

klaus honnef

„ludorije“ na rubu ponora

„Kada ti netko kaže, to je naslikano prebrzo, možeš mu odgovoriti da je prebrzo gledao.“
(Vincent van Gogh svom bratu Theu)

„Dogodilo se u jednom kazalištu da je iza kulisa izbio požar. Istupi clown da obavijesti publiku. Ona to smatraše šalom i udari u pljesak; on ponovi; na to se klicalo još glasnije. Mislim da će i svijet tako propasti za općeg klicanja šaljivih glava koje će smatrati da je riječ o šali.“
(Sören Kierkegaard)

„No na tom vrhuncu (misli se: romantične ironije) dovodi komedija istodobno i do razrješivanja umjetnosti uopće.“
(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)

„Protiv navodne anarhije nove umjetnosti u pravilu najžešće bjesne oni koji grubim greškama na najjednostavnijoj informacijskoj razini sami otkrivaju svoje neznanje o onome što mrze; nepokolebljiv je njihov stav da ono što su unaprijed odlučili odbijati uopće i ne žele upoznati.“
(Theodor W. Adorno)

Dijete još nije dobilo ime. Najmekša oznaka možda još najprije pogađa u centar: jedno novo slikarstvo. Atributi s pomoću kojih se fenomen nastojao pobliže odrediti legitimirali su se kao površne etikete. Svoju su funkciju ispunjavali tek kao praktični trademarks u tržišnom mehanizmu. Njihov iskaz niti je rasvijetlio niti rasvijetljuje način na koji su se pojavile slike, crteži i (sve brojnije) skulpture o kojima je riječ, a kamoli njihovu strukturu ili sadržaj. Baš naprotiv. Oni odvlače pažnju od konkretnih stvari, zamagljuju ih. U najboljem se slučaju radovi nekolicine berlinskih slikara daju apostrofirati kao „divlji“¹, „žestoki“ i „neoekspressionistički“. Ostali, a njihov broj prevladava, zahvaljuju svoje postojanje jednoj, u usporedbi s onima, zakočenoj spontanosti, proistječu iz brižljivog planiranja dobro promišljene konstrukcije i, prije svega, iz ironički prekinutog odnosa s um-

¹ Termin „Novi divlji“ („Die Neuen Wilden“, nap. prev.) potječe od Wolfganga Beckera i bio je naslov jedne izložbe u Novoj galeriji/zbirci Ludwig od siječnja do ožujka 1980. Nipošto nije bio iskovan na račun umjetnika čija se djela danas njime etiketiraju. O povijesti oznake Becker u katalogu izložbe objašnjava: „Naslov 'Les Nouveaux Fauves – Die Neuen Wilden' našao sam na izložbi 'Paris – Berlin' u pariskom centru Pompidou, jer mi se činilo da je pitanje, što su zajedničko imali „Fauves“ i njemački ekspresionisti, i što ih je pokretalo, bilo nedovoljno obrađeno, jer držim vrijednim diskusije pitanje pojavljuju li se i danas zajedničnosti i različnosti – ako pođemo od toga da su i ovdje i ondje vidljiva posezanja u fovizam-ekspresionizam. Na primjer: Pojavljuje li se 'vrtoglavica' ('le Vertige'), sklonost ekstatičnom premošćivanju, metafizici, blizina slikovne umjetnosti, literature i filozofije, koja je Francuze i njemački ekspresionizam fascinirala i zastrašivala, danas opet kod Baselitza, Pencka, Lüpertzta i Kiefera? Ili: Vidi-mo li u francuskoj umjetnosti danas isti stupanj slikarske discipline, racionalnosti ukusa, težnje prema ravnoteži i harmoniji – i društvenoj neobavezanosti, kako smo ih vidjeli kod Matissea i njegova kruga? I naposljetku, što tome dodaju oni Amerikanci koji – oslanjajući se na Matissea – s velikim platnima i raskošnim bojama kao da prerađuju svjetsku povijest ornamenta?“

Pozicije i stavovi novoga njemačkog slikarstva

Ovaj esej treba razumjeti kao pokušaj približavanja „novom slikarstvu“, nipošto kao njegovu iscrpnu analizu. Možda je u prirodi samog predmeta da je oblik približavanja – barem za sada – najprimjereniji oblik suočavanja s njim. Upravo okolnost da istinski ozbiljno shvatljive slike „novog slikarstva“ ukazuju na nešto načelno ne-predodrživo, da je njihova koncepcija, dakle, principijelno otvorena, ne dopušta ionako nikakvo zatvoreno objašnjenje sistema. Dokle god umjetnici budu čuvali tu otvorenost, „novo slikarstvo“ razvijat će se dalje. A uglavnom se čini da je većina umjetnika to i shvatila.

jetnošću i njezinim trenutačnim pomodnim kovanicama. „Privid privida” (prema Nietzscheu), tako glasi naziv jedne slike Alberta Oehlena. To je u stanovitom smislu mišljeno programatski.

Bez obzira na to iz koje perspektive promatrali „novo slikarstvo” – ono se neće zaokružiti u besproturječnu cjelinu. Podsjeća na mnogo šta što je već bilo. Različitosti pak svjedoče o dubokom iznalazačkom duhu. Ono što je novo nije novo a staro nije ono staro. Proturječnost je u krvi tog slikarstva, zabuna koju izaziva namjerna je. Na prvi pogled može se samo konstatirati da se ne drži ni jednog od dosadašnjih pravila; osim onoga da su slike u principu četvorokutne. Čini se da ne preže ni pred kakvom banalnošću. Uopće: komunikacijski su mu strahovi strani. Gledano s visokih kula idealističkih predodžbi o estetici, to što već nekoliko godina formalno preplavljuje zapadnu umjetničku scenu doima se poput bujice koja sada neopozivo podriva i sa sobom odnosi i posljednje bastione umjetnosti. Jer, duhu ovdje zbilja nije mjesto.

„Čudno, u posljednjim je dekadama nekako zaboravljeno ili potisnuto da umjetnost neminovno prikazuje duh. Od Kandinskog, Nizozemaca (de Stijl) i nove politički motivirane avangarde poslije drugoga svjetskog rata imali smo zahtjev za „duhom”, u hegelijanskom, u mističkom i u utopijsko-moralnom smislu. Pa i svi oblici komunikativnih i funkcionalnih odrednica umjetnosti sadržavaju optimistički-racionalno određenje, sve do pedagoške širokogrudnosti u kojoj se estetski objekt bez ostatka uklapa u potvrđeni identitet i kontinuitet prosvijećenog sklopa svijet–ja. To što vlada diskontinuitet i što komunikacija nije uspjela dokinuti tu elementarnu razliku, to pitanje Batailleovo ostavilo je malo traga u suvremenoj zapadnonjemačkoj teoriji umjetnosti.”²

Ta se umjetnost ne uklapa bez ostataka. Ni u „potvrđeni kontinuitet” umjetničkih odnosa, ni u prokušani model objašnjavanja umjetničkog djela kao utopijskog preteče ili – ex negativo – radikalne instance bojkotiranja nasuprot lošoj stvarnosti. Marcus Oehlen tvrdi kako osjeća sklonost prema prljavštini, hoće da njegove slike izazivaju asocijacije poput smeća.³ Duh koji govori iz slika nije čist. On uopće nije pri sebi. On ne posjeduje identitet; manifestira se u mnogobrojnosti kontroverznih identiteta.

Jedino što je sigurno enormni je uspjeh što ga je „novo slikarstvo” postiglo u najkraćem vremenu. Tko taj uspjeh pripisuje manipulacijskim vještinama šačice profita žednih umjetničkih poduzetnika, kultivira omdnevna uobičajenu teoriju zavjere. Time sebe rasterećuje i uopće se ne mora konkretno baviti slikama, crtežima i skulpturama.⁴ Uspjeh dođe nije kvalitativni kriterij u umjetnosti, no katkada posjeduje simptomatično značenje.⁵ To osobito vrijedi u ovom

slučaju. Očigledno je „novo slikarstvo” naišlo na široko rastvoreni horizont iščekivanja, dodirnilo živac vremena, tako da se mnoštvo ljudi osjetilo pogođeno njime. Ne samo da su se protoci masa u galerijama rapidno povećali, nego je i opći interes za gledanje porastao toliko da su i iskusni promatrači umjetnosti stavljeni pred zagonetku. Neočekivano, suvremena je umjetnost iznova privukla „ljudske mase”, iznenađeno se opet diskutiralo i raspravljalo, strastveno potvrđivalo i ne manje strastveno nijekalo, a još prije samo nekoliko godina cijeli je umjetnički pogon prijetio da se uguši u sladunjavosti i dosadi. Umjetnička je kritika izgubila dah ali ne i moć govora. No njezin lavež podsjeća na lajanje bezuba psa. Uspjeh, znači, korumpira. Prema tome, i on pripada prljavštini, niskosti, neduhovnosti, što pojavu „novog slikarstva” mnogima čine tako odvratnom. Ali time nije objašnjeno ništa. S druge strane – oslobodi li se riječ „prljavština” svoga neposrednog (današnjeg) značenja, uzme li se kao sinonim, zadobiva kategorijalni smisao. Jer, ne ubraja se među ljage samo uspjeh kada je riječ – nasuprot ponašanju u svakodnevnom životu – o stvarima umjetnosti. Tu idealistička estetika tek razotkriva svoje malograđansko lice. Mnogo prljavije djeluje ono što se na većini slikarskih djela prikazuje; a najprljavije možda način na koji se prikazuje. Pri tom nema konflikata između sadržaja i forme. Ili, ako kakav i postoji, znači da je svjesno prizvan da ukaže na neko katastrofalno razmimoilaženje. Gotovo da i nema predmeta koji je dostojan umjetnosti.

