

izvan konteksta, bilo da su objektivno neusklađene s klimom koja se smatrala dominantnom, bilo da su loše postavljene i izgurane iz igre od perverzno mehanizma pretjerane historizacije. Zapravo, povremene obnove zanimanja za njih (ili počasti i slično) imaju dvosmislen okus propusnice koja im je kasno i marginalno dodijeljena da još odlučnije potvrdi fizionomiju trajne izopćenosti.

Pažljiva provjera događaja u suvremenoj umjetnosti često bi nas dovela do toga da upravo u njihovim traženjima, izdvojenima ako ne i izrugivanim, otkrijemo mnoge simptome situacije koja se zatim očito uvjerljivo potvrdila, dok je njihovo ranije svrstavanje bilo neizbježno iskrivljeno netočnim određivanjem postanka i razvojne faze.

Ako s razine »usamljenih moreplovaca« proširimo obzorje na gustu mrežu unutarnjih odnosa, utjecaja među linijama istraživanja i pojedinim umjetnicima (od kojih su mnogi, sa svoje strane, izdvojeni u manjinski geto), slojeva, naglih skokova i prekida za preispitivanje, zatim poticaja drugih disciplina (koji su živi u svakoj kulturnoj situaciji da bi kasnije bili izbačeni kao tijela zaražena »velikom sintezom«), možemo odlično shvatiti kako trijezni pogled na istraživanja posljednjih godina mora voditi računa o prebogatom nizu naznaka koje omogućuju da sadašnji trenutak shvatimo u njegovim prividno nesuglasnim artikulacijama. Utoliko više, što je jedina činjenica koja se smije već sada sa sigurnošću naznačiti kao karakteristika aktualne situacije upravo stečena svijest o umjetnosti lišenoj velikih modela odnosa i po samoj svojoj naravi neprikladnoj za svaki totalistički sistem. Ta je umjetnost, dakle, postavila kao pravilo ono što se dosad činilo iznimkom: stanje »osamljenog moreplovca«, ponosni zahtjev za specifičnim osobnim apsolutom vlastitog rada, *neizbježno* nesvodivoga na opće kriterije tumačenja i, parafrazirajući Engelsa, radije utemeljenoga na »varijantama« nego na konstantama.

Toj umjetnosti mora, sada više nego ikad i bez skleroza i udobnih pojednostavnjenja, odgovarati ono što je Altarocca još prije deset godina nazivao (tumačeći već onda zamjetljivo raspoloženje) »interpretativnim makrostrukturama«, a koje su podatnije i prostranije i »unutar kojih se mogu osjetiti pomicanja i preokreti što opet zahtijevaju odgovarajuće mikrostrukturalne analize«.³ Jednom riječju, modeli koji bi vrednovali naznake i činjenice, fragmentarnu i policentričku vitalnost neposrednog iskustva umjetničkih pojava. To je teži put i prividno manje zahvalan, ali je, čini se, jedini kojim danas možemo korisno i ispravno ići.

demetrio
paparoni

sadašnjost
u zdencu
umjetnosti

Svakako nije slučajna podudarnost između istodobnog odbacivanja kolektivne političke prakse, s odgovarajućim bijegom mnogih mladih u privatno, i afirmacije umjetničkog djelovanja koje se izazovno i snažno bavi neaktualnim.

Kao što se Nietzsche postavlja u odnosu na Grke kao da su oni još živi, prebacujući se u jednu nesuvremenu dimenziju, tako mnogi mladi umjetnici današnjice razgovaraju s prošlošću, iz koje izabiru vlastite učitelje kako bi ih oštrim šiljcima olovke secirali i zatim ih mješavinama boje zašili, raščlanjujući ih do iznemoglosti, mučeći ih, uznemirujući ih, uvlačeći se u njih.

Realpolitik je prevladala nad maštom, koja — to smo i onda znali — neće nikada doći na vlast: mašta je bila svakodnevno potiskivana znanstvenim strategijama koje su poništile čudesnu, utopijsku spontanost, kulturnu baštinu jednoga danas sirotinjskog naraštaja. Tako moramo birati, a s vrlo malo izbora: ili samoubojstvo ili vraćanje privatnom.

Ako je vjerovati novinama, čini se da danas u Italiji ima više od sto tisuća onih koji su izabrali građansko samoubojstvo: više od sto tisuća onih koji su izabrali strategiju nasilja kao konkretan izraz potpunog nedostatka vjere u sadašnjicu.

