

jedan problemski raspon: od minimalnog do konceptualnog slikarstva

ješa denegri

U osnovnoj intenciji organiziranja izložbe slika Julija Knifera, Vlade Kristla, Josipa Zanettija, Brace Dimitrijevića, Gergelja Urkoma, Radomira Damnjanovića-Damnjana i Raše Todosijevića u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu ni na trenutak nije dominirala teza o pozivu na obnovu slikarstva u vremenu koje je inače preplavljeno mnoštvom neslikarskih ili antislikarskih orijentacija. Ali isto tako, nije se željela unaprijed odbaciti pretpostavka da se i u mediju slike danas može otkriti i izraziti značenje pune problemske aktualnosti. Da bi se odredile mogućnosti argumentiranja te polazne načelne tvrdnje, trebalo bi najprije pokušati odgovoriti na pitanje: koji se to modeli i tipovi slikarstva mogu smatrati komponentama onih globalnih umjetničkih tokova što bi se u nedostatku jedinstvene jezičke kvalifikacije mogli označiti pojmom »novog senzibiliteta«. Odmah treba reći da izvan tog razmatranja ostaju dvije inače vrlo raširene generalne postavke u tretmanu prirode slikarskog medija. Prva se temelji na romantičarskom shvaćanju slike: da se u njoj figurativnom tematikom ili apstraktnim repertoarom forme naglašavaju simbolički, metaforički ili ekspresivni faktori; druga se zasniva na racionalističkim premisama klasične geometrijske apstrakcije i neo-

konstruktivizma, u kojima fenomen slike služi za objektiviranje niza problema plastičko-prostornog ili čisto perceptivnog karaktera. Nasuprot ovim krajnje uopćeno danim određenjima tih dviju orijentacija nalaze se one mogućnosti slikarstva koje u središte pažnje postavljaju pitanja funkcioniranja sâmog instrumentarija slike kadrog da, mimo svaku tematsku ili znakovnu usmjerenost, zasnuje i opravda svijest o svojoj apsolutno autonomnoj egzistenciji. Drugim riječima, u takvom se pristupu osnovni konstitutivni elementi slikarstva ne upotrebljavaju ni u kakvom estetskom ili ekspresivnom cilju nego se, što objektivnije, tretiraju kao činioci koji objelodanjuju konkretnu operativnu realnost sâme discipline slikarstva. Postojanje i karakter tih alternativnih pozicija precizno je definirao Filiberto Menna kad je rekao: »U umjetnosti poslije 1960. moguće je povući granicu između pojmova 'picture' i 'painting': prvi postoji prije svega na narativnom planu kao prikazivanje ili kao emocionalni izraz, drugi naprotiv djeluje prvenstveno na planu sistematske analize vlastitih sastavnih dijelova, što znači na pretežno strukturalnoj razini.« Promatrano iz aspekta u ovom trenutku vrlo simplificirane povijesne retrospekcije, slikarstvo, lišeno svih aluzivnih refleksa očitovanih neposrednim intervencijama u sâmoj pikturalnoj materiji, prvi put se u punoj svijesti manifestira u djelu Kazimira Maljeviča, da bi se s drukčijim premisama ali isto tako radikalno još jednom javilo u praksi i teoriji Ada Reinhardta, a na tim pretpostavkama bila su zatim zasnovana mnogobrojna individualna opredjeljenja autora koji su sudjelovali u profiliranju pojava minimalne i konceptualne umjetnosti, kao i u formiranju danas aktualnog fenomena novog, post-konceptualnog slikarstva.

