

činovi agresije: nemačko slikarstvo danas

donald b. kuspit

Napomena: Ovaj članak nema pretenzije da bude sveobuhvaatan. Nisam obradio mnogo nemačkih umetnika koji su vezani za postminimalizam i konceptualizam, pošto su nam dobro poznati. Dotičem se donekle berlinskih realista, ali nigde minhenske scene. Nekim umetnicima sam posvetio više pažnje nego drugima. Moja osnovna namera bila je da analiziram one aspekte nemačke scene koji se naročito ističu iz celine.

Kada je Christopher Isherwood napisao svoj polufiktivni opis berlinskog života dvadesetih godina ovoga veka, bilo mu je lako da se povuče i da se pravi kao da sam život govori za sebe. Intenzitet same situacije – razmena ideja i ličnosti koje se javljaju – dopire do nas kao da je nedotaknuta kamerom u koju se Isherwood pretvorio. (Ovo je jedan od najranijih primera Warholove zamisli o pretvaranju u mašinu koja proizvodi umetnost, koja umetnosti dopušta da sama zrači, nedirnutu od strane nametljivih ljudskih ruku i umova, posebno onih neosvećenih.) Kameru su tumačili kao neutralno sredstvo registrovanja, a ne kao kritički filter. To što su činjenice govorile o osećaju oslobađanja od društvenih, intelektualnih, umetničkih i seksualnih konvencija – o atmosferi proizašloj iz stava – nije ništa izmenilo. Ova atmosfera bi sama za sebe govorila – nije bilo potrebe za interpretacijom – jer bi činjenicama dopuštala da iskažu njima svojstven neprozirnost, izoštrjenost, jedinstvenu obojenost. Danas, kada posmatramo nemačku umetničku scenu – koja je bez sumnje, trenutno, kao celina, najvitalnija u svetu, koliko god bismo je mogli deliti na berlinsku, hamburšku i kelnsku – nailazimo na veliki broj tumača, koji se zalažu za nju. Svakako, ovaj fenomen posredništva je u modi. Uzimamo zdravo za gotovo da mediji postoje da bi uhvatili novinu i njenom nastajanju, da bi nam objasnili njeno značenje pre nego što uđe u istoriju. U stvari, kada medij, sa sebi svojstvenom dvostrukom ulogom repertoarskog i interpretativnog, ne bi bio prisutan, novost možda nikada ne bi postala »istorijska.«

Ali kada je u pitanju nemačka umetnička scena, čovek oseti da tu ima nečeg višeg od uobičajenog prijateljskog saopštavanja novosti. Ovo posredništvo poseduje žestinu, pregalaštvo, borbenu odlučnost da nam približi tu umetnost, da nas ubedi u njenu vrednost, da ukaže na njenu jedinstvenost. Cela ekipa navijača sastavljena od nemačkih intelektualaca, novinara, direktora muzeja i usputnih saputnika, pokušava da uđe u suštinu ekipe nemačkih umetnika istovremeno, dobro dirigovanim naporom.

Svet umetnosti je izložen rafalu publiciteta i propagande nemačke umetnosti, koji podseća na prvi korak u osvajačkoj kampanji. Nemačka nacija možda nije bila sposobna da ovlada svetom, ali nemačka kultura – danas u likovnoj umetnosti, kao što je to nekada bila u muzici i filozofiji – može to sprovesti, bar tako tvrde entuzijasti. Doduše, to osvajanje ima neku svoju misiju, tj. postoji potreba da se uspe i time nešto dokaže posleratnim Nemcima, i celom svetu u ovo vreme opšte društveno-ekonomske i kulturne nesigurnosti i neizvesnosti. Strategija populacionista nisu uspele; svuda se javlja potreba za novim osećajem elitne originalnosti. Sada će se jednom i zauvek otkriti nemačka originalnost u likovnoj umetnosti – originalnost koja se zasniva na oživljenom osećaju elitnosti nemačkog duha, tom specifično nemačkom odnosu prema »Geistu.«

Ceo broj »Kunstforuma« (decembar '81/januar '82) posvećen je temi »Deutsche Kunst, hier, heute« (Nemačka umetnost, ovde, danas), i počinje dokumentacijom o međunarodnom uzbuđenju koje je ona izazvala. Dokumentaciju je priredio Wolfgang Max Faust, vodeći istoričar – publicista savremene nemačke umetnosti. Svet umetnosti je predstavljen kao da bez daha iščekuje novo nemačko slikarstvo. Faust izgleda ne shvata da je ova međunarodna tenzija u odnosu na nemačka kretanja na kulturom frontu vezana za asocijacije koje izaziva nekadašnja nemačka agresivnost.

