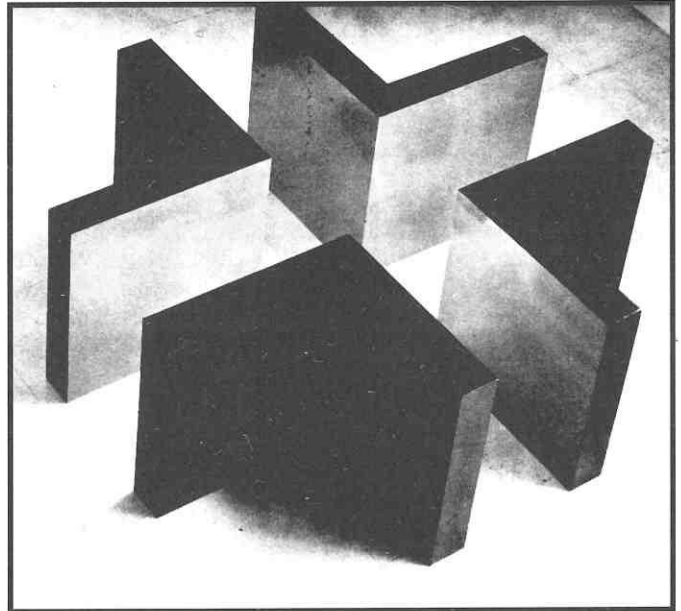


## Ješa Denegri

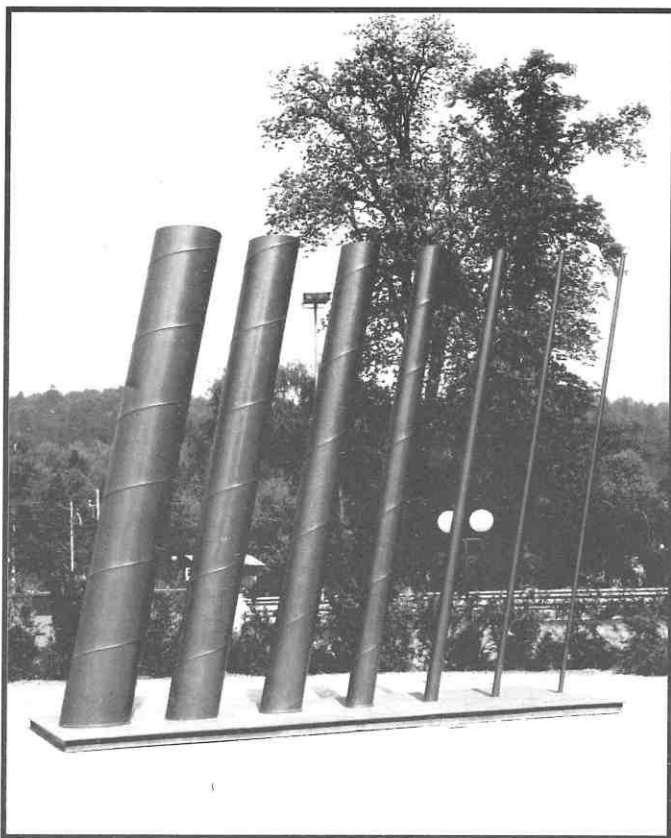
### Vidici minimalnog

**Vidiki minimalnega - Minimalizem v slovenski umetnosti 1968-1980, Moderna galerija, Ljubljana, kolovoz-rujan 1990.**

Na pitanje koje se pojave i pojedinci mogu u jugoslavenskom umjetničkom prostoru imenovati pojmom minimalizam po prvi put u povijesnoj retrospektivi nastojao je odgovoriti Marijan Susovski na istoimenoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1983, utvrdivši zastupljenost znatnog broja autora koji su se u tijeku šezdesetih i sedamdesetih godina u pojedinim jugoslavenskim sredinama (u Hrvatskoj, Sloveniji, Srbiji, Makedoniji) služili reduktivnim, što još uvijek ne znači i izrazito minimalnim i minimalističkim formama u izvornom značenju toga termina. Kada se pak spominje izvorno značenje termina (Minimal-Art), odmah valja reći - a to utvrđuje i Susovski na početku uvodnog teksta u katalogu zagrebačke izložbe - da je on (prvi put uveo ga je Richard Wollheim 1965) porijeklom iz američke umjetničke scene nakon dominacije apstraktnog ekspresionizma i da se u šezdesetim godinama javlja u nizu jezičkih varijanti, svih u znaku reakcije "hladnog" govora na izrazito subjektivne i instinktivne pristupe prethodnog razdoblja. Mora li se stoga pojava minimalizma na sceni jugoslavenskih umjetničkih sredina nužno vidjeti kao odjek, posljedica, derivacija spomenutog američkog fenomena? To svakako u cjelini ona nije, budući da su na pojavu minimalizma u tim sredinama djelovali i drugi izvori, evropski, a ponegdje i domaći (na primjer u Zagrebu, gdje je postojala tradicija geometrijske apstrakcije grupe EXAT-51), što je dovodilo do prožimanja različitih oblikovnih tokova, a odatle proizlazi zaključak da pravog Minimal-Arta (u smislu primarnih struktura) u Jugoslaviji, zapravo, nije bilo. To, dakako, ne umanjuje nego naprotiv ističe značenje pojava što se pod srodnim terminima (minimalno, minimalizam) u Jugoslaviji razumijevaju, budući da upućuju na razlike u odnosu na jedan dominantni, u drugoj (američkoj) sredini potpuno razrađen jezički model. Ono što je ipak sigurno jest da se pojave minimalnih/minimalističkih formi u pojedinim jugoslavenskim umjetničkim sredinama vežu uz procese neprestanog širenja još prije uspostavljenih kontakata umjetnosti tih sredina s međunarodnom umjetničkom scenom kao njihovim prirodnim problemskim kontekstom. To je bio trenutak pojačane, tada u okolnostima duhovne klime kasnog modernizma pozitivno