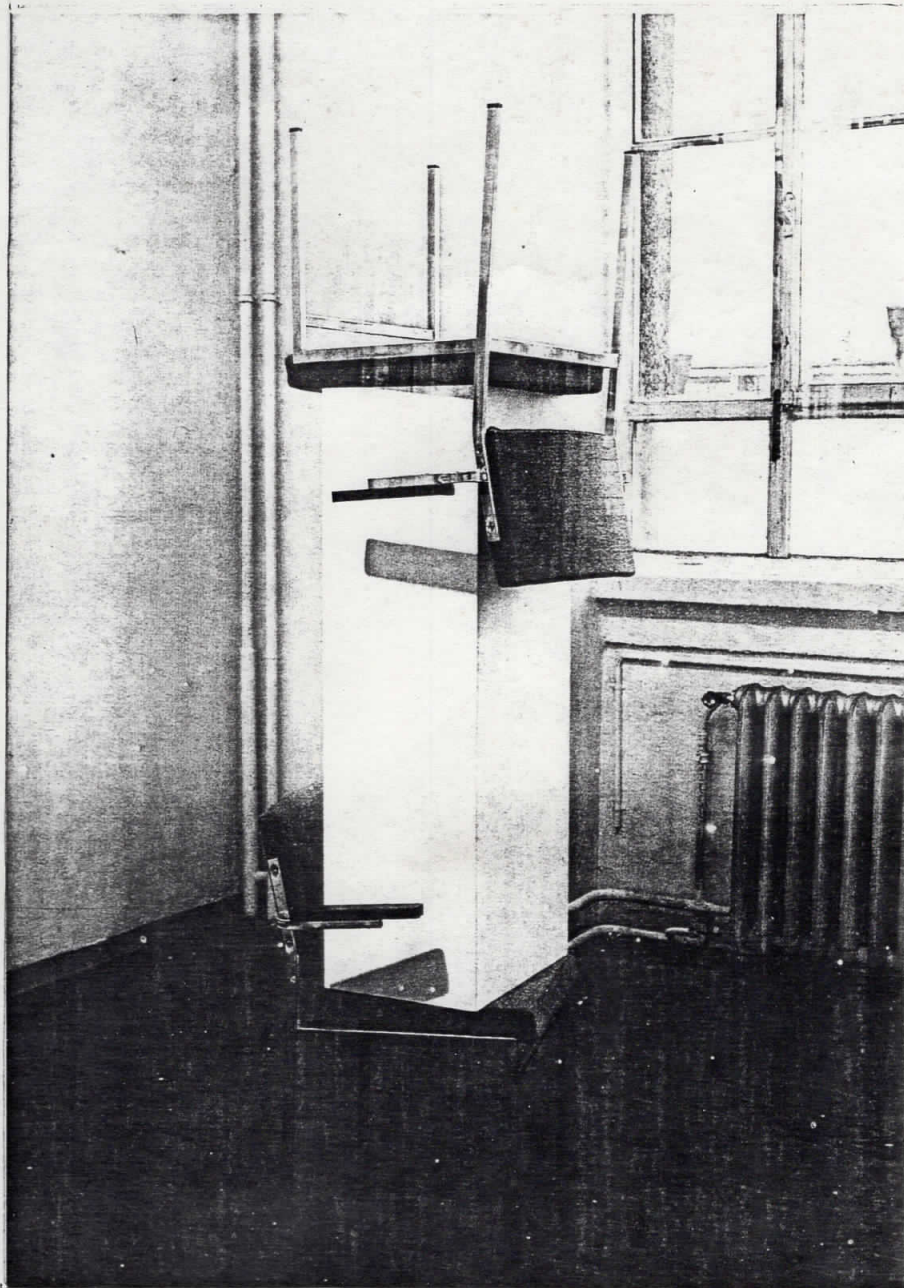


ПРЕДАВАЊЕ

ШТЕФАН ШМИТ ВУЛФЕН:

М О Д Е Л И



Рајнхард Муха "Столица, постамент, столица"

ВО ПОТРАГА ПО ИЗГУБЕНАТА СЛИКА-СЛИКАРСТВО НА ПОСТМОДЕРНАТА

1.

"Постмодерната" слика не постои. Дури ни актуелните трендови како цитирањето на постарите уметнички стилови, односно, обезличувањето со откажување од сопствениот стил, не е доволно за да може сликата да се дефинира (на мисловно плоден начин) како постмодерна.

2.

