

# umetnost u znaku dolara

suzi gablik

Kako era postmodernizma okreće leđa oštro definisanim i opšte predlaganim ideologijama tokom šezdesetih godina, kao da je celokupna istorija stilova iznenada probila u prvi plan. I kako se stare podele mešaju, spajaju i međusobno smenjuju, dogmatizam i isključivost ustupili su mesto otvorenosti i koegzistenciji. Unutar ove raznolikosti i psihološki pretrpane situacije, termini umetnosti moraju se ponovo određivati i njihovo značenje iznova stvarati od dana do dana. Postmodernizam je pomalo neuhvatljiv termin koji se danas upotrebljava za opisivanje rastresene situacije umetnosti osamdesetih; to je termin koji dosad još niko nije potpuno razumeo, zato što niko nije pružio njegovu jasnu definiciju. Mnogima je ovaj termin sinonim za pluralizam i jednostavno se odnosi na gubitak vere u maticu; ali, njegovi stvarni parametri su pomalo neodređeni i teško označivi, zato što, stilski govoreći, ne postoji preobražaj u formama postmoderne umetnosti koji bi je mogao izdvojiti od, recimo, poznog modernizma. Pa kakva je onda ta razlika?

Ako je modernizam u srži bio ideološki i pun napetih dihotomija, postmodernizam je mnogo eklektičniji – sposoban da stvori, pa čak i pljačka, sve stilske i žanrovske oblike – i tolerantniji prema nesigurnim i sukobljenim vrednostima. Samopotvrđivanje modernista prvobitno je predstavljalo pobunu: krećući putem aktivne, samopožrtvovane borbe, modernistički umetnici težili su da poprave etičku sliku našeg sveta. *Angažman* modernizma, čak i u njegovim »najotuđenijim« manifestacijama »umetnosti radi umetnosti« i anti-umetnosti, uvek je uključivao ponašanje umetnika i njegov stav prema umetnosti: odbijanje lakog uspeha, stalno stanje nezadovoljstva tržišnim vrednostima i permanentna revolucija vođena protiv iskušenja i navike konformizma. Čini mi se da je jedna od stvari koja postmoderni mišljenje odvaja od modernističkog – i kojom ću se ovde posebno baviti – odbijanje bilo kakvog ozbiljnog razmatranja moralnog središta umetnosti. »Postoji moralnost u umetnosti«, primetio je kompozitor Arnold Schoenberg u herojskim radnim danima modernizma, »koja služi kao protivteža ovom svetu prepuštenom amoralnom materijalizmu, čija je opsesija uspeh, pred kojim polako nestaju svi etički preduslovi naše umetnosti«.

Ova opaska napravljena je u vreme kada je moderna kultura bila beskompromisno disidentska i subverzivna – kada je njena struja u velikoj meri tekla nasuprot plimi obrazaca iz šire kulture. U to vreme modernizam je sebe video pre kao negaciju nego kao dopunu društvene prakse, ističući svoje kulturne namere ne samo protiv tradicionalnog »značenja« umetnosti, već i protiv duha svetovnog racionalizma koji predstavlja socijalnu filozofiju buržoaskog kapitalizma. »Dehumanizacija« umetnosti u prvim decenijama ovog veka bila je u velikoj meri odgovor na odbojnost umetnika prema kapitalističkom društvu; umetnost je sasvim svesno preseklala sponu sa društvenim zaledom i povukla se da bi sačuvala svoje kreativno jezgro. Kao što je rekao Kandinsky, »izraz 'umetnosti radi umetnosti' je, u stvari, najbolji ideal koji materijalističko doba može da dosegne, jer je nesvesni protest protiv materijalizma i zahteva da sve mora imati upotrebnost i praktičnu vrednost«. Umetnici su videli sebe kao poslednje aktivne nosioce duhovnih vrednosti u svetu zaljubljenom u profit, i ta ideja bila je povezana s pojmom svake moderne apstraktne umetnosti – jednako sigurno kao što fosforu pripada sjaj – sve do kraja apstraktnog ekspresionizma. Apstraktni ekspresionisti su još smatrali da pripadaju duhovnom »podzemlju« u herojskoj tradiciji Kandinskog, Maljeviča i Mondriana. Kao što je Robert Motherwell pisao 1944: »Dokle god modernim društvom dominira ljubav prema svojini... umetnik nema drugog izbora osim formalizma. Sve dok ne nastupi radikalna revolucija vrednosti modernog društva, možda ćemo tražiti krajnje formalnu umetnost da bismo išli dalje... Moderni umetnici su morali ostale društvene vrednosti da zamene čisto estetskim«.

