

silovito slikarstvo

ernst busche

Otkada je apstraktni ekspresionizam odstupio pred pop artom i hard-edge apstrakcijom, koncept redukcije dominirao je umetničkom scenom Zapada. To je značilo da je umetnik zadržavao svoju ličnost, u minimalnoj kao i u konceptualnoj umetnosti, u fotografiji kao i na video-tejpu. Čak su i njegova zadublivanja u prošlost i njegove lične mitologije bile tretirane na arheološkom, pseudonaučnom nivou. Individualnom ekspresivnom stilu se samo sporadično težilo – u Americi od strane sveprisutnog de Kooninga, a u Evropi od strane crtača kao što je Brus, ili akcionista kao što je Arnulf Rainer (u njegovim retušima iz serije »Face-Farses«) i od strane slikara kao što su Krieg i Stöhrer. Više od deset godina slikarstvo u Berlinu bilo je pod jakim uticajem pokreta za društveno angažovanje, što je rezultiralo zanemarivanjem alternativnih umetničkih mogućnosti, s izuzetkom specifično berlinske ambijentalne umetnosti. Tokom poslednjih nekoliko godina, dva člana te disidentske grupe – K. H. Hödicke, koji je eksperimentisao u oblasti multi-medija, i Bernard Koberling, koji se bavio površinsko-grafičkim slikanjem – razradili su oblik gestualne umetnosti koja sadrži konceptualne elemente. Njihovi učenici i mlađi poštovaoci nedavno su se latili te nove, sveže, neinhbirane vrste slikanja, koja, mada svesna svojih istaknutih neekspresionističkih prethodnika, napada platno silovitim, razmahnim potezima četke i divljim, ostrim bojama.

U centru novog oblika ekspresionizma, koji je zasnovan na objektu, nalazi se berlinska grupa od četiri umetnika koji su pripremili svoju prvu opsežnu kolektivnu izložbu u »Berliner Haus« u Waldseeu. To su Rainer Fetting rođen 1949, Helmut Middendorf rođen 1953, Salome (1954) i Bernd Zimmer rođen 1948. Godine 1977. oni i njihovi prijatelji umetnici osnovali su galeriju na Moritzplazu, vodeći je onako kako su se uobičajeno vodile galerijske zajednice. K. H. Hödicke je bio jedan od osnivača promocione galerije Grossgorschen. Posle otvaranja Moritzplaza, bilo je otvoreno još nekoliko galerija umetnika. Četvorica od oko dvadesetak umetnika s Moritzplaza, s određenim stilskim afinitetima, odvojili su se da bi formirali manju grupu. Moritzplaz u radničkom kvartu Kreuzberg predstavlja njihov geografski i duhovni centar; oni žive i rade oko galerije. Česta sretanja i razgovori koji se tu održavaju čine esencijalni deo njihovog rada. Da nije bilo te kolektivne situacije, njihovo slikarstvo verovatno ne bi otišlo toliko daleko.

Njihov veoma ličan, introvertni oblik umetnosti, namenjen je uskom krugu prijatelja. Veoma tanak sloj boje nanesen je na platno širokim, često plahovitim pokretima, koji su pre motorični nego automatski. Endopsihička situacija, kao što je senzacija provocirana objektom, mora biti refektovana brzim potezom četke, da bi se uhvatili darežljivi zatalasani pokreti klizača, ritam bubnjara, stoička mirnoća krave, ritam i uzbuđenje rok i bit igrača. Ova potpuna slikarska akcija, mlazevi boje, neoslikane partije i bezobzirne mrlje daju slici efekat privremenosti. Ruci je potrebno dosta prostora za kretanje, pa tako veliki formati teže da prevladaju. Široko polje akcije potrebno je za ovo lutajuće putovanje u platno; to slikanje do tačke iscrpljenja, omogućeno je velikim oblicima koji se pojavljuju na platnu. Ali čak je i ogromno platno često još premalo: te slike imaju nečeg fragmetarnog u sebi, objekti kao da se ispaljuju iz rama, da bi se protegli izvan njega. Kao dodatak ekspresivnom, konvulzivnom elementu, u ovom slikarstvu postoji i očevdna očaranošć bojom. Eksplozivne, drećeće boje dominiraju: svetloružičasta pored ljubičaste na zelenoj pozadini, zaslepljujuća crvena presećena tamnoplavom, tmurna crna na ultramarin pozadini. Stalna je promena između toplih i hladnih boja. Na nekoliko slika, Zimmer dolazi blizu kreiranja zaslepljujuće žute monohromne površine; Fettingova crvena smenjuje se s nemoćnom sivoplavom; a Salome koristi nekoliko svetlih boja, dosta bele i fluorescentnu ružičastu. Kao i forma, boja takođe dolazi iznutra, ali su njeni efekti uvek pažljivo promišljeni.

