

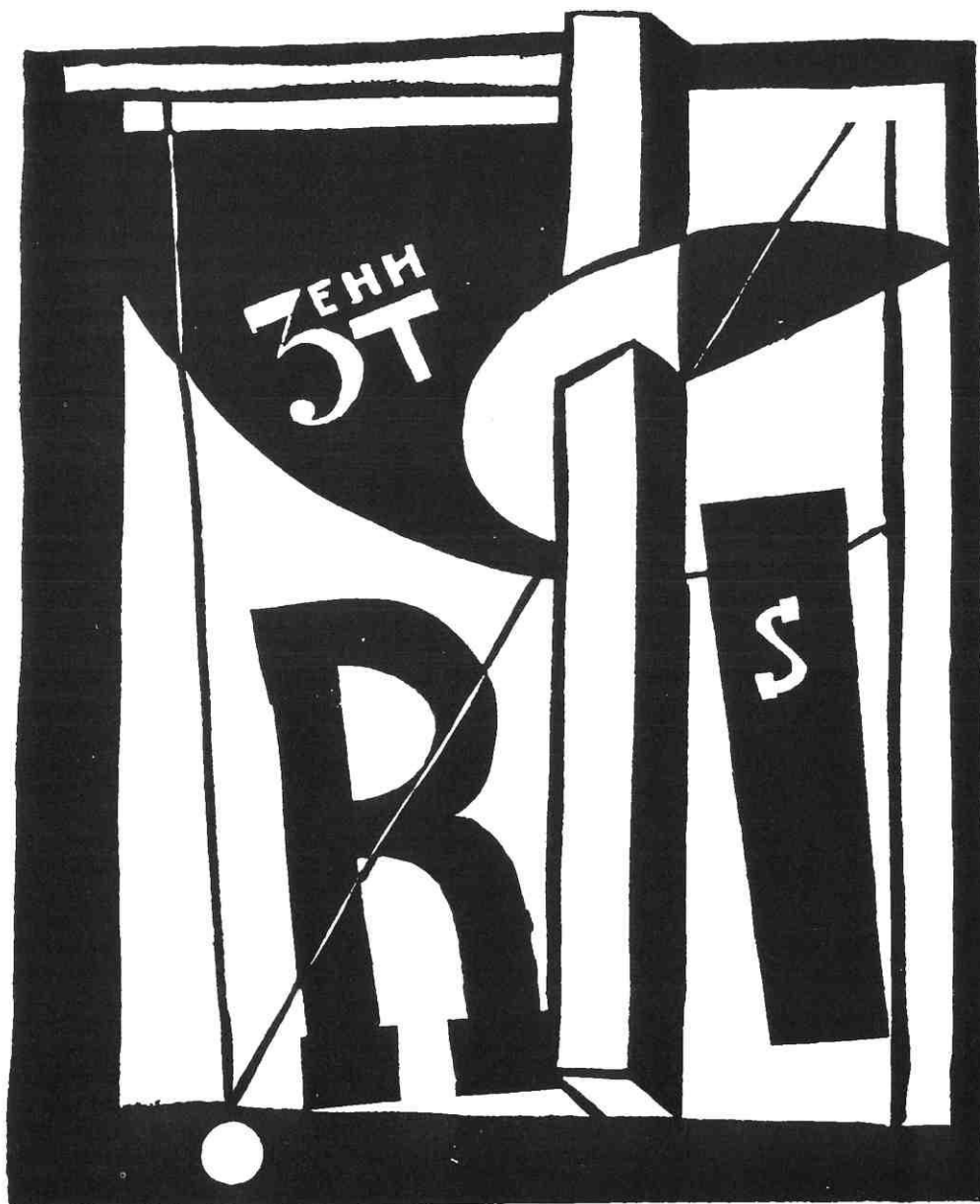
# ZENIT

МЕЂУНАРОДНИ ЧАСОПИС  
ЗА ЗЕНИТИЗАМ И НОВУ УМЕТНОСТ  
REVUE INTERNATIONALE  
POUR LE ZENITISME ET L'ART NOUVEAU

БЕОГРАД

С. Н. С.

ЗАГРЕБ



EL. LIČICKI

== ruska nova umetnost ==

## Ješa Denegri

### Druga linija kao izraz duha mjesta

Pitanje djelovanja "sredine" na nastanak izražajnih jezika u umjetnosti našeg stoljeća tema je što se se daje braniti i poricati, dokazivati argumentima za i protiv, mnoštvom konkretnih primjera i načelnih stajališta. Ne treba, međutim, u tim raspravama otići odviše daleko da se primijeti i utvrdi ovo: oblici u modernoj/suvremenoj umjetnosti, kao uostalom i oni u ranijim razdobljima, nisu nastali bilo gdje i bilo kada; naprotiv, djelo su pojedinaca koji su se javili u konkretnim povijesnim prilikama, koji su u tim prilikama djelovali, koji su se u nekom području (geografskom, kulturnom, socijalnom...) formirali, a iz sviju tih uvjeta nastajao je njihov duhovni i umjetnički horizont, gradio se – jednom riječju – njihov ukupan "pogled na svijet". Vrijeme i sredina nastanka umjetničkih jezika činjenice su, dakle, što se ne mogu mimoći pri razmatranju naravi tih jezika, ali to ne znači da unaprijed predodređuju osobine tih jezika, da im nameću načine očitovanja, i nipošto im ne garantiraju bilo kakvu privilegiranu razinu vrijednosti. Jer, ono što je u umjetnosti bitno – djelo, vrijednost toga djela – u granicama je moći (ili nemoći) umjetnika pojedinca: ne treba valjda nikoga uvjeravati u to da u istovjetnim ili makar vrlo bliskim povijesnim prilikama mogu nastajati, nastajali su i nastaju različiti, čak veoma različiti izražajni oblici, oblici različitih problemskih pristupa i isto tako različitih vrijednosnih razina.

