

## bijenale u veneciji

33. biennale internazionale  
d'arte, venezia,  
18. 6 — 16. 10. 1966.

### božidar gagro

Bijenale u Veneciji predstavlja još uvijek najvažniju smotru suvremenih pojava likovne umjetnosti u svijetu. Najpotpuniju, najobimniju i najizdašnijiu po nagradama. Heterogena, ali i neekskluzivna, kompromisna, ali i ljubomorno zainteresirana da odigra vlastitu ulogu — da prikazuje i izdvaja najaktuelnije vrijednosti u ovom domenu umjetnosti — ova je venecijanska monstr-izložba uvijek jednako zanimljiv razlog posjeta i predmet govora. Čak i ako ne bi postigla svoje primarne ciljeve, ako ne bi otkrila svježe vrijednosti, niti pravično podijelila lovorike, ona bi ostala značajna po beznačajnosti, po barometarskom odražavanju protuslovlja i depresija općeg stanja.

Upravo u tom smislu moglo bi se zacrtati opće značenje 33. bijenala u Veneciji. Izložba održana prije četiri godine pokazala je i obilježila krizu apstrakcije; dvije godine kasnije, u ljeto 1964. izbile su na vidjelo struje »nakon informela«, među kojima i najviše diskutirani pravac pop-arta. Ovogodišnja izložba, po svemu sudeći, neće biti ni po čemu prelomna: ona nije otkrila nijednu novu ličnost iznimna formata, nije neočekivano pokazala neku tendenciju u zasjedi, neki novi pojam ili novi smisao, ona je — gledajući izvana — u cjelini serijska i rutinska, i u svojoj prividnoj smjelosti i rizičnosti konformistička, potajno poslušna instrument snobovske konjunktura. No unatoč tome ova je izložba produbila slutnje, zaoštrila do krajnosti opreke i nesuglasja jedne umjetnosti u konstantnoj krizi (o krizi značenja, daka-ko, govorimo!). Kako je ta umjet-

