

# avangarda transavangarda

## achille bonito oliva

Umetnost šezdesetih godina prošla je kroz mnoga iskušenja vezana i za pojave bliske ili u dodiru s politikom, za borbe pokreta mladih i feminizam, svojim učešćem u razradi jednog drugačijeg i alternativnog mentaliteta. Odnos s prirodom i kulturom, u umetničkom radu, pokušao je da se artikuliše prema novim načinima mišljenja, viđenja i osećanja. Želja za destrukturom, koja upravlja promenama tokom šezdesetih godina, jasno je prisutna u delima mnogih umetnika.

Kao i uvek, umetnost izlazi iz sadašnjosti i ukoračuje u budućnost. Mikrokosmos dela upućuje na makrokosmos sveta i nastoji da utemelji mesto intenzivnog totaliteta u kojem je moguće sjediniti u procesualno jedinstvo umetnosti fizičke, psihičke i društvene snage. Ipak, umetnost zadržava otvorene i mobilne odnose, baš kao što je i sam svet mobilan: materijali su uklopljeni, ali nisu spojeni suviše uskim vezama. Takva sloboda uključuje i jednu operativnu dinamiku, fluidnost koju je umetnik uspeo da oživi u svojim delima. Postojanost predstave ipak zadržava uspomenu na mobilnost tipičnu za umetnost o kojoj je reč, i tipičnu za klimu društvenih konflikata ovih poslednjih decenija.

Pošto je umetnost – po svojoj avangardnoj definiciji – pokret po sebi, ona se nikada ne zaustavlja, spremna je da napravi preskoke ili da krene u ponovna oživljavanja. Eksperimentalna ideja proteklih godina zamenjena je sada drugačijim mentalitetom, više vezanim za jake emocije pojedinaca i za slikarstvo koje ponovo pronalazi svoju vrednost unutar sopstvenih postupaka. Senzibilitet umetnosti osamdesetih godina, predstavljen radom transavangarde, teži da u domen slikarstva ponovo vrati kreativan rad, koji je van svakog međunarodnog potvrđivanja, zalažući se za individualno a ne grupno istraživanje. Pa ipak, umetnost ponovo predlaže svoj središnji položaj u odnosu na realnost koja pokazuje tendenciju ka zatvaranju u geto, spremna da proširi sopstveni uticaj i u isto vreme da se usredsredi na sopstveni intenzitet.

Umetnici koji su delovali i koji deluju od polovine šezdesetih godina, kontinuirano su proizvodili dela realizovana u galerijama, muzejima, ateljeima, pa čak i na neuobičajenim mestima za umetnost, dela koja imaju tu osobenost da su bila stvarana i od materijala koji počinjavaju van slikarske tradicije.

U stvari, umetnost preuzima na sebe sposobnost sjedinjavanja najrazličitijih materijala, sledeći potrebu za privlačenjem – sa blaženom kleptomanijom – materija iz stvarnosti, uhvaćenim u njihovim energičnim i mitskim aspektima. Umetnost uspostavlja jednu *magičnu teritoriju*, totalitarno mesto koje se suprotstavlja pristrasnosti lažno izobilnog sveta. Umetnik uspeva da redukuje sav svoj formalni dekor, i svojim lepezastim ponašanjem privlači stvari, bilo da se radi o materijalima ili predstavama, uopšte se ne obazirući na tačnost i poetičnost.

Na uobličavanje sveta zaleđenog unutar svojih proizvodnih funkcija, umetnost odgovara osećanjem fluidnosti koja otapa materijale iz njihovog početnog stanja, da bi ih unela u dinamičko tkivo dela realizovanog na ukrasnici mnogih medija. Umetnik se s novom situacijom suočava uz pomoć optike koja potpomaže rad i njegov unutrašnji mentalitet, omogućavajući mu da povrat *temporalnost* koja upravlja umetnošću, onaj *izvrsni pokret* koji sastavlja i u isto vreme rastavlja različite elemente dela.

Dalji rezultat je nastojanje da se prenese etika umetnosti kao činjenja, novi način postavljanja umetnika naspram kreacije. Otuda interesovanje čak i za fizički položaj umetnika u radnim trenucima, za način na koji se on hvata ukoštac s delom tokom njegovog oblikovanja, raščerpa i razvijanja.

Optika nikada nije psihološka već je uvek usmerena ka mogućnosti proširivanja smisla dela pomoću pokušaja da se uhvati njegov unutrašnji proces. Tako umetnost na procesualnosti i na brzini združivanja zasniva kako upotrebnu vrednost prirodnih, veštačkih, konzistentnih, neopipljivih materijala, tako i njihovu sposobnost da podstaknu i proizvedu čulni odgovor. Svako delo iziskuje mnoge skokove, mnoge pomake u prostoru i mentalnom senzibilitetu.

*Ideologija permanentno efemernog* je matrica mišljenja koje pokreće panoramu figurativnih umetnosti šezdesetih godina. Takav mentalitet izvire iz individualnog pokušaja da se oslobodi prostor sopstvene egzistencije i da se razori formalna dijafragma koja institucionalno odvajaju umetnika od sveta. Posledica je reduciranja *budućnosti na oslobođenu sadašnjost* a takođe zahtev za neprikrivanim motivacijama koje pokreću umetničku praksu.

Ova osobitost nalazi prethodnike izvan figurativnih umetnosti, tačnije, među istorijskim avangardama, u ideologiji modernog pokreta u arhitekturi, koji je tražio uspostavljanje estetičkog društva. On je tražio društvo u kojem lingvistički stav nije odvojen od etičke dimenzije, utoliko ukoliko je život prožet zahtevom za dubokom modifikacijom, na delimičnom i tehničkom, već globalnom i antropološkom, sposobnom da napravi dubok rez u potpornoj strukturi individue.

Debata šezdesetih godina upravo se temelji na mogućnosti dijalektiziranja polova estetičkog angažmana i političkog angažmana (konsekventnih redukciji istorije na matricu proizvodnih i ekonomskih činjenica). Estetičnost nije čisto lingvistički kvalitet umetnosti, već mogućnost premašivanja principa formalne specijalizacije, u čije okvire je specijalizacija pokušavala da sabije kreativnu dimenziju, da je sažme u aktivnost koja bi posredno mogla da očuva osobene čovekove korene, i mogućnost da ih uključi u tehnološku sadašnjost u kojoj tehnika nije paralizirajući fetiš već proširenje čovekove sposobnosti da srećno živi.