Misliti o tome što bi moglo biti posebno svojstveno modernoj/suvremenoj hrvatskoj umjetničkoj sceni, umjetničkom prostoru te sredine, čini se da bi teško bilo moguće drukčije nego polazeći od uviđanja konkretnih umjetničkih pojava (osoba, skupina, tendencija), a dakako i njihovih vrijednosti, što su se na toj sceni i u tome prostoru očitovale u stanovitom dužem ili kraćem povijesnom razdoblju. Uvidom, dakle, u konkretna zbivanja lako ćemo utvrditi da je to scena/sredina složenih karakteristika, a imajući na umu da je glavni centar toga kulturnog kompleksa kontinuirano bio u Zagrebu, složiti ćemo se s konstatacijom što ju je svojedobno, govoreći o osobinama toga centra, dao Matko Meštrović rekavši da je "Zagreb grad kozmopolitskog karaktera,

u kojemu pojave najsuprotnijeg porijekla mogu ustrajati i nezavisno se razvijati stvarajući kulturni ambijent vrlo širokog dijapazona". Isti će kritičar, u trenutku kada pokreće tu raspravu (1964.), prepoznati u umjetnosti sredine kojom se bavi raspone između ekstremnih oblika apstrakcije što se uključuje u tada recentna internacionalna zbivanja, s jedne, i pojave izrazito lokalnih samoukih slikara, s druge strane tog luka, podrazumijevajući da će između njegovih krajnjih točaka naći svoje često vrlo istaknuto mjesto mnogi pojedinci koji njeguju zasebne svjetove i njima odgovarajuće sklopove forme i značenja. Lako je pretpostaviti da je potom, za narednih više od četvrt stoljeća, ta scena postala još potpunijom, još složenijom i u cjelini i u detaljima. Samo shvaćanje opterećeno mnogim predrasudama o tome što čini "duh sredine" moglo bi danas za neku od umjetničkih pojava tražiti mjesto vodećeg ili čak isključivog predstavnika i nosioca toga "duha sredine", a ne treba ni spominjati koliko bi to samu tu sredinu siromašilo, reduciralo, pojam o njoj svodilo na apriorne modele, umjesto da potencira njezine različitosti, čak suprotnosti, da potiče njezine prirodne i organske polivalentnosti. Ne tražeći, dakle, za pojave o kojima će dalje biti riječi nikakvo u povijesnom i u vrijednosnom smislu izdvojeno mjesto, uputno će biti u kompleksu hrvatske umjetnosti ovoga stoljeća pratiti stanovita problemska strujanja kojih se organsko pripadništvo kulturi vlastite sredine dosad često znalo smatrati više ili manje spornim. Bilo je to, čini se, zbog toga što se nije dovoljno prepoznavala ili dovoljno razumijevala jedna po broju pripadnika zaista manjinska struja, čiji su nosioci u različitim trenucima i povodima svojih očitovanja težili radikalizaciji pojma umjetnosti i ponašanja umjetnika, na što sredina u kojoj su se takvi zahtjevi isticali nije bila pripremljena ili na koje naprosto nije željela olako pristati. Struja na koju se te oznake odnose dosad je u više navrata bila imenovana uvjetnim terminom **druga linija**, razumijevajući to **drugo** u ovoj sintagmi ne kao sekundarno nego prije svega kao različito, **drukčije** u odnosu na pojedine umjetničke mentalitete što su u toj istoj sredini nekada posjedovali ili su

smatrali da posjeduju dublju ukorijenjenost i tipičnije osobine svojevrsnog **geniusa loci**.

Karakteristike **druge linije** mogle su se sasvim jasno očitovati u toku rasprave što se svojedobno vodila u povodu održavanja retrospektivne izložbe i objavljivanja monografije grupe EXAT-51 (u organizaciji i izdanju Galerije Nova, Zagreb 1979.). Sjećajući se nastupa grupe i otpora s kojim je njezina pojava bila dočekana, jedan od osnivača EXAT-a, Ivan Picelj, izložio je toj pojavi u prilog ovu povijesnu perspektivu: "Pored svih mogućih i nemogućih argumenata protiv našeg slikarstva, jedan od stalno ponavljanih bio je da mi ne pripadamo ovoj sredini, a pri tom se zaboravljalo da su u ovom gradu djelovali Aleksić (dada), Micić (Zenit), Sava Šumanović (postkubizam), Seissel (Bauhaus). Njihovo djelovanje, međutim, zatrla je građanska sredina. Nismo htjeli doživjeti istu sudbinu. Nije bilo dovoljno stvoriti djelo. Morali smo to djelo i braniti. Bila je to konfrontacija." Da ta konfrontacija nije izbijala jedino između EXAT-a i tada već poprilično sustalog socijalističkog realizma, nego je, zapravo, bila izazvana znatno širim i dubljim raspoloženjima u samoj sredini, posvjedočit će suvremenik EXAT-ova nastupa Milan Prelog: "U makroklimi prevladavala su tradicionalistička shvaćanja slikarstva i umjetnosti uopće. Govorilo se ovdje o socijalističkom realizmu, no trebalo bi jednom pokazati koliko je ta socrealistička estetika bliza tradicionalnim shvaćanjima slikarstva i kako su tradicionalni akademizam, opći ukus toga vremena, lakše prihvaćali realizam pa makar i obojen socijalistički nego bilo koju avangardu." I napokon, nastojeći zacrtati točke ne samo EXAT-ovih nego i ostalih tadašnjih inovatorskih stajališta u umjetnosti sredine, Boris Kelemen upotrijebit će i uvesti pojam **druga baština**, za koji će sasvim izričito reći da je to "temelj iz kojega izrastaju i EXAT i drugi naponi toga vremena".

