

»contemporanea«

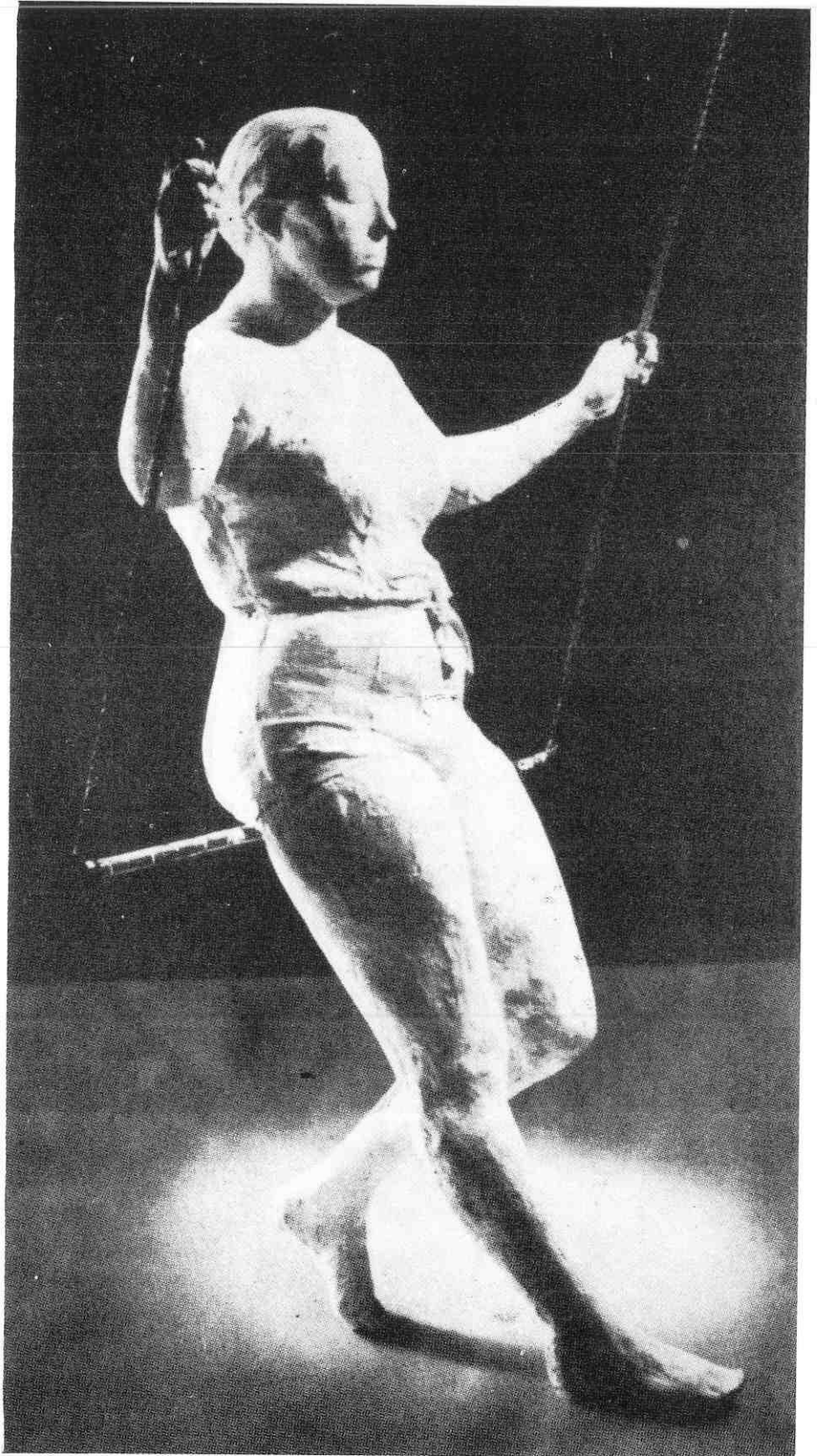
rim
studenj 1973—veljača 1974.

