

# skulpture slikara

didier semin

Psihijatri i nadrealisti su izmislili »umetnost ludih«. Na to je manifest izložbe *Art Bruta*, organizovane 1949. u Parizu, odgovorio da »ne postoji umetnost ludih, kao što ne postoji umetnost obolelih od dispepsije ili onih koje boli koleno«. Na isti način bi i etiketa »skulptura slikara« mogla biti proglašena neprimerom, i lako bi se moglo dokazati da ona ne postoji, kao što ne postoji skulptura novinara ili trgovačkih predstavnika.

Čak i kada bismo se ograničili samo na skulpture savremenih slikara, nikakav znak nam ne otkriva neku plastičku jednakost koja bi obuhvatila sve elemente koje prepoznajemo u ovoj rubrici: polihromija je česta, ali nikako ne i opšta pojava; tu bi, zatim, trebalo razlikovati pravu polihromiju (Immendorf, Lüpertz, Algerola) od tehnike bojenja jednog Baselitza, koji daje svojim delima izgled graviranog drveta koje je zadržalo tragove nanošenja boje (čime ona, bez sumnje, tako snažno podsećaju na nemački ekspresionizam), ili od patina Paladina ili Cucchia, koje su sasvim verne tradiciji bronzne. Isto tako, i same tehnike su krajnje različite: modeliranje za Canea, Chia, Paladina, (jedino se ova poslednja dvojica bave i livenjem u bronzi), direktno klesanje za Baselitza i Pencka, lakše i hibridnije tehnike Garoustea ili Lüpertza; »asemblaža« takođe nalazi svoje mesto kod Alberola ili Stelle, ako prihvatimo da i nju unesemo u ovaj skup koji to nije. Prikazivanje (la représentation) takođe ne predstavlja značajnu crtu, tako da razlikujemo apstraktna i figurativna dela – i to samo kada smo u mogućnosti da odredimo njihovu pripadnost, što nije slučaj, na primer, s Garousteovim komadima. Međutim, makar bilo jasno da skulptura slikara ne čini takav skup koji bismo mogli odrediti na koherentan način, polazeći od formalnih karakteristika koje bi bile zajedničke svim trodimenzionalnim delima slikara, nije svejedno konstatovati da se sve veći broj onih koji se obično bave slikanjem paralelno upuštaju u skulptorski rad, ili proširuju svoja slikana dela kroz skulptorsku dimenziju.

## Teren za iskustva

Bez zajedničkog formalnog imenitelja, ova produkcija ima, međutim, svoj status koji je od devetnaestog veka skoro isti, bez obzira na situacije koje su predmet ispitivanja. Uglavnom shvaćena kao marginalna aktivnost, skulptura je za slikare neka vrsta zatvorenog prostora, teren za iskustva, »terapija« (Matisse). Kada su ta dela pokazana, to obično biva naknadno, ponekad pod pritiskom galerista ili okoline. Da nije bilo Rouarta ili Bartholoméa, nekoliko Degasovih voštanih figura koje su preživele njegove napade perfekcionizma, nikada ne bi bile sačuvane. Brassai priča kako je za vreme rata bio jedan od prvih koji su otkrili skulpture na kojima je Picasso ponovo počeo da radi od 1939. – a i za to otkriće treba zahvaliti inicijativi Christiana Zervosa da objavi katalog Picassovog skulptorskog dela. Međutim, možda u svemu ovom najviše govore ove Matisseove reči: »Podjednako volim da modeliram i da slikam – ni jednoj od te dve aktivnosti ne dajem prednost. Ako je istraživanje isto, kada se umorim s jednim načinom, okrećem se drugom – i često mi se dešava, 'da bih se nahranio', da napravim zemljanu kopiju jedne anatomske figure. Sredstva nemaju onoliki značaj koji im se pripisuje i nimalo se ne smatram opredeljenim onim što sam napravio.«<sup>1</sup>

Ako nas prvi deo ovoga kreda podseća na Varchievo »istraživanje« o uporednim vrednostima skulpture i slikarstva (i na Michelangelov odgovor: »(...) tada su slikarstvo i skulptura jedna te ista stvar i da bismo o tome mogli na taj način prosuđivati, svi slikari bi trebalo da se podjednako bave skulpturom i slikarstvom«), onda je poslednja rečenica takođe značajna po onome što otkriva: Matisse ne oseća istu odgovornost, društveno ili u odnosu na istoriju, za skulpturu kao za slikarstvo: njome sam se bavio, reći će na drugom mestu, »kao dopunom u radu, da bih uneo red u glavi...«

