

**slikarstvo**  
**šime**  
**perića**

**zdenko**  
**rus**

Po svemu sudeći, u ovom je trenutku slikarstvo Šime Perića već pomalo izloženo dobro znanj okrutnosti — obavijanju prvom plijesni zaborava. Je li je to doista tako? Priroda je angažirane kritike (angažirane u smislu borbene apologije nekog pravca, struje, tendencije) da odbaci već danas ono što je još jučer uzdizala i slavila. A pravci i struje izmjenjuju se izvanredno brzo — gotovo poput tipova automobila. Tako nekom umjetniku uronjenom, htio on to ili ne htio, u povijest (čiji je vremenski sklop prošlosti-sadašnjosti-budućnosti poprimito jednako ubrzanje), pošto se jednom priključio — htio on to ili ne htio! — nekom pravcu, struji koja će prije ili kasnije biti likvidirana u smislu aktualnosti — također prijeti likvidacija. Ako i nije zaboravljen, svakako je izravno ili neizravno potisnut sa poprišta aktualnosti. I sad se može dogoditi nešto slično kao i u nekim modernim pravcima. Poput dadaista i novih realista, koji prikupljahu »konzumirane« i islužene stvari, kritičar prihvaća jednom »konzumiranog« i potisnutog slikara, dovodeći njegovo djelo da zabljesne novim sjajem. Time je u stanovitom smislu povraćeno u stvarnost, do naredne likvidacije — do likvidacije kritičara kojega prati ista sudbina kao i umjetnika.

Gotovo na samom početku svoga umjetničkog puta Šime Perić prihvatio je enformel. Time se priključio jednoj modernoj tradiciji, čija se bit ne sastoji toliko u apstrahiranju predmetnog kako se obično misli.

Avantura Kandinskog nije se sastojala u tome da se što je moguće više apstrahira od predmetnog, nego da se otkrije i predoči njegova dublja stvarnost; ona stvarnost koja je u temelju svega predmetnog svijeta. Danas se, dakako, u najmanju ruku čine čudni napori apologeta apstraktne umjetnosti u dokazivanju njene ljepote, maštovite igre linija, ploha i boja, njihovih slobodnih konstrukcija. Istina je, međutim, bila na posve suprotnoj strani. Van Gogh nastoji da u suprotnosti između nježnoga ružičastoga, krvavocrvene i tamnocrvene boje vina, staklasto zelenim i Veronese zelenim što kontrastira sa žuto-bijelim i oporim modrim, izrazi kako je kavana mjesto gdje se može poludjeti i počiniti zločin; Gauguin odlazi na Tahite da bi slikao iskonski svijet života prirode i čovjeka, gdje još ne postoji njihova međusobna podvojenost i suprotstavljenost; Cézanne se nastoji približiti onom tajanstvenom mjestu, gdje se pogled prepleće sa samim korijenjem bića, s neopipljivim izvorom osjeta; Kandinski »apstrahira« kako bi došao do naj snažnijeg djelovanja realnog; Arp i Klee — svaki na svoj način — okrenuti su elementarnom i spontanom, kako bi doprli do onog mjesta gdje se čuva tajni ključ svega.

Ne govori li nam ovih nekoliko primjera rječito o tome da u modernoj umjetnosti nije riječ o nekom još produbljenijem larpurlartizmu, o nekoj apsolutnoj autonomiji carstva umjetnosti po sebi i za sebe, daleko od stvarnosti? Nije li, zapravo, riječ o posve suprotnom? O hitanju prema stvarnosti upravo, jednoj dubljoj stvarnosti, dakako, onoj koja je s onu stranu fizičko-optičke pojavnosti svijeta, tog privida i akcendencije stvarnog? Time se moderni umjetnik suprotstavio i odbio tradicijom uvriježeno mišljenje da je slikarstvo u biti pitanje osobite perceptualne osjetljivosti i ništa više. »Prirode je unutra«, kaže Cézanne, a to unutarnje prirode ne može se optički dokučiti. Stoga slikarstvo ne može biti reproduciranje vidljivog, fizičkog, nego metafizičkog (u smislu onoga što je *meta* što je iza fizičkog, iza pojavnog). U tim i takvim metafizičkim smjeranjima moderne, apstraktne umjetnosti treba vidjeti vrlo transformirani oblik onoga što se negda razumijevalo pod inspiracijom, a koja svoje teorijsko objašnjenje vuče iz Platonova gledišta da pjesnik, umjetnik, stvara istinska djela tek onda kad nije pri sebi, kad je izvan sebe, jer tek u tom stanju bitka-izvan-sebe može se razotkriti stvarnost koja putem djela stupa u neskrivenost. »Pjesnik traži svoju dušu, osluškuje je, ispituje je, iskušava je«, pisao je Rimbaud. Pri tom se »može i krepati u sudaru s nečuvanim, sa stvarima koje se ne mogu imenovati, dolaze drugi golemi radnici: oni počinju na obzorjima gdje se on slomio.« U sudaru s nečuvanim pjesnikova se duša pretvara u nešto »čudovišno«, a to čudovišno jest ono izvan-sebe-bivanje. Nadrealističko automatsko pisanje jest upravo to isto: izvan-sebe-bivanje. Pisati ili slikati izvan sebe, to znači pisati ili slikati ne na osnovi znanja, ne na osnovi razuma, ne na osnovi *tehné* (stoga odbacivanje bilo kakvih pravila »tehnike« pisanja ili slikanja). Slikanje nije neko specijalističko zgotavljanje koje se još k tome može naučiti. »Slikanje je jedan od načina bivstvovanja«, rekao je Pollock. Otuda je i proizišao zahtjev da se izbrišu granice između umjetnosti i života. Stoga se i odbacuje ljepota — ljepota kao idealizacija životne zbilje. Estetskom stavu svagda nedostaje odnos spram stvarnosti, a moderni i suvremeni umjetnik traži upravo tu vezu i odnos spram stvarnosti. Ako je taj odnos u prvoj četvrtini stoljeća bio stanovitog idealističkog predznaka, u umjetnosti nakon drugoga svjetskog rata taj je predznak (slobodno bismo mogli reći) egzistencijalistički obojen. Bez sumnje, počeci leže u dadaizmu. Hülsenbeck je pisao: »Riječ dadaizam simbolizira primitivni (tj. neposredni, gdje još ne postoji subjekt-objekt relacija i rascjep, podvojenost čovjeka i cjeline stvarnosti — op. Z. R.) odnos spram nepovezane stvarnosti... Život se čini kao simultani metež šumova, boja, duhovnih ritmova... koje dada-

