

nova slika u francuskoj

jean – marc poisot

Nužda zakon menja

Ova poslovica dočarava nam čutljive posmatrače koji su se umorili od posmatranja nove generacije umetnika koju nisu mogli ni da razumeju, ni da asimiliraju. Čudno je što je ovo prezrivo zanemarivanje mladih umetnika uzelo maha u vreme kada se Beaubourg otvorio. Jean Clair je svojom izložbom »Nouvelles Subjectivités« (1976) iaugurisao seriju radova i izložbi koje su, sve do izložbe »Réalismes« u Beaubourgu, označile povlačenje od njegovog prethodnog neprekidnog i nepristrasnog praćenja savremenog razvoja (nekada je on bio prvi koji je obilazio mnoge ateljee). Njegovo povlačenje je takođe imalo za cilj da osvetli ono što je on smatrao rasprostranjenom krizom umetnosti u Francuskoj. Iz istog razloga, on je postao ideolog te uglavnom fiktivne krize i potvrdio se kao najefikasniji klevetnik ideologije avangarde. Uskoro su ga sledili i drugi, oni kojima je bilo drago što su pronašli opravdanje svom nezumevanju savremene umetnosti.

Kada su najzajedljiviji kritičari avangarde jednom apsorbovani u Beaubourg mašineriju, ili ograničeni na sporedne pozicije koje je vakuum stvorio, samo su Marcelin Pleynet i njegovi sateliti ostali neozleđeni. Pleynet se odrekao avangardista da bi istakao jedinu avangardu koju je branio. Time se priključio listi izazivača krize. Sve što je trebalo da uradi bilo je da objavi da su jedini radovi koji vrede oni koji su konzistentni s njegovim prethodnim izborom. Na taj način su ljudi kao Jean Clair, Marcelin Pleynet i Gérard Gassiot-Talabot, težili stvaranju retrospektiva koje su privilegovale prošlost, a time su ubrzali razvoj novih ideja sposobnih da dovedu u pitanje onu vrstu rada i intelektualnih pozicija koje su branili. Na primer, retrospektiva koju su Pleynet i Gassiot-Talabot postavili u ARC-u (Pariz), nove tendencije u Francuskoj 1968-1978/79«, namerno zapostavljajući sve mlade umetnike koji ne mogu da budu klasifikovani, zadržava se samo na mladim epigonima poštovanih veterana. Stoga je ARC bio primoran da uvede treći deo izložbe, koji je povezivao francuske umetnike čija je međunarodna karijera obuhvatala period poslednjih deset godina, s drugim, mladim umetnicima, njima istovetnim. Nepotrebno je spomenuti da se odmah već dobro znalo čiji kritičarski barjak slede. Bili su prilično oštro kritikovani zbog svoje upornosti, a potpuni pregled njihovog rada nije dobio istu podršku od institucije i štampe.

Ova opsesija umetničkom retrospektivom i vraćanjem časovnika unazad, poslužila je i da se rasvetli situacija: s jedne strane, postojala je sadašnja generacija i njeni sateliti-umetnici i kritičari, a s druge bundžije, neposlušnici, novopridošlice. Među nepoželjne spada i Lamarche-Vadel, koji je od prvog broja svog časopisa (Artistes, oktobar 1971) žestoko napadao svakog, narušavajući na taj način opšte pravilo pristojnosti. On je pokušao da osvoji suparnički teren svojom grubom taktikom, istovremeno otkrivajući nove internacionalne trendove koji su ga inspirisali da osnuje sopstvenu grupu umetnika. Međutim, istinski nov teren za umetničke rasprave u Francuskoj pripremili su energični nosioci kulture u različitim provincijskim gradovima, koji su za sobom imali svoje aktivne institucije. Prvi koji je pošao tim putem bio je muzej Saint-Etienneu, jedini muzej koji ima dugu tradiciju otvorenosti prema novom i jedini preživeli od prve generacije koji aktivno deluje. Njegov primer slede CAPC u Bordeauxu, Galerija savremene umetnosti u Nici i muzeji u Toulonu, Sables d'Olonneu, Chambèriju i Calaisu.