Каква е тогаш услогата на постмодерната во сликарската уметност, на кој начин таа се манифестира? Лиотар, главниот идеолог на постмодерната смета дека мајсторите на модерната (Сезан, Дишан) ја оствариле постмодерната мисла. Но крајот на филозофски дефинираниот уметнички израз ("фрагментарно") не е легитимен. Лиотар го превидува фактот дека се работи за две институции на две идентични истории, за различни "игри со зборови" кои не дозволуваат непосредно пренесување.

3.

Да се послужиме сека со Џенксовата техника на анализа, која тој ја користи за прашањата на архитектурата: Како реагираат градителите на доминацијата на интернационалниот стил? Зарем и ликовните уметници исто така не наоѓаат прибежиште во концептуалната и минималистичката уметност? Во таквиот контраст настануваат многу стратегии кои е можно да се одредат како постмодерни (и е можно да се докажат со изјави на уметниците): од аналитичкото сфаќање на стварноста и уметноста доаѓа до неопходноста на ново сфаќање на уметничката практика која ги соединува анализата и синтезата. Ваквото интегрално раководење кое го развива уметникот, правејќи го вседно и транспарентно, пред се, го предизвикува вниманието на филозофот, чии што деконструкции на сопствената дисциплина секогаш пропаѓаат на рабовите на традиционалните дихотомии. Од автореференцијалниот, ненакитен "претесански" облик, доаѓа до стремез кон од-вишно, кон "католичка" креативна инспирација. "Убавата илузија", основниот поим на постмодерната

естетика, содржи нова смисла, нова функција. Конечно, на тавтолошкиот облик на концептот, односно на минималната уметност, која не зборува за ништо друго освен за самата себе, спротивставена и е желбата за приказна, ревитализацијата на митот.

4.

Ваквото, чисто феноменолошко сликување, сепак бара поголемо налегнување во анализа која ни го враќа поимот "окосница". Со минималистичките и концептуалните пристапи во уметноста, би можело така да се размирира, завршува логичниот след на модерната во сликарството. Со таквата програма на создавање се размножува, на идеолошкиот хоризонт на модерната, репертоарот на изразните средства. Тоа значи: она што некогаш важеше како царство на слободата на индивидуалниот израз, како комплементарно на строго нормираното "воозбилено" општество, одеднаш се покажува дека е изразито типизиран јазик. Оваа констатација мора да предизвика последици во уметничката практика: фактот дека изразниот репертоар на уметноста западнал во стереотипен код, дозволува стратешко оперирање кое се свртува против овие стереотипови, против идеологемата на модерната уметност. Она што ослабнува е постулатот на исправноста која што ја бара реципиент од модерниот уметник. Првата појдовна точка: постмодерната уметност е метаакритичка уметност која ги доведува во прашање аксиомите на модерната уметност.

5.

Попрецизниот приказ на свој метаакритички настап, бара претставување на уметноста како институција: ако за тековната претстава за модерната уметност е карактеристична преобразбата, тогаш, од друга страна, таа преобразба е поврзана со настанувањето на стабилен систем на вредности. Уметничките стратегии како *ready-made* или цитатот, функционираат секогаш во повратното дејствување на одредено конвенционално очекување на гледачот. Гледано структурално, би можело да се каже дека моделот на "модерната уметност" секогаш произлегува од два система кои го условувале: манифестациониот систем на уметничкото дело, *oeuvre*, стилот и виртуелниот систем на вредности, конотацијата. Критиката на манифестационите дела би можела секогаш да се однесува на виртуелниот систем ("идеологија") и со вистински случувања да се одмерат

координатите, на пример, автономијата или одредено отстапување. Преобразбата на институциите на уметноста, а тоа е она што е пресудно ново, од пред неколку години не се покажува во својата материјална страна, туку во својата виртуелна природа. Повлекувањето во минималистичката и концептуалната уметност – убавината на приказната, комплексното практично разбирање – во оваа прилика се причинува како расправа со идеологијата на модерната уметност, која што е токму во овие уметнички движења најпрецизно формулирана. Тие прикриено ги назначуваат овие тежненија (кои од постмодерната прават задача) кон реструктурираната општествена функција на уметноста, кон промената на институцијата. Кој јадикува поради недостатокот од иновации, пати од одредена кратковидност со којашто не може да се разбере дека со стереотипни средства и конвенционални инструменти на новото ниво сепак се достигнува новото.

6.

