

# HEGEMONIJA IN ŠIRJENJE DOMINANTNIH UMETNOSTNIH PRAKS

CURTIS L. CARTER

## I.

Moj cilj je proučitev posebnega primera kulturne prevlade, ki je nastopil med Francijo in ZDA med leti 1930 in 1960. Da raziščem ta poseben vzorec kulturne prevlade, bom uporabil spreminjajoči se hegemonistični vzorec, ki je v tem obdobju obstajal med Francijo in ZDA. Razložil bom spremembe, obenem pa želim postaviti tudi teoretično trditev glede kulturne hegemonij.

Toda najprej naj na kratko preletim zgodovino hegemonije in njeno vlogo v proučevanju kulture. Pomen sodobnega pojma hegemonije ima korenine v klasični mitologiji in zgodovini. Hegemona izvira iz grške mitologije, njeno ime je med drugim povezano z vlado ali prevlado in Atenci so jo častili kot eno svojih Harit.<sup>1</sup> Hegemonijo so prvič uporabili v grški zgodovini pri prilaščanju pravice prevlade posamezne države, na primer Aten ali Šparte, nad drugimi v koaliciji grških držav. Ta pojem je bil v zadnji polovici dvajsetega stoletja zelo uporabljen – morda zlorabljen – izraz v razpravah o kulturni politiki. Pogostokrat se je nanašal na odnose premoči, vodenja, prevlade ali moči, še posebej pri ocenjevanju političnih, ekonomskih ali kulturnih odnosov med različnimi deli sveta.

Bolj nedavno se je hegemonija pojavila kot pojem v pisanju Antonija Gramscija (1891–1937). Gramsci je razumel hegemonijo kot »skupek idej, s katerimi si dominantne skupine v družbi zagotovijo, da se podrejene skupine

---

<sup>1</sup> V grški mitologiji je Hegemona hči Zeusa in Eurinome ter ena od treh Harit, ki so prve pozdravile Afrodito, ko jo je vzhodni veter naplaval na obalo. Ker je Hegemona v sebi utelešala vrsto moči, je imela pomembno vlogo v atenskem življenju. Povezana je bila z vladanjem in prisegami ter je predstavljala sile, ki so omogočale rodovitnost zemlje ter poobljala občutek, ki je povezoval ljudi z njihovo rodno deželo.

podredijo njihovemu vladanju.«<sup>2</sup> Strategija, ki jo je predlagal, je bila prepričati podrejene skupine, da sprejmejo moralne, politične in kulturne vrednote tistih, ki so na oblasti. Za uresničenje tega je potrebno pritegniti razum prebivalstva in tudi intelektualcev ter institucij kot so mediji, cerkev in civilna družba. Gramsci, sodobni Machiavelli, ki je pisal v tridesetih letih prejšnjega stoletja, razkriva načrt kulturne prevlade, ki je še posebej primerna za centraliziran totalitaren družbeni red.

Kadar v globalnih kulturnih praksah med narodi govorimo o hegemoniji, se ta nanaša na pretok idej, ki so povezane z umetnostjo, od enega naroda k drugemu in na učinek, ki ga imajo te ideje na kulturne prakse v kulturah, ki ta vpliv sprejemajo. Ko umetnost iz ene kulture vstopi v umetnost druge, na podoben način postane del živeče kulture in lahko spremeni obstoječe umetniške prakse. Na primer jezik kolonialnih sil, kot so Anglija, Francija, Nizozemska in Španija, je vsak posebej, tako kot tudi religija zahodnih sil, postal prevladujoč uradni jezik v njihovih kolonialnih postojankah. V nekaterih primerih so zahodni umetniški slogi spremenili umetnost prvobitnih kultur. Tukaj bi rad opozoril na razliko v načinu vstopa umetnosti v kulturo. Medtem, ko so lahko jezikovne in verske prakse vsiljene prek uradnih poti, se umetnosti kulturi ne da vsiliti na enak način, saj se nova umetnost ne razvija v skladu s pravili ali z ustaljenimi ritualnimi praksami, niti se na tak način ne prenaša iz ene kulture v drugo. Tako kot jezik in religija, ima tudi umetnost svojo lastno infrastrukturo, ki sestoji iz umetnikov in mreže trgovcev, zbirateljev, pisateljev in ustanov, ki so predvsem odgovorni za spreminjanje vzorcev umetnosti. Moderni in sodobni umetniki se zanašajo na svoje osebne iznajdbe in improvizacije, ki kršijo pravila zato, da bi proizvedli tok stalno spreminjajočih se paradigem, ki imajo za posledico nenehno prenavo. Takšen nov razvoj postane del živeče, razvijajoče se umetniške kulture in lahko nekaj časa služi kot prevladujoča sestavina.

Med osrednjimi temami te razprave so razlogi za nadomestitev ene prevladujoče umetniške prakse, ali skupka praks, z drugo. Na primer, ali je nadomestitev pariške šole s francosko osnovo z ameriškim abstraktnim ekspresionizmom posledica močnega spreminjanja inventivnih paradigem, ki delujejo znotraj umetniških kultur samih? Ali takšne premike paradigem v umetnostih in kulturi v bistvu ženejo tehnologija, politični, ekonomski ali drugi neumetniški vzgibi? Zagovarjal bom trditev, da so osnovni dejavnik v razvijajočih se vzorcih prevlade v umetnosti spremembe povzročene z izu-

<sup>2</sup> Glej Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, Columbia University Press, New York 1992 in *Antonio Gramsci: pre-prison writings*, Cambridge University Press, Cambridge in New York 1994.

mom novih paradigem, kot se to dogaja v znanosti in drugih pomembnih vidikih kulture. S tem ni rečeno, da prakse umetnosti delujejo neodvisno od ostalih kulturnih sil ampak samo, da je njihov napredek v prvi vrsti odvisen od ustvarjalnosti in domiselnosti in prenašanja novih idej skozi kulturne mreže in medije.

