

DESET GODINA OD SMRTI PIERA MANZONIJA

Šestog februara 1963. umro je u svom studiju u Milanu Piero Manzoni (P. Manconi) zaključivši konačno ne samo jedan umetnički opus već mnogo više od toga, jedan život u potpunosti identificiran sa umetnošću, jedan život koji u toj identifikaciji nije poznavao ni trenutka pauze ili odstupanja, pa stoga i nije mogao izbeći ono rapidno i neminovno sunovraćanje ka tački definitivnog razrešenja. Bilo bi posve neadekvatno tvrditi da je Manzonijev umetnički doprinos nadživeo njegovu fizičku odsutnost u svetu: naprotiv, jezgro njegove umetnosti ugasilo se zajedno sa njegovim životom, a sve ono što je od nje ostalo samo su tragovi ili relikti jedne burne i do kraja napete egzistencijalne realnosti. Zato nam se danas, punih deset godina nakon prestanka ove lične drame, čini nemogućim, pa i nepotrebnim svaki pokušaj historijske rekonstrukcije njegove umetničke sudbine: jer, poput Yvesa Kleina (Iv Klajn) i Manzoni je s punim pravom mogao reći: »moje su slike samo pepeo moje umetnosti«, a shvatajući suštinu ove tvrdnje jasno nam je da iz tog pepela nije više moguće očitovati svu punoću njegove doista retke umetničke pojave. No, upravo zato što je ta njegova umetnička pojava bila toliko retka i za današnje shvaćanje umetnosti toliko poticajna, čini nam se da i samo prisećanje na nju može biti razlog i opravdanje svakog nužno racionaliziranog kritičkog pristupa.

Manzonijevo umetničko ponašanje nije poznavalo, izuzev u trenucima prvih početnih orijentacija, sve one stupnjeve evolutivnog razvijanja jedne jezičke i oblikovane terminologije, kao što je to gotovo redovni slučaj u delovanju tradicionalno formiranih umetnika: naprotiv, njegov je opus samo sukcesivni

sled čitavog jednog niza akcija koje su se odvijale uporedo sa njegovim elementarnim životnim ritmom. Osvrćući se 1962. na svoju dotadašnju delatnost, Manzoni je u tekstu *Alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti* skicirao liniju svog umetničkog puta, a na osnovu tih indikacija, upotpunjenih i mnoštvom drugih podataka i činjenica, Germano Celant je u predgovoru kataloga Manzonijsve retrospektivne izložbe u Nacionalnoj galeriji moderne umetnosti u Rimu marta 1971. pokušao rekonstruirati etape njegovog rada, detaljno ga prateći iz godine u godinu.

Prve Manzonijsve slike sa motivom ponavljanja identičnih predmetnih ili krajnje apstrahiranih antropomorfnih oblika potiču iz 1955—56, kada se primećuje i njegova orijentacija ka direktnom korištenju grube nepikturalne materije po primeru Burrija, u skladu sa tada dominantnom klimom informela. Odlučnu prekretnicu u Manzonijsvom radu predstavlja temeljitije upoznavanje sa delovanjem Fontane, koji ga je svojim tezama o spacijalizmu naveo na razmišljanje o potrebi prevazilaženja svih tehničkih i dimenzijskih ograničenja uslovljenih postojanjem fiksnog umetničkog objekta, a jedan od direktnih poticaja u njegovim daljim odlukama nesumnjivo je bio kontakt sa delom Yvesa Kleina koji je početkom 1957. priredio u galeriji *Apollinaire (Apoliner)* u Milanu svoju čuvenu izložbu *11 monohromnih propozicija*. Iz svih ovih iskustava nastaju tokom 1957. prvi *Ahromi*, potpuno bele površine od gipsa, lepka i kaolina, u kojima se Manzoni definitivno oslobađa svake predmetne predstave i svodi prostor platna na konkretni postikonografski »nulti stadij« slike. Nameće se već na prvi pogled problem sličnosti sa monohromijom plavog Yvesa Kleina, premda su intencije ove dvojice umetnika u osnovi bile potpuno različite: kako je to objasnio Otto Hahn (Oto Han) u predgovoru Manzonijsve izložbe u galeriji *Mathias Fels* u Parizu 1969—70, Yves Klein teži beskonačnoj prostornosti totalno utopljenju u boji koja predstavlja materijalizaciju čiste emocije, dok Manzoni ide ka potpunom odsustvu boje, ka onoj materijalnoj praznini u kojoj nije dan trag plastičke formulacije ne poseduje više mogućnost daljeg održanja. I upravo taj osećaj praznine odvodi Manzoni na samo od svake slikarske formalnosti već i od svake apriorističke materijalnosti u ideji i realizaciji jednog određenog dela: tako 1959. projektuje pneumatske skulpture koje naziva *Tela vazduha (Corpi d'aria)*, predlaže tela od »apsolutne svetlosti«, izlaže kao umetničko delo sâm »dah umetnika« smešten u unutrašnjosti naduvenog gumenog balona, te najzd, iste godine izvodi svoje prve linije različitih dužina (10 m, 11 m, 33 m, 60 m i dr.), koje zatvara i zapečaćuje u posebne kutije. U julu 1960. prvi put boravi u Herningu u Danskoj, gde nastaje njegova najduža linija (7200 m), a istovremeno radi na čitavom nizu različitih projekata, kao što su otisci prstiju na tvrdim jajima, te štampa lito-

