

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 odbačene 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 njega Manzoni, svjestan da u sadašnjim povijesnim okolnostima pune legitimosti negativnih premisa umjetničkog bića sama praznina djela može u isti mah biti i njegova najveća vrlina, pod pretpostavkom da je ona katra 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

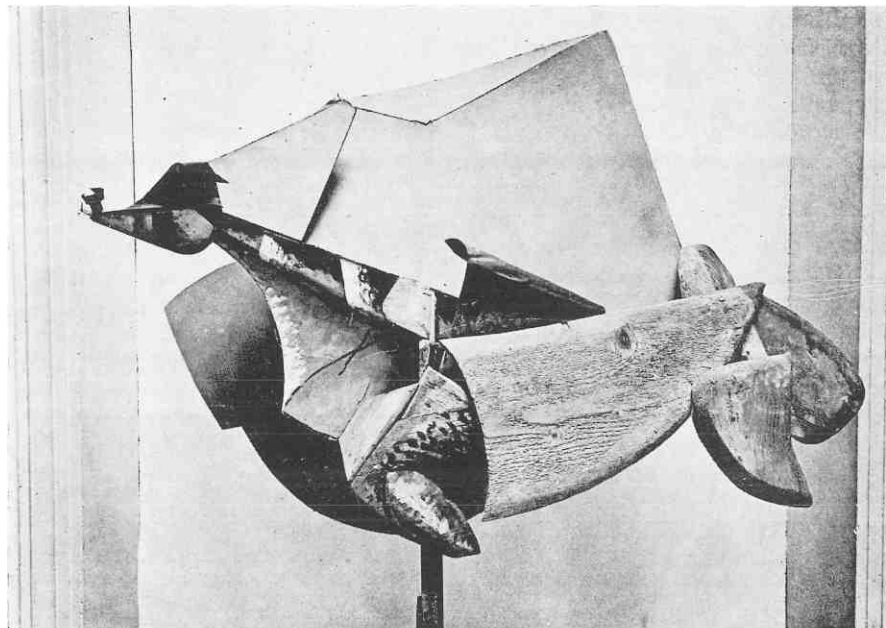
palazo reale
milano 1974.

ješa denegri

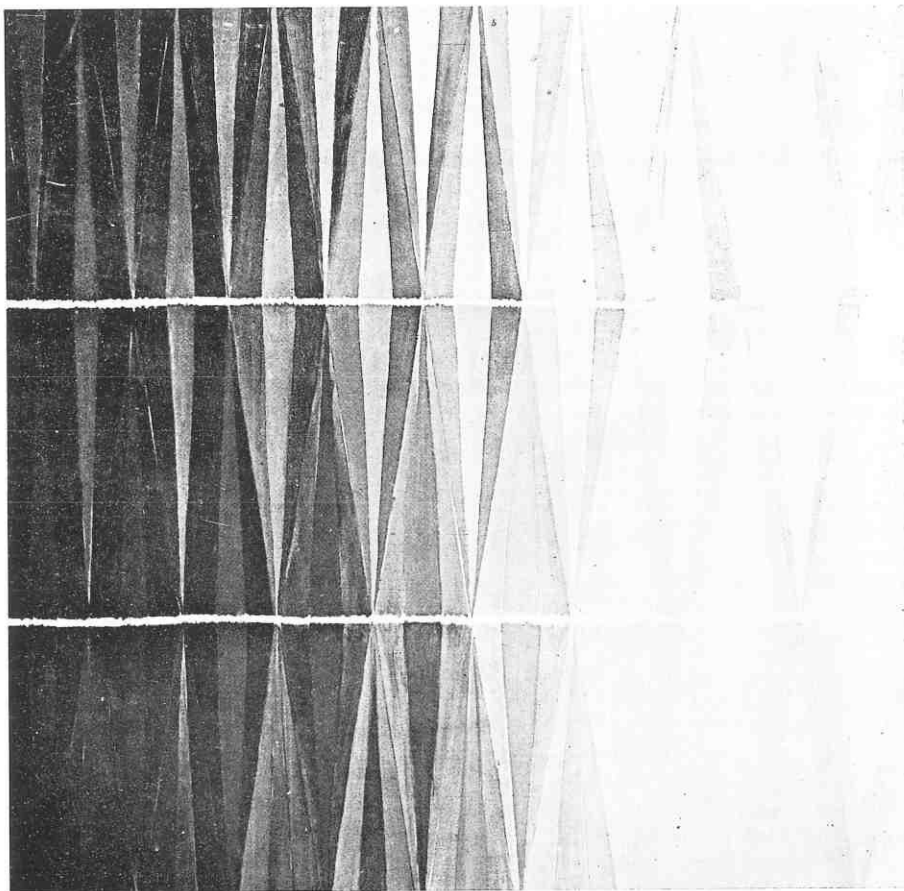
Kao nijedna pojava među ranim avangardnim pokretima s početka stoljeća, futurizam je posljednjih godina privlačio intenzivnu i konstantnu pažnju kritike i historiografije moderne umjetnosti: počevši od 1960, kad je Guido Ballo na XXX venecijanskom bijenalu organizirao sekciju »Mostra storica del Futurismo«, 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 eksperimenta 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

