



ješa denegri

Iako se prijelazi iz jednog vremenskog razdoblja u drugo ne moraju nužno podudarati s promjenama u umjetničkim zbivanjima, evidentno je da ulazak u osamdesete godine donosi u umjetnosti simptome znatnih odstupanja od iskustava što su prevladavala u prethodnom desetljeću. Te su promjene bile već uočene na prošlogodišnjem venecijanskom Bijenalu gdje su dvije usporedne izložbe — *Umjetnost 70-tih godina* i *Otvaranje k 80-im godinama* — nagovijestile ovu situaciju: vrlo burna i intenzivna događanja 70-ih godina postupno prelaze u područje historije, a ulazak u tekuće desetljeće obilježen je ulaskom u jednu novu duhovnu i kulturnu klimu. Jer, dok je za umjetnost 70-ih godina bila karakteristična dematerijalizacija umjetničkog predmeta, analitičnost i povremena socijalno-politička usmjerenost, umjetnost 80-ih godina započela je sve većom primjenom tehnike slikarstva, ponovnim isticanjem čulnosti i imaginacije, uz svjesno odustajanje umjetnika od svih ideoloških zaoštrenja. Pri tom se moglo postaviti pitanje postoje li između tih dviju etapa ipak spona kontinuiteta ili je zaista riječ o nekoj vrsti prijeloma, o reakciji današnje umjetnosti na umjetnost prethodnog razdoblja. Danas se mogućnost razrješenja te dileme sve više vidi ovako: ma koliko se činili radikalni, zaokreti u umjetnosti nikad nisu bez stanovitih veza s ranijim zbivanjima, no prirodno je da ti zaokreti ipak budu predvođeni nastupom nove generacije umjetnika i kritičara koji gotovo organski osjećaju duhovnu klimu svoga vremena i čiji prvobitni izbori stoga ne mogu stajati ni pod kakvim znakom sumnje.

Drukčije je s onim umjetnicima i posebno kritičarima koji su formirani i bili aktivni u 70-im godinama i koji su u novu klimu početka 80-ih godina ušli tek poslije određenih odstupanja od svojih ranijih iskustava. To se pitanje moglo postaviti još u povodu spomenutih izložbi na prošlom venecijanskom Bijenalu čiji su organizatori, unatoč znatnim razlikama u sadržaju i ideologiji, bile iste ličnosti — Harald Szeemann i Achille Bonito Oliva. I dok je, na primjer, Bonito Oliva bezrezervno podržao nova zbivanja, pa čak i postao tvorac teorijskog koncepta talijanske Transavangarde, jedan drugi značajan kritičar istog perioda i iste sredine, Germano Celant, ostao je u osnovi privržen svojim ranijim opredjeljenjima koja vode porijeklo iz linije siromašne umjetnosti. Umjetničke pojave početka 80-ih godina on je smatrao pojavama koje karakterizira ideološki predznak »povratka redu«, što je uostalom praktično potvrdio izborom umjetnika i općom fizionomijom svoje nedavne autorske izložbe *Identitet Italije 1959—1981*. U Centru Georges Pompidou u Parizu

baroques 81

ARC — Muzej moderne umjetnosti grada Pariza,
listopad—studen 1981.

Izložba *Baroques 81*, o kojoj će ovdje biti riječi, simptomatična je uz ostalo još i zbog razloga i načina na koji je njezina autorica Catherine Millet, kao kritičar formiran u 70-im godinama, napravila prijelaz u situaciju 80-ih godina, nudeći tim svojim prijelazom zasebno i specifično viđenje danas aktualnih umjetničkih zbivanja.