Na tej stopnji njene zgodovine je omenjanje izraza »kultura« podobno odpiranju Pandorine skrinjice. Toda naj poskusim. »Kultura«, kot je uporabljena tukaj, predstavlja način življenja, ki je ukoreninjen v skupku vrednot in praks, ki odražajo ali prikazujejo te vrednote v različnih družbenih okvirih: globalnem, nacionalnem ali lokalnem. Te vrednote si lahko zamislimo kot, da predstavljajo celotno človeštvo ali zgolj njegov del – posamezne skupnosti ali nekatere kombinacije teh postavk. Kot je trdil Raymond Williams, se kulture v osnovi ne da načrtovati in je delno neuresničena toliko časa, dokler je živeča kultura. Ker ne ve, kaj jo v prihodnosti lahko obogati, živeča kultura aktivno spodbuja vsakogar in vse, ki bi lahko prispevali k njenemu napredku.<sup>3</sup> To lahko vključuje nove umetniške prakse iz neke druge svetovne kulture.

V tem primeru v razpravi o spreminjajočih se medkulturnih vzorcih umetnosti hegemonija izgubi znaten del svojega pomena. Novi elementi iz drugih kultur, ki so se na začetku zdeli kot grožnja obstoječim stanjem kulture, postanejo del živeče kulture in sodelujejo v njenem kasnejšem razvoju. V zvezi s to trditvijo se je pomembno spomniti, da sta bila tako pariška šola v Franciji kot abstraktni ekspresionizem v ZDA, odvisna od predhodnega združevanja umetniških novosti. Med drugimi so tudi nefrancoski umetniki (Constantin Brancusi, Marc Chagall, Vasilij Kandinski, Amedeo Modigliani in Pablo Picasso) sodelovali v pariški šoli. Podobno so abstraktni ekspresionisti uporabili inovacije evropskih umetnikov (Paula Kleeja, Arshila Gorkega, Roberta Matte Echaurrena ali Hansa Hoffmana) za temelje abstraktnega ekspresionizma.

## II.

Seveda se začne zgodba o vplivih francoske umetnosti v Ameriki veliko prej, v drugi polovici devetnajstega stoletja, ko so podjetni trgovci z umetniki, ki za novo impresionistično umetnost v Franciji niso našli tržišča, videli v Ameriki potencialno ugodno tržišče za to novo umetnost. Na primer, Paul Durand-Ruel je leta 1886 v New York prinesel prek tristo slik. Poskusi širjen-

<sup>3</sup> Raymond Williams, *Culture and Society 1780–1950*, London 1958, ponatis Harmondsworth 1963, str. 334. Glej tudi Terry Eagleton, *The Idea of Culture*, Blackwell Publishers, Oxford 2000, str. 118–119.

ja vpliva francoske umetnosti v Ameriki so temeljili tudi na vplivu izseljenih ameriških umetnikov, vključno z Johnom Singerjem Sargentom, Jamesom McNeillom Whistlerjem in Mary Cassantovo, ki so se šolali v Parizu.<sup>4</sup> Razpravo o hegemoniji bom osredotočil na spreminjajoč se odnos kulturnega vodenja in prevlade od leta 1930 dalje – vrhunca vpliva francoske umetnosti v Ameriki – do petdesetih let, ko je New York, kot središče nove umetnosti, nadomestil Pariz. To obdobje bo naši analizi hegemonije služilo kot učinkovit primer. V njem so abstraktni ekspresionizem in kasnejša umetniška gibanja, ki izvirajo iz ZDA, postali prevladujoče umetniške sile, tako v Parizu kot tudi v New Yorku.

Za bolj poglobljeno raziskovanje teh idej je koristno proučiti premik v prevladi v umetnosti od pariške šole k porajajočim se abstraktnim ekspresionistom v povojnem obdobju, od leta 1945 do leta 1960. Od časa razstave Armory Show leta 1913 do začetka obdobja po drugi svetovni vojni, je francoska umetnost prevladovala v ameriških galerijah, muzejih in zasebnih zbirkah. Na primer, približno tretjina umetnikov na razstavi Armory Show leta 1913 je bila Američanov, toda novinarji in javnost so to komaj da opazili. V resnici je bila vsa pozornost namenjena umetnikom iz Pariza: Marcelu Duchampu, Pablu Picassu in Henriju Matissu. Razstava Armory Show leta 1913 je v New Yorku pripeljala mednarodno moderno umetnost. Umetnost se je iz Pariza kmalu razširila v druga kulturna središča v ZDA: čikago in Boston, na primer, sta gostila manjše različice te razstave. Ni presenetljivo, da je bilo obiskovalcev v čikagu in Bostonu bistveno manj, saj je bilo tu občinstvo manj izpostavljeno pariški umetnosti kot v New Yorku.

Precej podoben je bil sprejem pariške umetnosti leta 1930, ko je umetnost iz Pariza dejansko prevladovala v celotni newyorški umetnostni sezoni tega leta. Ameriški umetnostni kritik Ralph Flint je napisal sledeč povzetek sezone leta 1930 v New Yorku: »Že od odprtja prve razstave tekoče sezone je bilo očitno, da je glavna tema javne naklonjenosti neprekinjen vzpon tako imenovane pariške šole. Ta skupina ... je postala vsesplošno prepoznavna in sprejeta, kar je presenetilo tudi njene najbolj zagrete ameriške privrženice. Kakorkoli, ta prekomorska skupina umetnikov, raznolika v talentih, okusih in težnjah, predstavlja najbolj presenetljivo množično gibanje v zgodovini umetnosti, ki iz Pariza kot središčne točke izžareva svoje oživljajoče sporočilo estetskega upora na vse strani zahodnega sveta.«<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Annie Cohen-Solal, *Painting American: The Rise of American Artists, Paris 1867 – New York 1948*, Alfred A. Knopf, New York 2001, str. 86–96.

<sup>5</sup> Ralph Flint, »Current American Art Season«, *Art and Understanding*, zv. 1, št. 2, Phillips Memorial Gallery, Washington D. C. (marec 1930), str. 177–179.