## Marginalna i skrivena aktivnost

Umetnost dvadesetog veka i nije onaj ogroman prostor slobode s kojim smo skloni da je poistovetimo, i mada predstavlja napredak u odnosu na renesansnu normu, ona ostaje, naročito u svojim društvenim implikacijama, potčinjena toj normi: a ako ponovo pogledamo u Varchievo istraživanje, bićemo prisiljeni da konstatujemo da je pobedilo Vincijevo stanovište, a ne Michelangelovo: skulptoru instinkt, žestina, prljav atelje i smušen duh. Slikaru jasnoća, distanca, pamet. U tom okviru, prelazak s jedne »plemenite«

aktivnosti na onu drugu, u velikoj meri omalovaženu, nužno u sebi nosi nešto marginalno i skriveno: ali, ta je marginalnost, na neki način, zalag za inventivnost.

Michel Thévoz veoma umesno objašnjava kako je došlo do brkanja između *art bruta* i umetnosti ludih, ne zato što bi se u ludilu krile neke specifično stvaralačke sposobnosti – »delo je«, piše Michel Foucault, »po definiciji ne-ludilo« – već zato što su mesta gde se ljudi zatvaraju pogodna za otklanjanje onih prisila i društvenih ograničenja koji podstiču potiskivanje neproduktivne delatnosti: upravo zato što više nisu morali da polažu račune (poslodavcu, porodici, susedima), André Robillard, Aloïse ili Clément su mogli da razviju to »bavljenje svačim« koje Levi-Strauss nalazi u korenu svakog umetničkog stvaralaštva.<sup>2</sup> Skulptura bi tako za slikare predstavljala taj zamračeni prostor fetišističkog svaštarenja, i primer male voštane plesačice koju je Degas obukao u ružičasti til u tom smislu mi se čini veoma značajnim, toliko ona još dan-danas *uzbuđuje*, uprkos svim provokacijama koje smo od tada doživeli i ozvaničenju »mixed media« u muzejskim kodovima.

Mogli bismo da se pitamo ne igra li art brut u odnosu na savremenu produkciju istu ulogu koju je imala crnačka umetnost u vreme kubizma i ekspresionizma: istovremeno repertoar forme, pošto je omogućeno njegovo čitanje – i nemoguće je, na primer, ne uporediti određene polihrome skulpture Markus Lüpertza s delima Charlesa Parisa – i »model za pristupanje« plastičkim problemima (mada se idealno art brut ne može konstituisati u vidu modela: ali ni on ne izbegava pravilu prema kojem se očuvanje i trajanje dela plaća cenom njegovog rekuperiranja). Ono što danas ponekad nazivamo imenom »bad painting« nije bez izvesnih analogija sa »sirovim« pismom određenih šizofreničara, isuviše udaljenim od bilo kakvih pravila da bi svedočilo o nedostatku vladanja jezikom, ali karakteristično za određenu pobunu protiv jezika, i za očajničku želju da se *progovori*, a ne da se bude sredstvo kroz koje će da govori struktura koja je doživljena kao strana. Uostalom, neprirodno preterivanje u »zanatu«, koje nalazimo kod Garoustea ili Sandra Chia, svedoči, kao i njegovo očigledno odbacivanje (Penck, Immendorf), o jednoj alergičnosti na diskurzivni program koji su minimal art ili konceptualna umetnost podmuklo vratili. I ako se brojni umetnici danas bave skulpturom, to nije posledica istodobnog vraćanja – povratak na slikarstvo koje bi opravdalo povratak na skulpturu kao dodatna aktivnost – već bez sumnje zato što skulptura, više no idejno plastičko sredstvo, radi na štetu onoga što Michel Thévoz naziva »mitologijom vidljivosti«.<sup>3</sup> A napuštanje te ideje, usadene već veoma dugo, da *prosede* sam po sebi može da predstavlja distinktivno obeležje, *stil*, dozvoljava upotrebu mnogobrojnih tehnika.