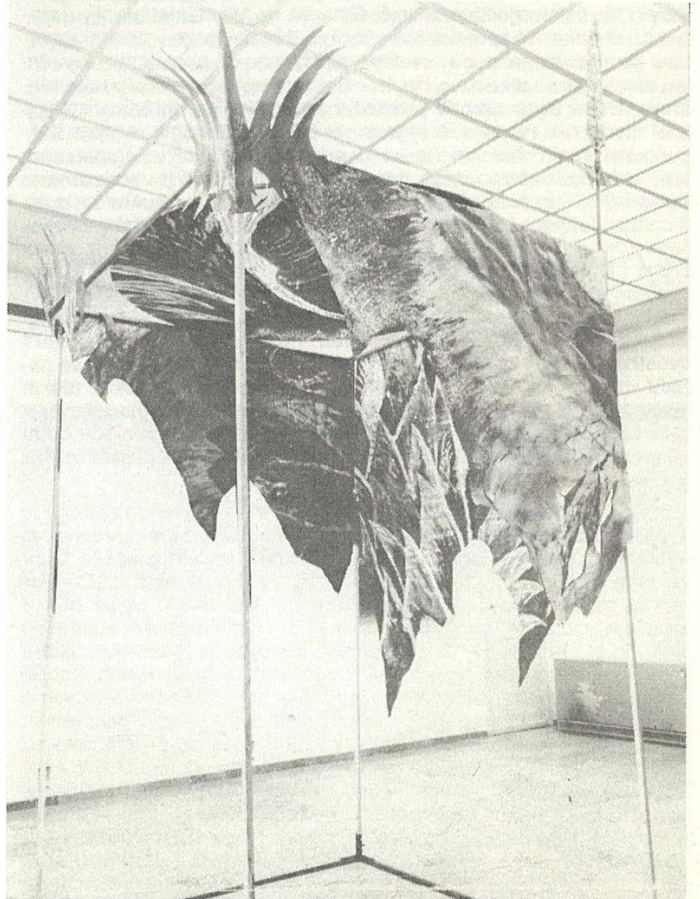
Umetnikovo interesovanje za sopstveni ego je kombinovano s pogledom na ljude pojedinačno i na umetnikove prijatelje uopšte. Autoportreti i portreti grupe su tretirani s obnovljenim interesovanjem. Na ovim drugim nisu naslikane jednostavno figure i lica, nego i portreti poznatika koji su u ličnom kontaktu s umetnikom. Autoportreti su nešto ređi u radovima ovih umetnika, sa izuzetkom Salomé, koji samoreprezentaciju smatra sredstvom izazivanja reakcija publike. U svojim performansima on se često pojavljuje u ulozi »poročne starice«, ili kao *Merilin Monro*, ili kao efebična, dvopolna figura u egzibicionističkom duhu. Svakodnevno lično iskustvo takođe je predstavljeno: Berlinski zid viđen kroz prozor ateljea; podzemna železnica; »SO 36«, pank – disko u kvartu Kreuzberg,

čest je u radovima četvorice umetnika; Salomeovi performansi, opterećeni košmarima i nedokučivom patnjom; njujorški »Anvil«, omiljeno pribežište homoseksualaca; slike poljubaca, tuširanja i slično; bavorski predeo; seoski festival piva. Fetting se često vraća motivu »van Gogh ispred zida«, figuri modernog umetnika, istovremeno karakterističnoj i individualnoj, postavljenoj na fon svakodnevnog života u Berlinu – ključnom prizoru što se grupe tiče.

Ali ovo nije samo introspektivno slikarstvo mentalnih procesa ega. Okolina i spoljašnja stvarnost smatraju se podjednako važnim. Ovi umetnici slikaju grad u kojem žive, ali oni isto tako slikaju i New York, zategnutu atmosferu, destruktivni, samodestruktivni metropolis. Ali ovde se ne bavimo doslovno realizmom – umetničkom formom koja je izvedena iz grafičkog stila, recimo Dixa ili Grosza. Njihova vizija pre izaziva jedan emocionalni realizam koji prenosi osećanje i iskustvo metropole, gde je neobičnost pravilo.