Izložba u Galeriji Studentskog kulturnog centra željela je, zapravo, evidentirati one jugoslavenske doprinose koji se na osnovi svojih tipoloških karakteristika mogu uključiti u problematiku navedenih kretanja u općem internacionalnom kontekstu proteklog desetljeća. Ovom umjetničkom mentalitetu prvi se na našem tlu približio Julije Knifer: još od 1959/60, kad radi svoje najranije »meandre«, Knifer zasniva originalnu minimalističku organizaciju slike u kojoj je sistem njene formalne strukture doveden do krajnje ogoljelosti jednog jedinog znaka što ne odbija, iako direktno i ne implicira, mogućnost metafizičkih projekcija. Tome svakako pridonosi i svjesno odbacivanje faktora boje koja je u njegovu slučaju zamijenjena relacijom crno-bijelog dvozvučja. Postoji još jedna, sa današnjeg stajališta vrlo indikativna, karakteristika Knifera načina mišljenja: za sve vrijeme svoga djelovanja on nije bitnije mijenjao jednom formirani tip slike, odnoseći se kritički prema zahtjevima kon-

vencionalne estetike za evoluiranjem i permanentnim »usavršavanjem« umjetničkog jezika. Ponavljanje jednog istog znaka, na čemu on uporno i svjesno inzistira, proizlazi zapravo iz vrlo određenog shvaćanja po kome se u procesu nastajanja djela akcent uvijek stavlja na čistu »mentalnu predodžbu« o preliminarnom konceptu slike, dok njena daljnja materijalna elaboracija, a time i njen krajnji izgled, više ne ovise o slučajnim pikturalnim i estetskim intervencijama koje se u već tradicionalnim oblicima modernog slikarstva javljaju u momentu izravnog rukovanja sâmim slikarskim sredstvima.

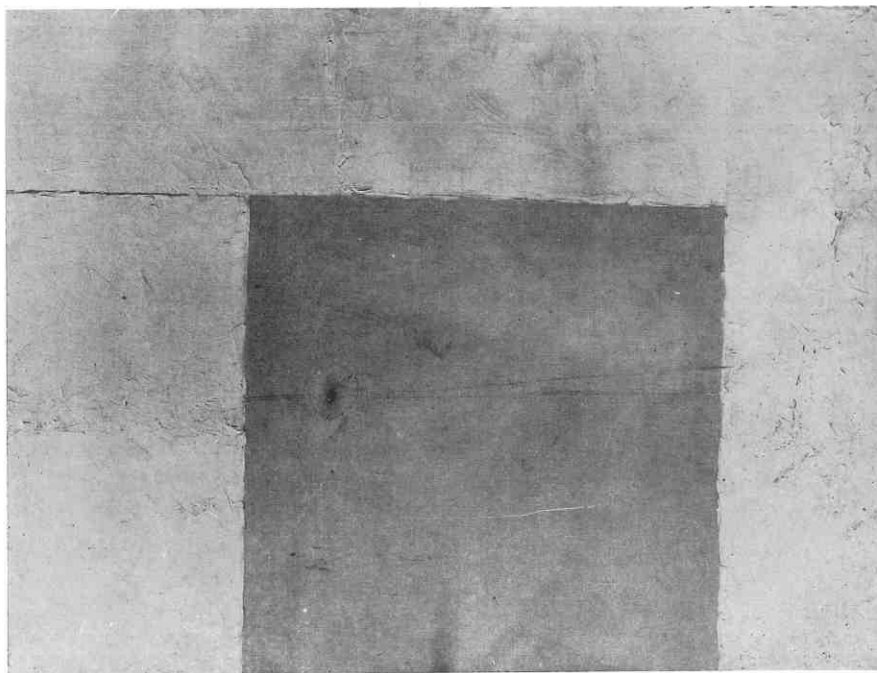
Među onim već povijesnim pojavama, u koje današnja kritička spoznaja unosi svjetlo novih načina analize, a samim tim i bitno izmijenjenih kriterija valorizacije, nalazi se i slikarstvo Vlade Kristla. Njegov ciklus od 12 pozitivna i negativna iz 1959, kao i nekoliko samostalnih slika koje se kreću u djelokruhu iste tematike, također karakterizira krajnje minimalizirana struktura koju čini samo jedna forma nepravilnog bijeloga odnosno crnog kvadrata ucrtanog u isto tako monokromnu materiju bijele odnosno crne podloge. I dok je završni učinak Kniferove slike takav da u svom vizuelnom izgledu dokida mogućnost praćenja sâmog procesa rada, Kristl svjesno razotkriva one momente njena nastajanja u kojima način iskorištavanja materijalnih činjenica što ih sadrži sâm predmet slike (platno, podloga, nanos boje i sl.) potpuno preuzima na sebe nivo i karakter značenja takve vrste slikarske operacije. Tim svojim shvaćanjem karaktera slike Kristl kao da anticipira one aktualne pozicije u kojima se sâmom praktičnom procedurom slikanja obavlja u osnovi mentalna analiza uvjeta i okolnosti što obilježavaju temeljne pretpostavke slikarstva kao autonomnog načina mišljenja.

