

tonko  
maroević

## s onu stranu zaglavnog kamena

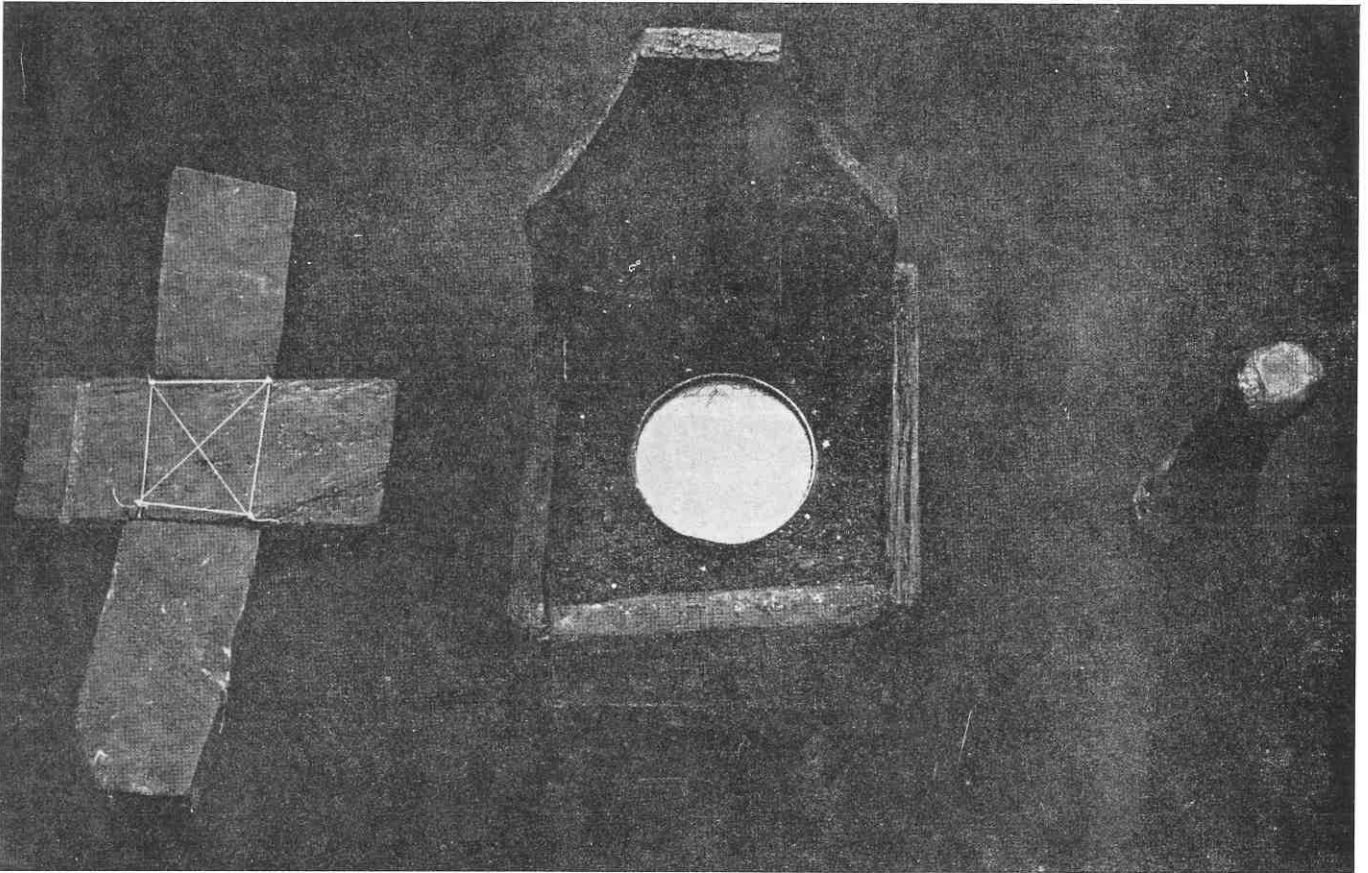
nekoliko  
pretpostavki  
za raspravu  
o hrvatskoj  
likovnoj  
umjetnosti  
sedamdesetih  
godina

Pretprošlo desetljeće ovoga stoljeća bilo je, čini se, posebno nestrpljivo da što prije završi; po mišljenju mnogih kompetentnih tumača sedmi je decenij napunio jedva osam godina i naprasno skončao. Smjera se, dakako, na to da su šezdesete godine, tako lijepo započete s mnogo opuštanja i nadanja, doživjele svoj kraj već 1968. godine, te ljeta 1968 uzimaju kao razdjelnu liniju ne samo istraživači društvenih mijena nego i kritičari i povjesničari moderne i suvremene umjetnosti.

Ne precjenjujemo li time, možda, puku činjenicu što se jedno izdanje bijenala u Veneciji izrodilo u svoju parodiju ili što su umjetnici aktivno sudjelovali u sezonskim nemirima i svojim simbolima i znakovima bitno obilježili raspoloženje pokrenutih masa? Ne primjenjujemo li time (mehanički) i na naš prostor iskustva koja nisu našla pun odjek u zbivanjima domaće sredine, ali su snažno potresla razvijenije evropske zemlje, a posebno državu tradicionalne centralne moći, od kralja Sunca pa do generala de Gaullea?

