

nička uz moralnu podršku omogućuje danas skok u umjetničko. Umjetnost arhitekture jest ona koja sjedinjuje i uspostavlja ravnotežu tehničke moći i vizije duha.« Tako će onaj zastarjeli, subjektivizirani doživljaj nauke koji označuje neprevladivost dihotomije ljudsko — neljudsko, subjekt — objekt, iščeznuti. U našoj je sredini Meštrović upozorio i ukazao na djelo V. Richtera, u kojem vidi upravo ono bitno u konstituiranju novog pojma i statusa umjetnosti; jer, kako piše u eseju o Richteru: »Ne radi se tu nikad o 'arhitekturi', nego o elementima i determinantama određenog prostorno-plastičnog problema, čiju teoretsku razradu prvenstveno treba pr o v e s t i.« Arhitektura u takvoj koncepciji ne znači više tehničku realizaciju, ona je nešto više — instrumentarij za preispitivanje teoretskih postavki u širokom području univerzalnog prostorno-plastičkog postojanja. Ona ovdje transcendirira domenu uske profesionalnosti i postavlja pitanje uređenja našeg životnog prostora. U svom sinturbanizmu, smatra Meštrović, Richter je prevladao sve ideje partikularizma, bilo onog ideološkog, bilo artističkog. Le Corbusierove teze o arhitekturi koja nasilno dijeli totalitet ljudskog života na rad, stanovanje i rekreaciju žele se tako radikalno prevladati. Tako se u Richterovoj viziji dokida arhitektura kao isključivo ili prvenstveno arhitektonska i diže se na viši plan — na plan konstituiranja likovno-prostorne slike današnjeg svijeta, dakle plan urbanističke tematike. U toj novooblikovanoj prostornoj slici figurira novo shvaćanje vremena kao njegova bitna komponenta i kao glavno metodološko polazište Richterova razmatranja. Ta je Richterova akcija, smatra Meštrović, opet potpuno sociološki orijentirana, jer »njegovi cikurati nisu nastali na crtaćem stolu« nego na bazi imperativa da se prevlada stabilizirana kriza modernih gradova.

Meštrović se dakle eksplicite zalaže za koncepciju cjelovitoga ljudskog postojanja, bez obzira na to kakve

to promjene izvršilo u shvaćanju i sadržaju pojma umjetničkog, umjetnika i njegove publike. Jer to vanjsko umjetnosti, tj. njezina socijalna participacija, za Meštrovića je bit umjetnosti. Stoga se on pišući ovaj skup eseja nije bavio u prvom redu problemom valorizacije djela, nego je taj problem sagledao ocrtaavajući jedan specifičan oblik umjetničke utilitarnosti. Jer posljednje »zašto« svih akcija za Meštrovića je prevladavanje konfuzije socijalne strukture, njezine razjedinjenosti na negativno određeni kapitalistički svijet i nedosljedni ili samo fiktivno prisutni svijet marksističkog humanizma.

To je put u izjednačavanje zakona svijesti i zakona svijeta; put u spajanje općeg i pojedinačnog.

lucy
r. lippard

lawrence
alloway

nancy
marmer

nicolas
calas:

pop
art

jugoslavija, beograd 1967.

zdenko rus

Prijevod i pojava »trenutne historije« pop-arta u našoj sredini do danas je jedini iscrpniji »pisani dokument« o tom prijepornom pravcu suvremene umjetnosti. Ako pogledamo realno, naša likovna javnost (tu mislim na područje Hrvatske) nije imala permanentnog sretanja s fenomenom pop-arta, pa tako nije ni došlo do šireg komentara u tom pravcu. Tako je pop-art — koji je po svojoj ekstremnosti mogao maksimalno uzburkati duhove — prošao u nas gotovo neosjetno. Likovna kritika nije imala većeg konkretnog poticaja da ocijeni tu pojavu, pa tako nije ni došlo do neke kristalizacije pojmova i stavova o pop-artu, a široj javnosti ostalo je uskraćeno njegovo iscrpnije upoznavanje. Utoliko je ova knjiga otvoreni nadomjestak u postojećoj praznini.

Aksiom od koga bi trebalo početi glasi: pop-art, takav kakav jest, može istinski postojati i biti opravdan samo na tlu Amerike. (Ima se utisak da bi u okviru zapadne kulture trebalo već ozbiljno diferencirati evropsku kulturu od američke.) Istovremena pojava američkog pop-arta i evropskog »novog realizma« (koji su »morfološki« vrlo slični i vrlo bliski) nose u sebi temeljnu suprotnost. Dok je američki pop-art otvoren prema stvarnosti bez ostatka, »novi realizam« posjeduje redovito jednu iracionalnu dimenziju, poetske, filozofske ili metafizičke implikacije s više ili manje otvorenim ciljem da se stvarnost nadide. Druga, jednako važna, komponenta je ono što se danas već sasvim jasno razumijeva pod pojmom »američkog života«. Američkom su umjetniku na primjer stroj, reklama i sredstva masovne komunikacije dani od rođenja, oni su se uvukli u sve pore života; američki ih umjetnik zaista može primati i uzimati sasvim »prirodno«, bez razmišljanja. To su komponente o kojima bi možda trebalo najozbiljnije voditi računa pri pristupu i ocjenjivanju pop-arta. Stanovita sumnjičavost prema umjetnosti pop-arta, koja je izražena na kraju

