

Јован Р. ЗЕЦ

### САВРЕМЕНО ИНДУСТРИЈСКО ДРУШТВО И УМЕТНОСТ

„То што је техници и рационалности дато средишње место у друштву, не значи да људи живе разумно и без мита обмане и предрасуда. Испада да наука ипак није други Христов долазак на земљу у техничком смислу речи“

Рајт Милс

„Лепота као и ред јавља се на многим местима у свету, али само као локална и привремена борба против бујице ентропије која расте“

Норберт Винер

1.

Савремено индустријско друштво Запада организовало се и функционише на принципу што веће ефикасности у производи и потрошњи којом руководи метод рационалне организације. Не остаје велика зебња пошто се увиђа да се рационална организација производње и потрошње као и систем метода кумулације знања и технолошке спремности обавезно не налази у служби онога што се у најширем смислу назива хуманизмом. Рајт Милс пише: „Циљ устројитеља мишљења је да најшире становништво држе у сталној емоционалној потчињености, пошто је то важније од усађивања посебних уверења“.<sup>1</sup> Овај прилог потврђује страх од опасности потпуног предавања поверења с нашом вољом или без ње — свеједно. Такође, како посебна знања високих специјалиста и елитних научника измичу и њима и како их ни они нису у стању да контролишу, а посебно њихову примену, логично је да се њима користе администрације које држе монопол. У таквој позицији онда јесте и уметност у друштву технолошке митологије, уметност која је постала део технолошког процеса и која се, хтела то или не, ипак потчињава законитостима тржишта и технолошких иновација.

У технолошком процесу пресудна је улога капитала који показује све веће интересовање да буде уложен у уметничка дела. Овом иде у прилог изузетно велика стопа инфлације и помањкање поверења у нацио-

налне валуте. Баснословне зараде остварене правовременим улагањем у уметничка дела још више су учврстиле и дале стварну потврду оваквој финансијској логици. Аукције показују сензационалне податке.

Финансијска средства којима се директно утиче на раст у смислу стимулације уметничке праксе на Западу потичу првенствено из два извода:

Први извор чине средства која се обезбеђују путем политике опорезивања, а којима управљају специјалисти и истакнути стручњаци одређених уметничких подручја и дисциплине. У овом друштву уметничко дело се сматра општим друштвеним добром. Намера заједнице је да ангажовањем средстава и стручњака има прецизан увид и да буде у поседу најзначајнијих уметничких остварења до којих може да дође. Други извор чине средства која су у рукама приватног капитала и који представља својеврстан феномен. Приватни капитал се појављује као изузетно важан регулатор на тржишту уметничких дела. Закони економског пословања се ефикасно примењују, и кад се ради о уметничким делима, бар са становишта бизниса. То је утицало да се већина значајних уметника везује за галерије и галеристе, који од уметности покушавају да извуку максимум профита. Није редак случај да се од уметника, који су уговором везани за приватне галерије и галеристе, захтева да чине извозне компромисе са намером да свој уметнички израз прилагоде моменталној потражњи.

Менталитет потрошног друштва ослања се на стручњаке и на њихове сугестије и судове. Луксузни каталози у које је потребно уложити средства, која обично превазилазе финансијску моћ уметника, а без којих је незамисливо организовати значајну ликовну манифестацију са комерцијалним карактером, такође су доступни издавачима који поседују капитал. Сliku комерцијалне стране технике презентације ликовног стваралаштва употребљује добро податак да су установљена и удружења галеријаша широм Западне Европе са одликама синдиката. Они имају своје председнике и административна тела. Поједине галерије имају и своје филијале у низу најзначајнијих културних и економских центара на Западу. Обриси једне организације галериста видљиви су јасно на линији Париз-Лондон-Њујорк. Музеј модерне уметности у Њујорку данас представља најбогатију збирку модерних уметничких дела од изузетног значаја.

Значајно је размотрити до каквих је последица довело широко коришћење савремених средстава комуникација. Несумњиво је да се нагло увећала и уметничка публика. Отвореност великих збирки највреднијих уметничких дела, висока технологија репродуковања уметничких дела, приступачност текстова о уметности — учинили су своје.

