

andrej
medved

**nove
slike
slovenskog
slikarstva**

Osamdesete godine donose u suvremenu umjetnost novo slikarstvo koje ponovo gradi na raskoši boje i poteza te na oslobođenoj igri mašte. Ponovo je važno unutarne iskustvo i događaj koji je naslikan brzo, ekspresivno i često upravo naivno. Mogli bismo govoriti čak o namjernom primitivizmu crteža, doživljaja. »Nuova immagine« u Italiji, »new image painting« u raznim varijantama »lošeg« i »dekorativnog« slikarstva u Sjedinjenim Državama, »naïve nouveau«, »novi fovizam« i »agresivno slikarstvo« u Njemačkoj, u Švicarskoj, te nova jugoslavenska slika protuintelektualni su, hedonistički, gestualni; katkad su i kičasti, dekorativni, a prije svega koloristički, puni boje. Osmo je desetljeće upravo zato prijelomno.

Milan Erič, Jože Slak, Živko Marušič, Andraž Šalamun, Nina Ivančić, Zvezdana Fio i Igor Rončević slikari su koji na prijelazu u novo doba znače najodlučniji pomak u suvremenu jugoslavenskom slikarstvu. Sedamdesete su godine zauvijek pokopane, a s njima i konceptualizam i postanalitička slikarska manira; ondje gdje već dugo (a prije svega u našoj tradiciji modernizma) nije bio moguć korak naprijed. Krizu te tradicije možda je najočitije pokazala izložba »Male slike« prema izboru kritičara Tomaža Brejca, Jure Mikuža, Ješe Denegrija, Zvonka Makovića i Andreja Medveda u koparskoj galeriji Meduza, kad je dvadeset sedam hrvatskih, srpskih i slovenskih slikara »potvrdilo« slom toga tako priznatog gibanja u nas.

* * *

Nekadašnja avangarda korača sitnim koracima, stoji na mjestu kao da je još moguće početi iznova, ni iz čega. A i kritičari zaostaju »okuženi« teorijom s autorefleksivnim modelima umjetničke prakse, ne mogu se stopiti s »novom slikom« i adekvatno je ocijeniti. Takva je bila, na primjer, posljednja postava suvremenoga slovenskog slikarstva i kiparstva u beogradskom Salonu Muzeja savremene umetnosti koja je, djelomično proširena i dopunjena nekim imenima, bila stavljena na uvid i u piranskoj Gradskoj galeriji (Mestna galerija) prema izboru dra Tomaža Brejca, gdje je zakazala kritičareva neposredna senzitivnost, njegov erotičan tjelesni dodir sa slikom. Zato bismo morali, govoreći o novom slikarstvu, progovoriti najprije o krizi kritičara i galerista koji su više od jednog desetljeća utemeljivali neku sasvim određenu umjetničku produkciju u nas, a sad u povodu novih likovnih pobuda ne nalaze više pravi pristup, odnosno, suprotstavljaju im se te se čak odriču galerijskog i kritičarskog djelovanja.

Posve su, naime, suvišna razmišljanja u negativnom smjeru o funkciji kritičara i o njegovoj ne-

moći da i sâm zauzme takvo iznimno stanovište prema umjetnicima, kao što je to radio i dosad. Upravo obratno: kritičareva uloga postaje jasnija, izrazita, a sve je značajniji njegov ravnopravni stvaralački dijalog s autorom, s djelom u procesu. Kritičar nije demijurg, nije u distanci s umjetničkim djelom i ne skriva se više iza teorije. On nije ni pasivan ili po strani, a nije ni nasilan (pri govori da kritičari »stvaraju« umjetnost), već aktivno slijedi stvaralački zanos i tok mašte u djelu koje nastaje, njegovu teoretsku i tjelesnu raspršenost.

Isto bismo tako teško mogli pristati uz tvrdnju koju zagovara Brejc da je danas osnovno pitanje mladog umjetnika njegov socijalni status. Taj je status problematičan za niz društvenih slojeva u nas te ga nikako ne smijemo pretresati odijeljeno od radikalne kritike našega sveukupnog društveno-političkog sistema. No to uopće nije pravi uzrok krize mladih stvaralaca. Galerije i kritičari mogu, naime, biti još uvijek — a i više nego u prošlom desetljeću — nosioci novog, mediji i sustvaraoči današnjih individualnih i intimnih likovnih traženja. Jest, individualnih i intimnih; jer grupna umjetnost i grupni projekti davno su već zamrli. I »nova slika« nikako nije jedinstvena, nije pokret, profil, nije totalitarna; ili izrazito nezavisna, samosvojna u smislu velikih mitologija koje su bile karakteristične za sedamdesete godine. Zato kolektivne izložbe, koje su u posljednje vrijeme za trenutak i naoko ujedinile različite autore bez zajedničkih polazišta (u galeriji Tivoli i u ateljerima, npr. kod Mladena Jernejca u Ljubljani), ne predstavljaju nikakve alternative ili čak neku »drugu« mogućnost u likovnom razvoju.

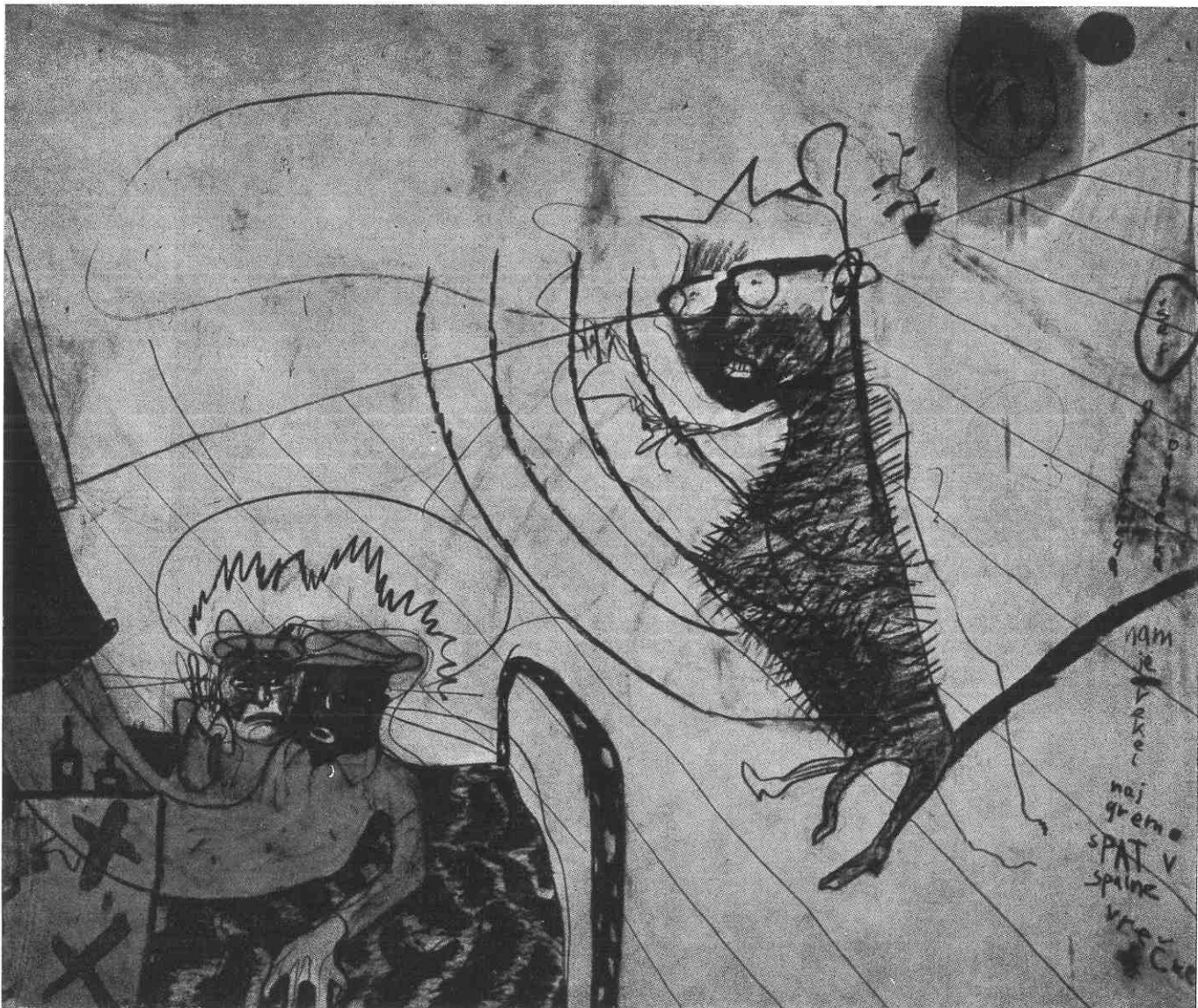
Na sve to ukazuje i »prijelomna izložba« »Mladi slovenski umjetnici: nove generacije« u Beogradu i u Piranu, koja je sigurno realan prikaz stanja i rječit primjer »djelovanja« kritičara, njegova osobnog odnosa, dijaloga, njegova popuštanja, naglašavanja, zaborava; odnosa koji još i sad bitno odlučuje o unutarnjoj građi predstavljenih ostvarenja (iako u načelu osporava takvo rješavanje) i koji bi napokon valjalo vidjeti u tome da autor sam po svojoj želji izabere djelo koje treba da ga predstavi.

