

forme koje ironiziraju

rené payant

Osim ako je smatramo zlonamernom – što bi nas navelo da se pozabavimo delikatnim pitanjem nemere – ne možemo zanemariti današnju figurativnu orijentaciju u slikarstvu koju nam nude Sandro Chia i Enzo Cucchi, na primer. Pored isključivo subjektivnog karaktera ove figuracije, koja nam sugerira biografsko čitanje, ostaje *forma sama*, koja otvara drugačiju problematiku. Sagledavanje forme upućuje nas pre, možda, na posmatranje samih slika nego na biografske podatke koje figuracija izlaže. Tačnije, ovakvo sagledavanje primorava nas na to da uzmemo u obzir *interferenciju* koja čini sliku: između vrlo subjektivne ikonografije i »istorijskih« li-kovnih formi.

Kao što pišemo polazeći od drugih tekstova, tako i slikamo polazeći od drugih slika. I tako se postavlja pitanje porekla! A kritika ili istorija umetnosti u ulozi inspektora ispitivače to poreklo. Ništa nije jednostavno. Osim ako ova današnja figuracija nije ništa drugo do povratak klasičnoj koncepciji reprezentacije, dakle čisto ideološko restauriranje, ona ne može da dozvoli povratak tradicionalnog pristupa predstavi (koji se sastojao u određivanju) (pisanju istorije porekla motiva), ukoliko se suštinski od njega ne razlikuje. Baš zato kritična, specifična i svesna same istorijske tradicije, nova figuracija ispituje temelje ikonografskog čitanja, ikonologije. Svakako, ovdje nije reč o istorijskoj linearnosti, edipovskim odnosima ili o sudbini uticaja i oslobađanja. Uostalom, s tradicionalnog stanovišta, pitanje motiva i porekla daje primarni značaj semantičkom tumačenju slika. Zbog preterano sličnih sadržaja, nova figuracija, naprotiv, upućuje gledaoca na pragmatični nivo predstava.

Problematika postupaka

Figurativna predstava neminovno, nezaobilazno označuje: ona ne samo što nešto govori, pokazuje, već i određuje. Drugim rečima, onda kada je prizor, slika pokazuje i referencu. Kritika ili sama istorija umetnosti više se interesuju za samu referencu nego za predstavu. Ali, kako da se s tog nepikturalnog područja ponovo vratimo na samu predstavu, na samu sliku? Odnosno, kako nas figuracija može navesti na to da predstavu posmatramo zbog nje same, a da nas ne uvuče u anegdotski, autobiografski egzibicionizam? Dovoljno bi bilo, međutim, da pratimo grafite koji okružuju tela samih autora u Chiinoj slici »Hrabri dečaci na poslu«, da bismo videli kako se predstava sama sebi vraća. Ipak, predstava Chie i Cucchija pokreću i drugu problematiku, problematiku predstave kao auto-referencijalne forme. To, drugim rečima, znači da se ponovo pokreće pitanje porekla, ali to nije toliko problematika motiva koliko je problematika *postupaka* (manières).

Figuracija može biti istorijsko-narativna ili čak simbolična (simboli mogu biti poznati i razumljivi širokoj zajednici, a mogu biti suviše subjektivni, dakle manje razumljivi gledaocima). Kada predstava ide u pravcu figuracije denotativnog karaktera, ona tada pojednostavljuje mehanizam recepcije, osim ako ono što prikazuje nije isuviše fiktivno. Takva, denotativna predstava ostavlja veliki prostor gledaocu, projektovanju njegove mašte. Nasuprot tome, kada se slika gradi na strogo ličnim fantazmagorijama, gledalac posmatra figuraciju koja ga odbija: on se oseća donekle ugroženim pred tolikim značenjima koja ne može da dešifruje. Takve predstave indirektno isključuju svako tumačenje, i na taj način dolazi do sučeljavanja dvaju subjektivnosti, između kojih nema komunikacije. Ako predstave dozvole nekim subjektivnostima da se potvrde i afirmišu, one na izvestan način stvaraju napetu situaciju. Ova situacija je naglašenija kada izražajna forma kontativnih ikonografskih sadržaja postaje i ideolektalna.

Često se insistiralo na isuviše ličnom karakteru motiva u ovoj novoj figuraciji. Novija dela Sandra Chie i Enza Cucchija potvrđuju takvu tendenciju. Međutim, pored subjektivne ekspresionističke i asocijativne ikonografije, njihova dela nam se čine bliska. I to ne zato što ne tretiraju velike suštinske teme čovečanstva. Dakle, nisu u pitanju same teme, pre bi se reklo da su u pitanju baš same forme njihovih predstava. Drugim rečima, i forma, pored figuracije, stvara izvestan familijaran teren: a to čini jer u nama budi asocijacije. Ipak, to nisu slobodne asocijacije: predstave po sebi označavaju posebna mesta i, u stvari, gledaoca upućuju na druge predstave.