Šezdesetosmaški događaji, međutim, nemaju za nas traumatski ni karizmatski karakter, pa ipak su nemimoi lazna referenca u raspravi o hrvatskoj likovnoj umjetnosti sedamdesetih godina. Naime, »rasap vrijednosti«, o kojemu se toliko dugo i ustrajno govori na gotovo svim stranama i područjima, doživio je u pokušaju nenasilne revolucije svoje dotad najodlučnije ozbiljenje; kao da se poredak utemeljen na autoritetu sam od sebe raspao, kao da su vrijednosti u jedan mah ostale bez pokrića. A nema nikakve sumnje da je likovna djelatnost posebno vezana uz društvenu strukturu, da slike i kipovi zbog svoje specifične tvarnosti posebno zavise od proizvodnih odnosa, te da umjetnine predstavljaju vrijednosne modele i svojevrsne zaglavne kamenove sustava.

Htjeli mi to ili ne, svi stilovi, mode i oscilacije ukusa proizlaze iz središta koje ih je u stanju nametnuti, odnosno od neke centralne moći koja ih gotovo naravno zrači. Međutim, dok su povijesni stilovi bili organski povezani sa socijalnim kontekstom, stanovit broj »izama« i »artova« počeo je zavisiti isključivo od samovolje utjecajnih investitora, koji su prostor umjetnosti shvatili jednostavno kao proširenje burzovnih mogućnosti. Definitivna afirmacija pop-arta na venecijanskom bijenalu 1964. bila je možda posljednja manifestacija volje za integrativni stil vremena. Bila je to zapravo Pirova pobjeda centralizma: pojava koja je razotkrila sav mehanizam oktroiranja prevladajućeg idioma. Od toga trenutka gotovo svi su prestali vjerovati da »duh vremena« uopće prebiva u nekoj povlaštenoj lampici, a ponajmanje u

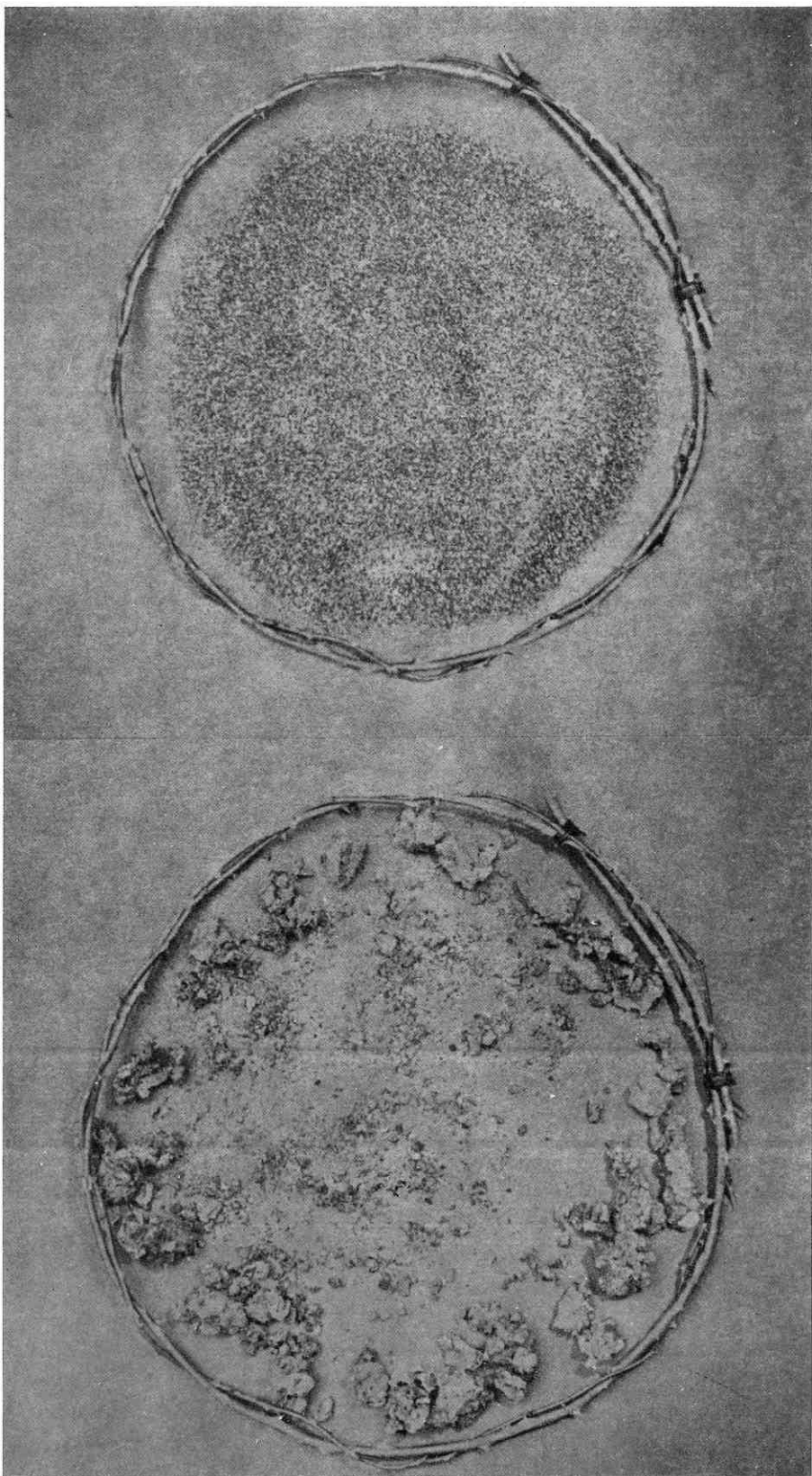


baklji onoga golemog kipa sred newyorške luke (što su ga Francuzi poklonili Amerikancima, predajući im, naoko, štafetu civilizacijskog prvenstva — a možda i kao svojevrsan danajski dar).

