

zinu obraćanju srednjovjekovnoj umjetnosti. No postoje, vjerujemo u to, valjani razlozi zanosa suvremenog umjetnika svijetom slika i još prije svijetom duhovnih sadržaja drevnog Bizanta. Ponešto o tim slikama i njihovim sadržajima znamo iz povijesnoumjetničkih knjiga, no to nam ovdje mnogo ne pomaže: umjetnik na te slike i sadržaje ne reagira znanjem i stoga ni nama znanje o povodima umjetnikova rada nije od bitnije koristi. Ono što umjetnika (a potom i kritiku) obvezuje jest sâm njegov doživljaj i način na koji taj doživljaj postaje vidljivim i produktivnim; obvezuje, dakle, imaginacija, formulacija, jednom riječju djelo samog umjetnika.

U slučaju Brede Beban posrijedi je neka vrsta ambijentalnog slikarstva, dakle slikarstva koje nije samo zbroj pojedinačnih slika, nego slike u sastavu izložbe čine cikluse i ansamble, pletu tematsku i idejnu cjelinu. Na prostranim bijelim površinama što više poput nekih tajnih zastava ucrtani su različiti znaci, oblici s nosivošću simbola kojih smisao prepoznamo po konvenciji (krug, križ, zvijezda), ili u odgonetanje tog smisla tek treba da se upustimo. Boje (obojenosti) nema na tim platnima: na bijelom, forme su u crnom, srebrnom, zlatnom. Očito, cjelini izložbe želi se dati dojam nekoga sakralnog mjesta: dok je prepuštena ovoj umjetnici, galerija nije prostor u kojem se prikazuju slike, to je prostor koji se slikama želi pretvoriti u poprište nekog rituala. Zato, da bi se zamisao umjetnice doživjela i sagledala u cjelini, nije dovoljno samo pohoditi prostor izlaganja: valja prisustvovati zbivanjima, performansu, osobnom nastupu umjetnice. Tada je prostor

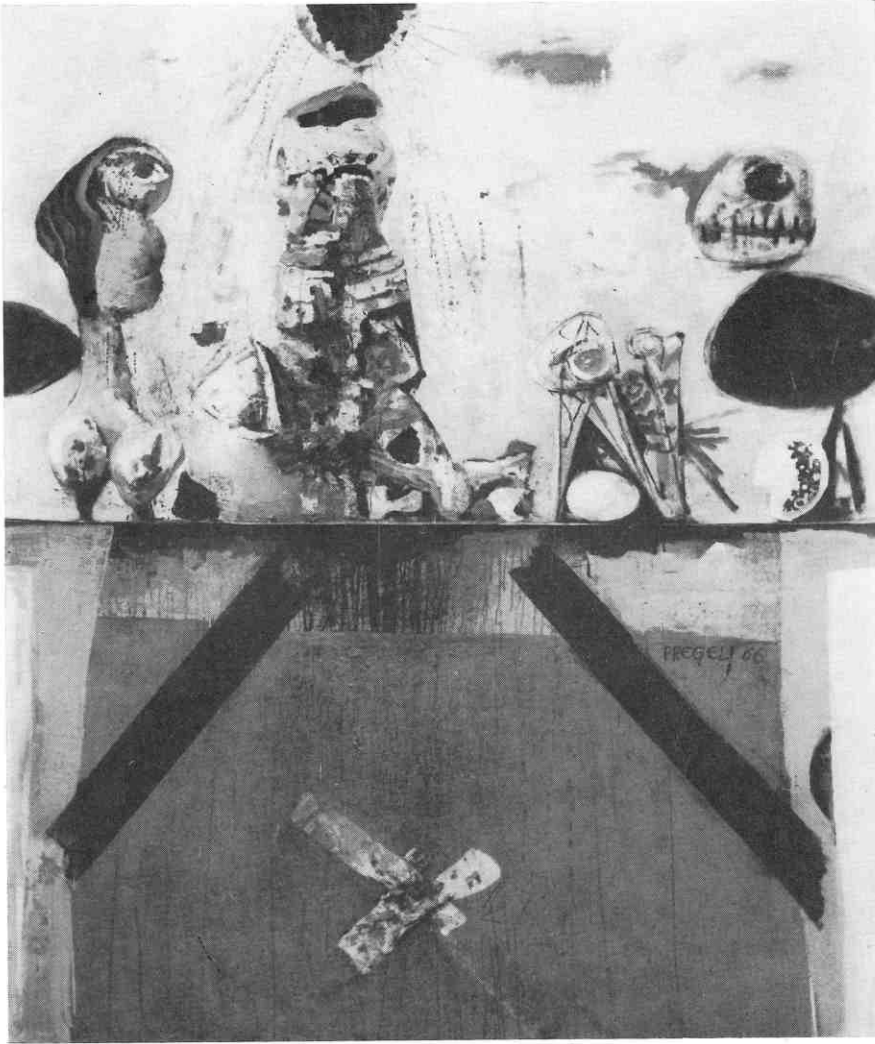
zatamnjen (točnije, osvjetljen svjetlošću voštanica), ispresijecan projekcijama slajdova, ispunjen zvucima srednjovjekovne duhovne glazbe. Izložba-zbivanje Brede Beban zapravo je svojevrsan više-medijski događaj.