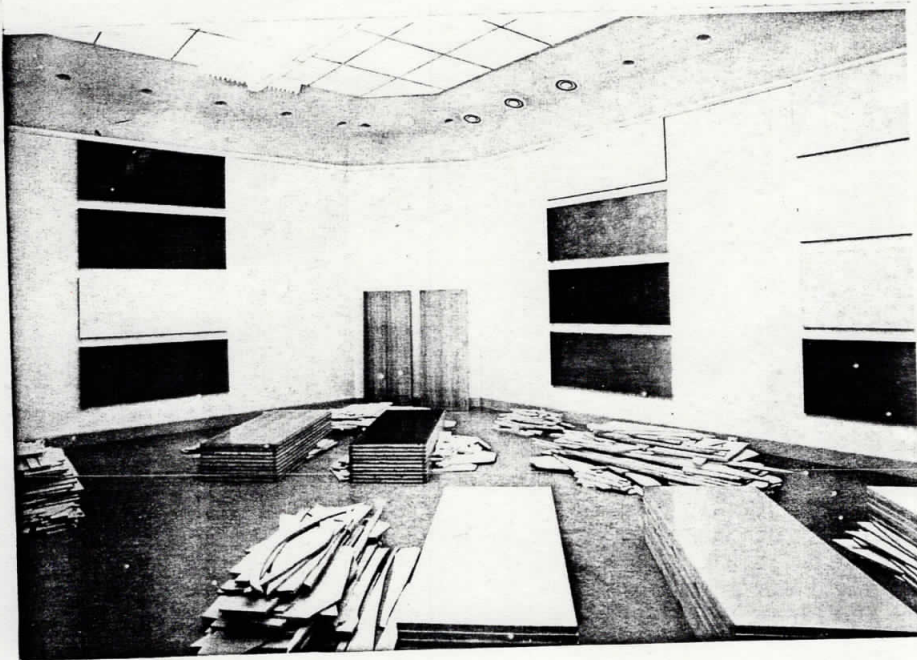
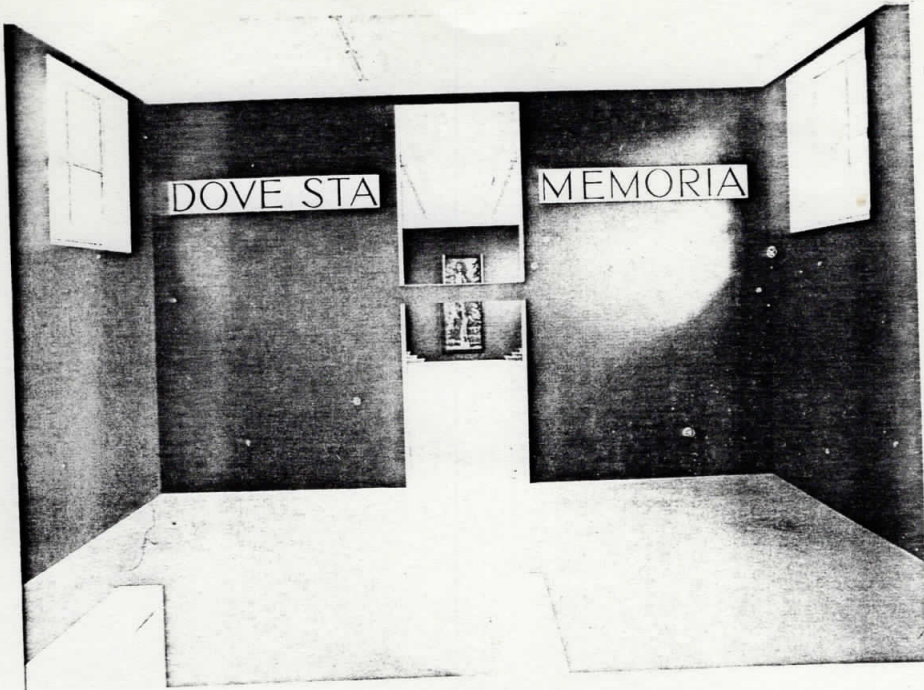
Значи: "постмодерната", без оглед на своите помалку или повеќе успешни истапи, е далеку од доминацијата на уметничките менаџери. Се едно како ќе му се приоѓа на тој феномен, на она што заедно може да се нарече "Институција на уметноста", тие отфрлувања, отпадоци и пукнатини сепак се вредни за откривање, и тоа не како случајна малопродажна стока, туку како систем кој ни ја отвора иднината. Институцијата на уметноста во текот на последните 100 години (а можеби и 400 години) се менува. Таа не се распаѓа туку така (развијаниот "крај на уметноста"), туку се сфаќа во реструктурирањето, што би можело да биде највозбудливата задача на уметничката публицистика. Таа својата најважна задача ја гледа во "уметничката критика како критика на идеологијата".