kontekst, nego ujedno i one koje su, posredno ili neposredno, mogle pridonijeti njegovu formiranju, i one koje imaju karakter direktnih ili indirektnih posljedica prvobitnoga futurističkog prodora. Ali kako je u slučaju ovog pokreta riječ o kulturnom fenomenu koji daleko nadilazi područje slikarskih ili skulptorskih istraživanja u užem smislu riječi, prerastajući u svojim krajnjim instancama u određeno shvaćanje životnog ponašanja, bilo je prijeko potrebno, problematiku futurizma slijediti na dva specifična, iako i međusobno tijesno uvjetovana, plana. Prvi podrazumijeva uvid u duhovnu i idejnu klimu vremena u kome se futurizam javio i razvijao, a drugi pretpostavlja analizu konkretnoga plastičkog repertoara kojim su se njegovi protagonisti koristili u rasponu od vremena svoga formiranja pa do stadija u kome se njihovi individualni putovi definitivno kristaliziraju u oznake posve određenoga stilskog koncepta. Opći duhovni ambijent Italije u prvom desetljeću našeg stoljeća, kao i uži krug onih idejnih previranja unutar kojih su se izgrađivala gledišta budućih futurista, precizno su opisali Ballo i De Micheli, ukazujući pri tom i na konkretan društveni okvir tih kretanja: u ekonomskom pogledu bilo je to vrijeme intenzivne industrijalizacije talijanskog sjevera, posebno Milana koji zapravo i jest prirodno središte futurističkog okupljanja, a u političkom pogledu to je situacija u kojoj je svijest o suprotstavljanju rapidnom socijalnom raslojavanju bila obilježena anarhističkim idejama Bakunjinina i Stirnera, prema kojima su futuristi, a posebno Marinetti, Boccioni i Carrà, pokazivali znakove izrazitog afiniteta. Tek mnogo kasnije, u vrijeme talijanske oružane intervencije u sjevernoj Africi i u godinama pred početak I svjetskog rata, oni će ispoljiti otvorene nacionalističke i gotovo militarističke poglede, manifestirane ne samo u proklamacijama veličanja rata kao »higijene svijeta«, nego ujedno i u konkretnim osobnim angažmanima dobrovoljnim pristupanjem vojnim formacijama u kojima su, kao što



je poznato, Boccioni i Sant'Elia izgubili život. S druge strane, na literarnom i filozofskom planu, pretfuturistički i rani futuristički period neodvojiv je od utjecaja simbolizma, odnosno od zračenja pojedinih postavki učenja Nietzschea, Bergsona i W. Jamesa, kojima oni duguju mnoge presudne komponente svoga aktivističkog, vitalističkog i pragmatističkog mentaliteta. Ali osim tih dominantnih faktora njihove duhovne konstitucije postoje i indicije da se u jednom krilu futurističkog pokreta javljala i težnja neposrednom društvenom djelovanju, o čemu svjedoči poznato pismo Gramscija Trockom: u njemu se govori o njihovim neuspjelim pokušajima uspostavljanja kontakta sa socijalistički orijentiranim krugovima tadašnjega milanskog proletarijata. Ali to je bila samo privremena epizoda: futuristi, koji uglavnom potječu iz građanskih i malograđanskih ambijenta, deklarirali su se zapravo kao ekstremni i radikalni individualisti kod kojih je iz isključivo subjektivnih idejnih i umjetničkih motiva egzaltacija modernim ritmom života, i svim onim fenomenima koji taj ritam uvjetuju i koji ga prate, bila istodobno udružena s krajnje netrpeljivim stavom prema svim u njihovoj sredini tada neprikosnovanim vrijednostima na općem društvenom, kulturnom i moralnom planu. Izvori iz kojih proizlaze stilski atributi futurizma vrlo su složeni, a precizno praćenje podrijetla svih njihovih komponenti otežava još i okolnost da se u svakom pojedinačnom primjeru ti tokovi očituju u uvijek drugačijim oblikovnim modalitetima. Tako je na primjer Balla, kao najstariji među futuristima prve generacije, formiran u klimi talijanskog divizionizma u kome utjecaj Seurata nikada nije bio asimiliran u bitnom smislu strukturalne građe slike, nego je više sadržan u načinu interpretiranja slikarskog rukopisa, razloženog, unutar još uvijek tradicionalnog tretmana sižea, na osamostaljene i rasute čestice bojenih jedinica. Carrà, opet, proizlazi iz lokalnog lombardijskog tonalizma u kome se simbolistički momenti nika-