Neke pouke umjetnosti sedamdesetih godina ostaju, dakle, u načinu rada Brede Beban sačuvane, i zahvaljujući tim poukama nije kod nje riječ o »povratku slikanju«. Ali može biti o težnji da se slika-slikanje, kao i zbivanje koje je s tim u vezi, sasvim udalji od tautologije česte u umjetnosti sedamdesetih godina, kako bi djelo govorilo o nekim mogućim, umjetnosti svojstvenim i dostupnim sadržajima. To su sadržaji koji se, dakako, ne mogu racionalno razložiti, ali da ti sadržaji u umjetnici i za umjetnicu postoje, da ih ona želi dalje prenijeti, govore i nazivi njezinih posljednjih dvaju ciklusa: *Uspavane zastave* i *Ikone nevidljivih stvari*. Zastave i ikone, jedne i druge, uvijek su predmeti posebnih uvažavanja: njihovo skrnavljenje najstrože je zabranjeno, a tko se na to unatoč zabranama odvaži, neka se čuva kazne i prokletstva. Novija djela Brede Beban kao da bi htjela biti poput nekih svetinja: za umjetnicu to su dragi ili dragocjeni predmeti, za one koji ih gledaju to su predmeti što u sebi posjeduju osobine prenosilaca nekih tajnih poruka. Eto još jednog individualnog primjera koji govori o tome da je umjetnost sredine osamdesetih sve više u znaku neke »nove spiritualnosti«: u vremenu kada ništa drugo više nije sveto, javlja li se jedna umjetnost namijenjena ne, dakako, svetim mjestima nego svojevrsnim svetkovinama umjetnosti?

pregelj prethodnik

izložba u galeriji
equrna u ljubljani

ješa denegri



Ne događa se često da neki krug mlađih umjetnika zaželi i priredi izložbu starijeg odajući mu time, kao svome duhovnom srodniku, neku vrstu radnog a ne prigodnog, sentimentalnog priznanja. Ističe se tako spoznaja o toliko potrebnim kontinuitetima: oni koji danas djeluju osjećaju i znaju da djeluju na nekim temeljima, u nekom kontekstu, na liniji nekih razrada. Priznavati u umjetnosti duhovna dugovanja nije slabost, nego zna biti jakim dokazom samosvijesti: kultura se gradi doprinosima mnogih, a doprinosi današnjih bit će čvršći ukoliko naliježu na doprinose prethodnika. Pogotovo će ona tek nastala zbivanja teško doći do punog

identiteta nisu li upoznata i povezana s korijenima iz kojih se granaju. Takva su otprilike uvjerenja zbog kojih su se umjetnici okupljeni oko ljubljanske galerije Eburna založili za retrospektivu Marija Pregelja (1913—1967), slikara kojemu ni za života ni poslije smrti nije nedostajalo uvažavanja, no kojemu je ipak upravo jedna takva izložba dala u današnjem trenutku posebnu dimenziju problemske aktualnosti.

Kao umjetnik koji se odgajao postupno i temeljito, kao čovjek koji je prikupio mnoga životna iskustva (od kojih je ono zatočeništva u logoru za drugoga svjetskog

rata bilo za nj posebno teško i trajno), Pregelj je prema svome radu, prema pozivu umjetnika, izgradio krajnje odgovoran odnos. Poštovatelj klasične literature (nije slučajno što se na početku njegova opusa nalaze ilustracije za Homerove spjevove Ilijadu i Odiseju iz 1950/51), Pregelj u prvom poslijeratnom deceniju sliku koncipira kao neku vrstu sintetične naracije. Slikar je, naime, narator koji govori o zbivanjima što su se mogla odigrati u nekom davnom povijesnom ili još prije u mitskom vremenu. Vrijeme je u tim slikama produženo i u skladu s tim oblici i položaji figura statični su poput spomenika; osjeća se kao da posrijedi nisu događaji nego neka trajna stanja. Pregelj je njegovao patetiku velikih simboličkih tema, a posebno sugestivne bile su one gdje se figure okupljaju oko kolektivnih obreda posvećenih manifestacijama nastanka života i obilježavanja smrti. Slika koja je željela nositi takva značenja morala je biti građena postupno i nakon pripremnih studija, a ona takvu gradnju odatje nizom plastičkih podataka: materija boje stabilna je i kompaktna, poredak oblika u prostoru uravnotežen je i odmjeren, sâm prostor nikada nije posve plošan nego s naznakama dubine koje čini kontura sjenke predmeta. Sve je to uvjetovalo da se u Pregeljevima slikama iz šestog decenija uvijek zadržalo nešto suspregnuto i zaključeno: čini se kao da je nekakva nevidljiva »rešetka« držala na okupu energiju koja je prebivala u oblicima figura kao isklesanih od nekoga tvrdog i postojanog materijala. Poznavalac klasične evropske kulture i intelektualac koji je razmišljao o povijesnim vrijednostima umjetnosti kao da je u Pregelju dugo krotio slikara koji bi se posve prepustio porivu što neposrednijeg, što direktnijeg čina na samom platnu.

