

Графиката
во Сојузна Република
Германија во седумдесеттите

Grafik der 70 er Jahre
Bundesrepublik Deutschland

МУЗЕЈ
НА СОВРЕМЕНАТА
УМЕТНОСТ
СКОПЈЕ

21. 2 - 21. 3 1995

МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ СКОПЈЕ
21. II. - 21. III. 1995

Во соработка со ИФА и ГЕТЕ институтот

ПРЕДГОВОР

Серијата изложби : "Графиката на 50-тите", "Графиката на 60-тите" и "Графиката на 70-тите" е дел од изложбената програма што ја претставува германската уметност на дваесеттиот век, во контекстот на историјата на уметноста. Ако се потсетиме на уметноста на Сојузна Република Германија во овие три децении, станува јасно дека секоја деценија има значајни стилски особености и уметнички личности. При конципирањето на серијата изложби и при избирањето на соодветни дела, Томас Гроховиак одговорен за 50-тите, Дитер Хониш за 60-тите и Гејц Адриани за 70-тите години, беа свесни за тешкотиите што ќе се јават при изборот на уметниците, собирањето на делата и обезбедувањето на средствата. При секој обид за поделба на триесетте години уметнички развој, се јавуваат прашања за вредноста, толкувањето и класификацијата. Затоа, дури и таму кадешто постојат темелни согласувања, сепак постојат различни начини според кои уметниците можат да бидат систематизирани. Херман ПолигВиола Зуле - Мосман

Служба за изложби

Уметноста на 70 - тите години

Пјер Рестани, предводникот на "Новите реалисти" уште во 1960 година инсистираше на идентификацијата на уметноста и животот, како и на елиминирањето на структурите што ги делат. За него ова значеше признавање и обработка на баналниот свет на предметите, што се разбира не ги исклучува индустриските производи за широка потрошувачка. Свесното усредоточување врз тривијалноста на овој свет на масовно производство доведува до феноменот, како што е на пример уметноста на објектите на Арман. Тој и другите уметници требаше да го подготват патот на поп - артот. Врз основа на нивниот нов однос кон реалноста и барањето на објективни содржини, тие со оптимизам излегуваа на крај со културата на масовното производство. Нивните слики беа претставување на обичниот надворешен аспект на животот, за разлика од хепенинзите кои сакаа да ја преминат границата што ја дели уметноста од животот, зголемувајќи ја перцепцијата на публиката преку промена на вообичаените начини на живот и искуство.

Во поп - артот уметниците ги преобразуваа клишираните форми на популарната култура во уметнички активности, истовремено со иронична дистанца и со восхит. Општо земено, постоел релативно позитивен став кон потрошувачките добра и кон потребата на публиката за забава. Светот на рекламните слики беше користен

