

barbara rose

»Vi točno znate što ja mislim o fotografiji. Želio bih doživjeti da ljudi zbog nje počnu prezirati slikarstvo, sve dok nešto drugo i samu fotografiju ne učini nepodnošljivom.«

Marcel Duchamp, Pismo Alfredu Stieglitzu,
17. svibnja 1982. (Beinecke Library, Yale)

»Smatrati da jedna vrsta umjetnosti uvijek mora biti superiorna ili inferiorna nekoj drugoj znači suditi bez iskustva, a cijela povijest umjetnosti svjedoči o jalovosti unaprijed zadanih zakona kojima se uspostavljaju takvi prioriteta, to jest o nemogućnosti anticipiranja ishoda estetskog iskustva...

... budući će stručnjaci možda, u svojim raspravama, uočiti i imenovati više aspekata kvalitete kod starih majstora ili u apstraktnoj umjetnosti nego što smo mi kadri. I pri tom će oni možda iznaći mnogo više zajedničkog između starih majstora i apstraktne umjetnosti nego što mi sami danas uopće možemo naslutiti.«

Clement Greenberg, »Apstraktno, figurativno i tako dalje« 1954.

američko slikarstvo osamdesetih godina

kritička interpretacija

Prije deset godina, kad su umjetnici jedan za drugim počeli napuštati varljivi svijet platna i zamjenjivati ga »stvarnim« svijetom trodimenzionalnih objekata, »performansama« u stvarnom vremenu i prostoru ili posrednim umnožavanjem realnosti mehanički reproduciranim slikama putem videa, filma ili fotografije, ozbiljno je potaknuto pitanje: »Je li slikarstvo mrtvo?« Činilo se da tradicionalna slikarska djelatnost, napose ručno slikanje kistom na platnu, kakvo se prakticiralo na Zapadu sve otkad je uljeno slikarstvo zamijenilo iluminaciju rukopisa i slikanje fresaka, više ne pruža mogućnost inovacije, da ne nudi dovoljno moćan potencijal za ostvarivanje novoga što bi joj omogućilo da se u privlačenju pozornosti natječe s popularnom kulturom, s industrijskim mogućnostima masovne produkcije ili snagom političkih pokreta te tako sudjeluje u stvaranju povijesti ili utječe na uvjerenja ljudi. U kontekstu psihodeličnih šezdesetih i postvijetnamskih sedamdesetih godina slikarstvo je u usporedbi s onim što se zbivalo izvan atelijera djelovalo oslabljeno i kržljivo. U prošlosti, naravno, slikaru nikada ne bi palo na pamet da svoju aktivnost uspoređuje s praktičnom stranom života, no otkad je senator Javits predsjedniku Kennedyju darovao američku zasta-

vu što ju je naslikao Jasper Johns, ideja da je umjetnost zapravo aktivnost u neku ruku paralelna s politikom, trgovinom, tehnologijom i zabavljačkom djelatnošću postajala je sve više masovnom zabludom.

Nakon što je Andy Warhol prestao samo slikati natpise i počeo se i sam pojavljivati u njima, potencijalna ravnopravnost umjetnika i pop-zvijezde ili sportskog heroja počela je stimulirati onaj natjecateljski duh što je posredstvom našeg obrazovnog sistema usađen svakom Amerikancu. U prošlosti se slikar mogao natjecati s najboljima od sebi ravnih ili čak, u slučaju onih zaista ambicioznih i nadarenih, i sa samim starim majstorima, no sada je to čuveno odumiranje granice između umjetnosti i života natjeralo umjetnika da se s političarom stane nadmetati u osvajanju moći, s tvornicom u produktivnosti, a s pop-kulturom u senzacionalnom i novom. Taj, možda najpogubniji, poriv za novim — a sve se više činilo da je to novo nemoguće postići u granicama što ih strogo određuju konvencije štafelajnog slikarstva — bio je još snažnije potaknut dvama dominantnim kritičkim konceptima šezdesetih i sedamdesetih godina: prvi je bila ideja da je kvaliteta na neki način nerazrješivo vezana s inovacijom ili je čak njezin nusprodukt; drugi je podrazumijevao, budući da je kvalitetu nemoguće definirati, da je za umjetnost dovoljno da bude zanimljiva, umjesto dobra. Te su dvije grube pozitivističke formulacije kritičkih kriterija mnogo više obeshrabrile ozbiljnu umjetnost i uvažavanje njezine vrijednosti negoli sva ravnodušnost prethodnih dekada. Definicija kvalitete kao nečega što zahtijeva mogućnost verifikacije, kako bi se kritičkom prosuđivanju osigurala vjerodostojnost, pridonijela je poistovjećanju kvalitete s inovacijom. Sudovi o kvaliteti koji su pretendirali da budu objektivni morali su se zasnivati na ideji da je neki umjetnik nešto učinio *prvi* — na povijesnoj činjenici koja se može verificirati dokumentacijom. Do daljnje je erozije kritičkog autoriteta došlo u drugim krugovima negiranjem činjenice da je kvaliteta u bilo kojem smislu transcendentna osobina umjetničkog djela, jer, ako je ono opravdavalno svojom egzistencijom prvenstveno time što je »zanimljivo« (tj. novo), onda kvalitativne distinkcije više nisu bile potrebne. Mnogo srodnije nego što se na prvi pogled može učiniti, te su se dvije materijalističke kritičke pozicije urotile da bi slikarstvo učinile manjim nego ikada, da bi suzile njegove horizonte do samog iščeznuća.

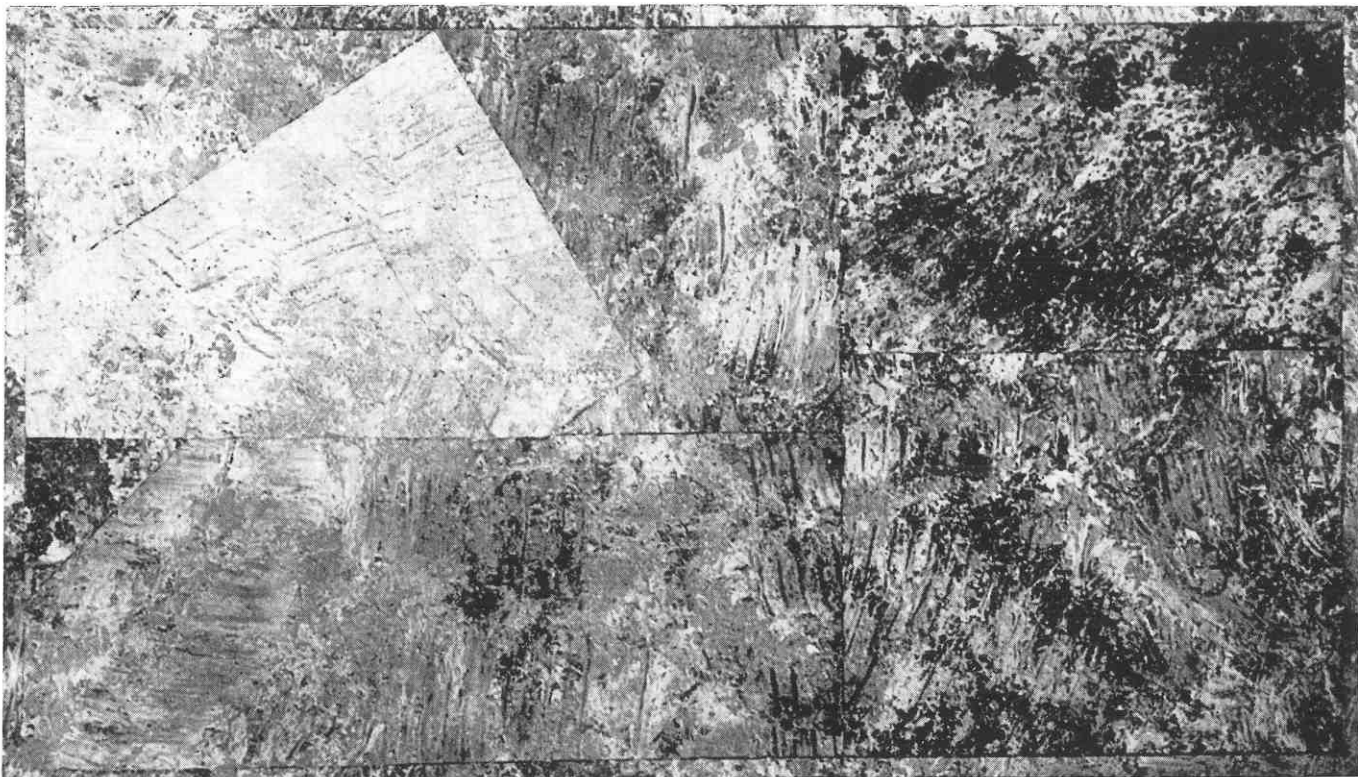
Tako je, u toku šezdesetih i sedamdesetih godina, kritika na dvije fronte ratovala protiv stilova koji su se zasnivali na kontinuitetu, umjesto na raskidanju s postojećom tradicijom. Termini »radika-

