

UDK BROJEVI: 7.072.3(73)"19" ; 7.036(73)

ID BROJ: 179514892

Lora Mitić

Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

AMERIČKI KRITIČARI DRUGE GENERACIJE – KRAUS, KOZLOV, KASPIT DEKONSTRUISANJE GRINBERGIJANSKIH POSTULATA

Sažetak:

Američku umetničku scenu i njenu likovnu kritiku oko i nakon Drugog svetskog rata obeležila je pojava Klementa Grinberga. Međutim, u potonjim etapama u kojima su umetnost i kritika doživljavale novine, najbitnije promene vršene su upravo na liniji oslobađanja od uticaja njegovog autoriteta. Želja za metodološkim napuštanjem formalističkog obrasca, odvela je Rozalind Kraus ka poststrukturalističkim interpretacijama, dok je bunt Maksa Kozlova protiv jednostranosti tumačenja umetničkog dela kao isključivo estetskog fenomena urodio veoma značajnom analizom uticaja hladnoratovske politike na razvoj i interpretiranje američke moderne. Pozicija Donalda Kaspita je, sa druge strane, manje eksplicitno neprijateljska prema Grinbergu, ali njegov u osnovi filozofski pristup umetničkim fenomenima i insistiranje na društvenom kontekstu, čini da se i ovaj autor nađe na suprotnoj strani.

Ključne reči: umetnička kritika, američka kulturna scena, modernizam, modernistička paradigma

Grinberg i jedinstveni kanon modernizma

Jedna od najzanimljivijih ličnosti na američkoj kulturnoj sceni u vreme i nakon Drugog svet-skog rata jeste Klement Grinberg. Birajući pozicije njegovih "naslednika" na američkoj sceni, probaćemo da, prezentujući strategije njihovih delovanja, ukažemo na dalji razvoj na liniji odnosa kritičara prema predmetu njegovog istraživanja, na sposobnosti kritičara da odgovori na zahteve i potrebe recentne umetničke produkcije kao i na limite prethodnih kritičarskih strate-gija u ovom slučaju Grinbergove. Bez potrebe da vršimo bilo kakve valorizacije u komparativnoj analizi teorijsko-kritičkog diskursa jednih naspram drugog, cilj je da ukažemo na celovitost ko-rpusa ideja koje su se javile posle Grinberga, dobrim delom inspirisane njegovim delom.

Premda kritičar-autodidakt Grinberg nam se ukazuje kao ličnost koja je na temeljima sop-stvenog velikog entuzijazma, energije i ljubavi prema umetnosti kao i nepokolebljivoj veri u sopstveni sud do granica rigidnosti i pristrasnosti, izgradila vrednosni i ideološki sistem koji će se u jednom trenutku shvatati kao poželjan i potreban na američkoj kulturnoj sceni. Pišući is-torijsko-teorijske osvrtre za časopise poput *Partisan Review* – u godinama snažnog širenja mark-sističkih ideja u osvit Drugog svetskog rata – Grinberg se formirao najpre kao pisac-teoretičar a vremenom i kao kritičar pišući za *The Nation*, vodeći se prevashodno sopstvenom intuicijom i gradeći sistem vrednosti. Od kulturnih tekstova kakvi su „Avangarda i Kič“, „Ka novom Laokonu“ i „Američki tip slikarstva“ do prikaza izložbi, kraćih osvrtar na dela umetnika itd, celokupno Grinbergovo delo vodilo je utemeljenju, konstituisanju i promovisanju onoga što danas zovemo američkom modernom. Dugo prateći, pomno ispitujući, učeći gledajući, kako je to više puta ponovio, američku umetnost koja je nastajala u međuratnim i poratnim godinama, u godinama njene spremnosti da iznedri apstraktni ekspresionizam kao veoma specifičnu pojavu, posle duže, uslovno rečeno, stagnacije u okvirima vizuelnog rečnika evropske moderne, Grinberg se ukazao i kao direktni promoter u definisanju postulata visokog modernizma a potom i defin-isanja, ustanovljenja i obrazloženja specifičnosti modernizma američkog tipa.

Jedna od najčešćih zamerki Grinbergovom radu je neodustajanje od upornog proklamovanja ideologije modernizma u osnovi koje je ideja da umetnosti pripada posebnost, samostalnost, pravo na apsolutnu slobodu iz čega proizlazi i pravo na tretman isključivo sa pozicija prirode njenog medija. Grinberg konstruiše kanon modernizma posmatrajući evropsku umetnost, gde uočava njen razvoj na liniji diferencijacije i osamostaljivanja svake posebne vrste umetnosti, koje su vekovima u izvesnoj korelaciji. Posledica takvog purifikatorskog procesa je upravo pojava modernizma, u kome se esteticizam kao cilj i vrhunski domet umetnosti postiže, konzervira i trajno čuva od svih pretećih i nepovoljnih uticaja. Cilj ovog procesa je osamostaljivanje svake vrste ponaosob i čišćenje od pozajmljenih elemenata i daljeg svođenja na konkretni medij svake od njih, bilo da je reč o slikarstvu, vajarstvu, muzici, književnosti. Slikarstvo, koje je glavna tema Grinbergovih analiza, u modernizmu doživljava svođenje na голу suštinu, baveći se isključivo problematikom svoga medija, elemenata koji ga konstituišu i zakonitostima njihovog postojanja. Iz tog razloga, fenomeni slikarskog medija poput dvodimenzionalnosti platna, njegove „flat-ness“ (plošnosti), boje, karakteristike pigmenta, postaju glavni principi slikarskog delovanja, sredstva kojim se postiže samodovoljnost, čistota, sloboda slikarstva kao takvog. Pojam čiste umetnosti, koji se konstituiše na ovaj način u Grinbergovoj teoriji, on će javno odbaciti kao svojo

ideju, tvrdeći da je samo posredovao prenoseći ubeđenja samih umetnika u svojim analizama.²

Grinberg se nije libio favorizovanja apstraktnog ekspresionizma, čiji je promoter bio, kao ni isticanja jednih a zanemarivanja nekih drugih umetnika, što će mu često biti sa pravom zamerenom. Verujući u individuu ili nekolicinu istaknutih pojedinaca, gnušajući se tekovina masovne kulture, insistirajući na razlici između „visoke” i „niske” kulture i umetnosti, Grinberg će se pretvoriti u autoritarnog, rigidnog i u neku ruku nepopustljivog intelektualca, bez sluha za pojave koje danas shvatamo kao umetnost posle modernizma. Svom kritičkom polazištu – formalizmu ili formalističkoj metodi – ostaće dosledan do kraja slepo verujući u njegovu nužnost, što je i objasnio u tekstu „Neophodnost formalizma”.³ Kako će tvrditi insistiranje na estetskim kvalitetima na prvom mestu nije bilo novina, već je oblik u kome se ta potreba javila bio sasvim nov kao i načini njenih manifestacija. U tom smislu, formalizam je prirodni odgovor na posebnost modernističke revizije estetskih vrednosti i zato „je svaki napad na „formalistički” aspekt „modernističkog” slikarstva i skulpture izveden kao napad na sam modernizam, jer se svaki takav napad u isto vreme razvio u jedan napad na više umetničke standarde”.⁴

Rozalind Kraus i promenjeni „pogled u konceptualnu prazninu”

