

najčešće koriste), u većini dela nove figuracije odgovara tradicionalnom simbolizmu boje. Predominantnost slika koje su orijentisane na levu stranu, u oba ova slučaja, sugerišu 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.

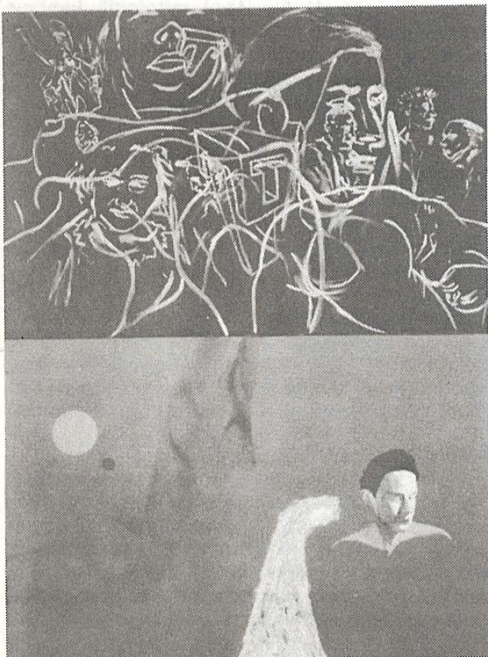
Prizori uništavanja i gubljenja, bukvalni i metaforični, združeni su opsesivnom zabrinutošću zbog smrti. Iznimno, ova opsesija postaje znak slavljenja života, ali mnogo češće ona počiva u sarkazmu, ili je tretirana s otvoreni humorom. Vizija kraja sveta – smrt i uništenje u velikom, nepojmljivom obimu – 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 progonoštvu 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 proizišao 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« progrešno 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

stvoriti koncepciju istorije umetnosti kao istorije različitih načina na koje umetničke procese sprovode u delo pojedinci koji ih koriste da bi se izrazili na originalan način. U Nemačkoj nije bilo, i još uvek nema, nikakve očigledne veze između umetnosti i društva. Bauhaus je još uvek značajno, ali ograničeno iskustvo, i danas predstavlja tek jednu od mnogih epizoda u istoriji nemačke umetnosti.

Polazeći od toga da su umetnik, njegov stav i odabrani pravac teme u umetnosti, ono što je zanimljivo jeste vrsta umetnika s kojim se ovde susrećemo, a ne stil i metod koje on upotrebljava. Ovde moramo da se pozovemo na jednu pojavu koja iziskuje određeno istorijsko objašnjenje. Polje moderne umetnosti je duboko podeljeno, i nema govora o bilo kakvoj razmeni između suprotstavljenih, već razvijanih sistema. Dva suprotstavljena tabora u bliskoj istoriji umetnosti odgovaraju taborima Starih i Modernih, koji su odigrali tako važnu ulogu u estetičkim teorijama sedamnaestog i osamnaestog veka, i koji su kasnije uticali na teorije Geteevog vremena, kada su se pojavile kategorije klasičnog i romantičnog (oko 1800). Od tada postoje dve velike suparničke struje: idealistička tradicija, koju su proširile kritička filozofija jezika i kritička analiza pojmova; i pokreti koji su se razvili iz realizma, duboko ukorenjeni u građanskom dobrom ukusu, koga oni ili izražavaju, ili osporavaju. Razlika između idealizma i realizma ne odgovara razlici između apstrakcije i figuracije. To je pre pitanje stava. Ironija dade oslanjala se na idealističku tradiciju, dok se kroz romantičnu umetnost nastavljala realistička tradicija. Idealizam sadrži sebi svojestvenu opštu prirodu koja privlači sledbenike i koja mu omogućava da se širi uglavnom kroz teoretske spise. Realistički metod je u mnogo bližoj vezi s neposrednim kontekstom i prenosi se zanatski, što otkriva individualni metod posmatranja. Čovek može ove sisteme nazivati na različite načine, otkrivati njihove daljnje karakteristike, ali je svaki sistem nepromenljivo povezan s jednom vrstom umetnika. Umetnik idealističke škole pripada teoretskoj eliti i flertuje s lepim umetnostima pre kao intelektualac nego kao zanatlija. Umetnik-realista je ličniji i neposredniji, a oslanja se više na mitologiju nego na literaturu. Istoriju nemačke umetnosti karakterišu pojedinci koji pripadaju ovoj drugoj kategoriji romantičnih umetnika. Dok idealistički umetnik pridaje svom radu neku vrstu idealne egzistencije koja nadvladava njegovu realizaciju, realistički umetnik smatra svoj rad bezvrednim ako ga ne izloži stvarnosti i ne dovede u sukob s nečim.

