

RESEARCH PAPERS

**BLAŽENKA
PERICA**

Arts Academy, Split / blazenkaperica@yahoo.de

Pg. 30 – 61 (in Croatian)

Abstract:

THE VISIBILITY OF HISTORICAL TIME

“Historic Painting” in Richter, Tuymans and Sasnal

Original paper / UDK 75:94

In contemporary painterly practice there has been an evidence of widespread strategy of paintings based on photographs—or other reproductive media—*i.e.* technically generated images. With regards to this, there are paintings that represent events belonging to the recent or distant past, on the basis of which recent art theory and criticism have attempted to interpret the relationship between contemporary painting and reality in a two-fold way: first, this genre confronts us with our comprehension of the notion of history and the reception of reality in terms of current socio-political events; on the other hand, it simultaneously implies the problematic status of the very medium and the question of (in)capability of the discipline of painting to problematize (or, visually re-create) events happening in our everyday life dominated by a contingent cornucopia of techno-media images. This article builds its argument upon the work of three painters in order to investigate references and differences that imbue their art permeated with the specific sensibility for historical time in contemporary conditions. In this study we analyze the examples of contemporary historical painting in the works of Wilhelm Sasnal, Luc Tuymans and Gerhard Richter, who support such reflections and provide insights into the problem of realism, which marked the end of the historical painting genre as a stylistic epoch, but also traced a new beginning of modern understanding of both history and art. We will try to answer the question whether modernism itself is, despite being forward-looking, at least in part responsible for a “new appropriation of tradition”, as suggested by Jacques Rancière.

Keywords: historical painting, modernism, Wilhelm Sasnal, Luc Tuymans, Gerhard Richter, photo-painting

VIDLJIVOST POVIJESNOG VREMENA

“Historijsko slikarstvo” kod Richtera, Tuymansa
i Sasnala

Blaženka Perica

Uvod

Dok je za neke teoretičare obilježje našeg vremena upadljiva opsjednutost sadašnjošću, za druge je, naprotiv, danas uočljiva pojava porasta interesa za povijest u suvremenoj umjetnosti – interesa koji je izrazito nasklon teorijama posthistorije te stavovima kao što su oni npr. Arthura C. Dantoa, zagovornika “kraja umjetnosti” odnosno njezina posthistorijskog “života nakon povijesti”. Među zagovornicima prve struje valja spomenuti Petera Bürgera, čiji se teorijski rad temelji na zauzimanju za povijesne avangarde i poricanju njihova kontinuiteta u suvremenim neo-avangardama, a koji negoduje protiv recentne “fiksacije na sadašnjost” i “prezentizma”.¹ Na prvi pogled njegovo suprotstavljanje *svesadašnjosti* ne razlikuje se od suprotstavljanja teoriji posthistorije i njezinoj nepovijesnosti jer izgleda da obje jednako upućuju na ispražnjenost značenja u suvremenoj umjetnosti. Tome, međutim, proturječi ne samo umjetnička praksa već dijelom i njezina teorija – pojedine novije estetičke orijentacije, primjerice ona Juliane Rebentisch, nastoje argumentirati pozicije

¹ Peter Bürger, “Poslije avangarde”, u: *Tvrda*, 1/2 2019.; str. 6-10 i 11. Prijevod s njemačkog: Boris Perić.

suvremene umjetnosti inovativnim čitanjem njezina odnosa prema vlastitoj medijski obilježenoj sadašnjosti, ali i prošlosti, poput problematičnih relacija između modernističkog zahtjeva za autonomijom i avangardne težnje za "stapanjem umjetnosti sa životom".² Takva promišljanja motiviraju pokušaje drugačijih čitanja aktualnih fenomena, pa tako i onih što razmatraju mogućnosti "historijskog slikarstva" u suvremenosti.

U recepciji umjetnosti zadnjih desetljeća slikanje prema foto-predlošcima i tehnički proizvedenim slikama steklo je veliku pozornost kritičara i dobilo je mnoge nazive među kojima prevladava pridjev *realističko* i oznaka *realizam*. U hrvatskoj umjetničkoj kritici slikarstvo takvog predznaka, koje je uvelike zastupljeno kod mlađe generacije umjetnika, elaborira se kao *novi realizam*³ pri čemu se nerijetko pojam reprezentacije poistovjećuje s pojmom mimeze (oponašanja, imitacije stvarnosti) i to uglavnom u polju figuracije. Postupak je jednostavan: već postojećem prikazu, odnosno stvarnosti prikazane fotografijom ili filmom, umjetnici pridaju vlastiti subjektivni doživljaj pomoću "žive", manualne aktivnosti slikanja.

Do koje mjere takav naoko jednostavan pristup slikarstvu postaje matrica odnosa prema stvarnosti? Historijsko slikarstvo u suvremenosti pogodan je diskurs već i radi dvostruke pozadine: odnos slikarstva i fotografije (koja je u takvom slikarstvu u prvom planu) u pravilu je praćen pogledom unatrag; implicira ne samo interese za aktualne dnevno-političke teme, već slikarskim sredstvima u suvremenu umjetnost uvodi i pogled na njezinu povijest. U okviru posthistorijskih teorija to nužno vodi prema citatnosti, fragmentiranosti i aproprijaciji. Sukladno posthistorijskom diskursu, moderna je svoj zalet prema budućnosti okončala u neuspjehu projekta povijesnih avangardi. Danas svako stvaranje u najboljem slučaju polazi od svijesti o tom procesu i podliježe dekonstrukciji, kao što i Stefan Geimer kaže o slikarstvu Gerharda Richtera:

Ako se ništa ne može promijeniti, jer sva reprezentacija nužno okončava tvrdnjom o neadekvatnosti medija, što onda jest fokus ovih slika? U Richterovom djelu historijsko slikarstvo mora biti

² Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 2017., str. 193.

³ Usp. Fedra Gavrilović, "Realizam/Mimeza", u: Krešimir Purgar (ur.) *Kritika/Teorija/Pojmovi u novoj hrvatskoj umjetnosti*, Art magazin Kontura, Zagreb, 2017., str. 34-45.

viđeno kao monument žalovanju: kao lament za izgubljenim, za onim što slikarstvo ne može ublažiti ili primiriti, nego samo priznati u svojoj brutalnosti.⁴

Što, međutim, ako kulturnopesimistički okvir posthistorije nije dostatan da u svojoj dijagnozi obuhvati čitavu istinu o suvremenoj umjetnosti? Što ako su i primjeri suvremenog foto-slikarstva u svom interesu za historijsko, u prisvajanju “zastarjelog” žanra, zapravo pokazatelji jednoga novog razumijevanja tradicije moderne i mogućeg kontinuiteta koji nije slijepo vjerovanje u napredak i u pravolinijsko shvaćanje kronološkog vremena? Nije li i sama Moderna, iako upućena na budućnost, bila barem jednim svojim dijelom “novo prisvajanje tradicije”, kako upozorava Jacques Rancière, po kojemu bi i “tradicija moderne bila nedovoljno shvaćena, bude li se ignorirala novost tradicije, koja dolazi s njome”.⁵ Kako bi bilo, pita stoga Juliane Rebentisch, kada bismo otklon suvremene umjetnosti od moderne čitali manje kao izlazak iz povijesti, a više kao kritički utemeljen obrat od određenih aspekata moderne?⁶ Primjeri historijskog slikarstva u suvremenosti ovdje zastupljeni nekim djelima Wilhelma Sasnala, Luca Tuymansa i Gerharda Richtera zasigurno idu u prilog ovakvim promišljanjima i pružaju smjernice za uvid u problem realizma koji je kao stilska epoha označio kraj žanra historijskog slikarstva, ali i novi početak modernog shvaćanja povijesti i umjetnosti.

Historijsko slikarstvo i njegova povijest

Nije potrebno posebno naglašavati da je historijsko slikarstvo otišlo u zaborav, pa čak i uglavnom okarakterizirano kao kič – pojavom upravo realizma u povijesti umjetnosti. Iako su prikazi povijesnih događaja od uvijek postojali – od Egipta, Pompeja i Trajanovog stupa – kao žanr historijsko je slikarstvo valorizirano uglavnom u periodu velikih povijesnih previranja u 18. stoljeću, u vrijeme prosvjetiteljstva, uspostave nacionalnih identiteta i rađanja povijesne svijesti. Vrhunac dosiže polovicom

⁴ Stefan Germer, “Ungebetene Erinnerung”, u: *Gerhard Richter, 18. Oktober 1977*, kat. izložbe, König Verlag, Köln, 1989., str. 39-55.

⁵ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und die Paradoxien*, B-Books, Berlin, 2006., str. 42.

⁶ Rebentisch, op. cit., str. 12.

19. stoljeća, točnije, s manifestom *Le Réalisme* kojeg je 1855. Gustave Courbet formulirao zahtjevima za slikarstvom koje je po svojoj naravi "konkretna umjetnost koja jedino može opstojati u prikazima stvarnih i aktualnih zbivanja".⁷ Iste godine, a ponesen uspjehom ranije načinjenog



1. Gustave Courbet, *Umjetnikov atelje*, ulje na platnu, 1855., 360 x 598 cm

Pogreba u Ornansu (1849-50), Courbet protestira protiv odbijanja izlaganja njegove slike "Umjetnikov atelje" (1855)⁸ (sl. 1) na službenom Salonu i organizira vlastitu izložbu, *Paviljon realizma – Salon des Refusés*, koji je prethodnik mnogih kasnijih Salona odbijenih, a uz Manifest realizma predstavlja putokaz narednim generacijama slikara čija djela obilježavaju početke moderne. To je ujedno i put u doba kada historijsko slikarstvo postaje tek dijelom arhivske građe u povijesti umjetnosti, a čemu je pripomogla svakako i pojava fotografije. Ipak, suprotno široko prihvaćenom mišljenju da je označila kraj slikarstva uopće, fotografija je još tijekom realizma, a potom i u impresionizmu, živjela u koegzistenciji sa

⁷ <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/kunst/artikel/realismus> (pristup: 12. 2. 2020).