Grinbergijanski postulati su neprikosnovenno vladali na polju likovne kritike, nudeći upotrebljiv i kompaktan aparat za razumevanje i interpretiranje umetnosti kakav je bio formalistički. Na njemu su formirani kritičari druge generacije, među kojima je istoričarka umetnosti i kritičarka Rozalind Kraus. Njena pozicija na polju interpretacije umetnosti određena je pre svega doprinosom razvoju metodologije na liniji oslobađanja od preovlađujućih istoriografskih elemenata ka zadiranju u polje kritičke istorije, novim interpretativnim metodama pod uticajem francuskog strukturalizma i poststrukturalizma. Premda Grinbergova učenica, koja je prihvatila i koristila njegov kritički instrumentarij, formirajući se na tekovinama visokog modernizma, ona ubrzo biva suočena sa nemogućnošću da tim jezikom odgovori na fenomen nove umetnosti koja ju je privlačila. Preuzimajući od strukturalista ideju o umetničkom delu kao strukturi i odbacujući idealističku viziju čiste umetnosti, koja je bila u osnovi Grinbergove modernističke paradigme, ona zadire u nove pojave umetnost postmodernizma, prirodno stvarajući specifičan rečnik za njihovo razumevanje.

Povod za definitivni raskid sa autoritetom kakav je bio Grinberg bilo je delo Ričarda Sera. Videvši da se njegovi radovi ne mogu objasniti Grinbergovim formalizmom, posegnula je alatima koje je nudio strukturalizam. Na rad Rozalind Kraus najviše su uticale ideje dva francuska autora: Morisa Merlo-Pontija i Žorža Bataja. Pitanja koja je otvorila Merlo-Pontijeva „Fenomenologija percepcije” uticaće na njenu interpretaciju Serinog dela i poslužiće joj kao sredstvo za oslobađanje od uticaja Grinbergovog formalističkog metoda. U kataloškom tekstu povodom izložbe u Centru Žorž Pompidu u Parizu 1983. godine na samom početku postaviće pitanje: „How is one to begin, in France, to speak of the work of Richard Serra?”, izražavajući u kolenju evropske moderne svoju potrebu za menjanjem kritičarske pozicije kada je u pitanju delo postmodernizma koje razmatra a u isto vreme svoje oduševljenje istim. „How to explain the beauty of the work’s relentless aggressiveness, its acceptance of the technologically brut, to an audience whose ideas of beauty have been formed in other schools and are, quite simply, invested elsewhere?”⁵ Suprotstavljajući u ovom tekstu delo Alberta Đakometija delu Ričarda Sere, daće zanimljivu elaboraciju načina na koji se odnos posmatrača i posmatranog umetničkog dela upisuje u strukturalno i stilski dva dijametralno različita umetnička opusa. Ovo objašnjenje biće umnogome prožeto idejama iz Merlo-Pontijeve „Fenomenologije percepcije”, pomenute u tekstu na više mesta. Uticaj ove knjige bio je velik, najpre na francuskom govornom

području a posle engleskog prevoda nju su mogli da čitaju i američki umetnici, što će među prvim uraditi minimalisti šezdesetih godina. Međutim, njihovo shvatanje nekih ideja bitno će se razlikovati od shvatanja francuskih umetnika četvrte decenije. Kraus smatra da će ih oni uvek prilagođavati svojim viđenjima apstraktne umetnosti.⁶ U toj ravni pronaći će i interpretativni model koji najviše odgovara prirodi dela Ričarda Sere. Međutim, istaći će jasno da on sam nije ukazivao na direktne veze sa Merlo-Pontijeviom "Fenomenologijom percepcije", iako njegova dela problematizuju fenomen naše percepcije prostora kao i odnosa sa istim. U tom smislu značajni su njegovi komentari rada *Shift*: „What I wanted was a dialectic between one's perception of the place in totality and one's relation to the field as walked. The result is a way of measuring oneself against the indeterminacy of the land“.⁷ Odnos posmatrača i onog što je posmatrano zaokupice ga i postati glavna tema većine njegovih radova i osnovna konceptualna matrica njegovog opusa. Uvodeći u eksplikaciju *Shift*-a Đakometijevo delo, Rozalind Kraus problematizuje morfološku posebnost radova kakve Sera izvodi, određujući njihovu pripadnost jednom pojmu, koji je zahvaljujući upravo njoj postao bitan u istoriji / teoriji umetnosti 20. veka a to je „skulptura u proširenom polju“.⁸ Dok se Đakometi bavi daljinom sa koje se nešto posmatra i gleda, koja je bitan faktor našeg percipiranja predmetnog sveta, Serinu pažnju privlači problem „pretpredmetnog iskustva“. U tom smislu Kraus uočava Serinu sklonost ka apstraktnom koja će dominirati njegovim opusom.

Za suštinsko razumevanje kritičarskog integriteta Rozalind Kraus najbolje će poslužiti iščitavanje njene knjige "The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths" objavljene 1985. godine koja predstavlja skup tekstova objavljenih u časopisu *October* čija je urednica bila. Sama sistematizacija tekstova u dva poglavlja – od kojih je prvo posvećeno tzv. "modernističkim mitovima", u kome problematizuje neke od najbitnijih tekovina modernizma, poput nadrealističke fotografije, Pikasovog stvaralaštva, Rodenove skulpture ili pak pojave grida u modernističkom slikarstvu, dok nam drugo poglavlje „ka postmodernizmu“ daje uvid u novije i samoj autorki vremenski bliže umetničke prakse – indikativna je i ukazuje na suštinske odrednice kritičarskog opusa Rozalind Kraus. Formativna uloga visokog modernizma, kao vremenskog i morfološkog okvira, prisutna je kao ravan u kojoj će "trenirati" nove interpretativne strategije nastale kao posledica njenog dodira sa jezikom novih umetničkih praksi kakve su bile konceptualna umetnost, land art, itd, a koje će biti glavni predmet njenog teorijskog interesovanja. U tom smislu, ova knjiga predstavlja dragocen korpus ideja i primera postupaka koje Kraus izvodi na liniji uvođenja novih interpretativnih metoda u akademsku disciplinu istorije umetnosti.

U tekstu „Skulptura u proširenom polju“ Kraus problematizuje rečnik skulptorskog izražavanja u trenutku morfološkog proširenje pojma od šezdesetih godina pa nadalje. Ukazujući na novine koje donose opusi umetnika kao što su Robert Moris, Robert Smitson, Ričard Sera, Valter de Marija, Robert Irvin, Sol Le Vit, Brus Nojman, Kraus daje jedinstveno objašnjenje širenja do tada aktuelnog pojma skulpture i njegovo neminovno uslozňjavanje po principu uvođenja negacijskih odrednica, kao što su ne-predeo ili ne-arhitektura. Suočena sa heterogenošću umetničkih radova, koji se tipološki ne mogu svesti na tradicionalni medij skulpture ona pribegava rešavanju ovog jezičkog problema pomoću objašnjenja šta to ova dela nisu i ne mogu biti.