viđene i vrednovane internacionalizacije naših domaćih umjetničkih zbivanja, a uvođenje minimalnih formi moglo se u vremenu njihove pojave vidjeti kao znak težnje integriranju pojedinih jugoslavenskih umjetničkih krugova u njima bliske i srodne međunarodne procese, njihovu punopravnom sudjelovanju u tim procesima, pri čemu će način i stupanj toga sudjelovanja - kao što je u umjetnosti redovito slučaj - zapravo ovisiti o sposobnosti pojedinaca da u području svoga rada ostvare i dostignu što je moguće cjelovitije vlastite i vrednije rezultate.



Već u prvoj rečenici uvodnog teksta u katalogu izložbe Vidiki minimalnega - Minimalizem v slovenski umetnosti 1968-1980. njezin će autor Igor Zabel napomenuti da se na slovenskoj umjetničkoj sceni ne mogu naći oblici što bi po svojim osobinama posve odgovarali značenju kritičkog termina Minimal-Art, drugim riječima, minimalno/minimalizam, ali će zauzvrat na toj sceni kasnih šezdesetih i u tijeku sedamdesetih godina postojati oblici što odaju veći ili manji stupanj redukcije i asketizma u primjeni gradivnih sredstava. No upravo to udaljšivanje od paradigmatškog modela minimalizma, u ovom slučaju od modela Primarnih struktura, pruža mogućnosti da se o produkciji slovenskih autora koji se podvode pod termine minimalno/minimalizam može govoriti kao o produkciji sa stanovitim osobinama autentičnosti, makar u granicama orijentacija što po svojoj ideologiji nikada nisu računale na lokalno ili regionalno, nego su, naprotiv, bile nosioci i zagovornici već spomenutog duha umjetničkog internacionalizma. Budući, dakle, da ovdje nije riječ o minimalnom/minimalizmu u radikalnim pozicijama kakve se nalaze u praksi i u teoriji Roberta Morrisa i Donalda Judda, nego prije o nizu različitih reduktivnih zahvata na koje bi se mogla primijeniti globalna oznaka Marcelina Pleyneta o minimalnim oblicima kao "autonomnim entitetima utemeljenim na strukturalnim međuzavisnostima", opravdano će biti da se kao moguće paralele pojavama na slovenskoj umjetničkoj sceni u raspravu uvedu fenomeni sistemskog slikarstva, post-slikarske apstrakcije, slikarstva tvrdih rubova, obojene skulpture britanske New generation, pojedine osobine arte povere i land-arta, fundamentalno i analitičko slikarstvo, sve do "druge skulpture" kasnih sedamdesetih godina, što će sve biti one jezičke vrste i podvrste koje se, u čistom stanju ili međusobno prožete, mogu uzeti u obzir kada se govori o radu slovenskih umjetnika okupljenih u sastavu izložbe Vidiki minimalnega.