ovog napisa, uzima, dakle, u obzir moguće nerazumijevanje, ali koje više proizlazi iz unaprijed dane drugačije duhovne konstelacije nego iz nedostatka senzibiliteta.

Ako prihvatimo tezu Clementa Greenberga o trojnoj slojevitosti kulture suvremenog industrijaliziranog Zapada (lowbrow, middlebrow i highbrow), onda pop-art — već nominalno — crpi svoje izvore iz onog middlebrow, i možda još više iz lowbrow, onog što obuhvaća bulevarsku štampu, plesnu muziku, comics, televiziju, jednom riječju pop-kulturu ili, određenije, iz onoga što čini dio suvremene pseudo-umjetnosti. U vremenu temeljitog obrata čovjekove prirodne sredine u tehničku sredinu, panorama koja se pokazuje pred očima umjetnika nameće nov predmetni svijet, novi vizuelni poredak, koji postaje nezaobilazan ako je umjetnik ekstravertiran okrenut stvarnosti. Ta puna okrenutost stvarnosti, dakle u ovoj stvarnosti, dogodila se prvi put s pojavom futurizma, zatim s pojavom dada, ali u mnogo specifičnijem smislu (isto tako i neodada); napokon pojavom pop-arta, možda u najdrastičnijem smislu. Moglo bi se reći da je u okviru razvoja moderne i suvremene umjetnosti mogućnost pojave pop-arta neprestano lebdjela u zraku. Od kubističkih aplikacija gotovih predmeta, do Rauschenbergovih postupaka, pop-art nije izvoran u ikonografskom smislu. U idejnom pak smislu nesumnjivo je da su zamisli Fernanda Légera i Marcela Duchampa otvorili put, stvorili estetsku klimu u kojoj je pop-art bio moguć. »Neće biti potreban veliki napor da se mase dovedu do toga da osjete i razumiju novi realizam, koji potječe iz samog modernog života, iz njegova neprekidnog trajanja, a koji se pod utjecajem proizvedenih i geometrijskih predmeta transponira u carstvo mašte, gdje se nestvarno i stvarno susreću i prepleću« (»Pop-art«, uvod), pisao je Léger proročanski godine 1937. Još interesantnije od toga, Léger je (1924) čak predvidio tehniku pop-arta:

»Izolirati predmet ili fragment jednog predmeta i predstaviti ga na platnu u gro-planu u najvećem mogućem razmjeru. Golemo uvećanje predmeta ili fragmenta daje ovome osobenost koju nikada prije nije imao, pa tako može postati prenosnik potpuno nove lirske i plastične snage.« Tvrđi se, međutim, da bi bilo pogrešno pripisivati pojavu pop-arta isključivo historijskim utjecajima. Poticaj je suvremen, a također i stil — kaže Lucy R. Lip-pard u uvodu knjizi »Pop-art«. Čini se da (bar) za prvo rođenje pop-arta, u Engleskoj, nije baš tako. U prvoj glavi knjige, gdje Lawrence Alloway izlaže razvoj britanskog pop-arta (tekst je posebno interesantan jer dolazi iz prve ruke. L. Alloway bio je od samog početka neposredno povezan s Grupom nezavisnih, čijim je zajedničkim radom došlo do stvaranja britanskog pop-arta), vidimo da je do prvog jasnog pokreta u pravcu pop-arta u Engleskoj došlo između 1949. i 1951, u vremenu kad je Francis Bacon počeo aplicirati fotografije u svoja djela. U zimu 1952. Grupa nezavisnih održava sastanak s temom posvećenom strukturi helikoptera (!). »Jedan od prvih rezultata našeg razgovora — piše A. Alloway — bila je odluka da izvučemo masovnu kulturu iz carstva »bijega od stvarnosti«, »čiste zabave«, »opuštanja«, i da joj se obratimo s ozbiljnošću s kojom se obraćamo umjetnosti.«

Prva faza engleskog pop-arta (1953—1958) bila je čvrsto povezana s tehnološkim temama i potpuno figurativna. Druga faza, međutim, prelazi sa figurativne na apstraktnu osnovu, što A. Alloway objašnjava utjecajem američke apstraktne umjetnosti koji je porastao u Engleskoj potkraj pedesetih godina, ali i jednom novom pretpostavkom da se »percipiranje svijeta izmijenilo uslijed bombardiranja naših čula reklamom, bojom i svjetlošću masovnih sredstava«. Treća faza ponovo prihvaća figuraciju, s tim što se na neki način obogaćuje »sadržaj« slike.

