



NASLOVNICA

SADRŽAJ

INTERVJU S POVODOM

KRITIKA...

i. Kazališna umjetnost

i. [Likovna umjetnost](#)i. [Loinjak i Monokromija](#)

MANIFESTACIJE

ESEJI

IZDAVAŠTVO

Igor Loinjak

igor.loinjak@gmail.com

Monokromija na dvije fakture

Osječki umjetnik s diplomom Likovnoga odsjeka Umjetničke akademije u Osijeku, Robert Fišer, u razmaku je od tjedan dana otvorio dvije izložbe svojih radova nastalih u proteklih pet godina. Njegov je petogodišnji radni program iznjedrio dva koncepcijski vrlo različita slikarska ciklusa koji u sebi ipak posjeduju zajedničku okosnicu. Izložba *Nježna destrukcija* otvorena je u Gradskoj galeriji Labin 1. listopada, a *Monokromija* sedmoga istog mjeseca u osječkoj Galeriji Waldinger. Dok je *Nježna destrukcija* već bila izlagana u Osijeku (Galerija Kazamat, 2014.), Zagrebu (TTF Galerija, 2015.) i Dubrovniku (Galerija Flora, 2015.), monokromi predstavljeni u Waldingeru sada se prvi puta mogu vidjeti u svojoj cjelovitosti, premda su u nešto užem izboru bili uključeni u izložbu „Monokromija/monotonija“ u Galeriji Koprivnica (2015.) na kojoj su uz Fišera izlagali Miran Blažek i Josip Kaniža.

Nježna destrukcija predstavlja Fišerov vrlo odvažan iskorak iz područja čistog plošnog slikarstva k proširenom modelu. Ciklus se sastoji od četiri djela vrlo čvrsto povezana istom idejnom osnovom – destrukcijom, ali bez uništenja. Prvotni je stadij rada vrlo jednostavan. Fišer platno oslikava jednoličnim namazom radeći četiri monokroma. Nakon toga slijedi destabilizacija površine i njezina „nježna“ destrukcija. Papirom za struganje skida se sloj nanese boje i skuplja akrilna prašina koja u obliku proširene slike i dalje ostaje sastavnim dijelom svakoga djela. Odnos je akrilne prašine i površine s koje je skinuta nerazdvojiv. Kod Fišera se ne radi o klasičnom poništenju platna ili vandalizmu nad njim. Štoviše, namjera mu je slici dati jedan novi i drugačiji život pojmovno širi od dvodimenzionalno shvaćene plohe. „Automimesis“, „Čaša puna slike“, „Nastajanje u nestajanju“ i „Negativ“ nisu više samo slike na platnu jer ulaskom u izložbeni prostor za sebe zahtijevaju i okolinu platna čineći trodimenzionalnu cjelinu kojoj je platno tek osnova, ali ne i konačan rezultat. Slike na taj način dobivaju svoje lice i naličje pri čemu se i jedan i drugi element kroz ludički pristup ideji zrcalne projekcije preslikavaju iz slike u sliku – a ne kao što je sa zrcalnom situacijom uobičajeno – iz slike u njezin odraz. Fišer tako osigurava dvama nerazdvojivim segmentima svake od slika jednaku ontološku poziciju mada je segment akrilne prašine zbog svoje prirode skloniji disperzivnom modelu razlaganja i postupnoga nestajanja (ali ne u vidu uništenja, nego u vidu destabilizacije postavljene slikarske forme). Uz destrukciju, ovom se ciklusu radova može pridružiti i riječ dekonstrukcija čiji teorijski opseg uključuje neke elemente koje Fišer primjenjuje. Prvotno pišući o *Nježnoj destrukciji* učinilo mi se zgodnim i opravdanim pozvati se Jacquesa Derridaa koji o vlastitoj ideji dekonstrukcije teksta između ostaloga piše: *A ipak, ako se čitanje ne može zadovoljiti udvostručavanjem teksta, onda ne može ispravno usmjeriti tekst na drugo nego na njega, ka referentu (metafizički, povijesni, psiho-biografski realitet, itd.) ili ka značenju izvan teksta čiji bi predmet morao biti i imati mjesto izvan jezika, to jest značenje koje mi ovdje pridajemo ovoj riječi, izvan pisma općenito.*^[1] Ako je slikarska površina monokroman „tekst“ platna po kojem Fišer „piše“, onda doista izvan toga „teksta“ ne treba tražiti ništa više od njega, nikakvu nadogradnju u obliku značenja koje bismo pridodali riječima Fišerova „teksta“. Štoviše, sam slikar također ne traga za dodatnim značenjima svojih djela, nego ih slika iz njih samih ne dajući priliku bilo kakvoj semantičkoj nadgradnji koja bi posezala za nečim izvan samih djela, odnosno izvan samoga „teksta“ koji nam Fišer nudi. Kako u *Nježnoj destrukciji*, tako i u *Bezimenim površinama* umjetnik slike lišava značenjskih proširenja ne bi li došao do „slike kao takve“ i izbjegao „sliku kao prizor“ jer semantička čistoća spašava sliku od literarizacije i tekstualizacije svodeći je isključivo i samo na vizualnu činjenicu koja sama ništa ne govori niti traži da se o njoj nešto prozbori.



