

Neoegzistencijalizam

ANTUN MARAČIĆ

Iskustvo rata iskustvo je razgolićenja. Skrivena svojstva stvari i duha izlaze na površinu i postaju vidljiva, njihov temeljni značaj jasno se oblikuje. Prvo razgolićenje koje sve inicira bestidni je egzibicionizam namjera i lica napadača. U akciju stupa Zlo, i nikome i ničemu ne dopušta da ostane netaknuto njegovim tamnim svjetlom; animirajući latentne, zlu podobne rezerve ili pak svojstva koja utjelovljuju razlikovanje i omogućuju otpor.

U vremenu neregularnosti života i smrti što je rat sa sobom donosi, i pogled zadobiva pojačanu prodornost, sposobnost sondiranja onih sadržaja i onih aspekata stvari koji su do tada bili manje pristupačni i vidljivi. I pogled je, dakle, animiran. Vrijeme odgode počinje nedostajati, lucidnost je nužnost, postaje stvar opstanka i (ili) prijeko potrebne inventure pred vrlo mogućim konačnim zaključkom.

Određeni rakursi, uostalom, nepristupačni su bez vremenske distance, a blizina smrti kao da kompenzira distancu, odnosno, postaje njezin ekvivalent. Prirodno zrenje svijesti zamijenjeno je ekspeditivnim pogledom što ga stvara akceleracija neumoljive drastike zbivanja. Zrenja su i starenja ubrzana, iskustvo se akumulira naglo. Neodgodiva postaje potreba da se, sinkrono s očitavanjem fizičkog integriteta zemlje i pojedinca, prepozna i dijagnosticira jezgra vlastita integriteta. Da bi se tako uspostavilo duhovno uporište, da bi se ustanovila mentalna osnova otpora. Moja pažnja i aktivnost usmjerila se, naravno, na moje područje samoidentifikacije i realizacije - na umjetnost. Vjerojatno oduvijek, ali, možda desetljeće unatrag, osviješteno i gotovo programatski, moja je stvarna tema - Mučnina. Istodobno osjećanje, podjednako nelagodno, "nepodnošljive lakoće" koliko i težine. Platna s apliciranim balastima betonskih kvadara, katkad s pridodanim ptičjim krilima, zorno su predočivala tu pat-poziciju rassetosti uslijed jednake gravitacije prema dolje i atrakcije prema gore. Osjećanje nepokretnosti, u posljedici - nepostojanja. Te sam radove velikim dijelom smatrao nepristojno osobnim, njihovo izlaganje zahtijevalo je znatan napor i uvijek sam se čudio kad bi ih netko uspio adoptirati. Nazivao sam ih neoegzistencijalističkim radovima, no ta me hladna stručna kovanica nije spašavala od osjećanja neubrojivosti, usamljenosti i nepripadanja. Jedva da sam svoj rad mogao smatrati umjetnošću (previše mi se čini kontaminiran životom), a sebe legitimnim društvenim članom. Osjećao sam se ekskluzivnim (ipak) autsajderom.

Približavanje rata i sam rat uvjetovali su promjenu vizije. Pred mojim očima radovi su se naglo socijalizirali, privatni predznak stapao se s općim, sa sudbinom, ali i značenjem moje domovine

koje sam upravo otkrivao. U isto vrijeme, u radovima mojih kolega, čiji sam rad cijenio, sondirao sam sličnu psihološku osnovu.

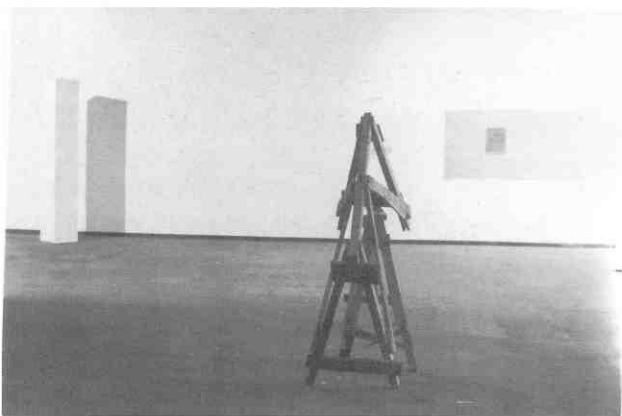
Određeni legalitet takvom mom viđenju katalizirao je govor i tekst hrvatske povjesničarke umjetnosti i književnice Željke Čorak, izrečen i napisan u listopadu 1991. kao "Pismo iz podruma" upućeno Europi: "Kao povjesničarka umjetnosti analizirat ću vam jednu formu. Ali ta forma nije niti slikarska, niti arhitektonska, niti kiparska. To je forma jedne zemlje. Hrvatske. Možda nitko od vas nije vidio kako ta zemlja izgleda na zemljopisnoj karti, jer je utopljena u Jugoslaviju. Izgled Hrvatske može se usporediti s ogriskom, s jabukom odgrizenom sa svih strana, konkavnom sa svih strana. Te konkavnosti pokazuju defanzivan karakter forme, a istodobno i tisućljetni pritisak kojemu je Hrvatska do danas izložena."

