

# postmoderna generacija

ješa denegri

Renato Barilli, *Una generazione postmoderna*, Roma, Palazzo delle esposizioni, 1983. i Reggio Emilia, Civici musei, 1984.

Umetnost prve polovine osamdesetih godina protiče – uporedo sa zbivanjima u samoj praksi – u neprestanom nadmetanju kritike da pre nego što se stvari slegnu budu uspostavljene neke hipoteze koje bi trebalo da obavezuju kasniju istorizaciju ovog perioda. Ko bi se danas usudio sasvim prenebreći sve što je Bonito Oliva spleo oko fenomena transavangarde; manje nametljivo, ali ne manje isključivi bili su Caroli sa *magičnim/primarnim*, Mussa s *učenim slikarstvom*, Calvesi s *anahronizmom*, Tomassoni s *hipermanirizmom*, da pomenemo samo one najpoznatije etikete *Made in Italy*. Jedan od kritičara koji je sve ovo vreme takođe vrteo svoju ploču bio je Renato Barilli: njegov iznalazak je fenomen *novih-novih*, (prema nazivu izložbe *Dieci anni dopo – I nuovi nuovi* održane u Bolonji 1980), a u više prilika – u tekstovima u časopisima, polemikama, katalozima izložbi on je svoje osnovne teze ponavljao i dopunjavao. Najcelovitiji pregled svoga viđenja situacije na početku osamdesetih Barilli je dao u uvodnoj studiji kataloga izložbe *Postmoderna generacija (Una generazione postmoderna*, Rim 1983), kojoj je nedavno pridodao drugi tekst istog naziva povodom izložbe u Redo Emiliji 1984. Zbog toga što se razlikuje od ostalih tumačenja istog perioda, posebno zato što daje jednu, čini se, dosta razložnu i, ako se može reći, objektivnu (ili makar najmanje svojeglavo subjektivnu) panoramu događaja u italijanskoj umetnosti na početku decenije, vredni o toj interpretaciji dati sažeto obaveštenje.

Valja priznati da se Barilli manje od ostalih bavio lansiranjem novih umetnika ili protežiranjem neke manje grupe; ukazuje se pre kao (da li ipak preuranjeni) istoričar aktualnih umetničkih zbivanja, ne dužih od jedne decenije. On, naime, kao i ostali konstatuje da je pre desetak godina a s oštrijim rezom oko 1980, došlo do evidentnih znakova promene umetničke klime u odnosu na onu prethodnu: eksperimenti izvanumetničkim medijima i čisto mentalne postavke u siromašnoj i konceptualnoj umetnosti počeli su se povlačiti pred ponovnom ekspanzijom slikarstva i, nešto kasnije, skulpture, što je dalo povoda da se govori o »povratku« ili makar o »obnovi« klasičnih umetničkih disciplina. Barilli, međutim, nije zagovornik sindroma povratka/obnova: naprotiv, zalaže se zato da se u novoj klimi vidi u mnogo čemu kontinuitet s prethodnom, naravno uz razlike koje ih obe odlikuju. Umetnik postmoderne ere, kako on naziva umetnike koji nastupaju posle 1980, umetnik je post-tehnološke civilizacije mada se u svome radu služi rukom, bojom, četkom, platnom, ne bilo kakvim strojem. »Umetnost ne imitira svet tehnologije, ona ga jednostavno podrazumeva«, tvrdi, povodom toga, Barilli. Čak i kada često i rado gleda ka istoriji umetnosti, ne znači da je današnji umetnik zbog toga pasatista: on je savremeni intelektualac koji je iskustva prošlosti u sebi interiorizovao da bi u njima mogao nalaziti humus za svoj dalji rad. Zato što »posećuje muzej« De Chirico nije reacionar u odnosu na jednog Boccionija spremnog da, poput ostalih futurista, »spali muzeje«, smatra Barilli, uostalom, sasvim ispravno. To isto važi i za današnje umetnike: oni se ne za-

lažu za »povratak redu« nego na drugi način, na način odgovarajući svome vremenu, nastavljaju s avantom trke u nepoznato svojstvenoj kako modernoj, tako i ovoj postmodernoj umetničkoj klimi.

