

**georges
mathieu**

140

**o
rasapu
oblikâ**



Sve što je do danas Zapad govorio i mislio o problemima prostora, o vremenu ili o kretanju, o stvarnom, o oblicima ili o ništavilu, o čuvstvu, o stvaranju ili o kontemplaciji u njihovim odnosima s umjetnošću, ostalo je usko i sumnjivo, jer se smjeralo k rješenjima s potisnutom željom da se prime odgovori već uključeni u pitanjima.

Ovdje ne treba da podsjećam kako je tradicionalnu ontologiju zamijenila jedna aksiologija, ali možda nije dovoljno poznato, ako ima područja gdje se ta zamjena očituje bolje nego drugdje, da se to zabilo na području umjetnosti, i ako ima doba gdje je to očitovanje postalo suvišno — samom svojom očitošću — onda je to naše doba. A još je manje poznato, ako, u susjednim oslobađanjima što su provizorne pobjede nad jučerašnjim mitovima, umjetnik Zapada predlaže nova značenja svijeta koja znanstvenik potvrđuje a logičar priznaje, nikada u povijesti nije nam bilo dano, kao s nekim aspektima današnjeg slikarstva, da prisustvujemo zanimljivijem fenomenu odustajanja od suda, i onih koji misle da stvaraju i onih koji misle da vrednuju.

Kao nov hermeneutik, ja ovdje manje imam ambiciju da ukazujem na nešto nego da opišem: naša civilizacija ima možda samo oblike što ih zasljužuje, i uskratit će sebi da pokušam proučavati neizravne oblike njihova rasapa.

faze dekadencije

Sudbina zapadne umjetnosti, koju su tisućljećima nosile predrasude o sličnosti ili o predstavljanju, a pola stoljeća fikcije o apstrakciji, oslobodila se danas posljednjih kanonskih, ideoloških i historijskih kriterija da bi se našla pred ništavilom slobode. Kao što je u početku IV stoljeća arhaizirajuća struja prevladala iscrpljeni akademizam, tako se danas katolička, geološka i arheološka tvar uvlači u nefiguraciju što je na muci s invencijom i s oblicima. Tu je riječ o nekoj predvidljivoj cikličkoj evoluciji, ozbiljnost koje sam imao sreću izmjeriti sam prije petnaest godina, prije nego što sam se od 1947. prihvatio posla da srušim posljednje utvrde geometrijske apstrakcije koja je čitavu estetiku renesanse samo prenijela u nefigurativno. Realističkom i građanskom zapadu, koji već više od deset godina doživljava nasrtaje umjetnosti oslobođene grčko-latiniske prevlasti i koji počinje preuzimati mogućnosti egzistencije čistog stvaralaštva izvan njegove zanatske ljudske i svega što iz toga slijedi, potrebni su svi izgovori što loše razabire genezu novih oblika koja se odvija u noći te anarhije.

U svim se razdobljima dekadencija civilizacija odvijala u trima fazama: sklerozi, nadmenosti i naposljetku, rasapu oblikâ. Ontološki zbiva se isto u umjetnosti i, kao uzrok toga, pokazao sam kako se u embriologiji znakova, poslije stadija utjelovljenja bilo kojeg stila, prolazi stadij akademizma, stadij baroka i stadij uništenja, prije nego što se ponovo dođe do kaosa koji bi bio početni kaos da se u me-

đuvremenu nije dodala nova dimenzija: svijest. Taj kaos bez doslovna značenja, jer su iščezli znakovi, još je samo izražaj nekog »dijalektičkog ništavila«. Evo nas u srži problema: može li u zapadnoj civilizaciji postojati mogućnost nadilaženja ne-znakova?

Prije nego što se smjesta stavimo u eshatološki trenutak kraja povijesti, ocrtajmo ukratko razvitak zapadne umjetnosti od početka dekadencije naše sadašnje civilizacije, to jest od XIII st. Od talijanskih primitivaca do impresionizma, mi prisustvujemo prelaženju od Idealnog na Realno, a od impresionizma do Kandinskog nizu oslobađanja što nas vode od Realnog k Apstraktnom: oslobađanju od fotografiskog realizma, oslobađanju od realizma samih oblika (kubizam) i oslobađanju od nastojanja da se predstavljaju vanjski oblici stvarnosti u geometrijskoj apstrakciji.

