

»bildwechsel«: osvajanje sloboda

donald b. kuspit

Gledati na novi nemački ekspresionizam kao na ekvivalent američkog »bad paintinga«, »punk arta« ili new-wave paintinga, kako je već bio različito nazivan, znači promašiti temu.

I američki i nemački neoekspresionistički načini imaju za cilj da se izdignu iznad distinkcije dobrog i lošeg slikarstva, da ukus učine bespredmetnim i prevaziđu moralnost estetičke odluke, bilo u odabiru prizora ili u pokušaju da se stvori novi stil. U najboljem slučaju, osećam da postoje izvesni umetnici s obe strane Atlantika koji postiču ove ciljeve.

Nije stil taj kojim ovi umetnici teže, ali opet, oni nisu protiv stila. Njihova umetnost nije još jedan dadaizam, niti je pirotehničko ispoljavanje vizuelne retorike. Ona povlači za sobom nešto mnogo značajnije: ponovo zadobijanje silovitog udara medija za čiju se snagu – i značaj – mislilo da su istrošeni, za čije se najbolje dane mislilo da pripadaju prošlosti. Novi ekspresionizam čini za slikarstvo ono što takozvana postmoderna arhitektura čini za graditeljstvo: daje novu snagu samoprezentacije.

Ovi umetnici se takođe bave nečim što je mnogo značajnije od umetnosti: kulturnim kriticizmom. Oni proveravaju granice onoga što je kulturno prihvatljivo, što čini njihovu umetnost neočekivano političnom (nezavisno od političke ikonografije koju ponekad poseduje). Oni, u stvari, govore: »Ovo je buržoasko društvo koje pretenduje da postoji u ime slobode. Da li slobodna, neograničavana, prividno raskalašna umetnost koja sebi dopušta sve vrste sloboda, koja začikuje naša očekivanja, ima mesta u slobodnom društvu?« (U Nemačkoj je ovo pitanje još istaknutije nego u Americi jer postoje dve Nemačke – »slobodna« Zapadna Nemačka i »podjarmljena« Istočna Nemačka. Najnovija nemačka umetnost namerava da stavi na probu distinkciju između dve nemačke države.)

Kultura je ogledalo koje društvo uspostavlja da bi sebe »definisalo«. Šta nam nova, ironično slobodna, sladostrasna umetnost govori o našem društvu? Činjenica da je ona sebi stvorila tržište – neki misle da to može biti monopolisanje savremenog umetničkog tržišta – govori nam mnogo o asimilativnim snagama, a o tome šta smo mi spremni da prihvatimo. Postoji li išta u ovoj umetnosti što nam govori zašto smo željni da je posedujemo?

Nedavna izložba u Berlinu »Izmenjena slika« (»Bildwechsel«) bila je najobuhvatnija iz serije sličnih izložbi nove nemačke umetnosti, uključujući tu i »Heftige Malerei« u galeriji Haus am Waldsee u Berlinu, »Finger für Deutschland« u Jorg Immendorfovom diseldorfskom potkrovlju (Immendorf je jedan od starijih mentora ove generacije umetnika uglavnom mlađih od trideset godina) i »Mulheimer Freiheit und Interessante Bilder aus Deutschland« u galeriji Paul Maenz u Kelnu. Izložba »Bildwechsel«, prikazana pod pokroviteljstvom Berlinske akademije umetnosti, bila je iscrpan posao, koji kao da nam daje do znanja da je ova umetnost zaista »pristigla«. Izložba je proračunata katalogom s nekoliko izvrsnih eseja koji se svi na najbolji mogući način suočavaju s umetnošću. U ovim esejima umetnost se analizira stilski i kulturološki i podvrgava unakrsnom ispitivanju na način koji joj daje onu poslovičnu nemačku zbiječnost i čvrstinu; ovdje je površni nedostatak ozbiljnosti umetnosti nadmudren kritičarskom ozbiljnošću. Najznačajniji od eseja je onaj uvodni, Ernsta Buschea. Eseji na kraju kataloga su mešavina mani-

festa i analize, bastardizovana forma intelektualne polemike. Tekst Michaela Schwartza o političkom nasleđu nove nemačke umetnosti smatram uputnijim od zapažanja Tibora Kneifita o odnosu nove nemačke umetnosti i nemačke punk-muzike.

(...)