Naravno, danas nesumnjivo postoji otvoreni savez između društva kao celine i ekonomskog statusa umetnosti, i sva ta nekada »otuđena« dela stekla su vrednost kao svojina i investicija iznad svih očekivanja. Rezultat toga je procvat umetničke industrije – »kulturalna revolucija« se zbiva među nama i u njoj je umetnik postao

sredstvo ekonomskih interesa drugih ljudi, ili sebe, ili ekonomske mašine – a brišu se etičke koordinate koje umetnosti daju njenu zaštitnu snagu. Kako era modernizma zatvara puni krug, naši umetnici se vraćaju iz izgnanstva raširenih ruku, da pozdrave svog starog neprijatelja: tržišnu ekonomiju, čiji je jedini moral da proglašati »korisnim« bilo šta što donosi novac. Modernistički arhetip izolovanog i otuđenog umetnika počeo je da deluje beznačajno, čak zastarelo, za proizvodnje umetnosti u korporacijsko doba. U eri postmodernizma, radikalni individualizam je sveden na nivo puke stilske volje ili preferencije, na neprerušenu subjektivnost – na hotimično prihvatanje sukoba vrednosti. Ako se napuštanje ideologije može shvatiti kao oslobađanje – kao srećno izbačivanje od imperativa avangarde za neprestanom inovacijom – napuštanje angažmana i izmeštanje normi može da bude štetno i demoralizujuće. I dok izlaženje iz struje postaje sve teže i teže, umetnici – zbog svoje karijere – sve više moraju da zatvaraju oči pred gubitkom nade da će svoje aspiracije, standarde i ambicije ikada uskladiti sa ekonomskim i društvenim zahtevima vremena. Na taj način, prioriteti umetničkog sveta sada ulaze u svaku poru našeg ponašanja i stvaraju neku vrstu moralne paralize.

Ono što zapravo želim da kažem jeste to da iako nova situacija izgleda kao da pruža kolosalne i neuporedive prilike za svaku vrstu umetničkog izraza, postoje i rizici i negativne posledice, koji se u takvoj situaciji, »prenaseljenoj« mogućnostima, kriju neprimetno, a prete da umetnost učine besmislenom. Nije mi namera da unosim cinizam ili sumnju u ono što će mnogi ljudi smatrati okrepljujućim dejstvima tolike slobode (izbora), ali zapažam dve strane ove nove tendencije, o kojima treba razmisliti – i da pozitivne koristi od pluralizacije idu naporedno s njenim negativnim, dezintegrišućim karakterom. S jedne strane, dopuštanje bezgraničnog izražavanja u izvesnom smislu poriče značaj onoga što se izražava, dok preobilje opcija zapravo spušta stepen moguće inovacije. Štaviše, zahtevi mnoštva individualističkih i disparatnih orijentacija sada su počeli da podrivaju i slabe integritet i plauzibilnost sistema, jer ono što pluralizam istinski znači jeste to da više ne postoje granice između onoga što je prihvatljivo kao umetnost i onoga što to nije. Sada se sve može uklopiti. Međutim, problem sa opcijom uklopivosti je taj što ona, kada se jednom prihvati, pokazuje tendenciju ka eskalaciji sve do tačke kada se, tako reći iznutra, ruši plauzibilnost tradicije. Ne raspada se samo ova ili ona estetska pretpostavka, već celokupni sklop značenje. Hoću da kažem da umetnost, kada više ne postavlja zahtev za poštovanjem apsoluta, gubi svoju herizmatšku funkciju »davanja smisla«.

Hilton Kramer je aludirao na ovaj problem u jednom članku koji je pre izvesnog vremena napisao u *The New York Timesu*:

»Ako u samoj otvorenosti ove postmodernističke umetničke scene postoji nešto privlačno, u njoj ima i nečeg zapanjujućeg. Jer, ona nas podseća na to da naša kultura sada nema žižu ili središte... Možda znamo previše o umetnosti da bismo verovali u apsolutnu efikasnost bilo kojeg pojedinog stila ili tradicije. Da li smo onda u umetnosti osamdesetih osuđeni da ostanemo u stalnom vrtlogu naizmeničnih i protivrečnih stilova i stavova? Mislim da verovatno jesmo. Ovo žarko prigrljivanje umetnosti svakakvog ubeđenja izgleda da nam odgovara. Ono zadovoljava naš zdrav novi apetit za estetskim iskustvom, ne zahtevajući od nas ništa u smislu opredeljenja ili verovanja«.

Pluralizam znači da se više ne možemo oslanjati na tradiciju ili kulturnu naviku u određivanju vrednosti. Ekstremni stupanj slobode koju današnji pluralizam podrazumeva, svakoga opterećuje sve većim pritiskom da odlučuje između bezgraničnih alternativa koje su sada otvorene. Ali, sa slomom vrednosnog konsenzusa postaje sve teže znati kako i šta da se izabere, ili kako da se brani ili vrednuje sopstveni izbor. Etika pluralizacije dolazi prerušena u svog višesmislenog dvojnika: uništenje vrednosnog konsenzusa.



