

teorija modernizma, praksa postmodernizma

tomaž brejc

Sad više ne može biti nikakve nedoumice: sedamdesete godine nisu bile samo jedna od decenija ovog veka, nego ključni period u kojem je modernizam doživeo svoj poslednji izvorni traz, da bi se polovinom decenije pređao pred različitim oblicima postmodernizma – zamor konceptualne umetnosti, ikonoklastika minimalizma, rigidnost formalizma i ideološki očaj i nemoć kao odjek poraza levice i nastup desničarskog talasa u evropskoj i američkoj politici i društvenim strukturama, slosm institucionaliziranog »realnog socijalizma«, energetska kriza i novi nacionalizam, sve to predskazuje povlačenje umetnosti s područja društvene pažnje. Postmodernizam nestupa bilo kao ekskluzivni spektakl, bilo kao posebno okultno iskustvo, ali ni u jednom slučaju ne pokušava da popravi svet, da ga pedagoški i ideološki osvesti, da ga usmeri u futurološke utopije. A to znači da je nastupio period demističkije modernizma, da su raskrinkani neki njegovi ideološki mehanizmi i manipulacije, dok je modernizam istovremeno postao istorijsko polje po kojem je moguće nomadski putovati, uzeti mu pojedine forme ili predstave i iskoristiti ga za raznovrsne postmodernističke umetničke zamsli.

Međutim, dok se termin postmodernizam relativno odomačio na području arhitekture, dotele su njegov obim i značenje u slikarstvu, vajarstvu, fotografiji i filmu još nejasniji. U slikarstvu, koje nas ovde i najviše interesuje, posle 1977. godine su se pojavili razni »izmi«, koji doduše obeležavaju postmodernističke tokove, ali nijedna od tih pojava nije sebi izborila pravo da kao zajednički imenitelj zadrži termin postmodernizam. Zbog toga u periodu između 1977. i 1982. godine govorimo o »bad painting«, slikarstvu ekscentrične figurativiste, koje je 1978. u Novom muzeju (The New Museum) u Njujorku predstavila kritičarka Marša Taker (Marcia Tucker); od sredine veka popularno je »slikarstvo uzoraka« (pattern painting), izrazito dekorativno, puno boja, »spljošteno« slikarstvo, čiji je pristalica, između ostalih, i Džon Pero (John Perreault); Douglas Crimp (Douglas Crimp) je 1977. izložbom »Pictures« (Mjujork, Artists Space) otvorio prostor »slikarstvu novog lika« (new image painting); u Americi govorio o »energizmu« (Roni Koen – Ronny Cohen); predložen je i izraz »nova nava« (Keri Riki – Carrie Rickey), koji tamo nije odomaćen, ali je imao jak odjek u Francuskoj; A.B. Oliva od 1979. propagira italijansku transavanguardu, koju Nemci nazivaju i »Arte cifra«; Nemci su doneli »novi ekspresionizam«, »heftige Malerei« i nove foviste; Katrin Mile (Catherine Millet) je zamislila »Barok 1981« (tako se zvala izložba novih slikarskih tendencija u pariskom ARC); svuda se govorи o neomanirizmu, o novom talasu, kao i o »novom slikarstvu« koje treba razlikovati od »novog«, tj. primarnog ili fundamentalnog slikarstva sredine sedmdesetih godina, o pluralizmu, itd. itd. Već ta terminološka zbirka pokazuje da se područje i aktivnost postmodernizma još nisu ustalili i da je terminologija samo posledica pluralističke disperzije osnovnog stimulusa, koji ipak otvara nekoliko zajedničkih osobina: radi se o odricanju od ideologizacije i s njom povezane scijentifikacije umetničke prakse, ponovo se pokušava s određivanjem odnosa između Ja i slikovnog polja, naglašava se individualna i arhetipska ikonografija umetnika, Fajeraabend (Feyerabend) »anything goes« inspiriše anarchističku obradu odnosa prema izvanumetničkim područjima i oslobada »zabrane« modernizma u postmodernističkoj kontaktnoj umetničkoj praksi, a nomadizam znači preuzimanje deistoriziranog estetskog iskustva modernizma radi posebnih ciljeva postmodernista.

To se zbilo relativno naglo. Između 1972. i 1980. godine modernizam je postao stil, »epoha«, »period« istorije umetnosti, kao da se radi o renesansi ili baroku. Tako je postmodernizam zauzeo poziciju »kasnog« stila, kakav je manirizam. Manirizam je čist »izum« 20. veka, plod jednokratne estetske intuicije Marks Dvoržaka, dok je mnogo manje u vreme lociran, u terminologiji 16. veka ubočajen »savesni« kritičarski pojam. Doduše, teoretičari 16. veka govorile su o maniru, ali ga ne povezuju s estetskim predstavama izumetničenosti i sumraka izvornog umetničkog iskustva, nego ga shvataju kao sofistiku saopštenih formalnih modela. Manirizam je daleko od prirode renesansne umetnosti, i predstavlja prvi »istorijski stil« koji se zasniva na obradi i preciziranju formalnih obrazaca i saznanja visoke renesanse, koje u skladu sa sopstvenim egzistencijalnim interesima rafinira, upotpunjava i udaljuje od prirode. Dakle, manirizam je saznanje skoro bolesne artificijalnosti umetničke tradicije, oblik evropske svesti koja poznae isproduciranost bilo kakvog umetničkog iskustva, njegovu načelnu posebnost, otudenost od drugih društvenih praksa, a koja istovremeno stvara posebnu svest o neophodnoj, tako reći nužnoj i bolnoj ograničenosti larpurlartizma u odnosu na kategorije i norme važećeg društvenog ukusa i mode. Manirizam izgleda kao prekršaj prema stilu i istovremeno kao krajnji domet autonomije umetnosti. Karakterističan je kasni stil.

