Suvremenost

Varijante i repeticije

Robert Gober, *Bez naslova (Untitled)*, 1990.
Asamblaž: vosak, pamuk, koža i ljudske dlačice, 31,7 x 12,7 x 50,8 cm.

Bez stvaralačkih tendencija prikazanih u prethodnim poglavljima bili bi fenomeni u svim granama umjetnosti prošlih šezdesetak godina nezamislivi. O tome bi u krugovima znalaca zapravo morala postojati suglasnost. No budući da se mnogi suvremeni umjetnici očito nerado osvrću na prošlost, imajući za to različite razloge, možemo razlikovati dvije svijesti kulturne javnosti. Jedna je spremna da se suoči s tekovinama avangardnih pokreta, druga se pak odaje iluzijama da je i danas svaki trenutak prvi trenutak, i svaki korak autentičan. Razumljiv je otpor današnjih generacija umjetnika prema pomisli da u povijest ulaze, paradoksalno, kao modernistički epigoni. Njihove reakcije na historijsku svijest pokazuju, međutim, složenost stanja u kojemu se umjetnost danas našla. Svjedočanstva su suvremeni proglasi i poetološki tekstovi – koji se, usput rečeno, po broju mogu mjeriti sa srodnim manifestima s početka dvadesetog stoljeća. Usporedbom se u njima mogu prepoznati dva uzorka: prvi se može smatrati primjerom zanimljive estetičke ignorancije, a drugi pak pokušajem da se avangardna prošlost prihvati u duhu postmoderne relativizacije, na način reminiscencije, citata, parodije i pastiša.

Terminologija i krilatice ponekad razotkrivaju više nego što otkrivaju kritičke rasprave. Bitna protuslovlja širokih područja novije estetske kreativnosti očituje posebno markantno naziv »neoavangarda«, koja je obilježila oblike slobodnog umjetničkog izraza u prvim desetljećima poslije Drugoga svjetskog rata. Jalovo je istraživati je li taj naziv iskazivao ponos novoga stvaralačkog poleta ili su skeptici među kritičarima iskoristili priliku za sarkazam. Istina je svakako da naziv »neoavangarda« sadrži duboko proturječje. Avangarda je naime po svojoj osnovnoj značenjskoj naravi pojava koja je smislena samo kao jedinstven, neponovljiv prodor u dotad neokušane oblike umjetničkog osvajanja zbilje. Prefiks »neo«, međutim, u tom kontekstu potvrđuje da je riječ o pokušaju da se obnovi ili oživi nešto što je već postojalo. U tom pogledu nema razlike između »neoavangarde« i »neoklasicizma«. Razlika je samo u stilu, ali je nema u povijesnim relacijama.

Javnost u kojoj su pripadnici mlađih generacija jedva nešto znali o autentičnim avangardizmima, koji su se našli pod udarom totalitarnih režima i ratnih pri-

lika, mogla je umjetničke pokrete od sredine stoljeća nadalje percipirati kao nešto posve »novo«. Tek je pogled iz dvadeset i prvog stoljeća omogućio adekvatnu prosudbu odnosa. Nisu, međutim, u svim granama umjetnost procesi tekli na isti način.

Najlakše je repetitivnu narav umjetničkih pokreta i postupaka prepoznati na području likovnosti. Znamo da je »klasična« avangarda s različitim predznacima u poetici i politici zastupala misao da treba ukinuti međe koje umjetnost dijele od javnoga života, to jest od urbanih pokreta, načela socijalne emancipacije, dinamike tehničkog razvoja, popularne kulture, športa, supkulturnih pojava. Dadaistički i nadrealistički izazovi prikazani u ovoj knjizi svjedoče o širini raspona u kojem je napadnut ili posve relativiziran tradicionalni pojam umjetnosti. Pojave kao hepening, performans, ulični teatar, spajanje umjetnosti i reklame ili srodni fenomeni (o kojima naši suvremenici misle da su izraz posljednjih desetljeća) – sve je to bilo istinska inovacija u doba generacije od koje danas žive samo devedesetogodišnjaci. Tu vremensku razliku treba istaknuti zbog toga što se u pedesetak godina koje dijele avangardu od neoavangarde toliko bitno promijenio društveni kontekst da su manifestacije, koliko god slične bile, u recepcijskom smislu posve različiti fenomeni. Usporedba je važna tema – ovdje apsolutno nužnog – sociološkog pristupa.

Oko godine 1920. svaki je umjetnički izazov u krajnjem odstupanju od tradicije doista bio provokacija: »pljuska javnom ukusu«, kako je to programatski napisao Majakovski, u svojim počecima jedan od predvodnika ruskog futurizma. Svi pobornici različitih »-izama« bili su svjesni toga da su sučeljeni s javnošću koja će, u pravilu, na njihove tvorevine i nastupe reagirati ili zgražanjem ili posprdnim smijehom. Metaforički rečeno, radikalni modernisti probijali su svojevrstan »zvučni« slušni i vidni zid – izlažući se čak opasnosti da se sukobe sa zakonskim normama ili policijskim intervencijama. Drugim riječima, umjetnici su bili utjelovljenje nonkonformizma i pobune. Gotovo svaki njihov čin doživljavali su suvremenici, pozitivno ili negativno, kao revoluciju. Uostalom, vrlo je znakovito da se upravo u doba avangardnih pokreta riječ »revolucija« prvi put primjenjivala na estetskom području.