U sastavu te izložbe željelo se prvi put skrenuti pažnju na postojanje nekoliko slika Josipa Zanettija nastalih ili koncipiranih, prema svjedočenju autora, u Požegi i Zagrebu još 1959. i do sad neprikazanih u nekome javnom izložbenom kontekstu. Zanetti nikad nije pripadao krugu profesionalnih umjetnika i nakon ove kratkotrajne preokupacije nije se više bavio slikarstvom relevantnim za razmatranje naše kritičke teme. Ali kao aktivni i otvoreni duh on je pokazivao u pravo vrijeme afinitete prema nekim važnim inovatorskim pojavama u evropskoj umjetnosti kraja 50-ih godina (koncept monokromije u djelu Fontane, Kleina i Manzoniya), a njegove tadašnje slike, od kojih su dvije za ovu priliku obnovljene prema prvobitnim nacrtima, rezultat su upravo takvih problemskih orijentacija. Kao i u slučaju Knifera, i ovdje je riječ o pristupu u kome je krajnja sažetost formalne organizacije slike uvjetovana karakterom »mentalne pre-

dodžbe« čija naknadna konkretizacija neće biti izložena udaljivanju od jednom definirane preliminarnе odluke.

Sva tri navedena primjera pripadaju tipu slikarstva koje se u internacionalnom kontekstu javlja i razvija na sredini pedesetih i na početku šezdesetih godina i koje se u jezičnom smislu može priključiti ili makar približiti fenomenu minimalne umjetnosti. Gledane iz genetskog i problemskog aspekta, postavke minimalizma uvod su u procese koji će u daljnjim konzekvencama dovesti do po-

u sâmoj pretpostavci te definicije. Pa ipak, postoji mogućnost funkcije slike uključene u različite operacije kojima se bave pojedini konceptualni umjetnici, a jednu od takvih solucija čine i neka djela Brace Dimitrijevića; on je u materijalu i u obliku što se u konvencionalnoj umjetničkoj praksi primjenjuju u disciplini slikarstva eksplicirao modalitete onih svojih zamisli koje inače pripadaju za ovog umjetnika karakterističnoj i konstantnoj tematici relativiziranja vrijednosnih kriterija na kojima su zasnovana mnoga društvena, povijesna i kulturna mjerila. U konkretnom slučaju riječ je



jave konceptualne umjetnosti: jer, kako je ispravno zapazila Catherine Millet, »ti su radovi otpočeli formalnu razgradnju koja nije mogla izazvati ništa drugo osim rasuđivanja umjetnosti o samoj sebi«. S obzirom na to da su se koncentrirali na pitanje samoanalize umjetnosti, razumljivo je da se konceptualisti u načelu skeptički odnose prema sâmom smislu bavljenja slikarstvom koje, zbog svojih unaprijed zadanih determinanti, nije moglo doseći ciljeve što su ih oni postulirali u svojim propozicijama. »Biti umjetnikom znači danas ispitivati prirodu umjetnosti — tvrdi Joseph Kosuth — a ako se ispituje priroda slikarstva, tada se ne može ispitivati priroda umjetnosti. Ako je umjetnik prihvatio slikarstvo (ili skulpturu), on prihvaća i tradiciju koja ide uz to: jer, slikarstvo je samo vrsta umjetnosti.« Sa pozicija s kojih su postavljene, te su teze doista logički zasnovane, i zahtjev za »konceptualnim slikarstvom« zapravo je protivrječnost

o umjetnikovoj spekulaciji kojom on u proizvoljnu međusobnu vezu dovodi imena nekih izuzetno važnih povijesnih ličnosti (Leonardo da Vinci, Rembrandt) s imenima inače anonimnih »slučajnih prolaznika«, pri čemu se ti nazivi bez ikakve estetske ili pikturalne preokupacije ispisuju na površine dane u obliku slike, koje zapravo nisu ništa drugo nego neutralne podloge što samo primaju i prenose informacije određene konceptualne propozicije

