

ernst busche

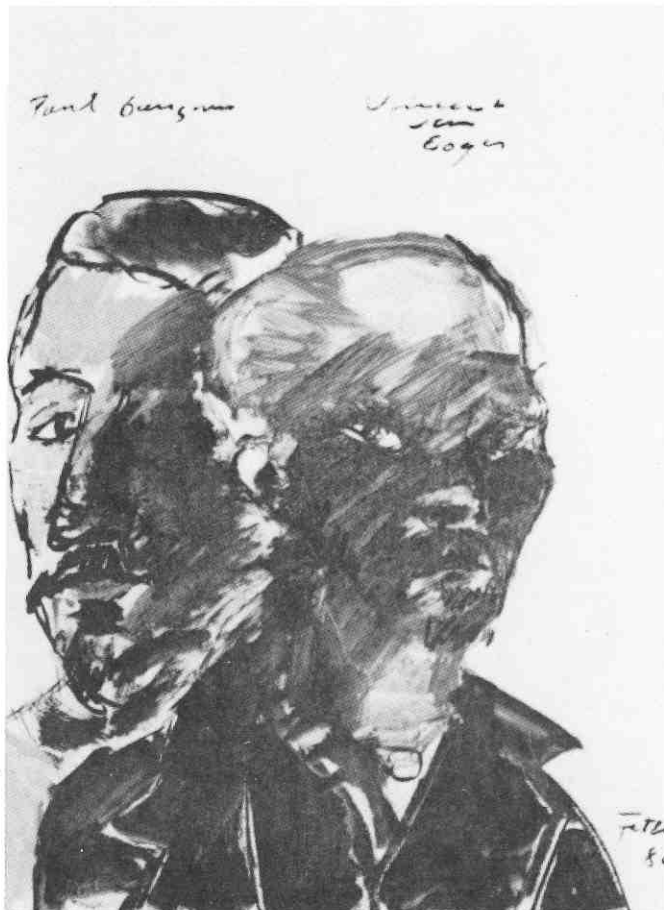
van gogh na zidu

Uzduž visoke, zbijene pozadine brzim korakom promiče shematska figura, šeašira nabijenog na lice, koljena lagano uvinutih, sa slikarskim utenzilijama na leđima, čas mašući rukama široko naprijed-natrag, čas gladeći desnom rukom bradu, pomalo mudrijaški. Zelena odjeća umjetnika odudara od bjeličastog žutila zida koji uzmiče desno u prostor, ustupajući mjesto plavetnilu neba, ulici i redu kuća. Van Gogh, inkarnacija ekspresionizma, presađen sa suncem raspaljenog i svjetlom prožetog Juga u Berlin, pred simbol nje-mačke realnosti: taj je motiv, koji za najnoviju slikarsku situaciju na rijeci Spree ima vrijednost simbola, Rainer Fetting 1978. razradio u nizu slika. Kad je iste godine pošao u New York, svoj je motiv ponio sa sobom, samo što ovaj put njegov kolega u slikarstvu promiče kanjonima kuća na Manhattanu i to prema desnoj strani, leđa okrenutih promatraču, tako da se njegov ništavan prtljag može identificirati kao slikarski stalak; pozadinu sada tvori jedno od onih divljih američkih stovarišta. Istodobno se u Guggenheim muzeju održavala velika retrospektiva Marka Rothka, čijim se ljeskavim, svijetlećim, žarećim, umirućim kolorizmom Fetting poigrao na svojim mnogobrojnim skicama.

Varijacije na Van Gogha: kasnih se pedesetih godina Francis Bacon, egzistencijalistički ekspresionist našeg doba, poslužio, višestruko je mijenjajući, slikom slikara na ulici za Tarascon, jednim više psihološkim nego realističkim autoportretom van Gogha; čini se kao da se njegov labavi, nemanaran duktus ponovo može pronaći na Fettingovu van Goghu; koso nagnuta ploha ulice kod Bacona u Fettinga postaje zid. Otprilike desetljeće ranije, kad je Berlin još bio gomila ruševina a trauma se diktature prometala u san o slobodi, Werner Heldt je oslikavao izumrli grad na svojim ekspresivno-nadrealističkim slikama na kojima su se ratne ruševine pretvorile u pješćane dine; Heldt je slikao svoj „Berlin na moru”. Tri desetljeća kasnije isti se naslov slike nalazi i kod Fettinga, samo što sad kao noć crne čavke kruže oko istočnoberlinskog televizijskog tornja koji je Fetting mogao promatrati iz svog ateljea smještenog neposredno uza Zid.

Ne razdvaja zid samo dva polugrada: zapadni dio grada on okružuje potpuno. Kliše je točan, Berlin je otok u ne baš prijateljski nastrojenoj okolini, mogućnosti putovanja u DDR malo su na tome promijenile. Razmjena s okolišem, sa zaleđem, nije više zabranjena ali je i dalje otežana i nije – istočna strana u tom pogledu ne dopušta nikakve sumnje – rado viđena. Veze sa SR Njemačkom, i političke i prometno-tehničke, funkcioniraju besprijekorno. No unatoč tome istočna eksklava nije integrirani sastavni dio zapadne države. Svi pokušaji da se gubitak funkcija glavnoga grada i zaleđa nadomjesti novim zadacima uglavnom nisu donijeli uspjeha i jedva da su mogli dokinuti neobičnu artifičijelnost te zajednice, toga svjetskopovijesnog kuriozuma. Osjećaj umjetnog, nestvarnog, lebdenja, vjerojatno je uistinu presudan za osjećanje života u Berlinu.

Uspomene na svjetski glavni grad dvadesetih godina, krize koje su ugrožavale njegovu egzistenciju, zbog kojih je svijet zadržavao dah, mnoge u Berlinu potiču na vjerovanje kako su oni i dalje pupak svijeta; kulturna ponuda i još uvijek po-



stojeća velegradska manira, najizraženija i najudobnija od svih njemačkih gradova, podržavaju ih u takvu shvaćanju. Onaj tko je godinama sjedio na bačvi baruta gleda na političke probleme opuštenije i distanciranije, a osim toga velika će braća u Washingtonu i Bonnu (koji financira više od polovice berlinskog budžeta) već sve dovesti u red. Što se područja suvremene umjetnosti tiče, tu gotovo da i nema trgovine umjetninama koja bi se uistinu mogla nazvati internacionalnom, sloj sakupljača odveć je tanak. Stručne i razborite reakcije na svoje izložbe mladi umjetnici, kojima je rezonancija i vruća želja i prijeka potreba, dobivaju i prečesto jedino u podlistku nekih liberalnih dnevnih novina, u obliku umjetničke kritike.¹