Razliku između tadanjih radikalnih iskoraka i tobožnjeg neo-nonkonformizma pedesetak godina kasnije želim pokazati na slabo poznatom primjeru. U godini poslije svršetka Prvoga svjetskog rata berlinski su dadaisti (Grosz, Heartfield, Huelsenbeck i drugi) na jednoj improviziranoj smotri svojih radova izložili asamblažu koja prikazuje Isusov lik s plinskom maskom. Javna osuda što ju je pretrpjela

ta tvorevina, bila je izraz nesporazuma. Istina, namjera grupe oko Grosza bila je žestok izazov, ali on nije bio uperen protiv ideje kršćanstva, nego protiv zlouporabe vjerskih simbola u ratnoj propagandi. Osudu lažnog morala izrazili su na taj način što su Krista poistovjetili s vojnikom na bojištu (koji je žrtva poput Krista). Asamblažu »Jesus mit Gasmaske« trebalo je shvatiti kao suvremenu simboličku inačicu u povijesti patništva. Treba, međutim, imati na umu i činjenicu da na izložbi nije bila povučena granica između izložaka koji su puka igra besmislom i artefakata s ozbiljnom društvenom porukom, kao što je navedena asamblaža. Za problematiku povijesnog položaja avangardističkih istupa odlučujuća je svakako spoznaja da su sva očitovanja tada bila podjednako prosuđena, a ponekad i osuđena, kao nasrtaj na cijelu tradiciju estetske kulture.

U drugoj polovici stoljeća nastao je temeljni obrat. Raspon umjetničke (a kod nekih autora i namjerno neumjetničke) aktivnosti još se, u usporedbi s početkom stoljeća, proširio i radikalizirao, već zbog uporabe medija i tehničkih izuma kakvih u vrijeme futurista, DADE i nadrealizma nije bilo. Temeljan obrat bio je u tome što više nije bilo provokacije. Za svaki izazov potrebne su dvije strane: izazivačka strana i ona izazvana. Zastupnici hepeninga, performansa i različitih varijanti aktivizma bili su neko vrijeme, osobito šezdesetih godina (u kojima se estetski zamišljen hepening ponegdje sjedinio s političkim hepeningom revolucionarnih Šezdesetosmaša) uvjereni da mogu provocirati društvene sredine. No ubrzo su uvidjeli da društveni mehanizmi djeluju poput univerzalnog prostora zaštićenoga gumenim oblozima. Što su nasrtaji htjeli biti žešći, to je javnost reagirala fleksibilnije ili – s obzirom na metaforu o gumi – elastičnije.

Zgražanja je nestalo, reakcije su se pretvorile u medijsku radoznalost, ponekad u oduševljenje ili dobrohotnost, a u najširim krugovima jednostavno u ravnodušnost. Razni oblici modifikacije ili negacije umjetnosti smatrali su se u promijenjenom svijetu tek manje ili više zanimljivom ili kričavijom rutinom. Izazov se pretvorio u umjereno praćen medijski spektakl, pohaban uglavnom već poslije nekoliko mjeseci. U tom smislu treba shvatiti izreku pop-ikone Andya Warhola da će ubuduće svaki umjetnik biti originalan samo još po nekoliko sati. Međutim, njemu je promaklo da je kategorija originalnosti koja je na početku dvadesetog stoljeća imala presudnu ulogu u životu umjetnosti također prestala biti relevantna. U beskrajnom poglavlju posve srodnih, gotovo jednakih asamblaža i performansa »originalnost« se uglavnom svodi na vještinu tvorca nekog objekta da privuče što više medijske pozornosti. Nije djelo originalno, nego kontekst spektakla.

Među suvremenim kreatorima ima i takvih koji s čežnjom pomišljaju na razdoblja kada je bilo publike koja nije bila permisivna pa je izazov modernističkog iskoraka doista doživljavala kao provokaciju. Publika je svojim ponašanjem pokazivala je li nešto autentično novo, avangardno. Izložbe modernističkih slikara i izvedbe srodnih glazbenih djela ostale su do danas svjedočanstva iz kulturne povijesti mentaliteta. Najdrastičnije primjere pružaju praizvedbe muzičkih djela prijelomne naravi u godinama prije Prvoga svjetskog rata. S pravom se najčešće navodi gnjev pa i bijes publike koja je bila suočena odnosno suzvučena s umjetničkim protusvijetom koji zahtijeva temeljitu promjenu navika. Danas se pitamo gdje su vremena (i publike) koja su iskazivala volju za srazom. Takozvani skandali iz razdoblja oko 1910. godine ušli su u anale moderne umjetnosti, naprimjer praizvedbe prvih dosljedno atonalitetnih skladbi Arnolda Schönberga ili glasovita pariška premijera baleta *Posvećenje proljeća* Igora Stravinskoga. O toj predstavi postoji obilje građe iz pera muzičkih kritičara, suvremenika: dok je manji dio publike odobravao, mahom kompozitorovi znanci, negodovanje, zviždući, zveckanje ključevima, bijesni povici, naposljetku i fizički obračuni u gledalištu odredili su opću sliku. Današnji umjetnik koji bi sebi htio priuštiti takav prizor o srazu kulturnih kodova, morao bi naručiti plaćene bukače.

Pojam permisivne kulture upotrebljava se pretežno u pedagogiji. Međutim, dijagnostičar suvremenosti mora ustrajati na spoznaji da sve upućuje na to da je i u umjetničkoj kulturi danas obuhvatan pojam jedino permisivnost. Međutim, nije riječ o tome je li to dobro ili loše. Takve su kvalifikacije ionako neprimjerene, jer su suspendirane baštinjene vrijednosne predodžbe. U zbivanjima poslije pedesetih godina artefakt je potpuno izgubio tradicionalnu auru, to jest ulogu da predstavlja vrijednost samu po sebi bez obzira na reakciju publike. U postmoderni u kojoj su neoavangardizmi samo jedan segment, artefakt je posve opredmećen: deset šarenih stolica je deset šarenih stolica, a umjesto Duchampova jednog kotača s bicikla bit će sada na instalaciji, recimo, pet. Razlika je samo kvantitativna, jer broj ne donosi izvornoj zamisli novu kvalitetu. S gledišta teorije komunikacije pozornost zaslužuje samo – eventualna – interakcija instalacije, hepeninga ili performansa i nazočnih gledatelja. U njihovoj svijesti mogu se ponekad i ponegdje stvoriti impulsi značenjskog osmišljavanja. Ne odlučuje više artefakt, jer je pretežno identičan s običnim uporabnim predmetom, nego odlučuje gledatelj, koji se može očitovati je li voljan sudjelovati kao interpretator u komunikacijskom činu – u igri koja se zove »traženje značenja« i koja postaje sve zahtjevnija a u isti mah