Ironija i izobličenje, podjednako važne savremene tekovine, pomažu umetniku u njegovom traganju za identitetom. Ova dva stava, koja često nazivaju ekspresionističkim, čine sastavni deo ovovekovne nemačke umetnosti. Da bismo razumeli njihovu ulogu, moramo ih staviti u kontekst koji ih je stvorio: umetnost nije nezavisna, lako dostupna institucija, već je oruđe koje treba istrgnuti iz jednodimenzionalnog društva koje se uvek trudi da potisne bilo kakav oblik devijacije.

Nemačka stvarnost predstavlja jednoobrazni front koji umetniku ne pruža nikakav drugi izbor.

II umetnici

Iz ovoga proizlazi da umetnik, daleko pre no što počinje da slika, mora da prihvati ograničenja u mogućnostima koje su mu dostupne. Činjenica da je Bazelic zadržao svoj realistički identitet jedan je od uslova koji su omogućili njegovu slikarsku aktivnost. U njegovim radovima, struktura slike uvek je po prirodi figurativna, iako se ljudska figura u njima nikada eksplicitno ne pojavljuje.

Ova početna odluka deo je individualizma koji karakteriše nemačke umetnike koji se ne potčinjavaju stilističkim modelima uvezenim sa Zapada. Ovo takođe pokazuje da je u Nemačkoj evolucija u slikarstvu uvek rezultat iskustva pojedinog umetnika u datoj istorijskoj situaciji. Ego postaje tema slikarstva, a ne samo umetnički oslonac. On se pretvara u jedan nastanjeni prostor.

GEORG BAZELIC (GEORG BASELITZ) (pravo ime Kern) rođen je 1938. u Dojčbazelicu u Saksoniji. Studirao je na Akademiji u Zapadnom Berlinu i u tom periodu su on i Eugen Šenebek objavili prvi »Pandämonium« – divlji, agresivni tekst inspirisan Artoovim poetskim iskustvom.

»Novi tip«: to je ključ za Bazelicovu umetničku praksu iz sredine šezdesetih godina. Ovaj termin se odnosi kako na ideju regeneracije čoveka – tema draga ekspresionizmu – tako i na izgradnju novog čoveka, što je bila karakteristična tema revolucionarne ruske literature. Polazeći od ovog koncepta, Bazelic je razvio stil slikanja čija je čulna draž rezultat njegove averzije prema ilustrovanoj slici. Motiv garantuje koherentnost estetske poruke, uprkos rupama i izobličenjima koja menjaju te slike jednog svladanog sveta – slike koje odskora teže apstrakciji. Ipak, ove slike pokazuju kako Bazelic istovremeno radi protiv motiva, i protiv bilo kakve identifikacije forme i sadržaja. Na ovaj način slikarstvo zadržava svoj kritički potencijal.

EUGEN ŠENEBEK (EUGEN SCHÖNEBECK), rođen 1936. u Hajdenauu/Drezden, radio je s Bazelicom u Berlinu. Njegove slike i crteži takođe insistiraju na temi novog čoveka, rođenog u revoluciji. Šenebek je uspeo da serijom objektivnih i monumentalnih ra-

dova »uhvati« ovu sliku. Potiskivanje svakog grafičkog elementa daje njegovom slikovnom univerzumu strogost koja podseća na konstruktivizam. Organizacija površine slike otkriva kristalnu preciznost i krajnju strogost – koje su karakteristične odlike ruske avantgarde. Šenebek pozajmljuje od ekspresionista određeni način konstrukcije slike – kroz raspodelu bojenih polja – ali dodaje nove razvojne elemente.

Šenebek je iznenada digao ruke od slikanja u poslednjih nekoliko godina.

