

John Zerzan

Apstraktni ekspresionizam

Slikarstvo kao vizija i kritika

1999.

Početak pedesetih, Sjedinjene Države su videle pojavu hidrogenske bombe i Miltaunovih sedativa, a hladnoratovska represija i konzumeristička ispraznost počeli su da oblikuju posleratno društvo. U tom obezličenom svetu, apstraktni ekspresionisti su istakli svoju očajničku težnju ka spontanosti, slobodi i ponovnom otkriću sebe i ljudskog konteksta. Njihova romantičarska, antikapitalistička nada, sa svim svojim slabostima i kontradikcijama, govorila im je da bi vrednosti ugrađene u njihovu umetnost mogle prevazići sferu umetničkog i preobraziti društvo. Iza te impulsivne energije neposrednosti stajao je rigorozni životni izbor, koji je zahtevao totalnu posvećenost. Polok je to izrazio na najbolji način, kada je, sasvim jednostavno, rekao: „Slikarstvo je ceo moj život.“ Teško je zamisliti veću suprotnost kukavičkom cinizmu lešine savremenog, postmodernog umetničkog sveta. (. . .)

Očigledno nije bilo prilagođavanja vladajućem političkom i društvenom etosu. Tačnije, Njuman, Rotko i Adolf Gotlib bili su ubeđeni anarhisti. Kada su Rotka jednom pitali o tome, odgovorio je: „Šta drugo?“

* * *

Apstraktni ekspresionizam – poznat i kao herojska apstrakcija, njujorška škola, gestualno slikarstvo i akciono slikarstvo – bio je poslednji veliki napad modernizma na vladajuću kulturu, kraj slikarstva kao opozicije ili prodora.

Apstrakcija i ekspresivna snaga do tada su smatrane za uzajamno isključive. Ali, krajem 1947, nekoliko umetnika je odbacilo i poslednje tragove figurativnog predstavljanja, što je označilo definitivni početak nove, iako veoma promerljive tendencije. Ta paradoksalna kombinacija elemenata našla je potentan izraz u delima tako različitim kao što su „naka-pana“ platna Džeksona Poloka (Jackson Pollock), crni obrisi Franca Klinea (Franz Kline) i Roberta Madervela (Robert Motherwell) i potpuno ravna, otvorena polja boje Kliforda Stila (Clyfford Still), Marka Rotka (Mark Rothko; Markus Rotkovich ili Rothkowitz) i posebno Barneta Njumana (Barnett Newman). „Sva tako revolucionarna“, prema kritičaru Irvingu Sendieru, „da je izgledalo kako su sve veze s prošlošću pokidane“. (Irving Sandier, 1978)

Krajem četrdesetih godina XX veka, američkim slikarstvom dominirao je mediokritetski, akademski manir, koji se samo povremeno usuđivao da usvoji prikladno ukroćene aspekte minulih evropskih stilova. Apstraktni ekspresionizam sigurno nije imao nikakve veze s lagodnim evociranjem lepote ili sklada, a radikalni raskid koji je doneo vredao je ukus mnogih. Etel Švabacher (Ethel Schwabacher), slikarka mnogo bliža tradiciji, u svojim memoarima *Gladni za svetlošću* (*Hungry for Light*, 1993), priseća se antipatije koju je osetila prema „uznemiravajućim“ i „rušilačkim kvalitetima“ Polokovog pristupa. Njegove slike je opisala kao „olujni napon, za kojim sledi divlja destrukcija“.

Najviše kod Poloka, u njegovim velikim slikama, rađenim u tako jedinstvenom stilu, prepoznajem tu vulkansku energiju koja prosto briše pred sobom ovaj lažni život i poziva na utopijsku obnovu. Neki ljudi su doslovno plakali pred Rotkovim svetlucavim, obojenim pravougaonicima, iz njegovih najboljih trenutaka. Jasno je da su ti slikari nastupali punom snagom, na neki čudan način ujedinjeni u potrazi za apsolutnim. Kao što je primetio Frenk O’Hara, „U stanju duhovne jasnoće nema tajni. Pokušaj da se dospe u to stanje monumentalno je, ali i očajnički“. (Frank O’Hara, 1959)

Oko 1950, zahvaljujući senzacionalističkim tekstovima iz časopisa *Life* i druge štampe, svest o njujorškoj školi počela je da se iz umetničkog sveta pomera ka najširoj publici. Sasvim očekivano, nastala je konvencionalna slika o mladim netaalentovanim nezalicama, koji besno bacaju boje na platna. Ali, pojava apstraktnog ekspresionizma bila je kulminacija

duge i krivudave evolucije. Najveći broj tih slikara rođen je u rasponu od nekoliko godina pre 1905; slikali su decenijama, ovladavali različitim stilovima i prolazili kroz razne faze formalnog razvoja. Tek na vrhuncu svojih moći i zrelosti jedan broj umetnika je, uglavnom nezavisno od ostalih, napravio prodor ka apstraktnom ekspresionizmu. Kada ga je neki novinar pitao koliko mu je vremena bilo potrebno da bi naslikao jedno veliko platno, Rotko je odgovorio: „Imam 57 godina i bilo mi je potrebno svo to vreme da bih naslikao tu sliku“. (1961)

