

đuro seder
dvoje u interijeru, 1981.

6



zvonko maković

nova slika

hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina

Sve do izložbe »Nova slika« na 13. salonu mladih ponovno aktualiziranje slikarstva smatralo se marginalnom pojavom,* unatoč tome što tragove »nove slike« možemo, barem u Zagrebu, pratiti od 1977/78. godine, dakle i prije značajnih izložbi kao što su one održane u New Yorku, Londonu, na Venecijanskom bijenalu (»Aperto '80«), pariskom Bijenalu mladih 1980, gostujuće izložbe u Beogradu i Zagrebu »America Now« 1979. Nekoliko je pojedinaca ovdje, kao Nina Ivančić i Zvezdana Fio na jednoj strani, te Đuro Seder na drugoj, osjetilo važne impulse, samostalno ih razvijajući kao i generacija slikara u Rimu, New Yorku, Kölnu, Düsseldorfu... Drugi razlog koji me je naveo da pribegnem kroničarskom bilježenju događaja oko »nove slike« u našoj sredini jest taj što su odmah nakon izložbi na Salonu mladih i one u Kopru pojedini galerijski službenici počeli izvrtati činjenice, svjesno ih prešućivati ili ih podešavati svojoj poznatoj retardiranosti. Tako Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu organizira izložbu »Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina«, najprije u Zagrebu, pa je zatim potkraj travnja 1982. prenosi u Beograd i dopunjuje sekcijom »Novi obrat — slikarstvo« gdje se pojavljuju mahom isti autori koji su izlagali na Salonu mladih i izložbi »Podobe — Immagini«, a da se nijednom riječju ne spominje njihovo ranije zajedničko pojavljivanje. Štoviše, nastoji se u djelima tih umjetnika vidjeti kontinuitet prakse 70-ih godina, stvoriti dakle slika lančanog slijeda koja je upravo za generaciju »nove slike« krajnje neprimjerena. Izložba »Novi obrat — slikarstvo« pokazala je tako diletantizam ne samo s gramatičkog stajališta (»novi obrat«!?), nego i stručnog.

* Savjet 13. salona mladih pozvao me da u okviru ove izložbe organiziram zasebnu sekciju, da izaberem autore i njihova djela te tako zaokružim jedan problem koji se u krugu mladih umjetnika jasno nazirao i fragmentarno pojavljivao. Izabrao sam djela dvanaestero slikara koji su svaki na svoj način predstavljali svojevrsan povratak slici, a većina njih i povratak predodžbi. Sekciju sam nazvao »Nova slika«. U isto vrijeme kad je u Umjetničkom paviljonu bio otvoren Salon mladih (prosinac 1981), u Galeriji suvremene umjetnosti otvorena je izložba »Talijanska transavangarda« što ju je organizirao Achille Bonito Oliva, koji je tada boravio u Zagrebu i upriličio razgovor u povodu svoje izložbe, a Andrej Medved u Kopru priprema izložbu »Podobe — Immagini«, zajedničku izložbu talijanskih i jugoslavenskih umjetnika pripadnika istog trenda — »nove slike« (»transavangarda«, nuova immagine, »new image painting«...). Talijane je izabrao i predstavio Achille Bonito Oliva, a jugoslavenski dio, točnije rečeno umjetnike iz Zagreba, Ljubljane i Kopra, Andrej Medved i ja. Kopraska je izložba otvorena 30. prosinca 1981, a u proljeće 1982. prenesena je u Celje i Ljubljanu. Ponudena je također zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti, koja ju je odbila.

Sedamdesete godine u hrvatskoj umjetnosti, kao i umjetnosti općenito, karakterizira pluralizam ideja i ideologija. U osamdesete se ulazi sa slikom i slikarstvom s jedne strane, dok se s druge među mladima još uvijek osjećaju različiti derivati konceptualizma. Ovi drugi često sebi prisvajaju nazive kao »alternativna« umjetnost, umjetnička praksa zadojena širokim i općenitim pojmom angažmana, odnosno kolektivne ideologije. Riječ je, međutim, o pseudo-alternativi, o prividno nekonvencionalnom koje je pod okriljem Države, kontrolom muzeja i galerija. Riječ je, zapravo, o pervertiranoj ideologiji kasnih 60-ih, koja će s umjetnicima nove generacije postati amblemom jedne lažne demokracije. Volja za moći, za posjedovanjem privilegiranog statusa Umjetnika skrivena je ovdje iza jeftinih parola, pa tako nastaje čitava grupa podržavljenih i akademiziranih »alternativaca«. Ta pojava nužno povlači za sobom hiperprodukciju u kojoj se iskrivljuje pojam pluralizma, u kojoj se naivno vjeruje kako je osvanuo dan za Lautreaumontovu utopiju u kojoj ćemo svi postati umjetnici. Hiperprodukcija kod umjetnika imala je zaštitu dijela kritike koji su o svakoj pojavi, o svakom pojedincu pisali kao o historijskom događaju. Mahnita želja kritičara za dokumentarnošću pretvorila ga je u činovnika statističkog ureda, što je bilo najuočljivije na dvjema izložbama koje je organizirala Galerija suvremene umjetnosti — »Nova umjetnička praksa« (1978) i »Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina« (1981).

