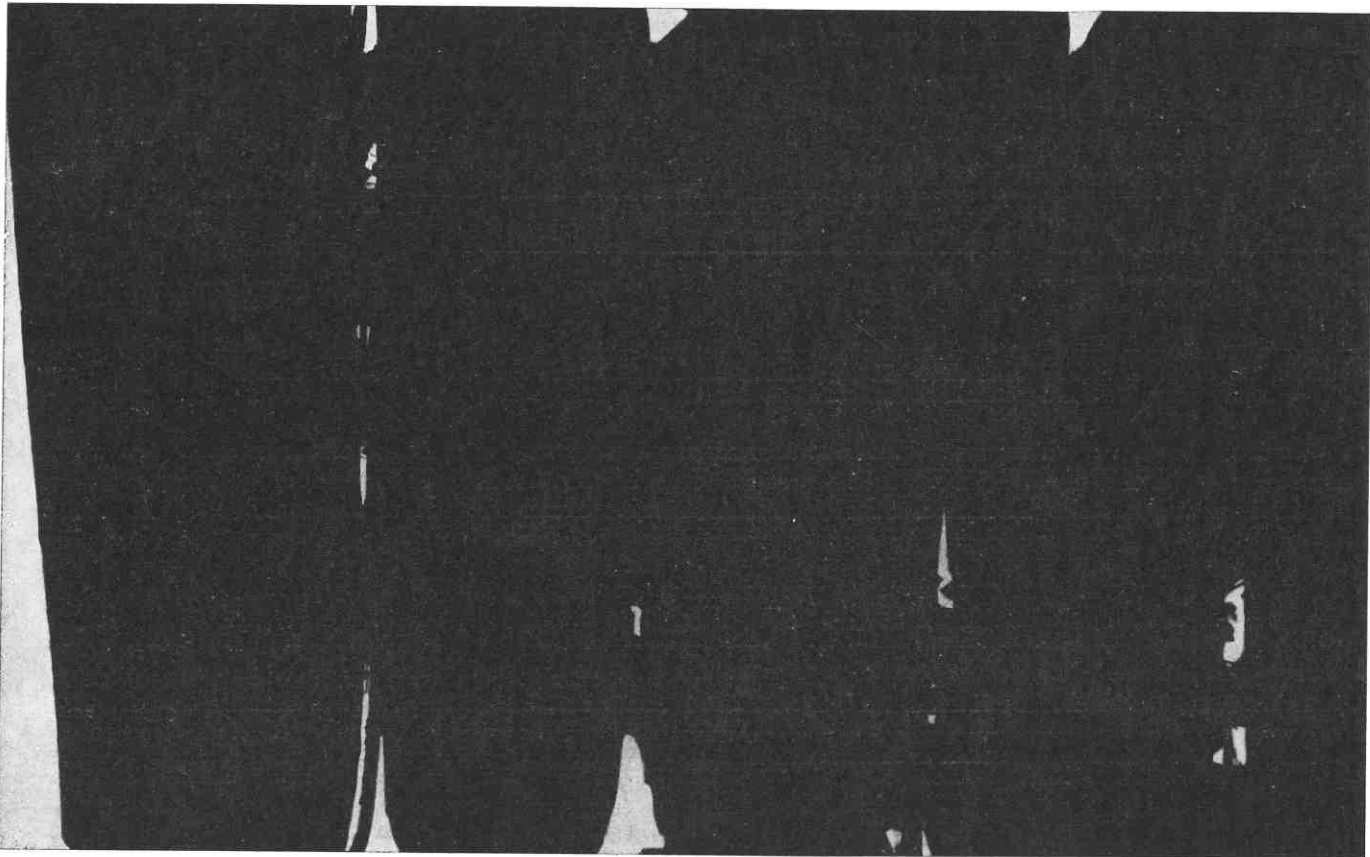


ješa denegri

# tendencije umjetnosti u francuskoj 1968–1978/9

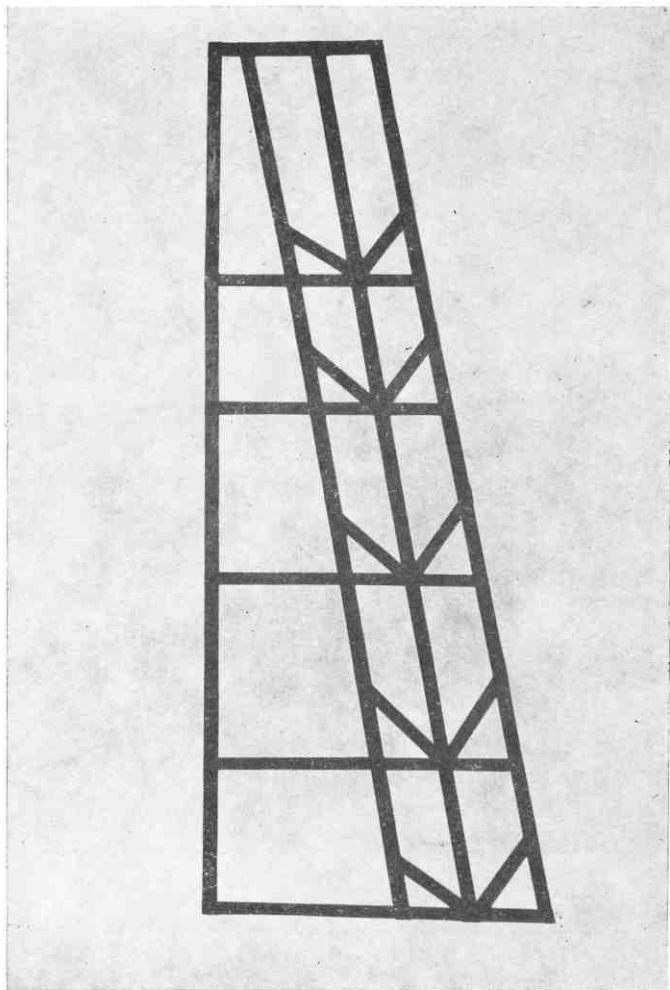
U nastojanju da pruži osnovne retrospektivne uvide u umjetnička zbivanja u Francuskoj u toku posljednjeg decenija, ARC je pokrenuo seriju od tri izložbe tipa »bilance d' actualité«, od kojih je prva na redu bila ona koju je koncipirao Marcelin Pleynet, posvećena pojavama čije se jezičke karakteristike mogu, mada ne dokraja precizno, označiti terminima nove apstrakcije, novog slikarstva, slikarstva-slikarstva i sl. Tematika je te izložbe indikativna ne samo zbog historiziranja još tekuće produkcije, već i zbog načina na koji je tu produkciju sagledao autor njene selekcije Marcelin Pleynet, kritičar za čiji su rad vezane neke od temeljnih interpretacija doista vrlo složenih idejnih kretanja u francuskom slikarstvu od nastupa grupe Supports-Surfaces do danas. Kada se ovdje, naime, govori o idejnim kretanjima, treba podrazumijevati da su se u Francuskoj u posljednjem deceniju upravo u području slikarstva reflektirale mnoge postavke koje nadilaze okvire slikarske prakse u uobičajenom smislu riječi, otvarajući se prema nizu misaonih tokova, od strukturalizma, semiotike, približavanja marksizma i psihoanalize i dr., uključujući u taj kompleks još i direktne ili indi-



rektne oblike politizacije ponašanja umjetnika i intelektualaca. Potreba da se vodi računa o svim tim komponentama nameće izuzetne teškoće u tumačenju ovih procesa, pogotovo ukoliko se ti procesi ne poznaju iz najneposrednijeg ličnog iskustva, no usprkos tome izazovnim se ukazuje već i sam pokušaj iznošenja jedne makar parcijalne informacije o materijalu koji čini sastav spomenute izložbe.

Od pojave apstraktnog ekspresionizma u ranom poslijeratnom periodu, preko neo-dade i pop-arta do danas, francuska kulturna sredina neprekidno se suočava s pojavama američke umjetnosti izgrađujući u tim suočavanjima ambivalentni odnos kompleksa inferiornosti i težnje za ponovnim zadobivanjem dominacije. Upravo 1968, dakle u godini kojom započinje tematika obuhvaćena Pleynetovom selekcijom, priređena je u Parizu izložba *L'art du réel — USA 1948—1968*, organizirana po koncepciji E. C. Goossena, i čini se da je taj izbor američke umjetnosti, u kojemu su prevladavali primjeri minimalne umjetnosti i postslikarske apstrakcije, još jednom potakao rasprave o novoj,

