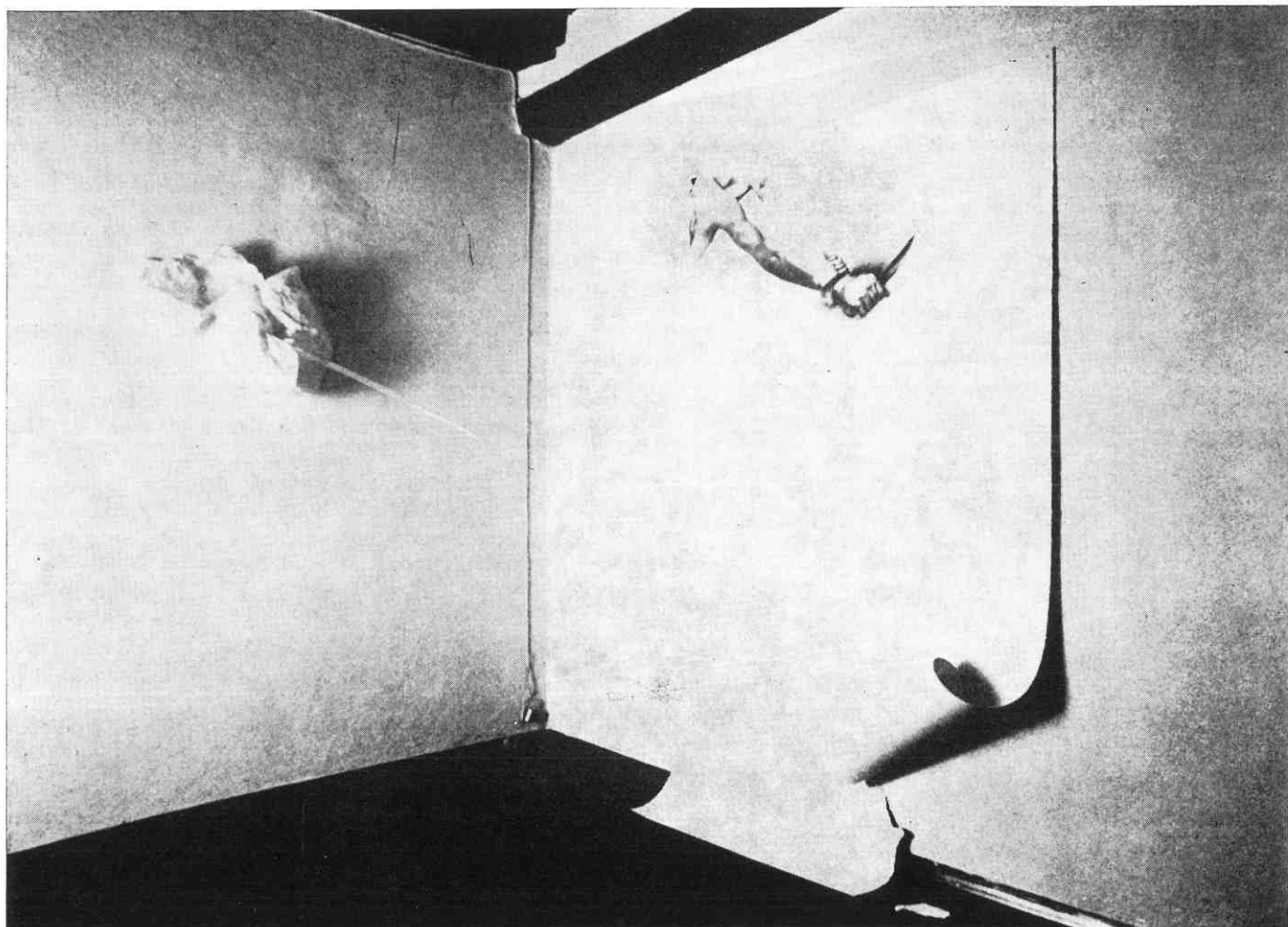




ješa denegri

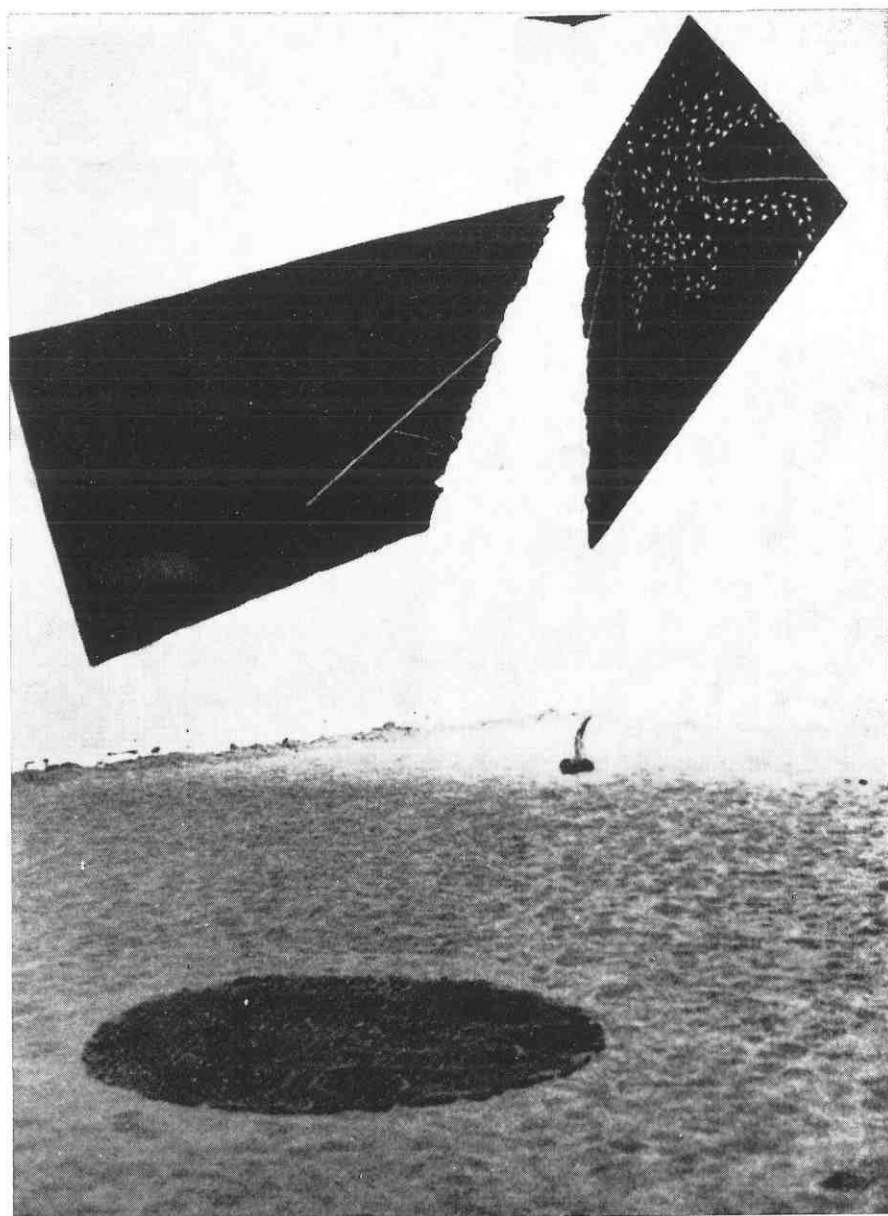
pojave umjetnosti početka osamdesetih godina

