

FLAVIO CAROLI: »MAGICO PRIMARIO«, L'arte degli anni Ottanta, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1982.

Piše: Ješa Denegri

Velika generacijska smena koja se u svetu umetnosti dešavala od početka osamdesetih godina, izbacila je na površinu i talas kritičara koji su se s posebnim afinitetom i senzibilitetom za tu situaciju »obrata« upleli u novonadošla zbivanja. Nije, dakako, generacijski razlog u svemu tome bio odlučujući (uostalom, Renato Barilli i Achille Bonito Oliva, koji su dali ključne priloge razumevanju umetnosti osamdesetih, pripadali su prethodnoj), no ipak je bilo važno i nužno da situaciju »obrata« obrazlože i oni koji tu situaciju, zbog same svoje životne dobi, možda najpre i najbolje osećaju. U italijanskim prilikama, Flavio Caroli (1945) jedan je od takvih primera: mada se, zapravo, javio još sredinom sedamdesetih godina (kada je organizovao izložbu *Europa/America-L'astrazione determinata 1960-1976*, u Bologni 1976. i objavio knjige *Burri - La forme e l'informe*, 1979. i *Parola-Immagine, Per una antropologia dell'immaginario: l'arte della città*, 1979), Caroli se posebno izdvojio i individualizovao u uslovima nove klime osamdesetih i bio je valjda prvi od mladih kritičara koji je ponudio dovoljno celovit i originalni način videanja i tumačenja umetničkih procesa na ulasku u tekuću deceniju.

U periodu kraćem od dve godine, Caroli je obavio svoje zahvate u već pomenutoj situaciji »obrata«: krajem 1979. on u Studiju »Marconi« u Milanu organizuje izložbu *Il nuovo contesto*, na kojoj okuplja krug tada mladih italijanskih umetnika (Benati, Carone, Caspani, Cassano, Faggiano, Galliani, Giandonato, Landi, Spoldi), proširujući taj krug drugim, ne samo italijanskim nego i inostranim umetnicima (među kojima su bili Garouste, Schanabel, Salle, Cragg, Lebrun, Lawson, Kushner, Disler i dr), organizuje sredinom 1980. takođe u Milanu, izložbu *Nuova Immagine - New Image*, da bi izložbom *Enciclopedia - Il magico primario in Europa*, u Modeni sredinom 1981. (na kojoj su učestvovali L. Bartolini, Jori, Cox, Lebrun, Cragg, Galliani, Giandonato, Garouste, Adrian, Van't Slot, Castelli-Salomé, Notargiacomo i dr), omedeo i doveo do celine svoja shvatanja o umetnosti ranih osamdesetih. Knjiga *Magico Primario* iz 1982. koja služi kao povod ovog osvrtu, u stvari je neka vrsta sinteze Carolijevih prethodnih razmatranja (posebno izložbe u Modeni, iz čijeg kataloga tekst u ovoj knjizi u dobroj meri ponavlja, dok se njegova najnovija interesovanja, ispoljena pri organizaciji izložbe *Aperto '84* (i u tekstu *Pittura veloce, Post-astrazione e Post-naturalismo*) na poslednjem Bijenalu u Veneciji (sa očitim sklonostima prema fenomenu američkih *graffita*), ipak još ne mogu zaokružiti u celovitiju kritičku konfiguraciju.

Šta bi bile osnovne teze koje Caroli, razlikujući se od drugih kritičara, u svojim tekstovima i posebno u knjizi *Magico Primario*, iznosi i zastupa? Ni on, naravno, ne može a da ne deli neka opšta mesta kritike ranih osamdesetih: to je ubeđenje da se stiglo na kraj razdoblja kulture avangarde, da se smena umetničkih pojava ne odvija poput »talasa nakon talasa«, kao i to da se današnja umetnost ne može obuhvatiti i tumačiti izdavanjem različitih tendencija i poetičkih formula, nego tek uvidom i razmatranjem složenih odnosa, iz kojih Caroli posebno izdvaja sociološki, psihanalitički i antropološki aspekt. To što se u umetnosti desilo na početku osamdesetih godina, po Caroliju, nešto je drugo i znatno više od lingvističke promene: reč je o promenama mentaliteta, vodenim duboko intuitivnim razlozima, a tiču se, pre svega, simboličko-imaginativnih impulsa što ih nosi nova umetnička generacija (i to ne samo u likovnim umetnostima, nego i u literaturi, filmu, pop-muzici i drugim oblastima). Stoga Caroli ne pristaje na inače čestu tvrdnju da je umetnost (ili, bolje reći, cela kultura) ranih osamdesetih pod znakom deideologizacije, čak i odsustva svake ideologije. I nadalje je posredi jedna vrsta ideologije, ali ideologije bitno različite od one u šezdesetim i sedamdesetim godinama: ideologija koja karakteriše istorijsku i duhovnu klimu ranih osamdesetih odaje, po Caroliju kraj svakog eshatološkog očekivanja nekog boljeg sveta u bližoj ili daljoj budućnosti (a to očekivanje, čak i predviđanje, oznaka je mentaliteta svih umetničkih avangardi, kako je to u knjizi *Proricanje estetskog društva* pokazao Filiberto Menna), i zato umesto bilo kojih referencija prema spoljašnjim (socijalnim) činocima, umetnosti danas ne preostaje ništa drugo nego da se sva okrene unutrašnjim razlozima i prostorima svoga postojanja.