Маршал Меклаун<sup>2/</sup> изводи врло значајан закључак по коме трибалистичке заједнице, које су првенствено аудитивне по карактеру културе, нису у стању да приме садржаје који се преносе путем визуелних средстава ако немају већ формирану навику да се њима користе. Снажно присуство филма, фотографије и телевизије, учинило је да се са извесном сигурношћу савремено индустријско друштво може означити и као друштво у којем се тежиште преношења информација помера са аудитивних средстава на визуелна. Из овог произилази како се са репрезентативног прелази на презентативни систем преношења информација. Навике формиране код широких слојева окренуте су више визуелном него

аудитивном. Ово је индиректно много учинило да припреми и да дода, већ постојећој ликовној публици нову. Демократизацију уметности могуће је схватити и тако што посредством различитих техника шири слојеви могу да користе уметничка дела, а и тако што и путем система образовања, путем подизања општег културног нивоа становништа, уметност постаје ближа друштвеној средини.

Савремено индустријско друштво на Западу снажно је обележено и још једним значајним феноменом. То је присуство такозване масовне културе. Важно је да се ова појава одвоји од уметничког стваралаштва и културе. Изузетну анализу суштине масовне културе извршио је Едгар Морен<sup>3/</sup>.

Индустријско друштво је, пре свега, друштво велике потрошње. Ефекти овакве организације производних и друштвених система данас су јасно видљиви. Мало је места остављено за индивидуални начин живота који се опире хомогенизацији и унификацији. Пјер Франкастел зато ставља савремено друштво под критичарску лупу и оштро закључује:

„У марсејској машини за становање биће инспектора за спратове. У свету о коме сања г. Ле Корбизије, радост и чистоћа биће обавезни — а да о осталоме и не говоримо. Је ли г. Ле Корбизијеу познато да се у Бухенвалд улазило уз звуке виолина? Написали смо тешку реч, и то није било случајно. Свет г. Ле Корбизијеа је свет концентрационих логора. У најбољем случају гета.“<sup>4/</sup>

Модерна средства комуникације имају снажно дејство на стварање стереотипног начина мишљења и вредновања. Такође је присутна тежња за колективним, што настаје као последица коришћења средстава масовних комуникација. Ово се врло добро уклапа у потребу за осећањем сигурности и снаге — артиетипском осећању припадања клану.

Контролисано јавно мњење је циљ велике индустрије „устројитеља мишљења“. Ништа сувишно — ништа индивидуално, принцип рационализације индустријског начина производње поновљености и великих серија. Никакво изненађење.

## 2.

Уметност савременог индустријског друштва почетком пете деценије развијала се у две географски и просторно одељене целине које чине САД и Западна Европа. Ова географска и просторна одвојеност није значила и суштинску одвојеност јер је велики број значајних уметника Европе већ од раније боравио у САД и својом уметничком активношћу припремио Америку за уметност која ће настати почев од краја ратних година на овамо. С друге стране, Европа је по завршетку рата, суочена са уметничким резултатима насталим са друге стране океана, нашла свој одговор. Извесне разлике свакако да постоје, али су дух уметничког израза и главни правци стваралаштва и ликовног израза слични. Аутентична уметност САД свакако много дугује европској авангарди двадесетих и тридесетих година овог века. Но пре појаве оригиналне уметности и ликовног израза, који је настао с оне стране Атлантика, морали су да се збију одређени историјски догађаји у Европи. Успостављањем чвршће власти у Совјетском Савезу после револуције, пажња је могла да се обрати и на збивања у уметности. Последица ове пажње био је одлазак прво Кандинског, па онда и осталих најзначајнијих уметника на Западу. Уметност и партијност нису ишле заједно. С друге стране Bauhaus је затворен

1933. године. Уметници напуштају Немачку и измичу идеологији национал-социјализма повлачећи се даље на Запад. Они бораве у Швајцарској, Француској или Холандији. Нажалост то је само било привремено решење. Хитлер заузима целу Западну Европу изузев Швајцарске. Мондријан прво одлази у Велику Британију да би последње четири године живота 1940-1944. године провео у САД где је и завршио свој опус.

1950. године Пегги Гугенхајм је у Венецији изложила Полокова дела и Европа је тако могла већ тада да се суочи са паралелним тенденцијама у уметности и са ликовним изразом насталим на тлу Америка. Наредних година увећава се број изложби уметника из САД у Европи. Тапие и Матие приредили су марта 1951. године у Париској галерији Dausset изложбу под називом *Velemences Confrontees* на којој су заступљени заједно и сликари Америке (Полак и де Кунинг) и сликари Европе (Wols, Hartung i Riopel). Следеће године gotovo у исто време (mart 1952. g.) у *Galerie de France* постављена је изложба под називом *American Vanguard for Paris*. У месецу јулу 1953. године приређена је изложба дванаесторице уметника из САД у *Musée National d'Art Moderne* а поред осталих изложбу и Полок и Горки.