da nisu snažnije očitovali, pa je stoga i njegov kasniji futuristički period bio obilježen ambicijom njegovanja pikturalnih kvaliteta slike. Napokon, uvjeti Boccionijeva formiranja bili su posebno kompleksni: on prolazi nekoliko uzastopnih etapa, od kojih prvu čine domaći izvori otkriveni u djelu Balle, Prevattija i Medarda Rossa, da bi zatim preko Munchove grafike i Rodinove skulpture proširio raspon utjecaja na kojima je izgrađena tematika njegove protofuturističke faze. Za taj period Boccionijeva rada karakteristična je elaboracija prve verzije ciklusa »Stanja duha« (Stati d'animo: I. Gli Addii, II. Quelli che vano, III. Quelli che restano) iz 1911, u čijoj se idejnoj postavci otkriva jasna simboliistička artikulacija osnovne predodžbe. S takvim profilima futuristi kreću u Pariz gdje u veljači 1912. u galeriji Bernheim Jeune otvaraju svoju danas već historijsku izložbu, stu-

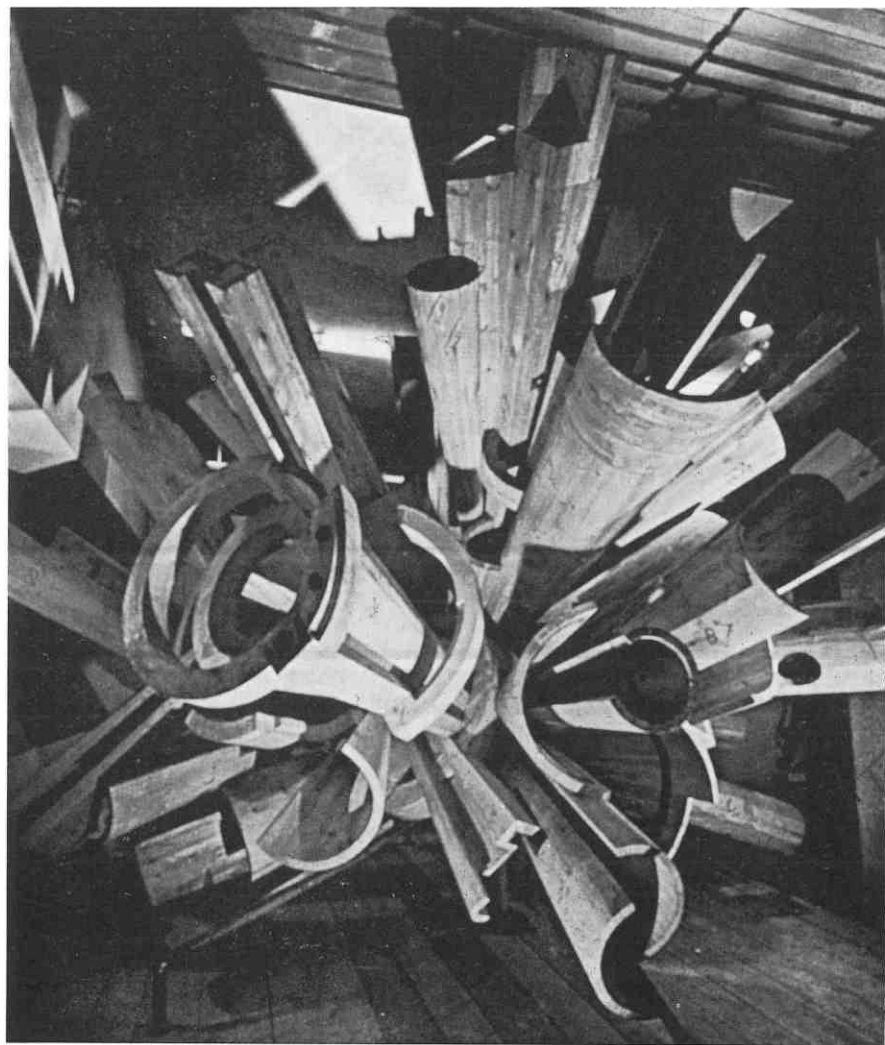
pajući tako u neposredan kontakt s vodećim predstavnicima istodobne pariske umjetničke avangarde. Taj će dodir biti odlučan za konačno kristaliziranje zrelog stadija futurističke stilistike: jer, usprkos svojim kritičkim primjedbama na kubizam, kao i na opći karakter tadašnjega francuskog slikarstva, pa čak neovisno i o oštroj polemici koju je u odnosu na orfizam inicirao u jednom tekstu Boccioni (I futuristi plagiati in Francia, Lacerba, april 1913), činjenica je da se poslije iskustva toga boravka njihov izražajni reperator mijenja u pravcu sve odlučnijeg fragmentiranja i dekomponiranja vidljivih oznaka motiva danih u jednom dinamički interpretiranom obrascu kubističke analize slikanog predmeta. O tome najbolje svjedoči usporedba prve s drugom varijantom triptiha »Stanja duha«, nastalog nakon povratka iz Pariza: inten-