Sredinom 20. veka, uočiće Kraus, skulptura u potpunosti doživljava svoju negaciju i egzistira po načelu inverzije, tj. obrnute logike. Skulptura u proširenom polju jeste ono što zapravo nije u konvencionalnom sistemu poimanja, bivajući tako, u svojoj heterogenosti pojava koje treba da definiše, produkt jedne nove klime koja uveliko postaje simptom novog doba, doba postmodernizma ili pak doba koje dolazi nakon modernizma, čiji se tragovi osećaju u svim segmentima

kulture pa i u umetničkoj produkciji. Promene koje donose radovi umetnika šeste i sedme decenije Kraus objašnjava na liniji menjanja strukture umetničkog dela i u tom smislu se upisuje u šire postrukturalističke intervencije na polju interpretacije umetnosti. Prošireno polje u kome nastaju morfološki heterogeni umetnički radovi u okviru strukture sačinjene od pojmova kakvi su predeo/arhitektura i njihovi opoziti ne-predeo/ne-arhitektura, pomoću kojih se definiše u shemi pojam skulpture i novi pojam *site-construction*, nastaje, kako Kraus kaže, kao posledica određenog istorijskog trenutka, te je kao takva i specifičan istorijski događaj. Ukazujući na bitnost dublje analize uslova u kakvim ovakve promene nastaju, Kraus insistira na nužnosti posmatranja istorijskih procesa sa pozicije njihove logičke strukture.

Teorijski diskurs Rozalind Kraus donosi nekoliko bitnih stvari. Na prvome mestu to je shvatanje umetničkog dela kao posebne strukture. Kao posledica toga javlja se novo iščitavanje modernističkog kanona (na kome se i sama autorka formirala) i u tom smislu korigovanje grinbergijanskog formalističkog koncepta kao i uvođenje novog odgovarajućeg pogleda na novije umetničke prakse sedamdesetih i osamdesetih godina. Kraus je jedan od autora sa čijim drugačijim i izmenjenim interpretativnim strategijama otpočinje novo poglavlje u istoriji istorije umetnosti kao discipline. S obzirom na to da je svoju profesionalnu karijeru gradila kao profesor na fakultetu, njen teorijski diskurs kao i njena kritička pozicija, ostaće označeni prevashodno kao akademski, dakle institucionalni. U tom smislu je njen trud na menjanju metodološkog instrumentarija kojim je istorija umetnosti raspolagala bio višeslojan i dalekosežan. Kada se ovome pridruže i njene aktivnosti oko časopisa *October*, čija je urednica bila, postaje jasno da je reč o osobi koja u potpunosti bila posvećena menjanju interpretativnih modela na polju umetničke kritike i istorije umetnosti kao i širenju pojma istorije umetnosti kao discipline. U tom smislu potrebno je spomenuti da je upravo časopis *October*, osnovan 1976. godine, imao za cilj bavljenje umetnošću u najširem smislu tog pojma, do njenog zadiranja u ono što se danas naziva vizuelnom kulturom, koja podrazumeva ne samo slikarstvo, skulpturu, fotografiju i film, već i performans, instalacije, eksperimentalnu muziku, nove medije. Oko ovog časopisa koji je u literaturi označen kao svojevrsni „projekat radikalne istorije umetnosti“⁹ bili su okupljeni mnogi značajni autori kao što su Iv-Alen Boa, Daglas Krimp, Kreg Ovens, Benjamin Buhloh, Hal Foster i dr.

Rozalind Kraus je i knjigom „*Optical Unconscious*“ doprinela bogatijem i višeslojnijem tumačenju umetnosti. Uvodeći pojam *optički nesvesno* pokušala je da elaborira razlike koje su uticale na recepciju ali i prezentaciju modernizma. Sam pojam se javlja kao posledica kombinacije dva uticaja: Lakanove teorije nesvesnog i pojma politički nesvesno koji se nalazi kod Frederika Džejmsona.¹⁰ U tom smislu *optički nesvesno* kod Rozalind Kraus označava vizuelne strukture koje postoje i funkcionišu na način na koji postoji, u svojoj svojoj složenosti, naše nesvesno, u psihoanalitičkom smislu lakanovskog tipa, kao jezik izvan našeg domašaja. U daljoj teorijskoj razradi, *optički nesvesno* poslužiće Rozalind Kraus kao princip pomoću koga će dekonstruisati tvrdokornu shemu modernističkog kanona u čijoj osnovi su strogo racionalni konstrukti poput kompaktnosti i neprobojnosti umetničkog dela kao nezavisnog entiteta izraženog estetskog kvaliteta, sa željom da ukaže na mnoge tekovine nesvesnog koje se javljaju u vizuelnom polju u kome se konstruiše modernizam.

Do još jednog koncepta Rozalind Kraus će doći posrednim putem – pomoću pojma koji pozajmljuje od Žorža Bataja. Po Bataju, transgresija kao proces bila je u osnovi umetničkog stvaralaštva, te je kao takva veoma bitna za pravilno shvatanje umetnosti. Međutim, često se dešavalo da su Batajeve ideje pogrešno tumačene, što je bio i slučaj sa idejom o transgresiji, koju je objasnio ne kao proces za oslobođenje od represivnih društvenih mera, već sasvim suprotno, kao proces jačanja tabua koji uslovljavaju kolektivno ponašanje i u osnovi su društvenih pravila.¹¹ Pojam

besformnog, koji je Bataj uveo u svoj Rečnik 1929. godine, poslužiće kao inspiracija Rozalind Kraus i Iv-Alen Boa, u osmišljavanju koncepta za izložbu „Besformnost / način upotrebe“, koju su organizovali 1996. godine u Centru Žorž Pompidu u Parizu. Ova izložba bila je još jedna zanimljiva manifestacija potrebe da se na drugačiji način prezentuju tekovine modernističke i post-modernističke umetničke produkcije, rukovodeći se fenomenom besformnog, pozajmljenog od Bataja, a u cilju prevazilaženja standardnih predstavljačkih strategija. Selektujući dela različitih autora nastala u periodu od 1920. do 1970. godine, obuhvatajući tako modernizam i postmodernizam, ne po istorijskom načelu već po principu višeznačnosti njihove materijalnosti, oni su ih sortirali u sledeće celine: horizontalnost, pulsacija, niski materijalizam i entropija, želeći tako da ukažu na neke bitne promene koje su se dešavale na samom umetničkom delu. Na ovaj način ukazaće na nužnost menjanja operativnih aparata same istorije umetnosti kao discipline koja više neće moći da tretira umetnost isključivo formalistički jer će mnogi njeni aspekti u tom slučaju ostati nedotaknuti. Izložba „Besformnost / način upotrebe“ shvaćena je i primljena na različite načine u stručnoj javnosti.¹² Međutim, ona ostaje zapamćena kao primer drugačije predstavljačke strategije, koja je imala za cilj ukazivanje na elemente umetničkog dela koji su, po mišljenju samih autora, ostali zamagljeni u pogledu modernističkih interpretativnih posmatračkih aparata.

Dakle, teorijsku i kritičku poziciju Rozalind Kraus pozicioniraćemo na mapi širenja ideja francuskog strukturalizma i poststrukturalizma šezdesetih godina od evropskog ka američkom produkcijskom polju a koje su zadrle duboko u sve pore zapadne kulture, bitno promenivši interpretativne strategije na ovome polju. Bivajući otvorena za uticaje koji su dolazili iz Evrope, pre svega iz francuskih intelektualnih sfera, Kraus je sva nova znanja upotrebila za menjanje toka razvoja likovne kritike u svojoj zemlji, želeći na taj način da doprinese njenom usmeravanju ka glavnim idejnim strujama u Evropi. U tom smislu može biti zanimljiv i njen položaj kao intelektualke u odnosu na položaj neprikosnovenog autoriteta kakav je američka kultura imala u liku Klementa Grinberga. Neki autori će u ovom preusmeravanju Rozalind Kraus od specifičnog formalističkog modela grinbergijanskog tipa, koji je bio tipično američki produkt, ka radikalno drugačijem metodološkom sistemu – ne formalističkom, već strukturalističkom i dekonstruktivističkom – francuskog porekla, videti njeno razračunavanje sa svojim učiteljem, mentorom, „duhovnim ocem“ ne samo na naučnoj osnovi, već u određenim interpretacijama i rodnoj.