## Skulptura i slikarstvo

Postupak Louisa Canea može da posluži kao primer: radovi iz vremena Supports/Surfaces obuhvatili su jednim delom problematiku izlaženja iz dvodimenzionalne ravni, ali na krajnje jezički i pokazni način, koji je otkrivao nepoznavanje specifičnosti triju dimenzija (isto bi se moglo reći i za mnoge minimalne umetnike, a da pri tom ne dovodimo u pitanje kvalitet njihovih dela: radi se o nečemu sasvim drugom). Kada je njegovo slikarstvo evoluiralo od militantnog didaktizma ka jednom empirijskom postupku, razvio je seriju modela koji *informišu* i produbljuju njegov slikarski rad: trojno deljenje figura, dvosmislenost uzdignutih ženskih silueta (ona dvosmislenost koju je Bataille nalazio kod Venera iz Aurignaca: ne zaboravimo da je umetnost »primitivnih« dugo stavljana u isti koš s umetnošću »ludih« i »dece«), jukstapozicija elemenata... te statuete imaju ogromne sličnosti sa slikama: međutim, ne radi se o skicama, već o dovršenim formama sasvim sposobnim da žive nezavisno od platna. Moguće je primetiti slično funkcionisanje u radovima Sandra Chia. Međutim, druge »skulpture slikara« potpuno odudaraju od ovog modela; Alberolini polihromi predmeti ponekad podsećaju na ukupni izgled njegovih »shaped canvases«, ali se čine oslobođeni navoda koji zauzima veliko mesto u njegovim slikama, kao da se na terenu skulpture Alberola obračunava s apstrakcijom (koja ni u kom slučaju nije napustila problematiku nove generacije slikara: »ona me sve više zaokuplja« poverio se Denis Laget Otto Hahnu...), kao da u nju unosi »red«, kako je govorio Matisse. Sa Per Kirkebyem imamo primer produkcije koja nema nikakve formalne veze sa slikarstvom koje on povezuje na drugoj strani: njegovi enigmatični spomenici, koji podsećaju na Picassove livene kartone ili na Brancusijeve spomenike, i koji namiguju u pravcu arhitekture, kao da opovrgavaju platna koja imaju nervoznu fakturu action paintinga. Oni, zapravo, samo opovrgavaju oportunističko tumačenje koje je u novom pokretu videlo povratak na problematiku *izraza* spontanosti, »nečega da se kaže«.

## Stvarnost predstave

Prema ustrojstvu svojstvenom našoj kulturi, predmet dobija status stvarnosti ako *poseduje predstavu*: otuda neizmerno prvenstvo koje se pridaje centriranom pogledu, na štetu čulne percepcije koju zahteva skulptura, ili onog »perifernog« gledanja o kojem govori Roger Caillois i koje svoju ogromnu oštrinu duguje našoj zaboravljenoj životinjskoj naravi, oštrinu koja je služila da ot-

krije opasnost. Andy Warhol je učinio da konzerva Campbell supe i flaša Coca-Cole postoje. . . Danas sve izgleda tako dao da Paladino, Chia, Lupertz, ali i Garouste, Immendorf ili članovi grupe »Normal« pokušavaju da naprave stvarnost od *predstave*. Želja pojedinaca da istovremeno predstave slike i skulpture izraz je takvog pokušaja. Garousteove »palice« su tako bile sredstvo preobražaja u toku njegovog rada, kojim je postepeno oslobodio svoj prostor od pisma što je ranije zauzimalo u njemu veliko mesto: otuda njihov veoma neodređen status »fetiša«, ili simboličkog oruđa koje je iskopala neka nejasna arheologija. Immendorfovi totemi, koji su, naravno, izraz potpuno drugačije lične mitologije, proističu iz sličnog postupka. Prednost skulpture je u tome što se ona postavlja u prostoru onoga koji je opaža, ravnopravno s njim, i što ona, prema tome, ne daje prednost određenom stavu, određenoj funkciji – pogledu – već dozvoljava difuznu čulnost, izvan normi, i što onemogućava svaki pokušaj didaktičkog ovladavanja: otuda Garrouste predstavlja svoj rad kao zbir znakova oko neke definitivno nerešive enigme. Jedna od prevashodnih preokupacija minimal arta bila je izbegavanje fetišističkog poimanja dela u prostoru, kao i njihove monumentalnosti. Danas se i jedno i drugo uzimaju u obzir kao mogućće, ali ne i obavezne dimenzije skulpture.

Specifično obeležje skulpture je veoma blisko opštem kretanju današnje umetnosti koja nije neki »povratak ka«, već »povratak na«: povratak na strukturisanu istoriju kao trijumfalni hod od impresionizma do monohroma, koja je ili nestajala, ili, uz veliku dozu neiskrenosti, prisvajala čitave delove umetničke produkcije, od simbolizma i Nabisa do Dubuffeta, preko Bonnard i Degasa – spisak bi bio dugačak, ne ubrajajući tu art brut i narodno slikarstvo. Skulptura se uvek otimala takvoj istoriji, jer ona se po prirodi suprotstavljala *diskurzivnom*, malo sposobna da bilo šta dokaže: ta brutalnost, koja je odbijala Leonarda da Vinci, danas je pertinentna. Renesansa skulptorske aktivnosti u ateljeima slikara dolazi, po meni, iz slaganja jednog plastičkog načina i specifične preokupacije jednog vremena.