Sklon, dakle, osećanju kontinuiteta, pre nego »reza« ili »obrata«, Barilli je u svojoj vizuri zbivanja u italijanskoj umetnosti poslednje decenije prve naznake okretanja ka situaciji »implozije« (drugim rečima ka usredsređenju umetnosti na interne probleme same umetnosti) prepoznao kod nekih autora iz kruga nekadašnje *arte povere*, kao što su Paolini, Kounellis, Fabro, Pistoletto, V. Pisani i dr. Oni su, po njemu, u pojedinim svojim delima prvi razmatrali odnos umetnost-istorija umetnosti služeći se pri tome, dosledno shvatanjima, izvanumetničkim a ponekad i izvanumetničkim sredstvima. Posebno je Paolini bio odgovoran za uvođenje refleksije o umetnosti videne kroz istoriju umetnosti: on je najdublje osetio De Chiricovu meditaciju nad nasleđem muzeja, tu vokaciju umetnika da iznova i na drugi način vidi nešto što je jednom već urađeno; da u današnjim uslovima obavi to dekirikovsko »sklanjanje vela« s formi i simbola koje je umetnost prethodno već upoznala.

Barilli ne krije i ne propušta da istakne da je upravo on bio taj koji je prvi – još 1974. na izložbi *La ripetizione differente* u Studio Marconi u Milanu – ukazao na fenomen savremene umetničke prakse iz »druge ruke«: pojam »ponavljanja s razlikama«, što ga duguje jednom terminu Gillesa Deleuzea, znači da umetniku stoji na raspolaganju određeni kodirani modeli koje on sme da dekodira i ponovo kodira prema sopstvenim nađenjima. Rezultat tih operacija jeste jedno novonastalo delo, ali i delo koje svoje nastajanje duguje postupku ponavljanja s određenim preinakama. Upravo je u tim preinakama autorski doprinos tvorca tog novonastalog dela. U krugu umetnika koje je Barilli uvrstio u sastav milanske izložbe nalazili su se i oni za koje će on utvrditi da su na samom izvoru linije »implozije« što će obeležiti umetnička kretanja od osamdesete nadalje. Pored Paolinija o kojem je bilo reči, pored Kounellisa koji je samo pomenut, protagonisti ove orijentacije su, prema Barilliju, Salvo i Ontani, oba u punoj aktivnosti još od sredine sedamdesetih godina.

Upravo su Salvo i Ontani prvi izvršili prelaz od medija sedamdesetih (tekst, fotografija, performans) na medije osamdesetih godina, na sliku, crtež, akvarel. Tematika im je ostala uglavnom ista (u prvom redu, to je egzaltacija umetnikovog egocentrizma), no realizacija te tematike prešla je s tehničkih na manuelne postupke. Tek za njima nastupa generacija za koju će u punom smislu reči važiti termin *postmoderna*, kako ga koristi Barilli: to su umetnici koji su se javili i probili na samoj granici prelaska iz prethodne u tekuću deceniju. Njihov broj je u Italiji povećao i nipošto se ne zaključuje »veliko peptorkom« iz kruga transavangarde koju je uporno promovisao Bonito Oliva: Clemente, Chia, Cucchi, De Maria i Paladino su verovatno najtalentovaniji i danas svakako najrenomiraniji ali ne i jedini vredni autori aktivni ovih godina. Barilliju je posebno stalo da to istakne: možda iz surevnjivosti prema kritičaru-rivalu kojega ne podnosi (i koji, isto tako, ne podnosi njega), Barilli će kao »kroz zube« priznati vrednost predstavnicima transavangarde, ali je ipak dovoljno uvidavan i dovoljno realan da njihovom vrednosti ne želi osporiti. On samo hoće da ih stavi na mesto koje im, po njemu, pripada, mesto vrlo ista-

knuto ali ne i neprikosnoveno dotle da se od tog mesta ne vide druge, njima bliske ili od njih različite umetničke pozicije.