Početni korak prema minimalizaciji učinjen je na slovenskoj umjetničkoj sceni u krugu autora koji su u trenutku svoga nastupa 1968. u tadašnjoj kritici nazivani neokonstruktivistima. Taj naziv, naime, upućuje na tradiciju povijesnog konstruktivizma, i u tada aktualnoj umjetničkoj situaciji "poslije informela" bio je povremeno upotrebljavan za pobliže obilježavanje pokreta nove tendencije što se u nekim svojim ideološkim projekcijama pozivao upravo na tu tradiciju. Vidljivo je, međutim, da produkcija, a također i ideološki stavovi slovenskih autora koji su pripadali skupini neokonstruktivista nisu u djelokrugu tih iskustava; prije bi se moglo ustvrditi da je njihov rad blizak jednom zasebnom rodu što se u to vrijeme nazivao objekti (slike-objekti, skulpture-objekti), upućujući na svojevrsan hibrid između slikarstva (što se širi prema prostoru) i skulpture (što u sebe prima tipičan slikarski faktor: boju). Uostalom, termin objekt/objekti uveden je ili upotrebljavan u nekoliko prilika na kojima je ta vrsta umjetnosti u jugoslavenskom prostoru bila promovirana: na izložbi Objekt i boja u Galeriji Centar u Zagrebu 1968. i u sekciji Objekti u sastavu IV. trijenala u Beogradu 1970. u kojoj su od slovenskih autora sudjelovali Slavko Tihec, Tone Lapajne, Dragica Čadež Lapajne, Dušan Tršar i Drago Hrvacki. Među njima jedino se za Lapajneove može reći da su zašli u oblast redukcije i minimalizacije gradeći jednostavne, tautološke plastičke oblike i ansamble, te se stoga s pravom nalaze na početku situacije koju razmatra izložba Vidiki minimalnega, kao

što su također s razlogom s ove izložbe odsutni ostali tadašnji pripadnici skupine neokonstruktivista, u čijim formama prevladava stanovita organska komponenta (kod Tršara, Hrvackog i Tušeka) ili je pak, kao u Aquamobilima Slavka Tiheca, bio uveden i primjenjivan svojevrsan kinetički učinak.

Povijesni kontekst pojave skupine neokonstruktivista u širem jugoslavenskom a potom i u evropskom umjetničkom prostoru jest situacija "poslije informela" što se, pojednostavnjeno govoreći, odvaja u dvije velike struje: prema obnovi čiste plastičke forme (u što se ubrajaju i objekti minimalizma) i prema obnovi predmetne i predstavljачke forme (čemu pripadaju pojave i posljedice pop-arta, nove i narativne figuracije, što je u Sloveniji došlo do izražaja u fenomenu ekspresivne figurlike). Izvore toga istodobnog i paralelnog smjera odvijanja dviju formalno različitih ali u mentalitetu ipak srodnih struja valja prije svega vidjeti u tada izmijenjenim duhovnim i psihološkim prilikama kao posljedici otvaranja prema horizontu "nove prirode" modernoga grada i masovnih medija, prema prihvaćanju njihovih pozitivnih životnih posljedica, dok se u konkretnom slučaju umjetničke prakse posredni ili neposredni poticaji mogu tražiti u nekim zbivanjima u sastavu venecijanskog Bijenala 1964. i 1966., posebno u ekspanzivnim američkim nastupima u kojima se tih godina promoviraju Morris Louis, Noland, Stella, Kelly i Olitsky na apstraktnom, odnosno Rauschenberg, Jasper Johns, Oldenburg, Dine, Lichtenstein i Chamberlain na predmetnom i predstavljачkom krilu umjetnosti sedmog desetljeća; donekle - ali znatno manje - takvi su se poticaji nalazili i u nastupima britanskih umjetnika na istoj priredbi između 1966. i 1970. kao što su Caro, King i R. Smith.