Stil što su ga izumili Cimabue i Giotto, a nastavili Fra Angelico i Uccello, a što je procvao s Botticelijem, Vincijem, Rafaelom i Tizianom, to jest renesansni, stvorit će najopsežniji pothvat duhovne skleroze: humanizam. Humanistički formalizam koji svodi civilizaciju »samo na čisto ljudske elemente« nametnut će za vrijeme idućeg ciklusa skretanje kakvom podliježu velika kolektivna stvaralaštva koja najzad završavaju suprotnim od onoga o čemu su sanjali i pokušavali na svom početku: kao što se isprva revolucionarno kršćanstvo pretvorilo u papinsku teokraciju, kao što se demokracije izrođuju u diktaturu, humanizam se pretvorio u individualizam. Ako su najviši čovječji trenuci oni u kojima po svojoj biti individualna izražajna sredstva upijaju što je više moguće iz kolektivnog soka, ako je neka civilizacija skup oblika upravo zato što može složiti ljude samo na pitanju oblikâ, individualizam je uzrok koji određuje naš sadašnji pad.

Pljačka Rima 1527. označit će početak te nove faze: barok, rođen u Veneciji, koji će se razmahati po Evropi za vrijeme triju stoljeća: rafiniranje tradicije što je želete prerasti pobuđuje zanimanje za bezgranična i bezizlazna tehnička iskustva. Novi postupci ne daju nužno nove izvore lirizma.

Od Caravaggia do Chardina, postupno se napuštanje Idealnog očituje odbacivanjem mitološkog sadržaja i pojavom realističkog i naturalističkog realizma.

Na kraju te faze zbiva se prvi rasap, rasap figurativnih oblika: impresionizam. On je samo djelomičan. Apstrakcija iz 1910. znači tada rasap figuracije, ali zato ne i rasap jedne estetike.

dva izvora »informela« i jučerašnje dijalektičko ništavljenje

Trebat će zbog toga sačekati narednu fazu, fazu koju sam nazvao »od Apstraktnog prema Mogućem« i koja počinje oslobađanjem od kanona ljestvica, od pojmovna harmonije, kompozicije, zlatnog broja, jednom riječju, oslobađanjem od svake prethodne este-

tike. Na drugom sam mjestu kazao kako se tu radilo o novom razdoblju umjetnosti i misli čiji su revolucionarni aspekti dvojaki.

Ponajprije *morfološki*, jer smo svjedoci rasapa svih poznatih oblika da bismo pronašli nultu tačku, ništavilo počevši od kojega sve može postati moguće. Očigledno je da se ne može dugo živjeti od tog posvemašnjeg rasapa i da se moraju roditi novi oblici. Privremena je drama u tome što se stanovit broj duhova do te mjere zadovoljava tim ne-oblicima da su izmislili naziv za njih: »informel«.

Danas, u čitavu svijetu (svijetu koji se svakim danom sve više pozapadnjuje), buja slikarstvo što veoma dobro otkriva duhovnu i moralnu degradaciju u koju smo zapali. U Parizu, u Kölnu, u Barceloni, u San Francisku, u Buenos Airesu ili u Tokiju, stvara se i izlaže slikarstvo unutar kojega su se oblici (figurativni ili nefigurativni) raščinili proizvodeći tvar koja se smatra ciljem po sebi. Ako je stoljetna pustolovina umjetnosti u strukturaciji bezobličnog, posvemašnja odsutnost znakova, pa dakle i struktura, odgovara stoga upotrebi ne-sredstava ili sredstava bez mogućeg značenja osim čisto dijalektičke naravi. Estetiku svijesti o umjetnosti pokušava zamjeniti estetika umjetnosti svijesti. To nimalo ne čudi u vremenu kad istinito obitava u stvarnom i s njim se stapa. U silasku od Idealnoga k Stvarnom najniža je tačka odista ona još nepreobražena stvarnost, ona sirova stvarnost koja je tvar, i to je moglo biti značenje protivurječna izraza »art brut« od 1948. do 1950. Ako ima umjetnosti i ako više nema one razdaljine što je odvaja od prirode, to je stoga što je preobražaj drugdje ili što je posrijedi veoma prirodna provizorna kriza, jer je smještena na kraju jednog ciklusa, ciklusa kozmičke dezorientacije podvostručene ontološkom dezorientacijom. Značajno je zaista da se to »informalno« smješta na kasnom susretištu dviju suprotnih težnja, jedne koja se završava i druge koja se tek rađa.

S jedne strane, posljednji grčevi figuracije, zadržani njezinim labudim pjevom, kubizmom (1907), i poremećeni dolaskom apstrakcije (1910), izražavaju danas onu frustraciju u ekspresionističkom hropcu. Na primjer, Fautrierovu ili Dubuffetovu: njihove omekšale figuracije u *Taocima* (1943) ili u *Tijelima gospoda* (1950) raščinjavaju se kategoričkije u »aktove«, u »pejzaže« ili »filozofske kamenove« i u »zemljišta« da bi potonule u »teksturologije« koje nisu više ništa drugo do one same. Ne izvirući, suprotno onome kako se čini, iz težnje za realističnošću nego iz htijenja razdaljine koja dolazi upotrebom jezika iz paleolita s jedinom svrhom da se izazove dimenzija intencionalnosti, taj postupak je ipak postupak *ponašanja*. On se upisuje u Povijest trikom psihološke reakcije a ne uključivanjem u tok morfološkog razvoja što ga je promašio. To je njegova jedina naknada.