Naravno, konformistički mediji su prosto garantovali zgrožene i gnevne reakcije publike. Verovatno jedino iznenađenje u slučaju tih slikara bili su intenzitet mržnje koju su izazvali i njeno trajanje. Najzad, ko je uopšte bio spreman za umetnost koja odbija sve ustanovljene sisteme, ideologije i niše – sve što može ograničiti izražajne mogućnosti? Dejvid i Sesil Šapiro primetili su da je novi pravac bio „programski odvojen od cele istorije zapadne ili istočne umetnosti“. (David i Cecile Shapiro, 1990)

Stav ili orijentaciju apstraktnih ekspresionista, u njihovom utopijskom aspektu, dobro je izrazio kritičar Harold Rozenberg: „Moderni slikar nije nadahnut nečim vidljivim, već samo onim što još nije video.“ (Harold Rosenberg, 1948) Kim Levin je dao sledeću procenu: „Tokom pedesetih, njujorški umetnici su stvorili jedan od najtežih – i ujedno najsilovitijih – slikarskih pravaca u istoriji umetnosti. . .“ (1986)

Ipak, upravo to američko avangardno slikarstvo napravilo je od Njujorka glavni izvor estetskih ideja i energija na svetu, koji je definitivno, u tom pogledu, prevazišao Pariz. Možda još važniji bio je odjek koji su u javnosti – uprkos orkestriranom klevetanju – izazvali beskompromisnost i nekonformizam tih umetnika. U eri masovne fabrikacije bića i mišljenja, makar neki delovi društva bili su nadahnuti primerom akcionih slikara.

I Evropa je imala svoju verziju novog slikarstva. Rad grupe Kobra, između 1948–1950 (grupa je nazvana po gradovima u kojima su živeli njeni članovi, Kopenhagenu, Briselu i Amsterdamu), bio je po mnogo čemu sličan onome što su pokušavali odvažni Amerikanci. Jednako nezadovoljna kako beživotnom apstrakcijom, tako i plitkoćom socijalističkog realizma, Kobra je, iako nakratko, osvetlila nove puteve. Slično tome, francuski tašisti su bili u kontaktu s Njujorkom, obuzeti istim prkosnim duhom inovacije i dubokog izazova; prema rečima tašističkog slikara Žorža Matjea, „Pitanje je bilo postavljeno: ono nije ciljalo samo na temelje zapadne civilizacije. . .“ (Georges Mathieu, 1958; navedeno u Ashton, 1985)

Početak pedesetih, Sjedinjene Države su videle pojavu hidrogenske bombe i Miltaunovih sedativa, a hladnoratovska represija i konzumeristička ispraznost počeli su da oblikuju posleratno društvo. U tom obezličanom svetu, apstraktni ekspresionisti su istakli svoju očajničku težnju ka spontanosti, slobodi i ponovnom otkriću sebstva i ljudskog konteksta. Njihova romantičarska, antikapitalistička nada, sa svim svojim slabostima i kontradikcijama, govorila im je da bi vrednosti ugrađene u njihovu umetnost mogle prevazići sferu umetničkog i preobraziti društvo. Iza te impulsivne energije neposrednosti stajao je rigorozni životni izbor, koji je zahtevao totalnu posvećenost. Polok je to izrazio na najbolji način, kada je, sasvim jednostavno, rekao: „Slikarstvo je ceo moj život.“ Teško je zamisliti veću suprotnost kukavičkom cinizmu lešine savremenog, postmodernog umetničkog sveta.

Za radikalnu umetnost koja se upuštala u nepoznato, u pokušaj da se slika ono neuhvatljivo, ključni elementi bili su rizik, strast i avantura. U tako intezivnu potragu, s tako velikim rizicima, mogli su se upustiti samo ekstremisti. Zato ne čudi što su još pre 1950. Filip Gaston (Philip Guston), Mark Rotko i Dejvid Smith (David Smith), vodeći skulptor među tim umetnicima, prošli kroz periode ozbiljne depresije ili nervne slomove. Aršil Gorki

se obesio 1948; Polok je, posle godina besomučnog alkoholizma, poginuo pijan, u saobraćajnoj nesreći, 1956; Franc Kline se napio na smrt 1962; Smit je poginuo u saobraćajnoj nesreći 1965, a Rotko je iskasapio sebi ruke i iskrvario u svom ateljeu 1970. Alkoholizam, ako ne i ludilo, proganjali su većinu od dvadesetak najistaknutijih njujorških slikara tok pokreta. Ejpril Kingsli (April Kingsley, 1992) tvrdi da se „još od renesanse nije pojavila grupa umetnika čiji su stvarni životi bili toliko fascinantni“. Fascinantno je možda previše blaga reč.

Malkom Lauri (Malcolm Lowry) je jednom rekao: „Pravi uzrok alkoholizma je apsolutno zapanjujuća sterilnost egzistencije koja vam se prodaje kao život.“ (1964) Apstraktni ekspresionisti su bili akutno svesni te sterilnosti i verovali kako umetnost treba da razotkrije ispraznost i represiju modernog kapitalističkog društva. Sem Fransis (Sam Francis, 1959) je to izrazio s poetskom preciznošću: „Hteli da smo da napravimo nešto što će ispuniti ceo pogled i što se ne bi moglo iskoristiti da život učini samo podnošljivim.“

