

transavangarda — umjetnost izvan kulture projektivnosti *

giulio carlo argan

Biti ću iskren, čini se da je umjetnost izgubila čak i snagu da živi vlastitu krizu; jedini fenomen koji ne misli samo na opstanak i drži izvjesnu problematičnu ulogu je ono što dolazi pod imenom transavangarda. Ne vjerujem da ju je moguće pozdraviti kao uskrsnuće umjetnosti (tri dana poslije smrti), vjerojatno je to posljednji trzaj. U svakom slučaju, treba biti jasno da transavangarda nije kriza već njena završna faza; kriza je započela mnogo ranije i ima svoje uzroke u ideološkoj slabosti starih i novih avangardi, u kolebanju, neodlučnosti intelektualnog kadra, u ponovljenim političkim porazima koje doživljavaju. Danas transavangarda privlači sposobnošću da prenese problem na sasvim drugi plan, da izvuče umjetnost izvan racionalističke kulture, finalizma, projektivnosti, vrijednosti. Iako je ova kultura »gotova«, ipak se treba počastiti jednim pokušajem spasavanja, premda, s punom savješću, ne vjerujem da umjetnost može preživjeti s propalom idejom vrijednosti i s intencionalnošću organiziranom u projekat. Trebalo bi joj priznati neku vrstu metafizičkog imuniteta, iako je motivirana povezanošću s dubinom zemlje umjesto s visinama neba. Kultura racionalizma ima za cilj vrijednost dogovorenu kao individualni kvalitet ugrađen u kvantitet kolektiva. Ideje racionalnosti, projektivnosti (progettualita) i vrijednosti poništene su neo-kapitalizmom, koji želi neograničenu potrošnju neuvjetovanu samo industrijskim proizvodima (i totalna potrošnja je destrukcija, rat), i podrazumijeva zaustavljanje, dokidanje svih izbora po liniji kvaliteta. Potrošnja iznad potreba je rasipanje, a ako se želi rasipanje, treba eliminirati vrijednost. Transavangarda je rođena impulsima osporavanja sistema, ipak ima zebnju koju nosi u svojim suprotstavljanjima, nesigurnost i suzdržanost, ne različite od onih koje su odredile, poslije prvog i drugog rata, poraz historijskih avangardi.

Projekat zamišljen, dogovoren kao metodologija sa zajedničkom osnovom za sve discipline, ima dva vida: prvi se sastoji od kritičke analize stanja činjenica i njihovih uzroka, budućih i prošlih; drugi, u formulaciji radne hipoteze za vlastito mijenjanje u progresivnom smislu. Projektirati nije značilo samo programiranje mnoštva proizvoda, već određivanje same metodologije projektiranja; ovo se nije moglo postići bez eliminiranja historijskih ograničenja pojedinih disciplina, uvođenja novih pravaca istraživanja i uspostavljanja novih interdiciplinarnih odnosa — približavajući se organskom jedinstvu saznanja. Saznanje samo, od prosvjetiteljstva dalje, bilo je koncipirano kao kontinualni projekat istinskog progressa. Danas jedinstvo saznanja biva osporavano kao neznanstveno, bivaju osporavane racionalnost i historija kao činioci antičke ideje kohezije. Čini se, dakle, neizbježnim da čak i umjetnost, da bi preživjela, mora proglasiti vlastitu autonomiju i disciplinarnu samodovoljnost. Ali, gubitak jedne jedinstvene koncepcije saznanja ne osigurava automatski pojedinih disciplina; naprotiv, čini se da su uglavnom određene pritiskom vlasti. Ne vidim kako jedna disciplina može preživjeti u uvjetima odsustva korelacije s drugima, a to je upravo uvjet koji transavangarda, čini se, predlaže.

Moglo bi se reći da moja averzija ne zavisi od razumnog suda, već jedino od iritacije zbog nemoći da vrednujem kritički umjetnost koja, u suštini, objavljuje da nema i ne želi imati vrijednosne sudove. Potvrđuje da ne predstavlja niti priprema progressa; ali, disciplina koja odbija progress je i sama zaustavljena, statična disciplina, čak ako očekuje da se odsustvo pokreta kompenzira viškom neobuzdanosti. Te su discipline savršeno spremne da izgube svaki odnos s kontekstom saznanja, kao npr. alkemija; kažemo da je ta disciplina mrtva i pokopana u dubinu nesvjesnog, odakle ipak nastavlja

sa slanjem alarmantnih signala. Signali, znaci alkemije, primljeni su — od Duchampa koji ih nije slučajno pridružio onima iz umjetnosti.

