

RAZNOLIKOST STILOVA

HERBERT RID

Upoređen sa slikarstvom, posleratni razvoj skulpture pokazuje upadljivo odsustvo kohezije i smjera. U slikarstvu je težiste prebačeno na apstraktan ekspresionizam i bili smo svjedoci pojave jedne nove škole action painting. Action painting, kao zaseban pravac, geografski omeđen (na Sjedinjene Američke Države i posebno grad Njujork), „logično“ je razvijanje ekspresionističkog stila, a njegove karakteristike (udubljavanje u mehanizam, potčinjavanje „konkretnim pikturnim senzacijama“) čisto su slikarski kvalitete. Skulptor ne može da parafrazira čuvenu izjavu Džeksona Poloka: Kad se nalazim unutar svog vajarorskog dela, ja nisam svestan onoga što radim.“ Skulptor (i pored hrabrih pokušaja Etjen-Martena) neminovno ostaje izvan svoje skulpture, priselbeni zanatlija.

Fa ipak, možda se može pokušati neka klasifikacija celog tog posleratnog previranja u umetnost skulpture. Sudeći smo sa raznolikošću stilova, nedubljivanjem otkrića stalnim eksperimentisanjem novim materijalima, a ne sa razvijanjem bilo kog dosiednog „pravca“. Stilovi ili škole postoje — ili su postojali: impresionizam, postimpresionizam, kubizam, konstruktivizam, nadrealizam, ekspresionizam, apstraktni ekspresionizam; i umetnički, po svom temperametu, „pripada“ jednom ili drugom od njih, onako kao što hriscanski pripada nekoj od hriscanskih sekta.

Ono što je karakteristično za posleratnu situaciju, posebno u skulpturi, jeste rešnost da se ne pripada nijednom pravcu, jedno umetničko „slobodno mislištvo“. Ovaleš stav oduvek je bio karakterističan za velike majstore svih epoha. U naše doba Pikaso je bio odošćak daska za nekoliko novih pravaca, ali je dosiedno odbijao da se identifikuje sa bilo kojim od njih. Skulpture Henri Mura može prisvetiti, sa odrednima dozovima, i nadrealizmu, ali sam Mur nije pristupao ni ovom niti kom drugom pravcu. Međutim, to ne znači da se umetnik, ma koliko velik i nezavisan, može odrediti jednog pravca. Ovu situaciju opisao je, s uobičajenom pronaljiivošću, Harold Rozenberg:

„U našem dobu umetnički pravci su ti koji omogućavaju kontinuitet stila, koji podstiču razmenu ideja i percepcija među umetnicima, koji stvaraju nove polazne tačke za individualna otkrića. Uključujući umetničkih pravaca kroz prostor i vreme povezuje savremenu umetnost u jedinstvo koje čini imaginativnu i intelektualnu pozadinu pojedinačnim slikama.“

Pojedinačnim skulpturama takođe, i mogućno je, kako Rozenberg tvrdi u produktu, da je sadašnje protivljenje svakoj kolektivnoj manifestaciji „učvršćenje individualizmom, koji je bio bojni poklič posleratnog Zapada. Umetnikova sposobnost da stvori predmet koji je isključivo njegov, to predstavlja suštinski smisao umetnosti u doba masovne produkcije i konformizma.“

A ipak, i to je zaključak do koje dozi Rozenberg, prevci iskupljuju individualnog stvaraoča i daju opšti značaj njegovom delu. Ono to čine, paradoksalno, intenziviranjem individualnosti istinskog umetnika.

„Sudelujući u zajedničkoj struji, individualnost, koja stvara više ne traži radi same sebe, biva intenzivirana.“ Daleko od toga da ograničava stvaraočevu imaginaciju, pravac u stvari prikuplja pod pokrete njegove ruke i osećanja koja su van njegovog bića i možda van svesti. Vitalan pravac više je zajednički smer energija nego zbir ideja, i bilo koja njegova definicija pojedinom umetniku pristaje samo u ograničenoj meri — a najboljim umetnicima ponajmanje.“