Opasnost postoji: svjetske manire stanovnika velegrada mo-



gu se u provincijskoj metropoli, jednom glavnom gradu na dopustu, pretvoriti u nezainteresiranu flegmatičnost. Živi se u uvjerenju kako se sve već vidjelo, a zapravo se ne zna čega sve uopće ima. U mnogo pogleda siromašniji Berlin, nekoć slavan po svom tempu, danas šepa za razvojem u Zapadnoj Njemačkoj, svakako, međutim, u ugodnom smislu. „Napredak” koji je ovdje manje uspješan ostavlja gradskim četvrtima i njihovim raznorodnim stanovnicima veću individualnost, moguće su veće slobode nego na bogatom i izracionaliziranom zapadu. Grupama stanovništva koje odudaraju od društvenih normi, Turcima, studentima, umjetnicima ili seksualnim autsajderima, zajamčeno je više slobodnog prostora za razvoj i eksperiment, prisile na prilagođivanje manje su. Tu se još dade zamijetiti stoljetna pruska vrlina tolerancije. K tome i visoke škole, ne među posljednjima, kao i mnoge

¹ H. Ohff je u „Tagesspiegelu” pisao između ostalog o ovim izložbama: Atelier Kulmer Strasse 1. 5. 1979; Die Gruppe 1/61. 20. 7. 1979; Situation Lützowstrasse 14. 8. 1979; Ter Hell, 5. 10. 1979; Rainer Mann, 8. 11. 1979; Fritz Gilow, Michael Kramer, 14. 11. 1979; Reinhard Pods, 5. 12. 1979; Frank Dornseif, 12. 12. 1979; Gerd Rohling, 10. 1. 1980; Elke Lixfeld, 14. 2. 1980; „Fabrik K 19”, 12. 2. 1980; Heftige Malerei, 5. 3. 1980; Eberhard Bosslet, 7. 3. 1980; Frank Dornseif, 9. 3. 1980; Galerien 1/61, Kulmer Strasse, 10. 4. 1980; Junge Maler 1980 (Galerie Poll), 24. 5. 1980; Fritz Gilow, 29. 7. 1980; Junge Kunst aus

Berlin (Berlinische Galerie), 20. 8. 1980; Raimund Kummer, 27. 8. 1980; Christian Hasucha, 11. 9. 1980; Jacques Johannson, 21. 11. 1980; Raffael Rheinsberg, 12. 12. 1980; Mond-Mord-Macht (Moritzplatz), 29. 1. 1981; Barbara Heinisch, 4. 2. 1981; Helmut Metzner, 7. 2. 1981; Joachim Peeck, 25. 2. 1981; G. L. Gabriel, 18. 3. 1981; Helmut Middendorf, 8. 4. 1981; Konrad von Homeyer, 16. 4. 1981; Berthold Schepers, 6. 5. 1981; Ter Hell, 9. 5. 1981; Thomas Hornemann/Bernd Zimmer, 21. 5. 1981; Andreas Kaps, 2. 6. 1981; Salomé, 10. 6. 1981; Bildwechsel-Neue Malerei aus Deutschland, 14. 6. 1981; Thomas Lange, 17. 6. 1981; G. L. Gabriel, 2. 9. 1981.

kulturne institucije, vode brigu o izvanrednoj zgnusnutosti intelektualne i praktične kreativnosti, o kritičkom i alternativnom potencijalu, tako da se prijeteća provincijalna učmalost uvijek iznova razbija dalekosežnim postignućima pojedinaca.

U osebujnoj berlinskoj mješavini provincijalnosti i bjelovjetsкости, opasnosti od eksplozije i vedrog samopouzdanja, pomrčina prošlosti i orijentacije prema budućnosti, flegmatičnosti i političke budnosti, starih i mladih – u tom mentalitetu laboratorija, nastala je na sredini šezdesetih godina vlastita, za Berlin specifična umjetnost. Prva sabirna točka umjetnika rođenih oko 1940, koji su se u svom otkriću Dubuffeta i nešto zakašnjeljoj recepciji pop-arta prije svega okrenuli protiv učiteljske generacije tašista Freda Thielera i Hanna Triera, bila je „pomozite samom sebi galerija” „Grossgörschen 35”. Osnovala ju je prilično heterogena grupa kojoj su, uz ostale, pripadali Hans-Jürgen Diehl, K. H. Hödicke, Markus Lüperz, Wolfgang Petrick, Peter Sorge i Lambert-Maria Wintersberger; Berndu Koberlingu pripala je jedna samostalna izložba kao gostu.² Različiti izbori ciljeva tih umjetnika doveli su 1966/67. do „Secesije Grossgörschen”, čiji su članovi Baehr, Berges, Diehl, Petrick i Sorge formirali jezgru onoga „kritičkog realizma” što će duže od jednog desetljeća davati pečat berlinskoj umjetnosti. Ta se grupa mogla pozivati na dugu realističku tradiciju, a istodobno je svojom povezanošću sa studentskim protestnim pokretom bila u uskom dodiru s političkim i filozofskim razračunavanjima svakodnevice.

Revolt šezdesetih godina započeo je na sveučilišnim seminarima i time dobio jedno od svojih najbitnijih svojstava: njegovi su korišteni vjerojatno bili u moralno-etičkom osjećanju, u ozbiljnom trudu na rješavanju društvenih problema, no iznikao je po svoj prilici više iz intelektualnog uvida nego iz subjektivnog doživljaja svijeta koji bi neposredno vodio u revolt. Manje se govorilo o vlastitim osjećanjima i potrebama a više o teorijama koje bi, konačno realizirane, društvo učinile čovječnijim. Dok se u Berlinu društvena kritika odigravala u ulju i akrilu na platnu, izvan njega to se događalo u mediju plakata ili letka, na području „primijenjene umjetnosti”; unutar „lijepih umjetnosti” razvijani su konceptualna umjetnost i fotorealizam. Oba umjetnička usmjerenja imaju svoje temelje u konceptualnim postavkama, a slična se distanciranost prema predmetu slike nalazi i u istodobnom berlinskom realizmu. Značajno je da je, od mnogih umjetnika podupirano, Novo društvo za likovnu umjetnost jednu od svojih prvih izložbi priredilo na temu „funkcije likovne umjetnosti u našem društvu”, koja je doduše ponudila već prilično zakašnjelu preradu teme, ali je u naknadu za to uglavnom odustala od osjetilno – zornoga na području umjetnosti (ako se ne uzmu u obzir didaktičke ilustrativne tabele)³. Za kritičare berlinskog realizma upravo je ta emocional-



na i intelektualna distanca ono što ga razlikuje od osobne pogođenosti jednog Dixy ili Grosza.

