



Ješa Denegri

Goran Trbuljak

Galerija Studentskoga kulturnog centra, Beograd,
februar 1990.

Na početku osamdesetih, upravo u vrijeme kada je na umjetničkoj sceni dolazilo do obrata ka sve učestalijem slikanju, Goran Trbuljak je, kao jedan od protagonista umjetnosti prethodnog razdoblja, otvoreno objavio dileme u kojima se našao; izjavit će tada za sebe da je "umjetnik u krizi", da je - što na prvi pogled zaista zvuči paradoksalno - "umjetnik više po tome što ne radi nego po onome što radi". Gledajući u tom trenutku, 1981., na svoj rad unatrag, reći će i to da je dotada imao više izložbi ali ne i previše eksponata na tim izložbama. Evo, međutim, jedne od Trbuljakovih izložbi na kojoj će biti dovoljno eksponata: štoviše, bit će slika, čak cijelih serija i ciklusa slika. Prvi put poslije dugo vremena, možda prvi put uopće kada je taj umjetnik u pitanju, bit će sada moguće govoriti o prisutnosti umjetničkih predmeta na njegovim izložbama. Ali nemojmo pomisliti da je riječ o nekom od onih (danas sve češćih) "povratka" nekadašnjih konceptualaca ili medijskih autora pod okrilje klasičnih umjetničkih disciplina. Ne prestajući se služiti situacijama punim paradoksa, Trbuljak u posljednje vrijeme radi i ovom prilikom izlaže slike, ali ipak ne postaje slikar, ne bavi se slikarstvom u nekom od uobičajenih i

konvencionalnih značenja toga pojma. I dalje je u temelju tih radova onaj isti upitni pristup, čak pristup demistifikacije umjetničkih aspiracija i aure što se oko tih aspiracija umjetno stvara, a upravo je to bila strategija koju je Trbuljak primjenjivao već od početka svoga djelovanja, još tamo s kraja šezdesetih i s početka sedamdesetih godina.

Prvi rad na ovoj izložbi, zapravo idejni začetak svega što će u umjetnikovu djelu potom slijediti, nastao je 1974., još u vrijeme punog intenziteta "nove umjetničke prakse". Trbuljak tada otkriva u izlogu jedne radnje s umjetničkim priborom slikarski stalak s praznim bijelim platnom i dolazi nedjeljom noću da bi neprimijećen "slikao" na staklu neposredno pred platnom, povlačeći niz poteza kistom u nepravilnim kružnim konfiguracijama. Sutradan bi vlasnici radnje, naravno, obrisali staklo izloga, a umjetnik bi za to vrijeme, iz prikrajka, fotografirao nestajanje samo njemu znanog, jedino od njega imenovanog, za sve druge nepostojećeg, dakle anonimnog "umjetničkog djela". Uklapala se ta akcija u tadašnja Trbuljakova preispitivanja naravi umjetnosti, posve u skladu s općim težnjama konceptualnih umjetnika k dematerijalizaciji umjetničkog predmeta; bila je, nadalje, ta akcija dio Trbuljakovih shvaćanja da umjetnikove intencije i okolni uvjeti, više nego sama struktura plastičkog oblika, odlučuju o karakteru i statusu umjetničkog rada; da je povod takve vrste rada prije etičke nego estetske naravi, da je valorizacija takvog rada prije posljedica povijesno-umjetničkih konvencija nego pravog značenja koje neki rad posjeduje i donosi. Možda više nego za ostale, upravo bi se za ovaj Trbuljakov rad mogla vezati njegova omiljena krilatica: "za umjetnost bez umjetnika, bez kritike i publike". Postojao je u ovom slučaju,