Krizu kritike povezujem, prvo, s nepostojanjem kriterija, i, drugo, s gubitkom povijesne dimenzije u svijesti kritičara. Daleko od toga da zagovaram neku novu normativnu kritiku. Ono na što ciljам, i što i danas smatram relevantnim, jest stav što ga je odavno iznio Lionello Venturi, a kasnije modificirao Giulio Carlo Argan, stav po kojemu se umjetnost prošlosti i sadašnjice ne smiju shvaćati kao antiteti. Štoviše, svijest o prošlosti, i davnoj i onoj od jučer, mora biti neprestano prisutna. Ne posjedovati je, značilo bi gubitak kompasa. Dvije spomenute izložbe u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti, izložbe koje su mahom prezentirale produkciju 70-ih, pokazale su upravo takav gubitak kompasa. Drugim riječima, ideje što ih je formilirala generacija koja se javlja 1968—1970. postaju u interpretaciji mlađih kolokvijalne i trivijalne. Kritičari, lišeni povijesne dimenzije svijesti, pridavali su svakom događaju identičnu važnost, a to je i rezultiralo iskrivljenom slikom umjetničke produkcije. Kako je ovdje, u Hrvatskoj i Jugoslaviji, riječ o rubnoj, provincijalnoj sredini, to se u ponovnom javljanju jasno moglo dijagno-

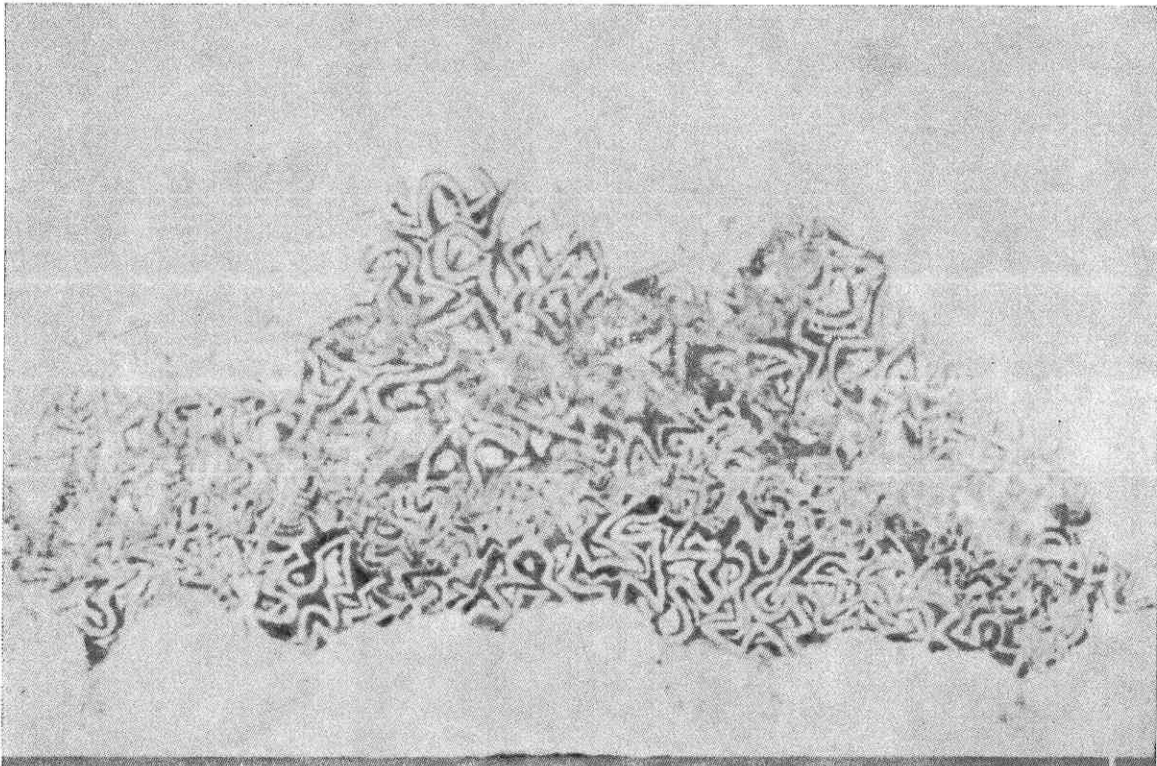
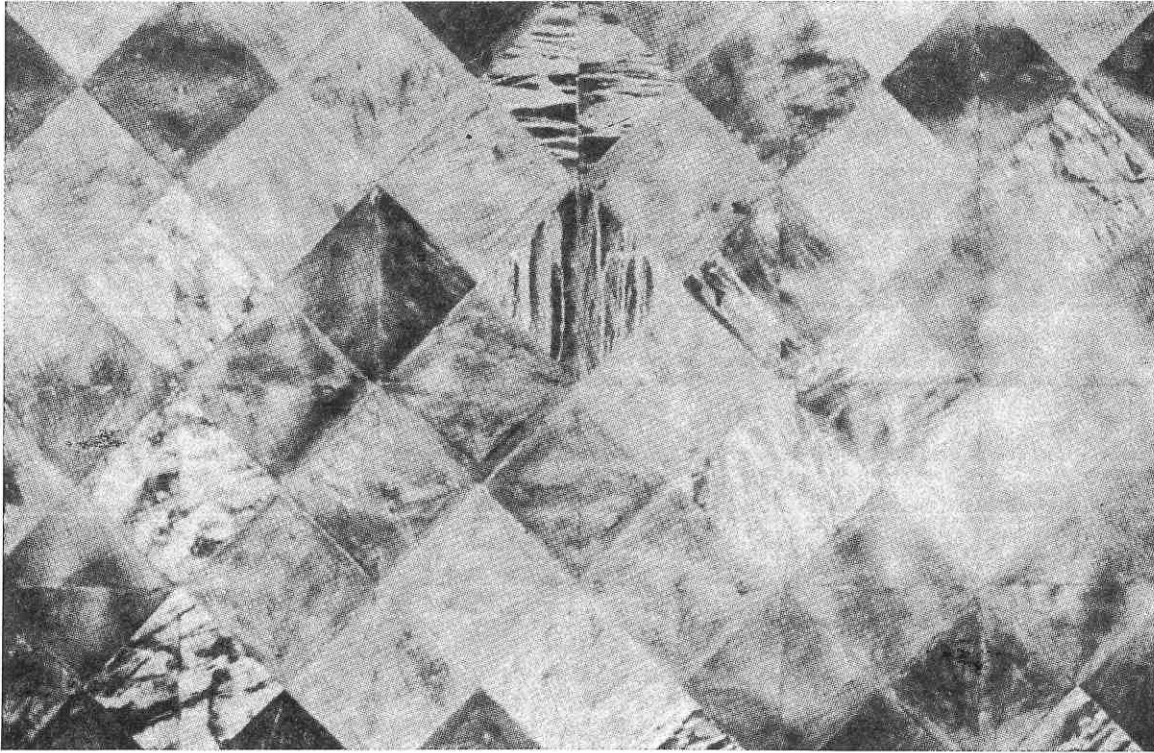
sticirati potpuno rasulo ideje vodilje, ideje začete oko 1968.