i jednoličnija. Kadšto može biti intrigantna jer posjetitelj instalacijske izložbe ne zna jesu li predmeti odloženi u kutu, naprimjer kante, metle i usisivači, eksponati ili radna pomagala što su slučajno zaboravile čistačice. Razlike, većinom, ionako nema. Jezično se to može opisati ovako: svejedno je da li je nešto izloženo ili odloženo. Nad svim objektima ionako lebdi Duchampov duh. To vrijedi i za instituciju DOCUMENTA u Kasselu, svjetsku smotru najnovijih tendencija u petogodišnjem slijedu, ili za bijenale likovne umjetnosti u Veneciji.

Dijagnostičar koji prolazi kroz dvorane ima dovoljno poticaja za razmišljanje o procesima prošlih desetljeća. Bez obzira radi li se o pop i fluxus ikonama, kao što su primjerice Joseph Beuys, Andy Warhol i Niki de Saint-Phalle, ili o bezbrojnim srodnicima i epigonima, uvijek smo suočeni s istim problemom: filozofijom ili poetikom vremena, u smislu temporalnosti. Umjetničko djelo prema tradicionalnom shvaćanju oblik je procesa samo u trenucima nastajanja; čim je ono po autorovoj volji dovršeno, ono prelazi u status trajnosti. Takvo stanje trajnosti kojemu je logična posljedica zaštićenost u muzeju ili nekoj srodnoj ustanovi pristupačnoj javnosti, objekti *fluxusa*, aktivizma i performansa po svojoj naravi ne žele ili ne mogu postići.

Sve tvorevine suvremenih estetskih igara moraju se po svojoj teoriji protiviti tome da im se nametne statičnost tradicionalne uokvirene slike na zidu. Autor nekoga likovnog događanja koji se drži avangardnog teorema o stapanju života i umjetnosti morao bi svaki oblik muzealne trajnosti smatrati izdajom. (S tog gledišta umjetnici poput Kandinskoga, Kleea i Picassa fenomenološki su mnogo bliži tradiciji od Leonarda do impresionista nego prvim zastupnicima obnovljene avangarde poput Allana Kaprowa, u Americi, ili Yvesa Kleina, u Francuskoj.) Većina tvorevina prošlih decenija obilježena je – uostalom kao i »zbivanja« dadaističke avangarde – idejom improvizacijske prolaznosti, mobilnosti, razorivosti. Božica nove likovne poetike zove se tranzicija. Instalacije se ni po čemu ne žele takmičiti s tradicionalnim slikama jer je njihova namjera u časovitosti i spontanosti. Posebno je novo shvaćanje temporalnosti izraženo u onoj vrsti performansa u kojoj predmet demonstracije (u dvostrukom smislu riječi) postaje ljudsko tijelo, naprimjer bojom premazano, izloženo nekoliko trenutaka ili sati nekom apsurdnom stanju. U tim je trenucima prepušteno gledateljima hoće li to smatrati obijesnim hirom ili činom duboke simbolike.

Zanimljivo je koliko na poetiku tranzitornosti utječu suvremene tehničke naprave, poput televizora, neonskih cijevi, računala ili robota. Venecija i Kassel osobito od osamdesetih godina pokazuju koliko je elektronika prodrla u svjetove

dekonstrukcije i aleatorike. No objekti mogu na oprečne načine iskazati temporalnost. Ako se asamblaža sastoji naprimjer od tri usporedo postavljena televizora na kojima se u određenom trenutku vide nasumce uključene emisije triju različitih televizijskih postaja, to će aleatoričko zbivanje u pravilu biti u svakom trenutku drukčije. Manipulacije tipa zaustavljanja i ponavljanja uništile bi osnovnu zamisao performansa. Nameće se igra riječima: performans bi bio perforiran. Posve je drukčija uloga nekog elektroničkog elementa u instalaciji koja je glomazna, složena i nepokretna. Svjetlo može treptati, postajati jače ili slabije, no njegova programiranosti i spojenost na izvor energije u suprotnosti je s elementima hepeninga ili aleatorike. Takav objekt kao da priziva predodžbu o stalnosti i ponavljanju – u svijetu koji više ne može biti bez struje.

Razgledavanje publikacija sa suvremenom likovnom građom pokazuje da očitovanje ima podsvjesne potrebe za oblikom izražavanja koji je po svojoj naravi i svojim tehničkim preduvjetima nužno u suprotnosti s instalacijskom aleatorikom. To je fotografija – medij popraćen ironijom povijesti, jer potječe iz devetnaestog stoljeća, iz doba likovnog realizma. Različitim manipulacijama na fotomaterijalu i raznim postupcima u izlaganju slika mogu se dakako i na području tog medija postići efekti koji bi se mogli podvesti pod pojam performansa. No upadljiv je broj autora koji i u današnjem kulturnom okruženju fotografiju shvaćaju kao svojevrstan oblik otpora prema potpunoj komunikacijskoj proizvoljnosti. Neke izložbe suvremene fotografije bude dojam da je tvorcima s kamerama stalo do toga da obnove ili očuvaju duh slike na zidu, slike koja se ne može zamijeniti s pokvarenim televizorom ili asamblažom predmeta za čišćenje stubišta. Suvremenost se na mnogim fotografijama prošlih desetljeća iskazuje izborom neobičnih motiva, perspektiva, osvjetljenja ili igrom odnosa između zamućenja i oštrine. Uostalom, kao što su svi noviji asamblaži namjerno ili nenamjerno *hommage* Duchampu i Schwittersu, tako i bezbrojne snimke iskazuju sjećanje na Mana Raya.