lan« i »napredan« nadmetali su se u zagrljaju kritičarskog vokabulara. Spore i uporne kornjače daleko su za sobom ostavili hitri zečevi preskačući jedan drugoga u trci do cilja gdje je slikarstvo iščezavalo u ništavilu. Takva je eshatološka interpretacija povijesti umjetnosti bila neizbježan rezultat pritiska da se s pomoću inovacije ostavi trag za sobom. Za one koji nisu mogli biti prvi barem je postojala mogućnost da prvi stignu na kraj.

I. Recepti za redukciju

Taj impuls prema sažimanju, što ga je ohrabrivala i poticala neumoljiva pozitivistička kritika koja je svaku diskusiju o sadržaju i metafori stavljala izvan zakona jer pripada neopisivom carstvu neizrecivog, bio je neočekivani finale apstraktnog ekspresionizma koji je započeo s idealističkim utopijskim programom za očuvanje ne samo zapadne slikarske tradicije već i čitavoga grčko-rimskog sustava moralnih i kulturnih vrijednosti. To je, naravno, značilo zahtijevati od umjetnosti više no što je ona kadra pružiti, i odbojnost prema takvoj retorici bila je glavnim uzrokom što su pop-umjetnici i minimalisti, koji su počeli djelovati oko 1960, odbacili estetiku apstraktnog ekspresionizma.

Da bismo bili precizni, moramo se, međutim, prisjetiti da je pobuna protiv apstraktnog ekspresionizma započela u redovima pripadnika samoga pokreta. Šala što je kolala u svijetu pop-umjetnosti opisivala je smrt »slikarstva akcije« (»action painting«) ovako: Newman je zatvorio prozor, Rothko je navukao zavjesu, a Reinhardt je ugasio svjetlo. Kao gruba i pretjerana simplifikacija kritike gestualnih stilova, izražene u radu te trojice apolutističkih umjetnika, ovaj jezgroviti epitet ukazuje na to kako su studenti likovnih umjetnosti širom Amerike površno interpretirali radove Newmana, Rothka i Reinhardta, nestrpljivi da zauzmu njihova mjesta u središtu pažnje i na tržištu umjetnina, ne prošavši cijeli onaj mučni put koji je kasni apstraktni ekspresionizam transformirao u pojednostavnjene stilove svodeći elemente ranijih modernih pokreta na sintezu što je, premda reduktivna, ipak bila samo sinteza. Iza apstraktnog ekspresionizma stajala je drevna povijest zanemarena u umjetničkim školama u kojima su recepti za »instant« stilove (najomiljeniji je bio ovaj: dvije žlice Reinhardta, pola šalice Newmana, nekoliko kapi Rothka i Jasper Johns kao glazura) navodili nezrele umjetnike na olako prisvajanje površnih etiketa. Te su stilove, s druge strane, povjesni-

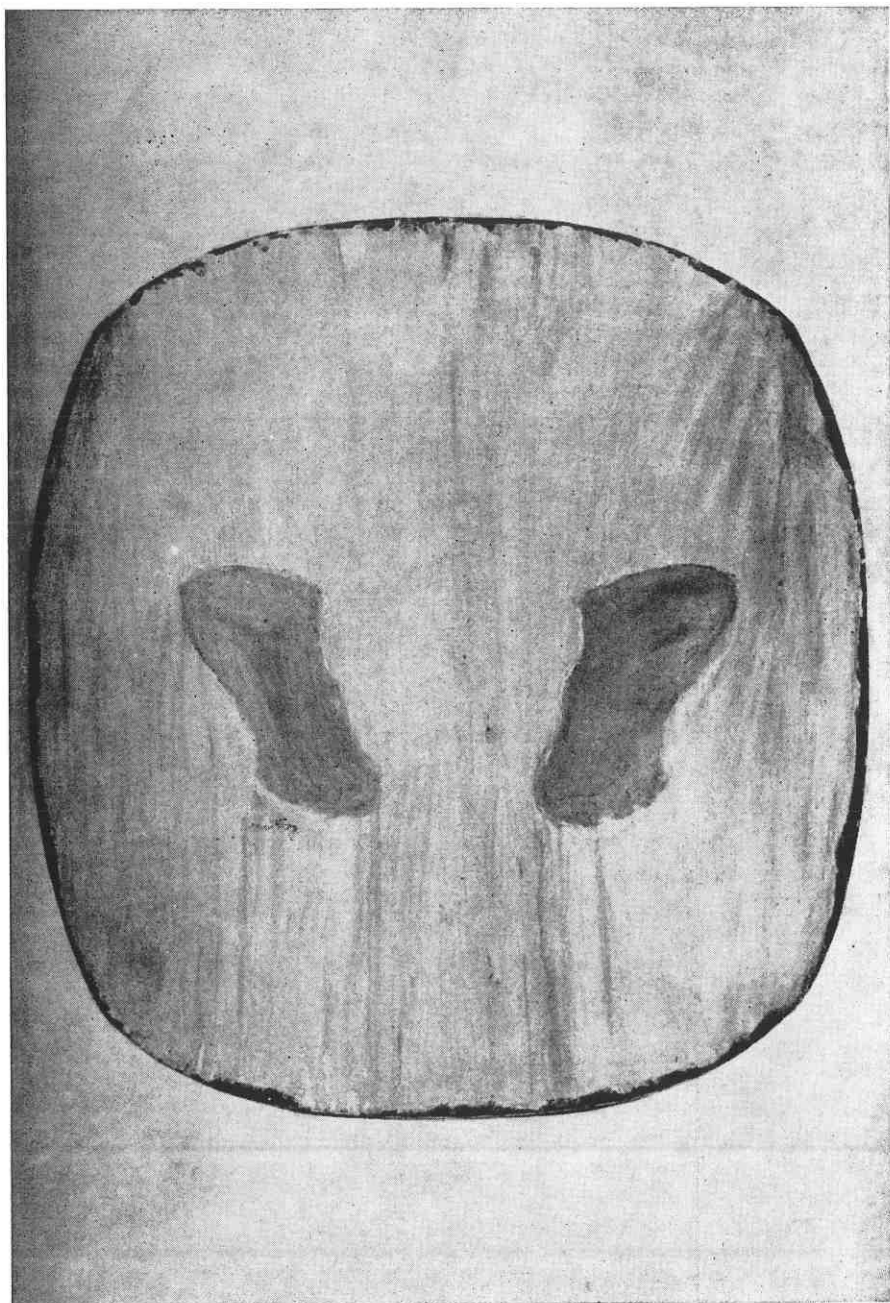


čari umjetnosti, obrazovani samo na modernoj umjetnosti, proglašavali autentičnima i brzo ih izvozili u Evropu gdje su drugi svjetski rat i njegove posljedice stvorili pravu povijesnu pukotinu i gorljivu želju da se sustigne i prestigne američka umjetnost polazeći od *dernier cri*. Uskoro su minimalistički, monokromatski stilovi, koji su imitirali Newmana, Rothka i Reinhardta ništa manje besramno nego što su obožavaoci de Kooningove »Ten Street« podražavali njegova djela, dali loše ime dobrom slikarstvu s obiju strana Atlantika.