#### Autonomija plastičkog jezika

Ta preokupacija ne izaziva, u odnosu na prethodni period, prekid koji bi neki rado u njoj prepoznali: umetnost još uvek živi od problematike koju je postavio nemački romantizam, Mallarme, čiji su se elementi lako mogli prepoznati u tekstovima umetnika ili kritičara od početka veka naovamo. Oni se u poslednjih nekoliko godina samo *vraćaju* na jedan od vidova te problematike: onom koji se tiče specifičnosti plastičkog jezika, njegove konstitucionalne neprevodivosti, izvan svake ideje komunikacije ili izraza – od kojega su se, donekle, odvojile neke novije tendencije koje su postavile pitanje umetnosti kao poruke. Samo se na osnovu nekih krajnjih površnih formalnih analogija moglo poverovati u neki bogom dani povratak na prave vrednosti *izražavanja*: ali umetnost ne pokazuje ništa što bi se moglo odvojiti od njenih sopstvenih sredstava. A takođe bi trebalo izbeći, da upotrebimo jedinu zaista slikovitu formulu iz marksističke retorike, da se »dete baci s vodicom«: ostracizam od kojega trenutno pati tzv. klasicizam (minimal i određeni tokovi »apstraktnog« slikarstva) možda je samo posledica prolazne kritičke zaslepljenosti, različitog fokusiranja naših preokupacija. Možda nije naodmet podsetiti na to da su Baselitz, Lüpertz ili Immendorf, na primer, tokom šezdesetih godine radili u veoma sličnom pravcu u kojem rade i danas, ali da taj pravac jednostavno u to vreme nije mogao biti prihvaćen.

Flert između slikara i skulpture je, čini mi se, sastavni deo tog procesa produblivanja i zagovaranja *autonomije* umetničke prakse; i ako je opšta atmosfera takva da se u njoj prepoznaje ili je doživljen kao prekid, on samo sledi logiku u koju bi trebalo ubrojati sve one koji su, nakon Tatlina i Picassa, iz ravni ekstrapolirali treću dimenziju i čija se dela uvinjuju (Ron Gorchoff), nakostrešuju (Julian Schnabel), ili koja se slažu u prostoru jedna na druga kao kod Franka Stella: projekat koji je ovaj poslednji formulisao za svoje *Black Paintings* – »počeo sam veoma ozbiljno da razmišljam o tome da nađem način rada koji ne bi bio okružen takvom halabukom« (misli se na apstraktni ekspresionizam), »način rada o kojem ne bi moglo da se piše« – čini mi se bliži ostvarenju u novim polihromnim reljefima, s tim što se podrazumeva da taj »nulti stepen« predstavlja ideal kojem se teži, u jednom neizbežno asimptotičnom kretanju: nemoguće je osloboditi se od jezika koji vas ustanovljava.

Bilo je reči na početku o neprimerosti skupa koji smo nazvali »skulpture slikara«: mogli bismo tako da prepoznamo određeno iskustvenje<sup>6</sup> treće dimenzije i kod fotografa (na primer, Lévêque, čiji su radovi bili izloženi na poslednjem pariskom bijenalu – oklevam da govorim o skulpturama Davida Hamiltona, za koje sam saznao tek otkodora. . .) ili sineasta. Ovom sažetom skupu, čije sam skulpture pokušao da osvetlim, trebalo bi dodati mnoge druge umetnike, kao što je, na primer, Amerikanac Paul Sharits: njegove sasušene kosti i lobanje, koje pedantno premazuje prozračnim i polihromnim akrilnim šiljcima<sup>6</sup> isto su tako iščašene i savršeno neprepoznatljive u njegovom filmskom radu kao što je to bio slučaj sa Degasom i njegovom plesačicom od voska i tila, ali isto tako uzbuđljive:

one u potpunosti svedoče o tom jedinstvenom *statusu* skulpture za umetnike kojima ona ne predstavlja osnovnu delatnost, ali koja omogućava izviranje do tada skrivenih veza u njihovom radu i koja predstavlja zalag određene evolucije.

