

# generacija izmenjene slike

ernst busche

»Subjektivnost« je postala ključni pojam najnovije diskusije o umetnosti. Ona se stalno pojavljuje od pre dve-tri godine, i tumači i kritikuje s različitih stanovišta (uzgred, ona nema gotovo ničeg zajedničkog s »novom unutrašnjošću« u književnosti i individualnim mitologijama iz ranih sedamdesetih). Subjektivnost: to znači okretanje prema sopstvenom Ja, vlastitim doživljajima, osećanjima, snovima; znači povratak na ono što smo sami doživeli kao predmet slike; konačno, znači i radikalno izbegavanje rastera i poredaka koji su dovedeni spolja. Subjektivnost u savremenoj umetnosti sadrži novo pouzdanje u sopstvenu ličnost i veru u pravila i ciljeve koje smo sami postavili, a koji mnogima još izgledaju tako neuobičajeni i »nepravilni«, da oba pola ove umetnosti, anarhično zahvatanje i samoposluživanje u arsenalu formi iz istorije umetnosti i priključivanje na tradiciju ekspresivnog štafelajnog slikarstva, nailaze na najžešće odbijanje poznavalaca umetničke scene, ne samo njih, već upravo njih.

Po toj argumentaciji, još gore od ponovnog otkrića *Ja* jeste napuštanje bez borbe svake preciznosti i stilske strogosti koje je avangarda izgradila u poslednjih 100 godina. Međutim, prilično je zavodljivo videti u toku istorije umetnosti od impresionista do crnih tabli Ada Reinhardta ili konceptualne umetnosti koja je nastala i koja se može doživeti samo mentalno, kretanje ka određenom cilju, na osnovu kojeg svako ponovno posezanje za »prevazidenim« pozicijama mora izgledati kao nazadovanje, kao puki izliv poznatog. Jedan od glavnih prigovora protiv »vraćanja« je nedostatak inovacije, na šta se može odgovoriti na tri načina. Najpre, moglo bi se dokazati da je ideja inovacije kao glavno merilo prosuđivanja umetnosti istorijski preživela (otuda i teorije »postmoderne« ili »trans-avangarde«); drugo, ova umetnost bi mogla da sadrži inovacije koje se ipak ne bi mogle shvatiti na osnovu uobičajenih shema (Michael Schwarz govori ponešto o tome); i treće, nestrpljivost kritičara prema mladim umetnicima koji, prirodno, najpre moraju da shvate i razbiju postojeće pre nego što naprave nešto sasvim vlastito, nije znak kvaliteta ove kritike, naročito kada polazi sa etabliranih i zasićenih polazišta. I na kraju, povodom teorije o konačnom toku umetnosti, treba reći da je ona, naravno, dovoljna i potpuna samo u slučaju kada se previdi ili odbaci kao beznačajno sve ono što se u taj proces ne uklapa.

Tokom sedamdesetih godina iz razvoja konceptualne umetnosti izdvojio se jedan upadljivo veliki deo umetničke produkcije, na primer radovi umetnika kao što su Michael Buthe, Markus Lüpertz, Sigmar Polke, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Penck, Antonius Höckelmann, K. H. Hödicke, Bernd Koberling, Fred Thieler, Dieter Krieg ili Gotthard Graubner (berlinski kritički realizam, mada se bavi figuracijom, pre pripada oblasti teorijski utemeljene umetnosti nego ovoj slikarskoj liniji). Ovim umetnicima priključuju se zatim mnogi mladi, od kojih su nekima ovi prvi bili, ili još uvek jesu, učitelji u umetničkim ili tržišno-političkim pitanjima: po uzoru na njih, studenti umetnosti ujedinjavali su se u izlagačke zajednice, i negde od sredine sedamdesetih godina mogli su i javno da izlažu svoja dela. Sa akademije je došlo i onih 17 umetnika i umetnička grupa koja je Virtemberški umetnički savez (Württembergische Kunstverein) predstavio sa »Razgovorima sa sobom« (Selbstgesprächen) u Stuttgartu i Berlinu 1978. godine, kao prvu veću izložbu te generacije. Uz sve razlike u stilu, mediju i kvalitetu, postojala je i jedna značajna zajednička crta: sa jednim jedinim izuzetkom, umetnici su radili figurativno, njihova središnja tema bio je čovek.