Činjenica je, isto tako, da je upravo likovna umjetnost već otprije imala hipoteku, odnosno da su neke njezine vrijednosti imale samo fiktivno pokriće, u svakom slučaju neadekvatno isključnim cijenama. Otkako se sustav »lijepih umjetnosti« prometnuo u sustav etabliranog avangardizma, garantom na tržištu postala je jedino povijest umjetnosti. Ali ta, recimo, učiteljica života umjetnosti raspinjala se između sasvim proturječnih sklonosti: ili je, svakako manje pretenciozno, rekonstruirala i uzvisivala prošlost ili je, na svoj način zanosno, uzdizala načela prepoznata u jučerašnjici kao obvezatna i valjana za sutrašnjicu. Pojam vremenske prethodnice, to jest avangarde koja iz ruke u ruku predaje baklju progresa, deduciran je iz društvenih kretanja karakterističnih za jedno relativno kratko razdoblje i teško da može sakriti svoju narav naopakog (tek voluntaristički preokrenutog) historicizma. Ipak, takva se mehanička vizura nametnula u čitavoj širini: ideja linearnog

razvoja preporučivala se, barem, obećanjem budućnosti.

Nevolja je što je sasvim neizvjesni projekt zadio znatnu prevlast nad (nužno ograničenom) realizacijom ili, još gore, što se projektivna ideologija općenito bila maligno proširila na račun sadašnjice. Njoj se nisu, idealistički, obraćali samo nepriznati i obespravljeni nego su, štoviše, baš oni moćni i utjecajni, zabrinuti za vlastito trajanje, zaigrali na kartu avangardizma — nastojeći se nekako pretplatiti na vječnost ili barem osigurati popustljivost suda vremena (kupujući, dakle, umjetnine kao svojevrsne »indulgencije«). Na taj je način umjetnički predmet zadobio čudan ontološki status: prestao je biti vrijednost po sebi a dobio je na cijeni prema svojoj virtualnosti, potencijalnosti, eventualnim kamatama bez obzira na glavnice. Unio je u robnu razmjenu faktor neizvjesnosti i gotovo neke profane religioznosti, ali je zauzvrat primao sasvim tvarnu protuvrijednost. Zavisno od kuta gledanja, mogao se smatrati i uporištem i najkrhkijom ciglom vrijednosne piramide.



Protiv predmetnosti djela (i odgovarajuće tržišne uporabnosti) pobunila se tzv. konceptualna umjetnost. Upravo potkraj šezdesetih godina sve veći broj umjetnika uvjetno likovne provenijencije želi odbaciti ograničenja robne razmjene, a sudjelovati isključivo u prometu ideja, koristeći se kratkim zapisima, fotografijama, grafikonima, video i magnetofonskim vrpcama ili, u najboljem slučaju, elementarnim grafičkim znakovima. Bez obzira na krajnje siromaštvo motiva (samokritika umjetnosti, mitologiziranje prolaznosti, apologija medija, promicanje i autoreklamiranje izvođača) konceptualisti rijetko uspijevaju izmaknuti logici protiv koje su ustali; mogućnost divulgacije radova još uvijek zavisi prvenstveno od galerijske mreže, a afirmacija pojedinih djelatnika takva usmjerenja samo pridonosi statusu najuhodanijih i najuglednijih muzeja, koji ga stavljaju u zapućak kao simbol vlastite pionirske uloge i sposobnosti obnavljanja.

Ipak, nemoguće je zaniijekati neke ozbiljne razloge i legitimne korijene konceptualizma u ovostoljetnoj slikarskoj evoluciji. S pravom je konstituirana čitava »analitička linija moderne umjetnosti«, koja ide od Cézannea i kubizma, s jedne strane, a Maljeviča i Mondriana, s druge strane, da o dadaistima i Duchampu i ne govorimo. Međutim, put sustavne redukcije nije mogao biti jedina alternativa. Stoljeće na zalazu bira svoje prvake po bitno različitim pretpostavkama nego što je to činila »uzlazna« faza; stoga nas ne trebaju čuditi ni recentna prevrednovanja De Chirica i Magrittea, Dalija i Eschera, Matissea i Dufyja, jer širine i slobode nikada dosta. U vezi s time (ali i sa svim suprotnim predznakom) zamjetljiv je i zamor od velikih primjera, kanoniziranih uzora i oficijelnih modela. Već iz nemoći da se mjere sa snagom predaka i prethodnika mnogi današnji umjetnici radije odabiru oholu abdikaciju, praveći se pri tom nesvjesni činjenice da zbiljskim kompetencijama i insignijama nisu ni raspolagali. »Ne igram se više!« — prilično je dosjetljiv odgovor, kojim spašavaju obraz oni što na svečanost igre nisu ni zvani ni odabrani.