Ishodišta izbora za tu izložbu, koju se neki naši kritičari kovali u zvijezde, prozirna su jer kritičar kaže: »Možda je najznačajnija crta novije slovenske umjetnosti baš to oprezno, ali odlučno tendiranje k redukcionističkom, analitičkom modernizmu, govoru simbola, zasad još cenzuriranih; no kad se upitamo: što ima značiti simbol, ponovo se, po kružnoj logici njihove stvaralačke prakse (osim

u malobrojnim izuzecima), nalazimo pri fenomenologiji materijala i načina njegove upotrebe, pri problemu lokacije objekta, pri internim pitanjima raščlanjivanja slikovnog polja, ali i pri psihoanalitičkim zahvatima u status i strukturu slike.« — Takvo stanovište, dakako, isključuje »novu sliku« koja je postavljena na posve drukčijem temelju, tako da piranska izložba ukazuje na neku osnovu dvojnost u umjetnosti novih generacija; na granicu koja dijeli stvaraoce sedamdesetih od stvaralaca osamdesetih godina. Zbog toga su na prošlogodišnjoj beogradskoj izložbi neka imena bila prenaplašena, dok su druga bila izostavljena. To, prije svega, vrijedi za slikarstvo. Tako neki još i sad ustraju na izrazito studijskom i analitičkom radu: Bernard, Gruden, djelomice Valentinčič, koji se predstavio krutom i rigidnom slikom što je samo odraz tuđih uzora te ju je slovenska avangarda već nadišla, npr. Sušnik. A posve je nerazumljivo da je figurativnost u prvobitnoj zamisli izložbe zastupao tek Lojze Čemažar, kojega bismo teško bez griznje savjesti uključili u »novo figurativno slikarstvo«, što se, po mišljenju dra Tomaža Brejca u prigodnoj kronologiji, počinje uvažavati u razdoblju 1979/80. s imenima Pregelj, Atanasov, Skubin, Vizjak i Zlate. Baš obratno, to je bilo zapravo vrijeme kad su bile očite već druge, značajnije pobude u smjeru figurativne slike, pa su se kasnije raširile u »novu sliku«, a predstavljaju je slikari uključeni naknadno (koje smo vidjeli i na izložbi »Podobe — Immagini« u Kopru i u Ljubljani u izboru Achillea Bonita Olive, Zvonka Makovića i Andreja Medveda): Šalamun, Marušić, Krašovčeva — potpuno drukčija od one koju smo poznavali — te mladi Erič, najveća nada slovenskog slikarstva.

Upravo oni, uz Hrvate Ivančićevu, Rončevića i Zvezdanu Fio, čine vrhunac jugoslavenske transavangarde i postmodernizma, pri čemu je riječ o vrlo specifičnim osobnim načinima izražavanja, a ipak i o nacionalno i lokalno karakterističnim pojavama. Tako možemo govoriti ujedno o zagrebačkom, koparskom i ljubljanskom slikarstvu u posebnom odnosu prema talijanskoj, njemačkoj i američkoj slikarskoj »školi«.

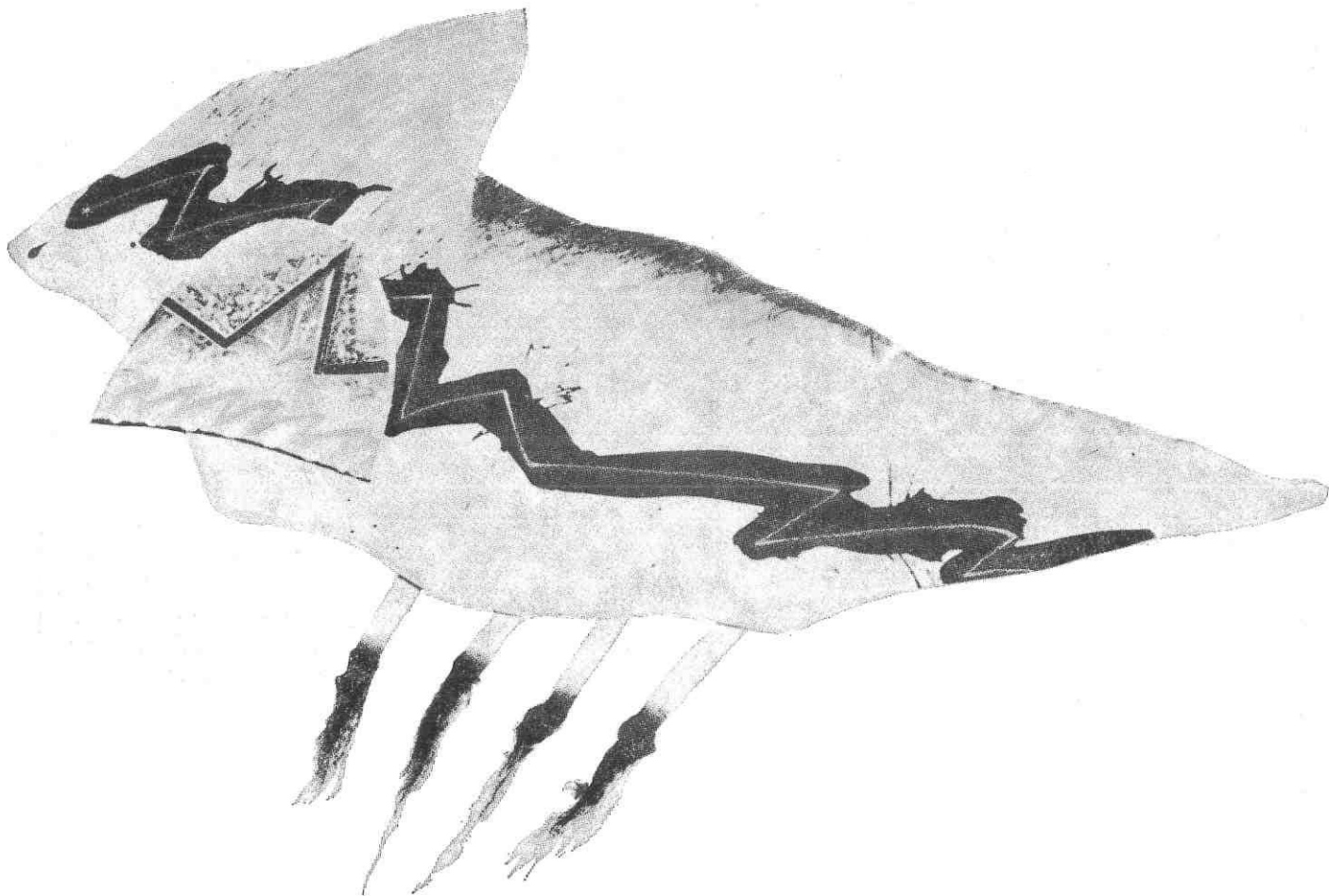
Pozabavimo li se još za trenutak Brejčevom izložbom, koja je značajna baš zbog toga što označuje kraj jednog razdoblja, treba reći da se skromni rezultati pokazuju i u minimalnim, analitičkim listovima Bojana Gorenca, koji jedini zastupa grafičke pobude, pa smo ga zajedno s Tanjom Špenko i Alojzom Koncom 1981. godine vidjeli u zagrebačkoj Galeriji Nova; treba reći da još gledamo radove koji na najpriprostiji, a naoko zapleten, način »igraju na karte« teorije. Tu mislimo, dakako, na Mandičeve spekulacije s Lacanom kojima