Ova nova generacija doživela je proboj naredne godine, kada je u Stuttgartu održana »Evropa 79«; izložba je pokazala iznenađujuće puno boje, pokreta i lakocće. Najupečatljiviji utisak ostavila je grupa italijanskih umetnika, koji su već i pre toga, a potom još u više navrata, iscrpno prikazani u Nemačkoj i izvršili uticaj pre svega na kelnsku scenu. Ono što su, između ostalih, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Sandro Chia, Mimmo Paladino i Ernesto Tatafiore pokazali u ovim prezentacijama kao »Arte Cifra«, bila je umetnost tajanstvenih, metafizičkih i subjektivnih šifri, bremenitih značenjima, puna samo-posmatranja, samo-analize i prikazivanja sebe, sa aluzijama na umetničku istoriju Italije i samog umetnika, puna (samo)-erotike, spontanosti i boje, jedno slikarstvo više iz stomaka

nego iz glave, umetnost »obezglavljene ruke« (naziv izložbe u Kunstvereinu, Bonn). Godinu dana kasnije, na specijalnoj izložbi venecijanskog bijenala »Aperto 80«, našli su se ponovo neki od ovih Italijana, a uz njih – što je za nas od posebnog značaja – američki pattern-artists, kao i Jonathan Borofsky i Julian Schnabel. Oba ova predstavnika američkog »new image paintinga« imala su i imaju – kao i umetnici patterna – uticaja na nemački razvoj. Venecijanska selekcija je naglasila »aperto«, otvorenost situacije, koja se nije mogla svesti na jedan pravac i stil; to je bio jedan signal bijenala. Drugi je u nemačkom paviljonu i na drugoj specijalnoj izložbi (osvrtno na sedamdesete godine) bio naglašavanje germanskog, kako u državnom smislu – davanjem prednosti nemačkim umetnicima, tako i po karakteru: izbor Anselma Kiefera i Georga Baselitza kao predstavnika Savezne Republike je na najveću kritiku naišao pre svega u Nemačkoj. Da li su ljudi stekli strah od sopstvenih nacionalnih osećanja, koja su u poslednje tri i po decenije morala da budu potiskivana, što je neke naglono da sa zavišću gledaju na neprekinutu nacionalnu svest Italije (uprkos sličnoj problematičnoj prošlosti) ili čak na DDR? Da li je, s druge strane, iz istog tog razloga germansko-nacionalno u ovoj umetnosti nabačeno suviše gusto i nepromišljeno?

Sličnu političko-kritičku ocenu doživele su i dve druge izložbe koje su u to vreme pobudile veliku pažnju: retrospektiva Josepha Beuysa u njujorškom Guggenheimovom muzeju i »New Spirit in Painting« u Londonu, povodom koje je neuobičajeno veliko učesće nemačkih umetnika jedna engleska kritičarka čak dovela u vezu sa Hitlerovom zločinačkom politikom »životnog prostora«. U vezi sa subjektivnošću, pored značajnog fenomena da upravo Savezna Republika Nemačka u iznenađujućoj meri učestvuje u ispunjavanju onog vakuuma koji je u umetničkom biznisu nastao smanjenim prisustvom Sjedinjenih Država, nas zanima i to što odnedavno nemački umetnici intenzivnije nego ikada ranije posle rata zadiru u istoriju svoje zemlje. Ipak, likovna umetnost u tom pogledu veoma kasni, ako se pomisli na suočavanje s istorijom Nemačke, sa nemačkim mitovima i nemačkom romantikom, koji su već godinama prisutni u filmovima Wima Wendersa, Rainera Wernera Fassbindera i Hans-Jürgena Syberberga, i koji se s velikim zanimanjem prate i u inostranstvu. To što je Syberberg u početku zabranjivao prikazivanje svojih filmova o Hitleru za nemačku publiku može imati neke veze s njegovom sujetom, ali – kao što su pokazale reakcije na Kiefera i Baselitza – ima i sasvim opravdane osnove u strahovima od otvaranja (sopstvenih) rana nemačke publike.