Ova analogija, koliko god delovala grubo i apsurdno, ima osnovu, jer i sami Nemci opisuju savremenu nemačku umetnost kao »brutalnu« i »nasilničku.« To je očigledno umetnost o moći boje da stvori izopačenu poeziju – moći boje da osmisli predstave koje nadjačavaju i primoravaju posmatrača da pronikne u ono što leži iza njegove uobičajene percepcije i svakodnevnih fantazija. Radi se o moći i sirovoj snazi koju boja poseduje sama po sebi, isključivo na materijalnom nivou. Radi se o snazi boje koja može, kao isključivo vizionarski »medij«, stvoriti neočekivano erotske površine. Radi se

o nepredvidljivosti koju slikarstvo još uvek poseduje, iako se sve češće govori da je nastaklenim nogama, čak i kada se ta osobina koristi na kulturno predvidljivi način. Nemci pokazuju da je slikarstvo još uvek značajno za razumevanje složenosti koncepta umetnosti.

Documenta 7 se predstavljaju kao trijumf nemačkog nacionalizma. Faustov »Hunger Nach Bildern, Deutsche Malerei der Gegenwart« (Glad za slikama, nemačko slikarstvo danas), izdato u isto vreme kad i Documenta, takođe daje nacionalističko objašnjenje rehabilitacije ugleda slikarstva kao obaveze Nemaca, obaveze koju može razumeti jedino umetnik nemačkog duha. Jasno Nemci imaju razvijen osećaj da stvaraju istoriju, i osećaj da čovek mora biti Nemaac da bi mogao shvatiti da je stvaranje umetnosti danas izazov kako istoriji, tako i istoriji umetnosti. Da bi čovek razumeo šta to znači »shvatiti« istoriju kroz umetnost, mora pripadati svetu koji je iskusio istoriju s posebnom temeljitošću – svetu koji je preživio neočekivano veliki broj istorijskih nedaća, te deluje kao da ima neku svoju posebnu sudbinu. Čovek mora, takođe, pripadati svetu koji je u određenom trenutku svoje istorije bio lišen umetnosti, pošto mu je rečeno da je moderna umetnost »izopačena« (videćemo koliko je ovo značajno za razumevanje mladih nemačkih umetnika).

Tako Nemačka danas obnavlja svoj odnos prema umetnosti – koji, u krajnjoj liniji, nikada nije bio naročito postojan – s izuzetnim uzbuđenjem i pohleпношću. Kao da nemački slikari moraju rekapitulirati, u ma koliko orknjenom i prurušenom obliku, celokupnu istoriju modernizma, pre nego što mogu otkriti sopstveni umetnički identitet. Ona poznata formula »ontogeneza je filogeneza u malom«, apsolutni je zakon u periodu koji dolazi nakon perioda lišavanja.

Nekada čvrsto zamandaljena vrata, sada su širom otvorena. Nemci ispoljavaju takvu halapljivost prema slikama i takvu senzitivnost prema modernoj umetnosti, kao da su ih morili gladu. A posebno čeznu za slikarstvom jer smatraju da je to najsenzibilniji instrument za beleženje njihove frustracije. Za njih je slikarstvo najneposredniji način asimilacije savremenog – stoji naspram ostale likovne umetnosti, kao klavir naspram drugih muzičkih instrumenata – i istovremeno se uklapa u njihovu kulturu, čiji duh, koliko god neprijatan, jeste njihovo nasleđe. Moraju sustići i utrošiti dva nasleđa.

