

**američki
slikari
akcije**



bijele sam kretnje činio u samoćama
apollinaire

američka se volja brzo zadovoljava u pokušaju da se
ostvari poznavanjem same sebe
wallace stevens

Ono što čini prijepornom svaku definiciju nekog umjetničkog pokreta jest to što ona nikad nije primjerena najizvornijim umjetnicima tog istog pokreta — a kad je i dobra, u svakom slučaju njima manje odgovara nego umjetnicima sporednog značenja. Bez nje bismo, međutim, došli u opasnost da ne opazimo nešto što je bitno i kod onih najboljih. Pokušaj da se dade neka definicija nalik je igri u kojoj je nemoguće dosegnuti cilj jednim potezom; do cilja ćemo doći samo ako svaki put nastavimo igru ondje gdje smo stali.

moderna umjetnost? ili umjetnost modernog?

Nakon rata svi su se slikarski stilovi dvadesetog stoljeća jedan za drugim raširili po Sjedinjenim Državama: tisuće »apstraktnih« slikara — tečajevi moderne umjetnosti koje pohađa velik broj ljudi — rađanje novih heroja — ambicije koje potiču nove galerije, glomazne izložbe, reprodukcije u popularnim listovima, festivali, nagrade.

Je li to američka navika ravnanja po oblicima evropske umjetnosti? Je li stvoreno nešto zaista novo? Pojmu originalnosti samo bi se jedna definicija trebala nametnuti.

Neki američkom slikarstvu odbijaju svako svojstvo originalnosti. Sve ono što se sada ovdje čini radilo se u Parizu već prije trideset godina. Simboličkom repertoaru jednog slikara naći ćete porijeklo kod Kandinskog, mjesječastim oblicima kojima se koristi onaj drugi kod Miróa ili čak kod Cézannea.

Istinито je da većina smatra skladove crvenih i plavih pravokutnika, krila i kljunove ptica, linearne i vodoravne konstrukcije, neobična raščlanjenja ravnih površina što preplavljaju izložbe, samo izvedenim iz pariske škole; te slike postoje jer je tok stvaranja modernih remek-djela bio suviše jasno racionaliziran. U galerijama moderne umjetnosti nailazimo na postupke do kojih je slikar mogao doći postavljajući desetak kvadratnih metara pod mikroskop... Sve je to samo vještina što se zasniva na novom shvaćanju onoga što umjetnost već jest, prije nego stvaranje koje pokazuje što je umjetnost u nastajanju.

Međutim, u srcu tog širokog iskorištavanja neposredne prošlosti, rad se nekih slikara jasno razlikovao od ostalih, jer su oni slikarstvu namijenili ulogu različitu od one kakvom su je zamišljali prvi »apstraktni« slikari, bilo sami Evropejci ili Amerikanci koji su ih slijedili u vrijeme velike avangarde.

Ovo novo slikarstvo ne sačinjava školu. Da bi se u naše vrijeme osnovala neka škola, potrebno je ne samo imati osjetilo za novo slikarstvo, nego također biti svjesni da ga posjedujemo — čak i sustavno iskazati njegova načela. Škola proizlazi iz veza što spajaju primjenu i terminologiju — iste se riječi mogu primijeniti i na različita slikarstva. Kao što

ćemo i vidjeti, kod američkih avangardnih slikara riječi ne pripadaju nekoj umjetnosti nego svakom umjetniku ponaosob. Ono što misle zajednički, naziva svoj izraz samo u onome što rade odvojeno.

ući u platno

Za svakog je američkog slikara nadošao trenutak u kojem mu se platno ukazalo kao poprište akcije — ne toliko prostor na kojem može predočiti, ponovo stvoriti, istražiti ili »izraziti« jedan predmet, stvaran ili zamišljen. Ono što je trebalo prenijeti na platno, nije bila slika nego čin, akcija.

