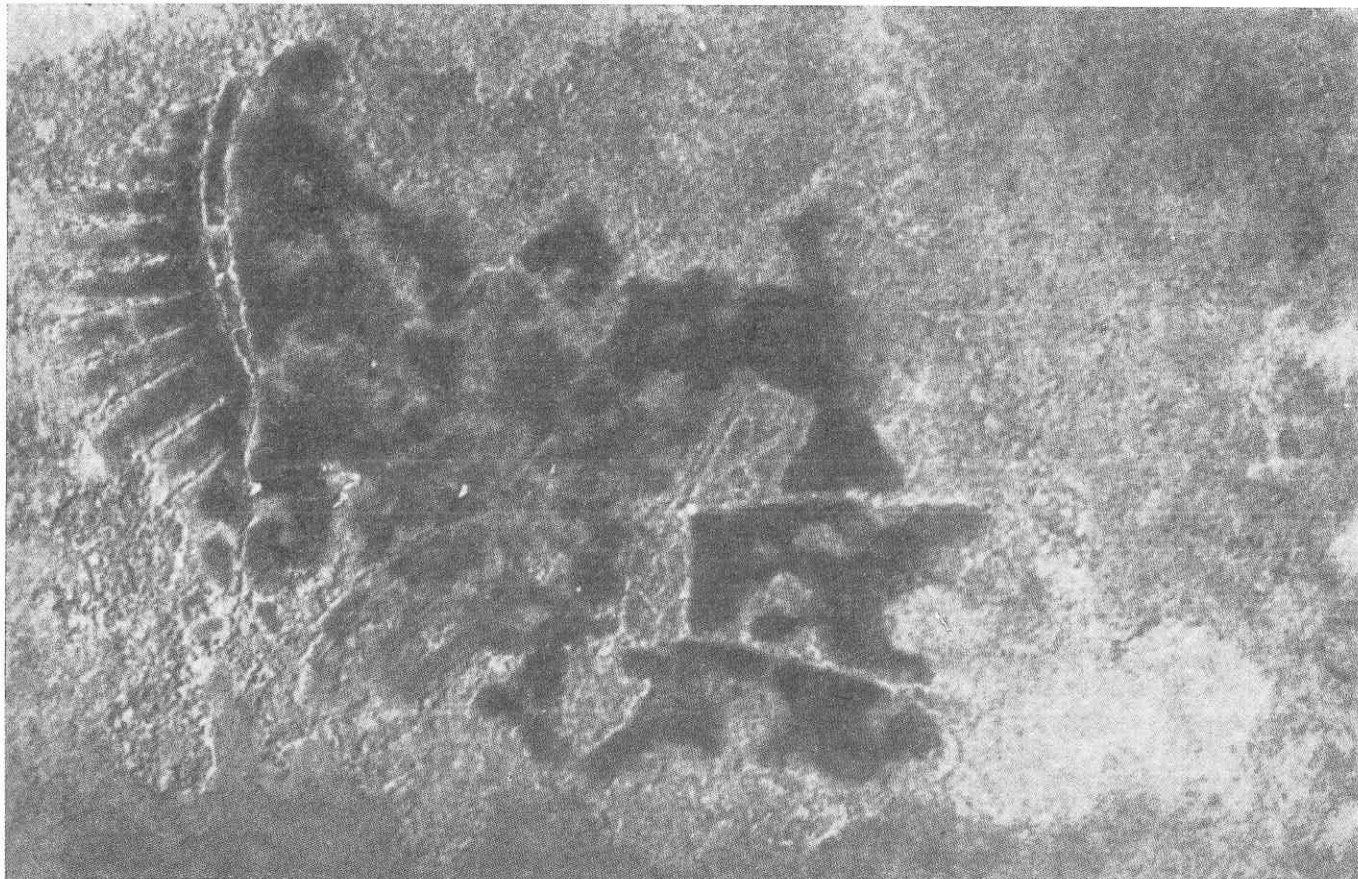
sebi ne postavlja nikakvu »sintezu a priori« što je mora postići ili dokazati. Povijesni podatak može tada djelovati samo onoliko koliko se *nas* tiče, a povijest umjetnosti može opet postati produktivnost samo ako je ponovo shvaćena i izložena u sklopu prakse koja mjeri njezinu diferencijalnu moć neaktualnosti, što ponovo prevodi, dekodificirajući ih, njezine lingvističke koordinate, artikulirajući ih ponovo u transformacionom procesu nakon čega više ništa neće biti na istim vrijednosnim, sintaktičkim i smislenim pozicijama. Očituje se, dakle, unutarnji ali snažan didaktički naboj operacije: »ponovno prelaženje« toga puta uvijek znači i »ponovo ga naučiti«, znači »više ne znati« kakav je to on i započeti dakle proces ponovnog učenja i provjere koji u svakom slučaju mora ponuditi modele didaktičnosti. Ali, to se može izvesti i iskazati samo onoliko koliko ponovno ispisivanje povijesti umjetnosti nužno znači njezino promišljanje kao neprekidnog, ali isprekidanog niza »padova« i »podizanja«, »poraza« i »po-