⁸ Delacroix je bio jedan od rijetkih zagovornika ove slike i Courbetove samo-promocije. Slika umjetnikova ateljea, čiji je podnaslov "Alegorija sedam godina mog umjetničkog i moralnog života" ispunjena je reprezentativnim portretima kako običnih građana na lijevoj, tako i prominentnih suvremenika, za Courbetovu karijeru važnih pripadnika pariške elite, na desnoj strani. Središnja scena slike je Courbetov autoportret pri slikanju pejzaža (stvarnog krajolika oko Courbetovog rodnog Ornansa) u društvu gole žene – alegorije realizma.

slikarstvom. Tome svjedoči činjenica da su neki likovi na Courbetovom *Pogrebu u Ormansu* ili portreti sa slike *Umjetnikov atelje* nastali na temelju fotografija stvarnih osoba (Proudhon, Baudelaire...), a čak je i središnji lik gole žene alegorije realizma, akt s fotografije snimljene 1854. u studiju fotografa, izvjesnog J. V. de Villeneuvea.

U smjeru sekulariziranja historijskih slikarskih tema i u smjeru novih kompozicijskih i slikarskih rješenja – a u odmaku od reprezentativnog slikarstva akademizma, neoklasicističkog ili romantičarskog predznaka – nakon Gericaultovog *Splava Meduze* u žanru historijskog slikarstva najveći doprinos daje Édouard Manet slikom *Strijeljanje cara Maksimilijana* iz 1867. godine (sl. 2). Manet u tri verzije iskušava kompozicijsku formulu koju je već Goya uveo slavnom komemorativnom slikom *3. svibanj 1808.* (1814) na kojoj uprizoruje trenutak kada je streljački vod francuskih vojnika svoje puške usmjerio u središnji, frontalno oslikan i auratično osvjetljen lik pobunjenika. Ekspresivni patos predočava strah i dirljivu bespomoćnost a ne herojsku smrt, zbog čega se



2. Édouard Manet, *Strijeljanje cara Maksimilijana*, ulje na platnu, 1868-69., 252 x 305 cm

Goyina slika smatra transformacijom kršćanske ikonografije raspeća, a time i radikalnom promjenom kanona dotadašnjeg reprezentativnog historijskog slikarstva kod kojega emocionalni naboj nije bio prioritet. Inspiriran Goyinom slikom, Manet će pola stoljeća kasnije odustati od snažne emocionalne potke i u svom *Strijeljanju cara Maksimilijana* rearanžirati kompoziciju kako bi stvorio *cool*-efekt inverzijom naglasaka, primjerice, hijerarhijom likova: Manet više prostora daje postrojbi meksičkog streljačkog voda negoli žrtvama, dvojici generala i austrijskom nadvojvodi Maksimilijanu, kojega je Napoleon III. postavio za namjesničkog cara u Meksiku i onda ostavio bez potpore u trenutku kada su revolucionari preuzeli vlast u Ciudad de México. Jedan osamljeni časnik, nezainteresiran za strijeljanje, koji čisti svoju pušku iza streljačke postrojbe, dobio je na slici više digniteta negoli nesuđeni car Maksimilijan koji zajedno s generalima nestaje u dimu pucnjeva koji obilježavaju sam događaj. Manet se odsustvom empatije želi distancirati i od francuske vlade i stoga diže "optužnicu" protiv postupaka Napoleona III., što je bio razlog da ta slika nije pokazana u Francuskoj za Manetova života. Na trećoj verziji tog prizora Manet će dodati krajolik koji se nazire iza zida i zbor promatrača koji se nadviruje prema stratištu što naglašava promatrački karakter, distanciranost objektivno evidentirane situacije, stvarajući naturalistički učinak kojom se još više naglašava udaljavanje od romantičarske dramatizacije. U insceniranju ne-uživljenosti, objektivizacije i distanciranosti Manetu su pomogle prije svega fotografije s poprišta događaja, pored skica iz novina napravljenih prema pričama svjedoka. Slikar izmjenjuje veličine figura i formata, mijenja očišta i rasporede u polju vidljivosti, a na drugoj verziji slike javlja se i *re-cropping* te fragmentiranje, odnosno rezanje kadrova (presijecanje polja slike i rubnih motiva), što su samo neke od bitnih karakteristika promjene paradigme slikarstva u smjeru moderne, a koja se promjena može iščitati iz Manetove slike kao "mosta" između Goye i Picassove *Guernice* (1937), anti-ratne slike nastale u komemorativne svrhe za baskijski gradić nastradao u španjolskom građanskom ratu.

Kratak pregled historijskog slikarstva mogao je početi već s neoklasicističkim slikama nastalima prema antičkim uzorima, kao što je reprezentativna slika Jacques-Louisa Davida *Zakletva Horacija* (1786) ili s onima nakon slikarova obrata kada David radi *Maratovu smrt* (1793), slično Eugèneu Delacroixu koji romantičarske principe zamjenjuje

pobunjeničkim idejama potaknutima revolucijom 1830. godine i stvara platno *Sloboda predvodi narod* (1830-1831). *Splav Meduze* (1818-1819) Théodorea Géricaulta svjedoči tome da se ovaj slikar u svome interesu za historijsko okrenuo od vojnih ka socijalno osjetljivim temama (neznane žrtve umjesto slavni pobjednika), pri čemu je staturama pojedinih brodolomaca evocirao neke figure Michelangelova *Posljednjeg suda* na svodu Sikstinske kapele, što u interakciji klasicizma i romantizma u *Splavu Meduze* pridonosi originalnoj slikarskoj invenciji (sl. 3).

Mogli bismo izvesti premisu da nas već i samo neka od ključnih zbivanja u povijesti historijskog slikarstva od 18. do kraja 19. stoljeća uče da su



3. Théodore Géricault, *Splav Meduze*, ulje na platnu, 1819., 490 x 716 cm

se skopički registri mijenjali, ali uvijek uz reference prema povijesnim uzorima. Robert Storr povezat će u ovaj povijesni niz o historijskom slikarstvu i ciklus *18. listopada* 1977. Gerharda Richtera u uvjerenju da su Benjamin Buchloh i Stefan Geimer pogrešno procijenili da taj ciklus demonstrira kako se žanr historijskog slikarstva više ne može prakticirati te da je pozicija ove dvojice teoretičara o "smrti slikarstva" i sama normativna. Nasuprot tome, Storr tvrdi da ne postoji smrt slikarstva uopće, nego samo historijskog slikarstva kakvo je bilo u prošlosti. Prema Storrovom mišljenju, Richter aktivira memoriju, održava sjećanje imanentno

nestanjanju i tako estetički transferira događaje od vizualne na intelektualnu i emocionalnu razinu.⁹ U tom svjetlu Storr povezuje Richterov *18. listopada 1977.* upravo sa slikarstvom Maneta koji redefinira uzore iz prošlosti vođen interesima i sredstvima njegova vremena, pri čemu su postupci bitni za medij fotografije našli mjesto i u slikarstvu na način koji prije nije bio poznat.

Ne može biti slučajno da neki od prizora na slikama Richterova ciklusa kompozicijski mogu podsjećati na, primjerice, motiv *Pietà*, koliko i na Manetovog *Mrtvog toreadora* (Baader na podu čelije, *Erschossener 1 i 2*) – i to usprkos suprotnom usmjerenju torza. Treba li nas iznenaditi da je Manetov uzor za ovu sliku bio Velázquez, koji je i Richteru bio jedan od najvažnijih uzora? Koliko god mu polazište bilo realistička fotografija, Richterovo se slikarstvo od realizma tehničke slike sustavno i promišljeno slikarski udaljava: npr. od arhivski detaljnog prizora s izvornika (tj. "duplerici" časopisa *Stern*, objavljenoj 30.10. 1980., naknadno, radi ponovljene istrage, gdje se policijska fotografija pojavljuje uz tekst "Der Fall Stammheim"), do njegove dvije slike istog prizora vrlo malo je ostalo od "realnosti" očevida. Tome ne pripomažu samo gradacije magličastih efekata, već i odmjerene promjene kadra, kontrolirani dotok vidljivoga. Tonski način slikanja, s druge strane, odjekuje onom sivom mekoćom kojom je slikao Giacometti, ili pak načinom kako je William Kentridge "šarao" svoje animacije.

Ne čudi stoga da će i *Gaddafi slike* Wilhelma Sasnala, koje ovaj autor preuzima s interneta evocirati kako sam događaj, tako i povijesnoumjetničke motive poput Mantegninog *Krista* s kraja 15. stoljeća, ali će olovno-sive prijeteće figure oko mrtvog diktatora daleko više odgovarati motivima neke (možda već i zastarjele) video-igre, ili vizualnostima stripa, karikature i filma kojima se Sasnal također aktivno bavi. Pored toga, u dijelu opusa koji nije napravljen prema medijskim predlošcima, Sasnal slika prema poznatim djelima povijesti moderne umjetnosti, primjerice prema slici *Kupači u Asnièresu* Georges-a Seurata.