Veliki broj akcionih slikara imali su radikalna uverenja. Polok, Njuman, Rotko, Robert Madervel i Ed Rajnhart (Ad Reinhardt), da navedem samo njih, bili su uporni u svom antinacionalističkom i antikapitalističkom stavu. Dejvid i Sesil Šapiro predlažu sledeću formulaciju: njihov politički stav se najbolje može opisati kao „anarhistički ili nihilistički, pri čemu su oba antipodi autoritarizmu, zbog svog odbacivanju pravila, tradicije, poretka i njihovih vrednosti“. (1977) Očigledno nije bilo prilagođavanja vladajućem političkom i društvenom etosu. Tačnije, Njuman, Rotko i Adolf Gotlib (Adolph Gottlieb) bili su posvećeni anarhisti. Kada su Rotka jednom pitali o tome, odgovorio je: „Šta drugo?“

Kubizam i nadrealizam su bili neki od glavnih uticaja u razvoju slikara koji će kasnije postati poznati kao Njujorška škola, ali temeljne pretpostavke ta dva velika pravca XX veka bile su odbačene iz karakterističnih razloga. U osnovi, novi slikari su (pored ekspresivnosti) naglašavali zaravnjenost i doslovnost. Još 1943, u zajedničkoj izjavi za *New York Times*, napisali su sledeće: „Mi smo za ravne forme, zato što one uništavaju iluziju i otkrivaju istinu.“ Još konkretnije, kritikovali su nadrealizam, koji je u to vreme dominirao modernom umetnošću, zbog njegovog izrazito konzervativnog reprezentacionizma.

Uprkos apstrakciji, apstraktni ekspresionizam je insistirao na konkretnosti. Akciono slikarstvo nije „držalo“ do bilo čega izvan sebe, a autonomija umetničkog čina podrazumevala je autonomiju u svetu. Borba za prevazilaženje posredovanja i netransparentnosti na estetskom planu, izgledala je kao projekcija ideala lične celovitosti na društveni poredak. Mnogi „Naprasiti“ („Irascibles“, termin časopisa *Life*) pokušavali su, sve do kasnih četrdesetih, „da eliminišu svaki trag postojećeg simboličkog sistema“. Frenk O’Hara je tu nameru shvatio kao „celovitost bića, koje više ne oseća potrebu za metaforom ili simbolom“. (1959)

Akcija na slici postaje sopstvena predstava, a slikanje pokušava da otkrije svoje puno značenje kroz direktan doživljaj. Klifrod Stil (Clifford Still), Rotko, Njuman i drugi, koristili su boje da bi direktno evocirali uzvišeno. Taj metod je često podrazumevao do tada neviđenu upotrebu crne boje, zbog njene nedvosmislenosti i potencijalne ekspresivne snage; crne i bele slike su često korišćene da bi se isprobali novi pristupi, u oštrim, nehromatskim odnosima.

Iako sigurno nije bila novost, upotreba primitivnog bila je moćni element dobrog dela akcionog slikarstva, na tragu Miroove tvrdnje da je „umetnost u opadanju još od pećinskog čoveka“. Ti slikari su težili duhovnoj zajednici s primitivnim, u skladu sa onim što je Dejvid Stil, vajar i radikal, opisao kao „povratak izvorima, pre nego što su njihovu čistotu pomutile reči“. Ali, u okretanju ka tom izvoru, nailazimo na kontradikciju: primitivno za njih nije značilo samo optimizam i zajednicu, već i stanje brutalnosti, bespomoćnosti i straha od prirode. Danas znamo da je ta ambivalentnost bila nepotrebna, ako imamo u

vidu izrazito pozitivno viđenje o životu pre civilizacije, koje su potvrdila istraživanja iz poslednjih nekoliko decenija.

Umetnost počiva na svojim formalnim strategijama i razvoju. Čak i umetnost koja pokušava da otelotvori impulse koji nisu primarno estetski, u tome uspeva ili ne uspeva, u krajnjoj liniji, u formalnim okvirima. Robert Madervel je to objasnio u svom predavanju iz 1944: „Sve dok se moderno društvo rukovodi ljubavlju prema vlasništvu – a tako će biti sve dok je vlasništvo jedini izvor slobode – umetnik neće imati alternativu formalizmu.“

Očigledan aspekt toga je, kao što je već primećeno, odbijanje predstavljanja. Apstraktni ekspresionisti su došli do zaključka da su se posle hiljada godina izlaganja, reprezentacione slike istrošile. „Došlo je vreme kada niko od nas nije mogao da upotrebi neku figuru, a da je ne iskasapi“, pričao je Rotko. (1958)

Da bismo bolje objasnili primenjena formalna sredstva, možda je opravdano reći kako ta dela nisu bila samo novost u zapadnoj civilizaciji, već i finale evolucije slikarstva. U njima se primećuje snažna sklonost ka ekstremnom, redukcionističkom pročišćenju, što je neke navelo da govore o „abolicionističkoj“ prirodi apstraktnog ekspresionizma.

U svojoj potrazi za kritičkim otkrovenjem i vizijom, akcioni slikari su, prolazeći kroz različite stilove, isprobali sve što im je bilo na raspolaganju – i to odbacili. Harold Rozenberg (1972) je o njihovom shvatanju slikarstva govorio kao o „nekoj vrsti maratonskog brisanja“. Lišavali su se svega, doslovno odbacujući i poslednju umetničku konvenciju, da bi došli do nesvodivih suština.