Mada je Lamarche-Vadel, koji nije pristalica decentralizacije, učinio sve što je bilo u njegovoj moći da umetnike koji su ga interesovali privuče u Pariz, privlačnost glavnog grada se u poslednjih nekoliko godina izgubila, a veliki broj umetničkih centara koji su se pojavili u Francuskoj dozvolili su novoj generaciji da se potvrdi. Nica, koja sebe smatra za jedino mesto koje forsira zajednicu umetnika, posle izložbe »OD juče ka sutrašnjici, jedan aspekt savremene umetnosti« (1978), često se ograničava na predstavljanje mladih, lokalnih umetnika u svojim »Peinture Fraiche« izložbama. Muzej Saint Etienne okrenut je širem polju. Izložba »Après le classicisme«, koja je, po tačnoj istorijskoj logici, održana pre »Baroques 81« Catherine Millet, u ARC-u, pokazala je razumevanje za savremenu međunarodnu situaciju, na osnovu izbora s nedavnih velikih izložbi (bijenala) i uključila je veoma malo inovacija.

Politika CAPC-a u Bordeauxu sastoji se u sprovođenju sistematskih istraživanja po umetničkim ateljeima u različitim delovima Francuske. CAPC pravi originalan izbor koji se ne poklapa uvek s međunarodnim trendovima, što je dalo šanse nekim talentovanim umetnicima da se potvrde. U stvari, pošto se prvo zainteresovao za neke umetnike, direktor CAPC, J. L. Froment, odlučio je da dugoročno saraduje s njima.

Drugi muzeji, kao što je ARC, nalik su na prozorsko okno jer dopuštaju da se vidi šta se u njima dešava. Priče o krizi dopustile su pojavu takvih izložbi kao što je »Baroques 81« – nemaštovitog kompromisa čiji je cilj bio da pruži informaciju o savremenim internacionalnim trendovima i francuskim vrednostima – zatim je usledila izložba »Ateliers 81-82« koja je pružila prilično otvorenu, nestrukturisanu ideju o radu mladih francuskih umetnika, od kojih se većina tek nedavno pojavila.

Sve veći broj prostora za izložbe, nova kritika koja ne pati od strahopoštovanja, kakva može da se nađe u *Actuel'u* i *Libérationu*, protekcionizam muzeja (Beubourg), kritičara (Clair, Pleynet) i drugih autoriteta, zajedno s prilivom svežih informacija, imali su važnu ulogu u podsticanju nove generacije umetnika da pronađu nova rešenja. Možemo, ipak, da razlučimo tri struje u ovoj uskomešanoj, kontradiktornoj situaciji.

Deca krize

U vreme kada su zreliji članovi Supports-Surfaces grupe počeli da stvaraju manje dogmatska dela, nekoliko umetnika se udružilo da bi stvorili dve nove grupe. Jedna grupa, u koju spadaju Janapa, Mosta-Heirt, Dunoyer, Bonnefoi, Semeraro i Wilmouth, priredila je tri dosta diskretne izložbe 1978. godine. Druga grupa je nastala u isto vreme kada je osnovan i časopis *Documents sur*, i ona je, takođe, od 1978. nadalje priredivala izložbe na raznim mestima. U početku, ovoj grupi su pripadali Cassegrain, Langlois, Nivollet, Sorg i Thiolat. *Documents sur* je osnovan uz Pleynetovu podršku, a časopis mu je služio da pronađe sledbenike Supports-Surfaces i Peintures Cahiers théoriques. Ovo je bilo teško breme za te umetnike koji su uglavnom razvijali ideje prethodne generacije. Janapina grupa je bila više buntovnička, a njihovi afiniteti bliži afinitetima istoričara umetnosti pri časopisu *Macula*, koji su, sa svoje strane, simpatisali američki formalizam. Ovoj generaciji bilo je blisko ono što su njihovi prethodnici zagovarali na rečima, ali ne i na delu: drugim rečima, oni su inspiraciju nalazili u delima velikih američkih umetnika pedesetih i šezdesetih godina i evropskih slikara s početka ovog veka. Rezultat je bio taj da su mnogi od njih stvarali prilično učenje slike, kojima je nedostajalo originalnosti i unutrašnje snage. Nedoslednost Bonnefoiovog rada, uprkos neosporne vrednosti njegovog teorijskog zapažanja, simptomatična je za dvosmislenost situacije u kojoj su se ovi umetnici nalazili. Wilmouth, koji više voli da živi u Londonu nego u Parizu, izgleda da je kreativniji, ukoliko se njegov rad ne poredi s delima engleskih umetnika, kao što je Toni Cragg.