MARKUS LIPERC (MARKUS LÜPERTZ) je rođen 1941. u Boemiji, ali je detinjstvo i mladost proveo u Rajnlandu. Studirao je u Verkkunstšuleu u Krefeldu i uveo je ditiramb u slikarstvo. Koncept koji se nalazi u osnovi Liperccovog rada izražen je u njegovoj maksimi: »Ditiramb izražava kroz sliku opčinjenost dvadesetim vekom«.

S ovom mišlju, Liperc je stavio sebi u zadatak da pronade moderni slikarski ekvivalent za ditiramb. On slika figure goleme plastičke i prostorne snage: egzorcizme velikog psihološkog dejstva. Reč »ditiramb«, koja potiče od kulta Dionizija, predstavlja otelotvorenje njegovog umetničkog programa. »Dionisos ditirambos«. Ovaj mrtav i ponovo oživljen bog imenovan je »Dionizije duplih vrata«, bog koji je bio upućen u uzvišenu tajnu ponovnog rođenja. Umetnik je pozajmio od Dionizijevog ditiramba obnovu života: vraćanje godišnjih doba, preporod vegetacije, sunčeve i mesečeve cikluse, uskrnuće duše. Osnovna tema Liperccovog rada je umetnikov novi položaj i obnovljeno dostojanstvo: tema koja je okupila celokupnu nemačku umetnost posle 1960. Postoji dijalektički međuodnos tri nivoa na kojima umetnik nastavlja da se bori u pokušaju da razume samog sebe, da uspostavi svoje mesto u društvu i da stvori novi tip slike.

Slike koje je Liperc nazvao *Motiv-Bild* (motiv-slika) ili *Stil-Bild* (stil-slika) jasno ilustruju načelo destrukcije i rekonstrukcije. Liperc prisvaja obične, ali sveprisutne simbole i motive: klasje kukuruza, zmije, kacige, grozdove grožđa, muzičke instrumente, umetnikov ogrtač ili paletu. On ih koristi u stalno novim kombinacijama, oslobađajući ih njihovog starog značenja, u želji da ih ne optereti književnim konotacijama da bi se oni predstavili u svojoj svojoj punoći kao slike. Složeni jedni pored drugih kao elementi mozaika, ti se motivi i stilovi međusobno neutrališu, oslobađajući tako prostor u kojem će da se razvije novo slikarstvo.

Nekoliko godina kasnije, ovaj razvoj je doživeo određene promene. Ako su materijali slobodno upotrebljeni, svaka slika može biti protumačena, kroz naknadni umetnikov rad, na način koji je potpuno transformiše. Ovu dimenziju takođe susrećemo kod Penka i Bazelica. Jedina valjana forma slikarstva je ona koja se razvija i čije metamorfoze potpuno odgovaraju umetnikovom beskompromisnom stavu. Tako, između novog nemačkog slikarstva i ekspresionizma postoji fundamentalna razlika u koncepciji slike. U periodu



zvijezdana fio, 1982

do prvog svetskog rata, umetnici nove generacije su se zadovoljavali interpretacijom likovnih formula koje su nasledili od kasnog impresionizma i realizma, baveći se njima na jedan grublji, suroviji i raznovrsniji način, ne dovodeći u pitanje strukturu slike i njeno postojanje kao jedinstvene prostorne celine. Stilistički horizonti i kompozicioni procesi ekspresionizma ostali su relativno tradicionalni. To pogotovo važi za radove umetnika koji su pripadali grupi »Die Brücke« (Most). Elementi slike su doživeli promene, forme su izmenjene i kontrasti boja naglašeni, ali su ekspresionisti samo delimično ostvarili svoj cilj koji je bio razaranje imitativnog odnosa slike prema vizuelnoj realnosti.