U nemačkom slikarstvu nailazimo na spoj dve stvari koje su internacionalno odbačene – na slikarstvo koje nakon godina minimalizma i konceptualizma, ne vredi mnogo truda i na nemačku kulturu s njenim elitističkim smislom za ekskluzivni odnos prema duhovnim dubinama. Slikarstvo je diskreditovano jer se čini da je postalo sasvim prizemni, »površinski« poduhvat. A nemačka kultura je bila diskreditovana jer se, s pravom ili ne, smatrala odgovornom što zamalo da nije uništila evropsko društvo i kulturu. Trivialnost slikarstva ogleda se u tome što je postalo formalističko, a nemačka umetnost je pokazala nedostatak vrednosti tako što je postala nešto poput antikvarska šala. Svoju indiferentnost prema svetskoj istoriji slikarstvo ispoljava tako što postaje militantno apstraktno, a nemački duh je smatrao da može stvoriti svetsku istoriju tako što će postati agresivan u ime apstraktnih ideja. I jedno i drugo blo je odbačeno zbog preteranog čistunstva. Time što su postali savršeno apstraktni, postali su i sasvim »nerealistični« – neupotrebljivi u ljudske svrhe.

U novom nemačkom slikarstvu, »glupo« slikanje i »glupi« duh postaju savezici, proizvedeći novi »realizam« umetnosti i sveta. Apstrakcija se koristi protiv sebe same, da bi proizvela nove konkretne likovne predstave, konceptualne, sanjane predstave takve snage da ih doživljavamo kao stvarne. Samopotisnuto sopstvenom čistotom, i društveno potisnuto »antidruštvenim« ponašanjem do kojeg ga je ovo dovelo, slikarstvo i duh se spajaju u novo nemačko slikarstvo da bi stvorili novo »duhovno slikarstvo.«

Oba postaju iznova nečisti, podložni »stranom« uticaju, puni energije usled izuzetne otvorenosti uticajima. Slikarstvo postaje grubo »neformalno«, a na manifestacije nemačkog duha i nacionalizma gleda se s ironijom, i to ironijom pomešanom s apsurdnim neshvatanjem i anarhističkim napuštanjem. Nekadašnji vojni šlemovi, epolette i oznake vojnih činova, postali su dekorativna starudija, slično pankerskoj »dekorativnoj« upotrebi krsta. Simbol duhovne-kulturne-nacionalne moći sveden je na praznu apstrakciju koja nije društveno lokalizovana, niti ima političkog odjeka. Ona gubi svaki društveno-politički kontekst u onoj meri u kojoj ulazi u kontekst umetnosti.

Tu ostaje nedirnut simbol nekadašnje moći koja se može povratiti – ali koji je sada deo umetničke snage. Prisvojen od strane umetnosti, postaje simbol umetničke snage. U novom nemačkom slikarstvu ovi simboli moći prurušavaju se u moć koja je smatrana inherentnom ovom simbolu, prenosi se u čin slikanja »izrazitim« slikanjem samog simbola. Ratni poklič novog nemačkog slikarstva je »svu moć slikarstvu, a što dalje od ovozemaljskog simbola moći!«

Smatram da se upravo to dešava kvazi-herojskim likovima kod Baselitza, šlemovima i sličnim umetničkim predmetima kod Lupertza, vojničkim čiča-glišama Pencka, alegoričnim figurama i »alternativnom prostorom« za društvene protuve i otpadnike kod Imendorfa, visokoj (minimalističkoj i konceptualističkoj) umetnosti

Polkea, i s ličnostima, bićima i mestima koja se po konvenciji identifikuju kao »herojska Nemačka« kod Kiefera.

U radovima svih ovih umetnika – spomenuo sam vodeće ličnosti iz prve posleratne generacije slikara, koji su većinom stariji od četrdeset godina – konvencionalno otelovljenje moći, sopstvenom nekonvencionalnošću i manje-više »slikarskim« tretmanom (u Polkeovom slučaju mislim na slikanje kombinacijom šablona i slikanja rukom), gubi svoju snagu. Umetnik prekupizam intenzitetom sopstvene umetnosti briše tu duhovnu, kulturnu, društvenu i istorijsku moć.

U radu ovih umetnika stvara se ironična, čak i apsurdna situacija u kojoj se tema umetnosti nalazi u suprotnosti s njenim metodom – čak i kada je tema neka druga umetnost, kao u Polkeovoj obradi Carla Andrea, ili u Walter Dahnovoj i Georgi Dokoupilovoj obradi Roberta Rymana. Usput budi rečeno, Polke je, s konceptualističkog stanovišta – duhovnog ako ne i doslovnog – jedan od glavnih izvora inspiracije ovim i drugim predstavnicima sledeće generacije nemačkih umetnika. Dolazi do stanja »poetičnosti« – konceptualne poetičnosti – u kojem umetnost postaje »književna« time što se suprotstavlja »književnom« – duhovnom, kulturnom, društvenom – značenju »teksta«. Tema je jednostavno svedena na dati tekst koji je povod za ponovno konkretizovanje slikarstva, za osveženu identifikaciju sa slikarstvom, koje je istovremeno glumljenje slikarstva.