Forma odražava iskustvo i trpnju koja je pratila njezino postojanje. Prirodno. A određeno podneblje sadržava duh koji u djelu pripadajućih umjetnika mora rezultirati nekom vrstom analogije globalnom obliku i značenju.

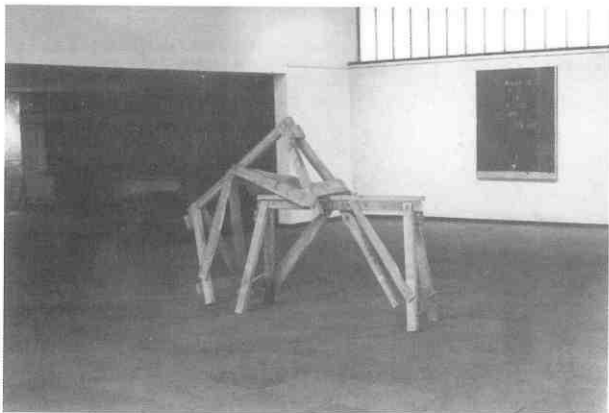
Umjetnici o kojima je ovom prilikom riječ odreda su obrazovani i (samo)odgojeni u duhu naglašena promišljanja i analize vlastita djela i konteksta. Svaki od njih više se ili manje služi teorijom ili kritikom, odnosno pisanom riječi. Mahom su pravodobni i relevantni sudionici internacionalnih inovacija u suvremenoj umjetnosti i pioniri određenih zbivanja u Hrvatskoj. Njegovali su pripadnost svijetu, a nikada dosad nisu posebno isticali nacionalnu pripadnost, ponajmanje kao referencu ili temu unutar svoga djelovanja. Recentno, kod nekih su se takvi sadržaji, naravno, pojavili, ali to u ovoj koncepciji nije odlučivalo o njihovu izboru. Presudni su upravo elementi unutarnje, duhovne strukture djela, pa tako i njegova, kod svakog autora posebice, različita fizička konzekvenca, odnosno tip umjetničkog ponašanja.

Najstariji je sudionik ove akcidentalne grupe umjetnika, zacijelo najznačajniji suvremeni hrvatski kipar, Ivan Kožarić (1921.). To je autor čiji radovi obiluju svježinom i energijom mladosti, neposrednošću gotovo dječjeg izriječka. Kožarić je uporan borac protiv stilske, pa i medijske dogme. Jednako će se služiti figuracijom kao i apstrakcijom, kiparstvom kao i slikarstvom, riječju kao i fotografijom. Demonstrirat će impresivnu zanatsku vještinu, ali će je drugom prilikom sasvim zaobići; dovršeno će djelo negirati i omalovažiti kao element amorfne gomile, i obratno: otpadak će pretvoriti u Djelo. Stalna pokretljivost rezultira učinkovitim životvornošću, no i otkriva napor neprestanog otpora nadirućoj tjeskobi. Vedri Sizif Ivan Kožarić izlaže to svoje načelo u kratkom zapisu: "Život uvijek treba dinamizirati jer on uvijek tendira spram smrti. Dakle, životom do smrti!"

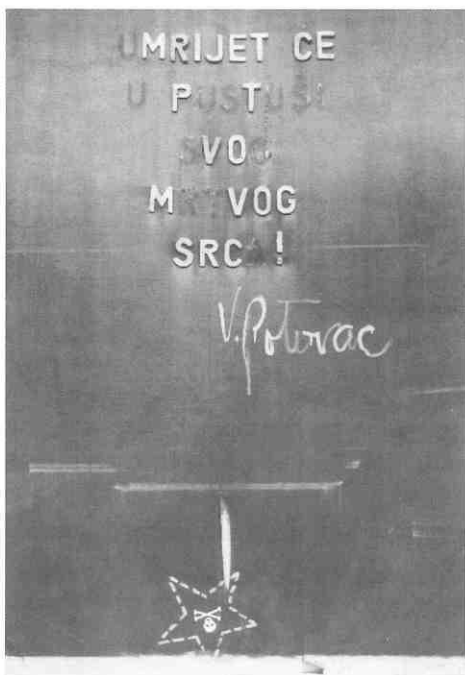
Boris Demur (1951.) slikar je koji u svojim djelima kanalizira polokovsku gestualnost u sveobuhvatno kozmički princip i znak



