

boja boji značenje*

julian schnabel

Ne znam zašto se ekspresionizam danas pojavio. Inače, mrzim generalizacije. Nekoliko umetnika nešto rade, slikaju na određen način koji je njihov način posredovanja sveta. Stavljaju prst na puls vremena, otvarajući tako skalu mogućnosti. A onda drugi uskaču u taj prostor, ispunjavajući ga poput protoplazme. Jedna ideja o funkciji slikarstva bila je iscrpljena, a slikari su pokušali tražiti neki mogući put kojima bi nastavili slikati. Umetnici Greenbergove škole izvlačili su značenje izvan onoga što su radili, na kraju su, u stvari, baš petljali bojom i slikom na pravi »monaški« način. Sve što je tu bilo bitno, nije bilo mnogo zabavno. Meni se to nije činilo uverljivim i umesnim, jer to nije bilo osetilno i psihološko iskustvo koje mislim da neko treba da stekne kroz umetnost.

Tada stupaju na scenu radovi umetnika ekspresionista primetno različitih pojavnosti. Uočljive razlike postoje u očekivanjima samih umetnika – u onome što oni smatraju da ovi objekti znače u svetu. Umetnost manje elitistička, manje hermetična, čiji sadržaj je u otvorenijoj relaciji sa životom.

Moje slikarstvo nastaje u kontinuitetu umetnosti koja je već bila. Ni na koji način ono nije anti-umetnost, već upravo umetnost koja je u stanju ustati, promoliti glavu kroz prozor i učiniti ono što je možda ranije bilo nemoguće. Razni i mnogi umetnici iz prošlosti dotiču me se, a ja se osvrćem na njihovo delo. Otišao sam u Dahlem Muzeum u Berlinu i slike koje su mi ostale u pameti bile su one Van Ayka i Dürera; svakako i Masacciovo tondo. Video sam i Veermerovu »Devojku s perlama« koja se gleda u ogledalu – slomila mi je srce. Veermer vam pomaže da ponovo posmatrate život.

Moramo se osvrnuti na meksičke muraliste, ima tu strašnih stvari – Oroscio, Siqueiros, Diego Rivera. Bilo bi divno videti neke Orosciove stvari na »Zeitgeistu« u Berlinu. Volim i Fridu Calo. Ona je neopoevani heroj. Mislim da je vrlo značajna ukoliko govorimo i ekspresionizmu ili umetnosti uopšte. Imam sliku koju sam nazvao »Slikom bez milosti«, na kojoj su figure koje se čine kao da ih je napravio Max Beckmann. Ali, nije u tome stvar da usvajaš sve te informacije, a onda praviš nešto u dosluhu s doživljajem istih informacija.

Nešto zrači iz slika, neki osećaj vremena, prostora, svetla u određenom dobu dana, to je stvar jasnoće spoznaje. Mogu slediti Veermerovu misao, njegovu pronaljaljivost i sposobnost razumevanja. Veermer je izražavao svoje poimanje svetla i vremena, a ako je to ekspresionizam, onda sam i ja ekspresionista, ako nije, onda nisam ni ja, ali moj rad uistinu je ekspresivan. Ne uništavam i ne iskrivljujem ništa na mojim slikama, već biram stvari koje su već bile unakažene životom; islikavam sam njihov obris. Ovo, ipak, nema interpretativan karakter. Ni moji potezi četkom nisu emocionalni. Takav je (emocionalan) način na koji oni (potezi) svi skupa tvore konfiguraciju koja postaje emocionalna. Neke moje slike su prepune poteza, ali uopšte nisu postale emocionalne. Zatim, rad ne zamišljam tako da bi ilustrovao ono što osećam ili ne osećam. Moje slikarstvo se više tiče kakav mislim da je svet, nego onoga kakav mislim da sam ja. Ciljam, svakako, na emocionalno stanje u koje posmatrač, doslovce, može ušetati i prepustiti mu se. Neko možda nalazi da su moje slike gadne, ali ja mislim da je osećaj koji dobijete posmatrajući ih – ipak osećaj lepote.

Doduše, vrlo su mrgodne, kao što je to, recimo, Betoven. Na mojoj poslednjoj izložbi sve slike su bile delovi jednog stanja sve. Osećaj kakav imate u kapeli, crkvi. Želeo sam tu neki osećaj prisustva božanskog. Sad, doduše, ne mislim ima li Boga tamo negde gore, već govorim o svemu onome što je izvan nas i svemu onome što je unutar nas. Možda je razlog što pravim slike veće nego što sam i ja sam, u tome da bih mogao ući u njih, da bi me ugurale u stanje neizrecivog.

