

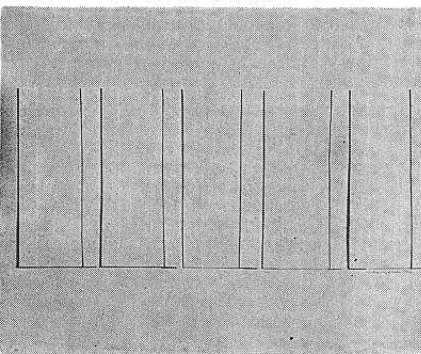
# ješa denegri radovi na papiru: ma- nuelnost i tautologija

Prema sadržaju publikacije *Chartae/Papers: manualità e tautologia* (izd. Studio Ni-no Soldano, Milano 1977), kritičar Italo Mussa koncipirao je tematiku izložbe *Radovi na papiru: manuelnost i tautologija*, koja je u maju 1978. bila priređena u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i na kojoj su sudelovali Luciano Bartolini, Marcello Camorani, Marco Gastini, Giorgio Griffa, Paolo Masi, Carmengloria Morales i Gianfranco Zappettini. Ovi autori predstavnici su novog slikarstva u italijanskoj umetnosti poslednjih godina i od 1973. do danas učestvovali su u nizu izložbi (kao što su *Tempi di percezione*, *Glossario*, *Fare pittura*, *Un futuro possibile*, *La riflessione sulla pittura*, *Gelante Malerei*, *Analytische Malerei*, *Cronaca*, *a proposito della pittura*, *I colori della pittura* i dr.) na kojima je bila razradivana problematika ove aktuelne umetničke orijentacije. Rezimirano u najkraćim crtama, pojavu novog slikarstva karakterizira težnja da se analitičke i refleksivne premise konceptualne umetnosti usaglase sa zahtevima svojstvenim samoj praksi slikanja, a u prirodnu vezu među ovim fenomenima precizno je obrazložio Filiberto Menna u sledećem pasusu svog teksta *Per una linea analitica dell'arte moderna*: »Konceptualna umetnost i novo slikarstvo usmeravaju svoja istraživanja ka jednom istom osnovnom pravcu, mada preko postupaka koji nose obeležja vastitih specifičnosti. Njihov zajednički imenitelj sastoji se u pojačanoj pažnji koju posvećuju jezičkim problemima i u zajedničkoj interpretaciji umetničkih aktivnosti kao specifične i autonomne prakse. Umetnik zauzima analitički i autorefleksivni stav, pomera postupak s ekspresivnog ili reprezentativnog plana na metalingvistički nivo, angažujući se u diskusiji o umetnosti upravo u trenutku u kome konkretno stvara umetnost« (Katalog izložbe *La riflessione sulla pittura*, Acireale 1973). Uz određena prilagodavanja konkretnom materijalu, temeljne pretpostavke novog slikarstva moguće je nadalje primenjivati zahtevima rada na podlozi papira, pri čemu se, naravno, javljaju karakteristični momenti odstupanja od pravaca koje inače nameće upotreba striktno slikarskih medija (četka, boja, platno). Tematikom izložbe o kojoj je ovde reč nastojale su se predstaviti upravo te posledice koje nastaju iz rukovanja papirom na način tautološke evidencije svih primenjenih operacija i materijala, a budući da sve instance ovog načina rada zahtevaju vrlo strogu artikulaciju upotrebljenih sredstava i njima odgovarajućih zahvata, potrebno bi bilo razložiti osnovne postavke kritičke teze koja stoji u osnovi ove izložbe i onda ih pokušati analizirati po pojedinim terminima navedenim u njenom nazivu.

