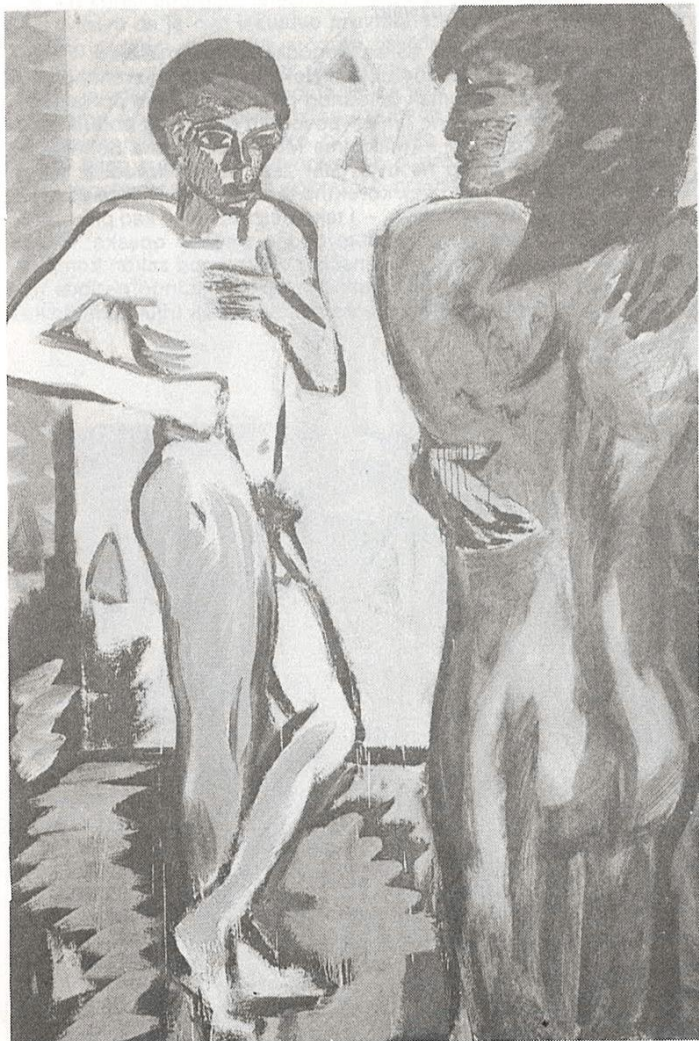


U izvesnom smislu, iz ovoga proizlazi da sve, u stvari, zavisi od kvaliteta pojedinca. Ne mislim da umetnik daje smisao svojoj publici. Ono što može dati jeste primer: egzistencijalni primer ličnog posvećivanja traganju za smislom i istinom. Ali upravo se ova moralna komponenta iskustva više ne uzima 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 zamislimo 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

sociološki. Jer, kao i pop art, on nesumnjivo pripada postavangardnoj epohi. To znači, periodu u kojem praktično svaka nova pojava u umetnosti može odmah i bez teškoća da dospe u prvi plan i da bude osuđena – ili bi pre trebalo reći: privilegovana?, jer se mišljenja o tome, naravno, razilaze – da pred očima spremne, radoznale publike razvije svoju snagu, pokaže svoje slabosti i odredi svoju dalju sudbinu. Ako hoćemo da odredimo duh i pokretačku snagu ovih umetničkih dela, videćemo da u tome određenu ulogu u nesumnjivo igra istorijski trenutak u kojem je neoekspresionizam stupio na scenu.

Bez preterivanja se može reći da je u trenutku kada je novi pokret stupio na umetničku scenu sedamdesetih godina, ekspresionizam – naročito onaj oblik ekspresionizma koji se oslanjao na figurativne (ili simbolične motive) – već odavno smatran prezrenim i odumirućim stilom. Naravno, apstraktni ekspresionizam, sa svim dužnim poštovanjem, imao je mesto muzejske klasike, a njegove žive predstavnike i dalje je cenila čak i ona generacija koja je odbacila njihovu umetničku praksu. Umetnost šezdesetih, je svakako postavljala kao opozicija apstraktnom ekspresionizmu; ali to je bila opozicija koja je svom protivniku priznavala visoki rang i ni u jednom trenutku nije dovodila u pitanje opravdanost njegovog postojanja. Veliki broj umetnika koji su slavu i uticaj stekli preko pop i minimal arta, na početku svoje karijere, su, u stvari, učili od apstraktnog ekspresionizma, a slikari boje nikad nisu krili svoj dug prema njemu. Nasuprot tome, u pogledu predmetnog ekspresionizma, koji je u godinama pred prvi svetski rat nastao u severnoj i srednjoj Evropi, stvari stoje sasvim drugačije. Za umetnike šezdesetih godina ova rana ekspresionistička škola nije imala gotovo nikakve vrednosti. S visine se gledalo čak i na slikare kao što su Munch, Kokoschka i Beckmann; oni su izgledali kao staromodni umetnici koji otelovljuju jednu stranu i daleku tradiciju. Onaj ko bi se samo usudio da nagovesti kako je njihova umetnost još uvek živi ili sastavni deo modernizma, i da uopšte daje neki značajan doprinos umetnosti našeg vremena, morao je da računa s tim da bude ismejan i šik i »swinging« umetničkom svetu šezdesetih.