podaci o talijanskim prilikama

Postalo je već nekako uobičajeno da se zbivanja u suvremenoj umjetnosti omeđuju razdobljima decenija, iako je posve razumnjivo da se te vremenske podjele nipošto ne moraju podudarati s promjenama u samoj umjetničkoj praksi. U tom je običaju, dakle, prije riječ o potrebi kritike da pronađe putove vlastita snalaženja u složenosti umjetničkih pojava nego o bilo kakvim zakonitostima što bi navodno vladale u području samog odvijanja umjetnosti. Pa ipak, kad se govori o aktualnoj situaciji, nije bez temelja tvrdnja da se upravo negdje na prelasku iz 70-ih u 80-te godine događaju u umjetnosti stanoviti procesi promjena, što nameće potrebu retrospektivnog sagledavanja prethodnog perioda i ujedno utvrđivanja onih orijentacija koje bi mogle biti karakteristične za početak tekućeg decenija. Raspravama koje se o toj tematici trenutno vode pokušajmo ovdje dati prilog upućivanjem na neke podatke što se odnose na zbivanja u talijanskim umjetničkim prilikama, budući da su se upravo u toj sredini odigrali procesi koji se mogu smatrati vrlo indikativnima za cjelokupnu klimu promjene umjetničkih orijentacija u kasnim 70-im i na početku 80-ih godina. Odmah kađimo i to da se ovdje ne pretendira na krajnju potpunost tih podataka, a i zbog prvenstveno informativne namjene teksta pregled cijele situacije namjerno će biti sažet u okviru jednog novinskog članka.