Medustil

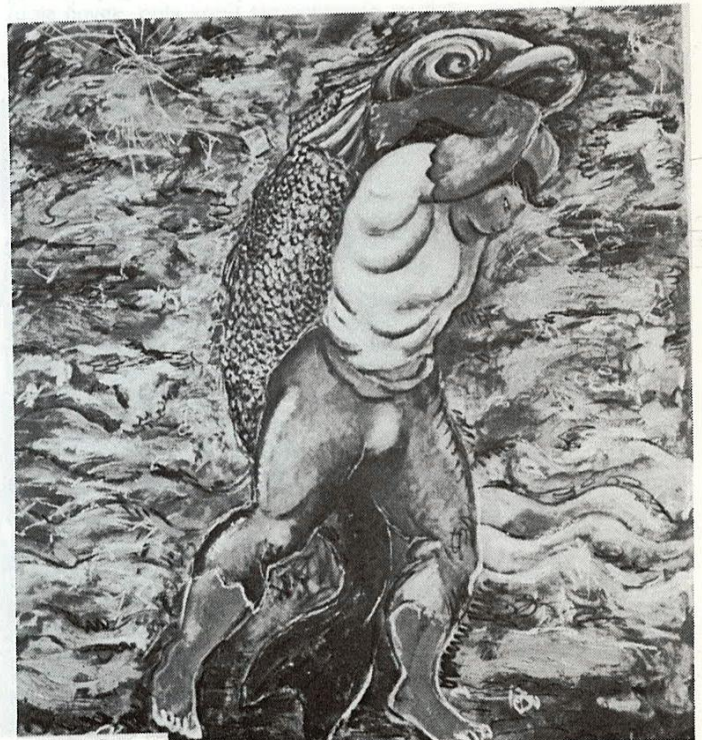
Ove predstave upućuju na druge predstave, ali ne putem kantske forme citiranja. Dela koja su evocirana u najnovijim slikama

(ili crtežima) Chie ili Cucchija su dela jednog Carrà, kada on ne bi bio futurista, jednog de Chirica, kada on ne bi bio metafizičan, i jednog Chagalla, kada ne bi bio isuviše pod uticajem svojih prijatelja kubista. Čak i posle pažljivog posmatranja celokupnog rada umetnika, nismo u stanju da prepoznamo bilo koju predstavu koja bi bila integralno ili parafrizirano uklopljena u dela Chie ili Cucchija. Nikakva porednja na ikonografskom planu nisu moguća, iako bismo mogli, na primer, i kod Chagalla i kod Cucchija pronaći teme inspirisane Biblijom. Ono osećanje familijarnosti, koje izbija iz najnovijih radova mladih italijanskih umetnika, proilazi iz ikonografske forme, »stila«, slikarskog postupka. Da bismo razgraničili ovu međusobno prožimanje od čisto referencijalnog odnosa, morali bismo govoriti a *medustilu* (interstyle). To bi značilo da današnje slike Chie i Cucchija uspostavljaju odnos s nečim što je izvan njih, a što nije mondenka referenca ni imaginarni prostor zamišljen na uskom ikonografskom planu, a to je svet formi koji postoji u istoriji umetnosti.

Ne možemo, međutim, govoriti o citiranju određenih formalnih crta. To bismo mogli kada bi ova najnovija platna bila imitacije, ili kada bi ona sistematizovala, odnosno režirala, pozajmljene postupke. Chia i Cucchi ne nude nam takvu formalnu mimetičnost, naprotiv, oni obično evociraju neke formalne postupke i pikturalne atmosfere. Zato bismo radije rekli da je reč o *korišćenju* nego o *citiranju* formalnih postupaka. Reč je o vraćanju na predstave iz prošlosti, ali ne zato da bi se uzela njihova sadržina, već da bi se odredio način građenja predstave. To bi značilo da dela Chie i Cucchija govore a *samom* procesu stvaranja. Ona govore jasno, ali samo za one koji poznaju svet referenci, koji *vode dijalog* s istorijom formi, posebno s formama nastalim van glavnih tendencija (koje su označile početak veka i postavile se kao modeli), a čija je glavna karakteristika bila subjektivnost. Tematika kod Carràa, de Chirica ili Chagalla obrađena je na lirski, metaforičan i alegoričan način. Takvim načinom oni iznose svoje viđenje običnih, svakodnevnih stvari. Najnoviji radovi Chie i Cucchija upućuju na forme pomenutih umetnika, ali i na vid komponovanja s bolom.