bernd koberling, 1981

Napravili smo puni krug u odnosu na tradicionalno društvo u kojem je pojedinac retko, ako je uopšte bio, vraćan na samog sebe; naši umetnici ne samo što imaju slobodu da rade bilo šta što žele, već moraju da biraju između alternative, sviđalo se to njima ili ne. Kao što je istakao sociolog Peter Berger, »moderna svest povlači kretanje od sudbine ka izboru«. Modernizam je od početka odredio sebe preko osećanja rasparčavanja i nesigurnosti, i zatvorio umetnost u implicitnu dinamiku inovacije i promene, koja po sebi ne može da pruži značenje. Jer, mi ili prihvatamo da postoje stvarne i inherentne vrednosti, i da su one večne istine koje transcendiraju pojedinačno postojanje, ili, kao što je William Faulkner jednom rekao, takve istine ne postoje – u tom slučaju smo slobodni da ih sami napravimo, kao Plavobradi, koji je doneo egzistencijalnu odluku da je ubijanje žena dobra stvar. Ako pluralizam znači da više ne znamo gde se nalazi istina, ako vrednosti više ne priznaju istinu i još su samo proizvoljne i iracionalne, ako je umetnost nešto privremeno a ne definitivno, kako ćemo ikada pojmiti njenu smisao? Šta može da jamči njenu harizmatiku snagu i njen moralni autoritet?

U izvesnom smislu, nazivati sebe pluralistom znači da čovek ne mora da veruje ni u šta. Jer, ako su sve ideje jednake, onda jedno značenje vredi koliko i drugo, i svako je opravdano samim postojanjem. Protivrečna dela i istine mirno koegzistiraju u ravnodušnosti, i na taj način su lišeni svoje antagonističke snage. U tim uslovima, umetnost neizbežno postaje otuđena i bez korena, oduzeti su joj moralni i estetski temelji na kojima počiva; ona biva oduvčena u anonimiju. Prevelika sloboda ima izrazito negativne posledice po emocionalnu ekonomiju pojedinca, jer svaka se izvesnost mora izvući iz subjektivne svesti, a ne više izvesti iz spoljnog sveta koji socijalno delimo i uzimamo zdravo za gotovo. Kao što je rekao Erich Fromm, »strah od izbora« može postati teret i opasnost, pošto sve zavisi od sopstvenog napora pojedinca, a ne od bezbednosti što dolazi od tradicionalnih i ujedinjujućih društvenih vrednosti koje bi u normalnim okolnostima jamčile umetnosti i moralno i praktično značenje. Štaviše, po Frommu, nesigurnost na kraju rada težnju za slavom i prinudnu borbu za uspeh.

Može se tvrditi da su od renesanse – perioda kada je u umetnik od anonimnog manuelnog zanatlije preobražen u intelektualca sa specijalnim stvaralačkim moćima – umetnici prestano bili zaočupljeni pitanjima slave i bogatstva. Svakako, promene u socijalnoj strukturi, u to vreme, podstakle su uspon novih ideala, i očekivanja ili potreba za priznanjem, koje su ranije bile retke ili nepoznate. Ali, u prošlosti je individualizam preuzeo drugi oblik, utoliko što je još uvek bio uravnotežen društvenom i estetskom kontrolom. Razlika između tadašnjih i današnjih uslova leži u tenziji između individualizma i vrednosti zajednice, i u činjenici da je u renesansi umetnik imao dvostruku misiju: neposrednu, koju su mu nametali funkcionalni zahtevi grada, crkve ili zaštitnika, i posrednu, koja je proizlazila iz potrebe da izrazi individualnost i pronađe originalnost unutar utvrđenog poretka. Umetničko delo je bilo individualno dostignuće i društvena činjenica; ono je istovremeno bilo uznošenje poslušnosti i transcendencija te iste poslušnosti.

Situacija s kojom smo danas suočeni je situacija u kojoj je umetnost, odrekavši se bilo kakve konkretne veze sa transcendentnim područjem bića, izgubila svoj karakter pogleda na svet, tumačenja prirode ili istorije. U drugim društvima, fundamentalna funkcija interpretativnih sistema koji su održavali stabilnost sveta bila je izbegavanje haosa i prevladavanje slučajnosti – te iste slučajnosti koju je modernizam prihvatio s punom svešću i uzdigao do vrline. Takvi sistemi pružali su umetnosti funkciju »davanja smisla« tradicionalni autoritet je uvek crpeo svoju vitalnost i uticaj upravo iz vere



jong immendorff, 1981

da njegove vrednosti transcendiraju vrednosti bilo kog pojedinca i nadilaze puko lične ciljeve. Možda će se jednom pokazati da je suviše haotično društvo u kojem je svako pojedinac sa sopstvenim stilom, pošto se koherentnost društva stvara dobrovoljnim potčinjavanjem pojedinca jednom autoritetu za koji veruje da je iznad njega.