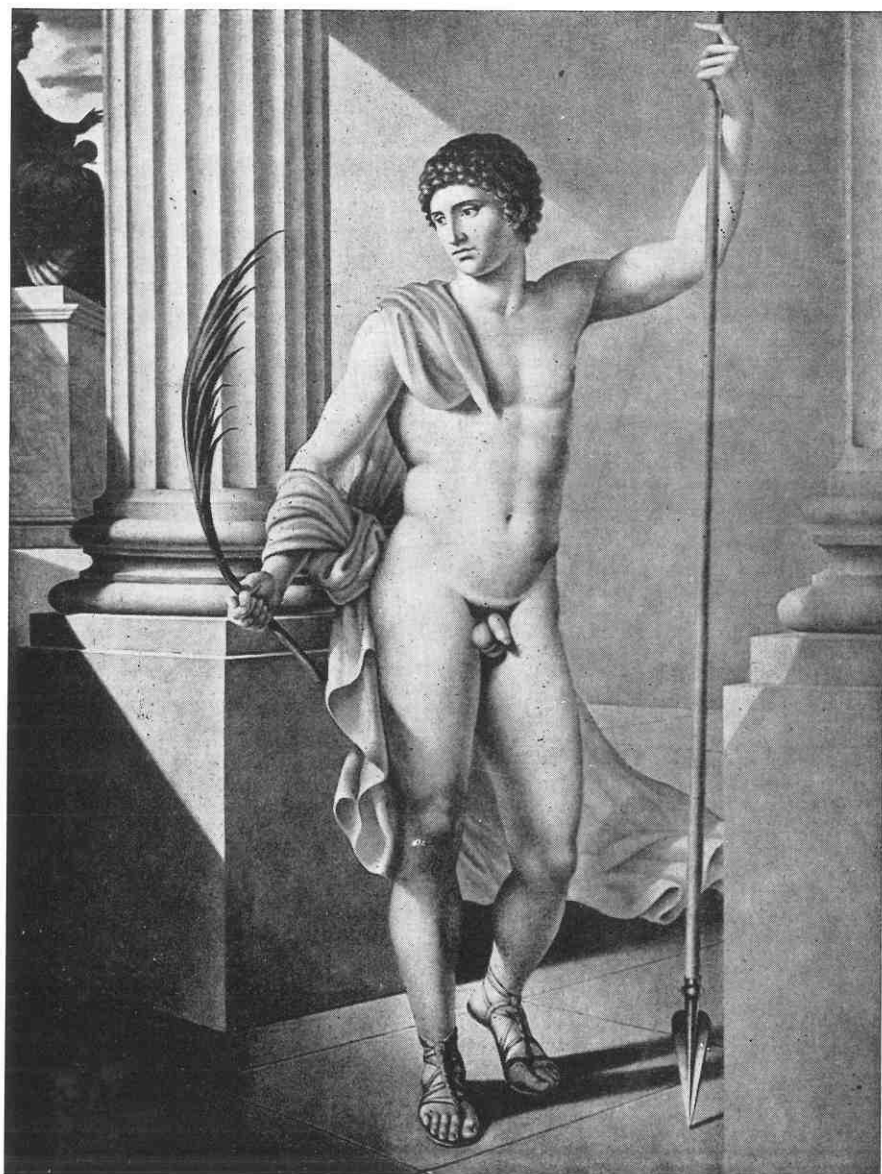
Izložbe, časopisi, galerije

Procesi koji se smatraju posebno karakterističnima za umjetnost 70-ih godina — nazovimo ih ovdje uvjetno procesima »dematerijalizacije umjetničkog objekta« — započeli su u talijanskoj sredini još potkraj 60-ih godina s pojavom *Arte povera*, bez sumnje značajnim poglavljem cjelokupne evropske umjetnosti posljednjih petnaestak godina. Na samom početku 70-ih godina, kao što pokazuje izložba *Gennaio 70* u Bologni, *Arte povera* je već potpuno afirmirana, a njezini protagonisti Merz, Kounellis, Anselmo, Boetti, Zorio i dr. nastaviti će cijelo desetljeće s razradom vlastitih individualnih orijentacija. Oko sredine 70-ih godina (točnije u toku 1973—1975) dolazi u Italiji do snažnog nastupa novog slikarstva (*Nuova pittura*, *Pittura-pittura* i sl.), s izložbama kao što su *Fare pittura* u Bassano del Grappa, *Riflessione sulla pittura* u Acirealeu, obje održane 1973, i dr., a cijeli taj tok čini se već praktično zaključenim na izložbama *Empirica* u Veroni 1975. i *Cronaca* u Modeni 1976. Istodobno se nižu brojne izložbe fotografije kao umjetničkog medija (na primjer *Foto-*



-ideja u Parmi 1976, *Fotografia come analisi* u Torinu 1977), kao i izložbe *Narrative Arta*, dolazi zatim do organiziranja mnogih performansa (od kojih valja pomenuti festival u Bologni 1977), a usporedo s tim teku i izložbe u kojima je akcent stavljen na pitanja reafirmacije manualnosti rada i upotrebe konstantnih umjetničkih materijala (*Charte-papers: manualità e tautologia* u Milanu 1977, *Factura* u Acirealeu 1978. i dr.). I dok se još uvijek intenzivno razvija umjetnička praksa zasnovana na primjeni novih postupaka ili na konceptualističkom nasljeđu tautologije, javljaju se

u 1977. nagovještaji preorijentacije drukčijem formiranju i čitanju rada: izložbe *Dopo e forse metafora* u Veroni (u organizaciji Adriana Altamire) i *Il verosimile critico* u Acirealeu (u organizaciji Italo Musse), iako sadrže vrlo heterogeni materijal, predlažu prijenos akcenta na unutarnju, metaforičku dimenziju umjetničkog jezika. Upravo je Italo Mussa bio, čini se, prvi kritičar koji je — u katalogu izložbe *In/visibile* u Milanu u ožujku 1978 — u povodu rada autorâ kao što su Bartolini, Camorani, Del Re i dr. govorio o »postmodernom« razdoblju u tekućoj umjetnosti, započinju-



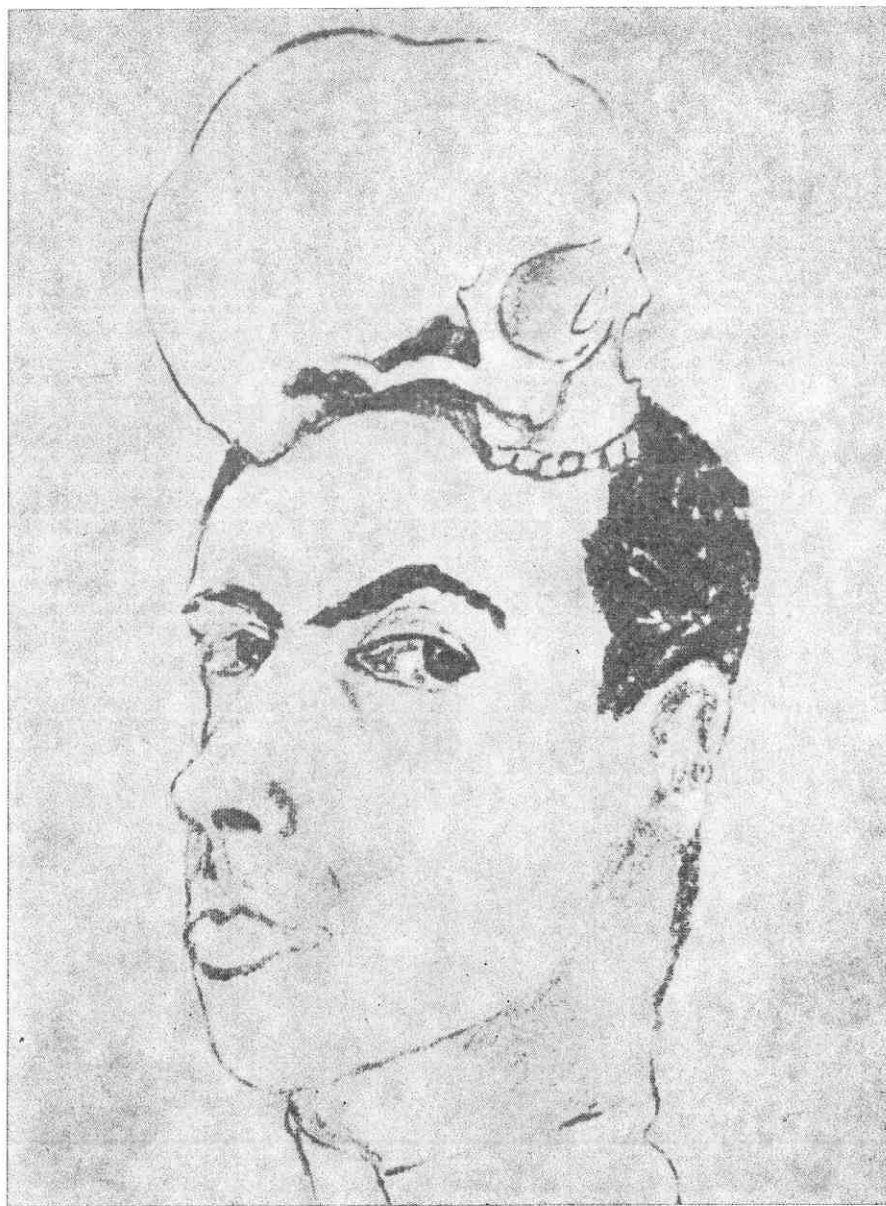
či raspravu o promjeni karaktera te umjetnosti u odnosu na dominantnu »avangardnu« duhovnu klimu 70-ih godina. Na izložbi *La alternative del nuovo* u Rimu u svibnju 1979, na kojoj su kritičari birali mlade umjetnike, Achille Bonito Oliva predlaže Enza Cucchija, G. M. Accame Omara Gallianija, a oni će obojica — naravno s različitih pozicija — predstavljati nosioce tog obrata k slikarstvu nove predodžbe. Posljednjih mjeseci 1979. dva pola tog slikarstva već se počinju jasnije razaznavati: na izložbi *Opere fatte an arte* u Acirealeu u toku studenog i prosinca Bonito Oliva okuplja