Razlozi za ovakav stav nisu nimalo opskurni. Najpre je postojalo rašireno shvatanje da je dominantna pozicija koju je ostvarila apstraktna umetnost trajna i nepovratna odredba savremenog umetničkog izraza. Doduše, na međunarodnoj sceni je bilo dosta poznatih umetnika čije se delo nije uklapalo u ovo shvatanje – Dubuffet, de Kooning, Morandi, Balthus i Bacon bili su samo najpoznatiji, ali svakako ne jedini među njima. Međutim, ovi umetnici su suviše razlikuju po duhu i stilu da bi mogli da sačinjavaju alternativnu tradiciju. Njih je moguće podržavati – a to se i činilo. Ali, od njih se nije mogla načiniti osnova za novi snažni trend u umetnosti. Etabliрана kritika ih je smatrala slavnim izuzecima. Smatralo se da je matica modernizma otelovljena u »apstraktnoj umetnosti.

Osim toga, sama apstrakcija unela je jednu značajnu promenu. U umetnosti šezdesetih godina njoj su sistematski oduzimani ekspresionistički atributi. Svaki trag subjektivnog osećanja, svaki impuls prema improvizaciji i onome što je Ruskin nazvao »žestina« i »nesavršenost«, sve što je podsećalo na ulogu nesvesnog ili iracionalnog u umetnosti – sve to bilo je potiskivano u korist glatkih površina i »tvrdih ivica« (hard edges), u korist trenutne čitljivosti, transparentnosti i poretka. Izgledalo je da nova generacija gaji duboku odbojnost prema svemu onome u umetnosti što ima makar i izgled tajanstvenog ili unutrašnjeg. Duševna otkrovenja bila su praktično proglašena izumetnima. Izazivanje osećanja smatrano je nečim vulgarnim. Prvi put u istoriji kritike dosada je u umetnosti stekla vrednost uzornog osećanja. Ušli smo u razdoblje stilova koji su bili »cool« i bezlični.

Pop art, koji je bacio odlučni izazov autoritetu apstraktno umetnosti, prisvajajući slikovitost masovne kulture i uzdižući je na ravan visoke umetnosti, kritički je pomerio ovu tendenciju ka bezličnom u umetnosti još korak dalje. Uz dendijsku distanciranost koja je već davno prodrila u apstraktnu umetnost, on je dodao element bezbrižne i zarazne ironije – čak i izvesnu porugu. Tako je u pop artu pre svega tendencija prema »cool« i bezličnom stilu našla svoju istorijsku apoteozu. Jer, ona je u ovoj umetničkoj pravac unela još i laganu notu neusiljenosti i tako je učinila zabavnom i pristupačnom. Za razliku od oskudne i utopijske umetnosti minimalista, pop art je bio blizak svetu i primaljiv. On je izlazio pred svoju publiku namigujući i pozivao je na uživanje. Mamio nas je da zaboravimo naše sumnje i strahove, da odagnamo puku ideju metafizičkog i zauvek ostanemo u univerzumu blistave društvene površnosti.

Odavde se lako uočava zašto u atmosferi nastaloj iz ovakvog stava nije bilo mesta za ekspresionistički impuls. Ekspresionizam se ne upravlja prema čistoti i distanci. On pre ima sklonost da bude »hot« nego »cool«. On sav kipi od upućivanja na vizionarsko i iracionalno, već sami tragovi koje ostavlja na papiru i platnu predstavljaju nesputane emocionalne ispovedi. Ekspresionizam u slikarstvu zapravo vidi medijum otkrivanja i istraživanja. On se zadovoljstvom uživa u čisto materijalnim slikarskim sredstvima i u njima vidi mogućnost za stvaranje likovnih predstava i za pobuđivanje osećanja. Ali u njemu je pre svega skrivena duboka težnja za tajanstvenim i metafizičkim.

