

razgovor s rodney rippsom

Helene Verin: Tvoj rad u periodu 1976 – 1978. imao je mnogo ekscentričniji oblik nego ovi novi komadi, prvenstveno kvadrati od četiri stope (stopa je oko 30 cm).

Rodney Ripps: Veličina mog rada je dosta u vezi s nivoom mog samopouzdanja. Sedamdeset pete sam radio veoma male radove i monohromne. . . Taj rad je uglavnom sasvim stidljiv. Nisam bio siguran u kojem pravcu će cela stvar krenuti. Osećao sam se upravo fizički kontrolisanijim u tim malim radovima. Posle '78. zadržao sam dovoljno samopouzdanja i znanja da radim na većem formatu. Prelazna slika za mene bila je »Rosette«. Bilo je to, u vreme kada sam je slikao, sve što sam naučio o slikarstvu do tog trenutka. Otvorila je put ka radu na većim komadima. Odnedavno sam se usredsredio na kvadratne formate 4 x 4 stope i nadam se da ću raditi mnogo veće, ambijentalne radove – voleo bih da uradim celu prostoriju od poda do plafona.

H. V.: Kada ljudi gledaju tvoje slike, često su fascinirani materijalima samim, načinom na koji je rad konstruisan. Izgleda da to ima veze sa zanatom, preciznije, sa tkackim zanatom.

R. R.: Kada sam počeo da upotrebljavam lišće imao sam mnogo snažnije osećanje za materijal nego što ga imam sada. . . Prihvatio sam celu ideju trodimenzionalnosti rada i njegovog »znatskog« izgleda. . . To je samo podloga za mene.

H. V.: Zašto ti je potrebno lišće?

R. R.: Ne znam. U početku sam mislio da to ima dosta veze s prirodom (u stvari, još uvek ima). Moj rad je o bujanju, o tropima. Uvek sam voleo bršljan koji raste na fasadama. Prvo, tu je tvrda cigla, sa svim tim divnim stvarima koje iz nje izlaze. . . Meko organsko osećanje nasuprot nečem tvrdom i neprobojnom je ono što pokušavam da zahvatim. Tako, zidovi iza slika igraju veliku ulogu u mom radu.

H. V.: Da li osećaš bliskost s pokretom »pattern paintinga«/?

R. R.: Nikada nisam shvatio šta pattern painting u stvari znači. . . Ako misliš na korišćenje motiva koji se ponavlja, ne baš. Pokušavam da uspostavim dosta kontrasta u slikarstvu; ali isto tako mislim da svaka slika ima izvestan ritam i u tom smislu postoji dosta rada s uzorkom.

H. V.: Ko/šta je uticao na tebe?

R. R.: Značajan savremeni uticaj, naravno, potiče od Stelle. Ali, ja svoj rad vidim u romantičnoj tradiciji slikarstva. . . ona izgleda tako staromodna u svojim ciljevima. Želim da pravim divne slike koje nisu ravne. Godišnja doba zacelo utiču na mene snažno u bojama koje koristim. Takođe i moda, pretpostavljam.

H. V.: Tvoj rad ima toliko optimizma – idealizma – čak i izvesne naivnosti.

R. R.: To je tačno. Vrlo sam direktan u svojim slikama. . . Volim da ustanem i da krenem da radim. Mislim da ljudi kojima se dopada moj rad odgovaraju na njegovu direktnost, hrabrost, boje. Ima toliko detinjeg kvaliteta (mislim) u slikama. One su lepe. Ne želim da moj rad bude komplikovan. Ikonografija je, nadam se, očigledna. . . zvezde, cveće, noć, osećanja ljubavi i ushićenja, i tako dalje. . .

H. V.: Tvoja izložba u galeriji Holly Solomon (7 – 28. maja 1980) sastojala se od dvanaest lučno oblikovanih slika i jedne velike pravougaone (10 x 7 stopa). Kako si došao na ideju da praviš lučne oblike?

R. R.: Ima nekoliko razloga: uglavnom arhitektonskih i religioznih. Prošle godine bio sam u Đotovoj kapeli Skrovenji u Padovi, i uzbudio me je ambijentalni aspekt kapele. Neverovatno je to osećanje biti obmotan velikom umetnošću. Izložbom u Holly Solomonu pokušao sam (na mnogo manji način nego Đoto!) da rekreiram ono osećanje koje sam imao. Kao temu sam uzeo razmišljanja i osećanja koja imam u vezi s prolećem, i nazvao sam izložbu »Prolećna kapela«, isto tako tradicionalan kao, recimo, kvadrat ili pravougaonik. To je bio, isto tako, način da se sugerira da te slike mogu biti viđene kao vitroi. Takođe, oblik luka označava, za mene, uspenje, upravo svojom formom. . . Pokušao sam da svakom od ovih dvanaest slika zahvatim lebdeće osećanje – osećanje optimizma.