Time se ponovno vraćamo koliko potrebnom toliko i mučnom pitanju o granicama autentičnosti i neovisnosti najvećeg dijela suvremene produkcije, osobito likovne u najširem smislu riječi. Dijalektika predmeta pokazuje da je na području vizualnosti unatoč svim naporima autora da izazovu fenomen neviđenosti na svakom koraku evidentna ovisnost o bitnim tekovinama avangarde. Sličnost između djela izvorne avangarde i bezbrojnih tvorevina u drugoj polovici stoljeća i u najnovije doba toliko je očita da su neki današnji kritičari posegnuli i za pojmovima poput reciklaže ili kopije.

Pritom treba imati na umu dva problema. Treba razlikovati između artefakta (to jest pojedinačnih predmeta) i zamisli, takoreći radne hipoteze. A tek drugi korak u razmatranju problematike može voditi do pitanja o stvaralačkom primatu i o epigonstvu ili čak oponašanju. Bilo bi besmisleno poreći da među suvremenim objektima »događanja« u izložbenim smotrama nema zanimljivih, spoznajno poticajnih i duhovito kombiniranih tvorevina. Idući ukorak s aktualnim zbivanjima u svijetu, autori se danas mogu domisliti novim mogućnostima u predočavanju građe iz društvene i tehnološke zbilje koja se u nekim dijelovima svijeta mijenja neslućenom brzinom. Stoga je razumljivo da se u procesima suvremene estetske kulture ističu sredine koje su tehnološki najnaprednije i u kojima je tradicija modernizma najjača: Europa i SAD. Međutim, proširenje materijalnog i motivskog repertoara ne znači da se suvremeni pokreti bitno razlikuju od prijelomne avangarde: »-izmi« revolucionarnog razdoblja stvorili su *načela* fundamentalnog modernizma. U odnosu prema tim temeljima svi su pokreti postmoderne samo skup inačica u znaku repeticije.

Navedene sličnosti, sve do pojedinih slučajeva jednakosti, doista izazivaju spomenutu potrebu osvrta na problem stilskih kopija. Problematika je zamršena zbog toga što se ni očita podudarnost između pojedinih kolaža ili asamblaža dadaizma i proizvoda nastalih pedesetak ili više godina kasnije ne može kvalificirati kao plagijat, jer su opće promjene shvaćanja o autorstvu, artefaktu i uvjetima stvaralaštva dovele do toga da stilsko-pravni pojmovi vrijede samo još vrlo ograničeno; u ekstremnim slučajevima primjenjuje se na području glazbe i književnosti. U likovnom izrazu granice su uglavnom posve ukinute. Samo povjesničari umjetnosti, za razliku od likovnih kritičara, u svim prikazima umjetnosti dvadesetog stoljeća upozoravaju na tijesnu povezanost stilskih tendencija. Tko pozorno uspoređuje djela nastala u krugovima avangarde s današnjima, moći će naći toliko svjedočanstva stilske ovisnosti da je lako zamisliva opsežna dokumentacija o toj pojavi. Sinoptički bi katalozi štošta otkrili. Usporedne prikaze, ponavljam, ne bi trebalo shvatiti kao vodiče za otkrivanje tobožnjih plagijatora, nego kao pouku o repetitivnoj naravi postmoderne.

Najviše je podudarnosti u oblicima koji su najsnažnije obilježili avangardu – na tako markantan način da otad svi radovi te vrste neizbježno djeluju poput ponavljanja. U toj su skupini žanrova i tehnika kolaž, fotomontaža, asamblaž, a u slikarstvu krajnji purizam. (Na području tehnički uglavnom tradicionalnog slikarstva treba spomenuti zamisao karakterističnu osobito za pedesete i šezdesete

godine, naime sklonost da se spoje dva usmjerenja modernističke prošlosti: snažni potezi i žarke boje ekspresionizma s poetikom apstrakcije. Naziv je dosljedan: apstraktni ekspresionizam. Dvije europske orijentacije oblikovale su tako jedan dio američke likovne umjetnosti druge polovice stoljeća.)

Iz mnoštva primjera navest ću nekoliko. Kolaž je šezdesetih godina doživio preporod koji je podijelio publiku: stariji su promatrači utvrdili »već viđeno«, mlađi su se vjerojatno divili inovacijskoj snazi suvremenih umjetnika. Mlađi nisu bili svjesni toga da su oduševljeno prihvatili nešto što je pola stoljeća ranije izazivalo šokove. Kolaži Amerikanca Romarea Beardena toliko su nalik na kolažirane montaže iz kruga oko Georgea Grosza u ranim dvadesetim godinama da je ponavljanje očito. Usput rečeno, Bearden je bio Groszov učenik u godinama kad je njemački majstor bio u emigraciji u Sjedinjenim Državama. Kolaž američkog umjetnika *Golub* iz 1964. godine (što ga J. Fineberg u svojoj knjizi *Art Since 1940* navodi kao reprezentativno djelo) po zamisli i tehnici ni po čemu se ne razlikuje od kolaža o kojima je bilo govora u poglavlju o dadaizmu. Kao i u radovima mnogih Beardenovih suvremenika osobni je autorov prinos samo u pojedinim kolažnim elementima: gdje se u dadaista vide naprimjer lica poznatih osoba s početka stoljeća i predmeti znakoviti za to doba, Beardenov rad prikazuje velegradski kaos u kojemu se ističu lica Afroamerikanaca. Gledatelj koji uspoređuje eksponate na nekoj izložbi o povijesti kolaža lako će utvrditi da se od godina kad su stvarali futuristi, ruski i talijanski i njemački dadaisti, ništa bitno nije promijenilo. A bitna je bila umjetnička ideja kaotične i šokantne zbilje, dakle svjetonazorska i strukturna zamisao. Nalaze li se snimke istrošenih automobilskih guma, fotografije filmskih diva i biljarskih stolova nekoliko centimetara lijevo ili desno, ne utječe bitno na primijenjeni postupak.