dakako, umjetnik, jer se jedino umjetnik vrlo izoštrene svijesti o vlastitu položaju u kulturi i društvu mogao upustiti u mentalnu operaciju kakvu ta vrsta umjetničkog mišljenja podrazumijeva. Odsutna je iz takvog rada zaista kritika i publika, a što je za ovu operaciju bitno, nije u njoj postojalo djelo kao materijalni predmet; ili je pak, bolje reći, postojala tek umjetnikova zamisao i akcija kao onaj "odsutni eksponat" s pojedinih umjetnikovih izložbi. Umjetnička klima osamdesetih godina donijela je kao dominantnu pojavu obnovljenu pažnju posvećenu disciplini slikarstva; slikar je još jednom najčešći lik u porodici suvremenih umjetnika, slika je ponovo postala privilegirani estetski (i tržišni) predmet. Trbuljak se, međutim, nije htio olako prikloniti takvom toku događaja: želio se, naprotiv, tome suprotstaviti, dakako na svoj otprilike poznat subverzivni, metajezički i metakritički način. Smatrao je da će to najprije i najbolje moći uraditi ako se i sam pozabavi jednom vrstom produkcije slika, što ipak ne znači i praksom slikarstva u klasičnom smislu te izvođačke tehnike. Nastaje tako na sredini osamdesetih godina niz serija radova u kojima je konstanta bijelo, grundirano ali neoslikano platno; platno redovito malih formata, najčešće zatvoreno u posebne kutije ili postavljeno pod okvire sa staklom, pleksiglasom ili plastičnim folijama ispred samog platna. Posrijedi je, dakle, platno na kojemu umjetnikova ruka neće ostaviti nikakva traga, koje kist slikara neće ni dodirnuti, ali će ipak, zahvaljujući tome što su staklo ili plastična folija (filteri) pred platnom slikani i obojeni, gledalac tih objekata dobiti dojam da se nalazi pred predmetom koji svoj izgled i svoj identitet duguje objektu slike; objektu nastalom operacijom slikanja, iako - što je ovdje bitno - takva operacija nije izvršena ili je pak slikarski postupak samo djelomice primijenjen, i to na izrazito impersonalni, izvanpikturalni način.

Valja na ovom mjestu ukazati na načelne razlike između karaktera tih Trbuljakovih radova i iskustava kojima bi se pojedine serije njegovih slika mogle činiti formalno srodnima; to su iskustva minimalnog, monokromnog, primarnog, elementarnog, analitičkog slikarstva. Zajednički im je jedino anikonički pristup, odsutnost svakog prizora, svakog traga iluzionizma koji bi mogao proizići iz upotrebe slikarskih sredstava, iz samog postupka slikanja. No dok osobine svih spomenutih slikarskih pravaca više ili manje ipak računaju na plastične činioce (na boju, prostor, slikarski proces, sve do evidencije svakoga pojedinačnog poteza), računaju dakle na slikarske elemente koje u praksi valja provjeriti a time i afirmirati, Trbuljak zaobilazi te materijalne i tehničke konstante slikarstva i upravo polazi od pitanja ima li slikarstvo kao disciplina uopće smisla da postoji osim kao vrsta simulacije svojih osobina, svojih svojstava. Takav stav temeljne skepse lako se može razumjeti ima li se na umu da ga zauzima netko tko svojom bitnom vokacijom, zapravo, nije slikar nego je nekadašnji konceptualni umjetnik a sadašnji medijski praktičar. Stoga je i njegov odgovor na pitanja o naravi slikarstva i o statusu slike bitno drukčiji nego kod slikara po središnjoj djelatnosti, po "profesiji". Za Trbuljaka slika/slikarstvo ima, dakako, svrhu postojanja, ali ne u smislu onoga spontanog, ekspresivnog izvođenja gdje se ne razabiru odluke uključene u nastavak slike, gdje se njezino značenje očitava tek po završetku čina slikanja, gdje se vrijednost te slike zasniva na pikturalnim svojstvima a živost rukopisa u materiji boje treba da opravda sve posljedice površne improvizacije. Kao umjetnik koji strogo promišlja vlastitu poziciju, koji pažljivo čita i precizno razumije rad drugih, dakle

kao umjetnik kod kojega je razvijena kritička i samokritička refleksija, Trbuljak bi se sigurno rado složio sa čuvenom Duchampovom opaskom o "pameti" odnosno "gluposti" slikara. Upravo stoga značenje ove serije Trbuljakovih slika, sadržaj cijele njegove izložbe, moguće je shvatiti kao neku vrstu umjetnikovih izjašnjenja o tome kako on vidi, kako analizira i, napokon, kako sam primjenjuje i provodi u vlastitu praksu mogućnosti i osobine medija slikarstva.