Pariškim slikarjem je uspelo zavzeti dve od prvih treh razstav na novo odprtega Muzeja moderne umetnosti v New Yorku v letih 1929 in 1930. Na razstavi leta 1929 so bila dela Paula Cézanna, Georga Seurata, Paula Gaugina in Vincenta van Gogha in vsakega izmed njih je predstavil direktor muzeja Alfred Barr.<sup>6</sup> Na razstavi *Painting in Paris from American Collections* leta 1930 so združili do takrat največjo skupino pomembnih umetnikov pariške šole.<sup>7</sup> Med njimi so bili Picasso, Georges Braque, Henri Matisse, van Gogh, Pierre Bonnard, André Derain, Raoul Dufy, Chagall, Georges Rouault, Chaim Soutine, Robert Delauney, Dufresne, Modigliani in Fernand Léger. V obdobju med tema dvema razstavama je bilo v newyorških galerijah več razstav posvečenih posameznim umetnikom; razstave Mauricea Utrilla, Othona Friesza, Marcela Gromaira, Picassa, Deraina, Matissa in drugih umetnikov iz Pariza so še dodatno prispevale k močni prisotnosti pariške umetnosti v sezoni leta 1930. Pariški umetniki so bili deležni podobne naklonjenosti v izboru del Duncana Phillipisa za Phillipsovo zbirko, ki je bila ustanovljena leta 1921 v Washingtonu D.C. kot prvi ameriški muzej posvečen moderni umetnosti.

Flint opozarja, da je pariška šola že dosegla določeno stopnjo zrelosti v Evropi, še preden je postala »največja umetniška senzacija kar jih je bilo dolej zabeleženih v analih ameriške umetnosti«.<sup>8</sup> V Ameriki sta jo sprejela tako javnost kot muzeji. Kako je do tega prišlo, je vredno omembe. Trdim, da to ni bilo posledica strateških naporov francoske vlade, da bi vzpostavila kulturno prevlado v ZDA, temveč je očarljiva moč nove umetnosti same pritegnila pozornost ameriških trgovcev in zbirateljev umetniških del. Te skupine so skupaj z vodstvi muzejev prepoznale in razglasile vrednost inovatorjev kot so bili Cézanne, van Gogh, Gaugin in Matisse. Na podoben način so se ameriški zbiralci in muzeji spoznali z bolj radikalnimi člani pariške šole: Picassom, Giorgiom de Chiricom, Modiglianijem, Derainom, in Braquom. Celo manj znan francoski umetnik Jean Fautrier (1898-1964), čigar dela so začeli ceniti v Franciji šele v šestdesetih letih, je bil leta 1930 vključen v razstavo Muzeja moderne umetnosti. Fautrierovo sliko *Krizanteme*, 1927 je Duncan Phillips pridobil za Phillipsovo zbirko leta 1928 in si jo je od njega za razstavo pariške umetnosti leta 1930 sposodil Muzej moderne umetnosti.

Koristno je upoštevati, kaj se je dogajalo z ameriško umetnostjo v času tega gvala francoske prevlade na newyorških razstavah. Na začetku dvajsetega

<sup>6</sup> *The Museum of Modern Art: first loan exhibition, New York, November, 1929: Cézanne, Gauguin, Seurat*, Trustees of Museum of Modern Art, New York 1929.

<sup>7</sup> *Painting in Paris from American Collections*, (19. januar–16. februar 1930), katalog razstave, The Museum of Modern Art, New York 1930.

<sup>8</sup> Ralph Flint, »Current American Art Season«, *Art and Understanding*, zv. 1, št. 2, Phillips Memorial Gallery, Washington D.C. (marec 1930), str. 178.

stoletja je bila prevlada pariških umetnikov v umetniški produkciji, v galerijah in muzejih v New Yorku tako učinkovita, da je bilo ameriškim umetnikom v ZDA praktično nemogoče profesionalno uspeti. Največ pove dejstvo, da je bila druga razstava Muzeja moderne umetnosti, ki je vsebovala dela devetnajstih ameriških umetnikov, od katerih je vsak predstavljal posamezen vidik sodobnega ameriškega slikarstva, ocenjena kot pravo kvalitativno nasprotje prve. Temu je bilo tako navkljub temu, da so bili na razstavi navzoči najboljši tedanji ameriški modernisti: Edward Hopper, Walt Kuhn, Charles Burchfield, Max Weber, Georgia O'Keefe, John Marin in Charles Demuth. Ni dvoma, da je dosežke ameriških umetnikov tistega časa zasenčila nova umetnost iz Pariza. Za francoski pogled na ameriško umetnost tistega časa je značilna Matissova opazka iz leta 1933, ko je obiskal fundacijo Alberta Barnesa blizu Filadelfije, da bi naslikal veliko fresko: »Nekega dne bodo v Ameriki imeli slikarje.«<sup>9</sup>

Zanimanje Phillipsa in drugih ameriških zbirateljev za moderno umetnost se je začelo po razstavi Armory Show in se je kasneje samo še povečevalo. Leta 1930 je v *Art and Understanding* Phillips napisal: »Nenaden preobrat okusa v našem obdobju, silovita sprememba sloga od Sargenta do Picassa v petnajstih letih, je presenetljiva, dokler se ne spomnimo nepretrganega toka propagande in reklame. ... Končno vemo, kaj bo moderno in kakšen bo naš slog v prvi polovici dvajsetega stoletja.«<sup>10</sup> V tem kontekstu je bil modernizem razumljen kot splošni kulturni pojem ali stanje duha in ne kot ozka kritiška kategorija. Nanašal se je na prizadevanja tistih umetnikov, »ki so nezadovoljni s starimi oblikami in jih hočejo zamenjati z novimi idejami in čustvi ter ustvariti svoj lastni estetski jezik« z uporabo lastnih invencij, ki odražajo trenutne spremembe v njihovi kulturi. Po Phillipsu je »modernist posameznik ali pripadnik oborožene skupine, ki se bori proti skupnemu in organiziranemu izražanju ter tiraniji tradicije.«<sup>11</sup> Phillipsove besede primerno odražajo občutke mnogih ameriških zbirateljev, ki so se obračali k Parizu kot viru nove moderne umetnosti na začetku dvajsetega stoletja.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> »Un jour, ils auront des peintres« je izjava, ki jo je izrekel Matisse med svojim obiskom Barnesove fundacije, je pa tudi francoski naslov knjige Annie Cohne-Solal, *Painting American: The Rise of American Artists, Paris 1867 – New York 1948*, New York 2001.