Jer, u ovom novom slikarstvu, samom slikanju se ne sme dozvoliti da postane tema, da postane znak ovozemaljske moći. Ono postaje moćno time što postaje personalizovano. To ne znači da ono postaje zastarelo slikarstvo »potpisa«, jer je »personalizovano« metodom re-personalizovanja onoga što je bilo de-personalizovano i ikonički apstraktno, onoga što je postalo simbol apsolutne, bilo duhovne, kulturne ili društvene moći.

Kada Per Kirkeby, danski slikar koji živi u Nemačkoj, opisuje novo nemačko slikarstvo kao »slikarsku poeziju« i istorijski dokumentuje davnu, ali i skorašnju, vezu između slikarstva i poezije, pozivajući se na Ezra Pounda i Wallacea Stevensa, on svemu tome pridaje uopštenu, skoro truiističnu poentu, ali ne objašnjava pravi karakter ove nove »poezije«. Ona nastaje kao rezultat očigledne suprotnosti u novom nemačkom slikarstvu, između tema koje predstavljaju moć i slikarstva koje poseduje moć samo po sebi, a koje se nadmeće za prevlast nad temama suprotstavljajući im se, zapravo sabotirajući ih. Međutim, novo nemačko slikarstvo ne želi da stekne moć u stvarnom svetu. Ono se zasniva na verovanju da se lična i ovozemaljska moć ne mogu meriti. Zato je novo nemačko slikarstvo nova vrsta konceptualnog slikarstva – personalizovanog konceptualnog slikarstva.

Novo nemačko slikarstvo je staro već dve generacije. Prva generacija – čije sam glavne predstavnike već spomenuo – tvrdi da ima svoj program »slikarstva kao slikanja«, ali se, u stvari, služi slikarstvom da bi podrivalo uticajnu stvarnost. Koristi se, kako bih ga

ja nazvao, slikarstvom uslovljenosti – slikarstvom koje je svedeno na uslovljenost ili kritiku, što je posebno očigledno u ekspresionističkom slikarstvu, gde sloboda pokreta i sloboda pri izboru boja ostavljaju utisak neočekivanog – da bi se podrivala navodna potreba i vlast stvarnosti.

Stvarnost se prikazuje kao mentalna forma uslovljena našim stavom prema njoj – što je siguran način da se čovek oslobodi nekadašnje nemačke stvarnosti – a koja kroz svoju uslovljenost postaje halucinacija. Ova uslovljenost, koja sadrži različite stavove, ispoljava se u apstraktnom ekspresionističkom slikarstvu. Sloboda ekspresionističkog slikarstva postaje analogon slobodnog stava prema stvarnosti, uključujući i umetničku stvarnost. Ekspresionistički pristup se suprotstavlja fetišističkom stavu prema bilo kojoj stvarnosti i re-personalizuje je, razbijajući tabu »ne dodiruj«.

Apstraktni ekspresionizam je stvorio iluziju da je sam čin slikanja herojski. Međutim, ekspresionizam u novom nemačkom slikarstvu služi da bi se demitologiziralo slikarstvo. Samo slikanje postaje operско, a slika neka vrsta komične opere, gde su ideje bitne koliko i stil. Slikarstvo služi da bi se demistifikovalo ono što bi lako moglo prerasti u mitologiju – radnici koje slika Beselitz, Penckovo bekstvo iz Istočne Nemačke, Immendorfov »Cafe Deutschland«, Kieferova »dobra stara«, Nemačka, čak i apstraktna umetnost za Plkea.