Raspadajući, neobuzdani grad, bio to Berlin ili New York, istovremeno je i najviša tačka i ekstremna posledica zapadne civilizacije, mesto okupljanja radom premorenih i osiromašenih. Pank, tvrda sinteza bita, roka i »ritam i bluza«, daje oduška ovom osećanju života iz njegovih postojbina – CBGB-a i Max Cansas Cittua New Yorku, i kluba »SO 36« u Berlinu – koji su podjednako bliski našim umetnicima. Oni su oslikali zidove kluba »SO 36« radovima kao što su »Njujorška inscenacija«, »Visoki talas«, kao i scenama iz grada. Slike s Moritzplaza često sadrže električne gitare i konge, slikovite scene igranja, bubnjare i gitariste, i zrače tvrdim ritmom. Rainer Fetting kaže: »Duboko u sebi svi smo mi nazovi rok-zvezde. Ranije, Middendorf je svirao gitaru profesionalno, Zimmer je nabijen vitalnošću, a Salome je već snimio ploču. Ja sam učio klavir, pre, ili *trebalo* je da ga učim, mada nisam želeo. Da sam učio da sviram gitaru, danas bih bio rok-zvezda«. Još jedan element koji je značajan u muzici i na filmu, mada ne u vizuelnim umetnostima, to je direktan kontakt s publikom: »Šta se desilo s razvratnim slikarstvom? Šta se može videti na tržištu? Hipersenzitivna umetnost za poznavaoce i estete i pažljivi rad slikan da podrži političku partiju«. Format koji ovi umetnici koriste ponekad konkuriše bioskopskom platnu, a ti ugravirani detalji podsećaju na estetični ukus filma. Uzori Bernda Zimmera bili su ogromni javni murali Diega Riverera i meksičko i kalifornijsko zidno slikarstvo.

U najapsurdnijoj političkoj situaciji na svetu, u gradu koji je podeljen zidom, izgnanici vladaju svetom slike – to su umetnici sami, igrajući roboti u »SO 36«, pederi i travestiti. Ti izgnanici žele da posmatrač zauzme definitivno stanovište. To je ono na šta oni ciljaju kada razotkrivaju taj podzemni svet – nije to isključivo samozabavljanje. Nije slučajno kada vidite Salomea pored njegovih slika – nevino posvećenog godišnjim dobima, ali zapravo zaokupljenog



mileta prodanović, 1982

pederskim porno-časopisima – U »Realismus studiju« *Novog levičarskog udruženja za vizuelne umetnosti*. Salome je najizazovniji eksponent ovog agresivnog pristupa posmatraču. Izvodio je tokom cele noći u izlogu galerije performans iz serije njegovih »Tunten – TV«, u kojem se zavio u bodljikavu žicu zaključavši vrata pred posmatračima za koje je tenzija bila neizdrživa i koji su, jasno, želeli da izađu. Jednoj od njegovih »samoreprezentacija« prethodile su ove reči iz Brechta: »Prijatelju dragi, jednog dana reče mi majka ovo: da ću završiti u pozorištu ili čak na još goreg mesu«. Kao homoseksualac radničkog porekla, Salome je proživio iskustvo otuđenja u buržoaskoj kulturi i svakodnevnom društvu iz prve ruke.

Ovi umetnici nisu namerni da se bave isključivo političkim angažmanom – uz slikanje njihovog društvenog okruženja, bave se i slikanjem iz zadovoljstva, iz čiste zabave. Te slike su praznik za oko, u njima ironija i humor stvaraju prvu količinu frivolnosti. Stereotipi su nonšalantno prihvaćeni i čak ushićeno razdraženi: Berlinski zid; van Gog, vrhovni umetnik; ili večnost, beskrajni zalasci sunca, Eldorado dućanske umetnosti. Middendorf slika grupu palih paleta nazvanu »Slikarstvo više ne postoji«; Fetting prikazuje drečavo bojenu verziju istočnoberlinskog televizijskog tornja, ponosa grada, obnavljajući sve pompezne, glupe aspekte te strukture, koji su bili skoro zaboravljeni. Postoji nešto iskrivljeno u tim slikama što je uzeto ozbiljno, mada se održava kritička i ironična distanca.