<sup>10</sup> Duncan Phillips, »Modern Art, 1930«, *Art and Understanding*, zv. 1, št. 2, Phillips Memorial Gallery, Washington D. C. (marec 1930), str. 136.

<sup>11</sup> Duncan Phillips in Charles Law Watkins, »Terms We Use in Art Criticism«, *Art and Understanding* zv. 1, št. 2, Phillips Memorial Gallery, Washington D. C. (marec 1930), str. 136.

<sup>12</sup> Za podrobnejši pregled ameriškega slikarstva v tem obdobju, glede na umetnost v Parizu glej Annie Cohen-Solal, *Painting American: The Rise of American Artists, Paris 1867 – New York 1948*.

## III.

Do začetka petdesetih let prejšnjega stoletja so se razmere bistveno spremenile. Ameriško vodilno povojno umetniško gibanje, ameriški abstraktni ekspresionizem, ki ga najbolj izrazito predstavljajo dela Jacksona Pollocka, Franza Klinea in njunih kolegov, ki so ustvarjali v New Yorku, je kot prevladujoča nova umetnost v veliki meri zamenjala umetnost iz Pariza. V ameriškem kontekstu je umetnostni kritik Clement Greenberg pomagal opredeliti abstrakcijo v umetnosti kot jezik, v katerem je polje abstraktne slike »eno samo, neprekinjeno središče zanimanja«, ki premešča prepoznave podobe, ki so urejene znotraj iluzije tridimenzionalnega prostora. Po Greenbergu abstraktna slika govori o »odnosih barve, oblike in linije, ki so zelo oddaljene od opisov konotacij« ali metafore in ne dovoli gledalcu, da bi razločil središča zanimanja znotraj površine slike.<sup>13</sup> Pollock vzpostavi neodvisnost s tem, da izumi svoje lastno besedišče abstraktne kaligrafije, ki jo uporabi na celem platnu. Njegove improvizacijske slike so polne gestikulacijskih oznak, ki jih naprej žene notranje občutenje. Svoja ogromna platna je z izjemno fizično močjo ustvarjal na tleh.

Greenbergov komentar učinkovito ponazarja premik prevlade iz Pariza v New York. V tem času je bil Greenberg najvplivnejši ameriški pisec o abstraktni umetnosti ter Pollockov zagovornik. V svojem prispevku »Ali je francoska avantgarda precenjena?« na simpoziju leta 1953, je primerjal ameriške abstraktne slikarje (Pollocka, Franza Klinea, Williama de Kooninga, Marka Rothka, Barnetta Newmana in druge) z vodilnimi francoskimi abstraktnimi slikarji tistega časa (Fautrierom, Jeanom Dubuffetom, Hansom Hartungom in Pierrom Tal-Coatom). Menil je, da je bistvena razlika med francoskimi in ameriškimi umetniki v tem, da »v Parizu dokončajo in poentirajo abstraktno sliko tako, da je bolj všečna ustaljenemu okusu. ... Navkljub drznosti njihovih 'podob' zadnja pariška generacija še vedno teži k barvni kvaliteti v priznanem smislu. Površino obogatijo z oljnimi ali lakastimi premazi ali s topljeno barvo.«<sup>14</sup> Rezultat je pohleven abstraktni ekspresionizem, ki so ga ukrotili v slikarstvu in estetiki dolgo uveljavljeni postopki. Nasprotno pa je nova ameriška abstraktna umetnost razširila možnosti medija prek tradicionalnih meja s tem, da obravnava platno kot »odprto polje« in ne kot »dano posodo«. Ta

<sup>13</sup> Clement Greenberg, »Abstract and Representational«, *Art Digest* (1. november 1954), ponatisnjeno v John O'Brian (ur.), Greenberg, *Collected Essays and Criticism*, zv. 3, Chicago 1986-1993, str. 189-191.

<sup>14</sup> Clement Greenberg, »Symposium: Is the French Avant-garde Overrated?«, *Art Digest* (15. september 1953), ponatisnjeno v Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, zv. 3, str. 156.

razlika v pristopu ima za posledico, da so ameriške slike grobe, sveže, spontane in neposredne, v nasprotju z bolj konvencionalno dokončanami francoskimi slikami.<sup>15</sup> Greenberg je zaključil, da Američani vodijo pred Fracozii. Ameriška dela, je nadaljeval, vsebujejo določeno »polnost prisotnosti«, ki primanjkuje francoski umetnosti. Napredek ameriških umetnikov je pripisal vplivom Paula Kleeja, Joana Mirója, Henrija Matissa in Andréa Massona – vplivom, ki so jih Američani uspešno asimilirali in preoblikovali.

Po drugi svetovni vojni se je kontekst gledanja na umetnost v Parizu temeljito spremenil. Od poznih dvajsetih let dalje so se ameriški umetniki vključili v pariški umetniški svet. Alexander Calder, Stuart Davis, Man Ray, Gerald Murphy in drugi Američani so začeli razstavljati v cvetočih novih galerijah mesta; s seboj so prinesli ameriško obsedenost s komercializmom, »stroji, džezom, filmi in zaščitnimi znamkami«. Toda šele v poznih štiridesetih letih je skupina povojnih umetnikov delujočih v Ameriki – Pollock, Kline, Rothko, Newman, De Kooning in drugi – uspešno sprožila resen izziv prevladi pariške umetnosti. Do zgodnjih petdesetih let je abstraktni ekspresionizem postal prevladujoče ameriško umetniško gibanje – vsaj v očeh pomembnih kritikov kot je bil Greenberg in v očeh mednarodnega umetniškega sveta.

Uspeh abstraktnih ekspresionistov je v veliki meri pokopal vsako upanje, da bodo Fautrier, Dubuffet, Wols in Tal-Coat ter njihova generacija nasledili slikarje pariške šole in ohranili mesto kot prestolnico umetniškega sveta. Prihod Pollocka v Pariz v petdesetih letih, ki mogoče ni bil tako slikovit kot Marcel Duchampov prihod v New York petintrideset let prej, leta 1915, ni bil po svojem vplivu v naslednjih nekaj letih nič manj revolucionaren. Pollockovo delo je bilo leta 1952 razstavljeno v Studiju Facchette v Parizu in tudi na razstavi *Dvanajst ameriških slikarjev in kiparjev* v Musée d'Art Moderne leta 1953.