H. V.: Kada slikaš, da li razmišljaš o prijemu svojih radova. . . kakvoj vrsti reakcije se nadaš?

R. R.: Želim da ljudi odgovore oduševljenjem i možda čak inspirisanošću. Nije mi važno ako su u prvom trenutku odbijeni stilom rada, jer to je neka vrsta pretnje. Ali konačno, nadam se da ga ljudi smatraju uzbudljivim i divljim, i da se možda čak u njemu i izgube.

H. V.: Da li radiš po crtežima?

R. R.: Ne. Moje slike su veoma spontane. O njima sâmima mislim kao o crtežima. Jedna od najsajnijih stvari za mene je to da nikada ne znam ništa o tome kako će određena slika izgledati.

H. V.: Šta ti znači čin slikanja. . . zašto je on toliko značajan?

R. R.: Za mene on predstavlja trenutke iz mog života. I vizije o načinu na koji bih voleo da svet izgleda. Ponekad, one su sećanja iz detinjstva. . . Mislim da je veliki razlog za trodimenzionalnost rada to što moje fantazije postaju »realnije« kada su toliko fizički portretisane.

* PATTERN PAINTING – neologizam kojeg je oko 1975. prvi put upotrebio slikar Mario Yrrisarry, doslovno preveden značio bi »slikarstvo uzorka«; pattern-obrazac, uzorak, šablon, muštra. Vezuje se za grupu umetnika (Ned Smyth, Robert Zakanich, Robert Kushner, KimMac Cornel, Joyce Kozloff) koji su počinjali da rade sredinom sedamdesetih, pošavši od razrade nekih postavki koje je njihova generacija nasledila od američke umetnosti šezdesetih. – prim. prev.

Iz »Flash Art« – International No. 98 – 99 Sumer 1980. str. 28.

Prevod s engleskog: Mileta Prodanović

intervju

jonathan borofsky

joan simon

Ima već deset godina kako Borofsky, koji je prvo bio konceptualni umetnik, stvara prostorne skulpture gde se na disonantan način spajaju naivne slike, snovi, duhovna ostvarenja, predstave pozajmljene iz medija i skulpture, i gde se čini da su svi ti elementi povezani u procesu slobodne asocijacije.

Najdokumentarniji vid u radu Borofskog jeste »Counting«, rad koji je stalno u toku, a sastoji se od listova hartije 22 x 27,5 cm, na koje upisuje brojeve i uzastopnom nizu – pošto je počeo s brojem jedan – i to od 1969. Ova gomila odvojenih listova trenutno dostiže metar visine; numerisanje je prešlo preko tri miliona. »Counting« je bilo jedino delo na izložbi Artists Space 1973, i dalje se pojavljuje u postavkama, koje je bilo zatvoreno u pleksiglas, skoro kao totem.

Kada je Borofsky počeo da slika, nije prestao sa svojim numerisanjem, naprotiv, nastavio je da daje slikama koje je stvarao onaj broj kod kojeg bi se u tom trenutku zaustavio, što je bila neka vrsta šifrovanog potpisa, pored njegovo vlastitog načina datiranja. Ovi brojevi služe kao reference onda kada ponovo koristi sliku.

Snovi su ušli u delo Borofskog kada je ponovo započeo da slika 1973. Neke svoje oniričke crteže počeo je 1974. da uvećava, da bi njima prekrio platna, a potom i zid; sada jedna njegova slika može da prekrije čitav deo tavanice i poda.

Suprotno realistima, koji jezik snova koriste da bi izrazili tajne nesvesnog, Borofsky svoje snove prenosi doslovnije, te odabira one za koje misli da su široj publici dostupni. Smatra da njegovi snovi otkrivaju više o njegovoj psihologiji nego što on misli; pa ipak, snovi su mu začuđujuće bezlični. Ono što se najviše približava snovima u radu Borofskog jeste struktura njegovih postavki. Baš kao u našim sopstvenim snovima, možemo se naći u unutrašnjosti jedne od ovih postavki, njome okruženi, i imati osećaj da ih gledamo izvana, ispitujući svaki detalj posebno.