Maks Kozlov i kontekstualizovanje mitova američke posleratne moderne

Maks Kozlov je kritičar, istoričar umetnosti i fotograf koji je svojim delom doprineo daljem razvoju američke umetničke kritike na liniji njenog oslobođanja od posledica grinbergijanskih formalističkih postulata ka sveobuhvatnijem tretmanu. Radom ovog autora, američka umetnička kritika obogaćena je posmatranjem umetnosti kroz prizmu socio-političkog konteksta u kojem nastaje. Maks Kozlov se bavio kako naučnim radom – predavao je na Njujorškom univerzitetu u jednom periodu – tako i likovnom kritikom, pišući za časopise poput *Nation*, *Art International* i čuveni *Artforum*, u kome je jedno vreme bio i urednik. Dobio je brojne nagrade za likovnu kritiku, da bi se vremenom u potpunosti posvetio fotografiji. Njegov kritičarski rad, kao i fotografska produkcija, često su bili kritikovani, ali jasno je da je na polju umetničke kritike Kozlovova interpretacija urodila složenijem razumevanju američke posleratne umetnosti. U tom svetlu pomenućemo njegov čuveni tekst „Američka umetnost u vreme hladnog rata“, koji je svojevremeno ukazao na bitnost društvenog konteksta kao značajnog faktora za objašnjenje umetničkih pojava. Sam tekst nastaje kao potreba autora da odgovori na niz interpretacija poput „The triumph of American painting“ Irvinga Sandlera, „Readings in American art from 1900“

Barbare Rouz, "The New York School: Cultural reckoning" Dore Ešton, a koje su, u skladu sa probojem američke posleratne umetnosti na svetsku umetničku mapu, bile logičan sled događaja u okviru jednog šireg projekta američkog kulturalnog imperijalizma, kako će to Kozlov objasniti. Naspram ovakvih radova, čiji autori sa velikim oduševljenjem vrše promociju američkih umetničkih vrednosti, Kozlovov tekst pozicioniraće se kao pogled sa druge strane, od spolja ka unutra, u cilju raskrinkavanja mitova koji su postavljani pomenutim radovima.

Strogi ton koji se oseća u ovom radu potvrda je autorovog razočarenja nedoslednošću kritičkog aparata koji je propustio da sagleda neke bitne aspekte američke posleratne umetnosti, poput socijalno-političkog sistema u kome je nastala i u kome je doživela i svoju mitologizaciju. Razlog za ovo Kozlov vidi sa jedne strane u uverenju kritike da se na osnovu socijalnog, političkog, društveno-istorijskog konteksta, koji je „isuviše porozan i neekskluzivan ne može reći ništa značajno“, a sa druge u prihvaćenoj ideji o avangardi kao trajno sukobljenoj sa svojim socijalnim kontekstom.¹³ Nasuprot ovome, Kozlov će na samom početku teksta sebe odrediti kao kritičara koji insistira upravo na bitnosti socio-političkog konteksta, koji je, kada je reč o američkoj poratnoj umetnosti, možda od presudnog značaja. U tom smislu reći: "Estetsko prispeće se, pored mnogih unutrašnjih činilaca, ne može zamisliti bez političkog širenja" deluju krajnje ubedljivo i primereno situaciji kakva je bila posleratna, u kojoj se Amerika javlja kao sila koja otpočinje eru svoje vojne, ekonomske, političke i kulturne ekspanzije.¹⁴ Raspravljajući o poreklu stavova apstraktnih ekspresionista – razvoju same pojave apstraktnog ekspresionizma u američkoj kulturi, od marginalne, *underground* pojave ka vodećoj – i razlozima za takvo njihovo pozicioniranje, daće sasvim drugačiju i novu interpretaciju koja će podstaći i druge autore, poput Eve Kokroft i Serža Žilboa, na dalju elaboraciju i možda čak radikalizaciju njegovih ideja prezentovanih u ovom tekstu.¹⁵

Kozlov daje sistematičnu elaboraciju istorijskih i političkih događaja, koji su karakterisali period nastanka apstraktnog ekspresionizma, umetnosti pomoću koje će američki državni aparat plasirati svoju kulturu na svetsko tržište, potvrđujući na taj način ne samo svoju političku i ekonomsku dominaciju već i kulturnu. Dakle, iznikla u atmosferi Trumanovih sistematskih napora ka podgrevanju američke militantnosti u poratnoj etapi njenog sazrevanja kao svetske sile, ona će ubrzo postati alatka upotrebljena za spretnu manipulaciju, koja je imala za cilj jačanje iluzije o nacionalnoj svemoći kao upotrebljivom psihološkom pokretaču u državi koja nije bila kulturalno osvešćena do pre rata, a čija se politička i ekonomska moć sada širila do najudaljenijih delova sveta. Na taj način osvetliće nam još jedan bitan aspekt američke modernističke umetnosti, koja se odnosi na njenu upotrebu kao jedne od oružja u hladnoratovskoj politici SAD-a.

Kroz priču o osnovnim idejama koje su stajale iza apstraktnog ekspresionizma, kao što su potreba za jedinstvenim svetom – svetom umetnosti koji postoji samo u okviru umetničkog platna – scene umetničkog delovanja, osećanje otuđenja blisko onom koje su opisivali francuski egzistencijalisti, shvatanje slobode kao balasta na koji je čovek osuđen, težnje za „uzvišenim“ – kategorijom čijom bi se problematizacijom u kontekstu američke umetnosti valjalo detaljnije pozabaviti – Kozlov nam sugeriše na koji je način ovakva umetnost sa takvim karakteristikama i interesovanjima poslužila kao višeznačna metafora za kretanje države u kojoj je nastala ka dominantnoj poziciji moći. Solipstičizam umetnikâ, njihova vera u stvarnost jedinstvenog sveta umetnosti, njihova inspirisanost praiskonskim vrednostima koje su otkrivali u "primitivnim" kulturama sveta, zagledanost u daleko i nepoznato „uzvišeno“ tek naznačeno u pokušajima na njihovim velikim platnima, iskorišćeni su u daljoj elaboraciji kao paralela veličanstvenosti i snazi zemlje i države. U takvom, na paradoksu postavljenom sistemu stvari, izvršiće se konstruisanje kulturalnog identiteta američke države u vreme njenog političkog osnaživanja najpre sa ap-

straktnim ekspresionizmom, koji će promovisati i proklamovati Klement Grinberg u zemlji, ali i u inostranstvu, na šta se na veoma sarkastičan način osvrće i Kozlov, njegov neistomišljenik i oponent, a zatim u petoj i šestoj deceniji sa pop-artom i njegovim korelatom – apstrakcijom bojenog polja. U tom smislu jasne su Kozlovove reči: “Ako je ova zemlja bez premca u industrijskim kapacitetima i vojnoj moći, onda mora da sledi da smo isto tako imali i vlastitu kulturu”.¹⁶ Marginalna pojava u svojim počecima, apstraktni ekspresionizam pedesetih godina doživljava apsolutni uspeh i postaje glavni element u kreiranju umetničkog identiteta zemlje, bivajući prihvaćen od mnogih kritičara, zapažen od strane medija, institucija kulture, bogatih kolekcionara i diler, koji će prvi početi sa izvozom dela apstraktnog ekspresionizma u svet. Prezentaciju ove umetnosti će pod direktivom državnog aparata izvršiti najvažnije američke umetničke institucije.