ПРОСТОРОТ КАКО МЕДИУМ

Гинтер Ферг смета дека "е лесно да се направи нешто". Дури ни Герхард Мерц не сака од неговото дело да се исчитуваат тајни. Рајнхард Муха, кој во секој случај е прилично дискретен, не ги дели потполно сите гледишта, но неговите дела, и покрај нивната елганција, го пропагираат кармот на импровизираното и ја ослободуваат свеста за есенцијалното. Заедничко за сите тројца е тоа што кога велат "лесно", тие не мислат "едноставно". Тие на директноста гледаат како на знак за квалитет на едно уметничко дело што е интелегентно без да е интелектуално и доволно суштествено за да се одрекне од секој вид дотераност. И конечно, оправдуваат за "лесното" се мотивирани од една хигиена: таа го вклучува карактерот на еден уметник кој е спесен за своите средства, ги употребува со прецизност, а се повлекува од резултатите.

Не е потребно да се свртиме далеку назад во анализите на модерната за да стигнеме до пуританските умови, чиишто "вјерују" можат веднаш да се прочитаат од нивната етикета. Минималистите од 60-те, бавејќи се со конвенциите на скулптурата, развија една естетика на само-ограничување. Нивниот мотив беше критика на наследните форми на експресија кои беа ментално збркани и визуелно лажни. Пред еден таков предизвик, особено во САД, скулптурата настапи со упростена фасцинација која што својата комплексност подоцна ја остваруваше со помош на меѓуебните релации произведувани во нивните изложбени простори. Овие мали збирки на 1 x 1 беа научени од нивните уметници кои работев со просторот.

Во СР Германија двајца уметници ги реинтерпретираа сите пуритански постулати на таков начин што, се додека беа во прашање овие уметнички принципи тие имаа една битно комуникативна функција: тоа беа Блинки Палермо, кој умре во 1977 година, и Ими Кнебел. Ако се обидеме да ги сумираме нивните придонеси во една формула, може да се рече дека тие од просторот (околината), којшто минималистите го тестираа за да ги видат неговите формални можности, го претворија во нивен медиум, медиум што го употребуваат и Гинтер Ферг, Герхард Мерц и Рајнхард Муха, секој на свој начин. Ревалоризацијата на принципот "леснотија" беше можен, бидејќи и Палермо и Кнебел, за кои е клучно искуството на супрематизмот, не само што го илустрираа просторот, туку и успеаа да го исполнат со трансцедентални сили.