novnih strukturiranja« kulturnog područja. To znači, zapravo, promišljati je kao krizu, koja upravo kao takva unutar sebe stvara mogućnost iskorištavanja prostorâ za intervenciju. To je temeljni misaoni stav, ako se hoće, u širem smislu »ideološka« pozicija umjetnikâ koji nas ovdje zanimaju: kad bi oni na povijest umjetnosti gledali kao na miran i linearan slijed formalnih tekovina i »napredaka« vizuelnog mišljenja (no, budući da sam pojam napretka priziva i pojam svrhovitosti, možemo se upitati što to treba da postignu?), jasno da je ne bi mogli dovesti u pitanje, jer bi se ona hipostazirala, ukrutivši se u zatvorenu cjelinu koja je tu samo za pasivno promatranje, a nikako zato da se na nju aktivno djeluje.

U ponavljanje koje je raščlanjuje, u ponovno ispisivanje koje je podvaja, na taj prostor na kojem se ukrštaju umjetničke prakse Zapada, upada, dakle, teo-teleološko određenje Prvobitne Strukture i Konačnog Teksta, da bi se pristupilo izlomljenj,



luigi ontani
da caravaggio, 1973.



diferenciranoj i postupnoj povijesti, ne više idealistički promišljenoj u sterilnoj mirnoći pravocrtnosti; naprotiv, izlomljena linija stvara priliku za djelovanje.

Otvora se tako široka lepeza mogućnosti, iskustava i raznih i izlomljenih deklinacija, ali koje su sve potaknute novim duhom i istraživačkim stavom. Pomislimo samo na radove kiparske tautologije koja je kod Trotte proširena na precizne reference na povijest umjetnosti; na Parisotove operacije na nestajanju-ukidanju religiozne ikone i naturalističkog prikazivanja u umjetnosti i suvremenoj kulturi; na oštromna Marianijeva istraživanja sročena lijepim slikanjem na temu umjetnosti i, šire, neoklasične i predromantičke kulture gdje se uz evidentnu pojmovnu komponentu javlja velika tehnička stručnost preuzeta iz prošlosti, diskurs na čijem se plodnom tlu prima i Barnijev rad na ponovnom vrednovanju tradicionalnog slikarstva i umjetnikove figure. Mislimo na stanovite operacije prenošenja koje je varirano na predlo-

ku beskonačnih opetovanja kod Parmiggianija, kod kojega je pristup povijesti umjetnosti istančano uravnotežen između spremnosti na manuelnu intervenciju i spremnosti na pojmovnu preformulaciju, na Gallianijeve rafinirane radove na kojima crtež opet postaje manuelnost nabijena nasljeđima povijesne spretnosti, u posljednje vrijeme često praćen predmetima smještenim u ambijentalne situacije koje nude druge putove dekodifikacije početne povijesne činjenice, na »ponovne izvedbe« jednog te istog predmeta, samo u svjetlu različitih stilova, kod Biasija. U oblasti stroge kritičke analize umjetničke tradicije nalazimo, uz lijepu seriju »Prilog kritici moderne umjetnosti« (»Per la critica dell'arte moderna«), čiji je autor Matarrese, i Rombergove »planches analytiques« gdje je povijesni crtež proučen, gotovo didaktički pedantno, dekonstruiran i proanaliziran u svojim kromatskim komponentama, zatim geometrijskim, kulturnim i biografskim uz pomoć grafikona, shema i mreža iščitavanja što institucionalno pripadaju kritičarevu instrumen-



