

Radikalni romantizam Jannisa Kounellisa

ZVONKO MAKOVIĆ

Jedan od svojih brojnih tekstova posvećenih umjetnosti Jannisa Kounellisa Maurizio Calvesi započinje konstatacijom kako Kounellis nije konceptualni umjetnik. On je "misaon" ("pensante") umjetnik, što je bitno drukčija stvar, i njegova se umjetnost rađa iz meditativne koncentracije. Ovaj Calvesijev tekst pisan je sredinom sedamdesetih godina kada je Kounellis proširio prostor svoje umjetnosti brojnim referencama. Udio memorije i mitova, zatim mašte i evidentnih simboličkih elemenata mogao bi se na neki način shvatiti kao napuštanje ranije strategije, radikalno jasne i jednoznačne kakvu poznajemo iz razdoblja prvih *arte povera* djela nastalih između 1967. i 1969. godine. Početkom sedamdesetih, točnije 1972., Kounellis u prostorima rimske Galerije *L'Attico* izvodi performans u kome se pojavljuje na konju i s maskom kojom zaklanja lice. Upravo je ta maska na neki način paradigma novoga vremena. To je gipsani odljev nekog antiknog Apolona koji u svojoj winckelmanovskoj čistoći postaje znakom apsoluta: s očima bez pogleda i bezizražajno zatvorenim usnama. I dok se konj (priroda) otkriva u svojoj punoj fizičkoj prisutnosti, umjetnik sebe zaklanja znakom umjetnosti, Apolonovim licem. Upravo nam taj znak nalaže da u konju više ne možemo vidjeti samo konja.

Tri godine ranije, u siječnju 1969., Kounellis je u iste ove prostore također doveo živog konja. I to ne jednoga, već njih dvanaest koje je privezao za zidove galerije kao da ih veže za stajске jaslje. Ta se radikalna gesta razumijevala kao jasna potvrda onih teza kojima je glavni zagovornik i teoretičar *arte povera* Germano Celant definirao novu umjetnost: kroz tautologiju, kroz predstavljanje same stvarnosti *kao stvarnosti*, samog života *kao života*. Konji su sada samo konji, konkretna i živa priroda postavljena u prostor namijenjen umjetnosti i meditaciji. Tu голу prirodu ne dopunjuje nikakav vanjski i vidljivi znak umjetnosti kao što će to biti na ranije spomenutoj izložbi iz 1972. godine. Pa ipak, i u svojoj punoj pojavnosti slobodi Kounellisovi konji konotiraju čitav niz značenja. Činjenica mjesta i samog umjetničkog izbora obavlja ove životinje jasnom auru kolikogod da su one trebale tek izraziti same sebe. Ovaj ambijent na neki način izražava umjetnikov Weltanschauung: čovjek se ovdje ne mora osjećati superiornim, već "integralnim

dijelom jednog slobodnog svijeta lišenog hijerarhije" (M. Calvesi). Da bi se cjelovito razumjelo ovo Kounellisovo djelo, potrebno je imati na umu i vrijeme njegova nastanka. To je vrijeme kada se još nisu ohladile velike i utopističke ideje o identifikaciji umjetnosti i samog života, kada se još podgrijavao san o radanju "estetskog društva" u kome će vladati potpuno nov poredak.

Dvije godine prije nego što je u Galeriji *L'Attico* izložio dvanaest konja, Kounellis je izložio živu papigu. Izložio je također ugljen, lapis niger, prah kave, vunu, kosu, zatim pamuk utisnut u kocku crnih željeznih stranica, pa onda metalni cvijet iz čijeg središta suklja vatra (*Margherita di fuoco*) ... Nešto će kasnije plamen iz cijevi brojnih plinskih boca biti sasvim dostatnim materijalom koga umjetnik postavlja na pod galerije ili pak kvači o zid. Ta su djela prvenstveno gola, vrlo konkretna materija koja isključuje svaku iluzionističku ideju i potpuno relativizira formu. Nadalje, ta djela vrlo jasno upućuju na poetiku organskog na kakvu smo već nailazili u umjetnosti i stoga je moguće uspostaviti kontinuitet koji bi od akcionog slikarstva i informela, preko *new dada* i avangardi iz pedesetih godina vodio sve do poetike *arte povera*. U svim se tim segmentima, naime, racionalno i svjesno potiskuje pred bujajućom snagom trinoma "materija-gesta-nesvjesno".

Informel bi zaista mogao biti duhovnim ishodištem Kounellisove umjetnosti. Kažem duhovnim, jer se za najranije njegove radove, barem s formalnog aspekta, nipošto ne bi moglo reći da slijede poetiku informela. Slike koje potječu iz kasnih pedesetih i s početka šezdesetih godina vrlo su škrte u svojim slikarskim efektima. Kounellis, naime, na njima ispisuje riječi, slova, brojke ... u čemu bi se prije mogao prepoznati daleki odjek redukcionizma i analitičke prirode jednog Jaspersa Johnsa, nego afinitet za njemu objektivno mnogo bliži informel. Pa ipak, kada 1956. Jannis Kounellis dolazi iz Grčke za stalno u Rim, jedan od umjetnika kome posvećuje osobitu pažnju upravo je Alberto Burri čije je slikarstvo svojevrsna apologija organskog i tvornog, materije dovedene na stupanj čiste i gole pojavnosti oslobođene svake semantičke nadgradnje. Agresivnost Burrijeve mrtve, spaljene i dezintegrirane materije koja