Još je kobnija, po svojim implikacijama, bila žurba da se u Pollockovim kompleksnim apstrakcijama pronade recept za trenutačnu inovaciju. Nedorvoljno zastupljeni u njujorškim muzejima i malokad viđeni u provinciji, ti su smioni radovi uglavnom bili poznati po reprodukcijama i naširoko rasprostranjenim fotografijama i filmovima Hansa Namutha što su prikazivali Pollocka pri radu. Postavljanje u žarište Pollocka prvenstveno kao izvođača u akciji, a manje kao kontemplativnog kritičara vlastitog djela i proučavatelja starih majstora — što je bilo bliže istini — savršeno se poklopilo s američkom sklonošću da se najprije djeluje, a potom razmišlja. S vrlo bljedom ili nikakvom predodžbom o tome što sve stoji iza Pollockovih takozvanih »drip« slika, što su ga izbacile u

međunarodnu slavu kao posljednjeg umjetnika koji je uspio iskreno *épater le bourgeois*, mladi su se umjetnici okrenuli hepeninzima, »teatru akcije« i drugim oblicima javnih nastupa. Kasnije su Namuthove fotografije, na kojima je tekuća boja djelovala kruto, potaknule seriju »distribucionih« komada materijala nasumce izlivenih, bačenih ili istresenih po podovima muzeja i galerija. Te su efermerne pojave signalizirale kraj minimalističke umjetnosti u promašenom pokušaju da se Pollockovo »drip« slikarstvo doslovno prenese u zbiljski prostor.

To ne znači da su svi umjetnici iz šezdesetih i sedamdesetih godina, koji su apstraktni ekspresionizam doslovce interpretirali držeći se onih aspekata njujorške škole što su se doimali najmanje slični evropskoj umjetnosti, bili cinični ili jeftini. No bili su beznadno provincijalni. I vjerojatno će većina umjetničkih djela iz posljednjih dviju dekada djelovati provincijalno kad se dvadeseto stoljeće sagleda u historijskoj perspektivi. Pod provincijalnom razumijevam umjetnost pretežno obilježenu tematskim referiranjem kao reakcijom na lokalna zbivanja, i to do tog stupnja da joj nedostaje kapacitet da nadraste baštinjeni nacionalni način razmišljanja i izrazi univerzalnu istinu. U



toku šezdesetih i sedamdesetih godina takvo je dokazivanje postojanja specifične američke svijesti bilo cilj kojemu je trebalo težiti a ne izbjegavati ga. Apstraktni su ekspresionisti svi bili evropskog ili imigrantskog porijekla. Odbijali su strogo »američki« izraz kao zapreku univerzalnosti. Međutim, počevši od oko 1960. godine, potraga za izrazito američkom umjetnošću, u koju su krenuli umjet-

nici autentičnog američkog porijekla, stvorila je temelj za mnoštvo raznolikih puritanski preciznih i doslovnih stilova koji, od apstraktnog ekspresionizma naovamo, dominiraju američkom umjetnošću. Reduktivistička je doslovnost postala estetski credo; karakteristike slikarstva kao nijemog objekta uzdignute su iznad karakteristika slikarstva kao iluzije ili aluzije.

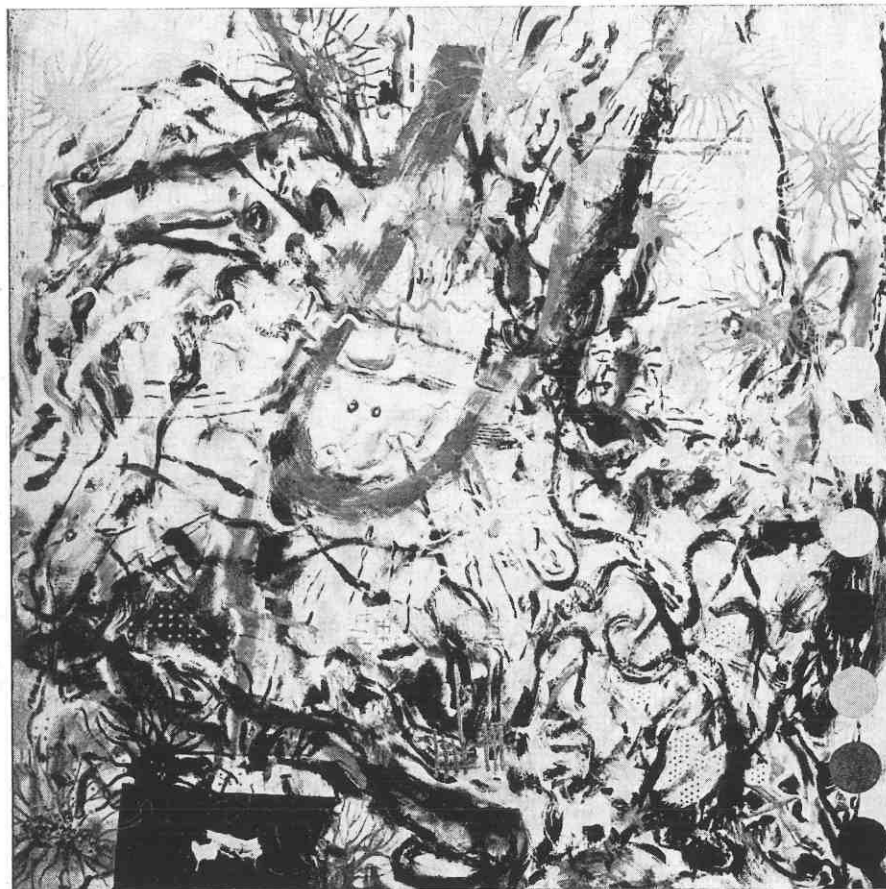
II. Tehnika kao sadržaj

Čak ni oni umjetnici koji su održavali prisniji kontakt s evropskom tradicijom, kao Bannard i Olitski, izbjegavajući provincijalni američki izraz, nisu u slikarstvu uspjeli naći ništa osim ostataka s posljednjeg banketa pariske škole — *art informel*. Umjetnost *tašizma* je, međutim, sa svojim naglašavanjem materijala, bila gotovo jednako tako bukvalna kao i lokalni američki stilovi. Odsutnost likovnog na monokromnim »plavim« platnima Yvesa Kleina, ekstremnim djelima *informela*, ne identificira sadržaj s likovnom i pikturnalnom strukturom, već s tehnikom i materijalima. Poistovjećujući likovni izraz i sadržaj s materijalima, stilovi *informela* podudarali su se s objektivnim, doslovnim smjerom što je u američkom slikarstvu nastupio nakon apstraktnog ekspresionizma.

Identifikacija sadržaja s tehnikom i materijalima, a ne s likovnim izrazom, također je, međutim, svoje korijene imala u apstraktnom ekspresionizmu. Apstraktni su ekspresionisti, pod utjecajem nadrealista, u traženju alternative za kubizam došli do uvjerenja da se formalna otkrića mogu postići prvenstveno tehničkim inovacijama. To je, donekle, i bilo točno: takvi su automatski postupci velikim dijelom i pridonijeli da se njujorška škola oslobodi kubističke strukture, prostora i fakture. No, kad su jednom svi automatski procesi razlučeni od svoje funkcije kreiranja likovnog izraza, u stilovima što su odbacivali crtež kao ostatak mrtve evropske prošlosti koje se treba osloboditi, odsutnost likovnosti prebacila je cjelokupni teret pikturnalne ekspresije na inherentna svojstva materijala. Rezultat je bilo nelikovno ili virtualno nelikovno apstraktno slikarstvo, u osnovi isto toliko materijalno orijentirano kao i doslovna »predmetna umjetnost« (*object art*) kojoj se nastojalo suprotstaviti. Radikalnost »*object arta*« sastojala se u pretvaranju plastičnih elemenata iluzije u slikarstvu — tj. svjetla, prostora i mjerila — u stvarna svojstva lišena svake imaginativne, subjektivne ili transcendentne dimenzije. Nije bilo nužno nikakvo posredovanje imaginacije da bi se ona doimala zbiljski jer su bila *a priori* »stvarna«. Takvo pretvaranje onoga što je u slikarstvu bilo prividno u bukvalne realije savršeno odgovara procesu materijalizacije. Kao fundamentalna osobina novije američke umjetnosti antiiluzionizam otkriva do kojeg je stupnja, u službi proklamiranja vlastite »realnosti«, umjetnost, ironično, bivala sve otuđenija od života imaginacije. *Reductio ad absurdum* te tendencije da se učini stvarnim ono što je u prošlosti bila funkcija imaginacije predstavljala je takozvana »*process art*« koja je ilustrirala postup-

ke gestualnog slikarstva ne obvezujući se na stvaranje slika bilo kakve trajnosti koje bi omogućile sud budućnosti. U konceptualnoj je umjetnosti došlo do daljnje konkretizacije kritičkih sudova, a poduzeli su je umovi odviše nemoćni da bi kreirali u umjetnosti, odviše uplašeni da bi im se moglo suditi i odviše ambiciozni a da bi se zadovoljili ičim nižim od statusa umjetnika.