Ovakav dijalog s formama iz istorije umetnosti ne treba shvatiti na način koji nam sugerira tradicionalno čitanje istorijske povezanosti ili kontinuiteta, dakle kao uticaj ili dijalektički nužnost. Pre bi se moglo govoriti a *dijalektici pamćenja* (dialectique mémorielle). Ova medustilska forma govori da umetnik slobodno crpi iz istorije formi, oslobođen svakog pritiska koji bi mu nametnula evolutivna logika, kao što je to bilo kod modernista. Štaviše, ukoliko bismo se rukovodili nekom manje racionalnom logikom, mogli bismo reći da te forme same od sebe dolaze kao nešto što nam je poznato, nešto što se na izgled bez razloga, ali nužno, vraća.

Paradoks, ili bar tenzija ove nove figurativne forme, proizlazi iz činjenice da je ikonografija veoma personalizovana, da je više plod umetnikove mašte nego inspiracije pod uticajem podsvesnog (što je bio slučaj s nadrealističkim asocijacijama). Ova ikonografija donekle odbacuje interpretativno čitanje i kritikuje biografsko čitanje. Ona nastaje iz referencijalnih formi, kroz referencu kao formu prema istorijskim ideolektalnim, odnosno veoma personalizovanim formama.



sandro chia, 1981

Sve se dešava kao da umetnik-slikar danas pokušava da izrazi istovremeno svoju želju i nemogućnost subjektivnosti u paradoksu koji se rađa u odnosu između ikonografije i slikarskog prosedeja. Ova dela menjaju navike gledaoca prilikom recepcije predstava. Ona obavezuju na promenu u stečenom teorijskom znanju. Pošto su *dijaloška* (u značenju ruskih lingvisti formalista), ona zahtevaju od gledaoca aktivno »čitanje«, »čitanje – građenje« (lecture-construktion), koje bi u kompoziciji dela uočilo prirodu citiranog.

Žudnja i zanos predstavama

Ono što u delima Chie i Cucchija upućuje na Carrà, de Chirica i Chagalla je žudnja i zanos predstavama koje su inspirisale umetnike. U slikama mladih italijanskih umetnika predmeti kao da su otrgnuti od pozadine (otuda značaj pozadine u njihovim delima), a naracija nametnuta ikonografiji kao da ostaje nedorečena, kao da je sama figuracija ostala nedovršena. Pokrenuti snagom želje da se pojave, predmeti i lica kao da se sudaraju, žure, nekad čak ukrštaju, i bivaju zaustavljeni u svojoj epifaničnoj živosti jedino strašću forme, hromatskom gustinom autonomije na likovnom planu, gde slobodna igra boje i crteža, više boje nego crteža, govori o pulsiranju koje je sama subjektivna ikonografija probudila. Aluzivne više nego onirične, slike Chie i Cucchija proširuju i svet figurativnog sli-

karstva i apstrakcije. Verovatno manje motivisane željom za formalnom inovacijom, a više autobiografskim porivom, njihove slike dijaloziraju s istorijom forme oživljavajući kod gledaoca način sećanja prisutan u prustovskim reminiscencijama. Mešavina ličnih (ikonografija) i formalnih uspomena (slikarski postupak), stvara multidirekionalne i aperspektivne prostore kakve nalazimo u najboljim apstrakcijama Al Helda. Nove Cucchijeve i Chiine »naracije« obeležene su anti-gracioznošću jednog Carrà, ali ipak zavodljive, poseduju snagu humora i smeha, i imaju snagu onih formi koje ironiziraju jezik i prekidaju diskurs.

Reafirmišući specifičnost predstave, slikarstva kao praznine unutar diskursa, nova Chiina i Cucchijeva figuracija govori tako što pokazuje.

Iz »Art Press« br. 57, mart 1982. str. 22.

Prevod s francuskog: Jelena Grušević

Napomena: ¹ Više oblika citiranja u slikarstvu, analizirana u: R. Payant, »L'art à propos de l'art«, »Parachute« br. 16, 1979, str. 5–8; i »Parachute« br. 18, 1980. str. 25–31.

la pittura colta

(specijalno za »polja«)

italo mussa

Aktuelna umjetnost zrači u više smerova; za umjetnika je sve opet moguće, preplitanje apstraktnog i figurativnog, »buka i brzina« jednako kao i statika kontemplacije. Stoga, s jedne strane stoji transavangarda, a s druge pittura colta (učeno slikarstvo). Ali, u oba slučaja postoje radikalne mogućnosti za »pravljenje slika«, ne dopuštaju se predasi. Ovaj kreativni višak označava totalni pad svakog pojmovnog učinka. Bez izravne prakse nema slikarstva; oko sanja što ruka stvori. Žudnja da se simbolički razdere platno, za umjetnika sada znači realnu odluku. Tako, transavangarda okup-

lja ono što bježi, što je privremeno, pittura colta izražava vječno i nepromenljivo. S različitih pozicija, za njih historijsko vrijeme kao da je stalno, ono zamjenjuje promenljive vrijednosti svjetla, i tamo gdje je vladala sjena od sada vlada usijana i zasjajena boja. Svaki-danšnja je samo daleki odjek.