Герхард Мерц "Dove sta memoria" 1980

Ими Кнебел "Гентска соба" 1980

...s. ... generates a special calm, a contemplative

...his work with ready-mades Merz isolates

...into his repertoire, it h

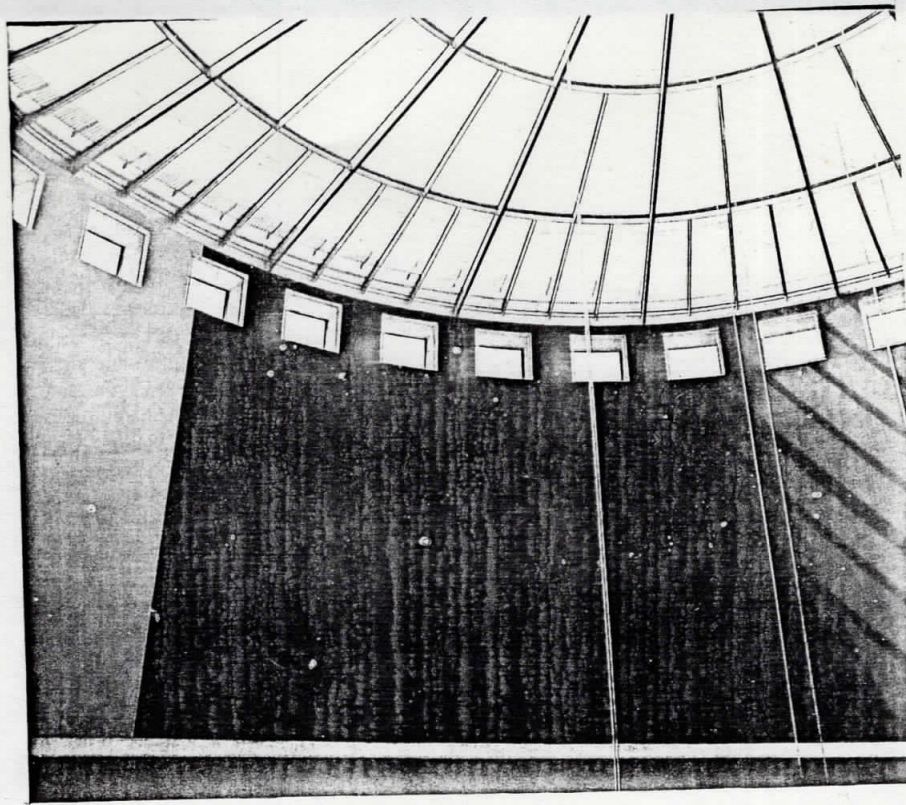
Кога Палермо и Кнебел започнаа да го развиваат нивниот јазик, Германија го откриваше делото на Казимир Малевич, Сепак тоа не беше конструктивистот кој стана нивен модел; туку сликарот на икони со неговиот метафизички поглед на светот, Малевич бараше концентрација врз есенцијалното, повторена во идеологијата на минимализмот, но исто така привлече внимание и кон спиритуалните и емоционалните ефекти на чиста боја и форма. И двајцата уметници минаа низ оваа школа. Како и Малевич, воден од неколку геометриски форми, и Палермо исто така разви "нови видувања на стандардите". Тој можеби употребуваше основни геометриски облици, но нивната слободна сликарска изведба и очигледно импровизираните реакции покажуваат поетска, чувствена игра со контрастите што можат да се доживеат емотивно, но не можат да бидат опишани концептуално. Делото не можеше да се ограничи на парче хартија. "Просторот да се употребува како плашно" е насловот на еден есеј од критичарот Ласло Глозер за Палермовите видни слики од 1973 година. Кога Палермо (од 1947 натаму) ги обеси или само ги потпра монохромните објекти на ѕидот - како во делото "Плоча и мотка" од 1968 - тоа се однесуваше на контекстот на целата просторија. Таму каде што таквите форми претходно беа аранжирани на хартија на тој начин што ослободуваа емотивни сили, овде случај беа вклучени во просторот, којшто доживуваше консеквентно, една естетска ориентација. Целата просторија требаше да биде предмет на аранжирање. Од 1968 до 1973 Палермо конзистентно работеше врз различни видни слики, како што, на пример, беа оние за скалилата во Галеријата Фишер (1970), за "Експеримента 4" во Франкфурт (1971), за "Документа 5" во Касел, каде што, за разлика од скулптурата во која формата развива дополнителни сили со помош на исказот, исклучиво формата и бојата ја трансформираат атмосферата на просторот. Исто така и во концепцијата за сликата на Ими Кнебел, формалната концентрација стои во преден план. Сликите и цртежите во неговото целокупно творештво се толку редуцирани што добиваат карактер на една оперативна единственост, чишто снаги на исказот произлегуваат од нивната концентрација, или попрво, од нивната меѓуигра со ѕидната површина и просторијата. Од 1968 година Кнебел исто така работеше со просторот. "Себа со табли" (1968), "Гентска себа" (1980) и "Радио Бејрут" (1982), континуирано ги формулираат естетските позиции на еден *opus magnum*.

И самите наслови укажуваат на тоа дека силата на исказот на чисто опционалното, како што е изразено во "Соба со фибер табли", е приметно збогатена со наративни компоненти.

"Собата со фибер табли" веќе добива флуидни компоненти во една, во основа, минималистичка практика. Односите помеѓу објектите што стојат слободно, потпрените и обесените плочи не се аналитички објективизирани, туку концептуално аранжирани. Просторното искуство на Кнебел е артикулирано во инсталацијата: секоја конструкција ги зема во предвид новите постоечки фактори на различните изложбени простори.

Во "Генетска соба" бојата има решавачка функција, којашто Кнебел ја развива уште во "Серија-исечоци" (1977) кога беше преокупиран со Матис. Плочите и тука се наслагани – принципот на наслаги има големо значење за делото на Кнебел – и обесни на ѕидовите. Помеѓу квадратните табли постојат помали исечоци кои дејствуваат како знаци од еден репертоар. Плочите во боја имаат карактер на образец, но тие исто така развиваат и силна радијација што го условува просторот.

