

hubert schmalix

blaženka perica

arhaizma i rituala – za Huberta Schmalixa ne bismo mogli reći da ima ijedno od tih područja interesa. Ono što povezuje Schmalixa s njegovom generacijom umjetnika jest to što su se odrekli reformatorstva svijeta, tj. vladajuće ideologije sedamdesetih izražene performansom, instalacijama, projektima. Oni su slikari koji žele čulno, osjetilno, pregledno slikarstvo.

Da bismo govorili o toj drukčijoj slikarskoj tendenciji u Austriji, drukčijoj u odnosu na generacije avangarde pedesetih s Holleinom, Miklom, Holleghom... ili sedamdesetih, nemoguće je ne osvrnuti se na termine neoekspresionizam, „novi divlji“, „nova slika“, termine koji više i nisu novost. Što se tu razumijeva pod „novo“? Npr. termin „novi divlji“ potječe od W. Beckera sa izložbe u Neue Galerie – zbirka Ludwig. On ga objašnjava svojim vide-njem dodirnih točaka fovizma i ekspresionizma 1910. u odnosu na zbivanja u njemačkom i francuskom slikarstvu 1980. To bi značilo da nije riječ o uistinu novom, već o eklekticizmu, i da ovo danas obilježava htijenje za oživljavanjem umjetnosti prošlosti, za „starim“. U Njemačkoj se to očituje u žestini poteza, punini slike, disperznim konturama i u posezanju za elementima stvarnosti, često mitologije, i njihovim izobličnim vizijama. Italija, koja jednako tako pokazuje referencije na lokalnu tradiciju – metafizičko slikarstvo, ili čak figuralika talijanskog 16. stoljeća – iskazuje stanovitu vedrinu i ironiju svojim glomaznim formama.

Tu revalorizaciju u umjetnosti Francuske, Švicarske, a ni Austrije, danas nećemo naći. Kod Austrijanaca će se malo naći i od te divljine, a kod Schmalixa ne nailazimo ni na sadržaj opterećen dnevnopolitičkim ili socijalnokritičkim asocijacijama. To ne znači da je njegovo stvaralaštvo oslobođeno dijaloga s motivima, temama i metodama prethodnih slikarskih generacija. Naprotiv, riječ je o veoma živom usvajanju i preoblikovanju, što je potvrda mišljenja da nijedna epoha nije do kraja riješila probleme kojima je bila zaokupljena. Time je ostavila mogućnost izražavanja onih aspekata ko-

je sama nije dorekla. Svijest o tome ne dopušta nam da danas rasuđujemo i vrednujemo djela, pa ni Schmalixovo, isključivo po modelima epoha ili umjetnika prošlosti koje prepoznajemo u tim djelima. Dano nam je tek da uočujemo i uspoređujemo, jer utjecaja nije očito nitko oslobođen, ali novi kontekst u koji se oni dovode ponekad ima presudno značenje. Schmalix je studirao na Akademiji u Beču od 1971. do 1976, počevši kao dvadesetjednogodišnjak. Umjetničko značenje koje su za njega imali Marie Lassnig, Baselitz, Penck, Polke, Richter i drugi nije zanemarivo, ali je isto tako izraženo eksperimentiranje, brzo mijenjanje sižea, boja i formalnih elemenata. Ipak, 1980. godine nastaje serija slika s prikazima njegove žene Fresnaide.

Sadržajno je tu Schmalix blizak dijelu Nijemaca – iskaz o sebi prikazom nekog drugog, sebi bliskog. Akt na slici „Fresnaida Schmalix“ ipak nema onu žestinu emocije ni onu količinu nemira svojstvenu neoekspresionizmu. Ono što bi aludiralo na pokrenutost prostora slike – kratak potez, kolorizam – zastavljeno je tom glomaznom, čvrstom figurom. Predmetnost se reducira, elementarna je i služi kompoziciji, onoliko koliko će na slici „Promatrač“ služiti kao simbol unutrašnjeg svijeta. Glava Promatrača jest motiv ishodište i motiv prema kojem se objašnjavaju pejzažne asocijacije, valjkaste naslage žute boje ili „prozirni“ cvijet – mogućnost gledanja blizog i dalekog u prostornom i vremenskom smislu. Reduciranjem, devitalizacijom, glava Promatrača postat će samo predložak serije slika iz 1983. godine s naslovima „Plave glave“ i „Melankolija“. Ako je u prvom periodu rada H. Schmalixa izraženo eksperimentiranje, u potrazi za najprimjerenijim načinom predočivanja, ta serija slika dopušta nam da ustanovimo prepoznatljivu konstantu ovog umjetnika. Sadržaj slike „Plave glave“ dvije su maske koje svojom zasićenom plavom bojom dobivaju identitet što su ga blijede lubanje na crnom krugu potpuno izgubile.

Ženska bedra, lubanje i glave jedini su dijelovi figurativnog koji se pojavljuju i na ostalim slikama iz tog razdoblja.