Motivi potječu s područja prividno udaljenih od umjetnosti, s područja, svakako, kojima nitko ne bi otprve priznao umjetnički karakter. Ubrajaju se – ako uopće – među „niže” umjetnosti, obuhvaćaju se rado skupnim pojmom „trivijalna kultura”. Predmeti „više” umjetnosti pojavljuju se samo u „izvrnutom” obliku, kao otrcani citati, namjerno traljavo napačkani. Jiri Dokoupil gotovo opoziva Fontanine „Concetti Spaziali”, proreze u slici iza kojih se otkriva realni prostor, opremajući ih na svojim slikama (1983) patentnim zatvaračima. Ne Krista, nego vlastiti korpus pribija Rainer Fetting na križ (slika „Raspeče” 1982), a žalobnu skupinu s Marijom i apostolima zamjenjuje nacerenom mrtvačkom lubanjom, napanom do natproporcionalnih dimenzija. Na slici Ine Barfuss „Tuđe perje” (1983) orao, nakon što je uživao u Prometejevoj jetri, ostaje bez svog perja u repu. Ono umjesto iz njegova repa niče iz Titanove zadnjice. Tri nasumična citata iz umjetničkih kontekstâ različitih kulturnih perioda. Njihov zajednički nazivnik: „izopačeno”, „neumjesno” reproduciranje.

4

Najviše se u pravilu žale oni koji su manipulirali drugim umjetničkim pravcima, koji nisu imali uspjeha, pa iz neuspjeha izvlače stav da tu nisu posrijedi čista posla, budući da nisu kadri zamisliti kako su sami pogriješili.

5

Čudno, ali se uvijek naginje tome da se neuspjehu pripiše kvalitativno značenje, pogotovo u malograđanskoj predodžbi o umjetniku, koji, predan svom umjetničkom idealu, odbija od sebe sve što je ovostrano i u skladu s tim ostaje bez uspjeha. Relikti takva gledanja mogu se naći naročito u provincijskim novinama, kada treba obrazložiti zašto trećorazredni umjetnici tek onda dobiju pravo na izložbu u svom zavijačnom muzeju kada ili slave neki jubilej ili su upravo umrli.

2 Karl-Heinz Bohrer, Schein und Chock, Katalog „Zeitgeist”, str. 25.

3 V. podrobnije monografiju o umjetničkom radu Markusa Oehlena u Kunstforum 12/1983.



Ljutnja je na mjestu. Ne vuku li se na ovim i ostalim slikama „više” vrijednosti umjetničke predaje doslovce po prašini? Nema sumnje. Čini se, međutim, da je mnogo gore to što umjetnice i umjetnici ljutnju namjerno provociraju. Jer očiglednom prikračivanju ili obezvredivanju svijeta umjetnosti korespondira i ne manje evidentno pojačano vrednovanje trivijalne sfere. Rezervoar iz kojega crpi većina radova čine dječji crteži, ulični grafiti, kao i oni iz javnih nužnika, slikarstvo kino-plakata, zatim međupodručja poput karikature, povremeno, iako rjeđe, stripovi, rani slapstick-film i klišeji komercijalne reklame. Kulturno dobro koje je spalo na niske grane, kulturni otpad kojemu bi se najradije zanijekao termin „kulture”. Baš nečist.

Poučno je i očito preferiranje mračnih, prljavih boja. Werner Büttner, braća Oehlen, Ina Barfuss i Thomas Wachweger, katkada i Walter Dahn, „odlikuju” se takvih izborom boja za koji Büttner kaže da ga smatra „lijepim”. Naravno – poruga je neizbježna. Njezina je meta beskrvna, do visokog sjaja ispolirana estetika kojom se u „normalnom” životu prikriva smeće stvarnosti. Čini mi se, međutim, da se još nešto skriva iza sklonosti prema bojama prljavštine: poluplanirani-poluinstinktivni povratak u djetinji stadij postajanja čovjekom. Ono iskonsko veselje što ga osjeća dijete dok vršlja po smeću iskazuje se i u izboru boje i – jasnije i direktnije – u slikarskoj akciji. Možda veselje djeteta kojemu je uskraćeno kaljužanje u blatu, jer, putovi su asfaltirani a igrališta betonirana. Instinktivno traženje probija sebi put, traženje kontakta, žudnja za doticanjem, za toplinom i, dobrim dijelom, za neposrednim iskustvom.⁶ Činjenica da je taj moment haptičkog iskustva bio jedan od (mnogih) inicijalnih naboja „novog slikarstva” potvrđuje se u razgovoru s umjetnicima⁷. Kako i sama riječ naznačuje, posrijedi je erotika tijela. Oblikovni inventar pojačava orijentiranost na tijelo, čak je izriči-

to naglašava. Osobito slike i crteži iz prvih godina upravo budu oči svojom fizičkom direktnošću. Razvila se orgijastička tjelesnost. Tu se koitiralo, onaniralo, sralo i bljuvalo, davilo i tuklo, mučilo i giljotiniralo. A razlog da se univerzum slikarstva napuči izobličenim, fragmentiranim, natečenim, skeletiranim i uglavnom u grimasu iscerenim likovima bio je dobrim dijelom i u želji da se platnima i papirima vrati fizička dimenzija. Čak i robot-bubnjar na Dokoupilovoj slici „Portret mladog muzičara (W.D.)” (1982), kojemu je lubanja rascijepljena sjekirom, može probuditi emocionalnu sućut. „Fizička” je bol zarazna. A prenosi se jer je umjetnik posegnuo za sredstvima dvostruke mutacije stvarnosti, u kojoj je inače potpuno nebitno mlati li se robot sjekirom ili ne. Nije li naše društvo povuklo jasnu graničnu liniju između upotrebe sile prema ljudima i prema stvarima?

Ovdje se pregovara o elementarnim stvarima. Iracionalni ostaci našega kulturnog nasljeđa traže riječ. Posredno doduše, s pomoću posredničkog instrumenta likovnog odraza; ipak, neposrednije nego s pomoću pravila jezika poslušnog razumu; posredno, s pomoću najvišeg oblika igre (Georges Bataille), u djelima umjetnosti. Zidne slikarije prehistorijskih zajednica pohranjivale su ono što je tadašnjeg čovjeka plašilo, zapanjivalo i ugrožavalo.

Ti su rani likovni prikazi služili funkciji rasterećivanja. Na to je upozorio Bataille. On se energično suprotstavlja uobičajenoj interpretaciji pretpovjesničara koji u spiljskom slikarstvu vide anticipaciju akta ubijanja divljih životinja; želju i ispunjenje želje u jednom. Za njega zidne slike znače mno-

7

U tom su se smislu npr. u direktnom razgovoru izjasnili Hans Peter Adamski i Volker Tannert. Posljednji izvješćuje također da je, za vrijeme svoga studija na jednoj umjetničkoj akademiji u SR Njemačkoj, poznatoj po svome avangardizmu i naprednosti, dobio nešto poput zabrane slikanja. Sa uznapredovalog stajališta umjetnosti s početka sedamdesetih godina slikarstvo je vjerojatno bilo najnepoželjnije sredstvo umjetničke djelatnosti.

go više. One opet dovode u red psihički i emocionalni habitus pretpovijesnog čovjeka koji se poremetio zbog prestupanja zabrane, naime zabrane ubijanja životinja, kojega se čovjek, unatoč zabrani, nije htio odreći. „U tom su smislu spiljske slikarije imale zadaću da prikažu moment u kojemu se životinja pojavljuje, trenutak u kojem se ubijanje čini nužnim i istodobno nedostojnim i koji time objelodanjuje religioznu ambivalentnost života; onog života što ga zaplašeni čovjek sebi uskraćuje a ipak ga živi prevladavajući na čudesan način to uskraćivanje. Ta se hipoteza zasniva na činjenici da je kod onih etničkih skupina, čiji je život bez sumnje sličan životu spiljskih slikara, kazna kao posljedica ubijanja životinje pravilo.”⁸ U spiljskim slikarijama objelodanjuje se istodobno i dvojučna priroda čovjekova: na jednoj strani njegova animalna narav koja se manifestira u nasilju ubilačkog čina, na drugoj vidoviti um što mu u ruku stavlja instrumente s pomoću kojih je tek kadar nositi se s nadmoćnom prirodom. Prema Batailleu i sâm ljudski život izrasta iz silovite povrede i prekid je u kontinuitetu prirode. Činom rođenja istrnut iz kontinuiranog sklopa prirode čovjek je stavljen u stanje diskontinuiteta. „Bića koja se razmnožavaju međusobno su različita, rođena bića različita su među sobom kao što se razlikuju i od onih od kojih su potekla. Svako je biće različito od svih drugih. Njegovo rođenje, njegova smrt i događaji njegova života mogu biti drugima interesantni, no jedino je on neposredni sudionik. Samo se on rađa. Samo on umire. Između jednog i drugog pojedinca leži ponor, dijeli ih diskontinuitet.”⁹ Smrt je na kraju krajeva ta koja dovršava stanje diskontinuiteta, principijelne izolacije i otuđenja, razdvojenosti od „toplog” kontinuiteta prirode.