Nema pripremljenih crteža za ovaj tip slikarstva – u krajnjoj liniji, situacije ili konture su skicirane direktno na platnu, slikarski pre nego linearno. Očito, koreni se mogu naći kod nemačkih ekspresionista i akcionih slikara kao u mnogim američkim iskustvima, ali u konačnom razmatranju to je treperava evropska umetnička forma. Čak i heroji apstraktnog ekspresionizma-de Kooning, Hoffmann i Rothko – imaju evropsko poreklo. Stilovi i boje usaglašavaju se s objektom: Fetting slika ubistvo u Anvilu silovitom crvenom, a scenu tuširanja vodenasto plavom; Zimmer slika mrtvu prirodu u svojoj mirnoj prirodi; njegova seoska crkva odiše osećanjem večnosti. Medendorfov rad karakterišu ugaona prostornost i velike, konačne forme; Salomeove radove – energične linije, mrlje i razmetljivosti; Fettingovi snažni potezi četke i impresionistički crteži; Zimmerove pažljivo proučene linije i snažne površine koje prekrivaju celo platno.

Pank atmosfere; konge i gitare; roboti u muzičkoj radnji; homoseksualac koji šeta ulicom, u baru, koji vodi ljubav; čovek koji se tušira; Bavarci pod šatrom; umetnik kao pali anđeo; zalasci sunca; trešnje u cvatu; krave; podzemni prolaz; nosorog; redovi kuća; sva entuzijastička svežina ovog slikarstva otkriva se u njegovim temama. Postoji osobita volja da se napadnu društveni i umetnički tabui. Slikarstvo zadržava svoje bliske veze s objektom, svet postaje predtekst za sliku. Mada ne rade čisto apstraktne slike, ovi umetnici koriste svoja iskustva u drugim medijima. Radili su film i vide, praveći i kraće sekvence i značajnije filmove. U izvesnom smislu, kamera je tu imala ulogu kao što kod tradicionalnih umetnika ima beležnica. Za postvorholovsku generaciju, novi mediji predstavljaju više prirodnu mogućnost nego podsticaj za eksperimentisanje. Ovi umetnici koriste medije kao pomoćno oruđe, ali je njihovo glavno interesovanje u slikarstvu.

»Cvetovi zla« ponovo cvetaju: *épater le bourgeois* Rimbaud, Baudelaire, Wilde, David Bowie i Lou Reed – svi su duhovna braća. Oni možda žive kao društveni izgnanici, ali su prosvetljeni boemi. To su prosvetljeni umetnici današnjice koji su sasvim svesni političke i društvene situacije. Iskustva prethodne generacije, koja se digla protiv Berufsvverbota, ili se čak okrenula terorizmu; energetska kriza, nivo porasta, i svi drugi ishodi sredine i kraja sedamdesetih godina; kombinovani da bi oblikovali njihov mentalitet i da bi ih sačuvali od pada u obmanjući, zlostavljajući stav. Ovo je ekspresivno slikarstvo koje je istovremeno duboko doživljeno i neodbranjivo razvratno.

Iz »Flash Art« br. 101, januar – februar 1981.

Prevod s engleskog: Mileta Prodanović

intervju

zeitgeist*

(razgovor sa christosom joachimidesom)

Flash Art: Kao jedan od organizatora izložbe »Zeitgeist« (Duh vremena) u Berlinu, kako tumačite sam naziv izložbe?

Christos Joachimides: Zeitgeist je termin koji se pojavljuje prvi put kod Hegela, a kasnije ga koriste savremena filozofija, Niče i Hajdeger, napr. U ovom slučaju »Zeitgeist« označava početak osamdesetih kao moment u kojem se događaju duboke promene u vizuelnim umetnostima. Naslov, dakako, ne označava novi stil već duh vašeg vremena i novi početak u umetnosti.

F. A.: Nije li uistinu posao istoričara umetnosti da se osvrće na prošlost? Kako mi u sadašnjosti stvarno određujemo šta sačinjava duh našeg vremena?

H. J.: Radio sam sa još dvojicom organizatora »Zeitgeista«, Majklom Lickom i Normanom Rosenthalom s Kraljevske akademije u Londonu, na velikoj izložbi »Novi duh u slikarstvu« 1980. godine. Sva trojica smo mišljenja da je mnogo lakše osvetiliti situaciju u vizuelnim umetnostima danas s ograničenim brojem umetnika, ali predstavljanih na pravi način, nego li velikom panoramskom izložbom.