Druzi period koji treba uporediti s postmodernizmom je fin de siecle, a posebno simbolizam. Douglas Crimp piše da se »područje fantazije ponovo pojavi, kako bi izbacilo i nadoknadio analitičke i percepcione načine bliže

umetničke prošlosti. Celokupna tradicija modernizma, koji proizlazi iz simbolizma, čini se kao značajna i odlučujuća. Kriza pozitivizma krajem 19. veka srođna je današnjem nepoverenju u optimističke vizije savremene elektronske tehnologije (uprkos poslednjim predviđanjima Hermanna Kana), pa i danas možemo pratiti niz izložbi, rasprava i umetničkih delja koja naglašavaju u načelu simobolsku, arhetipsku i magičnu tradiciju postmodernističke umetnosti, koja je u vremenu naučnog modernizma bila skoro izgubljena (te teze zastupa u Italiji, pre svega, Flavio Karoli, dok sve češće nalažimo u slične izjave samih umetnika). U prodoru elektronski generirane produkcije likova slike je zauzeala neuobičajeno značajno mesto, što znači jedini ekran na kojem je tradicija ručne proizvodnje uzdigнутa na nivo savremenog senzibiliteta, a da pri tome nije postala smešna ili zastarela, ili nepriimerena. Sve je više znakova po kojima je »slikarska« slika ključna, ukojko čovek želi da danas još prati puteve svoje egzistencije, a da ne bude prisiljen da ih transformiše u seriju binarnih opozicija. Slika stoga traje i kao polje iracionalne, izvankritičke svesti i, kako dokazuju produkti postmodernizma, omogućava usidrenje iskustva bez žrtvovanja njegove autentičnosti. To, naravno, ne znači da dvodimenzionalno polje slike i njene predmetne egzistencije (na primer, u slikama Mima Paladina) nema svojih sintaktskih, predstavnih i drugih ograničenja, ali je i ta postmodernistička slika upravo zato što je na određen način strukturana, što u sebi sadrži, odnosno nosi, morfološke i ikonografske podatke koji gledaocu još uvek omogućavaju komunikaciju dok se nivo i zahtevi ove komunikacije čine neobično opušteni i stvari. Savremena slika se onome ko je posmatra obraća na aktivan, dramatičan, čak teatralni i patetičan način. Postmodernistička slika isto tako otvara vrata opasnom volunteerizmu, očiglednoj samovolji koja može postati plen onih koji doslednije i na iskorisćevajući način misle da se novi nacionalizam i regionalizam vezuju za postmodernističke produkte, što je istovremeno dokaz obostranog iracionalnog simbolizma i predskazuje niz zabrana i ograničenja koja otud izviru.

Najzad, postmodernizam je po svom istorijskom položaju homologan helenizmu: ne samo kao kasna dekadentna, artificijalna umetnost, nego i kao umetnost koja nastaje u periodu preobražaja civilizacije. Celokupna načina civilizacija je rezultat modernizma, njegove nauke i tehnologije, unutar kojih se ne previđaju nove vizije i nacrti, nego se samo elaboriraju poznate društvene i naučne činjenice. Moderna nauka i umetnost raščlanjuju futurološke dimenzije modernizma, bave se aplikacijom, socijalizacijom pojedinih dostignuća i otkrića, ekonomiziraju pronalaska za široku potrošnju i tako postepeno menjaju društvo – ali samo u granicama koje su prihvatljive, koje ne dovode u pitanje osnovne konstitutive zapadnoevropske civilizacije. Osećać se, dakle, da se radi o kretanju na ivici. Takvu ivicu postavlja umetnost postmodernizma: konstitutivne elemente te ivice, tog ruba moguće je izvesti samo iz načize modernizma, samo iz odnosa prema njegovim pronalascima, rezultatima, eksperimentima i neuspjesima. Postmodernizam nema gleda licem Janusa, što je vrlo dobra antička metafora: kada se otiskuje u vreme koje dolazi, drži se pupčane vrpce modernizma, pa čekamo kad će se pustiti i potonuti u svoj ekskluzivni svet doživljaja. Zašto se ta specifična, u kritici još nedovoljno definisana i analizirana senzibilnost, čini kao ona osobnost, posebnost i neshvatljiva novost koja sačinjava osnovni sadržaj postmodernizma. Postmodernizam se ne podvrgava sistematskoj analizi, jer izlaze poseban i nov senzibilitet, ekstatične posebne predstave ili čudno nestajanje posebnog Ja u istorijskim oblicima, pa je trenutno kritika zato u velikoj nevolji – njen arsenal predstava, kategorija i termina jedva da može naći sredstva pomoću kojih je moguće opisati i klasificirati sadašnju umetničku produkciju; upravo je stoga čudno što postmodernizam zapada u bolesni defetizam (uporedi izjave Katrin Mile u *Art Press*, 52, 1981) ili leđbi u nekontrolisanoj euforiji i slepom, izgubljenom oduševljenju (na primer, W. M. Faust u *Kunstforum*, decembar 1981).

U pretežno evropskoj svesti je postmodernizam pojava nekoliko poslednjih godina: pre svega se imaju na umu izložbe koje su Oliva, Sperone, Maenc, Macoli (Mazzoli), Aman (Amann) itd. postavili u sezonu 1979/80. u okviru italijanske avangarde, sekcija »Aperto 80« venecijanskog bijenala, izložba »New Spirit in Painting« u londonskoj Kraljevskoj akademiji (Royal Academy) godine 1981, niz izložbi novog nemackog slikarstva u poslednje dve godine, itd. Ipak, postmodernizam kao termin ima dužu upotrebu. Povezan je sa »sporednim efektima« modernizma koji su došli do izražaja već početkom sedamdesetih godina, a posebno s onim oblicima dematerijalizacije umetničkih sredstava koji su vodili u samodenstrukciju modernizma (perforni slučajevi konceptualne umetnosti, naročito Art&Language, smjer fizičkih bolova i smrtnih opasnosti unutar bodi-arta i performance, na primer Pejn (G. Pejn), Brus (G. Brus), Bardon (C. Burdon), Foks (T. Fox itd.) Daniel Bel (Daniel Bell), Brajen O'Doerti (Brian O'Doherty), Harold Rozenberg, F. Liotar (Lyotard) i J. Bodrilar (Baudrillard) već početkom decenije upozoravali su »da je modernizam iscrpljen. Nema više nikakve napetosti, njegovi stvaralački impulsi počeli su da stagniraju. Postao je prazna posuda. Njegov impuls otpora je institucionaliziran, a njegove eksperimentalne forme su postale sintaksa i semiotika masovnog komuniciranja, reklame i visoke mode (D. Bel). Ti kritičari su, s druge strane, primetili da postmodernizam zahteva drugačiji sistem predstava, blizak anarchiji (Ihab Hasan), i da razvija skepsičku, kritičnu svest koju nadahnjuje ideja sveopštег prevrata (O'Doerti).