Nije odmah svima bilo jasno da jedna nova generacija umetnika zajednički stvara nešto istinski drugačije: mada su gotovo svi izlagači na »Evropi 79« rođeni posle 1945, odnosno u »pravim« godinama, novi razvoj se još nije ocrtao u punom obimu. To se dogodilo tek prošle godine, s izložbom »Aperto 80«; sa – možda pre retrospektivnim – »novim divljima« (Neuen Wilden) u Aachenu, sa »žestokim slikarstvom« u berlinskoj galeriji Haus am Waldsee, turnejama Italijana (Basel, Essen, Amsterdam), izložbom »Mühlheimer Freiheit & Interessante Bilder aus Deutschland« u galeriji Paula Maenza u Kölnu i nizom drugih, većinom regionalnih, manjih izložbi – pregleđa. Nova generacija se ustoličila tačno na početku osamdesetih godina. Sledeća »mlada generacija«, dvadesetogodišnjaci koji još uvek studiraju na akademijama, već je odavno preradila ove postupke i nadovezuje se na ono što su razvili ovi koji ovde izlažu, umetnici od sredine dvadesetih do ranih tridesetih; kako se priča na berlinskoj Visokoj školi za umetnost, »žestoki slikari« već su otpisani.

Smanjivanje uticaja američke umetnosti, odnosno jednoznačnog, jedinstvenog stila u Evropi i to što ustupa mesto mnogostrukom umetničkom razvoju, povezano je i s opštim slabljenjem isključivih vodećih pozicija, bilo mesta SAD u zapadnom savezu, bilo pojedinih ideologija. Pomislimo samo na najnovije političke razvoje, recimo u Poljskoj, gde je priznavanje jednog nezavisnog seljačkog sindikata još do pre nekoliko meseci delovalo nezamislivo, ili u Engleskoj, gde se uzorno sprovedena, konzervativna ekonomska politika nalazi pred konačnim porazom, na ulazak alternativaca u gradske skupštine i pokrajinske parlamente ili dolazak na vlast socijalista u Francuskoj: sve to pokazuje da uobičajeni politički modeli – za koje se, na primer, može očekivati da se pomere udesno u slučaju pogoršanja ekonomskog stanja – važe još samo uslovno. Scena je otvorena, dosad obavezni sporazumi ustupili su mesto neuobičajnoj spontanosti i neuračunljivosti, iznenađujućim kršenjima pravila i novoj autonomiji – situacija koja jednako omogućuje novu slobodu (jednih), kao što izaziva i nesigurnost (drugih).

Širina izražajnih mogućnosti i zanemarivanje tradicionalnih zakona u korist sopstvenih modela zasnovanih na vlastitim potrebama: ove osobine nove umetnosti u potpunosti pripadaju alternativnoj vrsti. Ali, uticaj političke situacije je još neposredniji, jer većina mladih ljudi koja se početkom sedamdesetih godina angažovala u DKP ili KPD, danas se udaljila od rigidnih štruktura ovih partija, a mnogi su otišli kod jednog angažovanog »zelenog«, Josepha Beuysa, u njegovu školu umetnosti, politike i života. Sprovedenje Beuysovih ideja u politici se može osporavati; ipak, ne može se prenebregnuti da je njegovo proširivanje pojma umetnosti na sva po-

dručja ličnog i javnog života ostavilo traga kod studenata. Beuys naglašava odlučujuću ulogu ličnosti umetnika na sopstvenu proizvodnju: steći znanje o sebi je pretpostavka svakog umetničkog stvaranja. Proširivanjem pojma umetnosti i ponovnim svodenjem kreativnosti na Ja, Beuys je delovao dvostruko: u pravcu konceptualne umetnosti koja nije vezana za materijalno, i u pravcu umetnosti samoizražavanja, a oboje se u ovoj izložbi poništava. Isto važi i za Andy Warhola, koji takođe dovodi u pitanje tradicionalni pojam umetnosti, ali na način koji je potpuno suprotan Beuysovom postupku, to jest radikalnim desubjektivizovanjem i »posredništvom«, između njega i gotovog umetničkog dela po pravilu se nalaze fotografije i ruke mnogih saradnika.