Sve do u kasne sedamdesete godine slovili su berlinski realisti kao tipična berlinska umjetnost, nošena interakcijom vremenskih strujanja, angažirane trgovine umjetninama i berlinskog senata, čija je politika prilično često bila meta na svjetlo dana iznijete umjetnosti –kritike.⁴ Dvije velike iz-

4

Samo je na nekoliko izložbi, od kojih je neke potpomogao i Senat, prezentirana i ne-kritičko-realistička berlinska umjetnost, među njima:

Szene Berlin Mai '72. Württembergischer Kunstverein. Stuttgart 1972.

Szene Berlin '72. Kunstverein Hamburg 1972.

Erste Biennale Berlin. Berlin 1974.

8 from Berlin. Edinburgh 1975.

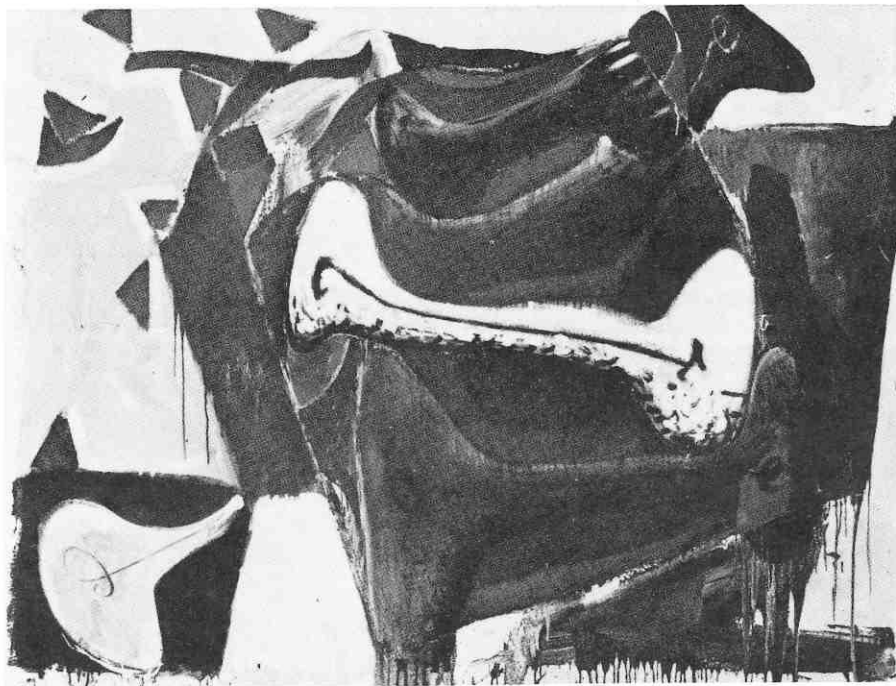
13°E, Eleven Artists Working in Berlin. Whitechapel Art Gallery, London 1978.

Među najvažnijim promicateljima ovih umjetnika bile su u Berlinu galerije Block i Springer.

Pregled prezentacija berlinske umjetnosti izvan grada, potpomognutih od javnih foruma, kod: E. Busche, Berliner Kunstexport. U: Berliner Kunstblatt, br. 22, travanj 1979, str. 16–31.

2
Grossgörschen 35. Retrospektiva. Berlin 1964/65.

3
Funktionen bildender Kunst in unserer Gesellschaft. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1970/71; Steinbach, Giessen 1971.



ložbe u godinama 1977. i 1978. „Aspekt velegrad”, koja je krenula na međunarodnu turneju, i „Ugly Realism” u Londonu, bile su istodobno i posljednji vrhunci i labuđi pjev labavog spoja tih umjetnika; grupa „Aspekt”, centar „kritičkih”, nakon toga se razila.⁵ Generacija umjetnika koja je slijedila, a formirala se u drugoj polovici sedamdesetih godina, osjetila je već popuštanje snage kritičkog realizma; nije se nadovezala na njega (Petrick je kao učitelj iznimka koju vrijedi uočiti), nego na umjetnike koje su i publika i oficijelna umjetnička politika uglavnom zanemarili, na primjer na Berndu Koberlinga, Martina Rosza ili Walthera Stöhrera, na Marcusa Lüperta i Georga Baselitza, koji su obojica već prije dužeg vremena napustili Berlin, a također na K. H. Hödickea, Thielera učenika.

Thomas Kempas, koji je dokazao tankočutnost za težišta na polju umjetničkih zbivanja, davši kao prvi 1967. u svojoj izložbenoj „Haus am Waldsee” u Zehlendorfu pregled novog realizma u Berlinu, a 1980. predstavio „Žestoko slikarstvo” (Heftige Malerei), pokazao je i nedavno ponovni smisao za kompleksne odnose, prezentiravši – nakon Koberlinga 1978 – na jednoj samostalnoj izložbi na početku ove godine i Hödickeovo slikarstvo.⁶ Čini se da se Hödicke za razdoblje oko 1980. iskristalizirao u jednu slično određenu figuru u berlinskoj povijesti umjetnosti kakva je bio Petrick oko 1970. i

Thieler oko 1960. Njegovi su počeci kod Kirchnera i Beckmanna, ali je on za sebe preradio i Duchampa, a ta ga mješavina ekspresionizma i intelektualnosti i čini tako interesantnim za mlade. Slike iz sredine šezdesetih godina na velegradsku temu neonskog svjetla, za kojom je kasnije opet posegnuo, pokazuju za Hödickea tipičnu mješavinu topline i hladnoće, blizine i distanciranosti, osjećaja i razuma. Na novijim slikama Hödicke je razradio jedno osebujno razdvajanje oblikovnih sredstava – boje i forme na jednoj strani i predmeta slike na drugoj, a to je njegovo slikarstvo gurnulo u blizinu apstrakcije. Oblikovanje, uglavnom oslobođeno sive, drži se površine slike. Hödickeovi filmovi i akcije bili su neposredan uzor mladima, od kojih su četvorica, Middendorf, Pods, Rohling i Salomé, kod njega i studirala; Ter Hell je poduke dobivao od svog učitelja Thielera. Bitna je zasluga mlade generacije spoznaja i priznavanje Hödickeovih slikarskih i kolorističkih kvaliteta; tek njihovim vlastitim prilogom, koji je nastavak Hödickea, spoznatljiv je i pun domašaj njihova učitelja i uzora. Slično vrijedi i za Koberlinga i za kolorista kakav je Hans Jaenisch, Fettingov učitelj, no jedva za Thielera ili Trierera, koji su i u javnosti uvijek bili nazočni u svojoj slikarsko-gestualnoj kvaliteti.