Jednom sam govorio o odnosu projekta i sudbine; s transavangardom smo upravo na moru sudbine. Je li nepovratno zatvorena epoha projekta? A prepustiti se sudbini, da li je to stanje neminovnosti ili izbora? Projektiranje ima dvije faze: analizu ili kritiku, hipotezu ili invenciju. Projektiranje je metoda produktivne imaginacije. Dva noseća stupa transavangarde su Citat i Tautologija. Tautologija je apodiktična, umjetnost je umjetnost i gotovo, ne pravi se ni za koga i ni za što, prostor je egzistencije i, izvjesno je, ne garantira blagostanje. Citat ne predstavlja historijsko iskustvo, povijest nije ništa više do li arhiv, to je nešto što nam stiže iz preskočene prošlosti, kao tragovi poslije teške bolesti! Tautologija i citati su ponavljanja, ali ako se nešto ne može razvijati već samo ponoviti — ponavljanje su desperatna. Rad koji nije usmjeren izvjesnom cilju samo je manipulacija koja iscrpljuje. Može se reći da se u završnom činu mora konstatirati kako je umjetnost, ukoliko je još ima, kao neki ostatak poslije požara; ali što misliti o umjetnosti koja nastaje izvan kulture? Možda, po navici koja je prirodna ljudskom biću, da je to nagrada (ili kazna) Kreatora kreaturama? Bilo kako bilo, to nije uvjet za ekstremnost koja zabrinjava, niti rušilačka namjera, već strah koji je bio skrivan; ponovni poziv na red.

Achille Bonito Oliva izgradio je na transavangardi inteligentnu kritiku, kao intelektualnu naknadu, koja sadrži upravo ono što mi se čini da nedostaje transavangardi, tj. analizu dvosmislenosti i nesigurnosti (zajedničkih, uostalom, i svoj kulturi ovog vremena), koje su prouzročile čak i politički poraz historijskih avangardi. Nije to samo izgubljena bitka evropskih intelektualaca prije i poslije drugog rata; bila je to greška u uvjerenju da je za zasnovanje koncepta laičke i moderne historije dovoljno nazvati progress providjenjem a slobodu spasom duše. Ma, je li pravo baš danas oglasiti da je Moderna mrtva?

Historija i progress nisu pojmovi koji se poklapaju. Postoji ideja mehaničkog progressa, osigurana logikom stroja koji je naučio da proizvede i ispravi poneku grešku, a postoji i etička koncepcija povijesti kao sukoba društvenih snaga u nadilaženju unutrašnje suprotnosti sistema. Zatim, prosvjetiteljska utopija nepovratnog progressa, koji je zasnovan na razvoju tehnologije znanstvene strukture, zasigurno je spremna da uništi ideju katartičke i providjenjem vođene povijesti. Ali, utopija se brzo sudara sa zbiljom. Francuska revolucija pokazala je da je povijest projekat: radikalna kritika prošlog i perspektiva bolje budućnosti. Na ovim suprotnim koncepcijama progressa i povijesti postavljena je u prošlom i u našem stoljeću klasna borba koja uključuje čak i rad umjetnika; to je nesuglasno s načinom a ne s neophodnošću kulturnog utjecaja, dakle i umjetnost u socijalnom i političkom dijalogu. Ideologija je, za umjetnost kraja prošlog i prve polovice našega stoljeća, predstavljala ono što i religija za umjetnost trećenta, ne cilj već uvjet koji se može ostvariti. Pokreti progressa — revolucije i regresije — ratovi, vjerojatno su »grijesi i protivgrijesi« povijesti našeg stoljeća, o čemu govori Achille Bonito Oliva ističući da avangarde, računajući na progress koji je umalo bio lingvistički darvinizam, nisu ostavljene na margini. To je nedvojbeno tačno, ali ne može iskupiti i opravdati postmodernu i transavangardu. Blizu je momenat u kojem sukob neće ostati samo dijalektički: kakva će biti njihova pozicija? Što će tražiti onda kada se ne bude moglo učiniti manje od izbora između prava na imunitet ili potrebe za obavezom?