G. Petercol, I. Kožarić, Ž. Jerman, Izložba u Galeriji "Zvonimir", 1993.
G. Petercol, I. Kožarić, Ž. Jerman, Exhibition in the "Zvonimir" Gallery, 1993



Ivan Kožarić, "Pronađena skulptura", ready-made, 1993.
Ivan Kožarić, "Refound sculpture", ready-made, 1993



Antun Maračić, "Umrijet će u pustoši svog mrtvog srca", 1991.
Antun Maračić, *They'll die in the waste of their dead hearts*, 1991

spirale. Zemaljski i tjelesni grč on prevodi u nebeski svečanu vedrinu. Povezuje i familijarizira tvar i duh, misao i osjećaj; katalizira dijalog nespojivih dimenzija mikro- i makro-svijeta, naglašavajući pritom svoje ljudsko posredništvo. Ujedno, u novim radovima on sjedinjuje i svoje prethodne faze, naglašenu osjećajnost ranih ekspresionističkih radova s racionalnošću primarnog slikarstva koje je, kao najvažniji hrvatski predstavnik, prakticirao u drugoj polovici 70-ih. U posljednje dvije godine Demur je ostvario markantan opus monumentalnih spirala, slika koje su se, izbjegavši vulgarnu ilustrativnost i primijenjenost, uspješno referirale na temu domovinske tragedije.

Željko Jerman (1949.) umjetnik je čija je opsesivna tema repetirano evidentiranje vlastite prisutnosti. Krenuo je od fotografije na početku 70-ih, ali mu nije bila dovoljna konvencionalna mogućnost tog medija. Svjetlosni trag koji na foto-emulziji ostavlja tijelo bio je preslab da bi zadovoljio intenzitet potrebe osvjedočenja vlastite egzistentnosti. Imperativ direktnog dodira sa stvarima, putem kojega ostvaruje samoosjećanje, naveo ga je, između ostalog, da neposredno intervenira na foto-papir, bilo agresijom suhe fizičke geste bilo razvijanjem i fiksiranjem. U kombinacijama klasičnih povećanja i navedenih postupaka Jerman je došao do različitih inovativnih plastičkih rezultata koji ga predstavljaju kao najradikalnijega hrvatskog foto-autora. S vremenom, fotograf je postao slikar koji je animirao nepredvidljive kemijske i vizualne događaje. Kemikalijama, svjetlom i toplinom Jerman upisuje potresan psihogram koji danas asocira na pejzaž destruiran ratom. Čitav njegov opus, rekli bismo, bio je slutnja. Čini se da je vizualna koincidencija između traga geste koju pokreće izmučena duša i prizora spaljene zemlje - nužnost.

Rad Gorana Petercola (1949.) obilježava striktni minimalizam i sustav ograničenja koja sam sebi postavlja. Nijednog neprostudirano koraka, nijednog pokreta koji bi prijeto prekoračenjem njegove prirodne, fizičke ili intelektualne granice. Slikajući i istodobno analizirajući slikarstvo, Petercol planski postavlja naznake slobodnih poteza da bi ih hitro ukrotio egzaktnim koordinatama. Takvom geometrizacijom vlastite podsvijesti on u najvećoj mogućoj mjeri utemeljuje prostor vlastitih danosti postižući unutar toga ograničenja maksimalnu suverenost. S vremenom je došao do eksploatacije sjene kao materijala. Pažljivim osvjetljivanjem predmet ili trag boje biva zamjenljiv sjenom, popunjen ili produžen njome. Sjena katkada postaje tvarnom više nego sam opipljiv predmet. Riječ je, čini se, o zgušnjavanju konzistencije sužena unutarnjeg prostora, obogaćenju sadržaja usred radikalne redukcije. Kao takav, Petercolov rad uistinu uključuje snažan, mnogo širi metaforički koliko i didaktički potencijal.

Sličnu samozatajnost i redukciju nalazimo i kod pionira konceptualne umjetnosti, odnosno nove umjetničke prakse u

Hrvatskoj, Gorana Trbuljaka (1948.). Obilježava ga sklonost minimalnoj, skrupulozno odvaganoj gesti, upotreba ready-madea, odnosno uključivanje zatečene stvarnosti u habitus djela koje pak temeljno obilježava mentalna, intelektualna komponenta na račun metjea i fizičnosti umjetničkog predmeta. Više misao nego tvar; više naznaka nego masa; jednako odsutnost koliko i prisutnost. Uz ostale, najradikalniji su primjeri takve prakse njegove izložbe u 70-im godinama. Primjerice, u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu postavio je jedan jedini izložak, u obliku plakata-izjave: "Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu, važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano". Riječ je o duboko etičkoj, (samo)kritičkoj gesti koja u sebi nosi razapetost između želje za sudjelovanjem i odbijanja toga istog sudjelovanja.