Brejc nasjeda (»Na dnu mog oka sigurno se riše slika; slika je, dakako, u mom oku, pa ipak sam ja, ja sam na slici«). — A i kiparstvo je nekako depersonalizirano i jednosmjerno, i u prvom redu studiozno kao ono Matjaža Počivavškega. Pogotovo ako uspoređujemo njegove posljednje radove nastale u New Yorku, u vremenu od listopada godine 1980. do lipnja 1981, s konstrukcijama Luja Vodopivca prije dvije godine, pod istim utjecajem. Ali, danas Lujo oblikuje kipiće koji znače kvalitetno vraćanje ranijim polazištima, dakako uz znanje i iskustva prijeđenog puta. Na žalost, u izložbu nije uključen Jakov Brdar sa svojim fascinantnim gestualnim djelima koja stoje na samom začetku novog kiparstva.

* * *

Označimo li Brejčevu izložbu razmeđem »prošlog« slovenskog slikarstva i kiparstva, tada su »Podobe — Immagini« prvi putokaz prema naprijed. »Nova slika« — kako je prikazuje ta izložba — mnogovrsna je i višeslojna; nije više jedinstvena, gibanje — projekt; nije više središnja, tj. vezana samo na jedno mjesto, kritičara i galeriju, već je u prvom planu perifernost, slikovna i geografska. Zagreb, Kopar i Ljubljana središta su nove avangarde, no među njima su ipak bitne razlike. Primorski autori: Marušič, Šalamun i Vrkić izrazito su mediteranski, bliski Talijanima: figurativni, optimistički, gracilni. Ljubljana (Slak, Erič, Šušnik) slika ironično, groteskno i/ili apstraktno-



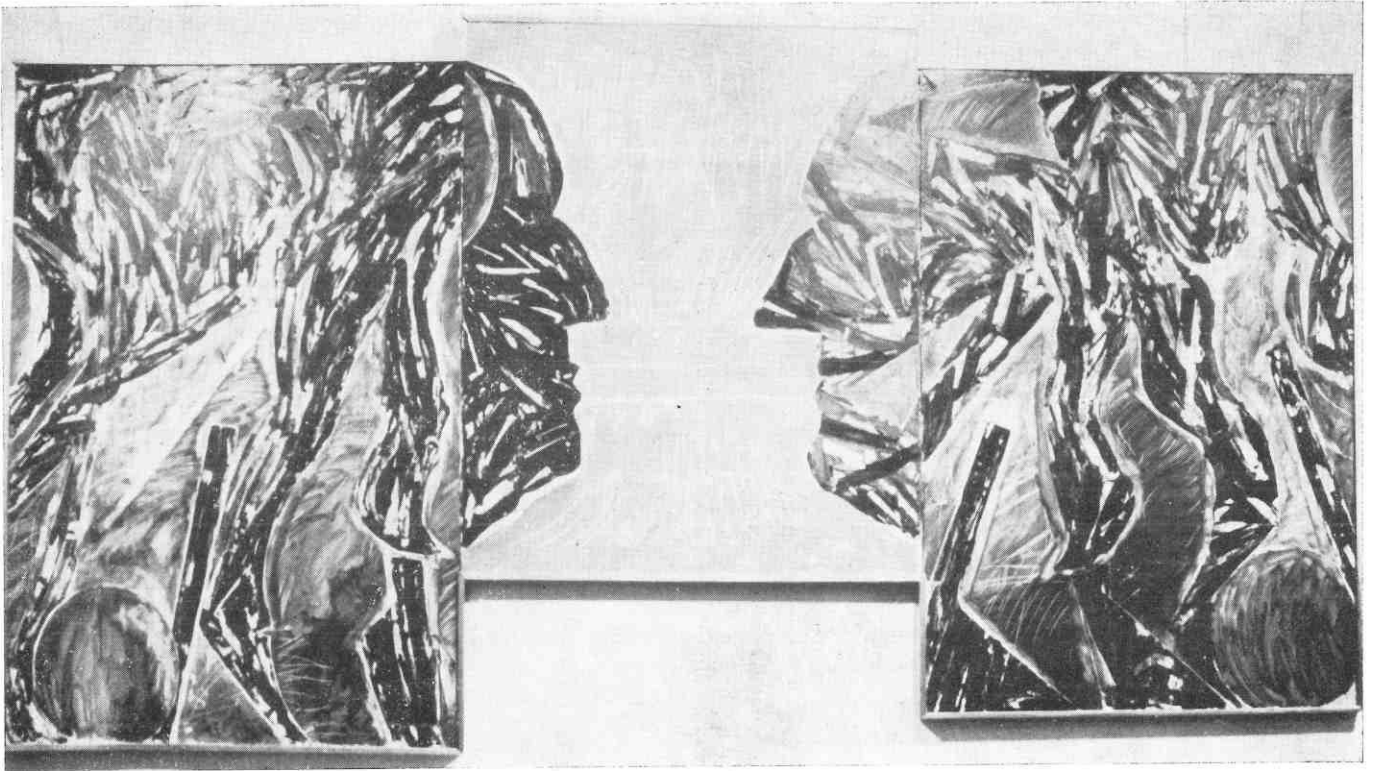
-ekspresivno s iznimkom Krašovčeve koja je u svojim novim crtežima »talijanska« (iako u nje nalazimo ironični moment); pa ipak, Ljubljana je — iako trenutno »depresivna« i implozivna — još figurativna. Zagreb je, naprotiv eksplozivan, u provali kičaste dekorativne slike; riječ je o brzom, površinskom i površnom oponašanju tuđih uzora, pa čak i o plagijatu.

S druge strane, djeluje stroga linearna norma koja ne dopušta figurativni izraz i konkretizaciju. Te tvorbe, ti oblici na platnima Nine Ivančić, Igora Rončevića i Zvezdane Fio žive sami za sebe: meki i pravilni, geometrijski i želatinozni, galertni, amebni, 'crvoliki', bez kostiju; ulovljeni u kromatski žar, svojstvenu prozračnost i napetost koja ne ovisi o okolici nego raste s unutarnjom genezom slike. Tada sve te predmete, likove i figure, koji se u konačnoj fazi sređuju i zgušnjuju u sliku (stvorenju pogledom, namijenjenu pogledu), gledamo u njihovu zastoju; u zaustavljenu gibanju koje je u isti mah arhetipno i osobno, ali uvijek izvan svake ideologije. (Potez postaje, doduše, u po-

sljednjim radovima mekši i autor unosi ponegdje nove boje, novi kolorit što postaje upravo »barok«, barokni, nasuprot »manirizmu« jednog Marušića ili Talijana Cucchija i Chije; no to ne odlučuje.) Primarne forme pobuđuju u nama sile koje je zapretalo vrijeme te smo ih zaboravili pod pritiskom postojećeg režima. Revitalizacija tih znakova vraća nam dakle jezik; i moć jezika i suzbijene želje i upornost.