cije te verzije protumačio je sam Boccioni kao pokušaj kritičkog nadilaženja statičnosti kubizma da bi se senzacija simultanoosti postigla posredstvom dinamičke sinteze objekta i ambijenta prikazanih na slici motivom aktivnih prožimanja predmetnih i prostornih planova. Isto tako, primjeri ranih Picassoovih i Archipenkovih skulptura stimulirali su Boccionijeve već postojeće slutnje o mogućim putovima obnove ove umjetničke discipline i, zahvaljujući tim impulsima, on je bio kadar da dopre do prave erupcije inovatorskih zahvata koji će kulminirati u najrevolucionarnijim ostvarenjima njegova opusa, kao što su skulpture »Razvoj jedne flaše u prostoru« iz 1912, »Jedinstvene forme kontinuiteta u prostoru« iz 1913. i polimaterijska konstrukcija »Konj + konjanik + kuće« iz 1914. I njegov slikarski rad iz tih godina pokazuje jednaku tendenciju k maksimalnom aktiviranju fokusa predmetne predodžbe koja, na bazi teorijskih postavki o učinku fenomena »linije-snage«, dostiže u djelima kao što su »Elasticitet« iz 1912, »Dinamizam biciklista«, »Dinamizam nogometaša« i »Dinamizam ljudskog tijela« iz 1913. i u kolažu »Juriš kopljnika« iz 1915. stupanj definitivne profilacije onih stilističkih faktora na temelju kojih futuristička morfologija i čini specifično i izvorno poglavlje u kompleksu umjetničkih jezika rane avangarde. To su ujedno godine kad i ostali futuristi dostižu vrhunske momente svojih evolucija: Carrà pročišćuje svoj govor u pravcu krajnjeg dinamiziranja faktora kompozicije razrađujući tu temu u kolažu »Intervenistička manifestacija« iz 1914, u kome je upotrebom fragmenata riječi i slova anticipirao pojedine elemente kasnije vizuelne poezije; Severini se, opet, postepeno smiruje u svom latentnom klasicizmu koji do punog izražaja dolazi u seriji kolažiranih mrtvih priroda iz 1912/13, dok najinteresantniji razvoj doživljuje zapravo Balla, koji, budući da živi u Rimu i djeluje po strani od milanske matice pokreta, u relativnoj izolaciji eksperimentira s problemom sekvenci-