Slikar se više ne približuje svojem stalku sa predodžbom u duhu; on sada prilazi držeći u ruci tvar koja će mu poslužiti da izmijeni onu drugu tvar postavljenju preda nj. Slika će biti ishod tog susreta. Bezrazložno je zahtijevati da Rembrandt ili Michelangelo rade jednako. Ne možemo samo obojiti komad platna i na njemu pokazati neke oblike u pokretu da bismo dobili Lukreciju s bodežom. Trebalo je da ona drugdje postoji prije nego što se pojavi na platnu, a slikarstvo je bio sredstvo kojim se Rembrandt služio da bi je i na platnu stvorio, premda ju je to sredstvo prije moglo preinačiti no odrediti. S druge strane, sve je već moralo postojati u tubama boje, u slikarevim mišićima i u moru žučkaste boje u koje se ulijeva. Pa ako iz toga treba proizaći Lukrecija, ona će među nama biti prvi put — neočekivana. Za slikara ona mora biti neočekivana. Gledajući tako, beskorisno je djelovati ako se unaprijed zna ishod tog čina.

»B. nije moderan«, rekao je jedan od vođa ove škole. »On radi po skicama. To ga svrstava u renesansu.«

Jedan izraz označuje ovdje metodu i sve po čemu se ona odvaja od nekadašnje. Crtež je prethodni oblik neke slike koju *duh* pokušava obuhvatiti. Rad po crtežu obznanjuje da umjetnik još uvijek smatra platno mjestom na kojem učvršćuje ono što ima u duhu — a ne da je platno samo »duh« posredstvom kojega slikar misli preoblikujući površinu bojama. Ako je slikarstvo akcija, skica je također akcija, a slikarstvo koje mu slijedi jedna drugačija akcija. Drugo ne može biti »bolje« ni potpunije od prvoga. Isto toliko ima u nedostacima jednog koliko u dostignućima drugog.

Slikar koji se tako izražavao očito nije bio u pravu smatrajući da njegov prijatelj poima crtež poput slikara prošlosti. Nema razloga da se akcija započeta na papiru ne nastavi na platnu. Ili da se ponovi u drugom razmjeru i sa više vještine. Crtež može imati ulogu čarkanja.

Nazivali ovo slikarstvo »apstraktnim«, »ekspresionističkim« ili »apstraktno-ekspresionističkim«, ono što je važno to je njegov posebni cilj: ono dokida predmet drugačije nego apstraktna, ekspresionistička ili neka druga razdoblja moderne umjetnosti.



Novo američko slikarstvo nije »čista« umjetnost: nije ga estetička briga navela da odbaci predmet. Jabuke nisu istjerane sa stola da bi načinile mjesta za savršene odnose prostora ili boje. One su morale nestati da ništa ne bi priječilo akciju slikanja. U tom premještanju gradiva i sama je estetika prešla u drugi plan. Oblik, boja, kompozicija, crtež sastojci su od kojih nijedan nije nužan; u krajnjoj dosljednosti neki su slikari pokušali da ih se svih oslobode izlažući čista platna. Ali ono što je nesumnjivo značajno to je vrijednost otkrivanja koja se nalazi u činu. I treba smatrati sigurnim da će slika, ma kakav joj bio sadržaj, u konačnom dojmu biti neka *napetost*.¹

drame aluzija

Slikarstvo koje je čin neodvojivo je od umjetnikova životopisa. Sama slika je »trenutak« u nečistoj složenosti njegova života — neka se pod »trenutkom« razumijevaju minute stvarno upotrijebljene za oslikavanje platna ili cijelo trajanje svjesne drame čije je očitovanje jezik znakova. Slikarstvo-čin od iste je metafizičke stvari kao i umjetnikovo postojanje. Ovo novo slikarstvo odlučno je izbrisalo svaku razliku između umjetnosti i života.

Iz toga proizlazi da sve objavljuje ovu umjetnost. Sve što god je akcija na bilo kojem stupnju bila — psihologija, filozofija, povijest, mitologija, kult heroja; sve osim umjetničke kritike.

¹ »Vodeći računa o napetostima koje može u nama poticati, kanal svake umjetnosti jest proširenje fizičkog svijeta; trag boje »djeluje« u nama poput mosta na Hudsonu. Za nevidljivi svijet koji prebiva u nama, jedna slučajna mrlja, ili neka prskotina boje zadobiva značenje jednako najtežim događanjima...