Tako je u toku proteklih dviju dekada došlo do toga da su, najprije kritika a zatim i umjetnost koja ju je reducirala na formulu i jalovu teoriju, postale tako otuđene od čulnog iskustva da je i samo umjetničko djelo moglo biti shvaćeno kao mjetnosti ui promašenom pokušaju da se Pollock-nešto suviše umjetničkoj aktivnosti, sada već utjelovljenju upravo one alijenacije i materijalizacije što ih je nominalno kritizirala. Takve su bile mogućnosti povijesne kontradikcije u »revolucionarnoj« klimi šezdesetih i sedamdesetih godina. U slikarstvu, ili bolje rečeno u onome što je ostalo od njega, provodio se sličan proces konkretizacije prividnog. Brid je morao biti pravi a ne nacrtan, tako da ne bi navodio na osjećaj privida; oblik i struktura morali su koincidirati jedno s drugim kako bi mogli biti proglašeni dovoljno »stvarnima« i tako omogućiti slikarstvu da zadovolji zahtjeve radikalnosti. Reducirajući slikarstvo isključivo na njegove materijalne komponente, odbacujući sve oblike iluzionizma kao *retardataire* i evropsko, radikalna je umjetnost bila prisiljena da se odrekne svih oblika iluzivnog ili aluzivnog predočivanja jednostavno zato da bi ostala radikalnom. A bila je toliko radikalna da se ambiciozniji umjetnik osjećao obvezanim da se identificira s njom. U terminima same te umjetnosti potraga za radikalnošću bila je trijumf pozitivizma; pravokutna je obojena površina neizbježno postala jednako stvarnim objektom kao i kutija u prostoru. Čak i rudimentarne aluzije na pejzaž, što se naziru u maniri natrpanih površina koja se razvila iz slikanja mrljama upotrebom želatinozne, razmrvljene ili zgrušane boje — a podsjeća na Ernstove eksperimente s dekalkomanijom — odražavaju veću nostalgiju za značenjem negoli za kakvom uvjerljivom metaforom. Radikalnost je, naime, nalagala da likovnost, samu po sebi ovisnu o preživjelim konvencijama figurativne umjetnosti, treba izbjegavati po svaku cijenu. Rezultat je toga totalnog odbijanja likovnosti, što se prečacem probilo od minimalističkog sve do slikarstva obojenih ploha iz recentnih godina, bio stvaranje silne gladi za slikom. Tu je glad tržište umjetnina podmirilo fotografijom i foto-realizmom.



III. Protiv fotografije

Fotografija i njoj srodni slikarski stilovi bili su odgovor na glad za likovnom predodžbom, ali su pri tom platili golemu cijenu žrtvujući sva osjetilna i taktilna svojstva površine kao i metafizičke i metafizičke aspekte te predodžbe koji zapravo čine upravo onaj jedinstveni sadržaj što ga slikarstvo može pružiti. Pop-art, baziran na reproduciranim slikama, suzdržano je imitirao bezličnu površinu fotografije, ali fotografski je realizam odbacio tu ironičnu distancu i bez ikavih je srupula oponašao dokumentarni zapis. U briljantnoj analizi granica mogućnosti fotografije («Čemu sve to oko fotografije?», *Artforum*, sv. 17, br. 9, svibanj 1979) slikar Richard Hennessy definira ključne razlike između fotografskog i slikarskoga likovnog izraza. On dokazuje, razornim argumentima, da fotografija nikada nije ni bila ništa drugo do minorna umjetnost zbog svoje inherentne nemogućnosti da nadraste realnost bez obzira na to koliko je apstraktna. Taj članak daje vrlo uvjerljivo opravdanje po-

trebe slikarstva, ne samo kao ekspresivne ljudske djelatnosti, već i kao jedine nade kojom trenutno raspolažemo da ćemo sačuvati veliku umjetnost, budući da podvrgavanjem skulpture i arhitekture ekonomskim ograničenjima slikarstvo jedino ostaje istinski »liberalno«, što ovdje zapravo znači slobodno.

Fotografiji i iz nje izvedenim slikarskim stilovima nedostaje, prema Hennessyju, površinska kvaliteta i time se oni otuđuju od osjetilnog iskustva. Više nego bilo koji od stilova takozvanog optičkog slikarstva, fotografija se uistinu obraća samo vidu. Pogledamo li ga sasvim izbliza, detalj se na fotografiji raspada u jednoličan kemijski film — to jest u nešto sasvim različito od onoga što prikazuje — dok se s jednim detaljem u slikarstvu, bio on autonoman apstraktni potez ili samo čestica čitke figuracije kao kod starih majstora, to nikada ne događa. Tako se upravo po tome vidljivom zapisu aktivnosti ljudske ruke, kojom se izgrađuju iskust-



veno-taktilne površine, slikarstvo diferencira od mehanički reproduciranih slika. (I obratno, orijentacija ekskluzivno optičkim stilovima može ukazivati na kritički ukus čije sklonosti stoje pod nesvjesnim utjecajem svakodnevnih komercijalnih metoda obilježenih optičkim svojstvima reproduciranih slika.)

Nepostojanje traga ljudske ruke karakteristično za bezlične automatske tehnike nanošenja boje prskalicom, spužvom, polijevanjem, pljuskanjem ili prosijavanjem kroz sito, tipične za novije američko slikarstvo, dovodi ga u vezu s grafičkom umjetnošću kao i mehaničkim reprodukcijama koje se otiskuju ili štampaju.

IV. Hofmannov primjer

Kao jedan od prvih slikara koji su inzistirali na »maksimalističkoj« umjetnosti — osjetilnoj, taktilnoj, imažističkoj, metaforičkoj i subjektivnoj — Hennessy je sam slikao mnoštvo raznih stilova, istražujući sredstva i metode umjetnika kojima se najviše divio — Picassoa, Matissea, Kleea, Miróa i, iznad svega, Hansa Hofmanna. Hofmann je za mnoge mlade slikare postao simbolom hrabrosti da se eksperimentira različitim stilovima i da se sazrijeva kasno, nakon dugotrajnog asimiliranja elemenata iz modernih pokreta, i to u obuhvatnoj a ne reduktivnoj sintezi. Doista, Hofmannovo opredjeljenje da sačuva sve što je nadživjelo u slikarskoj tradiciji Zapada, a odbaci sve istrošeno konvencijom ili dokinuto kompleksnijim formulacijama, postalo je ciljem odvažnih i ambicioznih slikara današnjice.

Tko je 1966. godine, kad je Hofmann, učitelj apstraktnih ekspresionista koji je Matisseove i Kandinskyjeve principe donio sa sobom u New York, umro u svojim osamdesetim godinama života, mogao predvidjeti da će taj kasno procvali umjetnik postati uzorom onima koji su bili spremni položiti život za ideju da slikarstvo nije umrlo s njim? Hofmannov je primjer bio važan na više načina, jer je on cijelog svoga života ostao štafelajni slikar kojega arhitekturnalne aspiracije prema »velikoj slici« što, svojom zastrašujućom golemošću u okolišu, gledaoca pretvara u patuljka, nikada nisu dovele u iskušenje. Premda svjestan totalne kompozicije, Hofmann je svoje slike orijentirao u jednom smjeru, gotovo uvijek vertikalno, u poziciji paralelnoj gledaočevoj. Vertikalna orijentacija, koja podrazumijeva konfrontaciju slike s promatračem a ne njezinu dominaciju nad njim, tipična je, također, za mnoge slikare osamdesetih godina koji su konvencije štafelajnog slikarstva prihvatili kao disciplinu vrijednu da bude sačuvana. Štoviše, Hofmann je nakon ranih eksperimenata s kapanjem boje na platno okrenuo leđa čistom automatizmu. I umjetnici koji slijede njegov primjer dijele, uz nekoliko iznimaka, Hofmannovo uvjerenje da je slikarstvo u frontalno postavljenoj slici u skladu s odnosima zadanim ljudskim mjerilom. Oni slikaju na zidu na nategnutim platnima približno čovječjih dimenzija, rađeći često prema preliminarnim skicama, služeći se kistom i slikarskim nožem koji bilježe tragove osobnog angažmana i ručnog rada, postižući uravnoteženje prostorne napetosti pažljivim prepravljanjem baš kao što je to činio i Hofmann.