Po vremenu pojave i problemima što ih pokreće, skupina OHO pripada postminimalističkom stadiju u novijim umjetničkim zbivanjima: antiformalna i siromašna umjetnost, umjetnost ponašanja, konceptualna umjetnost, jednom riječju, dematerijalizacija umjetničkog predmeta, izražajni su modeli što obilježavaju produkciju OHO-a. Ali u ranom reističkom razdoblju rada pripadnika te skupine njezini članovi Milenko Matanović i David Nez naći će se među sudionicima već spomenute izložbe Objekt i boja u Zagrebu 1968, a sasvim sažeti, materijalno ogoljeni, dakle u stanovitom smislu minimalni oblici bit će karakteristični za intervencije pojedinih članova OHO-au u "ljetnim projektima", kao i u nizu objekata na njihovoj zajedničkoj izložbi u Galeriji Doma omladine u Beogradu potkraj iste godine. Još u to vrijeme Braco Rotar će pisati da su ohoovske "formulacije nesimboličke i transparentne... Njihova je intencija vizualna djelotvornost, formalizacija likovnog jezika"; a Tomaž Brejc će dodati da je u ohoovskoj produkciji "riječ o redukcioničkoj estetici koja se temelji na optičkom minimalizmu i na dematerijalizaciji umjetničkih medija". Većina termina kojima se ti kritičari koriste u svojim tumačenjima produkcije OHO-a odgovaraju osobinama minimalne umjetnosti, što između ostalog može biti argument u prilog njezina uključivanja u sastav ove izložbe. Štoviše, ta produkcija znatno radikalizira pojam i razinu minimalnog u odnosu na tip rada i domete većine pripadnika skupine neokonstruktivista čiji objekti, uspoređeni s povremenim instalacijama Davida Neza i Andraža Šalamuna od stakla, gipsa ili opeka, djeluju kao pretjerano estetizirani, gotovo "dizajnirani" neupotrebnim predmeti. Upravo s tom radikalnom pozicijom pripadnika OHO-a događa se u slovenskoj i jugoslavenskoj

umjetnosti jedan od onih "epistemoloških rezova" u sklopu kojih je moguće govoriti o jeziku i ideologiji druge linije u smislu značenja kakvo se pridaje tome uvjetnom kritičkom terminu. Nakon razilaženja skupine OHO i prelaska nekolicine njezinih članova u svjesno odabranu izolaciju Družine u Šempasu, niz godina na slovenskoj profesionalnoj umjetničkoj sceni neće biti pojava koje bi se mogle dovesti u kontekst radikalnih postupaka i ponašanja, pa tako ni u vezu s postavkama minimalizma. To je vrijeme potpune prevlasti domaćega kasnog modernizma u njegovim estetiziranim i formaliziranim varijantama, bez bližeg kontakta s vitalnijim problematikama na međunarodnoj umjetničkoj sceni. Daljnji korak prema poziciji razlike u odnosu na zatečenu situaciju učinit će Tugo Šušnik svojim ciklusom crno-bijelih slika i slika-objekata iz 1976, prikazanih prvi put na umjetnikovoj samostalnoj izložbi u Galeriji Doma omladine u Beogradu. Brejc će za jezičke osobine toga Šušnikovog ciklusa pisati da proizlaze iz "američke formalističke kritike i evropskog fundamentalnog slikarstva", napomenut će da su te slike koncipirane kao "analitički postupci koji se izvode u serijama", a njihove referentne točke potražiti će u čuvenom ciklusu *Station of the Cross* Barnettta Newmana i u slikama britanskog umjetnika Allana Greena. Šušnik nije dostizao, niti mu je to bio cilj, sublim Newmanovog slikarstva; bliži je pragmatičkom shvaćanju operacije slikanja umjetnikâ svoje generacije, prema kojemu je slika tautološka činjenica što nema drugo značenje nego da do kraja raščlani i ogoli postupak slikanja i izvedbu slike kao uzornog umjetnog i umjetničkog predmeta. Takav Šušnikov korak za svoje je vrijeme radikalna stav koji obnavlja liniju minimalizma u slovenskoj umjetnosti, i ujedno je jedan od prvih primjera analitičkog ili primarnog slikarstva što se na jugoslavenskoj umjetničkoj sceni počelo širiti oko sredine sedamdesetih godina.