Zanimljivo bi bilo u politici te umjetnosti i u socijalnim okolnostima istražiti uzroke tome da se Marušić i Salamun priklanjaju figuri, da Erič, Slak i Šušnik slikaju ironično i ekspresivno, dok Zagreb ne dopušta opredmećenost, odnosno dopušta tek trenutačne površinske figuralne »fleševe«. To naime, nisu nipošto sanje i naivnost ni automatsko pisanje ili egzotika i arabesknost, kako vole tvrditi oni koji ne poznaju novu umjetnost; nego je to odgovor na zatiranje, na prisilu i prazninu minulog desetljeća.

»Nova slika«, dakle, stilistička je reakcija na formalizam sedamdesetih godina: razbijanje znakov-



nog hermetizma, vraćanje vlastitom razvoju i imanentnim sredstvima. »Nova slika« vraća se iskustvu i dostignućima što ih donosi povijest umjetnosti, geneza avangarde, pa zato u tim slikama nema pravog naturalizma; to znači da slikar ne traži izvan slike u odnosu svijet — umjetnost, on je vezan za unutarnja traženja u odnosu arte — arte. Stoga možemo odmah prepoznati nebrojene reference prema Matisseu i Carrau, De Chiricu, Chagallu i fauvistima, prema Art Nouveau i simbolizmu; prema Kleeu, Miróu, Kandinskom, Picassou i Magrittu, zatim prema avangardi pedesetih i šezdesetih godina, prema pop-artu, informelu, patternu, i minimalizmu. Ili, kako kaže Achille Bonito Oliva u popratnom tekstu izložbe »Podobe — Immagini«: »Umjetnici Slika (Podobe — Immagini) stvorili su niz djela koja instinktivno slijede dadaistički, nadrealistički jezik i jezik informela i transavangarde. Njihove tehnike svjedoče o nuždi izraza koja pripada umjetnosti i povijesti suvremene umjetnosti. Konstante su tih djela u površinskoj praksi jezika, jer im prostor nema i ne opisuju nikakvu dubinu, nego se ukazuje poput

dvodimenzionalnog nosača, supstancije koja ne poznaje urušavanja ili utonuća. Znakovi se razvrstavaju bez reda, diseminirano i raspršeno te uvijek iznova slijede određenu ekspresivnost...

A ekspresija nije neko jedinstvo ili značenje, već nagoni zgnusnut i fragmentaran raspored znakova. Jezični je sustav sustav konstelacije, prepletanja i izjaravanja središta koje ne poznaje hijerarhičnost prema periferiji, nego udružuje sliku — figurativnu ili apstraktnu — tek u obliku i dispoziciji žarišnog vijenca. Pa i boja stupa u igru kompozicije da intenzivira snagu djela koje ujedno nastaje u općoj kulturnoj svijesti. Jezik, dakako, posjeduje svoju unutarnju ideologiju, taloge i usmjerenja koji mu dopuštaju da se različito raspoređuje. Jer umjetnik je umjetnina kao zalih energije koja izjarava iz slike...

Ponegdje se opaža utjecaj Matissea, lakoća lutajućeg i ispražnjenog znaka, crta koje dotaknu kožu slikarstva i naslikanih predmeta; koje se po-

novo vraćaju kao da lebde, kao da su oslobođene nutarnje težine, opisane vizuelnim izrazima; koje jedva da označuju predmete i postavljaju ih u jedva zamjetljiv međusoban odnos. Zatim i drugi predmeti gube svoju težinu te se izdižu na površinu prozračno i nestalno. Odsutnost dubine ukazuje na odnos stanja prema istini u kome nema predmeta što bi bio značajniji od drugog. Katkada dolazi do interferencije i prepletanja predmeta koji postaju čulni i nestalni. Ikonografiju pojedinih predmeta jednake znakovne vrijednosti često prate geometrijske ravnine. Ako prostor ne sadrži takve suprisutnosti, predmeti se podređuju geometrijskom toku i predano se upisuju u površinu...

U djelo ulazi kucaj nereda koji raskrojava kompoziciju i preokreće postojeći red. Tijela se i predmeti međusobno miješaju u nerazmrsiv uzao i tako uspostavljaju nestalne i prijeteće odnose koji leže na nesigurnosti ili u nekoj trenutnoj čvrstoći.

Ekspresionizam znakova i boja između Saronea i Scipionea prepleće radnje te ih naposljetku dovodi do slike koja nije više u simetričnu odnosu prema svojim realnim modelima, što dokazuje da je taj govor iznad svakog naturalizma. Slikar nikad ne slika svijet nego ga promatra da bi ga zaboravio. Tada prevladava ekspresivni jezik sa svim svojim tragovima i lapsusima, sa svim svojim devijantnim, a ipak i deklarativnim nabojima. Figura i pozadina stapaju se u nerazrješiv odnos. Boja, razmazana preko crteža, klizi preko granica i obrisa figure. Ruka se očito odriče svake sličnosti i reprodukcije. A svakako, slika nikada nije halucinantna, u najboljem je slučaju halucinirana. Ona označuje svoje unutarne stanje, a istodobno postaje prisna s vlastitim prividima.

Autori se ne boje susreta s priviđenjem koje prebiva u jeziku, u pravom indijanskom rezervatu njegovih dubina. Likovi ne zamjenjuju druge likove jer su oni jedini podobni za prikazivanje. Katkada hine da oponašaju značajke neke poznate i prisne crte, nekog lica ili predmeta; a zapravo se zaodijevaju krinkama izrazito lingvističkih značenja, ta i oni sami posjeduju vještinu prilagođivanja i moć da se ne pozivaju ni na što drugo do na vlastiti put.

A i krajolici padaju strmo duž dvodimenzionalne površine te hvataju ravnotežu izvan vlastite statike, duž dijagonala, gdje su nanizane kuće, prirodni elementi i ljudski likovi. Sve je zahvaćeno u niskom letu kao pogledom koji se ruši i približuje stvarima; ili se strmoglavo od njih udaljuje. U tim je krajolicima skriveno animističko značenje, Kleeova linearnost zacrtava suptilne, nitaste geo-

metrije. I upravo je Kleeova zamisao da je geometrija sadržaj prirode, dematerijalizirana struktura svijeta.

