

jašnjavate njihov nenadan uticaj na umetnički svet i kako shvatate njihov značaj za mnoge mlade umetnike u Americi, Italiji, Nemačkoj i drugde?

H. J.: Ovo je važno pitanje, s obzirom na to da se u Nemačkoj pojavio vrlo važan fenomen početkom šezdesetih, u vreme kada je umetnički svet imao krajnje različite parametre prosuđivanja umetnosti. U to vreme u Zapadnom Berlinu, izolovanom od drugih delova Nemačke i ostalog sveta, više nego što je to danas, izvestan broj vrlo mladih studenata umetnosti počeo je formulirati vizuelni jezik koji je bio apsolutno izvan preovlađujućih pokreta toga doba.

Ti mladi umetnici bili su Georg Bazeli, Eugen Schenebeck, koji na žalost više ne radi, Bernd Koberling, Karl Horst Hodiake i, naravno, Markus Lüpertz. Tada smo po prvi put mogli videti Penkove slike tajno prebačene iz Istočne Nemačke u Zapadni Berlin. Bio je to trenutak kada se, izvan svih glavnih puteva zapadnonemačke i zapadnoevropske umetnosti, ova generacija umetnika počinje obraćati nemačkom kulturnom nasleđu koje se bazira na dva jasna iskustva: romantizmu i ekspresionizmu. Žadugo ova generacija umetnika bila je potpuno zapostavljena u oficijelnom umetničkom svetu i tek se sredinom kasnih sedamdesetih godina na njih počinje obraćati pažnja i zanimanje koje njihov rad uistinu zaslužuje.

F. A. *Možemo li u ovom kontekstu razumeti i Jozepha Benysa kao ekspresionistu?*

H. J. Da. Na neki način, Benys je na ovoj izložbi figura koja odgovara Pablu Picassu na izložbi »Novi duh u slikarstvu«. Mnoge ideje i stavovi, mnoge promene koje vidimo u umetnosti mlade generacije danas, imaju teorijske i filozofske korene u teorijama i postavkama koje je Joseph Benys predstavio svetu dvadeset ili trideset godina ranije. On je tačka reference za promenu u razmišljanju, iako ne obavezno i za promenu u estetici.

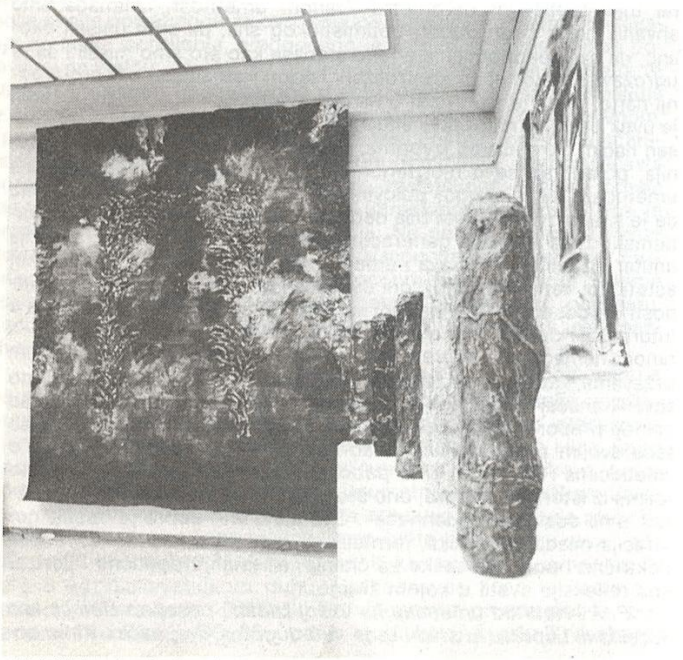
F. A.: *Slikarstvo sigurno dominira časopisima i izložbama poslednje dve ili tri godine. Čini se da je sa skulpturom nešto problematičnije stanje. Kakva skulptura će biti predstavljena u Berlinu i da li postoji nada za novu skulpturu?*

H. J.: Od samog početka i Norman Rosenthal i ja želeli smo načiniti izložbu slika i skulptura. U stvari, samo nekoliko skulptura bilo je uzeto u obzir od autora kao Joseph Benys, Barry Flanagan i Antonius Hockelmanu. Uistinu pravo veliko otkriće poslednjih meseci je novi važan fenomen – skulptura koju rade slikari. Pre dve godine, na Venecijanskom bijenalu 1980. Bazelitiz je napravio iznenađenje postavljanjem vrlo sugestivne skulpture velikih dimenzija. Od tada smo primetili rastući interes značajnih umetnika za skulpturu i rad u tri dimenzije. Ove godine u Italiji bili smo iznenađeni otkrićem nove skulpture Sandra Chie, Enza Cucchia i Mimma Paladina, a u Nemačkoj Markusa Lüpertza i Georga Bazelitza. Svedoci smo začuđujuće eksplozije stvaralačkog interesa za skulpturu među nekolicinom današnjih umetnika, a postoje indicije da na polju skulpture sad već ozbiljno rade i mnogi drugi slikari.