U navođenju prethodnika na koje se u spomenutom pasusu poziva Picelj potkrao se jedan lapsus, što nimalo ne remeti značenje njegove primjedbe: naime, Seissel (čiji će umjetnički pseudonim u dvadesetim godinama biti Jo Klerk) autor je iz kruga **Zenita**, dok su Bauhaus (u različito vrijeme djelovanja te čuvene škole) pohađali Avgust Černigoj i Ivana Tomljanović-Meller. To jačim iako još uvijek zaista krajnje malobrojnim ukazuje se krug oko "međunarodnog časopisa za novu umjetnost" **Zenit**, što ga je Ljubomir Micić objavljivao između 1921. i 1923. u Zagrebu, potom do 1926. u Beogradu, prošavši za kratko vrijeme kroz više umjetničkih (prvenstveno književnih ali i likovnih) orijentacija, opstajući trajno na radikalnim pozicijama, s neprkidnom težnjom da bude u tijesnoj duhovnoj i osobnoj vezi sa sebi srodnim mentalitetima i njihovim nosiocima na tadašnjoj evropskoj kulturnoj sceni. Likovna komponenta **Zenita**, što nas ovdje prvenstveno zanima, temelji se na grafikama Petrova i posebno na brojem nevelikom ali problemski zaista značajnom nizu radova Jo Kleka/Josipa Seissela, gdje središnje mjesto pripada kolažu **Pafama** iz 1922. Ali i sama grafička oprema časopisa **Zenit** i nekih drugih zenitističkih izdanja, naročito u vrijeme kada njihov urednik snažno inklinira konstruktivizmu, svojevrsan je oblikovni i simbolički jezik. Utemeljenju tada posve novih shvaćanja o naravi umjetnosti u sredini u kojoj se ta shvaćanja šire možda ipak najizravnije pridonose neki Micićevi teorijski prilozi, posebno oni formulirani u tekstu **Prema optikoplastici** (objavljenom 1923. kao uvod u publikaciju **Archipenko-Nova plastika**), gdje će se valjda prvi put u spisima jednog jugoslavenskog autora naći sasvim jasno i krajnje odlučno izložena gledišta u prilog shvaćanja umjetničkog djela kao autonomne jezičke strukture, dakle kao

djela koje bez ikakvih ustupaka dodatnim estetskim ili ideološkom značenjima i sadržajima **govori sebe**, što će otada dalje biti generalnom pozicijom gotovo svih orijentacija iz kompleksa **druge linije**. "Ne više kopija prirode, nego disciplinovana sinteza prirodnih i vanprirodnih elemenata... Ne više prenešeni motiv nekog već postojećeg predmeta nego plastika samog predmeta kojega je apsolutno stvorio i pronašao umetnik. Ne plastika viđenog nego plastika stvorenog", tvrdi u tome tekstu Micić i zaključuje: "Nova plastika treba da je realan čin, doživljaj simultanih optičkih predmeta, koji tek u zajednici a po umetnikovoj stvaralačkoj volji sačinjavaju umetničko djelo u određenom prostoru i u novoj ravnoteži."