A ostali? Oni koji su se sklonili u privatno, odriču li se i oni sadašnjice? Odlučno ne, jer vraćanje privatnom ne odgovara, kako bi se često htjelo, odricanju od pitanja o vlastitoj ulozi: povratak privatnom za mnoge znači odbacivanje političke prakse grupe koja zahtijeva vjeru i često dogmatiski nameće prihvaćanje ideoloških pretpostavki.

Povratak privatnom znači, dakle (također), povratak slobodnom očitovanju misli, okretanju iza sebe, u nastojanju otvaranja prozora spoznaje, i time neizbježno obuhvaća prošlost. Prošlost, koja je toliko neprobojna da nagoni Tukidida na shvaćanje kako je jedina povijest koju smo kadri zabilježiti ona suvremena istraživaču, ili koja uvijek rava Herodota da se ljudski događaji odvijaju prema cilju što je samom čovjeku nepoznat.

Povijest je organizam koji nas je držao u naručju sve do našeg začeca: osvajanje prošloga, dakle, kao želja da se izravno crpi na izvorištu, kao volja za traženjem. I budući da ondje gdje je traženje ima i nade, a gdje ima nade ima svega osim samoubojstva, prevrednovanje prošloga (tj. dokidanje svakog avangardizma) pokazatelj je naprednog ponašanja.

Ne nalazimo se pred povratkom redu; prošlost se ne priziva s namjerom ponovnog stvaranja drevnih oblika u njihovoj izvornosti ni da bi bila tumačena; ona ne utjelovljuje ideale i utoliko manje je pogodna za ciljeve uznošenja: njezinim posredstvom želi se samo upoznati ishodište.

Manuelni postupci, utisci i umovanja — sve su to sredstva spoznaje namijenjena razmišljanju, budući da smo svjesni kako bez promišljanja ne bismo nikada imali intuicije. Croce ostaje s druge strane barikade. Promišljanje pretvara neaktualnost u različito od sebe, u nešto drugo: odnoseći se na zahtjeve današnjice prevrće je, kao da je sjeme, u naš humus i tako ga oploduje.

Aktualnost je danas u zdencu umjetnosti. Odlučno odbacivši konceptualnu neosjetljivost, a bez fiksne ideje i unaprijed stvorenih gledišta, umjetnik istražuje umjetnost s neoromantičkim osjećajima kao što su šarm nepoznatog i sjeta, mašta i strasti, dodiri, mirisi, pojave, tjeskobe i podsvjesne težnje. Od snažnog bombardiranja svih osjetila različitim nadražajima, mozak dobiva mnogo više informacija nego što su mu ih pružala mehanička i razumska konceptualna istraživanja, koja kroz dugi period neizbježno dovode do ravnodušnosti, tj. nepokretnosti razuma. Estetsko uživanje poprima, dakle, obilježja protuotrova koji treba da zadrži djelatni potencijal osjetila zanimanja iznad granične razine.

Dojmovi, subjektivna stanja vezana uz pojedina zbivanja objektiviziraju se posebnim djelovanjem subjekta (to je Condillacova teorija projekcije): djelovanje umjetnika baratanje je umjetničkom stvari, u koju bivaju projicirani i urezani prolazni mentalni osjeti, tragovi koje je moguće slijediti jer su zabilježeni.

S uspostavljanjem umjetnosti kao objekta načinjenog za umjetnost ruši se mit prema kojemu su umjetnici sve osobe koje to samo zažele biti: jednostavan čin koji slijedi misao nije više dovoljan da odredi predmet kao pripadan sferi umjetničkoga.

Možda je u pravu Georg Groddeck: čovjek je živio od nečega nepoznatog, od čudesne suštine, od ES koje vodi njegove misli i postupke. Svakako treba duboko istraživati nesvjesno kako bi se postigla spoznaja barem jednog dijela onoga što je u nama skriveno iako nam pripada. Naše je djetinjstvo kao povijest: treba ga istraživati, pograbiti, razgledati, isprevtati. Mašta je kralj na kojemu putujemo, olovka je strelica koja nastoji nataknuti i razbiti prsten što postavlja naše prvotne osjete u neistraživ dio mozga.

Razmišljanje nabacuje hipoteze kao bumerang, te nam se vraćaju u ruke fragmenti šarenih papirnatih vrpca, ukradeni u lucidnom trenutku. Oscar Wilde se smije od sreće: *umjetnik je ponovo postao stvaralac lijepih stvari. Kritičar prevodi na drugi način, u novoj stvari, svoj dojam o lijepim stvarima.* Lijepo danas vraća užitek polaganja boja na podlogu, osjećajnost uma prenesenu na ruke.