Uspehu Američanov je pri uveljavitvi prevlade v Parizu nedvomno pomagala zmeda na pariški umetniški sceni v petdesetih letih. »Pariška umetniška scena«, poroča Serge Guilbaut, »je dajala videz razdrobljenega ogledala.«<sup>16</sup> To razdrobljenost so predstavljali različni interesi socialnih realistov, umetnikov *informela*, kot so bili Fautrier, Dubuffet in Wols ter abstraktnih slikarjev kot sta bila Pierre Soulages in Georges Mathieu. André Breton in Charles Estienne, ki sta začutila grožnjo Amerike (in socialističnega realizma Sovjetske zveze) osrednji vlogi Pariza v umetnosti, sta sprožila antirealistično gibanje z izjavo, da so korenine nove abstrakcije dejansko v Parizu in ne New Yorku. Toda njuni pogledi niso pritegnili veliko navdušencev.

<sup>15</sup> Isto.

<sup>16</sup> Serge Guilbaut, »Postwar Games: the Rough and the Slick«, v Serge Guilbaut (ur.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, Cambridge in London 1990, str. 35–36.



Michel Tapié je skušal ustanoviti novo koalicijo mednarodnih umetnikov iz Francije, Italije in ZDA, ki bi imela za osnovo *art informel*, idejo povezano z umetnostjo po drugi svetovni vojni v Evropi. Šlo je za umetnike kot so Dubuffet, Fautrier in Wols v Franciji ter Lucio Fontana in Alberto Buri v Italiji. Manj pogosto se je izraz nanašal na Pollocka in De Kooninga v Ameriki. Kot odpor proti preveč refinirani evropski estetski občutljivosti in idealistični estetiki konstruktivizma, geometričnega kubizma in nadrealizma, je *art informel* naznanjal potrebo po novem ključnem gorišču, ki bi odražalo porajajoče se umetniške tokove v povojnem obdobju.<sup>17</sup>

Prizadevanja Bretona in Estienna so bila usmerjena proti grožnji internacionalizma, ki ga je predstavljal Tapiéjev *art informel*, kot tudi proti prodiranju ameriške umetnosti v Pariz. Noben od njiju ni opazil, da je bil namen Tapiéjeve strategije tudi ohranjanje pariške hegemonije.

Tudi ostala prizadevanja, da bi ohranili Pariz kot središče umetnosti, so bila razdrobljena, ker muzeji niso imeli jasne usmeritve. Jean Cassou, v petdesetih letih glavni kustos v Musée d'Art de Paris, je morda proti svoji volji priznal, da je abstrakcija prevladujoča umetnost desetletja. V pismu francoskemu kulturnemu ministru je napisal: »Moramo priznati, da je značilno za tako imenovano abstraktno umetnost, ki jo gojimo v Franciji to, da ima močan občutek za invencijo, ... drzen okus in ... občutek za kvaliteto, kar so tudi značilnosti francoskega duha. Moramo priznati, da abstraktno umetnost ustvarjajo tudi na Danskem in v Argentini, vendar je v Franciji še vedno boljše narejena.«<sup>18</sup> Cassoujevo pismo izraža zaskrbljenost zaradi zmanjševanja pomena francoske umetnosti; vseeno pa ni razstavljal sodobnega francoskega slikarstva, temveč se je osredotočil na tapiserije in na ameriške abstraktne slikarje kot je Pollock.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Izraza ne moremo neposredno prevesti v slovenščino. Njegova uporaba je dvoumna (oziroma jezik bogati), ker je povezana z dvema podobnima si francoskima besedama: *informel* (neformalno) in *informe* (brezoblično), s subtilno razliko v pomenu. S filozofskega stališča je *informel* podoben pozitivizmu, ker odraža prakse umetnikov, ki delajo direktno z neposrednimi empiričnimi lastnostmi materialov in z abstraktnimi pojmi. Nefiguralika (vendar ne izključno), antigeometrija, gestikulacijske improvizacije in odpor do vseh vnaprej določenih oblik so značilnosti pristopa umetnikov *informela*. Spisi Georges Batailla o brezobličnosti, kot tudi njegove teorije o telesu seksualnosti in smrti so ponujale teme, ki jih je raziskoval *informel*. Glej Yve-Alain Bois in Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York 1997. (Originalno objavljeno kot *L'Informe: mode d'Emploi*, Pariz 1996.)

<sup>18</sup> *Papiers Jean Cassou*, Musée du Louvre, pismo označeno z datumom marec 1957, prevedeno in navedeno v Guilbault, »1955: The Year the Galous Fought the Cowboy«, v Susan Weiner (ur.), *The French Fifties*, Yale French Studies št. 98, Yale University Press, London 2000, str. 172.

<sup>19</sup> Romy Golan, »L'Eternal Decorative-French Art in the 1950s«, *The French Fifties*, str. 109–114.

Po petdesetih letih prejšnjega stoletja se je najpomembnejši spopad med Fautrierom in Ameriko zgodil na Beneškem bienalu leta 1960, kjer si je Fautrier delil glavno mednarodno nagrado s Hansom Hartungom, umetnikom, ki je bil rojen v Nemčiji in je ustvarjal v Franciji v slogu *informela*. Tedaj se je boj med Parizom in New Yorkom za svetovno prevlado v umetnosti pojavil na svetovnem odru, kjer sta se borila za priznanje, ki ga je predstavljala beneška nagrada. Sodeč po odzivu novinarjev s celega sveta je bila nagrada sporna.<sup>20</sup> Še posebej je osupnila Američane, ki so od članov žirije na bienalu pričakovali »zpozneno« priznanje abstraktnih ekspresionistov. Ameriški kritik Sidney Tillim je označil ameriške umetnike v Benetkah za »žrtve uradnega odpora do njihove umetnosti«, ki je bil baje posledica »francoske prevlade«.<sup>21</sup> Situacija se je zaostrila, ko sta se pred uradno otvoritvijo bienala Fautrier in Franz Kline sprla v beneški kavarni. Kot je poročal Tillim, je Fautrier »ožigosal Klinea in ameriško slikarstvo nasploh ter predlagal, da naj Američani zapustijo bienale.« Kline je baje nato porinil ali sunil Fautriera, da je ta padel nazaj na stol, toda poročila o dogodku se razlikujejo. Sami Tarica, ki naj bi bil priča dogodku, je dejal, da je Kline Fautriera imenoval »francoski kuhar«, a da ga ni fizično napadel.<sup>22</sup>