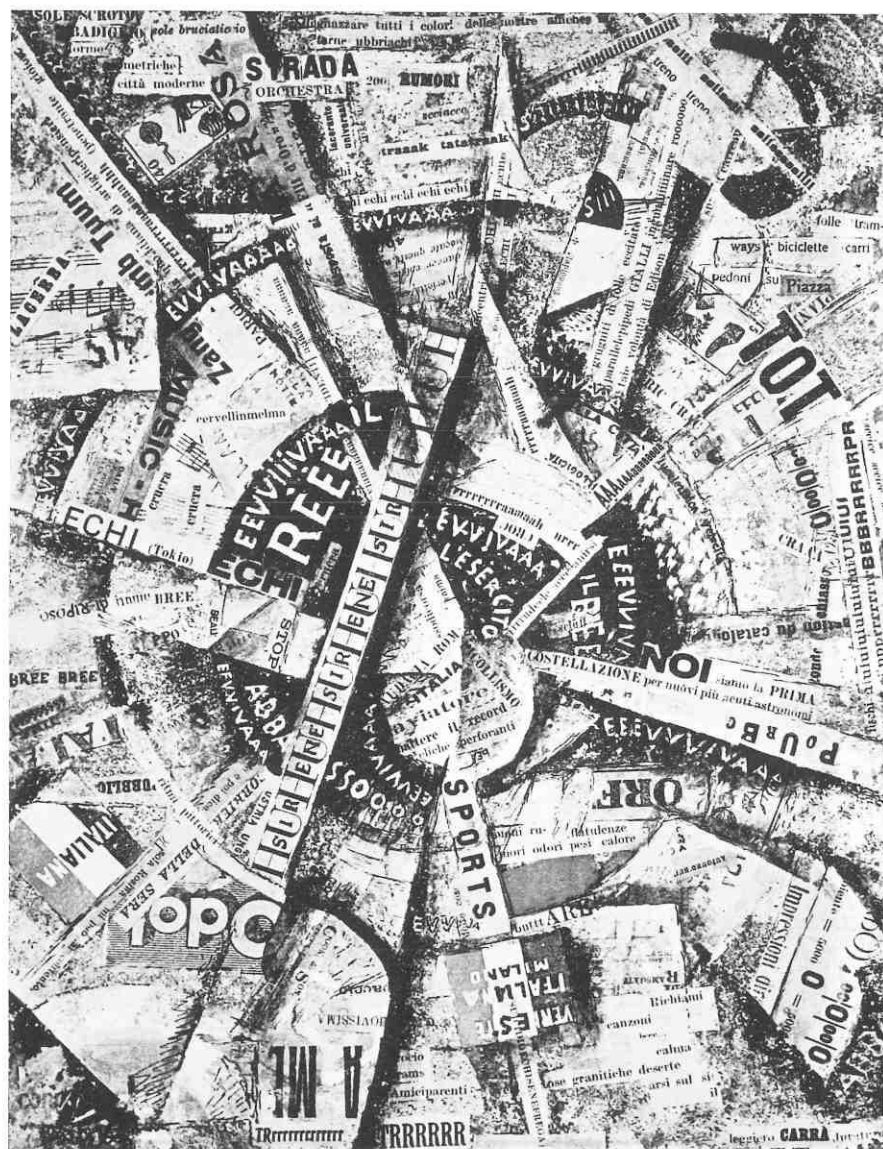
jalne analize jedne te iste geste pokreta fiksanog unutar jedinstvenog prostornog i vremenskog isječka, da bi u seriji slika i tempera malog formata sabranih u temi »Prožimanja duginih boja« (Compenetrazioni iridescenti) iz 1912, i u skulpturi »Linije-snage Boccionijeve šake« iz 1915, zašao u područje čiste apstrakcije, ističući se kao jedan od najranijih protagonista toga revolucionarnog obrata u povijesti moderne umjetnosti. Na tim pozicijama zatekao je futuriste početak I svjetskog rata: u tim godinama njihova umjetnička aktivnost podređena je drugim ambicijama, a daljnje okolnosti, koje je taj važan historijski događaj donio, uvjetovale su poste-

peno gašenje prvobitne vitalnosti te pojave. Boccionijeva smrt, Carràova radikalna promjena orijentacije i Severinijevo definitivno uključivanje u likovni život Pariza rastvorili su jezgru grupe, a Marinettijeve forsirane akcije poslije 1920. označuju početak idejnih, političkih i umjetničkih devijacija druge faze futurističkog pokreta.