Otuda, pri shvatanju prirode današnje umetnosti, Caroli središnje mesto daje kategorijama magično-primarno: ne, dakako, u zalaganju za primitivno i naivno, u smislu povlačenja i bekstva iz zbivanja današnjeg sveta, nego zato što se te dve kategorije vide kao inherentne samoj suštini savremene umetničke imaginacije. Ali igra ovde svojoj ulogu i sociološki i psihološki činilac konkretnog istorijskog trenutka: Caroli konstatuje današnju krizu dijalektičko-racionalnog mišljenja, a u vezi s tom krizom je, na drugoj strani, jačanje misle kao duhovne snage u kojoj traju, čak i kada nisu uvek vidljivi, duboka kolektivna sećanja i simboli još uvek ispunjeni moćnim i delotvornim sadržajima. Magično-primarno nije nešto bivše, prošlo, završeno, nepokretno: ono je u stalnoj fluktuaciji, ono je energija bremenita potencijalnošću stvaranja novih oblika i znakova, a pri tome nije lišeno relacija sa nesvesnim arhetipskim nasleđem. Za one koji traže korene ovakvih tvrdnji, neće biti teško da u tome prepoznaju dug prema učenju Junga: uostalom, taj dug sam Caroli ne prikriva, šta više, na nj se otvoreno poziva u sledećem pasusu svog teksta »Pre potopa« (*Prima del diluvio*), objavljenog u katalogu izložbe *Nuova Immagine* (a kod nas prevedenog u časopisu »Život umjetnosti« 33/34, Zagreb, 1982): »Za Freuda san služi otkrivanju potisnutih, većinom infantilnih sadržaja: očekuje se da će se postići terapeutski učinak upravo tumačenjem sna. Međutim, za Junga san (a mislim da se taj pojam lako može proširiti na umjetnost) sadrži nešto drugo: pokazuje u simboličkom obliku smjer, cilj,

prema kojemu stremlje struja psihičke energije. To znači da san sadrži anticipirane slike razvojnih tendencija.«

Jasno je onda da Caroli pod terminom magično-primarno ne želi da podržava neku od tendencija u umetnosti osamdesetih: pre je to duhovno stanje i raspoloženje u kojem danas deluju mnogi umetnici u raznim sredinama, umetnici koji se sasvim verovatno međusobno i ne poznaju. Suprotno strategiji Bonita Olive koji je u promociji transavangarde isturio u prvi plan svega petoricu nesumnjivo izvrsnih umetnika (Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino), Caroli je uvek okupljao veliki broj autora (i pri tome nijednog iz navedenog niza), protivivši se izričito pretenziji protagonizma u umetnosti osamdesetih godina. Caroli, štaviše, govori o »horizontalizaciji« koja karakteriše današnje umetničke prilike, podrazumevajući pod tim uporedno i ravnopravno prisustvo brojnih individualnosti, za razliku od »vertikalizacije« koja je vladala od renesanse nadalje i gde se isticala znatna distanca između »vrha« i »baze« umetničke produkcije. U prirodi današnjih nazora, smatra Caroli, jeste razumna egalitizacija među svim ljudima, pa tako i među umetnicima, mada to, naravno, ne znači prikrivanje i negiranje različitih sposobnosti u ispoljavanju karaktera i kvaliteta umetničke imaginacije. Bitno je, međutim, da se umetnička imaginacija ničim unapred ne omeđi i ne sputa, da ostane uvek otvorena i da među njenim krajnjim mogućnostima ne bude uspostavljen nikakav unapred zadati hijerarhijski odnos.