Što su isključivije „mjerenje i računanje kao jedini znanstveno legitimni načini ljudske spoznaje” (Konrad Lorenz) dobivali na vrijednosti, to je striktnije nijekan i potiskivan iracionalni moment, koji je, zahvaljujući ljudskoj prirodi, imanentan ljudskoj kulturi. Taj vidoviti um organizira rad, a rad je sredstvo s pomoću kojega je pračovjeku uspjelo da prijeđe iz animalnog u humano stanje. Vrijeme rada profano je vrijeme; ono zahtijeva respektiranje zabrana koje garantiraju uredan tijek rada. Osobito zabranu seksualne aktivnosti i ubijanja. „Seksualni život s jedne strane a smrt, ubojstvo i rat s druge teške su smetnje, štoviše, potresi, s obzirom na svijet rada. Po svoj prilici nema sumnje da su takvi momenti bili prognani iz vremena koje je pripadalo radu, koje je ubrzo moglo postati kolektivno. Što se vremena za rad tiče, stvaranje i razaranje života morali su biti upućeni na neku drugu, izvanjsku stranu, budući da rad, čak i u usporedbi s trenucima intenzivnog uzbuđenja u kojima se odigravaju – i potvrđuju – život i smrt, predstavlja neutralno vrijeme, neku vrstu anuliranja.”¹⁰ Rigoroznim rasprostiranjem profanog, vremena za rad, iščeznuo je postupno regulativ koji se bri-

nuo za ravnovjesje čovjekova osjećajnog aparata, sveto vrijeme svečanosti.¹¹ Ono je bilo vrijeme prestupanja zabrana koje su osiguravale „radni mir”. U vrijeme svečanosti „ukidao” je (Bataille) ljudski individuum na trenutak svoj „urođeni” diskontinuitet „reguliranim”, ritualiziranim prestupanjem zabrana. Umjetnost je prvotno bila sastavni dio tih svečanosti, bez obzira na sve prevrate u povijesti religije. Ona je to u načelu bila do onog časa kad je profano vrijeme konačno trijumfiralno. Na njezino je mjesto tada stupilo takozvano slobodno vrijeme.

Umjetnost je taj proces demonstrirala sve većim gubitkom svojih čulnih kvaliteta. Apstraktna umjetnost, minimal art i naposljetku, tako reći kao „apoteoza” a time i samodovršenje, konceptualna umjetnost, stanice su na tom putu. Nestanka čulnih kvaliteta nisu ostali pošteđeni ni preostaci figurativnih predložaka.¹² Umjesto da se bave pojavama svakodnevnog života, oni, pod izgovorom socijalno-kritičkih namjera, opisuju općenite nad-kontekste i time se demaskiraju kao u pravilu ne manje suhi i besmisleni od životu stranog jezika filozofije sistema. Onoliko koliko se ljudsko biće smatralo produktom akta dresure, koji će već slijediti smjernice ratija samo ako za to postoje primjerene pretpostavke, toliko je i njegov kulturni okoliš gubio na čulnosti, profanirao se, a bezlična, jasna i „čista” estetika pravoga kuta uzdigla se do doktrine koja određuje umjetnost.

U tome „lijepom novom svijetu” (Aldous Huxley) prljavština, smeće, niskosti, animalnosti, nasilje i seksualnost, dakako, nisu imali mjesta. Ti faktori, koji su do tada često vladali ljudskom egzistencijom, potonuli su u podzemne kanale urbane civilizacije. Ondje gdje vlada čisti um uzmiče priroda, uzmiče nepatvorenost i materijalnost, a diskontinuitet, u koji je zarobljen čovjek zahvaljujući svom statusu kreature, maskira se velom prividne harmonije u ime jednog lažnog kontinuiteta. „U idealizmu, koji opravdava poredak u društvu i svijetu, na vrhu stoje ideje sjajući u svjetlu pozornosti; materija je dolje, puki odsjaj ideje, sjena, ono što prlja. Kako da se materija koja živi obrani od degradacije? Iz akademskog dijaloga ona je isključena, dopušta se tek kao tema ali ne i kao egzistencija. Što da se radi? Materijalnost, budno tijelo, aktivno traži svoj dokaz suvereniteta. Isključena niskost kreće na trg i demonstrativno izaziva uzvišenost. Fekalije, urin, sperma! „Vegetirati” poput psa, ali živjeti, smijati se i brinuti se za dojam da iza svega toga ne stoji zbrka nego bistra refleksija.”¹³

U konceptualnoj umjetnosti, umjetnosti oslobođenoj svake

8

Georges Bataille, *Der heilige Eros*, Frankfurt–Berlin–Wien 1974, str. 70 i d.

9

Bataille, o. c., str. 11

10

O. c., str. 254

11

Pojam svečanosti ovdje je upotrijebljen u Batailleovu smislu i označen kao ritualna priredba; nije uzet u profanom značenju kako se danas upotrebljava. U svečanosti se odigrava uređeno prestupanje elementarnih zabrana seksualnosti i ubijanja (žrtva). Svečanost je u trajanju određenog vremena suspendirala razum.

12

To osobito vrijedi za zapadni svijet.

13

Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt/Main 1983, str. 210.



vezanosti uz svrhu ili preciznu funkcionalnu određenost prošlih kulturnih epoha¹⁴, drugim riječima, u čistoj umjetnosti, umjetnost je iskusila vlastito, tako reći, idealističko nadilaženje; umjetnost kao komentar umjetnosti, lišena svakog materijalnog supstrata, čista igra misli, diskurs unutar filozofije sistema, čista teorija. Platon bi sa zakašnjenjem mogao likovati. Umjetnik prljavih ruku, prljavih od boja, ljepila i prašine, dakle materije, preobrazio se u filozofa. Toj umjetnosti nije više bilo svojstveno ništa što bi smetalo, o što bi se spoticalo, ništa strastveno, svečano, orgijastičko; umjetnost bez konzekvenci, zaposlena sama sobom. Naravno, takva umjetnost nije reprezentirala cjelokupno umjetni-

ko zbivanje otkad je u posljednjih sto godina umjetnost izvojštila svoj autonomni status. Ali nakon što je cilj autonomije uzet na nišan, takvo je usmjerenje postalo čvrsta činjenica. Kad je započela radikalna faza u razvoju umjetnosti prema potpunoj autonomiji, njezine istaknute pozicije nisu „utjelovljivali” ni Picasso, ni Picabia ni Matisse, nego Duchamp, Kandinsky i Mondrian. To što je najintelektualniji među njima bio i najprosječniji slikar, možda je samo slučajno. Nije, međutim, slučajno da je on pustio u optičaj simptomatičnu usporedbu: glup kao slikar.

Nije bez stanovite ironije činjenica da su pola stoljeća kasnije upravo slikari bili ti koji su Duchampa skinuli s umjetničkog Olimpa. U cijelosti, uz to, slikari prve televizijske generacije, od malih nogu upućeni u tajne „zavodničkog” masovnog medija. K tome još umjetnici koji su svoju lekciju primili od konceptualne umjetnosti i, poput na primjer Hansa Petera Adamskog, poučne umjetničke doprinose ostvarili baveći se problematikom svijeta tehničkih i elektronskih medija. Ironija povijesti, povijesti umjetnosti, u Hegelovu siste-

14

Pojam umjetnosti nije nepromjenljiv pojam, prije se može reći da je podložan društvenim i kulturnim utjecajima, pa je podvrgnut uvjetovanostima kulturne promjene. Zbog toga ne postoji fiksirani pojam umjetnosti, nego pojmovi umjetnosti najrazličitije historijske specifikacije i obojenja. Računa o tome ne vodi osobito umjetnička kritika orijentirana na napredak, gledajući u razvoju umjetnosti nešto slično liniji koja se kontinuirano razmatra.

mu antipoda svjetskomu duhu, intonirala je, čini se, prve akorde prekretnice, umjetnici na istaknutim pozicijama posegnuše za starim oružjem likovne umjetnosti (denunciranim kao otrcano), za slikarskim instrumentima i sredstvima, da bi prividno pali natrag, iza osvojenih pozicija avangarde. Kod nekih je na početku zaokreta stajao užitak u bavljenju zanatom, u oblikovanju vlastitim rukama, jedan posve elementarni užitak¹⁵; nerijetko im cilj bijaše doživljaj kojim se posredstvom slikarske radnje spoznaje vlastito tijelo.¹⁶ A k tome izrugivanje, „nasilno” otkazivanje premisama umjetnosti koje navodno obvezuju. Iznova je evidentno uočljiv „materijalistički” impuls u umjetnosti, impuls koji je pratilac umjetnosti barem od renesanse, toga epohalnog reza kojim počinje moderna. Obilježen je kao „anti-klasični”, kao „anti-idealistički”, terminima koji naglašavaju samo po jednu komponentu a uz to su i uvelike historijski determinirani.¹⁷ Možda je obuhvatniji pojam kulturnog kritičara Petera Sloterdijka koji taj novi impuls naziva „neokiničkim”. Sloterdijk mu pridaje antropološki doseg razumijevajući ga kao „impuls čulnom utjelovljenju”.¹⁸ „To što impuls osjetilnom utjelovljenju nije potpuno propao, uglavnom je zasluga građanske umjetnosti... (čiji je početak u renesansi – K. H.). Filozofski veoma značajna dramatika građanskih umjetnosti u tome je što su one oživile jednu neokiničku struju – iako ne pod tim pojmom. Pa ipak, čim kažu „priroda”, genije, istina, život, izraz etc. – kinički je impuls već u igri. On se služi licencijama umjetnosti da bi iskazao čežnju za egzistencijalnom nerascijepljenošću.”¹⁹ Dotle je sve u redu. No za ozbiljno sam ograđivanje kad autor, poopćujući, nastavlja: „Prometej nabujalog mladog Goethea mogao je postati njegova nova slika vodilja. Kako on, tako i umjetnost želi stvarati ljude prema slici kompletnih utjelovljenih bića koja se smiju i plaču, uživaju i raduju se, fučkajući na bogove i zakone. Mladi je Goethe kao malo tko drugi naslutio vitalnu tajnu građanskog neokinizma i izživio je kao umjetnost.”²⁰