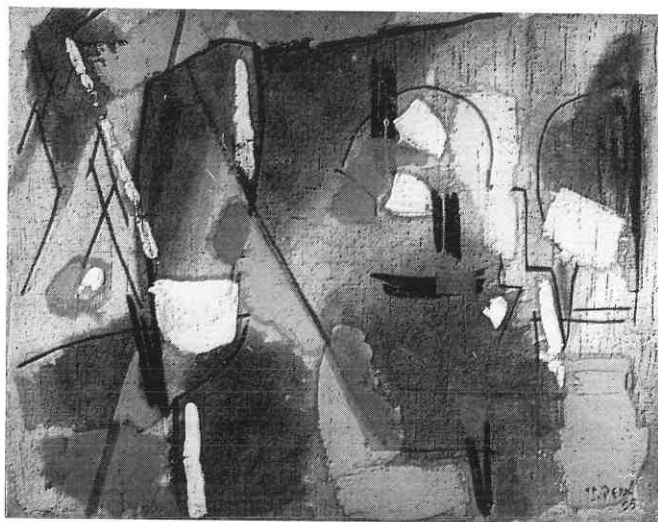
istička umjetnost uzima u svoj njihovoj brutalnoj realnosti. Tim se usmjerenjem dadaizam oštro razlikuje od svih prethodnih umjetničkih pravaca. S dadaizmom se u umjetnosti prvi put ne zauzima estetski stav spram života.« Ako je slikanje »jedan od načine bivstvovanja«, onda je slikar duboko uronjen i nerazmrsivo upleten u gusto tkivo svijeta života, koji iskušava u svoj njegovoj takovosti, u svoj njegovoj brutalnosti. Kako kaže I. Tomassoni, »čitavam Pollockovim činom stvaranja, koji je proživljen kao čista fenomenologija samootkrivanja egzistencije *hic et nunc*, upravlja pokretna prolaznost neprestanog, vrtoglavog kretanja naprijed i klizanja u sadašnjost«. Platno više nije indiferentna podloga za transcendentna iskazivanja moguće estetske realnosti, nego je »arena«, poprište uspostavljanja izravnog odnosa s prostorom, vremenom i materijom, tim svijetom neposrednog iskustva i zbiljskim prostorom svake egzistencije. A ako je to slikarstvo bezoblično, iskustvo je to egzistencije čistog djelovanja, akcije, kretanja, iskustvo koje nas se doima tjeskobom, brigom, tragičnim osjećanjem života (u Nietzscheovu smislu). Ali nisu li briga, tjeskoba, egzistencijali čovjekova bivstvovanja? To radikalno uvlačenje slikarstva u obzor stvarnog svijeta života znači, bez sumnje, odbijanje idealnog svijeta suština, odbijanje bilo kakvog apsoluta po kojem bi djelo tek zadobivalo smisao. Djelo je bez-misljeno jer i nije djelo (u novovjekom smislu); ono je tek trag slikarova osebnog »načina bivstvovanja«. Njegov je smisao neraskidivo povezan s pitanjem smisla egzistencije, slikarova bivstvovanja. Slika nije plod meditacije o idealnim oblicima kao nekoga uzvišenog svijeta, nego je trag avanture i rizika, čiji rezultat uvijek računa na neuspjeh. To je slikarstvo egzistencije uzdignute do apsoluta, slikarstvo koje je odbilo razdiobu na duh i tijelo, na idealni (i idealizirani) svijet i zbilju, na formu i materiju, na ideju i materijal. Ako se ono pri tom ostvaruje na način bezobličnosti, to je stoga što je sraz sa stvarnim bio izravan, bez okolišanja.

Šime Perić bio je jedan od prvih u nas koji se izložio žestini tog i takvog sraza. Dogodilo se to upravo u znaku Pollocka. Tim je činom bila otvorena nova stranica u povijesti hrvatskog slikarstva. Kratko razdoblje latentnog ili otvorenijeg apstraktnog geometrizma (ili bolje, geometriziranja) bilo je (u načelu) završeno. Nastupilo je razdoblje čina, geste, materičnosti; razdoblje koje se svojom razstvaralačkom voljom prividno okrenulo svijetu kakav je bio prije čovjeka i povijesti. Kažemo prividno, jer je to zapravo bio zaokret prema stvarnom, kako se ono izvorno ukazivalo čovjeku u tom vremenu, usred njegova povijesnog odmičanja.