Venecijanski osvrt na sedamdesete godine (Venecijanski bijenale 1980. – prim. prev.) postavio je kao uvod Beuysa i Warhola i time imenovao oba umetnika koja su stvorila pretpostavke današnje situacije. Jer, nova umetnost crpi od obojice, od društveno-odgovorne-subjektivnosti Beuysa i desubjektivizacije Warhola, mnogostrukosti i otvorenosti Evrope i jednoznačnosti i rigidnosti američke umetnosti, »dubine« i »površine«. Novi ekspresionizam je manje izliv umetnosti nalik na grupu »Most« (»Die Brücke«), a pre izražajnost filtrirana kroz polarodi; vraćanje na arsenal forme iz istorije umetnosti je subjektivan i sveobuhvatan, »all is pretty«, van Gogh i Tintoretto kao i Bernard Buffet, nacistička i konfekcijska umetnost. Beuys i Warhol su ohrabрили mlade umetnike da sami preuzmu odgovornost odluke, i ako pop art trenutno doživljava obnovu, to i nije iznenađenje s obzirom na poplavu objekata i boja koje je doneo, njegovu slobodu i njegov optimizam. Konačno, treba pomenuti još dva slikara: Picabiju i Picassa, koji su – iz različitih razloga – neprestano menjali svoje stilove. Zapanjujuće nedavno otkriće Picassovog poznog dela možda je uzrok ovoj aktuelnoj karakteristici.

Koliko god bio obiman izbor umetnika za »Izmenjene slike«, izložba svakako ne može smatrati da je predstavila sve značajne predstavnike svoje generacije. Međutim, možda joj je ipak pošlo za rukom da preciznije istakne težišta savremene situacije u slikarstvu. Dva pola sačinjavaju s jedne strane, ekspresivna slikarska forma, koja za temu ima oblast ličnog života umetnika, a s druge anarhično širenje stila i sadržaja, koje postepeno uvodi temu Nemačke. U toj oblasti Jorg Immendorf igra značajnu ulogu i njegov rad – posebno serija »Cafe Deutschland« (Kafana Nemačka) – delovao je podsticajnije nego berlinski kritički realizam. Kao treće, ovde spada i slikarstvo koje bi se moglo odrediti kao subjektivno-konceptualno, i koje u apstraktnoj i figurativnoj formi predstavlja spoj konceptualne umetnosti i pattern arta ili konceptualne umetnosti i ekspresivnosti. Ova podela može dati samo najbliži raster; dalja potpodela, koja se u osnovi drži sleđa ove izložbe, može doneti više razumevanja.