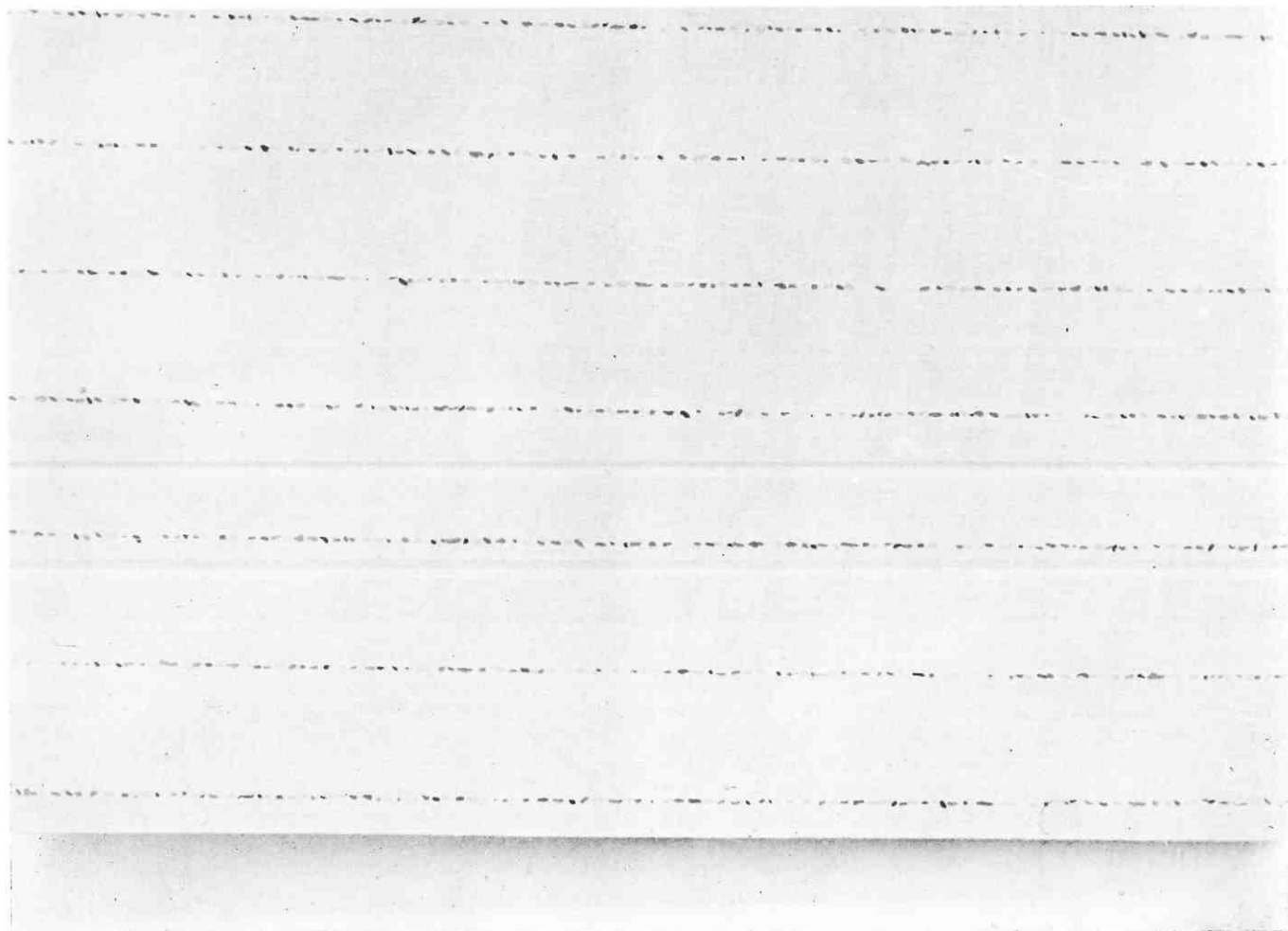
Jedna je od osnovnih karakteristika djelovanja Gergelja Urkoma usmjerenje krajnje koncentriranoj analizi pretpostavaka na kojima se temelji njegov umjetnički rad, a u kontekst te tematike uključuje se i serija slika nastalih u toku 1970 —1972. U njima se Urkom razračunava s nekim shvaćanjima koja je zastupao u prethodnom stadiju svog slikarstva: naime, iste one elemente forme i boje, što ih je prije upotrebljavao da sugerira neku re-