Međutim, u istoj toj generaciji koja se počinje javljati u drugoj polovici sedamdesetih, stasao je niz izuzetno vrijednih pojedinaca koji su afirmacijom medija slike ukazivali na vlastite probleme, vlastite ideje. Tu prije svega mislim na Borisa Demura, Milivoja Bijelića, Antu Rašića i Damira Sokića. Demur tako svodi sliku na nulti stupanj, na osnovne materijalne čestice koje ne daju nikakvu izvanslikovnu značenjsku nadgradnju. Slika je slika, to jest površina (: platna, kartona . . .) na kojoj ostaju zabilježeni tragovi slikanja, mirnog, potpuno neekspresivnog povlačenja kista natopljenog bijelom bojom. Slika je tako goli produkt slikanja, registriranje elementarnog procesa rada, a dokraja lišena metaforičkih vrijednosti. Bijelom se bojom još više nastoji anonimizirati ploha, osamostaliti od bilo kakvih subjektivnih natruha. Takvoj denotativnoj slici bili su u određenom razdoblju skloni i Milivoj Bijelić, Ante Rašić i Damir Sokić. Međutim, oni su iz minimalizacije slike izvlačili drukčije pouke. Shvatili su, naime, da se u ovom procesu kriju još neke vrijednosti, vrijednosti koje neće biti u suprotnosti sa slikom-kao-slikom, slikom u njezinu doslovnom materijalnom smislu. Te se vrijednosti tiču upravo materijalnosti, tvarnosti slike, ili točnije medija. I dok će Bijelić u razgrađivanju i ogoljenju slike zadržati znatno širi kromatski izbor (osim bijele boje on će upotrebljavati još i plavu, crvenu i žutu), Rašić i Sokić ili potpuno odbacuju boju, ili upotrebljavaju isključivo bijelu, često gotovu, neslikarsku boju (gips, bijeli lak na gotovim tvorničkim površinama lesnita, bjelinu keramičkih pločica itd.). Ali, ti umjetnici zato traže stanovite likovne osobine u materijalu i minimalnim zahvatima ističu te sirove likovne činjenice. Rašić tako konstatira, a ne analizira, bjelinu otisaka na gipsanoj plohi — otiske daske, najlona, kista . . . Ili konstatira siromašnu pikturalnost papira u seriji lijepljenih segmenata iskidanog pak-papira. Sokić opet, osim lakiranih lesnit-ploča i gotovih papirnatih vrećica, upotrebljava šper-ploču, vodu, kamene kocke . . . da bi iz svakog materijala potencirao njegovu fizičku gototinju, a istodobno ukazao i na stanovite pikturalne efekte koji se mogu zamijetiti na pigmentu. Godine 1980. Bijelić i Sokić iznova će zakoračiti u slikarstvo, svakako na vrlo osoben način. Prvi tako izvodi niz slika velikog formata nastalih utiranjem tragova bijele, žute, crvene i plave boje na najlonu, drugi prekrivanjem kvadratičnih površina kartona bojom koja oponaša mramor i naknadnim slaganjem tih kartona u ritmički pravilne cjeline. Izraziti »malerisch« efekti mogu se lako prepoznati i u Bijelića i u Sokića.

damir sokić
rajska vrata, 1981.

milivoj bijelić
zemlja s dvije velike rijeke, 1981.