Okruženo plimom vizualnih signala i impulsa, bez ikakva presedana u povijesti, slikarstvo s naporom brani specifičnosti svojega područja. Bombardirani pokretnim i nepokretnim slikama i prizorima, umjetnici ili uzvraćaju rafalima žestokih boja i agresivnih likova ili se povlače, utvrđujući vlastiti poredak. Na eksploziju likovnih komponenti suvremenoga svijeta konceptualisti odgovaraju implozijom umjetničkih svojstava. Po njima umjetnost gubi obilježja fenomena a uvire u sam noumenon (ili se izjednačuje s njime). Od čitave umjetnosti ostaje jedino jezgra, kreativna se volja

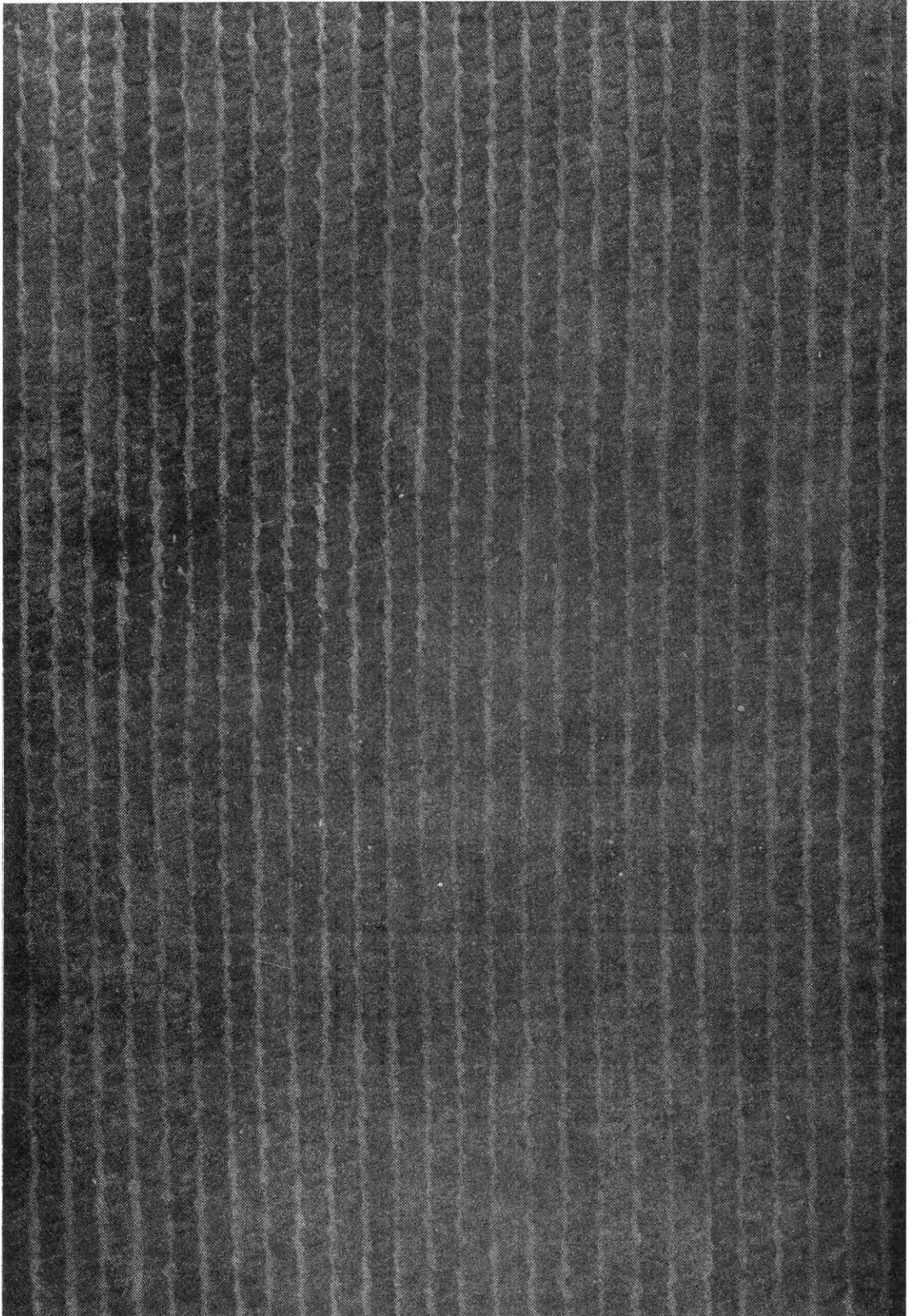
iscrpljuje u postavljanju pitanja o sebi samoj. Kako god banalno zvučalo, ali iza njihova nepoštednog moralizma krije se zapravo ovovjekovni larpurlartizam. Ambiciju da bi sama riječ »djelom postala« možemo, analogno tome, okrstiti verbalizmom.