duciranu figuralnu predodžbu, Urkom je sada krajnje objektivno nanosio na platno oslobađajući ih time svakog ikoničkog ili pikturalnog značenja. Cilj je te njegove operacije bio da se neposrednom analizom praktičnih intervencija prevlada pojam slike kao znaka i afirmira pojam slike kao predmeta. A da bi naglasio taj novi status slike, Urkom je određivao njen format na osnovi nekih fiksno odabranih parametara i mijenjao njene položaje u odnosu na okolne predmete, snimajući zatim te različite prostorne razmještaje, tako da je cjelinu ideje djela sačinjavala ne samo osnovna slika kao objekt, nego i fotografije koje dokumentiraju te njene raznovrsne odnose i situacije.

Napokon, treći je tip slike, obuhvaćen tematikom ove izložbe, onaj koji upravo nastaje u umjetničkoj praksi posljednjih godina: riječ je o fenomenu različitih terminoloških oznaka (kao što su novo slikarstvo, primarno slikarstvo, elementarno slikarstvo, refleksivno slikarstvo i sl.) koji se u genetskom

smislu može promatrati, kako je predložio Filiberto Menna, kao mogućnost primjene generalnih premisa konceptualne umjetnosti na specifičnu oblast slikarstva. Ili, kako on izričito tvrdi: »Konceptualna umjetnost i novo slikarstvo usmjeruju svoja istraživanja u istom osnovnom pravcu, iako postupcima koji nose obilježja vlastitih specifičnosti: njihova zajednička karakteristika sastoji se u pojačanoj pažnji koju posvećuju problemima jezika i interpretaciji umjetničke aktivnosti kao zasebnoj i autonomnoj praksi.«

Jedna od mogućnosti individualnih tumačenja problematike primarnog slikarstva sadržana je u ciklusu posljednjih djela Radomira Damnjanovića-Damnjana nastalih u toku 1973/74. godine. Damnjanove predispozicije za krajnje sažetu organizaciju forme očitovale su se u slikama koje je on 1965. izlagao na izložbi »Anale mladih 1« u Galeriji Doma omladine: bila su to djela u kojima je artikulacija ujednačenog crveno ili plavo obojenog