9





U isto vrijeme kad se počinje javljati ova generacija, nekoliko će pojedinaca ovdje pristupiti drukčijoj afirmaciji slikarstva. Tako će Zvonimir Santrač ići suprotnim putem od Demura ili Sokića. Njegova su platna krajnje zasićena slikarskom materijom, a iz rukopisa izbija snažna ekspresivnost i senzualnost. Boja se na grubu platnenu površinu nanosi neposredno rukom, bez kista, pa je tako uklonjena distanca između tijela i plohe na koju se sada u svojevrsnoj ritualnoj igri bilježe nekontrolirani, nesputani pokreti. Kao što se na Demurovim slikama osjeća intelektualna pronicljivost, neki kartezijanski duh, tako se na Santračevim jasno prepoznaje energija tijela i snažna emocionalna uzbuđenost. Nina Ivančić, koja se školuje na

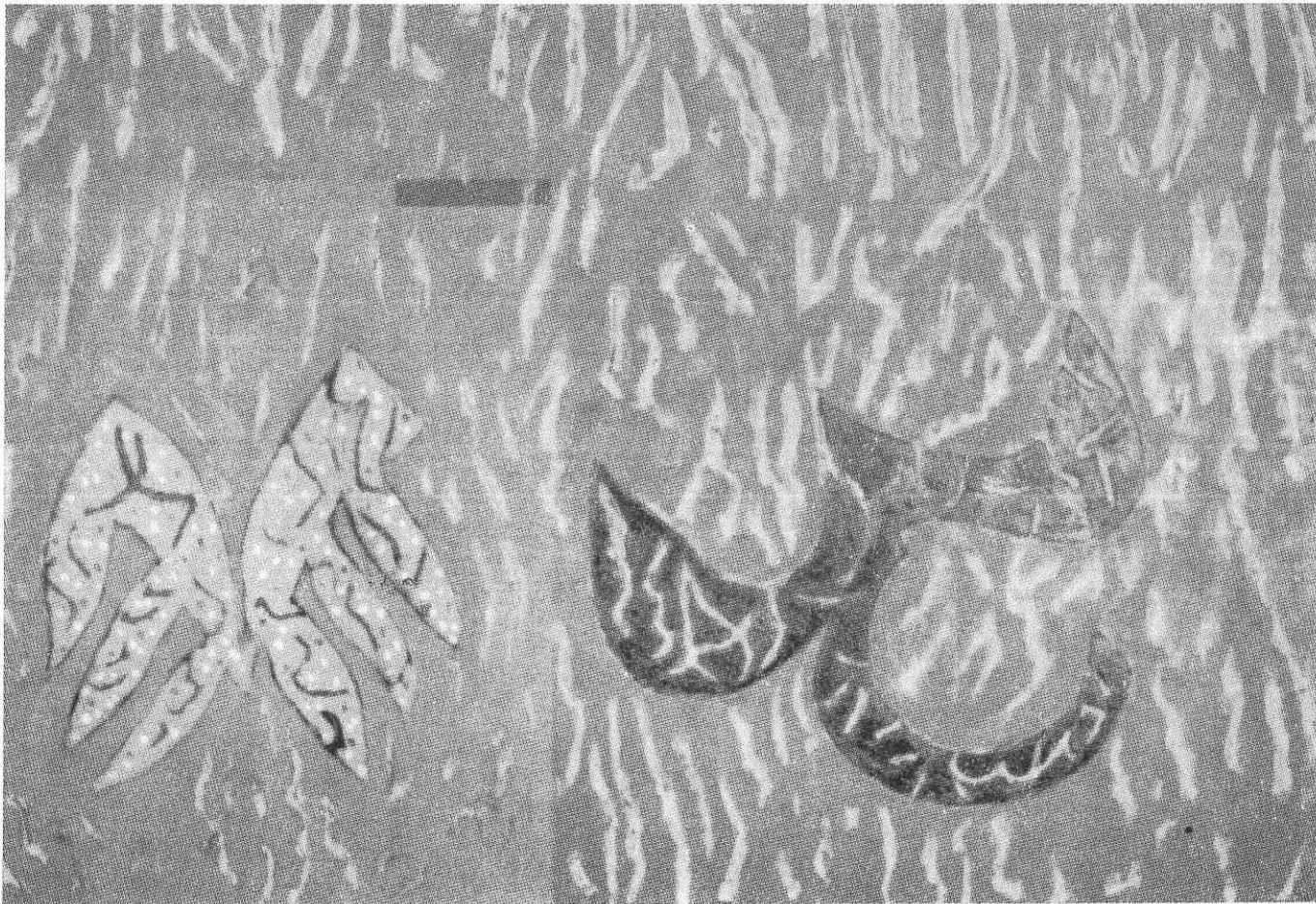
Akademiji zajedno sa spominjanim autorima, bit će već sa svojim najranijim slikama najdalekovidnija, ona će potkraj sedamdesetih otkriti senzibilitet idućeg desetljeća. Mnogi su u ranim njezinim radovima prepoznali neobičnu, recimo otvoreno, zakašnjelu apstrakciju iz pedesetih godina. Istina, ta je »apstrakcija« po mnogo čemu odudarala od povijesnog taloga, i sve do velikih izložbi, kao onih u New Yorku, Veneciji, Parizu 1979/80, teško je bilo definirati jezik te slikarice. A kada je bio pronađen problemski okvir, moglo se bez većih teškoća konstatirati kako Nina Ivančić pripada istoj generaciji, istom duhu kao i mladi slikari širom svijeta. Drugim riječima, ova je umjetnica išla ispred kritike, ispred vladajućih normi. Ono što je



karakteriziralo te njezine rane slike bili su spontanost, bogati kromatski motivi, često referencije na povijesnu baštinu i shvaćanje slike kao totalne plohe koja se ne dopunjuje nikakvim iluzionizmom.