со пренагласени пиктурални ефекти. Едноставноста на овој правец, што може да се види и од стопанскиот просперитет на 60-тите години, го изгуби своето значење кон крајот на оваа деценија. Новите движења кои што се појавија како реакција стануваат доминантни. Така на пример "минималната уметност", чија цел е објективноста, негира секаква емоционалност, субјективност и сетилност. Истото се однесува и на "концептуалната уметност", каде што пронаоѓањето на сопствениот ликовен свет се потиснува во корист на дефинираното, јасното и објективното: уметничкото дело главно се гради со помош на фотографии и дијаграми. Како реакција на објектниот свет на поп-артот и неговото критичко и интелектуално приближување кон репрезентацијата, во почетокот на 70-тите години се јави една посубјективна тенденција. Во врска со ова се зборуваше и за "индивидуални митологии". До израз дојдоа многу индивидуални искуства и идеи. Ова претставуваше свртување кон внатрешниот свет на искуството што се одликуваше со субјективен поглед на светот. На материјализмот на потрошувачкиот свет му беа спротивставени архитипските, понекогаш религиозно-магичните претстави, како на пример кај Бојс. Имаше натамошни обиди за бришење на границата меѓу уметноста и животот. Во центарот на интересот беа појавите што се сметаа за природни како на пример: спонтаноста, креативноста и имажинацијата. Притоа реалноста на објективниот свет и неговото претставување доби секундарно значење. Повеќе се настојуваше да се претстави суштинското кај човекот или она што се подразбира под тоа. Во врска со претходното треба да се разбере и интересирањето за примитивните култури, бидејќи се веруваше дека кај нив може да се најдат изворите и почетоците на човекот, недопрени од ниедна цивилизација. Ваквите идеи се многу значајни формални елементи во делото на уметниците Ринке или Пенк. Нагласувањето на непосредноста на креативниот чин, гестуално експресивното и спонтаното, како кај Штерер, Базелиц или Кнебел, беа конципирани како противтежа на светот кој што преку економијата, науката и техниката станал помалку хуман. Ова е всушност вистинската тема во делото на Јозеф Бојс, кој што врз основа на својата многу влијателна педагошка активност треба да стои на почетокот на овие размислувања. Неговото дело ги опфаќа митските, ритуалните, религиозните спони со цел повторно да се воспостави изгубеното единство на човечката природа и дух наспроти детерминираниот рационализам на денешната цивилизација. Креативната сила на човекот повторно треба да ги опфати сите области на животот. Ваквите "архаични" тенденции, иако во различни форми, во принцип важат и за другите претставени уметници. Тие речиси во сите случаи се карактеризираат со целосно отсуство на фигуративни теми, а содржините најчесто произлегуваат од природата на материјалот или од самиот (актуелниот) творечки чин. Сите овие уметници се откажаа од репрезентативната уметност. Процесот на "наоѓање на делото", со други зборови неговото никнување и формите што може да ги има (на пример кај Бојс, Валтер, Рикрим и Рот) се поважни одколку крајната совршеност. Посуштествена е динамичната менливост, која што се смета за анологна на самиот живот како што е и отвореноста или недовршеноста. Тоа е многу поблиску до природните процеси и ги води и уметникот и

гледачот поблиску до "изворите" на самиот креативен процес. Како што беше споменато на почетокот, Јозеф Бојс, пред сè, има главен удел во проширувањето и обновувањето на традиционалниот концепт на уметноста. Тој особено го прошири процесот на уметничкото создавање речиси во секоја сфера на животот и ги укина поранешните разлики и поделби. Бојс ги научи своите ученици да мислат во материјал, создавајќи во нив свесност дека и самиот материјал може да има силна изразност. За него животот е уметност, а уметноста е живот. Аналогно на ова сфаќање, дека сè што постои треба да се сфати како вечна река на раѓање и умирање, односно како процес - уметникот веќе не е во можност да ги разбере уметноста и уметничкото дело како целосна и автономна творба. Оттука произлегува отвореноста на неговите творби и недовршеноста и нецелосноста на впечатокот што тие го оставаат. Цртежите на Бојс се сеизмографи на внатрешните процеси коишто излегуваат од рамките на рестриктивните принципи, во корист на една непосредна комуникација на мислите и претставите. Токму оваа непосредност, оваа наклонетост кон непречената спонтаност на она што е само периферно навестено, дозволува да се насетат глобалните значења, бидејќи и во наједноставните скици може да се прочита целосноста. Со помош на спонтаното и скицираното, свесно несовршениот Бојс пробива во ликовните светови коишто во спротивност би останале затворени. Непостојаноста што постојано се менува е особеност на неговата цртачка вештина. Дури и факторот " време" што го одредува постоењето, станува видлив во немирните потези. Секоја дадена форма во постојаниот творечки процес се претвора во друга форма. Оттука произлегува очигледното отсуство на структура, елеганција, хармонија и рамнотежа. Но овие спонтани потези ја откриваат и својата сопствена динамична и магична сила, којашто истовремено може да биде и разурнувачка и креативна. Недовршеното и дава живот на уметноста. Мотивите на животни, луѓе, на едноставни и банални предмети се трансформираат во знаци што го повикуваат природното и првобитното постоење. Бојсовите дела се контра - модели на нашата техничка стварност во која луѓето се оттугиле од сопствените извори и од самите себе. Засегнатоста на многу уметници од елементарноста и примарните елементи на човечката егзистенција, што го вклучува и ирационалното како жива и одредувачка компонента, се однесува и на Ралф Виклер, кој работи под псевдонимот А.Р. Пенк, име што го избрал како спомен на геологот и истражувачот на ледената ера А. Пенк, чиешто дела уметникот ги читал некогаш со огромен ентузијазам. Убеден дека човекот помалку ги зачувува своите постапки и егзистенција преку говорот отколку преку пиктограмите, Пенк употребува сликовен речник составен од неколку стандардни знаци, превземен од неолитските пештерски цртежи. Пенк го систематизира својот ликовен говор во апстрактни елементи што се состојат од точки, црти, кругови, агли и триаголници. Врз основа на нивната едноставност овие елементарни знаци го соопштуваат она што секој гледач би можел веднаш да го разбере и да го повтори. Ваквите размислувања биле под влијание на интензивното проучување на теоријата на информациите што го довело Пенк до претпоставка дека нормалните слики (претстави) се премногу комплексни за да можат навистина да бидат сфатени во нивната