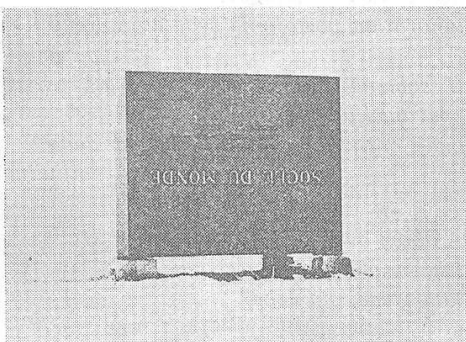
grafije sa motivima geografskih karata, prvim slovima alfabeta, otiscima levog i desnog palca, listovima kalendara i dr, nastavljajući stalno i sa izradom ahromnih slika u materijalima bele tkanine, gaze i veštačke vune. Godina 1961. predstavlja kulminativni momenat oslobađanja njegovih invencija: izlaže i potpisuje žive osobe dajući im zato autorsku »priznanicu o autentičnosti« konstruiranu prvu »magičnu bazu« na kojoj svaki predmet ili ličnost koji se na nju postavi, biva proglašena umetničkim delom, zatvara 90 kutija sa sadržinom »izmet umetnika« (*Merda d'artista*) i priprema izradu ampula sa sadržinom »krv umetnika« (*Sangue d'artista*), za vreme ponovnog boravka u Herningu postavlja u jednom parku na periferiji grada veliku »magičnu bazu« koju naziva *Soklom sveta* posvećujući ga Galileju, priprema dva muzička dela, *Afoniju Herning za orkestar i publiku*, te *Afoniju Milano za srce i dah*, predviđa bojenje milanske katedrale u crveno i, u isto vreme, radi na serijama novih ahromnih slika od belih kamenčića i kuglica polistirola, saraduje u izdanju knjige Jes Petersena *Piero Manzoni, the life and the works* koja sadrži 100 potpuno čistih belih stranica, a kao jednom od svojih poslednjih projekata razmišlja o ideji elektronski kontrolisanog labirinta koji bi služio kao psihološki test za »ispiranje mozga«.

Na tome se Manzonijsvo delovanje zaustavlja, ukoliko i sama njegova smrt na početku februara 1963. nije jedan od gestova ove totalne umetničke posvećenosti.

Germano Celant je u jednom svom ranijem tekstu o Manzonijsu (Piero Manzoni: *Unica dimensione é il tempo*, Metro 15, 1969) istakao tvrdnju, potpuno u duhu svoje »akritičke kritike«, da je svaka socio-kulturna interpretacija njegove umetnosti nepoželjna i nekorisna, da je najispravnije da se posmatra u samoj njenoj pojavnosti, onakva kakva jeste po sebi, bez priključivanja postojećem istorijsko-umetničkom kontekstu. Teško se možemo složiti sa ovom tezom, i to, pre svega, zato što je Manzonijsvo delo proisteklo iz jednog posve konkretnog kulturnog stanja i što je i sam Manzoni bio dobro svestan tog stanja, postavljajući se u odnosu na njega kao direktni i odlučni korektiv. I u plastičkom i u idejnom smislu Manzoni se javlja u trenutku postepenog iscrpljenja ideologije informela, uočavajući već od samog početka da se njena kriza nalazi u formalnom i estetskom devalviranju jednog još do nedavno progresivnog umetničkog stanovišta. Ovo raspoloženje najbolje može pokazati sledeći fragment njegovog teksta *Slobodna dimenzija (Libera dimensione)*, objavljenog 1960. u drugom broju časopisa *Azimuth (Azimut)*, koji je izdavao zajedno sa Enricom Castellanim (Enriko Kastelani): »Aludirati, izraziti, predstaviti — danas su nepostojeći problemi, bilo da se radi o predstavljanju nekog predmeta, činjenice, ideje, nekog dinamičnog fenomena ili ne; slika vredi jedino ukoliko jeste, totalno jeste: ne treba ništa reći — treba samo biti. Dve netaknute boje ili dva