Nasuprot tome, dimenzija političkog angažovanja preko mere naglašava reduktivni proces umetnosti i prihvata je kao područje metaforično političkog delovanja, utoliko što bi delo trebalo da bude ili nosilac ideološkog sadržaja razornog po sistem, ili bi trebalo da prihvati neizbežnu sudbinu sopstvene smrti u samom trenutku svog stvaranja, jer ono tada već više ne bi pripadalo području stvarnosti.

Takva koncepcija ne vodi računa o povećanju vitalnosti koja proističe iz estetskog iskustva, niti o mogućnosti da bi takvo iskustvo moglo da ima političku konotaciju (Laing), jer promovise inicijalno individualno oslobođenje. Očito, potrebno je krenuti od demistifikujuće analize sistema (rascep između pojedinca i društva, komercijalizacija proizvodnog i intelektualnog rada), i istovremeno dodeliti jednu ulogu intelektualcu, sada već iskorenjenom iz društva, a takođe priznati da postoji mogućnost da mu se dâ definicija koja ne bi imala tako jasan prizvuk klase. Mannheim je razradio tezu prema kojoj je sintezu ideoloških konflikata moguće napraviti jedino izgrađivanjem »eksperimentalnog stava, konstantno osetljivog na dinamičku prirodu društvenosti i na njen totalitet«. Naravno, umetnik je uvek održavao i uvek i dalje sticao karakteristiku eksperimentalnog stava, a Menna mu, slažući se sa Mannheimom u tome da intelektualac pripada ne klasi već staležu, dodeljuje ulogu modifikatora stvarnosti: »radi se o modelu koji centralno mesto među klasama što ulaze u igru dodeljuje pesniku, i koji od umetničke aktivnosti pravi delatnost koja ima društveno angažovanu tehničko-estetsku prirodu, takvu, naime, koja ne anulira već koja sažima u sebi sve druge angažmane ideološke prirode.«

Poistorizovati ne znači jednostavno reiteriranje istorije kao progresivnog klasnog konflikta, već uvođenje antropološkog stanovišta koje bi bilo u stanju da *kulturalizuje* sve moguće termine analize i da definiše, na nivou modela, konstantne vertikalne horizontalne dinamike istorije. Ako se umetnost kreće kroz objektivne lingvističke modele, onda to znači da je moguće prepoznavanje mentaliteta čak i u primitivnoj umetnosti, u kojoj je termin »priroda« takođe model organske i pre-mehaničke dimenzije, baš kao što je potonje stanje bilo ono industrijske ere, u kojoj je čovek iskusio vrednost (i model) tehnologije.

Moderni pokret, da bi definisao mogućnost sveuključujuće umetnosti, usvojio je proces koji se sastoji iz tri stadijuma. On je ukazao na strukturalnu evoluciju ljudskog društva u fazi definisanog prirodom (kulturalizovanog), na tehnološku fazu, da bi zatim pristupio identifikovanju prelaska u post-industrijsku fazu, u kojoj se nalaze na okupu postulati organskog i mehaničkog, slobode i neophodnosti, prirode i civilizacije.

Sadašnjost nije samo plod proizvodnje minulih događaja, već je i stecište ideoloških instanci projektovanih u budućnost, ali ipak proživljenih u *operativnoj sadašnjosti*. Utopija je, dakle, parametar misao-život, koji dijalektički živi u projekciji budućnosti, i koncentracija sadašnjosti, kao presuda i prevazilaženje postojećih uslova. U stvari, nije platonska deklaracija već je intervencija ta koja zapravo strateški preuređuje prilike u sadašnjosti.

Ali, kako je moguće takvo određište spasa u istorijskom kontekstu u kojem se sve pretvara u robu, i u kojem se, konačno, ni umetnikov gest ne prima u njegovom organski estetičkom jedinstvu, već samo u *spektakularnom pojavljivanju*? Umetnik deluje permanentnim odbacivanjem, kroz artikulisanu seriju anti-poetika, u kojima individualno pronalazi mogućnosti netaknutog i autentičnog prostora, svesnim uzdizanjem *poetike isključenja*, u kojoj sebe dobrovoljno isključuje iz tržišne konkurencije ne učestvujući više u njoj završenim i trajnim proizvodima.

Ako je strategija težnja za postizanjem ove permanentne slobode, koja nalazi prethodnike u Schilleru, Fourieru, Saint-Simonu, Maru Ruskinu, Morrisu i Bretonu, taktika je širenja estetske dimenzije obično u antropološkom smislu, koja ne bi bila zamisliva kada bi individualno oslobođanje moralo da se postiže samo preokretanjem stvarnih ekonomskih struktura. Nasuprot tome, pojam stvarnosti bio je proširen sve do obuhvatanja objektivnog prisustva pojmovima *unutrašnje biologije i spoljne biologije*. Spoljna biologija

sadrži u sebi uslove za darvinovsku promenu koja je dovela do današnje definicije čoveka. Unutrašnja biologija je slojevita permanentnost nesvesnih struktura koje su pratile ljudsku evoluciju.

Tako se spone i kulturne matrice proširuju da bi preuzele teorijske postavke Lévi-Straussa, Marcusea i, naravno, Freuda, od kojeg je bilo potrebno prihvatiti konfliktni pojam stvarnosti, ali ipak preokrenuti mogućnost umetnosti kao sublimacije. Umetnici generacije iz šezdesetih godina konflikt sada rešavaju u naprosto afirmativnom tonu, propuštajući svoje nesuglasice oko stvarnosti ne kroz moralnu inhibiciju življenja, već kroz praksu koja ima kreativnu dimenziju, u proširenom smislu estetičnosti.

Mentalitet celog modernog pokreta, naime, prenosi na proširenu i makroskopsku ravan Baudelaireovu i Whitmanovu nameru, mada delimičnu (tj. ograničenu naprosto na umetnikovo privatno područje), da prihvate neizvesnu dinamiku sveta kao de facto uslov u koji treba uključiti vertikale sopstvene imaginacije.

