

daniel buren

galerija
suvremene
umjetnosti
zagreb
4 — 22. 4. 1974.

ješa denegri

terska grafika Vilka Žiljaka. Kad bismo među svim navedenim pravcima i tendencijama htjeli navesti najdosljedniji, najdominantniji i u cjelini grafički najkvalitetniji, bila bi to zacijelo apstraktna geometrijska konstrukcija. Odreda su to dobri, često više građeni nego spontani, ali idejno i tehnički dosljedno provedeni, radovi Ivana Picelja, Vjenceslava Richtera, Jurja Dobrovića, Mladena Galića, Julija Knifera, Ante Kuduza i Deana Jokanovića.

Prvi bijenale suvremene hrvatske grafike u Splitu uspio je u onome što je želio: da bude zorna panorama suvremenih kretanja i likovnih dostignuća naše grafike.

Mnogi kritički pogledi na aktualnu umjetničku situaciju sadrže u središtu svojih razmatranja pitanje krize dosadašnjeg oblika, statusa i značenja estetskog objekta: očigledno je, naime, da mnoštvo primjera iz prakse ukazuje na okolnost da komunikaciju sa smislom čitavog niza djela nove umjetnosti nije više moguće voditi istim putanjama kao još u nedavnoj prošlosti, nego je danas prijeko potrebno zasnivati one kanale sporazumijevanja posredstvom kojih će prodiranje do same biti određenog umjetničkog stava morati više voditi računa o polaznim idejnim pretpostavkama nego o finalnim oblikovnim učincima konkretnih individualnih pozicija. Karakter tog procesa opisao je Filiberto Mena kao prijenos akcenta značenja umjetničkog djela s momenta realizacije na moment intencije, naglašavajući pri tom da se taj faktor intencije danas temelji na analizi onih mentalnih postavki koje determiniraju ne samo unutrašnju strukturu umjetničkog iskaza, nego ujedno i način na koji taj iskaz funkcionira u kontekstu mnogobrojnih socijalnih, kulturnih i lingvističkih motiva s kojima on neminovno dolazi u odnose različitih međusobnih korelacija. Jer, umjesto da se nameće kao definitivan rezultat, novo umjetničko djelo nosi sve karakteristike tranzitivnog medija koji prije svega omogućuje gledaocu da pažljivom racionalnom rekonstrukcijom uđe u okolnosti i premise njegova nastanka, iz čega logično proizlazi zaključak da je takvom tipu djela moguće pristupati ne više doživljajem njegove vizuelne vanjštine, nego jedino koncentriranim mišljenjem o smislu njegove unutrašnje strukture, kao i o mnogim reperkusijama koje postojanje jedne takve nove strukture izaziva u tada dominantnim dimenzijama samog pojma umjetnosti. Ukazujući na neke od osnovnih karakteristika tih gibanja Susan Sonntag je, pozivajući se pri tom na jednu sugestiju Harolda Rosenberga, s pravom istaknula da su problemski najaktivnija djela današnje umjetnosti isto toliko čin kritike koliko i čin kreacije, naglašavajući time da



je tematika kojom se ona bave najčešće usmjerena analizi onih konstitutivnih elemenata na osnovu kojih određeno djelo poprima osobine i značenja u sebi dovršenog i autonomnog duhovnog bića.

Pozicija Daniela Burena danas je možda najkarakterističniji primjer one vrste umjetničkog djelovanja na koju se mogu primijeniti upravo navedene načelne postavke. Jer, Burenov rad, dostupan na mnogim samostalnim i grupnim izložbama, može biti lako vizuelno registriran a da pri tom značenje umjetnikovih intencija ostane za nedovoljno informiranog gledaoca sasvim nerazjašnjeno: ono što mu zapravo daje puni i realni smisao jest teorijska i kritička postulacija koja ide usporedo s izlaganjem djela i koja zajedno s dje-

lom čini integralnu i nerazdvojivu cjelinu. Postoji, naime, bitna razlika između pojma umjetničke teorije u dosadašnjim historijskim primjerima i istog tog pojma kako ga shvaća i interpretira Buren: kad Kandinsky ili Mondrian na teorijskoj razini razmatraju funkciju svoga rada, oni to čine na način koji samom postojanju slike ipak garantira mogućnost autonomnog djelovanja na percepciju gledaoca, dok kod Burena, naprotiv, djelo ne posjeduje atribute vlastite egzistencije neovisne o istodobno formuliranoj teorijskoj bazi. Ono je zapravo i samo koncipirano kao vrsta teorije ili, točnije, u svojoj strukturi sadrži i komponentu teorije i komponentu prakse, što i sam Buren potkrepljuje tezom Althussera koju rado citira: »teorija je specifična forma prakse«.