tonko maroević

Agonija suvremenog umjetničkog establishmenta tako je evidentna da gotovo nikoga posebno ne zabrinjava. Velike međunarodne izložbe nižu se kao postaje križnog puta, a ovlaštjeni pogrebnici i sami agnisti — dakako, ne polumrtvaci nego zahuktali borci za svoj patent umiranja — hvataju umorni malo zraka da zatim što ornije produže u neumitno zacrtanom smjeru. Više, čini se, nisu potrebni djeca i provincijalci da očitaju značenje »novog ruha«, svi već unaprijed znaju da se odijevaju za maskeradu, za pomalo karnevalski ritual pokapanja s uračunatim izlazom za nuždu: posljednji se čin uvijek nekako odgađa, a epilog je ostavljen za drugu priliku.

Rimska izložba »Contemporanea« zasad je posljednja postaja u nizu. Okupila je u deset svojih odjeljaka niz poznatih i manje poznatih imena, mahom sudionika sličnih svjetskih manifestacija. Ako je to u očima onih najspremnijih posjetilaca, revnih putnika između Kassela, Pariza, Venecije i (pogotovo) New Yorka, čini neatraktivnom i pomalo »akademsom«, za nešto manje opremljene gledaoce ona je objektivno korisnija kao informacija i indikativnija kao simptom stanja. Ali za mnoge je, zbog svojeg — rečeno paradoksalno ali približno točno — ekskluzivnog svaštastva, samo još jedna »propuštena prilika«, to više što će ista publika — po svemu sudeći — ostati ove godine bez venecijanskog bijenala. Samo mjesto gdje je izložba postavljena izazvalo je brojne, mahom ironične, komentare. Smještena je, naime, u velikim podzemnim dvoranama modernog parkirališta ispod nekadašnjeg hipodroma Ville Borghese. Tisuće suvremenih konja privremeno je ustupilo prostor slikama i kipovima (odnosno: projektima i objektima, jer tu su slike i kipovi i u sasvim netradicionalnom poimanju pravi izuzetak), omogućivši kavalirski — kao pravi novi Pegazi — da se mašta na njihov račun raskrili. Najmanje naklonjeni posebno su zamjerali silazak u tehnološki Had, hladan i mračan poput spilje; drugi su varirali na temu kako se etablirana umjetnost odrekla vanjskog sjaja i raskoši te se vratila u katakombe, izvornoj vjeri početaka. U svakom slučaju bit će da silazak pod zemlju nije sasvim bez primisli; ako ništa drugo, izložba je zaista — underground.

Doduše, čitav jedan odjeljak izložbe — smješten malo postrance, ali blizu ulaza — koketira s pravim svijetom, s pravom zbiljom »undergrounda«. Tzv. Alternativna informacija, »Protuinformacija«, okupila je golemu gradu o recentnim nastojanjima da se mimo oficijernih kanala — zasad bez umjetničkih pretenzija ali nadasve efikasno — proguraju različiti podaci, zataška-



vani ili skriveni od sistema. To su leci, brošure, plakati, novine, video-vrpce, fotografije, xerox-kopije i šapirografirani materijali o student-skim gibanjima, o nekim radikalnijim oblicima klasne borbe, o protuimperijalističkim i oslobodilačkim pokretima širom svijeta, ali i o tabu-temama društvene represije: zatvorima, sudstvu, vojsci, ludnicama ili o zabranjenim putovima slobode kao što su droga i seks. Premda su i sami priređivači svjesni c-graničenog odjeka takva materijala u ovoj prilici, htjeli su, kažu, bar probiti blokadu samocenzure i pokazati kako nisu ideološki neutralni, a uspjeli su, čini se, tako i unaprijed spriječiti političku konstataciju mladih, što je takve manifestacije građanskog (ipak) luksuza vrlo lako mogu izazvati (sjetimo se samo preposljednjeg venecijanskog bijenala).