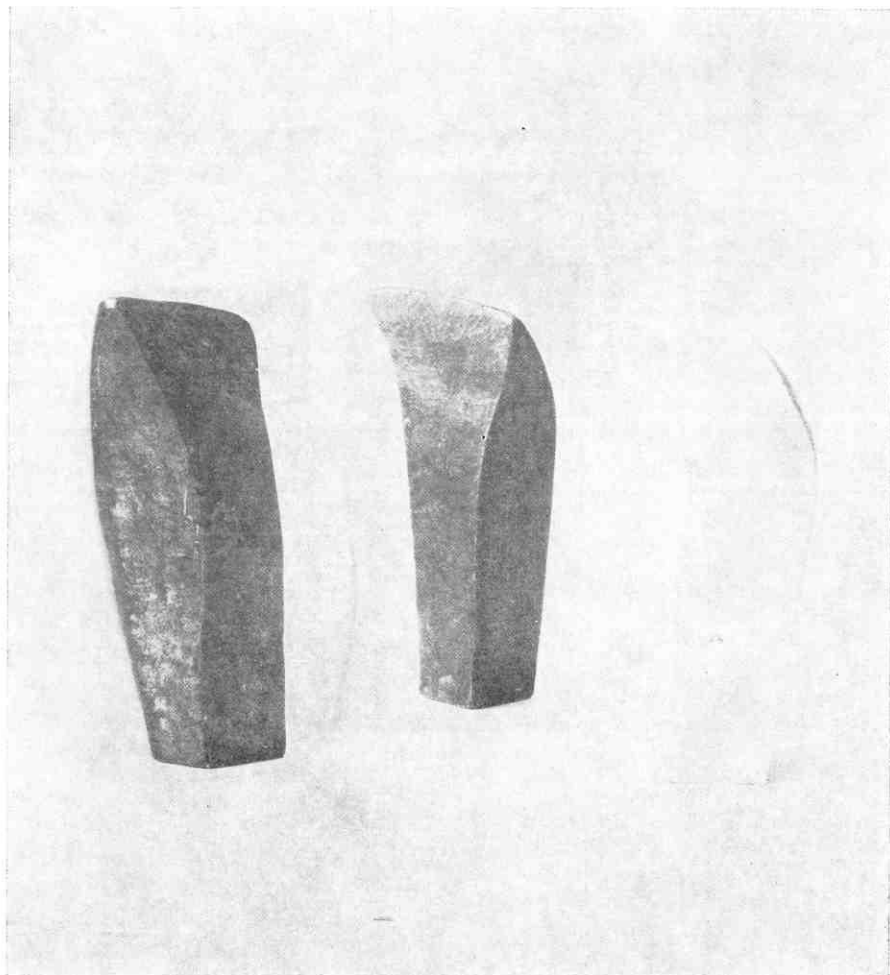
Sve u svemu, ulazak u posljednju četvrtinu stoljeća podjednako karakteriziraju zasićenje i iscrpljenje likovnog jezika. Odgovori na situaciju razlikuju se zavisno od temperamenta i ideološko-socijalne orijentacije. Dok se jedni, s golemim zalogom iskustva, bave apokaliptičkim »svođenjem računa« (ne bez prisjećanja na špenglerijansku krilaticu o propasti Zapada), svojevrsan ljevičarski ekstrem predstavlja hipoteza »započinjanja od nule«. Utopija novoga početka može ipak biti stvaralački plodna kad se udruži s prirodnim vitalizmom novih naraštaja, a vraćanje je izvorima već ranije propisano kao lijek od zaborava bitka. Gdje raste opasnost, raste i ono spasonosno — upozorava pjesnik, a svijest o krizi daje se preobratiti u princip nade.

Šezdesetosmaški nemiri, da se na njih vratimo, označili su točku s koje nema povratka. Dakako, više na razini ideja negoli same političke i umjetničke prakse. Pokazalo se da su autoriteti vrlo dvojbeni, da društveni dogovor još jedva drži, da se ustaljene konvencije temelje na čistoj praznini. Ali pokazalo se također kako imaginacija ne može sama doći na vlast, a pogotovo ne odmah, kako se s ljubavlju teško ratuje protiv mržnje, kako je iluzorno zabraniti zabranjivanje i kako je realno tražiti nemoguće no irealno očekivati da ga dobiješ. Jednom riječju, došlo je do svojevrsne pat pozicije između spontanosti i poretka, između napretka i nazadovanja, do stanja kada više nisu moguće ni korjenite revolucije ni udobne restauracije vlasti. Dvosmisleni zagrljaj fikcije i nužde olabavio je značenja na objema stranama, relativizirao je vrijednosti diverzije u odnosu na sustav a vrijednosti povijesti u odnosu na efemerno. Sve je samo prividno ostalo istim, ništa nije moglo proslijediti bez pukotine.

Sumnja u autoritete i tzv. vodeće snage proširila se i na područje likovnih umjetnosti; u promijenjenim uvjetima posvećena avangarda odjednom se ukazala kao svojevrsna gerontokracija, a tekovine iz dvadesetih godina neadekvatne za sedam desete.

Iza fasade nekonvencionalnosti razotkrile su se nove, ništa manje okorjele dogme. Osim toga, shvatio se kako je društveni izazov također najčešće integriran, a kreativni otpor asimiliran i prihvaćen kao začim, kao desert ili barem kao digestiv (da ne kažemo purgativ), dobrodošao da olakša





uhodano funkcioniranje poretka. Pa i eventualna  
čuška vlasti, u golemoj zbrci šumova, osuđena je  
da ostane bez većeg odjeka.

U uvjetima razvijenog kapitalizma (s odgovaraju-  
ćim prostornim zračenjem) položaj umjetnika ne  
može biti nego shizofren: on je svjestan relevant-  
nog slobodarskog nasljeđa modernog doba i rado  
bi se zalagao za društvene promjene, ali samo  
njegovo djelovanje zahtijeva priličnu stabilnost i  
blagostanje. Stoga se on razočarano povlači iz  
društvenog opticaja ili cinično miri s uvjetnom  
stabilizacijom, znajući da pri tom iznevjerava neke  
od uzvišenih humanističkih ideala. Nakon 1968. us-  
postavljena je ravnoteža straha, pri čemu su neki  
umjetnici rado priložili svoj dio tereta, a bez nji-  
hova učešća svakako bi se teže bio sačuvao privid  
normalnosti (ili normalnost sama koja, uostalom,  
ni ne može biti nego fantomatska).

