

nesumnjivo već svedeno na veoma uzak i sofisticiran sektor oblikovnih zamisli (u smislu imaginacije oblika), tako da se izlaz nerijetko prisilno pokušava pronaći na strani materijala i tehnologije. — U eri strukturalizma kao punovrijednog i širokog misaonog pokreta i u najnovije vrijeme — strukturalističke mode, ne iznenađuje nas da se likovna struktura, kao predmetna struktura i »pertinentni« element djela, nastoji afirmirati kao neiskorištena, ili samo kao još neistrošena konceptualna mogućnost. Znatno prije i izvan Bijenala pokušalo se najprije lansirati »primarne strukture«, što kao pokret i kao pojam nije daleko od najnovijeg »minimal arta«. Međutim, ovdje, bilo kod kipara Vissera (Nizozemska), ili opartiste Peyrea (Belgija), taj strukturalizam nema onu nametljivu i nasilnu ogoljelost kao što se to moglo vidjeti ove godine kod brojnih anglo-saksonskih predstavnika ove struje. Talijan Pino Pascali posije pak za umjetnim materijalima (sintetička vuna npr.) s kojima radi neke uglavnom konvencionalne predmete, kao što ih je nekoliko godina ranije na sličan način radio Manzoni; doživljavamo ih dvosmisleno — kao afirmaciju predmeta u tom »novom« i »suvremenom« materijalu, ili pak kao njegovu uvredu, njegovo poniženje zbog varljivog privida istovetnosti. S druge strane, Gianni Colombo na vlastit način razvija Fontaninu ideju o svjetlosno interpretiranoj prostornosti ambijenta: u zamračenim sobama prosipa ljubičastu fluorescentnu svjetlost koja odsijava na svim svijetlim predmetima ili se jarko odbija na unaprijed raspoređenim tačkama u prostoru koje su osvijetljene malim reflektorima. Nema tu, naravno, ničeg simboličnog, nikakve egzorcijacije ili protesta kao u umjetnika koji stvaraju popartističke ambijente, već samo pozitivno shvaćena likovna artikulacija zatvorenog prostora, na pola puta između Lucia Fontane i predstavnika Nove tendencije.

dokumenta 4

Kassel
27. 6./6. 10. 1968.

božidar gagro

Dokumenta u Kasselu nisu bila unaprijed obilježena kao najznačajniji događaj likovne sezone, jer su u kalendaru likovnih priredbi ove godine bile i tako renomirane priredbe kao što je milanski Trijenale ili Bijenale u Veneciji. Međutim, nakon prisilnog odgađanja izložbe u Milanu i nakon što je po općem, gotovo jedinstvenom sudu Bijenale u Veneciji podbacio, Dokumenta su to lakše ubrala lovorike. Taj relativno mali grad u njemačkoj pokrajini

Hessen, koji je rat preživio kao hrpa ruševina, danas potpuno obnovljen postao je metropola suvremena likovnog stvaranja u svijetu, zahvaljujući predanoj poduzetnosti uskog kruga stručnjaka, mecenatskoj dobrohotnosti gradskih vlasti — nastavljača davnih tradicija kneževske kuće koja je pokrajinom upravljala i, što je mnogo važnije, zamašnoj koncentraciji kapitala. Prva izložba pod nazivom Dokumenta održana je 1955. god., a njeni su priređivači imali na umu prije svega da u Njemačkoj, koja je podnijela nacističku kultur-političku demagogiju i crne poslijeratne dane, usmjere pažnju na izvorne i reprezentativne vrijednosti moderne umjetnosti. Druga, četiri godine kasnije, zacrtana je također u tragu nastojanja da se u tlo Njemačke usade solidne moderne tradicije. Potaknuti uspjehom prethodnih priredbi, organizatori Trećih dokumenata, 1964. god., odlučnije se orijentiraju na najsuvremenije struje, nastojeći pružiti pregledan izbor vrijednosti koje su se upravo nametnule. Dvije stotine tisuća posjetilaca, impozantan trgovački efekt i uspjeh kod kritike utjecali su svakako pri određivanju opsega i profila ovogodišnje izložbe. Oko 150 pozvanih umjetnika sa oko tisuću izloženih djela — među kojima su mnoga golemih formata — i troškovi od dva i po milijuna maraka, najsumarniji su podaci za materijalnu ilustraciju izložbenog pothvata. Radovi su izloženi u dva posebno pripremljena paviljona, a rukovet monumetalne skulpture na prostranoj tratinjci nekadanjeg kneževskog parka.