6

Neuer Realismus. Haus am Waldsee, Berlin 1967. Tekst H. Ohffa. Bernd Koberling, Malerei 1962–1977, Haus am Waldsee, Berlin 1978. Tekstovi: Th. Kempas, R. Wedewer, Ch. M. Joachimides, B. Koberling.

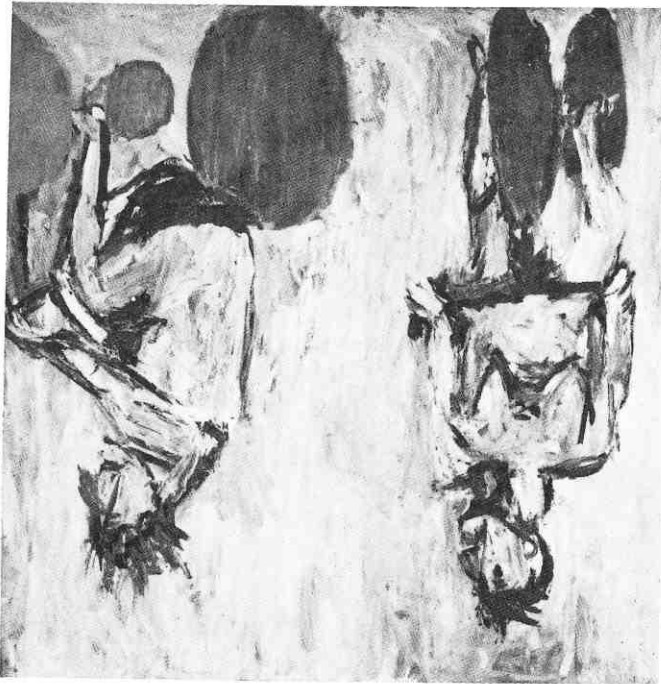
Heftige Malerei, Haus am Waldsee, Berlin 1980. Tekst: Th. Kempas, E. Busche. K. H. Hödicke, Bilder 1962–1980, Haus am Waldsee, Berlin 1981. Tekstovi: E. Roters, J. Simmen; intervju sa Hödickeom H. Kurnitzky. Njegovo ne-slikarsko djelo opširnije u: K. H. Hödicke, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1977. Tekstovi: M. Schwarz, H. Wietz i dr.

5

Aspekt Großstadt, Berlin, Hannover, Frankfurt 1977/78. Tekstovi od K. Sello, E. Roters.

Berlin: A Critical View, Ugly Realism 20s–70s. London 1978.

Grupi Aspekt pripadali su B. v. Arnim, Baehr, H. J. Diehl, A. D. Gorella, M.-M. Munsky, W. Petrick, J. Schmettau, P. Sorge, K. Vogelgesang, J. Waller.



Neposredno uza zid, na kontrolnom punktu Heinrich-Heine-Strasse, graničnom prijelazu za zapadne Nijemce, leži galerija am Moritzplatz, prvo sabiralište nove slikarske generacije. Ovdje u Kreuzbergu, između nebodera Axela Springera i ozloglašene Naunynstrasse, gdje se češće govori turski nego njemački, gdje su bespravni zauzimači kuća i policija vodili prve vatrene duele, osnovalo je nekoliko studenata umjetnosti 1977. po uzoru na Grossgörschen jednu „pomozite samom sebi galeriju” koja im je imala pružiti – često prvu – mogućnost izlaganja.⁷ Iz mnoštva medijskih i stilskih postavki iskristalizirala se doskora grupa od četvorice slikara, kojima je zajedničko žestoko prijanjanje uz boju, sklonost gestici i ekspresivnosti te velikim formatima: Bernd Zimmer, Helmut Middendorf, Salomé i Rainer Fetting⁸. Daljnji je odlučan kriterij subjektivnost teme, četvorka slika slike osobnog doživljavanja, koje su jednako tako i od opće važnosti za životni osjećaj njihove generacije.

7
Galerie am Moritzplatz: R. v. Bergmann, R. Fetting, Ep. Hebeisen, A. Jud, Th. Müller, H. Middendorf, Salomé, B. Schepers, B. Zimmer, Berlin 1978. Tekst: E. Busche.

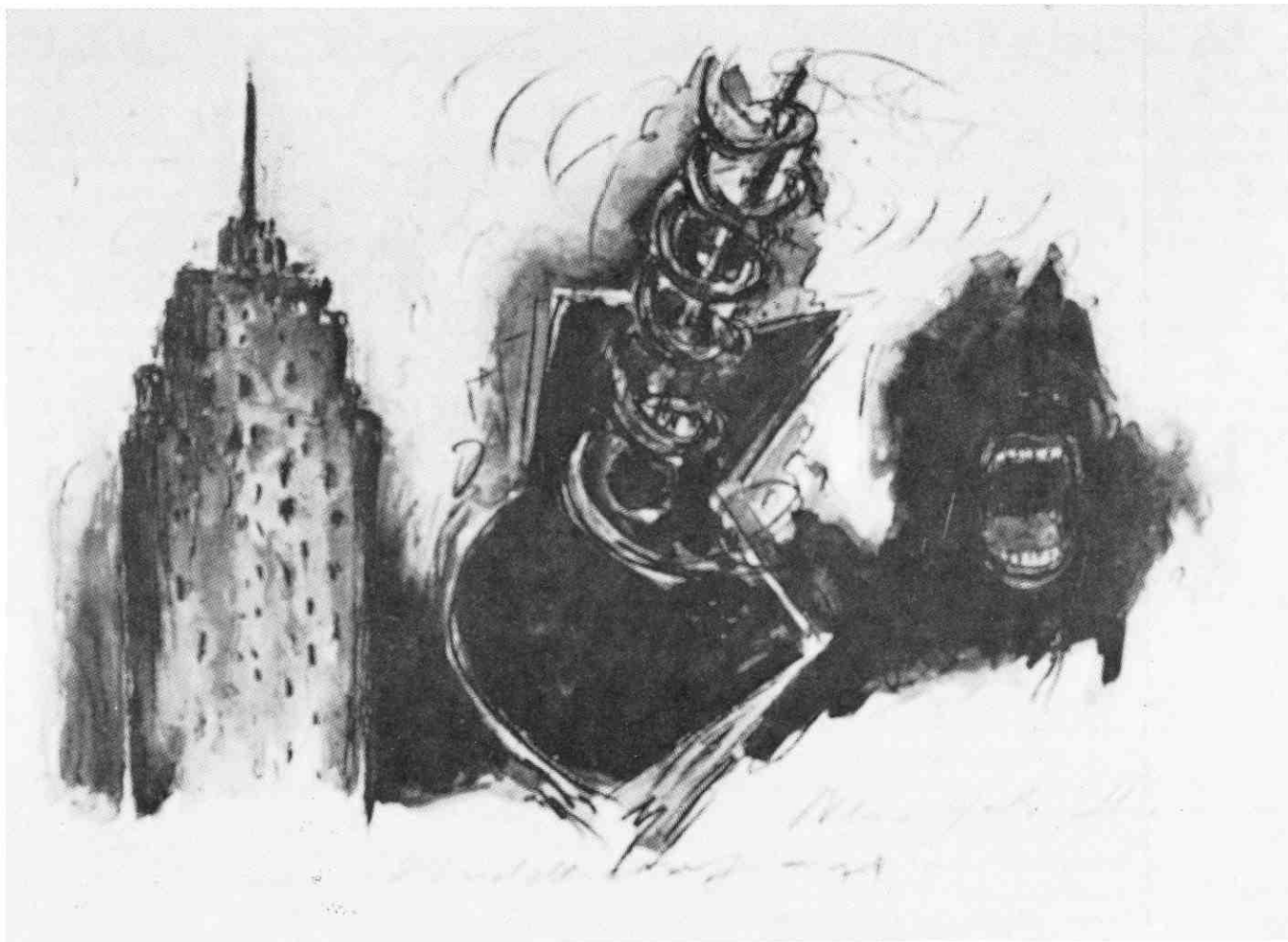
8
Heftige Malerei. Flash Art Germany, br. 96–97, ožujak/travanj 1980, str. 57–60. Pretisak: Violent Painting. Flash Art International, 101, siječanj/veljača 1981, str. 27–31; Pittura Violenta, Flash Art Italia, br. 101, siječanj/veljača 1981, str. 12–16; Situation Berlin, Nizza 1981; Berlinskunst wird nicht durch Mauern umgrenzt. Kunsthalle Wilhelmshaven 1981. W. M. Faust; „Du hast keine Chance. Nutze sie!” With It and Against It: Tendencies in Recent German Art. Artforum XX, br. 1, rujan 1981, str. 33–39.