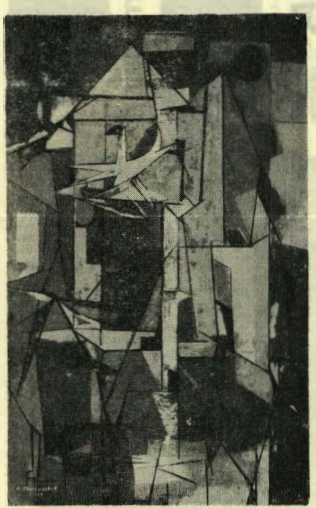
Mogućno je da će se brojni pravci savremene umetnosti, istoričaru koji bude došao posle jednog veka, slići i jednako pravac — pravac sličan ili srodan manirizmu i romantizmu. Ali pravac, ako je dovoljno snažan, uvek izaziva protiv-pravac, koji doazi posle jednog vremenskog intervala. Ja verujem da kompleksnost savremenih zbiljavanja delimično potiče od koegzistencije takvih pravaca i protiv-pravaca, da je romantizam Pikasa (isključujući klasičizam Pikasa da ne bismo komplikovali stvari) protivteža klasičizam Mondrijana, vitalizmu Mura „realizam“ Gabo itd. Karakterističan je, takođe, za naše doba i fenomen koji bi se mogao nazvati sentimentalno vaskrsavanje: dadaistički pokret iz 1916—1918. postaje današnji neo-dadaizam, s jedinom razlikom da je ono što je bilo radeno pod pritiskom i podstaknutu revolucionarnim oduševljenjem, oživljeno po izboru i podstaknutu nostalgijom. Svi prvobitni pravci modernog perioda ili su trajali nepredvidivo dola veka ili su za neko vreme išezali iz vida (ti izgubili svoju neposrednu čar) da bi se pojavili stilski nezmenjeni ali emocionalno osromašeni dvadeset ili trideset godina kasnije.

U takvim prilikama ne bi bilo ni od kakve koristi opisivanje tih vaskrsavanja — bolje je ukazati na vezu sada nastalog dela sa njegovim stilskim uzorom, povezati Rausenberga ili Vestermana sa Sviterovom ili Pikabijom. Od stotinu vajara koji su se pojavili posle 1945. čini mi se da postoji jedan jedini koji bi mogao tvrditi da je pronašao nov stil — Eduardo Paoloci. Time se ne odriče originalnost vajari-ma kao što su Sezar, Robert Miller, Eric Verbu, Zelman Rišje, Teodor Rožak, Bertold Lardera, Ričard Lipold i mnogim drugim; jer je moguće dati originalan doprinos jednom postojećem pravcu, što smatram da su učinili svi ovi vajari, a da se

nije otkrio nov idiom, a to je ono što je Paoloci učinio u svojim najnovijim „projektivnim“ konstrukcijama (*Grad kruga i kvadrata*, 1963; *Svet izdizljen u čimjenica*, 1963, itd.) Do ovog skorašnjeg razvoja, koji počinje 1961. godine, bio je još uvek moguće dovesti u vezu Paolocijevo delo sa delom Rišjea ili Sezara, a u krajnjoj liniji Pikasa (Majum i njegovu mladunđu, 1951.) Ali njegovi novi oblici, mašine koje ne funkcionišu ili sterili kompjuteri ne potiču, kao njegova prethodna dela, iz džerisa-a, industrije nego iz racionalnog poret ka tehnologije. Ja ću citirati njegovu izjavu da idoli koji predstavljaju takav porudak „mogu fascinirati isto toliko koliko i fetiši nemog kongoaoskog vrača“, ali mehanički fetiši nemaju istu funkciju kao plemenski fetiši — ili pre, „funkcionuju“ u jednoj potpuno drukčijoj vrsti društva, u društvu čiji mentalni procesi pretenduju na logičnu doslednost. Nazivajući pojedine od tih konstrukcija „idolima“, Paoloci još više podstiče amnističko interpretiranje svog dela; ali ono što je dosiedno sprovedeno to je utelovljena kontradikcija: mehanički kompjuter je najzad stekao dušu i sa tom apoteozom prestao da postoji kao mašina.

Pošto vajarskom aktivnošću u oćem za-padnom svetu ne dominira nikakav jedinstven stil, istoričar može pokušati jedino deskriptivnu klasifikaciju. Pri tom on postaje svestan jednog iznenadjućeg obrta: preovlađivanja metala. Sudeći po delima izloženim u komercijalnim galerijama, čini se kao da je blizu četiri petine svekolike savremene skulpture načinjeno od bilo kog metala. Može se govoriti o „novom gvozdenom dobu“.

Neki od uzroka ovakvog razvoja stvari već su pomenuti — čimjenica, pre svega, da živimo u civilizaciji čija mašinerija



proizvodnje i raspodele zavisi uglavnom od metalurgije. Istina, odoška je ta zavistnost industrije od prirodnih metala delimično ublažena pronalaskom različitih sintetičkih materijala — razvoj koji su umetnici zapazili i iskoristili; ipek, metal koji su bronza, celik, gvožđe i aluminijum ostaju karakteristični metali naše civilizacije; oni imaju svojih prednosti za vayanje — mogu se seći, zavarivati, odlivati u kalupe, glačati ili patinirati, a konačan rezultat je trajnost koja nadmašuje sve osim najtvrđeg kamena.