U stanovitom je smislu Sloterdijk na ovom mjestu žrtva onoga protiv čega se tako vehementno bori: dobronamjernog utopizma. Osobito u djelima likovnih umjetnosti kristalizira se „neokinički impuls”, ako se ne zamišlja samo u liku Falstaffa (pa i u toj figuri!), u pozamašno izobličenoj, iskrivljenoj i neprikladnoj formi. Čovjeku čežnja za „egzistencijalnom nerascijepljenošću” bez prestanka titra ispod praga svijesti, no osjećaj, ili čak uvid u principijelnu neotklonjivost

15 Iz jednog razgovora s Adamskim.

16 V. detaljnije Dickhoffov esej u *Kunstforum* 12/1983.

17 Pojam avangarde u ovom kontekstu nije operativni nego teoretski pojam. Misli se na onu koncepciju umjetnosti koja se zasniva na statusu autonomije umjetničkog djela.

18 Sloterdijk, o.c., str. 214.

19 O.c., str. 214 i d.

20 O.c.

diskontinuiteta ljudske egzistencije čini se da je u odlučnom stupnju opečatio likovna djela umjetničkih razdoblja, na koja mislim. Kako manirizam tako i romantizam, a više još i cjelokupna umjetnost dvadesetog stoljeća, formulirahu potpuno slomljenu sliku čovjeka; umjetnost zapadne hemisfere u posljednjih pedeset godina pobudila je štoviše dojam da može i bez slike čovjeka uopće. Neka vrsta čežnje za duhovnim i tjelesnim identitetom u najboljem se slučaju još može otkriti u vježbama apstraktnog ekspresionizma ili tažizma. Međutim, po cijenu da se osjetilno iskustvena, fizička stvarnost nadomjesti unutrašnjom realnošću umjetnika stvarao. Nasuprot tome, umjetničko htijenje iz kojega proizlazi „impuls osjetilnom utjelovljenju” nepokolebljivo se drži tematizacije konkretnog iskustva svijeta i stvari. To je zapravo podloga iz koje on razvija svoj specifični lik.

Utoliko teze i mišljenja Petera Sloterdijka za problematiku likovne umjetnosti imaju tek uvjetnu izričajnu vrijednost. U jednom se ipak slažem s njim, iako ne dijelim njegovo sužavanje argumentacije na područje građanske umjetnosti. Autor napominje da je građanska umjetnost (bila) osuđena da, ako već uopće predstavlja, predstavlja u f i k c i j i (naglasio Sloterdijk); zbog te slabosti građanski su antigradani bez prestanka obnavljali napad neokinizma protiv rascjepljivanja i difamiranja osjetilnoga. Životna prava isključenih domena niskoga htjeli su utjeloviti dušom i tijelom – i to nadilazeći privid. To je jedan od razloga zbog kojih umjetnost tako jako škilji na „život”; njezin kinički impuls želi iz fikcije skočiti u stvarnost. Estetski amoralizam samo je predigra, nakon koje će život u praksi tražiti svoja osjetilna prava. Može se zaključiti da će u jednoj senzualistički uravnoteženoj kulturi umjetnost biti „manje važna”, manje patetična i manje opterećena filozofskim motivima. „Možda smo na putu prema njoj.”²¹ U toj se sentenci ipak otkriva – poput taloga – dubinski idealizam Sloterdijkovih izvoda, bar u usporedbi s Batailleom, za kojega se u fikciji „umjetničkog privida” ne reflektira ništa drugo do estetski ekvivalent diskontinuitetnog raspoloženju ljudske prirode. Razoriti ga bilo bi u radikalnoj konzekvenci jednako nasilnom aktu usmrćenja.

Perspektivom Petera Sloterdijka previše su sužena upravo „antiklasična” gibanja umjetnosti. Ne zato što ih ekstenzivno naglašavanje fizičkog lišava njihove duhovne dimenzije. Naprotiv. Likovna djela jednog takvog načina igre umjetnosti raspoložuju mnogo jačim fizičkim kapitalom nego što je onaj klasične provenijencije. Koliko tjelesnije, neposredno privlačeci ili odbijajući, djeluju uvijena, izvrnuta, iskinjena i izmučena, deformirana i disproporcionirana tijela antiklasičnih umjetničkih stilova, a isto tako tijela koja se u vrhunskoj ekstazi predaju svojim animalnim porivima, zatim tijela omamljena u ukrućenoj osamljenosti – koliko li intenzivnije, tjelesnije, neposrednije djeluju ona od herojskih ideala ljepote klasike! Zacijelo, ti su prikazi svakodnevnom životnom iskustvu čovjeka bliži od ovih. S druge strane, oni otvoreno otkrivaju urođene suprotnosti ljudske naravi koja neprestano nastoji izbiti preko granica što ih je samoj sebi postavila

21 O.c., str. 217.

zbog toga što je tako organizirana njezina nagonna struktura. „Sâma je priroda nasilna; bez obzira na to koliko smo mi razumni, uvijek nam se iznova može dogoditi da padnemo u vlast nasilja, koje tada više nije tek prirodno, nego je nasilje jednog razumnog bića, koje nastoji biti poslušno ali je podložno komešanju što ga u samom sebi ne može svesti na razumnju mjeru.”²² Opisana likovna djela istodobno raspaljuju i tajnu želju promatrača za gledanjem smrti i umorstva, izmučenosti i torture, seksualnosti i razvrata, želju popraćenu užitkom. Pred njima može, ako hoće, postati svjestan „dvostruke prirode” svojeg bića; barem može naslutiti što je to zapravo s njim.

Pogotovo se u fazama dalekosežnoga društvenog i povijesnog prevrata umjetnost rastaje od utopijskog sna o supstancijalnom i ljudskom identitetu, o slaganju tijela i duha, kao i od predodžbe da se odnos između čovjeka i svijeta može harmonično odvijati bez intervencije smrti. Diskontinuiteti se najprije osjećaju u umjetničkim djelima; ali osjeća ih samo onaj tko je dovoljno tankočutan da registrira fine pukotine i napetosti, antagonizme i trvenja. Ako je ispravno zapažanje Ernsta Gombricha, prema kojemu se razvoj umjetnosti zbiva po zakonu sheme i korekture²³, „seizmografski se drhtaji” naviještaju – katkada jedva osjetljivim – prekršajima protiv vladajućeg umjetničkog uzorka. Oni su, tako reći, parametri, a pojavljuju se na dvojak način. Ili kao silovita, nasilna deformacija ili kao ironično maskiranje. Oba pojavna oblika imaju zajedničke korijene. Oni signaliziraju jaz između čovjeka i stvarnosti. Stvarnost je ona koja je baš slučajno tu, socijalna, kulturna, politička, jednako kao i psihička.

Tko umjetnost manirizma odbacuje kao maniriranu, jer je pre-finjena, precizna, namjerna i samozaljubljen, tome izmiču duboke strasti koje se skrivaju iza Bronzinovih „staklenih” tijela, „nijemo” zdvajanje što se probija na površinu Rossovim tjelesnim serpentinama, i bezimni strah što ga isijavaju velike slike Tintoretta i Greca. Da i ne spominjemo razvratnu seksualnost koju slave bakrorezi Giulija Romana, poznati pod imenom „Aretinovi položaji”, koji su do nas stigli tek kao oponašane kopije, budući da su tiskarske ploče uništene po papinu nalogu. Tada, u 16. stoljeću, razbila se predodžba o jedinstvu između čovjeka i njegove okoline, čovjek je korak po korak postajao svjestan svoga ukorijenjenog diskontinuiteta. „Taj proces u kojem stvarnost postaje nestvarna – mogli bismo, posluživši se drugom terminologijom, govoriti i o „otudjenju” ili „decentriranju” – na poseban način interpretira iskustvo razdoblja, svojstveno modernom odnosno novom dobu. Budući da identitet čovjeka ne potpomažu više kao u antici mnogi bogovi, niti ga više, kao u srednjem vijeku, podupire jedan Bog, nego ga prema teodiceji, a s prosvjetiteljstvom, čovjek mora tražiti na vlastitu od-

govornost, identitet se u novom dobu više ne podrazumijeva sam po sebi, nego je problematičan.”²⁴