Međutim, pragmatični liberalizam zapadnog društva odriče se svakog transcendentnog cilja u korist privatnog uživanja života; ali ako smo mi u našem društvu dokazali da ne možemo da živimo s takvim autoritetom, još uvek nismo dokazali da možemo da živimo bez njega. Može biti da čovek, da bi verovao u sebe, mora da veruje u postojanje nečega što ga prevazilazi i podržava; na isti način, može biti da su umetnosti potrebne kolektivne ideologije, makar i samo zato da bi ih povremeno prevazilazila snagom ličnosti. Izgleda da su duhu potrebne prepreke i ograničenja da bi postao izoštrjen. Zbilja, fluktuišući odnos između slobode i prinude u svakom društvu sačinjava polje u kojem se ono organizuje – zato različita društva imaju različite moralne gustine. Očigledno, problemi s kojima se moramo suočiti na ovom stupnju ne mogu se rešiti ograničavanjem individualizma pomoću ponovnog nametanja tradicionalnih oblika autoriteta. Šta će, u tom slučaju, biti izvor i priroda autoriteta koji je dovoljan da zameni onaj koji smo izgubili? Možda je jedini izlaz iz krize modernog društva, kao što je sugerisao R.H. Tawne, promena moralnih vrednosti. Možda treba da preuredimo našu skalu vrednosti, da ubedimo sebe da se odrekne moći za sticanjem. Nema sumnje da je ova kriza naša vrlo moderna sekularna dilema.

Odsutnost osećanja za vrednost u našem društvu se isuviše često nadoknađuje ogorčenim ubrzavanjem aktivnosti koja povećava privatnu prednost i moć. Uspeh, sigurnost i izobilje sada igraju toliko središnju ulogu u američkoj imaginaciji i u retorici američkog identiteta, da su ti ciljevi postali sastavni deo načina mišljenja i želja čak i umetnika. Naporedo s ovim promenama mentaliteta – su i temeljne promene, mada skoro nepriznate, u idejama kojima se tumači život. Na primer, komentar slikara Roberta Henria (izrečen 1923, pre više od 50 godina) da je jedini smisleni način posmatranje umetničkog života to da se on uzme kao privilegija za koju je čovek spreman da plati, izgleda kao relikv iz nekog drugog vremena. Ko bi danas posmatrao umetnost na takav način? Današnji umetnik pre oseća obrnutu, i možda vredi da se u ovom trenutku upitamo kako je zapravo došlo do ovog obrta u mišljenju. Dok je rani kapitalizam naveo umetnika da formira asketske tendencije (kakve se odražavaju u Henrijevoj primedbi), pozni kapitalizam je posejao jedan oblik individualizma koji se može kupiti, zajedno sumetnošću okrenutom proizvodnji i profitu. Podstreci konformističkog društva se pokazuju tako jakim da čak i umetnici pokazuju sve manje istinskog individualizma i sve više idu putem nametnute skale karijerističkih vrednosti, planirajući svoj život kao da su vojni stratezi – pošto sveto pismo napredovanja u životu traži potčinjavanje i zavisnost od zah-teva koje postavljaju strukture ekonomske moći.

Umetnici kao da više nisu motivisani žrtvovanjem i asketizmom, već ekstremnim stupanjem egoizma i praćenja sopstvenog interesa: oni su postali poslovni kao i svi ostali. Istorijska uloga modernizma kao pobune protiv ustanovljenih vrednosti društva, promenila se do neprepoznatljivosti u spremno prihvatanje napredovanja i etabliranja. Kao da je, po rečima Abrahama Maslowa, frustrirana volja za smislom našla zamenu u volji za moć plus ono što bi se moglo nazvati »volja za novcem«. A kada je umetniku jednom pošlo za rukom da se postavi u jaram birokratskog aparata, on postaje vezan za svoju aktivnost. On postaje još jedan funkcionar ukllopljen u mehanizam, sa prikriivenim interesom da mehanizam nastavi da funkcioniše.

Na ovom stupnju treba razmotriti jaz koji zjapi između našeg etičkog i estetskog postojanja. Sadašnji sistem podstiče umetnikovu želju da bude shvaćen kao revolucionar; on dozvoljava veliku slobodu retorike, ali ne insistira na tome da naš život uskladi mo s retorikom. Dok je naša umetnost po svom izgledu individualistička i subverzivna – nikada ranije pojedinac i njegovi potencijali nisu imali takvo polje dejstva – sam umetnik nije moralno vezan za njene postupke.

Nagrade u novcu i slavi, kao i postepeni trijumf birokratije, očituju se, na primer, u načinu na koji su trgovci establišmenta preuzeli umetnike grafita i članove Colaba (Collaborative Projects, Inc.). Colab je grupa mladih disidenata koji su, u nastojanju da izvedu »antimodernu revoluciju«, prošlog leta organizovali veliku kolaborativnu izložbu na Times Squareu. To je bio još jedan pokušaj da se proizvede umetnost »koja se ne može prodati«, kao specifična reakcija protiv tržišnog sistema umetnosti. Sudelovalo je oko 100 umetnika, a njihova prostudirana sirovost, prema Lucy Lippard (koja je prikazala izložbu u *Artforumu*), bila je glas za ekonomsku nezavisnost i kontrolu njihovih prozoda, »gnevni krik protiv postojeće svetovnosti u umetnosti i zgrožen pogled u njenu budućnost«. »Izložba na Times Squareu« je privukla veliku pažnju medija, i mnoge reakcije bile su povoljne. Očigledno, pošto su ih nakon toga pozvale bogate galerije, »disidentski« umetnici su se našli u beznaodnom procesu, suočeni s odlukama koje su odsudne za njihov budući život – u ovom slučaju, većinom u godinama kada je

malo njih dovoljno jako da izvede ono što zahteva njihova individualna svest, a što ekonomski uslovi vremena mogu da učine praktično nemogućim. Pošto podvrgavanje ustanovljenom poretku sada daje tako pojačano osećanje dostignuća, i pošto je teško imati ubeđenja kada izgleda da je jedini izbor prihvatiti postojeće uslove, beskompromisni idealizam mora da propadne, zajedno s umetnikovom spremnošću da odbaci »otuđenu« ulogu.