Ostalih devet sekcija uže su »umjetničke« naravi; međutim Film, Kazalište, Glazba i Ples zapravo i ne pripadaju izložbi nego sasvim specifičnim aktivnostima što su nekoliko mjeseci trajale u njezinu najbližem susjedstvu. »Prostorne« umjetnosti obuhvaćaju Fotografiju, Arhitekturu i design, Vizuelnu poeziju, Autorske knjige i ploče i, napokon, najopsežniji odjel nazvan jednostavno umjetnost gdje su likovni i slični radovi raspodijeljeni po ad hoc stvorenim grupama na sintetične, analitične i procesualne, a ostavljen je i »otvoreni prostor« za povremene i kratkotrajne informativne ekshibicije. Sve je to iscrpno dokumentirano u golemom katalogu na gotovo 600 stranica, sa više od trideset — katkad nimalo jezgrovitih — uvodnih tekstova i komentara na talijanskom i engleskom jeziku. Namjera da se prekorače granice pojedinih disciplina i tehnika ostala je često samo deklarativna, ali ipak možemo reći da konceptualnost u najširem smislu djeluje na interdisciplinarnoj razini i da je — bar prema prezentaciji i svjedočanstvu ove izložbe — nesumnjivo najveći zajednički nazivnik desetljeća.

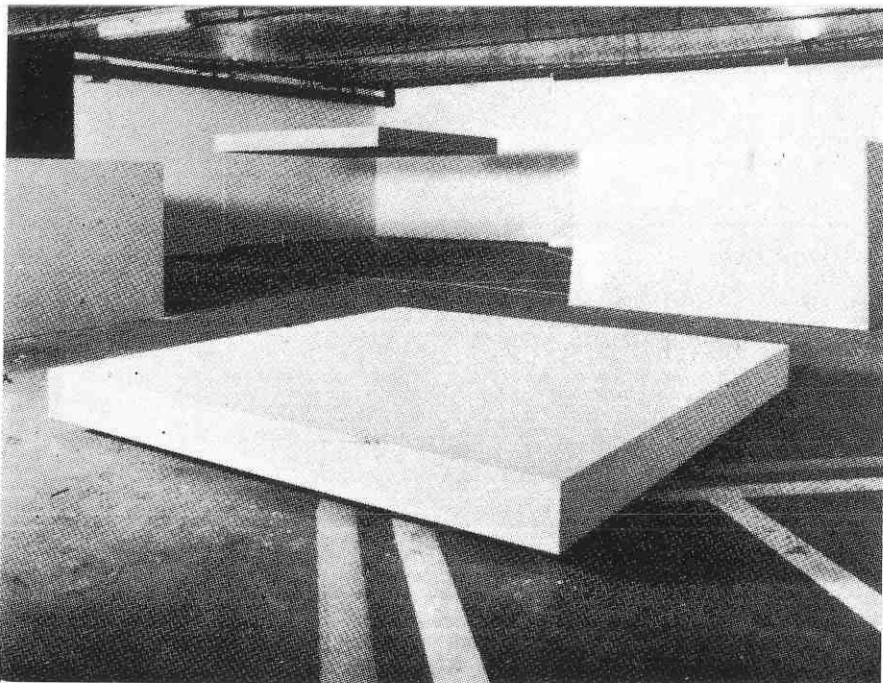
Plastičke i vizuelne sekcije zauzimaju, dakle, pretežni dio prostrane garažne dvorane od oko 30.000 m². Načela prostorne artikulacije dao je arhitekt Piero Sartogo, nastojeći omogućiti jedinstven globalni uvid u izložbu i istaknuti veze ne samo između pojedinih radova nego i između pojedinih sekcija. Kao što su relativne kritičke etikete i »stilske« kategorije što razdvajaju pojedine grupacije, autor postava htio je da i zidovi što ih dijele budu isto toliko uvjetni, pa je transparentnim žičanim ogradama želio više naglasiti simultanost nego ostvariti ambijente najvećega specifičnog odjeka za svaku vrstu djela. Uz komunikacionu osovinu, što čitavu dvoranu dijeli na dva dijela (s plavim neonskim cijevima na stropu za usmjeravanje posjetilaca), prislonjene su sve manje sekcije — tako da im se prostori vizuelno prepleću — a preostale veće homogene površine sa svake strane rezervirane su za analitičku, odnosno sintetičku umjetnost (dok je za procesualnu ostavljen poseban rezervat, jednako kao i za »otvoreni prostor«). Međutim, prilikom izvedbe, odnosno pri postavljanju, došlo je do stonovitih preinaka, uvjetovanih željom nekih izlagača da se jasnije izdvoje iz cjeline i osiguraju adekvatniju sredinu vlastitoj individualnoj akciji, pa je drvenim pregradama improvizirano nekoliko ćelija što remete osnovne ideje postava.