Tu su, pre svega, umetnici kelnskog ateljea »Milhajmska sloboda« (Mulheimer Freiheit (po nazivu W. M. Fausta, koji je povodom njih skovao izraz »desubjektivizacija i estetika rasutosti«), H.P. Adamski, Peter Bommels, Walter Dahn, Georg Jiri Dokoupil, Gerard Kefer i Gerhard Naschberger. Njihove slike nam deluju najčudnije: one protivreče svakoj dosad poznatoj slikarskoj kulturi, kao da odbijaju ozbiljne sadržaje i žive isključivo od crnog humora i citata, ili imaju takav intenzitet, usmeren i na našeg nesvesno, da ih jedva možemo podneti. Začudujuće figure podsećaju na ljudsko, ali su iskrivljene, nakazne, izmučene, proizvode ne baš vesele fantazije, ironije koje dolaze iz skepse i pesimizma. Neki od njih su godinama – a poneki među njima posle studija kod Beuysa – radili konceptualno, i možda se time može objasniti povratak na drugi ekstrem kolorizma i snažnog poteza četkom, neobuzdane fantazije i smrkuto-bodre divljine, sve u suprotnosti prema formalnoj askezi prošlosti. Njihova umetnost bez granica prihvata popularnu i konfekcijsku umetnost jednako kao i Bernarda Buffeta, elegantnijeg od egzistencijalističkih slikara bede i trna u oku za svakog ozbiljnog kritičara još od pedesetih godina. U onoj meri u kojoj se uopšte mogu prepoznati i imenovati, teme takođe često izmiču tradicionalnoj galerijskoj sredini: poljubac jezikom, borba jelena, čovek koji kaka, slikar bez ideja, već legendarne »brljotine levo, brljotine desno«. Zanimljivo je da je u ovoj skupini upravo umetnik koji se rodio i odrastao izvan Nemačke, u Čehoslovačkoj, Georg Dokoupil, koji ponovo poseže za umetnošću nacionalsocijalista i temom kao što su zamkovi na Rheini – a zatim slika »Italijanske insekte« i sipe koje gimnastiraju. Walter Dahn se u velikoj meri odriče kolorizma, čime se približava Hamburžanima Werneru Buttneru i Albertu Oehlenu, s kojima je blizak i po nekim sadržajima: čuk on slika fizičke radnike u Kölnu, šarene čizmice, radioniču za hendikepirane ili »Dolazi mama«, pticu koja hrani mladaunce, dotle Hamburžani slikaju skijaše, prevrnutu domaćicu, zajedničko kupatilo, majmune koji se boksuju, umivaonike u fabrici motora, sebe kako onanišu u bioskopu – slike iz nemačke svakidašnjice. Samo svedena skala boja, sa sivim i ponekim mrkim tonovima, udaljava ove slike od »normalnog«. »Slikati normalne slike« je ono čemu teži Peter Angermann (koji je zajedno sa Janom Knapom i Milanom Kunčom osnovao grupu »Normal«). Tako nam on, vrlo šareno, pokazuje granicu između DDR i Bavarske, sa »zanimljivim« detaljima: granične postaje

i vozači »mercedesa« koji se osmatraju dvogledom, iskrpljeni balon za letenje i nered u sali. To sigurno nije zauzimanje političkog stava, već pre izraz zaprepašćenja zbog poredenja i sličnosti, i prihvatanje monstruoze svakidašnjice. Ako je u korenu toga pop art, onda je to još više slučaj sa Stephanom Dillemothom i Andreasom Schulzeom. Obojica preuzimaju lišee zapadnonemačke stvarnosti, porodične kuće, Bavarca u kožnim pantaloncima i ukrase za božićnu jelku, dakle teme s ideološkim ili emocionalnim značenjima, ali ti slikarski prigovori su posredovani, ne odslikavajući originalni objekt. Jedno se preuzima s minijaturnog pejzaža igračke-železnice, drugo s turističke razglednice. Ipak, u krajnjoj liniji – i to je ono što umetnike razlikuje od drugih – tema je možda manje važna od gestualnog slikarstva, koje su studirali kod Dietera Kriega u Düsseldorfu.