Ukratko, umjetnici su 'Slika' osluhnuti sve stilove suvremene umjetnosti i prehodali put unatrag, put koji su ostvarili umjetnici drugih generacija što su bili uvijek za obnovu primitivnosti i devijantnosti u umjetničkom oblikovanju te su tako naglasili nuždu da se približe temeljnim, iskonskim stanjima koja čovjeku vraćaju neko šire znanje i svijest.«

* * *

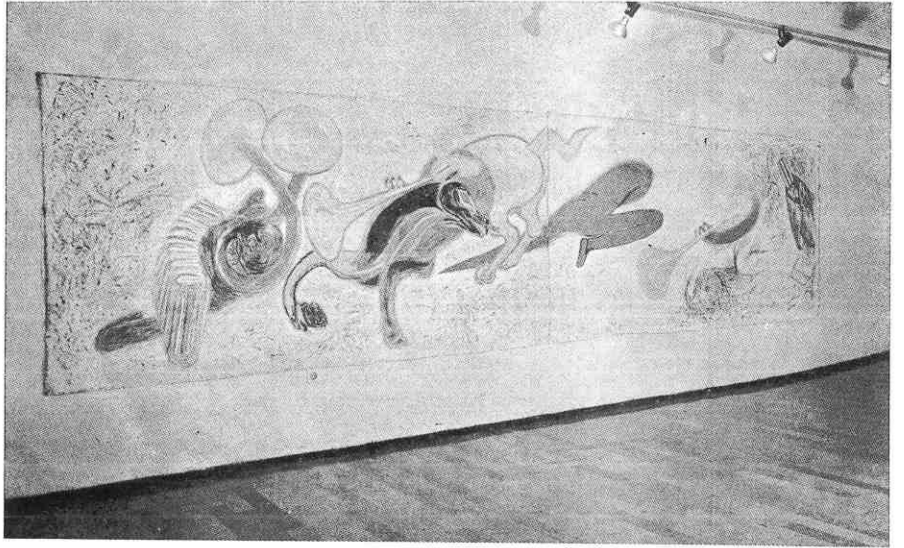
Pri tom, dakako, nije riječ o epigonstvu, o golom oponašanju pojedinih spoznaja, to su određeni umjetnički »pronalasci« oživjeli i utkani u novu atmosferu, u novu doživljajnost, tako značajnu za umjetnost koja upravo nastaje. Obnovljena senzitivnost gradi na snovima i mašti, koji nipošto nisu izvještačeni kao što misle neki likovni kritičari, a ponajmanje je to banaliziranje suvremenih psihoanalitičkih tvrdnji. Transavangarda (slovenska kao i hrvatska) odbija, naime, svaku povezanost s teorijom, ideologijom i političkom realnošću; iako, zapravo, može biti njezina zrcalna slika, to jest pozitivna jezgra njezine izvrsnosti, perverzije. Dakako, bez refleksije, detaljne analize i manifestacije »realnih činjenica«.

Slikarstvo želi ponovo postati samosvojno gibanje, vitalna sila, vlastiti proces koji se napokon pretpostavlja — konfrontira se realnoj svakodnevnici i njezinu pozitivizmu. Naposljetku, svaki je umjetnički razvoj usidren u napredak i krizno stanje društva, iako slikarstvo ima svoju unutarnju genetiku koja retrogradno utječe na mogućnosti i uvjete naše egzistencije. Njegova je velika prednost stoga da je sposobno i u najtamnijim vremenima graditi vlastitim snagama i ponovo i ponovo vraćati se vlastitim specifičnostima. Da je, dakle, transavangardno: da »probija« vanjske ograde — jednostavnije rečeno — unutrašnjim razvojem.

* * *

Umjetnost je posljednjih dvadesetak, dvadeset pet godina doživljavala različite faze. Šezdesetih godina bila je društvena, politička; sedamdesetih, bile su značajne individualne slikarske mitologije. Usporedo s tim rasla je objektivistička, idealna i ideološka te sve formalnija i oportuna stvaralačka praksa. U konceptualnoj i analitičkoj umjetnosti imao je značenje minimalni zahvat autora i njegovo teoretsko opredjeljenje, što je iz godine u godinu postajalo ispraznije, banalnije; da, mogli bismo reći čak i režimsko, mogli bismo slobodno govoriti o novom »sorealističkom« razdoblju.





andraž šalamun



Umjetnik je danas odijeljen od skupine, od grupnog nastupa; istodobno je isključen iz društva. On više nije u frontalnom, neposrednom dodiru sa svijetom. Zato se bori s okolnostima na nivou forme (stilistički obrat), s njezinom transformacijom i sa »sjećanjem« na prošlost. Novo slikarstvo (kao u manirizmu, kaže Bonito Oliva u knjizi o talijanskoj transavangardi, u djelu »Il sogno del arte« i u mnogim drugim tekstovima) konstatira krizu, te individualno iskustvo suprotstavlja objektivnosti, sistemu; zato i postaje fragmentarno, pluralističko, »nesigurno«. »Nova slika« tako je u nekom smislu »neomaniristička« jer se vraća unutarnjoj ekonomiji. — Pošto je izgubljeno središte, pa se razotkrivaju nekadašnji stereotipi te mreže uzorka lažne avangarde (konceptualno, analitičko traženje, procesualno stvaralaštvo, video i mail-art), avangarde koja do beskraja, do slaboumnosti i cinizma ređa svoje nemoći, umjetnost više nije linearno stanje, kontinuitet, nego su mogući skokovi, sloboda u izboru, u oponašanju, u stilu. Ona nije mirno, uređeno rasteenje, već micelij s nebrojenim priključcima; tu djeluju »strojevi želja« (Deleusove »machines desidérantes«), koji ruše totalitarnost svake stvaralačke prakse, zarobljenost u kôd, u stablo hijerarhije. — Tu možemo opet riječima Bonita Olive izraziti vlastitu biologiju umjetnosti, koja na opasnost politizirane socijale odgovara načelom genetičkog izbora: umjetnost je u tom izboru mjesto simbola te je izvan svake organizacije, nacrt; ona je tako mobilna i sposobna za brze obrate.

Slikarska je transavangarda svojevrsno nomadstvo (u deleusovskom značenju), putovanje koje vodi bilo ruke umjetnika na tragu vlastite mašte i slikarstva samog; uživanje u igri i u izboru, u stramputicama, mijenama i obratima. Umjetnik danas proizvodi, tj. postavlja, pokazuje i ujedno briše prostor svoga djelovanja. Teritorijalizira čuvstvo i događaj, a u istom ih času već ukida i raseljuje, deteritorijalizira. Tako postoje zapravo »protoproizvodnja« politici i ustoličenoj »kulturnoj industriji«.

Obnavljanje igre i užitka ukazuje opet na romantični efekt. Stoga treba odmah utvrditi da »nova slika« nikako nije utopistička i iluzivna: da ne slijedi neku novu mogućnost za promjenu svijeta, veliku alternativu, svijetlu budućnost, vjeru u ideju. Događaj koji nam nudi to slikarstvo, u heidegger-skom smislu, kao Er-eignis, nije eshatološki, otkupljujući, nego se očituje u bezbroj rubnih, perifernih, minornih, ali uvijek, uvijek individualnih i osobnih uboda i proboja koje dopušta unutarnje putovanje ovog ili onog slikara; protivno vanjskom nomadstvu, tako značajnom za šezdesete godine.

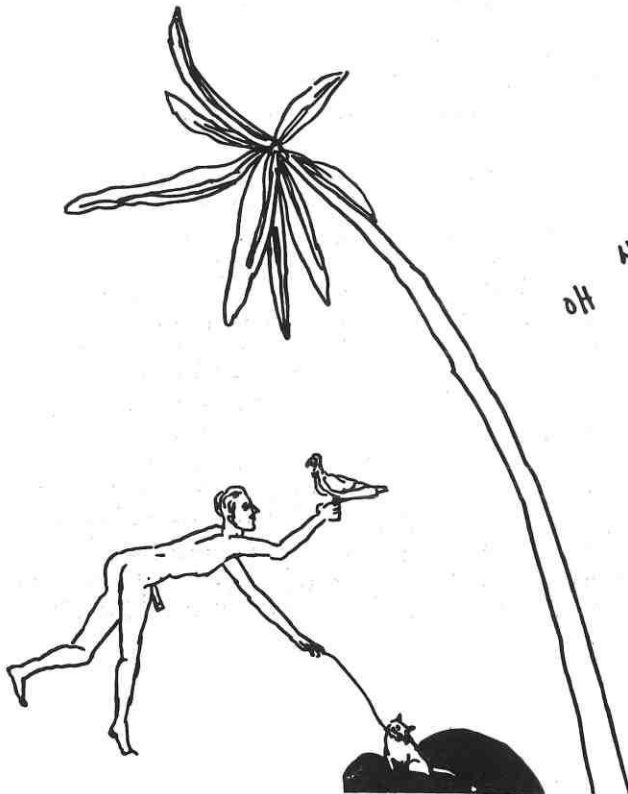
Suvremeno je slikarstvo, dakle, pomaknuto iz središta i »porazmješteno«. Jer, usprkos tome što su stilovi i pristupi mnogostruki, svaka je slika, svako djelo integralno, istodobno i jednokratno. Umjetnost nije više transparentna, nego postoji tek u sebi i iz sebe; u sebe uhvaćena, utjelovljena u vlastitom tkanju.