Presek šezdesetih godina dokumentuje jednu opštu operativnu poziciju, u kojoj umetnik prihvata emotivnu oscilaciju sopstvenog bića kao rastuću afirmaciju žudnje za slobodom. Jer, nije to više deklaracija principa, već razbuktali zahtev struktura iz dubine individue. Tada estetska aktivnost postaje čisti postupak, koji ne može više da bude prekinut dekorom forme, utoliko što razbuktavanje postaje progresivno i ekspanzivno. Kao što je bio slučaj s Novalisom i celokupnim nemačkim ranim romantizmom, za koje noć nije značila padanje u očaj već vertikalni proces koji teži da ponovo za dobije i otkrije prirodne sile, i umetnost se sada predstavlja kao inicijalna kapsula u krugu univerzalne vitalnosti. Već je Nietzsche bio istakao »sreću kruga« u koji čovek ulazi da bi trajno osvojio primarnu energiju prirode i ličnu sudbinu životinje (takvu globalnu tenziju priželjkivao je i Max Stirner).

Na politički zahtev da se živi samo u sadašnjosti, umetnik odgovara predlogom koji teži da promesti termine ne u zgrčenu temporalnost, gde se koncentrišu ne samo manjine koje direktno upražnjavaju život, nego i antropološke karike pozicije koja može horizontalno da se otvori da bi proširila i kompromitovala otpore sveta.

Ova generacija umetnika nastojala je da prevaziđe mentalitet umetnosti kao privilegovane zone jezika, u smislu proizvodnje estetskih predmeta razvijenih samo na osnovu lingvističkog evolucionizma oblika. Ona je otkrila da proizvodnjom potpuno izdvojenih predmeta ovi trpe izopačenje usled surovosti tržišta i, naprotiv, bivaju premešteni u dimenziju potpuno suprotnu autorovoj. Nakon sociološkog verifikovanja pop umetnosti u tkivu grada, i nakon *reduktivno-konkretne* operacije primarnih i minimalnih struktura, ovi umetnici su prešli čak i preko krajnjih granica odvojenosti i odlučili da deluju u jednoj totalnoj dimenziji.

Radi se o mentalitetu koji ne traži susret sa svetom u ravni verovatnoće i udvajanja, već u ravni koncentracije slobode sopstvenog delovanja. Mada su primarne strukture i minimalna umetnost spustile nivo kompleksnosti dela, redukcija kojoj se sada teži još je konciznija. Ona je posledica stava koji ne posmatra estetski predmet kao brižljivo izrađenu i pripremljenu rukotvorinu za tržište. Materijali koji se sada upotrebljavaju komponuju se na osnovu jednostavnih asocijacija, budući da autorova ideologija nije usmerena ka konstruisanju mehanizma koji bi se takmičio sa aseptičnim savršenstvom tehnologije, već ka unapređenju eksplozivnog naboja takvog postupka koji proizvodi kretanju umetnikove globalne fantazije.



anselm kiefer, 1978

Primarne strukture su, uostalom, čak i integrisane s ambijentom, podvlače čvrstu i kompaktnu podvojenost između urbane panorame i umetnika. Novi kurs je, naprotiv, smišljeno otvoren, utoliko što se realizuje u rastegljivom taktičkom luku, u kojem dolazi do oživljavanja kolektivne memorije i do pomaka unapred individualne memorije, do kontemplativne obustave događaja i do pojačavanja telesnih energija.

Kanoničnost materijala i neophodnost poetike slamaју se pred elastičnošću nove taktike. Delo se sada oslanja na materijale koji nisu više dugotrajni, koji ne moraju da zalede estetsku aktivnost, već na materijale koji ističu novi način pravljenja umetnosti. Radi se o načinu čija je namera da stvori vitalno i mentalno oslobađanje individualnog aparata, oslobađanje koje je obrnuto proporcionalno gustini materijala. Ovi materijali ponekad podležu takvoj dematerijalizaciji koja nekim umetnicima omogućava da samo sopstveno mišljenje i reči koriste kao materijale: konceptualna umetnost.

Radi se o novom načinu koji narušava buržoaski mentalitet, po kojem se umetnost posmatra kao materijalno dobro, i o načinu koji u isto vreme premašuje javni moral koji želi jednu umetnost za društvo: umetnost kao komunikaciju.

Sada, naprotiv, umetnik napušta takmičenje kojem ga tržište podvrgava i na taj način eliminiše opsednutost sopstvenom poetikom koja, kao verna poetika, konstituiše znak raspoznavanja njegova aktivnosti. Njišućim stavom i kontinuiranim odbacivanjem sopstvene fantazije, on realizuje dela u kojima čak i vremensko jedinstvo percepcije biva oskrnavljeno. On se oslanja na tok sopstvene mentalne i vitalne energije, i, na kraju krajeva, na tok sopstvenog života, koji tako postaje tempo delovanja. To je posledica oživljavanja tipično orijentalnog mentaliteta, po kojem se vreme smatra jednakim beskraјnoj pravoj crti, sačinjenoj od protoka tačkolikih trenutaka. Uvođenje ove koncepcije utemeljava oblast velike slobode za umetnika koji stvara vremenski sklad između unutrašnjeg i spoljašnjeg toka, što se razrešava pozitivnim stavom u kojem ponovno zadobijanje egzistencijalnog totaliteta postaje glavni pokretač estetske aktivnosti.

Na taj način se preokreće buržoasko vrednovanje umetnosti kao elaboracije, kao rada izvedenog u specijalizovanom području jezika. Ako je novi stav globalan, on je i *antiunitaran*, budući da više ne želi da postigne sintezu forme, već funkcionisanje umetnikove individualnosti, koja se iskušava kroz konkretnu seriju postupaka koji osciliraju između energetske stava Whitmana i misaone neodoumice Poea. Svet, u novom stavu procesualne umetnosti, postaje arbitrarno oslobođen svoje vertikalnosti i postavljen na horizontalnu ravan na kojoj se individualno odvija umetnikova mašta. Ako društveni sistem i dalje drži izdvojenom psihologiju čoveka, utoliko što je ne objektivizira u sistem proizvodnih znakova, onda se ovi umetnici, zauzvrat, ponovo vezuju samo za nju, pobijajući mentalitet koji smatra sopstvenu mnemoničku aktivnost i aktivnost mašte matricom proizvodnih ponašanja. A ova proizvodnja ima istu težinu i istu konkretost kao i svet.