Svijest o granicama izaziva potrebu njihova raz-  
micanja, a pokušaji probijanja i otvaranja nepre-  
kidno rađaju iskustvom postojanja novih zidova.  
Rezignacija na razini društvene utopije rezultirala  
je uvećanim zanimanjem za specifičnosti medija.  
Prožimanje života i stvaralaštva dovelo je do ne-  
zamislivih kombinacija sredstava, a pri tom su i  
neke prethodno prezrene tradicionalne tehnike i  
vještine ponovo zadobile dio poštovanja i ugleda.  
U nedostatku aksiološkog uporišta *métier* se pre-  
poručuje kao barem jedan od mogućih kriterija.  
Zahtjevi visokog profesionalizma zauzeli su mje-  
sto diskreditirane demijurške funkcije. Inovaciju  
i svježinu zamijenila je suptilna kombinatorika.  
Bez izrazitog protagonizma, bez jasne dominante,  
bez čvrste hijerarhije ocrtava se aktualna situa-  
cija umjetnosti, koju u nedostatku boljega ter-  
mina nazivamo postmodernom ili transavangar-  
dom.

Ali i danas, kad je »sve moguće«, nije moguće pasivno opuštanje ili komotno vraćanje unatrag, inverzija povijesnog toka. Pa dok gotovo svi odbijaju daljnje kićenje epitetima avangardizma, nitko se ne jagmi da bude zastavnik »retrogardizma«, na čelu retrogradnoga smjera. Kao što je uvjereni laički mislilac Benedetto Croce opravdano tvrdio: »Ne možemo ne biti kršćani«, tako i mi moramo zaključiti, makar i na distanci od gotovo čitava stoljeća: »Ne možemo ne biti moderni, ne možemo zaboraviti sve što je avangarda donijela.« Jer bez tradicije novoga nezamisliva je bilo kakva nova tradicija.

Sve što smo naveli o evropskim i američkim prilikama imalo je reperkusija na naš prostor. U najmanju ruku, definitivno smo uključeni u planetarnu izmjenu informacija, i nije nam moglo izbjeći ono što se zbiva u objektivno razvijenijim sredinama, pa se i pojedinci, bez obzira na mjesto boravka, lakše uklapaju u univerzalne tokove. Međutim, slijedom istog procesa umjetnici su i kritičari ostali bez jedinstvena kompasa i repera: najprije je Pariz prestao biti Meka a odmah nakon toga je i New York izgubio ulogu »svjetionika«. Dakako, nisu izostali mogući utjecaji, paralelizmi, ugledanja, ali je nestala šansa kriteriološkog pravorijeka tipa *Roma locuta* . . .

Potkraj šezdesetih godina mi se zapravo prvi put sustavnije suočavamo s radom slikara kojima su tijesni okviri kadra i neprikladni zahtjevi i zakoni štafelajnog slikarstva. Nekoliko znatijelnih ili razbarušenih pitomaca zagrebačke likovne Akademije, afirmiranih prethodno »plošnim« radovima (Šutej, Kuduz, Tišljar, Galić, Šibenik), koristi se bojom i svjetlom u višedimenzionalnim konstrukcijama, stvara ni slike ni kipove već objekte koji zahtijevaju aktivnije sudjelovanje korisnika (ne više samo promatrača) i potiču interakciju vanjskog i unutarnjeg prostora ili čak stvaranje čitavih ambijenata i okruženja. Sasvim razumljivo, u njihovim rješenjima zamjetljiva je još ideološka armatura »Novih tendencija« ili egzotovske naznake sinteze likovnih umjetnosti. S pokušajima happeninga pak ulazi u igru i korozivna, neodadaistička struja radikalnog nijekanja plastičnog reda.

Gotovo istovremeno imamo i prve manifestacije znatno mlađeg naraštaja. Ostavimo li po strani korjenite, ali možda nedovoljno osviještene slutnje splitske grupe »Crveni peristol«, pionirska je i amblematična »Pikturalna petlja« Borisa Bućana, izvedena u suradnji s Josipom Stošićem, inicijatorom niza intermedijjskih projekata. Bućanova sasvim iznimna dosjetljivost i sposobnost najprimjerenije materijalizacije lucidnih ideja dat će jak stimulans čitavoj jednoj struji i zasigurno obilježiti razdoblje koje razmatramo.

U tijeku 1969. i 1970. zaredale su izložbe, bolje reći instalacije, mnogih mladih stvaralaca u »Galeriji studentskog centra« (Dimitrijević, Martinis, Iveković, Jokanović, Kaloper, Žuvela, Tomičić, Trbuljak). Potaknute vjerom u mogućnost mijenjanja oblika i funkcije umjetnosti one predstavljaju pravi prolog stvaralaštvu sedamdesetih godina. Kasniji razvoj pojedinih autora znatno je uvećao međusobne razlike, ali start je svijetu bio u znaku raskida sa slikanjem i crtanjem i naslućivanja novih prostora i medija — od elektronskih do mentalnih. S vremenom će isto tako oslabiti njihova vjera u neposrednu interakciju života i umjetnosti, pa će odabrati specijalističke kanale djelovanja, već prema individualnom izboru i sklonostima.

Izložba »Mogućnosti za '71« predstavljala je apogej zajedništva jednog dijela novoga likovnog naraštaja. Njihov »intervencionizam« nosio je istovremeno (a u neprečišćenom stanju) zametke performansa, environmenta, land-arta, siromašne umjetnosti i konceptualizma. Činilo se tako lakim izaći iz galerijskog prostora na trg i ulicu; štoviše, na livade i u šumu, te svoje znakove pomiješati s tragovima trajanja. Bilo je dovoljno nategnuti žicu i konopac, navući plahte i zastore, napuhati plastična crijeva i balone — pa kud puklo da puklo . . .