Svojevremeno, na početku 70-ih godina, Catherine Millet nastupa kao kritičar koji donosi najpreciznija tumačenja konceptualne umjetnosti, i to posebno lingvističke i tautološke komponente te umjetnosti. (Njezini najznačajniji tekstovi iz tog vremena *Konceptualna umjetnost kao semiotika umjetnosti*, *Upotreba govora u konceptualnoj umjetnosti* i *Joseph Kosuth* objavljeni su kod nas u časopisu Polja 156, Novi Sad 1972.) Nešto kasnije, 1973, Catherine Millet postaje glavnim urednikom *Art Pressa*, usmjerivši politiku toga značajnog časopisa velikim dijelom u pravcu obrane minimalne i konceptualne umjetnosti, analitičkog slikarstva, novih medija, performansa i dr. U kulturnoj klimi Pariza njezina pozicija, kao i pozicija umjetnika i kritičara koji se okupljaju oko *Art Pressa*, umnogome je polemički orijentirana prema mentalitetima što čine fizionomiju današnje Pariske škole; upravo u *Art Pressu* često se piše o američkoj umjetnosti, posebno o slikarstvu u rasponu od apstraktnog ekspresionizma do apstrakcije bojenog polja, u čemu suradnici tog časopisa vide protutežu esteticizmu dominantnog pariskog ukusa. Osobna teorijska pozicija Catherine Millet očito je pod sugestijama Barthesa i uopće strukturalizma, odakle i proizlazi njezina sklonost k analizi jezičnih činilaca u umjetničkom diskursu. Istina, već oko sredine 70-ih godina način pisanja Catherine Millet počinje poprimati manje rigorozan a više kolokvijalni karakter, no to ne mijenja njene predilekcije prema onim već spomenutim umjetničkim pojavama koje je moguće interpretirati s formalne i vizuelne, a ne s ikoničke i simboličke strane. Sve te osobine govorile bi o tome da Catherine Millet nije kritičar kome bi odgovarala promjena umjetničke klime na početku 80-ih godina, i stoga je zanimljivo provjeriti koji su je razlozi i kriteriji rukovodili pri organiziranju izložbe *Baroques 81*, to prije što se prilikom svoga boravka u Beogradu u svibnju 1981. prilično suzdržano izjašnjavala o naravi umjetničkih pojava kojima će svega nekoliko mjeseci kasnije posvetiti cijelu jednu autorsku prezentaciju. Po svom je karakteru *Baroques 81* izložba u seriji kojom ARC kao organizator nastavlja s praksom gdje se pojedinim kritičarima daje potpuni »carte blanche«, a oni se time koriste da iznesu svoje osobne afinitete ili da formuliraju neku od-

ređenu problemsku tezu. Ovdje se Catherine Millet opredijelila za drugu soluciju: svjesna da se danas u umjetnosti zbivaju nova otvaranja, ona nije željela samo podržati neku od aktualnih tendencija nego je cijelom kompleksu tih zbivanja nastojala pridati jednu moguću teorijsku interpretaciju. Otuda je indikativno što Catherine Millet izbjegava da na ovoj izložbi upotrebljava već uvriježene kritičke termine kao što su *Pattern Painting*, *New Image*, *Nuova Immagine*, *Transavanguardia* i sl. pa primjere tih i drugih orijentacija u umjetnosti 80-ih godina podvodi pod zajednički historijsko-umjetnički pojam *barok*, čime odmah navodi na misao o kontrapoziciji tih zbivanja u odnosu na »klasični« mentalitet umjetnosti prethodnog perioda. Pozivajući se, naime, na pojam *barok*, Catherine Millet uočava one osobine današnjih umjetničkih jezika koje se pokazuju kao otklon od reduktivnih, analitičkih i u osnovi racionalnih pristupa karakterističnih za minimalnu i konceptualnu umjetnost i njihove izravne posljedice: početak 80-ih godina iznova afirmira naglašenu čulnost umjetničke ekspresije, heterogenosti izražajnih sredstava, sklonost ikonografiji bizarnih i ekscentričnih prizora, nemir i dinamiku slikarskog prostora, agresiju vrlo živih i gotovo sirovih boja, ornamentalnost, dekorativnost, svjesni eklektizam, kao i otvoreno pozivanje na citate i transkripcije stilskih obrazaca bliže ili dalje prošlosti i sl., uz uočljivo nepostojanje bilo kakve pretenzije za teoretsko utemeljenje umjetničkog rada.