Gotovo u istom trenutku kad zamire engleski pop-art, neovisno i mnogo žešće i određenije stvara se američki. Sasvim je ispravno tvrditi da tek ovo drugo rođenje pop-arta dovodi do njegova zrelog oblika i — kao što smo već rekli — jedino se na tlu Amerike može govoriti o njegovu istinskom postojanju i opravdanju. Za Nancy Marmer, autora druge i treće glave, gdje govori o njujorškom i kalifornijskom pop-artu, postoji samo pet pravih pop-artista u New Yorku i nekolicina na Zapadnoj obali. Njujorška petorica jesu: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist i Claes Oldenburg (za kalifornijske pop-artiste N. Marmer nije se tako jasno opredijelila). Kritički vrlo dobar i jasan prikaz radova njujorških pop-artista čini najbolje stranice ove knjige historije pop-arta. Četvrta glava, »Ikone pop-arta« Nicolasa Calasa, samo je površan teoretski esej o pop-artu. Peta glava obuhvaća manifestacije slične pop-artu u Evropi i Kanadi, dakle ne i pravi pop-art. Često se događa da se osuda pop-arta ublažava time što mu se priznaje uspostavljanje nove ikonografije, kao značajnog doprinosa suvremenoj umjetnosti i njenu daljnjem razvoju. Čini se da je to neosporno. Ali ikonička vrijednost ne čini sliku umjetničkim djelom. Što se događa kad ikonička vrijednost na primjer Jasper Johnsovih dviju brončanih konzervi »trošenjem« (da upotrijebimo Dorflesove pojmove, koji su ovdje vrlo pogodni) nestane, a da je pri tom od početka jasno da nisu nastale »formativnim procesom«, kao osnove umjetničke kreacije. Drugačije rečeno, ako toj tvorevini oduzmemo njenu ikoničku vrijednost, ne ostaje ništa što bi potvrdilo neku nesumnjivu sugestivnost, umjetničku kreativnost. Bilo bi besmisleno i nadasve komično govoriti o formalnoj ljepoti tih dvaju valjaka, ili o kreativnoj snazi naslikane etikete (konzerve piva »Ballatine«). Manje važan podatak bi bio da su ove brončane konzerve nastale kao odgovor na vic de Kooninga da Leo

Castelli može prodati bilo šta — čak i dvije konzerve piva!). Pogledajmo primjer crnačke plastike. Njihovo značenje, njihovo opravdanje ako hoćemo, leži u njihovoj namjeni. Ta se namjena odnosi na nešto onostrano i ne ovisi o obliku, o formi plastike. Plastika je jednaka formi, a figura značenju, i obje su međusobno odvojene. Ali ta plastika posjeduje određene formalne komplekse koji su produkt »formativnog procesa«; tu je umjetnička kreacija prisutna. Najveći dio pop-artističkih tvorevina ostaje tek u krugu ikoničnosti i njenu značenju. Najbolji pop-artisti zapravo su anti-pop-artisti. Vrijednost radova jednog Roya Lichtensteina ili Jamesa Rosenquista leži u nadilaženju »dane predodžbe« i njena značenja, i upravo u tom nadilaženju leži umjetnička kreacija. N. Calas u četvrtoj glavi (»Ikone pop-arta«) piše: »Pop-artisti gledaju na svijet kroz reprodukciju... Od sporednog je značenja je li takva slika umjetničko ostvarenje ili nije. Mari li poklonik ikona je li predodžba njegova sveca-zaštitnika remek-djelo? Ikona služi za upotrebu, kad je emotivno obojena služi za molitvu, a kad je suzdržana, pravi čovjeku društvo. Isto vrijedi i za relikvije pop-artista: olovne baterijske lampe od Jaspersa Johnsa i ručno izrađene metalne čokolade ili hrenovke od Roberta Watta uzete su iz prividnog svijeta podražavanja, a pripadaju stvarnosti iz koje je identitet isključen.« Ako moramo najozbiljnije uzimati u obzir ikonsku funkciju na primjer metalnih hrenovki, baterijskih lampi ili kutija za osigurače, onda moramo još ozbiljnije uzimati u obzir totalnu retardaciju duha konzumnata. A N. Calas ima vrlo krivo ako misli da je identitet zaista isključen. »Metalnost« čokolade ili hrenovke ne mijenja ništa bitno na stvari; još manje kutija za osigurače. Više je posrijedi svjesno ili nesvjesno beskrupulozno iskorištavanje prostora umjetnosti. Od Marcela Duchampa do pop-artista to je već dosta puta učinjeno. Ali prostor

umjetnosti nije, čini se, krava muzara od koje se može samo uzimati, bez ikakva zaloga.