Izuzimajući ideološke motive koji mogu rukovoditi skulptora u izboru materijala (gvožđe, itd., kao materijal s izvesnim simboličnim potencijalom) za ovakav razvoj izgleda postoje dva bitna razloga: 1. pristupačnost već obrađenog materijala; 2. lakota njegovog uobličavanja.

U poslednjih pedeset godina kamen ili drvo pogodno za skulpturu ne samo što se nabavljalo sve teže, nego je bilo i sve skuplje. Njihovoj ceni se može suprotstaviti još veća cena livenja bronze, ali u pokretu o kome govorim, livenje nije bezuslovno. Livenje bronze jedna je od najstarijih i najraširenijih tehnika u skulpturi, ali je ona uvek služila za davanje veće trajnosti već izvajanim stvarima i za korišćenje senzualnih osobina bronze. Međutim, današnji vajar nema taj stav prema metalu kao meštijumu. Tačno je da skulptori kao Mur i Dakometi, Marini i Lipiči, još nastoje da iskoriste senzualne kvalitete bronze i poklanjaju veliku pažnju obradi njene površine. Ali to uglavnom nije pobuda savremenog skulptora koji radi u metalu; on čak grebe takvu „polituru“ i teži da iskoristi grubu kvalitetu livenog ili kovanog materijala.

Metali uopšte poseduju izvesne zajedničke osobine — oni su rastepljiv, što

znači da se mogu izvlačiti u žice, oni su kovni, što znači da se mogu uobličiti kovanjem; oni se mogu topiti i odlivati, ili presovati. Današnji skulptor koristi sve ove mogućnosti, pa tako imamo skulpturu od žice — Pikaso, Kolder, Balter, Lasso, Isomier, Lapoid, Kruke, Lejvd smat, Izoz de Riveria, Meri Veira, Bil, i mnogi drugi; zavarivane gvozdenne ploče — Lardera, Jakosens, Sezar, Muter, Stankievic, Kru, Hofener itd. — kovano gvožđe ili celik i brojne kombinacije i varijacije ovih tehnika (dela Antoana Pevznera na primer vestog i pretinjenog zanatlije, ili Cedvica koji je izumeo litnu tehniku za svoje odlive). Uopšte, metali je toliko posuđano se po povinuje bilo kojoj koncepciji koju skulptor može imati, i ta njegova prilagodljivost je objašnjena za njegovu sadašnju sveopštu upotrebu.

Mora se najzad postaviti i presudno pitanje: do koje mere ostale ova umetnost u bilo kom tradicionalnom (ili semantičkom) smislu skulpture? Od svog postanja u prastorijari pa kroz sve vekove do relativno skoro, skulptura je bila umetnost čvrstih formi, mase, i njene osobine bile su tesno povezane s prostorom koji je zapremala. Roden je slavijen zato što je vraćao ovoj umetnosti njena bitna obeležja; njegovi sledbenici — Majom, Matis, Burdel, Lembruk, Brankuzi, Laurens, Arp, Arp više od svih drugih, pa čak i Mur, bili su, i još uvek jesu, vajari u tom klasičnom smislu. Sta je dobijeno, a šta izgubljeno, ovim prelaskom na linearnu skulpturu?

Izgubljeno je, mora se priznati, skoro sve što je umetnost skulpture karakterisalo u prošlosti. Ova nova skulptura, u čijoj je suštini otvorena forma, dinamična u nameri, nastojati da sakrije svoju masu i težinu. Ona nije kohezivna nego je kurzivna — šara u vazduhu. Daleko od toga da traži takvu miru i stabilnosti u horizontalnoj ravni, ona se diže sa tla i traži idealan pokret u prostoru. Daleko od potčinjavanja idealu suzdržljivosti, ona je u suštini ekstravertovana i okreće se posmatraču svojim agresivnim bodljama. Ponekad može pokazivati ugačenu strukturu, ali samo zato da bi naglasila pretežnu otvorenost. Daleko od bi izbeležila sam navedeni svanog otizma, ona pribesava obična metala i upotrebljava automatske kećice i kompresore iz stovarišta starog gvožđa da taj već gotov materijal presuje u bezoblične konglomerate — Čemberlen, Sezar.