интегралност. Поплавата на информации што владее денес го натерала Пенк да се врати кон елементарното, во кое е содржано и ирационалното. Поимот "Стандарт" што тој го употребува е комбинација на неидентични упстанции коишто го сочувале својот идентитет во системот што тој го создал, но кои истовремено влегуваат и во цврста меѓусебна врска. Пенк создава една филозофија што се движи од почетоците до сегашноста, содржана и во насловот на серијата: "Приморидијално - Крај - Стандарт". Пиктуралните објекти на Бојсовиот ученик, Палермо, засновани на геометриските форми, иако не можат целосно да се сфатат без конструктивизмот на Малевич, тие се сепак поинакви, бидејќи во рацете на Палермо формите стануваат знаци со медитативни обележја. Делата значително се разликуваат од оние на претходниците на конструктивизмот, поради начинот на движење на линијата која што не е прецизна и оштра. Како кај голем број дела од 70-тите години, така и кај Палермо доминираат медитативните, контемплативните квалитети што ја ослободуваат фантазијата. Нагласено редуцираните основни форми, како триаголникот, кругот, квадратот како и слабата употреба на бојата, потсетуваат на пра- состојби, особено кога се има предвид дека контурите се неправилни и не се математички егзактни. Од немирната контура и строгоста на целата фигура се создава напнат однос. Со помошта на овие мали, но видливи отстапувања Палермо успева од една непозната геометриска форма да создаде индивидуална форма. Неправилноста на ивиците создава сосем ново дело од обоени форми. Редуцирањето на елиментарни основни шари што ги истакнува медитативните карактеристики, укажува на одредена врска со "минималната уметност". Палермо сепак ова го надминува со емоционалната сила на своето дело. Напнатоста во неговите слики произлегува од поларитетот меѓу јасноста и отуѓеноста, строгоста и разлевањето, случајноста и одреденоста, нормата и индивидуалноста, стабилноста и нестабилноста. Употребата на цртежот како "pars pro toto", симбол, т.е. како егзестицијална целина, јасно укажува дека Палермо потекнува од школата на Бојс. Истовремено постои и извесна интелектуална паралела со делата на Пенк. Од школата на Бојс исто така е и уметникот Ими (Волф) Кнебел. Неговите дела, за разлика од Бојсовата митска уметност, покажуваат поголема блискост со оние на Палермо, со кого всушност имал уметнички и приватни контакти. Делото на Казимир Малевич влијаело Кнебел на полно да го напушти предметниот начин на претставување и да се сврти кон безпредметното. Црниот квадрат на Малевич како симбол на чистата апстракција е појдовна основа за овој уметник. Претставата на Малевич за еден "идеален" свет, кој што може да се оствари преку средствата на чистата безпредметност и да се открие преку субјективна контемплација, во суштина им одговара на целите што си ги поставил Кнебел. Ова особено важи за гвашевите изложени на оваа изложба. Жестокиот потег на четката е ослободен од симболичното значење и го тематизира самиот чин на сликање. И Герхард Рихтер се занимавал со многузначноста што може да произлезе од објектот и неможноста тој да се категоризира. Со своите обоени полиња кои што, пред сè, потсетуваат на конструктивистички слики, а во суштина немаат никаква врска со нив, Рихтер всушност успева методот на сликањето да го