Samostalna izložba Đure Sedera 1977. godine u Osijeku može se također shvatiti kao jedna od anticipirajućih, to prije što je ovaj slikar učinio značajan zaokret u odnosu na svoju raniju praksu. Pripadnik umjetničke grupe »Gorgona« s kojom je na početku šezdesetih godina radikalizirao i proširio umjetnički jezik, on je tada došao do one pozicije na kojoj slikarski jezik dokraja sagorijeva u sebi samom. To je najuočljivije na seriji crnih monokromnih slika gdje se autor ne samo oslo-

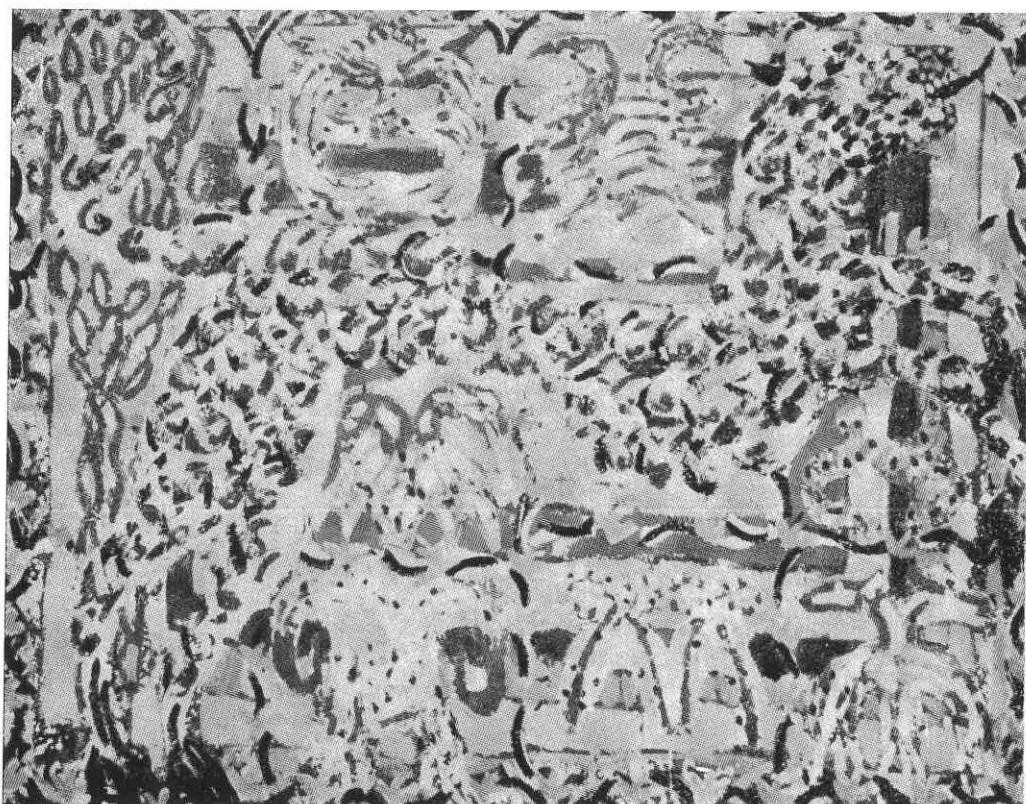
bađa problema predočivanja i bilo kakvih referencija na stvaran svijet, nego je s plošnine slike dokinuo metaforičke odnosno simboličke vrijednosti, s jedne strane, i natruhe iluzionizma, s druge. Nove slike kojima se predstavio na spomenutoj osječkoj izložbi bile su za površna promatrača dobar korak unatrag, korak koji je umjetnika vraćao u razdoblje prije monokroma i prije »Gorgone«. Na slikama su se sada uočivale figure, a mnoštvo boja nanesenih ekspresivnim potezima davalo je dojam zlatnog hedonizma. Otada pa naovamo Seder izvodi velik broj slika, a one koji su bili u nedoumici uvjerava u nužnost svojeg povratka slici. Likovi koji iskrsavaju iz guste mreže boje nemaju korijena u stvarnom svijetu, oni potječu iz imaginacije i slu-