¹ Izložba »Zeitgeist« održana je u Zapadnom Berlinu (oktobar 1982 – januar 1983)

Iz »Flash Art«, novembar 1982.

Prevod s engleskog: Tahir Lušić



tahir lušić (levo) nada alavanja (desno)

način na koji delo koristi prošlost nije nostalgičan*

DAVID SALLE

Radovi trojice umetnika prisutnih večeras imaju više dodirnih tačaka, pri čemu oni, naravno, zauzimaju različite pozicije u odnosu na njih. Jedna od ovih bliskih tačaka jeste prisvajanje, odnosno posedovanje predstave (image). Može li, međutim, umetnik koji svu svoju ličnost unosi u čin slikanja posedovati ovu predstavu? Ili možda slike poseduju nas i manipulišu nama? Da li je sasvim moguće njihov radikalan, eklektički izbor, ili pak one ustanovljuju određenu moralnu poziciju, kazuju priču, nagoveštavajući istorijsku naraciju? Koliki je udeo nostalgije u ovim delima? Ko je u pitanju i koliko daleko može neko da napreduje, a da pri tom sve vreme gleda unazad?

DAVID SALLE: Kada govorim o mom radu obično govorim o nečemu što ima veze s promiskuitetom; promiskuitetom predstava i stilističkih izvora, u kome čovek stvarno obitava ili ne, koristi nešto ili ne. Mogli bi smo reći da on može da upotrebi bilo šta, prisvajajući ga ili inkorporirajući ga u shemu slike. Shema slike, opet, određuje šta će se koristiti, šta će se stavljati preko čega i kako će se kombinovati, ukazujući tako na trajno značenje samog mehanizma slikanja. Jednostavno rečeno, to je estetičko poimanje da je sav materijal u igri.

Predstave imaju jasan odnos prema fotografiji (ne u smislu da je taj odnos jasan, već da je jasno da postoji). Na primer, torzo koji se nazire na ovoj slici, nacrtan je prema fotografiji jedne osobe, tako da na slici postoje različiti nivoi slikanja. Tome je pridodato gestualno slikanje figure koje je izvedeno na način kako se to uči na akademiji. Postoje zatim dva druga elementa na slici koji takođe pripadaju ideji shematskog crtanja. Dakle, postoji odnos s fotografijom, ali to nije pokušaj da se odgovori izazovu fotografije, naprotiv, ponekad se desi da fotografija dođe u prvi plan.

Ovo dovodi do određenih vrednosti koje se koriste u slikarstvu. U mojim slikama odnos između slike i fotografije je u smislu chiaroscuro. Fotografija je naprosto način da se sačuva, zadrži određen odnos svetlosti i tame, koji na njihov utvrđen način obeležavaju nešto što se javlja u osvetljenom prostoru, a to nešto je, u ovom slučaju, figurativni element.

U slikama ponekad ima više narativnih elemenata, čak i više od fotografskog osećanja sveta. Ali, i ovde, činjenica da je to slika, činjenica da postoji određena skala, činjenica da je to naslikano, znači da slika ima različitu fizičku prisutnost od fotografije, a čini mi se da se pri tom gubi ono nespretno osećanje da je fotografija referentna tačka sveta. Slikanje samo po sebi postaje referentno.

Mislim da način na koji moje delo koristi prošlost nije nostalgičan. Pre bih rekao da slike imaju određen kvalitet koji je slučajni detonator nečega što je ispod površine. Na predstave u slikama mislim kao na centar jedne erupcije, eruptivni fokus, koji je verovatno sasvim različit od funkcija klasičnih referenci u postmodernističkoj teoriji arhitekture. Predstave imaju kvalitet stvari koje su odbačene, a koje se vraćaju na uznemirujući način. One nikad nisu kritika, kritika savremenog sveta. One su stvari same. Predstave su primarne, čak i ako se koriste zajedno sa drugim slikama, ili su zadržane slojevima boje. Činjenica da su slike doslovno reprezentativne, da su one reprezentacija predstave, nije kritika, ni odgovor, već jednostavno deo programa.

Određeni način na koji se koriste ove predstave je da odele značenje stvari u slici od značenja stvari u svetu. Nameće se analogija s protokolarnim jezikom, na primer, televizije, čiji cilj ne bi bila komunikacija. Postoji vrednost pogrešno upamćenog rituala koji se netačno zove nostalgija. Kvalitet rituala je takav da se rimuje, mada nesavršeno, s mehanikom značenja u samim slikama. Drugi kvalitet koji nije očigledan, što se slika tiče, jeste vrednost eskatološkog vica koji je protivprirodan, koji je egotističan. Slika je tada predstavljanje drske samouverenosti, a ironija je što se to često naziva anti-humanističkim, što je, po mome ubeđenju, sasvim neispravno. . .

* Naslov dala Redakcija

Iz »Realite Magazine« br. 6, leto 1981, str. 4. (Post-modernisme, simpozijum održan 30. marta 1981, Institut za arhitekturu i urbane studije, Njujork).

Prevod s engleskog: Dubravka Mulić