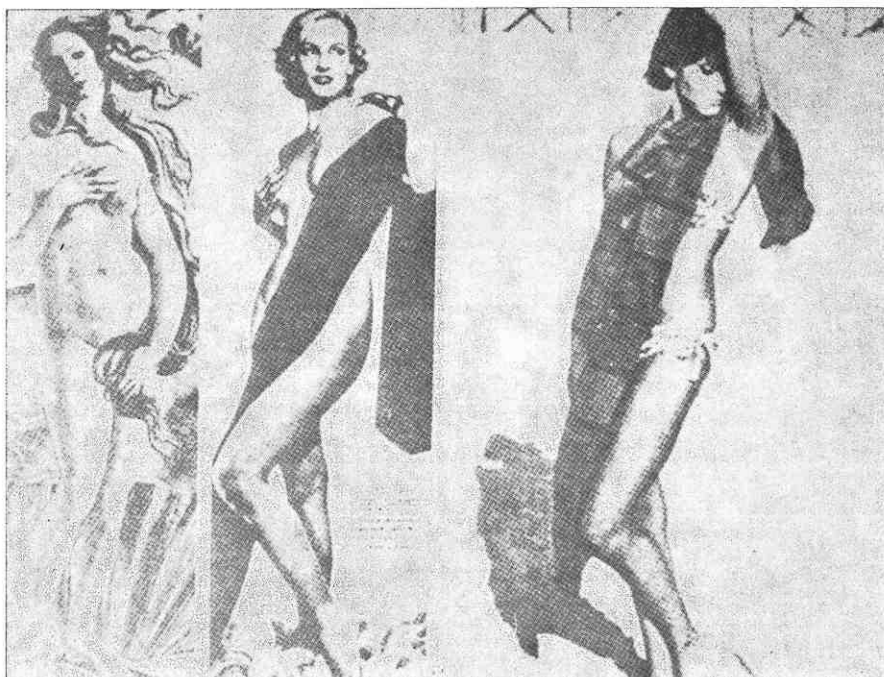
tariju. O strogom formalnom i mentalnom istraživanju treba govoriti i kad je riječ o Lumachinim radovima o Caravaggiu, gdje udaljujuća tehnika fotografije bolje usmjeruje i čini dosljednijom kritičko-refleksivnu operaciju, i o Sartorellijevim radovima gdje se, nakon razdvajanja između stvarne površine platna i virtuelnog prostora prikaza, predlaže pažljiva analiza geometrijsko-perspektivnih struktura slika koje pripadaju figurativnoj misli renesanse i temeljnih tekstova slikarske revolucije dvadesetog stoljeća. Podsjećamo između ostalog i na silovito preokretanje slikarskih hijerarhija u Pelosovim radovima, gdje su ornamentalne trake, pločice i dekorativni elementi, tipični za srednjovjekovne freske, kromatski i geometrijski istrgnuti iz konteksta i izloženi u prvom planu, znalački i lucidno. No morali bismo se osvrnuti i na arheološko-kulturna istraživanja Guersonija, na Della Volpeove neuobičajene operacije »istrgnuća«, gdje slikarska površina postaje dokazom slojevitosti vremena i povijesne memorije. Kao što se može vidjeti, prikazani su nam ra-

zličiti modaliteti s pomoću kojih se eksplicira rad, različiti materijali koji se primjenjuju pri operacijama, razne tehnike kojima se manipulira da bi se postigli određeni rezultati, pa čak i mentalna dispozicija »umjetničkog subjekta« s obzirom na povijesnu činjenicu prilično izražajno oscilira. Ali, to mnoštvo operativnih i pojmovnih stavova moramo prihvatiti kao krajnje pozitivnu činjenicu, što još jednom potvrđuje da ono što smo nazvali »umjetnost / povijest umjetnosti« nije nikakva etiketa, ili je to (budući da kritički zanat ne može izbaciti definicijsko-sažimajući čin) u tako širokom smislu da neutralizira najveći dio pogubnih posljedica koje je gotovo uvijek prate. To mnoštvo stavova proizvod je, u biti, dvaju motiva. Prvi je taj što se »predmet«, polje operacije (povijest umjetnosti), pokazuje kao odabrano mjesto slojevitog niza tehničkih modaliteta (eksperimentalnih i ne), operativnih i misaonih postavki koje su veoma različite, kulturnih i ideoloških pristupa koji se maksimalno razlikuju, zbog čega je mnogostrukost, da tako kažemo, »nejedinstve-



nost«, dana na samom početku. Široka fleksibilnost u načinima približavanja povijesnom »predmetu« na neki je način, dakle, rezultat susreta između one neograničene temeljne mnogostrukosti operacije i specifičnog, posebnog tipa rada pojedinog umjetnika koji mu pristupa. Stoga je već na početku dan i »predviđen« apsolutni izostanak hijerarhije ili diskriminacije između različitih načina pristupa povijesnoj činjenici. Drugi se motiv možda može razabrati u činjenici da je ponovna elaboracija povijesne tradicije umjetnosti zapravo tematika koja se ne poklapa uvijek s poetikom i poviješću rada nekog umjetnika, nego ga naprotiv dotiče najčešće samo transverzalno, stvarajući možda tako tek pripremnu fazu (ali koja zbog toga sigurno nije manje važna), da bi potom prešla na druge interese. Odatle proizlazi u praksi da pojedini umjetnik pristupa toj tematici a da pri tom mnogo ne mijenja svoj specifičan i već

karakterističan »trend« rada, svoju posebnu tehničko-operativnu sposobnost i svoj misaoni stav. Više ili manje izravno, zbog jače ili slabije izraženih razloga, pokazuje se, dakle, da interakcija između obilježja analizirane tematike i karakteristika metodologije istraživanja proizvodi krajnju fluidnost stavova i praksi. Nalazimo se tako pred složenom i veoma promjenljivom situacijom s njezinim različitim promjenama, kod kojih nisu posrijedi (kao što se na više strana i dalje govori, uz primjenu posve neprikladne terminologije) obična i puka »ponovna vraćanja«, a ni »izrazi poštovanja«, koji znače posve pasivan i potčinjen odnos s obzirom na umjetničku prošlost. Nalazimo se, međutim, pred beskompromisnom praksom kritičkog iščitavanja, interpretiranja i transformiranja povijesnih jezika (prepoznatih i »izgovorenih« u njihovoj mnoštvenosti koja se više ne može uspostaviti), koja ne može a da sa sobom ne dovede u