Druga je težnja nefigurativnih slikara koji nastavljaju put što ga je stidljivo otvorio Schwitters, povezujući se poslije četrdeset godina s dadaizmom, ili koji s tako tjeskobnim zakašnjenjem proživljavaju nužan i veoma privremen trenutak što ga proživješe

oni koji su imali biti začetnici novog ciklusa: to je težnja lirske apstrakcije. Ta se faza opaža kod Marka Tobeya 1935, kod Pollocka 1946, kod Wolsa 1947. Ja sam njome bio zaokupljen 1945. Ali nije se zato radilo o rasapu zbog rasapa po sebi, nego o međufazi čija povijesna važnost nema veze s njezinom unutrašnjom važnošću. Bijaše to trenutak koji je prethodio potrazi novih znakova, uobičenju onoga što je još bilo kaos, ništavilo. Wols je preuranjeno umro, prije nego što je mogao postaviti temelje novog jezika. Pollock je 1951. odustao od pustolovine vraćajući se poznatom rječniku: figurativnom. Tobey nastavlja put koji je na zapadu nov, ali koji vrlo dobro označava dramu savjesti zapadnog čovjeka što je, od Galileija i Pascala, počela gubiti svoje ontološko mjesto te se otkriva sve izvanjskim spram cjelini stvarnog.

To ne-značeće slikarstvo, koje danas nalazimo posvuda i koje se pokušava opravdati u Evropi, u SAD, u Brazilu ili u Japanu s pomoću zen-budizma ili ansamblističke topologije, nema drugog cilja nego da odbaci klasične tradicije. Ono što imamo pravo tražiti od umjetnika jest da izmišlja oblike, da po potrebi istražuje neki kvalitativni prostor, jednom riječju, da začinje, a ne da ustanovljuje ni da samo razara. Pruziti podršku neke vidovitosti nije dovoljno da bi se stvorilo umjetničko djelo, ni danas kao ni u Leonardovo doba. Slikarstvo nije španjolska krčma u koju svako može donijeti svoj ručak. Čovjek zahtijeva da se stvaraju nove strukture, inače će se samo dijalektički uzdići na njegovu razinu ono što ontološki pripada jedino području prirode ili slučaja. Taj postupak, dakle, koji je inverzan ali se najposlijeprije priklanja ipak prvom postupku, u svom pokušaju da se smjesti u aktualnost neke nefiguracije vraća se stvarnom: stvarnosti vlastite tvari.

U objema slučajevima, napušta se područje umjetnosti da bi se vrtoglavo ušlo u područje dijalektičkog ništavila.

sutrašnja ništavljenja

Naprotiv, drugi oblik te revolucije, koja uostalom prerasta estetiku da bi stavila u pitanje same temelje čitave zapadne kulture i mišljenja, jest semantičke naravi; pogledajmo kako on djeluje na područje stvaralaštva i kako se prepostavlja da djeluje na ništavljenja sutrašnje umjetnosti.

Ako je oduvijek značenje prethodilo znaku, odsada se poredak u odnosu znak-značenje prvi put obrće izazivajući kategorički novu fenomenologiju na području izražaja i nalažući isto tako novu strukturu oblika počevši od nekog potpunog *nada* (ništa). Iz toga slijedi da odsada improvizacija upravlja gotovo cijelokupnim trajanjem stvaralačkog čina, jer su pojmovi predumišljaja i upućivanja na neki uzor ili na neku već upotrijebljenu gestu konačno isključeni te omogućuju po prvi put na zapadu da se pojavi brzina u izvedbi, kao posljedica nužnosti usre-

dotočenja duševnih energija koja nema nikakve veze s klasičnom inspiracijom. Oduvijek bijaše tako da je, ako je neka stvar dana, za nju bio izmišljen znak; odsada, naprotiv, ako je dan neki znak, on će biti sposoban za život i bit će u istinskom smislu znak ako pronađe svoje utjelovljenje. Probabilistička mikrofizika postupa na isti način kada polazi od tačaka interferencije elementarne čestice i njezina polja.