A onda se u njemu počelo nešto naglo prelamati. Što ga je na to navodilo — da li sve tamnije spo-

znaje o naravi svijeta ili neka sa-
svim subjektivna unutrašnja ras-
položenja — nitko izvana nikad ne-
će saznati. No iz posljednjih Pregeljevih slika sve jasnije se razabire kako se raniji poredak oblika i figura naprosto drobi pred naletom odnekud oslobođene energije. Slika i dalje ostaje u djelokrugu simboličkih tema, ali te teme sada nisu meditirane, one kao da su od samog umjetnika (u samom umjetniku) iznova proživljene. Figure za koje smo prije rekli da se čine isklesanim od nekoga tvrdog i postojanog materijala, sada se čine kao da su od najranjivije organske tvari. U košmaru koji zahvaća umjetnika i koji na nas kao gleda-
oce prelazi, te figure (sada, zapravo, samo njihovi znaci) kao da su od mesa kojem je strgnuta vanjska koža. Ili to više nisu ni figure (ni njihovi znaci), nego neka posve neraspoznatljiva stvorenja — možda embrioni, ili možda leševi — u potpunoj bezobličnosti svoga fizičkog stanja.

Zna se ponekad u umjetnosti dogoditi da strahovi kojima je slikar kao osoba obuzet probiju sve estetske obveze i prodru u sliku kao is-povijest o nekim posljednjim stvarima. U godini i mjesecima pred smrt Pregelj je iznio iz sebe više takvih ispovjednih slika, no opaki *Polifem* iz 1967. valjda je najzudljivija. Ne samo vizija, ne samo forme i figure, nego i rukopis kojim su ta vizija i te forme i figure zaustavljene na platnu, čak i sâm nesigurni i drhtav potpis prezimena umjetnika uz donji rub platna, odaju paniku koja je umjetnika tresla dok je možda s krajnjim izdancima snage tu sliku iznositio na vidjelo. Teško je bilo gdje u suvremenoj umjetnosti naći tako sumornu sliku-oporuku: nakon takve slike, umjetnik koji ju je iz sebe istrkao teško da je mogao i imao bilo što drugo reći.

Početak osamdesetih godina protječe u znaku nastupa nasilnog i divljeg slikarstva, u znaku pojave i

obnove raznih vrsta i podvrsta ekspresionizama, i u sklopu takve klime današnjim su umjetnicima bliži oni koji su u prijašnjim razdobljima zastupali tome srodna i bliska raspoloženja. Za ekspresivno krilo umjetnosti osamdesetih godina u Sloveniji, za krug umjetnika što se okuplja oko Eburne, Pregelj se može smatrati ključnim duhovnim prethodnikom, iako među njima (dakle između Pregelja i mlađih) razumljivo postoje i znatne razlike. Jer, donedavna »nova slika«, ma koliko bila ekspresivna, ma koliko bila halucinantna, u suštini je varljiva, zaigrana, eruditska, fingirana; ono ekspresionističko u njoj odaje sjećanje (iako ne mora značiti i citiranje) uzora povijesnih ekspresionizama. Tvorac te »nove slike« ne voli se, zapravo, ispovijedati i ogoljivati; prije će biti da na lice stavlja masku patetičara iza koje se vješto krije. S druge pak strane, zbog svoje kulture i svoga odgoja, zbog svoga shvaćanja poziva umjetnika, Pregelj za takvu igru prerušavanja nije znao, a da je i znao, sigurno je ne bi prihvatio kao svoju. Drama postojanja, istinsko uzbuđenje ispovjednika, vjera u sliku kao nosioca egzistencijalnih poruka — to je ono što ga zaokuplja, a u čemu ga današnji umjetnici ne mogu i ne žele slijediti. Ono u čemu su, međutim, on i oni ipak bliski, jest shvaćanje slike kao neke vrste *razvaline koja se gradi*: slika je u tom stanju akumulacija ikonografskih i plastičkih znakova koji se među sobom jedva drže, koji se ne usuglašavaju, nego se naprotiv sukobljuju i potiru, kao da će se istog časa pred našim očima survati tamo gdje više neće biti nijedne čvrste točke. No usprkos osjećanju što se takvim nudi, iz svakog centimetra boje, iz svakog traga poteza na toj slici-razvalini vidi se da ona ipak nastaje kao plod neke brižljive volje da se održi, da opstane, da nam nešto kaže, čak i kada to što nam kaže nije ni po nju ni po nas nimalo povoljno i utješno.

na kraju stoljeća

izložba zlatka
kauzlarića-atača
u galeriji »ars«
u ljubljani

željka čorak