

# ikonografija novog figurativnog slikarstva

(seks, smrt, nasilje, i apokalipsa)

marcia tucker

*Metod našeg vremena nije upotreba pojedinačnog modela za isplivavanje, već mnoštva modela – tehnika neodlučnog prosuđivanja otkriva je dvadesetog veka kao što je tehnika invencije bila otkriva devetnaestog.*

Marshall McLuhan

Ovaj neformalni ikonografski progled, započet pre nekoliko godina, prvobitno je bio usmeren prema američkom figurativnom slikarstvu od kasnih 70-tih godina do danas. Odlučila sam bila da se usredsredim na rad koji je postao pravi impetus ovoj studiji i, uz neke izuzetke, na umetnike koji su više godine figurativno slikali.

»Pluralizam« sedamdesetih godina kao da je bio rezultat bačene granate na kompaktnu površ, geštalt sliku i pojedine kritičke mode prethodne dekade. Figurativno slikarstvo, koje dominira ranim osamdesetim, nastoji da stvori značenja iz različitih delova koji lete po tragu te granate. To traženje značenja ispoljava osnovno humanističko shvatanje koje je prethodilo formalnijem razmatranju ranijeg perioda.

Savremeno figurativno slikarstvo poseduje snažnu napetost romantizma, koju pokazuje intuitivnim, emocionalnim i osečajnim određivanjem sadržaja i kompozicije. Najočitiiji prethodnik je, naravno, ekspresionističko slikarstvo, postoje jasne paralele u sadržaju, stilu, boji, obradi površine i stavu, koje je nemački ekspresionizam posebno nadahnuo. Paralele se isto tako mogu povlačiti i s romantičarskim pokretom, idealizmom i snažnim pacifističkim tendencijama i društvenom klimom u kojoj se pojavilo današnje figurativno slikarstvo.

U najnovijem slikarstvu crtačke tehnike se koriste da bi se izazvao osećaj spontanosti, trenutnosti i neposrednosti. To ekspresivno crtanje sadrži malo problem-rešenje, i njegova primitivna, namerna nespretnost podrazumeva ranjivost i određenu vrstu »pristupačnosti«, u smislu da se delo može »čitati«

Zapaža se fragmentarnost prizora na jednoj površini koja obrazuje haotično, raštrkano vizuelno polje, analogno bremenitoj informaciji naše kulture. Često se koristi slojevitost značenja da formalno primora na višeznačnost interpretacije i da obaveže posmatrača da utroši određeno vreme dešifrujući prizor i konstruišući sadržaj slike. Ova fragmentarnost i slojevitost prisutne su i u novoj skulpturi. Radovi umetnika kao što su Jonathan Borofsky, Jay Coogan i Judy Pfaff kombinuju sliku, crtež i skulpturu u jednu prostornu situaciju i imaju dosta zajedničkog s novim figurativnim slikarstvom. Njihovi prostori ograđuju sobu kao da je to teritorija njihovog uma, a rezultati su nepravilnost, paradoksalnost i često nasranost. Mnoge komponente ovakvih dela stvaraju privid sveta pogodnog za izražavanje celokupne slike stanja svesti.

Diptisi se slikaju osamdesetih kao što su se »rešetke« slike sedamdesetih godina. Uobičajena podela platna na dva dela (bilo stvarna, bilo da se ona podrazumeva) priziva tradicionalnu opozitnost (dobro-loše, svetlo-tamno, muško-žensko, javno-privatno), kao što podseća i na funkcionalnu podeljenost leve i nastalo hemisfere mozga. Ovo je nastalo iz specifičnog izbora prizora i odnosa između različitih predstava, stilova i stanovišta posmatranja s kojih se značenja javljaju.

Nasuprot didaktičnosti i isticanju formalnih inovacija proteklih decenija, ovi umetnici su odlučili da se, umesto što će istaći novi estetski tabu, otvoreno odnose ili neposredno pozajmljuju iz istorije umetnosti, mitologije i alegorije. Štaviše, posebno usmeravanje interesovanja za druga vremena, civilizacije i lokalne egzotike manje je prizvod osećanja nostalgije, koja bi se mogla očekivati zbog gledanja unatrag, već više jednog istorijsko-umetničkog osećanja za sadašnju povezanost s prošlošću.

Na primer, tragom monumentalne izložbe »Blago Tutankamona«, koja je bila na turneji po Americi 1978/79, Egipat je postao popularna tema za Joan Brown, Earla Staleyja i Shari Urquhart, koji su obrađivali njegovu ikonografiju i mitologiju u oba vida: klasičnom i popularnom; s druge strane, Charles Garabedian, koji je od kasnih šezdesetih dosta koristio klasične teme u svojim radovima, izabrao je Kinu, a budući da tamo nikada nije bio, ostao je pošteđen familjarizovanja. Jasno je da su radovi koji prisvajaju sofistikovani i bez poštovanja, sa snažnom satiričkom oštricom.