Tu konstataciju Uwea Jappa poučno je dopunio Werner Hofmann jednom tezom koja privlači pažnju. Ona tvrdi da je s Lutherovom izrekom, prema kojoj umjetnost nije ni dobra ni zla, čime reformator niječe „moćnost slikovnog” (Hofmann) – slike „su izuzete iz vrijednosti i religiozno su neutralne, te nisu djelomično nužne kao riječ i sakrament” – i prema kojoj umjetnost unosi „zlo u čovjeka, izazvano zlopotrebom slika”, da je s tom izrekom pokrenut proces modernog razvoja umjetnosti.²⁵ Ono što slike imaju značiti u budućnosti je, kako zaključuje Hofmann, prepušteno na milost i nemilost promatračevu nahođenju. Između umjetnosti i promatrača otvara se isti ponor kao i između stvarnosti i čovjeka. Umjetnost više ne nosi, ona ne obuhvaća više. Znanstvenik kojemu je predmet umjetnost citira filozofa: „Možemo se vjerojatno nadati da će se umjetnost sve više uzdizati i usavršiti se, ali je njezina forma prestala biti najvišom potrebom duha. Možemo koliko god hoćemo nalaziti da su statue grčkih bogova izvrsne, a Boga Oca, Krista i Mariju smatrati dostojanstveno i savršeno predstavljenima: ništa ne pomaže, naša se koljena više ne savijaju” (Hegel); i, nadovezujući se, konstatira: „To ne znači kraj umjetnosti nego početak stavljanja u pitanje nje i njezinog dostojanstva.”²⁶

U posljedičnom slijedu opće pojave razlaganja razvila se u umjetnosti i jedna protutendencija. Jedan je od njezinih glavnih ciljeva bio oprijeti se potpunom rastvaranju jaza između čovjeka i njegove okoline, i to održavanjem osjetilnog privida. To je možda katolička, senzualistička, grana umjetničkog procesa, koja prema protestantskoj, asketskoj, spiritualnoj – nju ima na umu Werner Hofmann – igra tako reći ulogu kontrabas. Ta se tendencija doduše umjetničkim djelom služi, i prije i poslije, kao sredstvom pouke i nadosobnog simboliziranja. No i ona je jednako tako obilježena karakterom raskidanosti i pojavljuje se u tome odgovarajućem ruhu. Indikativno je, koliko ja vidim, da se po prvi put događa pod protestantskim predznakom. Novi dokazni materijal za ironiju povijesti. Utoliko bremenitiji što je posrijedi ironija koja u posljednjoj konzekvenci tendenciji o kojoj je ovdje riječ propisuje radni postupak. Halsov blještavi portret kapetana Willema van Heydthuysena (1637) pokazuje se na prvi pogled kao sočni prikaz ratovanju vještog mačevaoca. U drugom redu, međutim – a taj je moment osobito važan s obzirom na zakon o shemi i korekturi – to je divlja parodija na feudalnu, dvorsku portretnu umjetnost apsolutizma na uzlazu. Travestija koja treba da pogodi predložak i svjetonazor što mu tvori pozadinu. Slika je izraz revolucionarnog raspoloženja, iako u ruhu reakcionarnog slikovnog koncepta. „Revolucija (Nizozemaca – K.H.) je usmjerena prije sve-

24

Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt/Main 1983, str. 24 i d.

25

Werner Hofmann, *Von der Freiheit des Betrachters vor dem Bild*, Die Zeit, Hamburg, br. 44, str. 57.

26

O.c., str. 59.

22

Bataille, o.c., str. 36.

23

Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Köln-Berlin 1976. Gombrich navedenu shemu projicira svakako isključivo na razvojni proces realističko-naturalističkih umjetničkih oblika, dok je ja promatram kao generalno načelo.

ga protiv umjetnosti knezova i dvorova, ona ih – slično kao što umjetnost 15. stoljeća i Dürerova doba posvjetovnuje svetačku sliku – sekularizira, profanira i time perisflira. Ta prva faza mogla bi se nazvati baroknom, zbog toga što ne samo da su barokni sadržaji koji se izvrću i obaraju u sferu niskoga ljudskog bivanja, nego je to i revolucionarna slikovna forma koja ustraje u svom obraćanju javnosti, dok joj je govor glasan i buči kao propaganda svetačkih slika. Ona, međutim, ne preporuča nego odbija, ne privlači nego izaziva. Njezina je deklamacija agitacija revolucionara ne samo za, nego i protiv sadržaja koji su u baroknoj umjetnosti doživjeli svoje pobožanstvenje.²⁷ Povjesničar umjetnosti Richard Hamann ovako specificira svoju analizu pred jednim prikazom borbe na slici Adriaena Brouwersa: „Borba se pretvara u seljačku tučnjavu. Parodijsko u Brouwersovoj slici nije samo u toj plebeizaciji, nego baš u tome da je prostačka scena vješto piramidalno izgrađena, idealizirana velikim gestama te se ističe od zida poput antičkog reljefa. No posrijedi je pojednostavnjenje drastičnog jezika izvikivača i karikaturista. Jednostavnost i grubost pokreta ravna je onoj iz igre lutka na godišnjem sajmu. Kao što Kerempuh izlazi na kraj sa đavlov, tako i seljak svom partneru razbija glavu vrčem. Slikarstvo rasprskanim svjetlima proširuje manevarski prostor u duboke sjene dajući osvjetljenje katastrofe kao svjetlo špe-lunke. Obrada ljudi i stvari nije načinjena s ljubavlju nego je široko nabačena u sočno smeđem tonu, poput opore pošalice. Obrazovanom 19. stoljeću ostalo je pridržano da u toj genijalnoj sposobnosti karikiranja traži slikarske finese.”²⁸

Ne podsjeća li pretposljednja rečenica Richarda Hamanna na izjave, bilo pozitivne, bilo negativne, o „novom slikarstvu”? Priznajemo, privlačno je povući paralelu. A da je „novo slikarstvo” zadahnuto dahom baroknog duha, također mi se čini neprevidivim. Pa ipak, bilo bi pogrešno uspostavljati sličnost između, ne samo izvanjski, tako različitih umjetničkih izražajnih oblika. Društveni i kulturni uvjeti pod kojima je cvala barokna umjetnost posve su drukčiji od onih s kraja 20. stoljeća. U tom je kontekstu razdoblje manirizma interesantnije, unatoč tome što se njegova likovna djela sviđaju u suprotnom polu ljudskih osjećanja, dajući prednost izvještačenom, precioznom, bizarnom i paradoksalnom.²⁹ No bez obzira na to, mogu se uspostaviti analogije što iznenađuju – jer, zajedničko je slikama nizozemskoga ranog baroka i „novog slikarstva” eksplicitno unošenje ordinarnog, prostačkog, niskog, prljavštine. Ipak, nabijanje umjetničkog vokabulara „žargonom ulice” (Charles Jencks) ne zbiva se, kako to pogrešno pretpostavlja na primjer Peter Sloterdijk, bez okolišanja, direktnim posezanjem, nego tako

reći u nekom obliku prerusavanja, pretvaranja, navodnog zavaravanja. Mehanizam razmjene odozdo prema gore mnogo je kompliciraniji nego u obratnom smjeru. Dok se oblikovni repertoar „visoke” umjetnosti u toku vremena procesom navikavanja malo-pomalo izluzuje, ponavljanjem i tehničkom produkcijom malo-pomalo standardizira i osipa do formule koja stoji svima na usluzi, jezik ulice – koji se na neki način rađa iz krila naroda, ali je nerijetko već derivat degradiranoga kulturnog dobra – dohvaća se, u potpunom ironičnom zakretu, „umjetničkih časti”, ili je palica s pomoću koje se razbija neki kruti, odumrli sistem i zatim puni novim sadržajem. Rezistenciju formi ne valja potcjenjivati.

Što razjapljeniji postaje ponor između čovjeka i stvarnosti, to jače ironičar traži svoje pravo. „Odnos ironičara prema stvarnosti pri tome se u načelu shvaća tako da on registrira gubitak stvarnosti i na njega – zaobilazeći ostale izlaze – ironično reagira. Nasuprot stvarnosti koja je izgubila važnost i više ne obavezuje, ironičar se (govoreći s Kierkegaardom i protiv njega) survava u more ironije, bez vjere da s one strane toga mora postojati čvrsto tlo identiteta.”³⁰ Bez obzira na okolnost da ironičar svoju stvarnost doživljava nestvarnom, on je – kako izričito naglašava Uwe Japp – s njom zapleten u osebujno suučesništvo, jer njegova pozicija dobiva svoj profil tek suočavanjem s njom. Drukčije rečeno: ironija je neka vrsta ogleдалa što izobličuje: u njoj se ogledaju suprotnosti i konflikti prividno harmonične stvarnosti koja navodno funkcioniра bez trvenja, svjetonazora kojemu je stalo do zastiranja i umirivanja. Ona je mina koja razara svaki sistem. Na literarnoj razini definicija je ironije razmjerno jednostavna: „Ironija je pokušaj verbalizacije svijeta u obliku istodobnog protu-govora”³¹, tako literarni znanstvenik Japp rezimira svoj eksperiment jedne „teorije ironije”. Mnogo je teže definirati ironiju kad je riječ o problematici likovne umjetnosti. Zahvaljujući svojoj materijalnoj imanentnosti slikovno je ili kiparski oblikovano umjetničko djelo ukotvljeno i u sferi fizičkog i u sferi psihički-spiritualnog. To je slabost i jakost istodobno. Snaga se tog određenja sastoji u tome da se umjetničko djelo a priori suprotstavlja svakoj prisili sistema. Naslikane se slike voljnije otvaraju iskustvima života od jezika koji operira u sistemu pravila. Stoga ne iznenađuje da su odnosi između likovne umjetnosti i filozofije slični jednoj „amour fou”, i da je filozofija umjetnost uvijek ili omalovažavala, pogotovo njezina idealistička grana od Platona do Hegela, ili joj je htjela propisivati program kao humanisti. U filozofskim spoznajama o umjetnosti valja uživati s oprezom. Najprikladnije obrazloženje priložio je Georges Bataille na kraju svoga predavanja u sjajnom „Collège philosophique”: „Općenito uzevši, ja govorim jednim mrtvim jezikom. Taj je jezik, tako mislim, jezik filozofije. Usuđujem se ovdje reći da je, po mom mišljenju, filozofija jezik koji ubija. Dakle i žrtva. Postupak o kojemu sam govorio, koji doseže sintezu svih mogućnosti, sastoji se u potiskivanju onoga što jezik

²⁷ Richard Hamann, Die Geschichte der Kunst, sv. V, München 1964, str. 575.