Umetnici koji žive u provinciji součeni su sa istim nemogućim izborom: poštovanje prema određenim modelima ili traženje sopstvenog stvaralačkog izraza. Uzimajući to u obzir, grupa pri *Document sur* je sigurno najsputanija obaveznom vernošću svom nasleđu, a njen spektar boja i arabeski često postaje samo ukras, bez najboljeg iskorišćenja novog predstavljanja boja.

Novi kolorizam

Jug Francuske, udaljen od teoretske i istorijske legitimnosti, omogućio je savršeno tlo za negovanje izražajnijeg, nekonvencionalnijeg istraživanja boje. Ovde su prisustvo i rad Viallata sigurno ostavili traga. Njegov uticaj, izgleda negativan na one koji se još nisu opredelili, na one koji lakše podležu jačim modelima, dopustio je da se pojave umetnici kao što su Jean-Baptiste, Audat, Serge Fauchier, Dominique Gauthier, Anne-Marie Pécheur i Yves Reynier. Njihova dela su već bila izložena na CAPC, u Veneciji i u Air-la-Chapelle, zajedno sa Francis Bugainovim. Ovom spisku bih dodao Isabelle Champion-Métadier, koja je učestvovala na Bijenalu u Parizu, 1980. godine, zajedno sa Gauthierom. Najbedljivija dela su prikazali Reynier, Fauchier – i možda Bugarin (ako bi obnovio teme svojih slika), no, pre svih je Gauthier.

Reynier radi tako što male komade obojenog materijala lepi na druge elemente, papir ili drvo. Fauchier takođe iseca komade bojenog materijala, stvarajući kompaktnu površinu boja, istaknute na velikim uzvišenjima (mount). Bugarin akumulira boju prilično gusto, tako da sama boja stvara uzvišenje i jedini oblik slike. Gauthierove rane slike, na kojima se boja, raširena po zidovima kao ispupčenja, iseca, ustupile su mesto delima nesputanim formalističkim zahtevima. Svi oslikani i isečeni delovi, postavljeni zajedno, stvaraju nešto kao gigantsko perje, čije su raskošne boje sve upadljivije.

U Montpellieru, Ferrari pravi asemblaže od hartije, drveta, žice – elemenata koji su i tranzitorni i blisko povezani sa svojom prvobitnom okolinom. U Lionu, Kacem Nova iseca velike, njegove obojene plohe, koje zatim fiksira direktno na zid. Mada nam njegov rad priziva u sećanje neke Dunoyerove slike, on se izdvaja po raspoloženju i otvorenosti.

Od umetnika iz Nice, čija su dela bila nedavno izložena (»Attention, Peinture Fraiche«, novembar – decembar 1981), Elisabeth Marcier skreće na sebe naročitu pažnju. Njen rad je sličan Gauthierovom, međutim, ona je više okrenuta arabeski nego gestovima. Gérard Serée (»Attention, Peinture Fraiche«), ili drugi umetnici kao što su Clément, Doron, Planet, Sindou, koji su izlagali na »Ateliers

81/82«, ostaju mnogo konvencionalniji. Samo se Fédorenko, koji namerno zida zidove na kojima slika, ili Léocat sa svojim intimističkim registrom, ističu od modela koji se stalno ponavljaju, a koje su *Supports-Surfaces* ili Toroni nametnuli, da bi podelili ovu novu koloristiku sa ostalima, dozvoljavajući da slika puca, šireći forme preko površine slike.

