

Nada Beroš

Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama

Okrugle brojke, a pogotovo takve koje zatvaraju čak tri kruga ili, da budemo posve precizni, dva kružna sijamca i jednu elipsu, kao što je slučaj s osamdeseticom, već se po svojoj ikonici nude nekom dovršenošću i cjelovitošću. Osamdeset godine, ne samo kad je riječ o likovnim umjetnostima, desetljeća su u kojem je, ipak, otvoreno mnogo više problemskih krugova negoli onih koji svojom pedantnom elaboracijom sugeriraju konačnost i tapiju "zadnjih istina". Međutim, dekade kao graničnici često su nužne poštapalice u "sistematizaciji radnih mjesta" koja imaju neke veze s poviješću, pa se stoga nerijetko, već i u posve formalističkom ključu, izdvajaju kao dobrodošli orijentiri. To bolje po "sistematizaciju" ako osim tih "vanjskih razloga" postoje i oni "unutrašnjeg diktata", kao što je, čini se, s osamdesetim godinama koje uz vremenski okvir ujedno čine pregnantan problemski kôd. Poštujući, dakle, dekadnu logiku, ali i logiku problemskog diskursa, Zdenko Rus, autor izložbe Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama, otvorene u jesen 1990. u sarajevskom Collegium artisticumu, zatim u Skopju i napokon u lipnju 1991. u Zagrebu (Paviljon VII "ZV"), a u organizaciji Hrvatskoga društva likovnih umjetnika Zagreba, nastojao je uspostaviti dijalog s netom minulim desetljećem u trenutku kad još nije prošla opasnost njegova iznenadnog osvrtnja. Neminovnost lokalnog ograničenja nametnula je parcijalizaciju problema, ali i njegovo oštrije fokusiranje, ne oduzimajući ni "drveću" ni "šumi" mogućnost da progovore individualnim i kolektivnim jezicima. Sirenskom zovu historizacije fenomena dok su još u stanju žitke mase sve teže odolijevaju teoretičari i povjesničari umjetnosti poučeni primjerom kritike u osamdesetima, koja je vehementno promovirala i još brže apsolvirala, odnosno stavljala ad acta još "vruće" poetike što su u furioznom tempu prokrstarile krajolikom osamdesetih.

Tako se najstimulativnija maksima desetljeća "Anything goes" ujedno pokazala najpogubnijom, jer nije samo ujedinila deveto desetljeće nego ga je i podijelila po vrlo osjetljivoj šavu ozbiljnosti/neozbiljnosti, sugerirajući posvemašnjom simulacijom mogućnost "prolaženja svega", ali i prolaznosti svega. Dehijerarhizacija osamdesetih, premda svojevrsan pandan "kritike svega postojećeg" iz utopijskog arsenala buntovnih šezdesetih, stavila je u istu ravan inovaciju i reciklažu, izvornik i citat, zaogrnuvši se poetikom navodnika kao carevim novim ruhom. Istina ili laž doista postaju lažnom dilemom osamdesetih, jer se dobrovoljno

prihvaćaju pravila "kao da" poetike i kad je riječ o igračima i kad je riječ o kibicima. Jedva da je i u jednom poslijeratnom desetljeću postojalo takvo "bratstvo i jedinstvo" umjetnika i kritičara kao u prošlom. Ali ta je mezalijansa istodobno bila znakom obostrane nemoći, bilo da se osluškuje vlastiti glas bez kritičarskog sufliranja, bilo da se vrednuje u sveopćoj praksi dogovornog nevrednovanja. Moglo bi se čak kazati: ako su umjetnici izlazili ispod kabanica svojih kritičara, nisu ni kritičari bili pošteđeni denunciranja "na sliku i priliku" svojih štićenika.