²⁸ O.c., str. 576

²⁹ V. detaljnije članke autora u „Kunstforum international”, na temu strukturalnog odnosa između „novog slikarstva” i manirizma 16. st., između ostalog u kritici izložbe „Zeitgeist”, sv. 56, str. 31 i d.

³⁰ Japp, o.c., str. 25.

³¹ O.c., str. 327.



sobom nosi: jezik nadomješta iskustvo nabujalog života – i smrti – jednim neutralnim, jednim ravnodušnim područjem.”³²

Skicirana dilema vrijedi za jezično ophođenje sa životom jednako kao i s djelima umjetnosti. Ipak mi se nekoliko postavki „teorije ironije” čine plodonosnima ne samo za literaturu i filozofiju, nego nadasve i za problematiku likovne umjetnosti. Pogotovo za „novo slikarstvo”. Mislim da se naznačene teškoće rješavaju ako se – parafrazirajući Sloterdijka – ima na umu da se ironija u djelima likovne umjetnosti uglavnom predočuje u „kiničkom” obratu. To znači: u figuralnom držanju koje je ironiji istodobno i pridruženo i podređeno, naime u liku groteske, parodije, karikature, grafita, nepodopštine, komedijašenja, klaunstva. U manifestacijama likovne umjetnosti ironija se tako reći promeće u dvostrukoj kaprioli, posredujući izražajne oblike nižeg i običnog u pod-

ručje „visoke” umjetnosti, a oni tada na razini zornosti, gotovo nekom su-preobrazbom, navješćuju svoje elementarne istine. Nije slučajno što se ironija identificira s antičkim božanstvom Protejem, tim morfološkim čudom koje pokazuje apsolutno neograničenu sposobnost preobrazbe. „Uvijek biti netko drugi, to je protejsko na njemu, i po tome ga, paradoksalno, upravo i prepoznajemo. Nefiksiranost Protejeva lika zacijelo je u vezi s elementom kojemu pripada. Time se otvara drugi horizont, koji Proteja s ironijom stavlja u naknadni (imenodavni) odnos: ne samo zato što je pojam ironije tako mnogolik, nego jer se njime ukazuje na element koji se uz ironiju često asocira kao „more ironije”, u kojemu se ironičar kreće poput Levijatana – ili pak doživljava brodolom.”³³ Dok sam čitao te rečenice, nehotice su mi na pamet pale „protejske” slikovne figure Petera Bömmelsa, koje se bez prestanka preobrazuju, mnogolika bića koja ne pripada-

ju ni rodu čovjeka ni rodu životinje, bogata aluzijama i ljeskava poput ironičnog „teksta na platnu”.

To što Bömmelsove slike predočuju u zornosti što vrtoglavo zbunjuje, karakterizira cjelokupno umjetničko držanje Jiříja Geoga Dokoupila. On s velikom skokovitošću mijenja svoje oblikovne „images”, argumentima koji se međusobno isključuju podižujući dispartnost i diskontinuitet svoga umjetničkog djela, i inače se rado ističe kao protejska ličnost. Nasuprot stvarnosti koja očividno, suprotno zdravom razumu, bezglavo srlja u susret svojoj propasti, jedini je adekvatan stav stav ironičara. Umjestan, jer je u stvarnosti najneumjesniji. „Momentano su izgledi za budućnost čovječanstva izvanredno mutni. Ono će vjerojatno počinuti samoubojstvo atomskim oružjem, brzo no nipošto ne i bezbolno. Pa ako se to i ne dogodi, prijeti mu polagana smrt trovanjem i ostalim uništavanjem okoliša u kojemu i od kojega živi. Pa čak i kad bi se pravodobno usprotivio tom slijepom i nevjerovatno glupom vladanju, prijeti mu postupna razgradnja svih svojstava i dostignuća koja čine njegovu ljudskost.”³⁴ I dok cinik, nemarno sliježući ramenima, posluje propašću, izvlačeći iz toga osobnu korist, iako zna kako će završiti, dotle ironičar u principu zastupa suprotnu poziciju, ne nudeći u svakom slučaju neko alternativno rješenje. On nije utopist. U umjetnosti, osobito u likovnoj umjetnosti, oba se držanja često međusobno izglađe. Katkada se iza prividno ciničke manifestacije skriva duboka povrijeđenost umjetnika, koji je u jasnoj viziji razuma spoznao da je i sam dio onoga što ga snažno odbija. Slika Ine Barfuss „Ljubav invalida”, jednako zapanjujuće brutalna i eminentno nježna, egzemplarno i istodobno paradigmatički sažima tu problematiku: kad bi slika bila samo prikaz seksualnog susreta bogalja i jedne očito normalno razvijene žene, mogli bismo je smatrati ciničnim žrtvovanjem „neobičnog” događaja voajerskoj nasladi promatrača. Pojačano još „dražanjem” koje se sastoji u tome da se žena očigledno nevoljko prisiljava. O tome svjedoči lice zakriveno rukama i glava koja leprša uokolo (signum gubljenja lica?). Da na toj slici ne vlada cinizam, otkriva unutrašnja razdrtnost žene. Nije silovana – a ipak jest. To što se događa odbojno je; pa i pornografski raspoloženi duh jedva da će na tome htjeti rasplamsati svoju fantaziju. Istodobno, jedna takva reakcija bogalju nije čuvena ljudskost. Od toga bismo se međutim odmah ogradili. Raspolućenost je nepremostiva. Ulla Frohne, po mom mišljenju, interpretira sliku odviše skraćeno, previđajući metaforičnost slikovnog sadržaja: „Ina Barfuss otkriva... nemogućnost istinskog sporazumijevanja, „normalnog” odnosa, koji je bliži nasilnom činu nego onom kojim nas žele obmanuti riječi ljubav invalida. Vlastita odvratnost, koja se promiseće u cinizam, ujedno je izraz njezine sputanosti. Nedostatna suverenost u ophođenju s tim ljudima svakako je časnija od hinjenog sažaljenja.”³⁵ Posvetimo li se slici s točnijim promatranjem, uvidjet

ćemo da je muški partner, mjeri li se ljudskom motoričkom aparaturom, fizički hendikepiran, ali ne fizički hendikepirani čovjek, nego prije polubiće, pola životinja, na što upućuju riblje peraje i reptilska glava, pola čovjek. Naslov slike, „Ljubav invalida”, zabranjuje doduše pornografske asocijacije i prividno podupire analizu u smislu Frohneove. U stvarnosti je, međutim, umjetnica provela ironični prijelom slikarske radnje, akcentirajući animalnu komponentu procesa. Ne tematizira sliku – ili nipošto ne samo – nasilje, područja zastrašujućeg pa i gadljivog, koja mogu biti između prikaza seksualnog čina među invalidima i samog promatrača(čice), nego nagla spoznaja da je svaki seksualni čin nasilna povreda (žene, nota bene), i da je taj čin, koji služi razmnožavanju, istodobno i akt samopredanja, smrtnog nagona. Strašna poruka toga šokantnog likovnog djela, dakle, glasi: Reduciran na puki seksualni čin, odnos i među „normalnim” ljudima stoji pod znakom nasilja. „Točno uzevši, nema nikakvog sjedinjenja; dva nasiljem obuzeta individua, spojena reguliranim procesima seksualnog snošaja, dijele krizno stanje u kojemu je jedan kao i drugi izvan sebe. Oba su bića u isto vrijeme otvorena kontinuitetu. Ali ništa od toga ne ostaje u neodređenoj svijesti: Nakon krize, diskontinuitet svakog od obaju bića intaktan je. Riječ je o najintenzivnijoj i istodobno najbeznačajnijoj krizi.”³⁶

U umjetničkom djelu Ine Barfuss, kao i u radovima brojnih zastupnica i zastupnika „novog slikarstva”, za riječ se javlja jedna „tamna strana” (Uwe Japp) ironije. Tjeskobu pri tom izaziva činjenica da ta ironija uopće nije pesimistički obojena. Zbog toga ne posjeduje ni svojstvo da u najcrnjem pesimizmu, uz pomoć „dijalektičkog preokreta”, dozove nešto slično utopijskoj nadi. Umjetnička djela koja se njome daju voditi posjeduju vlastitu formu „realizma”, dijagnostičku oštrovidnost za neukidive datosti ljudske egzistencije, od kojih je svaka duhovna ili društvena organizacija oduvijek nastojala odvlačiti pažnju. Nazivajući jednu sliku „Privid privida”, Albert Oehlen aludira na Nietzscheovo izvrtanje Platonove parabole o spilji. U Platonovoj usporedbi stanovnici spilje mogu percipirati ideje, dakle, ono što – parafrazirajući Goetheovu riječ – svijet u njegovoj najdubljoj unutrašnjosti drži skupa, tek u obliku sjena na zidu, te su prema tome prividom odijeljeni od stvarnosti. „Dionizijski zanesen, Nietzscheov tip” (Karl-Heinz Bohrer), međutim, vidi u prividnosti umjetničkog djela, preciznije: u okrutnosti tragedije, jedinu estetsku mogućnost za podnošenje metafizičkih kvaliteta prirode, njezine, same po sebi razumljive, nasilnosti (Bataille). „To što Nietzsche označuje 'estetskom metafizikom' redukcija je 'privida' na 'privid' kao posljednji supstrat naše estetske sposobnosti percipiranja, iza kojega se – tražeći na primjer nešto supstancijalnije u ontološkom smislu – ništa više ne može naći.”³⁷ Ironija ruši i taj stav, a manifestacije „novog slikarstva”, ispod kojih bukvalno nema više nikakva dna, jednom nas gestom izražajne šutnje

34

Konrad Lorenz, *Der Abbau des Menschlichen*, München 1983, str. 11.