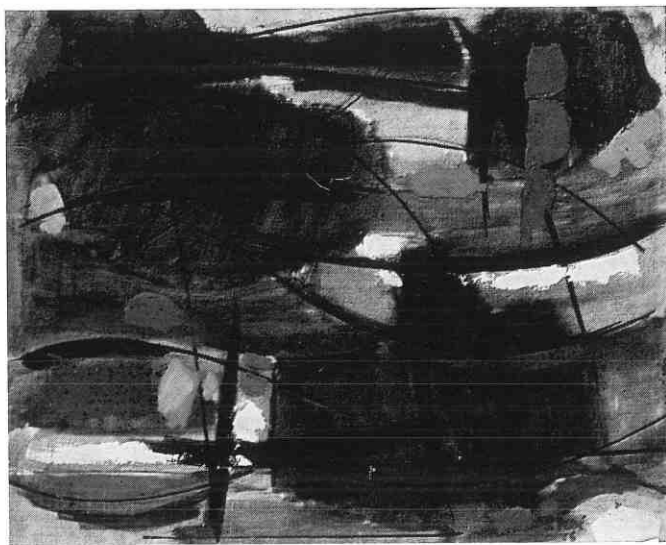




Ali prije izlaganja žestini sraza sa stvarnim, gdje se izgubila razlika između vizije i akcije (ako hoćemo — između duha i materije), u Perićevu slikarstvu postoji značajna »predigra« koja ga je postupno i dovela do iskustva dekomponiranog smisla slike. »Ribar« (1954) stoji na kraju tog početka; prije toga nastajali su intimistički prizori dubokih kolorističkih naslaga i slojevanja milunovićevske provenijencije. »Ribar« još uvijek u sebi nosi karakteristike toga vječno jesenjeg i ispranog svijeta, ali diktat kojim boja ravnomjerno zaposjeda cijelu površinu platna (koja nikako nije neutralna i indiferentna ploha, i tek se u sintezi s bojom »dijalektički ukida« u oku promatrača), diktat koji »guta« figuru što je manje-više samo naglašenija vertikalna — nešto je što nije samo poetski intoniran prizor, nego je objektivitet jednog slikarskog čina koji više vodi računa o shemi rasprostiranja boje, kako bi došla do jačeg i samobitnijeg intenziteta, nego o prizoru što se topi pod vatrom mediteranskog sunca. Bilo je dovoljno vrlo kratko vrijeme pa da Perić iskusi snagu i domašaj toga samobitnijeg (plastičkog) svijeta — ali ne da bi se posve podredio njegovoj objektivno-plastičkoj apsolutnosti, nego da bi smanjio razdaljinu koja postoji u »trodimensionalnosti« njihova međusobnog položaja i odnosa do točke kad granice između slikara, slikarstva i svijeta nestaju. »Plava slika« (1955) u svojoj pokretljivoj fluidnosti sakuplja u sebi nevidljive silnice vidljivog. Javlja se element slobodnog grafizma koji, umjesto da konstruirati, nastoji više da se potvrdi u sebi samom, da pokaže energiju kojom je nastao. Ali je ta energija sinhrona s ostalim elementima slike; otvorena energija grafizma, dinamički odnosi fluidne pikturalne materije kao i oni gustih zasićenja, zajednički tvore jedinstvenu i jednoznačnu tvarnu supstanciju koja kao da već najavljuje ono što će se dogoditi tri godine kasnije. Bez sumnje, »Plava slika« znači najdalji Perićev domašaj u tom trenutku (i do tog trenutka), napose ako se imaju na umu ona djela iz istog vremena na kojima se pokušala izgraditi čvršća grafička struktura po uzoru na ranog Mondriana (doduše sa slobodnijim i intenzivnijim kolorističkim intervencijama; ipak su to bila manje-više tek korektna ostvarenja, koja se po svojoj stilistici nisu bitnije izdvajala iz dosta širokog kruga slikara istoga stilističkog izvora i smjera u to vrijeme). Ali takva (ako apstrahiramo motiv) čista ritmička preokupacija nije, bez sumnje, bila bez posljedica (ili bolje, rezultata). Ono što je uslijedilo u naredne dvije godine definitivno je napuštanje »kože stvari« i ulaženje u svijet apstrakcije, zapravo primicanje »jednom načinu bivstvovanja«. »Kompozicija« (1956), »Kompozicija na žutom fondu« (1956), »Kompozicija na bijelom fondu« (1957), »Koncentracija« (1957): eto kako dinamička tvarna supstancija oslobođena



vanjskog prikazivanja potvrđuje unutrašnje pejzaže duše i duha. »Kompozicija« (1956), koja se može dovesti (i koja se i dovodila) u vezu s Hartungom, jednako je i rezultat iskustva »Plave slike« (1955). Energija pisanja našla je ovdje svoju pravu, prirodnu sredinu, ali ona ne teži zatvorenom kaligrafskom događaju. Ona — ostvarujući se — »piše« jednu viziju koja još uvijek teži trodimenzionalnom bitku. Međutim, ako tu energiju pisanja promatramo u kontinuitetu — u djelima nastalim tijekom 1956. i 1957. godine — tada ćemo vidjeti kako se ona preobražava u nešto drugo: u gestu i akciju. »Kompozicija na žutom fondu« (1956) i »Kompozicija na bijelom fondu« (1957) zapisi su (a ne pisanja) uzbudljivih snoviđenja, koji su se rađali u toku samog čina slikanja. Slika nije više uvid u vanjski svijet (čak ni u onom smislu kad je on samo goli materijal za ostvarenje autonomne slikarove imaginacije), nego je prostor i sredina jednog slikarskog bivstvovanja. Bivajući posve unutra — u slici, u materijalu i u sebi samom, time da je zapravo izvan sebe — slikar iznosi na vidjelo jedan neposredniji svijet koji nije tek duhovita konstrukcija, koji nije ispred i nasuprot slikaru, nego su jedno u drugome, posve pomiješani. Umjetnik je odbio da prema svijetu stvara svoje unutrašnje modele u kojima bi se tada (navodno) imao zrcaliti, nego je prihvatio da se u njemu posve nastani. Tu je, zapravo, obrnuta transcendencija na djelu: ne transcendiram svijet da bih došao sebi, nego transcendiram sebe da bih došao svijetu. Naravno, taj se put nije zbio tek u Perićevu slikarstvu, pa ni samo u enformelu. Ali je za nas važno da je Perić prepoznao taj put i, uputivši se njime, nije zastao.