F. A.: Izložba »Novi duh u slikarstvu« izazvala je žive rasprave, koliko se »Zeitgeist« razlikuje od ove izložbe?

H. J.: »Zeitgeist« se umnogome razlikuje. Prvo, londonskom izložbom Norman Rosenthal i ja pokušali smo izneti široko istraživa-nje situaciji u slikarstvu u to doba, utvrđujući korene novog slikarstva čak od najranijih perioda istorije umetnosti i slikarstva posebno. Zbog toga smo uključili velike majstore kao što su Baltus, de Kooning, Backon i Miler. »Zeitgeist«, koji je pre svega izložba slikarstva i skulpture, pokušali smo napraviti postavku koja jasno pokazuje korenite promene koje su se dogodile u umetnosti od kasnih sedamdesetih. Druga važna distinkcija tiče se same postavke. Ovog puta, odlučili smo da pozovemo značajan broj umetnika koji bi napravili radove specijalno namenjene izložbenom prostoru u zgradi »Martin Gropius«. Ova zgrada bila je svojevremeno pruski državni muzej umetnosti i zanata. Podigao ju je Martin Gropius, predak Valtera Gropiusa, osnivača Bauhausa. Sama lokacija je vrlo složena i zanimljiva, budući da se zgrada nalazi u nekadašnjem centru Berlina, tačno na granici Istočnog i Zapadnog, uz sam Berlinski zid.

F. A.: Uzimajući u obzir iskustvo umetnosti poslednjih trideset ili četrdeset godina, ova zgrada čini se uistinu odgovarajućom za novu umetnost. Možda biste mogli nešto više reći o tome šta sačinjava ovaj novi osećaj u umetnosti zbog kojeg su mnogi zabrinuti.

H. J.: Verujemo da se u poslednjih trideset godina odvija brži sled vrlo dubokih promena u umetnosti koje u najširem smislu odražavaju i promene u društvu. Šezdesetih godina opštinstička stajališta postojala su u mnogim društvima, u levim i desnim, od Londona koji pleše (swinging London) do »Revolucije sada« u Berkliju i Berlinu; ovo raspoloženje osećalo se i u ekonomskoj ekspanziji Amerike i Evrope. Sav taj optimizam odražavao se u tako ekstrovertnoj umetnosti kao što je bio pop art. Strašan šok naftne krize, koji je signalizirao i duboke promene u društvu, izazvao je drugu reakciju na tom osetljivom barometru zvanom umetnost. Iznenada smo shvatili, posle ovog dugog optimističkog sna, da smo uništili okolinu, da naša ekonomija nije tako stabilna kao što smo mislili i da je ugrožavaju tako teško kontrolisani faktori kao situacija u proizvodnji nafte, te da je sigurnost u našem svetu bila mit. Umetnost, koja je uvek osetljiva na ovakve situacije, reagovala je na vrlo dezorijentisan način, okrenula se izvorima, postala je intelektualnija, refleksivnija, pojavili su se u njoj fenomen koji su minimalna i konceptualna umetnost. Tek u drugoj polovini sedamdesetih godina otkrili smo da je snaga ovih pokreta bila nedostatna, da su postali uočljivo akademski. Tada je mlada generacija umetnika počela nova istraživanja unutar vizuelnih sredstava i umesto da se zaustave na ograničenoj estetičkoj veri (uverenju), oni su počeli koristiti celu istoriju umetnosti dvadesetog veka. Italijani su pronašli bogat izvor nadahnuća u futurizmu i de Chiricu, a Nemci sličan izvor u grupi »Die Bruke« i ranom nemačkom ekspresionizmu. Čak i u Sjedinjenim Američkim Državama, gde je vrlo zanimljiva situacija, Amerikanci su konačno shvatili značaj i doprinos apstraktnog ekspresionizma, tako da sad postoji preporod ovog pokreta. Mnogi američki umetnici okreću se sada svojim prethodnicima. Kao što je Bertold Brecht rekao o umetnicima i sebi: »Mi smo pobožni lopovi i smemo uzeti sve što volimo iz istorije literature, ono što je važno za vrednovanje je proizvod, a ne odakle je nadahnuće«. Ovu ideju vrlo dobro je osetila generacija mladih umetnika, formulišući sada vlastite poruke, možda električne i ponekad teške za čitanje, ali krajnje poetične i senzualne refleksije sveta u kojem živimo.

F. A.: Neki od umetnika na Vašoj izložbi, posebno Nemci, kao Bazellit ili Lüpertz, u stvari rade već dugo na ovaj način. Kako ob-