Kada je reč o Sezanovim čuvenim mrtvim prirodama, koje su toliko uticale na modernu umetnost, Rozenberg je jednom primetio kako „jabuke nisu bile zbrisane sa stola da bi se napravilo mesta za savršene odnose prostora i boje. Morale su nestati da više ništa ne bi ometalo čin slikanja“. (1959) Bio je to veličanstveni gest umetnika koji su očajnički težili celovitosti nadestetske potencije, naspram sve otuđenijeg i podeljenijeg društva. Ne treba da čudi što je svega nekolicina mogla da sledi ekstremistički put tih estetskih dijalektičara.

Burni životi apstraktnih ekspresionista čine jedan aspekt tog zahtevnog, prelomnog projekta, ali ograničenja same estetike, što je tema koja prevazilazi okvire ovog teksta, nameću se kao posebno, mnogo opštije pitanje. Teško je odoleti zaključku da je herojskom poduhvatu apstraktnih ekspresionista bilo suđeno da završi u ćorsokaku, za neke nadahnjujućem, ali opet beznadežnom. Maks Horkhajmer je o tom nemogućem pokušaju apstraktnog ekspresionizma govorio sa izvesnom tugom: „Postigao je doslednost, ali je i postao nem, a to što je zahtevao komentar dokazuje tu činjenicu“. (1959)

U odbacivanju svega nebitnog, da bi se dostigli novi vrhunci ekspresivne doslednosti, najdalje je otišao Džekson Polok. Shvatio je koliko malo toga vredno truda, ali je ipak istrajao u prisiljavanju umetnosti da konačno ostvari svoje večito obećanje otkrovenja, da nam pokaže istinu koja će zaista nešto značiti.

Polokova velika „nakapana“ ili isprskana platna – sama njihova veličina značila je odbacivanje tržišnih preokupacija – ostala su neprevaziđena po svojoj neposrednosti, nesputanosti i epskim kvalitetima. Njegov projekat, kao i njegov život, uvek sve inventivniji i radikalniji, bili su primer totalne duhovne posvećenosti izražavanju smisla.

Tehnika prosipanja boje, koja se pojavila 1947, bila je smelo formalno rešenje i sastojala se od kapanja ili čak bacanja boje na platno, u širokim, izuvijanim potezima. Prema Majklu Fridu, Polok je „uspeo da oslobodi liniju funkcije predstavljanja predmeta u svetu, ali i od zadatka opisivanja ili ovičavanja oblika i figura. . .“ (Michael Fried, 1965) Potpuno je napustio simbole, obrise i oblike, koristeći liniju više kao putanju nego kao sredstvo za određivanje forme. Naravno, nije bilo malo onih koji su u tom prodoru videli uništenje umetnosti.

Alan Karpov je, dve godine posle Polokovog pijanog svršetka, govorio o njemu kao o „otelotvorenju naše težnje ka apsolutnom oslobođenju i potajno negovanoj želji da se preturi stari astal s posuđem i ishlapelim šampanjcem“. (Allan Karpow, 1958) U jednom osvrtu na njegovo delo, Pol Dženkins je izjavio: „On nas budi kao bljesak svetlosti, a njegovo prisustvo je bilo nešto što je prošlo kroz vatru i postojalo samo u vatri. . .“ (Paul Jenkins, 1985)

U Polokovom slikarstvu često je prisutna silovita, strahovita energija, koja ga ponekad čini sirovim i nedovršenim. Ali, on je hteo upravo to, da ode s one strane lepote, s one strane uobičajenih piktoralnih težnji. „Dobro napravljena“ slika, shvatanje slikarstva kao neke vrste vrhunskog kulinarskog, bilo je upravo ono što su on i ostali apstraktni ekspresionisti hteli da unište. U svemu tome je nesumnjivo bilo mnogo slobode i prave radosti. Ponekad je to bilo „tako dobro“, prisećao se Vilem de Koning. „Kao deca, porazbijali smo sve prozore.“ (Willem de Kooning, navedeno u *Partisan Review*, 1967)

Još jednom, taj ikonoklastički nihilizam je naišao na osudu kod mnogih kritičara. Na primer, Hilton Kramer se nikada nije umorio od agitacije protiv Polokovih „anarhičnih“ impulsa, njegovog „anarhičnog“ senzibiliteta, „prenagljenosti njegove anarhične energije“. (1957) Čak su i neki akcioni slikari znali da budu šokirani silovitošću Polokovog pristupa. Hans Hofman (Hoffman), stariji i važan uticaj cele Njujorške škole, posetio je Polokov atelje i bio zapanjen neredom koji je tamo zatekao. Uzeo je jednu skorelu četkicu, zalepljenu za paletu i rekao, „Sa ovim možete ubiti čoveka“. „U tome i jeste stvar“, odgovorio je Polok.

Jedan raniji susret s Hofmanom, po sećanju Li Krasner (Lee Krasner), Polokove žene, koja je i sama bila značajna slikarka, takođe je veoma rečit:

„Kada sam prvi put dovela Hofmana da se upozna s Polokom, Hofman je, nakon razgledanja njegovih radova, rekao, 'Vi ne radite na osnovu prirode'. Polok je odgovorio: 'Ja sam priroda.'“ (1964, navedeno u Pollock, 1999)

Ta naizgled bombastična izjava, po meni, nema toliko veze s megalomanijom koliko s Polokovim odbijanjem uobičajenih nastojanja da se priroda simbolizuje. Polok se sve vreme mnogo više zanimao za sâmu prirodu, a njeni ritmovi se lako prepoznaju na mnogim njegovim slikama.