Gotovo u isto vrijeme, međutim, izašla je iz ateljea u gradske prostore i jedna sasvim drugačija grupacija mladih likovnjaka, u prosjeku nešto starijih od ovih spominjanih a svakako vezanijih uz tradicionalnu akademsku naobrazbu i klasične discipline. Grupa »Biafra«, o kojoj je riječ, nastojala je izazivanjem galame kompenzirati ograničenja vlastitog medija, nametnuti se pažnji šire javnosti svojevrsnim ispadima na javnom mjestu. Da bi iznudili odjek Biafranci »škakljaju« političke i socijalne motive, nasljeđujući ulogu i funkciju prijeratnog »zemljaškog« ekscesa. Premda se skupina sastojala uglavnom od darovitih kipara i slikara (Gračan, Vuco, Lesiak, Petrić, Janjić, Kauzlarčić, Labaš, Tanay), teško se oteti dojmu da su im kolektivni istupi više verbalno negoli likovno artikulirani, a i to preglasno i odveć općenito. Shvativši svijet oko sebe kao povod za izravnu karikaturu, svojim su slikanim i modeliranim likovima namjestili gotovo isključivo nacerenu obrizinu — kad je bal nek je maskenbal . . .

Paralelna pojava dviju tako profiliranih a različitih grupacija potaknula je polarizaciju i konfrontaciju. Dobili smo tako još jedanput (nakon sredine pedesetih godina) manihejski sukob figuracije i apstrakcije — sve do istrebljenja. Povod nijekanja suparnika osnažio je motiviranost i onih



koji inače bijahu nedovoljno uvjereni u vlastite razloge. Žestina konflikta i isključivost stavova imali su stanoviti propagandni učinak; naročito u slučaju Biafranaca, koji su uspjeli pokazati kako se i s podgrijanim ekspresionizmom može proći kao s »novom figuracijom«.

Jasno je da slamnati krijesovi »Biafre« i svijetleći luna-parkovi intervencionista ne iscrpljuju umjetničku panoramu početka sedamdesetih godina, kao što ni nastup nove generacije ne potire kontinuitet djelovanja starijih i zrelijih umjetnika. Mladi, međutim, daju potrebnu živost i raznovrsnost, partajsku opredijeljenost i neravnodušnost, to jest nemimolaznu *differentiam specificam* u odnosu na prethodna razdoblja. A svaki od novih pokreta znači i svojevrsnu reafirmaciju i revalorizaciju vlastitih ishodišta: bez intervencija »Mogućnosti« apstrakcija bi bila još više stiješnjena u rezervatu preranog akademiziranja; bez »biafranske« injekcije figuracija bi bila znatno manje vitalno nanozna.

Paradoks je što su Biafranci ustali protiv neutralnosti i kozmopolitizma većine likovnih djelatnika u našoj sredini, a sami su, osim nekoliko gotovo folklornih naznaka, ponudili verziju doslovnog realizma i brutalizma američke provenijencije i plakatne agresivnosti pariškog Maja. Sretan nusprodukt njihove ekspanzije jest demistifikacija umjetničkog čina i predmeta, odnosno, spoznaja da je socijalni kontekst često jednako značajan kao i stilske komponente djela. K tomu, oni su potvrdili važnost »romantičnog« načela, prema kojemu djelovati »vremenu usprkos« znači također sudjelovati u vlastitom vremenu, podijeliti njegove dileme i ponuditi drugačije alternative. S obzirom na izraziti mimetizam i težnju za dokumentom, na ovome mjestu valja spomenuti i hiperrealističke, to jest foto-realističke tendencije; uostalom, ponikle najčešće upravo u okrilju »Biafre« (Jakelić, Fatur, Muljević). Time se mogućnost likovnoga svjedočenja obogaćuje za »hladan« pogled, preciznu opservaciju i efekt »začuđenja«.

Na sredini razmatranog razdoblja dolazi do stanovitog zamora obiju krajnosti: niti su patetični proglasi kadri ganuti i povesti niti su ambijenti i ludičke doskočice kadri zavesti i zabaviti. Kad likovni stvaralac izađe izvan dodijeljenog mu »legitimnog« prostora, mora biti kadar podnijeti usporedbu i »lojalnu« konkurenciju upućenijih u posebne zadatke, jednom riječju, naročitu logiku tzv. masovnih medija. Kazališta, film, televizija, novine, rock, light-show i slično ipak raspolazu složenijim i sofisticiranijim sredstvima atrakcije i zadržavanja pažnje, pa slikarima ili kiparima ne preostaje nego se zadovoljiti mogućnostima (subordinirane) suradnje ili se usredotočiti na spe-

cifična svojstva umjetnosti i vlastite discipline, znajući da će ono što izgube na sjaju i brzini eventualno dobiti na točnosti i dubini.

Danas najmlađi djelatni likovni naraštaj, koji stupa na scenu prije svega nekoliko godina, na samom kraju razdoblja, pretežno je svjestan svih aporija intervencionizma i angažmana. Unatoč znatnim međusobnim razlikama i upravo golemom morfološkom rasponu, sadašnji tridesetogodišnjaci su gotovo beziznimno upućeni ili na »čisto« slikarstvo (kiparstvo) ili na »čistu« umjetnost (makar »u umu«). Budući da nemaju pretjeranih iluzija o društvenoj djelotvornosti i ne gaje suviše nade u mogućnost plasmana, prepuštaju se ili slobodnoj kontemplaciji ili užitku slikanja (kiparenja). S jedne strane, dakle, nalaze se uporni tražitelji za »kamenom mudrosti«, mimo svake likovne utemeljenosti, a s druge senzualni i senzibilni potrošači platna i boje. Sukob među njima latentniji je nego u ranijim slučajevima, jer se javljaju najčešće unutar unaprijed određenih zabrana, bez međusobnih presizanja. Prilično je paradoksalna jedino činjenica što se stanoviti broj osporavatelja glasa iz majstorske radionice, zakrivajući se iza skuta *maitrea* ako već ne *métiera*.