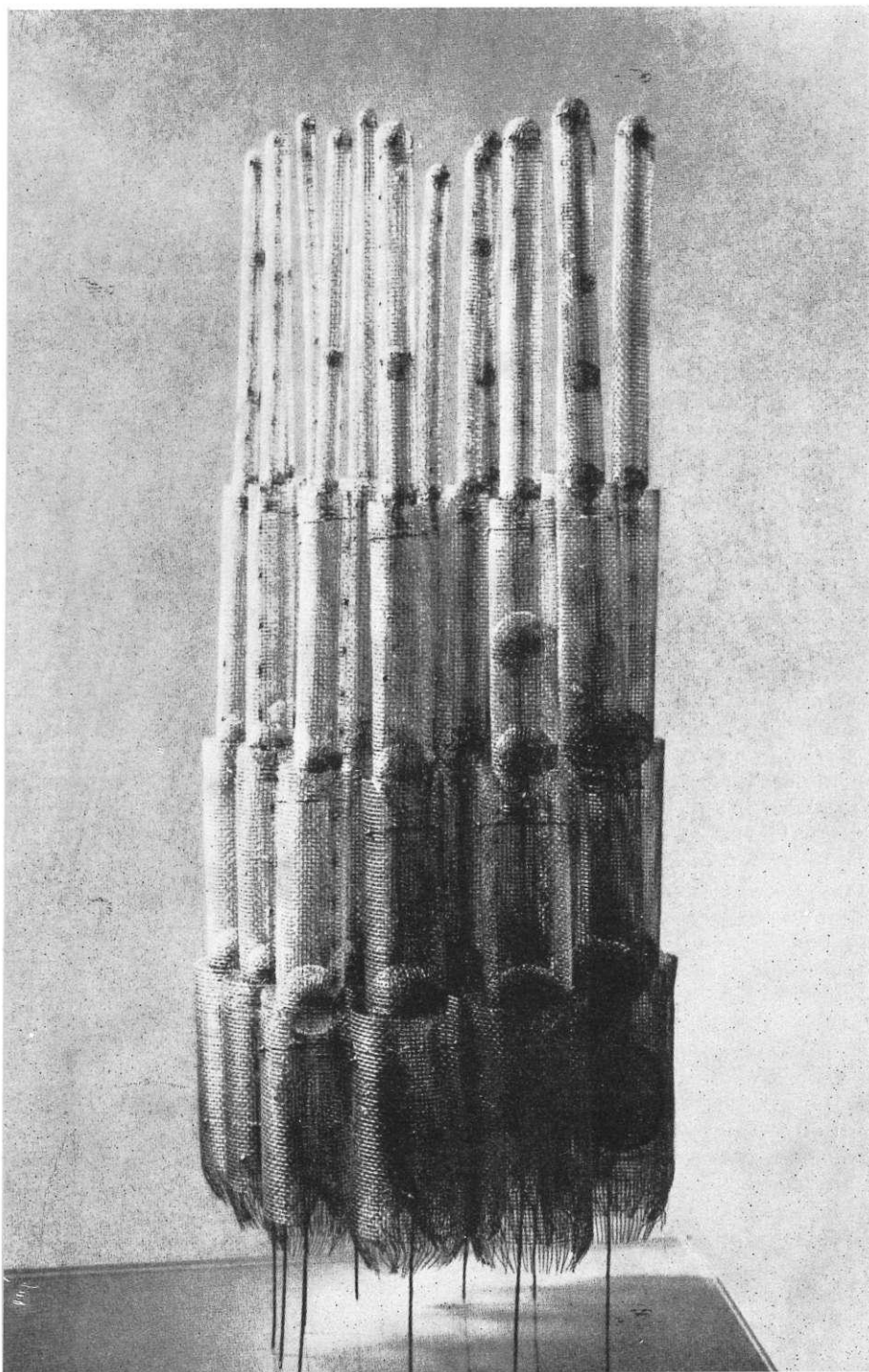
nost sve manje medij koherentnog izražavanja (u nekom sistemu lijepog, snažnog, itd.), sve više diskontinuirani predmet neke opće, recimo kulturne komunikacije, gdje je doživljajnost utemeljena ne na estetičnosti koja je s ovom ili onom motivacijom, i interpretacijom, sadržana u svim povijesnim sistemima, već na nejasno zacrtanoj »značajnosti« opstojećoj izvan djela »po sebi«; ono je sve češće samo »relej« socioloških ili srodnih sadržaja, te je to značajnije ako je upitnije i problematičnije, ako u publici probuđuje neposredniju i dublju svijest o određenom stanju.

U takvim okolnostima nagrade i suviše malo predstavljaju izraz uvjerenja i povjerenja; one u stvari čine pipav i instinktivan potez, težnju da se dokaže dalekovidnost i pronicavost kritičara u žiriju. Ako i ne pretpostavimo ono najgore, tj. raznovrsne pritiske reprezentacijskih, koterijskih ili direktno materijalnih interesa, ovogodišnje nagrade Argentincu iz Pariza Le Parcu, Talijanu Fontani, Francuzu Raysseu, te većina otkupnih nagrada (Cerolliju, Carou, itd.) svjedoče faktički o deklariranom nepovjerenju pojavama koje su još do jučer normirale estetiku suvremenog likovnog izraza. Nagrada za skulpturu podijeljena između Danca Jacobsena i Francuza Etienna-Martina ne mogu opovrći taj opći dojam iako su i jedan i drugi idejno pripadnici generacije »od jučer«.

Ako je nagrada Le Parcu doista proistekla iz kompetentnog uvjerenja da je on svojim mehaničkim i optičkim konstrukcijama zabilježio vrhunski domet kreativnosti