⁹ Vidi o tome u: Robert Storr, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, Museum of Modern Art, New York, 2003.

Slike koje proizvode događaje ili povijesni događaj slika

Na središnjoj od triju uljanih slika na platnu Wilhelma Sasnala naslovljenih *Gaddafi* pažnju zaokupljaju prijeteci anonimizirane, olovno-sive figure prikazane iz donjeg rakursa dok spuštaju poglede, u istom smjeru kao i kamera u ruci jednog od likova pozicioniranog krajnje desno, "pre-sječenoj" rubom slike. Što svi oni gledaju, ili što jedan snima, mi na toj slici ne saznajemo, kao ni na slici *Gaddafi 1*, gdje je fokus stavljen na amorfnu masu jarkih boja koja je položena na prostirku na podu upadljivo plošno slikane prazne prostorije. Da se radi o tijelu mrtvog libijskog diktatora, na što upućuje naslov, nije eksplicitno vidljivo ni iz najmanje od ovih slika, *Gaddafi 3* (sl. 4), na kojoj u središnjem prostoru na podnoj prostirci sada prepoznamo sivo nijansirano tijelo pokojnika čija glava nestaje (po službenim izvješćima Gaddafi je doista bio dekapitiran) u ekstremnom skraćanju, od nogu prema pozadini slike, a što bez sumnje podsjeća na kompozicijsko rješenje, a i kolorizam, poznat s Mantegnine slike *Mrtvi Krist* (sl. 5). Aluziju na stariju umjetnost priziva ovdje



4. Wilhelm Sasnal, *Gaddafi 3*, ulje na platnu, 2011., 160 x 200 cm



5. Andrea Mantegna, *Mrtvi Krist*, tempera na platnu, 1480., 68 x 81 cm

i smještaj tamnih likova koji stoje na distanci uokolo pokojnika i podsjećaju na tradicionalnu ikonografiju scene oplakivanja (sl. 6). Te figure koje na ovoj slici čine skup promatrača oko nečega nama nevidljivog, na slici *Gaddafi 1* identificiramo kao grupu očevidaca oko mrtvog tijela te najkasnije tu uočavamo – poznavanjem snimaka iz novina, s televizije i interneta – da se radi o situaciji neposredno nakon ubojstva Muammara al-Gaddafija 20. listopada 2011. godine, kada su mobitelom snimljene digitalne fotografije i amaterski video koji su ubrzo potom preplavili medije i šokirali svijet (sl. 7). Njih je Sasnal kao i svaki drugi korisnik interneta mogao vidjeti neposredno po emitiranju. Nedugo nakon toga umjetnik ih je upotrijebio za predložke spomenutim radovima koje od 2014. godine možemo gledati u kolekciji Tate Modern Gallery u Londonu. Sasnalov način slikanja, “prijevod” fotografija u medij slikarstva, jedan je od najrasprostranjenijih postupaka u suvremenom slikarstvu uopće, a danas se toliko uvriježio da bi u ovom trenutku bilo teško načiniti klasifikaciju posebno preferiranih motiva, odnosno izvora ili slikarskih tipologija svih onih preinaka foto-predložaka koji su poslužili kao pola-



6. Wilhelm Sasnal, *Gaddafi 2*, ulje na platnu, 2011., 80 x 100 cm



7. Fotografija mrtvog Muammara al-Gaddafija, 2011., izvor: DPA

zišna osnova. Međutim, izbor motiva ipak svjedoči o interesu za bilježenje društveno-političkih događaja, sadašnjih ili onih iz bliže ili dalje povijesti, što u recentnom slikarstvu možemo prisposodobiti jednakim interesima za društveno-političke teme u tradicionalnom žanru historijskog slikarstva. U svom tekstu kojega, ne bez ironije naslovljava "Slikarstvo i dubina smisla" (*Malerei und Tiefsinn*), jedan drugi njemački kritičar, Peter Geimer, okarakterizirao je Sasnalove slike kao "ikonografski i medijalni/medijski anakronizam".¹⁰ U svojoj argumentaciji on inzistira na tvrdnji o nedostatku ikakva opravdanog objašnjenja ili razloga za to da već postojeće snimke stvarnosti, u ovom slučaju sadržaji s interneta, budu pretvorene u slikarstvo – u ponovljenu sliku prethodno ostvarenu nekim drugim postupkom vizualizacije. Prema njegovu sudu, jedini bi razlog za to mogla biti želja da se na neprimjeren način dokazuje da slikarstvo i umjetnik koji slika uljem na platnu još uvijek postoje, bez obzira koliko to danas bilo zastarjelo. Proizlazi da Geimer svojim prigovorom da su Sasnalove slike anakronizam zapravo otkriva vlastiti kritičko-teorijski stav o suvišnosti slikarstva u svijetu naprednih tehnologija promatranja i proizvodnje slika. Taj stav korespondira sa stavovima velikog dijela radikalne teorije i kritike nakon 1960ih, izraslih uglavnom na postavkama poststrukturalizma i postmodernih teorija u rasponu od de Saussureovske semiotike do Derridine dekonstrukcije; orijentacijama u teorijama koje su pretežno djelovale protiv nekoć vladajućeg formalizma modernističkih paradigmi, a u smjeru ponovne socijalizacije umjetnosti. Ne bi li danas, kada je ta socijalizacija po mišljenju mnogih dosegla razinu nerazlikovanja projekta umjetnosti od sveopće estetizacije stvarnosti, trebalo biti postavljeno pitanje kako to da umjetnost još uvijek razlikujemo od života oko nas, odnosno postoje li limiti tog iskoraka umjetnosti u život, što implicira i pitanje o naravi i granicama njezine autonomije? Prema generalnom stavu dviju teorijskih struja stvar je naizgled jasna: nakon što je praksa osporavanja slikarstva u 20. stoljeću postala garancijom njegove naprednosti i suštinski element, pa i pokretač njegova opstanka u iskustvu apstrakcije, procesi medijskog pročišćavanja dovršeni su u autoreferencijalnosti slikarskog medija, a slikarska produkcija je, kao i sva umjetnost, okončala u jezičkom sustavu definiranja vlastitih propozicija, u konceptualnoj umjetnosti i/ili konceptima i konceptua-

¹⁰ Peter Geimer, "Malerei und Tiefsinn. Die Tuymans Methode", u: Isabelle Graw i Peter Geimer, *Über Malerei*, August Verlag, Berlin, 2012., str. 47-77.

lizmima kakvima smo do danas svjedoci. Jedini napredak bio bi u tome što u suvremenom, konceptualnom kontekstu umjetnosti prevladavaju tehničke slike i mediji, te je najpopularnije obilježje umjetnosti danas njezina “inter-” ili “multimedijalnost”. Geimerov prigovor Sasnalovim *Gaddafi slikama* ne odnosi se u tolikoj mjeri na ikonografiju, na izbor jedne spektakularne suvremene teme koja konotira povijesni značaj, a sve kako bi se takvom recidivu historijskog slikarstva onda mogla pripisati zastarjelost i žanra i medija. Produbljujući izlaganje o problemu medija vizualizacije stvarnosti Geimer se dotiče dviju razina: jedna je ona koja raspravlja o razlozima postojanja medija slikarstva danas (nakon što je ono proglašeno mrtvim, i to ne isključivo zato što su ga potisnuli fotografija, film i slične tehnologije), a druga se nadovezuje na pitanje o recepciji, o vrednovanju i naravi aktualnog historijskog slikarstva u teoriji i kritici. Uz njegovu tvrdnju da slikarstvo još uvijek (ili ponovo) postoji usprkos, ili pak zahvaljujući, fotografiji (ili bilo kojoj tehničkoj slici kao predlošku), uvijek se kritici nameće dodatna ambicija: da se želi za slikanjem pridruži posebna “intelektualna težina”, jedan paralelni teorijski diskurs koji podrazumijeva dvostruku nestabilnost. Jednom to uključuje medij slikarstva, koji se nakon proglašenja njegove smrti, u produženom trajanju (s fotografijom kao predloškom) i nadalje želi prikazati kao autorefleksivna i angažirana praksa, a time i pravi razlog postojanja slikane slike – čime se fotografija difamira kao sporedan medij. U drugom slučaju upravo posezanjem za predloškom u fotografiji – kako bi se realizirala autorefleksija i angažiranost – razlozi za postojanje historijskog slikarstva danas čine se još više nelogičnima i izlišnima, pogotovo ima li se u vidu njegova nedavna povijest.