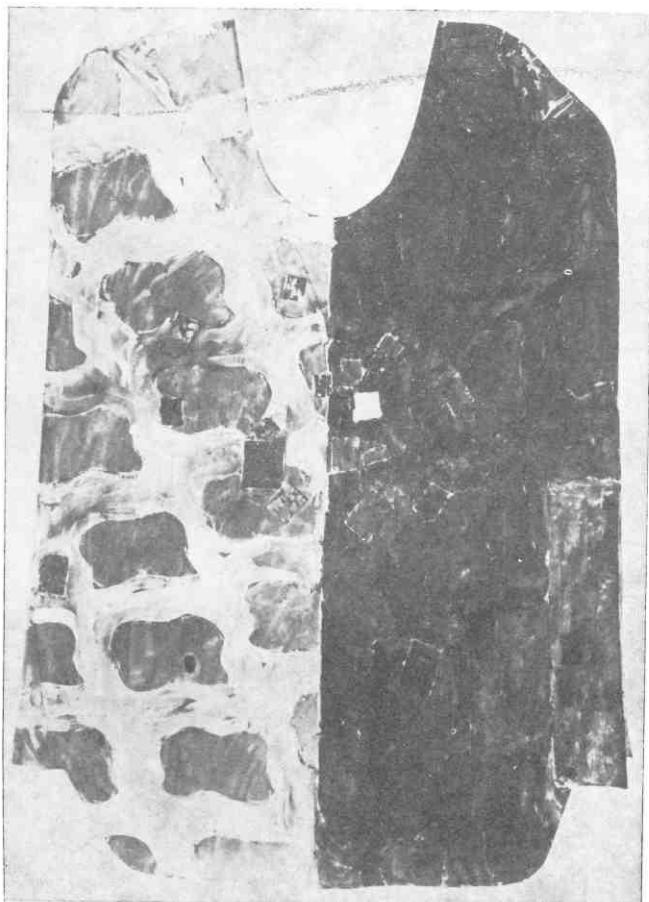
»objektualnoj« prirodni umjetničkog djela. Naime, upravo je Pleynet u svojoj recenziji te američke izložbe istakao — pozivajući se na Althussera — distinkciju »realni objekt — objekt spoznaje«, iz čega je išao ka zaključku da je nastanku djela suvremene umjetnosti imanentna jedna vrsta »proizvodne aktivnosti«, dakle vrsta konkretnog rada ili prakse, a u osnovi svakog rada prakse nalazi se neminovnost uspostavljanja relacija s postojećim ekonomskim i ideološkim kontekstom. To je shvaćanje koincidiralo s generalnim pozicijama autora okupljenih oko revije *Tel Quel*, osnovane još 1960, čiji je jedan od redaktora, zajedno sa Ph. Sollersom i J. Kristevom, počevši od 1962. bio i sâm Pleynet. Za njihova shvaćanja, predstavljena ovdje krajnje parcijalno, literatura i umjetnost zapravo su oblik produkcije ili »produktivne potrošnje«, što je u osnovi suprotno građanskom konceptu »stvaranja« kao jedne od nadhistorijskih osobina tih disciplina. Nesumnjivi su marksistički izvori takve pozicije (što je bilo i potvrđeno opredjeljenjem pripadnika *Tel Quela* za političku ljevicu) no njihov marksizam (posredovan Goldmanom i Althusserom) krajnje je neortodoksan, prožet