Posledica je sloboda u odnosu na represivno manifestovanje sistema, sloboda koju oni prisvajaju upotrebom svakojakih materijala i odlazanjem u opustošene predele u kojima sopstvenim telom označavaju sopstveno prisustvo, izgrađujući istovremeno tok mentalne očevidnosti. Isto kao u slučaju primitivnog mentaliteta, i ovde se radi o tome da se oni oslanjaju samo na znake koje sami stvaraju, a koji su zasnovani na normama i fenomenima njihovih sopstvenih akcija. Tako su njihove intervencije, postignute uz pomoć predmeta i delova tela, elementarni znaci sopstvenog utemeljavanja, izrazi fenomenološkog samo-posmatranja (po prvi put) u mutnom ogledalu. OGREŠUJUĆI SE O apstrakciju tehnologije, oni namerauju, kao na Mesecu, da ostave tragove pomoću kojih se konkretno mogu raspoznati fizička i mentalna kompleksnost čoveka.

Vitalizam procesualne umetnosti i kartezijska tačnost konceptualne umetnosti rađaju se i iz specifičnih konotacija istorijskog konteksta, obeleženog produktivističkim optimizmom, ekspanzionističkom euforijom ekonomije koja dopušta umetnost da sačuva nadu u iskupljenje, u bolju budućnost. Ovakav mentalitet je posledica istoricističkog i racionalističkog ostatka, koji istoriju posmatra kao progresivni put ka stanju veće društvene i ekonomske ravnoteže. Umetnost postaje instrument za projektovanje, putem imagiarnog, prostora za uživanje koji proširuju polje individualnog i društvenog senzibiliteta, postavljajući se u antagonistički, nalik ogledalu, položaj u odnosu na stvarnost.

U tom smislu, umetnost zadržava funkcionalnu i funkcionalističku valenciju pomoću koje se asimilira u nadmoćne totalitarne sisteme, političku ideologiju, psihoanalizu i nauke koje razrešuju antinomije i negativne razlike sveta unutar sopstvene optike, sopstvenog projekta.

Nije slučajno što neke kritičke hipoteze, kao što je siromašna umetnost, imaju moralističku, represivnu i mazohističku konotaciju, koju srećom, neka dela umetnika dovode u opreku: Takav kritički mentalitet je, uz pomoć puritanske tvrdoglavosti, razvio kulturnu strategiju koja je usmerena na oživljavanje društvenog dogovora kao mita i neosporne vrednosti. Otuda želja za lingvističkom praksom koja bi u isto vreme bila i opoziciona praksa u odnosu na si-

stem. Umetnost je osetila hitnost pronalazaženja motivacije, kvalifikacije, adjektivizacije koja bi javno izrazila taj stav.

Očigledan i zgodan primer za to je ona umetnost koja je osetila potrebu da vlastito ime proprati pridevom »siromašna« (po- vera). Deklaracija siromaštva nastala je ugledanjem na kontekst zapadnih društava, koji je opsednut izobiljem i potrošnjom. Takvu kritičku liniju prožima retorično-franjevačka i moralistička tenzija, koja opasno i infantilno prikrija jednu umetnost koja ima odlike gerile. Pod uticajem događaja iz 1968. godine, javlja se mogućnost umetničke prakse koja uspeva da se predstavi homolognom sa slikom prvih primera gerile koja počinje da se manifestuje po velikim evropskim i američkim gradovima. Na taj način se umetnost razarala, da bi se na kraju prikazala potpuno ogoljenom, u vidu konceptualnog skeleta.

Ovakav samokažnjavajući i mazohistički stav o samoekspri- jaciji kreativnog zadovoljstva i njegovog posledičnog erotizma, moralistička je posledica mentaliteta koji umetnost priklanja politici. U biti; umetnici šezdesetih godina su iskusili, posmatrano iz te optike, dramu politike i prirode. Umetnike je jedan dogmatski stav naveo na to da prirodu smatraju regenerativnom i oslobađajućom referencom koja je u opoziciji prema represivnom i artifičijelnom društvenom okviru. Praksa prirodnog postaje sredstvo koje omogućava da se umetnosti da politička obojenost. Gotovo sve radove siromašne umetnosti prožima poenak bezazlen i poučan, površan i kasno-futuristički naturalizam: priroda kao originalno i devičansko mesto, kao princip energije, nasuprot korumpiranom i preko mere strukturisanom društvenom mestu (lokusu).

Paradokslano je tome što se iza prividno eksperimentalne i mobilne pozicije umetnosti šezdesetih godina, skriva latentno prazno verovanje u naturalističku i političku dogmu, i otuda u moralističko i statičko ponašanje, u malograđansku osobitu naklonost prema drami i etici. Postojanost takve domatske pozicije donosi kao posledicu pojavu dramske maske za umetnost, znake frontalnog ogledanja političkog kreda. Umetnost postaje sklonište, mesto idealne neodređenosti, i kao takva ona umetniku omogućava da se oseti blaženo zaštićenim od utilitarnog mentaliteta sveta. Na stvarnost čije su sve funkcije određene i u potpunosti imenovane, umetnik naivno odgovara delima koja nose oznaku »bez naziva«, a čija je namera da sačuvaju umetnost od bilo kakvog svetskog zarobljavanja.

Da bi uvećala ovu neodređenost, umetnost šezdesetih godina naglašava svoju osobitu naklonost prema apstraktnim i nefigurativnim jezicima, u uverenju da takav izbor usmerava njeno delanje u pravcu koji, određujući se prema prethodnicima iz istorijske apstrakcije, ponovo afirmiše njenu progresističku konotaciju.