Kozlov nam zatim daje uvid u okolnosti u kojem je nastala sledeća značajna umetnička pojava u Americi kakav je bio pop art: “Politika je postala pozorište harizmatične obmane. Nauka na univerzitetima je postala kolonija odbrambene industrije. Planovi za nepredviđene slučajeve, scenarij za sudnji dan, istraživački centri, meki underground, Cape Canaveral, kultura droge... smučkali su se u nesvarljivu papazjaniju”.¹⁷ U ovim rečima osećamo izvesnu odbojnost prema situaciji šezdesetih godina, koja će biti i glavno obeležje Kozlovovog stava prema pop-artu. Njegova zapažanja o poreklu pop-art, o promenjenom statusu umetnika u društvu, o prirodi same poetike pop-art, o njenoj višeslojnosti, fascinantnoj agresivnosti i varljivoj jednostavnosti, o njegovoj recepciji u američkom društvu i u inostranstvu, ne mogu nikoga da ostave ravnodušnim jer je jasno da su posledica britkosti kritičarske misli, koja se nije ustezala da iznese na svetlost dana zaključke koji se nisu mogli upisati u ambiciozni projekat mitologizacije moderne američke umetnosti.

Pop umetnost je donela veliki komercijalni uspeh svojim tvorcima, koji je pak uslovio i njihov bolji položaj u društvu: oni, kako Kozlov ispravno primećuje, postaju medijske zvezde, koje istovremeno moraju i da se ponašaju kao poslovni ljudi saobrazno svom uspehu. Njihov uspeh je dalekosežan i poduprt je potrebom određenih slojeva za samoidentifikacijom i etikacijom, pa će tako odnos pop-umetnika i njihove publike, tj. konzumenata njihovih umetničkih produkata, biti okarakterisan od strane Kozlova kao odnos uzajamne manipulacije, što će pop art učiniti bitno drugačijim u odnosu na prethodni uticajni američki umetnički fenomen apstraktni ekspresionizam. Kozlov u ovom tekstu iznosi da je pop art, premda se bavi temama iz svakodnevnog života na jedan vizuelno agresivan i provokativan način, umetnost prepuna dvosmislenosti, koja je u inostranstvu, uostalom kao i apstraktni ekspresionizam, doživela veliki uspeh donoseći svojoj moćnoj državi slavu.

Treća pojava koju Kozlov razmatra u ovom tekstu je slikarstvo bojenog polja i sistemske apstrakcije, koje po njegovom mišljenju predstavljaju „institucionalizovani duplikat“ popa, koji, kao i pop, odgovara jednom segmentu američke stvarnosti šeste decenije dvadesetog veka: „Kao što se pop-umetnost najbolje obraćala preduzimljivom kolekcionaru, tako je i apstrakcija bojenog polja, koja izgleda skupo, bila znamenje na zidovima banaka, prostorija upravnih odbora i onih korporacijskih feuda, muzeja”.¹⁸ Pojavu slikarstva bojenog polja Kozlov objašnjava jednim širim kontekstom, a to je promena u društvenoj atmosferi Amerike koja je „postala ružna, opoganjena otpadnim vodama i pocepana razdornim silama“. U takvoj atmosferi potreba za redom i nekim čvrsto ustrojenim sistemom otelotvorena je, po njegovom mišljenju, u grandioznim slikarskim formatima, koji su nudili pravilne nanose jedne, dve ili tek par boja, izvedene na krajnje redukcionistički način, koji je sugerisao razum, red, postojanost i moć. Međutim, Kozlov ističe da sami umetnici koji su stvarali ovu vrstu apstrakcije nisu bili svesni njenih društvenih konotacija, jer

su pred njih stavljeni zahtevi bavljenja formom i svim njenim aspektima na prvom mestu, do te mere da bi se svaki iskorak iz ovakvog okvira protumačio kao znak opadanja kvaliteta rada. Ovo su bili nameti grinbergijanskih okoštalih i uveliko uvreženih postulata protiv kojih Kozlov jasno istupa, ne libeći se da pokaže svoju ironiju: „Clement Greenberg, penzionisani kritičar formalizma, bio je intelektualni hladni ratnik, koji je 60-tih godina, pod pokroviteljstvom države, putovao u insotranstvo sa dobrim vestima o dominaciji bojenog polja”.¹⁹ U ovoj rečenici sabrano je više aspekata nezadovoljstava koje je Grinbergov metod, ali i njegov položaj u američkom društvu, izazvao kod mnogih kritičara.

Nezadovoljstvo stanjem u kojem se kritika nalazi Kozlov će ispoljiti u više svojih tekstova, pozivajući na promene. Ovim tonom odzvanjaće njegov rad „Kritička šizofrenija i intencionalistički metod” u kome se bavi problemima sa kojim se kritičar kao ličnost susreće u svojim naporima da na pravi način interpretira delo. U dve struje koje identifikuje u američkoj kritici zapaža jednu zajedničku crtu, a to je nemogućnost da vide posebnost umetničkog dela kao fenomena koji egzistira van njihovih ideoloških sistema.²⁰

Kao dobar put ka ispravnom kritičkom sudu Kozlov predlaže ispitivanje umetnikove intencije koje se ogleda u „večnim suprotnostima” koje postoje u umetničkom delu, u spoznanju njegovog „organizujućeg koncepta”. Proučavanjem umetničke intencije dolazi se ne samo do prirode umetničkog dela već i do odnosa posmatrača/kritičara i tog dela, na čemu Kozlov posebno insistira. Ovakvu kritiku nazvaće intencionalističkom kritikom, dajući joj prednost u odnosu na formalističku i impresionističku kritiku a koja nastaje kao posledica kritičareve svesti o nužnosti odgovornosti tumačenja. Kozlov će se u svom drugom tekstu „Psihološka dinamika u umetničkoj kritici šezdesetih godina” takođe pozabaviti rasvetljavanjem psiholoških aspekata čina pisanja o umetnosti. Na samom početku rada kaže da je njegovo nezadovoljstvo novijom kritičarskom aktivnošću u svim njenim vidovima izazvano činjenicom da je kritičar često lišen poverenja u sopstveni ego. Zbog ovoga, iz nemogućnosti da se „dublje ulože u delo”, kritičari zapadaju u iskušenje veličanja. Na ovaj način, on problematizuje sam čin pisanja kao psihološki akt u okviru koga se vrši projekcija kritičara u umetničko delo, s jedne strane, i, sa druge strane, ispoljavanje moći kritičara da u umetničkom delu prepozna sebe, time postavljajući pitanje manifestovanja „sopstva” u nauci.²¹ Stoga će zaključiti: „Opažanje sopstva posredstvom medija umetničkog dela i opažanje umetničkog dela posredstvom medija sopstva – to je dijalektička priroda kritike”.²² Kozlov će na više mesta insistirati na uverenju da kritika poseduje sopstvenu moralnost, koja postoji nezavisno od drugih moralnosti, na primer od umetničke moralnosti, i u tome on vidi njen poseban kvalitet.