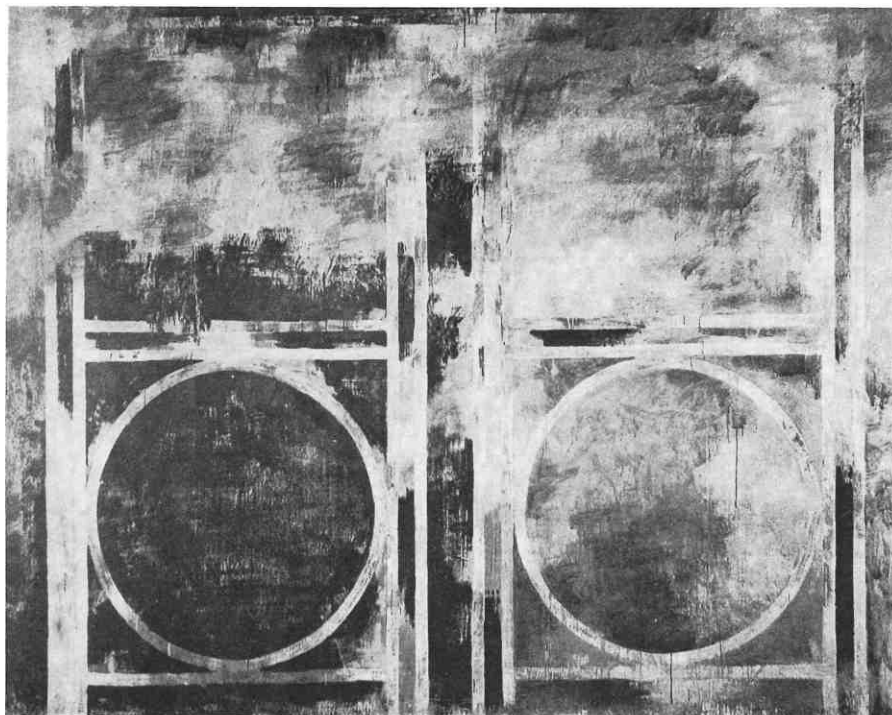


strukturalizmom i psihoanalizom, iz čega i proizlazi jedan od temeljnih zaključaka ove orijentacije: svako je mišljenje poistovječeno s jezikom u kojemu se manifestira, jezik je određen historijskom realnošću, no unutar svojih određenja sadrži jaku komponentu ne samo individualnog, nego i socijalno nesvjesnog faktora. Taj faktor nesvjesnog posebno je svojstven simboličkim djelatnostima kao što su literatura i umjetnost, čime se podrazumijeva autonomno zasnivanje tih disciplina tretiranih poput specifičnih »označavajućih praksi«: to je i razlog koji uvjetuje odlučno distanciranje tih praksa od svakog socijalnog i političkog determinizma, mada istovremeno dopušta njihovu aktivnu participaciju u aktualnim ideološkim konfrontacijama.

Pored izložbe *L'art du réel — USA 1948—1968*, još dva povoda pridonijela su ovom odmjeravanju francuske sredine s primjerima suvremene američke umjetnosti: riječ je o retrospektivama Barnetta

Newmana 1972. i Ada Reinhardta 1973, objema održanim u Grand Palaisu, kojim je prilikom u Parizu, istina sa znatnim zakašnjenjem, bilo prikazano djelo ovih velikih predstavnika reduktivnog shvaćanja medija slikarstva. To je bio samo daljnji poticaj još ranije započetim teorijskim diskusijama o prirodi slikarstva, vođenim u trenutku koji je inače bio obilježen nizom inovatorskih pojava ispoljenih s onu stranu fiksnog umjetničkog objekta, a karakteristično je da su te pristupe zastupali kritičari formirani na iskustvima semiotike i strukturalizma. Na osnovi obrasca semiološkog čitanja slike, što ga je dao još 1966. Jean-Louis Schefer u tekstu *Nizovi, uloge, figure* (prevedenom u časopisu *Umetnost* 15, 1968), došlo je do mogućnosti primjene sličnih metoda analize na primjerima iz suvremene umjetnosti, čemu je poseban doprinos dao upravo Pleynet razmatrajući u knjizi *L'enseignement de la peinture* (Ed. du Seuil, Pariz 1971) slučajeve Matissea i Mondriana, te odnos slikarstva i realnosti ili opet odnos slikarstva i strukturalizma. U svojoj drugoj knjizi *Art et littérature* (Ed. du Seuil, Pariz 1977) Pleynet sabire tekstove o nizu





umjetnika koji odgovaraju njegovom shvaćanju prirode slikarstva (R. Motherwell, Sam Francis, Cy Twombly, J. Bishop, Judit Reigl, S. Hantai, O. Debré, L. Cane, D. Dezeuze, C. Viallat, M. Devade, A. Kirili, D. Thiolat). Svi ti autori (s izuzetkom Motherwella i Twomblyja) bili su uključeni u izložbu *Tendencije umjetnosti u Francuskoj 1968—1978/9*, pa stoga ovi prilozi, za razliku od prvenstveno teorijskog karaktera njegove prve knjige, daju temeljni uvid u konkretna opredjeljenja Pleyneta kao militantnog kritičara, opredjeljenja koja on dalje precizira u sadržaju svoje posljednje, nedavno objavljene knjige eseja, intervjua i predavanja pod nazivom *Transculture* (Ed. 10/18, Pariz 1979).