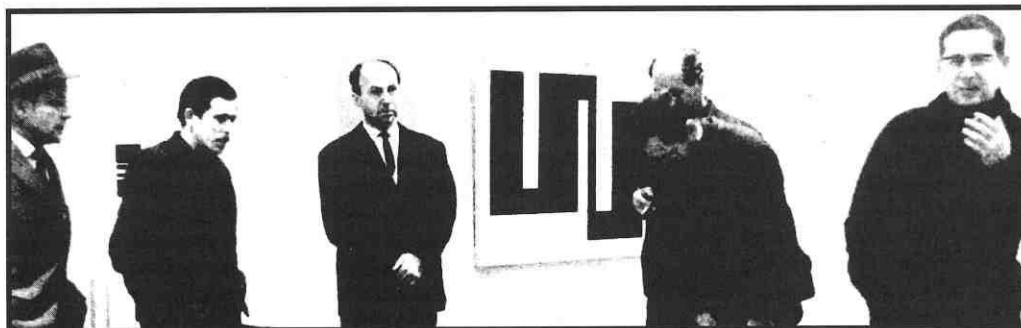
Iz karaktera navedenih pasusa ne bi trebalo izvući zaključak da se Micić zalaže isključivo za apstraktnu (nefigurativnu, nepredmetnu) umjetnost kao jednu među tendencijama na tadašnjoj umjetničkoj sceni. Za njega su, naime, autonomno djelo i lik tvorca takvog djela primjeri ponašanja u kojima se dokraja brani i čuva integritet pojedinca, a s drukčijih polaznih pozicija ali i jednako radikalno takav će integritet zahtijevati i zastupnik dadaizma Dragan Aleksić, izdavač publikacija **Dada Tank** i **Dada Jazz** (Zagreb 1922.), u kojima je – poput Micića koji u **Zenitu** objavljuje tekstove ili ilustracije Kandinskoga, Maljeviča, Tatljina, El Lissitzkoga, Moholy-Nagya, Kassaka, Teigea i dr. – uspio pribaviti izravnu suradnju elitnoga kruga međunarodnih protagonistima toga smjera, među kojima su Tzara, Schwitters i Huelsenbeck. Pošto su u početku surađivali, Micić i Aleksić ubrzo će se razići uslijed međusobno nepremostivih razlika u pogledima na prirodu i učinak umjetničkog ponašanja, možda ne uviđajući da u trenutku svojih pojava obje te solucije podjednako nemaju nikakvih realnih šansi za dublje i šire prihvaćanje u sredini u kojoj su se manifestirale, plaćajući ujedno cijenu neizbježne kratkotrajnosti postojanja svih radikalnih umjetničkih pozicija. Ali ta kratkotrajnost postojanja i djelovanja, pa čak i prethodna nepripremljenost u kulturi vlastite sredine, niipošto ne treba da posluže kao razlozi za njihovu devalorizaciju, za njihovo savim neopravdano potcjenjivanje, što je u našoj kritici i povijesti umjetnosti često bio slučaj. Valja, naprotiv, sasvim otvoreno reći da su Micićevo, Klekovo i uopće **Zenitovo** uključanje u duhovni ambijent konstruktivizma, kao i Aleksićevo u atmosferu dadaizma, svijetli i veoma dragocjeni doprinosi integriranju pojedinaca i uskih krugova iz jugoslavenske (u ovom slučaju svejedno da li iz hrvatske ili srpske) sredine u evropska avangardna umjetnička strujanja ranih dvadesetih godina, a to također vrijedi i za istodobnu pojavu Černigoja i njegova kruga u Sloveniji. Jasno nam je otuda zašto će se upravo na te modele, dakle na kompleks konstruktivizam-dadaizam-Bauhaus, unatoč njihovim prividnim proturječnostima, pozivati kasniji zastupnici nekih tadašnjih novih umjetničkih shvaćanja, zbog čega će u govoru o alternativnim tokovima u cjelini naše umjetnosti, dakle u govoru o **drugoj liniji**, upravo ti rijetki i usamljeni primjeri danas dobiti ulogu uzora, pionira, povijesnih prethodnika.

Po svojim tipološkim osobinama Micićev zenitistički i Aleksićev dadaistički nastup pojave su iz kompleksa povijesnih avangardi, što zaključujemo na temelju kriterija kojima te pojave tumače vodeći teoretičari toga fenomena, karakterističnog za evropsku umjetničku klimu otprilike između 1911. i 1930. Obojici su, naime, svojstveni tipično avangardistički agonizam i antagonizam (termini Poggiolija), drugim riječima, svojstveno im je borbeno poricanje zatečene kulturne situacije u vlastitoj okolini; posebno Micićevo zenitizmu, koji se zalaže za uspostavljanje

Grupa "Exat 51"; Smec, Picelj, Kristl, Rašica, 1951.

Grupa "Gorgona": Kožarić, Seder, Vaništa, Putar, Knifer, Bašičević  
Vaništa, Putar, Knifer, Seder, Bašičević, Kožarić, 1966.

23



“okomice duha”, svojstvena su predviđanja “optimalne projekcije u budućnost” s posljedicama “etičkog i socijalnog prevrednovanja” (Flakerovi termini), dok u Aleksićevu ekstremnom dadaističkom negiranju svega neće, dakako, biti pošteđena ni “institucija umjetnosti” (Bürgerov termin). Teoretičari toga fenomena avangardu opravdano vide kao vremenski određenu i omeđenu pojavu nastalu i završenu u drugom i trećem desetljeću, pa je za kasnije deklarirane inovatorske nastupe, što se pozivaju na nasljeđe povijesne avangarde, najčešće u upotrebi (iako ujedno i osporavan) pojam neoavangarda. Pod taj pojam mogla bi se, kada je riječ o hrvatskoj umjetnosti nakon 1950., podvesti pojava grupe EXAT-51, i to iz ovih osnovnih razloga: srodno primjerima povijesnih avangardi karakterizira je okupljanje manjega kruga umjetničkih i idejnih istomišljenika ili bliskomišljenika, njihov nastup u javnosti prati i podržava manifest kojim oni proklamiraju razloge vlastitih stajališta ali i iskazuju otpore prema situaciji na koju ne pristaju, a sve to onda neizbježno vodi konfrontaciji sa sredinom bez obzira na to je li konfrontaciju potaknula sama grupa ili je pak grupi nametnuta kao potreba samoobrane, što kao zaključak proizlazi iz ovog svjedočenja jednoga od vodećih članova EXAT-a, Vjenceslava Richtera: “Nama nije bio prvenstveni cilj sukob s postojećom praksom, postojećim društvenim normativima. Mi smo samo ostvarivali neke svoje želje, svoje težnje, svoje poglede, tako kako smo to mogli... Mi smo, zapravo, željeli da se može raditi u miru, ali je logika stvari bila takva da je do sraza ipak moralo doći.”