Umjetnik se vratio u radionicu, ali ovaj put ne negira sebe samoga posuđujući svoju ruku umu učitelja: u radionici prežvakava umjetnost, i od pjevanja o pjesniku rađa se novo pjesništvo. Mit i legenda ponovo se prepričavaju, prvi sa svojim povijesnim i religioznim ukrasima, druga kao čisti porod mašte, a oboje kao sastojci alkemijskog recepta namijenjenog traženju kamena mudraca, kao poticaj za širenje spoznajnog područja. Duboka zbilja bića ispituje se pokretnom sondom što se napaja vitalnim fluidom umjetnosti i upija ono što je u nama skriveno. Mozak je rešeto koje pretresa protege osjeta, izdvajajući one najfinije i najneuhvatljivije.

Naslikana slika nije tautološki prikaz sebe same, kao što za dijete cvijet nije slika cvijeta: da shvati što je to, dijete se ne ograničuje na gledanje: miriše ga, stavlja u usta, dira, otvara, žvače, jer zna da će mu sva osjetila potpunije reći ono što skriva percipirana slika. Isto tako, umjetnik nastoji vidjeti s onu stranu naslikanih slika: povijest umjetnosti prestaje biti samo ona koja se uči u školskim klupama, manuelna praksa nadopunjuje viđeno, materija umjetnosti otkriva se u novom obliku s pomoću dodira, uz suradnju mirisa terpenina.

Konceptualisti su bili posljednji avangardni pokret, usprkos njihovom okretanju prošlosti: sva povijest umjetnosti shvaćena je kao beskrajno uzorano polje o kojemu se pitamo, a dadaistička epizoda, međutim, povijesna je pretpostavka od koje potječe utaja manualnog rada u korist mentalnog projekta, toliko precijenjenog da se smatrao dovoljnim za određenje umjetničkog djela.

Ispitivanje je zahvat nad umjetnošću (a ne unutar nje) koji prošleme ne želi ništa nadodati. Avangardističko ponašanje konceptualista, paradoksalno, proizlazi iz promatranja prošlosti koja nema prošlosti. Oni ne stvaraju umjetnička djela, izlažu objekte paralelne s umjetnošću, kao što su

grafikon, gipsana kopija, fotografska reprodukcija, i tako se (baš kao i dadaisti) moraju potruditi da ih napune umjetničkim obilježjima. Konceptualisti djeluju u sferi bliskoj historičaru, jer se ograničuju na priznavanje postojanja umjetnosti o kojoj se pitaju.

Umjetnici danas, međutim, obnavljaju svoje umjetničko biće da bi postali ponovo oni koji prave umjetnost, vraćajući tako kontinuitet koji su joj uskratili avangarde početka našeg stoljeća. Količine rada i vremena potrebnog za ostvarenje djela danas ponovo postaju aktivni sastojci pravljenja umjetnosti.

I pop-umjetnici crpili su svoje slike iz velikog muzeja stoljeća, ali samo da bi ih nijekali, poništavajući ih, svodeći ih na ulogu hladnih reklamnih poruka, oduzimajući im svako originalno obilježje. Citat pop-umjetnika kao i konceptualista upravo je suprotan od prevrednovanja kakvo se danas obavlja unutar umjetnosti s ciljem da se vrati bit, tj. vrijednost.

Prijašnje epohe (koje ne samo da prethode onima što nadolaze nego ih i određuju) prenose nam znakove koji se skupljaju u vremenu i iz kojih izbijaju sve složenija i polimorfija umjetnost: to dobro objašnjava De Chirico. Takvi znakovi danas su brojniji od onih što su stizali prethodnicima, čak i vrlo nedavnima, kao što postupno zbrojene spoznaje, odgovarajući različitim povijesnim zahtjevima, daju u vremenu različite rezultate.

Poguban mit o kritičaru, koji vlastitu ulogu vidi u tome da bude na čelu grupa ili usmjerenja, otkriva se u lažnom obredu pisanja što se sa šizofreničkom gorčinom odnosi prema umjetnosti lišenoj usmjerenja, koja slijedi podzemne, ezoterične i sve neuhvatljivije putove.

Okriviti današnje zazivanje prošloga kao neaktualnost toliko je nepovijesno shvaćanje da odmah razotkriva patetične želje za ideološkim vodstvom u onih kritičara koji su nosioci tih teza. Jedina neaktualnost danas je ona koja nudi prošlo *u cjelini*. A to nije ono što se danas događa. To što isjeći povijesti umjetnosti prošlosti imaju zajednički nazivnik s onim što se danas zbiva, uz zanimanje za druge prethodne isječke povijesti umjetnosti, ne dokazuje uopće neoriginalnost današnjeg naraštaja umjetnika: različiti povijesni uvjeti mogu samo stvarati uvijek različitu umjetnost.

prevela Ljiljana Almesberger