»Ako je duševno stanje ili umjetnikova napetost temeljno gradivo svake umjetnosti (a to može biti slučaj čak i u razdobljima koja nisu individualistička), to stanje može naći svoju predodžbu u jednoj slici isto tako kao i u nekoj stvari ili u apstraktnom znaku. Slikarstvo akcije novo je po tome što otklanja slikovnu predodžbu tog stanja u korist dinamičke predodžbe. Akcija na platnu izjednačuje se s vlastitom predodžbom. To je bilo moguće jer je akcija u isto vrijeme složena od stvari i od duševnog i sama je po prirodi znak. To je trag pokreta čija akcija ne otkriva uvijek u potpunosti porijeklo i osobine (Freud nam pokazuje npr. kako imaginacija predstavlja ljubavni akt kao napadanje); uza sve to akcija sama postoji kao stvar, zbog toga jer ona dodiruje i mijenja druge stvari...

»Prelazeći na akciju, apstraktna umjetnost dokida svoje veze s arhitekturom, kao što je slikarstvo već prije prekinulo s muzikom i s romanom, i evo je kako ide pod ruku s pantomimom i plesom. Pomišljamo na Rilkea.

Pleše naranča. Taj pejzaž topliji, odbaci ga od sebe, i neka onaj gdje je zrelost, zablista na prisnom lahoru!

(Soneti Orfeju)

»U slikarstvu, najvažnije sredstvo fizičkog pokreta (koje se razlikuje od varave predodžbe futurista) jest linija, ali ne shvaćena kao najneznatnija površina, ni kao granica, ni kao obris, ni kao usklađenje, nego kao povezanost ili kao figura (u smislu »figure u klizanju«). Prelazeći preko platna svaka linija ove vrste može od stvarnog pokreta tijela umjetnikova učiniti jednu estetičku tvrdnju. Linija je, od uvijenog ulopisa do širokih udara slikareve četke pri stvaranju, odigrala bitnu ulogu u tehnici slikarstva akcije, premda postoje osim linije i druga sredstva za prenošenje i prevođenje snage na platno.«

(H. R., odlomci iz »Hans Hofmann: Priroda u akciji«, Art News, svibanj 1957.)

Slikar se svojim načinom slikanja udaljuje od umjetnosti; kritičar se od nje ne može odvratiti. Kritičar koji nastavi suditi pojmovima škole, stila, oblika, — kao da je još uvijek posao slikara da oblikuje stanovitu vrstu predmeta (umjetničko djelo) umjesto da živi na platnu — nužno će izgledati poput stranca.

Nekim je slikarima taj stranac koristan. Kako su proglasili da je njihovo slikarstvo čin, traže da se tom činu i divimo kao umjetnosti. To opet vraća čin u okrilje uskog kruga estetike. Ako slika jest čin, ne možemo je smatrati činom genija unutar područja u kojem su svi sustavi procjenjivanja otišli do vraga. I ne možemo je procjenjivati pojmovima umjetnosti. Inače »čin« nije ništa nego »spravljanje slike«, dovoljno brzo da ona do određenog roka izložbe bude dovršena.

Umjetnost — odnos slikarstva prema djelima prošlosti, tačnost kolorita, modelacije, ravnoteža itd. — pojam je koji slikarstvu dolazi putem psihologije. Kao što je Stevens rekao za pjesmu, »ona proistječe neposredno od ličnosti pjesnika«. Ali to je psihologija stvaralačkog čina, a ne takozvana psihološka kritika koja u slici želi »čitati« ključ seksualnih sklonosti ili umjetnikove nemoći. Djelo, odnosno čin, prevodi taj psihološki podatak u pojmove namjere, u »svijet« i tako ga nadilazi.

Kada jednom zbog neadekvatnosti odbacimo uobičajene estetičke stavove, ono što daje slici značenje, nije psihološki podatak nego *uloga*, način na koji umjetnik stvara sklop svoje osjećajne i misaone energije, kao da se nalazi u jednom, već proživljenom trenutku. Ako je riječ o važnosti, dramatička je važnost u prirodi čina što se vrši u ovoj pravokutnoj areni.