Sve su to još dečje bolesti modernizma presvučene u odeću postmodernizma, što sve dokazuje da je postmodernizam prinuden da na određen način poštuje brojne postavke i koncepte modernizma i da se trenutno još postavlja kao alternativa modernizmu, ali će uskoro prihvati svoj »epohalni«, »stilski civilizacijski status.«

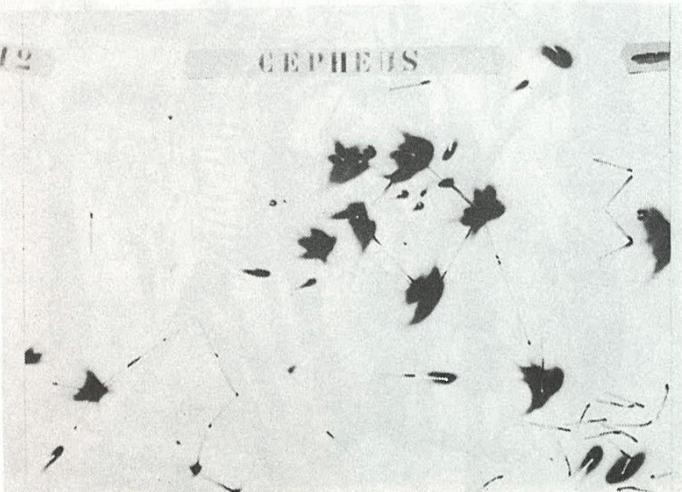
Postmodernizam se modernizmom bavi s dva aspekta: najpre ga uspostavlja kao relativno kompaktan stil s tradicijom dužom od jednog veka; tek se načaskom postmodernizma modernizam istrgao iz neodređenosti vremena i istorije. Ipak, umetnička praksa postmodernizma nas istovremeno uverava da je modernizam višeslojan, protivrečan, pa i disparatan, da čak gubi koherenciju i autohtonost, jer postmodernizam preuzima određene »izme« s područja modernizma, dok se o drugima ne izjašnjava ili ih zaboravlja. Sve to, naravno, nije moguće izvesti pre ne što se modernizam ne smesti u istoriju kao važeći oblik umetničke prošlosti, mada je blizina tog postupka još uvek takva da podstiče nedoumice i nesporazume – nije li postmodernizam samo perverzna modernizma (K. Levin u *Arts magazine*,

1979)? Ta široko rasprostranjena teza zahteva da ovde ukratko odredimo osnovne elemente modernizma.

Modernizam karakteriše njegova scijentifikacija, bilo da se postavlja kao predznak filozofije i tehnologije percepcije, bilo kao istorijska, dakle ideološki determinirana praksa. Svoj razvoj (u tom smislu ga Oliva karakteriše kao plen »lingvističkog darvinizma«) izvodi iz već dostignutog nivoa oblikovanja, koje analizira, rafinira, a pre svega reducira do irreduktibilnih elemenata. Zbog toga se unutar modernizma pojavljuje latentna (psihotična) analiza, u kojoj slika gubi osobine perspektivnog iluzionizma i otkriva se kao sploštena pozornica s podjednako konstituisanim figurama i predmetima; do toga dolazi raspadanje koncepta i tradicije štafelnje slike; kao njen povratak gubi se u kubizmu i sa Dišempom (Duchamp) afirmaše autonomni objekt d'art; pojavljuju se nova načela pri formulaciji i izvođenju polja slike; iz frontalnosti oslonca kao osnovne slike širi se područje boja modernizma (Rotko /Rothko/, post-painterly abstraction, Graubner, neki predstavnici optičke umetnosti). Istovremeno se razvija fetišizam površine, koji inspiraciju crpi iz strategije i načina dodira platna i gestualnosti, iz kolažnog bri-kolerstva i monohromnih, pastoznih supstanci. Nestankom perspektivnog iluzionizma postepeno se razvija koncept mreže, kao osnovnog strukturalnog jedinstva, koja istovremeno čuva dvodimenzionalnost površine i predmetnost slike. Mreža je konstrukcijska osnova koja omogućava ishodšni koncept (u tom bi slučaju slika bila samo dijagram) i njegovu egzistencijalnu dominaciju i uključivanje slikarstva u tokove predstava, misli savremenog sveta. O tome Majer Šapiro (Meyer Schapiro) piše: »ideja prema kojoj polje slike u svojoj celini odgovara isečku prostora preuzetog iz veće celine očuvana je u apstraktnom slikarstvu. Kad Mondrijan (Mondrian) više nije slikao predmete, napravio je mrežu od vertikalnih i horizontalnih linija različite debljine, mrežu koju sačinjavaju pravougaonici; neki od njih nisu potpuni, jer ih seče ivica polja, kao što Degasova figure seče okvir. Cini se da u tim pravilnim, iako očigledno nejednakim oblicima, vidimo samo malo deo beskonačno prostrane strukture; uzorak ostatka nemoguće je izvesti na osnovu fragmentarnog uzorka koji je čudan i u nekim pogledima dvoznačni isečak, a uprkos tome ima iznenadujuću ravnotežu i koherentnost. U toj konstrukciji možemo da vidimo ne samo umetnikov ideal, nego i model jednog oblike savremene misli: zamisao sveta koji je zakonit u pogledu odnosa jednostavnih, elementarnih komponenti, dok je kao celina otvoren, nevezan i slučajan«.

Modernističko slikarstvo je materijalističko, odluke o promenama u polju slike crpi iz umetnikovih impulsa, koji su svи preradeni u procesualnosti dela, u supstanci, u mrežnom konceptu, u logičkoj analizi. Integritet umetničkog dela u savremenom društvu nije nešto nasleđeno i time i očuvano: kao poslednji oblik neotuđenog dela ruku, modernistička slika je samo jedan proizvod u nizu predmeta s estetskim predznakom, proizvod koji je, doduše, blizak egzistencijalnoj i ekspresivnoj umetničkoj tradiciji, ali koji je po ustrojstvu blizak modernoj tehnologiji čija je karakteristika otvorena serija, konceptualizirane proizvodne operacije i otvoreni niz predstava. Analiza modernističke slike homologna je lingvističkoj i morfološkoj analizi jezika, ali je istovremeno moguća samo onda kad i ako je slikarstvo uspostavljeno kao autonomna, ali ideološki i naučno determinisana praksa. (Ovoj urvelovskoj viziji modernizma, postmodernizam se dosta uspešno odupro.)