Zašto naime, pitao se Geimer, i nadalje slikati kao što čini Sasnal, ako je postupak preobražaja medijske slike u slikarstvo već dosegao iznimnu elaboraciju u Richterovom “foto-slikarstvu”? Njegov poznati ciklus od petnaest slika *18. listopad 1977.* nastao je jedanaest godina nakon događaja kojemu je bio posvećen, tj. nerazjašnjenim okolnostima smrti pripadnika ultraljevičarske grupe Baader-Meinhof. Ovo djelo povijesne tematike iz 20. stoljeća slovi za paradigmu historijskog slikarstva u suvremenosti. Ne samo zbog svog narativa od povijesne važnosti, već prije svega zato što Richter svojim foto-slikarstvom izrazito efikasno ukazuje na nemogućnost slikarstva danas, na njegovu suvišnost i neadekvatnost u epohi dominacije tehničke produkcije i re-produkcije slika stvarnosti. Stoga će i ciklus *18. listopad 1977.* u pojedinim najprominentnijim tekstovima

njegovih poklonika naizgled paradoksalno dobiti značaj najodličnijeg slikarstva danas, ali zato što je u funkciji žalovanja za nepovratno izgubljenim, u nekoj vrsti "rekvijema za svoj vlastiti predmet interesa"¹¹ – u konkretnom slučaju, rekvijema podjednako za kategoriju historijskog i slikarstva uopće. Prema Geimerovim kritikama, Richterov ciklus trebao je označiti barem okončanje foto-slikarstva. Kako ono ipak i dalje postoji, a on ne vidi mogućnost kontinuiteta razvoja onih potencijala koje je Gerhard Richter uspostavio svojom metodom, Geimer smatra da "sljedbenike" Richtera najčešće oblikuje ne toliko njihovo vlastito djelo, nego tek recepcija kritičara u prilično iscrpljenoj apologetskoj retorici, u dramaturgiji ponavljanja stereotipa.¹²

Gerhard Richter i povijesna svijest

DOGAĐAJ I SLIKE

Od njegova prvog pokazivanja u Haus Esters u Krefeldu – zgradi koju je projektirao i privatno koristio Mies van der Rohe, u veljači 1989. godine, dakle niti godinu dana nakon njegova nastanka – ciklus *18. listopad 1977.* privlačio je pozornost i postao neizostavno spominjanim djelom u opsežnoj literaturi koja nas upoznaje s radovima Gerharda Richtera od početka autorove karijere 1962. godine, što je i vrijeme kada započinje sa stilom foto-slikarstva. Tema je u ono doba u Saveznoj Republici Njemačkoj bila vrlo kontroverzna: u vrijeme porasta opasnosti od terorizma Richter se posvetio slikanju nekih uznemirujućih, medijima i javnosti zanimljivih okolnosti oko djelovanja ultraljevičarske grupe Baader-Meinhof znane i kao *Rote Armee Fraktion* (RAF). Naslov označava datum kada su članovi grupe, Gudrun Ensslin, Andreas Baader i Jan-Carl Raspe, pronađeni mrtvi u svojim samicama zatvora Stammheim u Berlinu, dok je članica grupe Ulrike Meinhof pronađena obješena u svojoj ćeliji već godinu dana ranije. Službena izvješća tvrdila su da se radilo o samoubojstvima, premda su sumnje u nepristranost istrage ostale do danas. Ovaj je događaj kao

¹¹ Robert Storr, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, op. cit., str. 258. Storr se pojmom "rekvijem" ovdje služi u opisu svojih neistomišljenika, kritičara koji su, kako kaže, gluhi za umjetnikove intencije i žele ciklus tumačiti u cilju vlastitih dekonstruktivističkih pozicija.

¹² Geimer, Graw, op. cit., str. 58.

rijetko koji do tada obilježio noviju njemačku povijest, a svjedoci tog vremena govore o masovnoj histeriji i krajnje tjeskobnoj atmosferi onoga doba potenciranoj učestalim terorističkim akcijama. Tog istog listopada 1977. godine odigrala se i dramatična otmica Lufthansinog aviona od strane palestinskih terorista, koja je završila oslobađanjem talaca na aerodromu u Mogadishuu 17. 10. 1977., dakle samo dan prije no što su pripadnici skupine RAF pronađeni mrtvi u svojim ćelijama, a isti taj dan bio je ubijen i Hans Martin Schleyer, predsjedavajući Gospodarske komore Savezne Republike Njemačke, također kao žrtva članova RAF-a. Ove su okolnosti bitne jer dodatno pojašnjavaju do koje su mjere slike ciklusa *18. listopad 1977.* (premda relativno malog formata i anti-retoričke u modusu pikturalnosti) imale javni karakter, koliko su suoblikovale javno mnijenje njemačkih građana koji su godinama živjeli između straha i fascinacije idealizmom, a potom s ambivalentnim odnosom prema porazu mladalačkog revolta generacije koja je stasala u poratnoj Njemačkoj okružena tabuima i šutnjom o recentnijoj nacionalnoj povijesti, a sve to u tjeskobnoj atmosferi kulminacije hladnog rata. Stoga je razumljivo da se tom ciklusu dodjeljuje posebna pozicija ne samo u Richterovom opusu, nego i poseban status u poslijeratnoj njemačkoj umjetnosti uopće. Jedan od najboljih poznavatelja Richterovog stvaralaštva, Benjamin Buchloh, kao iznimnu vrijednost ovog ciklusa spomenut će otpor spram kolektivne svijesti u poratnoj Njemačkoj, kada su se nastojale potisnuti spoznaje o nacističkoj prošlosti. Ovaj teoretičar tvrdi da je Richterov ciklus bio suprotnost onome što su tada radili neki njegovi kolege umjetnici, tj. onome što je nazvao "polit-kitsch", vrsti umjetnosti koja se reakcionarno bavila prošlošću, a kakvu Buchloh pripisuje npr. Anselmu Kieferu ili Georgu Baselitzu.¹³ Richter je striktno odredio mjesto i način kako se reprodukcije ovih slika trebaju pojavljivati uz tekstove o njima. Dio od petnaest slika ciklusa bio je sadržajno povezan, a pet platna stoji pojedinačno. Kronološki je prvo platno bilo portret mlade Ulrike Meinhof (*Jugendbildnis*), a zadnje panorama javnog pogreba (*Beerdigung*) kada su Baader, Ensslin i Raspe pokopani u zajednički grob. Tri druge samostalne slike prikazuju: 1. kaput i hrbate knjiga na policima u praznoj Baaderovoj ćeliji (*Zelle*); 2. spektralnu figuru Ensslin obješenu u ćeliji (*Erhängte*) i

13 Benjamin Buchloh, "A Note on Richter's *October 18, 1977*", u: *October* br. 48 (proljeće 1989), str. 93.

3. Long play ploču na gramofonu (*Plattenspieler*) u kojemu je skriven pištolj kojim se, kako se tvrdilo, Baader ustrijelio. Uhićenje Holgera Meinsa prikazano je podijeljeno na dvije slike (*Festnahme 1* i *Festnahme 2*), dok se polegnuto tijelo mrtvog Baadera pokazuje dvaput (*Erschossener 1* i *Erschossener 2*), u velikoj sličnosti, ali i sa suptilnim razlikama prema načinu na koji je izvorna fotografija iz magazina *Stern* bila prenesena u slikarski medij. Tri naredne slike su pogledi na prolazak Ulrike Meinhof pred kamerom dok ide na saslušanja nakon uhićenja (*Gegenüberstellung*) (sl. 8). Sljedeće tri slike progresivno su sve manje veličinom i portretiraju Meinhof kako leži na podu nakon što je otkrivena obješena u ćeliji, još uvijek s užetom oko vrata (*Tote*). Poseban efekt difuznosti, nestajanja oštih obrisa realnih predmeta i formi, u kojem se forme jednako pojavljuju koliko i povlače pred pogledom, proizvodi Richter svojom posebnom tehnikom slikanja: raspršujući i omekšavajući konture formi ili povlačenjem kista preko mokre, sivim pigmentom zasićene površine platna, tako da se oblici i prostor slike stapaju. Pritom se stvara mukla disonanca između onoga što promatrač može "iščitati" iz konkretne slike nasuprot onome što mu je bilo dostupno na fotografiji ili što zamišlja kao stvarno.



8. Gerhard Richter, iz serije *18. listopad 1977. (Gegenüberstellung 1, 2, 3)*, ulje na platnu, 1988., MoMA, New York

Richter koristi različite tipove i izvore fotografija kao polazišta za različite prizore, što govori o preciznim namjerama umjetnika. Npr. portret mlade Meinhof (*Jugendbildnis*), kojim ciklus počinje, temelji se na pozici filmske zvijezde, slici koja podsjeća na stare majstore u maniri koja je



9. Gerhard Richter, iz serije *18. listopad 1977. (Jugendbildnis)*, ulje na platnu, 1988., MoMA, New York

“sentimentalna na građanski način”, kako je sam Richter izjavio (sl. 9). Dvije slike “Uhićenika” (*Festnahme 1* i *Festnahme 2*) temelje se na slici iz magazina *Stern* – fotografije Meineovog uhićenja i njegova ispraćaja pod oružanom pratnjom u oklopnom vozilu, što je najprije bilo emitirano kao vijest dana na njemačkom TV kanalu ARD 1. U *Sternu* se pojavila i fotografija s prikazom ustrijeljenog Andreasa Baadera na podu ćelije (*Erschossener 1* i *Erschossener 2*), međutim to je bila fotografija iz arhiva koju je snimio policijski službenik, a ne novinar-fotograf.

Robert Storr u svom detaljnom izlaganju kaže da poredak i ponavljanje nekih slika u ciklusu evociraju filmsku tehniku, *action* i *stop-action*.¹⁴ Vidljivo je, naime, da Richter pomno diferencira žanrove – studijske sekvence (*Gefangener 1* i *Gefangener 2*; *Gegenüberstellung 1, 2* i *3*, te *close up* i *fade-out* u slikama ležećega mrtvog Baadera (*Erschossener 1* (sl. 10) i *Erschossener 2*), kao i tri verzije mrtve Ulrike Meinhof na podu u ćeliji (*Tote 1*, *Tote 2* i *Tote 3*). Umjetnikove suptilne manipulacije izostavljaju sve one očekivane senzacionalističke aspekte medija, preoblikuju promatračevu

¹⁴ Storr, op. cit., str. 242-243.