Pokret, energija i iznenađenje Polokovih najvažnijih dela (1947–1950) čine da se pogled posmatrača stalno kreće i tako sliku obuhvati kao celinu. Tačnije, sugerisana je univerzalna dimenzija, evociran je totalitet, upravo zato što ništa nije predstavljeno. Ta izvorna vitalnost i dionizijska energija svedoče koliko je žudeo za „bekstvom od američke normalnosti, od njene zavodljive banalnosti.“ Polok je pokazivao elemente „apokaliptičnog mentaliteta, društvenog ugovora s nekim budućim svetom, ali, u isti mah, i propalim“, kako je to izrazio Donald Kuspit. (1979, 1980) Njegova utopijska vizija se okretala i ka izvorima, ka onome što je nestalo iz sveta i zato je „delom bila projekat obnove“. (T. J. Clark, navedeno u Ross, 990) Obećanje prošlosti, kao i obećanje budućnosti – „sećanja zaustavljena u prostoru“, kako je sam rekao – to je ono što je pokušao da prenese i što je, po meni, najbolje izraženo tim osećanjem nesputane slobode kojim odišu njegove isprskane slike. Prema Dejvidu Anfanu, ono što Polok omogućava jeste „da naslutimo ukus vladavine čudesnog“. (David Anfan, 1990)

U poređenju s Polokovom linijom i energijom, Mark Rotko se oslanjano na obojene površine i smirenost. Iako su delili posvećenost totalnoj apstrakciji, njih dvojica su bili stilski opoziti. Ali, Rotko je, kroz drugačiji pristup zajedničkim vrednostima, dao skoro isto tako veliki doprinos piktoralnoj jeresi kao i njegov nešto mlađi kolega. Još 1945, dao je neke od svojih najsnažnijih, temeljnih izjava u prilog nastupajućeg apstraktnog ekspresionizma

i vremenom dostigao takav nivo uzvišenosti u svom slikarstvu, da se to, prema Dor Ešton, „skoro graničilo s neizrecivim“. (Dore Ashton, 1958)

Dva ili tri središnja pravougaonika, koji lebde na slojevima treperave svetlosti i boje, bili su karakterističan prizor, kojim je materijalizovao svoju viziju spasenja. Ta dela prožima neka tajanstvena, unutrašnja harmonija, neko pulsirajuće prisustvo, koje je opisao kao „dejstvo nedvosmislenog“. Težio je pročišćenom sadržaju, koji je, kao i kod drugih akcionih slikara, napadao uobičajene komponente, kao što su jasna tema, iluzija prostora, složeni formalni odnosi, čak i naslovi.

Strah od utapanja u društvo bio je taj koji je Rotka nagonio da svoju umetnost očisti od svih jasnih slika. Kao što je pisao 1947, „Poznati identitet stvari mora se smrviti da bi se uništile konačne asocijacije kojima ovo društvo sve više zastire svaki aspekt našeg okruženja.“ „Izgled“ svakodnevice samo zaklanja uvid u ono što je zaista ispunjava i što bi se tamo moglo nalaziti.

Kao i njegovi prijatelji Barnet Njuman i Kliford Stil, Rotko je bio neka vrste apsolutiste, na moralnom i političkom planu. Bio je i anarhista, tokom celog svog zrelog doba, a antiautoritarni temelji njegovog stava bili su uvek vidljivi. To dolazi do izražaja čak i u njegovim komentarima o dimenzijama slika, u prilog velikih platana: „Kakogod da slikate neku veću sliku, vi ste u njoj. To nije nešto čemu možete komandovati.“

Odrastao je u Portlandu, u Oregonu, i tamo slušao govornike Industrijskih radnika sveta (IWW), a jednom je prisustvovao i govoru Eme Goldman (Emma Goldman). Njegovo loše iskustvo sa muralima za kompaniju *Seagram*, s kraja pedesetih, živopisno je svedočanstvo o jednom anarhističkom, antirobnom i antiemetničkom pogledu na svet. Rotko je prihvatio porudžbinu da naslika nekoliko murala za restoran njujorškog sedišta kompanije za proizvodnju pića *Seagram* (Montreal, Kanada), ali se posle predomislio, zato što je bila reč o ukrašavanju prostora prevashodno namenjenog klijenteli iz vladajuće klase. U početku se nadao kako će „naslikati nešto što će pokvariti apetit svakom kućinom sinu koji ikada bude jeo u toj prostoriji“. Kada je još jednom razmotrio opravdanost te taktike, prema svedočenju Breslina (1993), vratio je porudžbinu i ceo honorar, gnevno primetivši kako „Niko ko može da jede takva jela, po takvim cenama, nikada neće pogledati neku moju sliku“.

Rotkove slike često evociraju snažne emocionalne reakcije, uključujući i duboku tugu. To što je bio u stanju da se, uz pomoć svojih svetlucavih obojenih polja, tako dugo bori protiv sterilnosti društva i sve veće depresije i očaja, bio je znak velike hrabrosti. Skoro opsesivna tama počinje da ispunjava njegovu viziju još oko 1957, a njegova kasnija dela, uglavnom veliki sivi negativiteti, kreću se ka sumračnoj nevidljivosti.

Barnet Njuman je bio jedan od glavnih žrtvenih jarčeva apstraktnog ekspresionizma.