autore koji će činiti sastav *Transavangarde* (Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino), iako se taj termin u ovom trenutku još ne spominje, dok u prosincu 1979. i siječnju 1980. Demetrio Paparoni organizira u Siracusi izložbu *L'Annunciazione di Antonello* na kojoj sudjeluju Altamira, Camorani, Galliani, Mariani, Parisot, Trotta i Zappettini, odreda autori koji se bave analizom i preradom predložaka umjetnosti klasične prošlosti. U 1980. nižu se izložbe u kojima se nova umjetnička klima sasvim profilira: u Bologni R. Barilli — pozivajući se na desetogodišnjicu održavanja izložbe *Gen-*



naio 70 priređuje izložbu pod nazivom *Dieci anni dopo — I nuovi nuovi*, zatim Marisa Vescovo u Alessandriji organizira izložbu *Fiat Lux*, Bonito Oliva u Ravenni izložbu *Italiana: nuova immagine*, Flavio Caroli na Trijenalu u Milanu priređuje internacionalnu panoramu *Nuova Immagine — New Image*, naravno uz sudjelovanje većeg broja talijanskih autora, a isti kritičar organizira još dvije izložbe slične tematike, *Il nuovo contesto* u Milanu i Bologni, te *Magico Primario* u Ferrari, na venecijanskom Bijenalu Bonito Oliva (zajedno s H. Szee-manom) autor je izložbe *Aperto 80* na kojoj su od talijanskih umjetnika zastupljeni pretežno predstavnici *Transavangarde*, zatim nekolicina talijan-

skih umjetnika nastupa na *XI bijenalu mladih* u Parizu, a u isto vrijeme kad i Bijenale mladih otvara se i izložba *A propos de l'Eclectisme contemporain* koju organiziraju Marcelyn Pleynet i Demetrio Paparoni. Potkraj 1980. Italo Mussa objavljuje publikaciju *L'inattualità dell'arte*, a Bonito Oliva knjigu *La Transavanguardia Italiana* i organizira izložbu *Genius Loci* u Acirealeu. U istoj godini došlo je i do velike ekspanzije talijanskih umjetnika u evropske galerije (i na evropsko tržište): slijede izložbe predstavnika *Transavangarde* u Bazelu, Amsterdamu, Essenu, Bonu i dr., da više ne spominjemo mnogobrojne individualne i grupne nastupe u samoj Italiji. Napokon, na veli-



koj izložbi *Linee della ricerca artistica in Italia 1960—1980*. u Rimu na početku 1981. niz predstavnika tih pojava doživljava i svoju prvu »historijsku« verifikaciju u rasponima jezičkih promjena u talijanskoj umjetnosti za posljednjih dvadeset godina.

Jasno je da u tako razgranatom umjetničkom sistemu kakav je talijanski tu produkciju ne samo prati nego umnogome uvjetuje i podstiče opsežna izdavačka i galerijska mreža. Časopisi koji donose najviše materijala o tim zbivanjima i koji, štovi-

še, značajno utječu na cjelokupnu umjetničku klimu prelaska u 80-te godine jesu *G 7 Studio* iz Bologne, *Segno* iz Pescare i u posljednje vrijeme poznati i u 70-im godinama vrlo važni *Flash Art*. Dolazak jedne umjetnosti koja u odnosu na prethodnu nosi znatno izmijenjeni senzibilitet i ideologiju morao je izbaciti na površinu i novi kadar kritičara. Od onih koji su pratili umjetnost 70-ih godina smisao za nova zbivanja pokazao je najviše Bonito Oliva utječući, štoviše, na njihovu fizionomiju iznalaskom pojma *Transavangarde*; tim se zbivanjima prilagođivao Barilli, dok su se Celant,