Slike na mojoj poslednjoj izložbi su, otprilike, pogled s mosta, mosta između života i smrti. Sve vreme mislim o smrti. Slika nazvana »Rast« odnosi se na borbu bikova, odnosno trenutak nakon nje. Ima jedan trenutak u kojem se čuje teško dahtanje bika probodenog pikadorovim mačem, dok mu krv curi niz leđa. Trenutak očekivanja. Zatim, blesak sunca i adrenalinski efekat događaja; sabija nje vremena.

Način na koji funkcionišu boje deo je sadržaja. Boja boji značenje. Ne biram uvek boje unapred. Dok radiš na slici, boja ne bi trebalo da znači ništa više do – da voliš zelenu uz ljubičastu, ili sivu uz kadmijsku crvenu. Neke od mojih slika vrlo su tanke, neke od onih ljubičastih tanke su kao paučina, neke, opet, vrlo teške. Jednom poput vrisaka, drugi put poput šapata. Ono što me zanima u primitivnoj umetnosti je neposrednost i primarnost, ono što stvarima dubljenjem u drvetu daje neverovatnu jednostavnost. Zanima me to

i u sociološkom smislu. Mislim da su moje slike nešto više od činjenice da vise na zidu iznad nečijeg kauča. One su stvarne na način na koji su stvarna dela primitivne umetnosti, upotrebnici ili magijski predmeti Indijanaca u Meksiku, na primer. Moje slike smeraju nekoj vrsti snage, ali nisu nimalo primitivne. One su pristojno sofisticirane. Žive, na neki način.

Najvažnija stvar je izravan odnos umetnika i dela, gledaoca i dela. Moja pretpostavka je da ukoliko gledalac postaje svestan ovih razmišljanja o životu i smrti u mojim slikama, svet bi mogao biti ugodniji i snošljiviji. To je zaista tako. Bitno je što je tako.

* Naslov dala redakcija

»Expressionism Today«: An Artists' Symposium, »Art in America«, decembar 1982.

prevod s engleskog: Tahir Lušić

julian schnabel

richard francis

Hteo sam da kažem nešto o tome kako se našem čulu vida nameće i beži ono što bismo slikali, nešto o sposobnosti da se to uhvati i iskoristi, i o tome kako ponekad jednostavno više ne možemo da radimo, jednostavno – ne možemo. Nešto se iscrpi i više ne možeš da se koncentrišeš. Imaš volju da nešto uradiš, ali su ti zglobovi na ruci jednostavno otkazali i izneverili te. Tako ideš napred – nazad, onako pun energije i odlučnosti, i osećaš se pripremljenim da to i uradiš; a ima dana kada možeš jedino da nacrtáš krug i zanima te da gledáš krug. Ne želiš da gledáš nešto kao što je pejzaž, ili raspeće, ili plaža, ili bilo šta drugo; hteo bi da se sve pretvori u nešto drugo) gledáš napred, a ne nazad. Meni se ne gleda unazad, ali kada je u pitanju rad, to se mora učiniti da bi se moglo ići dalje. Ponovo pogledáš sve što je prošlo. Kažem jedno, a onda kažem nešto sasvim suprotno onome prvom; i jedno i drugo je istinito.

To nije ekspresionizam, bitna su osećanja, ali ne i obavezno moja osećanja.

Julian Schnabel
25. avgusta 1981.

Umetnici Schnabelovih godina su se ranih sedamdesetih godina preselili u najjužniji siromašni deo Manhattana, koji tada nije bio pomodan kraj. Vezivalo ih je zajedničko suprotstavljanje hegemoniji svetske umetnosti i njenom galerijskom sistemu. Mnogima je mogućnost da slikaju bio načini da izraze složenosti kojih nema kod umetnika prethodne generacije. U svojim slikama bave se mitom, religijom i metafizikom, i iz više aspekata su prilično staromodni u izboru tema u slikarstvu.

Što se ovoga tiče, Schnabel je, po mome uverenju, suštinski tradicionalni umetnik koji se inspiriše i crpi iz evropske i američke kulture, ne izuzimajući nešto noviju pojavu kao što je film. Na primer, u književnosti pokazuje naklonost »Divljim ljudima«. Citira Artauda, Bukowskog, Césara Vallea i odskora osuđenog Jacka Henryja Abbotta. Svi oni poseduju drsku smelost; apsolutno su antiburžoaski orijentisani, a svoju pobunu i patnju otvoreno iskazuju. Uzmi, na primer, pesmu Césara Vallea od 26. septembra 1937. koju Schnabel naziva »priručnikom za neutralizovanje spoljnih pritisaka, bilo da te ignorišu ili obraćaju na tebe pažnju,« i uporedite to s njegovom izjavom od 25. avgusta 1981.