Umetnost sedamdesetih godina preinačuje takvu bezazlenost preokretanjem naturalističke sadržajnosti siromašne umetnosti, koja je sačinjena od čistog gramatičkog prezentovanja materijala, u kulturni stav koji je mnogo učeniji. Naime, prevladaju sklonosti ka figurativnoj naraciji koja ponovo vraća uporište preprezentovanju, prirode u okvir citata i oživljavanja kulturalizovanog i filtriranog od strane istorijskog sećanja na umetničke jezike.

Oživljavanje figurativnog obrazca rađa se iz potrebe da se preskoči prag čiste prezentacije materijala u korist predstavljanja koje je sposobno za veću kulturnu artikulaciju i, dakle, u korist autonomije u odnosu na oštru reč političara, koja kondicionira mentalitet umetnosti šezdesetih godina do tačke samokažnjavanja i odustajanja od uživanja u kompoziciji, a radi smanjivanja kompleksnosti dela.

Usvajanjem takvog manje spontanog a više meditativnog tona, umetnost sedamdesetih godina započinje lekoviti proces de-ideologizacije, savladava euforičnu ideju kreativnog iskustva kao većnog eksperimentalnog procesa i kao prisile novog. Nije slučajno što dela ponovo dobijaju nazive, što ih više nije strah da ponovo uspostave komunikacioni odnos sa svetom, do te mere da prihvataju upravo lingvističke modele koji naginju figurativnom.

Dramatički pol biva podvrgnut prestrukturizaciji uvođenjem ironičnog akcenta koji odvlači delo od ambicioznog i bezazlenog odnosa sukoba sa svetom, u koji ga je nagnala kritika siromašne umetnosti. Ironija, kao strast koja se oslobađa odvajanjem, naglašava karakter laterarnosti jezika i uvodi mogućnost potonjeg užitka, onog jednog dela koje posmatrača ne lišava sopstvene prisutnosti i narativne sposobnosti.

Nadalje, u istorijskoj situaciji sedamdesetih godina dolazi do zaokreta zahvaljujući nekim događajima koji su modifikovali prethodno kulturno tkivo, prožeto optimizmom i ekonomskom ekspanzijom. Yom Kipurški rat 1973. godine determiniše ekonomsku krizu koja baca na kolena zapadne ekonomije, a kriza ideoloških modela, koja kulminira 1977. godine, izvukla je intelektualcima i umetnicima tlo pod nogama.

Tako je srušena perspektiva progressa naznačena raznovrsnim društvenim sistemima i njima odgovarajućim kulturama, i tako je naglašeno stanje političke neodređenosti koje nije više dozvoljavalo sigurno orijentisanje i utešno osećanje jednog jedinog pravca. Nisu svi umetnici bili u stanju da daju odgovor na ovu katastrofalnu

situaciju, na ovo stanje političkog, moralnog, ekonomskog i kulturnog odrona.

Neki umetnici su ostali ukotvljeni u viziji linearnog razvoja, tipičnoj za neoavangarde nakon drugog svetskog rata, koje su sigurnost i skrovište za svoju nesrećnu savest nalazile u vernosti lingvističkim i ideološkim modelima istorijskih avangardi.

Drugi umetnici su, naprotiv, uzeli k znanju izmene u istorijskom tkivu i pronašli da je prazno ostati ukotvljen u starim izvesnostima, sada već oslobođenim uslovima u kojima su nastale. Takav otvoren stav, oslobođen strogog pridržavanja eksperimentalnih propisa avangardi, zauzeli su mladi umetnici i oni koji su radili pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina, a koji su već u svojim ranijim radovima iskazali slobodan i nedogmatičan mentalitet.

Naravno, umetnici koji su već ranije bili razvili ideju o umetnosti što počiva na mitu o mogućem iskupljenju stvarnosti kroz samu umetnost, ostali su zatvoreni starih predrasuda, onih pozicija koje su u prethodnim istorijskim uslovima bile ispravne, ali koje su sada apsolutno neprimenljive. Stare ambicije i nove frustracije sprečile su ih da na osamdesete godine gledaju laka srca i bistra oka, što je neophodno za nastavljanje umetničke avanture.

Kulturna oblast u kojoj deluje umetnost osamdesetih godina je ona *transavangarde*, koja jezik posmatra kao instrument prelaza, šetnja od jednog dela do drugog, iz jednog stila u drugi. Ako se avangarda, u svim svojim varijantama nakon drugog svetskog rata, razvijala prema evolucionističkoj ideji *lingvističkog darvinizma*, koji je nalazio svoje stalne preteče izvan ovih obaveznih koordinata, a prema jednom nomadskom stavu reverzibilnosti svih jezika prošlosti.

Dematerijalizacija dela i bezličnost izvedbe, koji obeležavaju umetnost sedamdesetih godina prema strogo duchampovskom razvoju, nalaze put premašivanja u ponovnom oživljavanju manualnosti i u uživanju u izvedbi koja u umetnost ponovo uvodi tradiciju slikarstva. *Transavangarda* odbacuje ideje o progresu umetnosti koji je ceo usmeren ka konceptualnoj apstrakciji. Ona potvrđuje mogućnost da se ne smatra definitivnom linearna putanja prethodne umetnosti, zahvaljujući stavovima koji razmatraju čak i one jezike koji su u prošlosti bili napušteni.

Ponovo oživljavanje ne znači identifikaciju već sposobnost da se citiraju površine oživljenih jezika, sa svešću da je, u društvu na prelazu ka neodredljivoj stabilizaciji, moguće prihvatiti samo jedan nomadski i prolazan mentalitet. Ako je u krizi filozofski pozitivizam, koji je prozeo i odredio razvoj zapadnih civilizacija, ubrzavajući društvene i proizvodne transformacije u terminima tehnološkog eksperimentisanja, onda je u krizi čak i histerija za novim, tipična za tradicionalnu avangardu, kulturni plod takve filozofije.

Na taj način se ruši istoricistički optimizam avangarde, ideja progressa koja je skopčana s njenim eksperimentisanjem novim tehnikama i novim materijalima. Umetnici *transavangarde* rade uz pomoć policentrične i rasejane pažnje, koja se više ne promišlja terminima frontalnog suprotstavljanja, već neprestanim presecanjem



Julian Schnabel, 1982

svih kontradikcija i svih zajedničkih mesta, čak i mesta tehničke i operativne originalnosti.