Kada je 1950. prvi put prikazao svoje zapanjujuće jednostavne obojene površine, koje su se uglavnom sastojale od širokog nanosa jedne boje, podeljenog s par vertikalnih linija, naišao je na nerazumevanje čak i kod svojih odmetnutih kolega. Njegova dela mnogi smatraju za najradikalniji izdanak apstraktnog ekspresionizma.

Njumanova slika ispunjava pogled jednom glavnom bojom, izazivajući neposredan doživljaj sveprožimajuće energičnosti. Njuman je verovao u izvorno jedinstvo, celovitost, u harmoniju između čovečanstva i prirode, kao i u potencijalnu veličinu ljudskog duha.

Težio je vrhuncima refleksije i najbitnijim značenjima i mada su njegova sredstva bila drastično pojednostavljena, sadržaj je bio pojačan. U pismu koje je Njumanu jula 1950. poslao Kliford Stil, jedan od retkih koji su mu u to vreme pružali podršku, „raspon“ i „intenzitet“ njegove boje bili su povezani s potpunim odbijanjem savremene kulture i onih koji je podržavaju. U odgovoru na pitanje šta bi njegova umetnost mogla značiti svetu,

Njuman je pokazao na jedno platno sa svoje prve zvanične izložbe, otvorene 1950, i rekao: „Vidite, ako se čita ispravno, ova slika znači kraj kapitalističkog sistema!“

Njuman je bio utopijski primitivista, koji se zalagao za povratak prvim, komunalnim oblicima ljudskog društva. Podržavao je viziju života zasnovanu na dobrovoljnoj saradnji, oslobođenoj od antagonizma i represije. Uvek podozriv prema Komunističkoj partiji, od dvadesetih godina bio je aktivni anarhista i počeo da uči Jidiš, da bi mogao da čita jedine anarhističke novine koje su se tada izlazile u Njujorku. Godine 1933, kandidovao se za gradonačelnika Njujorka, s programom o besplatnom stanovanju, javnim galerijskim i orkestarskim prostorima, zatvaranju ulica za privatne automobile i igralištima za odrasle.

U jednom osvrtu na apstraktni ekspresionizam, pisao je: „Počeli smo, da tako kažem, od parčića, kao da slikarstvo nije bilo samo mrtvo, nego kao da nikada nije ni postojalo.“ (1967) Ali, na Njumana su, kao i na neke figure iz XIX veka, poput Pisarua (Pisarro) i Sera (Seurat), definitivno uticale Kropotkinove ideje o umetničkoj autonomiji i mutualističkom spontanitetu. Tačnije, krajem šezdesetih godina, malo pre smrti, nagovarao je izdavača koji je hteo da objavi njegove sabrane spise, da umesto toga objavi Kropotkinovu autobiografiju, *Zapisi jednog revolucionara*, za koju je napisao predgovor.

Njumanov prijatelj i anarhistički saborac, Kliford Stil, nije se toliko oslanjao na Kropotkinovu kritiku društva, koliko na Bakunjinov zahtev za njegovim nasilnim ukidanjem. Tačnije, u poređenju s beskompromisnom silovitošću i intenzitetom njegovog pristupa, Njuman je skoro delovao kao dobroćudni umerenjaka.

Pre svega, nijedan umetnik nije toliko prezirao umetnički svet kao sistem, s tako neumornom strašću. Kritičari su bili „kužna škrabala“, galerije „javne kuće“, a Muzej moderne umetnosti „gasna komora“. Odbacivao je sva ograničenja i zahtevao da umetničko delo preuzme najhitnije revolucionarne zadatke.

Njegov stil se odlikovao grubim i napuklim poljima boje, koja su obično sugerisala pometnju i kataklizmu. Te, po pravilu, velike, sirove slike odbijale su udoban smeštaj između ivica. Godine 1963. je pisao kako je „biti zaustavljen ramom neprihvatljivo; euklidovski zatvor mora biti uništen, a njegove autoritarne implikacije odbačene . . .“

Njegov pristup na „sve ili ništa“ polagao je ogromnu veru u autonomiju svojstvenu angažovanoj umetnosti kao instrumentu oslobođenja. Blejk i Niče su bili uticaji; u još većoj meri je naglašavao značaj obnavljanja ljudskih početaka, da bi ukazao na put koji vodi ka oslobađanju od težine nagomilanih ograničenja. Donald Kuspit je smatrao da se „ta velika primitivistička negacija, taj veliki povratak korenima“ nalazi u službi radikalne slobode i shvatao njenu temeljnu afirmaciju. (1977)

Stil je odbacivao ono što je nazivao „totalitarnom hegemonijom“ istorije umetnosti. „Sigurnost“ koju pruža tradicija, pisao je 1952, „samo je banalna i kukavička iluzija.“ Otuđenu, tehnološku suštinu škole Bauhaus odbacivao je „bespogovorno, kao predaju pred sistemom moći i masovne kontrole, s njegovim osloncem u politički i ekonomski reakcionarnim tezama . . .“ Mislim da njegov pronicljiv i zajedljiv kritički stil vredi citirati i zbog ovoga:

„Manifesti i ponašanje kubista, fovista, dadaista, nadrealista, futurista i ekspresionista samo su dokaz da je crna misa tek patetična počast onome za šta je često mislila da mu se ruga. A Bauhaus ih je samo žustro sabio u hladni, sveopšti Buhensvald. Sva sredstva su bila na raspolaganju i nijedno nije uspelo da oslobodi.“

