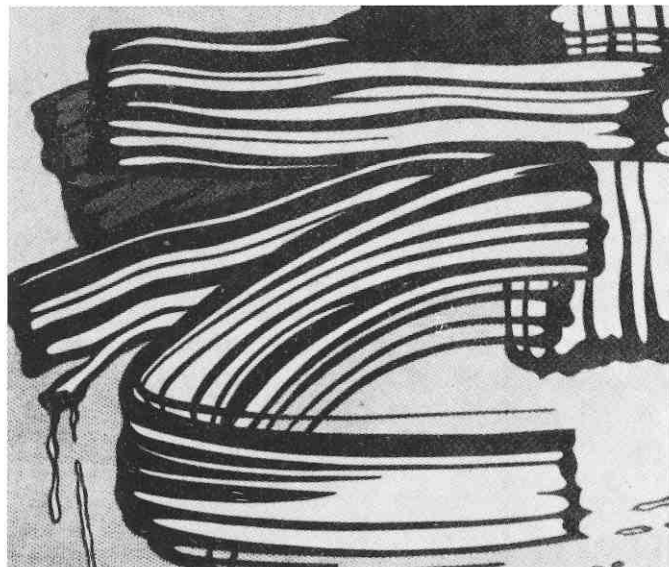


zoltán  
sebök

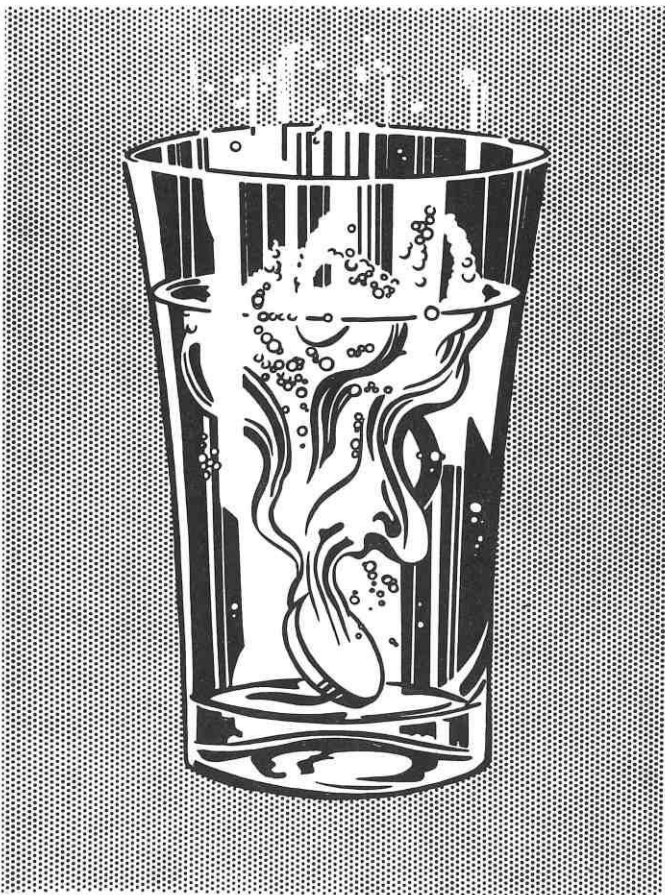
## o strip-slikama roya lichtensteina



„Dok avangarda oponaša tokove umetnosti, kič, kao što smo videli, oponaša efekte umetnosti.” Ovako Clement Greenberg sumira svoja gledišta o odnosu avangarde i kiča. Svoj napis započinjem ovim citatom zbog toga što bih u prvom redu želeo da ispitam na koji se način odnosi pop art – posebno imajući u vidu Lichtensteinove strip-slike – prema ovoj dopadljivoj tezi. Mnogi su naime predbacili Lichtensteinu da on jednostavno imitira „kičerske” stripove pedesetih godina. Ako se vulgarni stripovi hrane jeftinim efektima, kakvog bi onda imalo smisla oponašati, kopirati ih? Ako oponašam nešto vulgarno, tada i rezultat tog čina može biti jedino vulgaran, pa i više od toga, ako razmišljam u platonističkom duhu, mogu očekivati nešto još vulgarnije, nešto vrednosno još niže. Verovatno je da su saradnici Lifea bili podstaknuti nekakvom sličnom logikom kada su za najgoreg umetnika Sjedinjenih Država proglasili upravo Lichtensteina.