Jesu li svi ti atributi koje Catherine Millet uočava u slikarstvu poslije 1980. ipak dovoljni da se ta zbivanja imenuju terminom *barok* koji nedvojbeno vrlo obvezuje? Zaista, ima nečega »baroknog« u uvjetnom smislu riječi u morfološkim osobinama toga slikarstva, no nije li pojam *barok* — kako se on interpretira u historijsko-umjetničkoj literaturi još od Wölfflina i Riegla pa do Eugenjia D'Orsa i danas do Argana — fenomen znatno kompleksniji od oznaka što se vežu uz vanjštinu jednog umjetničkog stila. Kad se, naime, spomene pojam *barok*, odmah se priziva u svijest sva složenost duhovnih i idejnih kretanja što su svojedobno bila zahvatila cijelu evropsku kulturu u trenutku jednoga od njenih najvećih povijesnih prijeloma. »Period što se naziva barokom može se definirati kao kulturna revolucija u ime katoličke ideologije«, piše Argan u uvodu poglavlja o Seicentu svoje *Historije talijanske umjetnosti*, i čini se da nije slučajno što je Celant — koji sigurno pozna misao Argana — osjetio potrebu da u razgovoru s Catherine Millet u *Art Pressu* br. 52 podsjeti



francusku kritičarku na to kako pojam *barok* korespondira s pojmom Protureformacije. Istina, današnju situaciju ne treba doslovno uspoređivati sa situacijom od prije više stoljeća, i sigurno je da ne postoje neke apsolutne podudarnosti između povijesnog razdoblja *baroka* i tekućih zbivanja koja su upravo izazvala asocijaciju na to povijesno razdoblje. Ipak, pokušavajući odgovoriti na spomenutu Celantovu primjedbu Catherine Millet je istakla da se danas osjeća novo jačanje religijskih raspoloženja, uz usporednu krizu marksizma, s tim što je na području umjetnosti primjetna stanovita reakcija današnjih pokreta protiv — kako je ona rekla — »ikonoklazma avangarde«. Dalje od te opservacije Catherine Millet ne ide i time nam ostaje dužna jedno složenije