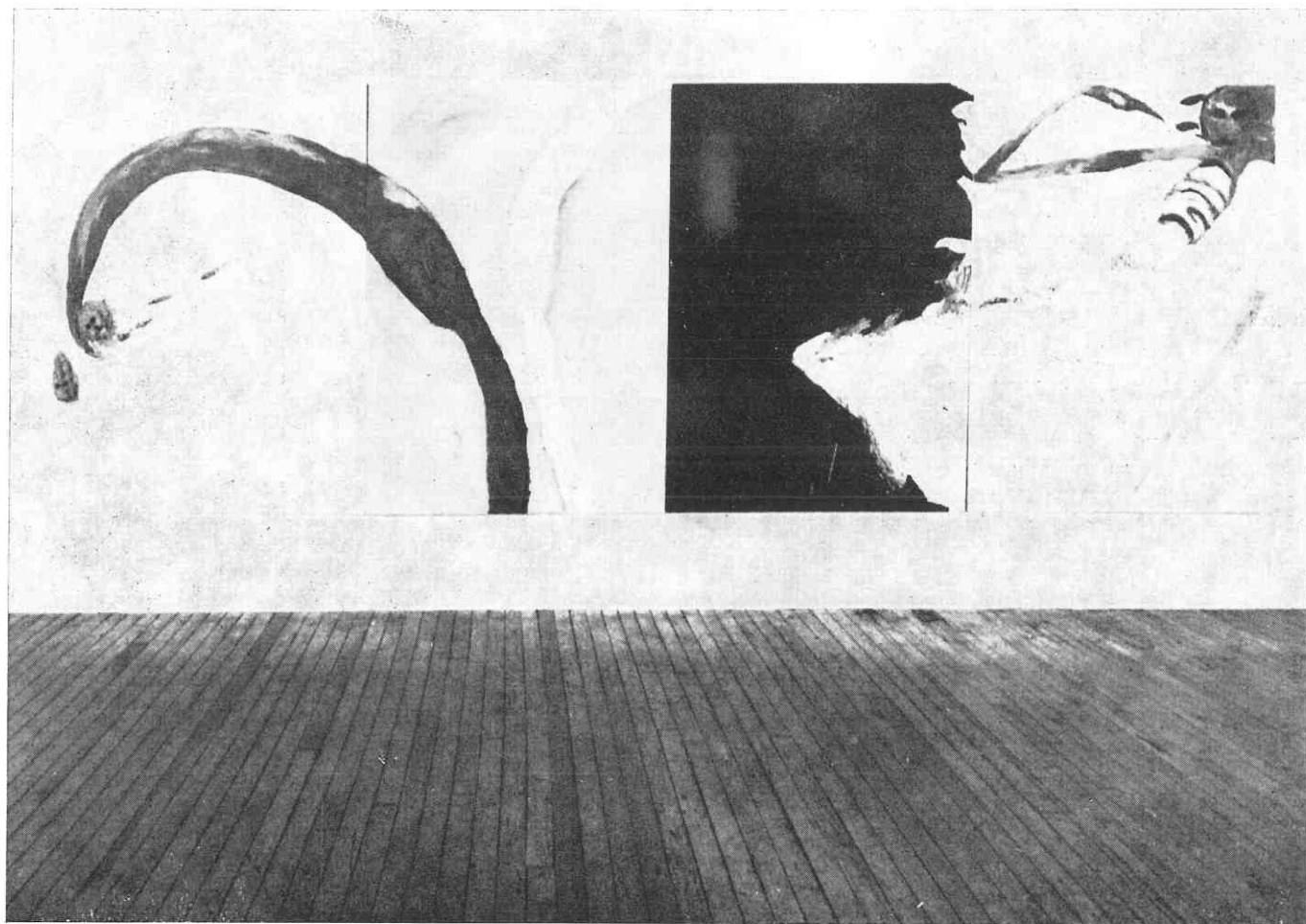
Menna, Calvesi i Trini držali na distanci, podržavajući ponekog pojedinca, ali nipošto cijelu pojavu. Razumljivo je da su karakter tih zbivanja najbolje mogli osjetiti mlađi kritičari među kojima su primjetni Italo Mussa, Silvana Sinisi, Massimo Carboni, Demetrio Paparoni, Roberto Pasini, Ida Panicelli, Laura Cherubini, Loredana Parmesani i dr. Ne treba kriti da je ta umjetnost, zasnovana prvenstveno na mediju slikarstva, znatno pridonijela konsolidaciji tržišnog mehanizma, kao što je i taj mehanizam otvoreno podržavao cijelu tu produkciju. Osim galerija koje su iz čisto komercijalnih razloga pratile novu klimu javile su se i one za čije je djelovanje vezan prodor te klime, a to su Ugo Feranti, Giuliana De Crescenzo, Mario Diacono iz Rima, Giorgio Persano iz Torina, Artra Studio i Studio Cannaviello iz Milana, Ginevra Grigolo i Fabibasaglia iz Bologne, da se spomenu samo one najaktivnije u posljednjih nekoliko godina.

Prekid ili kontinuitet: i jedno i drugo

Sigurno je da zbog velikog broja umjetnika koji su sudjelovali na spomenutim izložbama neće ovdje biti moguće opširnije govoriti o pojedincima, nego valja pokušati ukazati samo na neke generalne orijentacije cijelog toga zbivanja. Čak ni to nije sasvim jednostavno budući da su različiti kritičari kao autori izložbi davali tim pojavama često i vrlo različite interpretacije. U određenju fizionomije umjetnosti kraja 70-ih i početka 80-ih godina treba stoga poći od općih karakteristika: s gledišta medija pretežno je riječ o slikarstvu i crtežu, a s gledišta tipa tog slikarstva i crteža u pitanju je umjetnost zasnovana na postojanju predodžbe (*immagine*). Već po tim osobinama umjetnost posljednjih godina bitno se razlikuje od umjetnosti prethodnog decenija kad su prevladavali izvanslikarski postupci, uz vrlo raširenu primjenu novih tehničkih sredstava, a kad je riječ o disciplini slikarstva, uočava se prijelaz od analitičkih k predstavljачkim, često i metaforičkim formulacijama. To je, naravno, dalo povoda da se govori o obnovi manualnosti, o povratku slikarstvu i u vezi s tim o povratku figuraciji, uz što se vežu zaključci o protuavangardnoj reakciji te umjetnosti u odnosu na avangardni karakter umjetnosti 70-ih godina. Mislim — posebno kad je riječ o talijanskoj situaciji — da se ne treba zadovoljavati pojednostavnjenom formulom »progres« i »reakcije«: suvremena umjetnost i inače živi u krajnjoj složenosti procesa niza međusobno isprepletenih zbivanja, vrijednosni sudovi o umjetničkim poja-