Postoji izvesta nesklad između frojdističkog metoda Borofskog – u njegovom korišćenju slobodne asocijacije : i njegove težnje ka arhetipu, koja pre potiče od Junga. Pa ipak, ova protivrečnost postaje estetička prednost. Borofsky je savršeno svestan paradoksa koji postaje u njegovom radu i o njima naširoko govori u razgovoru koji sledi. (Bilo kakvo psihoanalitičko tumačenje prepuštamo čitaocu, kao i posmatraču prostornih figura koje Borofsky stvara).

J. S.

Jonathan Borofsky: »Usnio sam da sam se vratio u Camp Altan i da me niko nije prepoznao. Svi behu otišli u potragu za blagom« je, kao i sve prve slike, sentimentalna, autobiografska, puna priznanja. No, ova je slika prva koja prihvata snove kao polazište za crtež. Ujutru bih često stavljao svoje snove na list hartije, pa ih u toku dana uvećavao na platnima. Zatim sam počeo da pričvršćujem neke od tih slika na veće ramove. Kada mi je Paula Cooper predložila 1974. da priredim izložbu u njenoj galeriji, slikao sam sve više

slika, a sve manje sam brojao, ali sam i dalje beležio broj u uglu svake slike.

Joan Simon; *Od tog trenutka, snovi su zauzeli značajno mesto u Vašem radu.*

J. B.: Započeo sam bio grupnu teoriju tokom koje sam pričao o svom životu i svojim teskobama, što me je navelo da sve više razmišljam o svojim snovima. Mi to nismo zvali grupnom terapijom – nego samo »grupa« – a cilj nam nije bio toliko tumačenje snova koliko pričanje o problemima svakog od nas. Bio je tu još jedan umetnik, jedna domaćica, jedan poslovni čovek, a otkrio sam da svi mi imamo istu vrstu problema, bez obzira na sredinu iz koje potičemo. Radilo se o jednoj veoma individualizovanoj terapiji, pa sam shvatio da je to dobro polazište za moje slikarstvo.

J. S.: *Da li neke Vaše snove uzimate kao polazište za sliku zato što otkrivaju ono što se tiče vas ili pak...?*

J. B.: Zato što su arhetipski. U stvari, priznao sam sebi da ukoliko postajem ličniji, utoliko više dopirem do arhetipskog. Želeo sam da snove prikažem drukčije od Dalia, Tanguya i ostalih. Na primer, »Koračao sam ulicom s majkom, a gangsteri su nas gonili« deluje vrlo iskreno, sa čime se možemo šegačiti, no ja na to nisam pomišljao. Sada sve to shvatam kao reakciju na minimalizam. Tako se, bar u ovom trenutku, govori. Ali, meni se rad minimalista mnogo dopadao, naročito Garl Andre, i još uvek mi se sviđa. Njihov udeo je činjenica što sve numerišem. No, postojao je i drugi vid – emocionalniji, intuitivniji – a on se izvanredno borio da dođe do izražaja.

J. S.: *Do koje mere tumačite snove koje koristite u Vašoj umetnosti?*

J. B.: Što se nekih snova tiče, tumačenje im je očigledno, kao, na primer, san o Hitleru«, sanjao sam da tip koji liči na Hitlera ne pušta ljude da voze koturaljke na javnim mestima, te odlučih da ga ubijem. Ali, prijatelj mi reče da je Hitler već odavno mrtav i da, ukoliko želim nešto da promenim, tada moram da se bavim politikom. Beše to dobra ideja jer mi je bilo dosta da se bavim umetnošću i da se pitam šta da radim sa svojim životom. Pa lepo, ovaj san bio je izraz mog duhovnog stanja tokom probedvenih noći. Tip koji liči na Hitlera – element kontrole van mene, ili možda Hitler u meni samom – zadaje mi probleme, ne napušta me. Što se tiče vožnje na koturaljkama na javnom mestu – u to sam vreme živeo u Kaliforniji. I možda je bavljenje umetnošću postalo teško; možda sam želeo da učinim nešto drugo od svog života, za ljude, za svet uopšte. Možda da se bavim politikom – i eto me dve godine kasnije gde unosim političke ideje u svoj rad, svoje izjave, u kontekst svojih izložbi (...)