У суштини порекло и основе ових нових тенденција били су засновани на дадаистичким и надреалистичким схватањима и теоријама. Протагонисти овог ликовног правца као и група значајних уметника из Европе и Америке никако нису сачињавали неку званичну и кохерентну групу која је имала јасно изражена програмска начела. Уметници су пре свега били изразити индивидуалисти врло сличних људских судбина у једном времену које је по суровости надмашило сва друга. Матије каже за Wolsove слике да су оне „распеће једног човека“.

Цела плејада уметника коју сачињавају у Америци Polok, Mark Tobey, и Willem de Koonig и Franz Kline, а у Европи Hans Hartung, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Hery Michaux, Antonio Tapies, Alberto Burri и K.R.H. Sonderborg и Georges Mathicu представља заиста једну групу најзначајнијих уметника тог времена, али не и неку формалну групу окупљену око званичног програма. Најзначајнији теоријски прилог овом правцу нису дали ни Polok ни Wola већ један други сликар, Georges Mathicu. Он је у многобројним чланцима и у књизи *Основи теорије новог сликарства* формулисао теоријске основе тог правца и предложио стилску ознаку *Abstraction lirique*.

Само је мали број најбриљантнијих умова разумео што се то догодило у модерном сликарству. Доба доминације касног и измењеног кубизма још није било прошло, а Wols је већ изложио своје слике. То шта се догодило осетио је и разумео један Сартр. Разумљиво је да су метафизички страх најбоље осећали уметници. То главно стање духа у петој деценији најбоље изражава егзистенцијализам.

Ликовни израз *транс-атлантиске* групе уметника индивидуалиста, имајући снажан подстицај дадаизму и надреализму, настао је као вид уметничког одговора на нову стварност. Њихов одговор је био отпор растућој тежњи да се свет организује по принципу образаца производње у великим серијама која уништава индивидуално и укида неке слободе. Окрећући се унутрашњем и обраћајући се подсвесном они су игнорисали тај исувише програмиран принцип увођења великих серија и колективизма чији дух он носи. Такође нису нашли потврду хуманости у том аранжираним свету заснованом на постулатима рационалног пословања и

производње. Драматична биографија Wolsa, а делимично и Poloka, као да је и сама негирала хумани смисао таквих друштвених настојања.

Polokova аутоматска „écriture“, Tobey-eva источноазијска калиграфија, Hartungови психограми и Nathieu-ова брзина извођења чина сликања била су само најадекватнија средства како да се изрекне опште осећање и да се ликовно изрази. Искуство Макса Ернста и дадаиста добро су послужили. Dubuffet-ов пасак, асфалт и лепак као и Tapiès-ова гребана и гипс уз Burriјеове крпе, цакове, конце и друго — била су само технике које су омогућиле да се на најбољи начин материјализује једна визуелна представа чулног искуства.

Као последица психичког аутоматизма произашлог из надреализма, посредством укидања контроле разума у креативном чину, јавља се и нарочит рукопис који се често у садејству са знаком (који је из њега и произашао) користи као својеврсна ликовна синтакса. О самом знаку у ликовном делу Francine C. Lagrand<sup>5/</sup> пише: „Сликани знак, као и остали знаци, попрама симболичку функцију. Међутим, он није симбол у правом смислу речи.“

Коришћење знака у уметности насталој у раним годинама пете деценије имало је и своју историјску позадину. Њу је лако сагледати кроз наслеђе Кандинског (који се уистину није бавио у периоду од 1912-1914. године самом изражајном снагом знака), као и преко великог доприноса Клеа и Арпа с једне и Масона с друге стране. Не треба занемарити ни утицај Мироа. Ови утицаји су се снажно осетили како у САД тако и у Европи. Магијску снагу знака најбоље су осетили у САД Gottlieb, Baziotès, Tomlin, Gorky, Kline и Mothervell. Они се ослањају, с једне стране, на Клеове психичке импровизације и, с друге стране, на Арпове морфологије. Инсистирајући на архетипском (основне симболичне схеме Јунг назива архетиповима), знак је такође присутан у делима уметника који се ослањају на гест у лирској апстракцији. Порекло коришћења знака оваквог типа може се објаснити утицајима и ликовном актившошћу Хартунга (који не користи у потпуности психички аутоматизам због извесног контролисаног поступка) и деловањем Andre Massona. Масон је био веза која је битно утицала на сликаре гестуалног сликарства почетком пете деценије: Он је повезивао аутоматизам надреалиста и утицаје Далеког истока са сликарством које је Росенберг назвао Action painting.