Može se sada postaviti pitanje: u čemu se sastoji način na koji Buren čini operativno prisutnim ovaj u koncepcijskom smislu novi tip umjetničkog djela. Zajedno s još trojicom autora sličnih pogleda na generalnu funkciju umjetnosti (Toroni, Permantier, Mosset) Buren je u prvim svojim nastupima bio zaokupljen pitanjem depersonalizacije umjetničkog rada, pa su oni radi eksplicacije toga problema za forme svojih slika odabirali jednostavne i ni po čemu individualizirane geometrijske sheme koje je bilo moguće na platnu izvesti krajnje rutinskom procedurom za čiju se primjenu nije zahtijevala specijalizirana slikarska profesija, a pogotovo ne i udio nekoga iznimnog umjetničkog talenta.

Nakon prvog nastupa te grupacije, na izložbi Salon de la Jeune Peinture u siječnju 1967, slijedio je u rujnu iste godine i nastup na Bijenalu mladih u Parizu, kojom su prilikom Buren, Toroni, Permantier i Mosset svoja djela prikazali u sporednoj prostoriji a ne u glavnoj izložbenoj dvorani; time je prvi put bilo dodirnuto pitanje uloge mjesta izlaganja, na čemu će Buren, kao što ćemo kasnije vidjeti, svjesno i često upravo programski inzistirati. Burenov internacionalni prodor započinje nastupom na izložbi »Prospect 68« u Düsseldorfu, kad je on oblijepio ulazni hal papirima svoje tada već karakteristične sheme koju će u cijelom svome kasnijem djelovanju primjenjivati u uvijek jednakom formalnom tretmanu. Ta Burenova shema izgleda ovako: to je industrijski proizvedeno platno konstantnog desena dvobojnih vertikalnih pruga uvijek iste širine: 8,7 cm, pri čemu je jedna pruga obavezno bijela, a druga, ovisno o umjetnikovu izboru motiviranom pojedinim konkretnim situacijama, može biti plava, žuta, crvena ili siva. Kako bi izbjegao prigovor da je ovako koncipirano djelo zapravo vrsta ready-madea, Buren dvije marginalne bijele pruge prelazi slojem isto tako bijelog akrilika, intervenirajući tako u procesu materijalne definicije djela koje time nije

izgubilo svoj prvobitni izgled a ipak je prestalo biti »nađeni predmet« dadaističkog porijekla. Burenov postupak nema, dakle, ničeg srodnog s idejom prisvajanja i modificiranja stvarnih objekata, čime su se koristili novi realisti okupljeni oko Restanyja, nego je kod njega u pitanju vrsta konceptualnog rada kome umjetnik svjesno oduzima svaki estetski i ekspresivni učinak, pridajući mu nasuprot tome neka vrlo precizirana značenja koja više ne korrespondiraju s fenomenima izvanumjetničke realnosti nego se isključivo odnose na mnogobrojne okolnosti koje funkcioniraju u internom djelokrugu umjetničke teorije i umjetničke prakse.

Prva konvencija koju je Buren u svom radu doveo u pitanje bila je evolucija umjetničkog jezika. Od trenutka kad je jednom apriornom odlukom definirao vizuelni izgled svoga djela, Buren do danas njegovu formu nije više bitnije mijenjao: svaki nastup tog umjetnika na samostalnoj ili grupnoj izložbi ponavlja, dakle, uvijek istu shemu, s tim što je u razmještaju djela u određenim situacijama Buren nalazio uvijek drukčije pozicije motivirajući te izmjene ili sâmmim mjestom izlaganja ili kontekstom koji uvjetuje prisutnost djela drugih izlagača. Buren je, naime, od samog početka bio svjestan da rad koji nije nastao na temelju plastičke intuicije ne može implicirati moment razrade ili, još gore, moment »usavršavanja«, nego principijelno mora biti uvijek identičan sa svojim idealnim konceptualnim prototipom, što međutim nikako ne znači i statičan u odnosu na okolnosti koje ga okružuju. U svom ključnom tekstu *O p o m e n a* (1970) — objavljen u nešto skraćenom obliku u katalogu Burenove izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu — Buren je detaljno i iscrpno analizirao sve pretpostavke kojih se pridržavao pri koncipiranju svoga djela, kao što je precizno evidentirao i reperkusije koje je uočio na osnovi ponašanja svoga djela u različitim okolnim situacija-