Dokumenta 4. predstavljaju izložbu antologijskog karaktera koja je iznutra, u zamisli i postavi, tematski raščlanjena. Budući da je upravo ovog ljeta bilo mnogo govora o prednosti pojedinih izložbenih koncepcija i o zastarjelosti drugih, da vidimo kako su koncipirane pojedine značajnije izložbe održane posljednjih godina u Evropi i Americi. — Venecijanski Bijenale, Bijenale

mladih u Parizu, Bijenale grafike u Ljubljani, isto kao i Bijenale u Sao Paulu, odreda velike dvogodišnje priredbe međunarodnog karaktera, glavninu materijala prihvaćaju od nacionalnih odbora, a pojedine vrijednosti nastoje istaknuti sistemom nagrada koje podjeljuju međunarodni žiriji kritičara. Dobra strana takvog sistema sastoji se u tome što se manjim narodima i sredinama bez snažnih pratećih »institucija« pruža mogućnost da ravnopravno izlože i odmjere ono što imaju. Međutim, pravo koje uživaju nacionalni odbori, da po vlastitim shvaćanjima i ukusima određuju u nacionalnim okvirima izbor ličnosti i djela, nije svakako najsigurnija garancija da se izložbe zaštite od nezanimljiva ili bezvrijedna materijala. Današnje izložbe takvog tipa, koliko god bile informativne, gotovo su redovno neujednačene, glomazne i kod nestrpljive kritike prolaze sve lošije. Iz tog razloga sve veći uspjeh postižu tematske izložbe koje s tačno razrađenom zamisli pristupaju i najsvremenijim pojavama, vrše tematski i kritički odбір, istražuju, polemiziraju, nameću, ukratko, njima se nastoji postići maksimum osobnosti i gipkoće. Zbog toga ih najčešće uređuju poznati i poduzetni kritičari, te se stoga i nazivaju autorskim izložbama. Kao primjere spomenut ćemo izložbe koje priređuje Muzej moderne umjetnosti u New Yorku, koji je takvu praksu na široj osnovi prvi i uveo. Godine 1961. William Seitz uredio je izložbu pod nazivom »Umjetnost asamblaza«, Peter Selz 1965. izložbu »The Responsive Aye«, itd. Tematska izložba bila je i ona koju je priredio François Mathey u Muzeju dekorativnih umjetnosti u Parizu pod nazivom »Predmet«, 1962. godine, zatim izložbe kritičara Gassiota-Talabota u istom muzeju pod nazivom »Narativna figuracija« (1965) i »Svijet pod znakom pitanja« (1967). Takve su u Italiji one koje priređuje Solmi u Bologni — »Osporena sadašnjost« (1965), »Vrijeme slike« (1967), zatim Argan u

San Marinu — »Nove tehnike slike« (1967), itd. Koliko se takve izložbe mogu približiti nekoj vrsti interpretativnog eseja, vidjet ćemo na zamisli kritičara Crispoltija koja je ove godine kao četvrta izložba pod nazivom »Aktualne alternative« održana u Aquili. Ima četiri odjeljka: Antologijske retrospektive, Aspekti nove skulpture u Evropi, Aspekti suvremene grafike, te najzad Aspekti i problemi likovnog jezika. Ovaj posljednji odjeljak, svakako najzanimljiviji, raščlanjen je ovako: Ambijent kao djelo, Fenomenologije predmeta, Perspektive čiste forme, Obnova vizualnih pojmova, Oniričke i vizionarne perspektive, Pismo-slika, Novi »medij« figuracije, Kritička figuracija, te na kraju — Svjetlost i pokret.