Naravno, ne duguju svi umjetnici o kojima govorim tako mnogo Hofmannu. Zapravo, ozbiljni su

umjetnici osamdesetih godina krajnje heterogena grupa — neki apstraktni, a neki figurativci. No jedinstveni su u odnosu na dovoljno velik broj kritičkih postavki da ih je moguće izdvojiti kao grupu. Oni su, prvo, odani očuvanju slikarstva kao transcendentalne visoke umjetnosti, velike umjetnosti, umjetnosti univerzalnog, suprotstavljene lokalnom ili tematskom značenju. Njihova estetika sintetizira taktilna i optička svojstva i definira se kao svjesna suprotnost fotografiji i svim oblicima mehaničkog reproduciranja umjetnosti koji teže tome da umjetničko djelo liše njegove jedinstvene arome. Današnje slikarstvo svjesno teži upravo označenju te arome utječući se različitim sredstvima — bilo naglašavanju angažmana umjetnikove ruke, bilo kreiranju izuzetno individualnih vizionarskih likovnih predodžbi koje se ne mogu zamijeniti sa samom realnošću ili jedna drugom. Takva predanost jedinstvenim likovnim predodžbama nužno odbacuje i serijsku proizvodnju.

V. Slikar kao tvorac lika

Tim će se slikarima, kao individualistima prvog reda, vjerojatno učiniti čudnim, a možda čak i neprihvatljivim, da se o njima govori kao o grupi, naročito stoga što se većina njih međusobno i ne poznaje. Oni su se, međutim, svi podjednako posvetili izrazito humanističkoj umjetnosti koja se definira u opoziciji prema svemu što je apriorno i mehaničko. Stroj takvo što ne može izraditi, računar to ne može reproducirati, drugi umjetnik to ne može izvesti. Njihova umjetnost, isto tako, ni u čemu ne podsjeća na tisak, grafičku umjetnost, reklame, oglasne panoe ili bilo što slično. Visoko i svjesno strukturirani u svojoj konačnoj evoluciji (često nakon dugotrajnog procesa pročišćavanja preliminarnim crtežima i studijama na papiru) ti se slikarski radovi jasno očituju kao djela razumnih odraslih ljudi, a ne kao djela majmuna, djeteta ili luđaka. Ovdje treba istaknuti da, premda priličan broj djela toga slikarstva nastavlja s pop-artističkim imitiranjem reproduciranih slika — neka od njih izuzetno uspješno — u njima postoji stanovita doza cinizma, sarkazma i parodije koja ih izdvaja iz domene visoke umjetnosti i adekvatno smješta u kontekst karikature i socijalne satire.

Likovni inventar slikara vjernih isključivo slikarskoj tradiciji, njihov unutrašnji svijet pohranjenih likovnih predodžbi u rasponu od Altamire do Pollocka, potpuno je izmišljen. On je ekskluzivni pro-

izvod individualne imaginacije a ne zrcalo efemernog vanjskog svijeta objektivne realnosti. Čak i kad su te slike strogo geometrijske, npr. u slučaju umjetnika kao što su Susanna Tanger, Lenny Contino, Peter Pinchbeck, Elaine Cohen, Georges Noel i Robert Feero, one su zapravo dosjetljive i katkada ekscentrične osobne interpretacije geometrije — uvijek asimetrične ili naherene i impliciraju dinamičnu i nesigurnu ravnotežu te su u suprotnosti sa statičnom nepokretnošću centrirane ikone, amblema ili znaka. Odbacivanje simetrije i doslovne interpretacije »totalne« kompozicije, kao što su motivi koji se uzastopno ponavljaju u »slikarstvu obrazaca« (»pattern painting«), definira tu umjetnost kao ekskluzivno pikturalnu. Ona je podjednako udaljena od učestalih motiva dekorativne umjetnosti i statičnih centriranih ornamenata koliko i od grafičke umjetnosti i fotografije. Odbacivanje prekoračenja što su ga slikarstvu nametnule minorne umjetnosti druga je karakteristika koja definira ozbiljno slikarstvo osamdesetih godina.

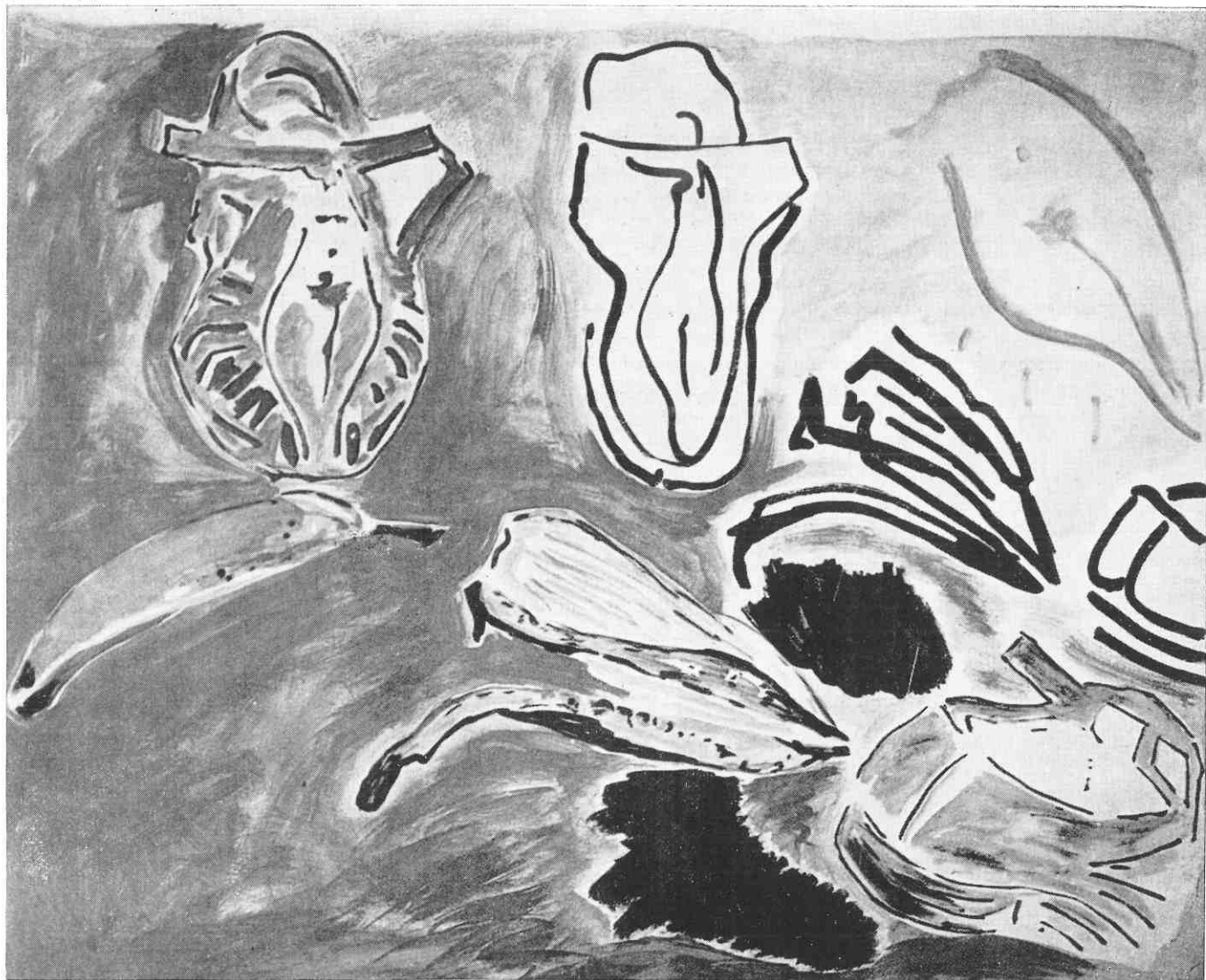
Premda ti umjetnici odbijaju doslovnu primjenu bilo kojeg elementa slikarstva, uključujući i »totalnu« kompoziciju, neki od njih, poput Howarda Buchwalda, Joane Thorne, Nancy Graves i Marka Schlesingera, na različite načine prihvaćaju izazov Pollockovih totalnih slika, ne imitirajući njegov likovni jezik. Buchwald, na primjer, izgrađuje snažan ritmički kontrapunkt sazdan od zakrivljenih poteza punktuiranih linearnim isječcima i jajolikim odsječcima što se na platnu sijeku pod kutovima i u točkama određenim sustavom projekcija u perspektivi što se više odnosi na prostor ispred nego iza ravnine slike. Thorne i Graves uvode nekoliko različitih likovnih sustava koji odgovaraju slojevima Pollockovih zamršenih linija boje i nadograđuju ih jedan na drugi. Schlesinger, s druge strane, podsjeća na Pollockove prethodnike po neimpresionističkom poantilizmu koji se kod njega pretvara u oblike spiralnih kometa zupčastih rubova što nagoviještaju vratolomni prodor u dubine prostora, kloneći se istodobno bilo kakvih referenci na valere ili skulpturalno modeliranje. Takve originalne i individualne interpretacije »totalne« strukture ukazuju na široku gamu izbora koji još stoji na raspolaganju pikturalnoj umjetnosti za razliku od dekorativne. Jer, prihvaćajući sporednu ulogu što je dekorativni stilovi neminovno igraju u odnosu prema arhitekturi, slikarstvo se odriče svoga prava na autonomiju.