Odvojene od tela, velike glave koje često ispunjavaju ove slike, obično nisu ni portreti ni autoportreti, već apstraktne predstave generalizovane sopstvenim kontekstom, dvosmislenim polom ili nedostatkom naturalističkog izraza. S vremena na vreme pojavljuje se Janusova glava (npr. u radovima Jeffa Waya poslednjih godina), predstavljajući simultane poglede koji upućuju na stanje tranzicije i kontradikcije – što je metafora kulturne, političke i personalne šizofrenije koja muči savremeni svet. Kada je odvojena od tela, glava treba da simbolizuje celu ličnost kao mesto razuma i logike, misli i ekspresije, koja vlada i kontroliše ostatak tela, dok torzo, ukoliko se pojavljuje, predstavlja sedište intuicije, osećanja, uzbuđenja, fizičnosti i instinkta. Ova rascepanost često se javlja u novom slikarstvu i navodi na postojanje duboke dihotomije duh/telo.

Traženje sebe, alegorično koliko i bukvalno, verovatno je jedna od zajedničkih tema današnjeg perioda. Sedamdesetih godina umetnici su započeli da usvajaju teatarske konvencije u svom radu. Centriranjem formi u polju (sugerišući središte pozornice i frontalne arene – mesto priče, drame, te stoga i značenja), otpočela je vrsta scenografije za koncept identiteta, vida pridavanja važnosti nekom prizoru njegovim pojačavanjem i izolovanjem. Do izvesne granice, figure se istiskuje s površine platna koje je načinjeno debelim slojem paste, kao da pokušava da se bukvalno oslobodi ograničenja materijala i teži da se suprotstavi svom tvorcu. U drugim delima, kontrast između unutrašnje i spoljašnje stanja bivanja sugerisan je slikama u kojima ljudska figura nastoji da samu sebe »vidi« – kroz kameru, u ogledalu ili uz pomoć nekog drugog. Zajednička predstava maske kao drugog ja ili dvojnog identiteta, konstituše metaforičnu opoziciju između prirode i kulture. Ova želja za samo-saznavanjem manifestuje se i u prizorima mitskih putovanja u nepoznata područja, u kojima san postaje paradigma slike sveta, a fantazija i realnost su međusobno prepleteni.

Dok zapadna istorija umetnosti obiluje nagom ženskom figurom, muški akt se pojavljuje mnogo ređe. Njegovo često javljanje u savremenom slikarstvu ima pomalo voajerističku nameru, ali se radije koristi da ukaže na heroizam drevnih mitoloških likova koji se bore sa silama zla. U isto vreme, njihova nagost odražava metaforičnu ranjivost u srodnosti sa savremenim svetom.

Slike životinja često se koriste u ovim radovima da bi prikazale »drugi« vid ljudske personalnosti: nesvesno, nekontrolisano, tabu. Kada se ljudi transformišu u životinje, na primer u popularnim mitologijama vampira, vukodlaka ili ljudi-maćaka, to je tradicionalno predstavljanje delovanja zlih sila. U klasičnoj mitologiji kentaur (pola čovek, pola konj) simbolizovao je divlju strast i razuzdanost; to je personalizovana borba između dobra i zla u jednom telu, čovek se podelio protiv samog sebe, kao što satir (pola čovek, pola koza) označava razuzdanu pohotljivost i bezobzirnost. Kada, međutim, životinje preuzimaju ljudske osobine, efekat je mnogo blaži, u savremenoj figuraciji životinje su antropomorfizovane njihovom aktivnošću ili žanrom u kojem se predstavljaju – na primer, portretom.

Seksualne teme se mnogo češće neiskreno tretiraju; fantazije koje su istraživačke sonde u psihičkom prostoru pre se nagoveštavaju i insinuiraju nego što se ilustruju. Mnogi od ovih umetnika iskazuju fascinaciju zabranjenim, ekstremnim stanjima bivanja, neobičnim situacijama koje posmatrača pre zbunjuju i uskraćuju nego što izazivaju erotski odgovor. (Ljubav i uživanje ne odsustvuju sasvim iz ikonografije savremenog slikarstva, već su obojeni frenetičnom melanholijom i, kao prozori smrti, napunjeni su kontradiktornostima).