Коришћење знака простире се и даље од апстрактног експресионизма или лирске апстракције у новој фигурацији. Уместо знака произашлог из гестике психичког аутоматизма или ташистичких сликарских поступака, користе се предмети било у смислу „pop-signa“ или „teo-signa“ па чак и самих сигнала.

Апстракција је на тај начин доминанта овога времена и то у свом ликовном плурализму. Ташизам је настао 1954. године. У ствари радило се о уметничком правцу и ликовном изразу који је у суштини једна варијанта лирске апстракције, а сликари новог таласа избегавају чисте надреалистичке сликарске поступке на начин Полока или Wolsa, већ користе сликање путем обојених мрља. Психички аутоматизам и калиграфски психограми бивају замењени оваквим сликарским поступком. Прави разлози за овакво опредељење налазе се у склоности овог другог таласа

уметника да створе једну заједничку естетску платформу која је и учинила њихову групу вршњом.

Апстракција је претила да се претвори педесетих година у чист академизам са тенденцијом да се створи нека врста париске школе (Salon des Realites Nouvelles има 89 окупљених уметника у свом оснивању а већ 1948. броји њих 400)<sup>6</sup> Постојала је и Академија на Монпарнасу, а и часопис „*Art d'aujourd'hui*“. Године 1948. отворена је изложба у Галерији Deux Ples под називом *La Rose des Vents*. На њој су заступљени Christine Boumeestre, Greta Sauer, Nikolas Schöffner, Selim, Marcelle Loubchansky, William Gear. Било је скоро озваничено да се геометријска апстракција назива „хладном апстракцијом“, а лирска апстракција „топлом апстракцијом“. Напад на сликаре „нове париске школе“ почео је из пора Charles-a Estienne-a и његовог сарадника Leon-a Deganda.

Други талас уметника, како га зове Michael Ragon, окупио се око Октобарског салона и Галерије Arnaud u Rue du Four као и око часописа *Cimaise* (1953. г. J.R. Arnaud). Октобарски салон је био замишљен као позиција Мајском салону и Salonu des Realites Nouvelle. Октобарски салон се распао 1955. године на две струје. Једна је остала уз Charles-a Estienne-a, а друга уз M. Ragona. Појава једне струје која се назива апстрактним пејзажима, а коју сачињавају сликари другог таласа, у суштини представља одустајање од знака и геста (калиграфије) и инсистирање на имагинарним просторима, њиховој дубини и метафизичким садржајима. Сликари ове струје одбацили су асоцијацију и уместо ње увели ташистички поступак одбијајући да описују природу. Иако овде постоји уверење да су се нови сликарски правци јавили првенствено као реакција на све већу урбанизацију увођења модерне технологије у савременим индустријским друштвима на Западу, ипак постоји и једна варијанта сликарства и један број уметника који нису ова друштвена кретања и историјске догађаје примили на тај начин већ другојачије. Тај ток у општем кретању енформела може се најбоље осетити у делу K.R.H. Sonderborg-a.

### 3.

Други светски рат суровошћу свог постојања учинио је да се духовна оријентација, која се заснива на постулатима рационалног у егзистенцији, замени садржајима и интелектуалном климом сасвим нове врсте. Срушени су идеали Bauhausa и неопластицизма. На питање да ли је могуће писати песме после Аушвица одговор се ипак јављао својим потврђеним ехом: могуће је. Ту се међутим, намеће и питање: какве песме? То свакако није уметност коју предлаже Bauhaus или конструктивизам, али сам чин живота проводи уметнике на прави одговор јер им је то и основни циљ и смисао. Дакле у оваквој ситуацији остављени себи уметници у САД морали су да се окрену поновном преиспитивању вредности надреалистичких искустава.