Bezimena površina 1,
120x120cm, ulje na platnu,
2012.

Ciklusom monokromnih platana koje naslovljava *Bezimena površina 1-9* Fišer je zašao na područje koje je već dugo vremena umjetnički i slikarski zanimljivo jer monokrom ili dokida mogućnost daljnega slikarskog djelovanja ili tu mogućnost tek otvara. Kazimir Maljevič dolazeći do cmoga kvadrata i postavljajući temelj suprematizmu 1913. godine obznanjuje da slika nije prijepis vidljive stvarnosti – ona može biti ili stvarnost za sebe ili nad-stvarnost. *Postalo mi je jasno*, piše Maljevič, *da treba stvoriti novi sustav čistoga kolorističkog slikarstva, konstruiranog prema zahtjevima boje; zatim, boja treba napustiti slikarsku smjesu i postati samostalnim čimbenikom tako što će stupiti u konstrukciju kao samostalna jedinka u sustav kolektiva, sa svojom vlastitom*

nezavisnošću.^[2] Maljevič ne dokida prikaz stvarnosti, nego ga kompresira u monokromni svijet bespredmetnosti ispunjen svim mogućim oblicima postojanja. Iako pionir, on ne ostaje dugo vremena sam u svojim nastojanjima – Aleksandr Rodčenko nedugo poslije njega također poseže za jednobojnošću i to crvenom, plavom i žutom. Prikaz na platnu tako konačno prestaje biti rezultat gledanja te postaje produkt promišljanja svijeta i umjetnosti. Rodčenko piše: *Reducirao sam sliku do njezinog logičnog kraja i izložio tri platna: crveno, plavo i žuto. Potvrdio sam: to je kraj slike. To su primame boje. Svaka je ploha čista ploha i više neće biti predstavljana.*^[3] Monokrom ne može biti dokinuće slike, nego isključivo dokinuće prikaza, premda je on, s druge strane, i temelj mogućnosti bilo kojega prikaza jer shvaćajući ga kao neku vrstu podteksta slike, u njega se mogu upisati svi mogući prikazi. Dakle, redukcija prikaza zapravo je potvrda slike kao predmeta. To vrlo dobro uočava Zvonko Maković pišući da je monokrom *slika, ali svojim redukcioniističkim osobinama ogoljela na stupanj predmeta, objekta. U svojem nastojanju da se s njezine površine, s njezina tijela izbriše svaki trag koji bi upućivao na osobine izvan temeljnih*

osobina slike kao medija, monokrom se približava anonimnosti gotovoga, industrijski izvedenoga predmeta, ready madea.^[4] Na tom tragu sliku promišlja i Fišer. Lišavajući je prikaza i čisteći svoju slikarsku praksu iz prošlosti naučenu i njegovanu na akademiji, Fišer sliku svodi na plohu u koju ne želi upisati nikakav imaginaran svijet. Ipak, monokromija njegovih bezimenih površina nije jednolična, nego pokazuje svojevrsnu varijabilnost binarnoga karaktera. Prvotno pišući tekst o Fišerovim monokromima naslovio sam ga *Monokromija na dvije teksture*. U međuvremenu me Maković upozorio kako bi možda u kontekstu pisanja o Fišerovim slikama i slikarskoj površini općenito bilo preciznije riječ tekstura zamijeniti s fakturom^[5] što ovdje i činim. *Svaka se slika sastoji od obojene površine, njezine fakture (a što je stanje obojene površine, njezin timbar), kao i od osjećaja koji se primaju iz ova dva elementa*, prenosi Maković iz manifesta *Lučizam*. Faktura nam *Bezimenih površina* sugerira vizualnu i svjetlosnu igru – crne i(li) bijele – (ne)boje. Autor dio površine platna oslikava kistom dobivajući glatku i nježnu površinu, dok za oslikavanje preostalog postotka površine koristi spužvati valjak. Stanje površine platna tako i na taktilnoj razini uključuje binarnost proizvedenu iz JEDNOGA. Spomenuta nam binarnost, međutim, ne otkriva neki poznati svijet – pravilne geometrijske plohe utjelovljuju tek svijet boje i svijet slike. *I kao umjetnik i kao slikar*, piše Ad Reinhardt, *rado bih htio isključiti ono simbolično koliko god je moguće, jer čma boja nije zanimljiva kao boja, već kao ne-boja, kao odsutnost boje.*^[6] Fišer također simboliku boje, bilo crne bilo bijele, ne uključuje u svoj slikarski habitus, nego krajnosti (ne)boja otkriva kao jedini trenutno zadovoljavajući odabir ne bi li došao do slike u koju vjeruje ne zahtijevajući istovremeno da u nju povjeruju i drugi.