U svakom slučaju vredno je pažnje da je u vezi sa Lichtensteinovom umetnošću ponovo iskrasao pojam mimeze, za koji se verovalo da je već „sahranjen”. U pedesetim godinama već je izgledalo da se definitivno učvrstilo gledište prema kome je umetnik jedna vrsta demijurga koji, na način svojstven Bogu, svoju slikovnu realnost kreira ex nihilo – iz ničega. Tokovi slikarske apstrakcije – naročito apstraktni ekspresionizam – učinili su evidentnim da u relaciji prema slikovnoj realnosti sve ovosvetsko predstavlja *ništa*. Poreklo, paradigme umetničkog dela valja tražiti negde dalje od konfuzne, nečiste stvarnosti, negde iznad nje. Gotovo isto to važi i za značajnije tokove početne avangarde. Ako se izuzme dadaizam, zadatak umetnika sastojao se u glavnim crtama u tome da, nakon što je osetio antagonizam koji vlada između nasleđene stilske forme i sveta, kreira novu stilsku formu. Da kreira, ne da pronalazi!

Suprotno ovome, pop art je pošao od spoznaje antagonizma



sveta i kreirane umetnosti. Rešenje, novu stilsku formu *pro-našao* je u masovnoj kulturi. Zbog toga Lichtensteinu i njegovim istomišljenicima nije bilo potrebno kreiranje uzeto u smislu apstraktne umetnosti, budući da su već unapred pro-našli takvu sirovinsku građu koja je već rezultat jedne kreacije – recimo strip – čak ako to na prvi pogled i nije očigledno. U pravu je Greenberg kada iznosi tvrdnju da kič – tako i stereotipni stripovi pedesetih godina – pothranjuje svoje potrošače jeftinim efektima umetnosti. Samo što to još ne znači da strip ne može da raspolaze takvim vizualnim kvalitetima kakvi nedostaju tlu iz koga izrasta, umetnosti, pa ipak mogu biti važni.

Kao pokušaj da se prezentuju takvi vizualni – ili ako se hoće piktoralni – kvaliteti može se preventivno interpretirati upotreba stripa u pop artu. Pomislimo samo na Warholov rad *Dick Tracy* (1960) nastao nemarnim nabacivanjem boje, pri čemu gubitak kontura izaziva efekt groteske, na isprazne verbalne mehure Bernarda Rancillaca koji naznačavaju mogućnosti govora (*Greška jednog telefona* – 1965), na američke zastave iskičene stripovnim tekstovima Williama Copleya ili na kolaž Kurta Schwittersa naslovljen *Za Kate* (1947), koji je došao u kontakt sa pop artom upravo zbog toga što je jezik sopstvene likovne umetnosti obogatio jezikom stripa. Ali Lichtenstein je pokazao najčišće, najprofanije da se kva-

liteti jednog vulgarnog medija mogu izneti na površinu već i tako da umetnik jednostavno koristi medij iregularno. I iz stripa je moguće izvući takve specifičnosti, koje su doduše bile daleko od intencije crtača, ali su se nesvesno realizovale.

Uticao Lichtensteinovih radova temelji se pre svega na tom, od vremena Duchampa dobro poznatom, principu: da svoju sirovinsku građu ne koristi za ono čemu je namenjena. Iseca pojedine fragmente iz njihove uobičajene sredine – iz celine stripa – da bi ih lišio njihove prvobitne funkcije. Istrgnuti kvadrat stripa uvećava, naslika ga sa minimalnim izmenama i već je postigao svoj cilj: isečeni elemenat ne funkcioniše kao deo jednog događaja, nego kao jedna *slika*. Sa elementom stripa dešava se ono što se u konkretnoj poeziji zbiva sa slovom. Gubi svoju relaciju prema celini i besmisleno lebdi: svojim vidljivim formalnim kvalitetima i izražajnom energijom, koja se osamostalila u odnosu na značenje, trza pogled posmatrača dokazujući da ono, što je nekada bilo nosilac simboličkog značenja, sada predstavlja samo jednu vizualnu konfiguraciju. Grozničavi postupci figure iz stripa – njegova radost i tuga, njegovi ciljevi i potresenosti – postaju apsurdnima, budući da smisao imaju samo u relaciji prema celini stripa.

Ako dobro osmotrimo Lichtensteinove figure koje su uvećane do ogromnih dimenzija, koje silom žele da delaju, i čiji su gestovi široki, uskoro nam postaju smešne one kritike koje njegovim radovima prebacuju nedostatak transformacije, kreacije. Na neobičan način imamo osećaj da su njegove slike to kritičnije, to više nabijene napetošću, što su bliže svojoj sirovinskoj građi. Jednostavno zbog toga što život prikazan u komercijalnom stripu nema gotovo ništa zajedničko sa stvarnim životom. Prema tome, vernost modelu ne znači naturalizam uzet u klasičnom smislu, nego upravo njegovu suprotnost: u meri u kojoj je slikarski naturalizam kritika stvarnosti, lihtenštajnovska je precizna imitacija kritika idealizovane stvarnosti stripova.