Istoričari će se još dugo baviti pitanjem zbog čega se upravo umetnost šezdesetih godina ophodila tako nepredusretljivo prema ovakvim impulsima. Jer, na kraju, to je bila decenija koja je na drugim područjima i te kako bila poznata po svojoj vatrenosti. Sa svojom kulturom droge i mentalitetom eskapizma, svojim društvenim radikalizmom i seksualnom revolucijom, svojim suprotstavljanjem građanskom poretku i spremnim prihvatanjem apokaliptičkih i iracionalnih vizija budućnosti, duh šezdesetih godina – naročito s onim pravcem koji je potom nazvan kontrakulturom – kao da je mogao da pruži veoma plodno tle za nastajanje ekspresionističke struje. Ali do toga nije došlo. Štaviše, kao što znamo, ova najvrucija od svih decenija nemilosrdno je išla naruku onim umetničkim stilovima koji su u najvećoj meri bili »cool«. Ekspresionistički impuls ostao je rezervisan za život i nije važio za umetnost.

No, odnosi koji vladaju između umetnosti i društva, između stvaranja i istorije, obično su mnogo protivrećniji i manje neposredni nego što se inače pretpostavlja. Stoga su mnogi bili tako zbunjeni i nepripremljeni kada su neoekspresionisti s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina najednom provalili svud oko nas. U poređenju s prevratima koji su se dogodili tokom šezdesetih, zapadni svet je krajem sedamdesetih godina bio daleko mirnije mesto. Njegova umetnost kao da se udobno smestila u pomirljivi pluralizam. Pošto su godinama pobijali predstavu da je doba avangarde prošlo, na kraju su se i poslednji od njenih nepomirljivih branilaca pomirili s tom činjenicom. Veliki događaji koji su izazivali pažnju umetničkog sveta uglavnom su bili retrospektivni. Gotovo niko nije bio spreman na novi i neuobičajeni prevrat, koji bi bio izazov vladajućem ukusu. Ipak, kada je došao neoekspresionistički izazov – a on je došao iznenada i istovremeno u različitim zemljama – očigledno je dodirnuo osetljiv nerv. Naravno, javili su se povici zaprepašćenja, govorilo se o prevari, i pojavile su se uobičajene optužbe o zaveri. Kritičari koji su dvadeset godina, ne trepnuvši okom, branili svaku moguću pomodnu reputaciju, našli su se u neobičajnom položaju da žigošu upravo jednu novu »modu«. Situacija nije bila bez izvesnih komičnih aspekata za sve one koji su imali dovoljno duha da u njoj uživaju.

Bilo je sasvim jasno da se dogodilo nešto značajno. Postali smo svedoci prave promene ukusa. Neka mi bude dozvoljeno da u vezi s ovim citiram odlomak iz jednog prikaza koji sam aprila 1981. napisao za »The New York Times« povodom slučajnog podudaranja dve samostalne izložbe – Malcolma Morleya i Juliana Schnabela; osećam da imam pravo na ovaj citat zato što su izvodi iz njega češće bili citirani – i ne uvek korektno ili adekvatno. »Ništa u umetnosti nije tako neproračunljivo – i tako neizbežno – kao prava promena ukusa«, napisao sam i zatim dodao sledeće opaske: »Mada izgleda kao da ukus na izvestan način potpada pod zakon kompenzacije, tako da je negacijom izvesnih svojstava jednog perioda gotovo automatski pripremljeno tle za njihov docniji trijumfalni povra-



salomé, 1982

tak, vremenski redosled smene ukusa ipak se nikada ne može tačno predskazati. Njegovi koreni nalaze se u dubljem i tajanstvenijem sloju nego što je puka moda. Jezgro prave promene ukusa, po mome mišljenju, stvara akutan osećaj gubitka, egzistencijalni bol – osećaj da je nešto apsolutno bitno za život umetnosti dospelo u stanje nepodnošljive atrofije. A ukus se, u svom najdubljem sloju, posvećuje otklanjanju ovog nedostatka pošto ga je jednom opazio».

Osećaj gubitka o kojem sam govorio u članku, zbilja je bio akutan. Gotovo dve decenije, svi stilovi koje je »napredno« mišljenje priznavalo kao područje velikog iskustva, zabranjivali su bilo kakvu već postojeću ulogu u stvaranju nove umetnosti. Tačnije rečeno, iskustvima šezdesetih godina – ne umetničkim pravcima šezdesetih, već društvenim i duhovnim iskustvima – bio je programski uskraćen pristup slikarskoj imaginaciji. Nasuprot ovom polju iskustva, likovna umetnost zauzela je stav koji je bio ravan gubitku percepcije. Umetnost kao da je bila izgubila sposobnost da se pozabavi svetom u kojem je ipak postojala. Iskustva i događaji šezdesetih godina i promene do kojih su oni doveli – u porodičnom životu, u odnosima polova, u odevanju, u poslu i vaspitanju i religiji – u slikarstvu su praktično proglašeni zabranjenom zemljom. Tako je stvorena neizdrživa napetost između umetnosti i života. Neoekspresionistički pokret je nastao pokušajem da se ova napetost razreši i ukloni. Njegov prvi zadatak je bio da slikarstvu povрати sposobnost da u sebe primi onu poeziju i fantaziju koje su mu dugo vremena bile uskraćene; zbog toga je on bio prisiljen da povede napad na površinu slike – povremeno i u doslovnom smislu, kako se čini. Na licu mesta odbačene su laka čitljivost i transparentnost, koje su, u stvari, odavno postale dopadljiva konvencija. Umesto da iz slike izostave sve i zatim od onoga što ostane naprave urednu, čistu, savršenu formu, neoekspresionisti su bili divlje odlučni da sve sabiju u sliku. Njihove slike zapljuskivale su oči živim znakovima i taktilnim efektima; više vere poklanjali su instinktu i imaginaciji nego promišljenoj kompoziciji. Mistično, erotsko i halucinatorno ponovo su bili dobrodošli u slikarstvu koje je sada odbacilo čistunstvo i oskudnost u korist energije, telesnosti i prevršene punoće.