Barilli je lično najviše vezan uz tzv. *nove-nove*, koje je upravo on prvi put okupio na pomenutoj izložbi u Bolonji 1980. i potom predstavio u još nekoliko navrata: to su Spoldi, Mainolfi, Barbera, Jori, Benuzzi, Salvatori, Levini, Pagano, Faggiano i dr. Po sredi su umetnici nekog delikatnog, rafiniranog i sofisticiranog pristupa, blagi i meki u odnosu strastveno i žestoko (makar za italijanske pojmove) slikarstvo transavangarde. Barilli im je sklon možda i zato što ne nastupaju pod nekim zajedničkim programom nego žele ostati međusobno razdvojeni pojedinci: po tome, pravi su predstavnici individualizma na ionako razdobljenoj umetničkoj sceni osamdesetih; to su autori za koje se – osim što su »novi« (i to *novi-novi* – ne može primeniti ni jedna određenija jezička karakteristika.

U tom podsticanju pojedinačnosti leži i razlog zašto je Barilli od svih pojava u umetnosti osamdesetih najmanje naklonjen *učenim slikarima i anahronistima*, s izuzetkom C. M. Marianija, o kojemu je upravo on napisao jedan od najranijih afirmativnih tekstova (u katalogu izložbe u Studio Cannaviello, Rim 1975). Anahronisti (Di Stasio, Piruca, U. Bartolini i dr) ukazuju mu se kao zastupnici jedne više zajedničke nego individualne estetike, zapravo zastupnici jedne svojevrstne umetničke ideologije i u nastojanju da se prema njima kritički odredi ne preza od upotrebe termina s negativnim predznakom, kao što su akademizam, eklekticism i pompijerizam.

Barilli je odranije voleo da umetničke procese o kojima piše posmatra u svetlu antitetičkih parova: prošlo-buduće, prisutno-odsutno, tehničko-manuelno, eksplozivno-implozivno, oskudno-obilno, ikoničko-anikoničko itd, samo su neki od njegovih binoma. Po tome, on je želeo da na aktuelne umetničke tokove primeni neke modele velflinovske sistematike u tumačenju razdoblja istorije umetnosti. Ostaje tome veran i kada piše o umetnosti osamdesetih, mada mora priznati da u toj umetnosti sve više dolazi do procesa »hibridizacije«, ukrštanja, prožimanja, preplitanja najrazličitijih osećanja i raspoloženja. Umetnost postmoderne generacije o kojoj svedoči Barilli upravo je takva: krajnosti se u njoj ne isključuju, nisu nedodirljivi polovi, nego se naprotiv te krajnosti i polarnosti utapaju u matice iz kojih pristiže novo odvijanje umetnosti. Umetnost postmoderne ere čini se kao da nema i zaista nema čvrsti poredak pokreta na čijem su čelu malobrojni inicijatori od kojih onda kreću talasi sledbenika; došlo je istovremeno učešća mnogih koji polažu pravo na sopstvenu nezavisnost, originalnost, uporednost pozicija i problematika. No čak i kada je tako, kritika i istorija umetnosti imaju potrebu da istražuju i objašnjavaju neke genetičke linije raznih pojava: poštujući pojedinačnost umetnika, one ipak znaju da je umetnik jedinka koja pripada nekom zajedničkom, epohalnom, »duhu vremena«. U području kojemu je posvetio jedan deo svoje aktivnosti, u italijanskoj umetnosti prve polovine osamdesetih godina, Barilli je nastojao utvrditi te genetičke linije i ma koliko se pri tome izlagao opasnostima simplifikacije, uradio je ipak koristan posao: nakon predloga njegovih sistematizacija pojedini umetnički procesi razabiru se jasnijim nego da su ostali prepušteni fluidnosti tekućih zbivanja.