Srodne primjere pruža i tehnika jednostavnih kolaža s političkim porukama ili svjetonazorskim apelima. Kolaž Raymonda Hainsa, člana skupine francuskih »novih realista« (*Nouveaux Réalistes*), na jednom je od svojih kolaža, reprezentativno dokumentiranih, na dekorativno izvedenu pozadinu nalijepio izrezak iz novina ili plakata koji se grafički zalažu za »mir, demokraciju i društveni napredak« (*Pour la paix, la démocratie, le progrès social*, 1964). Hainsov se uradak u izvedbi nimalo ne razlikuje od mnoštva dadaističkih radova, samo što su tvorevine poput upravo navedene ostale bez onog izazovnoga sarkastičnog ili anarhističkog naboja koji obilježava većinu dadaističkih kolaža. Nameće se zaključak da je poratna generacija zanemarila subverzivnu mnogoznačnost i opredijelila se za ograničenje značenjske složenosti.

Romare Bearden, *Golub*, 1964. Kolaž s papirom, gvašem i olovkama u boji, 34 x 47,6 cm.

Ad Reinhardt, *Apstraktna slika (»Black Painting«)*, 1958. Ulje na platnu, 274,5 x 101,6 cm.

Wolf Vostel, *Coca-Cola*, 1961. Dekolaž (poster), 250 x 310 cm.

Christo (Hristo Javašev), *Zamotana boca*, 1958. Asamblaž, 45 x 7,5 cm.

Robert Motherwell, *Titanium man*, 1977. Kolaž, akril na platnu, 91,4 x 61 cm.

Robert Ryman, *Courier*, 1982. Ulje na staklu i metalu, 88,3 x 81,3 cm.

Pada mi na um jedan od ranih, također u povijesnim prikazima eksponiranih kolaža iz krugova talijanskih futurista. Carlo Carrà je u prvoj godini Prvoga svjetskog rata, kad su se počeli buditi glasovi koji su promicali talijansko sudjelovanje u ratu na strani Zapadnog saveza, izložio kolaž koji je u geometrijski strukturiranom a ipak paradoksalno kaotičnom rasporedu izrezaka iz različitih publikacija, ostavio otvorena vrata posve oprečnim tumačenjima. Mogu se naći riječi ili sintagme koje signaliziraju jednoznačno opredjeljenje za rat i osvajačku politiku, ali u slici kolaža ima bar isto toliko raznih fragmenata verbalnog kaosa (od kojih mnogi ostaju namjerno nejasni, osakaćeni) da se ne može govoriti o nekoj iole jednoznačnoj kolažnoj teksturi. Carrà je, kao jedan od prvih majstora kolaža unutar talijanskog futurizma, pokazao svojom *Manifestazione intervenista* da je put od avangarde do »neoavangarde« očito vodio od kompleksnosti prema pojednostavljenju, a time i prema redukciji mnogoznačnosti.

Pitanje što je stvaralački čin a što je obmana nameće se u slučajevima (kojih ima mnogo) kad neki mlađi autor zapravo citira starije djelo, ali bez navodnika ili ikakva upozorenja. Teško je zaboraviti sliku *Monochrome Blue IKB 48* Yvesa Kleina, i to ne stoga što bi djelo bilo nezaboravno dojmljivo, nego zato što je ta tvorevina reproducirala ideju čistog kolora u jednobojnoj plohi iz triptiha ruskog avangardista Aleksandra Rodčenka (*Čista crvena boja, Čista žuta boja, Čista plava boja,* 1921). Teško je reći što je zastupnika pariškog »novog realizma« potaklo da se zadovolji drugom nijansom plave boje i promjenom formata. Za izvornost je to ipak premalo. U postmoderni ima inače stilske reciklaže na pretek, no i takva su djela nerijetko popraćena bar nekom citatnom poentom, koja promatraču pruža poticaj za razmišljanje. Kleinova *Monokromija* pak može izazvati samo dvije reakcije: znalac će mahnuti rukom i brzo poći prema nekoj drugoj, zanimljivijoj slici; a u neupućena posjetitelja izložbe ta će slika možda potaknuti pozitivan sud – iako za to nema razloga. Budući da je autor Francuz, mogao se sjetiti bar jedne riječi iz svog jezika: *hommage*.

Tobožnja originalnost osniva se na okolnosti da neki kritičari a ponajviše tvorci artefakata i ne znaju za prošlost koja ih sada, u razdoblju iscrpnih dokumentacija i monografija o umjetnosti prošlog stoljeća, prestiže. Upadljiva su dva stereotipa, oba netočna. Povijesna je ironija osobito u medijskoj senzaciji što su je u šezdesetim godinama izazvale Warholove manje ili više modificirane reprodukcije industrijskih proizvoda sa svim obilježjima reklame. Warholov je prinos upravo u najpoznatijim izložcima, prije svega kvantitativne naravi. Temeljna zamisao