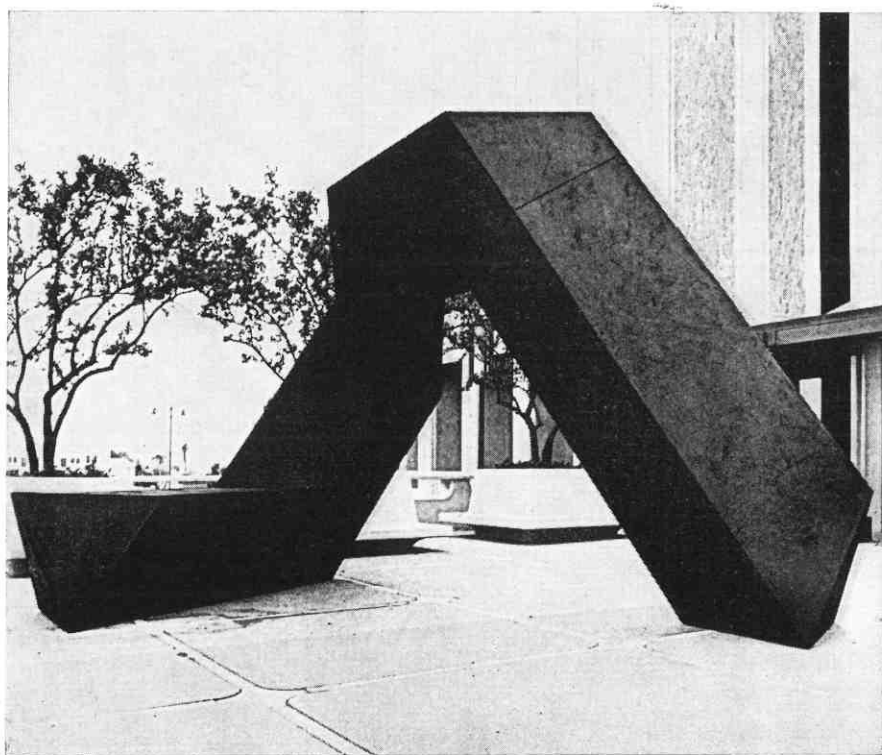
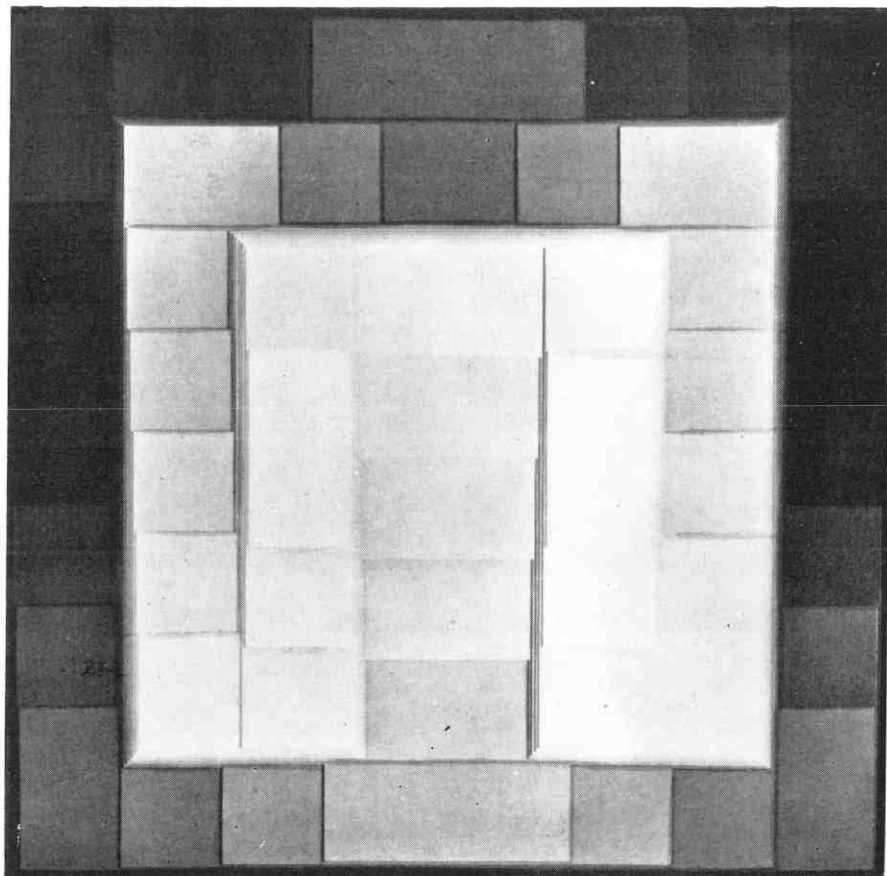
Kaselska Dokumenta pripadaju ovom drugom nizu izložbi. Ograničena na najbližu sadašnjost, oslobođena svakog povijesnog obzira, koncentrirana samo na to da »dadu vidjeti«, metodično i promišljeno upravljajući okom koje gleda, ono što je posljednjih godina u sad već zatvorenom krugu svjetske likovne civilizacije izbilo na površinu s pretenzijom novine i potvrdom uspjeha. Podjela na klasične žanrove napuštena je, a prema stilskoj ili problematskoj opredijeljenosti pojave su grupirane po strujama koje ipak nisu tako hipotetički definirane kao u primjeru Crispoltijeve izložbe. Ovdje nalazimo: Pop-art, Post painterly apstrakciju, Op-art i kinektiku, Umnoženu umjetnost (grafika i objekti) i Ambijente. Dodajmo, napokon, da je nekolicini najistaknutijih predstavnika različitih opredjeljenja predloženo da za samu izložbu izrade u željenim dimenzijama jednu svoju zamisao, za što su im osigurane potrebne mogućnosti. Na taj način Dokumenta su zamišljena ne samo kao mjesto i prigoda sabiranja onog što je drugdje nastajalo, već i kao živo poprište na kojem će se izravno osvjedočiti kreativni duh.