Dve ili tri slike iz sveta koje su im poznate

Šok koji je izazvalo savremeno nemačko i italijansko slikarstvo, verovatno je podstakao mnoge mlade slikare da izbegavaju nepriступačne predele formalizma i apstraktnog. Način na koji je ovo slikarstvo njima prikazano – putem velikih izložbi i štampe nostalgičnog tipa – doprineo je da budu još oštrij i agresivniji. Zanimljivo je da primetimo da se javljaju u novom kontekstu. U provinciji se učestalo javljaju zajednički umetnički ateljei, a izložbe se redovno održavaju na najrazličitijim mestima. Najaktivnija od svih ovih grupa, na primer, ostavila je za sobom sjajni trag alternativnih izložbi. U Rennesu, 1981. godine, B. Salmon i S. Zavatta organizovali su »Sans titre ou les figures du vide«, a J. C. Blais i C. Violet, koji su bili među prisutnim umetnicima, zajedno su sa Boisrondom, Di Rosom, Alberolom, Blanchardom, Maurigeom i Combasom učestvovali na junskoj izložbi »Finir en Beauté«, priređenoj kod Lamarche-Vadela u Parizu (1981). Combas i Maurige već su učestvovali u »Après le classicisme« u Saint Etiennu, zajedno s nemačkim, italijanskim i američkim umetnicima. Blanchard, Combas, Di Rossa, Boisrond i Violet ponovo su se našli tog oktobra u Parizu, u Rue de Blancs Mantoux, na izložbi koju su sami organizovali. Druge izložbe su priređivane s još nekim umetnicima i ta grupa ih sve više i organizuje. Muzeji u Nici i Saint Etiennu u svoj plan imaju uključene i izložbe mladih umetnika. Zajedno s galerijama Crousel, Cadot i Lambert, ARC je priredio izložbu »Ateliers 81/82«, koja je predstavila najveći broj novih umetnika: Alberola, Boisrond, Cheverney, Combas, Di Rosa, grupa *En avant comme avant*, Favier, Giard, Lanneau, Plantie, Poivret, Thupinier, umetnik iz Nice, isto je tako dekorativan i provodi vreme slikajući reč »koncept« ekspresivnim, koloritnim motivima. Jean Luc Poivret slika avione koji podsećaju na Pinceminovu picturalnu startigrafiju. Tremblay povezuje predstave i objekte prilično oskudnim i naivnim stilom. U ikonografiji kasnog rimskog slikarstva Patric Plantié pronalazi arhitekturu, mitske životinje i scene, i naglašava njihovu fiktivnu vrednost samo pomoću isecanja oslikanog dela. Rolino Gaspari (CAPC, decembra 1981. godine) nije slikar, ali radi i crta pomoću gline za modeliranje pričvršćene za zid. Njegove jednostavne slike sačinjene su od stubova, a konstruisane su pomoću skica ili površina razbacnih po zidovima.

Ostali, Blais, Boué, Blanchard, Boisrond, Cheverney, Combas, Di Rosa i Favier, manipulišu stereotipima, onim povratnim predstavama iz svakodnevnog života, čije bi poreklo (stripovi, filmovi, reklame, potrošačka roba i drugo) moglo pogrešno da se tumači i zaboravi usled brojnih nespretnih, improvizovanih reprodukcija. Pop-imaginacija je imala žestoku najavu nečeg novog kao uzora. Reprodukcije nisu promenile njene formalne kvalitete, njenu konačnu prirodu, a ni njenu funkciju kao signala žudnje. Imaginacija francuskih umetnika nije toliko ekspresivna koliko je domaća. Ona deluje pomoću jukstapozicije, premeštanja i kondenzacije tipova predstava, redukujući materijal s kojim se radi na osnovni, neophodni materijal. To je razlog što najuspešnija dela Blaisa, Boué, Boisronda, Combasa, Di Rosse ili Faviera ne mogu jednostavno da se povežu sa međunarodnim trendovima. Njihove slike su regresivne, ograničene, simbolične i primitivne. Njihova logika je asocijativna (Boisrond, Combas, Di Rosa), ili akumulativna (Favier), njihova poruka dvosmislena (kao Bouéovo drveće-brodovi ili vozila-oblaci). Ovo slikarstvo je manje intelektualno i manje spektakularno od slikarstva međunarodne transavangarde i svedoči o odbacivanju teorije, svesnosti o vremenu i istoriji koju nam masovni mediji svakodnevno nameću.