Група American Abstract Artists ослабила је и уметници ове групе окренули су се од „идеалистичке уметности“ поново надреализму. За разлику од надреалиста, који су првенствено истраживали у сфери сна и ослањајући се на Фројда, мања група уметника већ око 1940. године

ослања се на Јунга и на митолошке садржаје, а није им страна ни примитивна уметност. Увођењем биоморфности и напуштајући чисте геометријске форме, а користећи и надреалистичке поступке, отварају се нови путеви модерне уметности. Говорећи првенствено о Gottlieb-у, Rothk-у, Polock-у и Baziotes-у Irving H. Sandler напомиње „екстремну реакцију“ која је допринела стварању новог „света маште“:

„Визије ова четири сликара су наговештавале подводни живот, погодне метафоре за један други надземаљски аморфни свет маште, и одражавале су, вероватно намерно, екстремну реакцију против рационалног и свесног приступа који је доминирао европском уметношћу још од ренесансе“.<sup>7/</sup>

Другу генерацију уметника у САД чине: San Fransis, Joan Mittchel, Helen Frankenthaler, Paul Jenkis, Norman Bluhm и други. Они се свакако ослањају на резултате и истраживања уметника претходне генерације, али се већ у њиховом језгру наслућују и нове тенденције. Robert Rauschenberg уводи такозване „комбинације“ — („combines“) користи се различитим материјалом уводећи интермедијалне структуре. Његова дела из овог периода снажно асоцирају на проблеме и динамизам великих градова.

У крилу америчке уметности средином и крајем пете деценије, у правцу који се назива апстрактним експресионизмом развила су се два основна поступка и то: Полоков *drpp* и гестуално сликарство засновано на надреалистичком поступку укидања свесног проседа и интензивирање боје код сликара бојеног поља. Такође је извесно да су ова два најосновнија поступка имала исте корене у интелектуалној клими и друштвеној ситуацији током ратних година, а сензибилитет и духовно тло код обе групе формирало се у временима депресија и политичких кретања која нису предсказивала да се може ослонити на идеје и идеале које је ширио дух Bauhausa и De Stijl-а. То је такође, како је већ речено, и време снажне експанзије нове технологије и време у коме су уметници морали да дају свој *уметнички* одговор на нове феномене настале у таквој ситуацији. Њихов је одговор познат.

Окрећући се од рационалног подсвесном, трагајући за разрешењем психичке напетости, уметници су дали одговоре на ситуацију која је радикално почела да мења друштво на Западу већ у првим годинама рата да би у послератном времену добила још више у интензитету. Њихова дела изразила су опште осећање људи у новим условима у којима је почео да доминира свет технике и савремене технологије. Пољубани друштвени идеали и брутална стварност рата нису ни могли да овим уметницима изгледају другојачије него као издаје и губљење тла. Пошто није било одговара у рационалном, морали су да се окрену подсвесном и да изразе метафизички страх или неки страх који је настао као природна последица рушења идеала и слике страве и уништавања, која су се одвијала пред њиховим очима.

Ако се томе дода и општа промена, која је дошла услед мењања начина производње и отуђење које је номиновно морало да се обликује у психи и карактеру људи због основних принципа серијске производње и

гушењу индивидуалног хомогенизацијом, њихов одговор уметношћу и њихов ликовни израз постају јаснији и у потпуности се уклапају у укупну културу Запада средине овог века која је изразито техничку и технолошка. Не сме се очекивати да је уметнички одговор увек позитиван нити да је то одговор који слави и ликовно апологетизира нову техничку стварност (мада ће бити и таквих тенденција), већ треба у комплексном сагледавању појава у друштву и уметничком наслеђу тражити праве корене једне уметности. Тако је разумљиво што апстрактни експресионизам или лирска апстракција припадају заиста ликовном изразу савременог индустријског друштва, као природно кретање у уметности изазвано друштвеном стварношћу и осетљивошћу која је у њој настала.

(Одломак)

#### НАПОМЕНЕ:

- 1 Рајт Милс, *Знање и моћ*, Београд, 1966, стр. 106.
- 2 Маршал Меклуан, *Гујенбергови овалација*, Београд, 1973.
- 3 Едгар Морен, *Дух времена*, Београд, 1967.
- 4 Пјер Франкастел, *Уметности и техника*, Београд, 1964, стр. 51.
- 5 Francisc C. Legrand, *После 45*, (О знаку и отвореном делу) Љубљана-Београд-Загреб, 1972, стр. 104.
- 6 Michel Ragou, *После 45*, (Лирска апстракција — Од експлозије до инфлације) Љубљана-Београд-Загреб, 1972, стр. 79.
- 7 Irving H. Sandler, *После 45*, (Апстрактивни експресионизам) Љубљана-Београд-Загреб, 1972, стр. 57.