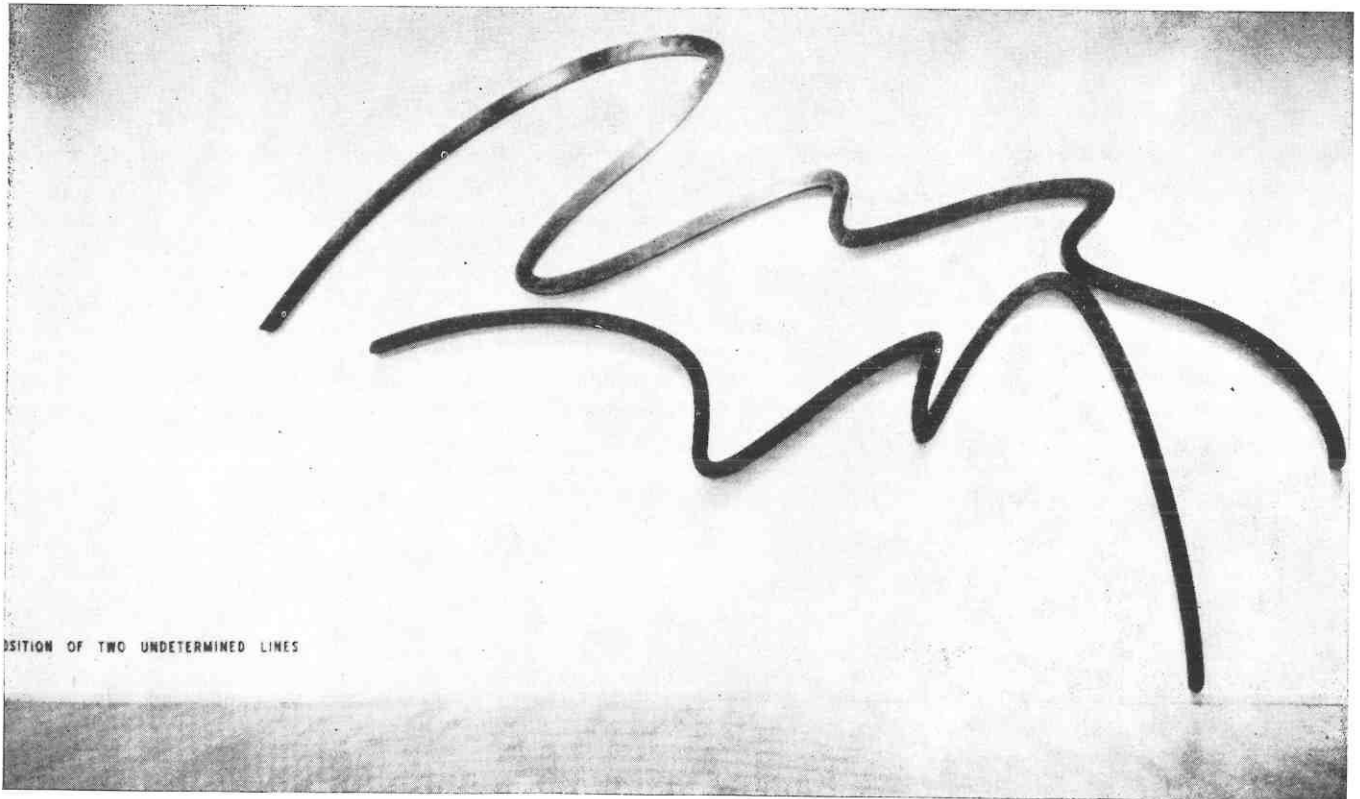
promišljanje pojma *barok* u smislu kako se on može i ovdje želi primijeniti na aktualne kulturne i ideološke prilike. Ona je, očito, stavila u optičaj vrlo atraktivan pojam koji joj se učinio pogodan za zajedničko obilježavanje svih tendencija na početku 80-ih godina, ali pri tom nije našla načina da taj pojam osvijetli i obrazloži iz mnogih aspekata što ih samim svojim značenjem podrazumijeva. No ako nije izravno odgovorila na to pitanje, ipak je isprovocirala dilemu koja se čini bitnom kad je riječ o karakteru umjetnosti početka 80-ih godina: to je dilema kako se ta umjetnost odnosi prema umjetnosti prethodnog razdoblja i postoje li između tih dvaju problemskih kompleksa znakovi prijeloma ili znakovi kontinuiteta.