Težnje s kojima EXAT-51 nastupa, zbog kojih se – htio to ili ne – s vlastitom sredinom konfrontira, proizlaze iz oblikovnog i idejnog nasljeđa povijesnog konstruktivizma za koje u vlastitoj sredini, u kojoj je potpuno zaboravljeno nekadašnje Micićevo i Klekovo zalaganje, više ne nalaze dovoljno čvrstih uporišta. Stoga će pripadnici grupe tražiti potporu u djelokrugu evropskih iskustava, prilagođenih okolnostima i potrebama vremena u kojem se grupa javlja. Za njezine pripadnike Meštrović će reći da su kao “predstavnici geometrijskog apstraktnog slikarstva i sljedbenici ideja Bauhausa 1952. nastupili s kompletnim likovnim programom sagledavajući funkciju umjetnosti u najširem smislu preobrazbe cjelokupne plastičke realnosti i napuštanja tradicionalnog pojma umjetnika sa svim njegovim opterećenjima, u korist novog tipa likovnog kreatora sposobnog da pridonese podizanju materijalne kulture... Obimni program eksatovaca u vrijeme tek prvih zamašnijih koraka industrijalizacije zemlje i u uvjetima zaostale materijalne i tehničke kulture javio se kao potreba programiranog kulturnog razvitka, ali nije mogao biti prihvaćen upravo zbog nedostatka tog razvitka.” Postoji, dakle, mišljenje da je u cijelom tom naporu EXAT-a ostalo nešto nedorečeno, nedovršeno, jednom riječju, parcijalno, pri čemu se kompenzacija za taj prvenstveno objektivno uvjetovani manjak tražila u rezultatima što ih je donijelo zalaganje jednog krila pripadnika te grupe za uvođenje i slobodu primjene apstraktnog slikarstva u vrijeme kad je takva pozicija, u sredini u kojoj se grupa javlja, još bila pod znakom jake ideološke sumnjičavosti. EXAT-ovu slikarstvu bilo je, dakle, prije nego ostalim djelatnostima grupe, stjecajem prilika dosuđeno da obavi i izdrži polemički “sraz” o kojemu govori Richter, i danas se može uvidjeti da je ishod tog izazova prošao kroz povijesnu provjeru, što će biti spreman priznati i jedan EXAT-u u početku blizak ali kasnije prema njemu strog kritičar. “Djela četvorice eksatovaca (Kristol, Picelj, Rašica, Srnec) – pisat će J. Depolo – likovno su se oduprla vremenu, ona danas stoje kao potvrda darovitosti tada mladih

slikara... Činjenica da su eksatovska djela odigrala svoju pozitivnu ulogu ne znači samo da im je povijesni trenutak bio sklon već da su bila i likovni izazov. Povijest se ne može graditi na diletantizmu.”

Toliko o dometima slikarstva u krugu EXAT-a, a o daljnjim posljedicama ukupne pojave te grupe na umjetničkoj sceni svoje sredine B. Kelemen će izvesti ovaj zaključak: “EXAT se pojavio u jednom povijesnom času, i to se pojavio onakav kakav jest. Nakon deset godina bio je drugi povijesni trenutak. Godine 1961. održana je prva izložba Novih tendencija, do koje ne bi došlo da nije bilo EXAT-a i njegovog kontinuiranog djelovanja, što se uvjetovano vremenom mijenjalo.” Nema nikakve dvojbe u kontinuitet EXAT-51 – zagrebačke izložbe Novih tendencija, o čemu uostalom svjedoči podatak da će se čak četvorica ranijih eksatovaca (Picelj, Richter, Kristl, Srnec) naći među sudionicima dviju prvih promotivnih izložbi toga međunarodnog umjetničkog pokreta šezdesetih godina, što će upravo u Zagrebu imati jedno od svojih evropskih organizacionih i kreativnih središta. Iako je u svojoj internoj povijesti prošao niz modifikacija i transformacija, pokret Novih tendencija posjeduje u sebi središnju konstruktivističku matricu, a po mnogim osobinama (po militantnom zalaganju za vlastite pozicije i polemici koju želi izazvati s ostalim istodobnim umjetničkim pojavama, po potrebi umjetnika za usporednom teorijskom produkcijom) očito je riječ o tipičnom neoavangardnom fenomenu (ili o fenomenu “posljednje avangarde”, prema nazivu prve povijesne retrospektive te vrste umjetnosti koju je u Milanu 1983. organizirala Lea Vergine), sa svim teškoćama i ograničenjima na koje takva pozicija (dakle pozicija neoavangarde) nailazi u općim kulturnim i socijalnim prilikama društva obilja i potrošnje, društva za koje je karakteristično prije nekritičko prihvaćanje nego selektivno procjenjivanje umjetničkih prijedloga; ali također i društva u kojemu umjetnost i umjetnici – unatoč poboljšanim uvjetima djelovanja – prije žive u raspoloženju nelagode, čak i otuđenja, nego u okolnostima nekoga posve harmoničnog okruženja.