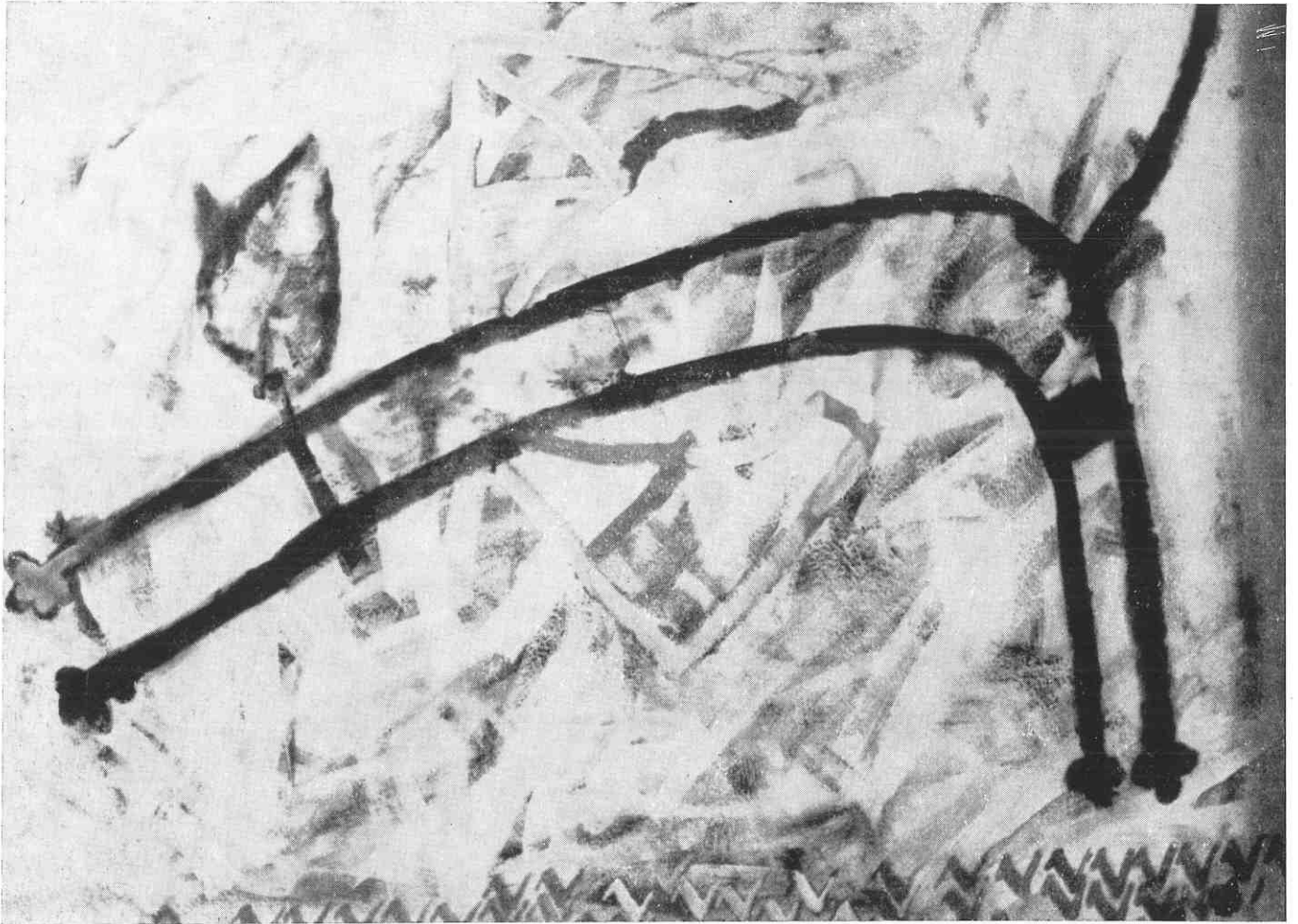


čaja, spleta slučajnih poteza na površini platna. Likovi nastaju procesom brzog nanošenja boje, intenzivnog uranjanja u materiju koja čitavu sliku čini podjednako gustom, podjednako punom energije i imaginacije.

Uz Sedera i Ninu Ivančić Zvezdana Fio svojim ranim djelima, onima s kraja sedamdesetih godina, također upućuje na problem »nove slike«. Međutim, u njezinoj ikonografiji i slikarskom rukopisu dolazi do izražaja bitno drukčiji stav. Iz anarhičnosti, spontanosti i užitka slikanja iščezava herojska fraza: slikarica nas uvodi u svijet sitnih, običnih činjenica upućujući pri tom na svoju bogatu senzitivnost. Ove »kriške osobnog života« lišene su simboličkih vrijednosti, a ukazuju na ideologiju fragmenta. Svaki je detalj slike obilježen duboko individualnim znakom: od ikonografskog inventara do formalnih elemenata — boje, prostora, rukopisa... Zvezdana Fio slika svoj atelje, predmete u

njemu, svoje lice, biljke koje rastu u bliskom prostoru... Međutim, ta individualna mitologija nikada ne pada u banalnost, u sentimentalno bilježenje osobnog svijeta. Autorica ne priča priču o sebi, o svojem svakodnevnom ambijentu. Ona čistim likovnim (slikarskim) postupkom razgrađuje narativnost izabranog predmeta i sklopa predmeta, pa se stoga na njezinim slikama može zamijetiti određena destruktivna komponenta. Kubni se prostor tako razgrađuje u zaobljene plošnine. On postaje žitak i nepostojan, preveden u prividno nesigurne plohe sirove boje koja ima metonimijske vrijednosti i upućuje na trenutačno stanje slikanog predmeta (soba je topla — žarkocrvena boja i tome sl.). Kao što je u organizaciji slike provedena destrukcija, tako je isto i na ikonografskom planu. Stvari i tijela nemaju statusni poredak, sve je podjednako važno, svaka figura ima jednaku znakovnu vrijednost. Kao što se na ikonografskom polju poseže u blisku okolinu, tako se isto zahvaća i u kulturnohistorijske zalihe. Na pojedinim se slikama





osjeća prisutnost Miróa, ekspresionista ili ranog Pollocka. Autorica to čini svjesno, nivelirajući tako individualne i opće historijske vrijednosti.