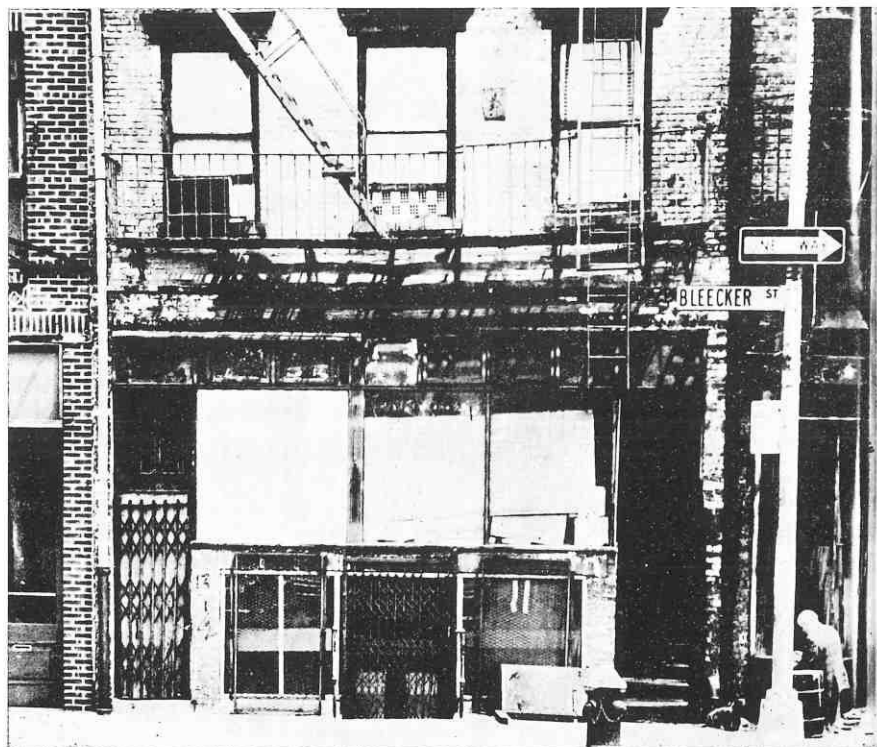
ma. Buren je došao do zaključka da je »vizualizacija emocije«, na čemu se najčešće zasnivaju tradicionalni umjetnički oblici, nužno vodila stvaranju efekta iluzije uključene u strukturu umjetničkog objekta, umjesto čega on predlaže djelo kao čist realni objekt koji će zapravo biti »vizualizacija samog slikarstva«, te će se kao takvo zasnivati ne više na faktoru inspiracije, nego na faktoru strogog i dosljednog metodičkog mišljenja. Kako je nastalo na temelju jedne autorove teorijski fiksirane apriorne odluke, djelo koje Buren izlaže — a čiji smo vizuelni izgled već opisali — ne može biti u svojoj pravoj prirodi shvaćeno jednostavnim formalnim čitanjem, nego može biti objašnjeno samo pomoću »mentalne rekonstrukcije« i kao takvo nije namijenjeno gledanju nego prije svega razmišljanju. Naglašavajući distinkciju između »indiferentnog« i »neutralnog« ponašanja takvog tipa djela Buren precizno definira razloge koji ga navode da pri svojim nastupima primjenjuje određene modifikacije u karakteru izbora boje vertikalnih traka, kao i u rasporedu shema u galerijskom prostoru ili u izvanumjetničkom eksterijeru, napominjujući pri tom da se jedna od bitnih karakteristika njegove metode upravo i sastoji u ovom neprestanom »ponavljanju neutralne forme s unošenjem stanovitih promjena«. I dok mu ponavljanje služi da naglasi moment »čitljivosti prijedloga«, promjenu unosi s ciljem da djelo udalji od opasnosti tretmana »kvazi religioznog arhetipa koji bi, umjesto da bude uistinu neutralan, postao idealizirana slika neutralnosti«. Jasno je, dakle, da Buren pod terminom »neutralan« razumijeva zapravo oblik koji ne bi bio opterećen intimnim nanosima umjetnikove privatne personalnosti (»stvaralac nije više vlasnik djela — piše Buren i nastavlja — to nije njegovo djelo nego djelo«), iako se iz globalne strategije njegova angažmana jasno zaključuje da on ne pledira za pasivnost, nego upravo suprotno od toga, za izravnu socijalnu i kulturnu efikasnost toga samo prividno ravnodušnog ponaša-