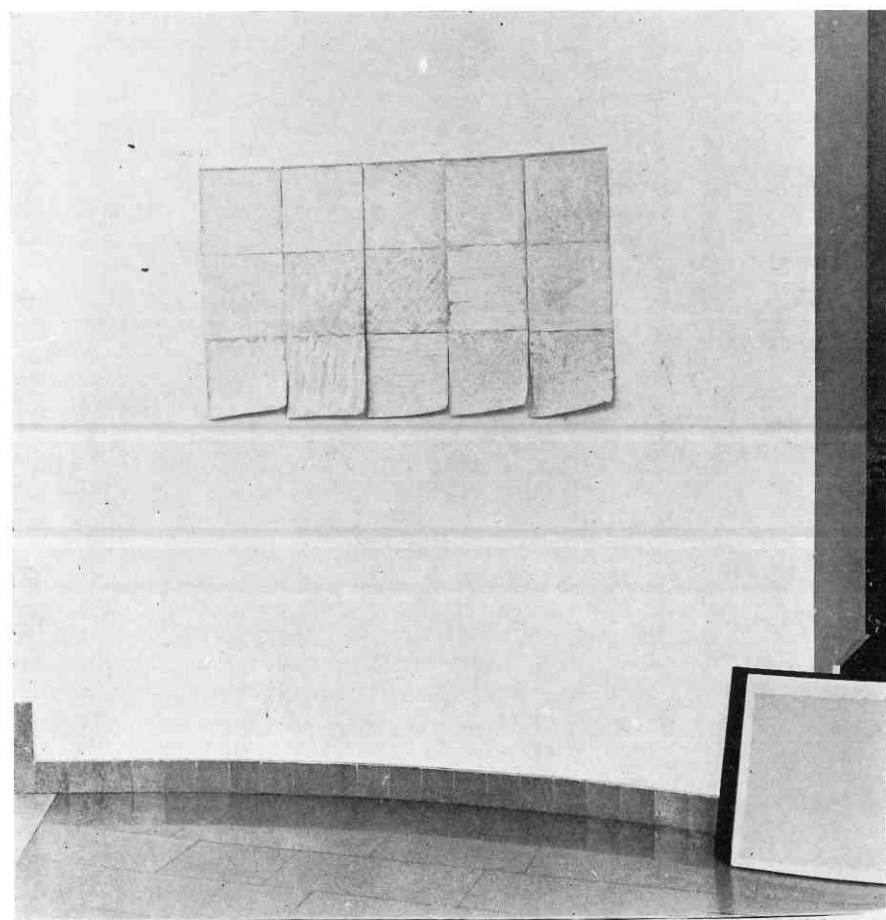
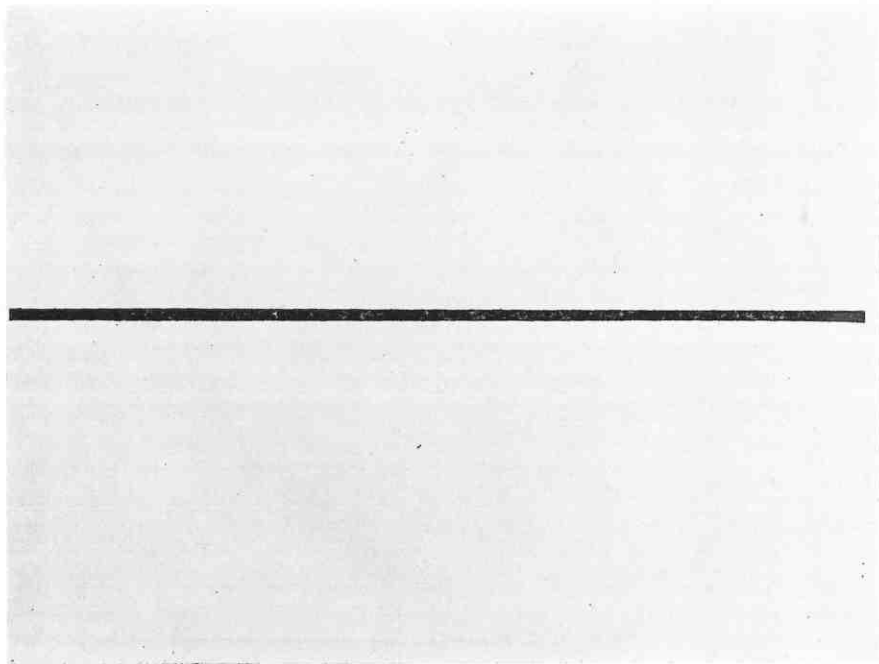
polja definirana granicama strogoga geometrijskog oblika pravilnog kruga, čime je bila potpuno prevladana asocijativna znakovna tematika koja je potjecala još iz faze pejzaža »pješčanih obala«. Poslije te etape, koju je zaključio 1970. izložbom u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Damnjan je radio serije crteža »intervencija« i »dezinformacija«, kao i jedno djelo čisto mentalnog karaktera (U čast sovjetskoj avangardi, 1973), pri čemu je glavnu pažnju prenio s prijašnjih kromatskih i plastičkih problema na područje preliminarnog konceptualiziranja tematike koju u svojim djelima želi razrađivati. S tim iskustvima Damnjan se još jednom okrenuo tehnici slikarstva gradeći ovaj put strukturu slike ovako: na podlozi od prirodnog i neprepariranog platna izvlačio je horizontalne linije sastavljene od mnoštva uvijek drugačijih a ipak bliskih točkica; četkom ih je nanosio na plohu izravno sa palete na kojoj je miješao boje različitih kolorističkih i tonskih vrijednosti. Koristeći se iskustvom jedne vrste rukopisa podvrnutog umjerenom automatskom postupku, Damnjan je izbjegao zalaženje u teren estetske ili ekspresivne karakterizacije slike, inzistirajući prije svega na onom analitičkom aspektu u kome neposrednim praktičnim demonstriranjem samog čina slikanja naglašava procesualnost nastanka djela čije će značenje u cjelini biti koncentrirano na probleme njegove unutrašnje autonomne strukture.

