

Ivana Mance



EUKLIDOV VRT

Ivan Picelj: *Kristal i ploha 1951.-2005.*

Galerija Klovićevi dvori, Zagreb

3.4.-15.5.2005.

Autori izložbe: Ješa Denegri i Stane Bernik

Autor postava: Getulio Alviani

Čak i za umjetnika koji smatra da „umjetnost treba biti nevidljiva“, Ivan Picelj je doista dugo čekao na izložbu kojom bi se očitovala spremnost sredine da preuzme odgovornost za njegov minuli rad. Imajući to na umu, izložba otvorena u Klovićevim dvorima nudi mu klimavo postojbe pobjednika: danas, kada je stoljeće kojem pripada veći dio Piceljeva stvaralačkog vijeka nepovratno iza nas, a rezultati stoje pred nama, riječi nekako i odviše lako brzaju na hvalu, odnosno, kako bi rekao Roland Barthes, počinju bezrazložno tepati. Više nego li razlog za ponos, izložba je trenutak da se prisjetimo Arganove dvojbe: „je li sve što je bilo projekt ili sudbina; je li čovjek gradio po vlastitim nacrtima ili nije li, misleći da po njima gradi, činio nešto što je već bilo rečeno i odlučeno“, mimo njegovih planova. Jer za djelo, koje je po svojoj definiciji „otvoreno“, koje ne traži kanonizaciju, nego trajni angažman pojedinca i društva, ovakva izložba neminovno nosi okus sudbinskog ispunjenja - možda zato autor ne pristaje nazvati je retrospektivnom, što svakako treba poštovati.

Međutim, kako izložbe nisu samo dug, nego i znak kolektivnog prepoznavanja, kako probleme nužno ne zatvaraju, nego ih često puta i otvaraju, na pitanja ne odgovaraju, nego ih prvenstveno postavljaju, izložba Ivana Picelja mogla bi značiti prijelomni trenutak u odnosu prema njegovu, ali i doprinosu njemu srodnih umjetnika: posluži li izložba tek tome da autorovo djelo kapitalizira kao finalni proizvod nedosanjanog projekta, djelo se neminovno prepušta sudbini u kojoj će njegova uloga biti pasivna. Isticat će se, doduše, kao reprezentativni primjer

uopćenih stilskih tendencija, prisvajati kao argument tekućih umjetničkih ili ideoloških opredjeljenja, no njegovo značenje neće biti veće od suvenira jednog povijesnog projekta koji je neminovno završen.

Umjesto historijske objektivacije djela, izložba, međutim, može kultivirati vrijednosti impliciranog projekta. To pretpostavlja da se pojedinačno djelo ne smatra njegovim konačnim rezultatom, isključivo stoga jer su projekt i djelo uvijek istovremeni. Budući da se ne prosuduje prema rezultatu, sam projekt ne pripada prošlosti, a ni budućnosti, već postoji kao nužna dimenzija sadašnjosti. Samo je u sadašnjosti projekt trajno nedovršen - traži aktualizaciju, preformulaciju u novim povijesnim okolnostima, odnosno postavljanje pitanja na koja Piceljevo djelo još uvijek može dati aktivan i relevantan odgovor. Pretpostavka da projekt i realizacija teku paralelno ne srećući se, da između njih postoji nužna razlika, ponekad i proturječne, ne vodi, dakle, fatalističkom prepuštanju, nego prihvaćanju odgovornosti za vlastitu slobodu izbora. Nesumnjivo, to je teži put, ali njega je odabrao Ivan Picelj.

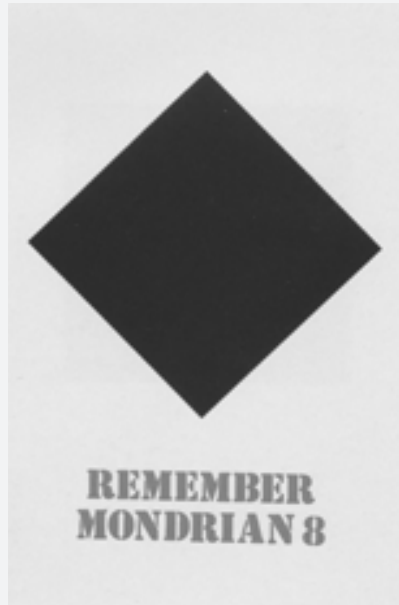
„Ograničenje izražajnih sredstava i potpuna vlast nad njima, uvijek su mi se činili bogatijim dokazima uživanja i djelotvornosti, nego mek jastuk prevelike slobode“, napisao je povodom Piceljeve izložbe još davne 1962. Michel Seuphor. Drugim riječima, opredjeljenje za umjetnost konstruktivnog pristupa za Picelja nije usud, nego očitovanje individualne slobode izbora. Nije stil, nego „djelatni pothvat“, kako ističe Jerko Denegri, „operativna i mentalna praksa koja se rukovodi idealom projekta“. Osim

konkretnog operativnog programa, to prije svega podrazumijeva „vjeru u preobrazavateljsku moć umjetnosti“, čime se značenjski potencijal djela prebacuje iz umjetničke u sferu društvene stvarnosti u kojoj je trajna nedovršenost projekta jedino etički prihvatljivo stanje.