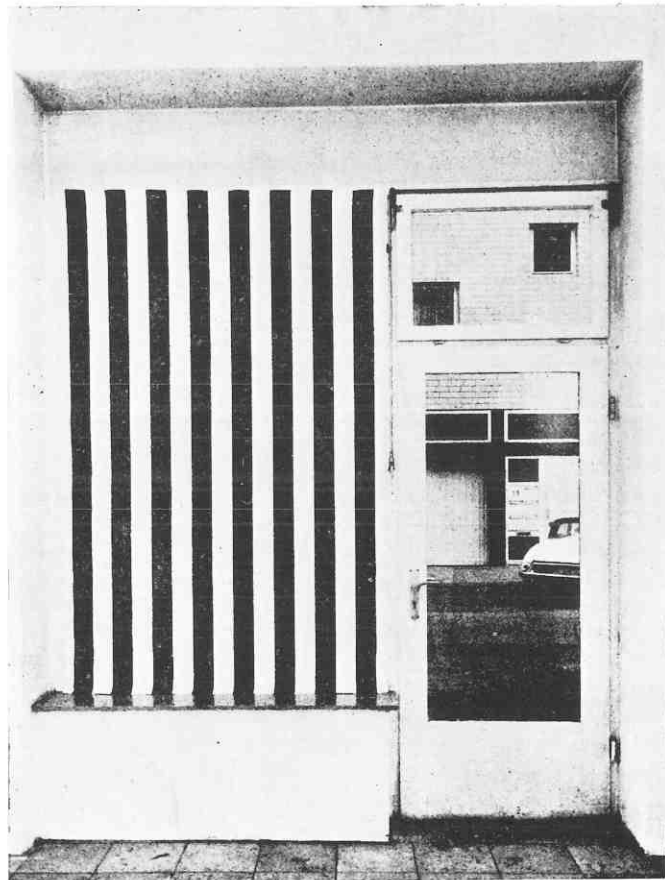
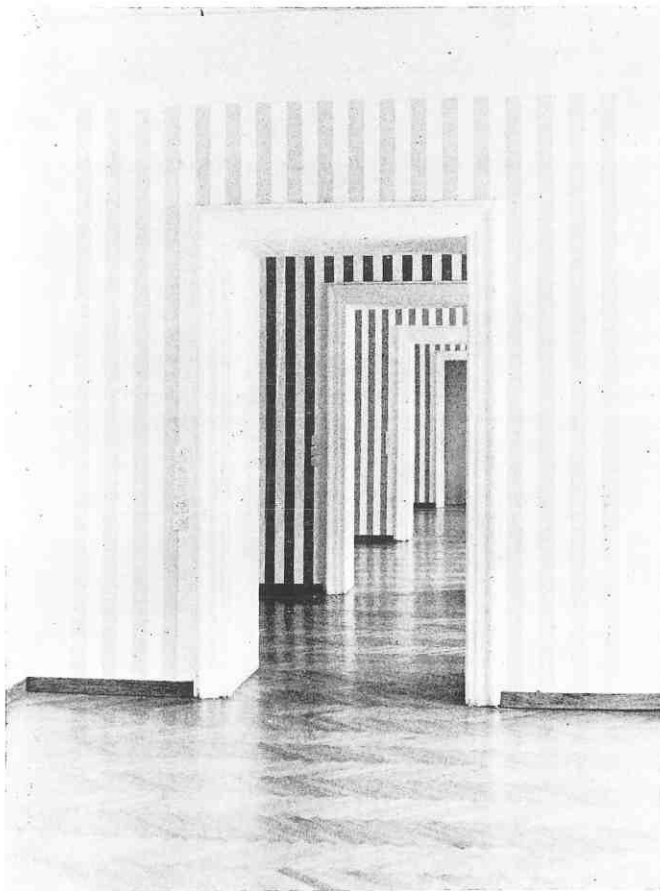
nja koje, baš zbog toga što je takvo, često izaziva reakciju onih mentaliteta čiji se društveni status zasniva na prevlasti određenih hijerarhijskih relacija ukorijenjenih u sadašnjim sistemima. A da bi takvu ponašanju bilo moguće pridati puno »indikativno i kritičko« značenje, čemu Buren u osnovi svoga stava zapravo teži, on je razradio čitavu strategiju prezentacije svojih djela, pri čemu, kao što smo vidjeli, struktura njihove unutrašnje forme ostaje uvijek ista dok se struktura vanjske forme (a to u njegovoj terminologiji znači mjesto i kontekst u kome se djelo prikazuje) neprestano mijenja, a upravo time djelo i nadilazi stadij neutralnosti i poprima attribute aktivnog i u pojedinim slučajevima čak i izrazito provokativnog medija. Simptomatično je, naime, da je takav impersonalni i prividno anonimni Burenov rad bio u više navrata podvrgnut cenzuri organizatora ili sudionika onih izložbi na kojima je i on sudjelovao: poznato je što se dogodilo prigodom njegova nastupa na izložbi »When Attitudes