Na ekskluzivnost estetskog iskustva modernizma, na njegovu samo-referencijsnost i samodovoljnost upozorio je Clement Greenberg (Clement Greenberg), dok ju je slikarski realizovao Ad Reinhard (Reinhardt). Njeni počeci su u Maneovim slikama iz šezdesetih godina 19. veka, dok prelaz predstavljaju Moneove slike u serijama i pozni Sezan. Razdvajanje prirode i duha, kakvo je u kasnom impresionizmu opisao Argan, dogada se upravo na temeljima naturalizma. Mone i Sezan slikaju kao ubedeni naturalisti, zagriženo, sa željom da prikažu samo ono što vide. Tako slike sve više postaju deo kontinuum-a predstava, u kojem se postepeno gubi identitet vidjenog i naslikanog, a sve više dolazi do izražaja činjenica da te slike otkrivaju samo procese saznanja, nijihovu mentalnu strukturu i preobražaj, i ekspresivne uticaje. Kod kasnog Monea srećemo (u slikama *Lokvanji iz Živernija*, slike u *Oranžeriji*, Pariz), formalnu višesmernost, koja predskazuje Polokov gestualni »allover«. Pojava kubizma je od ključnog značaja za takvu interpretaciju modernizma. Analitički kubizam razvija centripetalnu elipsoidnu kompoziciju, u kojoj je moguće razgraditi figuru i napustiti boju, jer je perspektivni iluzionizam ne određuje, pošto je slika odredena samo raspodelom značenjskih ključeva u harmoniziranoj estetskoj kompoziciji. Njen slikarski red savladuje odnose kakvi bi važili za preslikavanje prirode, dok istovremeno ne odbacuje klasično osjećanje stabilnosti i uravnoteženosti. Predmet ili ono što je prikazano prepoznajemo jedino ako pristajemo na novo raščlanjavanje polja slike. Slike na taj način postaje poseban objekt d'art. Sintetički ku-



Cvetković Aleksandar, Jugoslavija

bizam odlazi korak dalje, jer se u njemu kolažirane površine afirmišu kao nosioći ulizije, krak starstvu kubizmu vraća boju i gradu. Ali ova procesa otkrivaju najrazličitije mogućnosti da se označi umetnički predmet.

Ipak, Grinberg ne određuje sve mogućnosti: za njega važe samo one koje formiraju dalju analizu i njen kantovski položaj unutar slikarstva. Za njega je pravi modernizam samo ona umetnost koja sopstvenim sredstvima kritikuje postupke i koja iz estetskog likstva eliminiše sve što ne poseduje osobine sopstvenog saznanja. Stoga je logično što je najviše napadao sve oblike iluzionizma koje posmatraču pokrivaju ili onemogućavaju sticanje svesti o osnovnoj pljosnatosti samog lika – pre no što zaronim u unutrašnji svet lika, moramo se sudariti s njegovom površinom, s njegovom načelnom i osnovnom pljosnatоšću, a upravo ta svest o isproduciranosti bilo kakvog iluzionizma vodila ga je ka pogrešnom zaključku da je celokupan razvoj modernizma usmeren prema čistoj slikarskoj pljosnatosti i iskorишćavanju njene deziluzivne dvodimenzionalnosti. Sajaj kritiku takvih pogleda dao je Leo Štajnberg (Steinberg) – *Other Criteria*, Njujork 1972 – jer se radi prvenstveno o redosledu i usmerenosti opažanja iluzionističkih efekata u slici, a ne o načelnom konstatovanju i rangiranju modernističkih slika iz epoha post-painterly abstraction u sam vrh modernizma i s tim povezanim nastankom svesti o slikarstvu kao o slikarstvu. I iluzionizam traži raščlanjavanje i analizu sopstvenih postupaka i određivanje njihovih efekata, optičkih, ekspresivnih i osećajnih, ali omogućava i sličan put kritičkog samoosvećivanja slikarstva kao slikarstva, jedino što za te procese nije dovoljna samo morfologija, nego su potrebne i ikonografija, semiotika i psihoanaliza.

Grinbergovski minimizirani formalizam je ipak u šezdesetim godinama inspirisao daljnje radikalne analize. On se delimično odražava u američkom minimal-artistu, kao zahtev za potpunom deziluzionošću umjetničkog dela, a nalazimo ga i u zahtevima čistog, »verbalnog« konceptualizma, koji sasvim dematerijalizuje umjetnička sredstva, pretvara ih u umjetničke izjave, u nekakve filozofske traktate, gde glavnu reč vode L. Wittgenštajn (Wittgenstein), A. Ajer (Ayer) i R. Volhajm (Wolffheim).

Ako je Grinberg zastupnik i interpretator »čistog« purističkog modernizma, istovremeno dolaze do izražaja i tokovi koji prikuju »nečiste«, hidrbinde i egzotične, pervertirane i ezoterične, iracionalne umetničke efekte modernizma. Dišampa (Duchamp), na primer, nikako nije moguće shvatiti preko formalne analize, iako je on izrazito racionalan umetnik. Ali Dišamp gledaoca i interpretatore svesno zavodi na neispitane puteve. Njegovim ready-mades oduzet je određen uzrok, oduzet im je formalni kvalitet, dok je njihova ikonografija iluzivna i nije je moguće jednostrano odrediti. Smatram da su Dišampovi »umetnički eksperimenti« zapravo zbijavanja s raspršenim, neodređenim i stoga od samog početka neuzrokujućim stimulusom. Dišampov »acse gratuit«, koji pozajmimo iz Židovih romana, nastalih kasnije, prošaran je slojevima istorije perspektive, okultizma i retorike, pa njegova ironija zato nije moralna nego izrazito cerebralna. Dakle, s aspekta formalnih dostignuća, Dišamp je majstor razgradivanja ma kakvog iluzionizma, pa i *Veličko staklo* (Philadelphia Museum of Art) gledaoca potiskuje s površine u dubinu, posebno u naslikanim, majstorskim *trompe-l'-oeil* preokrenutim perspektivama, a zatim nazad. Ono je još i danas u filadelfijском музеју postavljeno tako da se iza njega stvarno nalazi prozorski otvor, čime se potencijal iluzije stalno povećava.