Ono što se zbiva na spomenutim kompozicijama jest to da se slikar, osim što nanosi boju na platno, i unosi na već nanosenu boju. Tako slika nije rezultat niza prethodnih odluka nego — moglo bi se gotovo kazati — ona sama odlučuje o svom ishodu. U svakom slučaju riječ je o interakciji, gdje je nadiđeno dvojstvo između duha i materije, ruke i materijala. Bolno ranjavanje materije i površine slike u »Kompoziciji na žutom fondu«, kao i bezumna dezorganizacija »Kompozicije na bijelom fondu«, iskustvo je egzistencije koja ne samo neće više da bude pion u vlasti nekoga sveopćeg uma, nego neće da bude ni egzistencija uopće. To i takvo iskustvo očituje se u gesti, tom pouzdanom znaku i potvrdi moje nenadmašne prisutnosti i postojanja. Gledajući te gestovne slike, koje nisu ni odraz ni izraz nego trag osebnog načina bivstvovanja, ja osjećam i uviđam da jesam i to izravno potvrđujem slikom. Tako je Šime Perić u 1956. i 1957. posve ušao u sferu gestualnog slikarstva. Ali pri kraju toga vremenskog odsječka dogodit će se još nešto — snažan utjecaj Jacksona Pollocka. To se već primjećuje na »Koncentraciji« iz 1957, gdje nalazimo dripping; u »Noveli« (1958) taj je utjecaj posve očigledan, iako ne i potpun. Naime, Perić se ne prepušta isključivo avanturi akcije. Za njega je (za razliku od Pollocka) pozadina problem. Radikalna Pollockova pragma Perića je, vjerujemo, u biti zbunjivala, jer se nije mogao osloboditi sanjarija u labirintu stvarne punoće. Za njega je slikanje ipak još imalo neki cilj — naime stvaranje slike. U »Kompoziciji« (1958) nabujala žitka materija »pozadine« rastače i guta znakove akcije, da bi u »Neodređenom prostoru« (1958) već sve bilo izgubljeno: u sveopćosti žitke materije (boje) znaci i tragovi posve su nestali, pa i široki nabačaji kistom u tkivo te rastaljene magme jedva zadržavaju svoju konzistentnost. Istina, intervencije drippingom neće definitivno nestati. U cijeloj 1959. godini one će biti »konstitutivnim« elementom slike, ali ne s ciljem čiste akcionosti, nego kao poetski »dodatak« u rastvorenom i otvorenom sustavu poetike stvari. Perić će, naime, odsada pa za duže vrijeme ostati u dubinama tvarnog, iznoseći na vidjelo prizoru »četiriju počela«.

Prvo je vrijeme u znaku »vode« i »zraka«. Začetak se već nalazi u »Neodređenom prostoru«; »Ledeni cvijet« (1958) zgusnuti je trenutak pred sveopće otapanje, a »Nemir« (1959) već je u srcu tekućeg bitka. Slika je doista rezultat boje koja teče, bojā koje prodiru jedne u druge miješajući se prema svom nahođenju, prema svojoj tvarnotekućoj biti — sfumature tekućeg terpentina, za-



pravo, koje su rezultat koliko slikarove namjere, toliko i »objektivne« logike materije. U živoj gibljivosti pikturnalno-materijskih tokova duh nalazi i pozdravlja iskonsku supstanciju kojoj se predaje, nalazeći u njenu ne-redu jedan drugi red, stariji od onog prvog. »Ritam adhezije« (1959) zračna je slika beskrajnog prostranstva u kojem lebde goleme kapi nastale »vodenom oksidacijom«. I to je karakteristično: okrećući se stvarnom (u onom i onakvom smislu kako smo opisali), mnogi će suvremeni slikari — a među njima i Perić — u tom nenadmašnom objektivitetu materijskog razotkriti, gotovo mimo svjesnog htijenja, najdalje područje imaginativnog, jednu maglenu metafiziku — kako bi otprilike rekao P. Restany. I to je također karakteristično: velik dio moderne umjetnosti, a unutar nje i enformel, zasnivat će se na način filozofije. To je možda najbolje izrazio Kandinsky kad je pisao: »S vremenom će se pokazati i dokazati

kako 'apstraktna umjetnost' ne isključuje vezu s prirodom, nego obratno, da je ta veza veća i intenzivnija nego ranije. 'Apstraktna umjetnost' napušta 'kožu' prirode, ali ne njezine zakone. Apstraktni slikar dobiva svoje 'poticaje' ne od bilo kojeg x-komada prirode, nego od prirode u cjelini, od njezinih najraznovrsnijih manifestacija, koje se u njemu sumiraju i dovode u djelo. Ta sintetička baza traži za sebe najbolji i najprikladniji izraz, to jest 'bespredmetni'! Apstraktno je slikarstvo šire, slobodnije i sadržajnije od 'predmetnoga'.« Slikar (kao i filozof) ne traži poticaje od bilo kojeg x-komada prirode (od pojedinačnog), nego od prirode u cjelini (od općeg). U okruhu enformela on ne slika više tvorna upojedinačenja nego univerzum tvornog ili (još bolje) njegovu supstanciju. »Dinamika u prostoru« (1960) stoji kao završni trenutak boravka u okružju zračno-tekućeg bitka i nago-vještaj je obrata »zemlji« i »vatri«. Snažan val