Become Form« u Bernu 1969, kao i na izložbi »VI Guggenheim International u New Yorku 1971. Na osnovi tih iskustava Buren je i izvukao zaključak da je mjesto na kome se djelo prikazuje zapravo organski korelat toga djela, i da o karakteru toga mjesta nerijetko ovisi i njegov status, njegovo značenje i njegova vrijednost. U tom smislu Buren izričito tvrdi da se sâma institucija galerije ili muzeja, u kojima je neko djelo izloženo, javlja kao onaj »okvir« koji se, u još uvijek dominantnim kriterijima kulturne valorizacije u suvremenu građanskom društvu, nameće javnosti kao garant njegove duhovne ili njegove tržišne vrijednosti. A da bi pokušao neutralizirati te represivne utjecaje kulturnog institucionalizma, Buren je u više navrata — počevši od akcije Hommes-Sandwich u Parizu 1968. pa do izlaganja u 140 stanica pariskog metroa i na 100 autobusnih stanica u Los Angelesu 1970 — organizirao javne nastupe bez poziva i bez posredništva galerije ili muzeja, naglašavajući da »višestrukost mjesta na koji-

ma je prijedlog vidljiv omogućuje da se uoči njegova postojanost« i izvlačeći iz tog iskustva krajnji zaključak da je upravo takvim ponašanjem »moguće izići izvan utjecaja kulturnih ustanova, a da prijedlog ne izgubi od svoga značenja«.

Burenova odluka o konstantnom izlaganju uvijek iste propozicije motivirana je sviješću o potrebi preki- da s konvencionalnim zahtjevom za evolucijom umjetničkog jezika, čime on u krajnjoj konzekvenciji nastoji da svoje djelo oslobodi neminovnosti procesa neprestanih promjena stilova što zapravo i uvjetuje postojanje povijesti umjetnosti. Pa ipak, jasno je da izvan determinanti povijesnosti umjetnosti nijedno djelo, pa ni Burenovo, ne može opstati: jer, uvijek postoje sasvim određene duhovne i vremenske koordinate unutar kojih se ono kreće, a granice nekih od tih koordinata nijedan umjetnički čin ne može nikad zaobići. Promatran u toj historijskoj relaciji, Burenov se rad nastavlja na jednu od linija otvorenih radikalizmom Duchampovih intervencija: zajednički im je prekid s primjenom formativnih tehnika koje vode gradnji umjetničkog oblika, umjesto čega se služe primjenom mentalnih tehnika zahvaljujući kojima su kadri da određenom predmetu pridaju attribute i kvalifikative umjetničkog medija. Namjerno kažemo medija a ne djela, jer djelo podrazumijeva finalnost objekta koji je sposoban zasnovati vlastitu nezavisnu egzistenciju, dok medij shvaćamo kao tranzitivni spoj između umjetnikove intencije i naše spremnosti da sâmu tu intenciju prihvatimo kao dovršen i cjelovit umjetnički čin. Ista ona tvrdnja koju je G. C. Argan izrekao u povodu Duchampa mogla bi se primijeniti i na Burenov rad: riječ je o tezi po kojoj »može postojati umjetnost bez umjetničkog djela, umjetnost bez inspirativne premise i bez finalnosti lijepog«. I dok, na primjer, Ben Vautier pojam lijepog zamjenjuje pojmom uvijek novog i otuda je spreman da »potpiše Sve«, Buren kao da ide u drugu krajnost svjesno omeđujući svoj izbor ekspoz-