Što se, dakle, vidjelo u Kasselu? — Kad bi se gledalo iz daljine, vidio









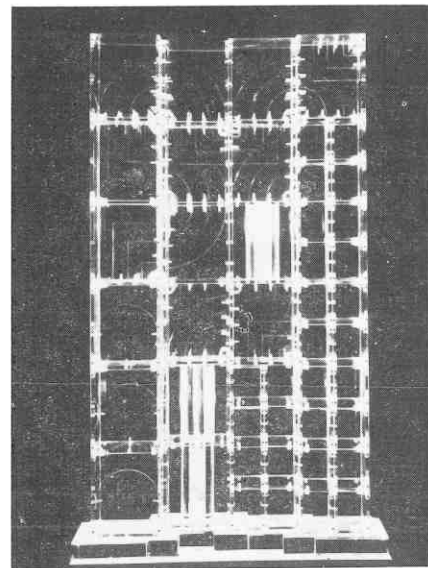
bi se jamačno najprije golemi »empaquetage« Krista Javaševa, budući da je visok 85 metara i širok preko 9 metara, golemi tuljak ispunjen helijem, »zapakiran« i utegnut čeličnom užadi i konopcima, ako već ne bi bio ispuhan i rasprostrt po ledini, misteriozno ograđen tankim konopčićem, kao u vrijeme moga posjeta. Radije gledajmo izbliza. — Američkim umjetnicima pripao je lavovski dio prostora. Ako su krupni američki trgovci umjetninama i galeristi podržali upravu Dokumentata u trenutku njenog sukoba sa Savezom njemačkih galerista u vrijeme pripremanja današnje izložbe, oni su to svakako i naplatili; uz djela afirmiranih majstora mlade američke generacije — koja nije nikad bila bolje predstavljena Evropi — lansirali su i proračunan postotak onih od kojih oni tek kane stvoriti vrijednosti. Americancima je posvećen i centralni dio Fridericianuma, matične zgrade Dokumentata, i to ne samo što nije slučajno, ne samo što je rezultat računa i dužna usluga susretljivim galeristima s onu stranu mora, već je i simboličan čin veličanja, hommage, pohvala jednog duha koji, ma kolike to ljutnje ili rezerve izazivalo, udara pečat likovnom stvaranju posljednjih godina. Golemi formati Helda (evo primjera: slika »Grčki vrt« ima dimenzije 366X1708 cm), na kojima su komponirani jednostavni geometrijski ili koloristički motivi, Stele, Nolenda, Olitskog, Poonsa, Louisa, Newmana, Lichtensteina, Rosenquista, Warhola, da druge ne nabrajamo, u čijim se stilovima dotiče onaj način koji je kritičar Clement Greemberg nazvao »post painterly abstraction« s najtipičnijim pop-artom i s ogoljelom zvonkošću »primarnih struktura«, orkestrirani su nijansiranim kolorističkim konstrukcijama prastarog a tako svježeg Albersa, istočnjačkom meditativnošću nedavno preminulog Reinhardta, jetkom i poetičnom pronicavošću Roberta Rauchenberga, ili sjetnom ironijom kipara Segala. Što nadilazi razlike među njima, što ih