Im Westen nichts Neues – wie malen weiter: L. Castelli, R. Fetting, H. Middendorf, Salomé, B. Zimmer. Kunstmuseum, Luzern 1981. Tekstovi: M. Kunz, E. Roters.

Važnu ulogu u tome igra glazba, New Wave, motorički jednostavan punk, rok, koji su sasvim u blizini Moritzplatz, u trgovini muzikalija S. O. 36, nekom starom kinu, karakterističnom po blijedohladnom neonskom svjetlu i – u jednom kraćem razdoblju – s frižiderima kao dekoracijom, imali svoj berlinski hram.⁹ Slikari su usko povezani s tom glazbenom scenom, čak su i aktivni sudionici, Middendorf svira gitaru, Salomé je član punk grupe „Požudne životinje”, a Fetting je zapravo htio postati rok-zvijezda; Zimmer, Middendorf i Fetting naslikali su za S. O. 36 divovske slike na juti. Žestoko slikarstvo u čudnom je proturječju s tim coole ambijentom: indikacija da kod publike iza distancirane attitude nije sve tako hladno kako se čini?

9
O odnosu slike i glazbe: T. Kneif, Bildfolien der neuen Rockwelle. U: Bildwechsel – Neue Malerei aus Deutschland, Berlin 1981.

10
W. Zimmer, German Easel. Soho News 27. 5. 1981. J. Casademont, Helmut Middendorf. Artforum XX, br. 1, rujan 1981, str. 74.



Domenu noćnog velegrada i vruće-hladne glazbene scene najdetaljnije je predočio Helmut Middendorf.¹⁰ Na jednoj strani melankolično-prazna monumentalnost crnog mosta gradske željeznice pred noćno-plavom pozadinom, ali isto tako i scenerija oživljena nosorozima i „gljivama-kućama“; na drugoj: „urođenik velegrada“ kako se ljulja u uglatom praritm plesnog rituala, gitare, kongosi, glazbenici, pjevači na pozornici. Jedan višestruko koloristički variran motiv pokazuje rok-pjevača koji, s mikrofonom u ruci, oštro nagnut prema naprijed, raskrečenih nogu, tvori piramidu nabijenu napetošću; drugi put poput skijaša, prsiju stisnutih uz stegna, poput zgrudvanog naboja energije – iste energije koja ispunja i slikarstvo, koja je u crvenom/plavom, koja se u silama napinje i mjeri a zatim izivljava na slobodi. Neobičan je motiv kod Middendorfa njegov goruće crveni nauznačke nad gradom položeni Lebdilac, koji se kod Saloméa pojavljuje kao plesač na žici, kao lik koji se uzvija ili obrušava: već natuknuti berlinski osjećaj lebdenja ovdje nalazi svoj neposredan slikarski oblik.

Salomé daje slike duše, koje više odgovaraju njegovoj psihičkoj nego opipljivoj stvarnosti. Njegova iskustva, čežnje i strahovi jesu tema, o predočivanju njega samoga riječ je tek u najširem smislu. Naslikani padovi imaju realnu pozadinu: kod performansa na žici opasnost padanja neprestano postoji. Mogućnost da se prevlada strah jest skok prema naprijed, pa je to djelo puno agresivnih činova koji se otimaju kontroli normalnoga. Homoseksualna pornografija daje uzore za predodžbu četiriju godišnjih doba; scene iz kreveta, često ponavljani muški aktovi u međusobnim odnosima punim napetosti, detektiraju područje koje jedva da se društveno tolerira. Bezobzirno se razastiru seksualnost i erotika: seksualnost kao agresija, kao mogućnost samopronalaženja, međuljudskosti, kao prkosni zahtjev da se ljudsko biće prizna u svojoj takvosti. Dotičući se takve nade njegove su slike

11
Selbstdarstellung, Realismusstudio Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1979. Th. Lawson, Salomé. Artforum XX, br. 1, rujana 1981, str. 78 i d.

istodobno i dio utopije, potvrđene lakoćom nanošenja boje koje svoj najuspjeliji oblik doseže u šablonskom kolorističkom sagu, uz potiskivanje agresivnosti motiva.

Sličnu lakoću u formi i nanošenju boje, gotovo eleganciju površine, pokazuje i Rainer Fetting.¹² I on slika jaru noći, bubnjare i gitariste i „Another Murder at the Anvil”, prerađujući dramatizirane fantazije o doživljajima iz New Yorka. I kod njega se, koliko i iza šarene i glasne površine Middendorfa i Saloméa, pronalazi suzdržana melankolija, primjerice u „Čavkama nad Berlinom na moru”. Kirchnerov motiv vojnika koji se tuširaju (nalazimo ga i kod Talijana Enza Cucchia) polazište je seriji muškaraca pod tuševima – siže koji je u najnovije vrijeme stupnjevan do monumentalne forme i odličnog kolorita; tu se odigravaju žestoke borbe između crvenog i plavog, završavajući sretno, dokidajući se u gotovo baroknoj, izražajno snažnoj kompoziciji. Važnu vrijednosnu poziciju zauzimaju kod Fettinga portreti prijatelja: bitan je opet osobni emocionalni odnos prema predmetu slike.