Danas zato možemo doživjeti jedinstvenu atmosferu ne samo u različitim gradovima, od slikara do slikara, i ne samo u različitim slikama, već i u samom jednom djelu. I u tom ne-stilu i stilističkoj pulziji (koja napokon omogućuje identitet autoru) možemo slijediti usporednice, prijelaze, ikonografske mikroveze u koloritu, u senzitivnosti i u detalju forme, što može biti apstraktna ili figurativna: ovisno o strukturiranosti društva. Socijalna i kulturna zgrada, na primjer, u Sjedinjenim Američkim Državama svakako je općenitija i načelna; stoga je takav i umjetnički »naboj«. Jer su temelji vlasti pojedincu otuđeni, pa i zbog optimizma, zbog vjere u američki pragmatički model. Evropa je u umjetnosti mnogo konkretnija; i depresivna, krizna. Socijalni i politički korijeni represije očitiji su, vidljiviji, predmetniji. Stoga su komika i ironija, gnjev i grotesknost osobine evropskog slikarstva. Tu, dakle, treba potražiti i uzroke slikama Eriča i Slaka. A ostali, kao na primjer Stella i Zakanich, Kulmer, Ripps, Mc Connel i mnogi drugi uz Bredu Beban, Marinu Ercegović, Nellu Barišić i djelomice Anju Sevčik, više su dekorativni i transparentni, iluzivni, u smislu deco-arta. I kad američki, a isto tako i njemački i hrvatski slikari, oblikuju figuru, to je većinom minimizirano skraćivanje, slika u slici, što nije u vezi s društvenim kontekstom.

* * *

Bilo bi ipak nepravедno tvrditi da je novo slikarstvo izraz straha pred praznim platnom, da je ispunjavanje površine. Najvažnije je, napokon, spon-tano, evokativno, ritualno putovanje, bez patosa, bez cilja, ipak s podosta smionosti i međaša, pri čemu se nikada ne gubi cjelina. A to je moguće tek u ponovnom dijalogu slikara sa slikarstvom. Tako onaj koji slika nije više odlučni Ja (»nove slike« ne treba izjednačivati s »action painting«), već slika ono neosobno, nesvjesno: genetičko sjećanje na slikarsku praksu. Iako to ne znači da je slikar indiferentan, impersonalan. Važna je dinamika slikarstva kao slikarstva, što omogućuje emotivno, gestualno djelo. Umjetnik slika u afektu (autoafektu) koji je »prisvajanje« ili »izrastanje« slike što nastaje, bez ostataka i distance, bez praznina. Stoga moramo u povodu nove senzitivnosti i predmetnosti govoriti i o novoj subjektivnosti modernog slikarstva.





OH WHERE HAVE YOU BEEN MY
SWEET YOUNG BOY

»Nova slika«, dakle, nije izmišljotina kritičara i galerista, ta ona nastaje istodobno na raznim mjestima (u Kölnu i Rimu, u Baselu i Berlinu; u Zagrebu i Kopru). Transavangarda je u prvom redu fenomen koji se izražava u sabranosti slikarskih iskustava, u investiranju slikarskog osjećanja, te kao osobna ekspresija, »lavoro dentro«, unutarnji razvoj. Iako zato slušamo prigovore da novo slikarstvo ne donosi ništa što ne bismo poznavali iz povijesti modernizma, da unosi u umjetništvo diletantizam i glorificira svakojako neznanje, prije svega je važno da te slike gledamo na drugi način, drugim očima. Da ne tražimo samo sličnost s nekadašnjom avangardom i njezinim inventarom. Jer, slikarsko se »ukršćavanje« (umjetničko sjećanje) danas ostvaruje u djelu koje ujedinjuje znanje i trenutačnost doživljaja, tj. poučenost i građu. Slika je istodobno intelegibilna i poetska, fizička, konkretna i apstraktna.

Dakako, u prepoznavanju bivših avangarda, njihovih pronalazaka i poruka nije riječ o mučnoj refleksivnosti, o kritičnosti poput samoosvješćivanja u brechtovskom smislu. Riječ je o spajanju, prožimanju, o nesvjesnom izjednačenju s elementarnom težnjom vremenski daljih i udaljenih spoznaja. Tu djeluje unutarnji mehanizam koji prati krajnje stvaralaštvo u neokrnjeno uživanje u teksturi slike; istinsko sladostrašće. Zato je slika dinamična, astralna i fluidna; odlučnost geste, sijevanje stvari i ekspresivnost boje. Otkrivanje strasti koje su se činile davno pokopanima. Ili, kako kaže Bernardo Bertolucci (u nekom intervjuu): »Mislim da je vrlo važno vidjeti i pokazati da smo imali prošlost koja je bila ispunjena strastima, borbama i životnom težnjom; posve različito od života kojim živimo danas. Ako smo imali prošlost ispunjenu strastima, imat ćemo i budućnost. ... Taj je optimizam osnovni preduvjet da se pošto-poto uključimo u klasnu borbu. Mislim da je bitno da ljudi, bar na trenutak, spoznaju kako je nekoć život bio drukčiji i kako se može ponovo promijeniti. U tome je — po Gramsciju — pesimizam intelekta i optimizam volje. ... Ali: ne možemo ponovo i ponovo slijediti nekomunikativne modele šezdesetih godina koji su odgovarali svom vremenu, svojoj epohi. Treba i dalje i iznova započeti dijalog.«

* * *

»Nova slika« ostvaruje se, dakle, na više razina: u umnoženosti spoznajnih i nepoznatih znakova, u proizvodnji nesvjesnih uzmaha koji se uočuju usprkos kaosu i anarhizmu želje. (Pri tom nije riječ o oblikovanju nove istinitosti ni o negaciji sta-

re, već o mnogostrukosti čuvstava i događaja koji su isto tako istiniti i apsolutni kao nekadašnja »objektivnost«.) Zato izmiče estetskim odrednicama, teoriji; ili ih bar zavodi. Njezin je govor nepregledan i heterogen, na granici fragmentarnosti, na granici »shizoteksta«; neprekidna reverzija — inverzija u odnosu autor : povijest, neprestano traženje, eksplozivnost, vitalizam.

Slikarstvo je sada opet prelijevanje slika, a ne redukcija i omeđenje. Svaka nas slika doslovce omamljuje svojim nekontroliranim i nepredvidivim jezikom. Jedan događaj slijedi drugi, ukrućeni su i ujedno pulsiraju; od našeg pogleda i tijela oni zahtijevaju pravu avanturu. Svuda vlada prozračnost i omamljivost, što nehotice tvori ljepotu slike. Ljepota izbija iz neprestanih instiktivnih »fleševa« boje; ljepota trenutka, gotovo nerealnog hipa što nema vremena, težine.