pigmenta, koji je žestoko zapljusnuo platnom, pjeni se u svom kolorističkom bogatstvu. Iz njega će se roditi tamna »Venera« nekoga unutarnjeg sjaja, koji se dijalektički nadmeće u svom redosljedu svijetle i tamne kreme. »Maglena metafizika« enformelnog slikarstva (pa tako i Perićeva) odvodi, ako joj se prepustimo, još maglenijoj interpretaciji. Ali ta maglovitost — osim što je bila općenito stanje slikarstva — bila je i opće stanje duha tog vremena. Bila je to inauguracija apsolutne slobode individuuma koji je odbacio svako ograničenje, inauguracija nesputanosti, slobodnog izražavanja najdublje subjektivnosti, sve do ništenja principa individuacije, kad nastupa komuniciranje s tamnim silama iskona, zapretanim u dubinama podsvijesti; kad zemlja sama ima progovoriti u svom dionizijskom oličenju, titanskom dobu svijeta. Dobu preko-mjernosti. Kad još na svjet-sku scenu nije stupio logos sa svojom univerzalnom pri-mjerenošću. Doista je to neka iskonska fisis progovorila u »Smeđoj slici« (1960) i »Zlatnom talogu« (1960), u svojoj ne-pri-mjerenosti, u svojoj preko-mjernosti. Umjesto platonovskog *pe-ras* nastupio je *apeiron*.<sup>1</sup> Magleni su to pejzaži materije i duha u nekom njihovu izvanpovijesnom srazu — nulta točka percepcije i percipiranog, slikarstva i slikanja.

<sup>1</sup> Da bi objasnio in-formalne tendencije u modernoj umjetnosti, M. Bense je iskoristio epistemološko razlikovanje između makrofizičke i mikrofizičke koncepcije prirode. Pišući o estetici M. Bensea G. Morpurgo-Tagliabue kaže: »klasična mehanika i optika služe se objektivnim i očiglednim čimbenicima — prostor, vrijeme, mjesto, pravac itd. — i odnose se na pojedine provjerljive elemente. Moderna mikrofizika, međutim, ne tiče se predmeta nego iskaza, ona ne ustanovljuje stvari i osobine nego opće strukture. Isto se to može reći o 'makroestetici': bila figurativna ili apstraktna, ona se zasniva na uzajamnim fizičkim odnosima Euklidove geometrije i klasične mehanike i optike. Ali pokraj nje može se promatrati i 'mikroestetika', koja ispituje ne samo sadržaje nego i čiste znakove (ritmovi, metri, odnosi tonova, riječi, boja itd.) i smatra ih ne kao osobine posebnih predmeta, nego kao momente strukture nekog niza. Estetski se objekt tada više ne precizira kao umjetničko djelo, on se sastoji od neke modalnosti spoznaje i stanovitih struktura iskustva. Tako iščekavaju razlike između umjetnosti i tehnike, umjetnosti i prirode.« Bez sumnje, ta Benseova uočavanja izvanredno su upotrebljiva u pristupu enformelnom slikarstvu, ali nas ona vode isključivo fenomenološko-fizikalističkoj, to jest znanstvenoj interpretaciji koja, međutim, »otčita« djelo samo na nivou estetskog, a ne i umjetničkog. Želim reći da sam ja prije svega (ipak!) biće povijesti (a ne biće znanosti), što znači da sam biće sjećanja, te se djelo nikako ne iscrpljuje u nizu estetskih činjenica (ili gledišta), nego je svagda uvučeno u gustu sferu povijesti duha (jednako i onda kad se cijela ta povijest duha odbacuje). »Titansko doba svijeta« jest metafora, ali metafora koja dublje pogađa cjelinu umjetničkog djela (cjelinu koja je šira od djela kao estetskog objekta), nego što to može »mikroestetika« fenomenologija, čija je opsesija točnošću već raskrinkana kao novovjeka metafizička iluzija.

Godina 1961. »vatreno« je doba slikarstva Šime Perića i možda njegov najviši domet. Čini se da je upravo to vrijeme, ta godina bila presudna (u vrijednosnom smislu) za cijelu generaciju kojoj pripada Perić. Iskustvo snažnog zgušnjavanja pikturnalne materije vrlo tamne game sada vodi raskošnoj, barokno-enformelnoj orkestraciji kromatske tvari koja agilno zaposjeda cijelu površinu platna. Obilna slojevanja boje — slojevanja koja kao da rastu od neprovidne tame ničega prema kromatskim prsnućima sloja tonova u rasponu od smeđeg do žutog, pa do žitke lave usijanog bjelila prekriveno, opet, početnom tamom — stvaraju uskomešani labirint boja i duktusa visoke optički-vibrantne moći, kako nam pokazuju »Kompozicije I, II i III« (1961). Akcija, gesta i materija osebujno su se fuzionirale, a rezultat te fuzije jest kromatski usplamtjelo slikarstvo koje se bez mjere pali i bez mjere gasi: prizori koji i protiv volje asociiraju na svijet kakav je bio prije čovjeka i kakav će, vjerojatno, biti nakon čovjeka. Ali je, zapravo, u pitanju plastička svijest koja je vrlo antropološki nastrojena. Kaotičnost enformela velika je metafora ljudskog »položaja u kozmosu« nakon što su bogovi srušeni. Čovjekov konstruktivni nagon skladno se izmjenjuje s destruktivnim porivima, deterministička slika svijeta s indeterminističkom, a moderna umjetnost uhvatila se ukoštac ne više toliko s ljepotom, koliko s etikom i istinom — moderna *kalokagatía*. Perić joj se u tome potpuno pridružio. Umjetnik ne želi više sudjelovati u pothranjivanju neistine idealizacije i lijepog privida. Ono što smo nazvali slojem žitke lave usijanog bjelila postupno će postajati sve dominantnije, te će u »Nekropoli« (1961) posve prevagnuti. Intervencije lijevanja gipsom još više pojačavaju napetost bijele membrane na crnoj podlozi i njenu vibratnost. Bez sumnje, »Nekropola« zajedno s »Kompozicijama I, II i III« te još nekima iz tog perioda ulaze u red nekolicine najboljih enformelističkih djela u Hrvatskoj. Da je naslikao samo njih, Periću bi bez sumnje bilo osigurano istaknuto mjesto u povijesti suvremene hrvatske umjetnosti. I doista je teško oteti se dojmu da taj period između 1960. i 1962. nije bio njegov zenit, kao i zenit mnogih drugih u nas koji su pripadali enformelističkoj struji. Iskustvo »Nekropole« (one napete membrane o kojoj smo upravo govorili) kao da je privelo iskustvu čvrste materičnosti koja se ima ostvariti uporabom neslikarskih materijala. Rog kolorističkog izobilja već je s »Nekropolom« bio uvelike smanjen. »Opsadom« (1961) to je izobilje dovedeno do potpunog kolapsa. Vatreno je doba slikarstva Šime Perića konzekventno privedeno svome kraju — posvemašnjem crnom