35

Ulla Frohne, u katalogu „Der moderne Mensch – Ina Barfuss – Bilder und Zeichnungen”, Berlin 1982, str. 26.

36

Bataille, o.c., str. 99.

37

Bohrer, o.c., str. 27 i d.

konfrontiraju s nepojmljivim, s onim čemu profani svijet bez prestanka nastoji doći na kraj sistemima objašnjavanja svih duhovnih pravaca, što, međutim, unatoč tome uvijek mora ostati nepojmljeno. Neizrecivo ima svoju legitimnost samo u umjetničkom djelu, u životu se ono egzektira kao zločin. „Privid privida”, potenciranje privida, koje je u ironičnom izvrtnju depontenciranje, otvara šansu kojom se, barem estetskom, „surogatnom radnjom”, može suprotstaviti nepojmljivom, totalnom strahu. „...Posljednji je urok dionizijsko-estetskom užitku u 'prividu privida' 'okrutnost', 'nečistoća', 'bol'.”³⁸

U „novom slikarstvu” ono se nepojmljivo, neizrecivo, u stanovitom smislu „tvrda jezgra” mita, ne pojavljuje u liku podnosive konfiguracije, nego, zahvaljujući intervenciji ironije, u liku groteske. Najprimjereniji je „izraz” nepredodivo šutnja; onaj tko s užitkom počinu nepredodivo, nepojmljivo, zločin, šuti o tome. Govore samo žrtve koje su „strahotu” preživjele. Nasuprot tome, u umjetnosti je legitimno ono što je u životu zabranjeno. U umjetnosti se ljudi smiju zalijetati preko granica koje su samima sebi zadali. Umjetnici su istodobno oboje, i počinio i žrtve egzistencijalne egzekucije. Nakon što je, međutim, spram svijeta, u kojemu svakodnevni strah neprestance nadmašuje estetski, tragedija izgubila svoju djelotvornu snagu, budući da svakodnevni užas prije uljepšava nego što ga intenzivira do nemjerljivosti, preostaje kao najumjesnija estetska reakcija još samo ona koja je najneumjesnija: grohotan pakleni smijeh. No ne želim potkrepljivati nikakav nesporazum. Pakleni je grohot slobodan od svake zarazne veselosti. To je smijeh clowna koji u Kierkegaardovoj priči o požaru u petrogradskom kazalištu opominje posjetioce pred rasplamsalim požarom što će ih doskora progutati, clowna koji svojim nekontroliranim, zdvojno-grotesknim gestama izaziva nabujalu razdraganost. Što da i bude veselo na naslikanom momentu Wernera Büttnera, „Živima u selu za opomenu” (1982), na kojem je prikazana mreža napunjena dijelovima kostura, mreža u kojoj se inače običavaju transportirati za život prijeke potrebni – iako mrtvi – plodovi prirode? Čega veseloga ima na slici Alberta Oehlena „Crni razum III”, na kojoj grupa životinjskih kostura izvodi jeziv ples oko glavolikog bića što u nerazumljivu trijumfu diže ruke u vis? Što je veselo na slici Marcusa Oehlena „Jelo i piće”, na kojoj riba s mrtvačkom glavom, nijemo se cereći, promatra za jelo raspoložena konzumenta (i za konzumiranje raspoložena promatrača). S groteskom na površinu prodire prljavština, smeće, nisko, prostačko, potisnuto, elementi iz kojih često proviruje i „zlo”. Još se za velikih filmskih clownova slapstick-komedije „zlo” objelodanjivalo bez lažnog poruba; najpregnantnije u Chaplinovoj figuri vagabunda Charlieja. Ipak, „mogućnost da u umjetničkom djelu zlo ne samo bude prikazano nego, još konzekventnije, da bi i samo umjetničko djelo moglo predstavljati zlo, tu potencijalnost estetskog mjerodavni u posljednjoj epohi nikada još nisu promislili. Čak i Nitschove zabranjene akcije, koje spajaju opscenost i krimi-

nalitet, još se uvijek mogu integrirati kao estetika oslobođenja. Zlo umjetničkog djela ne da se otkriti u simbolističkom smislu Baudelaireova „Fleurs du Mal”, nego kao neshvaćeni izazov u Flaubertovoj „Salammbô”. Čovječanstvo, kako je tu, s onu stranu refleksije i filozofije povijesti, izručeno prirodi, ostaje još ispod Nietzscheova dionizijskog straha. Jeziva bol nakon jezivog mučenja tu nije tragična, nego nepojmljena kao slika razapetog lava. Njezina se dubokomislena relevantnost ne može ideološko-kritički relativizirati ni ukazivanjem na sadističko-estetske implikacije. Slavna Adorno-va napomena, da nakon Auschwitzta nema više pjesama koje bi se mogle napisati, trebalo je zapravo da podsjeti na odnos smrti/prirode i umjetnosti. Umjesto toga politička utopija. Ona bijaše alibi: umjetnost kao pred-privid, u smislu Blochovom ili Adornovom, bijaše prihvatljiva. Nasuprot tome, kategorija „zlog” u estetici najradikalnija je realizacija „prirode”, ne-osvrtnje umjetnosti na „stvarnost”.³⁹

Tu je, s druge strane, problem za umjetnost. Kako se kategorija „zlog” ostvaruje u umjetničkom procesu, to jest u umjetničkoj radnji i rezultatu te radnje, umjetničkom djelu? Jednim od mogućih putova pošao je „božanski” markiz de Sade. Ali u međuvremenu se svijet iz temelja promijenio. Dok je markiz de Sade realizaciju zlog zahtijevao tako reći u ime prirodnog prava, a rigorozno kršenje svih zabrana – koje je ljudski razum donio da bi osigurao domenu humanoga – za volju izopačenog, prolaznog izivljavanja animalnih instinkata, na kraju 20. stoljeća – čudne li ironije povijesti – čini se kao da ljudski razum, slobodno lebdeći, dospjevši izvan prirodne kontrole, te prekršaje ne samo propagira nego je nadasve spreman da ih počinu, prekršaje koje je faktička žrtva da Sade u zatvoru umirućeg apsolutističkog režima „izvodio” samo kao estetske realizacije. Jedini konzekventan umjetnički odgovor na to groteskno izvrtnje razuma u nerazum, u nepredodivo, u nepojmljivo, u zlo, jest „tragična” groteska, koja ne pretjeruje nego koja i aktere, umjetnice i umjetnike obilježava kao nemoćne promatrače jednog shvatljivo-neshvatljivog, luđački-razumnog i nerazumno-luđačkog teatra propasti. Komika je najavljena, ples na vulkanu, ludorija na rubu ponora, negativna slika visoke umjetnosti, iskrivljena gestika zdvojnoga clowna, koja protiv razumno zloga, što je dio ratija, mobilizira nerazumno zlo, što je dio prirode, „naivnu” djetinjastost ozbiljnih šaljivdžija.

S tog aspekta i „renesansi” slikarstva dolikuje neizbježna dosljednost. Nijedan umjetnički medij – pa ni skicozni crtež ili statuarna skulptura – nije, zahvaljujući svojoj tradiciji, kako u umjetničkom tako i u antropološkom smislu, a i zbog duhovnog nimbusa koji ga obavija, predestiniran da mu se ide „uz dlaku”. „Novo slikarstvo” doduše odlučno raskida s nasljeđem, ali se jednako odlučno njime i služi, ulijevajući u „šokantno zaoštavanje” bol zbog njegova gubitka, zbog upropaštene fikcije o apriornom slaganju između čovjeka i prirode, o supstancijalnom čovjekovu identitetu.

Materijal je „novog slikarstva” boja – katkada se mogu uoči-

ti i drugi materijali, kao npr. ljudska kosa kod Petera Bömmelsa⁴⁰ – slikarska su pomagala ekstremiteti ljudskog tijela, kist ili sprej-doza, oblik je groteska, zacijelo nedostatan pojmovno određenje, budući da tu pripadaju i travestija i iskrivljenje i deformacija i kontaminacija i farsa, i, naposljetku, njegova je metoda ironija, koja se, uvjetovana svojom protejskom fleksibilnošću, iskazuje u najrazličitijim kristalizacijama.