VI. Pollockova ostavština

Za velik broj tih umjetnika Pollockov se heroizam nije sastojao u preuzimanju velikog rizika zbog prepuštanja mnogo čega slučaju, već u uspješnom kreiranju slike koja je afirmirala život u prividnom stanju stvaranja, evolucije i mijene — treperava, razigranog likovnog izraza koji ne dopušta oku da se odmori u jednoj točki. Kao i u Pollockovoj nadahnuтой umjetnosti, kod nekolicine se tih slikara naglašavaju predodžbe prividnog stanja evolucije — prizori rađanja i rasta kao što su lukovice, pupoljci i ruke kod Lois Lane ili beznadne životinje i likovi Susan Rothenberg koji se doimaju kao da će raskinuti membranu platna da bi se rodili pred nama, ili Moskowitzeva izrazito hijeratska vjetrenjača što stoji uspravna u čvrstoj ali neagresivnoj konfrontaciji impresivno simbolizirajući čovjeka koji brani svoj stav — sve su to snažne metafore. U radovima Lennyja Contina i Dennisa Ashbaugha, kao i na panelima u slijedu kod Carol Engelson, svojevrsan površinski bljesak i optičko uzbuđenje podsjećaju na energiju i čistu fizičku radost zbog kojih se fundamentalno likovno značenje u Pollockovu djelu proglašavalo za samu životnu snagu. Zahvaljujući svojoj sposobnosti da stvori sliku ispunjenu značenjskim rezonancama i bogatu emocionalnim asocijacijama ne utječući se konvencijama figurativne umjetnosti, Pollock ostaje temeljnim kriterijem. Danas, više nego dvadeset godina nakon njegove smrti, ravnoteža koju je on uspostavio između apstraktne forme i metaforičnog sadržaja postaje ponovo oživljenim ciljem kojemu treba težiti.

Premda je po svom potencijalu jednako bogat kao i kubizam, apstraktni ekspresionizam tek danas počinje doživljavati temeljno, a ne samo površinsko razumijevanje. Pomnim se istraživanjem njegovih tekovina otkriva da glavna područja prodora njujorške škole nisu bili »velika slika«, automatizam, slikarstvo akcije, plošnost itd. već sinteza slikarstva i crteža, nova koncepcija oblikovanja koja je likovni izraz oslobodila njegovih korijena u figurativnoj umjetnosti. Kubizam se, naime, lomljenjem, iskrivljavanjem i razbijanjem likovne predodžbe na razne načine (što apstraktni ekspresionizam i holistička umjetnost proizašla iz nje ga nisu činili) nikada nije mogao osloboditi konvencija figurativne umjetnosti i postati potpuno apstraktnim.

Oslanjajući se na otkrića do kojih je nakon Pollocka došlo u vezi s ulogom figuracije u postkubističkom slikarstvu, današnji se umjetnici nesmetano kreću u mnoštvu mogućnosti figurativnog li-

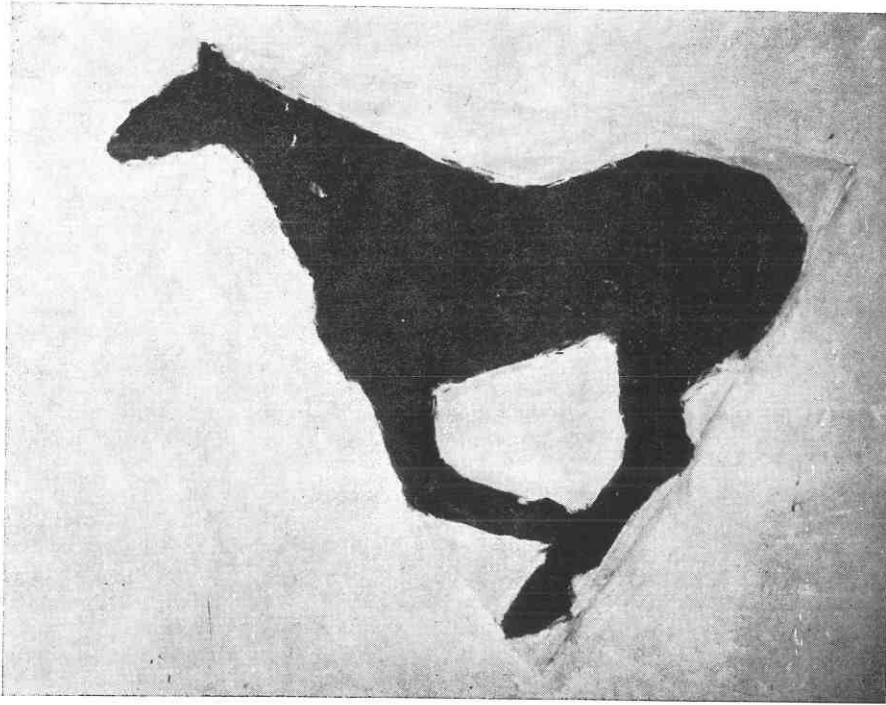


kovnog izraza, izvedenih ne iz kubističke figuracije već na temelju kontinuiteta likovne predodžbe i površine što su ga uspostavili Still, Rothko, Newman i Reinhardt time što su, da tako kažemo, usadili figuru u pozadinu na način koji je omogućio da figura i ploha koegzistiraju u vremenu i prostoru.

U današnjoj klimi pomnih preispitivanja vrijednosti ponovo se revidira i, mnogo suptilnije i manje brutalno, formulira odbacivanje odnosa lik — pozadina što su ga umjetnici šezdesetih godina proglasili zastarjelom konvencijom naslijeđenom od kubizma. Izbacivanje figure s pozadine, da bi se tako eliminiralo uzmicanje oblika iza plo-

he, bila je trenutačna solucija kojom se prečacem došlo do rješenja složenog problema. Istrgavanje figure iz pozadine eliminiralo je diskontinuitet u odnosu figure i pozadine tipično duchampovski — negiranjem problema. (Zanimljivo je da je Johns, koji se obično smatra direktnim Duchampovim nasljednikom, uzmaknuo pred predmetnošću »Zastave« na kojoj je identificirao lik i plohu i pronašao drugo rješenje za pomirenje figurativnosti i plošnosti ugrađujući figuru u pozadinu u kasnijim radovima kao što je »Zastava na narančastoj pozadini«.)