Međutim, divergencije između »konceptualističkoga« i »pikturalnog« krila nove generacije nisu uvijek tako nepremostive: oni koji svode djelo na osnovne elemente kao što su crta, podloga, pregib (Petercol, Maračić, Kipke) nisu odveć daleko od onih koji analitički ispituju strukturu oblika i površine (Rašić, Bijelić, Sokić), a ti od onih koji se sustavno bave bojom i nanosom pigmenta (Ivančić, Santrač, Jelavić), a ovi pak od zainteresiranih za kadar, okvir i lik (Beban, Trtovac, Stančić), da stanoviti broj prijelaznih slučajeva (Bačić, Sačić, Rončević) ne karakteriziramo podrobnije. I tako dalje, i tako dalje.

Matična linija »najnovijih« kao da se vraća na početak slikanja. Većina kao da bi htjela započeti od nulte točke, od potpune bjeline, od *tabulae rasae*, ma kako da je isto ishodište već bivalo periodično rabljeno i gotovo s dekadskom učestalošću korišteno. Reklo bi se da žele poravnati teren, prebrisati tuđe otiske, pripremiti put kojim će možda krenuti. Privlači ih akromija i monokromija, stroga tipologija i čak stereotipija oblika, ne plaše se ni sirovosti, ni monotonije ni tautoloških iskaza. Ideal je ispražnjena slika, čisto platno, gola ploha, na koju će se, eventualno, s vremenom usuditi nanijeti kakav škrti i stidljivi znak. Atributi takva stava bili bi, prema nekakvoj gradaciji, esencijalno (ako ne i »kvintesencijalno«), minimalno i primarno. Slična ćemo svojstva zamijetiti i kod udarnog dijela tzv. »druge skulpture« (Drinković, Bogdanić, Kovačić).

Dakako, spisak novih pojava u slikarstvu i kiparstvu ne iscrpljuje se s onima koji se oslanjaju na radikalne enformelističke uzorke. Nisu manje novi, odnosno nisu znatnije stari, oni koji nalaze individualnu inačicu unutar, primjerice, nadrealizma, fantastike, metafizike (Popović, Gjivan, Lapuh). U situaciji kada svi, ionako, imaju popunjen pedigre, najvažnije je iskoračiti osobnom idiomatikom — čemu inače demokratičnost pluralizma. Zato, načelno, treba uzimati u obzir i proširenja jezičkih mogućnosti, meta-likovne i para-plastičke izbore (Trbuljak, Gudac, Stilinović) i najneposrednija crtačka i slikarska očitovanja, gotovo fiziološke reakcije na izazov nihilizma (Švaljek, Vrkljan, Kuliš). Posebnu pažnju, ipak, zaslužuju autonomne i autarkične pojave, poput već navedenog Borisa Bučana ili Edite Schubert ili Vladimira Dodiga-Trokuta, što se s protejskom vještinom kreću kroz različita područja a svugdje ostavljaju tragove sasvim individualne, prepoznatljive i likovno osvjedočene osjetljivosti (katkad čak intencijama usprkos). Ako i nisu — da se tako izrazimo — umjetnički dublji i stvaralački snažniji od nekih ovdje spominjanih autora, svakako su određeniji u okrilju senzibiliteta sedamdesetih godina i najvjerovatnije tvore njegovu distinktivnu jezgru.

Razmotrivši koloplet pojava kao cjelinu moći ćemo zaključiti kako hrvatsku likovnu umjetnost sedamdesetih godina karakterizira dinamična sprema i supostojanje niza raznorodnih izdanaka povijesnih avangardi, a bez čvrstih smjerodavnih tendencija. Vodeći računa o razmjerima i proporcijama reći ćemo da upravo ista svojstva pokazuje i evropska umjetnička scena.

Ni u nekim ranijim desetljećima nije uvijek bilo izričito dominantnog stila, ali se češće dala izlučiti barem nit budućnosne tendencije, perspektiva brementa mogućnostima razrade. To više nije slučaj jer smo, čini se neopozivo, izašli iz zatvorenog sustava evolucionizma, izmaknuli ne baš iz povijesti ali svakako iz ralja određene (determinističke) historiografije. Svjesni smo da više nemamo apsolutnih novosti, ali smo zato barem oslobođeni diktata sezonskog mijenjanja po svaku cijenu.

U ovim bilješkama, također, više se vodilo računa o modelima ponašanja negoli o povijesnim ili stilskim kategorijama. Relativizirani su, naime, čak i osnovni pojmovi stvaralačkog morala: kako odrediti koje je usmjerenje konstruktivno a koje korozivno kad se već nalazimo izvan građevine koju su prethodne epohe dovele do krova. To ipak ne znači da je sve svejedno i da se prividno slične stvari ne razlikuju po snazi uloga. Bez odluke, izbora i pristranosti nemoguće je sastaviti i popis imena, a kamo li opisati fenomen. Kao upozorenje svakoj eventualnoj maniri navodimo staru latinšku krilaticu: *Si duo faciunt idem... A nije isto.*

Kreativna volja nadživjela je dosta davni gubitak eshatološkog uporišta, a razmjerno nedavno, eto, morala se odreći i iluzije da pridonosi spoznajnom ustroju svijeta, da sudjeluje u gradnji sveopće epistemološke piramide. Jamačno jest obeshrabrena, ali ne izgleda uništenom. Uostalom, prešli smo međaš osamdesetih godina a da ga nismo ni zamijetili.