Odredbe i dejstva boje su središnja tema naredne grupe; boja, taj neizbežni sastojak slikarstva, predstavlja se u rasponu od stroge kontrole do slobodnog gesta. Stephan Runge postavlja male, privatne ili iz geometrije preuzete znakove na staklene ploče i s blagom ironijom razmatra temu figura-osnova i materijalnost boje i podloge. U osnovi radova Eve-Marie Schön leži tačno određeni koncept: ona uzima veliku traku papira, slika je gestualno i zatim je seče na male kvadrate, koje potom postavlja na zid u određenim razmacima; time postiže osobenu tenziju između slobodnih gestova i kontrolišućeg okvira. Drugo istraživanje zasniva se na određenom broju poteza četkom kojima se pokriva niz listova: broj i struktura osnove ostaju isti, ali se svaki list suštinski razlikuje od ostalih. Sistematičnost i strogost gestova svakako su povezane sa strogom metodikom njenog učitelja Klauša Rinkea, a podsećaju i na beskonačne nizove brojeva Hanne Darboven. U istom polju tenzije između zadatih okvira i slobodnog slikarstva smešteni su i radovi Horsta Gläsera i Troelsa Wörsela. Gläserovo otkriće je islikavanje starih tepiha: njihove šare su ga oslobađale prinude da pronalazi slike i istovremeno mu davale prostor da se istutnji. U poslednje vreme tepihe su zamenili tapeti, koji kao slikarska podloga nameću manje ograničenja i dozvoljavaju veću spontanost. Troels Wörsel takođe polazi od pronađenih oblika, tako je *image* za »Mühlendorf«, siluetu grada, pronašao na jednom podmetaču za pivo. Odrivajući se istovremeno sveg šarenila i ograničavajući se na crno, belo i tonove sivog, on se sav usredsređuje na igru forme. Ter Hell, jedini iz ove skupine koji potiče iz Berlina (Eva-Maria Schön se tek nedavno preselila s Rheine na Spreju), slika trodelni *homage* Yves Kleinu; ali boje, koje kod Kleina tako potpuno pokrivaju slikane površine da ove *jesu* boje, kod Ter Hella se kroz ironični citat pojavljuju samo kao naznačeni tragovi. Njegov drugi rad zasniva se ponovo na naponu između šare i slobodne igre, to je napon između tašizma njegovog učitelja Thieler i američkog patterninga. Patterning, »umetnost šara«, jedna od važnijih šticenika ovih umetnika, jednako je značajno uticala i na Georga Wirschinga. Režući drvene ploče u proizvoljne oblike i slobodno ih islikavajući da bi ih potom isto tako slobodno rasporedio po zidu, on je pronašao način da kontrolisano (kroz oblik drveta) i slobodno u dvostrukom smislu (na ploče i ploče po zidu) raspoređuje boju. Wirsching je jedan od vrlo retkih iz svoje generacije koji radi s bojama na bazi laka; inače, trenutno se ispoljava tendencija ka sve većem korišćenju laka, i to pomešanog s mat bojom za zidove ili bojom u prahu. Konačno, Jürgen Partenheimer temeljno preispituje čitavu ovu oblast tematizujući svojim slikama teorijskim tekstovima formu i sadržaj stila.

Konceptualno-analički postupak nalazimo kod četvorice umetnika koji svoja istraživanja preduzimaju u oblasti figuracije. Ladislav Minarik na čitavom nizu slika, na duhovito ironičan način, prorađuje temu »Kupači«, Fernand Roda slika »Gnjurce« i »Prašum«, ali



marina ercegović, 1983

i teme »Boja« i »Stil«, pri čemu kroz različitost stilova ukazuje na njihovu proizvoljnost. To u istoj meri važi i za Jürgena Meyera, koji naporedo slika geometrijske oblike (rombove) i forme pod uticajem Pencka. Benedikt Forster na slikama »Kaselsko mrko« stavlja težište na konstruktivne kvalitete – na primer, pozitivna negativna forma – i pri tom tematizuje privatne odnose. Njegovo naglašavanje materijala (on primenjuje slikarski postupak, ali i kolažiranje, između ostalog, s drvatom i stiroporom) javlja se na sličan način kod Petera Picka, koji u slike uključuje i materijalna svojstva kože i gume; ipak, svet njegovih slika pre potiče iz istočne i afričke nego zapadne kulture. Nasuprot tome, male šumske slike Dietmara Bauersa, koji živi na selu i uz ivicu šume, potpuno su okrenute Nemačkoj. Ove male slike su, naravno, u velikoj meri povezane s radom Anselma Kiefera; međutim, njegova kopija slike Konrada Witzta »Ribarenje Petrovo«, ispunjene bleštavim suncem renesanse, ukazuje i na razlike, uglavnom na veću lakoću i kolorizam.

Privatno, lično, subjektivno: sledeći krug umetnika u potpunosti radi i živi na tom području. Barbara Heinisch, koja je studirala kod Beuysa i Hödickea, ne samo da povezuje ova dva pola, bavljenje sopstvenim bićem i bojom; ona povezuje i svoje Ja s partnerom koji joj pozira kao model, i povezuje štafelajno slikarstvo s performansom. Pravi sadržaj je čulno sučeljavanje, erotski susret s modelom. Još obuhvatniji je pristup Isolde Wawrin koja se usmerava na čitavu prirodu, u koju zalazi, u kojoj doživljava i predstavlja sebe; slike naslikane prstima samo su deo njenog rada. Žareće slikarstvo Franza Hitzlera je pak potpuno usmereno ka unutrašnjim vizijama, mislima i fenomenima; kao što njegov atelje liči na prijetljivo-demonisku rupu, tako su njegove slike naseljene istovremeno pretećim i veselim čudesnim bićima iz njegove mašte. Kod Reinharda Podsa teme su, izgleda, borbe, njegove slike deluju ne samo kao bojna polja boje, već i protivrečenih psihičkih zbivanja. Serija slika o temi »Ja« pre dovodi u sumnju nego što afirmiše ovu pozitivnu tvrdnju, a naslov »To nisam hteo« govori o opterećujućim osećanjima. U poređenju s ovim, slikarstvo Thomasa Langea deluje slobodno i otvoreno; sadržaji njegovih slika po pravilu imaju prizvuke figurativnog, i kao da se vraćaju na predstave iz pornočasopisa. Ali, oni su istovremeno vrlo apstrahovani i svoju draž dobijaju pre svega iz igre narativnog sadržaja i apstraktne forme.