Stanje etičke nedovršenosti Piceljeva umjetničkog projekta se na izložbi manifestira primarno kao raznolikost, bolje reći različitost unutar cjeline njegovog opusa - u čemu bez sumnje leži glavni autorski napor priređivača izložbe Jerka Denegrija i Stane Bernika: djelo umjetnika obilježeno poslovičnom dosljednošću, prividno ujednačenim jezikom geometrijskih formi, na izložbi se očituje kao obilje mogućnosti. Ne libeći se u formalnoj harmoniji cjeline upozoriti na dimenzije stilske heterogenosti i diskontinuiteta, autori su uspjeli uprizoriti bitnu otvorenost Piceljeva djela, odnosno snagu projekta koji se ne iscrpljuje u avanturi vlastitog odjelotvorenja. Ne forsirajući kontinuitet i homogenost Piceljevih nastojanja i djelovanja, izložba je već početno podijeljena na umjetnikovu oblikovateljsku djelatnost te na njegovu umjetničku produkciju u užem smislu, kojima je pripao svakoj po jedan kat. Premda obje sekcije u glavnim crtama slijede kronološki ritam Piceljevih mijena, on ne djeluje kao ograničavajući faktor: smislenim grupiranjem Piceljeva rada u manje izdvojene cjeline - za koje je bez sumnje zaslužan i postavljač izložbe Getulio Alviani - uspjela se izbjeći pseudologika *post hoc ergo propter hoc*; budući da se ne nameće linearnost gledanja, posjetitelj može odabrati neki vlastiti poredak obilaska.

To se nadasve odnosi na sekciju Jerka Denegrija u kojoj se, pored kronološke preglednosti, artikulacijom djela u autonomne cjeline te njihovim kontrapunktiranjem, jasno konceptualno suprotstavljaju pojedini dijelovi Piceljeva opusa. Ta izložbena razdioba potvrđuje se i tekstom - zapravo monografskom studijom koja obuhvaća i ona Piceljeva djela, odnosno aspekte djelatnosti, koji nisu zastupljeni na aktualnoj izložbi. Oslanjajući se na Miška Šuvakovića, ali i na druge analitičare njegova djela, Denegri

u Piceljevom opusu razlikuje poetička obilježja svojstvena geometrijskoj apstrakciji, strukturalnom programiranju, odnosno geštaltičkom eksperimentiranju te umjetnosti konceptualnog karaktera. Na izložbi se to razlikovanje, dakako, provlači kao provedbena misao, a ne kao shematska podjela, jer se spomenuta obilježja u Piceljevom radu ne pojavljuju kao čiste manifestacije stila, nego isprepletene, odnosno više ili manje izražene tendencije kompleksnog djela. Najzatvoreniju poetiku, koja se neće izravno nastavljati u kasnijem radu, čine slikarska djela nastala za vrijeme Piceljeva djelovanja u okviru skupine EXAT, na izložbi koncizno predstavljena u dvije prostorije. Projekt slikanja slike



zasniva se na empirijskom komponiranju geometrijskih elemenata, koji unutar plohe slike ostvaruju vizualnu i konceptualnu cjelinu. Svaka slika funkcionira kao autonoman prizor dramskog sukoba geometrijskih likova, odnosno njihovih planova, čijom se napetošću adresira ravnina kao ontološko ishodište slike. Ta djela svojim jezikom suvereno utjelovljuju modernistički slikarski diskurs, koncentrirajući umjetnički projekt na iskustvo slike kao naslikanog predmeta, odnosno autonomnog vizualnog totaliteta. Upravo će te pozicije Picelj napustiti u idućim fazama stvaralaštva, osobito od

