



potkradanje  
s duhom

**u povodu izložbe  
»una generazione  
postmoderna«  
rim 1983.**

ljiljana domić

»Potkraj sedamdesetih umjetnost doživljava obrat, vraća se iščezlim materijalima, zaboravljenom metijeru, davno upotrebljavanim ikonografskim obrascima, kao da želi uspostaviti kontakt odnosno zadovoljiti neke komunikacijske datosti...«

Ovo je, otprilike, početak teksta kojim je Achile Bonito Oliva odredio postavu venecijanskog Bijenala 1980. godine. Oliva završava misao dodajući kako se sve to zbiva »con felice cleptomania«. Prevedemo li frazu slobodnije kao »potkradanje s duhom«, dobit ćemo formulu kojom bismo mogli objasniti bit takozvane postmoderne umjetnosti. Dokažuje to i izložba naslovljena kao »Generacija postmoderne« otvorena 25. ožujka 1983. u Rimu, dakle, tri godine nakon prijelnog bijenala u Veneciji. Monumentalno i minorno, metafizičko i ono s predznakom pop (art) ar-

tikla, ironijsko osvrtnje na klasicističku ikonografiju, sve se to, kao granična određenja jednog šireg postava, moglo očitati već na prvom eksponatu, na šarenim propilejima istaknutim ispred Palazzo delle Esposizioni u Via Nazionale. Gotovo da se pokazao suvišnim natpis »Una generazione postmoderna« istaknut duž fasade. Naime, u središnjoj, ulaznoj arkadi zgrade postavljena je konstrukcija od gigantskih geometrijskih tijela rađenih po uzoru na »kocke« predviđene za dječje igre. Sklop je naglašavao i pomištavao reprezentativno značenje ulaza iza kojega se posjetilac našao ako ne baš doslovce s onu stranu avangarde, a ono svakako unutar izložbe koja je rezimirala sve što čini postmoderanu umjetničku praksu u Italiji. Prvi dio postave, upotpunjen esejističkim prilogom Renata Barillija, pokušao je odrediti recenatno talijansko slikarstvo od kon-

ceptualizma do transavangardnih strujanja. Drugi je dio stavio na uvid fantastična rješenja postmoderne arhitekture, a treći je, pod nazivom »Prerušeni performance« (»Performance vestita«), rezimirao ono što performance pomiče teatru, ili, preciznije, spektaklu. Ovdje treba spomenuti grupe »Falso movimento« iz Napulja, zatim »Magazini criminale« i »Il Marchingegno« iz Firence, pa »Padigione Italia« iz Bologne i »Gala Scienza« iz Rima.

Dakle, unutar ovako široko zadanih tematskih i koncepcijskih okvira učinila se posebno interesantnom prva sekcija posvećena postmodernom slikarstvu. To nas nadalje navodi na raščlanjivanje samog pojma »postmoderne«, na rekapitulaciju nekih činjenica oko nastanka neodekorativnog slikarstva, transavangarde i manire »Heftige Malerei«. (Vidi Flash Art 92—93, studeni 1979, zatim Katalog venecijanskog bijenala 1980. i izdanje Du Mont Buchverlaga iz Kölna objavljeno 1982. pod nazivom »Hunger nach Bildern — Deutsch Malerei der Gegenwart«.) A sve je, navodno, počelo u New Yorku gdje su Smith, Kushner i Ripps promaknuli takozvani pattern painting. (Napominjemo da su Smith i Ripps zauzeli značajno mjesto na prijelomnom Bijenalu u Veneciji osamdesete godine. Prijelomnom zbog toga što tada i službeno počinje istjecati vrijeme talijanskoj transavangardi.) Paralelno sa spomenutim zbivanjima, nova generacija njemačkih autora ustoličuje »Heftige Malerei« (neobuzdano slikarstvo) kojemu pripadaju sada već legendarni Salomé, pa Middendorf, Zimmer, Fetting... Novi ekspresionizam, koji su (p)održavali nešto stariji Hödicke, Baselitz, Lüpertz i Kiefer, doslovce eksplozira u radovima »Neue Wilden«, kako su se još nazivali Salomé, Fetting itd. Napominjemo još da je Kie-

fer, kad su »Neobuzdani« tek stupali na scenu, također predstavljen na Bijenalu u Veneciji 1980. Ispunio je njemački paviljon gigantskim platnima koja predstavljahu neku vrstu ironične apologije teutonskoj Njemačkoj.