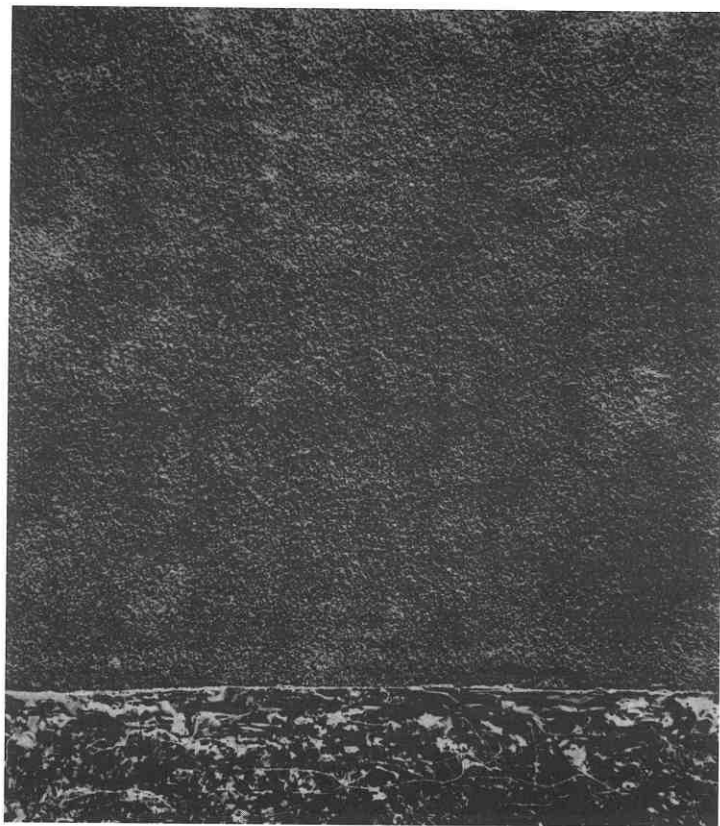
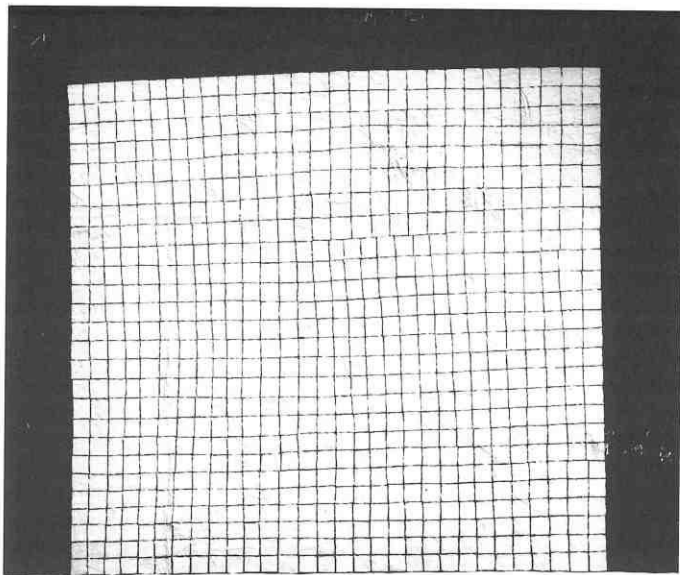
Otuda čak ni unutar jednoga u osnovi aktivistički usmjerenog pokreta poput Novih tendencija ne postoji samo konstruktivistička i kolektivistička struja nego – naročito na provj izložbi 1961. – do izražaja dolaze stajališta što odaju raspoloženja umjetničkog solipsizma, čak umjetničkog negativiteta kao shvaćanja i ponašanja kojega je u to vrijeme ekstremni zagovornik Piero Manzoni. Među dvojicom domaćih sudionika prve izložbe Novih tendencija jedan je raniji eksatovac Picelj, i njegov primjer simbolički obilježava sponu EXAT - Nove tendencije; drugi je pak Knifer, slikar koji upravo u to vrijeme započinje svoju veliku, do danas neprekinutu, avanturu slikanja meandra kao znaka što će ga sam autor – unatoč vanjskom geometrizmu forme – već tada doživljavati kao nosioca jedne vrste anti-slikarstva, jedino na sebe upućenog pojedinca. Knifer će u to vrijeme pripadati skupini *Gorgona* (gdje su bili još Vaništa, Kožarić, Jevšovar, Seder, Mangelos i dr.), neformalnoj družini umjetnika koji su se izražavali različitim jezicima ali im je svima bilo blisko osjećanje apsurda egzistencije sadržano u krajnjem sažimanju vidljivih i u odbacivanju estetskih osobina slikarskog i kiparskog djela, s težnjom prelaska s takvog djela na nagovještaje onih zahvata što će kasnije biti nazvani postupcima dematerijalizacije umjetničkog predmeta. Sâm će Knifer biti posve svjestan dvoznačnosti položaja svoga slikarstva u odnosu na sredine u koje se ono tada uključivalo: “u kontekstu Novih tendencija meandri su smatrani za znak konstruktivnosti, u kontekstu Gorgone smatrani su za manifes-

taciju apsurdna”, izjavit će u jednom kasnijem razgovoru. Povezana s Novim tendencijama ne samo putem Knifera nego i Putara i Meštrovića, dvojice kritičara vrlo angažiranih u organizaciji izložbi toga pokreta, Gorgona je drugo lice duhovnog raspoloženja istoga povijesnog trenutka, dakle početka i sredine šezdesetih godina. Ona odaje svijest da je tada definitivno završeno s vjerovanjem u osobine avangarde što se očituju u zastupanju “optimalne projekcije u budućnost”, a umjesto takve vjere umjetniku jedino preostaje teška usamljenička borba da područje umjetnosti kojim se bavi shvati i osvoji kao područje totalne slobode vlastitih činova, kao posljednje uporište svoje ugrožene a ipak sačuvane osobne psihološke sigurnosti.