Za neumoljivog Stila, slikarstvo je zaista bilo pitanje života i smrti, kako na ličnom, tako i na društvenom planu; njegov potencijal bio je neograničen. Godine 1963, osvrnuo se na svoju ulogu tokom četrdesetih: „Jasno sam pokazao da jedan potez bojom, podržan delovanjem i duhom koji razume njegovu potentnost i implikacije, može u čoveku obnoviti

slobodu izgublenu tokom dvadeset vekova izgovora i sredstava za potčinjavanje.“ Kao što je rekao 1952, „Sada se posvećujemo bezrezervnom činu, bez namere da ilustrujemo istrošene mitove i savremene alibije.“

Ako je apstraktni ekspresionizam imao nekog organizatora, onda je to bio elokventni internacionalista Robert Madervel. Donekle slično Barnetu Njumanu, pomagao je i promovisao pokret i njegovo osnovno usmerenje. U njegovom srcu je video „odbacivanje svega što je zanimalo skoro svakoga, protest protiv onoga što se dešavalo i umetnosti koja je to podržavala“, a ono što je na njega ostavilo najjači utisak, bili su „zračenje i uzvišenost s kojima se taj protest izražavao“. (1950)

Tačnije, smatrao je da se sav smisao života nalazi u suprotstavljanju vladajućem poretku, ali, njegovo delo, iako je odisalo snažnom energijom, nije se odlikovalo i prefinjenošću. Tokom trideset godina slikao je svoje Elegije o Španskoj Republici: guste, crne i zamišljene forme, grubih ivica, razlivene i pune emocionalnog naboja. Napravio je i dugačku seriju od preko 140 slika, u sličnom crno-belom stilu, koje su evocirale osećanje neumoljive prisutnosti i hitnosti. Kao i mnogi drugi akcioni slikari, usudio se da drastično smanji broj elemenata, što je vodilo ka velikom uvećanju ekspresivne snage.

Godine 1948, Madervel je pisao kako apstraktni ekspresionizam ima za cilj „da nas oslobodi slave osvajača i političara“, da „inteligencijom i duhom odbrani (ljudske) vrednosti od sveta zaljubljenog u vlasništvo“. Još preciznije, smatrao je da je nova škola duboko kritična prema standardizaciji i instrumentalizmu, da bi kasnije sumorno zaključio kako je „zapadni čovek, pre mnogo vekova izabravši da izrabljuje prirodu umesto da se venča s njom, osudio sebe na propast. . . sa industrijskom tehnologijom“, koja se otela njegovoj kontroli. (1977) „Može se samo naslutiti“, pisao je 1959, „postojanje nečeg dublje i humanije nadahnjujućeg, nečeg što bi tek moglo biti, za šta bi celo čovečanstvo bilo sposobno.“

Franz Kline, Vilem de Koning, Helen Frankenthaler, Adolf Gotlib (Adolph Gottlieb), Filip Gaston i još mnogo drugih značajnih umetnika – suviše da bismo se na njih ovde osvrnuli makar nakratko. Duh i odlučni antagonizam cele te herojske i raznolike grupe možda najbolje je izrazio Vilijam Baziotas (William Baziotas): „Kada te umetnički demagozi pozovu da praviš socijalnu umetnost, razumljivu umetnost, dobru umetnost – pljuni im u lice i vrati se u svoje snove.“ (1949, navedeno u Tuchman, 1965)

Posle kratkog perioda kritičkog uspeha i tek što su neki od njegovih zagovornika konačno uspeli da prodaju nekoliko slika – i onda se pitali da li su se tako i sami prodali – apstraktni ekspresionizam je do kraja pedesetih već bio na izmaku. Godine 1958, italijanski kritičar Marko Valzeči je pisao kako se u njegovoj osnovi nalazila „nužnost individualnog preživljavanja, a da se pri tom ne bude smrvljen konformizmom industrijalizovanog života“ i kako su slike apstraktnih ekspresionista ostavljale utisak „svedočanstava o brodolomu i borbi za opstanak“. (Marco Valsecchi, navedeno u Ross, 1990) To veoma podseća na Gotlibovu izjavu iz 1963: „Sve je izgledalo beznadežno i nismo imali šta da izgubimo, tako da smo, na neki način, bili kao ljudi osuđeni na doživotnu robiju, koji su uneli neki dašak slobode.“ (Navedeno u Breslin, 1993)

Iako zasnovana na otporu i odbijanju, njihova očajnička inicijativa bila je uglavnom pogrešno shvaćena i neprekidno asimilovana u vladajući kulturni, politički i društveni etos. Ipak, akciono slikarstvo nije bilo samo očigledan kraj formalnog razvoja umetnosti već, u svojoj posebnoj dimenziji, i vrhunac celog modernističkog projekta. A zbog onoga što je Dejvid Krejven (David Craven, 1990) prepoznao kao njegovo „nedvosmisleno suprotstavljanje sciencizmu, tehnologizmu i otuđenju najamnog rada“, apstraktni ekspresionizam je stalno potiskivao neradikalnu prosvetiteljsku veru u progres, koja se obično nalazi u samom srcu modernizma.