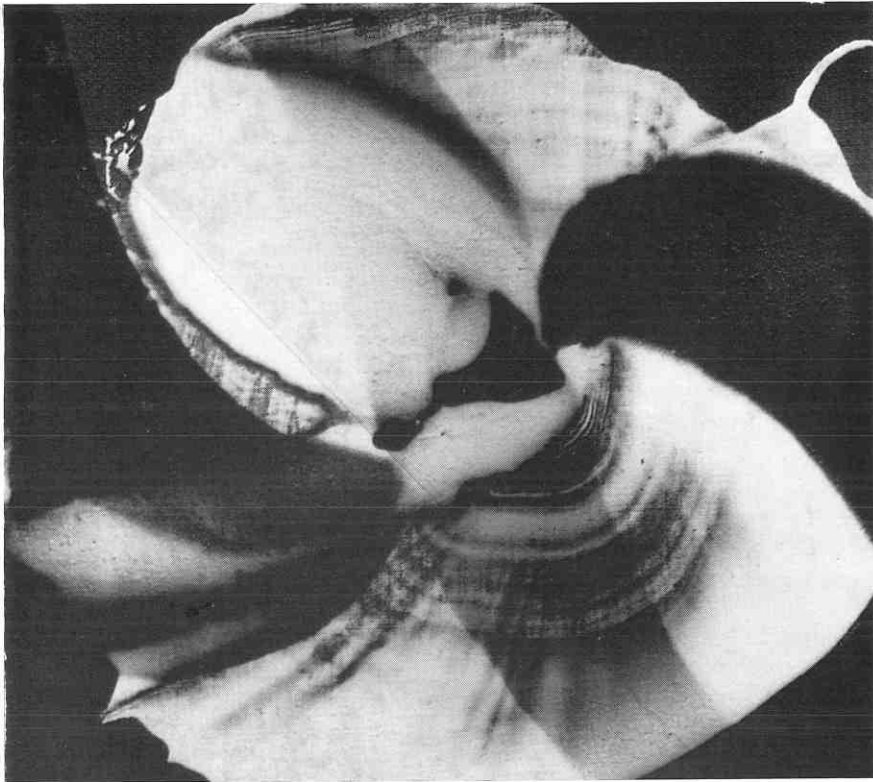
zgarištu. Slika doista djeluje potresno. Debela nabitost gipsa lijevanog u grču potpune nekontroliranosti, rastrojani napadaji slikarskim nožem i kistom, aplikacije tkanine, da bi sve završilo u prekrivanju dubokim i ljepljivim crnilom — takav je, eto, bio burni svršetak »vatrene« doba. Uspjeh te slike u njenu je potpunom neuspjehu. Perić nije dopustio da ga obmane vlastito djelo. Mogao je naslikati još niz manje ili više sličnih Kompozicija i Nekropola, moglo je to potrajati još koju godinu i zadobiti privid zrele kreativne punoće i plodnosti. Prevagnuo je, međutim, etički imperativ. Perić nije mogao niti je htio lagati. Slikarstvo je za njega također bilo jedan način egzistencije, te stoga i nije htio završiti u takvoj neautentičnosti. Autentičnije je bilo prihvatiti stanje krize, i Perić ga je prihvatio. Potrajalo je više godina.

Godina 1962. prazan je list u slikarskoj biografiji Šime Perića. Istina, za svih tih godina krize, koja će potrajati do 1968, Perić gotovo nije ispuštao kist iz ruku. Četrnaest prethodnih i sedam narednih godina vremenska je bilanca intenzivnog rada na kopiranju fresaka (od Istre do Makedonije), a prostorna — oko tisuću i po kvadratnih metara. Bez sumnje, taj je iscrpljujući rad na kopiranju fresaka utjecao donekle na Perićevo stvaralaštvo. Posao je budućih biografa i istraživača da proniknu i opišu modalitete tog utjecaja.

U tijeku 1963. i 1964. nastalo je nekoliko slika koje su manje-više radikalizacija iskustva i emocije zadobivenih na »Opsadi«. Spaljena vizija, rastrojena gesta i akcija, upotreba tkanine kao mogućeg plastičnog sredstva i ekspresivnog naboja rezultat će osebnim materizmom dovedenim do morbidnosti. Tkanina se nabire, gužva, potom jednolično kolorira crnom ili u sprezi s još kojom bojom. Upotreba pijeska još više privodi entropiji nekadašnje kromatske i gestualne egzaltacije. Nakon bujanja uslijedila je pustoš. Opsada je uspjela! »Kompozicija« (1963), »Evokacija prošlosti I i II« (1963), »Evokacija prošlosti III« (1964) razdrti su i opustošeni tragovi nekadašnje kromatske svetkovine. U biti, to je neki fosilizirani enformel. I ponovo jednogodišnja praznina u slikarskoj biografiji Šime Perića. Posve nesvjesno naviru one divne paradoksalne riječi Yvesa Kleina: »Da pravo kažem, ovo što ja pokušavam postići u svom budućem razvoju, kao izlaz za rješenje moga problema, sastoji se u tome da uopće više ništa ne poduzimam, svjesno i oprezno. Ja pokušavam 'tout court' da budem slikar. Bit ću slikar, o meni će se govoriti: 'On je slikar'. A ja ću se osjećati 'slikarom' upravo stoga autentičnim što zapravo neću slikati, ili će se to tako činiti.« Klein je to govorio na osnovi svoje poetike imaterijalnog slikarstva. Perić je to učinio intenzivno kopirajući freske.