10. Gerhard Richter, iz serije *18. listopad 1977. (Erschossener 1)*, ulje na platnu, 1988., 100 x 140 cm, MoMA, New York

refleksnu reakciju, navode ga na ponovno i produljeno gledanje. Ovdje “nije riječ o dokumentarnoj fotografiji kao ni o dokumentarnom slikarstvu. Ovdje smo suočeni s kontinuumom reprezentacija na razmeđu apstraktnog koncepta fotografije i slikarstva, od kojih svako uspostavlja vlastitu konvencionalnu realnost uključujući pitanja o konvencijama i istini onoga drugog”.¹⁵

INTERPRETACIJE

Rijetko su komentari kritičara bili toliko suprotstavljeni kao kod Richtero-rovog ciklusa. Ono oko čega će se svi slagati polazišne su točke, naime relacije između medija slikarstva i fotografije: antinomije između destabiliziranja slikovnog sadržaja i očuvanja slikarske forme. Međutim, interpretacija cjeline rada, ciljeva i intencija umjetnika išle su različitim smjerovima, pri čemu se mogu generalno izdvojiti dvije skupine teoretičara: prva, koja Richtera vidi u svjetlu (neo)avangardnih stremljenja, koji stoga naglašavaju kritičke aspekte Richtero-va ciklusa, i druga skupa, koja ističe kasnomodernističke elemente uz koje se obnavlja estetički diskurs. I jedni i drugi nastoje dovesti u odnos antagonizme između formalne (estetičke) autonomije i kritičko-angažirane etičnosti, aporije koje su možda baš u historijskom ciklusu slika *18. Listopad 1977.* došle najviše do izražaja, iako nisu obilježje samo Richtero-vog foto-slikarstva, već ih nalazimo u suvremenom slikarstvu uopće. Benjamin Buchloh slike iz ovog ciklusa smatra dijelom retorike i neumorno će inzistirati na zaključku da je najvažnija uloga tih slika to da predstavljaju posljednji doprinos demonstraciji moći umjetničke forme koja je izgubila svoju kulturalnu funkciju.¹⁶

Esej Stefana Germera iz 1989. godine ide i korak dalje od Buchlohove polemike. Germer ističe tenziju između distance i empatije kao temelj dinamičnosti ovih slika:

To je stvar prepoznavanja sebe u drugima, ali ne tako da odašljemo prethodno sročene interpretacije niti naivnu želju za identifikacijom u skladu s tim prepoznavanjem. Zato Richter definira svoj umjetnički postupak kao dijalektičku medijaciju blizine i distance, koja slijedi logiku sjećanja, ponavljanja i razrade. [...] Te slike šokantno otkrivaju da je slikarstvo mrtvo, nesposobno da transfigurira događaje, da im dade smisao. Slikarstvo je u

¹⁶ Jedna rana formulacija takvih zaključaka Buchloha – ali u relaciji sa starijim Richtero-vim slikarstvom no što je dotični ciklus – može se naći npr. u intervjuu kojeg je Buchloh vodio s Richterom 1986. godine, a koji je ponovo objavljen u: Benjamin Buchloh (ur.), *Gerhard Richter, October files*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2009., str. 1-34; 31-32. Ovdje Buchloh Richtero-ve apstraktne slike tog vremena smatra "vrstom refleksije o historiji slikarstva" (str. 31). Usp. i Buchlohov tekst "A Note on Richter's *October 18, 1977*" (u *October 48* (spring 1989), str. 93), otkuda je i ovdje citirani iskaz, a ponavlja ga i Storr (2003.), str. 201.

sadašnjosti postalo žrtvom historijskog realiteta kojeg je željelo istražiti. One potvrđuju da bi svaki doprinos konstituciji značenja putem estetičkog mišljenja bilo ne samo anakronistično, nego i cinično...¹⁷

Na promatračima je da odluče hoće li slijediti takve interpretacije, temeljene na argumentima o smrti slikarstva kao reprezentacijskog i komunikacijskog medija, kako su to činili Germer i Buchloh, i prikloniti se mišljenju da ono svojim historijskim narativom upravo dokazuje suvišnost i nemogućnost samog žanra: "Povijest historijskog slikarstva i sama je povijest odustajanja subjekta od vjere u sposobnost slike da reprezentira, odustajanja koje je u konačnici stvorilo modernistički pojam estetske autonomije".¹⁸ Druga je mogućnost složiti se s onima koji čine iskorak iz takve, već uglavnom provjerene strategije postmodernističkih tumačenja prema tipu kritike kakvu je ponudio Robert Storr. Priređujući Richterovu izložbu u njojrškoj MoMA-i 2005. godine, Storr je uputio kritiku Buchlohu i njegovim sljedbenicima te naglasio važnom jednu drugu nemogućnost, a to je da interpretacija (ne samo dotična) Richterovog djela nikada ne može biti do kraja izvedena, zaključena i dovršena, pa umjesto da pristane na stav da je ovaj Richterov ciklus "the last gasp of history painting" tvrdi suprotno: "it is its first deep breath in over half a century".¹⁹

Kritički potencijal umjetnosti – slučaj Luca Tuymansa

Iz pregleda nekih važnijih osvrtâ na Richerov ciklus *18. listopad 1977.* postaje razumljivija i primjedba jednoga drugog njemačkog povjesničara umjetnosti, Petera Geimera, o kritičkom potencijalu umjetnosti u suvremenom historijskom slikarstvu, tj. ponavljanju klišeja i stereotipne retorike koja je izgrađena na temelju recepcije Richterova rada. Uz minhensku izložbu na kojoj su pokazane Sasnalove *Gaddafi slike* u tekstu kataloga stoji:

17 Stefan Germer, "Ungebetene Erinnerung", u: *Gerhard Richter, 18. Oktober 1977*, kat. izložbe, König Verlag, Köln, 1989., str. 39-55.

18 Benjamin Buchloh, "A Note on Richter's *October 18, 1977*", *ibid.*

19 Robert Storr, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, Museum of Modern Art, New York, 2003., str. 257. Storr se ovdje referira na velik broj citata iz Buchlohovih ranijih tekstova.

“umjetnik ističe problematičan višak izopačene medijalizacije stvarnosti koja sve više manipulira percepcijom”.²⁰ U podnaslovu komentara u jednom časopisu povodom iste izložbe tvrdi se da “poljski umjetnik Wilhelm Sasnal reflektira u svojoj umjetnosti mogućnosti slikanja u doba fotografije”²¹ pri čemu se ističe kako “Sasnal svojim djelima briše vidljivost kako bi ih same razotkrio kao reprezentacije, kao medijalne efekte”, te kako je umjetnik “na jednoj od slika (*Gaddafi 1*) leš diktatora prekrrio debelim namazom boje kako bi tim prekrivanjem obilježio pretrpanost realnosti reprodukcijama” čime “medij postaje svoj predmet”.²² Već poznati i priznati pojmovni aparat iz recepcije Richterovog ciklusa doista se može ovdje detektirati na način gotovih formula, kako je to ranije ponudio Stefan Germer. Pohvala refleksivnosti tih slika iz aktualne povijesti ide u pravilu uz angažiranost u dnevno-političkim temama, ali istovremeno i uz pitanje kritičkog samopropitivanja medija i kompetencije foto-slikarstva u kontekstu dekonstrukcije konvencija i povijesti slikarstva koje trebaju samokritički ukazati na zastarjelost tog medija.

Usprkos tome što bilježenje aktualnih društveno-političkih tema na taj način da se medijske slike preobražavaju u tradicionalno slikarstvo nije samo po sebi garancija da se radi o politički i etički angažiranoj ili refleksivno obojenoj umjetnosti, takvi su argumenti u interpretacijama historijskih slika danas nezaobilazna pojava, gotovo zakonitost, bilježi Stefan Germer, pogotovo kada je riječ o Lucu Tuymansu. Premda sam Tuymans tvrdi da je politika stvar ideologije s kojom slikarstvo nema veze, kritičari će njegove slike posvećene povijesno relevantnim temama nacizma, fašizma, koncentracijskih logora, politici kolonizacije u belgijskom Kongu ili terorističkom napadu na *Twinse* u New Yorku u prvom redu vidjeti u kontekstu politički angažiranog slikarstva. Budući da kod suvremenih kritičara historijske teme nisu na osobitoj cijeni, kako bi Tuymans ipak bio priznat kao vrhunski slikar u komentarima uz njegove izložbe uvijek se podsjeća na njegov velik interes za povijest medija slikarstva i ističe se umjetnikova osviještenost o historijskoj poziciji tog medija danas. Pored naglaska na činjenici da Tuymans slika “u doba kada se slikarstvo smatra mrtvim...” i to “svaki dan [...] na prethodno postojećim predlošcima” tako da “intenzivno istražuje [...] dosežući i ono

²⁰ Peter Geimer, *Wilhelm Sasnal*, kat. izložbe; 3. 2. - 13. 5. 2012., Haus der Kunst, München.

²¹ Tekst je objavljen u njemačkom tjedniku *der Freitag*, u lipnju 2012.