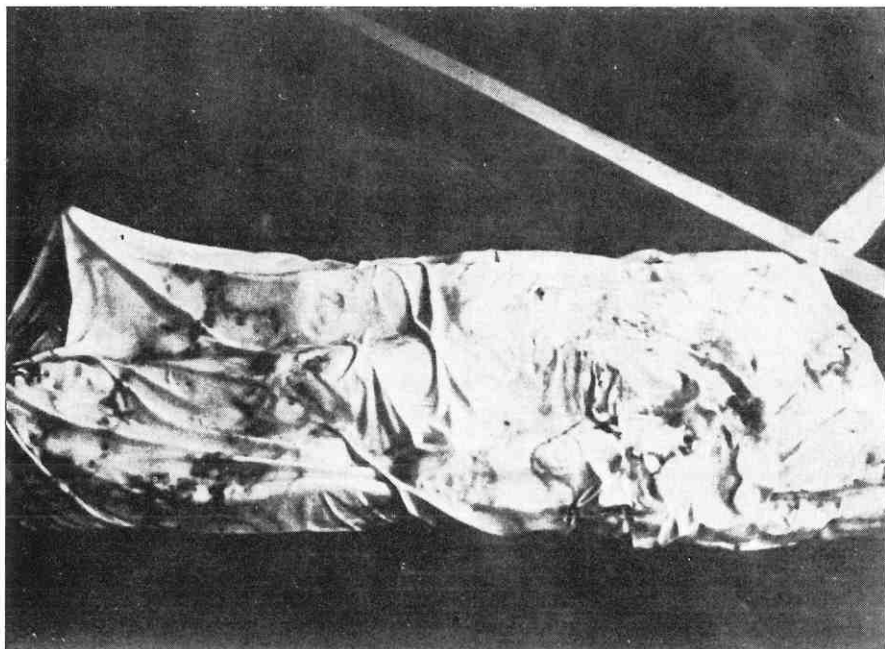


anne i patrick poirier

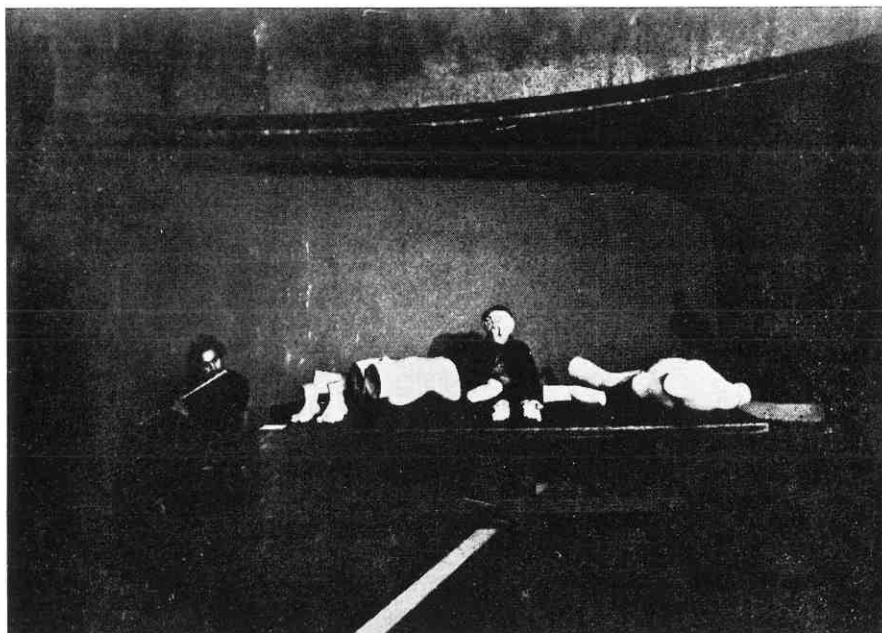
salle des architectures noires ausée 1977.

igru, više ili manje izravno i namjerno, stanovite situacije i mjesta iz povijesti umjetnosti što se s usko teorijsko-refleksivnog stajališta i ne dovode u pitanje.

Bilo bi to kao da se u tom procesu tekstualnog klijanja hotimice suočimo s »modelima« umjetničke tekstualnosti i s njihovim posebnim tipom organizacije smisla, upravo da bi se iz temelja do-



jannis kounellis
instalacija, 1973/74.