Kako da se prema svemu tome odredi povjesničar umjetnosti? Ma koliko suzio svoj predmet - u prostornom i vremenskom pogledu - njegov je problem i nadalje isti: da li se zadovoljiti sankcioniranjem postojećeg stanja ili poraditi na inventivnoj inventuri pa makar i po cijenu ulaznog/izlaznog nereda? Rusovo veliko pospremanje osamdesetih u hrvatskoj umjetnosti nesumnjivo je zaokupljeno potrebom da se postojećem stanju ne oduzme ništa od njegove vitalističke polimorfности, ali i da se ono istodobno pokuša artikulirati smještanjem u problemske cjeline koje, unatoč mogućim prigovorima o njihovoj proizvoljnosti i nepreciznosti, ipak omogućuju preglednost ako ne i inventivnu inventuru. Podijelivši izložbu u sedam cjelina - Modernisti u postmodernu doba, Od nove slike do nove geometrije, Prostor proširenih medija, Paralelni stilovi, Biafra poslije Biafre, Hrvatska škola kiparstva i Zagrebački grafički krug - Zdenko Rus prije svega želi ponuditi elastične i pragmatične koordinate kako bi se "uobličila mentalna slika o rastrkanim i kaotičnim silnicama u životu aktualne umjetnosti". Već i sama "šarolikost" naslova tih cjelina ukazuje na nemogućnost da se odredi jedinstven kriterij te podjele, odnosno, Rus se svjesno odlučuje za kretanje na dvjema razinama - onoj modernosti i onoj postmodernosti - što smatra karakterističnim za hrvatsku umjetnost osamdesetih godina u kojoj su promjene tekle nešto sporije, a "strategije zaborava" bile malo manje rezolutne negoli u velikim kulturnim sredinama. Zato Rus ne slijedi samo aktualnosti koje su korjenito mijenjale sliku osamdesetih, već smatra da su likovni pejzaž proteklog desetljeća ravnopravno gradile i razgrađivale i one osobnosti i pojave što su svoju radikalnu poziciju imale u prethodnom desetljeću, ili čak desetljećima, a osamdesetih godina ponovo su se našle u burnom postmodernističkom vrtloženju (F. Kulmer, I. Kožarić, Đ. Seder, E. Murtić, Š. Perić, I. Šebalj). Posebno bi se za Ferdinanda Kulmera i Ivana Kožarića moglo reći da su

amblematske figure osamdesetih koje su svojim stilskim nomadizmom i superiornom ironijom najsublimnije izrazile duh epohe.

Nasuprot tome kontinuiranom udjelu "modernista u postmodernom dobu" dvadesetak je autora srednje i mlađe generacije okupljenih u segmentu "Od nove slike do nove geometrije", koji se otčitava kao dominantno mjesto izložbe ne samo po golemoj kubaturi što je zauzima već i po specifičnoj gustoći trendovskih silnica koje njemu konvergiraju. Za mnoge od tih autora čini se da je proteklo desetljeće po svojoj dinamici mijena trajalo dvostruko duže, jer su u tako kratkom razdoblju prokrijumčarili mnoge jezike, lutali od jedne krajnosti do druge, bjelodano izdižući pojam nedosljednosti i nekoherentnosti do kulturnog statusa (N. Ivančić, Z. Fio, E. Schubert, M. Bijelić, A. Rašić, Ž. Kipke, S. Drinković, A. Jerković i dr.), pa se njihova zastupljenost s najčešće dva djela (što je općenito načelo izložbe) doista pokazuje nedovoljno uvjerljivom. Diskutabilna je i vrlo tijesna granica između ovih autora i narednih okupljenih pod sintagmom "Prostor proširenih medija", pa stoga nije teško zamisliti međusobna ukrštanja i prijelaze iz jedne "enklave" u drugu. Rus ipak smatra da je moguće odrediti bitnu distinkciju među njima - jezični nomadizam nove slike, odnosno medijski nomadizam u autora koji u svome radu "proširuju" granice umjetničkog - ali i da je isto tako moguće govoriti o međusobnim dotirima i srodnim senzibilitetima. *Differentia specifica* ove druge skupine također je veza s nekim radikalnim premisama sedamdesetih godina ("nova umjetnička praksa"), stanovit ikonoklazam i povjerenje u mentalnu prirodu umjetničkog čina (S. Iveković, D. Martinis, B. Demur, G. Petercol, M. Molnar, D. Jakanović-Toumin, Ž. Jerman, B. Beban, H. Horvatić, S. Đukić).

"Paralelni stilovi" vjerojatno su najlabavija cjelina ne samo zato što je riječ o divergentnim pojavama, koje nesumnjivo sudjeluju u životu osamdesetih, već je tu autorska "slobodna sudačka procjena" učinila najviše ustupaka, ne ponudivši valjane argumente zašto su izdvojeni baš ti autori (Z. Keser, Lj. Stahov, N. Koydl, J. Eterović, N. Opačić, M. Lah, J. Fatur, M. Muljević, Ž. Lapuh), a ne primjerice i neki drugi (N. Kavurić-Kurtović, B. Baretić i dr.) čiji su jezici sačuvali autonomiju, stečenu prethodnih desetljeća, ali i znatno evoluirali u duhu osamdesetih.

Naravno, uvijek je moguće opravdavati izostanak pojedinih imena prostorno-vremenskim razlozima, no prava je šteta kad se takvi, opravdano ambiciozni, projekti ne mogu dokraja othrvati naručilačko-cehovskom mentalitetu.