I svi ti elementi forme, i sve te ptice i životinje, s druge su strane naturalne reference. I ta mašta, koja je jedina relevantna, nikad nije dubinska i globalna, već predstavlja tek lanac laganih dodira (i odnosa), gdje je moguće preoblikovanje, prijelaz u simboličan govor, gdje vlada suzvučje dijelova i cjeline. Sada slikanje više ne znači smještanje predmeta u platno, nego smireno, tj. nipošto nasilno, raspoređivanje slikarskih znakova u tišini. Važno je da su slike tihe, nijeme. Ondje gdje su nastale nema šumova ni glasova, ni vremena ni povijesti A kao takve na neki su drugi način posve prirodne, čak umirujuće.

Slikar sliku čisti i ogoljuje da se pokaže unutarnja gustoća geste, te konačna, apsolutna snaga njegovih viđenja. On nas prisiljava da bez primisli slijedimo kruženje likova koje bi jednom moglo možda prekriti sve manje istinite slike naše svakodnevice. Zato sva ta djela treba gledati, promatrati. Važan je pogled, oko u akciji i stvaralački dijalog sa slikom. Neka aktivno oko gledaoca doslovce uže svjetlo i sve boje da slika oživi u svojoj svojoj imaginativnoj snazi.

Današnje je slikarstvo neposredna ekspresija, »očitost«, dodirljivost«. Mjerilo slikarskog čina postalo je minijaturizirano slikarsko iskustvo (la piccola emozione dell'arte), što dopušta sve osim spekulacija u odnosima između umjetnosti i svijeta. Umjetnik je u svom djelu opet samosvojan, gotovo maničan; a ujedno manirist te svoje prisnosti, manije. Ponovo je na svome tlu (i ne traži veze s društvenim sistemom), gdje se ne boji da zaluta, isklizne; gdje se ništa ne gubi. Ponovo on cio ulazi u sliku i ne podvaja se; nije više razlučen na umjet-

nika, na teoriju i na realizaciju projekta. Sad se on ne širi agresivno u širinu, već stvara u »tisuću ravnina« unutaršnjeg rasta. I u tome je krotkost novog slikarstva.

Umjetničko je djelovanje, dakle, ponovo u središtu; ili još bolje: umjetnost je posljednji prostor gdje je još moguće pravo stvaralaštvo. Svi drugi (mentalni, socijalni i erotski) prostori zabranjeni su i ograničeni. Stoga je utjecaj konkretne represije ponegdje još preočit i prekrut, brutalan, da bi slikar mogao izmaći njezinu refleksu. Otud ironičnost, grotesknost Slakovih »izreza«, te njemačkog slikarstva. Samo kod Šalamuna i kod Talijana moguća je još gracioznost te blage i emocionalne slike koju postavlja unutrašnja priča — motiv što ga slikar posebno i ne tumači, jer je zapravo opći, iako nastaje u zatišju slikarova atelijera. Potreban je tek dodir oka, i slika oživi. Beskrajno jasna, prozirna, luminozna (bez sjenčanja, tame) obavlja to opskurno vrijeme u kojemu živimo.

* * *

No vratimo se izložbi »Podobe — Imagini«, gdje je hrvatski izbor još uključivao najširu frontu novog slikarstva (uz starije, Sedera i Kulmera, još i Bijelića i Sokića koji zastupaju posve drukčije slikarsko usmjerenje). Zvonko Maković, naime, u popratnom katalogu kaže da se nova slika samo naoko suprotstavlja konceptualizmu i primarnom slikarstvu, ona »otkriva dugo godina prešućivane vrednote, koje se zovu užitak, strast i radost slikanja, ono što je slikarstvo naslijedilo od Matissea. Kao što je primarno slikarstvo bilo 'čisto' i krajnje denotativno, toliko 'nova slika' podrazumijeva različite konotacije«. Takvo stanovište, dakako, posljedica je kritičareva negdašnjeg zanimanja za postkonceptualne i analitičke radove; o tome svjedoče i izuzetno značajne izložbe što ih je pripremio u Galeriji Nova potkraj sedamdesetih godina. Slažemo se da je »Nova slika« referentna umjetnost koja nas vodi »k mnogim izvorima iz prošlosti; sredstva, pak, koja upotrebljava jesu parafraza, plagijat, parodija i kič. Radi se o krajnjoj sofisticaciji, o svjesnom izvrtanju poimova i rušenju estetskih normi. 'Loše slikanje', 'loš ukus', trivijalnost, vulgarnost, banalnost, pretjerano estetiziranje . . . , ukratko sve što je bilo do nedavno zabranjeno sada buja s punom sviješću o postupku i funkcioniranju u sistemu umjetnosti«.

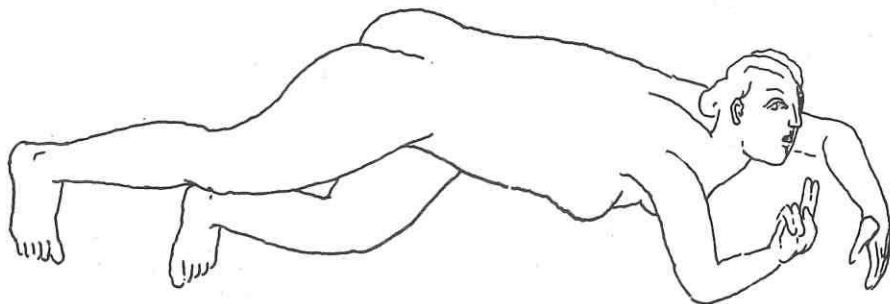
Slovenski izbor, nasuprot tome, već je na toj izložbi izoštrio kriterije, pa se danas — kad to pišemo — ograničuje na Eriča i Slaka, Krašovčevu, Marušića i Šalamuna. »Otpao« je Tugo Šušnik, iako se teško možemo posve odreći njegovih ge-

stualnih i ekspresivnih djela. Jer, već je i prije u njegovim slikama postojala dekorativnost, i slikar je stvarao brza, gestualna platna na kojima je i te kako značajna ekspresivnost kontrasta boje, divljina i autentičnost njegova zapisa, slikarova poteza. Bila bi potrebna, dakako, podrobna usporedba s geometrijskim izrezima, nabitima bojom, koje je autor 1980. pokazao u Pilonovoj galeriji u Ajdovščini i u ljubljanskom ŠKUC-u; tu je očit utjecaj Matissea i Franka Stelle. A kad govorimo o dekorativnosti, ne želimo nipošto reći da su Šušnikove slike formalističke; upravo obratno. Tu mislimo ipak na metodološku i motivsku dekorativnost. I upravo američki apstraktisti (i oni najstroži, Newman, Reinhardt), koji su utjecali na Šušnikove radove, pri rješavanju sadašnjih pitanja slikarstva otvorili su nove putove i nove mogućnosti u smjeru dekorativne umjetnosti. »Decorative Art« posljedica je dinamičnosti i procesa, gradnje i razvoja slikarske prakse iz nje same, tako da slika nema druge funkcije nego da svjedoči, verificira i preobličuje određeni način slikarstva. I to je već neka filozofija, čak i etika, kao što u jednom tekstu kaže C. Millet.

I Slakovi su radovi (kao Šušnikovi) »američki«, iako je on u mikrolikovnim rješenjima katkad bliži — korelativan — Talijanima. Mogli bismo napraviti pravu ekspertizu i produbljenu analizu pojedinih identičnih, elementarnih forma. Dakako, tek u drugom planu: kao samostalan i osamljen znak u jezgri drugoga znakovnog sustava. Slak u nosi u slovensku sliku novu normu vrednovanja, ukusa — normu kiča; i tu i tamo vidljivi su utjecaji »deco-arta«. »Kič-art« je uzdizanje (podizanje) banalnih materijala i doživljaja na razinu vrhunskoga estetskog užitka, gdje nisu više tako važni savršenost i trajnost umjetničkog proizvoda, ali su zato izrazita fluidna stanja, divljaštvo boje, mlazovi svjetla, kromatski »udarci«.