Razkol med francoskimi in ameriški umetniki, ki se je pojavil na bienalu zaradi podelitve velike nagrade Fautrieru ter razstave njegovih del v italijanskem paviljonu, simbolizira rastoče razdalje med avantgardnimi ameriški umetniki in francoski umetniki. Ameriški abstraktni ekspresionisti so jasno začutili, da je prišel trenutek za priznanje njihovih dosežkov na mednarodnem prizorišču. Kot so položaj videli Američani, so se Evropejci na bienalu (še posebej Francozi) raje osredotočili na svojo lastno umetnost, medtem ko so prezrli nov in pomemben razvoj ameriškega abstraktnega ekspresionizma. Ker je Pollock umrl pred letom 1960, so za razstavo v ameriškem paviljonu izbrali Klinea, Philipa Gustona in Hansa Hofmanna. Kline je bil nagrajen s posebno nagrado bienala, po vsej verjetnosti zato, da bi pomirili rastočo zaskrbljenost Američanov.

Neuspeh abstraktnih ekspresionistov, da bi leta 1960 v Benetkah dobili glavno nagrado, je pomenil, da bo abstraktni ekspresionizem prešel v zgodovino brez te uradne potrditve.<sup>23</sup> Vendar pa je premoč abstraktnih ekspresionistov v Parizu pomenila, da Fautrier in njegova generacija ne bodo nikoli

<sup>20</sup> Sidney Tillim, »Report on the Venice Biennale«, *Arts Magazine* 35, št. 1 (oktober 1960), str. 30. Ko je navajal uradno izjavo žirije je Tillim poročal, da žirija na bienalu ni bila enotna pri podelitvi nagrade Fautrierju.

<sup>21</sup> *Isto.*

<sup>22</sup> Intervju z Samijem Tarico, Ženeva, februar 2002.

<sup>23</sup> Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895–1968: From Salon to Goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich, CT 1968, str. 144.

dosegli položaja naslednikov pariške šole v francoski umetnosti. Od leta 1952 dalje so ameriško umetnost stalno razstavljali v Parizu kot del boja za kulturno prevlado. Med razstavami sta bili tudi razstavi v Galerie de France in v Musée d'Art Moderne (*Petdeset let ameriške umetnosti v Ameriki*) leta 1955. Francoški kritiki so brez oklevanja priznali Pollockov genij, vendar so v isti sapi zapisali, da vse ameriške umetnike, ki so bili takrat v Parizu, družijo »ista grobost, isto nasilje, ista brezobzirna sila, ki zanika ... celotno humanistično tradicijo zahoda.«<sup>24</sup> Navkljub retoričnemu razglašanju vpliva abstraktnega ekspresionizma v Parizu, je bila ameriška umetnost omenjena le v dveh od 104 galerij, ki so bile leta 1959 na uradnem seznamu pariških galerij.<sup>25</sup> Tedaj sta se bienale in svet umetnosti že premaknila dlje od abstraktnega ekspresionizma kot tudi od *art informel*, da bi se ukvarjala z novostmi, kot sta nova figuracija in pop art. Leta 1964 je Robert Rauschenberg v starosti devetintridesetih let prejel na bienalu veliko nagrado, ki je končno potrdila inovacije v ameriški umetnosti in oznanila, da se je umetnost premaknila naprej.

Kulturna prevlada med Parizom in New Yorkom se je premaknila v smeri Amerike. Skromen sprejem francoskih umetnikov, na primer Fautriera, med razstavljanjem njegovih del v New Yorku v petdesetih letih, je bil v izjemnem nasprotju glede na prevlado francoske umetnosti leta 1930. Takrat je bila razstava ameriškega slikarstva v novo odprtem Muzeju moderne umetnosti tista, ki se je izkazala za njegovo najnižjo točko. Zdelo se je, da ameriški umetniki na svoji razstavi v Muzeju moderne umetnosti niso mogli učinkovito tekrovati s svojimi vrstniki iz Pariza glede pritegovanja pozornosti kritikov ali ameriškega občinstva. To je bilo res in to navkljub temu, da so tam razstavljali najpomembnejši ameriški umetniki tistega časa, med drugim Edward Hopper, Max Weber, John Marin in Georgia O'Keefe. Pozornost kritikov in javnosti je bila tedaj v prvi vrsti namenjena francoskim umetnikom. Do petdesetih let je ameriška abstraktna ekspresionistična umetnost postala središče zanimanja in je nadomestila francosko umetnost kot vodilna sila v evro-ameriški umetnosti. Skromen sprejem francoskih umetnikov, kot je bil Fautrier v New Yorku v petdesetih letih, lahko razumemo kot del splošnega zatona ameriškega zanimanja za francoske umetnike v obdobju po drugi svetovni vojni.

Moja analiza medsebojnega vpliva francoske in ameriške umetnosti med leti 1930 in 1960 daje slutiti, da je hegemonija napačna oznaka, kadar govorimo o praksah umetniške kulture, ker temelji na določenih nezadostnih predpostavkah o kulturi sami. Ne upošteva dovolj dinamične energije, ki jo ustvar-

<sup>24</sup> Françoise Choay, »Pollock in the land of Descartes« v *French Observer*, 29. januar 1929; ponatisnjeno v *Arts Yearbook*, št. 3 (1959), str. 163–164.