Koja je sudbina ovih metalnih formi? Izvestan broj neminovno odlazi u muzeje savremene umetnosti; mali broj razbija svojim agresivnim oblicima prazne zidove funkcionalnih građevina; drugi postaju „dekorativni delovi“ parkova i otvorenih prostora. Pojedine male komade kuduju privatni kolekcionari, ali je to u suštini javna umetnost, umetnost za izlaganje, i upravljena je neindividualno senzibilnost, nego kolektivnoj podsvesti. Lepota, naravno, više nije umetnikov cilj; ali čak i dopuštajući vitalnost kao alternativnu vrlinu, mora se posumnjati u prirodni ideal, ova skulptura. Murov ideal, iako dalek tradicionalnom shvatanju lepote, prilagodilo je onome što bismo mogli nazvati organskim formama; on još uvek ima svoje uzore u predmetima iz prirode. To delimično vredi i za metalnu skulpturu; rak ili kostur ptice predstavljaju prirodan oblik i organski vitalnu formu. Ali karakteristični oblici novog gvozdenog doba nemaju čak ni strukturu kostura; ilure Rišjea iako se mogu dovesti u vezu sa strukturnim uzorima (npr. Šlepi maš, 1952) prikazuju te uzore u stanju raspada i rasula.

Ovi su umetnici, ukratko, preokupirani utiscima koji su filozofima umetnosti poznati kao terribilita. Još u osamnaestom veku filozof Edmond Bjur došao je do zaključka da ružnoća može biti „potpuno konstruktivna ideja sublimnog. Ali ja ni pošto neću da impliciram da je ružnoća sama po sebi sublimna ideja, sve dok nije združena s kvalitetima koji pobudjuju moćan strah“. Ovo nije mesto da se ude u diskusiju o ulozu ružnoće u umetnosti, ali ona ima svoju funkciju za koju se mogu naći odgovarajući psihološki razlozi. Ceo ponam tragedije počiva na priznanju senki u nekim dušama, mračnih sila mržnje i agresije. Ali u tragediji, u njenom klasičnom obliku, ove mračne sile su iskupljene heroizmom, i duša otisnana od svojih grehova. Još uvek se mogu naći katarze u stvarivnom realizmu Grinevaldovog Raspea ili Gojinjih Ratnih nesreća. Goje i Grinevalda nema među ovim skulptorima. Ali je njihova metalna dela zabadaju kao trnje u našu senzibilnost; njihova funkcija nije katarza nego mučenje.

Pregled mnogobrojnih stilova koji danas prevladuju u skulpturi otkrio bi druge tipove stila bi klasifikacija predstavljala čistu bedobitiju. Postoje različiti oblici eklekticizma — na primer orijentalni uticaji koji se pojavljuju, sasvim prirodno, u skulpturi Izemu Nogučija. Uticaj rane grčke umetnosti (maričito suptilnih reljefa grčkih stele) srećemo u delu Etjena Hejdn-a. Etrurski uticaji se mogu otkriti u karakterističnim delima Marina Marinija.

Primitivna, urođenička skulptura nastavlja da vrši svoji opšti uticaj. Sve ovo delo je eklekticizma karakteristično za savremenu umetnost uopšte, i dalji komentar nije potreban.

Ostaje jedna kategorija koja se samo s rezervom može primiti kao skulptura u bilo kom smislu te reči, ali se obično uvršćuje u izložbe skulptura — tzv. assemblages od raznorodnih gotovih predmeta koji su zadržani da zabave ili šokiraju pre nego da izazovu ma kakvo estetsko osećanje. Istorijski, oni potiču od rejdov ma-de-a Marsela Dišana i Man Rejdi duhovnih konfrontacija nepodudarnih predmeta.

Ukoliko su takvi assemblages reljefne konstrukcije, oni nastavljaju izume Sviterse koji je u svom *Honorer Marzbau*, 1924. stvarno prototip svih potonjih trodimenzionalnih assemblages. Nadrealisti su preneli tu koncepciju u oblast fantazije — Ernst, Miró, Brauner, Poi Neš. Sa *Džozef kornelovim „kutijama“* predstavljena je jedna nova i plodna invencija, ideja o zbirci kurioziteta. Vilijam Sec ih je opisao kao „hermetičke tajne čuljivo i diskretno čarobnjaka... Hijerarhični talismani slični malčinjiljem blagu nekog deteta — svašta; poštanska marka Haitija, porcelanska lula, kompas čak i noć“. Ali, mada ovakve kutije zauzimaju prostor i izlazu se kao skulpturalni objekti, oni su sličniji namaštaju nego skulpturi.