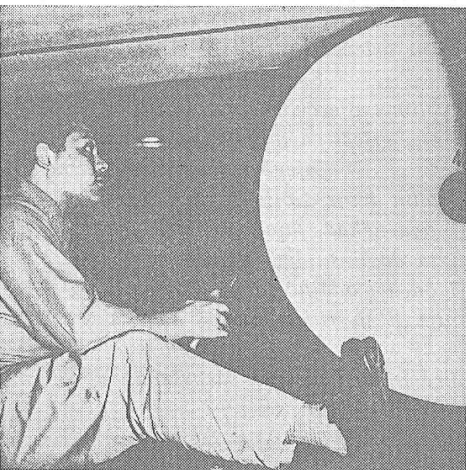
piero manzoni telo vazduh — otisak palca — izmet umetnika, 1960/61.



piero manzoni sokl sveta u čast galileju, herning 1961.



piero manzoni potpisuje, jednu „živu skulpturu“, 1961.



piero manzoni povlači liniju dugačku 7200 metara, herning 1960.

tonaliteta jedne iste boje već su odnos stran značenju površine, jedinstvene, neograničene, apsolutno dinamične... Umetnička problematika koja se služi kompozicijom ili oblikom gubi svaku vrednost: u totalnom prostoru oblici, boje, dimenzije, nemaju smisla. Umetnik je osvojio svoju potpunu slobodu: čista materija postaje čista energija. Prepreke u prostoru, ropstvo subjektivnom poroku, posve su slomljeni — celokupna umetnička problematika je prevaziđena. Ključno mesto ovog teksta je ono u kome se podvlači teza: *ne treba ništa reći, treba samo biti*, a vođen ovim temeljnim saznanjem on definitivno odbacuje svaki predstavjački i formativni postupak, prenoseći težište svoje aktivnosti sa dela na samo ponašanje, na samu vlastitu egzistenciju. To je jasno istakao G. C. Argan kada je povodom njega pisao da »umetnik ne treba da veruje u vrednost umetnosti, već da se brine jedino o svome postojanju«, a upravo iz takvog odnosa prema samom pojmu umetnosti, lišenom obzira prema svakom vrednosnom modelu, Manzoni je sebi obezbedio totalnu slobodu ispoljavanja, kršeći sve estetičke norme i zasnivajući uvek drukčije i nove polazne pretpostavke. Jedna od tih temeljnih novih pretpostavki sastojala se u iskustvu da bit umetničkog rezultata nije u finalnom stadiju dela već u samom činu delovanja: umetnik ne radi zato da bi materijalizirao jedan objekt i onda ga, udaljujući od vlastite kontrole, prepustio svetu predmeta, nego radi zato da bi u samom procesu delovanja našao svoj životni smisao i svoje jedino i potpuno duhovno zadovoljenje. A logična posledica ovog izbora jeste oslobođenje dela od pritiska materijalnih i tehničkih faktora: ono se više ne dovršava u nekom od poznatih oblikovnih postupaka, već samom svojom pojavnošću inicira nove postupke koji mogu, ali i ne moraju biti konkretizirani u nekom plastičkom mediju, koji, dakle, mogu postojati i kao događaj prolaznog i trenutačnog trajanja ili, čak, i kao čista duhovna spekulacija potpuno lišena svake težnje ka naknadnoj materijalnoj realizaciji. Ideja, a ne više elaboracija, postaje bitni faktor stvaralačkog duha: u tom smislu Manzoni proklamira svoje duboko uverenje da umetnička imaginacija danas više ne može zavistiti od raspona koje joj nameću mediji i materijali, već ona ima potpuno pravo da krene s onu stranu njihove konkretnosti, zahtevajući u principu za sebe najveći mogući stepen oslobođenja.