Kad se svlada prvotna nelagoda tamne betonske kriptе, raščlanjene nizom stupova i nadsvođene nizom malih kupola pod kojima koraci bučno odjekuju, može se naslutiti čistoća i čvrstoća Sartogove sheme. A ako se pomirimo s tim da ovakva izložba teško može biti lišena pomalo sajamskog izgleda, karaktera vrlo profanog spektakla, tada naš sud može biti i afirmativniji. Prodorom u podzemlje, izlaskom u eminentno gradsku sredinu parkirališta, nisu ipak ukinuta nego čak i naglašena stanovita proturječja između radikalnih zahtjeva suvremenoga umjetničkog djelovanja i načina njegova primanja i potro-

šnje; umjesto izravne kušnje djela u životnoj sredini i razbijanja izolacije posvećenog prostora, ovdje imamo — sasvim obratno — galerijsko i muzeološko posvajanje ne-tradicionalnih mjesta, zaštićenih k tome skupom ulaznicom i pomalo mondenim publicitetom. Ali drugačije nije ni moglo biti; utopija je vjerovati da su i najprovokativnija među izloženim djelima kadra nadglasati šumove svakodnevice, izazvati aktivnu pozornost slučajnih prolaznika ili suvereno funkcionirati u nekom drugačijem sustavu znakova.

Centralni dio izložbe, posvećen Umjetnosti, koncipirao je mladi rimski kritičar Achille Bonito Oliva, koji je obavio i izbor izlagača, izazvavši time, razumije se, najveći broj polemičkih napomena. Nas dakako ne sablažnjuje što su pojedincu dana tolika ovlaštenja, i mnogo nas manje zanimaju pojedinosti izbora — premda bismo lako mogli dodati po koje ime, neizostavno među onima što bi imala reprezentirati svjetski likovni trenutak; jamačno su i neka neplanirana odustajanja ili neprihvaćanja poziva donekle pomrsila račune. Ipak, zanimljivo je vidjeti osnovne linije kojima autor presijeca difuznu materiju novijih avangardi, ispitati dokle vode tračnice postavljene za put po tako različitim duhovnim i tvarnim ambijentima kao što su recentni umjetnički pokreti.

Prije svega, sekcija je za razliku od ostalih datirana: 1973—1955. Doskočicom preokretanja godina priređivač naglašava sadašnjost kao kut iz kojega promatra proteklo. Bez pretenzija, dakle, da evidentira sve što se u međuvremenu dogodilo, opravdava namjeru izdvajanja onoga što je, po njemu, i danas ostalo djelatno, živo, suvremeno. Ali preokretanje datuma otkriva još jednu latentnu karakteristiku trenutka. Kao možda nikad u po-