Jednaka psihologija čitljiva je i u radovima-objektima, slikama koje redovno zaobilaze klasični prosedé. U takvim parafrazama slika, čiji motiv postaje neka marginalna zanatska okolnost ili znak subverzivnog ponašanja, Trbuljak unosi humorne i ironijske elemente koji prekrivaju tešku mentalnu osnovu.

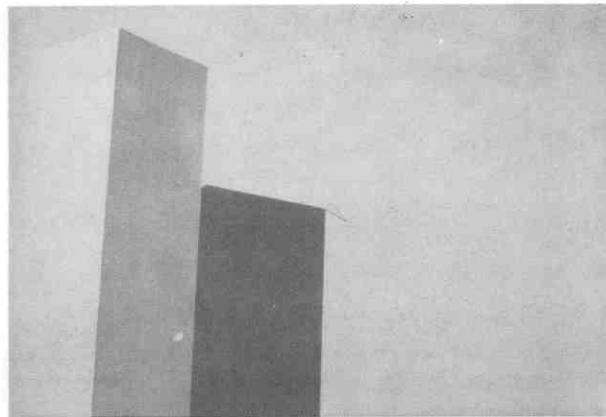
Umjetnici uključeni u ovu koncepciju i ovom su prilikom, kao što se vidi, međusobno veoma različiti; medijski, stilski, tematski, poetički... No radovi svakoga napose sadrže defenzivnost kao osnovno obilježje. Sadrže introvertiranost i introspekciju, autokritiku pa i autodestruktivnost; mimikriju kao zaštitno sredstvo, pokretljivost i gerilu kao metodu. Potku egzistencijalne tjeskobe nalazimo kod svih, bez obzira na to što neki od njih potpuno isključuju emocionalno izjašnjavanje i njeguju hladan izraz. Stoga se ovi umjetnici mogu povezati zajedničkim nazivnikom *neoegzistencijalizma*. Taj termin, dakle, ne određuje stil, a ni klasičan stereotip slikarski direktnog ekspresionističkog pristupa. Naprotiv, riječ je o dubinski psihološkom i etičkom određenju koje, ovaj put, uključuje i naglašenu oznaku duha i sudbine mjesta. Mjesta koje je, da citiram još jednom uvaženu spisateljicu, "najdublja tektonska pukotina Evrope"; granica između Istoka i Zapada "koja dijeli sfere dvaju kodova".

Ma koliko nezahvalna bila ta pozicija, potrebno ju je odlučno braniti. I baš sad je vrijeme za pomnu diferencijaciju identiteta. Iz razloga golog opstanka.

Summary

Antun Maračić: "The Neoexistentialism"

The term neoexistentialism defines neither style nor classical stereotype of a directly expressionistic approach in painting. On the contrary, it refers to a psychological and ethical determination, which includes an emphatic mark of the spirit and fate of the place. The place that is, to cite the respected Croatian art historian, Ms Željka Čorak, "the deepest tectonic chasm of Europe;"



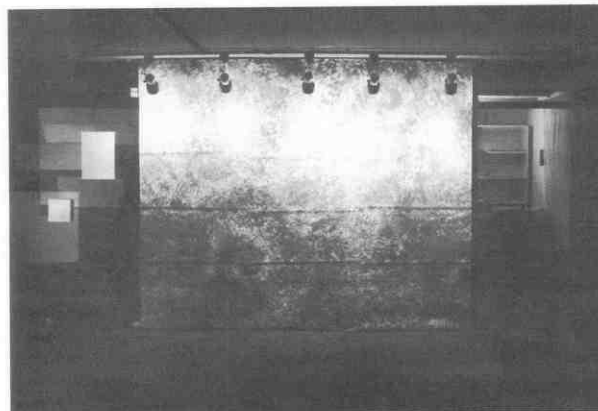
Goran Petercol, "Sjene / 126", instalacija, 1993.

Goran Petercol, "Shadows / 126", installation, 1993



Goran Trbuljak, Bez naziva, 1984.-1990/91.

Goran Trbuljak, Untitled, 1984.-1990/91



Boris Demur, Iz ciklusa "Spiralne kozmogonije", 1993.

Boris Demur, from the cycle "Cosmogonic spirals", 1993

Foto/Photo by: Antun Maračić

the border between the East and the West "that divides the spheres of two codes."

No matter how ungrateful this position be, it is to be resolutely defended. Now is the time for the careful differentiation of identities. If for no other, it is to be done for the reason of mere survival.