Na 12. salonu mladih (1980) izlaže dio autora koji će naredne godine biti zastupljeni u sekciji »Nova slika«. Oni se sada javljaju kao pojedinci, od kojih neki s dobrom reputacijom: Nina Ivančić ima iza sebe već niz značajnih izložbi, Zvezdana Fio je nagrađena. Među tim je slikarima, čija je djela žiri prihvatio, i Breda Beban. Ona se predstavlja slikama većih formata, na kojima u pravilnom ritmičkom slijedu ponavlja isti, dokraja pojednostavnjen motiv (tulipani, papiga . . .). Izrazita dekorativnost njezinih slika, plošnost i serijalno ponavljanje istog elementa, iz čega se može naslutiti čak i svojevrsni ornament, upućuju na američko porijeklo »nove slike«. No, na ovom Salonu mladih žiri

odbija radove Igora Rončevića i Marine Ercegović. Rončević će biti nagrađen iduće godine za slike iz istog ciklusa. Ovaj je umjetnik naoko možda najbliži klasičnoj slici: mirni, dobro proporcionirani formati ispunjeni su nenametljivim rukopisom, a boja je uvijek pažljivo odabrana. Ipak, iza prvog se dojma mogu ispod pigmenta otkriti obilježja svojstvena »novoj slici«: plošni prostori ne dopuštaju nikakav dubinski pomak, slika se rasprostire poput ravnog ekrana na kojemu se ukazuju crvoliki, amebalni motivi što potječu iz rukopisa tjeranog imaginacijom, a ne iz stvarnog svijeta. Ovdje je zaista riječ o afirmaciji slikarskog postupka i uopće medija slike u totalitetu. Marina Ercegović opet sažima različita iskustva, i s formalne i s ikonografske strane, potvrđujući duh zdravog, kreativnog ekletizma koji se u poetici »nove slike« uzdiže na nivo svojevrsne norme. Na



tim se slikama susreću različite kulture: tradicionalni perzijski ornament na bordurama zatvara svijet poznat iz novoholivudskih filmova koji je slikan na način ranog Matissea («Bonheur de vivre»). Isto tako beskrajno ponavljanje jedne iste figure, često preuzete iz inventara subkulture ikonografije, ima za cilj ritmizirati površinu slike do monotomije i tako istaknuti njezinu plošnost. Tim uzastopnim ponavljanjem figura i razmaka među njima autorica postiže tautološko načelo i na formalnoj razini: slika jest ploha, prostor je dokinut, a percipiranje se odvija isključivo horizontalno i vertikalno. Plošnost je osnovna činjenica slike kao predmeta, stoga nas svaka iluzija dubine udaljuje od temeljnih zakona slikarske prakse. Vidljivi potezi kista, jednako kao i smišljeni izbor boja, samo potenciraju tu nakanu. Rukopisom i bojom Marina Ercegović nastoji u sliku unijeti emocionalnu di-

menziju, istaknuti neposrednost i jednostavnu ekspresivnost. Zajednička mjesta s »novom slikom« prepoznaju se prije svega u afirmaciji slikarskog čina, u isticanju dekorativnih svojstava slike, kao i u ikonografiji. Nadalje, to se može uočiti u svjesnom eklekticismu, u referencijalnoj zasićenosti djela.

Plošnost slike, ornamentalizirani prostori, impulzivan rukopis te »neobična« ikonografija mogu se jasno uočiti i na slikama Anje Ševčik, gdje se također tragovi »primitivnog« slikarstva prepleću sa sofisticiranim svijetom heraldike. Autorica gradi sliku s infantilnom neposrednošću: figura se nadvazuje na figuru po okomici i horizontali što podrazumijeva pune profilne prikaze — bez prikrata, bez uvlačenja u dubinu. Pokret se sugerira jasno izraženom konturom koja prerasta u arabesku, i



tako se ponovo naglašava dvodimenzionalnost slikanog polja. Mnostvo sirovih boja ima jasnu metonimijsku vrijednost i u čvrstoj je vezi s ikonografijom koja svoje sokove crpi iz dalekih tropskih i uopće romantičnih predjela. Izraziti piktoralni efekti, koji se očituju prvenstveno u rahloj teksturi, pojačani su dodanim blještavim trakama metala i krhotinama zrcala, čime se slici nastoje pridati svojstva sofisticiranog kiča i agresivne dopadljivosti, a s dovoljnom mjerom ironije. Naoko neobičan rječnik figura, svojevrsan bijeg u egzotiku, u slikarstvu Anje Sevčik znači jedan drukčiji aspekt uranjanja u sebe. Autorica, naime, šifrirano prenosi svoje opsesije, svoju duhovnu svakodnevicu.

U proljeće 1982. slikar Ferdinand Kulmer predstavlja se novim djelima na samostalnoj izložbi u Galeriji Forum, a sudjelovao je također i na spomi-

njanjoj izložbi u Koprju. Te nove radove moguće je promatrati u kontekstu ranijih njegovih djela, nastalih u razdoblju 1975—1979, ali isto tako i u kontekstu »nove slike«. Mitski likovi, anegdotalnost, pseudosirovost, kao i zamjetna količina ironije, upozoravaju na neka mjesta aktualne problematike. I dok je na ranijim Kulmerovim djelima figura izranjala na površinu iz gustog spleta pravilno ritmiziranih poteza, ona sada u punom smislu dominira kadrom. Briga za formalnu dotjeranost slike postaje sve labavija, a umjetnik se svjesno poigrava normama »lijepog« slikanja. Superiornost u odnosu na metier i određena sofisticiranost ne mogu izmaknuti pažnji promatrača. Karakterističan slikarev rukopis prerasta u plošnine, a figura postaje zaštitnim znakom slike.