Za poslednju od naših skupina tema ima isti značaj koji ima i predstavljanje i sopstveno izvivljanje u činu slikanja. Po pravilu, ovi umetnici kao polazište uzimaju svet koji su sami doživeli. Rainer Fetting se bavi motivom muškaraca pod tušem ili slika portrete prijatelja koga je sreo u Londonu. Bernd Zimmer, koji deo godine redovno provodi u brdima i koji se nedavno vratio s puta po Indoneziji, pronalazi teme iz ovih tako različitih pejzaža: na izložbi su zastupljene slike iz oba ova sveta. Nasuprot tome, Helmut Middendorf slika urbane pejzaže, naročito oblast panku i rok muzike: muzičari i plesači koji se izvijaju u ritmu, »gradski urođenici«, kako ih on zove. Ova tri umetnika, osnivači Galerije na Moritzplatzu, prvu zrelost su stekli uz ekspresionizam iz prve dve decenije i slikarske kulture de Kooninga pune svežine i žestine; u poređenju s njim, svetlo, šareno slikarstvo Elvire Bach deluje sirovo, pankerski, drsko. Elvira Bach takođe prikazuje svoju okolinu, mrtvu prirodu s telefonom, ruž za usne ili jagode, ili pak niz statičnih, a opet potpuno otvorenih ženskih figura u prirodnoj veličini i »egipatskom stilu« (da upotrebimo izraz Henri Rousseaua), koji je istovremeno autoportret i tip žene. Nadovezati na njih Michaela Baucha i Klausu Richtera delovalo bi deplasirano ne samo zbog geografske udaljenosti (ovi nisu iz Berlina kao oni malopre pomenuti, već iz Hamburga i Düsseldorfa); kod njih je suviše malo, ako ga uopšte ima, prisutan ekspresivni element. Pa ipak, njihova obasjana radost življenja i veselje u veseljima govore u prilog tome, da pomenemo samo plesače i vedro nedeljno jutro, motorni čamac na visokom talasu i dvostruku konjsku glavu. S Peterom Chevalierom, koji završava paradu »Izmenjene slike«, ponovo smo u Berlinu i kod velikih, teških formi, koje u serijama obrađuju čovekolike figure, velegradске pejzaže i biomorfne neodredive oblike. Ovde kao da se susreću bujni slikarski pronalasci umetnika »Milhajmske slobode« i berlinske ekspresivnosti.

Berlin, Köln, Düsseldorf: umetnički centri se jasno razlikuju (s nužnim izuzecima) po karakteru svoje umetnosti, sa ekspresivnom figuracijom Berlina, laganom, kolorističkom intelektualnošću Düsseldorfa i svetovnom zahuktalošću Kölna, kako na području umetničkog tržišta, tako i istorije umetnosti. U Münchenu se uz očekivanu eleganciju nailazi i na iznenađujući, vrlo intenzivan unutrašnji svet. To što Karlsruhe, čija akademija predstavlja jedan od stožera nove ekspresivnosti, ne pruža i odgovarajući broj mladih dobrih umetnika, izazvalo je čuđenje; a u Buchen-Einbachu verovatno može da opstane samo jedan predstavnik ovog izraza. Ipak, koliko god se umetnička težišta mogu razdvojiti jedna od drugih, isto su tako zapanjujuća i očigledna ukrštanja, koja su, uostalom, bila i osnovna ove izložbe. O subjektivnosti i ekspresionizmu ne treba više govoriti; ali se ponovo mora istaći proizvoljnost stila, koji važi kako za kelnske umetnike, tako i za Fernanda Rodu (Düsseldorf) i Ter Hella (Berlin), a u izvesnom smislu i za Benedikta Forstera (Karlsruhe). Sabijena gustina može se pronaći kod Hitzlera (München),