Formacija u duhu strukturalizma potiče Pleyneta da postavi pitanje o mogućnosti zasnivanja slikarstva kao vrste sistema, pri čemu je simptomatično da on upotrebljava pojam »sistem«, a ne »struktura«, što pokazuje da se poziva na izvornu terminologiju De Saussurea koji je, kako upozorava E. Benveniste, isključivo upotrebljavao isti pojam — »sistem«. Pleynet nalazi argumente da i u likovnim umjetnostima utvrdi odvijanje onog epistemološkog preloma (koji u filozofiji i nauci obilježavaju misao Marxa, Nietzschea i Freuda, a u literaturi djelo L'Autréamonta i Mallarméa), dok je nosilac tog preloma u slikarstvu Cézanne u čijem radu po prvi put dolazi do očitovanja stroge i sistematske

artikulacije izvršenih zahvata, a na temelju takve artikulacije slikarstvo se od njega nadalje počinje zasnivati kao autonoman lingvistički kôd, dakle ne više kao aktivnost slikanog iluzioniranja neke dane ili moguće realnosti. (Nije suvišno ovdje ukazati na podatak da se u traženju jednog drukčijeg simptoma preloma, koji naziva »frakturom monokromije«, Bernard Lamarche-Vadel spušta još dalje u historiju — sve do Maneta.) Posljedice Cézanneovog preloma Pleynet vidi i na formalnom planu i na planu ponašanja: iz prvog proistječe linija koja dalje ide ka kubizmu i apstraktnoj umjetnosti, a iz drugog polazi linija koja od Duchampa vodi izlasku izvan domene discipline slikarstva. Prva linija, dakle linija historijskog kontinuiteta slikarstva kao slikarstva, jest ona osnovna tema koja zakuplja interes Pleyneta, dok o drugoj liniji, pogotovo o njenim aktualnim konzekvencijama kao što su body art, performance i sl., on iznosi niz negativnih opaski. Pozivajući se na već spomenuti ključni tekst J. L. Schefera o slici *Igrači šaha* Parisa Bordonea (dakle o slici s renesansnim konceptom prostora), Pleynet uočava izmjenu toga prostornog koncepta u modernom slikarstvu polazeći upravo od Cézannea i izvodi zaključak o napuštanju klasičnog načina predstavljanja prostora u korist novog načina konkretne artikulacije prostora. Posljedica je tog procesa i zamjena pojma »sistem slike« (kako predlaže J. L. Schefer) pojmom »sistem slikarstva« kao specifične vrste produktivno-



-transformacijske prakse koja se izvršava ne više u obavezi prema modelu realnosti, već prije svega u obavezi prema modelima vlastite terminologije i vlastite historije. A unutar te izmijenjene perspektive uočavanja prirode slikarstva dolazi sve više do izražaja nužnost teorijskog fundiranja te discipline koja samom praksom slikanja formira vlastiti jezički sistem, s osobinama svojstvenim isključivo ovoj (dakle slikarskoj) izražajnoj terminologiji. Ta je spoznaja i bila razlogom Pleynetovog afiniteta prema primjerima američkog slikarstva koje od Pollocka, Newmana i Reinhardta pa sve do Stelle, Morrisa Louisa, Nolanda, Kellyja, Agnes Martin i drugih umjetnika zasniva i primjenjuje onaj eminentno slikarski kôd što ga Pleynet razumijeva pod terminom »Ideologija površine« (Idéologie de la surface). Slikarstvo dostiže svoju bit upravo zahvaljujući toj karakterističnoj površinskoj, dakle »topološkoj«, prirodi slikanog prostora. Slikarstvo je uvjetovano tom materijalnom činjeničnošću podloge-površine, u čemu je moguće uočiti srod-

nosti ovih Pleynetovih shvaćanja s poznatim tezama vodećeg teoretičara američke postslikarske apstrakcije Clementa Greenberga koji tvrdi da su »ravnina i dvodimenzionalnost bile jedina svojstva koja slikarstvo nije dijelilo ni s jednom drugom umjetnošću«, a na temelju takvih historijskih i teorijskih primjera formirane su Pleynetove predilekcije prema radu slikara, koje je uključio u sastav izložbe *Tendencije umjetnosti u Francuskoj 1968—1978/9*.