niranjem jedne jedine teme čiju vizuelnu i formalnu jednoličnost uspijeva, međutim, ispuniti maksimalno koncentriranom, ali istodobno i fleksibilnom aparaturom nekoga ovom prijedlogu imanentnog smisla i značenja. Po toj osobini Burenov rad pokazuje određene problemske srodnosti s djelom američkih minimalista Roberta Morrisa, Donalda Judda, Carla Andrea i Dana Flavina, kod kojih ta uporna »vježba u asketizmu«, to neprestano umanjivanje vidljivog sadržaja objekta zapravo potencira njegov mentalni napon, pri čemu se svodenje oblika gotovo na nultu razinu fizičke pojavnosti supstituiraju implikacijama vrlo jasnog i time ujedno i nedvosmislenog misaonog usmjeravanja. »Minimalne forme — pisala je Susan Sontag — kojima kao da nedostaje emocionalna rezonanca same po sebi čine ener-

gične i često napete izbore.« I dok se kod spomenutih američkih umjetnika ta napetost očituje u relacijama misaonih povezivanja sadržanih u internoj strukturi djela, Burenov rad teži da istu tu mjeru napetosti prenese i na neke okolne društvene i kulturne determinante vlastitog vremena i vlastita umjetničkog konteksta. Buren je, naime, u svojim tekstovima u više navrata isticao da svaki umjetnički akt ima neminovno i svoju političku referenciju i u tom je smislu svoja gledišta iznio vrlo oštrim i neuvijenim kritičkim tonom. Jer, on ne samo da otvoreno optužuje kulturni institucionalizam suvremenoga građanskog društva, nego isto tako iznosi i krajnje negativne konstatacije o sâmoj prirodi današnje umjetnosti koju, po njemu, karakteriziraju uvijek novi akademizmi i uvijek novi tradicionaliz-

mi što se, kamuflirani oreolom navodne neminovnosti, naturaju društvu kao samozvani proroci na putu k fikciji zajedničkoga duhovnog progressa. U tekstu »Umjetnost, lažni prosvjetitelj« Buren konstatira da je ona uvijek »neizbježni saveznik sile« i kao takva je između ostalog i »sigurnosni ventil represivnog sistema«, dovodeći time u sumnju često forsiranu tezu o njenoj stimulativnoj funkciji u suvremenoj realnosti i ističući posve suprotno shvaćanje po kome je njena globalna prisutnost u suvremenoj historijskoj situaciji zapravo izrazito reakcionarna. Ostavljajući po strani diskusiju o razlozima i argumentima tih Burenovih radikalnih tvrdnji, možemo postaviti pitanje kako on sâm vidi svoje mjesto u tim, po njemu, krajnje kompromitantnim okolnostima. Buren svojim nastupima na mnogim