Na osnovi sastava sudionika ove izložbe dalo bi se zaključiti da Catherine Millet razlike između problematike umjetnosti 70-ih godina i problematike umjetnosti početka 80-ih godina ne vidi u znaku nekoga oštrog prijeloma: suprotno Bonitu Olivi koji se — pišući o talijanskoj Transavangardi — — ponekad upušta u polemiku s ciljevima avangarde prethodnog desetljeća, Catherine Millet se kloni svakog ideološkog zaoštavanja na temu progres — kontinuitet, a osim toga nije se opredijelila samo za pripadnike najmlađe generacije nego je vodila računa i o promjenama pozicija u radu pojedinih autora koji su za sobom imali iskustvo umjetničke prakse 70-ih godina. Tako su se na izložbi *Baroques 81* našli jedini francuski konceptualni umjetnik Bernard Venet, nekadašnji članovi grupe Support-Surface Louis Cane i Claude Viallat, zatim François Rouan, Ron Gorchov, John Walker i Joël Kermarrec koji su prošli kroz različite apstraktne ili figurativne pravce, Erik Dietman koji ima čak neodadaističku prošlost, a među novim imenima tu su David Stoltz i Jean-Luc Vilmouth koji podrazumijevaju iskustvo ambijenta i instalacija, Don Hazlitt koji radi neku vrstu asamblaža, Peter Briggs koji se služi prirodnim materijalima na osnovi saznanja siromašne umjetnosti, Luciano Castelli koji dolazi iz područja body arta i drugi koji očito poznaju i primjenjuju izražajne postupke izvan disciplina slikarstva ili skulpture. Istina, mnogi su od njih u posljednje vrijeme izmijenili svoj govor i tehniku no time ipak nisu porekli svoja prethodna shvaćanja, i upravo u toj sponi Catherine Millet vidi mogućnost postupnog prelaska iz područja umjetnosti 70-ih godina k pitanjima umjetnosti početka 80-ih godina. Ona se u tom smislu u svom tekstu u katalogu izložbe poziva na primjer vrlo značajnog predstavnika američke reduktivne apstrakcije Franka Stelle koji je, ostajući u biti vjeran konkretnoj naravi slike, među prvima izvršio taj zaokret k morfologiji što nagoviješta pojavu novog baroka. Čak i pojedini mladi umjetnici koji se s razlogom smatraju predvodnicima te izmijenjene duhovne klime nisu bez relacija s pretpostavkama umjetnosti ponašanja 70-ih godina: očito je da ikonografija latentne narcisoidnosti kod Francesca Clementea i egzibicionizam homoerotike u zajedničkim slikama Castellija i Saloméa vode porijeklo od one vrste iskustva u kojemu postoji jaka egocentrička komponenta autorskog »govora u prvom licu«. Tek na ove više ili manje prijelazne slučajeve nastavljaju se posve karakteristični primjeri umjetnosti početka 80-ih godina, kao što su američko slikarstvo novog prizora sa Jonom Boroškim i Julianom Schnabelom, slikarstvo novog ornamenta s Robertom Zakanitchem, Stephenom

Buckleyem, Jennifer Bartlett i Pat Steir, zatim nje-mački novi simbolizam i ekspresionizam kojemu pripadaju Sigmar Polke, Michael Buthe i u posljednjim radovima Castelli i Salomé, talijanska Transavangarda i njoj bliske pojave što ih predvode Clemente, Mimmo Paladino, Enzo Esposito i Nino Longobardi, te napokon francusko neofovističko slikarstvo kojemu se mogu priključiti Christian Bonnefoi, Dominique Gautier, Jean-Yves Langlois i Antonio Semeraro.

Već iz te podjele vidljiv je jedan simptom koji obilježava umjetničke prilike na početku 80-ih godina: to je primjetna sumnja u pretpostavku jedinstvenog internacionalizma suvremene umjetnosti, umjesto čega dolazi do pozivanja na tradicije karakteristične za pojedine kulturne sredine. Pojam *Genius Loci* ponovo je uveo u današnje kritičke rasprave Bonito Oliva u povodu istoimene izložbe u Acirealeu 1980/81, ali odmah valja reći da se u osnovi tog pojma nipošto ne krije namjera vraćanja umjetnosti u neke etničke ili nacionalne okvire; riječ je, naprotiv, o tome da je fizionomija današnje umjetnosti nezamisliva bez čvrste svijesti o problematici umjetnosti bliže ili dalje prošlosti, pa stoga nije neobično da se pri izgradnji te svijesti umjetnici obraćaju autorima i djelima iz vlastite sredine, kao primjerima koji su im iz razumljivih razloga najbliži i najbolje poznati. Uostalom, već sâm termin *barok*, koji na ovoj izložbi obuhvaća primjere svih umjetničkih tendencija na početku 80-ih godina, globalni je, nadnacionalni termin, kao što je to podrazumijevao i historijski pojam evropskog baroka XVII stoljeća. Dakle, poput toga historijskog baroka i današnji je *barok* zapravo suma mnogobrojnih komponenti, a da je Catherine Millet tu činjenicu imala na umu, dokaz je i to što izvorni naziv izložbe *Baroques 81* sadrži pluralni, a ne singularni oblik toga historijsko-umjetničkog termina.