Emocionalna osnova na kojoj je ekspresionizam ostvario svoje promene u potpunosti se razlikuje od one na kojoj počiva novo nemačko slikarstvo. Ekspresionističko slikarstvo se zasnivalo na emocionalnom poniranju u jezgro samog predmeta, na nekoj vrsti jedinstvenog iskustva koje je slika trebalo da odrazi. Umesto toga, novo nemačko slikarstvo koristi se postupkom sabiranja. Serije i ciklusi ukazuju na to da se radovi odnose na jednu tačku koja se, na neki način, nalazi izvan ili s onu stranu samog umetnika. Estetika je neko vreme usvojila reč »ideja« (platonska) da bi odredila tu tačku. Danas je umetnik prestao da razmišlja o slici kao o dramatskoj jedinici, kao o organizmu. On sada poklanja veću pažnju samoj suštini slikarstva, i svi su mu napori usmereni na razvijanje njegove delotvornosti. S novim osećanjem slobode, umetnik je počeo da se bavi slikarstvom na jednom drugačijem nivou, i, što je još važnije, poistovetio je sebe s ovom novostvorenom slobodom u slikarstvu, koja mu omogućuje da zauzme nezavisan položaj u svetu.

Od 1977. IMENDORF (IMMENDORF) i PENK (PENCK) su stvorili nekoliko dela u tandemu. Njihova tema je Nemačka, a cilj – analiza nemačke stvarnosti. To pretpostavlja istraživanje puteva i strukture poruka koje predstavljaju ono tipično nemačko u toj stvarnosti.

Jorg Imendorf (rođen 1945) živeo je u Diseldorfu i učio slikarstvo kod Josefa Bojsa na diseldorfskoj akademiji. Prve *Actions* organizovao je 1965, a 1968. osnovao je Lidl-Akademie, gde se razvio čitav niz različitih aktivnosti: Lidl-prostori, Lidl-sobe, Lidl-sport, itd.

Ralf Vinkler, alias A.R. Penk, rođen je 1939. u Drezdenu. Uprkos zvaničnom nepriznavanju, nastavio je da radi u DR Nemačkoj sve do 1960. godine, kada je dobio izlaznu vizu.

Penk analizira. Tokom dugih godina koje je proveo slikajući u NDR, on se upoznao s teorijskim arsenalom različitih disciplina (filozofija, logika, književnost, tehničke nauke), i stoga je mogao da isproba različite sisteme, jezike i modele u svojim slikama. Njegov cilj je bio da sruši odbrane kojima se okružuju društveni sistemi, da prođe u umetničke stilove i da ih izloži sasvim ogoljene.

Krenuvši s dijametralno suprotnih pozicija, Penk i Imendorf su se našli pred istim, fundamentalnim pitanjem – starim nemačkim problemom komunikacije između umetnika i sveta koji ga okružuje. U Americi je to pitanje raspravljeno u čisto apstraktnom okviru, produžavanjem Vitgenštajnovke kritike jezika i pozivanjem na savremenu epistemologiju – takav razvoj bio je u skladu s francuskom klasicističkom tradicijom koja je izvršila snažan uticaj na njujoršku estetiku. U Nemačkoj su stvari krenule sasvim drugim smerom i dovele su do toga da jedinka, a pogotovo umetnik, postavi pitanje svog položaja u društvu. Ovaj problem predstavlja centralnu temu zajedničkih Penkovih i Imendorfovih radova. Ono što je za njih važno nije toliko da usvoje stilističke postupke neke istančane forme modernizma, koliko da sebe odmeravaju u odnosu na pitanje otelotvoreno u dvostrukom konceptu »situacije-položaja«, kojim se Imendorf koristi da bi definisao svoj rad.

Penkove slike crpe svoj sadržaj iz pažljivo razrađenog i strogo definisanog repertoara figura i simbola. Funkcija slikarstva i teorije jeste da predstavi jedan model akcije i komunikacije, i to je ono što Penk isprobava u svom radu. Pretvarajući sve svoje operacije u jedan jedini postupak, Penk odgovara dvostrukom zahtevu u umetnosti koji traži pomirenje između prenošenja poruke i čulne autentičnosti.

Imendorf ne analizira već razmišlja u slikama: stolica, orao, beli medved, itd. Ovo su elementi u sistemu slika koji potiče iz umetničkog iskustva i mašte, i upravo ograničavajući taj materijal, on povećava njegovo opšte značenje.