vama ne smiju se poistovjećivati s ideološkim sudovima, a u skladu s tim valja izbjegavati ocjene koje stoje mimo verifikacije samoga umjetničkog djela i razumijevanja kulturnohistorijskih okolnosti u kojima je to djelo nastalo. Samo ukratko treba reći ovo: umjetnost početka 80-ih godina nije »povratak« (budući da u umjetnosti faktički povratka nema), ponajmanje je ona »povratak figuraciji« (termini figuracija — apstrakcija pripadaju, zapravo, kritičkom arsenalu 50-ih godina i ne daju nikakvu ozbiljniju teorijsku podlogu za tumačenje umjetničkih pojava od pop-arta nadalje), iako se, istina, ne može poreći da su ideali i ciljevi današnjih mlađih umjetnika zaista bitno drukčiji od onih koji su zaokupljali prethodnu generaciju.

U čemu se, kad je riječ o talijanskoj situaciji početka 80-ih godina, otkrivaju simptomi prekida, a u čemu simptomi kontinuiteta s periodom 70-ih godina? Prekid je očito sadržan u samoj naravi jezika: u umjetnosti 70-ih godina — dakako uz mnoge pojedinačne iznimke — prevladava duh analitičnosti i objektivne mogućnosti verifikacije lingvističkih termina, bilo da je posrijedi klasični medij kakav je slikarstvo ili novi medij kakav je fotografija. Uz komponentu analitičnosti logično ide i redukcija sredstava i generalno određenje umjetnosti kao samooznačujuće, dakle u sebi zatvorene autonomne prakse. Od te pozicije dalje se ide k pozivanju na pojam »novog«, sa svim konotacijama koje taj pojam ima u kulturnom i ideološkom smislu. Umjetnost početka 80-ih godina ne nastavlja se na putanju redukcije formalnih elemenata, a time odstupa od onog evolucionističkog načela što ga je moguće pratiti gotovo od Cézannea i Seurata do konceptualne umjetnosti; ona očito ne potpada pod djelokrug »analitičke linije moderne umjetnosti«, kako ju je odredio i objasnio Menna u svojoj poznatoj istoimenoj knjizi. No unatoč primjeni predstave i prizora, umjetnost početka 80-ih godina ne stoji u znaku skretanja izvan specifičnog i autonomnog polja umjetničkog jezika: to je Bonito Oliva isticao u svojim tekstovima o *Transavangardi*, i nije slučajno što se jedna od prvih izložbi te umjetnosti nazivala *Opera fatte ad arte*, što otprilike znači Djela sačinjena od umjetnosti. Umjesto analize konstitutivnih elemenata umjetničkog jezika imamo ovdje otvaranje k imaginarnom, no time se ipak u prostor umjetnosti ne unose svjetovni i predmetni sadržaji — često vezani uz ideologiju i politiku — kao što je bio slučaj s tzv. novom figuracijom 60-ih godina. Umjetnost početka 80-ih godina — posebno kad je riječ o onoj struji koja se služi »citativima« i »prerađivanjima« djela prošlosti (*Arte e storia dell'arte* — *Citazioni e Riscritture*, o čemu je pisao



M. Carboni) — ne izlazi iz autonomnog i »umjetnog« područja umjetnosti i time se pokazuje načelno, iako naravno ne i formalno, srodnom onoj strogoj konceptualističkoj struji u kojoj se također nipošto nije napuštalo specifično disciplinarno određenje »umjetnosti kao semiotike umjetnosti« (C. Millet).

Razlike među tim pozicijama sastoje se ipak u ovim bitnim simptomima: Konceptualna umjetnost dovela je analizu umjetničkog jezika na kraj jedne putanje u kojoj je vizuelno moralo prijeći u pojmovno i tekstualno, a treba priznati da se taj ishod pokazao kao jedna od najradikalnijih inovacija u cijeloj povijesti moderne umjetnosti; umjetnost početka 80-ih godina kretala se suprotnim putem od pojmovnog k vizuelnom i time je naišla na prividno već poznate forme koje je, međutim, bilo moguće ispuniti drukčijim i stoga se

može reći i novim konotacijama. Taj je proces dao povoda da se danas govori o »neaktualnosti umjetnosti« (Mussa), o »ponavljanju s razlikama« i o »već viđenom ali na drugi način« (Barilli) ili opet o »zadovoljstvu jedne namjerne staromodnosti« (Bonito Oliva), pri čemu se jasno vidi da nije riječ o jednostavnom »povratku« nego o izmijenjenom shvaćanju onoga što se obično u umjetnosti naziva »novim«. Zaista, situacija početka 80-ih godina ozbiljno pobuđuje na razmišljanje o tome dokle je u umjetnosti moguće ići pravcem »uviijek novog«, što je u biti to novo i postoji li mogućnost da se u danim okolnostima iskustvo minulog pokuša iznova razmotriti i u konkretnoj umjetničkoj praksi formulirati kao ne više stilistički novo ali ujedno i kao novo sa stajališta drukčijih shvaćanja nečega što je kao globalni pojam o umjetnosti postojalo već u slojevima njezine povijesti.