Buscheov esej razvrstava ovu umetnost u pet skupina. Prvo, tu je rad Mulheimer Freiheit grupe, koji Busche smatra »najčudnijim« zbog njegove »kontradikcije prema svakoj ukorenjenoj kulturi slikanja«, upotrebe »poganih šala i citata« i njegove »jačine namenjene da deluje na naše nesvesno«. Drugo, tu je rad opsednut bojom, koji osciluje između »slobodnog gesta i kontrolisane površine«, protežući se duž širokog spektra mogućnosti, od Yvesa Kleina do američkog pattern-paintinga. Treće, postoji »konceptualno-analitička« umetnost koja često koristi geometrijske ideje u figurativnom kontekstu. Četvrto, tu je slikarstvo preokupirano »privatnim, ličnim, subjektivnim«, s odsjajima iz umetnosti performansa. Konačno, tu je slikarstvo »realnog života« u kojem ikonografija ima isti status kao i sam akt slikanja.

Busche naglašava da je današnje nemačko slikarstvo rascepljeno između Beuysovog naglaska na subjektivnosti – mnogi od ovih umetnika su njegovi bivši studenti – Warholovog pokušaja da desubjektivizuje umetnost. Busche spaja te uticaje u svojoj karakterizaciji izložbe kao demonstracije »ekspresivnosti filtrirane kroz polaroid« i u svojoj tvrdnji da je upotreba »arsenala formi« istorije umetnosti kod tih umetnika podjednako »subjektivna koliko i razumljiva«. Pravilo je »sve je lepo«. Van Gogh i Tintoretto kao i Bernard Buffet, naci-umetnost i umetnost samoposluge.«

Busche insistira na činjenici da su u očima mlade generacije, prezasićene slikama, svi pogledi podjednako vredni. Zaista, njihova umetnost je, u izvesnom smislu, velika turneja slika svetske klase, od kojih su neke iz popularnih izvora (koje zahtevaju neku vrstu šetnje po čorsokacima), a druge više vrste (koje zahtevaju, ako ne obožavanje, onda respekt i poštovanje). Poenta je u tome da su sve te slike pristupačne i, na izvesnom nivou, dominantne. Čovek se podseti Duchampovog prepuštanja neizdržljivom iskušenju da nacrtja brkove i bradicu Monalizi, ili možda podjednako neizdrživog iskušenja da se na zidu nekog poznatog spomenika uklešu sopstveni inicijali. Ova umetnost ističe ikonografiju koju prisvaja, zapravo označavanje je njen metod prisvajanja. Ironija je da je umetnost koju ona prisvaja već »posednuta« medijskom reprodukcijom. Ako nova nemačka umetnost čini žrtvom ono što je već bilo načinjeno žrtvom, možda je to sa ciljem da se učini delom neke druge umetničke individualnosti, dajući joj novu auru značenja.

Rauschenberg nam je već pokazao koliko smo obuzeti svakidašnjim slikama. Mi smo u raspuštenoj situaciji, iz koje se možemo izbaviti samo upućivanjem naših napora ka sebi, konstruisanjem mitskog centra samosvesti. Ovi novi nemački – i američki – umetnici takođe to čine, ali s većom pohlepnošću i bezobzirnošću nego Rauschenberg, kao da imaju suvišak slika i površina – dodira – na bacanje. Postoji aljkavo izgrađen osećaj u novoj nemačkoj umetnosti koji je mnogo ekstremniji nego onaj ponuđen od Rauschenberga, ili od američkih umetnika uopšte, koji su obuzeti snažnijim, promišljenijim smislom za zanat. Dok kod Beuyasa postoji osećaj za rad s onim što je iskustvo, na svoj nasumični način, nama nanelo, kod Rauschenberga – i Amerikanaca uopšte – postoji predeterminisani smisao ličnosti – i stila – kojem se slike i objekti moraju saobraziti. Mada konačni rad ima izgled slučajnosti, on odista nije stvar slučajnog spajanja. Stvari koje ga konstituišu su pretražene, kao predoređene, ali još uvek nepronađene i ne na svom mestu.