Chevaliera i Langea (Berlin), prozirna lakoća kod Elvire Bach (Berlin), Michaela Baucha (Hamburg) i Isolde Wawrin (Düsseldorf), koja je na isti način intenzivno povezana s prirodom kao Zimmer (Berlin) ili Naschberger i Kefer (Köln); uživanje u neukusnoj konfekcijskoj umetnosti je rašireno od Berlina (Zimmer) preko Kölna sve do Hamburga (Oehlen). Nemački umetnički centri su otvoreni, a umetnici pokretni u doslovnom smislu: mobilni su, puno putuju, sele se, stvaraju grupe i ponovo se raspadaju. »Milhajmska sloboda« je trenutno zaverenička grupa, umetnici s Moritzplatzu i iz grupe »1/61«, kojoj pripadaju Ter Hell i Pods, rasturaju svoja zajedništva; emocionalno i praktično zajedništvo koje jednoj grupi daje snagu, nekoj drugoj pokazuje se kao smetnja.

Nova generacija, bilo da se poziva na Tiziana ili Duchampa, umetnike iz grupe »Most« ili Picabiu, objavljuje i prekoračuje granice ukusa i stila, obara društvene i umetničke sporazume, pokazuje otvorenost kakva odavno nije viđena. Ako novo isticanje slobode, subjektivnosti i čulnosti znači nazadovanje, onda se pod tim može shvatiti samo vraćanje na tri osnovne ljudske vrednosti.

»Bildwechsel, Neue Malerei aus Deutschland« (katalog izložbe), Berlin, 14. juni – 1. juli 1981, str. 10.

Prevod s nemačkog: Filip Filipović

## stupanj ekspresije\*

david salle

Dobra umetnost ima sposobnost da vas povede da gledate veštinu, dosetku, a da je neko i ne primetite. Uvek me je čudilo kako neko može gledati Noldeovog »Žutog Krista«, a da ne primeti da je to vrsta promišljene igre lanterne magice. Kako je moguće, čak i za trenutak, zaboraviti da je taj čudni izum nazvan »Žuti Krist« skela oko koje Nolde »veša« ekspresivnu sliku? Što se ekspresionizma kao stila tiče, mislim da je uistinu zanimljiv, a sa slikarskog stanovišta on donosi važne tehničke ideje, na primer: oblikovati prizor kroz slikarski proces, umesto crtanja, pa tek onda bojenja, odnosno islikavanja istog. Tu se radi o okončanju postupka, o rezultatu postignutom sredstvima koja je teško kontrolisati; ovo je neizmerno važno za slikare. I ne vidim zašto bi neko drugi bio zainteresovan za sve ovo.

Što se tiče pasaža teškog impasta, koji se na nekim mojim novijim slikama pojavljuju – povod za taj naročit način upotrebe boje bila je reprodukcija Riopelovog platna u aukcijskom katalogu. Učini mi se zanimljivom, a onda sam je zaboravio za izvesno vreme. Kasnije, pokušao sam svega da se vizuelno setim, istiskujući boju uokolo na način koji je odgovarao mojem neodređenom sećanju na Riopela, itd. ali to nije važno. Rezultat je važan, ne činjenica da on proizlazi iz sećanja na Riopela. Bilo kako bilo, ti pasaži su ekspresionistički; nikad nisam razumeo tendenciju prevlačenja kritičkog gajgerovog brojača po nečijem radu da bi se izmerio stupanj ekspresije. Čak i u slučaju Noldea, ili bilo koga drugoga, čini mi se to izvan pameti.

\*Naslov dalja redakcija

Iz: »Expressionism Today«: An Artists Symposium, »Art in America«, dec. 1982.

Prevod s engleskog: Tahir Lušić