претвори во содржина на сликата. Овде не се поставува прашањето дали претставените објекти изгледаат реално, туку на уметникот му е важна реалноста на нештата како предуслов за сликарството: "Усредоточете се на моите алати со кои јас можам да произведам се што сакам . Црвено - сино - жолто: слики што излегуваат од сликарскиот процес. Трите примарни бои како појдовница на безкрајните редици од тонови, дали се систематски мултиплицирани, тон по тон, или се точно претставени во текот на постојаното мешање низ потезите на четката, тие создаваат илузија на простор без да има потреба од измислување на форми или знаци. Четката се движи врз нив во дадената насока од една до друга боена точка. Сликите што се создаваат излегуваат од самиот процес..."(цитирано од предговорот на Манфред Шнекенбургер, каталог за изложбата на Герхарт Рихтер, Кунстхале Бремен, 1975, стр. 14). Тоа е сликарство прикажано на елементарно ниво, во еден вид на пра -состојба, при што боите, одвоени со бели ленти и сместени во правоаголни квадратчиња, делумно се одредени според аритметичка програма, а делумно се слободно решавани. Рихтер во своите дела пледира за постоење на автономна реалност на самата слика, за независност на неговите дела од стварноста, било како да е таа интерпретирана. Уште повеќе, дозволувајќи слободна интерперетација на нештата во еден незавршен процес, Рихтер му нуди субјективен пристап на гледачот на неговите слики .Граубнеровите " дела на хартија" се разликуваат од неговите дела во масло или други техники во голем формат, само во поглед на техниката. Границите меѓу двата медиуми се разводнети, всушност не се препознатливи. Како во сликарството, така и во печатената графика, во центарот на неговото творештво се наоѓа една тема, имено темата сликарство, што ја реализира дури и во безбојната акватинта, каде што исто така се можни сликарски вредности и тонски диференцијации. Во овој случај ликовен организам е живиот организам на сивите тонови. Диференцираните структури на површината што треба да влијаат врз сензибилитетот на гледачот, зрачат мир и бараат контемплативен и медитативен став. Гледачот едноставно треба да се препушти на дејствувањето на сликата. Ваквото враќање кон чистата материја претставува медитација за бојата дури и кога е таа отсутна. "Од 1968 - 69 се занимавав исклучиво со сликарството, а тоа беше можно само со инверзија на претставите. Со ваквото менување на претставите се промени и нивниот состав (содржина). Тоа веќе не беа надворешни ирационални или гротескни содржини, туку безначајни, нормални и можеби неинтересни за гледачот мотиви" (Каталог на Georg Baazelic, XIII Bienale, Sao Paolo, 1975). Ваквото неутрализирање на предметното преку едноставна инверзија на мотивите (веќе воопшто не е битно што претставува мотивот) , го оневозможи Базелиц да ја реализира својата идеја за чист начин на претставување, при што не се отфрла репрезентативното и трансцендентното. Во споредба со еден друг начин на цртање и сликање, одреден единствено од несвесниот автоматизам, овој начин на претставување од сега дејствува во сферите на сопствената материјалност, но преку присуството на мотивот и понатаму останува под силна контрола. Тензијата во делата на Базелиц произлегува од поларитетот меѓу прикажаниот конкретен предмет и отугувањето предизвикано од превртувањето на