²² *Ibid.*

što nije pokazano, često preuzimajući historijske činjenice kao teme”,²³ nezaobilazno je spomenuti i da “njegovo slikarstvo razotkriva svijest o završnom stadiju slikarstva [...]”.²⁴

Ulrich Loock čak će zaključiti da je Tuymans nadišao modernistički koncept novoga u slikarstvu svjesnom odlukom da slika na tradicionalan, zastarjeli način, neopterećen problemima medija.²⁵ Čest je slučaj da se konkretan medij gubi iz vida: premda se u komentarima izvorni predlošci uvijek spominju u smislu specifičnosti Tuymansova slikarstva, svaka poveznica odnosno razlika među korištenim medijima naposljetku biva proglašena irelevantnom te postaje sasvim svejedno radi li se o fotografiji, filmu ili samom slikarstvu kao izvornom polazištu. I doista, usprkos specifičnosti njegova slikarstva – naime, da nastaje prema medijskim predlošcima – vrlo je čest slučaj niveliranja registra medija. Na Tuymansovoj izložbi u Muzeju suvremene umjetnosti u San Franciscu 2009. godine nisu samo radovi ukazivali na “banalnost zla”, odnosno na posebno zazornu temu nacizma, nego je ovaj pojam Hanne Arendt našao mjesto i u naslovu jednog teksta u katalogu.²⁶ U tom tekstu se navodi da je svako diferenciranje medija u Tuymansovu slikarstvu postalo suvišno, budući da foto-predloške autor ne projicira na platno (kao Warhol ili Richter) već radi izravno, protiv oba sustava reprezentacije, kako iznosi Helen Molesworth, te predlaže da se Tuymansa ne naziva slikarom nego umjetnikom. Prisjetimo li se s kojom akribijom se analizira i prati suptilna diferencijacija među medijima i njihovim gradacijama na Richterovom ciklusu *18. listopada 1977.*, valja upozoriti kako Tuymansovi komentatori ni izbliza ne slijede ovakve pozitivne primjere starije kritike.

Termini poput neodređenosti, nemogućnosti definiranja, opacitet/transparentnost ili subverzivnost su k tome samo neki od najčešće korištenih pojmova pri nastojanjima kritičara da dokažu političku relevantnost i angažiranost Tuymansova historijskog slikarstva. Oni

23 Ibid., str. 52-53. Geimer ovdje citira izvode iz teksta Rose van Doninck “Biography”, objavljen u katalogu izložbe *Luc Tuymans. I Don't Get It*, Galerija Gerrit Vermeiren, Ghent, 2007., str. 197.

24 Emma Dexter, “The Interconnectedness of All Things”, u: *Luc Tuymans*, (kat. izložbe) Tate Publishing, London, 2004., str. 16.

25 Ulrich Loock, “A Historical Challenge to Painting”, u: *Luc Tuymans. Contemporary Artists Series*, London/New York, 2003., str. 34 i 38.

26 Helen Molesworth, “Painting the Banality of Evil”, u: *Luc Tuymans*, kat. izložbe, San Francisco, Museum of Modern Art, 2009. Ovdje citirano prema Geimer, op. cit., str. 53.

su dio retorike koja i inače u slučaju recepcije suvremenog historijskog slikarstva pokazuje opće uočljive tendencije, kako Geimer kaže, k “ekscesivnom pripisivanju značenja”:²⁷ uvijek su značenja Tuymansovih slika “izvan dometa vidljivog”,²⁸ nedohvatnih namjera, s onu stranu izrecivog. Iako se upravo karakteristika nemogućnosti definiranja njegova slikarstva vrlo često ističe kao krucijalan dokaz, nju se istodobno koristi kao svojevrsnu garanciju značenjske punoće.²⁹ Ta “punoća”, a i većina znakovitih obilježja pridanih Tuymansovu slikarstvu ne odnosi se na samo slikarstvo, njegovu estetičku, intelektualnu



11. Luc Tuymans, *Plinska komora*, ulje na platnu, 1986., 50 x 70 cm

ili provokativnu dimenziju, nego se sve pripisane subverzivne karakteristike iščitava i gradi na sadržajima historijskih događaja s posebnom političko-povijesnom osjetljivošću. Pritom biva zanemarenom činjenica da je antagonizam između tvrdnje o slikarstvu kojeg nije moguće

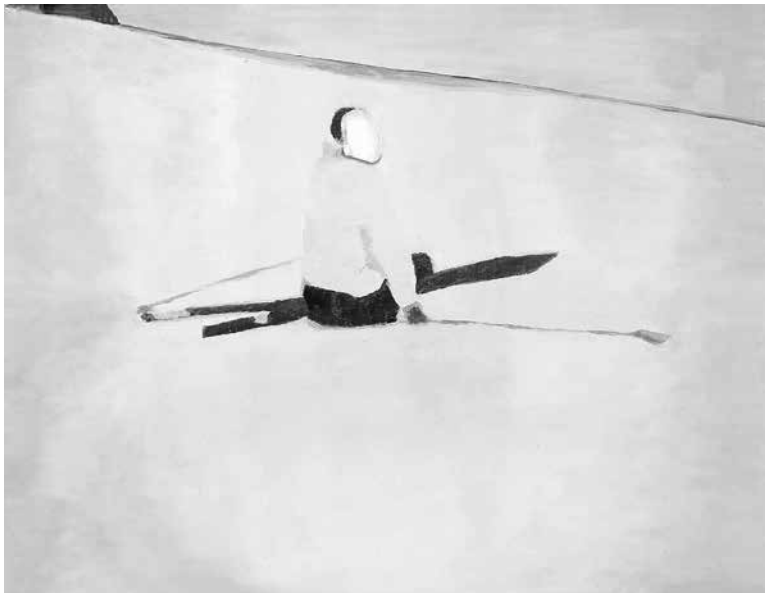
²⁷ Geimer, op. cit., str. 74.

²⁸ Ibid., str. 68.

²⁹ Ibid., str. 59.

definirati s jedne strane i količine proizvedene hermeneutičke građe s druge – krajnje upadljiv.

Kao da se previđa da su te slike – ukoliko ih lišimo naslova i priče koju ovaj podrazumijeva – doista "samo slike". Sam Tuymans kaže: "Da nema naslova to bi zaista mogao biti bilo koji prostor", misleći pritom na svoju vrlo ranu sliku *Gaskammer* iz 1986. (sl. 11), nastalu prema vlastitom crtežu pri posjetu koncentracijskom logoru Dachau. Prizor praznog interijera u smećkastim toplim tonovima doista se dešifrira tek po čitanju naslova kada nam se i nekoliko tamnih mjesta na stropu i podu prostorije otva-



12. Luc Tuymans, *Arhitekt*, ulje na platnu, 1998., 113 x 144 cm

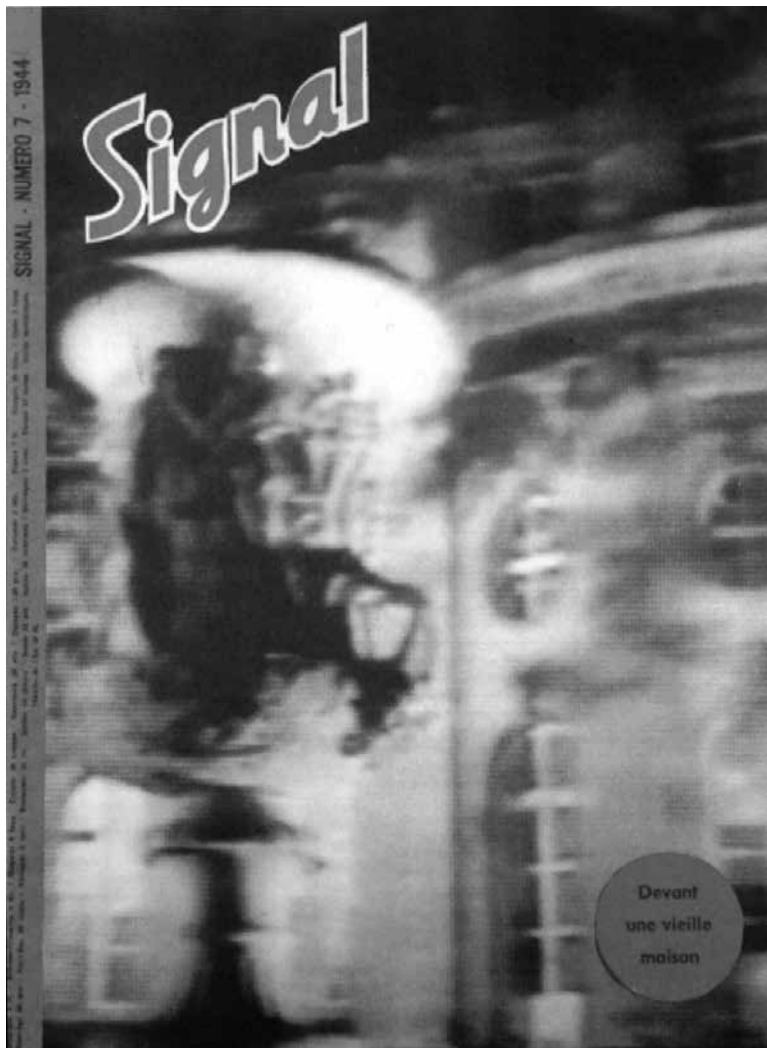
raju u dimenzijama horora, kao dijelovi ventilacijskog sustava u pogonu za spaljivanje. Ova oslikana praznina prostora, zbog koje je Tuymansov kolega Alex Katz ustvrdio da "Tuymans ima sposobnost da na malom formatu prikaže veliko, tek koristeći osobit potez", doista bi mogla opravdati još jedan izraz koji se često veže uz Tuymansa: *neprkazivo*. Taj pojam, u kombinaciji s *prazninom*, aktualizira neprkazivost Holokausta, te utječe na opći diskurs zabrane prikazivanja unutar suvremenog ikonoklazma. Slika "Arhitekt" (1997) podupire takav stav (sl. 12). Na slici u središtu

vidimo figuru koja sjedi na strmini. Isječak linije visoko podignutog horizonta ističe prazan, blijedo plavičasti prostor oko figure lagano zakrenute prema promatraču. Njeno lice prekrila je bijela mrlja, poput korektora kojim se pokrivaaju greške pri pisanju. Zaključujemo da se radi o Hitlerovom arhitektu Albertu Speeru koji je na jednom skijanju doživio pad, što je bilo zabilježeno 8-mm amaterskim filmom. Sekvencu pada s prizorom kako Speer sjedi sa skijama i štapovima u snijegu Tuymans je uzeo za predložak slike. Kakvo bi značenje ova slika mogla imati oduzme li joj se ova pozadinska priča? Ili je uputnije razmisliti, nije li upravo potreba da slike imaju naslov, priču, onaj stvarni dokaz njihove slikovnosti u relaciji spram dokumentarizma realističkih fotografija koje "ne trebaju riječi"?