Kritički opus Maksa Kozlova nije obiman, međutim, novine koje on donosi – preispitivanje konteksta nastajanja i naglog uspona američke poratne avangarde, preispitivanje stanja američke umetničke kritike, analiza njenih mehanizama, osvetljavanje psiholoških sprega unutar njih – svrstavaju ovog autora u red najznačajnijih. Njegov teorijski diskurs u literaturi označen je kao revizionistički i u tom smislu predstavlja veoma značajnu sekvencu na liniji oslobađanja od grinbergijanskih formalističkih pozicija.

Donald Kaspit i „deconstructive criticism”

Na liniji menjanja utvrđenog Grinbergovog formalističkog kritičkog sistema pristup Donalda Kaspita stoji kao veoma složen diskurs. Pošto je završio i filozofiju i istoriju umetnosti, doktoriravši na obema, njegovo shvaćanje umetnosti obogaćeno je znanjima iz filozofije, kao i posebnim osećajem za umetnost kao duhovnu delatnost, proizašlim iz toga. Veliki uticaj na njegova teorijska stanovišta izvršio je Teodor Adorno, kod koga je i doktorirao, a čiji se uticaj oseća i u stilu

pisanja, kako je to u literaturi već primećeno.²³ Donald Kaspit je bio profesor na više univerziteta, predajući filozofiju najpre na Frankfurtskom univerzitetu, zatim na Univerzitetu Pensilvanija u SAD-u i Univerzitetu Vindzor u Kanadi, a istoriju umetnosti na dva američka univerziteta, Severna Karolina i Njujork. Bavio se likovnom kritikom, pišući za brojne značajne časopise poput: *Artforum*, *Art in America*, *Art Journal*, *Vanguard*, *Art Criticism*, koji je i osnovao zajedno sa Lorensom Alovejem 1979. godine. Iz njegovog bogatog opusa izdvajamo sledeće knjige: "Clement Greenberg: The Critic" (1979), "The Critic is Artist: The Intentionality of Art" (1989), "The New Subjectivism: the art of 80s" (1988), "The End of Art" (2004), "Leon Golub: Existentialist/ Activist Painter" (1983). Kao što se može zaključiti na osnovu naslova, predmet Kaspitovog interesovanja jeste moderna i savremena umetnička produkcija ali i samo pisanje o umetnosti, preciznije likovna kritika.

U knjizi "The Critic is Artist: The Intentionality of Art", Kaspit problematizuje odnos kritičara i umetnika, iznoseći uverenje da je kritičar podjednako bitan koliko i umetnik u stvaranju tzv. sveta umetnosti, koji čini, osim umetnika i njihovih dela i čitav skup ideja koje su oni podstakli. Imajući na umu ideju Oskara Vajlda "The Critic as artist", Kaspit će je preformulisati u „The Critic is artist“, podvlačeći na taj način ulogu i važnost kritičara u konstituisanju sveta umetnosti. Ovim problemom baviće se i u tekstu: "Građanski rat: umetnik protiv kritičara", te će tako pitanjem: „Kome verovati kada je u pitanju umetnost, umetniku ili kritičaru?“²⁴, dati glavni smer rasprave, otvarajući jednu od osnovnih dilema kada je reč o razumevanju umetnosti i njenoj recepciji. Osim toga, objasniće antagonizam između umetnika i kritičara, navodeći konkretne primere iz istoriografije. U osnovi ovog antagonizma jesu predrasude, poduprte jakim narcizmom koji postoji i na jednoj i na drugoj strani. Kod pisaca, pesnika – konkretno kod Bodlera, koga citira na više mesta u tekstu – prisutna je ideja da pesnici i filozofi imaju prednost nad umetnicima u istoj meri u kojoj se u istoriji davala prednost rečima nad predstavama. S druge strane, kod umetnika, posebno modernih, kako nam to Kaspit sugeriše, imamo predrasudu o literaturi. Recimo primeri Sezana i Gogena, odnosno njihovo insistiranje na anti-intelektualizmu, tj. davanje prednosti konkretnom bavljenju umetnošću, a ne teoretisanju ili intelektualnom spekulisanju, u čemu su videli mogućnost zastranjivanja i skretanja sa stvaralačkog puta. Ovaj rivalitet između umetnika i kritičara Kaspit vidi kao rivalitet između predstave i reči kao dve različite mogućnosti iskazivanja ideja. Kao takav, on ima svoju istoriju: u prvoj etapi – srednjem veku – reč je imala prednost nad predstavom, u drugoj etapi – renesansi – doživele su izjednačenje u važnosti, da bi se u poslednjoj fazi – modernističkoj – taj odnos opet promenio, tako što je predstava izvojevala nadmoć nad rečima. Otud kod modernističkih umetnika jak otpor prema literarnosti, prema eksplikacijama umetničkog dela, prema tumačenju: "Modernistička predstava se razume kao ono što ima neposredno dejstvo na um, kao što to imaju reči. U stvari, modernizam se kreće ka nekoj vrsti obrnutog ikonoklazma, u kojem se reč odbacuje kao nedelatna ili bar manje delatna od predstave, tj. ne baš sposobna da artikuliše svetu ideju, već predstavu, pa otuda i kao pojmovno manje važna".²⁵

Međutim, ovakav odnos umetnika i kritičara po Kaspitu nije prirodan, jer je prisustvo kritičara kao i umetnika neophodno za potpuno shvatanje umetnosti. Ono što kvari ovaj prirodni tok na polju umetničkog stvaralaštva jeste izraziti narcizam koji se javlja kod umetnika, sputavajući ga da kritičarevu ulogu shvati na pravi način i prizna mu bitnost. Nemoćan da izađe iz okvira jednostranog posmatranja stvari u koji ga je bacilo lično samoljublje i vera u sopstvenu samodovoljnost, kao i samodovoljnost umetnosti, umetnik odbacuje kritičara, odbacujući na taj način, po Kaspitovom uverenju, samoga sebe. Kaspit u kritičkom obraćanju umetničkom delu vidi sastavni deo sistema umetnosti, u okviru koga ona sama nastaju, te tako umetnikov bunt

prema kritičaru shvata kao manifestaciju umetnikovog nihilističkog i „samoubilačkog“ poriva. Shvatajući kritiku kao uslov za stvaranje umetnosti po sebi, Kaspit iznosi ideju o fenomenu samog umetničkog stvaranja. Za razliku od umetnikovog uverenja da se stvaranje vrši ni iz čega drugog do samog umetnikovog sopstva, Kaspit insistira da se stvaranje vrši „iz stvarnosti kritike“.²⁶ On takođe daje uvid u bitne razlike između pisanja umetnika o umetnosti i kritičkog pisanja o umetnosti, gde je prvo dobro jer „služi kao kontekst, kao kamen temeljac individualnosti“, dok drugo nudi jednu širu perspektivu – ukazujući na opštost ideja u samom delu, ono ga pozicionira u okviru složene mape istorijskih dešavanja.²⁷ Iz tog razloga kritičareva prisutnost je važna a njegova delatnost neizbežna i suštinski neodvojiva od samog fenomena umetnosti.