Mislim da je ovo iskustvo prevršene punoće najsnažnije uzdrimalo etablirani ukus. Bili smo se navikli na predstavu da su promene stila u slikarstvu uvek usmerene ka razjašnjavanju, pročišćavanju, svodenju. Stotinu godina, ili još više, izgledalo je da vitalnost slikarstva počiva na tome da se oslobađa svojih konvencija, svojih slikarskih mogućnosti, kako bi izdvojilo svoje nesvodivo jezgro, svoju bitnu supstancu. Otvoreno se suprotstavljajući ovoj tendenciji, neoekspresionistički pokret se predstavio ne samo kao novi

stil, već je upravo doveo u pitanje tu praksu: poistovećivanje vitalnosti u umetnosti s procesom sve veće redukcije. A pokazalo se da je upravo to tako uzdrimalo puristički ukus. Jer, time je bio dotaknut dragoceni stav vere: preokrenut je jedan davno uspostavljeni trend. Nije čudo što se javilo zaprepašćenje i što je počelo da se govori o manevrima čiji je cilj prevara. Slična stvar se desila dvadesetih i tridesetih godina kao reakcija na nadrealizam; još i danas postoje borbeno pristalice apstraktne umetnosti koje u čitavom nadrealizmu vide pojavu koja ne spada u Modernizam; stoga moraju da iznova definišu pojam, da bi na taj način mogle da budu izostavljene tendencije »skretanja«. Međutim, vežbe ove vrste spadaju u područje polemike, a ne u istoriju umetnosti.

Naravno, još je prerano za konačni sud o ostvarenju neoekspresionista. Pokret je još nov i mlad – stanje stvari koje se ponekad zaboravlja usred publiciteta i kontroverzi koje je izazvao. S njim nismo živeli još ni punu deceniju. Pa ipak, kakve je sve promene on u nama već pokrenuo pri posmatranju savremene umetnosti, i kakve je sve promene, može se reći, izazvao na mapi savremene umetnosti! Prvi put posle više od jedne generacije slikari nisu morali da kriju svoje otadžbinske korene. U ovom pokretu Amerikance nećete lako pomešati s Italijanima, a Italijani se veoma razlikuju od Nemaca – kao što se i svi međusobno razlikuju. Pritisak koji je prisilio umetnost da deluje anonimno i »internacionalno«, sasvim očito, ne odgovara stilu koji od umetnika zahteva da sopstveno Ja snažnije postavi u središte svog dela. Umetnost je ponovo postala medijum snova i uspomena, simbola i scenarija emocionalnog života. Ona je povratila sposobnost za dramsko predstavljanje – ali naročito dramsko predstavljanje Ja u njegovom svesnom i nesvesnom stanju. Ovo je istorijsko prevrednovanje sa znatnim posledicama, čijim ćemo se dejstvima narednih godina još dugo baviti. Ali, time će se promeniti i naša očekivanja od umetnosti.

U odlomku iz »Modern Painters«, koji sam postavio na početak ovog eseja, Ruskin nas podseća na to da u svakom slikarskom stilu – bilo da je određen savršenstvom forme ili »žestinom« – najviše cenimo ono što naziva »znakovima strasti ili mišljenja« i da na to najživlje reagujemo. Neoekspresionizam svakako nije jedino slikarstvo na savremenoj sceni koje ispunjava ovaj zahtev. Ali, pošto je u svakom slučaju sada – kada su njegove energije još sveže i sposobnosti za stvaranje još u usponu – toliko bogat ovim »znakovima strasti«, neoekspresionizam poseduje neodoljivu draž.

Iz »Zeitgeist« (katalog izložbe), Berlin, oktobar 1982 – januar 1983, str. 15.

(Prevod s nemačkog: Filip Filipović)



a. r. penck, 1979