Alternative u umjetničkoj praksi: »ponavljanje s razlikama«, Transavangarda, Nova predodžba, Novi kontekst i ostalo

Valja ukazati na to da su se prvi simptomi tog zaokreta k refleksijama o umjetnosti prošlosti javili u talijanskim prilikama upravo u krugu predstavnika *Arte povere*: nedugo nakon radova u kojima prevladava tautološki tretman siromašnih materijala dolazi kod Pistoletta, Kounellisa, Fabra i dr. do zamisli koje se temelje na baratanju »ljušturama« historijskih formi, a jedan od umjetnika toga kruga — Giulio Paolini — cijelo će svoje djelo, zapravo, zasnovati na tezi što je Calvesi naziva »arte ciritica«, razumijevajući pod tim »brisanje svake pregrade između kritičke aktivnosti i umjetničko-kreativne aktivnosti«. Istim putem umjetnosti kao kritike umjetnosti ići će nešto kasnije Vettor Pisani i Claudio Parmiggiani koje Calvesi, naravno uz Paolinija, smatra protagonistima te postavangardne orijentacije. S druge strane, izvore linije »ponavljanja s razlikama« Barilli vidi u djelu Salva i Ontaniija, dvojice autora koji su u svojim počecima bili vezani za klimu »ponašanja« u duhu umjetnosti 70-ih godina, a ako se tom krugu umjetnika priključi i C. M. Mariani, koji je, iako izraziti »klasicist«, često izlagao s nekadašnjim *poveristima* kod Speronea i Paula Maenza, moći će se zaključiti da taj oklon prema formama umjetnosti prošlosti nipošto nije motiviran ideološkim razlozima konfrontacije s iskustvima avangarde 70-ih godina nego se, naprotiv, čini da zajedno s njom čini jednu od komplementarnih problemskih linija u složenoj umjetničkoj situaciji kraja prethodnog i početka ovog decenija. Barilli, koji je inače sklon da svoja razmatranja vodi putem uspoređivanja antitetičkih parova, govori o fenomenima eksplozivnih i implozivnih gibanja u tekućoj umjetnosti, pri čemu prvi od termina tog binoma označuje širenje perimetra umjetničkih iskustava, a drugi koncentraciju na unutrašnje prostore tog iskustva, što nije u međusobnoj kontradikciji nego, naprotiv, čini komponente one problematike u kojoj pitanje o naravi umjetničkog jezika postaje primarnim sadržajem same umjetnosti.

Na liniji reelaboracije stilema umjetnosti prošlosti kreće se rad još nekolicine autora kao što su Omar Galliani, Trotta, Parisot, Zappettini i dr., u povodu kojih bi se mogla povesti rasprava o »umjetnosti kao historiji umjetnosti«, odnosno »umjetniku kao historičaru umjetnosti«. Pa ipak, pitanje koje je Mussa postavio pred slikama C. M. Marianija (»U kojoj se epohi zaista nalazimo?«) ne može se primijeniti na spomenute umjetnike: u načinu postavke koja ima karakter instalacija u

prostoru, a također u povremenoj upotrebi medija fotografije, uočljivo je njihovo asimiliranje pojedinih »tehničkih« iskustava umjetnosti 70-ih godina, a s umjetnošću tog decenija oni dijele još i osobine analitičnosti i refleksivnosti postupka, s tim što tu analizu s razine jezika prenose na razinu kodificiranih ili modificiranih predložaka umjetnosti prošlosti. Sasvim po strani od tog oslonca na »citate« i »prepisivanja« već poznatih formi, iako ne i u suprotnosti s tezom o neaktualnosti umjetnosti zajedničkoj klimi početka 80-ih godina, stoji linija *Transavangarde* za koju se otvoreno zalaže Bonito Oliva. Tip nove predodžbe (*Nuova immagine*) umjetnika kao što su Chia, Clemente, Cucchi, De Maria i Paladino tip je jedne bitno imaginativne predodžbe metaforičkog ili metonimijskog karaktera, predodžbe ostvarene u materiji boje i postupku crtanja kao elementarnim sredstvima tehnike slikarstva, što znači da ovdje dolazi do revalorizacije manualnosti rada kao načina primjene te tehnike. Načelo *Transavangarde* svjesno zaobilazi zahtjev za homogenošću jezičkih činilaca: umjetnik nalazi zadovoljstvo u neusuglašenim vezama znakova i figura, ne suzdržava se spojeva disparatnih fragmenata, koristi se posljedicama slučajnih odluka, a sve to govori da umjetnost još jednom u svojoj novijoj povijesti ukazuje povjerenje apsolutno subjektivnim izborima, dakle izborima kojima kao prepreka ne stoji nijedna ideološka prekonceptcija. Djelo *Transavangarde* Bonito Oliva definira kao »nomadsku mapu« u kojoj je umjetniku dopušteno da ukrštava različite morfeme i da ne vodi računa o stilskoj dosljednosti, a upravo tim odustajanjem od zakonitosti lingvističkog evolucionizma, koji vodi krajnje reduktivnoj formi i čak djelu izvan materijalnosti forme, dolazi ovdje do narušavanja očekivanog izgleda »novog« i do afirmiranja pojma »neaktualnog«. No time ne samo da nije bio zakočen tok neizbježnih umjetničkih promjena, nego je naprotiv taj tok ubrzan u jednom, istina, nepredviđenom ali zato i ne manje izazovnom smjeru.

Zahvatu Bonita Olive može se zamjeriti što je pojam *Transavngarde* kao ideologije umjetnosti početka 80-ih godina vezao uz djelo svega petorice autora i time praktično inzistirao na podjeli između protagonista i sljedbenika, što ne odgovara realnosti tekuće talijanske umjetničke situacije. Caroli je, nasuprot tome, odlučno odbijao taj kult protagonizma i cijelo je to zbivanje promatrao ne kao novu umjetničku tendenciju nego kao kulturno-antropološki kompleks koji se razvija po horizontalni mnogobrojnih doprinosa manje-više ravnopravnih sudionika. Istina je da odgovarajući uvid u umjetnost početka 80-ih godina u Italiji mora obuhvatiti ne mali broj autora, što



otežava kritičarsko klasificiranje tih prilika, ali za uzvrat vodi računa o stvarnoj složenosti konkretnih zbivanja. Uz mlade umjetnike, uglavnom rođene oko i poslije 1950, koje je Caroli pozivao na izložbe *Il nuovo contesto*, *Nuova immagine* i *Il Magico Primario* (L. Bartolini, M. Jori, A. Faggiano, A. Spoldi, L. Giandonato, N. Longobardi,

P. Manai, E. Tatafiore, V. Cassano, R. Caspani i dr.), valja spomenuti i one koji se tako tijesno ne vežu uz pojam nove predodžbe ali se ipak ne mogu zaobići kad se govori o umjetničkim zbivanjima ovog trenutka (M. Bagnoli, M. Camorani, G. Notargiacomo, T. Durante, L. Romualdi, B. Ciccobelli, E. Esposito i dr.).