sljedećem stoljeću, upravo živimo razdoblje umjetnosti što ga ne karakterizira nikakva glasnjiva inovacija, »ništa se ne zbiva«; sve aktualne tendencije vuku za sobom dugačak rep od najmanje jednog desetljeća, a uračunamo li prethodnička naslućivanja, nijedna više nije ni u mladenačkoj dobi. U eliotovskoj i našoj »mrtvoj točki vrtne svijeta« razumljivo je da pogled preplašeno skakuće naprijed i natrag, a kriza perspektive izaziva, kao svoju logičnu kompenzaciju, bujanje retrospektiva. Upravo stoga što ne može izdvojiti sasvim novi smjer koji bi se po njoj računao (dok se posvećenje hiperrealizma, eto, broji od posljednjeg Kassela), »Contemporanea« čini salto-mortale, nastojeći na svoj način historizirati (čak usprkos eksplicitnim namjerama) cjelinu onoga što se nudi ili pričinjava kao — još uvijek — inovacija.

Iako se u uvodnom tekstu Bonito Oliva distancira od »lingvističkog darvinizma«, naše je mišljenje da ipak odveć duguje ideji linearnog progresa, pojmu novine po svaku cijenu. A upravo u ideologiji ino-

vacije reflektira se kapitalistička, tržišna logika potrošačkog društva; po tome je izložba već a priori »amerikanizirana«, i ne treba nam statistika izlagača po mjestu djelovanja da bismo to potvrdili, makar je također zanimljivo — što bode oči svim slojevima publike — da gotovo polovica umjetnika dolazi iz Sjedinjenih Država, da je premalo Evropejaca, a još manje — jao! — Talijana, te je »Contemporanea« ocijenjena kao izraziti primjer suvremenoga kulturnog kolonijalizma, »plaćena k tome novcem koloniziranoga«. Teško je procijeniti prave interese galerista — bilo s ove bilo s one strane Atlantika — jer mnogi izložci pripadaju post-objektnim strujama te se ne daju unovčiti jer nisu opredmećeni, ali je moguće i vjerojatno da se čak i takvi mogu posredno iskristiti kad svoju »progresivnost« stavljaju u službu određene tvrtke i tako pomažu promicanje ostalih njezinih proizvoda. U svakom slučaju, sprega s tržištem još uvijek je vrlo jaka i gotovo da sama po sebi isključuje pojam avangardizma: ne može ići ispred ono

što je već u času stvaranja potrošeno. Stoga se o avangardizmu sasvim stidljivo govori, a ipak je ideja avangarde jedina koja može opravdati proizvoljnu isključivost selekcije. Ali to je problem što se sa svom oštrinom nametnuo prije dobrih desetak godina, baš s punim prodorom pop-arta, iza kojega je stajala golema zlatna i dolarska podloga. U tom smislu, škarama »amerikanizma« teško da izmiče bilo što u suvremenoj umjetnosti Zapada.

Odbacivanje uobičajene klasifikacije — po kojoj primjerice, neka djela pripisujemo »pop-artu« a druga, recimo, »primarnim strukturama« — u korist novih, širih i sveobuhvatljivih kategorija analitičke, sintetičke i procesualne umjetnosti, priređivaču se pričinja kao gesta suprotstavljanja zahtjevima tržišta, što djela nudi upravo prema prihvaćenim etiketama. Međutim, privremena promjena ne može neutralizirati ustaljene »stilske« odrednice, to više što se one lako uklapaju u globalni nacrt izložbe. Analitička linija, da odmah prevedemo (dakako, najčešće čistim američkim terminima) na standardniji kritički jezik, obuhvaća primjere minimal-arta, land-arta, primarnih struktura i konceptualne umjetnosti; sintetička predstavnike pop-arta, body-arta, umjetnosti ponašanja (tal. comportamentismo), novog dadaizma i (francuskog) novog realizma, a procesualnu je nešto teže svesti, premda je u njoj redovito koncept dominantniji od materijalizacije.