Iz ovih osnovnih karakteristika Manzonijevog dela čini se da nije teško utvrditi njegovu poziciju u historijskom sledu savremenih umetničkih kretanja. Estetizacija života ili, tačnije, postavljanje smisla samog života na razinu umetnosti, čin je koji su inaugurisali veliki pioniri dadaizma i koji je do posebne dimenzije doveo Marcel Duchamp (Marsel Dišan), pa u tom pogledu Manzoni nam se ukazuje kao jedan od najlucidnijih baštinika ove trajne pouke. S druge strane, svojim umetničkim ponašanjem najčešće ispoljenim izvan determinanti materijalnih objekata, kao i svojim permanentnim nas-

tojanjem da problematizira i preispita funkciju i modalitete umetničke kreativnosti, on, zajedno sa Yvesom Kleinom, predstavlja jednog od ranih prethodnika pojava siromašne, procesualne i konceptualne umetnosti, te istovremeno predstavlja jednog od prvih autora koji je svesno išao ka razbijanju dosad homogenog pojma umetničkog jezika ili stila, zamenjujući ga krajnje otvorenim i skoro fluidnim pojmom »individualnih mitologija«. Pri tom, uz svu svoju otkrivačaku euforiju, Manzonijevo delo donosi još jedno određenje koje sve više postaje karakteristično za mnoge fenomene umetnosti poslednjih godina: naime, u osnovi njegovog rada nalazi se stav koji bi se mogao nazvati »estetikom negativnog«, podrazumevajući pod tim uverenje da se motivacije umetničkog delovanja ne vrše samo u cilju akumuliranja novih vrednosti, već i u cilju svesnog oduzimanja od onog fundusa vrednosti koje se sve više polkazuju iscrpljenim i lišenim stvarnog historijskog opravdanja. U tom smislu, celokupno Manzonijevo delo može se shvatiti ne samo kao jedna individualna kritika pojma umetnosti i pojma umetnika, već i kao kritika statusa umetnosti i statusa umetnika u savremenom građanskom i potrošačkom društvu: jer, proglašavajući za umetnost svoj vlastiti dah i svoju krv, pa čak i svoj vlastiti izmet, on je najoštrije zasekao u ono tkivo sveopšteg relativizma koji vlada u savremenom svetu, u njegovoj kulturi i njegovoj umetnosti, istovremeno se obarajući na takvo stanje i zalažući se za njegovu dalje održavanje. Razgolitivši mnoge teške konflikte u kulturnom i umetničkom mediju savremenog građanskog društva, on ni u jednom trenutku nije želeo ponuditi bilo kakvo moralističko ili ideološko rešenje: usamljen u svom gestu, on je ostao bespoštedni i skoro brutalni dijagnostičar osećanja jedne permanentne krize i njegova prava veličina i jeste upravo u tome što iz te krize nije izašao sa saznanjem odustajanja ili klouna, već sa saznanjem jednog stalnog mada, možda, i apsurdnog aktivizma. U onoj neprestanoj borbi koju savremena umetnost vodi sa samom sobom i sa svetom oko sebe, koju vodi — kako je to konstatirao Argan — ne da bi se pobedilo već da bi se održalo, Manzoni je dao jedan od krupnih i nezaobilaznih doprinosa: radikalizirao je do krajnjih granica same instrumente umetnosti i zaoštario je do maksimalne napetosti problem njene funkcije i njene perspektive u savremenoj kulturi i u savremenom društvu. Uranjajući u svoju vlastitu individualnu dramu, našao se odjednom pred dilemama koje nadilaze snagu jedinke i pokreću probleme nekih opštih i zajedničkih tema: svestan da tim temama ne može da ponudi nijedno definitivno rešenje, Manzoni je jedini mogući izlaz video u činu permanentnog razaranja svoga ljudskog bića, a pred težinom obaveza koje je osetio postaje nam jasno zašto je on smatrao da pitanja etike nadilaze pitanja estetike i zašto je tako nepokolebljivo verovao da je totalni angažman života važniji od parcijalnog angažmana umetnosti.