Osnovni inovativni moment u tadašnjem Šušnikovu slikarstvu sastojao se u neuobičajenom načinu postavljanja slike koja, silazeći s galerijskog zida, zaposjeda tlo i prostor pred sobom, postajući tako nekom vrstom slike-objekta. Slikari koji će se narednih godina prihvatiti reduktivnih postupaka vratit će se slici kao standardnom pravokutnom formatu zategnuta platna smještenog na ravnini zida, a kriterij "dobrog slikarstva", u smislu poštovanja pikturalnih kvaliteta, valjat će iznova uvažavati pri vrednovanju tih realizacija što pomiruju razinu umjerene i relativne inovacije s duhom "moderne klasike". Takvu zahtjevu najprije će odgovoriti Gustav Gnamuš u slikama što ih čine površine boje nanese ne više kistom nego prskanjem, čime dobiva krajnje delikatne i suptilne kromatske velove. To su slike što u sebi više ne posjeduju formu, ali zauzvrat nude obilje tonskih prijelaza u monokromnoj supstanciji boje. No dok je Gnamuš ispunjavao osnovne konceptijske postavke slikarstva iz djelokruga iskustva minimalizma, u slučaju "organske geometrije" Andreja Jemeca i crnih slika Lojzeta Logara, gdje je unutrašnjost polja riješena diskretnim postupkom drippinga, slika je unatoč sažetoj vanjštini ponovo postala područjem mnogih i raznorodnih pikturalnih intervencija, tražeći podršku u estetskim a ne više prvenstveno misaonim premisama slikarstva. Dosljedniju poziciju minimalne slike, lišene ne samo svake referencijalnosti nego i svakoga pikturalnog dodatka, poziciju "primarne slike" u pravom smislu riječi, zastupao je u to vrijeme Savo Valentinčič, i možda je njegovim prostranim uniformnim i monokromnim sivim

površinama iz 1977. trebalo naći mjesta u sastavu izložbe Vidiki minimalnoga.

Završno poglavlje u kontinuitetu zbivanja što ih prati ova izložba pripada skulpturi kasnih sedamdesetih godina. To je vrijeme problemski vrlo daleko od izvornog pojma Minimal-Arta: možda prije nego o minimalizmu, ovdje bi se moglo govoriti o minimalizaciji materijalnog statusa umjetničkog djela, u ovom slučaju skulptorskog tijela u prostoru. Pitanje je čak koliko je ovdje o skulpturi u klasičnom smislu toga pojma uopće riječ: jer, to više nisu kipovi, plastički obrađeni volumeni, nego svojevrsni konstrukti od različitih, najčešće industrijskih, potrošnih i potrošenih, odbačenih i ponovo upotrijebljenih materijala. Umjetnik koji je na slovenskoj sceni uveo takvo shvaćanje skulpture, koji je tome shvaćanju dao teorijsku potporu pozivajući se na učenje Tuckera, jest Lujo Vodopivec, a njegovi su rani objekti - prije svih onaj s karakterističnim nazivom *Glazba za Billa Tuckera* - primjer skulpture što više nema svoju tjelesnost, masu, nego je zapravo neka vrsta prostornog crteža ili linije u prostoru, ne skrivajući gradivo od kojega je načinjena. To je forma koja nema drugih atributa, nema drugog cilja, nego da bude neutilitarni predmet ponuđen gledanju i, još prije, dodiru, opipu. Samo u početnom stadiju rada Dubu Sambolec privlačit će reduktivno, sažeto djelo; potom će se upustiti u fuzije raznolikih i raznorodnih, organskih i anorganskih materijala tražeći referencije u magijskom i mitskom značenju forme, što je u samoj suštini strano pretpostavkama minimalizma. Ali njezina *Skulptura V* iz 1980, neka vrsta prostorne mreže od metalnih šipki, iako epizoda u radu ove umjetnice, lako se uklapa u konceptijski okvir izložbe Vidiki minimalnoga. U njezinu središtu, međutim, nalazi se cjelokupan rad Matjaža Počivavšeka između 1978. i 1980. kao jedno od uporišta, možda i kao najkvalitetniji individualni udio u tematici minimalizma na slovenskoj umjetničkoj sceni. Počivavšek primjenjuje neke osnovne postavke minimalne umjetnosti - jednostavan geometrijski oblik, industrijski materijal u prirodnom stanju, aditivni princip i seriju umjesto kompozicije pojedinačnih elemenata - no svim tim standardnim svojstvima pridaje svoja tumačenja i vlastita rješenja. Barata krajnostima u izboru formata; na jednoj su strani veliki radovi, iznad prosječne ljudske mjere, na drugoj pak mali, minijaturni, koji bi se mogli izgubiti u prostoru, a da bi ih sačuvali i istakao, umjetnik u nizu istovjetnih fragmenata svoje forme ugrađuje u ravninu galerijskog zida. Format je, dakako, mišljen tako da izaziva i uvjetuje kretanje promatrača: kod većih objekata drži ga na razmaku, kod manjih i sasvim malih poziva ga u njihovu neposrednu blizinu. Obrada materijala (željeznih šipki i ploča) gruba je i nedotjerana; moglo bi se s pravom govoriti o "tehnološkom brutu", kako to u jednoj drugoj prilici u povodu suvremene skulpture spominje Rosalind Krauss. Iako je riječ o vrsti umjetničkog djela što podrazumijeva izvedbu u materijalu, prvenstvo u ovom tipu rada ipak pripada prethodnoj zamisli, preliminarnoj ideji: sama izvedba materijalnih elemenata, njihovo smještanje u prostornoj okolini ili na zidu posljedica je unaprijed donesenih odluka, dovršenje je, vizualizacija i materijalizacija određene misaone pretpostavke. Kao autor izložbe Vidiki minimalnoga, Igor Zabel se odlučio da iskustvo i rezultate minimalizma na slovenskoj umjetničkoj sceni promatra kao završenu povijesnu pojavu, i stoga je zaključni datum cijelog toga zbivanja postavio u 1980. godinu, od kada se