U kontekstu tih izrazito analitičkih pitanja kreće se i tematika serije slika koje je Raša Todosijević radio u toku 1973/74. Todosijević je umjetnik koji je u svojoj dosadašnjoj praksi iskušavao mnoge izražajne postupke. U tom njegovu širokom repertoaru sredstava našla je mjesto i problematika koju je on usmjerio prema zasnivanju neke vrste primarnog slikarstva. Kao autor jednog teksta o Adu Reinhardt i kao poznavalac nekih novijih američkih iskustava (Robert Ryman i dr.), Todosijević je svoj interes usmjerio ispitivanju statusa i oblika slike u kojoj se od momenta »nulte točke« kreće prema elaboraciji njenog narednog, ali još uvijek krajnje elementarnog stadija. Pri tom je artikulacija slikane površine postignuta izravnim stratifikacijama nanosa sive boje na podlogu negrundiranog crnog ili bijelog platna, vođena uz to i težnjom za demonstriranjem različitih kvaliteta fakture koja se kreće u rasponu od glatkih i zasićenih namaza do primjene umjerenog i potpuno izvanekspresivnog informnog rukopisa.

Sastav ove izložbe sadrži djela čije dvije najudaljenije vremenske točke nastanka omeđuju raspon od punih petnaest godina. Već sam taj podatak pokazuje da ovdje nije riječ o izboru zasnovanu na jedinstvenoj jezičkoj kvalifikaciji, nego prije sve-

ga o izboru u kome se vodilo računa o stanovitim bliskostima pogleda na sâm pojam i karakter funkcije umjetničkog govora. U problemskom smislu moguće je unutar tog izbora pratiti liniju koja markira tri etape kretanja umjetničkog mišljenja posljednjeg decenija: to su, uvjetno rečeno, pretkonceptualni (Knifer, Kristl, Zanetti), konceptualni (Dimitrijević, Urkom) i postkonceptualni (Damnjan, Todosijević) stadiji u definiranju pretpostavki jednog umnogome srodnoga umjetničkog mentaliteta. Zajednička obilježja koja povezuju sva ta tri tipa slikarstva sastoje se u ovim odrednicama: slika se odlučno oslobađa svih označavajućih relacija prema fenomenima predmetnosti, a njena organizacija podvrgnuta je čistim sintaktičkim pravilnostima u kojima se pojedini elementi samog čina slikanja međusobno usaglašavaju u više ili manje čvrsto determinirane strukturalne sisteme. Razumljivo je da se takvi pristupi formaciji djela redovno zasnivaju na apriorno koncipiranoj »mentalnoj predodžbi« o krajnjem izgledu slike, koja se konkretizira na platnu bez ikakva naknadnog senzibiliziranja oblika, prostora i materija, tretiranih uvijek kao konkretnih medija lišenih svih evokativnih i iluzionističkih refleksa. A da bi priroda tih medija bila sačuvana u svojoj izvornosti, to se slikarstvo zasniva na što diskretnijim i neutralnijim intervencijama, pa zato u osnovama formalne organizacije tih djela konstantno nalazimo latentni geometrizam, iako treba istaknuti da se geometrija ovdje ne tretira, poput optičkih i konstruktivističkih rješenja, kao repertoar planimetrijskih formi i likova, nego kao unutrašnji i nikad eksplicitno nametnuti regulator što pravilnije razdiobe obojenog polja, ili kao regulator zbroja serijalnih jedinica čije nizanje zahtijeva stanovitu pravilnost rasporeda i odnosa. Po tim svojim osobinama ovo se slikarstvo, usprkos svojoj radikalnoj a-koničnosti, ne može smatrati samo jednom od podvrsta apstraktne umjetnosti, ako se pod apstrakcijom razumijeva proces »vizuelnog apstrahiranja predmetnosti«, kako su to postulirali njeni rani protagonisti Kandinsky i Mondrian. Nasuprot tome, ova djela imaju naglašene osobine konkretnosti izražene u činjenici da slika više nije simbol nego prije svega objekt, a upravo po tom opredjeljenju na konkretnost funkcije samooznačavajućeg znaka to se slikarstvo nalazi na istovjetnim problemskim temeljima s nizom ostalih aktualnih orijentacija u umjetnosti proteklog decenija. I kao što, na primjer, umjetnik minimal-arta ne iluzionira nego materijalizira određeni geometrijski prototip, i kao što umjetnik land-arta ne imaginira pejzaž nego izravno radi u pejzažu, i kao što, napokon, umjetnik body-arta više ne sugerira figuru nego direktno radi s ljudskim tijelom, tako ni ovi slikari više ne predočuju predodžbu ili metaforu najudaljenije predmetne refleksije nego konkretno rade na opredme-