U svojoj tajnoj, nestvarnoj ljepoti, pittura colta predlaže jedan novi klasicizam, otvoren čak i za prodore predstava metafizičkog slikarstva. Potpuno je njezino udaljenje od svakodnevnice; ideološke i »eksperimentalne« zaslepljenosti samo su vatre budalaste taštine. Antičko, tj. beskonačno moderno, jeste simulakrum kojim umjetnik okončava, ispunjava vlastita estetička razmišljanja, ogoljujući i tražeći zbiljsko koje mu zarobljava maštu. Djelo je uzbudljiv rezultat emotivnih prizora odnjegovanih (colte) njihovom očiglednom ljepotom.

Carlo Maria Mariani je izumitelj neutralno lijepog, dosegnutog pomoću »oslabljene« imitacije klasičnog ideala, dok je Roberto Barni posrednik energičnog preplitanja metafizičke figuracije i apstrakcije futurista. Za Alberta Abatea slikarstvo je »soba« u kojoj kontemplacija postaje još hermetičnija, za Carla Bertoccia, naprotiv, ono je san koji nastavlja prekinute dijaloge o lijepom, za Ubalda Bartolinija, koji slika klasicističke pejzaže, slikarstvo je kontemplativna vizija, i konačno, za Lorenza Bonechia to je dinamični učinak usamljenosti geste.

Ovi umjetnici, počevši od Carla Maria Marianija, o »učenom slikarstvu« (čiji su protagonisti) imaju savršeno jasno shvatanje, tj. ne razumijevaju djelo kao mnoštvo fragmenata (kako se zbiva djelomice s transavangardom). Umjetničko djelo je unikum, a umjetnik ga doseže obračunjući se prošlom, koje nalazi prisustvo u djelu. Ali, ne okreću se oni neminovno citatima (kao što se često pogrešno tvrdi), prisustvo prepoznatljivih prizora na platnu više je negoli samo opsjena i prevara. Umjetnik opaža umjetnost tamo gdje je ona najskrivenija, a historijski stil nije više pogibeljni autoritet. Neobuzdana i beskonačna, vječita žudnja kreativnosti obavlja svoju mudru ruku, dok se njeno snivajuće oko predaje teorijskim stazama sve nepoznatijim, prepoznatljivim jedino u fantaziji, sjećanju, imaginaciji.

Pittura colta je laički misterij koji ništa nema s tzv. konfesionalnim. Odgojena je u neaktuelnom maniru nepromjenljivosti. To je ispremetana intimnost, nasuprot izražajnoj sigurnosti koja nudi svoje tumačenje, tako da se čini nesigurnom i misterioznom. Djelo, u potrazi za pravom vječnošću, čini se da ratuje s vremenom.

Umjetnik pitture colte, koji slijedi jedino vlastitu tihi i svečanu vokaciju, uronjen je podjednako u sadašnjost i prošlost. Odatle modernost njegovog slikarstva koje na nesvakidašnji način mijenja irealno koje predstavlja. Simbolična modernost, bogata vizionarskim intrigama, s mnogim putevima za jednu moguću budućnost. Kreativna budućnost pitture colte je beskraj koji prelazi prag onoga »ovdje i sada«.

Tako se umjetnik utiskuje u beskraj da bi se istisnuo nemjerljiv intenzitet ljepote, pošto je ljepota (kako kaže Carlo Maria Mariani) ponovo protagonista slikarstva. Ovo treba postati stvarnim rezultatom radne i istodobno meditativne usamljenosti. Poetski mehanizmi ljepote i njihov idealni sjaj plijene pogled. Umjetnik slika sebe, autoportret (poput onih Alberta Abatea, Roberta Barnia), kao da tumači slikarski događaj, uvijek čaroban i opsenjujući.

Dakle, pittura colta iznenađuje stalno, a njena fantastična alegorična sjećanja su »capriccia« (tema draga Carlu Bertocciju). Njena kromatska gustina, kao i djelu Lorenza Bonechia, rastvara svjetlo i pokazuje neuhvatljiv žar prizora.



georg bačelitz, 1982

Prevod s italijanskog: Tahir Lušić