Svojedobno je Trbuljak pripadao onoj generaciji i skupini umjetnika koja nije bila voljna pomiriti se unaprijed s trenutno zatečenim i u tradiciji sredine rasprostranjenim shvaćanjima umjetnosti. Iako je prividno skromno izjavljivao da "ne želi pokazati ništa novo i originalno", da je spreman pristati na anonimnost vlastitih radova, da sebe otvoreno naziva "umjetnikom u krizi", nipošto ne bi trebalo svim tim izjašnjenjima povjerovati bez provjere. Štoviše, svijest koja pokreće te tvrdnje, postupci koji se na tim tvrdnjama temelje, odaju autora jakih kritičkih stajališta, upućenog na preispitivanje razloga i uvjeta vlastite prakse. Tako je u Trbuljakovu slučaju bilo i s objektom slike i s disciplinom slikarstva, to prije što je takvo preispitivanje želio provesti u okolnostima kada su slika i slikarstvo ponovo postali prioritetni mediji umjetničkog izražavanja. Bilo bi, naime, za njega odviše jednostavno i jednostrano povući se s umjetničke scene upravo kada na toj sceni vladaju raspoloženja koja ne odgovaraju senzibilitetu, odgoju, ideologiji ovog umjetnika, i Trbuljak za takvo povlačenje nipošto nije bio voljan. Osjećao je da sada mora usporiti aktivnost i prorijediti nastupe, ali ipak sačuvati prisutnost na umjetničkoj sceni, provesti u djelo ono što sam naziva "održavanjem kontinuiteta u svome radu". Rezultati te aktivnosti, znaci te prisutnosti, dokazi održavanja toga kontinuiteta upravo su radovi u vanjskom ruhu slike, u tehničkom postupku slikarstva; ali slika/slikarstva koncipiranih na način koji jasno odaje da je autor tih djela umjetnik kojega se cijela dosadašnja praksa kretala u koordinatama umjetnosti kao svojevršne cosa mentale, bez obzira na to u kojim se medijima takav njegov temeljni stav konkretno očitovao.

Već od sredine i pogotovo potkraj osamdesetih godina moglo se u umjetničkoj problematici primijetiti ponovno jačanje mentalnih pristupa, a pojedini protagonisti konceptualne umjetnosti još jednom su se našli u pojedinim matičnim tokovima umjetničkih zbivanja. Ulazak u devedesete godine bit će, sudeći po mnogim simptomima, pod znakom nastavka takvog kretanja; uostalom, mentalna komponenta suštinska je osobina umjetnosti modernog i postmodernog doba, prisutnost konceptualnog faktora u suvremenom umjetničkom djelu naprosto je uvjet bez kojega to djelo ne može opstati. Evo, dakle, razloga zbog kojih će rad protagonista umjetnosti mentalnog pristupa biti i danas u središtu pažnje: bit će to ne jedino zbog povijesnih zasluga, niti samo zbog priznanja dosljednom istrajavanju na ranijim pozicijama, nego će to biti i zbog neke nove problemske crte koju radovi nekadašnjih i sadašnjih konceptualaca uvode u aktualna umjetnička kretanja. U takvom kontekstu moguće je, čini se, promatrati i Trbuljakov rad u toku posljednjih godina: jer, posrijedi je rad utemeljen na iskustvu umjetnikovih prvih prodora, na kontinuitetu njegovih opredjeljenja za umjetnost mentalnog pristupa, ali je to ujedno rad koji danas - očitujući se u svojevršnim objektima slika i postupcima slikarstva - nalazi načine svoga uključivanja u umjetničke tokove na početku devedesetih godina.