предметот наопаку. На тој начин вниманието е насочено врз сликарските квалитети односно врз цртачката вештина. Притоа фигуративното се повлекува во позадината за сметка на моќните линии. Всушност, линијата станува носител на изразот и овозможува зад превртениот мотив да се појави креативната енергија што го одредува животот. Само преку инверзијата, преку негирањето на реалноста, се отвора нов простор за искуството, без ризик да се премине во просторот на пред-лингвистичкото. И овде предметот нема врска со ништо друго освен со самиот себе. Слично на сеизмографското прикажување на психолошките процеси во уметноста на Бојс, и Валтер Штерер го гледа своето дело како спонтанa фигуративна шифра на внатрешните процеси. Сликарскиот односно цртачкиот гест што неминовно сака да пробие од внатре кон надвор - како еден витален израз на постојните тензии и расколи - при претворањето во одреден медиум е подложен на самоконтрола. И покрај неговата гестуална изразност, сепак, целата композиција има одредена симетрична рамнотежа и внатрешна стабилност. Во овие композиции на Штерер често пати се вметнуваат по неколку редови текст, земени од оние поеми што го интересирале во тој момент. Нескромноста на акционото сликарство и на текстовите отргнати од целината (од што доаѓа поголемата експресивност), претставуваат основни компоненти на невообичаено виталниот "Интрафизички реализам" на Штерер. Тука се вбројуваат и редица содржински повеќе значајни и фигуративни (најчесто еротски) шифри, кои - то со навидум неконтролираните гестови сочинуваат едно врамнотежено единство. Кај Штерер директно се судруваат слободните емоции и силите контролирани од рациото кои ги претвораат неговите дела во динамични слики полни со случувања. Тие добиваат целосен карактер дури преку својот променлив однос. Опфатени се поимите: опасност, повреда, страв, но и ослободување.

Ритуал, култ и митологија се термини што постојано се јавуваат во врска со уметноста на 70-тите години и во значајна мера го одредуваат творештвото на Зигмар Полке. Тој притоа избира наполно познати мотиви што изгледаат префабрикувани и се користат во колаж - комбинација со други ликовни форми што потекнуваат од сосем друг контекст. Тоа создава отуѓувачки сликарски ефект, во кој понекогаш не може да се проникне. Така, вообичаените начини на гледање и проценување на сликите предизвикуваат збунетост и создаваат истовремено несигурност и магија, а со тоа стануваат најчесто иронични - ликовни загатки. Фотографијата како појдовна точка е постојано составен дел на неговото творештво. Притоа Полке негира секаква форма на "уметничка фотографија". Напротив, свесната баналност и нејасност на примероците треба да побуди поголема отвореност кон фотографираниот предмет и поголема фантазија од страна на гледачот. Така, во делото "Шутер" за основа е земена една нејасна и неконтрасти фотографија на една фудбалска игра, која претходно е истукана, а потоа повторно израмнета. Со помош на оваа израмнета слика на стварноста, Полке ја манифестира својата недоверба во перфекцијата на медиумот и воопшто во таканаречената "рационалност" на овој свет. Неговите дела се отворени, не градат затворена целина, и токму со ова се спротивставуваат на категоризациите во општеството. Значаен