U trenucima kada se čini zaključenom i završenom etapa zalaganja umjetnika za ideje projekta (što je duhovno moglo vezati pojedince oko **Zenita**, grupu EXAT-51 i njezine pripadnike u pokretu Novih tendencija), kao da se iznova, iako mimo otvorenih gesta osporavanja, reaktivira mentalitet Aleksićeva dadaizma i znatno modificiran nalazi svoje duhovne srodnike u pojedinim pripadnicima Gorgone ali i u još nekolicini slikara koji će pripadati radikalnoj i krajnje nepikturalnoj struji informela, dovodeći sliku – kao u slučaju Gattina i Felleri – do krajnjih granica održavanja u stanju stvrdnutog grumena gole i primarne, spaljene i od potpunog uništenja plamenom ipak sačuvane materije. Čak će i jedan raniji pripadnik EXAT-a predosjetiti i upravo dramatično izraziti tu dubinsku transformaciju psihoze vremena: od svojih ranijih geometrijskih slika Kristl će potkraj pedesetih i na početku šezdesetih godina prijeći na monokromne, posve crne ili bijele **Positive** i **Negative**, dovodeći sliku do stadija “nulte točke” gdje ona više ne govori ni o čemu drugom osim što do kraja ogoljuje svoju elementarnu materijalnu građu. U okrilju Gorgone i kod pripadnika radikalnog informela to osjećanje nelagode umjetnika pojedinca u realnosti vremena bilo je još latentno, prikriveno ponašanje izvan izravnog uvida javnosti, ili je pak posredovano slikom, makar u elementarnom stadiju njezina materijalnog sastava. Kada se kriza takvog osjećanja približi vrhuncu, umjetnik se više neće moći ni htjeti suzdržavati: morat će ostati sam sa sobom, govoriti “u prvom licu”, više nego djelom (slikom, kipom) izražavat će se činom, akcijom, nastupom u javnosti. To je slučaj s prvim henepingom Tomislava Gotovca iz 1967., kojemu su prethodili radovi istog autora u fotografiji i filmu. A pripadnici tadašnje mlađe generacije (u kojoj su među vodećima Dimitrijević, Trbuljak, Bućan, Iveković, Martinis, Stilinović i dr.), odreda formirani u duhovnoj klimi oko 1968., umjetnost će shvatiti kao produženu i specifičnu vrstu svakodnevnog ponašanja – s ciljem da se ispitaju granice dokle takvo ponašanje seže i posve napušta zaštićeni teren umjetnosti. Znatno će se proširiti sredstva izvođenja umjetničkog djelovanja, ući će u upotrebu mediji registracije poput fotografije i filma, primjenjivat će se izlazak u izvangalerijske prostore, u prostor grada ili prirode; ukazivat će se, ukratko, šansa umjetnosti “ostvarene” u životnom djelokrugu. Svi ti simptomi upućuju da su iznova u optičaju ideali vezani uz nasljeđe povijesnih avangardi: činila se u jednom trenutku bliža nego ikada težnja povezivanju umjetnost-život, izjednačavanju umjetnost=život, kao da se doista stiglo nadomak ispunjenog “proricanja estetskog društva”. No prilike su ubrzo postavile te neumjerene aspiracije na njihovo realno mjesto: bila je, zapravo, posrijedi tek jedna nova vrsta umjetničke prakse sa svojim specifičnim postupcima i tehnikama, kao i u njima ostvarenim, više ili manje uspješnim, dakle kritičkim vrednovanjem provjerljivim, rezultatima. No posljedice toga

vrenja, tih intenzivnih iako kratkotrajnih perturbacija u svijetu umjetnosti, ostale su ipak vrlo vidljive. Cijelo se to umjetničko zbivanje danas osjeća kao vrijeme u kome se tražio izlazak izvan zatečenih granica, mimo estetskim sudom omeđenog područja umjetnosti, kada se preispitivala umjetnikova profesionalnost, zauzimalo kritičko stajalište prema vladajućoj umjetničkoj tradiciji vlastite sredine, a u jednom od takvih raspoloženja što ih je donijela klima nove umjetnosti sedamdesetih prišlo se revalorizaciji pojava poput međuratnog konstruktivizma i dadaizma, poput EXAT-a, Gorogne i radikalnog informela, da bi se na svim tim reafirmacijama počela zasnivati ideja o kompleksu **druge linije** kao kontinuiranog toka u čije nastajanje i trajanje ugrađuju svoje energije pripadnici niza umjetničkih naraštaja.