Avangarde su u suštini verovala u princip dijalektike, u mogućnost umetnosti kao nadvladavanja i pomirenja kontradikcija i razlika. Transavangarda je, naprotiv, neodređena oblast koja umetnike zadržuje ne prema lingvističkim sklonostima i afinitetima, već prema stavu i filozofiji one umetnosti koja je usmerena ka sopstvenoj centralnosti i ka ponovnom otkrivanju sopstvenog unutrašnjeg razloga, prevazilazeći čistu savest prethodne umetnosti. Ova umetnost nalazi vrednost sopstvenog delovanja u koherentnom i gordom razvitku lingvističkih i ideoloških preteča istorijskih avangardi.

Transavangarda ne veliča preimućstva jednosmerne genealogije, već, naprotiv, one koja je lepezasto otvorena prema pretečama različitih istorijskih izvorišta i porekla. Ne postoji samo visoko poreklo istorijskih avangardi, već i ono niskih minornih kultura, onog ukusa koji potiče iz zanatlijske prakse i iz minornih umetnosti. Umetnici transavangarde shvatili su da tkivo kulture napreduje ne samo na vrhu, već da se ono razvija i na dnu, kroz autonomiju antropoloških korena koji teže, uprkos svemu, da afirmišu biologiju umetnosti, neophodnost stvaralaštva koje teži da zasnuje sopstveno iskustvo kao lokus zavođenja i mutacija.

Druga polovina sedamdesetih i početak osamdesetih godina žive u znaku takvog mentaliteta, u znaku umetnosti koja je izgrađena pomoću mnogih izražajnih sredstava, naročito pomoću slikarskog podržaja i instrumenata povezanih s jezicima znakova i boja.

Potpomognuta kulturnim kontekstom do krajnosti stratifikovanim, koji teži da povrati ne samo apstraktne mahovitosti imaginarnog, već i lingvističke i društvene tangente, kao i uopštenije antropološko stanje, nova umetnost, u svom metaforičkom i metonimičkom postupku (to jest, kao »transfer« značenja, ili kao »klizanje« njega samog između dela i celine), svoj prirodni ambijent je pronašla u istoriji umetnosti i istoriji stilova.

Tkivo nove umetničke proizvodnje prožeto je izvesnom količinom subjektivnosti, koju ne treba shvatiti kao autobiografski i privatni simptom, već kao harmoniju umetnosti i individualnih motiva, pročišćenih upotrebom svesnog i kontrolisanog jezika. Jezik nikada nije indikator potpuno subjektivnog stanja, već oprezan i ironičan put za konstruisanje autonomnih organizama jedne vizije koja unutar sebe pronalazi užitek u sopstvenom postojanju i razloge za sopstvenu istrajnost.

Istrajnost i slučajnost su obeležja nove slike, shvaćena s jedne strane kao mogućnost ponovnog vraćanja tradicionalnih postupaka umetnosti i konstantne sreće koja je podržava, a s druge strane kao mogućnost ostvarivanja razlika i odbacivanja prethodnih rezultata. Umetnost poslednje generacije ponovo otkriva zadovoljstvo otvorenoj neaktuelnosti, ostvareno i ponovnim vraćanjem jezika, pozicija i metodologija koje pripadaju prošlosti.

Propast političke poruke i ideološke dogme prouzrokovala je nadmašivanje praznog verovanja u umetnost kao progresistički stav. Umetnik je shvatio da progresivnost, na kraju krajeva, označava progresiju, unutrašnju evoluciju jezika koja se kreće duž linija što vode od spekulativnog bega do utopijskog bega ideologije. Ako je prethodna umetnost mislila da učestvuje u društvenoj transformaciji ekspanzijom novih postupaka i materijala, izlazeći iz okvira rada i statičkog vremena dela, ova sadašnja umetnost sklona je da se ne prepušta iluzijama izvan sebe same i da se vrati na sopstvene stope.

Naravno, ovo ne znači zatvaranje u okvire slike. Senzibilitet dela poziva natrag, unutar područja jezika, spoljašne odjeke, priklanja umetničkim razlozima motive i osobite prostorne i vremenske pojave, čak i uz pomoć instalacija slika, kolaža i crteža.

Ovakav postupak potpomognut je razbijanjem unitarističke ideje dela, projekcijom razbijanja svake unitarističke vizije sveta. Totalizirajućoj oholosti ideologije odgovarala je kompaktna oholost umetničkog dela koje je sadržalo modele simbolične transformacije sveta. Sada je takva oholost nastala, i umetnik nema nameru da patetično očuvava mit o nemogućoj i neupotrebljivoj kompaktnosti.

Raditi na fragmentu znači privilegovati, nauštrb monolitne ideološke odore, vibracije senzibiliteta. Takve vibracije nužno su isprekidane, one umetnika nose ka proizvodu koji je načinjen od mnogih lingvističkih osobenih pojava, a izvan logične koherentnosti poetike. Fragment je simptom ekstaze razdvajanja, i, čak, znak želje za neprekidnom mutacijom.

Ovo je moguće u slučaju kada se umetnik vraća centralnosti umetnosti. Tada delo postaje stecište pomaka senzibiliteta. Ali, senzibilitet ne isključuje mentalne emocije, ne izdvaja tenzije inteligencije i kulture. Naime, delo, takođe, unutar sebe koagulira kulturna i vizuelna sećanja na druga dela, ali ne kao citate, već kao mobilna i klizna prijanjanja uz prethodne lingvističke uzorke. Fragment naznačuje mogućnost slike koja se izgrađuje na preskok i koja se ne obazire na projekat, a koja se izgrađuje unutar slučajne staze istorije umetnosti koja je otvorena ka svakoj vrsti ponovnog oživljavanja. Ako je srušen ideološki imperativ, srušena je i prepreka koja je odvajala prevaziđene lingvističke modele. Ponovno oživljavanje ne znači da se radi o identifikaciji, već o mogućnosti dueta i duela kroz

koje prolaze čak i druge kolizije jezika. Fragment otvara mogućnost zadržavanja dela pod znakom zdrave nepostojanosti.