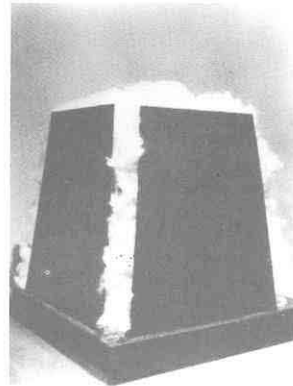
se opire racionalizirati stvara dojam intenzivne mučnine i mōre, onih stanja svojstvenih koliko egzistencijalizmu, toliko još više jednom radikalnom vidu ahistorijskog romantizma koji nas vodi do Kubina i Böcklina, Füsslija i Goye, ali isto tako i do de Sadea.

Kounellisova djela iz razdoblja 1967. pa do 1972, dakle, ona koja pripadaju blistavim trenutcima *arte povera*, po mnogočemu bismo mogli promatrati upravo u onom lancu kojemu je informel najbliža karika. Pa ipak postoje i bitne razlike. Ako informel želi da umjetničko djelo kao apsolutna prisutnost bude čitavo od iskustva u činu, kako ga je definirao G.C. Argan, i da je oslobođeno svakog evociranja sjećanja, baš kao i zalaganja za budućnost, tada u Kounellisovim djelima i performansima iz vremena *arte povera* treba vidjeti i nešto drugo. Njegova *prima materia* nije sasvim oslobođena dodatnih značenja. Životinje i minerali, pamuk i kosa, vuna i prah kave, zemlja i vatra uključuju u sebe i memoriju. Njegova vatra i prije nego što je vidljiv element, već je simbol. Štoviše, u vatri postaje *materia prima* čak ideologijom, ideologijom Prometeja (M. Calvesi).



Jannis Kounellis, 1972.

Kada sedamdesetih i osamdesetih godina počinje kao konstitutivne elemente svojih djela i akcija uzimati gipsane fragmente antičkih skulptura, često zdrobljenih, iskidanih i zacrnjenih dimom, zatim zlato, glazbala, pa čak i živu glazbu Mozarta ili Stravinskog, odmak od poetike organskog i primarnog postaje evidentan. U tkivo svoje umjetnosti Kounellis uvlači metafizičku predu i on postaje zaista "un artista pensante". Duh njegove rodne Grčke i grčkih mitova, evidentna blizina alkemiji, meditativnost i prije svega ostaloga izrazit osjećaj melankolije, sve su to niti koje tvore auru jedne radikalno romantične umjetnosti u kojoj se tema smrti provlači kroz sve razine. Kroz materiju, baš kao i kroz ikoničke znakove i ponašanje. Kada je 1984. Helmut Friedel organizirao u Münchenskoj galeriji Lembachhaus izložbu "Orfejevsan", nazvanu po jednom Kounellisovu djelu, a na kojoj je sabrao djela suvremenih talijanskih umjetnika od protagonista *arte povera*, pa do transvangardnog Enza Cucchiija, otvorio je jednu novu mogućnost čitanja prvenstveno djela "siromašnih". Otkrio je, naime, relativnost Celantovih teza o tautologiji i denotativnosti djela *arte povera*. Pokazao je kako su i Kounellis, i Pistoletto, i Paolini, te neki drugi iz njihove generacije, u svoju umjetnost konstantno ugrađivali mitološke i simboličke supstance koje su ih u novom vremenu i kontekstu postmoderne činile i aktualnima, i vječnima. Takvo je tumačenje u Kounellisovu slučaju isti njemački kritičar pojasnio još više kada je godinu dana kasnije u istoj galeriji priredio retrospektivnu izložbu ovog umjetnika.



Jannis Kounellis, 1967.



Jannis Kounellis, 1963.

Fragmenti razvijenih i zacrnjenih gipsanih skulptura koje Kounellis koristi u svojim djelima prije nego što upućuju na svoj mitološki i povijesnoumjetnički kontekst, nedvosmisleno evociraju smrt. Smrt umjetnosti? Zašto ne. Prisutnost smrti podjednako tako zrači i iz onih instalacija složenih iz naoko banalnih stvari kao što su crne željezne šine i crne jutene vreće ispunjene ugljenom. Monotoni ritam ovih elemenata koji odzvanja prostorom galerije samo pojačava taj dojam. Međutim, smrt kao sveprisutna metafora luči sokove melankolije koji najizravnije otkrivaju pravu prirodu ove umjetnosti. Njezinu pripadnost liniji radikalnog romantizma koja vremensku i poetičku aktualnost čini podjednako tako i trajnom kategorijom.

Summary

Zvonko Maković: "Radical romanticism of Jannis Kounellis"

Jannis Kounellis, during seventies and eighties started to use plaster fragments of antique sculptures, often crushedand blackened by smoke, than gold instruments ... even the live music of Mozart or Stravinski as congenitive elements of his works and actions. At that time the separation from organic poetics and primal became evident into the substance of his art he sews the metaphysical fibers and becomes indeed "un artista pensante" the spirit of the homeland. Greece, and of Greek myths, evident closeness to alchemy, contemplation, and above all the clear feeling of melancholy - these are all strings which are forming the aura of radically romantic art, in which, the subject of death is existing on all layers.



Jannis Kounellis, 1978.