Sâma izložba podijeljena je u dva bloka, od kojih prvi obuhvaća autore čiji rad u ambijentu Pariza zauzima danas poziciju historijskih prethodnika i anticipatora procesa transformacije od pojma »slike« k pojmu »slikarstva«, dok drugi uglavnom obuhvaća one mlađe umjetnike što u toku posljednjih godina teže revaloriziranju tradicije čisto slikarskog pristupa izraženog u pojmu »picturalité«, kako to shvaćanje označuje sâm Pleynet. U prvom bloku, koji svakako čini kvalitetnu jezgru izložbe,

Pleyonet je okupio autore različitih kulturnih izvora, no ujedno i autore čija se evolucija odvijala putovima približavanja zajedničkoj težnji k površinskoj, »topološkoj« organizaciji slikarskog prostora. Tom cilju kretala su se, dakle, sasvim nezavisno jedni od drugih tri problemska toka: to su najprije Jean Degottex, Simon Hantai i Judit Reigl koji polaze od iskustva nadrealističkog automatizma (simptomatično je da su svi ti autori zastupljeni u Bretonovoj knjizi *Le Surréalisme et la peinture*), zatim dolaze Pierre Soulages, Martin Barré i Olivier Debré koji pripadaju poslijeratnoj pariskoj školi ali koji su mimoišli dominantnu postkubističku formaciju te škole i od početka se izjasnili za primjenu gesta, poteza i razlivene boje, te najzad, američki umjetnici Sam Francis, Joan Mitchell i James Bishop koji su povremeno ili u posljednje vrijeme pretežno djelovali u Parizu oslanjajući se ipak na iskustva njujorškog akcionog slikarstva ili na reduktivne postavke nove apstrakcije. Međusobno različiti kulturni i historijski temelji tih triju orijentacija (a unutar njih i različitih individualnih pozicija) vode ipak zaključku da je težnja k dvodimenzionalnoj, plošnoj projekciji prostora zajednička osobina svih onih pristupa koji prihvaćaju iskustvo identifikacije površine platna i na toj površini formiranih znakova, što praktički i teorijski započinje djelom Cézannea. No krećući se prema toj identifikaciji površine-prostora slikarstvo je u toku svoje kasnije historije u više navrata dolazilo na prag napuštanja plastičke prirode procesa slikanja i do prelaska u jednu vrstu filozofije (najprije s Maljevičem a na kraju s Reinhardtom, pri čemu su obojica bili uvjereni da slikaju posljednju moguću sliku), mada je usporedo s tom linijom mentalne redukcije forme istovremeno trajala i težnja čuvanju određene kvalitete slikanja, kvalitete što je Pleyonet razumijeva pod već spomenutim terminom »picturalité«. Za sve autore predstavljene u prvom bloku Pleyonetove selekcije karakterističan je upravo taj osjećaj pikturalnosti, što potvrđuje da su ovi autori prvenstveno slikari koji gaie apriorni afirmativni odnos prema disciplini slikanja i daleko su od toga da se koriste medijem slike kao izazovom autokritičke refleksije o prirodi, granicama i statusu operacija kojima se bave. Idući k daljnjim zaključcima moglo bi se čak utvrditi da su u pitanju slikari koji ostaju vjerni tradiciji »dobrog slikarstva« kakvo se konstantno gaji u Parizu, a da ie i sâm Pleyonet bio svjestan te okolnosti kontradiktornih pristupa čitanju pojedinih opusa. svjedoči i jedan pasus u njegovom uvodnom tekstu, gdje on navodi opservaciju Williama Rubina o Soulagesu, slikaru kojega u Francuskoj smatraju brutalnim i elementarnim umjetnikom, no za kojega američki kriti-

čar tvrdi da je zapravo i nadalje vezan za »kuhinju« tipično pariskog slikarskog ukusa.