Govoreći o nečistim linijama modernizma nemoguće je zaobići prve nastupe (performances) futurista i dadaista, koji imaju odjek u kasnijim vidi-dovima fluxusa i performance-arta u sedamdesetim godinama.

I Daljevi akademski regresizam znači regresiju u analitičkoj produkciji modernizma. Taj nadrealizam ne znači da je bio reakcionaran samo zato što je sam Dali bio reakcionaran, nego zato što u slike uvodi sasvim tradicionalne, ali time i historizirane načine formiranja, kako bi mu pomogli da naglaši i prikaže osećajni deo njegovih paraoničnih prikaza. Iako bi bilo koji njegovi motivi bili interesantni u »golom« obliku na psihanalitičarskom kauku (odakle ih je Dali najradije i uzimao, jer je osim Frojda pažljivo čitao i Sada, Sacher-Masocha i Kraft-Ebinga), u slikama se gubi njihova egzistencijalna oštrica i groze se pretvaraju u udobnu pohepljenost pogleda i njegovu zadovoljenje. Osim stinog vojaštečkog osećanja, u tim slikama nema ničeg obavezujućeg: istina jeste, strahovi jesu, ali tako čudno zadirajuće naslikani, tako patetično teatralni da mogu biti samo strahovi drugih, strahovi koji se ne tiču Mene, utisnuti su u znanje i vredan ručni rad, u prividno tradicionalnoj slikarskoj tehniци (ali lazare na Daljevim slikama niti približno nemaju onu ustaljenu i završenu providnost kao kod Vermera, i Dali iskoristava površan učinak reprodukcije u revijama i časopisima, gde se takve »porednosti« ionako gube, a ostaje utisak o blistavom tehničkom znanju). Ali, sada je akademski spretnost ono što gledaoca upozorava, jer je u njoj sakrivena perverznost, seksualna patologija; privid estetske savršenosti sliku pretvara u dragulj (a takve i jesu Daljeve cene, kao i brojni mali formati slika), čija klinička poruka više nije obavezujuća. Daljeva estetska revolucija je, dakle beskončano udaljena od revolucije u životu, koju je propagirao nadrealizam, jer joj njen elitni dekorativni, alegorični stil visoke buržoazije odriče bilo kakvu prevratničku moć – pa čak i u umetnosti.

Značajnije su nadrealističke tehnike delimično nasleđene od dadaizma (naročito u stvaralaštvu Maksa Ernesta): teorija slučaja i mentalne asocijativne slikovnosti, dekalkomanija, »slatki mrtvac«, upotreba disparatnih materijala, izrada ambijenta i nadrealističkih predmeta.

Nečist smer modernizma našao je posle drugog svetskog rata u Evropi niz sjajnih predstavnika: Pjera Manconija (Piero Manzoni), Iva Krajna (Yves) predstavnike »novog realizma«, a uticao je i na niz umetničkih »izama« koji dolaze iz izražaja naročito u kasnim šezdesetim i sedamdesetim godinama, posebno na arte povera i razne oblike performansa bodi-arta, instalacija i filmova umetnika.

Od osnovnog značaja za slikarstvo u Americi su Robert Raušenber (Rauschenberg) i Džesper Džons (Jasper Johns), koje su jedno vreme, posebno kritičari, pogrešno povezivali s pop-artom. Raušenber je razvio posebnu strukturu slikovnog polja koje mu omogućava da u njega utiskuje brojne tragove, poteze, artefakte civilizacije i najrazličitije otpatke, informacije iz časopisa i revija itd, ali to slikovno polje više nije element vertikalnog čitanja. Te slike stvaraju simbolne aluzije na horizontalne ravni, na sto, projekcionu ploču, grafičku štampu, tlo na kojem su smešteni, ili bolje reči razbacani predmeti, i to razbacani po načelima koja vertikalno držanje čoveka pred slikom ili značenjski krst, karakterističan za celokupnu zapadnove-

ropsku produkciju slika – naime, da je ono što stoji uspravno i u ravni čovekovog pogleda i najznačajnije, i ono što se udaljava vertikalno naviše – ni-malo ne određuju. Zato slikovno polje više nije analogno vidljivim iskustvima prirode, nego se ravnoperativnim zahvatima kulture; slika je pre civilizacijski palimpsest nego optički vodič ka estetskom doživljaju. Takvo slikovno polje (sjajno ga je definisao Leo Štajnberg, *Other Criteria*, 82ss) opravdano je smešteno u područje postmodernizma. U njemu su se puristički tokovi modernizma našli rame uz rame s nečistim hibridima predstavnost, preuzetim iz imažerija megalopolisa.