Jedan od ključnih problema, koji je milanska izložba nastojala osvijetliti, bilo je pitanje odjeka i utjecaja futurističkih iskustava na druge kulturne ambijente, što ovom pokretu upravo i daje karakter umjetničkog fenomena evropskog raspona i značenja. Uz razumljivo širenje u tali-



janskoj sredini, obilježeno imenima Russola, Sofficija, Sironija, Rosaija, Depera, Prampolinija i drugih, a posebno očitovano u kratkotrajnoj i u praksi neostvarenoj ali u idejnom pogledu vrlo važnoj inicijativi arhitekata Sant'Elie i Chiattona, postavke futurizma rapidno su se širile čitavim tadašnjim umjetničkim svijetom, našavši svoje posredne ili neposredne reflekske u različitim sredinama i u mnogim individualnim opredjeljenjima. Međusobni odnosi futurizma i orfizma, koji su bili predmetom oštih polemika samih protagonista tih pokreta, danas su, zahvaljujući Calvesijevim analizama i zaključcima, protumačeni kao normalni i razumljivi recipročni utjecaji koji su samo pridonijeli jasnijem profiliranju i pročišćavanju obiju ovih u osnovi specifičnih i samosvojnih pojava. Isti kritičar posvetio je mnogo pažnje i istraživanju odnosa futurizma i istodobnih ruskih avangardnih pokreta: po njemu, kao i po Russoliju, postavke talijanskog futurizma bile su detaljno praćene i dobro poznate u ruskoj sredini, a o direktnim kanalima tih transmisija ideja govori i poznati boravak Marinettija u Moskvi i Petrogradu 1914. Na planu plastičkog jezika, formiranje rajonizma Larionova i Gončarove, kao i gradnju prvih konstruktivističkih objekata Tatljina i Punjija, nije moguće izvesti mimo pojedinih postavki futurističkoga idejnog i oblikovnog iskustva, iako se pri tom ne mogu mimoći ni određene karakteristične razlike koje u mnogim elementima tih pojava nesumnjivo postoje. Nadalje, sigurno se mogu ustanoviti putovi kojima se neke futurističke premise uključuju u manifestacije dadaizma, što je na izložbi bilo dokumentirano malobrojn timer dosad malo poznatih slikama ranog Maxa Ernsta iz 1913, Schwittersovim standardnim kolažima i Hausmanovim crtežima. Evidentni refleksi futurizma mogu se pratiti u pojavi engleskog pokreta vorticizma Wyndhama Lewisa i Christophera R. Nevinsona, a ti se utjecaji preko jedne orfističke transmisije mogu otkriti i u djelima američkih umjetnika Maxa Webera i Stanton McDonald-



Wrighta. Posebnu pažnju izaziva problem futurističke tangente u pojedinim pojavama u istočnoevropskim zemljama, pa je u tom smislu bila prikazana jedna vrlo selektivna kolekcija djela praškoga kubističkog kruga sa skulpturama Otta Guttfreunda i slikama Kubište i Prochaska, a konzekvence futurizma u poljskoj sredini bile su markirane djelom slikara i poznatog filozofa Leona Chwisteka. Napokon, treba naglasiti da je ovom prilikom pažnja međunarodne kritike bila prvi put usmjerena i prema nekim pojavama naše

umjetnosti s početka trećeg desetljeća: riječ je o slici »Apstraktni predeo« iz 1920, danas u zbirci Muzeja savremene umjetnosti u Beogradu, koja je bila izložena u djelokrugu indikacija o širenju futurističkih ideja u evropskom kontekstu, a u katalogu izložbe bila je reproducirana naslovna strana časopisa »Zenit« br. 15 iz 1922. Ljubomira Micića.

Faktografija futurizma danas je već detaljno utvrđena, a na temelju mnoštva sigurnih podataka izgrađen je vrlo bogati fond historijsko-