sjediniuje? Može li se utvrditi pojmovo precizan zajednički nazivnik, određen adekvat barbarskoj i skorojevičkoj nebrizi za stoljećima nijansirana mjerila evropskih civilizacija, ali pojam koji će sadržavati i pozitivno određenje, obuhvatiti kiptavu vitalnost grube energije potkrijepljene samosviješću tehnološki najnaprednije sredine, društveno najdinamičnije nacije? Privremeno i bez primisli nazovimo to amerikanizmom. Do ove izložbe u Evropi još nismo prisustvovali tako neposrednoj i značajnoj konfrontaciji američkog duha i izdanaka evropskih likovnih tradicija. Ono što se na velikoj izložbi u Tate Gallery u Londonu 1964. godine tek ocrtavalo, ovdje se očitivalo kao definitivna činjenica; amerikanizam i nije toliko neki poseban američki, nacionalistički način zamišljanja stvari koliko je vizija i pogled na svijet najmodernije civilizacijske formacije koja kao model osvaja, integrira i nivelira kulturne prostore u planetarnom mjerilu. Koliko je snažna simbolizaciona moć američkog medija dade se suditi po najnovijem stilskom fenomenu koji je, ovaj put, nešto čišće američke provenijencije od ipak tako američkog pop-arta. Lansiran je prije tri godine u Americi pod nazivom »primarne strukture« i odnosi se uglavnom na (nekadanje) područje skulpture. U njemu vidimo daljnji korak od pop-artističkog realizma, korak u smjeru umjetničke sakralizacije sad ne reklamno-potrošačke, urbano-folklorne, već metalizirane i kromirane, blještave vizualne okoline: ravne metalne grede, svijene tuđe, goli masivni okviri, profilirane šine ili serijski metalni elementi poredani u potpuno pravilnim i jednostavnim porecima i strukturama, potpisani su od umjetnika poput Donalda Judda, Roberta Morricea, Marca di Suveroa i drugih. Kolika mora biti zasićenost i napetost jedne kulturne sredine, kolika njena naivnost i rasterećenost, kad se s punim uvažavanjem i ozbiljnošću gradi estetski i aksiološki pojam na tako suženom

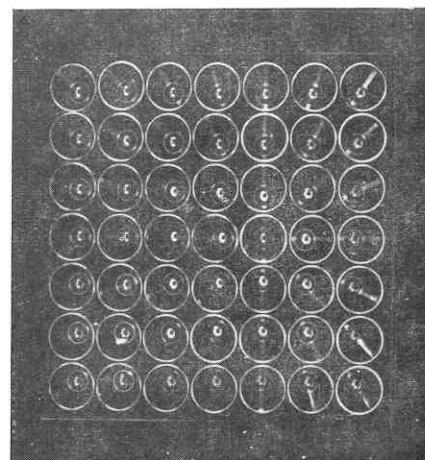
uporištu. Izdvajamo kipara Tonyja Smitha: njegove gigantske metalne konstrukcije pozivaju se na neku preobraženu megalitsku monumentalnost; ali ipak, u njima je sačuvano također nešto od one tražene racionalne strogosti ranih konstruktivista, nešto što odudara od vedre nezainteresiranosti drugih predstavnika ove struje, usmjerenih jedino na ogoljenu egzistencijalnu i vizualnu prisutnost njihovih struktura.