Ovde postoji nepriznati rasep između očigledno radikalnog karaktera umetnosti s jedne strane, i smanjenja lične odgovornosti i moralne volje s druge, do čega je došlo birokratizovanjem umetničkog sveta i procesima njegovog ujednačavanja. Institucionalizovana individualnost ne vodi u heroizam, niti pak, kad smo već kod toga, ka velikim delima. Kao rezultat ove birokratizacije duha, umetnikov život se sve više okreće ka borbi za uspeh – ka traganju za sigurnošću i uspehom zajedno sa masom, dok sjaj idelizma lično sledi samo u sopstvenom delu. U našem društvu talenat se često razdvaja od ličnosti i posmatra kao neka vrsta naprave koja se može uspešno prodavati.

Ali opšte ubrzavanje stvari, osećaj aktivnosti bez daha i kompulzivnog rada, koji uopšte karakteriše umetničku scenu, ne može da prikrije našu mitsku lišenost, niti činjenicu da našoj umetnosti sve više nedostaje sposobnost da uveri i nadahne. Ako posmatramo koja ljudska dostignuća dobijaju najviše počasti, otkrivamo da su to uvek ona koja ispoljavaju najviše dubine, najveći doseg, najuporniju koncentraciju čitavog običa; poštaviti sebi maksimalne zahteve pre nego ne zahtevati ništa posebno od sebe, stvar je životnih težnji pojedinca. To nije stvar negovanja sopstvene karijere ili posebnog umetničkog stila, već sazrevanja celokupne ličnosti – i zauzimanja određenog stava prema životu. Umetnost se mora ne samo formalizovati, već i egzistencijalizovati. Činjenica je da se umetničko stvaranje izmenilo tokom svog razvoja od sredstava za održavanje kulture jedne zajednice u sredstvo za izgrađivanje ličnosti. Međutim, naša sadašnja situacija zahteva od pojedinca još jednostraniji tip postignuća, koji na svom vrhuncu često dozvoljava da njegova ličnost kao celina ostane zanemarena – jer što jednoličnije život napreduje, ličnost se slabije oblikuje. Mentalitet tekuće trake, koji karakteriše veliki deo umetnosti, danas uzrokuje da umetnik gubi taj nužni iracionalni dodir sa životnim tokom i čini da njegova aktivnost postane mehanička – vrlo često vino samo iscuri iz boce. Sama umetnost postaje mrtva formula, ispražnjena od smisla i prvobitnog emocionalnog naboja. (Naša karijeristička filozofija probijanja ne ostavlja mnogo vremena za obnovu životnog principa.) Specijalizacija ima sklonost da osakati kreativnu ličnost tako da da umetnik, da bi se istinski afirmisao kao slobodno i kreativno biće, mora da transcendirira ograničenja sadržana u kanalisanju svoje energije u jedan jedinstveni i isključivi zadatak.

Ako kreativnost, kao što Otto Rank tvrdi, leži u korenu umetničke proizvodnje i životnog iskustva, ovo dvoje se susreće i preklapa u kreativnom impulsu ličnosti, koji se neprestano mora ispoljavati, istovremeno proizvodeći umetničko delo i iskustvo. Suština ličnosti koja je dosegla visok stupanj rasta i intergrisanosti jeste da zrači autoritet bića. Takvi ljudi pokazuju *onim što jesu* jednako koliko i onim što čine. »Moj rad je pisanje«, rekao je jednom William Saroyan, »ali moj pravi rad je postojanje.« Pa ipak, kao da je sav naš besomučni rad doneo gubitak bića: kao da je današnja ogromna ekspanzija umetničke proizvodnje bila propraćena sužavanjem individualne ličnosti. Svakako, više ne verujemo da nam tegobe ili rizik mogu pomoći, niti da možemo uspeti boreći se protiv svih mogućih prepreka; i više ne smatramo da posebni kvalitet umetnosti potiče upravo iz tih osećanja vezanih za terete i žrtve kao neophodne us-



nino longobardi, 1981

love za sticanje tih stvari. Pošto se svi i svuda bave time da olakšaju stvari, možda postoji stvarna potreba za umetnicima koji će ponovo učiniti stvari teškim – stvarajući teškoće za laku savest jednog vremena koje je postalo uobraženo u veri u sopstveni materijalni prosperitet.