Kritika mora započeti svoj rad prepoznavajući u slikarstvu iskaze koji su svojstveni njegovim načinima stvaranja. Kada je slikar postao glumac, gledalac mora misliti u pojmovima radnje: njena zamisao, trajanje, smjer, psihičko stanje, zgušnjavanje i popuštanje pažnje, pasivnost, budno iščekivanje. On mora postati obaviještenim poznavaoцем stupnjeva što dijele nesvjesno, prirodno i aluzivno.²

² Akcija ne može postići savršenstvo ukoliko ne ukloni svoj ljudski povod i time se pretvori u stroj, u čovjeka-stroj.

»Nikada akcija ne dostiže savršenstvo; ali ona teži prema njemu i udaljuje se od osobnog. To je najbolji razlog zbog kojega treba odbaciti naziv »apstraktni ekspresionizam« (kojim su označili suvremeno američko slikarstvo), sa svim njegovim upućivanjem na Ja i na Schmerz (patnju). »Slikarstvo akcije zaokupljeno je stvaranjem sebe samog, određivanjem sebe ili nadvisivanjem sebe; ali to ga udaljuje od izražavanja sebe, izražavanja koje pretpostavlja prihvaćanje osobnog onakvog kakvo jest, sa svim ranama i čarima. Slikarstvo akcije nije »individualno«, premda crpi povode u individualnim mogućnostima umjetnika.«

(H. R., »Razgovor s Thomas B. Hessom«, Katalog izložbe: Slikarstvo akcije 1958. Dallas Museum For Contemporary Arts.)

to nije ovo, to nije ono

Ostavivši po strani neke značajne iznimke, većina umjetnika ove avangarde našla je svoj put prema sadašnjem djelu u žestokom suprotstavljanju vlastitoj prošlosti. Njihov prototip nije mladi slikar nego slikar po drugi put rođen. Čovjek može navršiti i četrdeset godina, kao slikar ih ima oko sedam. Pukotina jedne velike krize dijeli ga od njegove osobne i umjetničke prošlosti.

Brojni bijahu slikari »marksisti« (sindikati W. P. A., Kongres umjetnika); oni su pokušavali prikazati društvo. Drugi su nastojali predstaviti umjetnost (kubizam, postimpresionizam) — u oba slučaja dolazimo na isto.

Veliki je trenutak došao kad su odlučili slikati . . . , jedino i samo *slikati*. Pokret učinjen nad platnom oslobađao je od svih vrijednosti — političkih, estetičkih, moralnih.

Da u ovoj nestrpljivosti treba vidjeti znakove rata i opadanja revolucionarne misli, nema nikakva pravog dokaza. Kad je riječ o djelovanju velikih događaja na njihove osjećaje, Amerikanci ih nastoje prešutjeti ili se pokazati nesvjesnima. Francuski umjetnik rado smatra svoju osobu ključnim poljem povijesti; ovdje se govori jedino o osobnim Mračnim Noćima. Značajno je, ipak, da su se mnoge osamljene ličnosti u toku deset posljednjih godina naglo odlučile, te su napustile ili čak tvorno uništile djela koja bijahu sačinile. Udaljeni promatrač, koji ne bi bio svjestan da su se ovi događaji zbili u punoj tišini, morao bi zaključiti da su oni slijedili neki znak.

U svom središtu pokret je bio više odbijanje nego osvajanje. Velika djela prošlosti i dobro življenje u budućnosti na jednaki su način postali ništavilo.

Odbijanje vrijednosti nije zadobilo oblik osude društva ili izazova, kao što je to bilo nakon prvoga svjetskog rata. Ovo je bilo povlačenje. Usamljeni umjetnik nije želio promijeniti svijet, on je od svog platna htio učiniti svoj svijet. Osloboditi se predmeta značilo je osloboditi se »prirode«, društva i postojeće umjetnosti. Trebalo se udaljiti od subjekta željnog da izabere svoju budućnost i da otkáže svoja obećanja u prošlosti.

Amerikanci, potomci pionira i izbjeglica, nisu doživljavali propast umjetnosti i društva kao neki gubitak. Naprotiv, kraj umjetnosti označavao je početak jednog optimizma koji će sam sebe smatrati umjetnošću.