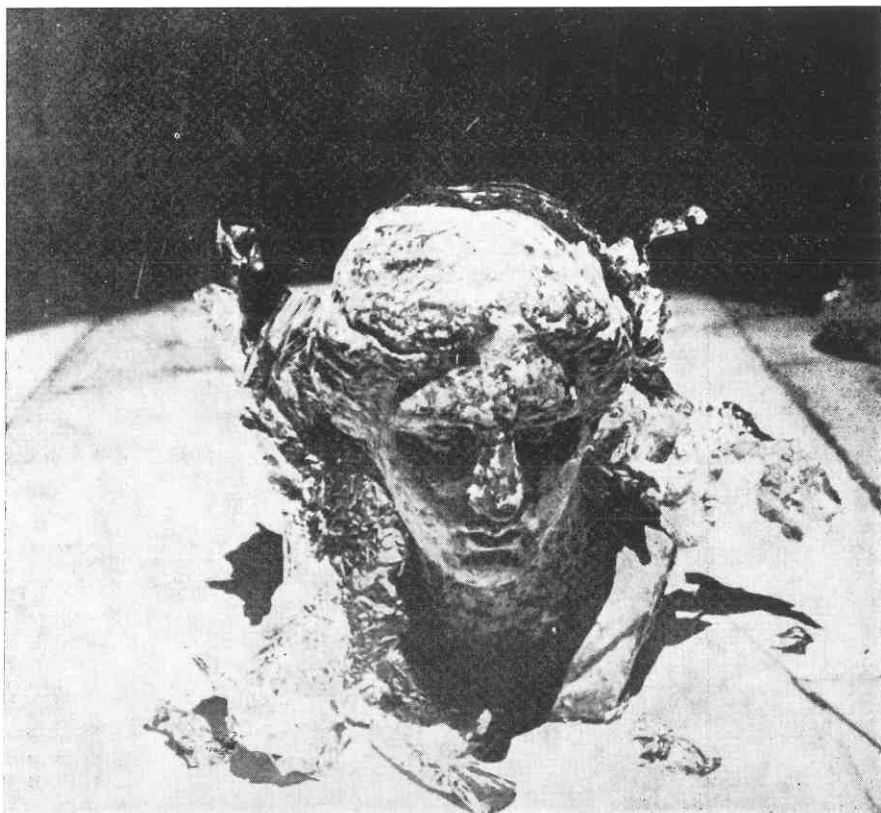




vela u pitanje njihova već provedena klasifikacija definicijskog i hijerarhijskog tipa. A ako svako proizvođenje smisla nastaje u tekstu iz prestupničke devijacije modela, osnovne generativne matrice, ovdje se postavlja na scenu kao paradigma upravo ta operacija, dovodeći u prvi plan sam model, ali model koji je već isparan i preko kojega je prešlo njegovo destabilizirajuće ponovno ispisivanje.

Čini nam se da u radu Louisa Canea možemo razabrati možda najzreliji i svakako najrazrađeniji stupanj tog pokušaja ponovnog formuliranja povijesnih plastičkih jezika. Polazna točka gotovo su uvijek volumenski kavezi, sastavni elementi (ni-

še sa Giottovim freskama, planovi raspoređeni u perspektivi Piera i Paola Uccella) velikoga talijanskog slikarstva iz 14. stoljeća sve do bruneleskovske i rafaellovske renesanse, elementi koji su dekodificirani i ponovo ispisani »preko« Valázquez, Matissea ili japanske i kineske umjetnosti. »Za slikara je problem u tome«, piše Cane, »da uspije sagledati slikarstvo drugih upravo onako kako ga njegovo gleda.« Povijesnost slikarstva, vremenska slojevitost njegovih jezika zadobiva gotovo »ontološki« karakter i za Louisa Canea identificira se sa samim Slikarstvom, koje postaje neka vrsta desosirovskog jezika (i lakanovskog) što konstitutivno »prethodi« slikarskom subjektu i »govori« slikarski subjekt: »zapravo, ja želim naslikati 'slikar-



stvo' ili, ako hoćete, želim naslikati slikarsku činjenicu koja je jesam».²

Pred nama je dakle veoma složeno i značaki razrađeno djelo dekonstrukcije povijesnih jezika (i preko promišljenog filtera slikarstva »all over« u Sjedinjenim Državama pedesetih godina), na platnima koja su konstruirana na geometrijskim shemama, na kojima se smještaju mnogobrojne naznake aksonometrijske perspektive i prostorne dubine, prožete težnjama k povratku prikazivanju, figuri, ponovo postignutom užitku nanošenih izvedbi boje koje su u slojevima nanosene na nepripremljeno platno. A kako je tu očito ukazivanje na »slikarev zanat« s reminiscencijama na Cézannea i Matissea, prema ponovnom osvajanju spretnosti i vladanja slikarskim tehnikama *nasuprot* stanovitoj anuliranoj modernosti, morat će-