Što se više strip udaljava od života, što je fantastičniji, to više mora crtač stripa da se objašnjava i vizualno i verbalno, kako bi čitlac shvatio radnju. Međutim, što je crtani događaj brbljiviji, stereotipniji – dakle, što je više tipično stripičan – to je nerazumljiviji jedan od njegovih istrgnutih delova na ogromnim Lichtensteinovim platinama. Nema prema tome potrebe da umetnik veštački povišava napetost svoje sirovinske građe – to je već do krajnosti intenzivirao nespretni crtač stripova koji se ravna prema intelektualnim sposobnostima široke publike. Dovoljno je ako, na primer, odabere takav elemenat koji je opterećen preteranim objašnjenjima što služe za uspostavljanje povezanosti između kvadrata – brbljanje figure postaje namah besmisleno, zajedno sa strip-društvom, koje je zasićeno zgusnutom Avanturom.

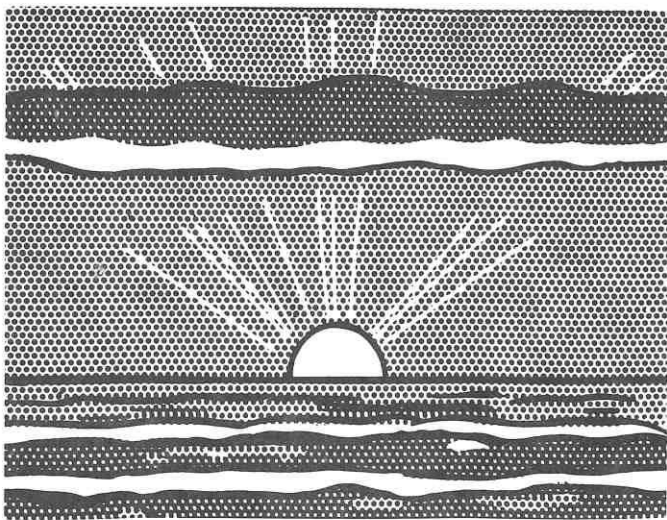
Nametljivi sadržaj stripa koji služi kao sirovinska građa može na izolovanim sličicama samo još za trenutak da zapanji ili nasmeje posmatrača, i ništa više. Emocionalna identifikacija je nemoguća, budući da je za to potrebno individualno prikazivanje. A strip je – kao masovni mediji uopšte –



čak i u originalnoj, standardno korišćenoj formi bezličan. Crtač je, da bi njegova priča istovremeno bila i sažeta i opšte razumljiva, prinuđen da stilizuje. Dobrim delom zbog uskih dimenzija stripa, on mora, ako je ikako moguće, da lice svoje figure pokaže u prvom planu, i to sa ekstremnim izrazom, da bi čitalac lako mogao da ustanovi njegovo raspoloženje. Za neumerenog konzumenta stripa sve to nije upadljivo, ali postaje takvim ako ne dobija radnju i tako biva prinuđen da gleda samo vizualne besmislice. I to u velikim dimenzijama. Po prirodi stvari na prostranom bi platnu ogromna metakomunikativna sposobnost lica već mogla da dođe do izražaja, ali ne dolazi, jer umetnik *ostaje veran originalu*. Otuda prističe napetost najboljih Lichtensteinovih dela: do ekstrema

šablonizovan emocionalni svet figura – što je s jedne strane opšti postulat masovnih medija, a s druge tehnički postulat stripa – na slikama je neopravdan na način koji smeta.

Kada naš umetnik uveća stripovne emocionalne modele, oni se s jedne strane ukružuju poput grbova, a s druge strane njihova faktura dolazi do izražaja u uvećanoj meri: od jednog dobro plasiranog šamara konture se rasprskavaju na način koji podseća na prskanja akcionog slikarstva, retke, tvrde bore jednog gnevnog izraza lica gotovo raskidaju platno. Uvećane linije preobražavaju se u grubu površinu koja podseća na enformel, kao neki mali dragi predmet pod sočivom mikroskopa, dok u drugim slučajevima obojene površi-



ne ograđene konturama bivaju ograničene u čistu materijalnost koja znači samu sebe sa tvrdoćom što podseća na hard-edge. Struktura osnovne građe slike olabavljuje: umesto celine naš pogled mame delovi. Na žalost, međutim, ovi efekti nestaju bez traga na umanjenim reprodukcijama delā, zbog toga je preporučljivo ispitivati ih u originalu.