<sup>25</sup> »Paris Directory«, *Arts Yearbook*, št. 3 (1959), str. 158–181.

ja nova umetnost in vloge, ki jo ima sama nova umetnost pri ustvarjanju sprememb v umetniških praksah. Nadalje predpostavlja, da so kulture statične in šibke ter se enostavno premaknejo, ko pridejo v stik s konkurenčno kulturo. Obstaja tudi zgrešeno prepričanje, da so tako imenovane prevladujoče kulture, kot sta na primer umetniška kultura Francije in Združenih držav, homogene in močne, vendar je dejansko njihova enotnost v najboljšem primeru krhka in v nevarnosti, da jo asimilirajo doma ali v novem okolju. Walter Benjamin, ki umetnost v moderni dobi vidi predvsem kot produkt mehanične reprodukcije, ki je odvisna od razvoja tehnologije, in poznejši teoretiki, ki skušajo pojasniti nov razvoj v umetnosti zgolj na temelju tehnologije, politike ali ekonomije, ne upoštevajo dovolj moči umetnosti kot take in vpliva, ki ga povzroča. To ne pomeni spregledati sodelovanja, ki se je pojavilo med umetnostjo in tehnologijo v razvoju nove umetnosti ali zanemariti vlogo umetnosti pri pospeševanju družbenih sprememb ali ekonomskega vpliva. Toda noben od teh elementov, ločen od ustvarjalne preнове v sami umetnosti, ne more biti edini izvor spreminjajočih se vzorcev družbene prevlade, ki jo tukaj obravnavam.

Trdil sem, da lahko vlogo hegemonije v kulturi najbolje razumemo, če jo preučujemo v odnosu do drugih dejavnikov kot so stalno spreminjanje v umetniških praksah, razvijajoča se avantgarda, ki je vir neprekinjenega toka novih invencij v umetnosti, in sedaj pluralizem, ki sočasno zajema mnogovrstni razvoj umetnosti. Gledano v tej luči, se nam vloga hegemonije v kulturnih zadevah zdi manj pomembna, kot se je zdela prej. Njen vpliv je še posebej omejen z neprestanimi spremembami v umetniških praksah, ki imajo za posledico izumljanje neskončnega toka novih paradigem za ustvarjanje umetnosti in spremljajočih naporov umetniškega sveta pri širjenju nove umetnosti. Vsaka posamezna paradigma lahko nekaj časa prevladuje, toda dolgoročni učinek je stalno premikanje vzorcev prevlade, ko se pojavlja nova umetnost v odvijajoči se dinamiki umetnosti in kulture. Ne glede na to, kako pogosto umetnostni kritiki ali teoretiki razglasijo konec umetnosti kot nujno stopnjo v svojih ideoloških programih, umetniki vztrajajo in zagotavljajo neprestan tok nove umetnosti. Take ponavljajoče se spremembe v paradigmah umetnosti neprestano omejujejo prizadevanja despotskih političnih režimov, da bi uporabili umetnost za lastne politične interese.

#### IV.

Naloga, ki nam še preostane, je preučiti nekaj alternativnih razlag hegemonije v analizi vzorcev kulturne prevlade. Serge Guilbaut je poskušal analizirati spreminjajoče se odnose v francosko ameriški kulturi v kontekstu poli-

tike hladne vojne, v obdobju po drugi svetovni vojni. Trdi, da je dinamika francoske in ameriške estetike v tem obdobju v osnovi izvirala iz konvergence potreb ameriških političnih in ekonomskih strategij ter praznine, ki je nastala, ko se umetniki v Parizu niso mogli odločiti, kdo ali katero gibanje bo nasledilo pariško šolo. Guilbaut navaja prizadevanja ameriških kulturnih voditeljev kot so Alfred Barr v Muzeju moderne umetnosti, Greenberg in določeni pomembni ameriški zbiralci (vključno z Nelsonom Rockefellerjem), da bi podprli abstraktne ekspresioniste, najprej kot vodilnega glasnika ameriške umetnosti in nato kot naslednika pariške šole.<sup>26</sup> Guilbaut ponudi začetno točko za razlago premika vpliva iz Pariza v New York, ko ga označi kot klasičen primer hegemonije, v katerem je umetniški vpliv povezan s politično in kulturno prevlado. Toda pomembno je upoštevati, da francoska prevlada umetnosti v Združenih državah v letu 1930 in po njem ni bila posledica politične ali ekonomske prevlade Francije nad Združenimi državami. Prav tako je dvomljiva Guilbautova povezava ameriške prevlade v francoski umetnosti po drugi svetovni vojni s političnimi in ekonomskimi nagibi. Guilbaut precenjuje vlogo umetnosti v ameriški zunanji politiki. Četudi je pravilno ocenil namerne nekaterih Američanov, da bi v kulturni prevladi prekosili Francoze, so bili ti poskusi nerodni in slabo izpeljani. V obdobju po drugi svetovni vojni si Američani niso bili sposobni zagotoviti niti velike nagrade beneškega bienala, najbolj prestižnega simbola mednarodne potrditve v svetu umetnosti. Nagrada bienala, ki je bila leta 1960 podeljena Fautrieru in Hartungu, je do leta 1964 varno ostala v rokah Francozov in se izmaknila celi generaciji ameriških abstraktnih ekspresionistov.

Navkljub nameram in prizadevanjem ameriških kritikov in vodij umetniških muzejev, ni bilo nikoli soglasja o posameznem umetniškem slogu, ki bi lahko deloval kot bistvena sestavina mednarodnih odnosov. To velja za abstraktni ekspresionizem, ki mu nikoli ni uspelo pritegniti pozornosti večine umetnikov, javnosti ali politikov. Takšna poteza se ne bi dobro ujemala niti z individualističnim duhom umetnikov v Ameriki. Dejansko je leta 1950 skupina ameriških realistov protestirala proti abstrakciji in zagovarjala človeške vrednote v umetnosti.<sup>27</sup> Njihovo dejanje kaže na raznolikost ameriških pogledov na umetnost v petdesetih letih.

<sup>26</sup> Guilbaut, »Postwar Games: The Rough and the Slick«, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, str. 35–36.

<sup>27</sup> Patricia Hills, »The Modern Corporate State, The Rhetoric of Freedom and the Emergence of Modernism in the United States: The Mediation of Language in Critical Practice«, v Malcolm Gee (ur.), *Art Criticism Since 1900*, Manchester University Press, Manchester in New York 1993, str. 156–158.