Би било погрешно од делото на Кнебел да се изолираат оние дела со просторни референции. Тие се дел од еден континуиран мисловен процес што постојано ги става на проба уметноста и стварноста. Веројатно, тоа се овие видови на просторни аранжмани што и даваат на помладата генерација уметници решавачки поттик да ја надмине минималистичката аналитичност. Творештвото на Гинтер Ферг, Рајнхард Муха и Герхард Мерц екземплярно ги потврдува таквите можности на развиток. Сите тројца го аранжираат просторот. Тој не е само сцена на која ги презентираат своите дела, туку е самиот материјал со којшто работат. Нивните интервенции го трансформираат материјалот, исполнувајќи го со значење. И досега, взаемноста се исцрпува. Гинтер Ферг ги бои ѕидовите на изложбениот простор исто како и Герхард Мерц, но со потполно различни интервенции. Рајнхард Муха употребува високо рефлексивно стакло во неговите конструкции исто како и Ферг во фотографиите, но овој дел од процесот функционира различно кај секој од нив. Споредбата на тројцата уметници не е трагање по паралели, туку на против еден експеримент на мислата со кој особените разлики на три различни форми на инструментализација на просторот може да се илустрира. "Каде е меморијата" (Dove sta la memoria), прашува програмски Герхард Мерц на неговата последна изложба. Dove sta memoria се појавува на



Гинтер Ферг (мурал за "Проспект 86") 1980

T/
A

Fc
hir
ant
Muc
no
ks,
chai
ons
o al
y, th
ecti
worl
ctuz
ny
olea
t int
is
m
fr
es
ic
r

de
me
e. I
the i
h a
l con
e rela
ition
ms h
ork i
Gema
e pur
far a
le are
munic
o died
summ
one cc
ironn
d for
a r
l Mer
differe
on of t

caput mortum, обоениот ѕид во втората просторија. Погледот на гледачот паѓа од овој натпис врз сликата на Св. Себастијан, кој, вграмен во тешко дрво, ја одделува следната соба како некој олтар. Но таа е составен дел. Мерц направи графика на светецот од Чима да Конелано, отуѓувајќи го со помош на тонирањето во кафеава боја. Зошто Мерц би присвоил нечие туѓо дело наместо да наслика свое дело? Одговорот на ова прашање веќе може да ги расчисти главните позиции: утопија и концепт.

Мерц се чувствува предизвикано од "нападните предмети од секојдневниот живот". Тој е заинтересиран да доведе под контрола едена непотчинета архитектура, една непотчинета форма. Неговите аранжмани мораат консеквентно да се гледаат како модели што ги условуваат критичките опсервации на општествените појави: "Во каков контекст, во каква околина сакаме да живееме што може да биде успешен идеал за да се соочиме со животот и нашата стварност? Едноставно ако постигнеме подносилно количество на убавина, ако повеќе не жалиме што сме живи и ако создаваме идентитет". Значи интересот е во една утопија во која убавината не само што функционира декоративно, туку уште еднаш е замислена како етичка вредност. Кога Мерц во своето дело настојува да создаде убавина тоа е затоа што таа претставува идеал во кој конфузијата на модерната е скротена, а формата и содржината, мислата и изразот, субјектот и објектот се повторно соединети.

Оттаму сликата не може да биде изолирана. Таа мора да биде вградена во просторот. Во неговите инсталации Мерц го употребува на специфичен начин флуидот поврзан со одредени слики или места. "Св. Себастијан" од Чима, на пример, зрачи со посебен мир, со контемплативно чувство, што се должи на една чиста геометриска композиција. На сличен начин, но служејќи се со други конотации на флуидот, Мерц ги комбинира Џино Ченадесе, Маноло Нуњез, Карло Бугати и Сол ЛеВит во неговиот мизансцен "Тежок јавач" (1985). Во "Mondo cane" (1985) тој се претстави со сопствени дела, овојпат базирани врз фотографии од 19 век, во помпезноста на Ленбахаус.