josip zanetti
minimalizam
1959/1974



raša todosijević
bez naziva
1974

ćenju slike naglašavajući moment njene pojavnosti kao samostalnog i u sebi dovršenog objekta. Ali takav rad na slici nije ujedno i jednostavno egzekutivno rukovanje sâmim materijalom, nego je prije svega vrsta mentalne operacije usmjerene koncipiranju onih prijeko potrebnih preduvjeta koji dopuštaju mogućnost egzistiranja toga samooznačavajućeg karaktera slike: u pitanju je, dakle, proces mišljenja koji u sâmoj praksi slikanja teži verifikaciji modusa postojanja »nultog stupnja« djela pri čemu ono, prema sugestiji Ada Reinhardta, može funkcionirati »bez objekta, bez simbola, bez asocijacija, bez iluzija i bez predodžbe«.

Može se, na kraju, postaviti pitanje: kako se ovi »logičari slikarstva«, toliko koncentrirani na oblike čisto strukturalnog funkcioniranja svojih internih umjetničkih zamisli, odnose prema realnosti kojom su okruženi po prirodi sâme egzistencije. Smatramo da u njihovu slučaju nije riječ o pretpostavka »umjetnosti radi umjetnosti« nego, naprotiv, o očitovanju vrlo jasno formirane svijesti koja, zalažući se za samosvojnost umjetničkog jezika, implicira i samosvojnost ponašanja pojedinca koji se takvim načinom izražavanja bavi. Jer, ma koliko se to na prvi pogled činilo protivurječno, smatramo da su prividno neutralni ali u biti radikalni iskazi danas i u umjetnosti i u životu najvitalniji i najotporniji, a upravo takvi mogu biti to prije što su dokraja svjesni prave prirode posla kojim se bave, kao što su kadri voditi računa i o svim mogućim relacijama u koje takav njihov posao može biti uključen. Čini nam se vjerojatno da će jedino ona djela, koja što eksplicitnije objavljuju svijest o svojoj nedodirljivosti s fenomenima realnosti, moći izmaknuti svim zahtjevima za heteronomijom umjetnosti, bez obzira na to s koje strane takvi zahtjevi dolazili. »Ako je umjetnost — pisala je Catherine Millet — sposobna da se metodično prihvaća vlastite analize i vlastite kritike, ako njena akcija ne teži nikakvom širem opsegu, ona tada može onemogućiti ustaljene sisteme da joj nakalene svoje vrijednosti i svoje ideologije.« Slikarski oblici prikazani na ovoj izložbi koncentrirani su upravo na takvu analizu i kritiku vlastitih konstitutivnih faktora, a takvo je usmjerenje danas, čini se, jedina perspektivna motivacija koja, ostajući svjesno izvan diskusije pro i kontra nekih okolnih situacija, teži da novom umjetničkom govoru prid dignitet odgovornog ponašanja u uvjetima nezavisnosti i u uvjetima slobode.