Napomene:

- 1 Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'Art*, izdanje D. Fourcade Hermann Paris 1972, str. 70.
- 2 Michel Thévoz, *L'Art Brut*, Skira, Genève 1975 i Claude Levi-Strauss, *Divlja misao*, Plon, Paris 1969.
- 3 Michel Thévoz, *ibid.*
- 4 Denis Laget, razgovor sa Otto Hahnom povodom Lagetove izložbe u Flaineu – Centre d'Art, decembar 1982.
- 5 Giovanni Joppolo, »Pikturalno i iskustvenje trodimenzionalnog«, *Opus* br. 76, 1980.
- 6 Vidi studiju J. C. Lebensztein o Paulu Sharitsu.

Iz »Art Press«, mart 1983

Prevod s francuskog: Srđan Vejvoda

## gèrard garouste

### ješa denegri

Kada se baci prvi pogled na neku od slika Gèrarda Garoustea odmah će se uočiti njena izrazito figurativna, klasična, sâm umetnik kaže gotovo paseistička vanjšina; na to navode tehnika i materijal slike, a pre svega ikonografija slikanog prikaza. Malo pobližim posmatranjem zaključice se, međutim, da slika ipak nije citat nekog određenog dela nekog određenog starog majstora, mada utisak o njenom vezivanju za iskustvo istorije umetnosti ostaje nenarušen. Da li je Garouste umetnik koji se, izvlačeći iz zaborava atmosferu klasične slike, upušta u polemiku protiv tekovina moderne umetnosti? Današnji trenutak »post-moderne« davao bi mu pravo na takvu polemiku. Kada se, međutim, približe upoznaju umetnikove intencije, kada se makar pomalo uđe u njegov način mišljenja, shvatiće se da ovde nipošto nije reč o gestu nekog ideološkog izazova. Naprotiv, po sredi je jedna vrlo prefinjena igra duha u kojoj slika – ta klasična, navodno paseistička slika – predstavlja tek uvodni stadijum u odvijanje jedne u suštini mentalne operacije.

Jer, slika nikada nije sama: Garouste je dovodi u vezu sa prostornim objektima i radovima u tehnici crteža ili fotografije, i tek nakon što se uspostavi veza između svih elemenata koji sačinjavaju jedno delo, dolazi se do središta problema kojim se ovaj umetnik bavi. Uloga slike u celini tog dela jeste da izazove pažnju gledaoca, pa postavi početno pitanje, da »proizvede enigm«, kako tvrdi Bernard Blistène. Odgovor na tu enigmu ne treba, međutim, tražiti i ikonografiji slikanog prikaza: slika u sebi ne krije neku sasvim određenu literarnu fabulu, niti ju je pak moguće čitati po unapred dogovorenim simboličkim ključu. Namera umetnika jeste da slika, sa svim svojim tematskim i plastičkim osobinama, ostane za gledaoca samo jedan otvoreni nagoveštaj.

Evidentno je, dakle, da se Garouste nipošto ne bavi pitanjem odnosa između sveta i slike: njega prvenstveno zaokupljaju problemi konstituisanja umetničkog jezika i zato se može zaključiti da je – mada se na prvi pogled ukazuje kao slikar figurativnih prizora – reč o autoru kojem su dobro poznata i bliska iskustva konceptualnog u umetnosti. Čini se da Garouste teži da održi na okupu sve komponente jednog razdvojenog diskursa koji se uporedno odvija na ravni slike, na ravni fotografije i na ravni objekta. No, za razliku od striktnih konceptualnih pretpostavki, gde se ovaj diskurs podvodi pod logiku podudarnosti znaka i značenja, Garoustea privlače ambivalente situacije u kojima on može da operiše terminima privida, preinačavanja istog u slično, isticanja razlika u sličnostima, itd. Garoustu, dakle, nije cilj da gledaoca ubedi u istinitost i verodostojnost nekog iskaza, nego upravo obrnuto, želi da ga navede na to da i sâm učestvuje u odvijanju jedne igre koja očito ima svoja pravila, ali koja – kao i svaka igra – pre pripada sferi imaginarnog i uslovnog nego sferi logičnog i proverljivog.

Dolazimo, na kraju, do zaključka o jednom paradoksu koji postoji u domenu Garoustovog načina izražavanja: s formalne strane, njegov rad, a pre svega ikonografija i postupak izvođenja njegove slike, kao da predstavlja svesno udaljanje od iskustva moderne umetnosti, sa suštinske, pak, strane, izvesno je da je taj rad do kraja prožet onim iskustvom moderne umetnosti po kojem je predmet umetnosti upravo refleksija o njenoj prirodi, ispoljena ne putem teorije nego putem same umetničke prakse.

Iz kataloga izložbe IN SITU, Centar »Georges Pompidou«, Paris mart – maj 1982.