Slikarstvo američke avangarde zaniijelo se bijelom površinom platna kao što je Melvilleovog Ishmaela bilo obuzelo more.

S jedne strane, očajna svijest o moralnoj i intelektualnoj iscrpenosti; s druge, zanos što ga može iskusiti samo onaj koji se smjelo izvrgava dubinama da bi u njima možda pronašao zrcalnu i pravu sliku svoga bića.

Slikarstvo se odsada moglo svesti ili na suvišni teret, samo umjetniku nužan za djelatnost koja je za njega jedini izbor, ili za korisno zanimanje ili na besposlicu. Vođen vidnim i tjelesnim sjećanjima na slike koje je vidio ili načinio — sjećanjima koje je pokušavao udaljiti od svoje svijesti koliko god je moguće, slikar je izvodio pokrete na platnu vrebajući što svaka novost otkriva o njemu i njegovoj umjetnosti.

Proizlazeći iz pojave obraćenja novi je pokret kod većine slikara bitno religiozan. U većini je slučajeva, međutim, obraćenje doživljeno u svjetovnim pojmovima. Ishod je bio stvaranje privatnih mitova.

Želja za privatnim mitom sadržaj je čitavog slikarstva te avangarde. Čin na platnu pokušava uskrisiti spasonosni trenutak, trenutak u kojem se prvi put u svojoj »povijesti« slikar osjetio oslobođen vrijednosti — mit obuhvaćanja protekle svijesti. Ili, još bolje, čin pokušava pokrenuti jedno novo razdoblje koje će za slikara biti ostvarenje njegove potpune ličnosti — mit zadobivanja svijesti budućnosti.

Neki su svome mitu dali i verbalni izraz te su neka svoja djela doveli u vezu s različitim mijenama mita. Za druge, općenito dublje, slikarstvo samo je isključivi izraz, upravo znamen.

Pobuna protiv određenog u sebi i u svijetu što se, nakon Hegela, uobičajila u teorijama nove stvarnosti evropske avangarde, došla je u Ameriku u obliku osobnih pobuna. Umjetnost-akcija počiva na tom bezgraničnom činu vjere: umjetnik prihvaća kao stvarno samo ono što upravo stvara. »Ako se duša nije odvojila od ljubavi za stvorene stvari . . .« Umjetnik radi u svijetu potpune slobode, izlažući se, slijedimo li Kierkegaarda, opasnosti tjeskobe estetičkog, što nužno prati svaku moć koja nema dodira sa stvarnim. Da bi se sačuvala snaga protivljenja prema stvaranju konačnog, potrebno je živjeti isposnički u neprestanom odbijanju.

apokalipsa i oslikani papir

Najudobniji razgovor s prazninom jest misticizam, a osobito misticizam koji izbjegava da se ustali u obrede.

Američki slikari nemaju mnogo sklonosti za filozofiju. Misлити, za većinu od njih, znači jedino obrazlagati i na kraju zaključiti da je *slikarstvo* drugačije od pisanja ili kritike, na primjer: takva je mistika ove posebne djelatnosti. Kako im nedostaje gipkost jezika, slikari govore o svom radu posebnim žargonom, neprestano prožetim metafizikom *stvari*: »Moje slikarstvo nije umjetnost; ono je nešto što jest.« »To nije slika jedne stvari; to je stvar sama . . .« »Ovo nije oponašanje prirode; ovo jest priroda.« »Slikarstvo ne misli; ono zna.« Itd., itd. »Umjetnost nije, nije, nije . . .« Kao odgovor na to neki tvrde da je umjetnost i danas nalik onome što je uvijek bila.

Jezik nije prilagođen stanju gdje je čin sam po sebi »predmet«. S filozofijom *slikarstva* javljaju se tragovi vedske religije i pučkog panteizma.

U pojmovima američke tradicije novi su slikari postavljani negdje između kršćanske znanosti i Whitmanovih »kozmičkih pokreta«. To jest, između discipline neograničenog kojom se brane od nemira, neprekidno vrebajući na iznenadne koristi, i discipline velikog puta opasnosti što vodi drugom izgledu predmeta i slobodnim prostorima svijesti.