Ravno tako ni bilo splošno sprejemanje pariške šole v Franciji. Izven Pariza so dajali prednost folklori in slikovnemu tradicionalizmu, za katerega so bile značilne varne pokrajine, tihožitja in portreti, še posebej med drugo svetovno vojno, ko je vladna politika predpisala, da iz muzejskih zbirk odstranijo dela, ki jih je bilo težko razvrstiti ali so imela dvomljiv etnični izvor.<sup>28</sup>

Namesto, da bi iskali vzrok za spremembe vpliva in praks v umetnosti v hegemoniji ekonomske in politične prevlade, je veliko plodnejše razmišljati o teh spremembah kot poganjkih žive kulture, ki se prilagaja in opušča različne modele umetniških slogov, ki temeljijo na njihovih invencijah. Nova umetnost pospešuje razvoj umetnosti kot take in njenih funkcij v povezavi z drugimi vidiki kulture ravno tako, kot jo pospešuje napredek v znanosti in druge vrste razvoja v kulturi. Takšna vsaj je bila predpostavka francoskega modernizma, ki je francoskim inovatorjem obljubil: »Nova umetnost si ustvarja svoje novo občinstvo.«<sup>29</sup> Pojav nove umetnosti ima lahko za posledico spreminjanje trenutnih praks, vendar v mnogih primerih to ne pomeni, da bi morala nadomestiti prejšnje oblike umetnosti. V živi kulturi je običajno, da obe sobivata in se medsebojno podpirata in bogatita.

V svojem odgovoru na nedavno poročilo, o stanju vizualnih umetnosti v Franciji, ki ga je pripravil sociolog Alain Quemín po naročilu francoskega zunanjega ministrstva, je filozof Jean Pierre Salgas predlagal drugačno rešitev vprašanja kulturne prevlade.<sup>30</sup> Quemínovo poročilo, ki je podprto tudi z letnim vprašalnikom objavljenim v *Kunst Compass*, »potrjuje, da na umetniškem trgu popolnoma prevladujejo Združene države, njim pa sledita Nemčija in Velika Britanija«. Med vodilnimi stotimi umetniki raziskave *Kunst Compassa*, je samo pet francoskih ali v Franciji živečih umetnikov.<sup>31</sup> Salgas trdi, da v današnjem globalnem umetniškem okolju umetnost nima veliko opravka z narodom. Država, trdi Salgas, ne ustvarja umetniških del, temveč je umetniška »scena« tista, ki ustvarja umetnost in odloča o tem, katera umetnost prevladuje. »Najprej moramo v delih odkriti, kaj nam govorijo o »sceni«, nato raziskati 'sceno', da ugotovimo, kaj nam govori o delih in poskušati razumeti kaj govorita druga drugi.«<sup>32</sup> Kaj natančno »scena« vsebuje ostane nedoločeno. Toda lahko predpostavimo, da »scena« današnje umetnosti vsebuje

<sup>28</sup> Herman Lebovics, *True France: The Wars over Cultural Identity 1900–1945*, Cornell University Press, Ithaca in London 1992, str. 187.

<sup>29</sup> Herman Lebovics, *Mona Lisa's Escort: André Malraux and the Reinvention of French Culture*, Cornell University Press, Ithaca in London 1999, str. 130.

<sup>30</sup> Jean-Pierre Salgas, »We Must Aim to Take the Frenchness Out of French Art«, *The Art Newspaper*, št. 19 (oktober 2002), str. 14–15.

<sup>31</sup> Salgas, *nav. delo*, str. 14.

<sup>32</sup> Salgas, *nav. delo*, str. 15.

medsebojni vpliv umetnikov v rastoči mednarodni mreži festivalov in sejmov, ki zaobjemajo vse od konvencionalne umetnosti do najnovejše avantgarde in umetnosti s poudarkom na urbanem okolju, ki vključuje svetlobo in zvok ter alternativne prostore vključno s priljubljenimi klubi z glasbo in plesom. Pred slikarstvom ali kiparstvom imajo prednost mediji kot so instalacije, fotografija, video, digitalne računalniške zgoščenke in računalniške igre.<sup>33</sup> Če upoštevamo Salgasovo gledišče, nam postane hitro jasno, da nam izrazi kot so francoska ali ameriška umetnost ne povedo veliko. »Vsako delo ponovno pretehta (oziroma odpravlja) svojo narodnost.«<sup>34</sup>

Če upoštevamo vse bolj globalne prakse sodobne umetnosti, je malo verjetno, da bi »narodna scena« lahko ustrezno opisala razmere v umetnosti danes, ko se glavne umetniške razprave v javnem diskurzu in vedno bolj tudi v umetniški kritiki in teoriji osredotočajo na razprave o osebnosti umetnikov (Duchamp, Pollock, Andy Warhol, Joseph Beuys ali Hans Richter) ali na svetovne umetniške sejme, kjer za pozornost tekmujejo umetniške vrednote s tržnimi.

Iz Salgasovega sugestivnega modela za premislek o kulturni prevladi kot funkciji alternativnih umetniških »scen« lahko sledi, da je moje pojasnjevanje, da je kulturna prevlada določena predvsem z neprekinjenim tokom inovacij umetnikov, preveč preprosto. Vendar je na koncu njegov pogled odvisen od istega toka nove umetniške ustvarjalnosti, ki je potrebna za ustvarjanje »scene«. Ponuja nam pripomoček za konceptualizacijo posameznikovega umetniškega ustvarjanja brez sklicevanja na nacionalno umetnost, kjer je velika verjetnost, da kulturo preveč poistovetimo z ekonomskimi cilji in politično propagando, ki vodi v razkol. V tem smislu ne nasprotujem premišljevanju o kulturni prevladi v tem novem »modnem« okviru. Salgas podpira moje trditve, da hegemonija ne zadošča za pojasnitev spreminjajočih se vzorcev kulturne prevlade z vpeljavo drugega elementa. Ali lahko s »sceno« retroaktivno pojasnimo pariško umetnost v letu 1930 ali ameriško umetnost v letu 1960, je tema za drugo priložnost. Poanta, ki si jo moramo zapomniti je, da mora umetnost neprestano ohranjati svojo svobodo za neodvisno in novo ustvarjalnost.

*Prevedla Eva Erjavec*

<sup>33</sup> Gibljiva narava spreminjajočih se vzorcev nove umetnosti je očitna v oživitvi zanimanja za slikarstvo v letu 2002, med virtualno poplavo medijskih umetnosti.

<sup>34</sup> Salgas, *nav. delo*, str. 15.