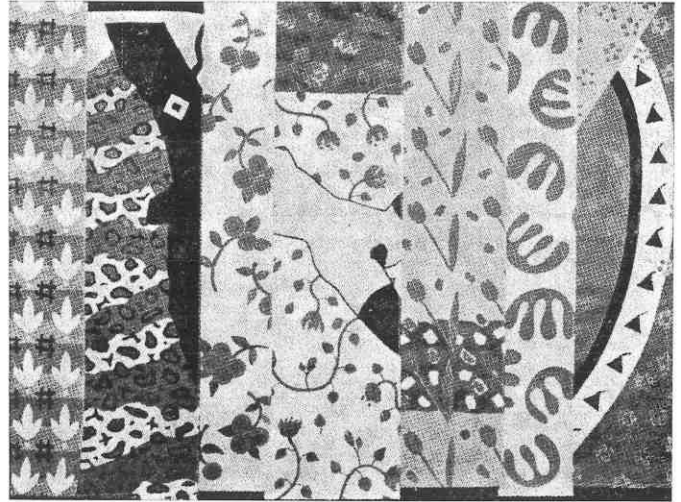
Izrazitu figurativnost nalazimo na slikama Nelle Barišić. Taj figurativni jezik derivira dijelom iz



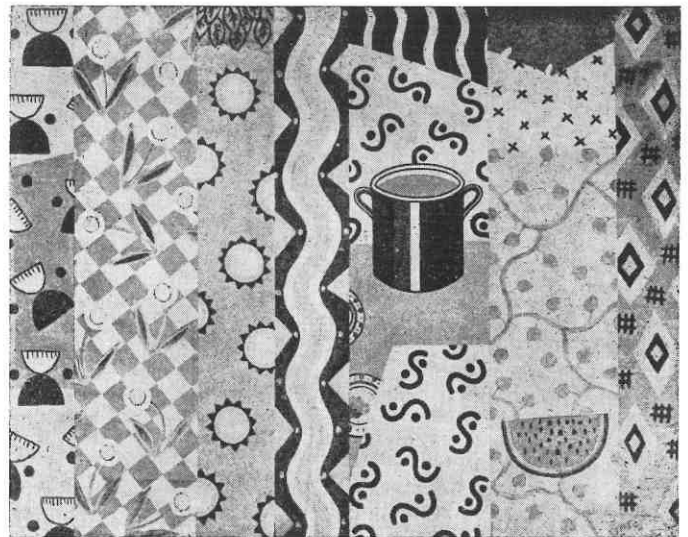
evropskog pop-arta, ali isto tako apelira na historijsku avangardu s početka stoljeća. Upravo ovo posezanje za prošlošću približilo je slikaricu duhu »nove slike«. Vedrina i koloristička svježina dopunjeni su smjelim rakursima, neobičnim kadriranjem i rezovima figura. Zasićenost ornamentalnim

šarama na slikama Nelle Barišić predstavlja hommage Matisseu, a istodobno jasno upućuje na estetiku subkulture, čime se ne nastoje pomiriti ili uskladiti različiti kulturni talozi, već postaviti na isti nivo da bi se tako iskazao vlastiti kritički odnos.

Grčevitu i krajnje deklarativnu sirovost možemo prepoznati na djelima dvojice mlađih autora, Dušana Minovskog i Danila Dučka. Međutim, ta naklonjenost zabranjenom, ne-estetskom, štoviše ružnom, potječe ipak iz različitih impulsa i razvija se u različitim pravcima. I jedan i drugi posežu za ikonografijom subkulturne produkcije (stripovi, jeftine reklame...). Ali, Minovski svoju priču iskazuje elementarnim, divljim potezima, bojom koja ima snažno metonimijsko svojstvo. Dučak, opet kičizira, banalnost postavlja na nivo norme.



Koliko su analitički pravci u umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina, osobito primarno slikarstvo, bili denotativni, toliko »nova slika« podrazumijeva različite konotacije. »Nova slika« referencijalna je umjetnost: ona nas upućuje na brojne izvore iz prošlosti, a veliku važnost u formiranju njezina jezika imaju specifične, čak lokalne tradicije. U talijanskoj se »transavangardi« tako mogu uočiti nasljeđa metafizičkog slikarstva, u njemačkoj novoj umjetnosti prepoznajemo odjeke ekspresionizma, u francuskoj fovizma. Sve to, naravno, u nas ne dolazi do izražaja budući da smo bili, i ostali, granična sredina. Ali, iz tih se graničnih svojstava ipak razaznaju osobine koje se ne mogu niti smiju zanemarivati. Tražiti lokalne vrijednosti u ovih umjetnika bilo bi besmisleno. Sredstva kojima se ti umjetnici često služe jesu parafraza, parodija, kič. Naravno, svaki na svoj način. Pojedini, kao B. Beban, podmetnut će i plagijat kako bi bili *up-to-date*. U većine je riječ o krajnjoj sofisticiranosti, o svjesnom izvrtnanju pojmova i rušenju estetskih normi. »Loše slikanje«, »loš ukus«, trivijalnost, banalnost, pretjerano estetiziranje... sve dakle ono što je donedavno bilo zabranjeno, sada buja s punom sviješću o postupku i funkcioniranju u sistemu umjetnosti. Potkopavati umjetnost iznutra, i to sredstvima na koja je Umjetnost od uvijek stavljala anatemu, otkriva subverzivni karakter »nove slike«. Međutim, iza toga subverzivnog karaktera krije se bitno afirmativni stav prema praksi, shvaćanje umjetnosti kao bogate zalihe u koju se poseže i iz koje se crpe vitalni sokovi. Ne poseže se prema tome u stvarnost (stoga i ne možemo govoriti o figurativnoj umjetnosti u tradicionalnom smislu riječi), već u sistem, u gotove vrijednosti. Iz toga se i može zaključiti kako »novu sliku« valja promatrati kao manirističku umjetnost.



breda beban
toplo i hladno (veliko veselje), 1981.