Ono što je Whitmanovom misticizmu davalo zvuk ozbiljnosti bilo je to što je on svoje »kozmičko ja« ravnao prema moralnim i političkim pokretima. On je htio neizrecivo u *čitavom* izvođenju — te da neizrecivo obuzme svo mnoštvo.

Kamen kušnje cijelog novog slikarstva jest njegov stupanj ozbiljnosti — a test te ozbiljnosti mjera je po kojoj je čin na platnu projekcija potpunog umjetnikova pokušaja da nam prenese svoje iskustvo.

U takvom duhu jedna dobra slika mora očevidno biti akcija i u tačnom odnosu s unutarnjim razvojnim procesom umjetnika. Platno je »odgovorilo« na umjetnikova pitanja ne da ga umiri sibilskim mrmljanjem niti da poništi njegov dionizijski urlik, nego da ga izazove na jedan dramatičan dijalog. Svaki je udarac kista nužno bio izbor i jedno se novo pitanje nametnulo da na nj odgovori. Ali po samoj svojoj prirodi slikarstvo se akcije zasniva na slikanju u *čitavom* opsegu poteškoća.³

Nejaki misticizam novog pokreta, onaj oblika »kršćanske znanosti«, teži, naprotiv, prema jednom *lakom* slikarstvu — nikad toliko nezaslužjenih remek-djela! Djelima ove vrste nedostaje dijalektička napetost izvornog čina, koja sadrži opasnost i volju. Kada je tuba boje pritisnuta apsolutnim, od toga može proisteći samo uspjeh. Slikaru će tada jedina briga biti da pokupi nagradu za beskrajni niz slučajnih udaraca. Njegova se kretnja završava ne budeći ni pokret unutarnjeg protivljenja ni želju kod umjetnika da u potpunosti bude prisutan u svojem činu. Zadovoljen čudima što prebivaju zaklonjeni na platnu, umjetnik prihvaća da ovjekovječi opća shvaćanja i ukrasi ih svakodnevnim uništavanjima. Ishod: apokaliptički oslikan papir.

Kozmičko »ja« što se javlja u činu slikanja, ali koje zadržiti i nestaje kada netko pokuca na vrata ateljea, pokreće kod slikara megalomaniju, suprotnu revolucionarnom stavu. Drhtaji što ih izazivaju neke obojene površine ili složeni tonovi i oblici, namjerno dovedeni do granice lošeg ukusa, poput izloga u Park-aveniji, kataklizme su, dovoljne većini promašenih slikara. Mistično razlaganje umjetnosti, koje je smatrano neizrecivim događajem, učinilo je općenitom zbrku između čina i jednostavnog utiska da

³ Kao što su drugi umjetnički pokreti našeg vremena preuzeli iz slikarstva element strukture ili tonski element, te ih doveli do njihove biti, slikarstvo akcije uzelo je element izbora, nerazdvojiv od svake umjetnosti, i uzdiglo ga do pravila: djelo nije dovršeno već u svom početku i mora se nastaviti povezivanjem »pravih« kretnji. Jednom riječju, slikarstvo akcije apstraktni je oblik moralnog elementa u umjetnosti; njegovo je obilježje moralna težnja odvajanju od moralnih i estetskih izvjesnosti; ono pak sebe procjenjuje moralnim pojmovima kada tvrdi da je bezvrijedno ono slikarstvo koje nije tvarni izraz one izvorne borbe koja je u svakom trenutku mogla biti izgubljena.

su djelovali — ili da su sami postali predmetom nekog čina. Budući da se nema što »saopćiti«, običan potpis zadobiva vrijednost novog likovnog izraza. Jednim udarcem kista slikar postaje, on jest Netko, u svakom slučaju na nekom zidu. Da ovaj netko zapravo nije on, pokazuje se kao sitnica u nezgodan čas.