Pokušajmo sada ispitati tu situaciju u njezinu postanku, to jest u njezinih *granicama*, ma i po cijenu da zatim ponovo pripišemo iskustveno ontološkom. Svodeći u najvećoj mjeri udio kontrole u korist spontanosti, nestaju mogućnost i sam pojam greške ili promašaja. Kao izraz nekog posvemašnjeg poleta, djelo još vrijedi samo kao svjedočanstvo a ne svojom samobitnom kakvoćom: slikarstvo biva ponajprije *čin*. Tad triumfira kult Ega. Umjetnost napušta vedrinu svjetlih epoha zbog neke mutne patetike (npr. Henri Michaux), onda se svodi na čuvstvo ili na grubu senzaciju, pruženu posve sirovom, slobodnom od misli i stila. Ona je izgubila smisao isto toliko za konkretno koliko i za apstraktne oblike. Otada se pitanje njezina sadržaja postavlja manje oštro: pred čistim i bezrazložnim činom nema više smisla postavljati sebi pitanje o njegovu značenju za drugog, te nestaje mogućnost saobraćanja. Napokon, sasvim je očito da uvećavajući brzinu izvedbe do vrhunca slikar nema više vremena da bude — nje više nema. Isto tako, u stanju najviše ekstaze ili praznine, slikar više nema razloga postojanja.

To isto prvenstvo kretnje nad njezinim značenjem može s druge strane odvesti k istim ciljevima ili radije k istim ne-ciljevima skrećući čin u njegovu potencijalizaciju: *ponašanje*, i dovesti slikarstvo do toga da bude samo ishodom neke odluke ili čak neke ne-odluke. Avantura Marcela Duchampa s njegovim *ready madeima* bila je otvorila put tom ništavljenju: samo činjenicom što je okrstio neki predmet novim imenom, Duchamp mu je pridao »umjetničku« stvarnost, uostalom, iste dijalektičke naravi kao i onda kada Dubuffet predstavlja komad zemljišta ili pošljunčane ceste pod imenom umjetničkog djela. U krajnjem slučaju, ponašanje se može odvojiti od predmeta te se nedavno moglo vidjeti kako neki »slikar« poziva uobičajeno općinstvo s otvaranja izložaba da promatra samo gole zidove ili da primi ček u zamjenu za »komadić svijesti«.

Sažmemli sve to, možemo reći da se umjetničko djelo danas nalazi na raskrižju triju pojmoveva: predmeta, čina i ponašanja. Na granici svakog od njih, mi smo sučeljeni s ništavljenjem, bilo *egzistencijalnim* (tvar radi nje same), bilo *historijskim* (jer se čin, to jest događaj, upisuje u vrijeme i za sebe sama), bilo *dijalektičkim* (ponašanje, to jest svijest radi nje same). Vrlo je očito, s druge strane, da ta ništavljenja mogu djelomično prelaziti jedno preko drugoga, i ona se od toga ne ustežu.

Napokon, primijenimo li temeljni zahtjev razvoja zapadne umjetnosti — osuđene na izvornost od samih svojih početaka — to jest da nastaje zasićenjem

izražajnih sredstava (ili značenja) zamijenjenih novim sredstvima kojih je uspješnost nepoznata u času njihove upotrebe, došli bismo do istih zaključaka: ubrzavajući izumljivanje tih izražajnih sredstava da bismo pokušali navesti zasićenu osjetljivost na reagiranje, dolazimo do krajnje granice invencije, u isto vrijeme, uostalom, kad izražajna sredstva, budući asimilirana sve brže i nemajući vremena u krajnjem slučaju da budu vrednovana, nemaju više mogućeg trajanja: u tome bi se sastojalo ontološko ništavljenje.

Neka se ipak ne pomisli kako su putovi tih ništavljenja jedini izlazi današnje umjetnosti. Ono što nazvah »novim utjelovljenjem znakova« jedna je od konstruktivnih mogućnosti izrade novog jezika od još neviđenih struktura i znakova; to je pustolovina kojom sam od 1947. osobno zaokupljen, te ovde o tome neću više govoriti. Dodat će samo kako se, na planu duha a ne na planu oblikâ, ta mogućnost veže na jednu drugu, onu koja se koristi prostorom što više ne potječe iz klasičnog svijeta (npr. Tobey) i mnogo je bliža nekoj orijentalnoj klimi koincidirajući očigledno sa stanovitim taoističkim i zenovskim preokupacijama, ali zapravo objavljuje novu eru koja smjenjuje Humanizam: eru vladavine epistemologije decentriranja.

Napomenimo na završetku kako nas neočekivano otkriće nekog beskraja ili nepoznatog, čini se, odmah projicira u neko ništavilo i kako je teško procijeniti u sadašnjosti ne nalazimo li se isto tako na rubu posljednjeg ništavljenja koje bi ovaj put bilo kozmičko.

Ali nisu li dimenzije Kozmosa možda upravo dimenzije svijesti?

Gstaad, veljače 1960.

prijevod s francuskog:

zvonimir mrkonjić