Za razliku od tih autora, čiji rad podrazumijeva konzekvencije nadrealističkog automatizma, lirske apstrakcije i apstraktnog ekspresionizma, implicirajući time intuitivno i individualističko shvaćanje umjetničkog jezika, mlađi autori koji se javljaju u periodu kriznih zbivanja oko 1968. neminovno su morali postaviti pitanje socijalnog i ideološkog okvira njihove pozicije, što otvara put teorijskom utemeljenju novog umjetničkog diskursa. Jasno se pokazuje da postupak lišen teorijske rigoroznosti ne može više opstati u vremenu generalnog problematiziranja prirode umjetnosti: »spontana« proizvodnja lišena refleksije o vlastitim historijskim i lingvističkim izvorima potpuno se napušta, prije svega zato što ne odaje znakove neke pouzdane spoznaje o karakteru socio-ekonomskog konteksta u kojemu se ta proizvodnja odvija. Karakteristično je da se dva ključna inovatorska fenomena u francuskoj umjetnosti oko 1968. javljaju u obliku grupnih nastupa: riječ je o grupama B. M. P. T. (Buren, Mosset, Permantier, Toroni) i Supports-Surfaces, pri čemu obje grupe teže utvrđivanju teorijske i ideološke podloge vlastitog rada. Dok je grupa B. M. P. T. već od samog početka otvoreno deklarirala svoj izlazak izvan područja »slikarstva kao slikarstva«, Supports-Surfaces zapravo se javlja kao francuski odgovor na snažni val nove slikarske prakse u Sjedinjenim Državama (Ryman, Marden, Mangold i dr.) i u pojedinim evropskim zemljama (Girke, Gaul, Graubner, Erben i dr. u Njemačkoj; Griffa, Verna, Gastini, Morales, Zappettini i dr. u Italiji; Berghuis u Nizozemskoj itd.), s tim što je za ovu grupu bila karakteristična vrlo zaoštrena ideologijska debata za koju danas i sâm Pleyonet tvrdi da je često skretala na teren vulgarnog sociologizma. Situacija oko grupe Supports-Surfaces vrlo je komplicirana, sastav grupe varirao je od izložbe do izložbe (na izložbi u ARC-u u rujnu 1970, kad grupa prvi put nastupa pod tim nazivom, sudjelovali su Bioulès, Devade, Dezeuze, Saytour, Valensi i Viallat), no već od 1971. dolazi do odvajanja jednog krila koje zaoštava pitanje strogih teorijskih pretpostavki rada, a Cane i Devade osnivaju časopis *Peinture — Cahiers théoriques* u kojemu je redovno surađivao i Pleyonet. Iz te zajedničke sklonosti teorijskom radu vjerojatno i proizlaze Pleyonetove preferencije prema Canu i Devadeu (od pripadnika nekadašnje grupe Supports-Surfaces na izložbi u ARC-u tu su još Bioulès, Dezeuze, Pincemin i Viallat), mada se uspoređivanjem gledišta dvojice redaktora časopisa *Peinture* s gledištima samog Pleyoneta može utvrditi postojanje znatnih razlika ispoljenih prije svega u vezi s pitanjem politizacije umjetničkog diskursa.

Playnet, naime, otklanja svako upletanje vanjskih faktora u internu prirodu umjetnosti, on je sklon obrani autonomije »slikarstva kao slikarstva« i čini se da upravo to objašnjava njegove nedavne afinitete prema pozicijama najmlađih slikara koji danas više ne nastupaju s teorijskim ambicijama već isključivo s ambicijama revalorizacije pojma čiste »pikturalnosti«.

Osobine koje dijele autore oko Supports-Surfacea od slikara naredne generacije ukazuju se kao razlike između reduktivnog i postreduktivnog stadija u konstituciji umjetničkog jezika. Autori u grupi Supports-Surfaces inzistiraju, naime, na odustajanju od upotrebe svih onih sredstava koja ne pridonose izgradnji primarne materijalne građe slike (dva ekstremna pola tog odustajanja markiraju Viallat koji izlaže platno bez okvira i Dezeuze koji izlaže okvir bez platna), i na osnovi takvih intervencija može se zaključiti da je u pitanju vrsta umjetnosti koja se uključuje u kontekst u toku 60-ih godina aktualnog minimalizma. No već je u krugu autora oko Supports-Surfacea došlo do reakcija protiv tih u osnovi pozitivističkih postavki jezičke redukcije, a posebno su Cane i Devade naglašavali iracionalne i podsvjesne momente u umjetničkom radu, što može biti posve shvatljivo kad se zna za utjecaj Lacana na čitavu duhovnu klimu vremena u kojemu su ti umjetnici formirani. Tako, na primjer, Cane govori o slikarskom radu kao o »prepuštanju žudnji boje«, dok Devade direktno povezuje gestualnost slikarstva s instinktom seksualnosti. Međutim, za mlađe francuske slikare naredne generacije više se ne postavlja pitanje teorijskog utvrđivanja tog procesa, već pitanje praktičkog verificiranja konzekvencija koje proizlaze iz usvajanja pretpostavki o prirodi slikarstva kao u osnovi čulnog načina individualnog manifestiranja. Radovi autora kao što su D. Thiolat, J. P. Péricaud, J. Y. Langlois, P. Nivollet, N. Cassegrain i drugi, o kojima je Pleynet još prije uključnja u ovu izložbu pisao u tekstu *Dopo il Minimalismo* (Flash Art 82—83, 1978), pokazuju tu težnju reafirmaciji pojma »pikturalnosti«, lišenog svih teorijskih pretenzija, kao i pretenzija za ideološkim djelovanjem u domeni umjetnosti, vraćajući se time na iskustva svojih prethodnika među američkim i evropskim slikarima formiranim još u toku 50-ih i 60-ih godina, slikarima od kojih su neki bili predstavljeni u prvom, historijskom bloku ove izložbe. Primjedba koja bi se radu tih najmlađih francuskih umjetnika mogla iznijeti bila bi slična onoj već spomenutoj primjedbi koju je u povodu Soulagesa istakao W. Rubin: unatoč toj težnji za prepuštanjem spontanim i intuitivnim impulsima, čini se da je ovdje i nadalje u pitanju jedna vrsta