Funkciju ekspresivne forme kod Fettinga, Middendorfa i Saloméa imaju figure koje se uvrću, istežu, savijaju, a kod Bernda Zimmera¹³ to su brda što strše ili kravlje glave koje djeluju poput skulptura, čiji se stoički mir na formatu dva puta tri metra skrtnuo u vrednote vječnosti. Zimmer se okrenuo prirodi, pejzažu, ladanju, slika kestenove u cvatu, vodopade, šljunčane jame, Gran Sasso i Zwieselstein, glečere, seoske crkve, magično prožete svjetlošću. Svježina, spontanost tih slika, veća apstraktnost, modernost koja se pokazuje u većoj plošnosti, razlikuje ih od pejzažnog slikarstva Die Brücke-umjetnika ili Gauguina, kojega je Zimmer nedavno slijedio u Indoneziju. Bila je potrebna stanovita hrabrost da se danas opet pristupi pejzažnom slikarstvu, slikanju prirode, motivu koji se smatrao gotovo nemogućim, budući da se priroda u pravilu opisivala još samo kao ugrožena, okrnjena, razorena, unatoč tome što je još uvijek središnja točka našeg života. U prirodi se vraćamo samima sebi, ona je mjerilo bitka. Svijest o tome dopustila je Zimmeru da slika ljepotu sunca na zalazu, prštavu svježinu vode, divljinu i prasnagu svijeta brdâ. I u dalekoj Indoneziji Zimmer pronalazi ono što je različito od velegradske svakodnevice, i baš je ta neobičnost, šarolikost pa i magičnost daleke kulture ono što ga interesira.

Specifično je za umjetnike s Moritzplatzu povezivanje ekspresivnog rada kistom i kolorita s predmetnim motivom; apstraktnog slikarstva ovdje nema. Nekoliko prijatelja i ko-



lega koji rade prema istom principu labavo je povezano sa slikarskom grupom na Moritzplatzu, nekolicina je i suradivala i izlagala. Švicarac Luciano Castelli¹⁴, već duže vrijeme nastanjen u Berlinu, stilski se usko naslanja na Saloméa, služi se jednakim, šablonskim vođenjem kista, a zatim figurama daje daljnje konture. G. L. Gabriel poput Fettinga često slika portrete i odmjerenim potezima postiže pogodne karakterizacije; Hella Santarossa¹⁵ radi u mekšim prijelazima, tečnija je u formi i boji, jakim udaljivanjem od predmeta slike bliska patterningu, katkada post painterly abstractionu. Thomas Hornemann pokazao je na Moritzplatzu seriju slika s prostornim situacijama zakompliciranim uz pomoć ogledala, a zajedno s Zimmerom obradio je temu „Maske”. Helmut Metzner ostaje potpuno na površini; na novinski papir stavlja vizuelne klišeje kipa Slobode, Brandenburgskih vrata ili otvorenog glasovira i obrađuje ih finim potezima. Siže daju prostranu formu; vođenje poteza, pokret ruke, jednakovrijedni su sadržaj slike. Za Elviru Bach opet, učenicu baroknog tašista Hanna Triera, jedini su predmet slike stvari, situacije i događaji iz najosobnijeg, svakodnevnog života, koji intenzivno subjektivnim promatranjem zadobivaju karakter općevrijednoga. Povezivanjem sa zmijom, jagodom i srcem, banalne potrepštine poput češlja, ruža za usne, četkice za zube i telefona uzdignute su na razinu simboličkoga. Uvjerljivi niz ženskih, u cijeloj figuri izvedenih, portreta, ikonički stiliziranih, predočuje – u otvorenu držanju figure – autoportret kao i metaforu žene iz očišta Elvire Bach.

12
J. Casademont, Rainer Fetting. Artforum XX, br. 1, rujan 1981, str. 74.
R. Cork, Wild Duck. The New Statesman, 19. 3. 1981. A. Hill, Hot and Cold. Artscribe. br. 29, lipanj 1981, str. 32–36. J. R. Taylor, R. Fetting, The Times, 17. 3. 1981. M. Vazey, R. Fetting, Sunday Times, 15. 3. 1981. W. Zimmer, German Easel. Soho News 27. 5. 1981.

13
Bernd Zimmer, Bilder. Mathildenhöhe Darmstadt 1981. Tekst: E. Busche. Bernd Zimmer, 28 Tage in Freiburg. Kunstverein, Freiburg 1981.

14
Th. Lawson, Luciano Castelli. Artforum XX, br. 1, 1981, str. 78 i d.

15
Hella Santarossa, Fahnenbilder. Amerika Haus Berlin 1981. Tekst: U. Prinz.



Uz grupu na Moritzplatzu drugi je važan, ali stilistički šire rastvoren, centar novih slikarskih razvoja krug oko u međuvremenu raspuštene galerije 1/61, kojemu pripadaju Reinhard Pods, Ter Hell, Elke Lixfeld i Gerd Rohling.¹⁶ Uska suradnja umjetnika na Moritzplatzu i njihova stilska bliskost proizlazi vjerojatno iz činjenice da je njihova galerija bila prvi od novijih „pomozi samom sebi” pothvata i da su u nužnoj obrani prema van i prema unutra uže prijanjali jedan uz drugoga; kasnije osnovane grupe, kojima pripada i 1/61, bitno su heterogenije (i kritičari su ih se brže prihvatili a Senat potpomagao). Slikarsko se ovdje povezuje s elementima kolaža, zbiva se u trodimenzionalnom i u pravilu je apstraktno.

Slikarije Reinharda Podsa djeluju kao bojno polje psihe; gotovo začuđuje da se neuređeno istjecanje, mrljanje, mazanje i kapanje uklapa u čvrstu strukturu slike. Podsovo slikarstvo ne pokazuje prepoznatljivu figuraciju; tek su aplicirani predmeti – metle, zrcala, krpe papira – ili riječi i kratke rečenice, „hoću”, „to nisam htio”, „sada”, „Da”, konkretna hvatišta za nekakav narativni sadržaj slike. Neprestana preslikavanja, svjesne mazarije, prikrivaju najprije pristup a zatim se otvaraju u neobično bogatstvo boje i rada kista.

¹⁶
1/61. Berlin 1980. Tekst: W. Siano.