Мерцовата употреба на најдени слики, било да е тоа нивна трансформација или да се фотографии или слики пренесени во сериграфии, или, пак, едноставно вклучување на други автори во неговите инсталации, се посилно го нагласува концептуалниот аспект во неговото гледање на уметноста. Преку неговата работа со ready made, Мерц изолира две решавачки компоненти од естетското искуство што се базира на неговата утопија: обележувачката

функција и непостојаниот карактер на сите негови презентации. Така Св. Себастијан на изложбата во Минхен е во интеракција со фотографијата на една експресионистичка скулптура од Ото Фројнлих, претставена на минхенската публика на истото место во 1937 година како "дегенерирана уметност". Мотивот на обвинетиот уметник станува провокација акцентирана со еден жртвен сад ставен на пиедестал во монументален наци-стил. Тука е уште присутна и сериграфската репродукција на човечки коски од капуцинската гробница во Рим. Овие четири дела сугерираат одреден став, но сепак не сосема одредено. Чувајќи се оваа ситуација да не потоне во досадна политичка определба, како што претат да станат сите политички ставови што доминираат во мас-медиумите, тука постојат конотативни валентности на индивидуалните дела, како кога претечката аура од жртвениот сад ги премостува содржинските разлики и се врзува за свечениот мизансцен на Св. Себастијан. Пропагирањето убавина како средишна вредност не е ослободено од провокација. Напротив, се чини дека на крајот на авангардното движење, кое го дефинираше девијација на нормата, лежи предизвикот за (очигледно) прифаќање на нормата.

Сликите на Гинтер Ферг се машински произведени, големи фотографии. Овие слики имаат дискурзивна функција во неговите инсталации, но за разлика од Мерц, Ферг поаѓа од еден инвентар на дела кој го разработува, а кој тематски би можел вака да биде оцртан: архитектура, главно онаа од триесетите, скали, портрети. Само делумно овие мотиви имаат карактер на цитат. Посебно, примерите на архитектура имаат за задача да ги вклучат помалку или повеќе познатите градби во изложбениот дискурс. Портретите, во голема мерка се во контраст со претходното. Тие се поигруваат со мирисот на минатото. Толку типично за портретната фотографија.

Композицијата на овој репертоар е несомнено арбитрарна. Градбите и скалите имаат задача просторот да го претворат во инсталација: тие се доволно големи за да го разоткријат вистинскиот простор, за да постават премини и да сугерираат премостувања таму каде што конвенционалната перцепција не би ги очекувала. Ферг исто така ги пренесува и геометриските шеми што изгледаат како скали, на пример, во фотографиите или на ѕидот во неговите ѕидни слики. Оптичкото повторување создава необичен контигвитет помеѓу симулираното присуство на сликата и стварното присуство на местото. Се чини, Ферг го употребува просторот за да ги доведе поблиску едно до друго присуството на фактот и отсуството на фактивното.

Уште една индикација за ова се големите стакла што ги штитат фотографиите. Отпрво тоа можеше да биде инцидентно, но откако Ферг ги вклучи во неговиот репертоар големите огледала, стана јасно дека рефлексниот ефект во никој случај не е несакано зло. Всушност тие го вовлекуваа гледачот во сликата. Додека тој набљудува, и самиот себеси се гледа како набљудувач. И тука исто така, нормалната граница помеѓу присутниот гледач, кој го одблеснува сведоштвото за нешто отсутно, е пречекорена.

Многу е потешко да се објасни услогата на портретите кои имаат биографски референции. Можеби е доволно да се примети личниот тон со кој еден уметник постигнува да се почувствува неговото присуство, уметник кој инаку одбегнува претерани гестови. Сепак, интимноста којашто фотографот Ферг некогаш ја делел со овие луѓе, може да се почувствува, а нивното појавување дава впечаток на фамилијарност која е во чуден контраст со јавното изложбено место. Но како и да е, ова останува само го атмосферата и никогаш не е потврдено. Но во контекст на други фотографии, овие ликови добиваат постојано нови нијанси на значење.

Често пати, методите на фотографски секвенци кај Ферг се споредуваат со филмска техника исто како што и изборот на рамка поставува еден филмично интерпретативен проблем. Самиот Ферг е вљубеник во филмот и неговото мешање на различни нивои на означување потсетува на Годар.

Герхард Мерц ги назначува страничните видови што водат кон "Св. Себастијан" со големи монохромни слики во тиркизно. Во форма на слики, тие ја покажуваат бојата на видовите на страничната просторија. Ферг обично ги акцентира своите изложбени простори со монохромни површини; зависно, вертикални или хоризонтални ленти боја исполнуваат делови од видовите.

Релацијата на видната слика и фотографијата во делото на Ферг е толку комплексна што би било тешко да се изолира еден единствен ниво на значење. Бојата често го нагласува она што е во главно камуфлирано или скриено во изложбената архитектура. Местото добива нагласено присуство. Улогата на уметникот сосема е извесно се менува кога тој одеднаш исликува видови, што значи, тој си поставува една архитектонска задача (занемарувајќи го притоа гледиштето дека со монохромноста е прекршена традицијата на видното сликарство на еден помалку ироничен начин).