Kritika koja prosuđuje o greškama prošlih avangardi nije radikalna, jer uzimajući u obzir njihova značenja i ideološku nadražnost, tj. okupiranost ideološkim, ne spori da su postigle produbljene discipline. Transavangarda ne negira iskustvo avangardi, ali, kao što joj ime kaže, nadilazi je; kada se prelazi rijeka uvijek se kloni remećenja toka, ali se ne može izbjeći kupanje. Ideološki agnosticism pokriva se metodološkom strogošću fenomenologizma; kao ma koja druga disciplina, umjetnost ne dopušta apriorne kategorije i ne može joj se suditi za to što nema superiornu kategoriju prosuđivanja ili vrednovanja. Kako nad sobom nema ideološku kapu, tako i ne zavisi od etike, od logike, niti od estetike. To je povezanost fenomena koji pokazuju izvjesne strukturalne analogije istraživanja u procesu njihovog nastajanja. Negiranje da zajednički faktor može biti projekat (jedno vrijeme to se zvalo crtež) trebalo bi se završiti u koherenci povijesti, ali pošto se negira čak i ova koherenca, treba naglasiti doslovnost koja je jedini mogući garant artističnosti umjetnosti. I tako se vraćamo tautologiji. Tradicionalna slikarska tehnika postaje ponovo pozvanom, štoviše, kao protest protiv industrijskog mehanicizma i zahtjev za manuelnošću sposobnom da iskoristi čak i tjelesne impulse; zatim, i pored svoje relativne sporosti i prividne neuglađenosti materijala, traži poštovanje u sjaju i prozirnosti sintetičkih materijala serijske proizvodnje. Svojom starom prirodnom, ova materija je učinila da ipak bude podržana čudnim silama: hvata i zadržava predstave u svojoj gustoj i neugodnoj ljepljivosti. Asistira se tako polaganom smrti predstave zarobljenice materije (osjeća se daleki eho »materijalnosti« tokova enformela). Zašto taj ne očekivani interes za fizičnost i stoga za omalovažavanje predstave?

Govori se o kastriranoj mašti, o represiji '68, o ekstremnoj revolucionarnoj malodušnosti poniženoj od sistema. Ali, ono što ne

vidim upravo je protest, izazov jednoj kulturi koja se, samoprogramirana, lišava kritičnosti i djelotvornosti projekta. Je li sigurno da iza nisu udjenute druge namjere, a da bi se umjetnost zaista postavila izvan sistema?

Površna je kontradikcija, koju je opisao Snow, između historijsko-humanističke kulture i one mlađe i aktivnije, naučno-tehnološke; dokazano je da čak i historijsko-humanistička kultura može biti umjereno naučna, ukoliko se oslobodi izvjesnih predrasuda, osavremeni svoje metodologije i iznađe prava sredstva. Kontradikcija nije u ovome već između naučno-humanističke kulture s jedne strane, i s druge »ikonično-oralne«, koja teži da je istisne, a barem do ovog časa sasvim je pod kontrolom političke i ekonomske vlasti. Istina je da se jedan dio naučnih istraživanja degradirao, stavljajući se u službu sistema proizvodnje i potrošnje ali ni pored ovog izdajstva nauke, historijske avangarde koje traže korektan odnos s takvim sistemom nisu taj odnos našle. I kao što se vidjelo – dizajn je degradirao u styling, a ovaj se izmetnuo u kič. Postoje, ipak, čista naučna istraživanja koja se ne kompromitiraju coca – colom ili atomskim bombama; tu su još i grupe operatora koji na polju vizuelnosti i projektiranja (progetualitta) predstava sprovode koliko-toliko stroga istraživanja. Za vjerovati je da je sukob na svim poljima upravo između čistih i primjenjenih istraživanja, ili jedne kulture postojano klasne i kulture koja želi biti masovna a da ne bude popularna.