2

Oba su navoda preuzeta iz intervjua s L. Caneom, objavljenog u katalogu izložbe u Muzeju moderne umjetnosti u Jeruzalemu i u Kunsthalle u Bielefeldu 1978; sada i u broju 14/15 časopisa »Peinture«.

mo se podsjetiti i na lucidni Biouléssov rad gdje se preciznim obrtanjem redova i kristaliziranih hijerarhija ista ta slika ubrzava i suočuje s različitim tipovima prostorne organizacije, s formalnom konstrukcijom koja se jasno odnosi na Matissea i na Dufyja. Tada ovo izlaganje o ponovnom ispisivanju povijesti umjetnosti postaje, što je razumljivo (i nužno), elastičnije, pa ako uzmemo kao činjenicu da djelovanje u odnosu na povijesne jezike ne znači uopće i povratak na prvom mjestu ikoničkoj slici, podsjetit ćemo na nedavne Zappettinijeve radove u kojima se, na čisto slikarskoj razini, razini kompozicijskog strukturiranja nanosa i kromatskih pripadnosti, postavlja važan i težak problem kritičke razrade evropskih slikarskih tradicija, problem koji nije odijeljen od revalorizacije stanovitog kvocijenta zanatstva u radnom procesu (pitanje tradicija, uz Caneu i Bioulésa, dotiče možda i žestoke preokrete jednog posve njemačkog neоекspresionizma, ili nordijskog, Baselitzovog). Od umjetnika koji su kao stalnu nit vodilju u svom radu slijedili tu tematiku povijesti umjetnosti, podsjetit ćemo na velikog »usamljenika« kakav je Jiri Kolar sa svojim fasciniranim i pokatkad ironičnim nizovima »anti-kolaža« i »rolaža«, gdje su neke igre u pomicanju i nestajanju figura izvuče-



nih iz povijesnih slika, s njihovom suptilnom futurističkom i dadaističkom crtom, po mnogim svojim obilježjima predstavljale uzor. Morali bismo uz to navesti i druga dva umjetnika, Toma Phillipa i Rune Mielsa, koji su se samo pokatkad suočili s tim područjem istraživanja, ali kad su to učinili, dokazali su da ga mogu produbiti novim i plodonosnim motivima: prvi, svojom »Conjectured Picture« gdje se pokušava rekonstruirati muzej sa svim njegovim izlošcima prema indikacijama starih i izbljedjelih fotografija ponovo pronađenih kroz filter vremena što udaljuje sjećanja i otapa boje koje su postale nejasne kao bljeskovi-

te uspomene; druga jednim svojim čudesnim radom iz 1975. u kojem se krajnje lucidno analizira niz bitaka Paola Uccella, gdje koplja konjanika, prevedena daljnjim prelascima u čiste oznake pravca, tvore naposljetku kompozicije suprematističkog stila.

Možda je na ovom mjestu zanimljivo naznačiti shemu koja bi u širem smislu bila semiotička, a koju bi valjalo postaviti uz već izložene primjedbe, kao temelj toga složenog i mnogolikog postupka »ponovnog ispisivanja« povijesti umjetnosti. Učinit ćemo to koristeći se »filterom« koji se pokazuje ve-

oma pogodnim za tu priliku, a to je tekst Julije Kristeve, »Za semiologiju paragrama«. ³ Argumen-tacije toga teksta tiču se se pjesničkog jezika, dakle verbalno-pisanog a ne vizuelnog, ali sadrži niz poticaja i mrežu iščitavanja dovoljno elastičnu da nam može poslužiti da otčitamo i druge pojave, osim onih koje su izravno analizirane u ogledu. Kristeva ukazuje na tri temeljna zadatka ako se hoće dospjeti do definicije pjesničkog jezika koja bi napustila strukturalističku matricu mnogih nerješivih aporija: 1) pjesnički jezik jedina je bes-krajnost kodeksa, 2) književni tekst valja shvatiti kao strukturiran na dvostruk način: pisanje-čita-nje, 3) književni je tekst mreža povezanosti. Te formulacije mogu, dakle, posvjedočiti i o funkcioniranju svojstvenom tipu operacije koja nas ovdje zanima.

1. Ponovo ispisati povijest umjetnosti znači i »učiniti je beskonačnom«. To znači ući u niz događaja (u ovom slučaju umjetničkih) sa strogošću čiji princip i cilj nisu utvrđeni. Sama činjenica da se »preuzima« slika iz prošlosti, da se pokazuje njezina »ne-zatvorenost« i mogućnost da se ona »ponovo otvori« pogledu suvremenosti, pokazuje spremnost na ponovno lansiranje i beskraju dinamičnost njezina »traga«, njezinih vizuelnih i smislenih prijedloga. To je isto što i afirmacija mehanizma povijesti umjetnosti ne kao hipostaziranja formalnih tekovina, predmeta isključivo povjesničara koji je sistematiziraju, nego, naprotiv, kao polje operacija koje je uvijek moguće dovesti u pitanje, preokrenuti, transformirati. Povijesni jezik, dakle, kao beskonačnost događaja i potencijalna beskrajnost koja nikad nije za svagda zaključena.