Ova »negativna« upotreba slikarstva od strane prve generacije umetnika oslobađa drugu generaciju i omogućava joj da afirmiše slikarstvo kao medijsko sredstvo razotkrivanja spontanijih erupcija mašte, kao neku vrstu detinjaste, tajanstvene aktivnosti. Kao i prva generacija umetnika, tako i druga generacija – uglavnom takozvani angažovani umetnici iz Hamburga (vrše volim da ih smatram »sociološkim« umetnicima) i kelnska grupa »Mühlheimer Freiheit« – vidi umetnost kao stvar morala. Kao što mi je Dokoupil rekao, on želi da njegova umetnost bude moralna, ali on sam može biti samo ironično moralan, i ironičan u tome da bude moralan. Ova ironija se manifestuje kroz »fantastične« obrade tema koje je egzistencijalno nemoguće izbeći. Kao što Dokoupil reče, ono što je osnovno svim nemačkim umetnicima jeste »snažan sadržaj«, sadržaj koji zvuči banalno – u njegovom slučaju »majka, otac, život, smrt« – ali koji je od univerzalnog značaja, i koji, upravo zato što je običan, mora biti određen ironično.

Kada govorimo o drugoj generaciji umetnika, ironija obuhvata i određenu dozu stilističkog hvalisanja. Stil, kao što reče Dokoupil, samo je sredstvo kojim se postiže određeni cilj, te je zato njegov, samo toliko raznovrstan, toliko promenljiv. Ovde se primećuje jedan pikasovski stav – da li je Picasso nehotice bio konceptualista? (Pa ipak, nekoliko umetnika je spomenuo Man Raya i Picabio kada se govorilo o modelu opšteg stava prema umetnosti). Umesto konceptualnog apstraktno-ekspresionističkog stila koji širi eksplozivne sadržaje – upotrebom »kataklizmickog«, drhtavog stila koji će prodrtati ovaj sadržaj – druga generacija slikara to zamenjuje apstraktnim, maštovitim stilom, da bi iskazala paradoksalnu prirodu tog sadržaja. Slikari ove druge generacije su socio-egzistencijalisti koji nude paradoksalne predstave koje su otelotvorenje kontradikcije, konfliktnog stanja i sukoba unutar njih samih.

Ovo stanje kontradikcije predstavljeno je kao čvor koji se ne može ni razmrsiti ni preseći, kao bezizlazna situacija. Pošto je vizuelno cela situacija daleko komplikovanije nego što je inače u stvarnosti, ona se ne može odgonetnuti, pročitati, što doprinosi njenoj zagonetnoj »sukobljenosti«. Nekoliko slika koje su radili zajedno Dokoupil i Walter Dahn možda najbolje iskazuju ovu napetu, zapetljanu situaciju. U njihovom zajedničkom delu »Kotzer III (Bacachi govana)«, 1980, imamo dva lika koja su se zapetljala verbalnim ratom. U delu »Deutschen Wald« (Nemačka šuma), 1981, duh šume se poistovećuje – sjedinjuje – s duhom nacista u hibridno čudovište. U »Gedanken sind Feuer« (Misli su vatra, 1981, kuće i drveće – urbano i ruralno – drže se na odstojanju u okviru istog (Kleovskog) »duha«. Sličan osećaj nepomenljivih suprotnosti javlja se u delu »Doppelkreuz III« (Dvostruki krst), 1981. Petera Dommelsa i u »Das Land Des Lachelns (Zemlja smeha), 1981. Hansa Petera Adamskog. Dahnov *Ich* (Ja), 1981. snažan je primer suprotnosti u samome sebi – vidimo priliku koja pokušava da puže u sopstvenoj glavi.

U Berlinskoj školi javljaju se elementi obe generacije – osećanje »negativne« slobode koja se postiže apstraktno-ekspresionističkim stilom i upotreba apstraktno maštovitosti, da bi se oživeo odnos prema onome što nam je poznato i da bismo ga time ponovo učinili »produhovljenim«.

Berlinci sebe smatraju drugačijim i zbog svoje distance od nemačkog »kopna« i zbog svoje specifične istorije. Za berlinske slikare priroda je ono što im je blisko i što predstavlja osnovu, bilo da je u pitanju ljudska priroda (što mislim da je slučaj kod Salomea, Middendorfta i Fettinga), bilo da je to priroda životinja, pa i sama priroda (Hodicke, Koberling, Zimmer). Hodicke, koji pripada starijoj generaciji berlinskih slikara, daje osnovni ton onome što je presudno u radu današnje grupe berlinskih umetnika, i odvađa je od umetnika koje sam spomenuo, posebno Beselitz, Kiefera, Pancka i Lupertza.