U sadašnjem svetu, koji je već počeo da ostavlja za sobom čitavo moderno doba, ono što ljudi čine prevazilazi po veličini i značaju ono što oni jesu, čak se i naši umetnici vrednuju kao proizvođači na osnovu vrednosti njihovih proizvoda. Obrnuti poredak između čoveka i njegovog proizvoda se realizovao: šta god da radimo, treba da radimo da bismo »imali od čega da živimo«. To je presuda društva, a broj ljudi, naročito u slobodnim profesijama-se usprotivi ovom gledištu brzo se smanjio. Ako u našem korporacijskom dobu ima manje izvesnog mrgodnog individualizma, to je zato što on više ne odgovara društvenim uslovima. Naši umetnici su plaćeni da proizvode, a ne da prave od sebe primer za ugled.

Naše postmoderni doba tek treba da postavi sopstvenu kulturnu i društvenu definiciju umetnika, koja može da donese i redefinisane načina na koji umetnici vide sebe. Očigledno, vodeće slike onih ličnosti koje su u prošlosti služile zapadnoj kulturi, ne mogu se usaglasiti s idealima totalno sekularizovanog društva; kontrast između prošlosti i sadašnjosti je suviše ogroman. Da li, na primer, istina leži u usamljenom prkosu van Gogha, pogođenog nemaštinom i bolom, koji je tvrdio da je jedina lekcija koju treba da naučimo od života patnja bez pritužbi? Ili ona leži u društvenim bravurama i životu slavne ličnosti Andya Warhola, koji tu ulogu neuvinu igru u svetu u kojem svako može biti slavan 15 minuta? Verovatno niko neće raspravljati o tome do koje su mere ove sukobljene slike moći i ličnosti u potpunom međusobnom neskladu. One nam daju dve vrlo različite predstave o čovekovoj sudbini i mogućnostima. Može biti da je ideja o umetniku kao specijalnom pojedincu (u Kierkegaardovom smislu), kao harizmatičkoj figuri usmerenoj ka transcendiranju kulturnih kategorija – pojedincu koji ima nekonformistička opažanja istine, koja rezultiraju u svesnom i nezavisnom moralnom razlikovanju i inovaciji – zamenjena potpuno drugom vrstom društvenog karaktera, koji više voli da napusti harizmatičku ulogu i pridruži se ostalim »normalizovanim« zaposlenima, prihvatajući funkcionalniji tip ponašanja, koji se saobražava društvenim ulogama i normama. Jer kada je jednom ušao u takmičenje za status i moć, umetnik se svrstao sa »prilagođenima« – onima koji po strukturi svog karaktera odgovaraju zahtevima našeg društva. On se odrekao negostoljubive uloge partije i sada se uklapa u kulturu kao da je stvoren za nju. Živeći u iluziji da je pojedinac, umetnik se pretvara u šraf u birokratskoj mašini koja sve uspešnije kontroliše ljude i stiže sve veću snagu i uticaj.

Naravno, pravi test nije samo to da li umetnik preinačuje društvene i kulturne norme u svom delu, već da li ih njegova struktura karaktera sledi: nekonformizam u nečijem delu ne znači nužno nekonformizam u strukturi karaktera. Kao što je pisac Murray Kemp-ton primetio u razmišljanju o ličnosti kardinala Stefana Wyszyński-kog:

»Veliki životi se žive *protiv* opažljive struje svoga vremena. Postoje ljudi koji menjaju istoriju tvrdoglavim otporom prema njoj, i oni predstavljaju veličinu koja proizlazi iz sagledavanja važnosti onoga što moderna svest ima sklonost da odbaci kao zastarelo. Churchill bi prestao da bude Churchill u trenutku u kojem bi odlučio da bude neko savremeniji od vigovca iz 17. veka; a Wyszyński ne bi mogao da bude Wyszyński da je ikada prestao da bude episkop iz 13. veka.«