Kao što se pozabavio razlikama u pisanju umetnika i kritičara, tako je u tekstu „Umetnost, kritika i ideologija“ sugerisao razlike između različitih vrsta likovne kritike, izdvajajući dva glavna usmerenja: promocijalnu kritiku i ideološku kritiku. Na samome početku kaže da je ono što se javlja kao recentna kritika, zapravo po njegovom mišljenju „vešto baratanje informacijama“ koje je u cilju svojevršne promocije. Međutim, on uočava da nisu sve kritike promocijalne vrste: nasuprot njoj javlja se ideološka kritika, koja, za razliku od prethodne, promocijsko-informacione, ima za cilj da postavi delo u širi istorijski kontekst, uodnošavajući ga sa ostalim fenomenima koji postoje u takvom kontekstu. Cilj ideološke kritike nije samo postmatranje i analiziranje umetnosti unutar i spram konteksta, kao njegovog svojevršnog simptoma, već i proizvodnja osećaja odgovornosti prema tom istorijskom kontekstu: „Sa stanovišta ideologije, nijedna umetnost ne može biti vrednost po sebi – ne može postojati po sebi, sama, na osnovu svoga prava. Njena vrednost dolazi iz horizonta očekivanja – iz povesti želje u kojoj, bilo da je svesno ili ne, pokušava da nađe svoje mesto“.²⁸ U promocijalnoj kritici, uočiće Kaspit, uostalom kao i kod umetnika, često postoji otpor prema ideološkoj dimenziji umetničkog dela, koji je posledica njihovog tvrdokornog verovanja u samodovoljnost umetnosti, u njenu zaokruženost. U ovome Kaspit vidi njihovu nemogućnost da umetnost sagledaju u okvirima vremena, to jest kao posebnost određene istorijske sekvence ili pak kao jedan od konstituenata „strukture“ istorije sveta. Na ovaj način promocijski kritičari osiromašuju samo umetničko delo, oduzimajući mu njegovu upisanost u istorijski kontekst, koji je složeniji i širi od njegovog striktno omeđenog konteksta umetnosti. Za razliku od toga, ideološka kritika pruža trajnost umetničkom delu, insistirajući na njegovoj vezanosti za istorijski okvir. Kaspit dalje insistira na tome pokazujući na primerima recepcije umetnosti dva različita umetnika – Altdorfera i Van Goga – mehanizam prihvatanja umetnosti tek pošto se stvori ideološki okvir u kome se njena recepcija vrši da bi dalje zaključio: „da bi umetnost odolevala, ona najpre mora biti široko prihvaćena, zatim odbačena od strane kritike i najposle ideološki potvrđena“.²⁹ Ovakav proces kroz koji umetnost mora da prođe da bi se u potpunosti etablirala u jednom društvu posebno je karakterističan za moderno doba, smatra Kaspit, i primer za njegovo jasno odvijanje vidi u kubizmu i apstraktnom ekspresionizmu, umetničkim fenomenima koji su poljuljali standarde poimanja umetnosti u vreme kada su se javili. Dakle, obe pojave su dočekane sa velikim iznenađenjem izazvanim novinama koje su donele i koje se u tom prvom naletu prihvataju sa pomešanim osećanjima, iza kojih stoji nemogućnost da budu shvaćene. One se zatim ocenjuju kao radikalno nove, šokantne i, u smislu interpretacije, problematične, dakle kao značajno manjkave upravo u novinama koje donose. Međutim, baš u ovom čvoru leži mogućnost njihovog ideološkog percepiranja, smatra Kaspit. Budući da stvara problem jer se ne može objasniti terminima kojima se objašnjavala ranija umetnost, dakle, pošto izlazi iz okvira utvrđenog i usvojenog jezika, ona podstiče uvođenje novih pojmovnih struktura i menjanje interpretativnih strategija, pa samim tim i stvaranje posebnog ideološkog okvira. Na taj se način umetnička pojava u poslednjoj fazi pomenutog procesa upisuje u širi istorijsko-umetnički i još širi istorijski kontekst.

Donald Kaspit će se i u drugim svojim tekstovima, kao i knjigama, baviti problemom kritike ali ovde ćemo se posebno osvrnuti na zalaganje za kritički mehanizam koji se ne uklapa, po njegovom mišljenju, u novije kritičke tokove. Kakav je to pristup koji Kaspit predlaže? Koji su to zahtevi koje taj pristup stavlja pred kritičara? U kojoj je meri sam Kaspit realizovao principe za koje se zalagao kao pisac? – samo su neka od pitanja koja se otvaraju a čije odgovore nalazimo u njegovim knjigama, na prvom mestu u *“The Critic is Artist: The Intentionality of Art”* (1984). Ona nam može poslužiti kao svojevrsni vodič kroz kritički diskurs Donalda Kaspita. Na samom početku on pravi distinkciju između pravog kritičara i onoga koji to nije, uvodeći pojam „True Critic”: pravi, istinski kritičar, onaj koji se bavi suštinskim pitanjima i problemima umetnosti, onaj koji nije lišen slobode sopstvenog viđenja i posmatranja stvari, onaj koji je svestan svoje konstitutivne uloge u takozvanom „svetu umetnosti” čiji je bitan i neizostavan deo, i profesionalne odgovornosti koju takva uloga podrazumeva. Cilj pravog kritičara je analitička kritika, koja je lišena želja da stvara mitove i vrši proklamatorske, tj. promocijske zahvate za pojedine umetničke pojave ili pojedine umetnike. On ulaže sve svoje znanje, intelektualno umeće, duhovne snage radi stvaranja racionalnih mehanizama imunih pred naletima ostrašćenosti, egoizma, pristrasnosti a zarad postizanja kvalitetnih interpretativnih strategija u čijoj osnovi je fenomenološka, dijalektička, te stoga filozofska pozicija. Dakle, Kaspit želi kritiku koja nije senzacionalistička, dogmatska, ideološka, već je otvorena, slobodna i nespupana a istovremeno ozbiljna i temeljna. To je kritika koja se bavi specifičnostima unutar umetničkih fenomena, koja ih problematizuje na način koji ima za cilj otkrivanje njihove posebnosti i onog što ih je prouzrokovalo. To je kritika koja traži veze između specifičnosti umetničkih fenomena i specifičnosti konteksta u kome nastaju. Naposljetku, to je kritika koja nema nameru da stvara mitove o umetničkim fenomenima, već naprotiv ona se koncipira oko dekonstruisanje takvih mitova zarad sagledavanja umetničkih fenomena u njihovom ogoljenom, neprevedenom obliku. Zato će kritički model koji predlaže Kaspit nazvati dekonstruktivističkim. Ovakve intencije karakterisaće i njegov način problematizacije pozicije umetnosti u kulturi i društvu, kao i poziciji likovne kritike u odnosu na umetničku produkciju. U skladu sa tim on će se zalagati za nezavisnost likovne kritike, koja ne sme da, ni na koji način, bude u službi promocije određenih umetničkih pojava ili umetnika; iz toga dalje proizilazi da je kritičar na polju svoga delovanja, u okviru sveta umetnosti, autonomna ličnost, koja sa izvesne neophodne distance posmatra umetničke fenomene. Takva distanca je moguća jedino kod onih kritičara koji se neće dovesti u poziciju da budu glasnogovornici neke pojave ili propagatori pojedinih umetnika ili pak ljudi koji su u službi određene ideologije. Pošto kritici daje posebno mesto u svetu umetnosti, zbog značaja koji ima za stvaranje tog sveta, Kaspit kritičara vidi upravo kao svojevrsnog umetnika, onoga koji daje interpretaciju dela na isti način na koji umetnik ta dela stvara. Bitnost jednog i drugog je podjednaka a njihove uloge u konstituisanju sveta umetnosti su ravnopravne. U osnovi njih jeste raznolikost načina viđenja i shvatanja umetnosti, dakle različite vizure koje u kombinaciji proizvode potpunost sveta umetnosti. U ovoj činjenici da viđenja umetnika i kritičara ne mogu i ne treba da budu ista počiva poreklo nezavisnosti jednog od drugog, koja bi trebalo da bude glavna karakteristika njihovog odnosa. Kaspit se zalagao za kritiku koja ne idealizuje umetničke pojave niti same umetnike, već ih pomno i savesno analizira proizvedeći interpretacije koje u sebi poseduju mogućnost da, kako je to smatrao, budu čak i interesantnije od same umetnosti.