Pod analitičku kapu, dakle, strpane su istraživačke tendencije, i to one što ispituju gramatiku i sintaksu plohe ili prostora i one što se bave funkcijom poruke — to je refleksivnija, objektivnija i stroža linija, vrhunac i kraj umjetnosti u vlastitom samoispitivanju. Sintetične su, općenito, tendencije svjedočenja i evidentiranja predmeta ili civilizacijskih fenomena, pokušaji uspostavljanja što neposrednijih

diane arbus

gola žena s naočalama za sunce u obliku labuda,
1965

96



veza s okolinom — to je subjektivniji, patetičniji smjer što vodi samodokidanju umjetnosti u total-

nom poistovjećivanju sa svijetom pojavnog. Krajnosti se i ovdje dodiruju; savršeni uzorci jedne i dru-

ge vrste završavaju u čistoj tautologiji: djelo je djelo, odnosno: svijet je svijet.

I bez nabiranja imena može se naslutiti da su žrtvovana, s jedne strane, sva kompleksnija optička, gestaltička i konstruktivistička usmjerenja — najvjerojatnije zbog toga što odviše direktno proistječu iz povijesne avangarde, a s druge, svi pokušaji tzv. kritičke ili oniričke figuracije — sasvim sigurno zbog toga što ne kidaju s još tradicionalnijim tehnikama i shvaćanjima. Svaki ustupak graditeljskom ili senzualnom grijeh je prema radikalističkim kriterijima na djelu što posljednju svrhu umjetnosti nalaze isključivo u njezinu samoponištenju.

Gradeći se naivnim ili doista zlonamjerno mogu se lako sačiniti pupišni izvještaji s ove izložbe, kakve preferira novinska kritika: ... zatim se spotičeš o hrpu nabacanih starih odjevnih predmeta (Whitman), a malo nakon toga, o čitačice, eto te pred gomilom pravoga smeća u velikoj plastičnoj kutiji (Arman), da bi, prošavši kraj obvezatnog raštimanog klavira (Brecht), nefunkcionalnog stolnoteniskog rekvizitarija (Maciunas), prepariranog radio-aparata (Tinguely) i razmontiranog gipsanog Apolona (Kounelis), dospio pred glavnu relikviju — dotrajali Cadillac okružen zidom hljebova što bijahu, čini se, svježiji na dan otvaranja (Vostell), a u blizini zatekao i rasute sanduke sagnjile i sasušene salate (istog autora). Šteta je jedino da takvi opisi nisu dovoljno zabavni, ali — ruku na srce — ni objekti opisa nisu mnogo zabavniji.

Ako se nekoliko sličnih, uglavnom neodadaističkih, realizacija nameće dimenzijama i spektakularnošću, ne manji je broj djela što se nadmeću s tišinom i neupadljivošću: tanki pravilni urezi na bijelim plohama (Rockburn), pastelne horizontalne linije na dugačkoj neutralnoj tkanini (Griffa), jednobojna (Klein, Reinhardt) i »bezbojna« platna (Manzoni, Ryman); pet numeriranih kamenčića na podu (Bochner) ili geometrijski premreženi šesto-

rokut utisnut u zemlju (Andre), a da i ne govorimo o izloženim kratkim rečenicama, otipkanima naobičajnom papiru, nekolicine čistih konceptualista. Sasvim su im blizu po rezultatu i radovi ostvareni s golemom manuelnom upornošću: velike površine ispunjene monotonim nizom sitnih brojki (Opalka) ili debeli svežnjevi s urednim popisom milijuna godina, kako onih prije tako i onih poslije Krista (Kawara).

Međutim, pravu aktivnu izložbu radije nalazimo u dosad nespomenutim djelima. Nek nam se oprostimo stanoviti klasicizam, budući da je ri-

ječ najčešće o vrlo poznatim umjetnicima, ali drugi ih efikasnošću ne nadmašuju, a osim toga unaprijed ne diskriminiramo nijedan tok novijih traženja. Popartistička reprezentacija u gotovo punom sastavu (Johns, Rosenquist, Oldenburg, Lichtenstein, Dine, Warhol, Hamilton) ne da se nikako mimoći, a na čelu su joj — ili na periferiji — Rauschenberg i Segal s izazovnom brutalnošću i jednostavnošću solucija što konkuriraju Kolumbcovu jajetu. Suzdržanu, elementarnu i minimalističku orijentaciju najcjelovitije realiziraju — na platnima — Stella, Noland i Cane, a u