»lijepog slikanja« koje — kao što je to bio slučaj i s autorima iz grupe Supports-Surfaces — više nego linijom prekida ide linijom kontinuiteta s već duboko ukorijenjenim pikturalnim senzibilitetom tradicije pariske škole.

Kad se već govori o relacijama između pojma prekida i pojma kontinuiteta, treba istaći da Pleynetova zbivanja na polju slikarstva ne sagledava u kontekstu procesa minimalna umjetnost — konceptualna umjetnost — analitičko slikarstvo — analitička fotografija, kao što to predlažu talijanski kritičari Filiberto Menna u knjizi *La linea analitica dell' arte moderna* i Giorgio Cortenova u katalogu izložbe *Empirica: l'arte tra addizione e sottrazione*, Verona 1975. Pleynet se također nikada ne poziva na termin »analitičko«, kao što to rade francuski kritičari Catherine Millet i Bernard Lamarche-Vadel, bez obzira na to da se svi oni u svojim tekstovima osvrću na niz istih umjetnika (Barré, Degottex, Devade, Viallat, Pincemin, Mosset i dr.). Razlog je tome, čini se, ovaj: pojam »analitičnosti« proizlazi iz scijentističke terminologije i imanentan je stanovištima koja se zasnivaju na filozofiji logičkog pozitivizma, a upravo to su koncepti koje Pleynet otklanja, naravno, kad je riječ o njihovim mogućim reperkusijama u domeni suvremene umjetnosti. Pleynet konstatira krizu pojma »modernosti« i krizu pojma »avangarde« upravo zbog toga što u upotrebi tih pojmova vidi simptome evolucionističkog shvaćanja historijsko-umjetničkih procesa, ističući da je danas opravdano govoriti o deziluziji svih postavki koje proizlaze iz apriorističke teze o »progresu«, što se u krajnjem ishodu ukazuje samo kao jedna od mnogih deviza dominantnih ideologija. Stoga za Pleyneta novo slikarstvo nije jedna od etapa toga logocentričkog pristupa umjetnosti (kao što to smatraju kritičari koji novom slikarstvu pridaju atribut »analitičko«), već je to linija koja, s jedne strane, nastavlja tradiciju pikturalnosti posebno inicirane Matisseom (čijem je radu Pleynet u knjizi *L'enseignement de la peinture* posvetio jedan od svojih ključnih tekstova pod nazivom *Le système de Matisse*), a s druge strane čuva tradiciju iracionalne prirode umjetnosti, linija koja uostalom ima jake korijene u nizu historijskih i poslijeratnih avangardi. Ne ulazeći, naravno, u ovoj informaciji ni u kakve diskusije s Pleynetovim načelnim teorijskim i ideološkim pozicijama, zaključimo da je u pitanju kritički rad u kojemu se reflektira raspoloženje postavangardnog stadija u shvaćanju historijskih procesa u modernoj umjetnosti, a neke od argumenata za to svoje shvaćanje taj je kritičar praktično demonstrirao u problemskom profilu svoje autorске izložbe *Tendencije umjetnosti u Francuskoj 1968—1978/9*.