2. Sadašnje, aktualno djelo što ga umjetnik proizvodi rezultat je (i on sam »otvoren« za dekodifikaciju) napisanog čitanja: riječ je dakle o čisto dijaloškoj praksi. Slikati i djelovati čitajući pret hodni umjetnički korpus znači nerazdvojno povezivanje razine čitanja s razinom pisanja: umjetnik »ponovo slika« već prema svom čitanju umjetnosti, ali istodobno čita povijest samo onoliko koliko se ona može »ponovo naslikati«, pruža mu priliku da to učini (inače bi po svemu bio kritičar). »Rasprava o Tekstu ne bi smjela biti drugo do sam tekst, istraživanje, rad«, piše Barthes,

3

U »Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse«, Seuil, Paris 1969. (tal. prijevod: »Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi«, Feltrinelli, Milano 1978, str. 144—171). Oglad je instrumentalno upotrebljiv i na drugim mjestima, usp. na primjer na str. 160 razliku (u vezi s Lautréamontom) između »sjećanja« i »navođenja«.

»jer, Tekst je društveni prostor koji ne ostavlja nijedan jezik u sjeni... Teorija Teksta može se poklopiti samo s praksom pisanja.« ⁴ Tim dvostrukim skokom, tim svojim čitanjem-dešifriranjem koje je neposredno pisanje što ga valja dešifrirati, umjetnik zauzima izrazito kritički stav koji ne ostaje samo kao »principijelna peticija«, nego se duboko uklapa u njegov rad i totalno se obistinjuje.

3. Djelo nastaje iz ukrštanja i na ukrštanju drugih djela. Očito je, dakle, da će sinkronijskom čitanju mreže formalnih povezanosti današnjeg teksta trebati dodati (a to je posao »komentatora«) dijakronijsko čitanje koje će voditi računa i a) o tipu »puta« što ga povijesni tekst prelazi da bi dospio do današnjeg, i b) o specifičnim modalitetima i formalnim interakcijama, kao i kromatskim, ikonografskim (ali i ideološkim, kulturnim), s pomoću kojih se konstruira susret između dvaju tekstova. Mogli bismo reći, služeći se terminologijom Kristeve, da ponovno ispisivanje stvara »ideologem«, shvaćen kao sjecište teksta (današnjeg djela) s tekstualnim skupom (povijest). Sadašnji konkretan tekst dovodi na scenu sam kodeks (shvaćen kao skup normi i kulturnih univerzuma koji su već formalizirani, kao modeli tekstualnosti), ali transformiran čitanjem koje se na njemu obavlja. Rezultat takva čitanja može biti dan sav unutar jednog jedinog platna ili jedne jedine umjetničke »rečenice«, pa će se tako povijesna činjenica prezentirati kao već transformirana; ili, s pomoću parataktičkog niza radova može biti izložen dekodifikatorski proces koji se sastoji od niza daljnjih prelazaka, polazeći možda od pukog pokazivanja povijesnog djela uzetog na ispitivanje u sklopu te operacije. Odatle svakako proizlazi da »nakon toga« početni kodeks više neće biti isti, jer će biti potrebno voditi računa upravo o pisanju čitanju čiji je on bio predmet.