Vratimo li se pitanju odnosa umjetnosti 70-ih i umjetnosti početka 80-ih godina, moguće je primijetiti da formalni i tehnički status većine radova na izložbi *Baroques 81* podrazumijeva nepostojanost materijalnog objekta karakterističnu za minulo desetljeće. Istina, ti su radovi najčešće realizirani u postupku slikarstva, no te slike nisu klasičnih glerijskih dimenzija: riječ je o slikama iregularnih formata, ponekad postavljenih izravno na podu ili u fragmentima zalijepljenih na zidu galerije ili obješenih bez okvira u prostoru, što nagoviješta prelazak u formu instalacije a ponekad i u formu ambijentalne postavke. Pri tom, izvođenje tih slika krajnje je slobodno, gotovo vio-



lentno, na prvi pogled reklo bi se nemarno; očito je da se ovdje ne vodi računa o njegovanju neke pikturalne estetike, i nije slučajno što se u Americi jedna podvrsta te umjetnosti početka 80-ih godina naziva »lošim slikarstvom« (*Bad Painting*, prema terminu što ga je uvela Marcia Tucker). U već spomenutom razgovoru sa Celantom u *Art Pressu* br. 52 Catherine Millet ne krije da je tom izložbom željela izazvati stanovito zaoštrenje u francuskim umjetničkim prilikama u kojima je tradicija »dobrog slikarstva« iznimno jaka i gdje s izuzetkom Bena, Boltanskog, Le Gaca, Gine Pane i još ponekog autora nije došlo do širih opredjeljenja za umjetnost ponašanja i za primjenu novih medija. Ali, iako je težila tom izazovu, Catherine Millet u svojoj metodologiji ipak nije mogla prekinuti vezu s poukama tradicije »dobrog slikarstva: kao kritičar odgojen na strukturalističkom nasljeđu, ona je čitanju djela novog *baroka* prišla s gotovo potpuno istim instrumentarijem s kojim je prije pristupala čitanju djela slikarstva bojenog polja ili analitičke apstrakcije. To je bilo formalno i vizuelno, a ne sadržajno i ikonološko čitanje za ko-

je se, na primjer, zalažu mlađi talijanski kritičari (F. Caroli, A. D'Avossa i dr.), od samog početka odgojeni u duhovnoj i umjetničkoj klimi 80-ih godina. Na temelju svih tih karakteristika moglo bi se zaključiti da sâma zamisao izložbe *Baroques 81*, radovi većine autora koji su na njoj sudjelovali, kao i kritička metodologija kojom su ti radovi tumačeni još ne napuštaju ono iskustvo što se može nazvati iskustvom »tradicije novog« i iskustvom tradicije moderne umjetnosti. Ako bi se na trenutnu umjetničku situaciju opće smjeli primijeniti termini što ih Charles Jencks upotreblava u kontekstu istodobne arhitekture, tada bi se makar uvjetno moglo reći da problematika izložbe *Baroques 81* prije pripada duhu »kasne moderne« negoli duhu »post-moderne« kulture. Uostalom, to je i bilo posve prirodno očekivati od jednog kritičara formacije i profila Catherine Millet: jer, koncipirajući tu izložbu, ona očito nije ni htjela demantirati svoja nekadašnja opredjeljenja, ali isto tako nije željela ni ostati po strani od izazova danas aktualnih umjetničkih zbiivanja.