Arte povera nije samo »siromašna umetnost«: Dermano Celant (Germano), koji je 1969. godine organizovao prvu izložbu ovog smera, razmišljaо je o materijalima koje umetnici koriste, a koji već odavno nemaju nikakve veze s »lepim umetnostima«. Kad su pravili prolazne, privremene ambijente pomoću slame i dima, peska i ugla ili šća, žica i raznih komada metala, minerala i masti, različitih bioloških supstanci, ogledala i proizvoda grafičke industrije, ti su umetnici u galeriji uveli i unutarumetničke procese; kad je Robert Smithson, vodeći predstavnik land-arta, govorio o svojoj umetnosti, prirodni procesi, naročito mineraloški i geološki, zanimali su ga kao vidovi imaginacije koje čovek mora prihvati – ali ne u obliku naučnih formula, nego u osećajnom dodiru s ambientom, uspostavljenim na otvorenom prostoru ili s intervencijom u pustinji ili s prenošenjem minerala u belu kocku galerijskog prostora. Od osnovnog značaja za tu generaciju umetnika (V. de Marija, S. Smithson, R. Morris, D. Openhajm, M. Hajcer, E. Hesse, B. Nauman, M. Merc, G. Zorio, J. Kunelis, G. Anzelmo, J. Dibets, R. Long, grupa OHO itd) nije bila izrada posebno ekscentričnog predmeta ili instalacije, nego su njihovi projekti, predstave, video-trake, intervencije u urbanim i napuštenim prostorima, u pustinjama i vodama bili namenjeni za osnovna istraživanja umetnosti i stvarnosti, jer za njih nije bio važan samo konačni proizvod, nego i sam proces nastajanja i transformisanja i umetnosti i stvarnosti. Njih je karakterisalo odricanje od forme i estetike, ali je njihovom aktivnošću područje umetnosti istovremeno zahvalio području inspiracije za koje se ranije činilo da su sasvim nedostupna umetnosti. Opasnost da će na taj način umetnost postati »informacija« a ne otelotvorene estetske predmeta, povremeno je navodila te umetnike na svojevrsno gomiljanje dokumenata, usred kojih se umetnik činio kao mag i alhemičar, kao popularni socijalni propovednik i reformator, koji je svoje teško shvatljive koncepte zavijao u radikalni politički ili naučni govor, pri čemu su se osim pojedinih harizmatskih figura, šamana kao što je Bejus, počeli okupljati vernici, dok su njegovi proizvodi postali tetiši. Svakako, postmodernizam se oštro suprotstavlja raznim oblicima arte povera, land-arta, body-arta, ali istovremeno je ikonografija te umetnost na poseban način prodrla i u slikarstvo – Salom i Lučijano Kasteli (Salome, Luciano Castelli), od nemačkih novih ekspressionista, polaze od transvestitskih performansa i bodi-arta, dok Paladino sa svojim južnoitalijanskim mitovima nije daleko od C. Koste (Costa), koji je sa skoro etnološkom prednošću istraživao motive starih običaja na italijanskom Jugu, ne kao materijalnu kulturu, nego kao mentalne tragove. Čak i generacija slikara unutar postmodernizma polazi od performansa (uporediti H. Kon-tova, *Pittura che viene della performance, Flash Art*, 1982).

Ta »nečista« polovina modernizma nas, dakle, na svoj način vodi u oblike i zahteve postmodernističke umetnosti, a njena rasuta sposobnost predstavljanja, izgubljena u nebrojenim individualnim mitologijama i zamisljima, legitimira Dženksovo mišljenje da je šizofrenija jedini inteligentni pristup pluralizmu sadašnje umetnosti. Ali upravo u vraćanju elemenata modernizma u formalni svet i u svet predstava postmodernizma vidimo mogućnost da savladamo njegov haos: jer upravo je postmodernizam stavio zabrane koje nam omogućavaju put kroz sadašnje stanje, zabrane koje se tiču svih oblika geometrijske apstrakcije, dodira tehnologije i umetnosti, lingvističkih analiza slikovnog polja i likovnog govora, tehnološke izrade pojedinih umetničkih dela, zabrane koje se ogledaju u govoru društvene kritike projicirane na umetnost. Umesto toga, postmodernizam je ponudio niz saznanja, preobražaja modernističkog govora i grade, koji kazuju da je postmodernizmu zajednička određena senzibilnost i da ga više povezuju ikonografska nego stilska opredeljenja.

Sasvim je jasno da elementi postmodernizma u slikarstvu ne uzimaju u obzir konstituante modernizma: to slikarstvo negira minimalizam i ikonoklasicizam, teoriju i scijencifikaciju, suprotstavlja se ideologiji, impersonalizmu, logici, redu i logosu modernizma. Ono propagira iracionalno, manirističko, barokno, nomadsko, blistavo i fantastično, slučajnost i nepredvidljivost, dekor i uživanje, propagira divlju misao i bricoluerstvo, ali istovremeno i krajnju safistiku i izbrzenost, »fashion«, aktuelnost ukusa i mode. Ono se zauzima za izražajnost i aberacije svih vrsta, za hibridnost i sinkretizam, za istoriju koju ne nadzire logos niti dijalektička uzročnost, za pobedu Junga nad Frjdom, ornamenta nad stvarnošću i uživanja nad kontemplacijom. Ali ta su načela sve pre nego »nova priroda« umetnosti. Ona su deo brižljivog i teškog razmišljanja i odluka, formulacijskog napora koji nije ništa manji od onog koji se javlja unutar modernizma. Ulazak u istorijsko vreme za te je umetnike isto tako zahtevan i težak kao i za moderniste. Možda je njihova sloboda, koju je uslovio upravo izlazak iz modernizma, isto tako obavezujuća kakvi su bili zahtevi lingvističkog darvinizma za stvaraće na kraju modernizma.

Sasvim je logično da se oni suprotstavljaju prodoru tehnologije u umetnost, o čemu smo već govorili. Odgovor postmodernizma toj utopiji je u tome što je iznenada opet značajno delo ruku, što je slika opet u celini proizvod manuelnih operacija, što umetnik ne upotrebljava šablone, lenjire, uzdušne kićice ili sprejove u boji, ne pomaže sebi pri radu upotrebljavajući fotografiju i emulzirano platno.

Autentičnost postmodernističke slike obezbedena je samim postupkom izrade i pokazuje istu etiku dodirivanja platna, i u tom je smislu sasvim obavezna tradicija kakvu ima i modernizam. Ipak sadašnja ekskluzivnost, kako pomoću poteza ruke, gesta tela u celosti savladati površinu slike, takva je da u načelu onemogućava ma kakve drukčije, drugim tehnikama saopštene operacije. Zato se u logici samog postupka sav oblikovni arsenal modernizma vodi kao tudica u imažeriji koju pretežno određuju elektronski generirana sredstva masovnog komuniciranja. Za sadašnje stanje u grafici posebno je značajno i karakteristično to što se papir ručno proizvodi, što je, doduše, prouzrokovala puka ekonomskog nužda, jer onda kad su grafičari sami počeli da proizvode papir, počeo je da se menja odnos između boja,

kvaliteta i teksture papira, a sve je to uticalo na poseban izgled grafičkog lista: kao da je lik koji je u njega utisnut postao nekako individualno neponovljiv. Ali, s druge strane, posebno u američkom slikarstvu novog lika, u grupi oko galerije Metro Pictures, Njujork (S. Levin, T. Brauntuch, D. Sel – Salle, T. Loson – Lawson itd), situacija je skoro sasvim obrnuta – postmodernizam, dakle, ne dozvoljava da se od nekakve izuzetno rasprostranjene etike stvara nova norma.