Svet koji se pojavljuje u njegovim radovima potpuno je izmišljen. »Cafe Deutschland«, koji srećemo u nizu Imendorfovih skorijih radova, čist je proizvod njegove mašte. To je plastični prostor kojega je umetnik postepeno otvorio da bi mogao u njega da nas povede. Slike o toj temi postale su sve brojnije, a pri tom nisu postale opšte mesto. Međutim, Imendorf uspeva da govori kroz njih i čini se da pomaže posmatraču da nešto misli ili uradi, a da pri tom ne poseže za literarnim slikarstvom: ono što iznenađuje jeste njegovo poverenje u snagu slike. Konceptija umetnosti kao podražavanja je preokrenuta: umesto da podražava stvarnost, rad predstavlja, na neki način, podstrek samoj toj stvarnosti. Imendorf udahnuje naslikanim predmetima takvo prisustvo da oni polako liče na naslikane skulpture. Ističući se na živoj pozadini, figure i predmeti su kao čvorovi u perspektivi. Posmatrač se uvek oseća kao da je uhvaćen

u neobičnoj živosti i psihološkoj verovatnoći situacija koje nastaju iz predmeta-simbola.

Penk takođe veruje u snagu slika, ali njegovom radu nedostaje ona romantično-sentimentalna crta koju često primećujemo u Imendorfovom svetu. Penk ne napušta analitičku komponentu. Njegove slike su »ravne«: kod njega nema iskopavanja prostora, nema dubine i ni traga pejzaža koji bi privukao čula. Analiza se obavlja na samoj površini slike i nije upotrebljena da bi se videlo ili razumelo bilo kakvo odvojeno posmatranje. Sama analiza proizvodi sliku. Umetnik objektivizira svoju situaciju. Mada se čine veoma različitim, Penkovi nesentimentalni radovi su deo jedne celine čija intelektualna koherentnost postaje očigledna pri posmatranju.

Stilovi i gledišta oba ova umetnika očigledno su rezultat njihove svesne odluke. Stil nije nešto što se prirodno razvija; on se ne pokorava zakonu rođenja, zrelosti i smrti. On, takođe, nije ni krivulja, ni nekakva uzlazna linija. Stil, u smislu »prevođenja«, stvar je prošlosti. Ekspresionisti su bili bliski ovom konceptu i koristili su ga u svojoj umetnosti, ali desio se prekid koji je označio kraj toj vrsti koherencije. Jedini stil je onaj svesni. Stil više nije neophodna premisa u stvaranju slike; on je sada samo element kojim slikar može da se služi kako mu je volja. Penk i Imendorf, kao i Liperc i Kirkebi, neprestano dovode u pitanje stilističke modele koje su sami stvorili u radu. Markus Liperc je pokušao na stvaralački način da iskoristi to pomanjkanje tradicije, izabравši sam stil kao temu svog slikarstva. Kroz znakove i fragmente, rodila se jedna nova vrsta slikarstva.

HEKELMAN (HOCKELMANN) je načinio svoje prve radove u Berlinu i oni svedoče o umetnikovom traganju za onim što je prethodilo modernoj distinkciji između apstraktnog i figurativnog. Upravo kao Josef Bojs, čiji mu je primer poslužio kao podstrek, Hekelman je radio skulpturu u kojoj je video sveobuhvatni proces. On je osećao da skulptura ne treba da fiksira i preneglasi značaj nekog predmeta, već da premosti ograničenja skulpture i otkrije nove mogućnosti.

Opet kao Bojs, cilj njegovog istraživanja bio je otkrivanje osnovnih struktura. Od samog početka, Hekelman je radio istovremeno skulpturu i crtež, što mu je pomoglo da stekne jasniju predstavu o tome kako operišu forme i prostori i kolika je njihova delotvornost. Godine 1968/69. označile su prekretnicu u njegovom grafičkom i skulptorskom radu: počeo je da daje veću širinu organizaciji površina, i strukture su postale istovremeno jednostavnije i



bajić mrdjan, 1982

određenije. Tri značajna rada obeležavaju ovaj prelazni period: monumentalni crteži posvećeni temi *Ringa*, ili *Ringfinger*.