-umjetničkih i kritičkih interpretacija općih karakteristika toga pokreta, kao i pojedinačnih profila njegovih protagonista. U tom pogledu čak je i izložba kao što je ova na kojoj je na jednom mjestu bio okupljen doista izuzetan broj remek-djela cjelokupne umjetničke produkcije epohe, teško mogla donijeti neke bitnije revizije u shvaćanju prirode tih fenomena: riječ je, zapravo, o pokušaju nešto detaljnije razrade jednoga od već uočenih aspekata te problematike, koji se potom izdvaja i razvija kao okosnica jedne zasebne i specijalizirane teme. U ovom slučaju, to je bilo pitanje analize ličnosti Umberta Boccionija čiji je doprinos promatran kao crvena nit umjetničkih kretanja ne samo unutar futurističkog pokreta, nego i unutar cjelokupnog razdoblja u kome je on djelovao. Postavlja se, međutim, pitanje može li apsolutiziranje uloge jednog pojedinca, izraslog u vremenu tako složenih idejnih i umjetničkih gibanja, biti kritički i metodološki opravdano: jer, stojimo na stajalištu da se povijest moderne umjetnosti ne može graditi samo kao niz individualnih opusa, nego kao struktura mnoštva međusobno tijesno uvjetovanih i upravo nedjeljivih komponenata koje konstituiraju integralnu kulturnu i umjetničku fizionomiju određene problemske cjeline. Međutim, organizatori izložbe ispravno su postupili kad pojedina umjetnička djela nisu tretirali kao objekte koji u sebi sadrže neke apsolutne vanhistorijske vrijednosti, nego kao znakove vrlo određenih i simptomatičnih duhovnih procesa u kojima se sažimaju silnice mnogo kompleksnijih strujanja ideja iskazanih ovom prilikom specifičnim jezikom slikarstva i skulpture. Zahvaljujući takvom pristupu, futurizam je na ovoj izložbi i mogao biti sugeriran ne samo kao pokret čije se karakteristike sastoje u otkrićima estetske i plastičke prirode, nego i kao cjelina složenih, neujednačenih i često protivurječnih fermentacija mnogobrojnih nastojanja koja se šire daleko izvan područja umjetnosti u klasičnom smislu riječi i koja pojedinim ograncima svo-

ga prodora dodiruju i upleću se u različite sfere života, od običaja i morala do ideologije i politike. U tome se upravo i sastoji odgovor na pitanje zašto se nasljeđe futurizma toliko osjeća u današnjim razmišljanjima o sâmoj prirodi suvremene umjetnosti: jer, ovdje je prvi put bilo istaknuto shvaćanje po kome se ciljevi jedne umjetničke revolucije ne mogu zaustaviti samo na izmjeni karaktera estetskog ukusa na kome se onda zasnivaju nove forme vizuelnog prikazivanja realnosti, nego bi se oni zapravo morali usmjeriti prema revolucioniranju sâmog životnog ponašanja kojim se direktno participira u modificiranju i mijenjanju te konkretne realnosti. A da bi u tom pravcu indicirao putanje praktičkih intervencija, futurizam je u središte svojih usmjerenja postavio temu jedne gotovo mitske projekcije aktualnog trenutka življenja sagledanog u okolnostima suvremene industrijske civilizacije. Iz njihovih aspekata, formiranih u historijskim prilikama prvog desetljeća našeg stoljeća, te su se okolnosti tada ukazivale kao perspektive progresivnih otvaranja, i futuristi ne mogu biti odgovorni za to što su mnogi faktori, u koje su oni neopozivo uključivali, u svom kasnijem kretanju pokazali i drugu stranu svoga profila. Nemogućnost razrješenja svih pretenzija rođenih u tom neprestanom euforičnom raspoloženju bila je zapravo ona cijena koju su protagonisti futurizma morali platiti mnogim neumjerenim zanosima jednog vremena, i upravo u toj nedovoljnoj kritičnosti prema pojavama, čije se krajnje konsekvence u tom trenutku nisu, uostalom, ni mogle predvidjeti, kriju se razlozi onih odluka i izbora preko čijih ograničenja oni nikada nisu mogli prijeći. Ali, neovisno o tome, ono što ostaje kao neprolazna zasluga futurističkog pokreta upravo je spoznaja o potrebi neposrednoga umjetničkog reagiranja na neke realne i urgentne probleme epohe: oni su, naime, shvatili da je u jednom svijetu, u kome se definitivno gube jednosmjerna i konstantno određena mjerila vrijednosti, umjetnost primorana da svaki

put iznova postavlja pitanje svojih oblika, svojih manifestacija i svojih funkcija, obnavljajući se ne prema uzorima nekih idealnih modela iz kulturnih fondova prošlosti, nego u suglasnosti sa sviješću o potrebi sudjelovanja u konkretnim egzistencijalnim situacijama, bez obzira na to što te situacije u uvjetima suvremene historije ne mogu a da često ne budu situacije otvorene i krajnje zaostrene krize.