Ulaskom u osamdesete godine ukupna situacija na području umjetnosti još jednom se znatno mijenja, a prati je (ili joj negdje čak prethodi) opsežna teorijska debata o pitanju postmoderne kao karakterističnoga duhovnog stanja sadašnje epohe. Razorena su ili napuštena mnoga načela na kojima je počivala koncepcija modernosti (“modernost više ne postoji; sve je aktualno i sve je retro”, reći će Baudrillard), a unutar takva generalnog zahvata revizije stiglo je na red i preispitivanje pojma avangarde (transavangarda postaje jedan od termina kojim se obilježava umjetnost postmodernog razdoblja). Na pitanje “je li danas svaka kritička radikalnost postala nekorisna” Baudrillard će čak potencirati težinu negativnog odgovora: “ne samo nekorisna nego nesvrhovita. Mi smo već prešli čitav ciklus kiritičke misli... Simbolički je poredak nadiđen, a kritička je perspektiva napuštena... Kritika čuva stanovište subjekta u svim njegovim strategijama. A upravo se te strategije čine zastarjele i iscrpljene.” Ako je tako na ukupnom polju duhovne realnosti epohe, neće ni na parcijalnom polju umjetnosti biti razloga ni za kakve strategije izdvajanja; uostalom, u današnjoj umjetnosti već je svaki pojedinačni stav **drugi** u odnosu na ostale. Otuda bi se cjelokupan prijedlog **druge linije** mogao doimati kao mreža jednog sistema koji, iako to nipošto ne želi, sam po sebi implicira svojevršno totalitarno ponašanje. Ali se sama realnost zbivanja u konkretnim umjetničkim prilikama ipak nije dokraja prepustila nekritički shvaćenom pluralizmu: opstaju i dalje na snazi neki distinktivni kriteriji po kojima jedne pojave inkliniraju drugima, jedne osobe drugima, oslanjajući se na u prvi mah teško uočljive niti nekih unutrašnjih duhovnih srodnosti. Tako će zasigurno biti i u području umjetničke prakse osamdesetih godina u sredini gdje su se u prethodnim razdobljima očitovale pojave o kojima je u ovom tekstu bilo riječi. Nešto, dakle, od mentaliteta **druge linije** opstaje i u pojavnim oblicima umjetničkih jezika karakterističnih za minulo desetljeće; uostalom, tome u prilog dali bi se navoditi mnogi primjeri s konkretnog terena umjetničke prakse. Tako će Seder, jedan iz kruga radikalnog informela i pripadnik Gorgone, biti predvodnikom neoekspresionističke nove slike; Kipke, vodeći slikar postmodernog eklekticizma, vidi među svojim povijesnim prethodnicima Micića, njegova brata Poljanskog, Mangelosa (koji je upravo u ovom razdoblju posthumno prepoznat kao značajna umjetnička osoba); različite geometrije Edite Schubert, Dubravke Rakoci i Petercola na pravcima su nastavaka nekih jezičkih tekovina po kojima je njihova umjetnička sredina postala karakteristična... Knifer, dakako, nije odstupio od svojih meandara, ali je još jednom našao načina kako da uhvati sponu s izmijenjenim kontekstom i poput nekih najaktualnijih pojava opstane u samoj matici umjetničke scene. Čin “simboličkog pomirenja” u duhu postmoderne tolerancije na toj istoj umjetničkoj



sceni bila je izložba **Knifer-Kulmer: kontinuitet i diskontinuitet u hrvatskoj umjetnosti**, održana 1988., koja je željela pokazati mogućnosti približavanja dotle velikih principijelnih razlika u načinima umjetničkog ponašanja. Otpala su, dakle, u posljednjem desetljeću sva nekada evidentna ideološka razgraničavanja u dijalogu umjetnosti, u dijalogu o umjetnosti, ali neke ranije sponse i dalje se drže, već utemeljeni tokovi kontinuiteta nastavljaju se čak i kada se, gledani izvana, čine sasvim teško rasprostranjivima.

Vratimo se na početak, pitanju djelovanja “sredine” na nastanak izražajnih jezika, i pokušajmo sasvim sažeto zaključiti što se praćenjem toga slijeda zbivanja na sceni hrvatske umjetnosti u toku smjene više generacija umjetnika nastojalo pokazati. Nastojalo se pokazati upravo to da je sredina o kojoj je bilo riječi – uz niz ostalih jezika i shvaćanja umjetnosti – bila kadra sama izgrađivati i uzastopno obnavljati izražajna stajališta u znaku radikalnih umjetničkih pozicija i njima odgovarajućih načina ponašanja umjetnika; da takve postupke i ponašanja nipošto nije s vremena na vrijeme “uvozila” s međunarodne umjetničke scene, nego je, naprotiv, u sebi posjedovala dovoljno takvih energija i pronalazila putove za njihovo uvijek ponovno ispoljavanje. Rekli smo da **drugo** u tome uvjetom kritičkom pojmu ne

želi označivati sekundarno u vrijednosnom smislu, ali ne želi više ni pristajati na alternativno, marginalno, u odnosu na neka navodno središnja, sredini navodno svojstvenija, umjetnička očitovanja. Ni u jednoj sredini nije samo jedan **genius loci**, mnogi su “duhovi mjesta” u opticaju pri nastanku i razvoju umjetničkih oblika. Umjetnost koja je ovdje bila praćena autohtona je umjetnost izrazito urbanog mentaliteta; ona izražava **genius loci** modernoga grada u prostornim rasponima i u duhovnim slojevima kakve je posjedovao Zagreb u vremenu u kojem je ta umjetnost nastajala. Sredina koja je takav kulturni centar posjedovala, koja je u njemu bila kadra formirati i održati cijele struje radikalnih umjetničkih pozicija u tijesnim vezama sa sebi srodnim evropskim umjetničkim primjerima, ne treba više da za vlastita prepoznavanja rabi kategorije poput onih koje govore o “perifernoj strukturi”, ne treba da traži alibije u tome što samu sebe smatra “lokalnim ambijentom”. Umjetnost, dakako, poznaje u svakoj sredini bezbrojne načine nastajanja, ali pred svim tim načinima jedan je neodgodiv zajednički zahtjev: da sudjeluju u velikoj svjetskoj razmjeni umjetničkih problema i ideja, da u toku različitih povijesnih trenutaka budu prisutni na pozornici odvijanja globalnih umjetničkih procesa.