Je li moguće da se kroz razbijen odnos između umjetnosti i naučno-humanističke kulture ocrta odnos između umjetnosti i »ikonično-oralne« kulture? Poznato je da ova kultura, imajući monopol nad produkcijom predstava, smjera da zaustavi, blokira individualnu imaginaciju, a konstitucionalno je ne-umjetnička, jer upotrebljava i instrumentalizira predstavu. Za vrijednosti koje obuhvata ne predlaže ekvivalente već surogate: cijena umjesto vrijednosti račun umjesto projekta, potrošnja umjesto čuvanja, potreba umjesto želje. Ma koju stvar da sistem mas-media stavlja u opticaj, publika je troši bez razlikovanja između gladi i gađenja. Je li moguć funkcionalni odnos umjetnosti i ove kulture prefabrikacije, potrošnje i probave? Je li moguće, štoviše, da se djeluje unutar sistema kao strukturalni faktor, tako kao što je dizajn posredovao historijske avangarde, tražeći da se uklopi u sistem industrijske proizvodnje? Može li, sve u svemu, transavangarda aspirirati na funkciju kulturnog modela, ili preferira da nastavi recitiranje svoje priče od običnog ludila, plivajući po moru u oluji kao relikv na kojem se još uvijek čita ime nastradalog broda?

Između kulture masovnih informacija i transavangarde su tačke afiniteta, koje ipak ne pristaju da ispočetka govore o funkcionalnom odnosu. Ostao je prekinut prastari odnos umjetnosti i vrijednosti, kojeg posebno umjetnost može ostvariti na ma kojoj funkciji (zadaći) socijalne zbilje. Predstavlja se kao objekat potrošnje, ali ne želi da ima na ovom polju pravo prvenstva. Na istom tržištu je faktor prometa, više negoli akumulacije. Povezanost s tradicionalnim zanatom slikarstva implicira, nedvojbeno, težnju za odvajanjem od vladajuće tehnologije. Pretvorna nezainteresiranost za sve tehničke finese smjera, moguće je da izdvoji i otuđi umjetničko djelo od svih ostalih zanatskih poslova (djela), koji impliciraju analogno fizičko sudjelovanje radnika. Gunther Anders naziva tehnološkim