Ali i na temelju reprodukcija mogu se interpretirati one slike što stripuju takva sredstva koja mnogi bolje poznaju iz ilustriranih reklamnih novina i iz crtanih priča nego u originalu. Dobar primer za to je slika *Roto Broil* (1961), koja nam vraća u sećanje jednu plinsku peć odavno izašla iz mode u onoj formi kako živi u opštoj svesti: reklamskim shematizmom. Sličan smisao ima i slika *Apolonov hram* (1964): čuvena građevina stoji nasred slike u formi stripa. Sve se može prevesti u strip u onoj epohi kada više i ne poznajemo stvari, kada parazitska mreža medija uniformizuje za nas sve, kada možda već i naša svest predstavlja jedan dugačak strip u nastavcima...

Na temelju svega ovog skloni smo da Lichtensteinove radove interpretiramo kao parodiju stripova, kao ironiju uperenu protiv našeg shematičnog načina razmišljanja. Umetnikova izjava takođe sugerise mogućnost slične, pomalo ideologizovanije interpretacije: „Junaci crtanih avanturističkih romana fašistički su tipovi, ali ih ja u slikama ne uzimam ozbiljno. Možda to i ima značaja – političkog značaja – što ih ne treba ozbiljno shvatiti. Ja ih iskorišćavam rukovođen čisto formalnim zamislama, premda ove junake nisu izmislili s tim ciljem...” Samo što se, onog trenutka kada ovi fašistički tipovi dospeju na platno, ispostavlja da izvorni način njihovog oblikovanja – čvrst masovnokomunikacijski kodeks stripa – može biti shvaćen i kao stil, kao formativni princip. Istorija slikarstva može se, dakle, ponoviti u stripovnoj formi. Štaviše, ispostavlja se i to da su oni formalni sadržaji, koje su Picasso, Pollock ili recimo Mondrian eksperimentalno razradili u sterilnoj formi, prisutni i u potcenjenoj blagoglagljivosti medija dnevne štampe. To je rano pobudilo Lic-

htensteinovu pažnju i već je 1963. godine ponovo naslikao u formi stripa Picassovu sliku *Žena sa cvetnim šeširom*. Drugom prilikom je uvećavanjem crtačkih grešaka stripa postigao efekat ravan najboljima među apstraktnim ekspresionistima (*Velika slika* – 1965). Posmatrajući ove slike ispostavlja se i to da oni stripovi koje je koristio Lichtenstein gotovo bez izuzetka zanemaruju perspektivističko oblikovanje prostora, na šta je moderna umetnost toliko ponosna. Ovi stripovi ili ostaju plošni i viđeno fiksiraju na način koji podseća na reklamna rešenja, ili konstruišu takve paradoksalne prostore koji se mogu porediti i sa prostorima najboljih reprezentanata avangarde. Tako je, na primer, pažnju Richarda Hamiltona pobudila jedna interesantna Lichtensteinova slika, na kojoj vidimo devojkicu prikazanu odostrag, kako drži ogledalo pred sobom, pa nas iz njega posmatra njen lik potpuno „bez prava”, jer je slika inače do krajnosti plošna.

Lichtensteinova ironija, dakle, barem toliko uzima na nišan istoriju modernog slikarstva koliko stereotipnosti stripa. Naime, dok gleda njegove moderne slikarske imitacije, u svesti posmatrača i nehotice iskrsava pitanje: čemu služi velika kreacija moderne umetnosti ako njeni rezultati postoje i u našoj neposrednoj okolini – mogu se pokazati čak i u kiču – samo nam valja ogledati se oko sebe. Ima naravno u tome i znatne količine samoironije, s obzirom na to da je – ovo se odnosi naročito na novije Lichtensteinove radove – u isto vreme dok imitira uticaje velikana moderne umetnosti, prisiljen da se sve više udaljava od svoje sirovinske građe. U sve većoj meri upotrebljava nađene fragmente stripova kao takav osnovni elemenat, kao što su to njegovi prethodnici činili sa bojom i linijom. Jednom rečju, on sve više kreira. To jest, on bi kreirao, kada sve to ne bi bilo imitacija. Ovako, međutim, na videlo izlazi dugačak niz važnih stvari o tome *šta je slikarstvo i šta je strip*.

Rezimirajući prethodno izloženo možemo kazati da je Lichtensteinov „izam”, stripizam, (bio) takva avangardna tendencija koja – formulišući Greenbergovim rečima – oponaša „tokove” kiča, koji opet oponaša efekte umetnosti. Ali je očigledno da je, dok obraća pažnju na tokove kiča, Lichtenstein prinuđen da posmatra i tokove sveta. A to je jedan od najvažnijih među ciljevima koje je pop art sebi prvobitno postavio.

Preveo: Mirko Gotesman