## PAPIR

Papir kao materijal koristi se u crtežu i grafici, no u obe ove discipline njegova prava priroda retko dolazi do punog izražaja: on je, naime, najčešće pasivna osnova na koju se projiciraju forme i znakovi jedne određene plastičke (likovne) konfiguracije. U slučaju radova predstavljenih na ovoj izložbi, papir je sredstvo koje ni posle svih primenjenih zahvata ne menja svoja izvorna materijalna svojstva: on je ovde podloga na

koju se nanose potezi boje ili olovke, no ujedno je i sâm materijal od kojega se gradi struktura ove vrste umetničkog predmeta. (To nas ujedno i navodi na priznanje o mogućoj neadekvatnosti prvog dela naziva ove izložbe: nije, dakle, reč samo o radovima na papiru, nego ujedno i o radovima od papira, ili pak o radovima papirom.) Prve primere problemskih razloga ovakvog korišćenja papira Mussa je s pravom prepoznao u tendenciji ka monohromiji u evropskom slikarstvu početkom 60-tih godina: to je, naime, vreme kada se posle potenciranja materijalnosti slike u informelu težilo minimalizaciji upotrebljenih sredstava, uz obavezno odbacivanje udela same fizičnosti boje. Pored nedirnutoj ili belom bojom islikanog platna, isto tako i beli papir postaje idealno sredstvo eksplikacije ovog, tada novog shvatanja: te monohromne podloge postaju sada konkretni entiteti, postaju stvarna mesta umetnikove operativnosti, a ne više »ekrani« na kojima tek treba da se apliciraju prikazi nekog postojećeg ili imaginarnog sveta forme. Ovo radikalno iskustvo eliminacije iluzionizma u umetnosti početkom 60-tih godina ostavilo je traga na mnogim kasnijim zbivanjima, a našlo je svoje posledice i u onim načinima upotrebe papira koji se javljaju u kontekstu tendencije primarnog ili fundamentalnog slikarstva posle 1970. I ovde je, naime, papir u potpunosti sačuvao svoj izvorni materijalitet, nije postao prostor fiktivnih projekcija, kao u klasično shvaćenom crtežu, već je zadržao svojstva svoje vlastite fizičnosti, dovedene ovog puta u relacije sa zahtevima koji proizilaze iz krajnje elementarne upotrebe slikarske četke, olovke ili grafitu. Mada sam po sebi poseduje određena estetska svojstva, papir se ovde nikada ne koristi s ciljem eksploatairanja tih svojstava: naprotiv, papir je — kako kaže Gastini — samo »jedna vrsta materije«, ili je — kako tvrdi Griffa — »obična podloga«, a uz to i drugi umetnici koji rade u ovom mediju naglašavaju upravo te osobine prolaznosti i privremene trajnosti papira kao materijala. »Papir je siromašni materijal, on u potpunosti oslobađa od inhibicija pri slikanju, jer daje mogućnost da se pogreši, pošto se može zgužvati i zameniti drugim«, piše Carmengloria Morales i nastavlja: »U tom bi se smislu moglo gotovo sa sigurnošću reći da pri jednakoj pažnji i koncentraciji u radu, slikanje na platnu pruža jednu mogućnost manje u odnosu na slikanje na papiru.« Svi ovi stavovi umetnika koji se bave radom na papiru govore u stvari o jednom mogućem zaključku: u aktuelnoj klimi dematerijalizacije klasičnog tipa umetničkog objekta papir je korišćen zato da se uz pomoć njegove izvorne i oskudne fizičke prisutnosti izbegne svako retrogradno skretanje u pravcu obnove tog tipa objekta, a uz to on je ipak omogućavao da se, zahvaljujući njegovoj minimalnoj materijalnosti, dobije uvid u sprog mentalnih i operativnih procesa što danas čine konstitutivnu celinu one vrste umetnosti koja svesno odustaje od građenja forme i predstava, da bi se nasuprot tome manifestirala kroz prirodu zasnivanja i kroz tok funkcioniranja vlastite interne jezičke strukture.