момент во творешвото на Дитер Рот - со што е многу близок на Полке - е фактот што тоа стилски не може да се дефинира. Неговите слики се хетерогени во однос на стилот, техниката и содржината. Тие се одликуваат со противречности и разновидности. Свесното негирање на стилската ориентација или начинот на претставување, е во согласност со промените во самиот живот. Дитер Рот во своите дела создава уметнички форми аналогни на животот, при што се обидува да ги прикаже ротивречностите, спонтаноста, но и процесите на распаѓање, а тоа значи комплексноста на животот. Ова е особено јасно во објектите каде користи органски материи (колбаси, чоколадо и сл.) чиј што процес на распаѓање го менува и самото уметничко дело, а со тоа се побива сфаќањето за уметноста како "вечна" вредност. Неговите графички претставуваат збир на хетерогени дури и на антагонистички забележувања. Ова важи и во формална смисла, каде што позитивното преминува во негативно, со други зборови доминантниот принцип во делото е "инверзијата". Предметите и материјалите се претворат во нешто друго, без притоа потполно да ја изгубат изворноста. Тие се подложни на еден постојан процес на трансформација. Оттука произлегува принципот на непостоење стил во делата. Графиките треба да се сфатат како траги од метаморфози, коишто ги вклучуваат виталноста и променливоста на природните процеси. Тоа не се поетски откритија, туку претставувања на непријатната реалност најчесто исполнета со страв.

Слично на Рихтер и Базелиц, коишто во своите слики се наоѓаат во постојан конфликт со сопствениот медиум, и Рикрим има за цел да го покаже влијанието и предметноста на материјалот (каменот). Притоа тој одбива секаква реторика или литерарни алузии, со цел да ги покаже законите што се во основата на овие елементарни скулптури, како што се мерењето (на должината, ширината, висината), материјалот и односот скулптура - простор. Исклучен е секаков вид на илузионизам, бидејќи тој би можел да произлезе од предметноста на каменот. Оттука потекнува едноставноста на делата кај кои веднаш е видлив процесот на обработка (камењата се расцепени или расечени). Скулптурите од камен се тематизираат самите како камен и се одликуваат со нивната структурална и техничка јасност, смиреност и елементарна едноставност. "Материјалот, неговата форма, неговите особини и големина влијаат и ја ограничуваат мојата скулпторска дејност. Работните процеси мора да бидат видливи и подоцна не смеат да се бришат. Обработката го одредува објектот и неговиот однос со новото место (Рикрим, Скулптури 1968 - 1973, Келн, 1973). Овие прелиминарни цртежи кои што се прикажани во главни црти, покажуваат како треба камењата да се пресечат, а потоа одново да се состават. Во тоа има субјективна инволвираност што го нагласува елементарниот метод на обработка на каменот, со што авторот нè приближува до материјалните квалитети на истиот.

Серијата на фотографски типологии - во овој случај станува збор за двојни резервоари за вода - од Бернард и Хила Бехер, има за тема варијација на објекти, чишто граници се поставени од нивната функција. Овие уметници фотографираа во областа на индустријата на различни земји, резервоари за вода и ладење, садови за гасови, печки за цигли, високи печки, печки за кокс и