¹⁷
Ter Hell. Berlin (Galerie Nothelfer) 1981. Tekst: W. Siano.

Mnogo je više iskalkulirana i stilizirana spontanost Tera Hella.¹⁷ Krajnja svjesnost formalnog vodi u ovom apstraktnom djelu neprekidnim skokovima i promjenama stila, stilističko ili medijsko jedinstvo on ne akceptira; ipak, prugasti, kapljичni ili kružni uzorci, ekspresivni zamasi kista á la Pollock ili Matthieu, ne suprotstavljaju se jedni drugima nego se ujedinjuju u načelu stilske mnogostrukosti: on upotrebljava otisnute tkanine iz robne kuće, oslobađa okvir slike; on radi riječima i gradi slike na cijelim rečenicama. Principi eklekticizma koji naposljetku završava u anarhiji, principi koji jače ili slabije vrijede za većinu mladih berlinskih slikara, ovdje su našli svoju najveću koncentraciju, termini transavangarda ili postmoderna ovdje su najprikladnije oznake. Ter Hell predočuje do čega se može dovinuti umjetnost koja više ne želi biti avangarda: zahvaća bez respekta u herojske stilove i umjetničke ličnosti koje interpretira direktnije nego druge (Yves Klein, Pollock, neposredno su izazvani); ovdje nije u središtu na autoritete nadovezano stvaranje jednog novog stila nego djetinjte, pomalo regresivno, igranje postojećim, što na kraju dopušta ponovno stjecanje svijesti o samom sebi. Igra mišića, naivna i puna pouzdanja, koja se kod njegovih kolega izražava ekspresivnom gestikom, odvija se u Tera Hella neposrednije direktnim suočavanjem s uzorima. „Slikarstvo” se tematizira – već i time što se riječ pojavljuje na platnu. Tera Hella žulja slikarstvo, njegove pretpostavke i uvjeti, želja mu je da razbije okvir pravokutnika slike ali ga svejedno spoznaje kao element reda, i tako se sustavno kreće između polova reda i anarhije.

Treća koncentracijska točka nove berlinske umjetničke scene jest galerija u Kulmer Strasse koju održavaju Petrickovi učenici; nekolicina njih radi u ateljeima u samoj kući. Thomas Lange¹⁸, rođen 1957, najmlađi je među njima, no njegovo je djelo, po svojoj zgusnutosti i zatvorenosti od svih najuspješnije, već pred nama. Ustrojstvo je njegovih slika višeslojno, pri čemu je jedan sloj povučen četkom, a rezultat su toga široke, ravnomjerne putanje; iza njih se providi širina podloge, nad njima leži figura naznačena obrisom. Polazište su fotografije, ilustracije iz pornografskih publikacija, u njihovoj se obradi direktno preuzima „Björn iz Kopenhagena”, neki je „Siegfried” protumačen u mitološkom smislu. Langea zanimaju međupodručja, predodžbe na rubu jednoznačnosti: prostori i figure ne definiraju se jasno, između muškog i ženskog postoje ambivalencije. Njegova iskustva iz rada s djecom potiču ga da na zahtjeve i ciljeve „visoke” umjetnosti gleda skeptičnije. Lange koncept slike apstrahira mnogo jače nego na primjer Salomé, razrada prodire više u dubinu, u prostornost i u strukturu slike. Njegovo slikarstvo stoga djeluje mračnije, možda čak sklonije misaonosti nego što je slučaj s briljantnom obradom površina njegovih kolega – stoga se pri ovoj usporedbi neposredno osjećaju suprotnosti učiteljskih ličnosti Petricka i Hödickea, njihova različita polazišta koja se s jedne strane trude oko posredovanja neke poruke a s druge oko kolorističke elegancije.

¹⁸
Th. Lange, Figurationen. Berliner Kunstblatt, br. 32, listopad 1981, str. 7.



I napokon, samostalac, nevezan ni uz jednu „pomozi samom sebi galeriju”, jest Peter Chevalier iz Karlsruhea. On je doduše studirao u Braunschweigu, ali kod ex-Berlinaca Winter-Rusta i Hermanna Alberta; tako je i on primio poticaje od figuracije berlinskog realizma i gestualnog duktusa tažizma. Motivi slika vezani su uz područja urbanog, industrijskog, tehničkog; nad blokovima kuća, dimnjacima, pokraj žarulja, svijetli hladan mjesec. Tome se pridružuju motivi iz organsko-biološkog svijeta, napuhani oblici insekata koji u svojoj veličini poprimaju dimenziju nestvarnog, i apstrahirani ljudski likovi kojima su ishodišta monumentalne plastike. Suprotnosti formalnog vokabulara ujedinjene su u velikoj, teškoj formi, u otežalosti i zbijenosti koju samo potvrđuje – kod mladih još posve neuobičajena – upotreba uljane boje.

Tri umjetnika slikarske ekspresije, subjektivne gestualnosti, Barbara Heinisch i članovi 1/61 Elke Lixfeld i Gerd Rohling, nadilaze medij slikarstva na plohi dodajući mu dimenziju prostornog. Elke Lixfeld¹⁹ napušta štafelajnu sliku gotovo potpuno, tek njezini crteži djeluju kao posljednji relikti

tradicionalne umjetničke forme. Njezini radovi stupaju u odnos s prostorom i okolinom, ona traži kontakt s bližnjim, kojega predstavlja publika, i radi kako u javnim prostorima, na primjer u Café Mitropa, tako i u zatvorenom ateljeu. Njezina izložba kod 1/61 bila je prostorna i radna situacija, živjela je u prostorima i njezin se život opet našao na crtačkim listovima. „Oceanski osjećaj” i „Svakog dana živjeti” dva su naslova slika koji odražuju njezin trud oko iskrene emocionalne razmjene. Mnoga su djela posvećena određenim osobama, knjigama ili događajima, pa bismo rad Lixfeldove mogli nazvati umjetnošću reakcije; ona su mogućnost prikazivanja osjećaja povezana sa željom za reakcijom u promatraču. Najnovija meditativna iskustva na Tibetu podaju njezinu radu daljnju formalnu strogost i veću koncentraciju.

Barbara Heinisch²⁰ ima veoma slične ciljeve, i njezin je rad izgrađen na emocionalnoj reakciji, na razmjeni s bližnjim. U

20

Bildnisse – auf den Leib gemalt. Berlin 1979. Tekstovi: B. Heinisch, H. Ohff, G. Schwarzbauer, intervju s Barbarom Heinisch, Kunstforum 32, 2/1979. N. Alcan, La femme peintre, liberation (Paris) 13. 6. 1980. Malerei als lebendiger Prozess: Barbara Heinisch. O. O., o.J. s tekstovima Barbare Heinisch, F. Metz (pretisak: Tartalacrème, prosinac 1980).