Danas se takvi prečaci, recepti, knjiško teoretiziranje i ishitrene solucije složenih problema od-



bacuju upravo kao i zaštitni tvornički znak i implikacije masovne, serijske proizvodnje. Danas se iznalaze suptilniji načini tretiranja odnosa lika i plohe, bez evociranja prostora u kubističkom smislu. Čak i umjetnici poput Carla Apfelschnitta, Sama Gilliama i Rona Gorchova, koji donekle alterniraju oblike okvira za natezanje platna, ne postupaju tako s namjerom da svoje slike identificiraju kao virtuelne objekte već da bi obogatili značenje likovnog izraza. Apfelschnitt i Gorchov, na primjer, prave totemske slike kod kojih se dojam zbiljskog postojanja oslanja na metaforičko asociiranje na štitove i druge arhaične naprave; Gilliam koso postavlja rubove svoga pravokutnog platna kako bi omogućio slobodniju igru s iluzijom pejzaža, ali pri tom ne dopušta da se njegov impresionizam šarenih mrlja interpretira kao navidni privid vrta gledanog kroz prozor.

VII. Postkubistička figuracija

Slikari o kojima govorimo na mnogo su različitih načina razriješili teškoće u pomirenju figuracije, načina prikazivanja lika — bilo apstraktnog bilo figurativnog — s postkubističkim prostorom. Primjere postkubističke figuracije nalazimo u Pollockovim crno-bijelim slikama, a u novije vrijeme u Gustonovu figurativnom stilu. Direktno crtanje bo-

jom, umjesto upotrebe crteža kao predložka za obris forme, omogućilo je novu slobodu umjetnicima kao što su Nancy Graves, Richard Hennessy, William Ridenhour, Anna Bialobroda, Steven Slobman i Luisa Chase. Pri tom se postkubistička figuracija ne bazira na apstrakciji vanjskoga objektivnog svijeta već na autonomnim likovnim predodžbama. To je mentalni konstrukt, po svom porijeklu konceptualan kao i ekstremno nefigurativno slikarstvo. Lišeni bilo kakve linije horizonta, radovi poput bijelog konja na bijelom Susan Rothenberg, crnih tulipana na crnom Lois Lane, crvene vjetrenjače na crvenom Roberta Moskowitza ili smeđi torzo na smeđem Garyja Stephana, imaju više zajedničkog s Maljevičevim »Bijelim na bijelom« ili Reinhardtovim crnim križevima na crnim poljima negoli s bilo kojom realističkom slikom. Poput Dubuffetovih »Krava« — možda prvog primjera postkubističke figuracije — i Johnsovih meta i brojeva, ti su likovi ugrađeni u plohe i nastavak su njihovih površina. To doticanje lika i plohe, osnaženo njihovom istovjetnom fakturinom, identificira lik i plohu, na planu površine slike, uvjerljivo modernistički.

Mogućnost ostvarivanja slike bez pribjegavanja kubističkim odnosima lika i pozadine znatno povećava potencijal budućega modernističkog slikarstva. Slikar koji želi iskoristiti sav raspon pikturnih mogućnosti ne mora više birati između re-



duktivističkog samouništenja i vraćanja na ograničenja realizma. Sjedinjujući otkrića vezana za potencijal figuracije s apstraktnim prostorom, kako ga implicitno nalazimo kod Moneta, Matissea i Miróa, a u rafiniranom ga obliku prepoznajemo i kod Pollocka i slikara obojenih ploha, umjetnik može izabrati i figurativni stil koji nije ujedno i realistički. Modernistički su slikari danas ujedinjeni prvenstveno u težnji za čitkim, stabilnim, imażističkim stilovima — i apstraktnim i figurativnim — za koje je tipično da su strukturirani kao nedjeljive cjeline (što je još jedna baština slikarstva obojenih ploha), a nisu tradicionalno kubistički komponirani dodavanjem dijelova što se uklapaju i harmoniraju jedan s drugim. Čak i oni koji se u svojoj slikarskoj maniri služe slobodnim geometrijskim strukturama, kao Mark Lancaster, Pete Omlor i Pierre Haubensak, svojim stilom ne podsjećaju na kubističke inverzije odnosa lika i

pozadine, već prije dozivaju u sjećanje impresionističko i fovističko integriranje lika u pozadinu. Njihove slike nameću poetske asocijacije na prozorske rešetke, one sugeriraju igru u kojoj slika prividno postaje prozorom, no te slike ni u kojem smislu ne glume da doista jesu prozori. Neki su drugi, na primjer Thornton Willis, Vered Lieb, Susan Crile i Frances Barth, još slobodniji u upotrebi geometrije, i ona je kod njih više strukturni oblik za boju nego kruta apriorna kategorija idealnih formi.

Ni u jednom od tih slučajeva figurativnost likovnog izraza ne podrazumijeva naivni iluzionizam. U nastojanju da ne iznevjeri modernistički koncept, figuracija ostaje kompatibilna s plošnošću. Takav pristup nije možda nimalo radikalniji od stava Clivea Bella da se slikarsko djelo mora prvenstveno iskazivati kao slika, prije nego što u

njemu prepoznamo ženu, konja ili zalaz sunca, ili od Sérusierove definicije slike kao ravne površine pokrivene mrljama boje. Time, međutim, postaje nužno ustvrditi da je naslikana likovna predodžba neosporno dvodimenzionalna te da ona leži na plohi, a ne iza nje. Dotičaj lika s pozadinom često se ostvaruje na način kojim su se služili impresionisti — sveobuhvatnim ritmičkim potezima. Sve što je u kubizmu naslijeđeno kao trag figurativne prošlosti slikarstva — valeri, modeliranje, perspektiva, preklapanje, uzmicanje ploha itd. — ovdje biva eliminirano tako da se prostor slike ne može zamijeniti sa stvarnim prostorom. Kad se jednom spozna istinitost iluzije u slikarstvu — a upravo iluzija, ne prazna plošnost, suština je slikarstva — slikar može slobodno manipulirati i transformirati likovni izraz u sve oblike iluzije koji pripadaju isključivo kraljevstvu pikturalnog, to jest kraljevstvu imaginacije. Štoviše, budući da likovno prikazane iluzije pripadaju imaginaciji, njih registriira i mozak i oko. Površinom, percipiranom kao nešto što se sastoji od boje na platnu, može se manipulirati tako da ona potakne taktilnu reakciju koja nema nikakve veze s iskustvom treće dimenzije, nego je potpuno pitanje teksture.

Razlika između slikarstva koje je komponirano i sastoji se od procesa dodavanja i oduzimanja, i slikarstva što se konstruira posredstvom procesa strukturiranja i pri tom uzima u obzir arhitekturu okvira, i dalje ostaje od primarnog interesa. Ti umjetnici, shvaćajući strukturiranje kao nešto zadano, preuzimaju određenu odgovornost, upravo kao što, nasuprot tome, odbijaju sve što je slučajno, nasumce izabrano ili automatsko, kao kategorije neodgovornog. Donošenje odluke i proces prosuđivanja postaju tako istodobno moralni i estetski imperativ.

Slikari osamdesetih godina prosijavali su kroz svoje rešetke moderna kretanja, izdvajajući zlato i odbacujući šljaku, i pri tom su, kao što smo vidjeli, zadržali mnogo od apstraktnog ekspresionizma. Kod mnogih se opaža opredjeljenje za dinamičnu ili instinktivnu metaforu. Takva sklonost osobnom uživljanju očituje se u energičnim i krepkim oblicima Elizabeth Murray, Dennisa Ashbauga, Stewarta Hitcha, Georges-a Noela, Howarda Buchwalda, Roberta Feeroa i Joane Thorne ili u gibanju nagoviještenom kod Susan Rothenberg, Edwarda Youkilisa i Joanne Mayor, i ima više zajedničkog s onim svojstvom »uvećavanja života« što ga je Bernard Berenson poistovjetio s našom proživljenom identifikacijom sa Signorellijevim aktovima negoli s dokumentarnim i autobiografskim gestama slikarstva akcije.