Svakako je čitao Ridov (Read) potboiler, njegovu sažetu istoriju modernog slikarstva, setiće se početka drugog poglavja, u kojem Rid piše o zastolu do kojega je došlo početkom našeg veka i koji se lepo može opisati francuskom frazom: *recule pour mieux sauter*. Takva je i današnja situacija – treba se vratiti nekoliko koraka unazad, da bismo mogli krenuti napred. Naravno, svima nam je poznata teza A.B.Olive o nomadskom kretanju kroz modernizam i istoriju umetnosti, ali su manje poznati izvori i posledice te teze. U duhu u kavom se nomadizam danas pojavljuje iz različitih koncepcata, teško je razlikovati pojedine slojeve značenja. Jedan od izvora sadašnjeg nomadizma je sigurno Pikabija (Picabia), njegovo naglašavanje značaja lošeg ukusa i neprimerene slike. On je govorio da je potrebno pretvoriti se u nomada i prolaziti kroz ideje isto onako kako prolazimo kroz razne krajeve i naselja. Pikabija je predlagao nekakvu anarhičnu anti-istoriju, nekakvu potrošačku kupovinu različitih, ako je moguće perifernih, elementima nesličnosti i lošeg ukusa karakterisanih ideja iz dučana modernizma, a isto tako i iz savremenog života. Godine 1920 zalagao se za proširivanje granica lošeg ukusa. Ali, tu ga je modernizam surovo iskoristio: Suzan Zontag (Susan Son-tag) je opisala »camp« estetiku, u kojoj je ono što je zaista loše istovremeno i jedino ono što je zaista dobro, pa je Pikabijev izazov postao moda (pri čemu nije moguće odbaciti pomisao da je Pikabiju to, u stvari, zabavljalo).

Unutar arte povera, kod Merca (Merz), njegovih igla i spiralnih instalacija, koje konceptualno određuju Fibonačijeva (Fibonacci) matematička serija, Dermano Celant je isto tako upozorio na nomadizam, tada u duhu strukturalne antropologije i posebne umetnickove ikonografije. Ali sada nomad nije samo onaj ko se, kao u suštini romantični umetnik, kreće unutar društveno određenih odnosa, nego je on istovremeno i onaj koji uređuje posebne skrivene puteve kroz vreme, onaj kome uspeva da u sistem ugradi znakove koje je teško upoznati – onaj koji živi u uskom svetu iskustava koja se ponavljaju, to ne bi uspeo da učini. Možda ima smisla da se ovde doda da je i postmodernistički umetnik naslednik tradicije romantizma: ako danas pokušamo da pratimo značenje posebnih životnih puteva koji se pokazuju u slikama i instalacijama pojedinih umetnika, ubrzano ćemo u autobiografskom materijalu da naslutimo crte romantičarskog patosa ili i grandomanije.

Postmodernistički nomadizam ispoljava se, pre svega, kao deistorizacija istorije. Od modernizma se uzimaju pojedini likovni elementi, pred-



vedova emilio, Italija

stave, i sav taj disparatni materijal se bez problema prebacuje u istorijski rasterećeno slikovno polje postmodernizma. Ali ti odlomci iz istorije, goli podaci, istrgnuti iz konteksta, rasterećeni od teških značenja, efikasniji su od ekscentričnih formalnih ideja koje se zatim integriraju u mrežu novog lika. Mesto te integracije nije samo ironija, klič ili loš ukus, nego često i krajnje promišljena umetnost, koja je ponekad falsifikat stare slikarske spretnosti, ili je takav »citat« brutalno suočen s trenutnim dogadjajem, preuzetim s neke fotografije ili iz filma.

Ipak, pravci nomadskih kretanja na egografskoj mapi modernizma pokazuju odredenu uslovjenost – u pogledu predstava, ali i ideološku – tog kretanja: na primer, unutar transvanguardije je dozvoljeno sve što italijansko prikazuje kao poseban kvalitet – zbog toga je uticajan kasni de Kirico (Chirico), i to pošto je negirao svoj period avangardizma i predao se sopstvenoj klasifikaciji mediteranske mitologije i neukusnom divljenju sopstvenim mislima, kada smatra da je najdublje zahvatilo sopstvenu tradiciju; Nemci slikaju nastup popularne rok-grupe i likovnoj terminologiji Kirchnera (Kirchner) – H.Mildendorf, a K.H.Hedike (Hödicke) u svojim *Kupačima s Hafenze* ponavlja sedamdeset godina star spor ko je stariji – ekspressionisti iz grupe *Most* (Die Brücke) ili Matis, jer se Matisov *Cvetni akt* (Grenobl, muzej) multiplicira u seriju ekspresivnih figura u kompozicijskom duhu kasnog ekspressionizma; u Francuskoj i Engleskoj popularan je Baltus, upozoravajući i na Derena (Derain) i Vlaminika iz međuratnog perioda, prostorni odnosi u brojnim posmodernističkim slikama prikazani su prema Šagalovoj poetici, portreti prema Sutinu (Soutine), u crtežu se još osećaju odjeci kasnog Hockneya (Hockney) u Bošira (Boshier). Na slikare postmodernizma su očigledno uticale brojne izložbe poslednjih godina, u kojima su u Berlinu, Parizu, Njujorku, Kelnu, Londonu i Rimu prikazani nemački ekspressionizam, nova stvarnost, umetnost građanskog realizma između dva rata, ali se postmodernisti inspirišu i kasnim Pikasom i Maksom Beckmanom (Beckmann). Kleove (Klee) intimne misli, Karaovo metafizičko i novorealističko slikarstvo, Ernstove tehničke i igre, sav taj različiti inspirativni potencijal se mutira i preformira u nove likove. Izgleda da postmodernizam o umetnosti i njenoj prošlosti govori bez bilo kakvih normi ili regulativa. Ali istovremeno je zabranjen (sve dosad) bilo kakav citat iz geometrijske apstrakcije i konstruktivizma – a nije ni teško razumeti zašto. Naime, geometrijska apstrakcija i konstruktivizam su sobom nosili shvatanje o umetnosti koja predstavlja deo društvene revolucije, koja svojim racionalnim oblicima sude luje u utopističkom preobražaju sveta i čoveka; nije nimalo slučajno to što su se geometrijsko-apstrakti i konstruktivistički smerovi pojavili istovremeno sa socijalnim revolucionama ili neposredno posle njih, te da su još u pedesetim i šezdesetim godinama grupe umetnika takvih shvatanja predskazivale temeljite društvene promene (kod nas *Exat 51* i zagrebačke *Nove tendencije*). Distanciranje od takvih tokova je za postmodernizam nadasve logično. Ono protizlazi iz osnovne pretpostavke postmodernizma, a to je da je 68. propala, da je gotovo s iluzijama i utopijama, da se umetnost može očuvati jedino u posebnim, ali zato ekstatičnim i ni u čemu cenzurisanim ekspresivnim oblicima. Postmodernizam dokazuje da su utopiskske predskazanja o povezivanju umetničkih s drugim društvenim praksama propala i da – se umetnost