Kada su teškoće, nerazdvojive od pravog čina, jednom izbjegnute pomoću misticizma, pokušaj preobrazbe umjetnika primakao se svršetku. Što preostaje u tom slučaju? Ili, drugim riječima: Što je slikarstvo koje nije predmet, ni predodžba nekog predmeta, ni njegovo raščlanjivanje, ni impresija koju ono daje, ni sve ono što je slikarstvo ikad moglo biti — a koje je uz to prekinulo i s predočavanjem osobne borbe? Ono je slikar sam, preobražen, lutajuća sjena u svijetu Umjetnosti. Ovdje ona obična izreka »Kupio sam jednog O.« (umjesto jedne slike O.) postaje doslovno tačna. Čovjek koji je pošao da sam sebe ponovo stvori, nije od samog sebe ništa drugo učinio nego proizvod sa zaštitnim znakom.

sredina: javnost što vrvi od gluhih

Rekli smo da novo slikarstvo zahtijeva kritiku nove vrste, koja bi razaznavala posebna svojstva svakog umjetnikova čina.

Na nesreću po umjetnost, čija je vrijednost funkcija izvornog obilježja njenih tajni, novi je pokret započeo u onom istom trenutku kada je moderna umjetnost upravo »preplavljivala« Ameriku: moderna arhitektura ne samo za otmjene stanove nego i za zanatska udruženja, općinske uprave ili sinagoge, moderni namještaj i posuđe u katalozima za narudžbe; moderni usisači i otvarači; reklame za pivo. Sve je to mnogo češće obrađivano i objavljivano u visokotiražnim revijama nego slikarstvo avangarde. *Zagonetke za sve*. Danas američka umjetnost nije samo nova: ona je aktualna.

Dogodilo se da se slikarstvo povezalo s modernom umjetnošću, a oslobodilo intelektualnog savezništva — u književnosti čitav se svijet zatvorio.

Od te je veze slikarstvo primilo neke praznovjerne običaje, poput žene nekog slavnog čovjeka. Osjećaj prvenstva čak i nadmoći podrazumijevaju se sami po sebi. Mnogi se u Americi diče da posjeduju moderne slike koje su ne samo originalne nego uz to i »napredne« u odnosu prema svjetskoj umjetnosti (dok se u isto vrijeme govori »do vruga i svjetska umjetnost«).

Svatko zna da oznaka »moderna umjetnost« nema više nikakve veze s riječima od kojih je sastavljena. Da bi pripadalo modernoj umjetnosti, djelo ne mora više biti ni moderno, ni umjetničko, a ne mora čak ni biti djelo. Maska sa južnog Pacifika stara tri tisuće godina odgovara pojmovnom određenju modernog, a komad drva nađen na plaži postaje umjetnost.

Kad su to primijetili, neki su se oduševili i čak, što je zaista čudno, uzoholili; drugi su postali mahnuti luđaci.

Takve reakcije potječu nas da se zapitamo što je stvarno moderna umjetnost. Ona nije čak ni stil. Ona nema više ništa zajedničko s vremenom u kojem je predmet bio stvoren ni s namjerom stvaraoča. To je neka stvar kojoj je netko pomoću svoje društvene moći odredio da psihološki, estetički ili ideološki pripada našem vremenu. Pitanje koje se u povodu neke nađene stvari ili naplavine postavlja jest: tko ju je pronašao?

Moderna umjetnost u Americi znači revoluciju ukusa — i po njoj možemo prepoznati stalež koji tu revoluciju vodi. Otpori prema modernoj umjetnosti prije svega su otpori prema pretenzijama nekih na društveni autoritet. Stoga modernu umjetnost povremeno okrivljuju društvene institucije, politički svijet i crkva zbog snobizma, komunizma, nemoralna. Komedija jedne revolucije jest to što se zadovoljava oružjem ukusa dok se u isto vrijeme obraća masama: moderne tiskane tkanine na velikim tržnicama po povoljnoj cijeni, moderni enterijeri za neoženjene službenike, moderne boce za mlijeko.

Moderna umjetnost je odgojna, ne u odnosu na umjetnost nego u odnosu na život. Ne možemo objasniti Mondrijana ljudima koji ne znaju ništa o Vermeeru, ali ćemo lako objasniti da je društveno važno diviti se Mondrijanu a ne brinuti se za Vermeera. Pomoću moderne umjetnosti nadobudni stalež vulgarizatora po struci — crtači, arhitekti, aranžeri, modni kreatori, upravitelji galerija — objašnjava svjetini da je jedna uzvišena vrijednost rođena u našem vremenu, vrijednost novine, te da ima osoba i predmeta koji su otjelovljenje te vrijednosti. Ta je vrijednost potpuno neuhvatljiva. Kao što smo vidjeli, moderna umjetnost nema potrebe da bude nova u pravom smislu; ona jedino mora biti nova za nekoga — za posljednju damu koja je otkrila naplavinu — i pridobiti svoje vjernike; to je osnovni cilj tog staleža.