други индустриски градби. При иста функција на објектите (резервоари за вода) се јавуваат различни форми (конус, цилиндер) и структури на материјалот (цемент, железо и сл.). За да се избегнат сценските ефекти, фотографиите беа снимени во постојано еднакви природни околности: облачно небо, без проекции оддолу или одгоре, врз неутрален заден план. Мотивите не се снимани ниту странично ниту фронтално. На овој начин со помош на фотографијата се добива документација за индустриски градби кои имаат еднаква функција но многу различни изгледи и форми. Студенилото на "неуметничките" градби што и служат единствено на нивната функција, е во согласност со механичкиот процес на фотографирањето, како и на прецизноста на снимката што го избегнува рационалното. Во овој свет на голи објекти и во отсуство на атмосфера, недостасуваат луѓето. Неромантичниот, аналитичкиот пристап ја оневозможува од една страна споредбата меѓу формите и функциите кај структурално сличните индустриски градби, а од друга страна може да биде повод да се размислува за нивните историски и социолошки аспекти. За разлика од претходно споменатите уметници, на кои во прв план им е создавањето на сопствен ликовен свет, кај Бехер, како и кај Хане Дарбовен има една објективистичка црта, наклонетост кон јасно дефинирање и одбивност кон непосредноста или спонтаноста. Нивниот интелектуален пристап и потврдувањето на некои процеси, ги приближува до "концептуалната уметност". Како реакција на култот на емоционалното, во извесна смисла, треба да се разбере и делото на Хане Дарбовен што се состои исклучиво од текст. Овде е исклучена секаква илузија, симболика или метафора. Делата што се секогаш делови од серии им подлежат на строго определен систем, се одликуваат со јасност, логика и објективност. Оваа уметност е крајно обезличена и ја спречува емоцијата. Хане Дарбовен, пишува со години, секој ден, секоја седмица, без притоа да создава вистински текстови. Таа пишува како ликовен уметник, а не како писател. Така, ова дело што со години расте добива нова димензија. Делото што има тенденција да се прошири во недоглед секогаш е предмет на истиот математички поредок. Уметноста на Дарбовен што сосем ја отстранува спонтаноста и е изложена на виртуелен машински процес на продукција, споредена со непосредната уметност на Бојс или на Базелиц, зазема сосем спротивна позиција. Јасно дефинираниот и објективен пристап кога делата зборуваат само за себе, што само фиксира или констатира состојби, го дематеријализира самото уметничко дело. Преку табеларниот начин на претставување поимот "време" станува форма на претставување. Уметничкото дело егзистира само преку опишување, со помош на документи или текстови, а се оформува исклучиво во претставата на гледачот. Идејата за процесуалноста се сретнува и во делата на Ринке и Ф.Е. Валтер. Во "Процес - демонстрациите" на Ринке ("Мутација") се тематизира човекот и неговата позиција во просторот и времето. Сериското редување на фотографии го покажува самиот Ринке во различни состојби и позиции, при што значајна улога играат факторите простор и време. Телото, што со своите промени на некој начин е еквивалент на традиционалните ликовни средства, е употребено како еден вид на нов медиум. Во таквите дела доаѓа до изедначување меѓу уметникот и делото. Очеvidна е

прицизноста на процесите на движење, што ги оживуваат состојбите како симетрија - асиметрија, горе и долу, десно и лево. Со тоа реалноста станува препознатлива како принцип подложен на закон и ред: во создавањето на визуелни еквиваленти на универзалните човечки ситуации. Во цртежите со графит врз картон, Ринке се стреми кон ликовни форми независни од видливата реалност. Неговото дело содржи магични, знаковни елементи. И овде тој се занимава со темата на просторот и времето. Него исто така го интересира перцептибилноста на основните ситуации. Темите на своите поранешни акции во простор, тој ги транспонира на едно апстрактно ниво, како што е случајот со цртежот: "Вител во аголот и од оголот", во кој просторот истовремено може да се продлабочи и напред и назад. Цртежот добива скулпторски карактеристики во согласност со мотото на Ринке: "Мојата скулптура е цртежот". Тој го прикажува дуалитетот како единство на блискоста и далечината, движењето и противдвижењето. Притоа станува збор за односот меѓу просторот и телото, активноста и пасивноста. Линијата дозволува да се создадат правила, според кои се појаснуваат односите меѓу нештата и позициите. Непостоењето на правила исчезнува во корист на еден елементарен координатен систем, што почнува да го ритуализира физичкиот простор на дејствието. Ваквото единство на потези врз рамна површина претставува јазик на знаци поврзани со просторите. Како резултат се добива спознавање на можните правила.