Do kraja pedesetih, pop-art, koji označava brzi prelazak s modernizma na postmodernizam, bio je u punom zamahu. Marta Rosler je u postmodernističkom odbijanju čistote i slavljenju pluralizma videla „željeni trijumf egalitarne tolerancije“. (Martha Rosler, 1981) U osnovi, što se najbolje vidi upravo u pop-artu, postmodernizam je samo odraz ogromnih posledica eskalacije posleratne robne proizvodnje i potrošnje. Plitak, banalan i neselektivan, pop-art slavi standardizaciju i od posmatrača ne zahteva ništa, osim njihovog novca. On ne uzdiže ništa od one unutrašnje nužnosti i strastvene potrage za autentičnošću svojih neposrednih umetničkih prethodnika. Trijumf pop-arta nad apstraktnim ekspresionizmom ne može se razdvojiti od „osećanja bankrotstva, koje prožima našu umetnost i kulturu“, kako je to u jednom osvrtu iz 1986. izrazio Kim Levin.

U skladu s postmodernističkim kanonom, pop-art odbija svako sagledavanje celine i tako završava na onome što mu ovaj sistem daje. Kao što je primetio Okvatio Paz, pop-art nije figura obdarena vizijom već lutka iz robne kuće. (Octavio Paz, 1973) Komercijalne slike Endija Vorhola i drugih, nepogrešivo su povezane s despotskim poretom čije razumevanje odbacuju. Upravo je težnja ka celini ono što je akcionom slikarstvu davalo svu njegovu žestinu i čulnost, primećuje T. Dž. Klark. (navedeno u Ross, 1990) I dok sledbenici pop-arta dolaze i odlaze kao predmeti trivijalne potrošnje, hrabri, ka životu okrenuti pokušaj apstraktnog ekspresionizma nastaviće da živi i nadahnjuje.

Džon Zerzan, 1999.

Bibliografija

- Anfam, David, *Abstract Expressionism* (New York, 1990)
- Ashton, Dore, *About Rothko* (New York, 1983)
- Baziotes, William, navedeno u Tuchman, Maurice et. Al, 1965.
- Breslin, James, *Mark Rothko* (Chicago, 1993)
- Clark, T. J., navedeno u *Abstract Expressionism: Creators and Critics: An Anthology*, ed. by Clifford Ross, 1990.
- Craven, David, „Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation“, *Art History*, March 1990.
- Fried, Michael, „Jackson Pollock“, *Artforum*, September 1965.
- Horkheimer, Max, *Dawn and Decline* (1959; New York, 1978;)
- Jenkins, Paul, navedeno u *To a Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock*, Jeffrey Potter (New York, 1985)
- Kaprow, Allen, *Selections* (New York, 1967)
- Kingsley, April, *The Turning Point: the Abstract Expressionists and the Transformation of American Art* (New York, 1992)
- Kooning de, Willem, *Paritisan Review vol. 34*, 1967.
- Kramer, Hilton, *The Age of the Avant-Garde, 1956-1972* (New York, 1973)
- Kuspit, Donald, *Clement Greenberg, Art Critic* (Madison, 1979)
- Levin, Kim, *Beyond Modernism: Essays on Art from the 70's and 80's* (New York, 1988)
- Lowry, Malcolm, *Under the Wolcano*, 1947, navedeno u predgovoru Stephena Spendera, u izadanju iz 1964 (iz prepiske M. L.).
- Mattison, Robert, *Robert Motherwell: the Formative Years* (Ann Arbor, 1987)
- Motherwell, Robert, *Possibilities* (New York, 1947); *Selections: the Collected Writings* (New York, 1992)
- Newman, Barnett, *Selected Writings and Interviews*, University of California Press, 1992 (1967, str. 287).
- O'Hara, Frank, *Jackson Pollock* (New York, 1959)
- Paz, Octavio, *In Praise of Hands: Contemporary Crafts of the World*, 1973 (1974).
- Pollock, Jackson, *Jackson Pollock interviews, articles, and reviews*, ed. by Pepe Karmel and Kirk Varnedoe, Museum of Modern Art, 1999, str. 28.
- Rosenberg, Harold, „The American Action Painters“, *Art News*, December 1952; *The De-Definition of Art* (New York, 1972); *The Tradition of the New* (New York, 1959)
- Rosler, Martha, *3 Works* (Halifax, 1981)
- Ross, Clifford, ed., *Abstract Expressionism: Creators and Critics: An Anthology*, ed. by Clifford Ross, 1990.
- Sandier, Irving, *The New York School* (New York, 1978)

Shapiro, David and Cecile, *Abstract Expressionism: A Critical Record* (Cambridge, 1990)

Still, Clyfford, *Clyfford Still: Thirty-three Paintings* (Buffalo, 1966)

Tuchman, Maurice et. Al, *New York School, The First Generation: Paintings of the 1940s and 1950s. A catalogue of the exhibition with statements by the artists and critics, and a bibliography*. Los Angeles County Museum of Art, 1965. New York Graphic Society 1971. <http://www.archive.org/details/newyorkschoolfir00losa>

Valsecchi, Marco, *Il Giorno*, Milan, 10 jun 1958, navedeno u *Abstract Expressionism: Creators and Critics: An Anthology*, ed. by Clifford Ross, 1990.

Anarhistička biblioteka

Anti-Copyright

31. 05. 2012.



John Zerzan
Apstraktni ekspresionizam
Slikarstvo kao vizija i kritika
1999.

Preveo Aleksa Golijanin, 2011. <http://anarhija-blok45.net1zen.com>
John Zerzan, „Abstract Expressionism: Painting as Vision and Critique“, *Running on Emptiness: The Pathology of Civilization*, Feral House, Los Angeles 1999, str. 95–108.

<http://anarhisticka-biblioteka.net>