u mnogim sredinama, pa tako i u Sloveniji, javlja nova umjetnička situacija u znaku postmoderne. S takvog gledišta minimalizam se razumijeva kao posljednje poglavlje kasnog modernizma čiji su krajnji ikonoklazam, formalizam, tautologija upravo neki od povoda za reakciju što se javila s nastupima "nove slike", "divljeg slikarstva", transavangarde, anakronizma... Izložba Vidiki minimalnega sasvim je jasno pokazala da na slovenskoj umjetničkoj sceni minimalizam nije jedinstvena i jednokratna pojava, nego se javlja u nekoliko navrata, u više valova, sadržavajući niz jezičkih vrsta i podvrsta, a svima je zajedničko razmatranje nekih temeljnih ontoloških pitanja umjetnosti i umjetničkog djela kao autonomnih duhovnih entiteta. Kada je riječ o svjetskoj i evropskoj situaciji, izvjesno je da takvo važno razmatranje ne bi moglo biti naglo prekinuto i definitivno završeno graničnim datumom što ga čini 1980, čemu je dokaz permanentnost i obnova različitih reduktivnih struja, među kojima su "novi neokonstruktivizam", neo-geo i druge srodne im pojave s kraja prethodnog i početka ovog desetljeća. To je pojedinim kritičarima dalo povoda da se odnedavno upuste u pretpostavke o kontinuitetu modernizma unutar postmodernizma, ili čak da govore o "modernizmu poslije postmodernizma", što bi moglo

imati za posljedicu stajalište po kojemu procesi minimalizacije umjetničkog djela još traju, nastavljajući se na konkretne načine i u aktualnoj umjetničkoj produkciji. Da je dijelio takva gledišta, Zabel je mogao u sastav svoje izložbe uvrstiti djela posljednje slikarske faze Bogdana Borčiča, njegov za mnoge neočekivani obrat k nekoj vrsti visokokultiviranog i kvalitetnog monokromnog slikarstva. Ali ne upuštajući se u takav izbor, Zabel se očito opredijelio za sigurniji i metodološki korektniji stav po kojemu je fenomen minimalizma vremenski, a to znači i problemski, omeđena pojava, u slučaju slovenske scene pojava kasnih šezdesetih i cijelih sedamdesetih godina. Neće, međutim, po svoj prilici biti slučajno što je susret s tom već povijesnom produkcijom ponuđen javnosti u današnjoj situaciji ponovo probuđenih afiniteta prema čistim i sažetim oblicima, dakle prema formi kao bitnom konstituentu umjetničkog djela, a upravo iz takvog gledišta proizici će i zaključak da je epizoda recepcije i vlastitih odgovora na recepciju minimalizma za slovensku umjetničku sredinu bila vrlo poticajna, kulturno pozitivna pojava što je na scenu dovela nekolicinu suvremeno izgrađenih, što znači praktično spremnih i teorijski obrazovanih umjetničkih ličnosti.