prostoru Judd i, pogotovo, Morris s velikim, gotovo dostojanstvenim, ambijentom čistih prizmatičnih oblika. Land-art u verziji Longa i De Marie pruža nekoliko vrlo dosljednih patetičnih primjera kvantitativnog proširenja umjetnikova djelovanja. Među konceptualna istraživanja ubrojili bismo, priređivaču usprkos, i Vautierovu korozivnu, »patafizičku« logiku, a među ortodoksnijima istaknuli radna načela Dibbetsa i egzemplarni, čak programatski Kossuthov izložak: fotokopije višejezičnih rječničkih tučačenja pojma Ništa.

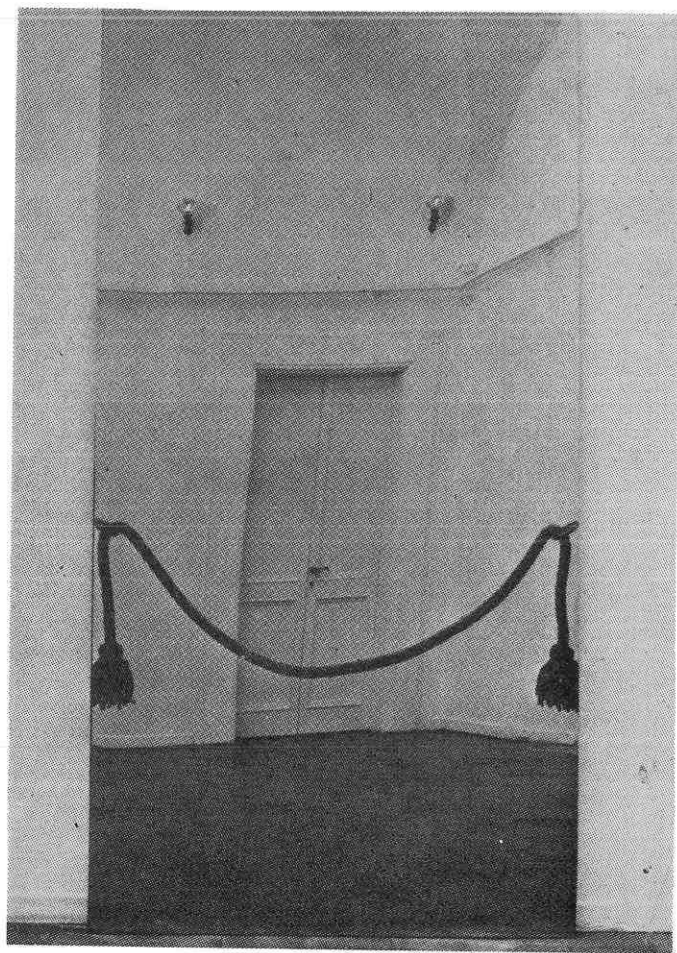
Domaćini su rasuti po gotovo svim grupacijama; ponegdje kaskaju za drugima, ali su — kažemo to bez kurtoazije — dali i nekoliko vrlo originalnih prinosa. Rotellini deklarišu bilježe značajnu graničnu situaciju: prijelaz od ranije enformelističke motivacije »deranja« prema sve većem zanimanju za ikoničku potku plakata; Schifano i Festa s tipičnim evropskim senzibilitetom asimiliraju pop-artističke poticaje; Pistoletto s »izumom« zrcalne podloge provocira nove odnose djela i gledalaca; Twombly približuje akciono slikarstvo čvršćem poimanju

kompozicije i »rukopisa«. Ali najveći talijanski odjek imale su Pascalijske dosjetke; u njegovu tragu konstituirana je grupa »procesualnih« umjetnika, među kojima su na najoštrijem bridu dvoznačnoga Merz, Fabro i Paolini.