Сепак, јасно е дека помеѓу мотивите на фотографиите и боите и формите на видовите настанува еден се потесен контекст. Кога е прикажана една стара градина во Комо, сивата лента под сликите (кои се обесени високо горе)

во висина на градите ги доведува во мислите претставите за едно такво место. Ферг ги концентрира моментите и расположенијата во една боја. Она што гледачот го доживува само како расположение на просторијата, така може да поседува субјективно значење на "приватен јазик", делумно сугериран од фотографиите.

Бојата во делата на Мерц има задача истите да ги исполни со флуид. Во одредени прилики таа исто така служи и како атмосферско збогатување на мотивот, како на пример во "Duo" каде што на миланската катедрала и е дадена патина на пожолтена фотографија. Но сепак, бојата обично е дел од една прецизна естетска калкулација, токму како и дрвото на рамката или испишувањето на текст. Заедно со овие останати компоненти, бојата придонесува за прецизната формулација на едно окружие, чијашто убавина во тој случај се појавува како неопходна.

Ако се чини дека постојат одредени естетски сличности во делото на Ферг и Мерц (монохромни видови, големи врани слики), делото на Муха не настапува оптички. Наместо со боја, тој оперира со сиви тонови и, освен различните "витрини", сликите се исклучок. Таму каде во делото на останатите двајца сликите се вклучени како моменти на една, во основа, апстрактна и атмосферска постанова, Муха се движи околу посебен сликовен концепт за којшто употребува секојдневни објекти и материјали.

Постои една несомнена паралела со Ферг: рефлексите. Овој ефект го користат витрините на Муха. Како и да е, дијалектичката смисла лежи во фактот што онаму каде љубопитниот гледач би очекувал да најде објект изложен во витрина, тој ја наоѓа само својата рефлексја. Но не е само ова тоа што ги чини цепни инсталации овие витрини обесени на видовите, претставувајќи ги како "контра" слики. Нивната конструктивистичка, минималистичка основа станува поочигледна овде отколку во големите просторни инсталации. Негативните простори, исцртани со јажиња, орнаментални линии на кои им се спротивставени привидно своеволни линии (и едните и другите насликани позади стакло), разни табли или некакви темни волумени, го ослободуваат богатството на асоцијации во повеќето дела. Повеќе отколку да си бидат сами за себе цел, тие стремат да служат како упориште на уметничковата инвенција. И токму во тој баланс лежи секогаш свежата снага на изказот на овие, веќе познати дела.

Постои една работа која го поврзува Ферг со Муха: нивниот интерес за контигвитетот помеѓу фикцијата и стварноста, иако Муха се користи со потполно различни стратегии. Неговите изградени слики се состојат од објекти што во нормални би биле сметани за обичен мебел во просторијата. Тоа значи, делото создава свест за утилитарните објекти во некаква посебна ситуација со тоа што ги вклучува во уметничкото дело, но од друга страна и ги преценува со тоа што им дава значење. Од постаменти, столови и скали Муха направи "Аероплан" (1981) спремен да одлети од створениот прозорец на една соба на академијата. Конструкцијата ослободи една жива имагинација со која децата ги претвораат превртените столови во бродови и сврзаните столици во возови.

Во споредба со тоа, железното тркало и планинарското катле, превземени од Виртенбершкото уметничко здружение во Штутгарт во 1985, се претвори во монументално дело. Ефектот е истиот: она што делува како фикција е всушност реалноста; имено столови, скали, неонски цевки. Улрих Лок наоѓа еден уште поапстрактен аспект во овој процес. Бидејќи Муха често мора да гради од музејските инвентари, материјали кои нормално ненаметливо би биле додадени во презентацијата на едно дело, автономни уметнички дела, Лок на тоа гледа како на метауметничка содржина: Муха ги анализира состојките на автономната уметност насочувајќи ја нивната одвоеност и само-референцијалност врз самото дело.

"Инсценирање на сцената" е начинот на кој Муха ја опиша еднаш сопствената стратегија. И не би било претерано ако снагата на делото на Муха се гледа не во неговата естетика, туку токму во овој принцип на само-референцијалност. Тоа е истиот вид на вчудоневиденост како кога ќе се соочиме со очигледната неминовност на едно математичко решение: тоа е еден ефект којшто Муха знае како да го интензивира со фактот дека, на крајот од изложбата, сите материјали од делото се враќаат во нивната секојдневна ситуација, а решението може да се запомне само со калкулација.