izložbama internacionalne avangarde sedamdesetih godina želi pridati ulogu gotovo subverzivnog elementa, o čemu svjedoči i ovaj pasus jednog njegova teksta: »Što se tiče moje slike, bila ona na Prospectu ili ne, na Documentima, u Kunsthalle u Bernu, u Guggenheimovu muzeju u New Yorku uključena ili odbijena, prikazana ili cenzurirana, ona ne može biti isključena iz sadašnjosti budući da raskrinkava ideologiju te sadašnjosti.« Kao što potvrđuje niz podataka iz Burenove izlagačke prakse, njegovo djelo, koje sa formalne i ekspresivne strane ne pokazuje gotovo nikakav pomak sa svjesno odabrane razine »nultog stupnja«, ispunjeno je ne samo nizom složenih unutrašnjih označenja, nego je ujedno i okruženo cijelom strategijom javnog ponašanja koje ovom autoru pridaje ulogu jedne od najkontroverznijih ali nesumnjivo i najdjelotvornijih ličnosti u aktualnoj umjetničkoj situaciji. Aktivnost njegova položaja u suvremenosti sastoji se ne u cilju koji je želio dostići nego u pitanjima koja je uspio otvoriti: jer, sav njegov napor može se promatrati kao jedan od najdrastičnijih primjera one krajnje riskantne sudbine današnjeg umjetnika koji svoje djelo gradi na granici dileme »sve ili ništa«, uvjeren da vlastitu pokretačku motivaciju ne može više tražiti u dosezanju nekog danas nepostojećeg ideala vrijednosti, nego prije svega u opravdanosti aksioma od kojega svaki umjetnik polazi, a tiče se mogućnosti osmišljavanja njegovih nastojanja. I Buren je, kao i prije njegova Manzoni, svjestan da u sadašnjim povijesnim okolnostima pune legitimnosti negativnih premisa umjetničkog bića sâma praznina djela može u isti mah biti i njegova najveća vrlina, pod pretpostavkom da je ona kadra kontekst u kome se kreće iskoristiti za potvrđivanje onih polaznih problemskih pretpostavki koje zapravo nikad ne vode nekom konačnom rješenju, nego su osuđene da neprestano vibriraju u prostoru između perspektive moguće povijesne potvrde i vječne neizvjesnosti smisla svaki put nanovo uloženog napora.

boccioni i njegovo vrijeme

palazo reale
milano 1974.

ješa denegri

Kao nijedna pojava među ranim avangardnim pokretima s početka stoljeća, futurizam je posljednjih godina privlačio intenzivnu i konstantnu pažnju kritike i historiografije moderne umjetnosti: počevši od 1960, kad je Guido Ballo na XXX venecijanskom bijenalu organizirao sekciju »Mostra Futurica del Futurismo«, kojom je prilikom taj pravac bio prvi put promatran u kontekstu istodobnih evropskih umjetničkih kretanja, slijedio je niz izložbi među kojima se mogu spomenuti prve poslijeratne revalorizacije opusa Gina Severinija u Palazzo Barberini u Rimu 1961. i Giacoma Balle u Galleria Civica u Torinu 1963, retrospektiva Umberta Boccionija na XXXIII bijenalu 1966, antologijske selekcije Balle, Severinija, Carrà i Russola na XXXIV bijenalu 1968, izložba futurizma s posebnim osvrtom na njegove doprinose u scenografiji, tipografiji i fotografiji u Tate galeriji u Londonu, retrospektive Balle i Severinija i izložba Futurizam i Francuska u Muzeju moderne umjetnosti u Parizu. Tim organizacionim potezima treba priključiti i ostale istraživačke pothvate koji započinju publiciranjem materijala futurističkih arhiva (Archivi del Futurismo, 1957) u redakciji Marije Drudi Gambillo i Terese Fiori, nakon čega je slijedilo mnoštvo kritičkih interpretacija eksperata kao što su Argan, Apollonio, Marchiori, Calvesi, Crispolti, Ballo, Russoli, De Micheli, De Marchis, Menna, Fagiolo i drugi. Pa ipak, sigurno je da unutar ove tematike i nadalje ostaje dovoljno mogućnosti za nove poglede i drugačija tumačenja, a jedan je od takvih pristupa i izložba »Boccioni i njegovo vrijeme« koju su Ballo, Russoli i Jean Leymarie organizirali na početku 1974. u prostorijama Palazzo Reale u Milanu.

Osnovna kritička ideja milanske izložbe sastojala se u težnji da se detaljnom prezentacijom pojedinih razvojnih etapa umjetnosti Umberta Boccionija simultano prate ne samo one pojave koje normalno čine njegov najuži vremenski i problemski