O slikarstvu Huberta Schmalixa moglo bi se govoriti kao o tematski najsubjektivnijem unutar stvaralaštva skupine austrijskih umjetnika osamdesetih: Siegfrieda Anzingera, Alfreda Klinkana, Josefa Kerna, Aloisa Mosbachera ili Erwina Bohatscha. Dok je Anzingerovo slikanje „vizija života kao mitologija smrti, zaklinjanje egzorcista“ (H. Draxler), Klinkanovo djelo udaljilo se od „Kaosa i straha, apsolutizma i stvarnosti dosegnuvši erotično vedri svijet svetog doba na zemlji posredstvom mitova“ (H. Blumenberg), a Bohatschevo je čvrsto komponiranje i prikaz

Dakle, organsko, ono ljudsko, dislocirani ekstremiteti ne toliko da bi izrazili izgubljenost koliko slobodu fantazije ili pitanje puno višeznačnosti. Puninu slika dobiva u oblim formama boja koje se slojevito slažu tvoreći prostor lebdjenja, napućenosti u kontrastima. Takav osjećaj lakoće gubi se na „Melankoliji”, i onoj gdje prevladavaju i pritišću obline prigušene zelene, tamnosive i plave boje u kontrastu s ružičastim, i onoj u mutnoj kromsko žutoj boji. Nije riječ o nepokretnosti, ali možemo govoriti o tromosti, kretanju s teškoćom. Isti dojam pojačava i ponavljanje motiva presječenog tijela, ženskih bedara kao žute forme čija je veličina diferencirana. Takav koloristički rječnik za te motive nosi u sebi neku pomalo otuđenu, bolesnu, otužnu čulnost tjelesnog.

Otežano lebdjenje kao da upućuje na žitki nepostojani prostor ispod opne slike koja je samo vanjska granica, istisak unutarnjeg živog pulsiranja. Slika „Krevet” možda je stoga i najbolja ilustracija ovog opisa, a i najbolji rezultat primjetne tendencije stvaranju upravo takvog prostora, prostora osmišljene intime i erotičnosti. Mogli bismo se pozabaviti i motivom lubanja na crnom krugu, koji se konstantno nameće i pojavljuje kao opomena, a osamostaljuje u slici „Krišna”. Crno, sivo i bijelo u gustim, sažetim potezima ne govore o strahu – prije je to pomirenje s neminovnim, ali i sloboda izbora. To je u heroon ograničena smrt o kojoj se posjeduje jasna svijest, ali svijest koja govori i o definiranju egzistencijalnog stanja bića, dijalog u kojem se pristaje na sebe.

Ta preokupacija erotskim i smrću, njezino subjektivno izobličavanje, nije „izviranje snažnih, grčevitih kompleksa ekspresionizma” (G. C. Argan), kao što ni ovaj prostor nije ozvučen krikom. To je unutrašnji svijet, svijet velike autonomije iako polemizira s prepoznatljivim metaforama jednoga drugog doba. Kad ga je H. Szeemann predstavio s Klinkanom na „Aperto 80” u okviru bijenala u Veneciji, Schmalix je od tada dobivao međunarodna priznanja. Slike iz 1983. svako ih potvrđuju.

jarry i patafizika

tonko
maroević

Čitavo ovo ljeto tzv. kraljevska palača u Milanu poprištem je jedne neobične manifestacije. U njezinim dvoranama postavljene su mnoge slike i crteži, izložene različite čudne naprave i grafikonu, pokazane brojne glazbene partiture i scenska dokumentacija, predstavljene knjige, fotografije, ploče... Na ekranima televizora teku prizori i sekvence, po prijemnicima kompjutera nižu se slova i brojevi, a predviđene su i akcije i zbivanja izravno u prostoru. A na svim tim medijima i u raznim načinima oblikovanja prevladavaju rugobe i čudovišta na čelu s kraljem Ubujem, odnosno likovi načinjeni na njegovu sliku i priliku.

Kralj Ubu je već pomalo mitska figura, osoba iz proslavljena kazališnog komada francuskog pisca Alfreda Jarryja (1873–1907) što je u praskozorje Moderne uzbudio Pariz ili barem potaknuo neke od njegovih najnemirnijih duhova da prihvate izazov razorne i bespoštedne poruge svih literarno-kazališnih konvencija i društveno-umjetničkih institucija. Trilogija o Ubuju potekla je od jedne dječje šale, gimnazijske rugalice „posvećene” stanovitom nesimpatičnom profesoru fizike, pa je i sačuvala mnoge upravo infantilne crte i slobodu imaginacije i kombinatorike. Agresivni i groteskni debeljko sa spiralom na trbuhu postao je metom okrutnog humora a isto tako i simbolom okrutnosti i glupe nadutosti.

Ako su Jarryja kao svoga pretka priznali stvaraoci poput Apollinairea, Bretona, Picassoa ili Miróa, možemo opravdano zaključiti da je iz „njegove kabanice” izašao dadaizam i nadrealizam. Činjenica da su s njime drugovali i uvažavali ga tako značajni umjetnici kao što su Beardsley i Bonnard, Valéry i Rousseau govori sama za sebe, a važno je također spomenuti da je on afirmativno pisao o Van Goghju i Gauguinu, Lautrecu i Charlesu Filigeru (koji je još u prvom deceniju stoljeća dospio na sam prag apstrakcije). Ali prava idolatrija Jarryja razvila se poslije drugoga svjetskog rata kad je osnovan čak i „Collège de pataphysique”, kojemu su pristupili i unutar kojega su, uz ostale, djelovali Marcel