

krije opasnost. Andy Warhol je učinio da konzerva Campbell supe i flaša Coca-Cole postoje. . . Danas sve izgleda tako kao 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 *vrataju* 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 Gorchov), 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 neprimernosti skupa koji smo nazvali »skulpture slikara«: mogli bismo tako da prepoznamo određeno iskustvenje⁶ 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 otkora. . .) 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 šiljcima⁷ 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 uzbudljive:

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 ključem. 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.