J. S.: *Kad ste počeli da crtate na zidu?*

J. B.: Otprilike onda kada je Sol le Witt došao u moj atelje, 1974. Pripremao sam svoju prvu izložbu kod Paule Cooper, a on nije video moj rad još od vremena numerisanja. Atelje je bio prepun svih tih snova na na platnu, posvuda hartije, a on mi reče: »Zašto ne radiš na velikim listovima ili na zidu?« Znao sam već da on crta direktno na zidu, i ja sam sam slikao na zidu u svom *Age Piece* 1972, tako da sam bio potpuno spreman. Tako sam počeo da žvrljam po zidu. Još sam radio slike na hartiji, ali je rad na zidu bio nekako prijatan i neposredan; javljalo se dvojstvo između crteža koji je bio živo prisutan i činjenice da se može izbrisati i da ništa od njega ne ostane. Kad sam prvi put probao da radim na zidu radio sam danonočno celih mesec dana. Na kraju je to pomalo ličilo na *Cerniku* – bilo je tu ličnih simbola, a sve je bilo crno, belo sivo. Noćivao sam u toj istoj prostoriji i pošto sam neko vreme gledao svoj rad, reko sam sebi; »Ovde ću poludeti«. Doručkujući sutradan s prijateljem Ridardom Heinzickom, objavih mu da ću »tu sliku izbrisati«. On reče: »Ako to već činiš, pusti me da prvo fotografiram«. Tada je napravio nekoliko dijapozitiva, i ja sam sve izbrisao.

Trebalo mi je da nađem načina da to isto, samo brže, izvedem u nekoj galeriji – za dva dana, a ne u toku surovih mesec dana, koliko me je stajao moj prvi pokušaj. Tada sam pomislio da bih mogao koristiti male crteže koje sam već pravio i da bih uz pomoć zamućenog projektora mogao da ih projektujem na zid. Sviđao mi se efekat koji su oni imali na visini većoj od dva i po metra, jer sam mogao da ih uradim za dva i po sata. To mi je omogućavalo da, sa punom torbom crteža pod miškom, idem bilo gde i da u potpunosti zauzmem neki prostor na nekoliko dana.

U ovom trenutku opet želim da radim bez projektora. Samo, s obzirom na vremenski razmak održavanja izložbi, i na činjenicu da galerije i muzeji daju samo nekoliko dana za postavljanje izložbe, izbora nemam, samo tako mogu da radim.

J. S.: *Kako postavljate Vaše radove?*

J. B.: Zamišljam da je prostorija jedna slika. Ona me okružuje. Kada radim u jednoj prostoriji, odluke donosim na osnovu vizuelnog aspekta teme i njenog sadržaja. Ako ovde ima i suviše crteža, onda tamo po stavljam siluetu, zato što kontrasti stvaraju energiju. Prostor tretiram kao entitet, služim sa celokupnim unutrašnjim prostorom, a ne samo zidovima. Zato postavljam objekte po celoj prostoriji, postavljam plastični konac kroz nju i kačim objekte o tavanicu.

J. S.: (...) *Šta se, po Vašem mišljenju, desilo krajem šezdesetih godina i doprinelo da su umetnici počeli da unose svoje lične predstave i izvestan ekspresionizam u svoj rad?*

J. B.: Šezdesete godine bile su vrlo važne, veoma su nas obogatile. Ne samo zato što je bilo mnogo jakih i psihodeličnih droga u prodaji – što je neke obogaćivalo, a druge plašilo – već i stoga što smo tokom tih godina sleteli na Mesec, a Kenedijevi bili ubijeni. Bilo je tu prilike za jedan zajednički izliv emocija. Kada sam stigao u New York, tamo sam zatekao »be-ins«. Ljudi su pokušavali da budu otvoreni i slobodni, pa sam se smesta osetio kao kod kuće. Hipi pokret se trudio da ljude učini prijatnijim u međusobnim odnosima; trudio se da u svakom od nas razvije skrivene mogućnosti. Sve se to osećalo na vazduhu i mnogo je uticalo na mene (...)