Marcello Camorani: C-20, 1974

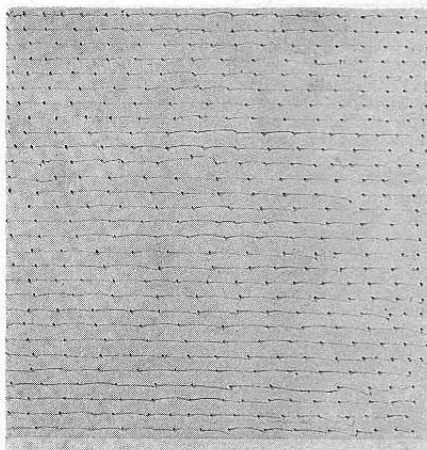
## MANUELNOST

Mada je principijelno pogrešno konceptualnu umetnost shvatiti kao umetnost obavezno i u potpunosti lišenu materijalnosti dela, sigurno je ipak da je u njoj momenat manuelne relacije došao u drugi plan: jer, instanca sâmog izvođenja imala je ovde sekundarnu ulogu konačnog definiranja vidljivog predloška, čiji se stvarni smisao nije, međutim, sastojao u formalnom izgledu objekta, već je bio sadržan u značenju osnovne ideje rada. U tom pogledu Kosuth doista nije bio obavezan da sâm svojom rukom izvrši celokupnu elaboraciju dela, a Weiner je u svom poznatom *Statementu* pisao da umetničko delo može biti realizovano od strane neke druge osobe, a u krajnjem slučaju ono čak i ne mora biti realizovano. Usvajajući neke temeljne postavke konceptualne umetnosti (mentalni pristup, tautološka priroda dela, mogućnost naknadne verifikacije radnog procesa), novo slikarstvo zasnovano je na jednom karakterističnom otklonu od tih potencijalnih uslova dematerijalizacije: jer, uz momenat refleksije javlja se u novom slikarstvu i momenat empirijski potvrđenog rada, sadržanog u primeni manuelne operativnosti specifične i specijalističke prakse slikanja. Isto to važi i za radove izvedene na papiru: ideju koju umetnik želi da u ovom mediju konkretizira nije moguće učiniti vidljivom ako ona ne prođe kroz etapu materijalne produkcije dela, a zasnivanje te produkcije ostvarljivo je jedino putem neposrednog manuelnog izvođenja kome se, izuzev elementarnih instrumenata četke ili olovke, ne pridodaje nijedno pomoćno tehničko sredstvo. Ovo ponovno uključivanje manuelnosti u umetnikov radni postupak nije, naravno, motivisano pozivom za rehabilitaciju zanatske veštine, u osnovi nebitne u savremenom pristupu samoj prirodi umetničkog rada: naprotiv, manuelnost se ovde javlja — kako ističe Mussa — kao »jedna vrsta arhetipa umetničkog delovanja« i u stvari označava niz primarnih postupaka koji se sastoji u ispitivanju karakteristika podloge, u evidentiranju karaktera poteza, u proveravanju karaktera nanesa boje i sl., pri čemu bi se čistota te rigorozne manuelnosti narušila u trenutku kada bi akcija ruke na plohi počela izazivati ikoničke znakove i oblike koji zapravo zahtevaju primenu klasičnog znanja slikanja ili crtanja. Naime, ta bi pojava ikoničkih znakova i oblika uvodila u radni proces aktiviranje umetnikovih podsvesnih reakcija i ekspresivnih poticaja, a to bi onda nužno izazivalo prekid u toku kontinuiranog mentalnog praćenja osnovnog i unapred zadatog pravca manuelnog izvođenja, u kome, došledno metodu rada adekvatnom ovog generalnom umetničkom konceptu, nema mesta proizvoljnim solucijama estetske ili izražajne prirode. Manuelnost, kako se shvata u ovim radovima na papiru, nije, dakle, sadržana u primeni nekog akademski uvežbanog ili pak posve automatskog pokreta ruke: naprotiv, ova manuelnost jeste operacija zasnovana na minimalnim i objektivnim intervencijama u sâminim sredstvima u kojima se vrši ova vrsta jasne i uvek krajnje transparentne radne procedure, čije je bitne osobine vrlo precizno definisao Zappettini u svom tekstu *Misliti slikarski (Pensare in termini di pittura)* iz 1976: »Jednostavni i elementarni pokreti teže da izvedene oslobode svih subjektivnih i izvanjezičkih elemenata koji bi mogli da kontaminiraju nezavisnost dela. Pokret je primaran i anoniman u onoj meri u kojoj odgovara prirodnoj manuelnosti koja još nije estetski organizovana, a jednako tako je primaran i odnos sabiranja koji se stvara između ovih minimalnih konstanti zahvata.« Isti autor dalje nastavlja: »Iz jednostavnosti početnog zadatka izvire, preko različitih stepeni međudejstva, složen piktoralni rezultat u kojem se osobenosti kao što su 'senzibilnost', 'prozirnost', 'boja', 'delikatnost' i sl., koje su po tradiciji pripisivane piktorizmu i stoga odbacivane, ponovno pojavljuju, ali ne na nivou estetskog izbora, nego na nivou rezultata analitičkog procesa.