„Sam dvaput” (1982) naziv je jedne slike Waltera Dahna. Slika, zakukuljeni autoportret u dvostrukoj verziji, prezentira pred crnom pozadinom dva sandučasta lica u ružičastom tonu sa sivim sjenčanjima, lica koja poput ירוкеške frizure nose po filmsku ili televizijsku kameru na čelu. Na desnoj strani je žutim pismom, za 90° prema gore, zabilježena rečenica: „Ugasi krvlju goruće znanje.” Način slikanja je grub, odriče se stupnjevanja i slikarskih valera. Glava kao instrument koji registrira tekuće događaje? Sa zagrižljivom samoironijom zahvaća Walter Dahn u problematiku suvremenog umjetnika. Otuđen od fizičke stvarnosti, o njoj saznaje uz pomoć fotografskih uređaja masovnih medija. Ni kamera ne osvjetljuje stvarnost do kraja – zapeti aparati podsjećaju na rudarske lampe – prije se može reći da ona uhvaćene podatke prerađuje bez izbora, kao proždrljiva zvijer, i svima atestira njihovu „Gleich-Gültigkeit”*. S druge strane, kamera pruža takav potencijal znanja o stanju svijeta kakav, još samo prije jednog stoljeća, nijednom umjetniku nije stajao na raspolaganju. To „goruće”(?) znanje paralizira; umjetnička stvaralačka snaga ničim nije kadra doskočiti strahovitim događajima. Umjetnik ostaje upućen na samog sebe. On se udvostručuje! Potenciranje koje zahvaljujući činu potenciranja postaje potenciranje. Drugo se pitanje nameće čim se pomisli da je Walter Dahn na svojim slikama razvio osobitu preferenciju za ruke. Ruke, instrumenti djelovanja,⁴¹ ali i osjetila haptičke percepcije. Što bi Raffael bio

*

Gleich-Gültigkeit = jednakovrijednost, Gleichgültigkeit = ravnodušnost. – Nap. prev.

40

Peter Bömmels je ljudsku kosu upotrijebio na brojnim slikama nastalim 1983. godine. Taj „materijal” otvara nevjerojatno širok spektar najsuprotnijih asocijacija. Mene osobno on nekako neugodno dira; nehotično pomišljam na koncentracione logore, što se zacijelo može izvesti i iz osobne zorne nastave u KZ Buchenwald. Izvanredno poučnu interpretaciju imamo zahvaliti Batailleu, koji ljudskoj kosi pridaje „jedinствено značenje”. U svom prikazu erotike on govori o erotskoj vrijednosti ljepote, i pod time u ovom kontekstu razumijeva ljepotu žene. Kao poželjnu ženu označuje onu koja se ljupko kreće, čija prirodna tromost pri kretanju ne dolazi do izražaja. I zatim nastavlja: „Slika poželjne žene, na koju je u prvom redu ukazano, bila bi blijeda – ne bi mogla provocirati požudu – kad istodobno ne bi odavala ili objelodanjivala jedan skriveni animalni aspekt koji djeluje mnogo suggestivnije. Ljepota poželjne žene upućuje na stidne dijelove njezina tijela: baš na dlakave djelove, animalne zone. Instinkt definira u nama zahtjev za tim zonama. Ali s onu stranu seksualnog instinkta cilja erotska žudnja i na druge komponente. Ljepota, koja negira animalno i budi požudu, završava u velikoj podražnosti s egzaltacijom upravo animalnih dijelova!” – „Der heilige Eros”, o.c., str. 141.

41

V. podrobnije članak Patricka Freya, u katalogu „Walter Dahn”, Köln 1982, str. 2.

bez ruku? Staro pitanje lebdi tako reći u zraku. Čini li kamera pitanje bespredmetnim? Slika je puna aluzija, i u odnosu prema stvarnosti i u odnosu prema umjetnosti; prema značajnoj grani autoportreta, u kojem se odražavao razvoj umjetničke samosvijesti, i njezinu jeziku. „Nije slučajno što plaćemo kada se smijemo. Slike Waltera Dahna duboka su djela. Zidar sa svojom žlicom slikovna je tema. Djelomično višestruka premazivanja koja vode do slike sadržajna su obremenjivanja, slojevi sadržaja, nema govora o slikarstvu kao slikarstvu.”⁴² U „novom slikarstvu” Waltera Dahna – a slično vrijedi i za ostale umjetnice i umjetnike njegova tipa – miče se romantično misaono dobro. „Čitava romantična teorija umjetnosti metodički počiva na određivanju apsolutnog refleksivnog medija kao umjetnosti, točnije rečeno, kao ideje umjetnosti. Budući da je organ umjetničke refleksije forma, i ideja umjetnosti definira se kao refleksivni medij oblika. U tome se postojano spajaju sve forme prikazivanja, prelaze jedna u drugu i sjedinjuju se u apsolutnu formu umjetnosti, koja je identična s idejom umjetnosti. Romantička je ideja jedinstva umjetnosti, dakle, u ideji kontinuumu forma.”⁴³ Nije, međutim, riječ o uzmicanju iza pozicija avangarde, nego o izmicanju njezinim aporijama, posezanjem za gledištima kojima su tijekom vremena neopazice podarili aktualnost. To potkrepljuje Jiří Georg Dokoupil: „Parole kao 'umjetnost i stvarnost' itd. jesu poze. Meni je stalo do umjetnosti. To će reći, posve sam siguran da ću naime svom svojom snagom, svim svojim mišljenjem, posljednjom ćelijom svoga tijela, investirati u umjetnost: tijelom i dušom. I mislim da je to mnogo proživljenije nego naklapanje o umjetnosti kao životu. Živjeti umjetnost kao umjetnost, to je moj engagement.”⁴⁴

Riječi Hansa Petera Adamskog, da li je slikarstvo avantura u čijem neprestanom obnavljanju on sam sebe doživljava kao stranca, opećajuju i rastanak od pretjerane egocentričnosti umjetničke ličnosti. Ja se objelodanjuje kao diskontinuirano Ja, kao protejsko Ja, koje se postvaruje u različitim identitetima. Kontinuiteti, koji se u „novom slikarstvu” postupno počinju ocartavati, pokazuju se stoga kao procesi trajnog diskontinuiteta, kao slikanje na granici (Patrick Frey), i naposljetku kao čežnja da se u šoku sličnom doživljaju umjetničkog djela, u toj „vrhunskoj igri” (Bataille), barem za trenutak povrati izgubljeni kontinuitet, čežnja koja ne želi da joj ikada dođe kraj. To je čin smionog balansiranja, i opasnost je od pada bliska. Problem granice problem je jezika. I rani su romantičari to već znali. Odatle i njihov pojačani interes za bezuvjetno i za beskonačnost. U međuvremenu je problem jezika postao problem sumnje u jezik. Nigdje to ni-

42

O.c.

43

Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Sabrana djela, sv. I, 1, Frankfurt/Main 1974, str. 87.

44

Jiří Georg Dokoupil, „Das letzte Abenteuer der Menschheit”, intervju s Wilfriedom W. Dickhoffom, *Wolkenkratzer*, prosinac 1983, Frankfurt/Main, str. 6.



je evidentnije nego u djelima „novog slikarstva”. Ironija je kadra riješiti taj problem prekoračujući granice umjetnosti u obliku umjetnosti. Ironični je subjekt Ja koje se bez prestanka nalazi u pokretu, diskontinuirano Ja koje nema ništa zajedničko s onim umjetničkim Ja, koje gospodarskom gestikom sebi pridružuje sve stvari i oblike. Njegov je pravi medij igra. Slikarstvo je samo sredstvo te igre. Igra, međutim, koja se ne događa radi same sebe, nego rezultira iz nedostatnosti otrcanih „patterns” umjetnosti, a time i iz „znatiželje za jednu principijelno novu formu”.⁴⁶

To što bavljene „novim slikarstvom” čini tako izvanredno

Preveo s njemačkog: Milan Pelc

45

Tako se bez daljnega može zamisliti da će se brojne slikarice i slikari, zastupnici „novog slikarstva”, u budućnosti opet okrenuti drugim medijima – neki se ionako uopće nisu prestali baviti fotografijom, videom, glazbom – ili da će preuzeti sasvim drukčiju djelatnost, svakako s predznakom interesa koji ih i momentano nosi. Walter Dahn je na pitanje, čime se između ostalog planira baviti, odgovorio, da bi rado kao disc-jockey na radiju moderirao vlastiti glazbeni program, ali da mu nije strana ni misao okušati se kao političar.

tegotnim jest činjenica da je njegov pravi sadržaj nešto ne-predodivo, nešto što uvelike nadilazi kapacitet razuma. Na to ne-predodivo aludira ono u svojim pred-očivanjima. Beskonačni užitak i beskonačna bol opiru se svakom predodivniju. Umjetnice i umjetnici djeluju sa sviješću da mogu slikati samo uzduž granice. Forme su njihovih slika takozvane negativ-forme, off-forme, čija je zadaća oštrenje senzibiliteta za nepredodivo, nepojmljivo. „Umjetnici i pisci rade... bez pravila; oni rade da bi ispostavili pravilo onome što će biti učinjeno (naglasio autor – K. H.). Odatle i proistječe da djelo i tekst imaju karakter događaja. To je također razlog da za svog autora oni uvijek dolaze prekasno, ili, što se svodi na isto, da rad na njima uvijek započinje prerano.”⁴⁷

To neizbježno vrijedi i za ovaj tekst.

Preveo s njemačkog: Milan Pelc

46

Japp, o.c., str. 196.

47

Jean-Francois Lyotard, Was ist postmodern?, „Tumult 4”, Weinheim /Bergstrasse, 1982, str. 142.