da se reklama zahvati likovnim sredstvima (neobičnim fotografijama i kolažima) nije, međutim, nova. Koncepcijski promatrano, Warhol se također – bar u djelima koja su reklamna interpretacija suvremene zbilje – morao smatrati sljedbenikom, a nipošto krčiteljem. Izvorne objekte i na tom području treba potražiti na dadaističkom tlu, u Njemačkoj i u Americi. Dvadesetih je godina Schwitters na njemu svojstven hirovit način stvarao tekstove, fotografije i kolaže što su se u javnosti mogli shvatiti kao stvarna reklama (jer je građa, kao i kasnije u Warhola, doista bila autentična). Istih godina nastali su u krugu dadaista u New Yorku objekti koji predočuju autorsku zamisao da se industrijski proizvod, bezbroj puta viđen na policama trgovina, izloži u nekomercijalnoj sredini na smotri estetskih inovacija. Tako je već godine 1924. Stuart Davies izložio sliku koja sa svim dodacima reklamne privlačnosti prikazuje bočicu ODOLA, vode za higijenu usta. I taj predmet i njegova pozadina, kupaoničke pločice, izvedeni su na hiperrealistički način. Desetak godina kasnije izložio je američki fotografski umjetnik Walker Evans snimku neke kavane u Alabami (*River Hill Café*), koja je načičkana stvarnim reklamama. Slikom dominira velika reklama za *Coca-Colu*, tako da se budi dojam da je fotografija nastala da reklamira napitak ili da tumači njegovo komercijalno i društveno značenje. Do Warhola je svakako samo korak.

Isto je tek korak koji premošćuje desetljeća zaborava. Na području instalacija i performansa danas je teško naći izložbu na kojoj ne bi bilo svjetlucanja raznih elektronički ustrojenih naprava. Autori polaze od bar dvije tendencije: od pokazivanja interakcija između svijeta tehnike i suvremene kulture vizualnosti te od želje da posjetitelji sami postanu sudionici estetske igre, na taj način što će svojim pokretima mijenjati izgled izloženog objekta. Razumije se da su tehnološke inovacije potkraj stoljeća omogućile neke oblike zaigranosti kojih prije nije bilo. Zabluda je samo u uvjerenju da su tehnički eksperimenti s estetskom namjerom tekovina posljednjih desetljeća. Neobaviještenost nekih suvremenih likovnih eksperimentatora može se ispraviti. Temeljiti prikazi moderne umjetnosti, primjerice Hofmannov, upozoravaju na – u tom pogledu – prijelomne radove ruskih avangardista Vladimira Tatljina i Nauma Gaboa te Mađara Lászla Moholy-Nagya, člana *Bauhausa*. Ti su umjetnici na različite načine ostvarili predodžbu o likovnom djelu koje želi prevladati statičnost likovnog izraza te unijeti u stalno stanje mirovanja dinamički naboj. Ruski su autori zastupali zamisao »kinetičke umjetnosti«, koju su ostvarivali skulpturama iz raznih materijala. Tvorevine, priključene na izvor energije, mijenjaju rotiranjem ili nekim drugim pokretima oblikovne (a u nekim djelima i

kolorističke) konstelacije. Ukratko, namjera je bila da u kategoriju prostora ulazi i kategorija vremena.

Na srodan je način eksperimentirao i treći preteča mobilne umjetnosti Moholy-Nagy, koji je dvadesetih godina u *Bauhausu* izradio »svjetlosno-prostorni modulator« koji je na strojni pogon predočavao, na složeniji način nego u tvorevinama ruskih suvremenika, mogućnost uvođenja vremenske dimenzije u prostornu osnovu.

Na području glazbe odnosi između tendencija prve polovice stoljeća i stvaralaštva novijega doba drukčije su naravi. Za likovnu umjetnost može se, poentirano i uopćeno, ustvrditi da je ona unatoč raznovrsnosti neodvojiva od potencijala futurističkog i dadaističkog podrijetla. Taj se dio modernističke tradicije nazire samo u jednom, manjem dijelu suvremene glazbe. Dalekim odjekom talijanskog futurizma može se smatrati takozvana konkretna glazba (*musique concrète*) francuskog skladatelja i inženjera Pierrea Schaeffera. On je na usavršen način proveo ono što je godine 1913. proklamirao Luigi Russolo svojom idejom o futurističkoj glazbi, koja će proširiti zvukovnu stranu kompozicija tako što će u njih unijeti zvukove i šumove modernog doba, ritam strojeva i tempo ubrzanog života. Takvo je polazište zastupao i Schaeffer, no bez Russolove naivnosti (koja se uostalom u praksi nije potvrdila). Francuski autor pripada onoj velikoj skupini suvremenih skladatelja čija je osnovna težnja novatorsko proširenje zvukovnih mogućnosti glazbe. Rezultat je u Schaeffera svojevrsna neofuturistička mimeza zvukova i šumova iz prirode i velegradske vreve, mimeza koja gubi svoju naivnost jer postaje predmet rafinirane elektroničke obrade. Drugi autori, poput Karlheinza Stockhausena, koji je posebno istaknuta ličnost među njima, pouzdavali su se u potencijal elektroničke zvukovnosti spojene sa skupinama tradicionalnih glazbala.

Tekovine prve polovice stoljeća očitovale su se i na druge načine. Jedna markantna skupina europskih skladatelja nadovezala se na Webernov i na strogo serijalni konstruktivizam, nastojeći podvrgnuti sve parametre glazbenog izraza racionalno uravnoteženoj kontroli. Reakcija na krajnju pomnost te vrste bila je težnja da se otvori prostor slobode, na taj način što izvođač prema određenom uzorku preuzima inicijativu u izvođenju zvukovnog djela te svojim izborom zadanih mogućnosti u realizaciji partiture postaje u ograničenom smislu svojevrstan suautor. Cage, Boulez i Stockhausen pojedinim su svojim skladbama oko sredine pedesetih godina markirali taj put.