J. S.: *U jednom od Vaših crteža u postavci na MIT-u (Cabridge) upoređuju se sume novca koje su potrošili Sjedinjene Države i Sovjetski Savez na budžet za odbranu. Potom, na postavci u Whitneyu« isti crtež ste dopunili vrećama žita poredanim po podu?*

J. B.: Salu u Whitney Meseumu podelio sam na dva dela. Što se tiče crteža, geometrijskih, konceptualnijih i promišljenijih, uključujući tu i brojke iz budžeta odbrane, oni su bili nešto što je činilo kontrast u odnosu na crteže na zidu. »Čovek sa čekićem«, u središtu prostorije, takođe je postao politička deklaracija. Kada sam prvi put iskoristio taj lik, bio je to običan radnik. Precrtao sam ga sa slike iz svoje stare *Book of knowledge*: tip u prugastoj košulji koji udara po kopitu, u Tunisu možda, ili negde drugde, i od toga sam načinio jedan mali, vrlo realistički crtež. Crtež sam preradio do četiri metra visine u vreme svoje druge izložbe kod Paule Kooper (1976). Napravio sam drugog »Čoveka sa čekićem«, ovog puta u drvetu, četiri metra visine, u vreme svoje poslednje izložbe kod Paule Kooper (jesen 1980), i učinio ruku pokretnom (videti takođe verziju od osam i po metara, u Bazelu, iz 1981). Dok sam spremao novu verziju ovog crteža za *Artforum* (februara 1981), prošle zime, izbili su štrajkovi u Poljskoj. Izrezao sam reč »ŠTRAJK« s jedne fotografije u časopisu *Newsweek* i uklopio je u crtež. Tako je čovek sa čekićem dobio novo značenje u vreme kada se pojavio na izložbi u Whitneyu: »strike« je kao reč imala dva suprotna značenja – raditi i ne raditi!

J. S.: *Znači li to da Vaše slike mogu da dobiju onoliko značenja koliko stvarnost može da im sugerise?*

J. B.: Ili da izgube. Manje-više je tako. Na izložbi u Whitneyu, radnik je u središtu, a plod njegovog rada u jednom ćošku – žito koje je osnovna hrana čitavog čovečanstva. Ovo sam, naočigled svima, postavio u blizinu budžeta za odbranu, da bih pokazao da se novac može koristiti u bolje svrhe (...)

J. S.: *Čini mi se da se Vaš rad promenio od pre godinu dana. Sudeći po izložbama koje sam videla, čini se da koristite manje prostorija za svaku postavku, i da ih birate s više pažnje. Vaš način crtanja nije više naivan, čini mi se gotovo sofistificiran, kao da ste prihvatili da pokažete da znate da crtate i slikate. A reklo bi se da su Vaše predstave toliko bliske, da su postale u neku ruku apstraktne; sve su čistije, skoro kao simboli.*

J. B.: Neke predstave postaju vrlo čiste. Druge su suviše ukočene, preterano doradene. Većina je na putu da izgubi i svoju vitalnost, pa pa ću ih verovatno ostaviti.

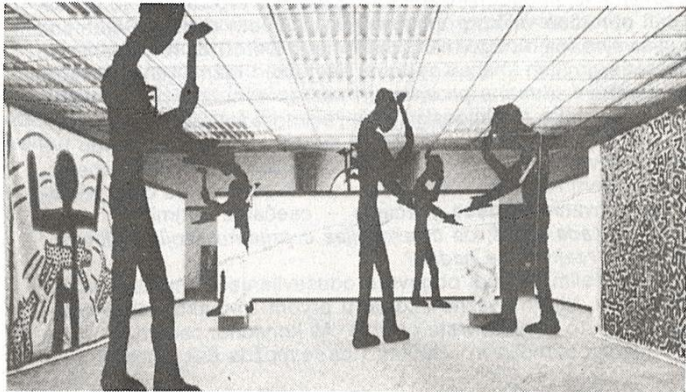
J. S.: *Ravnoteža između slučaja i reda takođe se promenila.*

J. B.: Nikada se u potpunosti ne predajem slučaju. Numerisanje je još uvek tu, čak ako mu je u poslednje vreme značaj opao. Izbrojao sam dva miliona brojeva u toku prve dve ili tri godine, ali to je sve što sam uradio. Sada manje brojim, ali to još uvek postoji, moje delo je u tome. Numerisanje je najjasnije deklarisanje koje mogu da učinim. To je kao Brankusijeva »Ptica u letu« ili Andreovi radovi – od cigala, ali, Andre potiče od Brankusija. Čistota linije postoji kao takva. U izvesnom smislu, ono što upravo sada pokušavam da kažem, jeste da se sve predstave vraćaju toj čistoti linije.

¹ Strike na engleskom jeziku znači ujedno i »udariti« i »štrajkovati«.

Iz »Art press« br. 59, maj 1982, str. 21.

Prevod s francuskog: Jagoda Krivokapić



jon borofsky