Na Tuymansovoj izložbi u berlinskom Hamburger Bahnhofu 2001. godine, kada je pokazan i "Arhitekt", priča dobiva širi kontekst: pored drugih radova s tematikom nacizma naslikanih prema fotografijama umjetnik je i katalog oblikovao po uzoru na izgled nacionalsocijalističkog propagandnog časopisa *Signal* (sl. 13), ilustriranog magazina *Wermachta* koji je ranih 1940ih bio distribuiran po osvojenim područjima na raznim jezicima kako bi se širile vijesti o moći Reicha. Na naslovnici vidimo zamučeni prizor povijesne industrijske vile na Wannseeu – detalj fotografije u boji koju je Tuymans sam snimio na mjestu gdje je održana tzv. Wannsee-konferencija.³⁰ "Arhitekt" je stavljen u katalog zajedno sa šest drugih reprodukcija povijesnih fotografija: "njemački seljak i seljanka", stari reklamni oglasi Deutsche Bank, zatim poduzeća Siemens i Auto Union, portetna fotografija SS oficira Reinharda Heydricha te kopija zapisa o konferenciji pisana pisaćim strojem s brojem dokumenta K210407.

Uza sav trud na povijesnoj autentičnosti uložen pri realizaciji Tuymansova berlinskog projekta, Peter Geimer ponovo se u spomenutom tekstu pita, baš kao i u slučaju Sasnalovih *Gaddafi slika*: zašto neki umjetnik na kraju 20. stoljeća isječak iz filma o Hitlerovom arhitektu Albertu Speeru predočava slikom u ulju na platnu? Po Geimerovu mišljenju to se ne može opravdati eventualnim estetičkim ili refleksivnim potencijalima tako proizvedenih slika. Koliko god kustos izložbe nastojao obja-

30 Na toj su se konferenciji 1942. godine okupili najviši predstavnici vlade njemačkog "Reicha" i zajedno s vodstvom SS-a detaljno razradili organizirano uništenje Židova u koncentracijskim logorima, tzv. "konačno rješenje".



sl. 13. Luc Tuymans, *Signal*, 2001., naslovnica kataloga izložbe, Hamburger Bahnhof, Berlin, 34 x 25 cm

sniti tezu da se na slici "Arhitekt" radi o prizoru slutnje o nadolazećoj historijskoj katastrofi, o globalnoj propasti koju samo medij slikarstva može uprizoriti preko naizgled nevažnog trenutka kao što je pad skijaša u snijegu, Geimer ostaje pri tvrdnji da je slika u usporedbi s učinkom referentnog filmskog materijala jednostavno banalna.

Pozadina Geimerova prilično negativnog stava prema historijskom slikarstvu danas otkriva dublju podjelu među teoretičarima suvremene umjetnosti i znanosti o slici. Najizrazitije se ta podjela uočava pri diskusijama o posebnim kompetencijama pojedinačnih slikovnih i vizualnih medija, odnosno zanemarivanju tih registara u slučajevima kada se slici pridaju antropomorfne osobine. Iako će Geimer tu situaciju uprimjeriti kritikom pojma refleksivnosti, odnosno autorefleksivnosti, koju toliko često koristi suvremena umjetnička kritika, pitanje je ne bi li ipak trebalo načiniti oprezniju diferencijaciju među slučajevima koje Geimer iznosi. Kada ironizira situaciju u kojoj se primjeri (ne samo) historijskog slikarstva nastoje “analizirati” uobičajanom formulom kako neka “slika (samo)reflektira uvjete svojih mogućnosti i/ili nemogućnosti nastanka”, Geimer ne iznosi u prvi plan jednu očitu kontradikciju koja prati takve formulacije – da se naime argument autorefleksivnosti, samodostatnosti i autonomije koristi kako bi se potkrijepila subverzivna, provokativna aktivnost takve umjetnosti, a što je osobitost upravo suvremenog historijskog slikarstva čiji se sadržaji gotovo automatski tumače kao etičko-politički angažman.

Za Geimera je daleko upitnija činjenica da se kroz pojam autorefleksivnosti vrlo arbitrarno slikama pridaju svojstva antropomorfizma koja ona kao objekti uopće nemaju i ne mogu imati, ili kojima se jednostavno prekoračuju kompetencije vidljivoga u slici. Zato je Geimer jednako skeptičan prema stavovima jednoga od rodonačelnika vizualnih studija, W.J.T. Mitchella, koji govori o “životu slika” i tumači nam “što slike žele” bez obzira u kojim medijima se slikovnost/vizualnost artikulirala,³¹ kao i prema visokomodernističkom formalizmu jednog Greenberga, kod kojega se, tvrdi Geimer, uočava isti napor oko “sebstva” slike prilikom inzistiranja na sistematskom odstranjivanju svih izvanumjetničkih referenci sve dok se ne dopre do potpune čistoće, do same esencije medija u kojem se djelo ostvaruje. Pri ovom poopćavanju teorijskih polazišta na temelju pojma autorefleksivnosti Geimer ide unatrag sve do “energetskog potencijala” kojeg je u svojoj ikonografiji/ikonologiji slikama pripisivao Aby Warburg.³² Koliko god Geimerovi uvidi bili zanimljivi, oni su ograničeni time što nije samo riječ o općem problemu autorefleksivnosti koliko o njego-

31 Vidi o tome u: W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want*, Chicago, The Chicago University Press, 2005.

32 O ovim promišljanjima vidi u: Geimer, op. cit., str. 77.

voj primjeni na konkretan umjetnički rad, te je uputno slijediti primjer koji u konačnici daje sam Geimer: naravno da iskaze poput "slika samu sebe dovodi u pitanje"³³ ne smijemo nipošto podrazumijevati, već se treba pitati o razlozima njihove upotrebe. Isto vrijedi i za zaključak da se nakon Richtera foto-slikarstvo uopće ne može (i ne treba) prakticirati – pogotovo uzmemo li u obzir da je svoju argumentaciju Geimer iznio na dvije razine: na jednoj govori o komentarima kritičara uz historijske slike Sasnala i Tuymansa koji se, kako tvrdi, pretvaraju u ko-producente slikarstva, dakako u negativnom smislu, kao loši nastavljači Richterova ciklusa. Druga razina tiče se činjenice da je Geimer – ne uzimajući u obzir povijesni razvoj polivalentne moderne umjetnosti, koji je doveo do razmimoilaženja Richterovih recipijenata na liniji autonomija vs. angažiranost – svoje zaključke donio na temelju nepovjerenja u mogućnosti slikarstva danas. Ono je navodno zastarjelo medij, nije više sposobno, a još manje mjerodavno umjetnički predočiti sadržaje novije povijesti, budući da danas raspoložemo tehnički naprednijim sredstvima za taj "zadatak" (npr. film). Zanimljivo je očitom činjenicu da se i sam Geimer ovime deklarira kao pristalica jedne od spomenutih orijentacija u recepciji Richterovog slikarstva, taj zadatak nije, međutim, ništa drugo nego vrlo stari zahtjev za što adekvatnijim, "vjernijim" prikazom stvarnosti, pa je iz Geimerove pozicije vjerojatno došlo do pogrešnog tumačenja odnosa medija i stvarnosti s jedne strane te međusobnog odnosa dvaju medija u konstelaciji foto-slikarstva s druge.

Netočna je pretpostavka da je fotografija adekvatniji prikaz današnje stvarnosti samo zbog svoje tehničke nadmoći, ili da joj slikarstvo neuspješno konkuriра jer ona vjernije prikazuje stvarnost. Na to nas podsjeća Juliane Rebenisch kada se referira na Stanleya Cavella koji smatra da takva pomisao reducira fotografiju na puko sredstvo u produkciji odnosa sličnosti. To što je fotografija uistinu sličnija realnosti nego slikarstvo (jer njezini znakovi na stvarnost upućuju indeksno, a ne samo ikonički), nije slikarstvo oslobodilo suočenja s temeljnim pitanjima, a koja glase: što u tom slučaju doista znači prikaz stvarnosti te zašto je "realizam" do danas ostao problematičnim mjestom u povijesti slikarstva, problem koji se uvijek iznova javlja kada ga povežemo s fotografijom?³⁴ Budući da Sasnal, Tuymans i Richter predstavljaju tri

33 Ibid.

34 Usp. Juliane Rebenisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, op. cit., str. 158.

generacije suvremenih umjetnika koji stvaraju historijske slike prema medijskim predlošcima i pritom postižu podudarne, ali ne i istovjetne, tipove figuracije i naracije u realističkom kodu, treba naposljetku propitati i realizam, odnosno narav realističnog u njihovim, ali i u drugim pristupima koji se oslanjaju na predloške u tehničkim slikama, a kakvi su vrlo prisutni u suvremenom slikarstvu uopće.