U tom smislu spomenućemo ovde i njegovu knjigu *“The New Subjectivism: the art in the 1980s”*, koja se čini posebno zanimljivom. U njoj Kaspit, služeći se psihoanalitičkim metodom, pokušava da ukaže na različite manifestacije subjektivizma koje uočava u delima umetnika različitih perioda, kao i u samom kritičkom aparatu, koji je neizostavni element njegove analize.

Prvi deo knjige, pod nazivom "European Self-Assertion", posvećuje analizi dela evropskih umetnika od Kurta Švitera, Maksa Bekmana, Georga Baselica do Zigmara Polke, Janisa Kunelisa, itd. U drugom delu se bavi detektovanjem manifestacija subjektivizma kod američkih umetnika, kao što su Aršil Gorki, Nensi Spero, Džejms Rosenkist, Julian Šnabel, Dejvid Sejls, Lukas Samaras, Robert Arneson, te neizostavne Sindi Šerman kao i Endija Vorhola. U trećem delu, kao što i naslov kaže "Toward a Subjectivist Criticism", kroz nekoliko veoma zanimljivih poglavlja problematizuje subjektivnost kao neizostavni element kritičarskog pisanja. U tom smislu ističu se poglavlja "The Narcissistic Justification of Art Criticism" i "The Subjective Aspect of Critical Evaluation", u kojima se trudi da objasni psihološke mehanizme u čijoj osnovi jeste narcistička potreba za samootkrivanjem, samopotvrđivanjem i samozadovoljenjem, koji stoje iza čina kako umetničkog stvaranja tako i kritičkog pisanja, tj. konzumiranja i interpretiranja umetnosti. Njegove reči su više nego sugestivne: "If art seems to satisfy the preoedipal need for an experience of identity or unity, then our relationship to art has to be described as ultimately narcissistic, that is, it satisfies the narcissistic need for an archaic sense of selfhood – a need not satisfied in the mundane world".³⁰ Pomoću psihonalitičkog pristupa on u temama/predmetima opusa pomenutih umetnika traži manifestacije prirode samih autora i njihove specifične karakteristike. Ovakav pristup zadržaće i prilikom interpretacije nekih širih fenomena, kakav je recimo postmodernizam; posebno će jedan od njegovih bitnih simptoma, pluralizam, kao često naglašavan kvalitet, pobuditi oštre kritike. Zbog svega ovoga, njegov kritički opus doživljen je kao osvežavajuća etapa u postgrinbergijanskoj fazi američke umetničke kritike. Ovome posebno doprinosi i ličnost Donalda Kaspita u kojoj se spojila evropska erudicija sa američkom pragmatičnošću i insistiranjem na individualnosti, filozofska percepcija i istoričarsko-umetnička strast ka sistematizaciji estetskih iskustava, kao i savesnost i predavačka glad univerzitetskog profesora i visoki moral, strogost i zaljubljeničko nadahnuće likovnog kritičara.

Napomene:

¹ C. Greenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad 1997, 140.

² Isto, 155.

³ Isto, 109-116.

⁴ Isto, 113.

⁵ R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The Mit Press, Cambridge 1985, 261.

⁶ Isto, 264.

⁷ R. Serra, *Shift*, *Arts Magazine*, April 1973.

⁸ R. Krauss, *nav. delo*, 284.

⁹ Grupa autora, *Figure u pokretu*, Beograd 2009, 827.

¹⁰ F. Džejmson, *Političko nesvesno – Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, Rad, Beograd 1984, 7.

¹¹ Diarmuid Costello, Jonathan Vickery (ed), *Art: Key Contemporary Thinkers*, Berg, New York 2007, 154.

¹² J. Denegri, *Umetnička kritika u drugoj polovini 20. veka*, Svetovi, Novi Sad 2006, 176.

¹³ Maks Kozloff, *Izbor tekstova*, MSU, Beograd 1986, 12.

¹⁴ Isto, 15.

¹⁵ J. Denegri, *nav. delo*, 4.

¹⁶ Maks Kozloff, *nav. delo*, 22.

¹⁷ Isto, 24.

¹⁸ Isto, 27.

¹⁹ Isto, 31.

²⁰ Isto, 36.

²¹ Isto, 44.

²² Isto, 46.

²³ J. Denegri, *nav. delo*, 180.

²⁴ Donald Kaspit, *Izbor tekstova*, MSU, Beograd 1985, 7.

²⁵ Isto, 11.

²⁶ Isto, 8.

²⁷ Isto, 13.

²⁸ Isto, 22.

²⁹ Isto, 26.

³⁰ Donald Kuspit, *The New Subjectivism: the art in the 1980s*, UMI Research Press, London 1988, 555.

Lora Mitić

Faculty of Philosophy, University of Belgrade

AMERICAN ART THEORY – KRAUSS, KOZLOFF, CUSPIT:

DECONSTRUCTION OF GREENBERGIAN MANNER

Summary:

This text is dealing with development of the American art theory and criticism after the WWII. The main figure that marked this period in American culture was Cleement Greenberg. His elaboration of modernist theory is recognised in history of art history and theory as one of the most important that has ever been made. Also, his passionate effort to recognize the characteristics of a typical American in works of abstract expressionists led him to the role of the promoter of American art, culture and politics during the period of Cold War. The aim of the author of this text was to show the main ideas in the field of American art theory and criticism that were inspired by the ideas of Cleement Greenberg, but at the same time those that are confronted with his ideas. Because of that, we chose significant authors who were working during the second half of 20th century – Rosalind Krauss, Max Kozloff and Donald Kuspit. With this choice of authors we wanted to mark the three different ways of thinking and writing about art: 1) Krauss – new approach to art influenced by French structuralistic and post-structuralistic theories, 2) Max Kozloff – revisionistic approach based on contextual analysis, and 3) Donald Cuspit – philosophical approach to art phenomena combined with psychological analysis. Despite of the differences in the theoretical discourse of these three critics, they share the same characteristics – the need to give some other kind of critical view of the modern and contemporary art that rejects rigid greenbergian manner.

Key words: art criticism, American art scene, modernism, modernistic paradigm

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)