sramom osjećaj biološke inferiornosti ljudskog bića suprotstavljenoj mehaničkoj perfekciji stroja. Transavangarda zahtijeva ponovo ulogu tijela, čak i kao sredstva energije nesvjesnog. Same slike (predstave imaju fizičku težinu, stojeći obiljepljene materijom boje. Ne griješe s labilnošću, poput televizijskih slika ili reklama, već zauzstavljaju i primoravaju izvjesno vrijeme na percipiranje. Priroda ovih slika (predstava je dvojna, s jedne strane su opterećene slikarskom materijom, s druge, nekonzistentne kao što jesu, kao da očigledno žele probati Lakanovsku vezu nesvjesnog i jezika. Zastoj, stagnacija je poput ponavljanja, a ponavljanjem predstava postaje lažna i pretvorna, postaje stvar navike, prepoznaje se a da se i ne pogleda; i upravo zbog toga završava uzimajući neki neodređeni mitski smisao. Naposljetku, opaža se da ima neku svoju isključivo fiziološku vitalnost, ali vrlo upornu. Nerijetko silazi sa slike, tumara po zidovima, pločnicima, tavanima. Očekuje (se) da još raste, spremna da okupira naš životni prostor izbacujući nas van. Ne prikriva neprikladnost, koji put i vulgarnost svog ponašanja; prostituiranje, prihvaćeno kao izazov, čini dio provokativne igre poput izvođenja tehničkih bravura. Nepriistrasna upotreba žargona. Egzaktna kao trivijalno iznošenje činjenica, upečatljiva, jasna ali također bujno fantastična – kod Bukowskog. Otkriva se odnos s društvom: ne više edukativan ili odgojan, već od šale, do svade, do komplikacije. Sve skupa, u jednoj mračnoj veselosti; uostalom iz ove gomile razjarenih predstava izbija akutni glas smrti. U svim vremenima i kulturama, umjetnost je bila od svih ljudskih aktivnosti najbliža »pragu«, ona koju je uvijek podržavala trgovina, ne uvijek jasna s te strane. Gledajući unazad, vidjeti ćemo da su čak i historijske avangarde to znale: što drugo da očekuju sa svojim superiorim (i suprematističkim) racionalizmom, do li časnu hegelijansku smrt umjetnosti? Znamo svi da umjetnost ne umire ovakvom smrću, ali zdrobljena politikom represije, skupa sa svom ponosnom evropskom kulturom, nije bila uspješna u preklinjanju. Lako je, ali, na žalost, beskorisno reagirati na zabranu i progone od strane totalitarnih režima, tišinom, satiro, prezivim odbijanjem. Gledajući unatrag na godine fašizma, primjećuje se da su bile manje tragične, ali ne manje sramne od nasljedujućih i da je sigurno bilo intelektualaca i umjetnika koji su sačuvali nedirnutim svoje dostojanstvo, ali se ne mogu izvući od toga što je predstavljala činjenica ograničenja njihove slobode da se kreću u širem kontekstu. Možda ova otpornost ili dostojnost umjetnikovu, ljudi iz transavangarde spaljuju iz principa, jer ne nalaze u osnovi idealizam kojeg su odbacili. Možda misle da u uvjetima suvremene povijesti, vrijedi stavljanje se u poziciju totalnog negativiteta, svodeći ono što se jednom zvalo spiritualnost umjetnosti, na jednostavnu djelotvornost. Ne mogu a da ne vide naličje predstava koje se danju i noću izbacuju u svijet sredstvima masovnih komunikacija, niti im odreći potpuno odsustvo kvaliteta; tome se opiru ne samo predstave (slike prepune značenja (simbola i misli), ili jednostavno slika koje, da bi bile izrađene i izdjelane u materijalu na siguran način – ručno, moraju imati debljinu, težinu, konzistencu, prostornost i trajanje, čega su slike sredstava masovnih komunikacija u svojoj jadrnoj nestvarnosti beznadežno lišene. Ali šta drugo može biti prava smrt umjetnosti da li to da ju se svodi na košuljicu, omotač s prividnošću života, poput nekih realizama i neke »tinte« guste i punije mrtvima nego li etruske freske? Za definitivno odricanje svake metafizike treba se odreći i suda, koji će je u krajnjem slučaju da opravda ili kažnjavajući razriješi.

Ali, ako ne može biti metafizike, onda postoji zagrobni život, beznadežan u svojoj prividnoj i obilnoj veselosti. Da li bi se zaista moglo misliti kako je, da bi se izbjegla smrt umjetnosti, dovoljno protjerati idealističku koncepciju umjetnosti kao transcendencije? Odatle i slučaj da se između metafizike i eshatologije bira eshatologija. Ne samo prelazak »praga«, već više oskvrnuće; tu nema razuma; ili, kako se može baviti bez sistema vrijednosti? Sve ostaje odgođeno, obješeno, čak i unutrašnji mir; sve je konfuzija, potres, uzaludno je da se bilo što pokuša. Čini se da je čak i nesvjesno nadrealizma idealizirano. Podsticajni motiv ostaje ipak mit, ne više olimpijski već pandemijski, ponekad htoničan. Uzima se polet posljednjih stupova romantičnog idealizma, unutar kojeg su ponovo Nietzsche, Hofmannsthal i Bocklin (slikar koji prihvata metafiziku, ali rado koristi zagađenje mita), i konačno Kokocshka i Beckmann, slikari definitivnog pada klasičnih motiva na najniži nivo, gdje ih R. Barthes okuplja da bi demonstrirao kako na nebu i u blatu mit ostaje mit. Neobično je kazati da u suprotstavljanju imažeriji mas-media, transavangarda ima homotetičnu poziciju, ali ne i paralelnu onoj koju je imao dizajn u suočenju s industrijskom proizvodnjom. Ali, osporavajući vrijednosti i projekte, ne nudi modele već unaprijed uzdiže šampione. Ideja da se obnovi ovaj sistem, smjera da se načini društvo koje regresira još više, ili da se spremni za potrošnju kako bi se potrošilo čak i ono malo što je ostalo od umjetnosti.

Iz knjige (kataloga »Avanguardia Transavanguardia 68-77«, Milano 1982.

Prevod s italijanskog: Tahir Lušić

* Naslov teksta dali priređivači.