Ostale su sekcije opsegom mnogo, mnogo skromnije. Fotografiju, prvi put tako izdvojenu i posebno prezentiranu, zastupa svega šest autora, ali je cjelina izuzetno impresivna i povezana domišljenim uvodnim tekstom Daniele Palazzoli. Od popartistički namještenih portreta Diane Arbus pa do fiksnog slučaja Lee Friedlandera, od analize fotografskog jezika Uga Mulasa do režiranih sekvenci Duane Michalsa, od manirističkih trompe l'oeila Ralpa Gibsona do »magritteovskih« srazova predmeta i njegove slike-pojma — nekoliko je bitnih naznačenih smjerova »nove fotografije«. Njezino pretežno konceptualno usmjerenje najbolje otkriva Michalsonova izjava: »Sav se rad odvija u mojoj glavi.« Ne odbacujući tehniku, čak je dovodeći do krajnjih konzekvenci, »novi« fotografi još jednom inzistiraju na mišljenju i izmišljanju kao na temeljnim operativnim pretpostavkama.

Arhitektura i dizajn ne samo da na izložbi nisu predstavljeni nikakvim specifičnim objektima, nego ni njihovi predviđeni odrazi u serijama dijapozitiva u mnogo slučajeva nisu bili vidljivi, bar za druge polovice trajnija izložba. A ono što se moglo vidjeti, teško se dalo artikulirati u jasan govor. Sasvim drugačiji dojam daje katalog u kojemu je s trinaest tekstualnih intervencija (uz uvodni komentar) realiziran pravi zbornik teza o proturječjima suvremene izgradnje te o društvenim i tehnološkim motivima krize designa, shvaćenog kao oblikovanje cjelokupnog čovjekova okružja. Unatoč prevladavajućem skepticizmu, sekcija već svojim naglašavanjem socijalnih aspekata znači stanovitu protutežu ostalim odjeljcima.

Vizuelna poezija jest interdisciplinarno područje, par excellence. Pojava konceptualne umjetnosti, k tome, bacila je posebno svjetlo na neke njezine projekte, ukazala na neočekivana suglasja. Gostoprinstvo, što joj ga pružaju galerije, potkrepljuje da u njoj još uvijek preteže gravitacija likovne, plastičke sfere. Ali, izbor ponuđen na ovoj izložbi odviše je poznat iz značajnijih kataloga i pregleda a da bi poticao poseban prikaz. Dominiraju, šire predstavljeni, talijanski izlagači Spatola, Isgrò, Pignotti i Sarenco. Autorske knjige i ploče komplementarna su neselektivna i tek informativna sekcija; također vrlo često na pola puta između dokumentarnih kataloga konceptualne umjetnosti i vizuelno-tekstualnih mješavina. Riječ je mnogo više o sredstvima širenja ideja u zatvorenom, ekskluzivnom krugu samih eksperimentatora nego o posebnom području s nekim vlastitim obilježjima što bi — isključimo li puku znatiželju — opravdali njihovo grupiranje i izlaganje u ovakvoj prigodi.



Apogej izložbe bio je njezin simbolički izlazak iz izolacije podzemlja na svjetlost grada i u gužvu prometa. To je bio happening omatana, »pakiranja« gradskih vrata, Porta Pinciana, u neposrednoj blizini izložbe. Najnovije djelo Christova ciklusa spakiranih građevina razlikuje se prvenstveno po perforacijama, otvorima ceste, i po spomen-ploči izuzetoj od omotača. Ritual desakralizacije, posvajanja, poznat je i više puta iskušan, efekt začuđenja prilikom stavljanja (i ponovo prilikom skidanja) oplata vrlo je relativan ali ne i nepostojeći. Zanimljivo je ipak da su reakcije u javnosti i u tisku bile prilično žestoke, a — paradoksalno — dok je njih, i akcija ima neki smisao. U drugačijem mjerilu to bi se moglo ponoviti i za cijelu izložbu.