Šalamunovo slikarstvo agregacija je figure i njezina »poopćenja«, smjesa likovnih i ekstralikovnih pristupa. Njegov »skraćeni« potez-gesta, razdijeljen po površini dvostrukih i jednostrukih platna, tako značajnih za slikarstvo novog doba, znači zapravo samo dodir, vanjsko okružnice boje o tkanje platna, uporišnu točku koja nije realna, a ni iluzivna; pa ipak je na nju postavljena cjelokupna zgrada i ideja djela. Naslikan događaj zato kao da lebdi, visi, kuca u ekranu platna, gdje nam slikar uvijek iznova dočarava svoje doživljaje, privide, žive sanje što nisu ni daleko ni blizu; tj. kao da ne mogu u zbilji utjecati na nas, na naš način života. No one nisu tek jednostavna igra, samo odbljesak, zrcaljenje intimnih stanja.

AVERTING DANGER



To međustanje, taj privid prostora, to lebdenje, ima svakako dublje korijene, i odjek je društvene nemoći umjetničkog djela. Još nedavno se činilo da je moguć prijelaz umjetnosti — i poezije — u sistem upravljanja i vlasti, pohod umjetnikov u društvo, »estetski preobražaj«. Kakav neuspjeh, deziluzija! Otud svjesni »primitivizam« crteža, navinost doživljaja, te minornost likovnog pisma u »novoj slici«; gdje nema, ponavljamo, dileme između apstraktnog i konkretnog. (A kad smo već pri toj famoznoj dvojnosti slikarstva našeg stoljeća, možemo ustanoviti da je kod Talijana, na primjer, figura ona koja se može apstraktno nadgraditi, dok je kod Šalamuna, obratno, lik, konkretna

stvar, posljedica apstrakcije, apstraktne forme, koja je posljednjih godina fascinirala slikara.)

»Talijanski« su i Krašovčeva i Marušič, iako je riječ o bitno različitim stilovima. Crteži i platna Metke Krašovec, posve drukčiji nego što smo ih dosad poznavali; nastaju u oazi krajnje intimnog zapisa, te ih možemo usporediti s djelima Adele Lottito, na primjer: bez neposrednih utjecaja, uzora. Vodeću ulogu suvremene jugoslavenske »nove slike« imaju sigurno Marušičeve slike, gdje ponovo istupa kolorit i pogled odozgo (kao u letu ptice), značajan za stav razvoja njegova slikarstva, i na

kojima je najeksplicitnije određena »znakovna mreža« što kao osnovni vez — kao temeljna značajka — određuje slike najrazličitijih slikara, od Cucchija i Chije do američke new image. Mreža sastavljena od točaka i križića, crtica, črčkarija i skraćениh poteza ono je, dakle, što drži sliku da ne isklizne i da se ne uruši. Te črčkarije, ti izdanci i končići, ti zarezi, oik-caki, kružići, šarasti zapisi, temelj su i pozadina što zadržava slikovnu površinu; jer ne postoji nikakva supstancija ili ideja prostora, odnosno, prostor je slike razapet na vanjsko tkanje slike, a istodobno u naš pogled, koji se susreće s autorovim unutarnjim pogledom.

Te su dakle črčkarije — koje linearno ili šizofreno pune površinu te se poput micelija razrastaju svuda gdje bi promatrač mogao interpretirati na svoj način ili bi dodavao nepotrebne misli — »međuprostor«, medij koji daje jasnu i evidentnu sliku dok briše i onemogućuje svaku dvojnost, dvostrukost, metaforu i preimenovanje. Neki »šizotekst«, razigrana i kaotična tekstura, nemirna črčkarija, šizofreničan potez koji postavlja ruka, unutarnja umjetnikova ruka u dubini svoje mašte i mnogih vlastitih egzistencijalnih stanja. Nevidljiva ruka koja združuje i spaja, daje usprkos neizmjerne raspršenosti i disperziji slike opet moguće trenutno izmirenje, identitet; daje ponovo moguće usvajanje i predanost gdje nema prikrivanja ni istine. Te črčkarije, šizotekst i automatski potezi, ta pulzija upravo seizmografskih zapisa zapravo je »forma stila« ili, ako hoćete, ne-stila nove avangarde. Jer, njezin se jezik od autora do autora razlikuje, heterogen i ekspresivan, na granici fragmentarnosti i anarhije; u suprotnosti s totalitarnom načinom slikarskog Sistema koji šturo, iako naoko lako i perfektно, obnavlja uvijek isti okorjeli red. Takav jezik i takav stil zato izmiču oznakama, pa su naoko nepregledni jer su izjednačeni s promjenama događaja, s mijenom doživljaja.

Znakovna mreža črčkarija čini da su naslikani predmeti i figure međusobno prožeti, iako bez težine, bez korijena, bez fundamenta; poput leptira u letu. Nalazimo se na granici lika i glasa gdje nas slika usisa i izbaci, gdje nema ni unutra ni vani, tek međuprostor koji lebdi, kromatsko žarenje zapisa i tragova; gdje otpada svaki uobičajen razumski i znanstveni pristup.

Znakovna mreža sad je uistinu točka spoja i razlučivanja. I oganj koji spaljuje materiju, ideju, da bi ih zatim ponovo oživio. Povezana sa svjetlom, suncem; i s gestom, i s krvlju. I mišićava, poput bila; i puna — prazna, simbolička i konkretna. I

maska koja to nije; matrica koja rađa. Čas ukrućena, čas u zaletu hitrih uboda.

Ta mreža oslobađa naš pogled i glavu i čitavo biće, te nas vraća erogenoj površini slike koja je odvajkada mjesto neograničena užitka i naslade.

* * *

Recimo još na kraju tog uvođenja u nove slike slovenskog slikarstva da se oblikuje već i novo kiparstvo koje zastupaju Jakov Brdar i Lujo Vodopivec; gdje je značajan dijalog s umjetničkopovijesnim razvojem, bizarnost i erotičnost sadržaja, sabitost formi, »besprostornost«. Očit je kod Vodopivca, dakako i dijalog s vlastitim spoznajama, tj. uključivanje elemenata koje donose posljednja dva razdoblja (1977/78, 1979/80). — A Brdarovi su radovi još mnogo tjelesniji, čulniji, gestualniji. Riječ je, naime, o ruci — ruci autora — koja je rasprostrta u tijelo; svako mjesto njezine površine, njezina dodira, znači »buđenje«, oživljavanje u novo biće. Tako iz svakoga tijela kipar materijalizira neko davno ali realno iskustvo; bezvremensko, bez povijesti. Tjelesnost koja je ujedno i živa i mrtva; mumija koja hoda, neantropomorfna forma; dekristijanizacija tijela (u Artaudovu smislu).

To vraćanja unatrag, to »prisvajanje« mašte, bespolno je, hermafrodičko; pred nama izrasta biće bez organa, tijelo što postoji »po sebi samom«, a nije nipošto organizam. Brdarove skulpture zato su neka vrsta žive anatomije, koštani kadaveri što žive svoju smrt. Te su dakle mumije, ti ugrušci, vraćanja tijela koje seže preko epohe, s onu stranu historije; vraćanje ponora, šok, grimasa, nakaža; zametak — sarkofag. Corpus hermeticum, obamrla čulnost. Zato imamo osjećaj da je pred nama neki ostatak, neki fosil, iskopina: arheološki nalaz. Taj je osjećaj točan, jer je zapravo riječ o arheologiji. Kiparstvo postaje sada medij u kojemu Jakov Brdar (na svojstven i možda radikalniji način nego Vodopivec) iskopava i opredmećuje svoja bića. Tajna i šifra te snage zasad nam ostaju još skrivene.

Napisano u travnju 1982.

*Prevela sa slovenskog
Vlasta Vince*