Struktura se na taj način reintegrira od elemenata koji su u tradicionalnoj metodologiji dobijali referencijalnu vrednost, a tako je prevaziđen stav kako ikoničnog i prikazivačkog slikarstva, tako i slikarstva koje samo izlaže korišćene materijale.»

#### TAUTOLOGIJA

Zajedničko shvatanje umetničkog dela kao tautologije jeste onaj bitni momenat koji povezuje konceptualnu umetnost i novo slikarstvo, a ta veza prenosi se ujedno i na radove na papiru autora prisutnih na ovoj izložbi. Osnovna osobina radova na papiru Griffa, Gastinija, Moralesa, Zappettinija i drugih sastoji se u njihovoj strogoj neikoničkoj strukturi: u svim intervencijama papir uvek ostaje papir, potez ostaje potez, nanos boje jeste nanos boje, a temeljno značenje dela teži da na očigledan i od svakog mogućeg asocijativnog i evokativnog refleksa oslobođen način ukazuje na prirodu obavljenog procesa rada u konkretnim upotrebljenim medijima i materijalima. Izvor ovakvog shvatanja krajnje konkretnosti dela u istorijsko-umetničkom kompleksu, kome pripadaju učesnici ove izložbe, nalaze se u monohromnim površinama Manzonia koji je u svom tekstu *Slobodna dimenzija (Libera dimensione)*, u drugom broju *Azimuta* iz 1960, pisao: »Aludirati, izraziti, predstaviti — danas su nepostojeći problemi... Slika vredi jedino ako jeste, totalno jeste: ne treba ništa reći, treba samo biti.« I Castellani, Manzoničev istomišljenik iz vremena *Azimuta*, zalaže se za slične postavke: »Redukcija elemenata slikarskog jezika mora biti potpuna: u slici ne sme biti raznorodnih elemenata, već samo konkretnih elementarnih entiteta, linija i ritmova koji se ponavljaju na monohromnim površinama.« U radovima na papiru iz sredine 70-tih godina koncept tautologije nije, naravno, identičan shvatanjima ovog problema u delima s početka prethodne decenije: sada delo nije više čista prisutnost jednog gotovo intaktnog monohromnog polja, već je dato kroz određenu sintaktičku artikulaciju čitavog niza zahvata uključenih u njegovu strukturu, pri čemu ipak nijedan od tih zahvata ne napušta domen krajnje rigorozne neikoničnosti, što nalazi polazišta u shvatanju da je praksa umetnosti autonomna delatnost koja se samoregeneriše i samoverifikuje, nemajući potrebe za uključenjem bilo kakvog spoljašnjeg podatka u svoj imanentni i sebi svojstveni svet problema. Ova koncentracija na interna pitanja strukture umetničkog jezika proizlazi iz nastojanja niza savremenih umetnika da upravo kroz samo konkretno odvijanje vlastite prakse, a ne putem aposteriornih teorijskih razmatranja, dođu do iskustva u internoj jezičkoj prirodi