Kod Beuyasa – i kod Nemaca uopšte – lično je dato kroz njegov iskustvo objekata radije nego da se pretpostavlja kao okvir u kojem će objekti biti organizovani. Nova nemačka umetnost je umetnost iskustva – iskustva ličnosti koje prolazi iz nenamernog iskustva s objektima. Nova američka umetnost – na primer, »new image painting« – dolazi opremljena osećajem ličnosti koje ili savlađuje ili narativno transformiše u podesnu sliku. Kod Nemaca postoje osećaj slučajnog iskustva, kod Amerikanaca osećaj iskorišćavanja i iskorišćenosti. U oba slučaja, izvori umetnosti su kolektivni, ali su prisutni umetnika njima – i upletenost u kolektivnost – radikalno različiti.

(...)

»Noćna straža« (1981) Petera Pickova je dobar primer na brzinu izgrađenog pogleda na formu i prizor. Komadi platna pričvršćeni su jedan za drugi naizmeničnim redom, a oni delovi slike za koje bi se, po boji i crtežu, reklo da pripadaju jedan drugom, razdvojeni su. Ali, ipak, prizor je neprekinut od odeljaka do odeljaka. Od raznovrsnosti poteza do prizora četaka i palete, taj rad je slikarski samosvestan. On poseduje, uopšteno uzevši, eksperimentalni, pokladni prizvuk, i prepun je prizora koji kao da se istovremeno podižu ili poniru u dubine, poput sedimenata. Oni su prenošeni u nevezanom preplićućem crtačkom stilu, koji istovremeno obećava više nego što pruža, i pruža više nego što obećava. Ambigviteta referenci je noseći za efektivnost rada, jer mu daje kalkulisanu nervoznost i nesigurnost koja isprobava granice naše tolerancije. Pick nas prisiljava da odredimo šta je i zbog čega za nas prihvatljivo.

Slike Jirija Dokoupila čine to isto, ali na drugačiji način. Glava klovna na njegovoj »Provokaciji atomske snage« (1981) znak je naše vlastite nemoćne uloge prisutnog svedoka u cirkusu nasilja koji slika prikazuje. Da li da ozbiljno uzmemo tu sliku s njenom razređenom slikovnošću ljudske agresije, prikazane u nezgrapnom lupenproleterskom stripovskom stilu, tipičnom za figurativni tretman mnogih od tih slika? Tada više ne shvatamo ozbiljno pretnju atomske propasti. Dokoupil nam govori da smo mi budale koje od sebe sakrivaju vlastiti osećaj beskorisnosti i zle kobi. Ova kombinacija ozbiljnog i smešnog na psihološkom planu i na formalnom nivou – jedno apsurdno, humorno tretiranje potencijalno tragične svetskoistorijske realnosti je konstantno u najbojem od ove umetnosti. Njen smisao je da bude zabavljaka, iako je obuzeta patnjom: umetnički šou se mora nastaviti, jer nema biznisa poput šou biznisa.

»Saale dolina III« (1981) Petera Angermannova je tretiranje granice između Istočne i Zapadne Nemačke u stilu časopisa »Mad«. U delu Waltera Dahna »Ti si kriv« (1981) personifikovani penis s rukama i nogama, koji štrca tamnu boju, stoji okrivljen. »Praznik na ostrvu Valensija« (1981) Michaela Baucha sprda se sa idiličnim sećanjima. Rad Dietmara Bauera »Trinaest šumskih slika« (1980) reducira svetu nemačku šumu na seriju živih ali praznih gestova, energizovanih ali banalnih; paganska magija je još uvek prisutna, ali smo je previše puta videli da bi mogla da nas dirne. Čak je i »pattern – painting« dat na nastran, komičan način, kao da dok ukazujemo pažnju patternu, ne moramo prihvatiti da je sve to tako striktno. To je očigledno na različite načine u radovima Horsta Glaskera i Ter Hella. Jedan sociolog je nedavno pisao o autoritativnosti antiautoritarnosti posleratne nemačke omladine; nije li ovaj napad umetnika na autoritet patterna – na autoritet bilo kojeg samoproklamovanog dominantnog stila – primer takve antiautoritarnosti?

Detinjasto nepoštovanje slikarstva skriva ozbiljnost pred strahovitim realnostima koje nas užasavaju. Zbog toga što su neizbežne, tim realnostima se može baviti samo uz pomoć temeljitog humora, koji nadomešta strah koji nas čini neveštima i ranjivim – savršenim žrtvama. Za Freuda je humor bio jedno od najuspešnijih oružja protiv ludila; uopšte uzevši, humor je protivotrov banalnosti koja je najveća od tih neizbežnosti, i samim tim najveća opasnost za mentalno zdravlje.