Bezimena površina 4, 120x180cm, uljena platnu, 2013.

Slikarstvo Roberta Fišera odaje postakademska svježina toliko potrebnu ne bi li se naučeno, viđeno i sugerirano dovelo pod umjetničku metodu sumnju i stavilo u slikarske zgrade te se time otvorio prostor za neopterećeno traganje koje je nerazdvojivo od Fišerova umjetničkog habitusa. Smjer kojim se njegov rad kreće još je uvijek povratak domaćim idealima koje okuplja Makovićeva *Tabula rasa*. Čišćenje od naučenoga umjetnička je pustinja u kojoj svaki pustinjač traga za osnovom kojom se ili zadovoljava ili svjestan te osnove započinje njezinu nadgradnju proširujući je. Fišerov je boravak u pustinji hvale vrijedan, a o daljnjim dosezima njegova rada može se tek nagađati. Pustiti ćemo stoga uz svesrdno odobravanje da umjetnikovo čišćenje bude osnovom njegova zenita.

BIBLIOGRAFIJA:

1. Walther F. Ingo (ur.), *Umjetnost 20. stoljeća*, V. B. Z., Zagreb 2004.
2. Derrida, Jacques *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo 1976.
3. Zvonko, Maković *Tabula rasa – primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti*, Gliptoteka HAZU, Zagreb 2014.

[1] Derrida, Jacques *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo 1976., str. 207.

[2] Walther F. Ingo (ur.), *Umjetnost 20. stoljeća*, V. B. Z., Zagreb 2004., str. 161.

[3] Citirano prema: Maković, Zvonko, *Tabula rasa – primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti*, Gliptoteka HAZU, Zagreb 2014., str. 20.

[4] Isto, str. 22.

[5] „Faktura se ne može razumijeti kao statičan pojam u kompleksu ruske avangarde. Od 1912. do sredine dvadesetih on se bitno mijenja (...) Faktura će se sve manje koristiti u raspravama o površini slike i odnosit će se na reljefe, objekte, konstrukcije i fotokolaže, a sve to kod umjetnika kao što su Aleksandr Rodčenko, Vladimir Tatlin, El Lissitzky i dr.“ Isto, str. 16.

[6] Citirano prema: Maković, Zvonko (bilj. 2.), str. 24.

[15] <http://www.hercegbosna.org/kultura/hvalov-zbornik/hvalov-zbornik-137.html>

[16] Kurelac, Miroslav. *Ivan Lučić Lucius: otac hrvatske historiografije. Školska knjiga, Zagreb 1994.* Spomenuto djelo, koje je po prvi put tiskano u Amsterdamu 1666. godine, obrađuje vremenski period od prapovijesti pa do 15. stoljeća.

[17] <http://www.ihij.hr/oHrJeziku-bartol-kasic-Institutiones-linguae-Illyricae.html>

[18] Usporedi: Musa, Šimun. „Andrija Kačić Miošić i njegovi prosvjetiteljski i jezični prinosi“. U: *Croatica et Slavica Iadertina*, vol. 2/2007. Sveučilište u Zadru, Zadar, str. 249 – 258.

[19]Usporedi: Dragić, Marko. „Zbilja o Janku Sibirjaninu u *Razgovoru ugodnom* i tradiciji“. U: *Zadarska smotra*, vol. LIX/2010, no. 1-2. Matica hrvatska, Zadar, str. 100; <http://www.nsk.hr/Info.aspx?id=175&hid=153>.