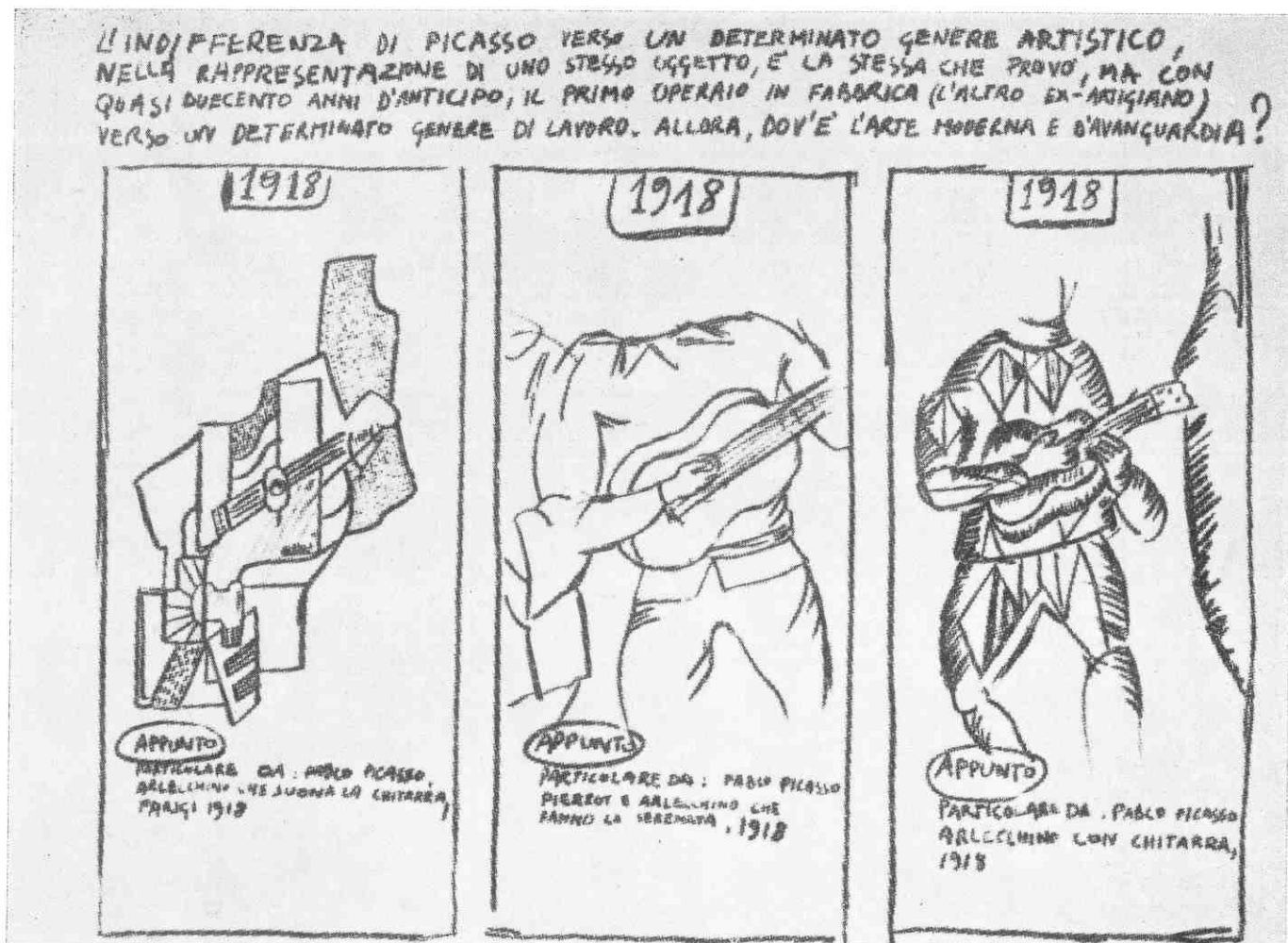
Približivši se kraju ovog izlazganja, za koje se nadamo da je bilo dosta iscrpno, možda treba dodati koju riječ o tome kako se područje istraživanja kojim smo se bavili uklapa u širi kontekst aktualnog umjetničkog eksperimentiranja. ⁵ Očito je

4

R. Barthes, »De l'oeuvre au texte«, u »Revue d'esthétique«, br. 3, 1971.

5

Druga izložba koja je dotakla tu problematiku bila je »Antonellovo Navještenje« koju je u Siracusi postavio Demetrio Papparoni u prosincu 1981. godine; dužnost nam je navesti i posljednju izložbu u tom nizu što ju je organizirao V. Bramanti u Ravenni, pod naslovom »Umjetnik kao povjesničar (umjetnosti)«, koja je također održana u prosincu.



da je u stanovitom smislu pravac »navođenja« i onaj što smo ga ovdje nazvali pravcem »ponovnog ispisivanja« izvjesno već historiziran, srastao gotovo s određenom umjetničkom klimom najprije »60-ih godina«, a zatim »70-ih godina« odakle i potječe njegova limfa (mislimo tek na stanovite književne struje i obnovljeni interes za jezik sa svim njegovim implikacijama) i kojoj je, s druge strane, ona svakako dala svoj doprinos. Na početku 80-ih godina već se očituje stanovita generacijska razmjena sama po sebi kao logična, kao nosilac drugih problematika i, štoviše, po mnogo čemu okrenuta u suprotnom pravcu od onoga na koji ukazuje i što ga prakticira rad na povijesti umjetnosti. Ako je, međutim, s jedne strane lako vidjeti da je taj rad već uvelike donio svoje plodove, mislimo da, s druge strane, u svojim naj-

plodnijim promjenama koje su manje akademske (jer i tu kao i drugdje sigurno postoji akademija) to područje istraživanja može imati dovoljno propulzivne snage da predloži još poneku interesantnu situaciju, možda dijelom i lišenu specifičnih modaliteta s kojima se dosad ono predstavljalo. Izvjesno je, međutim, i tu se na kraju vraćamo »manirističkom« početku svoga puta, da je do svijesti došlo kako se više ne može »gristi« izravno ono što se zove »zbiljom«, te dakle valja djelovati na udaljujućoj spojnici jezika koji tu zbilju znače.

Prevela s talijanskog
Sanja Roić