One umjetničke pojave početka 80-ih godina koje nose predznak postavangarde očitovale su se u većini zemalja zapadne kulturne sfere (s posebnom ekspanzivnošću u Sjedinjenim Američkim Državama), a uz to su našle svoje korespondencije i s drugim disciplinama, kao što su arhitektura (tzv. postmoderna), teatar, film i literatura. Ipak, upravo u povodu tih zbivanja počelo se govoriti o kraju mita internacionalizma u suvremenoj umjetnosti i o revalorizacijama kulturnih tradicija sredina u kojima se pojedine komponente cijelog toga kompleksa javljaju. Kad je riječ o talijanskim prilikama, kritiči nije promakla jedna moguća usporedba s onim historijskim slučajem obrata koji se odigrao oko 1915. u relaciji između futurizma i metafizike. Barilli je čak dao i nekoliko konkretnih uputa u simptome tih paralela: kao što su se — smatra taj kritičar — nekoć Carrà i Severini udaljavali od avangardne pozicije futurizma, tako su se nedavno Paolini, Kounellis, Fabro, Salvo i Ontani udaljavali od neoavangardne pozicije *Arte povere* i umjetnosti ponašanja da bi se — naravno u međusobno vrlo različitim rješenjima — počeli pozivati na poticaje pojedinih historijskih primjera. Bilo je stoga razumljivo da je u posljednje vrijeme među talijanskim umjetnicima i kritičarima poraslo zanimanje za nasljeđe metafizike: De Chirico se smatra duhovnim prethodnikom umjetnosti 80-ih godina smjenjujući trenutno na položaju velike uzore Duchampa i Maljeviča, Carrà iz metafizičkog perioda privlači više pažnje od Carràafuturista, ponovo je na cijeni kontemplativni pristup Morandija i složeni metaforički način mišljenja Savinija, a indikativni su i nagovještaji okretanja prema specifičnom ekspresionizmu *Scuole Romane* poslije 1930. (Scipione, Mafai), kao i prema fantastici Licinija iz njegova kasnog ciklusa *Amalasunti*, nastalog između 1946. i 1950. A ako se ide još dublje u historiju, naići će se na veliko poglavlje manirizma koje se po mnogim svojim osobinama — kako lingvističkim, tako i onim sociopsihološkim — pokazuje srodnim s klimom *Trasavangarde* i njoj bliskim pojavama, o čemu je pisao Bonito Oliva u tekstu *Manierismo e neo-manierismo* u posljednjem broju *Flash Art* (br. 103, svibanj 1981). Sve te mnogobrojne referenčne spone današnje talijanske umjetnosti s umjetnošću bliže ili dalje prošlosti u vlastitoj kulturnoj sredini navode na ovaj načelni zaključak: Zaista je nemoguće tekuća umjetnička zbivanja pratiti po linijama izravnih i međusobno povezanih evolutivnih etapa, umjetnost se očito ne kreće pu-

tem od »starog« k »novom« (ali, naravno, ni obratno — putem »povratka na staro«), nego je to ona duhovna oblast koja živi pod znakom *labirinta*, dakle pod znakom kretanja izvan i mimo bilo kakva konačnog i unaprijed predviđenog ishoda.

Sigurno je da bi svi ti procesi zahtijevali daljnje i detaljnije napore ispitivanja: tražit će se odgovori na pitanja o sociološkim i političkim okvirima u kojima se umjetnost početka 80-ih godina kreće, valjalo bi pobliže poznavati danas aktualna duhovna i ideološka strujanja kojima se ona prožima. Ne možemo se, na žalost, u sve to upuštati jer trenutno nedostaju mnogi osnovni uvidi, a uz to nema ni prijeko potrebne historijske distance. Ali svakome tko želi pratiti neizvjesne procese današnje umjetnosti jasno je da se njezini tokovi nikada ne prekidaju: historija umjetnosti ne poznaje »praznih poglavlja«, pa je stoga i 80-im godinama namijenjeno jedno od poglavlja u toj historiji. U talijanskim umjetničkim prilikama kraj 60-ih i cijele 70-e godine prošle su u intenzivnim zbivanjima koja su započela pod znakom ideologije »velikog odbijanja« kao refleksa poznatih događaja iz 1968, da bi se s vremenom ta situacija transformirala u pluralističku lepezu različitih pozicija među kojima više nijedna sebi ne smije pridavati isključivo pravo ideološkog predvodnika. Upravo takvo raspoloženje dovodi, čini se, do stanja koje danas mnogi vide kao stanje dezideologizacije umjetnosti, a to drugim riječima znači i stanje kraja avangarde. Zaista, umjetnost trenutno više ne predlaže projekte za buduće vrijeme, ne nudi eshatološke poruke, odbija svaku vezu sa znanošću, ne gaji iluziju da može trasirati put socijalnoj revoluciji i ne vjeruje da je s njezinom pomoću moguće izvesti preobražaj moralnih običaja. To, međutim, nipošto ne znači da staje na stranu snaga reakcije: ona traži uporište u vlastitoj metafizičkoj naravi i momentano se koncentrirajući na te svoje unutrašnje sadržaje očekuje historijski trenutak ponovnog izlaska u svijet zaoštrenih globalnih prilika. Ta umjetnost živi — kako je točno uočio Bonito Oliva — u situaciji »avangarde prelaska« ili »avangarde prijelaznog stadija«: priznavajući još jednom svoju socijalnu izolaciju i marginalizaciju, ne odustaje od uvjerenja da mjesto svoga središnjeg značenja u suvremenom svijetu može ostvariti jedino u daljnjem produbljivanju duhovne dimenzije koja je samo karakteru umjetnosti bitno svojstvena.