Berlinski umetnici slede princip trenutnog izražavanja, gde je »izražavanje« neočekivani izliv potisnutih predstava, za koje čak ni



k. h. hodicke, 1979

sam umetnik nije bio svestan da postoje u njegovoj duši. Ta predstava ne može biti unapred određena, bez obzira na prividne prireme (većine ovih umetnika) tokom putovanja u daleke krajeve. Ona biva puštena u sliku isključivo brzim, skoro automatskim potezima, u kojima relativno slobodno povezivanje s bojom »rađa« predstavu, postaje kulturna osnova za koju se prijanja i raste.

Tradicionalni nemački ekspresionizam je rekonstituisao jednu postojeću pojavu, jedan eksplicitan model. Novi berlinski ekspresionizam dozvoljava predstavi da izroni kroz akciju boja, koja mora biti što je moguće brža, da bi izgledalo da je predstava slobodno nastala kao dar sjedinjenja akcije i umetnikovog duha. Čak i kada slikar predstavlja poznatu nam stvarnost, ona ne deluje realistično. I u najboljem izdanju, predstavu doživljavamo kao masku nama strane stvarnosti, kao što je u Geotheovom »Faustu« kuće otelotvorenje davola.

Ovu demonsku odliku predstava ne smemo potcenjivati ni u jednoj slici novog berlinskog slikarstva. To je glas Mephistophela koji nas poučava o svim mogućnostima našeg sopstvenog postojanja. Koberlingovi islandski komadi lave i proždrljivci, Zimmerove krave i kola koja gore, i likovi Salomea i drugi, sve je to opsednuto demonom i time iskazuje ono što leži u dubini naše duše. To što ovo ispoljavanje često deluje kao da je ostvareno veoma jednostavno – što rade deluje tako opušteno i lagodno – samo potvrđuje uspeh tog ispoljavanja da se skriveni duh učini trenutnim. Osnovno je da ni predstava ni pokret boja ne deluju forsirano, ako već treba da se osećamo opušteno u prisustvu grotesknog i zastrašujućeg, avetinjskog i nasilničkog. Ne bismo nikada prihvatili naš unutrašnji doživljaj predstave, da je boja brižljivo naneta.

Novim nemačkim slikarima zajedničko je to što dele ponovni doživljaj da sintetizuju ovaj domaći nemački »sadržaj« sa svetski priznatim formama i idejama o umetnosti. Agresivnost novih nemačkih slikara – njihova agresivna upotreba boje i napeta, preosetljiva upotreba modernih stilova, i, što je možda najvažnije, njihovo ponovno otkriće osnovnog značenja apstrakcije, kao apokaliptičnog i utopijskog sredstva izražavanja – omogućava im da prevaziđu ambivalentni odnos prema nemačkom i prema modernom. To je takođe dokaz količine energije uložene da bi se postigla nimalo laka sinteza nacionalnih i opštih umetničkih vrednosti. Ekspresionizam uopšte je tip apstrakcije koji je namerno agresivan prema stvarnosti – namerno se suprotstavlja konvencionalnim idejama o stvarnosti – da bi se iskazalo ono što je fundamentalno u toj stvarnosti: njeno nametljivo prisustva – upornost u sopstvenoj osobenosti – koje je iznenađujuće teško izmeniti, kada se jednom shvati koliko su prihvaćene konvencionalne forme, korišćene za njeno izražavanje, bile neadekvatne tom zadatku.

Nemačka tradicija je upravo opsednuta tom, njoj svojstvenom snagom, koju obično locira u prirodi, kao što je slučaj s dunavskom školom pejzažnog slikarstva. Nasuprot ovome, internacionalno priznata umetnost, posebno ona koja naginje klasicizmu, teži formalizmu, tj. davanju »univerzalne« forme koja je data čisto ili apstraktno kao »umetnost« ili »stil«. Spajanje nemačke i internacionalne klasicističke tradicije bila je ambicija nemačkih umetnika svetskog renomea, počevši do Durera, koji je pokušao da sjedini nemačko osećanje izuzetne osobenosti s univerzalnom strukturom italijanske renesanse. U novom nemačkom slikarstvu kombinuje se nemačka egzistencijalna osobenost sa svetskom visokom umetnošću. (Hish Azt Style). Ovim se ne uspostavlja samo kontinuitet između autentično u modernoj umetnosti, već se postiže i nova autentičnost koja seže do samih korena i jednog i drugog.