Kad se već podnese šok amerikanizma, kad se pribavimo od najezde tog neprirodno ekspanzivnog duha, malo-pomalo otkrit ćemo na rubovima misaonog i emotivnog kratera koji je iza njih ostao krug ideja, niz ličnosti koje se u cjelini ne bi dale složiti ni u kakvu školu, budući da su odviše individualne, odviše evropske, čak i u slučajevima kad su izričito solidarne s amerikanizmom u poricanju svojih evropskih nasljeđa. Od Yvesa Kleina — koji je počašćen malom ali izuzetno zbitom i značajnom retrospektivom — do Engleza Hamiltona i Hockneya, tj. od konkretne metafizike boje do produženja pop-art naracije iz ishodišnog korijena, od domišljatih slika-objekata Armanovih do uozbiljenog infantilizma Švedanina Falströma, stavljajući između njih sve osobne slučajeve jednog Manzonija, Rayssea, Reveela, i ne malog broja drugih, postoji bogata zona likovnih zamisli koju nikako ne bi trebalo ispustiti iz vida.

Na području op-arta i kinetičkih istraživanja evropska iskustva dominiraju. Isto se može kazati za istraživanja likovne izražajnosti, vizualne i simbolizacione u isto vrijeme, cjelokupnih ambijenata u kojima su prostorni, predmetni, svjetlosni i koloristički elementi ravnopravno upotrijebljeni. Bez obzira na goleme novine koje su uveli ili proširili, može se zaključiti da je interes američkih umjetnika ipak ostao vezan za predmet, za sliku koja može biti potpuno monokromna površina, ali ostaje slika, predmet koji podliježe tačnoj definiciji. Kao da



milan dobeš



američki pragmatizam ima malo sluha za Fontaninu sugestiju o sjeđinjavanju taktilne i vizualne percepcije. Izuzeci postoje. Štaviše, značajni izuzeci, poput Geoga Rickenyja koji strastveno istražuje kinetizam skulpture i efekte pokrenutih zidova; izložio je ambijent u kojem su pokrenute metalne ploče stropa stvarale promjenljiv osjećaj prostora. — Nakon niza prošlogodišnjih izložbi kinetičke umjetnosti teško da se u Kasselu na tom području moglo otkriti nešto novo. Najviše što se moglo očekivati bila bi šira i bolja smotra već pokazivanih projekata i iznašaća. Na žalost, nekoliko značajnih autora poput Le Parca, Nusberga i Tinguelyja izostalo je, iako im je sudjelovanje bilo najavljeno. Za mnoge je bilo novo ime Slovaka Milana Dobeša; ovog ljeta mogle su se u Pragu vidjeti dvije — doduše skromne — izložbe na kojima su bili pokazivani kinetički radovi te se uz ove veoma zanimljive Dobešove konstrukcije može zaključiti da je kinetizam u Čehoslovačkoj naišao na plodno tlo.

Manje čist nego u Veneciji prije dvije godine, ambijent danas pokojnog Fontane čini se da je stvaran prototip srodnih pokušaja. Fluorescentni prostori Gianija Colomba duhovita su varijacija na istu temu. Međutim, namještena soba Amerikanca Kienholza (koja će nam prizvati u sjećanje zbirke monstr-predmeta Austrijanca Stenverta), sa svojim prašnjavim plišem, divanima, komodama i lutkama koje škljocaju zvjerinim čeljustima, odaju drugačiju namjeru, odaju želju za egzorcizacijom banalnosti jedne sredine, banalnosti koja se svakog časa može preobraziti u okrutnost, nagnjili zločin i halucinaciju. Tome na svoj način teži i ambijent Kitaja, pa se njihovi radovi, pribrajujući im Groomsov »Grad Čikago«, izložen sada u Veneciji, a ne zaboravljajući da im odavna prethodi dadaist Schwiters, mogu svrstati u poseban žanr ironične i naivno-kritičke parafraze stvarnosti, koja nastaje kao svojevrsna varijanta pop-arta.