13

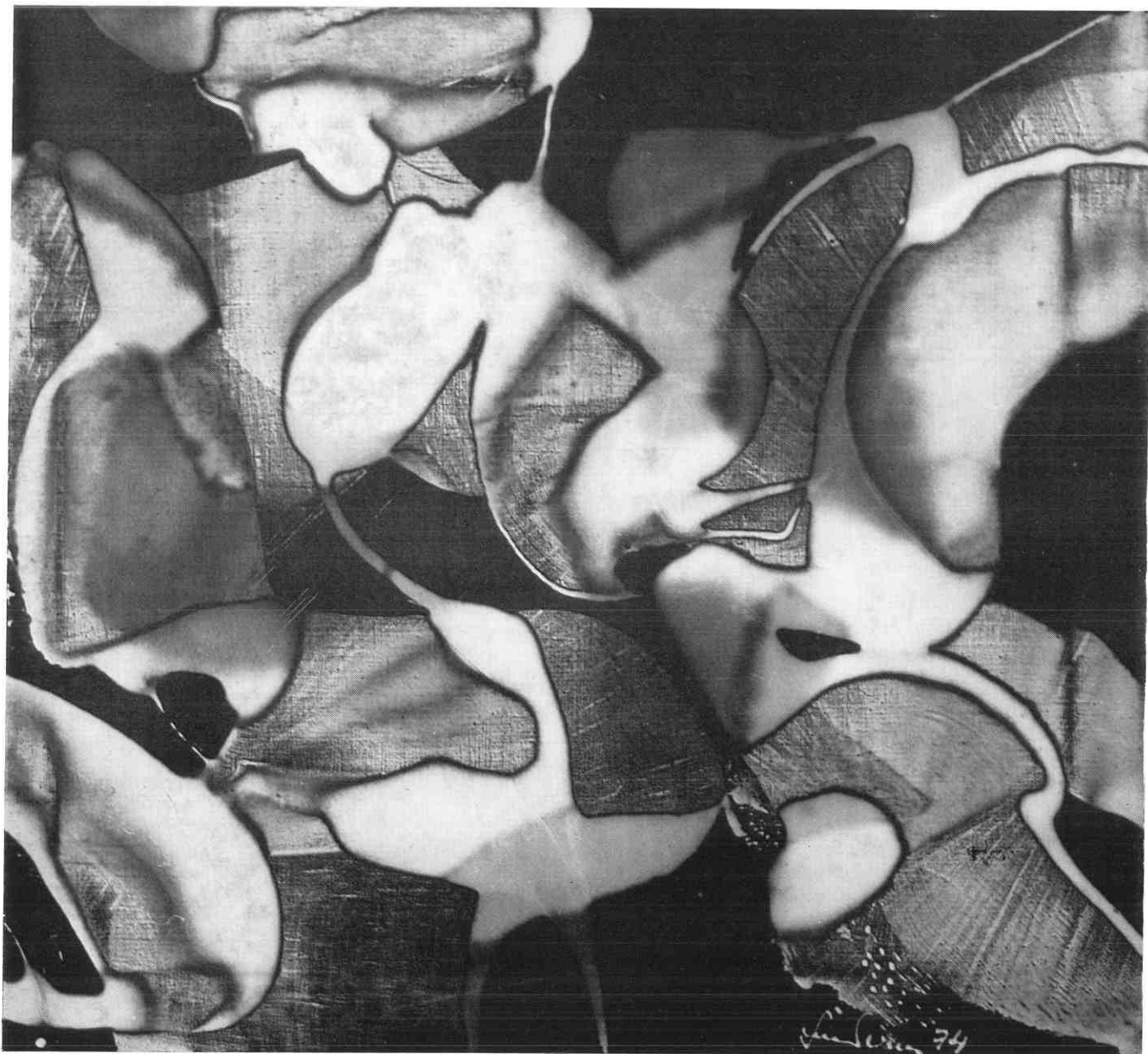




Opsada, razaranje, evociranje te prošlosti pomalo će padati u zaborav. U naredne četiri godine (1966—1969) jasan je napor na reorganiziranju snaga. Sam je autor ocijenio to vrijeme kao period krize i lutanja. Po našem, kriza je nastupila ranije (1963/64), a period o kojemu je riječ prvenstveno je ono drugo — lutanje. Reorganiziranje snaga provodilo se organiziranjem slike, a to je u Perića značilo konstituiranje nekih elementarnih oblića. Upotreba neslikarskih materijala nije napuštena; štoviše, ona je u stanovitom smislu pojačana. U sprezi s bojom, pijeskom i oblikovnom voljom nastaju karakteristična djela neke pomalo nadrealističke atmosfere — »Slika VI« (1966) i »Slika VII« (1967), na primjer. Ali iz tog vremena postoji i jedna slika, »Spaljena zemlja« (1966), koja uvelike najavljuje ono što će se zbiti potkraj sedmog desetljeća. Moment izravnog paljenja svakako je još u dosluhu s djelima iz 1963/64, ali zamasi lijevanja žitke smjese pijeska nisu više prepušteni potpunom slučaju. Uočljiva je tendencija kružnom ritmu, to jest zatvaranje i konstituiranje »punog« nasuprot »praznom« (pozadina). Bit će još potrebno uvođenje sintetske materije velike elastične moći, pa da se zgodi Perićev drugi početak. Otpočeo je u 1969. godini.