svesno vraća u okvire koji su joj određeni. Ali taj se proces sada ne karakteriše samo žašču i beznađem: naprotiv, čini se da je time umetnik oslobođen od heterogenih društvenih odgovornosti, da mu se otkriva blistavost larpurlartzma i ničim ograničene mogućnosti posebnih predstava; mnogi slikari tvrdi da je tek s postmodernizmom nastupio period stvarnog uspona i sreće.

Ipak, nomadstvo postmodernističkog slikara ne završava se putovanjem kroz istoriju modernizma, niti mu njegovo tajanstveno udubljivanje u atavizmi arhetipova i mitova ne nagoveštava kraj, nego se više puta pojavljuje na evropskoj sceni – i njegovo nomadstvo se pretvara u žalosne »konačne« oblike, u regionalizam i nacionalizam. Nije nimalo slučajno to što je omot Olivine knjige o Italijanskoj transvanguardiji upravo italijanska trobojka, niti to što Gahnang (Gachnang) s tako uverljivim zanosom govori o posleratnoj podjeli Nemačke. M. V. Faust naglašava da provincija postaje odskočna daska za uspeh, zato što su u njoj čvrste lokalne tradicije, pa iškustva koja slikar stekne u regionalnom predstavljanju formiraju njegovu posebnost. Danas ne postoji samo jedno umetničko središte, centar, pa tako, naročito u Nemačkoj, novi centri novog slikarstva nastaju od regionalnih područja.

Tako postmodernizam u Italiji i Nemačkoj po nekoj vrsti omota omogućava identifikaciju slike – tačno znamo odakle polaze Paladino i Cuki (Cucchi), novi nemački ekspressionisti nisu nikakve međunarodne grupe, nego izrazito nemačka, što dolazi do izražaja i u njihovim slikarskim tvorevinama. Peter Ludwig (Ludwig), koji je godinama kupovao američke proizvode, sada je jedan od najvećih kupaca nemačkog novog slikarstva; Sperrone, S. Ala, Macoli (Mazzoli), Amelio i brojni drugi italijanski galeristi jedna da ispunjavaju narudžbine, a cena idu do desetina hiljad dollara. Postmodernizam se definitivno institucionalizira, pa se na sjajnoj izložbi novog bazelskog muzeja za savremenu umetnost, ubedljivo najboljeg i najzažurnijeg muzeja na svetu, mogu videti Šnabl (Schnabl), Feting (Fetting), Disler, Penk (Penck), Cuki, Paladin i Kifer (Kiefer) – postmodernizam je postao muzejska umetnost. A nikad nije ni imao drugačije ciljeve.

S formalne tačke gledišta, postmodernizam je svakako eklektičan – njegove novine nisu u strukturi polja slike, koje je nasleđeno iz modernizma, nego u novoj senzibilnosti, u – kako se govorilo u vreme postimpresionizma – novom »štimungu*. Ali postmodernizam se u slikarstvu istovremeno odreka tolikih odgovornosti i zamjenio ih prividno samovoljnim i sve-mogućim prilazom najrazličitijim formama i materijalima, da se moramo zapitati ne znači li ta disperzija interesovanja i formalnih razmišljanja zapravo priviranje straha od nemogućnosti da se postave viši ciljevi: pri tome ne mislimo ni na kakvu pedagošku transcendenciju, nikakvo didaktičko razmenjivanje pogleda s metafizikom; zaista je sjajno kad je slika avantura, zahvat u zbrku koju nije moguće savladati, oslobođanje ekspresivne energije koju ne treba regulisati, ali sve su to radnje na početku, radnje koje proizilaze iz nužne negacije postignutog stanja i koje su sve do jedne, iako duboko usidrena u egzistencijalnom zamahu savremenosti, ipak okrenute prema nazad. Sta bi mogao formulisati postmodernizam da nema modernizma, kakve bi modele predstava koji ne bi proizilazili iz osnovnih postavki modernizma, koji te postavke ne bi negirali, uništavali, postmodernizam mogao da stvari? Zasad još postmodernizam odbija neke stvari, iako se čini da mu gode, negira i odbacuje one osnovne formulacije kojima se opremio modernizam: definisao je status čoveka sredstvima koja je ponovo morao da otkrije, na osnovu analize i projekcije istorije; postmodernizam tog trenutka savlađuje samo energiju nestajanja i menjanja prvobitnih načela modernizma. Ali postmodernizam se nije u dovoljnoj meri suočio s još jednim, možda ključnim, iškustvom modernizma, s tokom sublimnog slikarstva. Naime, posle perioda avantura i negacije nastoji period konsolidacije i novog traganja. To ne znači da će se slikarstvo raspasti u pojedine kritičke odeljke, da će se unštiti njegovo izvorno egzistencijalno iškustvo; sada je to slikarstvo relativno lako prihvati na nivou senzibilnosti, ali se otvaraju i pitanja koja nije moguće samo »izraziti«, nego ih iznova treba formulisati u pronalašćima, u tragajnjima, u nespremnosti. Uslovni čovekovog opstanka, njegovu moć predstavljanja, njegove vizije će zahtevati drukčiji likovni govor, takav kakav gledaoca neće samo preplavljati izlivima neke potisnute unutrašnjosti, nego će ga voditi iz područja savladane spoznaje i vizuelnog iškustva u područje još nevidenog, nepredvidljivog, sublimnog. Taj nivo u obeležavanju čovekovog postojanja polako dolazi do izražaja i u postmodernističkom slikarstvu.

Prevod sa slovenačkog
Jaroslav Turčan

* Cf. J.Košut (Kosuth), Art after Philosophy, Studio international, 1969.



sponte herrea iui maria, meksiko