Schnabel neprestano istražuje granice iskustva kod drugih, dok on sam u svom radu primenjuje prilično hladnokrvnu intelektualnu radoznalost. René Ricard opisuje ovaj proces nastanka ideje na primeru tanjira nalepljenih na slikama, iz jeseni 1978. godine, nastalim merenjem proporcija zida hotelske sobe, pošto je iskusio Gaudijevu arhitekturu i dok se nalazio u stanju jake depresije.³ Međutim, ovo ipak ne stvara slike kao što su »Divan« ili »Smrt mode«. Schnabel govori o »posredovanju slika«, ako želite mentalnih slika, evociranih njegovim iskustvom i njegovom »privatnom stvarnošću« (koja je dostupna samo njegovom umu i ličnosti), koju on može izraziti kroz dela. Uz pomoć Gaudia možemo protumačiti upotrebu posuda (ili kroz njegovo divljenje prema Briceu Marden koji radi voskom), ali to ne može biti i jedini izvor za tumačenje iskustva i osećanja koja se javljaju u delima. On se poziva na poetiku Ezrae Pounda i »phonopoeia« ili eidetsko stvaranje predstava, tj. vizuelizaciju određenih emocija i ideja.⁴ Međutim, kada Schnabel govori o ovome, on opisuje taj »prostor negde četiri santimetra ispred čela i nekoliko santimetara u lobanji«, a u slikama se prepoznaje upravo ova neobična uzajamna povezanost književnog (precizno definisani

prostor s datim merama) i donekle fantastičnog (prostor ima svoj unutrašnji ekvivalent?). Neka dela nastaju u dve faze. Prvo ide osnova od šperploče, pa se na to bitumenom lepe tanjiri. U ovoj fazi se izgleda, odlučuje o veličini i rasporedu elemenata. (Uvek postoji određeno »znalačko« raspoređivanje. Na nekim tanjirićima još stoji etiketa s cenom, nekima je dato dominantno mesto na važnim kompozicionim tačkama.) Ricardov precizan opis ovoga postupka glasi da se time ističe ravan slike; to zadržava našu pažnju na samoj površini slike i ističe formu onih delimično prikrivenih elemenata koji se dodaju u drugoj fazi. Na ovo Schnabel dodaje da je jedan od razloga što koristi tanjiriće to da bi pokazao društvenu upotrebu materijala i time primorao posmatrača da prizna tu upotrebu dok otkriva značenje dela.

U stvari, Schnabelove podloge su skoro uvek nekonvencionalne i »teške«; one deluju kao poricanje predstava koje se nalaze u njihovom sastavu, dok istovremeno postaju i predmet dela. Na primer, on koristi somot, grube kudeljne ponjave i podmetače za tepihe. Njegove nakatranisane slike su rađene na konvencionalnom platnu, ali ih on ostavlja onako sirove i nerazapete. Svaka njegova površina zbunjuje oko, ukazuje na kvalitet površine i, manje ili više, razbija predstave koje su na ili u njoj. U novijim radovima s grnčarijom i tanjirima još se i panel osnova deli na četvrtine, što ih čini još težim za tumačenje položaja predstava u odnosu na površinu. Ove komplikovane površine se javljaju od vremena njegovog »preobraćanja« u onoj hotelskoj sobi. Kompozicija je dosledna, a oblici i figure su smešteni u slične položaje u odnosu na panel, ili su u potpunosti suprotnosti s ivicama panela koji je podeljen na četvrtine (*»Veslo«*) a jednom prilikom je nacrtao prilično sličan položaj linija (*»Aorta«*). Predstave se ponavljaju iz dela u delo; uporedite figuru na klasičnoj stubnoj ploči u *»Accatoneu«* (Prosjak) sa sličnim likom u bledoplavom tonu u *»Divanu«*. Torzo u *»Accatoneu«* poseduje određenu mišićavost, čak i seksualnost, koja je otvoreno predstavljena ekspresivnim belim konturama koje podvlače razliku između torza i jednobojne površine nalik na vosak. Figura je presečena i osakaćena, poseduje energiju koja je vremenski distancira od figura koje se, na primer, pojavljuju kod Johnsovog *»Čuvara«*, a ta energija nam govori o traganju za univerzalnim značenjem. Oba umetnika poseduju nekompromisni književni izraz, obojica se bave površinom u nameri da slika postane predmet i, uzimajući to kao polaznu tačku, kroz predstavljani lik komentarišu ljudsko stanje. Johns to čini jednom skoro istočnjačkom prerušenom finoćom, dok Schnabel to postiže (kako on sam objašnjava) odbijanjem posmatrača, odnosno sukobom postignutim time što odgurkuje posmatrača da bi što pažljivije posmatrao. (Zar nije neobično to što Johns stvara jednostrane pojave samoga sebe ili svojih prijatelja, i što su ovi delovi naslikani u sivilu kamuflaže, iz kojih nastaje nežna lepota koja oplemenjuje?) Nasuprot ovome, Schnabelove figure su, možda upravo zato što jasno predstavljaju kulturne prototipove, nasilna isповest nehumanosti: bol koju izražavaju, gura ih nazad u svet. Ross Bleckner, Schnabelov bliski prijatelj, opisao je ovaj proces u članku objavljenom u *»Artforumu«* (1979), gde sasvim slučajno koristi Schnabelove termine o umetničkom »posredovanju« svoje »stvarnosti«. Napisao je: »Stoga javlja se počevši od stanje, premda tragično, koje rađa kontradiktornu prirodu društvenih odnosa... Predmet prenosi svoju stvarnost kroz vrlo određene prohteve, katarzu libida, a ne putem opisnog koda.«² Seksualni naboj kod Schnabela može nastati kao rezultat nelagodnosti posmatrača, kada se suoči s takvim stepenom nasilja koje je ugrađeno u likove.