(a da sad ne spominjemo tko ga je sve zadužio, od Gaboa do Vasarely), da je u krajnjem vaganju, ne samo s drugim pojavama na izložbi nego i s oprečnim koncepcijama koje one zastupaju, dokazao nadmoć svoje tobožnje svježine i nekonvencionalnosti, otvorenosti sutrašnjem i budućem, onda se nad tim treba zamisliti: valja hladnokrvno i dosljedno prekriti onaj posljednji nostalgični preostatak nade i vjerovanja u mogućnost kontinuiteta s umjetnošću kakvom je poznamo iz prošlosti.<sup>1</sup> Le Parcovo se umijeće tehnički oslanja, kao što je to i u većine pripadnika njegove struje, na prilično jednostavan manufakturni arsenal stvarčica — kugli, loptica, opruga, itd — koji se čini, kad ga usporedimo s istinskim arsenalom stvari kojima se koristi tehnika, poput kutije s dječjim igračkama usporedene s halom u kojoj rade strojevi. Njegovo umijeće izlazi iz iskusvenih granica umjetnosti u njoj ma kako širokoj povjesnoj definiciji. Da li je Bijenale pravi prostor i prava prilika za Le Parca? Jer on za umijeće koje demonstrira mora naći adekvatniji prostor i adekvatniju priliku; inače tradicionalna izložba dolazi u opasnost da ostavi dojam šašavog Luna parka, sa smiješno uozbiljenim i hipokritskim licima posjetilaca, a naš stvaralac, ideator — sve da ne kažemo umjetnik — riskira da na ovom mjestu odigra ulogu samo naizgled bezbrižna i neodgovorna starmala djeteta.

Lucio Fontana je nagrađen za cjelovit ambijent koji je unutar ovalnog prostora sadržavao niz potpunoma jednakih elemenata-djela,



»prostornih koncepata«, kako ih sam naziva: oni pokazuju na besprijekorno bijelom platnu jedan strogo centralan i vertikalni razrez. To je uostalom izum koji Fontana koristi cijeli niz godina s podjednakom dozom fanatizma i monotonije, a nastao je iz vjervanja »da je čovjek zasićen slikarskim i kiparskim oblicima«, da »njegova iskustva dokazuju da su te umjetnosti zastale nepokretne na vrijednostima koje nisu u skladu s našom civilizacijom te da nemaju mogućnosti budućih razvoja« . . . Tako se Fontana deklarirao u svom programatskom Bijelom manifestu, prije ravno dvadeset godina. Doživljaj njegova ambijenta zatiruće i vrtoglave bjeline doista je neočekivan i euforičan; stupivši u to blistavo čistilište, za trenutak ćemo, i to svim čulima, osjetiti »prisustvo odsutnosti« onaj Maljevičev lajtmotiv supremacije osjećanja preveden u stvarne prostorne dimenzije; ali onog časa kad se probudi omamljena svijest? Neće li kritički razum uspostaviti zahtjeve koje će uvijek bijela ploha i uvijek ponovljen potez teško zadovoljiti?

Od ovog razmeđa koje nije slučajno obilježeno pažnjom žirija, moguće je skrenuti na dvije strane: na jednu gdje se iz apstrakcije pokušavaju izbiti zvuci monumentalnih skladova, ali je u tom gigantizmu isto tako teško vidjeti značajniju obnovu stilske misli. Talijan Afro s crno-bijelim vrlo ukusnim kompozicijama u kombiniranoj tehnici s nagorenim površinama od plastične materije, Talijan Dorazio bogata kolorističkog temperamenta, Amerikanka Frankenthaler, oba Engleza s imenom

Cohen — svi oni pokazuju izvanredno vladanje sredstvima izražavanja, sigurnost, eleganciju i dovršenost, ali negdje neosjetno i neminovno, sudbonosnom promjenom ukusa njihova poetika gubi oslonac. — Ovoj grupi mogli bi se priključiti i svi nagrađeni kipari: Danac Jacobsen s visokim lemljenim konstrukcijama grubih metalnih ploča, Etienne-Martin sa skulpturama-domovima i kafkijanskim ljudima-stablama, Talijan Viviani s velebnim i efektnim oblicima u poliranom metalu; zatim Cascella, Austrijanac Bertoni i dr. Brojni su pokušaji da se iz apstrakcije i geometrizma pronađe kratak put do nečeg novog. Ali novo očito nije tamo gdje se traži već gdje se nađe: posvjedočit će nam primjeri umjetnika zavedenih varljivom pukotinom »popa« kroz koju je zapuhnuo dah istinite stvarnosti. Današnje uglavnom anonimno paljetkovanje područja koje je pop-art kultivirao, izaziva usporedbu s groznicom kopača zlata koji će prije nego što to i očekuju isprevtati tanku žicu dragocjene rude. Martial Raysse, mladi i talentirani perjanik evropskog egzibicionizma, nakon što ga je Amerika posvetila a Pariz prošle sezone potvrdio, i u Veneciji demonstrira svoju riješenost da umjetnost univerzalizira uz pomoć neona (npr. **Slika pod visokim naponom**, neon, 1965, ili pak, **Još jedan trenutak sreće**, neonska skulptura, 1965, itd.). Amerikanaac Lichtenstein, jedini autentični predstavnik američkog »popa« već ukazuje na mogućnost klasicističkog akademiziranja toga načina. Od one Fontanine idealne nulte tačke odlazi još jedan put. On ne-