VIII. Funkcija imaginacije

Danas se suština slikarstva ne redefinira kao ograničen, suhoparan i reduktivan antiiluzionizam, nego kao bogata, raznolika sposobnost rađanja novoga likovnog izraza u jednom starom svijetu. Nova generacija slikara koji su sazrijevali polako, skeptično, povučeno i s velikim poteškoćama morala se boriti kako bi sačuvala vjeru u umjetnost za koju su mediji i muzeji tvrdili da umire. Ono što danas imaginaciji pruža mogućnost da se iskaže punim zamahom u svoj svojoj dubini nisu doslovna materijalna svojstva slikarstva shvaćenog u smislu boje na tkanini, nego mogućnost da se likovna predodžba materijalizira ne iza plohe slike, što je postavši svjesna same sebe postala nepovredivom, već iza onoga poslovičnog zrcala svijesti. Ako se i javi evokacija iluzije prostora, ona u isti mah biva opozvana. Ovako ili onako, bilo u smislu Hofmannova izmjeničnog balansiranja izvan pikturalne tenzije bilo obraćanjem pažnje na stvarnu lokaciju površine fizičkim nadograđivanjem boje na njoj, ili opet ugrađivanjem figure u plohu s kojom se dotiče, ozbiljno slikarstvo danas uzima u obzir fundamentalne pretpostavke modernizma i time isključuje svaku mogućnost povratka konvencijama realističke figuracije.

Oznaka kvalitete u umjetnosti danas više nije inovacija nego originalnost, individualnost i sinteza, kao što je to uvijek i bilo. Ono što diferencira slikarstvo od drugih umjetnosti i od svakodnevnog vizuelnog iskustva samog života nije materijalna plošnost — kontradiktorna sama po sebi, jer čak i najtanje platno posjeduje čvrstu treću dimenziju i svaki znak na njemu podrazumijeva prostor — već sposobnost slikarstva da evocira, sugerira i utjelovi magične iluzije što postoje u imaginativnom mentalnom prostoru i ne mogu se, kao ni atmosferski prostor Miróa, Rothka ili Newmana, ili kozmički prostor Kandinskoga i Pollocka, zamijeniti opipljivim prostorom izvan platna.

Ideja da je slikarstvo na neki način vizionarska a ne materijalna umjetnost, i da izvor inspiracije leži u domeni umjetnikova subjektivnog nesvjesnog, odigrala je ključnu ulogu pri prijelazu nadrealizma u apstraktni ekspresionizam. Nakon dvaju desetljeća odbijanja imaginativne poetske fantazije u ime navodne veće »realnosti« objektivne umjetnosti, bazirane isključivo na provjerljivoj činjenici, današnja rehabilitacija metaforičkih i metafizičkih implikacija likovnog izraza priznavanje je valjanosti temeljnog nadrealističkog shvaćanja. Potencijal umjetnosti koji oslobađa nije nalik na doslovnu reportažu nego na katarzu imaginacije. Nadrealisti su vjerovali, a do danas ih nitko nije

opovrgao, da je fizičko oslobađanje preduvjet političkog oslobođenja, a ne obratno. Odnos između umjetnosti i politike u toku dvadesetog stoljeća gotovo je bez iznimke predstavljao apsurdnu zbrku, katkada komičnu, katkada tragičnu. U srži te zbrke nalazi se ideja da umjetnost, želi li biti valjana i važna, nužno mora biti »radikalna«. Svojom težnjom prema moći, posebno političkoj moći, umjetnost podražava kompromise svojstvene politici te se tako odriče svoje bitne uloge moralnog primjera. Okrećući se od moći i protesta i gradeći od svoje umjetnosti moralni primjer zrele odgovornosti i razborita razmišljanja, mala grupa slikara koja je »sama u sebi zauzela stav«, kako je Ortega y Gasset opisao Goetheovu moralnost, nastoji umjetnosti ponovo izvoštiti visoko mjesto u kulturi kojega se ona u novije vrijeme bila svjesno lišila u ime plitkog ushićenja kratkotrajnog djelovanja.

Budući da kreacijom individualnog, subjektivnoga likovnog izraza ne vlada i ne može vladati nikakav sustav javnog mnijenja ili političke nužde, ona je ipso facto revolucionarna i subverzivna, pa je tvrdnja da umjetnost mora težiti radikalnosti — sama po sebi tautologija. S druge strane, umjetnost koja se samosvjesno posveti tome da bude radikalna — što obično podrazumijeva tehničku i materijalnu radikalnost, jer razvija se samo tehnologija, a ne i sadržaj ljudskog uma — ogleдалo je svijeta onakvoga kakav jest, a ne njegova kritika.

Čak je i Herbert Marcuse bio prisiljen revidirati marksističku pretpostavku da će u savršenom utopijskom društvu umjetnost iščeznuti. U svojoj posljednoj knjizi »Estetska dimenzija« on zaključuje da čak ni u nerepresivnom, neotuđenom svijetu »neće biti signala koji bi ukazivali na kraj umjetnosti, kraj potrebe za prevladavanjem tragedije i za mirenjem onog dionizijskog i apolonskog... U svojoj idealnosti umjetnost svjedoči o istinosti dijalektičkog materijalizma — permanentne neidentičnosti između subjekta i objekta, individualnog i individualnog.« Jedinu istinski revolucionarnu umjetnost Marcuse poistovjećuje s izrazom subjektivnosti, s osobnom vizijom:

»'Bijeg u nutrinu' i inzistiranje na privatnoj sferi može biti stanovita vrsta zaštitnog bedema protiv društva koje manipulira svim dimenzijama ljudske egzistencije. Ono unutrašnje i subjektivno može isto tako postati unutrašnjim i vanjskim prostorom unutar kojega je moguća subverzija iskustva i rađanje nekoga drugog univerzuma.«

Ocoubilački potez raskidanja s tradicijom i konvencijama za umjetnost je samorazoran čin. Mržnja prema samima sebi koju su umjetnici, tipi-

čno za umjetnost posljednjih dvaju desetljeća, izrazili eliminiranjem ruke, može jedino voditi u smrt slikarstva. Takva silovita želja da se poništi osobni izraz podrazumijeva da umjetnik ne voli svoju kreaciju. A očito je da djelatnost koja nije potaknuta ljubavlju nego takmičenjem, protestom, potrebom da se dominira materijom, institucijama i drugim ljudima ili jednostavno borbom za socijalni status u svijetu koji kanonizira ali i proždire umjetnike — nije samo otuđenje već i prokletstvo. Jer umjetnost je težak trud, fizički ljudski napor, napor porođaja koji se reflektira u mnogim djelima što se doimaju kao da su u procesu nastajanja, kao da pred nama zadobivaju oblik. Obnovljena vjera nekolicine sretnika u budućnost slikarstva ukazuje na pomak u vrijednostima. Postoji nova generacija umjetnika koja ne nastoji umaći povijesti nego je spremna da se suoči s prošlošću ne podliježući nostalgiji, spremna da uči bez imitiranja, dovoljno odvažna da stvara radove za budućnost u koju ionako nitko ne može biti siguran, voljna da zauzme svoje mjesto, kako je to Gorky rekao, u lancu kontinuiteta »velikoga grupnog plesa«.

To je generacija ustrajnih, generacija onih koji su preživjeli osobne i povijesne katastrofe i koje je bespredmetno nabrajati, jer njihova umjetnost ovisi o nadrašanju osobnih, značajnih melodrama u ime uzvišene, univerzalne postavke. Oni su preživjeli kulturu droge koja je uništila mnoge od najvećih talenata svoga vremena; oni su doživjeli krizu dezintegracije morala, društvene izopačenosti i rasap poštovanja svih autoriteta i tradicije uništenih kulturnim relativizmom i individualnim cinizmom. Izdržali su, sačuvavši vjeru u postojanje kvalitete i vrijednosti, vjerovanje u umjetnost kao oblik transcendentnosti, kao ovosvjetSKU inkarnaciju idealnog. Možda su oni, više nego generacije što su njegovo učenje tumačile kao neodgovornu slobodu, shvatili zašto je Duchamp bio opsjednut alkemijom. Alkemija je znanost transsubstancijalnog, i tragedija se Duchampova života sastojala u tome što je on alkemiju mogao samo teoretski proučavati jer se njome nije mogao baviti u praksi. Da bi mogao materiju transformirati u neki viši oblik, čovjek mora vjerovati u transcendentnost. Kao racionalist, materijalist i pozitivist, Duchamp se nije mogao baviti umjetnošću zasnovanom na pretvorbi fizičke materije u neopipljivu energiju i svjetlo. Oni što ovjekovećuju umjetnost koja je njega ispunila nezadovoljstvom doista su posljednji od istinskih vjernika. Njihovo pouzdanje u budućnost slikarstva hrabar je i konstruktivan čin vjere.

Prevela: Maja Bratanić