Ova orijentacija postala je vidljiva već u godinama 1964 – 1967, kroz dugu seriju crteža nazvanih »*Gewachse*« (Biljke – nemačka reč stavlja naglasak na ideju rasta, prim. prev.). Njegovi fini potezi podsećaju na lakoću umetnika kao što je Oldenburg. Osnovna tema – plodnost i bogatstvo biljnog sveta – i varijacije na tu temu – grafički elementi koji skoro da liče na figure ili slova – podsećaju na crteže Georga Bazelica, koji su fascinirali Hekelmana u njegovoj ranoj karijeri. Bazelic je napustio svoje prvobitne čvornovate i promenljive pejzaže, da bi slikao figure ili ono što je on nazivao »tipove«; Hekelman se posvetio preobražaju pulsirajućih energija na kojima su se zasnivale njegove prve prostorne konstrukcije, da bi došao do preciznije definicije dejstva snaga u prostoru.

Jedna krajnje izražajna, figurativna crta, sačinjena od simbola i ukrasa, osvaja Hekelmanov plastični univerzum u crtežima kao što su »*Fingernagel*« (Nokat) ili »*Ring*«. To je bio prvi korak u pravcu ikonografije koja karakteriše njegove poslednje radove. Po prvi put pojavljuju se paralelne pruge koje sugerišu pokrete u prostoru i na ravni površine – stilistička odlika koju možemo da nađemo i u crtežima Ota Frojndliha. Tako se Hekelman nadovezuje na stare nemačke majstore, pre svega na one koji su pripadali Dunavskoj školi: odnos koji otkriva pre-sličnost u stilu nego neko istorijsko poreklo. Obilje ukrasa takođe podseća na mrežaste oblike i arabeske kojima su se stari majstori tako neobuzdano koristili. Pored rada na prepisivanju i tumačenju ikonografskih modela, Izrael van Mekenem, koji je iz istog kraja kao Hekelman, dao je originalni doprinos umetnosti crtanja tako što je umnogome proširio njenu ukrasnu skalu. Njegovi crteži su sasvim prekriveni gustom, ornamentalnom mrežom u kojoj se forme prepliću. Neke od Hekelmanovih serija crteža, među kojima i nekoliko radova velikih dimenzija, kao da potiču iz slične koncepcije.

Agresivna seksualnost reklamne slike ima važno mesto u Hekelmanovom figurativnom materijalu. Ispod ravne i sredene fasade potrošačkog društva on otkriva arhaične impulse u koje udahnuje samostalno umetničko iskustvo. A ispod reklamne maske on otkriva sliku prvobitne ženskosti. Nesvesne uspomene takođe ulaze u igru: Devica Marija i arhetipovi imaginarnog hrišćanina. Pored sna o apsolutnom seksu, koji je karakterisao posleratno društvo, Hekelman pokušava da otkrije sve ono što otuđuje čoveka. Njemu je potrebno da imenuje i istera opsesije ega. Umetnost Antoniusa Hekelmana označava kraj izobličenja subjekta kroz postavljanje individualnih problema u najširi kontekst koji umetnost dozvoljava.

ANSELM KIFER (ANSELM KIEFER) je rođen 1945. u Donaueschingenu. Po završetku studija slikarstva, pošao je (1970) u Diseldorf, na akademiju, da prati predavanje Josefa Bojsa. Tome je usledilo, 1973, sučeljevanje s radom Georga Bazelica. Kiferov rad proizvodi takvu napetost koju sama slika ne može ni da odagna ni da prikrije. Ta napetost se stvara tako što je slikarstvo izloženo opštim problemima nemačke umetnosti i ideologije. Plastična struktura je suočena sa sadržajima koje jedino ona može da izrazi. Smisao

ovog rada leži u ponoru koji stvara između tema kojima se bavi i upotrebljenih boja: tako surovo stvoren procep pogoduje ispravnom tretmanu tema i boja, i otvara novi pravac u slikarstvu. To istraživanje korelacija/kontrasta između tema i boja nikada se ne zasniva na neutralnom predmetu, već uvek na predstavi koja zauzima važno mesto među problemima nemačke istorije i u njenom repertoaru ključnih slika. Otuda je teško praviti poređenja u Kiferovom radu, koji je isto toliko složen kao što su misli koje određuju njegove mitove. Kifer naglašava materijalnost boje: prostor koji je deli od sadržaja, pojačava njeno čulno dejstvo. Poput Bazelica, on vraća slikarstvo onome što je ono bilo, ali zadržava neposredni simbolički značaj stvari – magičnu dimenziju koju je Bojs često istraživao.