Umetnik prima sliku kao koagul mnogih bujica, kao tačku iz koje ističe hiljadu stimulansa koji upravljaju kreativnim impulsima. Ovo postaje novi sadržaj dela; umetnik je put kojim prolazi senzibilitet koji, svojim pomacima, vodi ka delu i rezultatu. Ono je, u svojoj finalnoj postojanosti, plod elaboracije koja ponovo nalazi etiku vremena izvedbe što je bila izgubljena u postupcima konceptualne umetnosti.

Diskontinuitet senzibiliteta uključuje i proizvodnju različitih slika, povezanih međusobno praksom koja nije nikako repetitivna. One preuzimaju na sebe travestije figuracije, apstraktnog znaka, bogatstva materije i boje, nikada ne upadajući u standardizovanu šifru. Delo uvek odgovara na neponovljive prilike, jer je neponovljiv mobilni odnos umetnika prema sopstvenim instrumentima izražavanja.

Čak i takvo obeležje čini delo neaktuelnim, u smislu da više nikako ne može da predstavlja umetnika u sadašnjosti, i, u krajnjem slučaju, postaje simptom osetne fragmentacije umetničke akcije. Deskripcija i dekoracija su šifre koje krase delo i iznose ga izvan obaveznog lokusa jednosmerne funkcije.

Deskripcija je plod tenzije koja teži da se predstavi u prijatnom tonu, u tonu srdačne eksplicitnosti koja želi da uhvati pažnju izvan sebe. Dekoracija je znak stila koji u apstrakciji i repeticiji ležernih motiva nalazi način da kreira polje fascinacije i neodređenosti, koje ne želi da nametne sopstveni smisao.

U oba slučaja, ipak, slika nema tradicionalna obeležja. Premda je uvek rezultat simbolične kondenzacije, plod ideje koja se preobražava prema figuraciji koju preuzima, u radu poslednje generacije ona ne kondenzuje unutar sebe duboko značenje i ne prenosi eksplicitan smisao, već je *zbuñena slika*, slika koja više ne prikazuje oholo sedimente vezane za neko izuzetno stanje, već slika koja prikazuje deklarativan aspekt minorne prisutnosti. Minornost je eksplicitni kvalitet kreativnog rada, plod mentaliteta koji je sada oslobođen svakog praznoverja.

Delo nema nameran karakter, nema herojske stavove, i ne upućuje na egzemplarne situacije, već, zauzvrat, prikazuje male događaje vezane za individualni senzibilitet i omeđene promene koje i dalje žive pod okriljem ironije i fine odvojenosti.

Nova umetnost, dakle, okreće se samoj sebi, ogrešujući se o očekivanje koje proističe iz njene uobičajene funkcije prenosioca smisla. Umesto toga, ona je sada spremna da bude kapris, opis unutrašnjih stanja senzibiliteta, što ne znači, samim tim, i psiholoških stanja.

Jedna komponenta ironije podupire njeno prisustvo u eksplicitnom i implicitnom smislu. Eksplicitna datost je datost minijaturizacije predstavljenog događaja, stavljanjem dela u službu mikrosenzualnosti koja ništa više ne dramatižuje, budući da joj nedostaje istorijska energija da bi to učinila. Jezik je zdravo istorijsko iscrpljivanje očistilo od svake simbolične valencije i nametnulo mu tačnu i zamenjivu upotrebu.

Implicitna datost je data upotrebom dela kao mesta neprekidnih isključiva značenja, nezaustavljivog lanca koji prati putovanje slike kroz male i intenzivne promene. Ironija se javlja upravo inverzijom tradicionalno metaforične pozicije u specifičnije metonimičnu poziciju, i na taj način je lišena svoje simbolične valencije. Slika nastaje neutralizacijom dubokog značenja, kao prilika za reprezentovanje u kojem se apstraktno i figurativno uravnotežavaju.

Sve postaje prilika za znak, u optici koja jezik neprekidno stavlja, ne praveći razliku u nivou, u horizontalu. Lišiti jezik značenja uvek nešto znači, u ovom slučaju to je simptom mentaliteta koji ne daje više nikakvo preimućstvo, već teži da posmatra jezik slike kao onaj koji je moguće potpuno izmeniti. To znači stati na put svakoj fiksaciji i maniji, u korist prakse koja kao vrednost ističe promenljivost.

Ako svaki jezik ima svoju unutrašnju egzemplarnost, konotativnu valenciju, izvršeno ispražnjenje proizvodi ideološko svrgnuće koje je dosledno takvom stavu i koje je posledica takvog stava.

Delo se predstavlja namerno nehomogenim rezultatom, otvorenim prema boji, prema materiji, prema figurativnom i apstraktnom obeležju. Princip dopadanja zamenjuje princip realnosti, shvaćen kao zadovoljavajuća ekonomija umetničkog dela. Delo postaje mesto opulentnog reprezentovanja koje se ne igra više štednje već rasipništva, koje više ne prepoznaje privilegovanu zalihu koja bi mu služila kao izvor.

Kontinuitet različitih stilova proizvodi lanac slika koje sve operišu uz pomoć pomicanja i napredovanja, koji nikada nije planiran već je uvek fluidan, s improvizovanim ponorima i naglim odskocima. U svakom slučaju, slika uvek oscilira između invencije i konvencije. Konvencija je trenutak uzdizanja jezika kao stila, u kojem umetnik ponovo zadobija ne smisao već znak, nivo površine.

Invencija iznenada izranja iz dodirivanja i nepredvidljivog približavanja lingvističkih razlika i kontrastnih asonanci, koje ne prouzrokuju disonance ili rascepe, ne determinišu polja vizuelnih perturbacija, već zasnivaju mogućnost neočekivanog događaja, prožetog i pokrenutog agilnim senzibilitetom.

Delo je mikrodogađaj koji sve više kreće iz unutrašnjosti slike, centra i radijacije senzibiliteta. Invencija nije, dakle, evidentna, zaslepljujuća i grubo lingvistička, već nalazi svoj trenutak originalnosti u evidentiranju sentimentalnih, kulturalnih i konceptualnih latentnosti, kondenzovanih takvim približavanjima i dodirivanjima.