druge polovine šezdesetih godina, uključivši se u internacionalni kontekst novog vala konstruktivističkih poetika kao jedne od mogućih alternativa enformelu. Dok ciklus reljefa u raznim vrstama drva (*Površine*, 1961.-62.) nosi enigmatičnu dvosmislenu „novih“ i „starih“ paradigmi, ciklusi objekata u metalu - s kojima će, osim na izložbama Novih tendencija, Picelj biti prisutan i na cijelom nizu internacionalnih izložbi, a koji su na aktualnoj izložbi predstavljani s tri reprezentativna primjera iz fundusa MSU (reljefima *Grya*, *Idea*, *Passage*, 1967./68.) - te grafička mapa *Oeuvre Programmée*, u Piceljevu opusu, ali i u izložbenom poretku, markiraju radikalni epistemološki prijelom. Zasnovani na variranju i multipliciranju *monoelemenata*, spomenuti radovi razvijaju u osnovi konceptualne strukture, čije spoznajne propozicije nadilaze iskustvo sagledivih cjelina. Djelo ne nastaje kao unikatna realizacija njemu supstancijalnog programa, nego akcidentalna manifestacija o njemu neovisnog, apstraktnog projekta, koji se ne iscrpljuje u pojedinačnim objektivacijama, nego nalaže serijalnu, repetitivnu artikulaciju. Dakako, daleko od toga da se Piceljeva ostvarenja iscrpljuju u navedenoj stilskoj paradigmi: na primjer, gestaltički efekt koji polučuje svaki pojedini list iz mape *Oeuvre Programmée* natječe se s logičkim programom sintakse oblika, izazivajući nadasve burno događanje. Stoga nije slučajno da se u istoj prostoriji sa spomenutim pionirskim grafičkim ciklusom nalaze i listovi iz mnogo kasnije mape *Connexion* (1979.-80.): lapidarne sintagme od dva jukstaponirana kvadratna elementa - autocitatne parafraze uzorka iz mape *Oeuvre Programmée* te u manji kvadrat upisane minimalističke linearne rešetke - tvore disonantan par koji se ponavlja s banalnom varijacijom u boji manjeg kvadrata. Nadovezujući se na konceptualni moment parafraziranih grafika iz ciklusa *Oeuvre Programmée*, grafičke iz mape *Connexion* zamjenjuju vizualno-estetski bitak metavizualnim komentarom. Konceptualni će moment biti dominantan u još nekim Piceljevim radovima, nadasve ciklusu grafika *Remember*, na izložbi također izdvojenih u zasebnu prostoriju, gdje tvore komornu cjelinu: slobodne citate prepoznatljivih elemenata vizualnog

jezika Mondriana, Maljeviča i Rodčenka, Picelj pretvara u indekse vlastite umjetničke i ideološke tradicije, ispisujući apel ispod pripadajućeg znaka u donjoj polovini formata. Iako potpuno neobilježeni vizualno opipljivim tragom osobnog autorskog rukopisa, listovi mape *Remember* predstavljaju umjetnički *statement* krajnje intimnog naboja.

Osim spomenutim, Piceljevo djelo se na izložbi pokazuje prožeto i brojnim drugim stilskim sastavnicama, potpuno potvrđujući citirane riječi M. Seuphora: naizgled ograničavajuće samonametanje vokabulara geometrijskih formi, odnosno matematički zasnovanih zakona njihove organizacije, u slučaju Picelja bilo je tek neophodno kvačilo na sve brzine u kojima je projurila umjetnost tijekom više od pola stoljeća njegova radnog vijeka. Tako, na izložbi, obaviješteni, ili za takvo čitanje raspoloženi gledatelj može u kasnijim (posttendencijskim) Piceljevim radovima intuitirati nadasve različite, ponekad duhu konstruktivizma i posve oprečne umjetničke paradigme: u ciklusima obojenih površina iz kasnih sedamdesetih godina - duh minimalizma; u crtežima grafitom, *Varijacijama* s početka devedesetih - performativni moment; u istoimenim, ali kasnijim grafičkim mapama - suvereni doprinos poetici neo-geo i drugih neo-stilova; na glatkim i sjajnim površinama privlačnih bijelih objekata iz ciklusa *Euklidov vrt*, na izložbi aranžiranih u ambijent što konotira prostor igraonice - refleksi minolog pop-arta i tako dalje.

Dapače, metafora Euklidov vrt se može proširiti na cijelu izložbu, odnosno opus koji zastupa: gledajući sabranu produkciju, teško je zamisliti vrtlara koji s oštrobriđnom poetikom umjetnosti konstruktivnog pristupa postupa s više nježnosti. Upravo stoga, u Piceljevu vrtu ne vlada rigidna disciplina, nego blagostanje raznovrsnih mogućnosti, dapače, etički suživot heterogenih, ponekad čak i međusobno nepomirljivih vrijednosti. A te vrijednosti rastu isključivo kao dimenzija projekta neovisnog o djelima koja se izlažu (ili ne izlažu), nego o kultiviranosti sredine, koja to djelo nasljeđuje.