Novo nemačko slikarstvo nam jasno predočava da izvor moderne tradicije nije hermetično bavljenje čistotom medija, niti uvičena manipulacija njenim konvencijama, već da je to u Baudelari-vom smislu, novi odnos prema imaginaciji pomoću koje se iskazuje skrivena logika našeg strastvenog odnosa prema stvarnosti. Novo nemačko slikarstvo daje ovoj umetničkoj logici mašte sva njena prava. Osnovno pitanje modernizma, istina koju moderna umetnost pokušava da iskaže na različite načine, jeste da se logika umetnosti bavi fundamentalnom stvarnošću i istoj meri koliko i drugi, daleko moćniji spoznajni poduhvati. To je u osnovi romantična istina, koja u nemačkoj tradiciji seže, između ostalih, i do Rungea, Friedricha i Bocklina. Ona je isto toliko otuđena od običnog doživljavanja stvarnosti koliko i bilo koja nauka.

Metod »dijalektičnog predstavljanja«, kako kaže Penck, koji novo nemačko slikarstvo koristi da bi se približilo nemačkoj tradiciji i samom modernom slikarstvu, jeste upravo *metod* romantične moderne umetnosti. Zasniva se na logici protivrečnosti koja se može rešiti jedino »umetničkim« putem. U novom nemačkom slikarstvu to je protivrečnost između stare i nove Nemačke, između »transcendentalnog« nemačkog duha i istorije nemačke nacije, između tradicionalne nemačke umetnosti i tradicije modernizma, između predstave o avangardnoj umetnosti i osećanja da je preterano određena (i time onemogućava ono autentično i novo), i između tumačenja novine i originalnosti.

Novo nemačko slikarstvo pokušava istovremeno da se bavi sukobima u samoj Nemačkoj i sukobima u modernoj umetnosti. Međutim, »dijalektičko predstavljanje« nije i dijalektičko izmirenje, koje čak i ako se postigne, ne postiže se lako. Pre bi se moglo reći

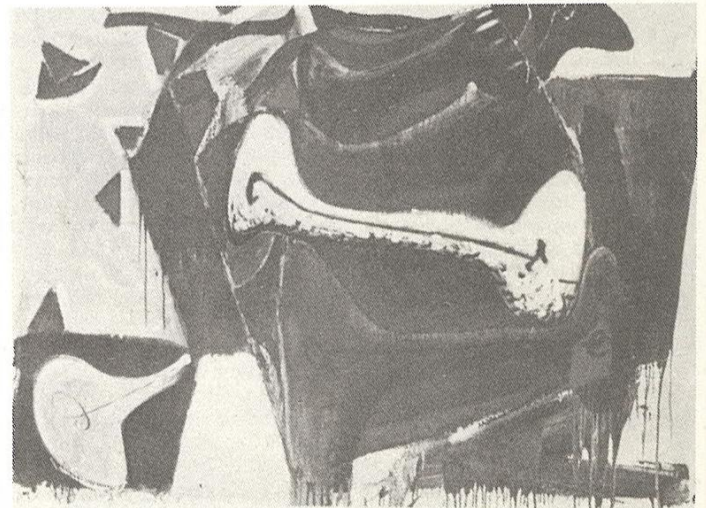
da je cilj da sukob – protivrečnost – govori sam za sebe. Logika koja pokazuje da su krajnosti u uzajamnoj vezi bez izgleda za izmirenje, postaje očigledna kada dobije svoj umetnički izraz. Novo nemačko slikarstvo je didaktična umetnost; poučava nas o tenziji koja postoji između vrednosti, pozivajući posmatrača da dostigne svoju sintezu tradicionalnog i modernog – tradicionalnog kojim čeznemo i modernog kojim smo prezasićeni, tradicionalnog koje je neočekivano moderno i modernog koje je neočekivano tradicionalno. Duh Beuysa se nadvio nad novim nemačkim slikarstvom, jer je upravo ono prvi postao svestan ovog stapanja modernog i tradicionalnog, novog i fundamentalnog u novom poimanju originalnosti.

Iz »Art in America«, septembar 1982. str. 141.

Prevod s engleskog: Borislava Šašić



françois boisrond, 1982



markus lüpertz, 1980