Dalji nivo intencionalne konvencionalnosti leži u upotrebi vizuelnog jezika koji je povezan s upotrebom znaka, crteža, boje i pikturnog prostora, i u posmatranju spoljašnjeg prostora kao potencijalnog mesta širenja, iz kojega odskaču, ne postajući privilegovane tačke, fragmenti dela.

Ali, delo nije mozaik oblika, ishodišno, ono uvek ostaje slika. Po definiciji, oblik kondenzuje unutar sebe, u nerazmršivo jedinstvo, ideju i vizuelni znak, dok je slika metamorfoza koncepta koji poprima oblik figura, čak i kada su one diferencirane među sobom.

Delo klizi u mnogostrukim pravcima, koji se međusobno ukrštaju, oslobađajući energije koje su ponekad suprotstavljene onim drugim, istovremeno izazvanim. Usled toga dolazi do komične alteracije metafore, u smislu da se ona preobražava kroz sliku. Alternacija funkcioniše ublažavanjem značenja, pomicanjem svog položaja ka metonimičnoj inerciji.

Da bi potpomogla takav proces ublažavanja, slika koristi tenziju koja u potpunosti igra na promenama užitka, a sačinjena je od mobilnosti i malih pažnji. Pažnja ne znači pouzdano i razboritost ili domišljatost, već znači sposobnost da se uhvate odnosi i veze koje vladaju među različitim obeležjima koje delo poprima.

Naime, delo ima svoju unutrašnju promenljivost izgrađenu prema upotrebi jezika, prema fragmentima koji onda konstituišu finalnu organsku konstelaciju. Tako delo nastanjuju različite klime, tople i hladne, materijalne i apstraktne, dnevne i noćne, ukrštajući se simultano i prožimajući se. Na kraju delo gubi svoju tradicionalnu sredenost, stilizovanu rigidnost umetnosti kao idealnog jedinstva. Ono je sada, naprotiv, ispunjeno tenzijama različitih izvorišta, koje su neobjašnjive skromnošću poetike. Ako nosi neki smisao, onda je to smisao bezumne pažnje, senzibiliteta koji se lepezasto razmahuje da bi potpomogao mnoge omaške.

Upotreba metonimije dozvoljava slici da poprimit mobilni smisao koji progresivno izvire iz unutrašnjeg ustrojstva jezika, pomoću vizuelnih asonanci i prelaznih znakova što utemeljuju delo kao polje koje, po definiciji, uzdiže svoju vrednost na potencijalu mobilnih odnosa. Naglašavanje kliznog karaktera sada determiniše mogućnost privremenog i nestalnog značenja, konstruisanog prema uporednom lancu znakova koji ipak ne funkcionišu prema predvidljivoj i rigidnoj mehanici.

Na taj način značenje postaje smeteno, ublaženo, učinjeno relativnim u odnosu na druge semantičke supstance koje plutaju iz oživljavanja nebrojenih sistema znakova. Otuda neka vrsta mekote dela, dela koje više ne govori odlučno, ne uzdiže u sopstveno ruho ideološku postojanost, već se razlaže u strabizam mnogih pravaca. U ove mnoge pravce spadaju i oni jezika i njegovih mesta oživljavanja, koja sada više ne mogu biti upisana jer su podvrgnuta revnosnom pretraživanju, intenzivnom laskanju, ali bez privilegija i prekluzija. Nova umetnost crpi iz spremišta neiscrpane i trajne rezerve u kojoj apstraktno i figurativno, avangarda i tradicija, žive na raskršću mnogih susreta.

Umetnost šezdesetih godina radila je na *prezentaciji* stvarnih materijala, kao slika energije i referisanja o prirodi. Umetnost sedamdesetih godina sumirala je prezentaciju i *reprezentaciju* kao raskršće između prirode i kulture. Umetnost je sada definitivno izabrala područje reprezentacije, ukinuvši konkretno referisanje o realnim datostima, ili zamenjujući prirodnu materijala – direktno unošenih na umetničku scenu – izveštačenošću striktno pikturnih materijala.

Redukcija fizičkog i materijalnog kvaliteta dela, njegovo orijentisanje ka instrumentima koji su više vezani za tradiciju umetnosti, rađa se iz poštovanja istorijskih zahteva koji ne dozvoljavaju da se prave iluzije o sposobnosti ekspanzije izvan okvira, izvan njihovih specifičnih uslova, izvan umetničke kreativnosti.

Mitska snaga umetnosti namerno gubi svoju monolitnu tenziju u korist intenzivne i u isto vreme dekoncentrisane slike, koja klizi površinom stila i pravih jezika koji su bili oživljeni. Nova umetnost ponovo se vraća ambivalenciji poetske igre, prema definiciji Martina Heideggera (*Holderlin i suština poezije*): »Poezija ima aspekt igre i u isto vreme ona to nije. Igra, doduše, okuplja ljude, ali na taj način da se svaki pojedinac u njoj zaboravlja.«

Iz »Avangardija Transavangardija«, Achille Bonito Oliva, *Avangardija Transavangardija*, izd. Gruppo Editoriale Electa, Milano 1982, str. 10 – 16.

Prevod s italijanskog: Nada Seferović

## SVAKOG MESECA U KIOSCIMA I KNJIŽARAMA



**POLJA ĆETE NAJREDOVNIJE DOBITI AKO UPLATITE GODIŠNJU PRETPLATU OD 240 DIN. NA ŽIRO RAČUN 65700-603-6324 NIŠRO DNEVNIK, OOUR REDAKCIJA, ZA POLJA**

## PRETPLATITE SE I VI NA POLJA

### PRETPLATNI ODSEČAK

ČASOPIS POLJA  
Katolička porta 5/II  
21000 Novi Sad

Administracija: Dnevnik, Bulevar 23 oktobra 31  
Pretplata za 12 brojeva je 240 dinara. Brojevi će vam biti uručivani redovno.  
Svojim potpisom obavezujem se da ću iznos godišnje pretplate uplatiti na žiro račun 65700-603-6324, NIŠRO DNEVNIK, OOUR Redakcija (sa naznakom za Polja)

(ime i prezime, odnosno naziv ustanove)

(adresa na koju želite da vam se šalje časopis)

(mesto i datum)

(potpis)