To se ne može reći za assemblages Luize Nevlisona, iako se oni često nalaze u kutijastom ramu. Drugi, međutim, stoje slobodno, bez rema, ili čak vise u prostoru. Njen materijal je po ličnom izboru: noge od stolice ili stola, stubić iz balustrade, parčad vajanih ukrasa, prosti komadi drveta. Oni su odabrani i raspoređeni u odeljcima, a svaki odeljak je zasebna ubedljiva kompozicija. Ceo assemblage može biti ostavljen u svojim prirodnim bojama, ili obojen crno ili zeleno. Opšti je utisak kao od reljefne skulpture, i sa strogo formalne tačke gledišta ne postoji ništa što bi razlikovalo jednu konstrukciju Nevlisonove od reljefa Nikola Pisana ili Agostina di Dučo. Njeno delo je ozbiljno, čak strogo, to je daleko više nego što se može reći za gomile presovanih starih automobilskih karoserija kakve nam nude Sezar ili Čemberlen.

Evo jednog opisa kako radi Sezar: „... U fabrici za preradu metala u pregradu Pariza ugledao sam Sezara pred jednom od onih najnovijih američkih presa, kako nadgleda kretanje kranova, sastavljajući raznovrsne tovere, nespretno iščekujući rezultat svake operacije. Zajedno smo se divili tim formama, koje su težile skoro tonu a bile proizvod presovanja jednog malog kamiona, gomile bicikla, ili džinovske zbirke šporeta.“

... Sezar vidi u rezultatu svih mehaničkih presovanja *no stadij metala*, podvrgnut, tako da kažem, kvintesencijalnoj redukciji...

... Daleko od američkih neo-dadaističkih uzora, njegovo delo otvara jedan od puteva ka *novom realizmu*, krajnje je vre me da publika prizna ovaj realizam za suštinski ostvaren našeg vremena.“

Sa ovim ostvarenjem možemo se oporiti od istorije moderne skulpture. Realizam je imao brojne definicije otkako je prvi put predstavljen kao estetska kategorija pre više od stotinu godina. On je tada upotrebljavan (uglavnom u odbrani Kurbea) kao kategorija oprečna idealizmu, i malo je kritičara koji bi dovodili u pitanje njegovo blagotorno delovanje kao umetničkog principa. Idealizam je kategorija umetnosti, idealističke ili realističke, nadrealističke ili konstruktivističke (jedna nova forma idealizma), moraju ispuniti jedan prost zahtev (ili ne predstavljaju ni u kom smislu umetničko delo); moraju trajati kao objekti kontemplacije. Kontemplaciju možemo s izvesnom estetskom opravdanošću zameniti *fascinacijom*, što bi odgovaralo Murovu razlici između lepote i vitalnosti. Ali dok kontemplacija vodi spokojstvu i ljubavi, fascinacija „novog realizma“ može da izazove jedino strah i mržnju. Raskin je, kao i uvek, na svoj neuporediv način utvrdio ovo istinu, i njegovim prorocanskim rečima završićemo ovaj kratak pregled jednog složenog predmeta:

„Najgore osobine modernog stvaralaštva proističu iz njegovog upornog obraćanje našoj želji za promenom i patetičnim uzbuđenjem, dok su se najbolje odlike starije umetnosti obraćale našoj ljubavi prema kontemplaciji. Izgleda da samo najvećim umetnicima pada u deo da daju trajnost takvim slikama koje bismo uvek želeli da posmatramo i mogli da posmatramo bez uzbuđivanja; dokse beznačajni članovi esnaže bave sirovijim stvarima koje je zavise od zapleta u pričanju, ili toka osećanja. Gde je moguće srediti ova dva izvora zadovoljstva i, kao u Titijanovom *Vaznesenju*, i ljubavi, fascinacija pažnju središnji sa savršenim neoprolaznim elementima lepote, bolje dostignuti najviši vrh zamisli: ali u srameri u kojoj zanimanje za akciju potiskuje lepotu oblika i boja, umetnost postaje osiromašena; a gde se pojavljuje prava iskrivljenost, u bilo kom drugom vidu osim kao trenutna senka ili suprotstavljena sila, umetnost je izopacena, takva umetnost može postojati samo slučajno, kada je nacija zaboravila ili izdala večne ciljeve svogog remija, i rodila slikare koje ne može da pozna, i učitelje koje neće da čuje. Najbolji iscrpljeni su u nastojanjima da nadu prostora za saopštavanje.“

Preveo s engleskog: Stevan LJATKOVIĆ