Dokumenta obuhvaćaju i brojne pokušaje da se električna energija iskoristi ne samo kao energija koja pokreće već i kao svjetlost; ona stvara ritam lampica koje se pale i gase, stvara iluziju produženja čvrstih tijela i površina, pulzira u neonskim tubama, ali malo koji od tih projekata, s izuzetkom otprije poznatih Wesselmannovih slika, te Brüningovih i Cryssinih objekata, došije takav stupanj likovne upečatljivosti da bi ga posizanje za tim novim sredstvom opravdalo.

U Kasselu su se mogla vidjeti i djela dvoje kipara: Césara i Louise Nevelson. Izdvajam ih na osnovu jednog doživljaja i jednog uvjerenja. Césara zbog načina na koji zaprepasti posjetioce, već umorne od mnogih prijedloga koji su zapravo tek puka pitanja, rijetkom sabranošću čovjeka koji je navikao nuditi rješenja; izložio je nekoliko varijanata svoga čuvenog palca; jedan je u gipsu, visine 195 cm. Drugi su u metalu ili u prozirnoj staklenoj masi. A providne skulpture Louise Nevelson iziskuju pažnju kojom se ispituje najtanji porculan; pogled nam prati meko i precizno izrastanje poredaka, zaplitanje čistih i jasnih poteza. Nešto žensko, meko i poetično živi na konstrukcijama Nevelsonove, nešto što nas navodi na pomisao da ona, okružena jednom drugom generacijom — o kojoj će se možda s više pijeteta govoriti sutra — zaslužuje da je skupa s Albersom uvrstimo u najprobraniju skupinu majstora.

A šta se nije moglo vidjeti u Kasselu?

Osim što su u cjelini izostavili informel, sastavljajući kaselske smotre nisu uzeli u obzir ni tzv. »novu figuraciju« ni kritičku umjetnost figurativnog tipa. Koliko god takva isključivost može biti razumljiva sa stajališta koje su oni unaprijed zauzeli, drugim riječima, polazeći od toga da su današnji figurativni idiomi samo prolazno zagledanje unatrag, valja imati na umu da dobar dio mladog naraštaja upravo u Evropi pokazuje sklonost za figurativ-

no uobličavanje, koje ne mora nužno biti plakatski pop-art jednog Jacqueta ili strip Télémaquea pa da bi se uvrstilo među žive izraze likovnog govora.

Nisu se, napokon, mogla vidjeti djela nijednog Jugoslavena. Na prethodnoj izložbi našlo se mjesta za Džamonju i Damnjana, a po našem uvjerenju, sudeći bez ikakve pristranosti na osnovu prosjeka djela izlaganih u Kasselu, s pravom bi mogli pretendirati da se tamo nađu Šutej, Knifer, Picelj, Otašević, Reljić, da o drugima ne raspravljamo, mogli bi pretendirati i s obzirom na aktualnost likovnog problema koji istražuju i na cjelovitost rezultata koji su već postigli. I upravo to je razlog što ne možemo biti u načelu za to da se sve važne međunarodne likovne smotre prepuste nadležnosti uskog kruga redaktora, budući da je njihova stručna savjest izvrgnuta odviše stvarnim i odviše snažnim pritiscima interesa pojedinih galerista ili njihovih saveza.

Da zaključimo: Četvrta kaselska dokumenta nisu nikakva prekretnička, revolucionarna izložba, nisu pošteđena svih onih proturječja između umjetničkih namjera, umjetničkih ideologija, njihovih socijalnih implikacija i odjeka, koja čine slabu stranu svih današnjih izložbi; ne pružaju upotrebljiv primjer za to kako se postojeća proturječja dadu razriješiti. Predstavljaju jednostavno — u cijelosti gledano — dobro napravljenu izložbu čiji uspjesi nadmašuju nedostatke, izložbu koja nije bila zasnovana na pretpostavkama o budućnosti, već na želji da se kritički odvagane najbliža prošlost i sadašnjost modernog likovnog stvaranja. Isticano proturječje između današnjeg likovnog stvaralaštva i institucija koje ga prate neće i nisu kadre riješiti institucije; može ga riješiti samo stvaranje, sama umjetnost i riješit će ga tek u onom času kad doista ne bude više umjetnost za izložbe nego umjetnost nastala iz života i istog časa ponovo ubrizgana u njegove pore. Ali ona to još zacijelo nije.