Elektronička glazba i upravo opisana aleatorika tekovine su druge polovice stoljeća. Međutim, neki ekstremni oblici eksperimentiranja, koji uključuju i kraj-

nju aleatoriku (u kojoj autor gotovo potpuno uzmiče pred izvođačem), mogu se povezati s nekim pretpostavkama dadaizma. Najbolji primjer je ujedno i najpoznatiji. Jedan dio glazbenih zapisa i hepeninga američkog autora Johna Cagea budio je u starijih suvremenika sjećanja na dadaističke godine: na izazove čiji je smisao samo u njima samima. To se manje odnosi na njegovu teoriju i praksu neodređenosti (indeterminacije), koja je najekstremniji oblik aleatorike, već u prvom redu na akcionističku demontažu svih konvencija. U borbi za što veću žestinu izazova nisu ponekad ostali pošteđeni realni instrumenti.

Osvrt na Cagea ne bi smio ostati bez osvrta na dva posve neobična protuslovlja. Jedan od najsnažnijih Cageovih domišljaja osniva se na zvuku koji je dospio do nulte točke. Pijanist sjedi pred klavirom, ne dodiruje tipke i zajedno s publikom 4 minute i 33 sekunde doživljava, ili ako hoćemo, proizvodi tišinu. Taj je performans tako dojmljiv zbog toga što nijemo zbivanje poziva na razmišljanje o vrijednosti tišine, mirnoće i sabranosti u svijetu u kojemu su ljudi preplavljeni bukom raznih strojeva, automobila, zaglušnih reklama, organiziranih dernjava. Cage, kojemu je bio blizak zen-budizam, stvorio je neobičan spomenik tišini. No budući da je javnost smatrala da je to prva ne-kompozicija u povijesti glazbe, domišljaj je tumačen i u neodadaističkom kontekstu, kao neviđen izazov cijeloj tradiciji, usporedivo s akcionističkim komadanjem ili oštećivanjem auratičkih glazbala. Svođenje Cageove ideje na uživanje u nonsensu svakako nije primjereno upravo toj zamisli. Međutim, povezivanje s dadaizmom ipak nije posve promašeno.

Riječ je o drugom od dvaju spomenutih paradoksa. Ne treba sumnjati u to da je Cage bio uvjeren da su *4 minute i 33 sekunde* prvi domišljaj te vrste, posve originalan. U tome je autor bio u zabludi. Pretekao ga je, objektivno, češki skladatelj Erwin Schulhoff (1894–1942), koji je 1919. objavio zbirku klavirskih minijatura *Pittoresken*, posvećenu Georgeu Groszu. Schulhoff je ispitivao mogućnosti glazbe koja bi bar donekle odgovarala dadaističkim izazovima. Jedinstven je u tom pogledu treći komad, *In futurum*, koji je zabilježen na normalnom notnom crtovlju, ali se sastoji isključivo od pauza. Pijanist koji izvodi svih pet komada sjedi za vrijeme trećega skrštenih ruku. Samo pogled u notni tekst pokazuje nam da je sarkazam uperen protiv konvencija dostigao vrhunac u zapisu na vrhu prema kojemu ne-zvuk, tišinu, treba tumačiti *con espressione e sentimento*. Nameće se pitanje o tome kako treba tumačiti vezu između dvaju eksperimenta. To ovisi o prosudbi Cageova pothvata. Ako se smatra da je on puko »plaženje jezika« publici, dakle dadaistička provokacija, onda Cage nije, »prvi« nego »drugi«, to jest sljedbenik, bez obzira na to što

on to vjerojatno nije znao. Shvati li se pak autorova namjera kao meditacija koja moli za tiši svijet, dadaizam je daleko, a zen-budizam blizu. Eksperimentu svakako izričemo najveće priznanje ako dopustimo oba shvaćanja u isti mah.

Zbivanja u književnosti druge polovice stoljeća potiču usporedbu sa stanjem u likovnim umjetnostima. Spoznajne su reakcije pisaca i kritičara bile brže. Znakovito je da je naziv »postmoderna« potekao iz književnih krugova, a izvan književnosti iz sociologije i društvenodijagnostičke filozofije. Dok su mnogi likovni umjetnici bili uvjereni da neoavangarda pruža neograničen broj inovacijskih prilika, očekivanja književnika bila su pak mnogo suzdržanija. Jezični medij, koji je po svojoj naravi mnogo više upućen na komunikacijsku prepoznatljivost, a pogotovo na žanrovske odrednice, mogao je brže probuditi svijest o pojavi koju je američki autor John Barth u jednom eseju godine 1967. nazvao »književnost iscrpljenja« (*The Literature of Exhaustion*). U tom je izrazu sadržana spoznaja da su inovacijske granice velikih književnih pothvata prve polovice dvadesetog stoljeća neprekoračive te da je budućnost u hrabrom priznavanju tih granica. Unutar njih pruža se tlo za manje ili više prepoznatljiva ponavljanja: za igre krinkama parodije i pastiša. Stoga je Barth paradigmatskim piscem postmoderne smatrao Jorgea Luisa Borgesa, autora čija je mudrost u prepoznavanju čari sadržanih u ponovnim susretima s tradicijom.