Nema svrhe pokušavati da odmerimo situaciju koju karakteriše otvorenost i mobilnost, koja izmiče tradicionalnim institucionalizovanim i intelektualnim klasifikacijama – ali, nešto se sasvim sigurno dešava. Šok koji je izazvala ranija transavangarda može nekog navesti da zaključi da je francusko slikarstvo fiktivno, međutim, iz ove reke novih dela izvire Bonito Olivino isticanje povratka na regionalne, manje univerzalne kulturne vrednosti.

Iz »Flash Art« br. 108, leto 1982, str. 40.

Prevod s engleskog: Dubravka Mulić

trideset mladih francuskih umetnika

catherine millet

Ovaj broj našeg časopisa, posvećen mladim umetnicima koji rade u Francuskoj, izlazi tek sada, mada je bio koncipiran pre godinu dana. Valja priznati da ovaj broj realizujemo nošeni, valjani, bacani jednim talasom koji je, pošavši iz Nice, Saint Etiennea, Montpellierera, Bordeauxa i Pariza, zasuo našu mirnu unutrašnjost. Frustrirana Francuska, iskrvavljena Francuska, ona koja više nije mogla da podnese toliko međunarodnih vernisaža na kojima su njeni mladi puleni ličili na Héliona ili Balthusa, od koje su Nemci koji prave poslove s Amerikancima odvrćali pogled, i Francuska ostavljena po strani italijanskim nadmetanjem na polju postavangarde i transmodernizma – ta Francuska je odlučila da reaguje. Francuska će, takođe, u osamdesetim godinama da nametne svoju Školu. Kritičari, kustosi, i trgovci, zajašili su svoje male bicikle i pošli na tour de France umetničkih škola; pročešljali su klase, dvorišta i hodnike. I gotovo su svi našli istu stvar, a to je ono što se već sada naziva »slobodnom figuracijom«.

Slobodnom od čega? Svakako ne slobodnom od društveno-ekonomskih pritisaka čije breme oseća s obzirom na ulog o kojem sam upravo govorila. Ali, slobodnom u svojoj inspiraciji, estetici, slobodnom u odnosu na »istoriju slikarstva«, slobodnom da slika »ružno« ili »lako«, ili »spontano«, što uostalom predlažu, u najprotivrečnijim oblicima, naravno, sve avangarde poslednjih 75 godina. Postoji, međutim, jedna razlika, a to je da je sloboda osvojena u okviru tradicionalističkog i konzervativnog konteksta bitno drukčija od slobode koju dozvoljava jedna posve laksistička klima.

Očigledno je da ako smo izabrali da prikažemo jednu prevladujuću struju, nismo zaboravili one koji se nalaze na marginama ili u posve protivnom toku. Svi tumači uzalud danas veličaju vrednosti eklektizma, jer se traganje za dominantnim strujama ne može sprečiti – svaki napor za konceptualizacijom to zahteva. Meni se, međutim, nasuprot tome, čini da se stvar moderne umetnosti – i njene slobode – zbiva uvek, ne u njenim dominantnim strujama (velikim pokretima), već u opoziciji prema tim velikim pokretima, naime kod pojedinaca. Warhol za sociologe možda otelovljuje šezdesete godine, međutim, onaj koji se zanima za slikarstvo zna da Warhol nikada nije sprečio Sol LeWitta ni Max Billa da u međuvremenu rade svoje...

Najzad, ako se nešto i promeni u osamdesetim godinama, to se možda neće dogoditi u umetnosti (avangardnoj ili ne), već – i to se može uočiti prilikom čitanja ovog broja – u diskursu o umetnosti koga više nećemo sresti u situacijama u kojima proizvodi ili prihvata Velike Totalizirajuće Projekte.

Iz »Art Press« br. 58, april 1982, str. 4.

Prevod s francuskog: Ivan Vejvoda



anja ševčik