PER KIRKEBI (PER KIRKEBY) je rođen u Kopenhagenu 1938. Počeo je kao geolog i učestvovao je u ekspedicijama u Centralnoj Americi (kultura Maja), na Grenlandu, u Centralnoj Rusiji, na Islandu i Mediteranu. Ali, sve vreme je nastavio da se bavi crtanjem. Bio je opčinjen načinom na koji ga je njegovo zanimanje za prirodne nauke navodilo da na određeni način gleda na svet u svojim crtežima. Tako se model na koji se poziva nalazi izvan prostora umetnosti, u strogom smislu reči, ali prenesen na polje umetnosti, on otvara nove horizonte. Kirkebi nikada nije bio samo slikar. Pored rada u grupi »Fluxus«, čiji je razvoj u Skandinaviji bio blizak Bojsovoj evoluciji, Kirkebi je eksperimentisao s velikim brojem različitih medija: film, akcije, skulptura, slikarstvo, poezija, fotografija, crtanje. Slikarstvo je bilo jedno od mnogih strateških mogućnosti. Kirkebijevu divljenje Pikabiji takođe je bilo logično i razumljivo. Ono što ga približava Bojsu, a i Penku, jeste upotreba preistorijskih figurativnih elemenata. Ovim umetnicima zajedničko je grčevito traganje za originalnim korenima. Oni traže neiskvaren materijal, »čistu sliku«, koju moderno društvo nije razarilo; i Kirkebi upravo vidi slikarstvo kao sredstvo da naslika takvu sliku.

Pogledajmo samo, na primer, kako je Kirkebijevu slikarstvo udahnuo život u figuru Torvaldsena. Nakon 1800. godine, Torvaldsen je predvodio umetničku koloniju u Rimu i njegovo veliko klasično delo, »*Jason*«, predstavlja drevnu herojsku figuru. Skulptura je trijumfovala u Rimu, gde su je pozdravili kao uskrснуće tog drevnog heroja. U to vreme, ta skulptura je predstavljala neku vrstu umetničke oplade, dobrovoljan, uzvišeni čin, bacanje kocke, koje niti je moglo biti ponovljeno, niti izbrisano. Utopijsko srce nemačkog romantizma – onaj samoodređujući ego – izgleda je našao svoju reinkarnaciju. U tome je razlog entuzijazma rimskog umetničkog sveta i kasnijeg uspeha skulpture u Danskoj. U Kirkebijevom radu, ova skulptura originalnog heroja nije postala povod za slikovane varijacije, već doživljava potpunu transformaciju na platnu, gde postoji samo kao preplitanje bojenih prostora. Sastavni delovi ove slike prekriveni su slojevima boje različite debljine i pružaju se preko motiva ili prolaze iza njega. Prostor u slici podseća na pejzaž. Kirkebi pribegava svim tehnikama boje kojima je ovladao da bi mogao da razvije taj imaginarni prostor u kojem figura pliva. On se trudi da se približi tački u kojoj ideja o slikarstvu postoji u čistom stanju. Ova ideja treba da se materijalizuje u slici da bi postala opipljiva i konkretna. U tom slučaju slikarstvo niti predstavlja, niti opisuje, i ne upućuje ni na apstrakciju ni na figuraciju. Ono je realizacija »čiste i nevidene slike«. Slikarevo pozivanje na klasični model samo je način pristupanja tom romantičnom prostoru, u koji je i Torvaldsen pokušao da prodre. U takvom prostoru Kirkebi se oseća slobodnim da deluje na polju umetnosti. Vraćajući se na arhaično jezgro čovečanstva, koje je ponovo otkrio kroz putovanja i istraživanja, Kirkebi otvara jednu potpuno novu, uistinu modernu mogućnost za umetnost, oživljavajući izražajna sredstva i ostvarujući takvu moralnu autentičnost koja bi sama po sebi mogla da opravda napore jedne umetničke avangarde.

Iz »Flash Art International«, februar-mart 1982, str. 38.

Prevod s engleskog: Srđan Vejvoda