Со искуствата на телото во просторот се занимава и Франц Ерхард Валтер. И тој ги гради своите дела врз акциите што ги сфаќа како "форми на делата". Притоа во уметничкиот процес тој го вклучува целото човечко тело. Во оваа акција можат да учествуваат и повеќе лица. Поимите како тело, простор, време, место и јазик овде го заменуваат материјалот во традиционалната скулптура. Физичките особености на неупотребените материјали и нивната променливост играат значајна улога. Личноста најпрво мора да ги пронајде формите на употреба на предметите, а употребата аналитички мора да се изведе од дадените услови и особеностите на објектите. Начините на дејствување и искуствата, чии што текови се канализираат преку простите правила на објектите, водат кон поголема сензибилност и поголема строгост на човековото дејствување. Недостасуваат дразби од емоционален и содржински карактер. Постои стремеж кон постоење на неуметничкото за да се отворат нови простори за искуството надвор од одредените критериуми. Како и кај другите уметници, така и кај Валтер нема место за интерпретирање надвор од самото дело. Користените принципи и методи можат да се видат од самото дело. Во оваа смисла цртежите (дијаграмите) треба да се разберат како отпосле настанати предности за користениот систем што треба да ги направи видливи феномените како што се време, простор, материјал, дејствување и содејство. Дијаграмите што речиси секогаш настануваат преку реализацијата на проектот, во основа претставуваат објективизација што ги следи акцијата. Тие немаат автономна позиција, туку служат за дополнително појаснување на структурите што лежат во основа на делата и на печатоците што се јавуваат кај гледачот. Но во однос на искуствата што се ослободуваат и овие анаграми нудат само приближни вредности. Предуслов да се сфати едно вакво

дело претставува самопрепуштањето на гледачот, којшто дури тогаш му дава смисла на делото. Без неговото дејствување делата остануваат само материјал или реликт. Целта на скиците е конкретната ситуација на дејствување, која што во врска со делото овозможува комуникација со другите и така ослободува сознанија, впечатоци, искуства и претстави. Затоа делата на Валтер потенцијално никогаш не можат да се завршат. Суштинскиот материјал не е светлото, дрвото, каменот или бојата, туку психичките процеси што се одвиваат кај гледачот. Апстракцијата и научната деперсонализација на чувствата од природата, како и сèкупното присуство на предметниот свет го принудуваат уметникот да ја потисне репрезентацијата и репродукцијата на виденото, а да ги направи видливи интелектуалните врски и предчувства, што произлегуваат од напнатоста на внатрешниот и надворешниот свет.

Функцијата на овие графики и цртежи е, пред сè, евокативна. Уметниковото дело сè помалку се сфаќа како затворена целина или уметнички израз, а сè повеќе како еден перманентен импулс што води напред, со цел да се ослободи од надворешните сили и цврсти правила, и на овој начин да придонесе за постојано обновување. Притоа гледачот добива нова, многу значајна улога, тој е отргнат од досегашниот став на пасивно уживање и станува содејствувач, партнер и сојузник на уметникот. Уметникот ја презема функцијата на иницијатор. Тој кај гледачот само создава предуслови што предизвикуваат мисловни процеси. Кај овие уметници од 70-тите може да идентификуваме две главни насоки: од една страна ја имаме отвореноста на некои дела, заснована врз физичките процеси (Базелиц, Бојс, Штерер, Граубнер и др.) со настојување кон архаичното, елементарното и природното; од друга страна, ја имаме интелектуалната "концептуална - метност", со која доминираат математичките претстави (Дарбовен, Бехер), која низ нивниот модел на цртачки системи (на пример кај Пенк) се надева дека ќе ги пронајде универзалните шифри. Задничко за двете групи (ако воопшто може да се направи толку строга поделба) е:

1. Јасно редуцирање на уметничките средства во корист на интелектуалната концентрација;
2. Нагласување на процесуалноста, променливоста и серискиот карактер, што потекнува од "минималната уметност";
3. Употреба на сликарскиот медиум како содржина;
4. Одбивање на светот на предметите за да се откријат елементарните (и конкретно несфатливите, но сепак реални) феномени како што се емоциите, креативноста и фантазијата. Со отвореноста и слободата во нивните дела, овие уметници му овозможуваат на гледачот да ги напушти ограничувањата на цивилизацијата што се чувствуваа како присила и да влезе во новите простори на искуството во кое се отворат нови можности за индивидуална реализација.

ТОРСТЕН РОДИЕК