Novi realizam i medijski "šok stvarnosti"

Kada se nastoji uspostaviti odnos suvremenog slikarstva prema realizmu, a koje postupke najčešće nazivamo skupnim terminom "novi realizam", polazi se od načelnog uvjerenja da fotografija kao predložak "objektivno"³⁵ reproducira stvarnost te da predstavlja određenu garanciju zbiljskoga. Premda dotični slikari/ice nisu morali sami nazočiti prikazanim događajima, oni suvremene medijske reprezentacije prihvaćaju kao odraz realnosti. Teško je doduše povjerovati da je temeljna motivacija za stvaranje takvog slikarstva danas u svojstvu objektivnosti same fotografije (ili tehničke slike uopće), što potvrđuju barem dvije problemske razine na kojima operira fotografija danas: prva se razina tiče rastuće manipulativnosti tehnologijama slike, a druga učinaka koje medijska slika ima na recepciju promatrača.

Je li ovdje doista riječ o pukom prijenosu objektivno-dokumentarne tehničke slike u medij slikarstva, u dokumentarnu tvorevinu jednaku predlošku, samo u drugom mediju? To je, naime, sugerirao prethodno iznesen Geimerov polemički stav o slikarstvu Wilhelma Sasnala i Luca Tuymansa, no odgovori ne moraju biti jednoznačni pa bi i za historijsko foto-slikarstvo ove dvojice slikara moralo biti valjano barem neko od svojstava iznesenih u prilog afirmacije Richterovog rada. Sam izbor predložaka pretpostavlja određenu odluku, odražava posve konkretan, a ne bilo kakav, nebitan interes. Indiferentnost masovnih medija posve sigurno neće usmjeriti umjetnika prema čisto formalističkom aspektu dokumentiranja stvarnosti kao niza neumreženih činjenica. Pozornost pri izboru motiva s iznimno kompleksnim društvenim konotacijama u izravnoj je suprotnosti s jednostavnošću, čak banalnošću, pojedinih motiva i/ili postupaka prisutnih kod sve trojice slikara. Bilo

35 Usp. Feđa Gavrilović, op. cit., str. 34-45.

bi jednako naivno očekivati da se radi o protestu protiv sveprisutnosti slika u medijski saturiranoj stvanosti; razumnije je pretpostaviti da se ovdje nastoji produktivno iskoristiti sraz medijske banalnosti i povijesne relevantnosti. A to pak podrazumijeva primjenu samo slikarstvu svojstvenih postupaka društvene rekonfiguracije.

Opisujući ciklus *18. listopad 1977.* Gerharda Richtera već smo obrazložili kojim je sve slikarskim postupcima umjetnik pribjegavao kako bi stilizirao izvorne fotografske predloške i koliko su ti postupci bili ovisni o njegovom senzibilitetu prema žanrovima i vizualnim dojmovima koje je na taj način postizao. Premda se u ovom ciklusu ne može zane-mariti postojanje Richterove povijesne svijesti – očito je da se njome ne ispunjavaju svi potencijalni slojevi ili funkcije foto-slikarstva. U analiziranom ciklusu uočavamo dva smjera procesuiranja stvarnih događaja posredovanih foto-predloškom u sliku: jedan se očituje u odmicanju od predloška tako da novostvoreno vizualno polje više ne ukazuje na trag subjektivnih emocija – eventualnu emotivnu reakciju suzbijaju tonovi i gradacije sivog, crnog i bijelog koji su analogni monotonom foto-dokumentu. S druge strane, Richterova stilska specifičnost, zamućenost i sfumato-efekt koji bi mogli biti protumačeni kao subjektivno-ekspresivni rukopis, zapravo imaju ulogu brisanja jasnih kontura svojstvenih navodnoj objektivnosti fotografije, dok se istodobno potencira utjecaj slučaja metodom mehaničkog postupka – utiranjem kista ili četke u (još) mokru površinu slike, potezanjem "špahtlom" preko prizora, "isušivanjem" kontura prikazanih formi. Gerhard Richter svojim apolitičnim stavom uspijeva u slike ciklusa unijeti antagonizme i kontroverze na slikarskoj razini, tako da kroz slikarski pristup razrješava i oslabljuje polemičke tenzije povijesnog konteksta RAF-a, prenosi ih u čisti reprezentacijski registar i tako udaljava od ideoloških polarizacija u stvarnom okruženju. Ovdje nije riječ o de-politizaciji, već o re-politizaciji.

Druga problemska razina distribucije informacija tehničkom slikom tiče se etičkih učinaka medijske fotografije o čemu su ne tako davno pisale Susan Sontag ("Regarding the Torture of Others", *The New York Times*, 23 svibnja 2004.) i Judith Butler ("Torture and the Ethics of Photography", *Environment and Planning D: Society and Space*, 25.6.2007.). I jedna i druga teoretičarka potaknute su sličnim pitanjem o učincima vizualnih posredovanja scena rata, mučenja, katastrofa i drugih događaja koji obilježavaju našu stvarnost u masovnoj cirkulaciji fotografija.

Pitajući se o razlozima naše indiferentnosti prema masovnim medijima koji nas bombardiraju foto-izvješćima o zločinima, mučenju, ratovima i patnjama, Sontag je ustanovila da razlog tomu nije u činjenici da fotografija uvijek posreduje upitnost, manipulativnost, tj. nije u sumnjivoj istinosnoj vrijednosti tehničke, tj. medijske slike. Ta slika nam samo ne daje naputak o konkretnom djelovanju: iako čine događaje stvarnijima u našoj svijesti, jačanje svijesti i empatije ne može se postići beskrajno puta ponovljenim istim prizorima.³⁶

S druge strane, Judith Butler je, analizirajući vizualne dimenzije rata i žalovanja, ustvrdila da su "žalovanje i etička osjetljivost općenito definirani prešućenim normama" koje određuju tko spada u domenu ljudskog, a tko ne. Ona tvrdi da "svaka reakcija ovisi od specifičnog, unaprijed određenog uspostavljenog polja vidljive realnosti – bilo da je to indiferentnost, zaprepaštenje, empatija, osjećaj moralne odgovornosti ili, u konačnici, potreba za djelovanjem".³⁷ Slijedom takvih opservacija, za ocjenu kreativnog dosega slikarstva Sasnala, Tuymansa i Richtera manje je važno jesu li svoje medijske predloške birali zbog njihove istinitosti ili manipulativnog karaktera – važnije je njihovo nastojanje da uvjerljivo ukažu na nužnost "re-definiranja prešućenih normi".

Zaključak

U svjetlu ovih promišljanja suvremeno historijsko slikarstvo nadaje se kao osobito polje vidljivosti: između *izostalog* naputka za djelovanje (Sontag) i *potrebe* za djelovanjem (Butler) ocrtavaju se limiti žalovanja u samodostatnosti koliko i ograničenja aktivnog sudjelovanja u svijetu svedostupnih i sveprisutnih slika. Zaključak da se historijsko slikarstvo predstavlja kroz "slike koje se referiraju na realnost, ali s njome više nisu u direktnom kontaktu"³⁸ i ne čini se više sasvim neprihvatljiv, kako su nas upućivale opservacije o primjerima suvremenog historijskog slikarstva o kojima smo ovdje govorili. Primjerice, Sasnalovo dramatično skraćenje u prikazu tijela mrtvoga libijskog diktatora ima dvojak uzor: osim onoga navedenog u povijesti umjetnosti (Man-

36 Ovdje citirano prema: Tihana Bertek, "Beskrajn rat, beskrajne fotografije", u: *Zarez*, XVI / 396, 21. studenoga 2014., str. 27.

37 Ibid.

38 Geimer, op. cit., str. 49-50.

tegnin *Krist*), tu je i fenomen poznat iz svakodnevnog ponašanja korisnika medija: nametljiva, svuda uočljiva i gotovo refleksna aktivnost snimanja mobitelom, što je i prikazano kod naoružanih pobunjenika koji se natiskuju oko pokojnika na slici *Gaddafi 3*. Time što su zabilježili događaj od povijesnog značaja jednom automatskom, skoro nasumičnom radnjom pridonijeli su da se događaj pretvori u medijski spektakl. Ta vrsta dokumentiranja koja je primjerena visokorazvijenoj tehnologiji i društvu spektakla 21. stoljeća odgovara pohlepi medija za senzacijom, ali počiva primarno na svakodnevnoj refleksnoj reakciji pojedinca koju je Susan Sontag nazvala "estetičkim konzumerizmom", a čiji učinci su, prema Butler, oni prijeteće beščutnosti kojom se svjedoči smrti. Kada Sasnal bira aktualne događaje, poput ubojstva Gaddafija, onda on nastupa kao kroničar neplaniranih aktualnosti kao što su to i očevici/počinitelji na slikama *Gaddafi 2 i 3*, pa je izbor slike s mobitela kao predložak slikarskoj praksi razumljiv u svojoj nasrtljivoj običnosti, zbog čega će Richter, a potom i Tuymans često govoriti o "hororu običnoga". No, Sasnal je itekako svjestan svog izbora – njegov cilj nipošto nije više nasumična automatizirana radnja, nego svijest da se banalnost jednog svakodnevnog postupka može kreativno transformirati u strategiju slikarskih operacija, a vizualne činjenice svijeta u kojem živimo pretvoriti u intelektualni ili emocionalni impuls.