Ponekad je humor u ovoj umetnosti suviše očigledan, kao u delu Stefana Dilleutha »Sviđaš mi se li« (1979) i Wenera Büttnera »Oni ne znaju šta čuju« (1981). Na prvom je prikazan zagrljeni par seljaka; njihova otužnost vidljiva je u zavijenom slikanju; na drugom se vide dva majmuna kako razgovaraju o nečemu (zvuku atomske eksplozije).

U drugim slučajevima humor je nenameran, kao na »Triptihu velikih tuševa« (1981) Reinera Fettinga. Na ovoj, inače zloslutnoj slici, odsjaji nekih od figura i protežući gestovi drugih potkopavaju erotski potencijal slike. Daleko smo od impulsa Kirchnerovog prizora tuširanja regruta od kojih se neki grle, a koji svi izgledaju kao perverzne igračke spremne da budu pokrenute od strane uniformisanog oficira koji ih nadgleda.

Slično, ozbiljnost dela Petera Bömmelsa »Između ratova« (1981) potkopana je kič aspektima tretiranja boje. Dani kada su avangarda i kič morali da budu strogo odvojeni, i kada se na ovo drugo gledalo kao na pretnju prethodnom, odavno su završeni. U novom ekspresionizmu oni su nerazdvojivo pomešani. Čak je i »čvrsto tretiranje«, kao u velikim gestovima Troelsa Wörsela, spojeno s lakoćom melodrame. Sve u svemu, postoji osećaj otrcanog prepuštanja naletima energije.

(...)

Sve je u ovoj umetnosti reminiscencija nečeg drugog, pa bio to prepoznatljiv prizor ili prepoznatljiv slikarski postupak, i sve je to sprovedeno prepedenom brzinom koja skriva umetnikovo temeljno znanje i potpuno posedovanje njegovog izvora. Prizori koji su otrcani ili banalni silovito su posednuti, kao da nas silovitost može izbaviti od naše zaokupljenosti njima. Ovi umetnici se koriste »popularnom« ikonografijom i stilovima da bi istisnuli sterilne, previše bliske asocijacije koje su takva ikonografija i ti stilovi stvorili. Uobičajena optužba koja joj se pripisuje rasterana je i nadmudrena – neutralizovana, tako što je vizuelno zbrzana.

Ova umetnost zanovana je na ukorenjenoj modernoj ideji da pojavnost ne fiksira percepcija nego, u stvari, istraživački čin, koji postavlja pojavnost na složeniji način nego što to može jednostavno posmatranje. Ali ovi umetnici koriste tu ideju kao metod za kritikovanje kulturno prihvaćenih neizbežnosti. Otkrivši da je umetnost u poziciji u kojoj je potrošnja tlači, i da joj ta pozicija onemogućava da ima ono što se naziva »stroga umetnička moralnost« (takav moral umetniku bitno sužava polje iskustva u umetnosti), novi ekspresionizam iskoračuje iz te situacije u svom samoubilačkom iskorišćavanju uobičajenih prizora i stilova. Ekspresionizam ovde postaje način prežvakavanja takvih prizora i stilova do krajnosti i potom njihovog ponovnog posrednog uspostavljanja. Mi smo u poziciji umetničke prezasićenosti, a prezasićenost je »dnevna zapovest« ove

Rableovske umetnosti, s njenim ogromnim apetitom za jeftinom – i jeftino stečenom – kulturom, koja nadoknađuje napor, integritet i ograničavajuću dijetu visoke kulture. Novi ekspresionizam koristi tu situaciju, u kojoj popularna kultura vešto i brzo manevriše i može se suočiti sa bilo čime, i u kojoj mi iskazujemo vernost visokoj kulturi mehaničkim pogledom na mehanički reprodukovanu sliku umetnosti.

Prihvatajući opštu situaciju moderne umetnosti kao situaciju bez rasta, novi ekspresionizam može biti deo opšteg stilskog smanjenja u umetnosti. Ili, drugim rečima, on tvrdi da rast postoji samo kroz eskatološku reprodukciju već poznate umetnosti. To je jedini način na koji se mogu respiritualizovati umetnost i umetnikov unutrašnji život.

(...)