Paolo Masi: Karton za ambalažu, 1977

umetnosti. U osnovi takvog shvatanja postoji svest da je umetnost bitno istorijski fenomen, da ona nastaje u neprekidnom problemskom kontinuiranju vlastitog jezičkog područja, u toku kojeg polazi od seurata i Cezannea te preko kubizma, neoplasticizma, suprematizma, evropske geometrijske i američke post-slikarske apstrakcije stiže do minimalne i konceptualne umetnosti, zacrtavajući onu »analitičku liniju« u istoriji moderne umetnosti, čiju je fizionomiju detaljno istražio Filiberto Menna u svojoj knjizi *La linea analitica dell'arte moderna*, 1975. Za sve ove orijentacije, kao i za njihove današnje reperkusije, kojima pripadaju i dela predstavljena u sastavu izložbe *Radovi na papiru: manuelnosti i tautologija*, karakteristična je svest po kojoj će se ne samo problemska aktivnost, već i etički dignitet umetničke prakse u postojećem socio-političkom kontekstu, najpre uspeti održati ako se bude permanentno razvijala potreba za strogom kritičkom proverom onih radnih uslova koji su se upravo kroz navedeno istorijsko iskustvo potvrdili kao konstitutivni nosioci specifičnog jezika i specifične prirode umetnosti.

#### rale nišavić

### gde si kad je noć

noć je  
pričam ti, kako je ubog ovaj svet,  
i jezik dok govorim,  
noć je beskrajna;  
lisice se progrezdile  
mesečina ih ispija dok

I evo, došao sam sa šuma spava  
drhtajem trava da  
kažem — zvezde su te pozdravile šapućući;  
ti ostani u šumoru vetra, raskriljena

znam da misliš na dimetriju  
jutra našeg...  
a ja, evo, avetam po tvojim bokovima

sa prosutom mesečinom...  
Gde si kad je noć, kad i šuma spava...

#### slobodan s. bošković

### karadag

On može šiknuti kao mlaz krvi  
može ustati na noge  
osloniti na rep

On može što drugi ne može  
poslije ujeđa pobjeći u rupu

On može poljubiti u ranu  
poljubac mu otrov  
i smrt i lijek

On ne zna gmizati  
al može se pretvoriti u sok  
i zmijski skok  
može zaprijetiti  
životom

Samo pitominom nikako  
ne potvrđuje tvrdi narav

#### stevan vrebalo

### kucavica

Voda je krenula,  
Dunavlje i malo i veliko.

Neka grčevina u narodu i u svemu.  
Sve više.  
Veće nego lani.

I...  
Sve se otelo.  
Iz trave mleko.

I onda polako odilazi.

Tri kraljevića iz dve dinastije  
Oltare dizahu po zemaljskoj pučini.

Zapis na jednoj sablji kaže da njen vlasnik  
u lovu na Francuskoj zemlji pogibe.

Ta sablja u mulju Ravnog Srema nađena.

Oko mi se zaustavilo na njoj.  
Treperavoj.  
Oko mi se zaustavilo na njoj.

Reći ćete da to nije ni poslednji put,  
a ni prvi,  
Oko mi se zaustavilo na njoj.  
A mislio sam da se na njemu  
već led uhvatio.

#### nedeljko terzić

### SO

U pesku sveži tr  
agovi bicikla.

Neko  
je  
bio.

U najlon-kesi gr  
umen soli. Sav s  
a vodom.

Vratio  
se.

Neko je morao da  
okrene svoj bici  
kl. Na obali reke.

#### mihal ramač

### robinzon u opsadnom stanju

Bajonet pod grlom  
Automat u kolevci  
Pištolj u džepu  
Tenk pod prozorom  
Svaki dan preteča pisma  
Ubistva i otmice uz doručak  
Minirano radno mesto  
Barikade u zabavištu  
Atomska bomba pod jastukom  
Brigate rosse  
Dva apaurina  
Buđenje naručeno za pola četiri  
Avionska karta  
Paket aranžman  
Muzika za igru