Na tom drugom početku Perić nije više »strahoviti radnik« koji se iscrpljuje u strastvenom i ekstatičnom razotkrivanju svoje čiste djelatne snage. Pomak koji je učinjen pokazuje se prije svega kao odustajanje od onoga dramatičnog dijaloga između slikara i platna, presudnog u njegovu prijašnjem slikarstvu. Čin, akcija, mrlja, znak, vitalnost, slučajnost, otvorenost, mogućnost, izbor, probabilitet — sve to u ovom trenutku može imati samo evokativni karakter, kao što i u samim djelima ima karakter prošle i zaustavljene životnosti. Nabrana i zgusnuta materija nema više izražajnosti po sebi, smisao geste nije u njenoj jedinstvenosti i nepovnljivosti, akcija je izgubila na imanentnosti i temporalnosti, čin na apsolutnosti. Slika nije više arena, i vrlo smo daleko od jedne takve »seizmografske« umjetnosti. Žestina, strast, frenetičnost, ekstaza, egzorcizam — spontanitet, automatizam, slobodni tokovi svijesti — kao da su uvučeni u neki svoj skroviti intimitet, sustegnuti pred samim sobom da bi se otvorili nekim moćnijim prolascima toka ili pogledu u kojem se rađa prizor. Umjesto dramatičnih dijaloga, slikar se obraća glasu svjetlosti. Umjesto pantomime, traži se muzički ključ nekih hipnotičkih iluminacija. »Godovi I i II« (1969), »Kretanje« (1969), »Razvedranje« (1969) djela su te prekretnice ili (kako rekosmo) Perićeva drugog početka.





Mogli bismo pri tom govoriti o stanovitom vraćanju prošlim i dobro iskušanim formama plastičkog izraza. Bez sumnje, vraćanja i neočekivane konvergencije uvijek su moguće i oduvijek se događaju. Kao što je nekad nestala linija iz Perićeva slikarstva, tako se sad pojavljuje osebujni clair-obscur, beskrajni dijalog svjetlosti i tame na najrazličitijim »jezicima«. Neke su zone posve plastičke formativnosti, druge se odlikuju sfumatu-

rama, treće pikturalnom formativnošću, četvrte luminizmom, pete valeurima. Otuda taj čudni konglomerat svijetlih tonova posve plastičke reljefnosti, atmosferskih masa, voluminoznosti, kromatskih masa, kontrastnosti, nijansa, polusjena. Ipak su to samo vraćanja da bi se učinio nov zalet u nepoznato. Nakon opsade, razvalina i tamnih ugara uslijedilo je kretanje i razvedravanje. I doista, »Kretanje« i »Razvedravanje« imaju u svom nazivu snažnu simboličku osnovu.

Slike koje su im neposredno prethodile (nastale potkraj 1968. i na početku 1969, nikad izlagane i stoga bezimene) daju nam ključ za razumijevanje tih posve novih konfiguracija u Perićevu slikarstvu. Umjesto traženja izražajnosti isključivo u materiji uslijedilo je traženje izražajnosti i u boji. Ali ono što je bilo odlučno, to je bila virtualna kružna koncentracija kaotičnih mrlja i planova boje, da bi najzad ideja kruga i velikim dijelom nadzirana, svrhovita usmjerenja i smjerovi postali sasvim pregnantni. Žitki konglomerat boje, pijeska, a zatim i plastofila i još nekih sintetskih materijala, zahvaćen kontroliranom gestom, opisuje krug, a nasrtaji pigmenta podvrgavaju se gotovo neograničenoj skali modeliranja i moduliranja. I doista bismo mogli reći da te mnogobrojne slike nastale u posljednje četiri godine, sva ta oblička koja nam, doduše, već na prvi pogled odaju rasplamsalost, ali ritmičku, osmišljenu, razigranu; sve te ushićene zastave, ali pod udarom jednog jedinog smjera vjetra; rozete čudnih obojenja, iako gotovo skladnih rešetaka; vodeni cvjetovi tmine, iako teže da budu ontofanija svjetlosti; beskrajna simfonija clair-obscura, ali zapravo clair-obscur animusa i anime — sve to djeluje poput psihodeličkih snoviđenja izronjenih iz podsvijesti i naporom svijesti i ruke fiksiranih na platno. Stoga ipak moramo ustvrditi da Perić i nadalje najvećim dijelom ostaje u okružju enformelnog automatizma. Slika se i nadalje rađa u procesu samog njena nastajanja, te se stoga zapravo ne zna unaprijed kamo će odvesti prvi pokret ruke. Akt svijesti, koji sada s pojačanom budnošću prati taj proces, ima prije svega funkciju artikulacije automatizmom zadane otvorenosti i neizvjesnosti. Tako je, na kraju, slika rezultat zbira materijsko-kromatskih slučajnosti i namjernosti. Ali više nego sliku, Perić ostvaruje njenu mogućnost, pridajući joj zatim kategoriju jestosti. Po tome bismo ipak mogli reći da se Perić vratio radosnom stvaranju slike iako punom neizvjesnosti. Mada je vrijeme ništenja definitivno prošlo, boravak u neizvjesnosti nije okončan. Jer, slikari bez priručnog zavičaja, bez »duhovnih pokrajina«, kao što je Šime Perić, nužno su stranci i lutači. Tražeći — što drugo do iskonsku zavičajnost — neprestano su na putu, a neizvjesnost im je jedini projekt.

## obostrani dug grgo gamulin