U opštem je porastu predstavljanje ličnih prostora kao metafora za privatne aktivnosti i stanja svesti. Slike soba, kreveta i kupatila protežu se od svakidašnjeg do izuzetno napadnog. Kupanje, čini se, sa svojim ritualnim preneglašavanjem i religijskim implikacijama kao da je postalo posebno uzbudljiv simbol samoće i slobode od prisile savesti. Voda je tradicionalno simbol purifikacije ili očuvanja nevinosti; velika tela evociraju putovanja, transformacije i borbu sa silama prirode.

Jedan zapanjujući aspekt velikog dela savremenog slikarstva je da postoje mnoge formalne paralele s umetnošću hendikepirane dece. Preovlađivanje crnog i crvenog (boje koje ova deca

najčešće koriste), u većini dela nove figuracije odgovara tradicionalnom simbolizmu boje. Predominantnost slika koje su orijentisane na levu stranu, u oba ova slučaja, sugeriše ne samo naglašenost intuitivne, emocionalne polovine moždane hemisfere, već indicira melanholiju i nostalgiju, i, u ekstremnom obliku, teror smrti. Naglasci na gornju i donju levu polovinu slike kod ozbiljno i krajnje bolesne dece bili su objašnjeni kao simboli zalaska sunca, kraja puta ili oticanja života. Tako je Paul Gauguin, u pismu upućenom iz Kopenhagena 1885, ukazao da: »Sa stanovišta bukvalne istine, ne postoji desno i levo; ali po našem načinu mišljenja, linije koje se pružaju udesno napreduju, a linije koje se kreću ulevo uzmiču. Desna ruka se samo podiže, leva se koristi za odbranu«. Tako se kompozicije koje vode ulevo češće povezuju s prošlošću nego s budućnošću, s krajem pre nego s početkom.

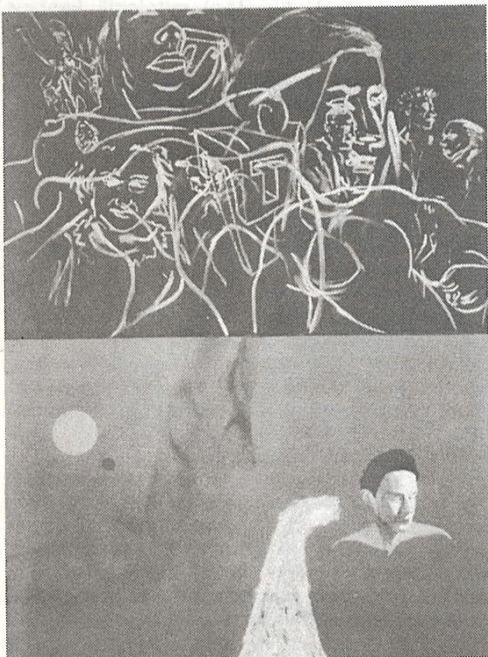
Prizori uništavanja i gubljenja, bukvalni i metaforični, združeni su opsesivnom zabrinutošću zbog smrti. Iznimno, ova opsesija postaje znak slavljenja života, ali mnogo češće ona počiva u sarkazmu, ili je tretirana s otvoreni humorom. Vizija kraja sveta – smrt i uništenje u velikom, nepojmljivom obimu – pojavljivala se periodično od drevnih vremena. Prizori savremene apokalipse uvode pustošenje načinjeno i prirodnim silama i kobnim silama civilizacije, kakvo je nuklearno oružje.

Nasilje, u svim mogućim oblicima, pojedinačno je najčešća tema u novom slikarstvu. Obiliju scene silovanja, torture i ubistva, kao i prizori porodičnog nasilja, samonasilja i nasilja koje je pre nagovešteno nego navedeno. Ta prikazivanja nasilja znače snagu, agresiju, žrtvovanje, kontrolu i različitog su roda, klase i rase. Ovi umetnici nisu ostali neutralni.

U proteklih nekoliko godina umetnici su se spustili iz kule od slonovače na pločnike takvih mesta kao što su Južni Bronks, 14. ulica i Tajms skver. Veći deo figurativnog slikarstva protekle decenije proizašao je iz želje da se nađe vizuelni jezik koji bi bio i za širu publiku, a ne samo za umetnički svet. To je više potreba da se u delu ponude radije ontološki nego formalni podaci, da se formira sadržaj koji će sudelovati u razmatranju sveta uopšte, da se stvori vizuelna fikcija koja bi metaforički obnovila svet koji se izvitoperio.

iz »Artforum« leto 1982, str. 70-75.

Prevod s engleskog:  
Jovan Despotović



david salle, 1982

# situacija i umetnici

siegfried qohr

Ironija i izobličenje pomažu umetniku u njegovom traganju za identitetom. Ova dva stava, koja često nazivaju ekspresionističkim, čine sastavni deo ovovekovne nemačke umetnosti.