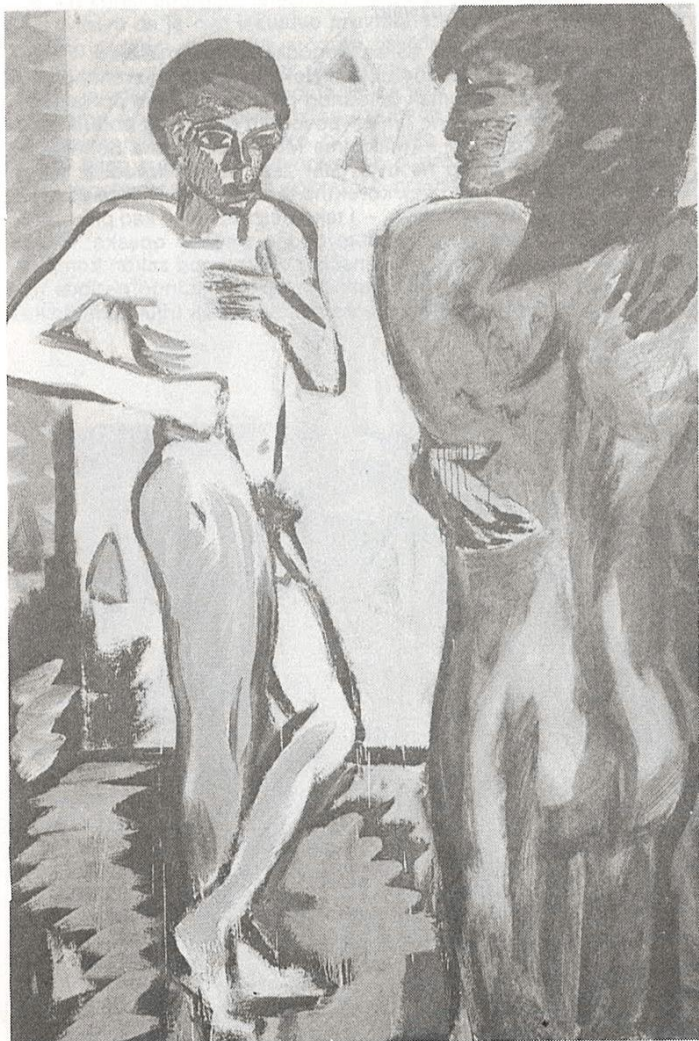
U izvesnom smislu, mi se zapravo pitamo kakav je odnos između harizmatičkog i običnog. Max Weber je definisao harizmu kao »izvesno svojstvo individualne ličnosti pomoću koje se izdvaja od običnih ljudi i smatra obdarenim posebnim kvalitetima«. Očigledno, i romantični i moderni umetnik sakupili su uticaj preuzimajući ovu ulogu, težeći, uopšte uzevši, da se postave izvan rutinskih puteva i pretpostavki svakidašnjeg života (uključujući njegov komfor i sigurnost). Kada se pozvamo na avangardu, zapravo govorimo o izolovanim figurama koje su delile terete nepopustljivosti i otuđenja; pisce i umetnike koji su bili spremni da preuzmu posledice svojih izbora. Presudni vid harizmatičke ličnosti nalazi se u sposobnosti da dođe u dodir sa samom suštinom bića, da ide do samih korena egzistencije; kao i sposobnost, na osnovu ovih istih svojstava, da reorganizuje i simbolični i kognitivni poredak. Ovo mogu da učine samo izuzetna bića s potrebom da neprestano prevladavaju sebe. Veoma je teško izdržati stav opozicije prema ustanovljenim vrednostima. On zahteva herojsku vrstu odlučnosti i strpljenje da se ide do kraja. Harizma je, u suštini, nestrukturisana moć; ona nije programirana za sticanje statusa ili novca – vrsta mentalne »opreme« s kojom danas mnogi umetnici pristupaju svetu, i pogled na život koji ih uglavnom pokreće na akciju. Zbilja, pojmovna suprotnost harizmatičkom autoritetu su racionalni autoritet i moć koja se poistovećuje s administrativnom birokratijom. Tu se dvostruka sprega maksimalne proizvodnje i maksimalnog profita aktivno suprotstavlja harizmatičkim kvalitetima koji su umetnosti jednom davali njen autoritet, u periodima kada su se nosioci harizma pretežno nalazili izvan uobičajenih veza ovog sveta i izvan rutinskih bavljenja.

U izvesnom smislu, iz ovoga proizlazi da sve, u stvari, zavisi od kvaliteta pojedinca. Ne mislim da umetnik daje smisao svojoj publici. Ono što može dati jeste primer: egzistencijalni primer ličnog posvećivanja traganju za smislom i istinom. Ali upravo se ova moralna komponenta iskustva više ne uzima kao primarna i nesvodiva. Za većinu ljudi, merila istine nalaze se u aksiomima usađenim u kulturne kategorije; njihov identitet upravo ima koren u saobraznosti društvenim klišeima. Međutim, od početka moderne ere umetnici su navikli da zalaze u kritiku kulturnih kategorija, i za njih je istina postojala negde drugde – izvan područja datih uloga i statusa. Naša velika modernistička umetnost gotovo nikada nije slavila društvo; ona je prema njemu bila otvoreno neprijateljska ili ravnodušna. Čitava istorija modernizma bila je ogroman pokret u pravcu rušenja formi – primljenih i tradicionalnih formi. Pozitivna strana svega ovoga bilo je ogromno proširenje mogućnosti umetnosti. Ali, zajedno s ovim proširenjem i odvajanjem od tradicionalnih institucija, pojavio se spektar izgubljenog autoriteta.

U ovoj tački gotovo izgleda da bismo, samo ako bismo uspeali da pronađemo pravi koncept harizmatškog, nekako mogli da sačuvamo smisao umetnosti. A ovo bi, zauzvrat, moglo da otvori put saznanju šta umetnost obećava onim umetnicima koji sada stoje na pragu postmodernog vremena. Jer, u ovom trenutku mi to ne znamo. U eri pluralizma, kada više nema nikakvih granica onome što možemo da zamislamo ili proizvedemo, vrlo malo ljudi, koliko ja znam, ima ikakvo osećanje o tome šta je uopšte naša umetnost.

Iz »Art in America«, decembar 1981, str. 13.