Adorno je rekao da se sukobi koji ugrožavaju postojanje umetnosti »svode na staru kontradikciju umetničke slobode koja se pokušava ostvariti u neslobodnom društvu«. Rezimeirajući Adornovu viziju situacije moderne umetnosti, Lambert Zuidervaart direktno ukazuje na srž novog ekspresionizma. »U neslobodnom društvu, umetnička sloboda ne može da bude u potpunosti dostignuta. Umesto toga, težnja za umetničkom slobodom dovela je do zatvaranja umetnosti u sebe. Zatvorena u sebi, umetnost je pribegla uništavanju materijala i kategorija koje je primila iz društva. Autonomija je bila dostignuta na račun socijalnog smisla umetnosti. Društvena uloga umetnosti takođe je postala nesigurna. Umetnost je odbacila razne društvene funkcije. Istovremeno, ideja humaniteta je odumrla, jer društvo nije postalo humanije. Ali upravo je ta ideja bila ona koja je pothranjivala umetničku autonomiju. U čemu je, onda, smisao autonomne umetnosti danas? Da li je umetnost uopšte moguća? U čemu se sastoji pravo na postojanje umetnosti? Ili, da li je izolovana emancipacija konačno odvojila umetnost od društvenih preduslova?«

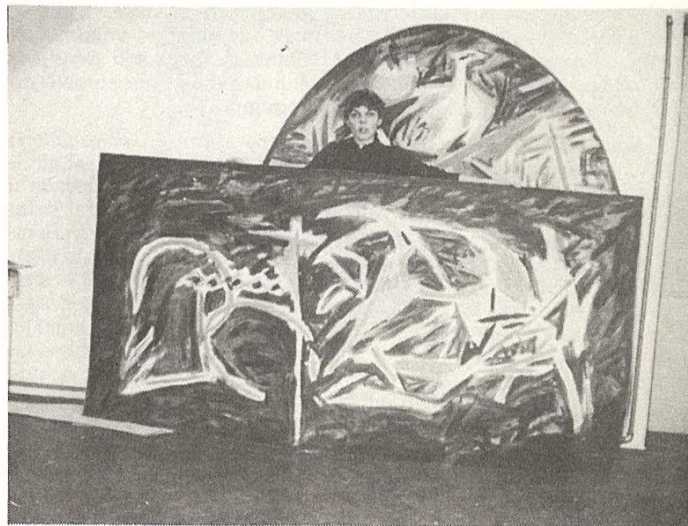
Na ova pitanja odgovor je Adornova ideja da je »umetnost potrebna sve dok postoji patnja koja ima potrebu da se ispolji.« Patnja je »ljudska supstanca« umetnosti. Novi nemački ekspresionizam – po mome mišljenju više nego američki neekspresionizam – ponovo zadobija ograničeni smisao patnje. On to izvodi svojim tragikomničnim načinom. Obnavljanjem patnje, ma koliko indirektno – to će reći, maskirano zloćudnošću ili opuštenim crnim humorom – ono objavljuje bankrotstvo i pogrešku autonomne umetnosti, koja je iznad svega pokušala da odrekne relevantnost patnje za umetnost.

Novi nemački ekspresionizam nam takođe ukazuje na drugi aspekt našeg nedostatka slobode: način na koji patimo od redukovanja sveta na kliše. Pop – art nam je takođe skrenuo pažnju na ovu činjenicu, ali njegovo je slavljenje klišea – ma koliko ironično ili sardonično ono bilo (ne mnogo) – u stvari znak njegovog prihvatanja autoriteta koji redukuju svet na standardnu racionalnost da bismo ga lakše uredili.

U novom nemačkom ekspresionizmu umetnost je ponovo zadobila socijalnu funkciju: da porekne, s nekom mešavinom nepoštovanja i nezgrapnosti, manipulizatorsku standardizaciju realnosti, institucionalizaciju statusa guoa, kako društvenog, tako i kulturnog i umetničkog. Sa napadom na konvencije – ozleđivanjem – novi ekspresionizam je uznemirio, ukoliko ne iskorenio, naše verovanje da je umetnost zaista prerusena racionalnost. Ova umetnost nam pokazuje vlastitu patnju u previše bliskoj i društveno poštovanoj formi. Ona je preokrenula politiku pojavnosti moderne umetnosti u sveopšti rat protiv pristojnog izgleda.

Iz »Art in America«, februar 1982.

Prevod s engleskog: Mileta Prodanović



edita schubert