## I Situacija

Kao posledica paralize izazvane nacional-socijalizmom, nemačka avangarda je prenela na posleratne generacije određene probleme koji su u priličnoj meri, mada ne eksplicitno, odredili kvalitet, orijentaciju i pojavni vid sadašnje nemačke umetnosti. Osnovni problem jeste: kako izaći iz pustoši koju je nacizam ostavio za sobom, i koga uzeti kao orijentir – istočni ili zapadni blok? Da li je nemačka umetnost sposobna da ostvari takav kontinuitet kakav je, na primer, dosegla francuska umetnost?

Dovoljno je samo na trenutak osvrnuti se na blisku nemačku prošlost da bismo shvatili kako u Nemačkoj moderna kulturna tradicija nije mogla da se razvije. Njena jedinstvena politička sudbina je zaustavila evoluciju jedne zemlje koja je dvadesetih godina ovog veka bila centar međunarodne avangarde – pošto su moderna umetnost i kultura bile žigosane kao nešto degenerisano, nisu imale druge alternative nego da pođu u izgnanstvo. Umetnici više nisu bili u mogućnosti da budu nezavisni od vlasti i, prema tome, zemlja je ostala bez vredne grupe umetnika koji su pribegli stvarnom ili duhovnom progonstvu da ne bi morali učestvovati u zvaničnoj kulturi. Posle rata, jedan broj umetnika starije generacije vratio se da predaje u novostvorenim umetničkim školama i akademijama. Izložbe i časopisi iznosa su zadovoljavali potrebu za istorijskom informacijom, a takođe su pružali elemente za novu umetničku orijentaciju. Pa ipak, mora se priznati da godine posle rata nisu dale nikakav presudan doprinos likovnim umetnostima u zemlji koja se tada već nazivala Zapadnom Nemačkom – i upravo će ovde biti reči o zapadnonemačkoj situaciji. U umetničkoj klimi koju je karakterisao obavezni internacionalizam (koji je zaklanjao duboko ukorenjeni antagonizam i neprijateljstvo proizišlo iz rata), u Nemačkoj se razvila neka vrsta zatvorenog sistema iz kojega je proizašao jedan dominantan stil čija je funkcija bila slična onoj koju je na Istoku imao sorealizam. Onaj ko mu se ne bi priklonio, izlagao se opasnosti da bude izolovan i odbačen. Uopšte uzev, veoma se malo težilo prepoznavanju vrednosti umetničkog dela na osnovu njegove estetičke i intelektualne dimenzije. Kao rezultat takvog stanja, umetnička aktivnost iz tog perioda nije ostavila gotovo nikakvih ozbiljnih tragova. Ono što je bio stil postalo je moda, a ni biografije tih umetnika nisu održavale neku stvaralačku evoluciju, već su se svodile na nizove anegdota i formalnih etiketa. I na Istoku i na Zapadu, proizvodnjom kulture upravljao je sistem koji je odbacivao sve što se na međunarodnom tržištu ne bi moglo prodati. Prema tome, najznačajniji umetnici bili su oni koji su odbijali da se podvrgnu internacionalnom stilu i koji su, umesto toga, pokušavali da krče svoj sopstveni pravac unutar nemačkog konteksta. Ta grupa umetnika zadržala je ulogu koju je stvorila, jer je imala hrabrosti da se uhvati ukoštac sa specifičnim problemima nemačke umetnosti, problemima koji su bili zaboravljeni posle dvadesetih godina, ili čak još u prošlom veku. Nijedna mogućnost nije ostala neistražena u potrazi za umetničkom formom koja bi odgovarala savremenom svetu. U međuvremenu, ovi umetnici su došli do zaključka da pitanje avangarde nije u tome koje metode primeniti, već kako ih primeniti – drugim rečima, pitanje sprovođenja ideja u delo.

Od drugog svetskog rata naovamo, teško je govoriti o pojmu napretka u umetnosti. Razvoj »novih medija« progresno je predstavljen kao primer umetničkog napretka. Oko ovog pitanja vlada opšta pometnja. U umetnosti se progres ne definiše na bazi upotrebljenih materijala. Sigurno je moguće posmatrati reakcije koje izazivaju postojeća rešenja, ili razvoj u različitim, iako ne u suprotnim smerovima. U tome je pokretačka snaga u istoriji umetnosti, ali to se ne odnosi na stvarni kvalitet samih radova.

Ovo je nešto što moramo da shvatimo, ako želimo da odredimo kategoriju nemačke umetnosti. Nije dovoljno pratiti razvoj umetničkih problema od generacije do generacije; potrebno je