Shvatljivijim se čini ustupak vlastitog kritičarskog prošlosti, da ne kažemo mladenačkoj ljubavi, kad je riječ o ulogu Biafre u osamdesetim godinama. Nedvojbenu "auru specifičnosti" što ju je Biafra pronijela u sedamdesetim godinama (S. Gračan, R. Petrić, M. Vuco, I. Lesiak, Z. Kauzlarčić Ataç) ipak je teško uvjerljivo braniti kao zasebnu cjelinu u okviru ovakve izložbe, unatoč kreativnom udjelu većine pojedinaca te grupe u minulom desetljeću.

Posebno izdvojeni segment kiparstva pod donekle pretencioznim naslovom "Hrvatska škola kiparstva" ne računa, međutim,

s nekim čvrstim određenjima, oslanjajući se više na neuhvatljive fine niti memorije nego na neki kiparski program. Stoga je i moguće okupiti u njoj nekoliko naraštaja (B. Ružić, Š. Vulas, K. Kovačić, P. Bogdanić, V. Gašparić Gapa, P. Barišić, K. Hraste, M. Mikulin) koje ujedinjuju srodnosti senzibiliteta, odnosa prema materijalu i formi, istodobno spajanje arhaisko-mediteranskog kompleksa s postmodernim rujanjem tradicionalno poimanom kiparskom materijalu. Začuđuje u ovom izboru izostanak barem dvaju imena - K. Angelija Radovanija i V. Lipovca - koja nedvojbenu pripadaju duhovnom i oblikovnom obrascu sardoničke figuracije i te kako vitalne i u posljednjem desetljeću. Drugo je, pak, pitanje kako je iz kiparskog obzora osamdesetih mogao iščeznuti vrlo evidentan segment ludičke skulpture, osobito vidljiv kod nekolicine mlađih autora (V. Topić, M. Vodopija, S. Majkus), koji također ima solidnu tradiciju (Z. Topić, M. Vodopija, S. Majkus), koja također ima solidnu tradiciju (Z. Lončarić, M. Šutej) pa i inovatorski žar u hrvatskoj skulpturi posljednjih desetljeća. Bez toga "neozbiljnog" dijela hrvatsko kiparstvo teško da bi prijeko potrebnu ravnotežu moglo sačuvati u vremenima koja bitno određuje nedostatak smisla za humor.

Zagrebački grafički krug cjelina je što ostavlja dojam kao da se na brzinu i u posljednji tren ukrcala na kompoziciju "hrvatske umjetnosti u osamdesetim godinama". Ako je trebalo da posluži kao podsjetnik na "zlatno doba" zagrebačke škole serigrafije, to joj je pošlo za rukom u negativnom smislu: pokazala je anemično stanje u jednoj disciplini kojoj su povijesni razlozi dali primat u šezdesetim godinama pod parolom "demokratizacije umjetnosti", a kojoj u osamdesetim godinama tek nekolicina snažnih osobnosti mogu ucijepiti životodajni nektar. Među takve svakako pripadaju Miroslav Šutej i Boris Bučan, za kojega je šteta što nije predstavljene antologijskim plakatima iz osamdesetih koji nesumnjivo nadilaze njegov najnoviji crtačko-slikarski ekskurs. Uz tu dvojicu autora zagrebački je grafički krug predstavljen samo s još tri imena (A. Kuduz, I. Šiško, H. Čavrk), kojima su "grafika i crtež primarno polje rada", a izostanak nekolicine drugih autora opravdavan je činjenicom da su na izložbi već zastupljeni slikama (Koydl, Stahov, Keser, Trogrlić, Jelavić, Milenković, Vrkljan i dr.), što samo dokazuje da "ni među likovnim disciplinama nema pravice", pa je teško biti branitelj obespravljenih.

Valja ipak na kraju reći da je izložba Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama, zamišljena kao međurepublička razmjena likovnih udruženja, daleko prerasla kurtoazne okvire međurepubličke suradnje, priskrbujući i svojoj koncepciji i realizaciji atribut osmišljena projekta čiji će se potpuni dometi vjerojatno moći pravednije sagledati po skorom izlasku knjige Zdenka Rusa istog naslova, koja je komplementarna samoj izložbi. Vrlo dobar postav izložbe u prostranom Collegiumu artisticum u sarajevskoj Skenderiji popraćen je kvalitetno oblikovanim deplijanom s više nego instruktivnim tekstom Zdenka Rusa što će posljednjih godina sve življor sarajevskoj likovnoj sredini biti pouzdanim vodičem kroz gustiš hrvatske umjetnosti osamdesetih godina.