ma orijentaciju gore i dolje, plus i minus, za i protiv; on smjera u nekontroliranu egzistencijalnu aktivnost, u kojoj bi se bića stvaralaca i bića uživalaca spontano dodirivala i izjednačavala u igri i zabavljanju. Takvo shvaćanje umjetničke aktivnosti — i naglasimo, radi se upravo o aktivnosti, o dinamičkom odnošenju a ne o trajnim i statičkim oblicima — kao zabavljačke komunikacije dobiva s hepeninzima u nekim umjetničkim krugovima Zapada poseban oblik. Ovdje, međutim, izvan Le Parcove tehnofilске varijante, ostentativno prisutna u japanskom paviljonu s ambijentom Ay-Oa kojeg je opis donijela sva dnevna štampa, ta se i teoretski nesigurna i krhka ideja pokazuje u golotinji rezigniranog siromaštva.

Nasuprot svemu što smo rekli teže je pobrojiti one ličnosti i djela koja na posjetioca Bijenala ostavljaju siguran i nepolemičan dojam. Treba svakako spomenuti dvije veoma uspjele retrospektive u talijanskom paviljonu: jedna je posvećena Umberto Boccioniu, prvaku futurizma, uz 50-godišnjicu njegove smrti (1882 — 1916); Boccioni ne ide u demiurge veličine jednog Picassa, ali spada u pionire herojske dekade moderne umjetnosti (1905 — 1915), u zaljubljenike ideje modernosti dok je ona još bila puna romantike starog stila. Zanimljivo je njegovo obraćanje Cézanneu u posljednjim radovima. — Druga izložba odaie poštu jednom od najosobnijih ličičara modernog slikarstva Giorgiu Morandiju, dvije godine nakon što je umro (1890 — 1964). Morandi je baštinik najčišće talijan-

ske klasike. Njegove mrtve prirode odaju bezgriješnu čistoću vizije. Otkad se formirala sredinom drugog decenija — između Cézannea i De Chiricova »metafizičkog slikarstva« — ona se širila u vlastita unutarnja prostranstva ton-skih harmonija zadržavajući predmetni repertoar od nekoliko flaša ili najjednostavnijeg krajolika. Zapaža se, nadalje, u njemačkom paviljonu kipar Günter Haese; on od tankih metalnih opružica konstruira djela koja bismo, zbog njihove tajnovite i nježne poetičnosti, usporedili s Wollsovom ciklusom mitskih Gradova.

Jugoslavenska je postava u svemu prosječna. Naši talenti Damjan i Tihec našli su se među mnogo Damnjana i Tiheca; ni gori, ali ni bolji. Iz toga bi još jednom trebalo izvući zaključak: oslobode-ni kompleksa zaostajanja, naši umjetnici imaju priliku da krenu izvan standardnih staza i bogaza koristeći dar slobode koji im nije uskraćen kao što jest mnogima koji su u zapadnim zemljama zarofetišizmom »uspjeha« i publiciteta.

1. Baš tako! — rekao bi P. Restany čiju sam recenziju u međuvremenu pročitao (DOMUS, 441, agosto 1966): »Ovaj Bijenale uistinu potvrđuje smrt određene estetike i njeno potpuno historijsko nadilaženje; jedno je poglavlje historije umjetnosti sad već zaključeno i ušli smo u novu fazu.«

On naravno govori o stanovišta traženja »novog socijalnog opravdavanja umjetnosti u neposrednom odnosu sa razvijanjem naših struktura i sa **plane-tarnom** mutacijom naše svijesti.«