Zašto se pozivamo na tri bitna punkta distribucije nove umjetnosti (New York, Venecija, Berlin)? Zato što bez takvih rekapitulacija nije moguće odrediti mjesto izložbe »Generacija postmoderne« održane u proljeće 1983. u Rimu. Uočio je to i Renato Barilli koji u iscrpnom predgovoru kataloga rezimira likovne pomake i njihove individualne interpretacije. Selekcija osim već poznatih imena Vittorija d'Auguste i Enza Esposito donosi radove najmlađih, onih za koje kažemo da su na repu transavangarde. Tako Giuseppe Salvatori, jedno od novih imena, zastupa dekorativno-poentistički pristup, dok Felice Lavini stilizira, ali na način simbolista. Nadalje, iznenađuju pejzaži Bruna Benuzzija koji parodira ono što prosječni pripadnik »društva obilja« percipira kao »sličice iz kineskih vrtova«. Možemo zapravo govoriti o kiču, modifikacijama obrazaca »lijepog« i lijepog. Tako se Paola Navone koristi uzorcima Fabija de Sanctisa, ideologa postmoderne arhitekture i psihodizajna. Ona izrađuje nefunkcionalan namještaj intarzirajući ga površinama ogleдалa i metaliziranom folijom s uzorkom mramornih žilica. Temeljne postavke antidizajna, kojemu pripadaju artefakti Paole Navone, nalazimo u idejama postmoderne arhitekture (prema engleskom kritičaru Charlesu A. Jencksu koji je takav termin i njegovo značenje obrazložio u knjizi »Jezik postmoderne arhitekture«). Riječ je o otporu idejno usmjerenom protiv pošasti sirove urbaniza-

cije, protiv racionalnog nagomilavanja etaža, protiv neprekidnog ponavljanja sve manjih stambenih jedinica po standardima takozvanog otuđenog obitavališta. Stanovi svratišta asociiraju na građevine u koje su smješteni egipatski robovi. Slično se regulirao stambeni problem otpadnika za vrijeme Rimskog Imperija u doba opadanja imperijalne moći. U osnovi postmoderna arhitektura negira obrazac »mravinjaka« nalazeći rješenja u reinterpetaciji nasljeđa pa svakoj jedinki ili zajednici predlaže zaseban model obitavališta ovisno o postavljenim zahtjevima. Antidizajn na tom tragu nastoji parirati nepovredivosti dehumaniziranog funkcionalizma.

Sav taj zbir podataka o »novoj slici«, antidizajnu, postmodernoj arhitekturi, sve to, u osnovi, govori i o karakterističnom ironijskom odnosu prema nasljeđu, o parodiranju kojega neće biti pošteđen ni ekspresionizam, ni tradicionalna ikonografija, ni simbolizam, ni nadrealizam... Takvo ironiziranje prepoznajemo u akcijama konceptualista Luigija Ontana koji je transformacijama u sv. Sebastijana iz 1973. godine na neki način anticipirao ikono-loške reinterpetacije Carla Marianija. Gotovo se čini nemogućim povezati jednog konceptualista poput Ontana s klasicističkom manirismom Marianija, sasvim specifičnom unutar transavangardnih promicanja. Ipak, u ovom primjeru, koji smo preuzeli iz Barillijeva predgovora katalogu, razaznajemo kontinuitet koji novu umjetničku praksu, a to će reći sve što se zbivalo posljednjih desetak godina, povezuje zajedničkim nazivnikom — ironiziranjem nasljeđa.

Jer, ako nasumce odaberemo predložke s rimske izložbe, što bi mogao značiti nastup Enza