Prevod sa engleskog: Filip Filipović



rainer fetting, 1981

## znakovi strasti

hilton kramer

**Jer, činjenica je da savršenstvo forme kao i žestina, specifična preciznost kao i velika apstrakcija, mogu biti znakovi strasti i njene suprotnosti; oni mogu da proizlaze iz uzbuđenja duše ili iz ravnodušnosti, iz tromog razuma ili duhovne lenjosti... Savršenstvo forme i nesavršenost imaju opravdanja tamo gde su znakovi strasti ili mišljenja; tamo, pak, gde to više nisu, oni prestaju da važe, i od to dvoje savršenstvo forme tada smatram oblikom koji zaslužuje veći prezir.**

John Ruskin, *Modern Painters*

Erupcija novih stilskih inicijativa u umetnosti, koja ni na koji način nije novitet u istoriji umetnosti 20. veka, još uvek može da računava na to da poremeti etablirani ukus. Ona čak privremeno može da izazove promene i resantiman kod ljudi koji se hvale da su spremni na sve u umetnosti – naročito na sve što je radikalno. A zašto to još uvek mora da bude slučaj i u sadašnjem trenutku, na prvi pogled deluje kao zagonetka.

Promena, stalna i neprekidna promena, bila je, konačno – koliko god unazad možemo da se setimo – pravilo u životu i umetnosti. Promena je bila osnovno načelo koje je vladalo u umetnosti tokom razdoblja avangarde. Tokom poslednjih generacija, tempo ove promene uglavnom nije popustio: pre će biti da se još i pojačao. Sigurno je da nijedna druga kultura u zabeleženoj istoriji civilizacije nije bila podvrgnuta tako nepopustljivom pritisku umetničke inovacije, što je, inače, odavno postala svakidašnja oznaka naše umetnosti.

Iako je u pitanju dobro poznata pojava, izgleda da su naše reakcije na nju još uvek veoma podeljene. Navikli smo na nju, ali nas ona istovremeno i remeti. Mi smo otvoreni prema njoj, ali isto tako pružamo i otpor. Za nas je promena znak vitalnosti – ali je istovremeno osećamo kao pretnju. Stabilnost nas navodi na pomisao o gubitku zamaha i energije, i budi strah od sterilnosti i propasti; ali u našim mislima – i u našim srcima! – postoji nešto što uprkos svemu teži da se trajno ili bar na izvesno vreme oslobodi stalnih promena koje nam se sručuju na glavu. Tako u osobenosti našeg kulturnog ustrojstva spada i to da nas izostajanje promena plaši isto onoliko koliko nas čine nesigurni i zahtevi koje postavlja njihov siloviti protok. Naš odnos prema umetnosti u tom pogledu veoma je sličan odnosu koji imamo prema braku. Tako, na primer, možemo biti najdublje poraženi porastom broja razvoda, jer u tome možda vidimo oblik društvene patologije, ali, uprkos, tome, uživamo slobodu koja nam se upravo time nudi. Istovremeno – još jedan paradoks! – shvatamo da porast razvoda stalno prouzrokuju oni koji samo čekaju na to da se prvom sledećom prilikom ponovo ožene i udaju. Na sličan način i izgleda da se danas sa podeljenim osećanjima »vezujemo« za nove umetničke stilove, ili se od njih ponovo rastajemo: to je jedna od ostavština avangardne tradicije.

Erupcija novog ekspresionističkog pokreta u umetnosti – takozvanog neoekspresionizma, koji je u poslednje vreme uspeo da dostigne iznenađujuće i ogromno prisustvo na međunarodnoj umetničkoj sceni – predstavlja, bez sumnje, jedan od najekspresivnijih i najmanje predvidivih slučajeva »rastave« u novijoj kulturnoj istoriji. Od nastanka pop arta, početkom šezdesetih godina, na području savremenog slikarstva ništa nismo imali što bi se moglo porediti s ovim po intenzitetu dejstva. Naravno, važan motor ovog pokreta bila je otvorena težnja nove generacije umetnika da negira određene karakteristične oznake ne samo pop arta, već i izvesnih drugih stilova, naročito minimal arta i slikarstva boje, stilova koji su šezdesetih godina bez napore i neodbranljivo izgradili svoju dominantnu poziciju i od tog vremena izvršili ogroman uticaj na savremeni ukus. To je pokretu svakako dalo središnji pravač udara, i u velikoj meri objašnjava njegovu privlačnu snagu. To je privlačna snaga umetničkog pravca koji na nov način postavlja mnoga pitanja, pitanja koja je jedno navodno »napredno« mišljenje pogrešno smatralo rešenim.

Koje se to oznake umetnosti šezdesetih godina sada odbacuju, i kakvu alternativu nudi neoekspresionističko slikarstvo? Ova pitanja pogađaju samu srž odlučne revizije shvatanja umetnosti s kojom smo sada suočeni. Pri tom, međutim, ne treba zaboraviti na to da neoekspresionistički pokret, koliko god radikalno bio njegov raskid s umetnošću šezdesetih, ima u osnovi nešto zajedničko s pop artom – ako ne estetski ili duhovno, onda u svakom slučaju