Schnabel tvrdi da su Picasso i Pollock za njega značajni umetnici. Kritičari su raspravljali o sličnostima u stvaranju predstava i davanju formi s Picassovim radom pred kraj njegove najplodnije nadrealističke faze. Schnabel se divi Picassovoj eksplozivnoj raznolikosti u stvaranju predstava, njegovoj privrženosti crtanju i sposobnosti da u svojim delima prelama predstave. Veze su očigledne, kao i Schnabelova otvorena zainteresovanost za period u kojem je nastalo delo *»Les Femmes d'Alger«*. Izgleda da postoji slična veza s Pollockovim delima, posebno, po meni, s delima nastalim pre 1947. godine, po načinu baratanja bojom i po obrađenim temama. Schnabel tvrdi da je na njega presudno uticalo Pollockovo delo *»Jedan«* (1950), jer se tu u potpunosti analizuje njegova ambicija da stvori nešto što je živo (*»Ja sam priroda«*). Da bi stvorio svoje heroje, Pollock se koristio nasleđem evropske nadrealističke upotrebe frejdovske teorije sna i Jungovom mitološkom zamislom. Uporedite dela kao što su *»Pasiphaë«* ili *»Vučica«* sa Schnabelovim *»Veslom«*. Zajednička im je ambicija da izraze stanje čoveka kroz simbole. Kao što sam ranije rekao, Schnabel i drugi iz njegove generacije izazvali su promenu svesti od Pollockovog vremena. Više nisu samosvesni modernisti bačeni u arenu. Schnabelovo mesto je očigledno u postmodernoj eri, ali ne zbog transponovanja teoretskih elemenata iz postfrejdovske i Jungove psihoanalitičke teorije, da bi došao do svoje posredovane stvarnosti. Razvoj onoga što Bleckner naziva »psihološkim predstavama« (što prevladuje i u novijem evropskom slikarstvu) u ovim slikama, predstava koja podseća na Pollocka po isticanju formalnih mitskih elemenata iznad ili u okviru izlomljene površine, ovde se stvara kroz asocijativno značenje koje poseduju reprezentativni ili figurativni elementi. »Naša že-

lja za stvaranjem struktura ne karakteriše se toliko samim strukturnom koja stvaramo, već objašnjavanjem psiholoških promenljivosti. Sintetizovanjem dramatičnih vidova našeg postojanja, umetnik nema nameru da ublaži lingvističke i psihološke radikalne modele.«³

U ovom razgovoru između Blecknera i Schnabela ističe se značaj delovanja i osećanja postignutih iskustvom. Za njih je osećajno iskustvo najvažnije.