Takav Carolijev pogled na prirodu umetničke imaginacije razlog je da on umetnost koja stoji pod znakom magično-primarnog uvek vidi kao izvornu, prvorođenu, nikada kao »sekundarnu« pojavu: ovaj kritičar jedan je od retkih koji u osamdesetim godinama i dalje čvrsto veruje u novost umetnosti, ne pristajući na to da se ona u kriznom istorijskom stadijumu mora služiti postupcima *d'après*, citata, preispivanja i dopisivanja prema uzorima prošlosti. To novo u umetnosti magično-primarnog nije, međutim, potrošno novo, novo koje će uskoro biti zamenjeno drugim novim, nego je ta vera u novo sadržana, kod Carolija, u poverenju prema imaginativnim sposobnostima umetnika koji danas ne mora »pohoditi muzej« da bi došao do modela i motiva svojih slika, što je slučaj u nekim drugim pojavama umetnosti osamdesetih, poput anahronizma, hipermanirizma i »učenog slikarstva«. Ali ni ovaj kritičar ne može a da tako olako ne poveruje u dolazak nekog »zlatnog doba« umetnosti: iako se na jednom mestu zalaže za to da se reč »lepota« iznova piše bez znakova navoda, ne prikriva da se savremena kultura rađa u znaku *brodoloma* (naufragio) i *olupine* (relitto), a da savremeno umetničko delo nastaje u osećanju prožimanja rasonode-beznada-mahnitosti (divertimento, disperazione, follia). Pozivajući se na jedan Baudrillardov termin koji se može prevesti kao *zavođenje* ili *navođenje na zlo* (*seduzione*), Caroli današnju umetnost vidi u znaku ispoljavanja pomerene i poljuljane emotivnosti, definitivno izgubljene ravnoteže, a iz svih tih razloga istorijsku eru u kojoj svi zajedno danas postojimo označava čudnom kovanicom koja na italijanskom glasi *Follia* (na engleskom *Madnormalty*), a koja bi u slobodnom prevodu i tumačenju trebalo da označi stanje u kojem ono što je bezumno postaje posve normalno (*Normalità della Follia, Normality of Madness*).

DEJAN TADIĆ, LJUBAV MAKARIJA UVALIĆA, »Grafos«, Beograd, 1984.

Piše: Miodrag Maticki

Sedam priča, sedam sivih palanačkih razglednica nudi zbirka Dejana Tadića »Ljubav Makarija Uvalića«. Nije to Ravangrad Veljka Petrovića nego Vetrovo, fantastična varoš u kojoj ne postoje vetrovi, već vlada večita bonaca. Iz ove zgusnute proze izbija osobita atmosfera. Autor se hvata ukočac sa palanačkim ubistvenim jesenima, kada ledene kišne kapi kao kuršumi pogađaju ljude, sa letima kada se ulice produžuju i šire od sunca, a noge propadaju u rastopljeno olovo, dok iz kibicfenstera osmatraju nagojeni zrikavci. Ovom knjigom pisac stiže do dna palanke, gotovo hirurški nožem opipava unutrašnju stranu njene kupole, ispituje buj loših strana palanačkog života, od čega pečurka palanke gnjili, teži da se rasprsnje i raspe opasni polen.

Da bi izrazio takvu palanku, u kojoj od neke besmislice nastaju legende, u kojoj se ljudi pamte samo po pričama, Tadić se mašio opakog jezičkog sredstva. Opise gospodskih ravnih ulica Vetrova, kuća išaranih ukrasima i kupolama, kao i drugih odrednica miljea u kojem se zbivaju radnje ovih priča, prati adekvatan, gotovo »rokoko« jezik. Najcrnje strane palanačke žabokrečine pisac groteskno iskazuje pompeznim jezikom sa obiljem epiteta, poređenja, složenica i kovаница, specifičnih metafora, umnogazjenih poetskih slika. Po pravilu, sve što želi da istakne on osmišljava trijadama (tri epiteta, tri poetska znaka, tri poetske slike), detalje oslikava do poslednjih nijansi. Na taj način se prozni iskaz ponegde i guši; čitalac dobija želju da predahne od pritiska reči. Izlažući čitaoca gotovo fizičkom pritisku, autor na njega prenosi utisak okaljnosti palankom (u širem značenju); umesto da se predaje, čitalac se otima takvom pripovedanju. A pripovedanje neumitno teče i ne ispušta čitaoca sve do poslednje rečenice poslednje priče, u kojoj se, nimalo slučajno, pominje smrt kao većito razrešenje: »Sa pita na koji je otišao Makarije, još niko nije poslao pismo.«

Po obimu, ovo je malena knjiga. Ali, tokom čitanja, ona raste u našim rukama, postaje sve teža i polako shvatamo da je to jedinstvena knjiga po načinu komunikacije sa čitaocem, po tome kako ga uvodi u te priče, čak u samo njihovo središte.

U priči »Crveni talas«, zasnovanoj na složenim principima psihoanalize, sve se zbiva na teskobnoj površi daktilo-stola, u atmosferi dotrajalih ormara i izlzanog poda, prekrivenog pikavcima. Ova priča o tragičnosti čovečijeg radanja, mogućeg uvek iznova tokom čitavog života, zasnovana je na prenelaženoj poetskoj slici ženskih grudi. Grudi narastaju, dotiču se predmeta, ispunjavaju sobu, podstičući životinjsko bujanje nagog crvenog mesa, da bi, na kraju, svojim suštinskim mlečnim tokom nagnale čoveka u život.

U priči »Alma Ač« autor poseže za ustaljenim motivom gradskih priča iz XIX veka o cirkuskoj igračici i njenoj nesrećnoj ljubavi, ali ga obrađuje na sasvim neromantičan način, dovodeći u namerni nesklad prepoznatljivo sa posve drugačijim, nadasve savremenim, načinom pripovedanja. U šaru