19
E. Busche, Elke Lixfeld. Flash Art br. 96–97, ožujak/travanj 1980, str. 56.

pravilu radi s modelom koji stoji iza polutransparentnog, poroznog jutelog zida i, kako se pokreće, tako u svojim konturama biva izvučen na juti. Tako nastaje sve intenzivnija erotska igra između slikarice i inodela, igra u kojoj, ako im se posreći, oboje daju jednakovrijedan oblikovni ekvivalent. U procesu sličnom rađanju juta se naposljetku probije i razreže i model, sada već i oslikan, izlazi iz nje. U daljnjem razvoju, jače vezanom uz prostor, slikarica i model, koji je svakako iskusan u performansima, jednakopravno izvode svoj dio aktivnosti u vlastitim domenama, prije nego što se susretnu – ali i dok se ne susretnu – na jutenom zidu koji ih najprije dijeli a zatim spaja. Slikovni zastor, samosvojna slika-ploha kao protokol jedne međuljudske akcije, tada se obostrano oslikava.

Mješavinu slikarstva, kolaža, skulpture i prostorne instalacije razvio je Gerd Rohling²¹. On radi „siromašnim“, nađenim materijalima, ljepenkom, dijelovima plastike, krovnim letvama, žicom, srebrnim papirom i s mnogo boje koju mrlja, maže, kaplje ili u obliku obojenog objekta – postavlja u prostor. Slikarsko nebo, stvar između kutije za igračke i balona na vrući zrak, srebrna raketa za mjesec, kuća Djeda Mraza: to su razigrano-poetske teme iz okvira raznolikog djela. Drugo su područje dopunjavanja trivijalnih, nađenih ostataka plastičnih predmeta uz pomoć crteža flomasterom na transparentnoj plastičnoj foliji. Treće područje čine radovi u punoj plastici, kao jedan plošni tigar, koji, međutim, skače u prostoru, a skinut je s plakata, ili radovi s možda najvećim izgledima za uspjeh u budućnosti – uglovi prostorije omeđeni velikim pločama ljepenke ispunjene žestokim zamasma kista u iluzionističkoj maniri, i u realne stvari preoblikovana plastična crijeva, obojene vrpce, kolorirane kartonske ploče – nikakva „Kunst“, nego, prema Rohlingu, „Cunnzt“.

Godinama je u Berlinu bilo uobičajeno svuda „letjeti“, a ne „voziti se“ ili „putovati“, i to ne samo do ciljeva s vlastitih aerodroma, nego se letjelo i do Emdena, Regensburga i Bad Pyrmonta, mogućnosti koje su se pružale zbog niskih cijena leta i poteškoća u prometu vezanom za zemlju. A nije se letjelo samo u Zapadnu Njemačku nego i u London i New

York, do kojega se iz Savezne Republike najjeftinije stizalo iz Berlina. To se u međuvremenu izmijenilo, ali je ostao letački mentalitet, stanje izdignutosti. Artificijelnost Zapadnog Berlina, kojega se političko-praktična apsurdnost prodaje kao normalna, prostorna kao i mentalna odijeljenost od Zapada, odražava se i u umjetnosti, zasnivajući tradiciju u suprotnome: kao i kritički realizam, tako se i novo gestualno slikarstvo u svom specifičnom obliku može susresti samo u Berlinu. Ali dok je šezdesetih godina dominirala američka umjetnost, i dok je svijet umjetnosti uz kaznu ignoriranja od svakog umjetnika zahtijevao bezuvjetno pokoravanje, sada je težište na „rubnim područjima“, kod talijanske umjetnosti na primjer, i, smije se tako reći, kod umjetnika iz Berlina. Kako pokazuje opća, pa i izvanevropska, recepcija, u Berlinu je sada, prvi put nakon dvadesetih godina, ponovo iznenađeno nastalo umjetničko usmjerenje svjetskog značenja.

Doduše, mladi umjetnici ovdje i dalje slikaju kritičko-realistički kao što se i dalje nasljeđuju minimalističke ili konstruktivističke tendencije – tradicije ne umiru tako brzo. Ipak, ono što kod mladih slikara vrijedi uočiti, što ih izdiže i čini vrijednima spomena, jest da su svojom umjetnošću morali prevladavati otpore, da su godinama ležali izvan glavne struje berlinske umjetnosti, da su studirali kod umjetnika koji su bili manje cijenjeni (ili da su se protiv svojih učitelja morali potvrđivati drukčijim postavkama). Među njihove uzore pripadaju na početku već spomenuti van Gogh, Rothko i Bacon, zatim Matisse, Gauguin, de Kooning, Yves Klein, Pollock, pa i poslijeratni nadrealizam jednog Wernera Heldta, ali prije svega Die Brücke-umjetnici. Možda je uzrok odvažnosti da se više ne slijedi linija francusko-američke avangarde i u opuštenoj provincijalnosti Berlina, koja je opuštena jer se ljudi ovdje mogu pozvati na pravo velegradsko iskustvo; ali se umjesto toga poseglo za davno prošlim, veoma njemačkim ekspresionizmom, i, spajanjem problematizirajuće, sadržajne dubine s površinom posvećenom koloritu, stvorilo jedno potpuno suvremeno slikarstvo.²²

Preveo s njemačkog: Milan Pelc

22

Daljnje osvrte na najnoviju slikarsku situaciju u Berlinu daju: E. Busche, Berlin Kulturelles Jahr 1980 im Rückblick: Bildende Kunst, Berliner Forum 5/81, str. 73–104. E. Roters, Generation '80. Omnibus br. 2, veljača 81, str. 5–11.

(Pretisci u: Situation Berlin, a.a.O.; Berlin – Kunst wird nicht durch Mauern umgrenzt, a.a.O) E 43; E. Bach, Ch. Hasucha, E.-M. Schön, H. Metzner i dr. Berlin 1980.

Junge Kunst aus Berlin. Berlin (Berlinische Galerie) i München 1980. Tekst: E. Roters. Bildwechsel – Neue Malerei aus Deutschland. Berlin (IBK, Akademie der Künste) 1981. Tekstovi: E. Busche, M. Schwarz, T. Kneif. Situation Berlin, Nizza 1981. Berlin – Kunst wird nicht durch Mauern umgrenzt. Wilhelmshaven (Kunsthalle) 1981. Nešto prošireno, njemačko izdanje o situaciji Berlin, a.a.O. Tekstovi: E. Busche, E. Roters i dr.

21

Gerd Rohling, Arbeiten 1979/80. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1981. Tekst: L. Schauer, E. Busche, Gerd Rohling. Kunstforum sv. 49, 1/81, str. 122.