Schnabel se bavi, kako on to naziva, svojim traganjem za »kollektivnom subjektivnošću« uz pomoć univerzalnih predstava. Izvori su mu prilično obične knjige, časopisi, a često i ranije umetnosti. Ali, kada ovo iskoristi, susreće se s nezaboravnim romantičnim likovima i elementima. Schnabel koristi one situacije koje su njemu značajne i projektuje ih kroz svoja osećanja, ili prisećanja na svoja osećanja. (*»Fikcija, ono što izmislimo i iskustvo, izjednačuju se kada postanu prošlost: sećanje.«*)⁴

Njegovi izvori se svode na ovaj trag sećanja i tada izvor za njega gubi značaj. Ono što je bitno to je kako ih on dalje koristi, postižući zaprepašujuću efektnost svojih dela. On traga kroz preoblije informacija koje dominiraju posmatračem, da bi nametnuo prihvatanje univerzalnog.

Schnabel je možda preneo podsvesno iz apstraktnog ekspresionizma u sećanje koje služi kao izvor njegovim predstavama i čini ih prepoznatljivim. On smatra da remek-dela možemo osetiti u trenutku, ali ih istog trenutka ne možemo biološki razumeti, tako da ove predstave koje se ponavljaju, prevazilaze generacije i rađaju buduće ekvivalente. Otudjenje koje dolazi sa slikama, ima filmsku odliku, sposobnost tog medija da izdaleka dozove osećanja i emocije, i nešto od spremnosti filma da se suoči s glavnom emocionalnom temom koja teče paralelno onome neukusu svakodnevice.

Ambicije slične Schnabelovim javljaju se i kod umetnika koji su se pojavili u približno isto vreme u Americi i Evropi (na ovo nam ukazuje izložba *»Novi duh slikarstva«* u Royal Academy i druge slične izložbe). I zaista, Schnabel veoma ceni rad evropskih savremenika i protestuje ako ga kvalifikuju kao Amerikanca. (On priznaje da pripada američkom rodu, ali ne želi da se ovo tumači nacionalistički, niti da se zbog toga pripisuje posebno značenje njegovim delima). Njegov rad je *američki* zbog samosvesti (svesti o sopstvenom značenju), zbog analitičkog pristupa emotivnom stanju koje karakteriše američku poeziju i slikarstvo ovoga veka. Ovo objašnjenje nam, naravno, govori o tome da vlada filozofskim tumačenjem u odnosu na stvaranje slika, u odnosu na materijal i materijalno, i u odnosu na uticaj slike. Međutim, ovim se zanemaruje ono što je njemu najbitnije, a to je njegova angažovanost i odlučnost da stvori dela.

Schnabel je kao Walt Whitman Ezrae Pounda: »...šupljina u steni koja odzvanja zajedno sa svojim vremenom«⁵ i, pošto će uvek priznati da mu je namera bila i da šokira, možemo ga hvaliti na način na koji je Pound pohvalio Whitmana: »On je izrazio mučnu tableta, ali postiže svoju nameru.«⁶ Schnabelov jezik nije Whitmanov narodski jezik, ali poseduje sličnu nestrpljivu želju da obuhvati delove svakodnevice i preko želju da stvara. Na ovo nam ukazuju i njegova dela koja ostvaruju »njegovu istinu« i upućuju na njegovu zadržavajuću potrebu da silom stvori predstavu i materijal. Svedoci smo njegove odanosti Artaudovom stvaraoču »Kada izgovorim reč život, mora biti jasno da ne mislim na život, kao što ga mi znamo s njegove površine, već da mislim na tu krhku, promenljivu, talasastu srž, koja se nikada ne da uobličiti, a ako u našem vremenu postoji išta vraški i istinski proketo, to je naše umetničko oklevanje s formama, umesto da se ponašamo kao žrtve na lomači koje signaliziraju kroz plamen.«¹⁰

Iz Julian Schnabel (katalog), *The Tate Gallery 1982.*

Prevod s engleskog Borislava Sašić

Napomene:

1 Cesar Vallejo: *The Complete Posthumous Poetry* (prevod Clayton Eshelman i Jose Rubia Barcia), University of California Press, 1980, str. 125.

2 Iz razgovora slikara s autorom (29. marta, 1982).

3 Rene Ricard, *About Schnabel* iz kataloga Stedelijk muzeja, Amsterdam 1982.

4 Ezra Pound, *How to Read, Literary Essays of Ezra Pound*, London 1954, str. 25.

5 Ross Bleckner, *Transcendent Anti-Fetishism*, *»Artforum«*, mart 1979, str. 50.

6 Ibid.

7 Iz telefonskog razgovora slikara i autora 9. maja 1982.

8 Ezra Pound, *What I feel about Walt Whitman* u *»Selected Prose 1909-65«*, London 1973, str. 115.

9 Ibid.

10 Antonin Artaud, iz predgovora *The Theatre and its Double*, prvo izdanje 1938, (iz intervju sa umetnikom 29. marta 1982).