Općenito se može ustvrditi da je u suvremenoj književnosti gotovo zanemarivo zanimanje za ponavljanjem radikalnih eksperimenata avangarde. Zanos za revolucijama, pa i umjetničkim, prošao je. Inovacije se danas traže u komunikacijskoj tehnologiji koja može prenositi i spajati sadržaje svih vrsta. U mediju knjige i kazališta posve je očito da je sklonost radikalizmima gotovo zanemariva. U lirici prevladava izraz klasične moderne, kojoj danas pripadaju i vrhunska djela nadrealizma; dramska scena poigrava se travestijama smišljenima uglavnom u krugovima avangarde dvadesetih godina; a najmanje su se tragovi eksperimenata, naprimjer u duhu kasne Joyceove proze, sačuvali u naraciji koja se pretežno pouzdaje u čitalačku sklonost žanrovskom romanu. Drugo joj je uporište u popularnosti filma i moći ekrana. Pripovjedne tehnike očituju sveprisutnost filmske montaže, koja se u prozi prilagođava žanrovskim uzorcima. Ipak, ima u mnogim suvremenim romanima nešto što doista iznenađuje, jer je u suprotnosti s općim mišljenjem da je jedno od glavnih obilježja današnjeg života brzina, naglost promjena, opći nemir. Književnost kao da nije raspoložena potvrditi taj stereotip. Dokazivo je da u tempu elektroničkog razdoblja postoje područja na kojima vrijede druga pravila. Dovoljan je

pogled na knjižarske police. Neki su avangardisti proricali smrt romana, književne vrste koje potiče osamu. Danas je roman življi nego ikada, a opsežnost nije samo konstanta obiteljskih kronika i povijesnih panorama nego je zahvatila i takozvane kraće podvrste, poput kriminalističkog romana, nekoć strogo normiranoga. Sve se češće čuje metafora o »čitateljskom stroju«, pri čemu se ne misli samo na oči uprte u kompjutorski ekran; i konvencionalne knjige idu iz ruke u ruku.

Živimo li u restaurativnom razdoblju? Odgovor se ne može dati naprečac. Sklonost romanu, koja daleko natkriljuje interes za sva druga beletristička djela, očituje vjernost koja se može smatrati konzervativnim svojstvom. U usporedbi s akcionističkim performansom, prizor čitatelja zadubljenog u knjigu sigurno pogoduje takvu mišljenju. Takav je prizor još uvijek autentičan, ali pruža varljivu sliku o prilikama u nakladničkoj djelatnosti. Tempo našeg vremena iskazuje se u jagmi za »bestselerom«, »uspješnicom«, koja prema procjeni nakladnika mora odgovarati nekoj aktualnoj tematskoj građi. Težište književnog života premješta se s autorske razine na komunikacijsku. Dok je modernizam ranoga dvadesetog stoljeća bio prožet autorskim individualizmom, a avangardne skupine kolektivnim programima, današnje stanje nimalo ne pogoduje takvu suparništvu. Originalnost, nekoć tako važan pojam, ionako je šutke nestala s popisa tema u raspravama o književnosti. Javnost je zaokupljena jednim drugim pitanjem koje obuhvaća specifične promjene u tehnološkom razdoblju. Smatra se da će nove mogućnosti elektroničkih medija uskoro ograničiti tradiciju klasičnih tiskovnih tekstova i možda stvoriti oblike iskaza s književnim statusom. To bi bila tekstualnost iz duha tehnike. Uostalom, to se ne bi dogodilo prvi put. Prije devedeset godina izum radioaparata potakao je novu književnu vrstu, koja se prije nije mogla ni naslutiti: radiodramu.

Razmak koji nas dijeli od dvadesetog stoljeća dopušta neke zaključke o našem odnosu prema cjelini tih stotinu godina. Ta prošlost dakako nije zatvorena, kalendarski strogo omeđena kategorija, nego na obje strane otvoreno poprište zbivanja koja se pamte ili zaboravljaju, zanemaruju ili otkrivaju. Idealnotipski promatrano, prethodno je stoljeće epoha ubrzanog tehnološkog razvoja i neograničenog inovacijskog modernizma na svim područjima umjetnosti. Iz današnjice (koja zasad još nije obilježila neki stilski i mentalni prag) pružaju se na minulu epohu dvije perspektive. Jedna se može nazvati aktualistička, a druga daljinsko-povijesna. Ako se kod ove druge zanemare negativni prizvuci, pristaje i naziv »muzealna«. Ostanimo načas kod tog drugog aspekta. Likovne umjetnike i kritičare danas prati

svijest o tome da je i ta prošlost popisana, monografski prikazana, razvrstana i takoreći muzejski neutralizirana, izložena ponegdje nedaleko od renesanse i baroka. U glazbi je kanon takozvane klasične moderne (koji se smješta uz kanon od Bacha do Mahlera) prisilio suvremene skladatelje da se pomire s vjerojatno dugotrajnim stanjem u kojemu se zahtjevna glazba dijeli na repertoarno-koncertnu i na suvremenu, koja se izvodi ponekad samo jedanput uopće, na festivalima ili srodnim priredbama. Jaz između navika reproduktivnih umjetnika i stvaralaštva posljednjih desetljeća nikada još nije bio tako dubok kao danas. O uzrocima tog stanja mogu se pisati opsežne rasprave, osobito o posljedicama historističke svijesti.

Ipak, postoji i spomenuti aktualizam, to jest stalna svijest o tome da se svaki stvaralački čin u današnjici može prosuditi u njegovu odnosu prema odlučujućim umjetničkim zbivanjima nedavne prošlosti. Svaki zahtjevan pisac, koji je iznad razine kratkotrajne konfekcije, nosi u sebi neizbrisivu predodžbu o putovima romana u razdoblju od Prousta, Joycea, Kafke i Camusa. Svako njegovo djelo sadrži neizrečeno opredjeljenje prema tradiciji modernizma. U likovnom atelijeru svaki će potez kistom ili nacrt za instalaciju biti u nepisanoj relaciji prema sjenama avangarde. Umjetnost naših dana nalazi se u nezavidnu položaju. Bitne su inovacije iscrpljene, a ipak postoji i nadalje pritisak modernističkog mentaliteta, spojenog s medijskim očekivanjima da se pronađe kakav-takav nadomjestak za inovaciju. Jedno od vjerojatno kratkoročnih rješenja koja se danas ocrtavaju temelji se u književnosti u pouzdanju u nosivost nove tematske građe iz suvremenoga života, a u likovnosti na povezivanju s razvojem tehničkih medija. Kako se čini, budućnost umjetnosti u rukama je izvanumjetničkih zbivanja.