Budući da se zanimanje za modernu umjetnost sastoji isključivo u tome da djelo bude *ново*, i budući da njegova novost nije određena analizom već društvenom moći i pedagogijom, avangardni slikari vrše svoju djelatnost u sredini koja je potpuno nezainteresirana za sadržaj njihovih djela.

Za razliku od umjetnosti devetnaestog stoljeća, slikarstvo avangarde nije prihvatio srednji stalež⁴. Još manje običan puk. Vodimo li računa o reklami i o slavi kojom je okruženo, može se reći da se avangardno slikarstvo jedva prodaje. Ono se *iskorištava* u potpunosti kao materijal za odgojne i trgovačke pothvate: reprodukcije u boji, primjena u ukrašavanju, memoari. Premda su brojniji nego ikad, oni koji gledaju umjetnička djela i slušaju o njima,

umjetnici avangarde nisu nikako prihvaćeni. Netko se zanima za ovo, netko za ono, ali nema prave publike. Djela avangarde ne nastaju u ljudskoj već u funkcionalnoj sredini. Te se slike iskorišćuju, a ne postoji potreba za njima. Javnost, radi čijeg se odgoja povremeno priređuju izložbe, prihvaća izbor koji je za nju sačinjen kao da je riječ o pojavama nekog Vijeka Neobičnog.

Akcija nije pitanje ukusa.

Nije na ukusu da odluči o revolverskom pucnju ili o konstrukciji labirinta.

Kao što je markiz de Sade već shvatio, čak i pokusna istraživanja na području osjeta, ako se često slobodno ponavljaju, pretpostavljaju stanoviti moral.

Da bi u rasprskavanju šrapnela iznad ničije zemlje mogao vidjeti rascvjetavanje nekog plamenog cvijeta, Marinetti je morao prijeći preko moralnih pretpostavki koje se odnose na čin uništavanja — isto kao i Molotov kad je rekao da je fašizam stvar ukusa. I jedan i drugi, naravno, upotrijebili su jezik sakupljača naplavina, internacionalne moderne umjetnosti.

Ograničena na estetiku, birokracija ukusa koju tvori moderna umjetnost ne može shvatiti ljudsko iskustvo koje je sadržano u novom slikarstvu akcije. Jedno djelo vrijedi poput drugoga ako polazimo od površnih sličnosti, i pokret, u cijelosti, nije ništa drugo nego novo svojstvo koje se pridružuje slikarstvu dvadesetog stoljeća.

Uzorci svih stilova zbijeni su jedni uz druge u ilustriranim godišnjacima, na putujućim izložbama i u glavama novinskih kritičara poput konzerviranog mesa u velikim magazinima — svi ujednačene kvalitete.

Da bi se zaštitila od gluposti, podmitljivosti i nepokretnosti umjetničkog svijeta, umjetnosti američke avangarde potrebna je prava publika — ne samo trgovačka. Potrebno joj je razumijevanje — ne samo reklama.

U jednom društvu kao što je naše prihvaćanje i razumijevanje avangardnog slikarstva, ovdje kao i u inozemstvu, prije svega je stvar uskih krugova pjesnika, muzičara, teoretičara, ljudi od pera koji su u njegovu djelu prepoznali prisutnost novoga stvaralačkog načela.

Ali šutnja u odnosu na novo slikarstvo, u kojoj sve do danas američka literatura ustraje, doseže, da tako kažemo, do sablazni.

prijevod:
tonko maroević

⁴ Prilike su se izmijenile od 1952, kad je ovaj članak napisan. Pojavilo se nekoliko mladih sakupljača koji su se opredijelili za novo američko slikarstvo, i u određenom opsegu, djelo Amerikanaca osvojilo je svoj prostor na svjetskom umjetničkom tržištu.