

pejzaž i slika ili o učinku i biti

marcel bačić

bilješke
uz jedan
izazov
pred
situacijom
izložbe
»3 teme
iz suvremene
hrvatske
umjetnosti«

Gustoća tempa individualnoga povijesnog rasta pretvara krutu crtu presjeka u razvedenu krivulju — ublaženih sukoba možda, ali i kompleksnijih zahtjeva u sistematskom promatranju.

Pred suvislim presjekom hrvatskoga modernog slikarstva ne može se previdjeti aktualna svježina i autentična likovnost djela naraštaja koji se kronološki poistovjećuje s početkom naše duhovne suvremenosti. Te neposredno doživljene vrijednosti nikako ne možemo opravdati samo cjelovitošću i dosljednim rastom jednom davno osvojenih načela, koja svojim mirnim postojanjem odolijevaju »pomodnim diverzijama«; ne možemo ih aktualno prihvatiti ni samo »svježinom odmora« u nametljivoj vrevi heterogenog konceptualnog formalizma. Njihova »poruka« pripada ovom trenutku i pred situacijom ove izložbe ne izaziva individualnu genetičku rekonstrukciju. Isto tako ova postava nije antologijska kodifikacija (čak ni karakterističnih genetičkih presjeka).

Kritici i njezinu izboru pretpostavili bismo stoga na početku — kao i kritici njezine kritičnosti — jednostavnu činjenicu sagledivosti jedne likovne situacije. Nabranje izostavljenih imena i izdvajanje pristranog pristupa, koji se ne može opravdati okvirom postavljene teze, s pravom je potisnuto učinkom izložena djela.¹ Izazov su isključivo slike, a ne razlog njihove prisutnosti na ovoj izložbi. Može li se odati veće priznanje njenim sastavljačima i organizatorima?

Neka djela čitamo kao poglavlja morfološke redukcije. Njihova je simultanost gotovo smišljena kao upit: gdje su korijeni likovnih ostvarenja koja se prikazuju u istodobnosti međunarodne likovne aktualnosti? (Ili: kako opravdati kakvoću likovne vlastitosti?) U središtu pitanja stoje sva parametralna usmjerenja problema uspostave kontinuiteta.

¹

Učinak je, dakako, nešto relativno; dužni smo stoga izraziti zahvalnost djelima koja se u Umjetničkom paviljonu žrtvovala za blistavost najvrednijih.

Okviri definicija koji omogućuju raščlambu mnogolikosti umjetničke pojavnosti i koji su — tradicionalno — i jedini parametri organiziranog uvida u suvremenu umjetnost, plod su, čini se, suvislosti vlastita razvoja: s empirijskom se likovnom zbiljom podudaraju tek u promatračevu oku.² A budući da je ovaj sasvim izrazito sapet antitezama vlastite dijalektike, pribrajanje definicije sindromu njegova iskustva tvori cjelovitost kojoj otvorenost spram nove umjetničke tvorbe ne može biti glavna odlika. Promatračev rakurs — i da ne ulazimo u dijagnostiku sociološke situacije: promatrač se praktički poistovjećuje s posebno i stručno obrazovanom osobom³ — kopernikanski je obrat ikonocentričnog sistema⁴, dakle obrat postavke koja je spekulativno zapravo ostala neargumentirana, a teorijski nejasna. Periferna empirijska pozitivnost slike, kojoj se redovno pribrajala postrenesansno zaoštrena uzvišenost pragmatičnog svladavanja »stvari po sebi«, ponudila je skolastičkoj spekulativnoj operativnosti sliku o slici i njezinu nastanku. Estetika — čak ni kad se počela braniti poetski — nije uspjela uvjerljivo iskorijeniti tu predodžbu.

Promatrač je dakako bliži estetičkoj izobrazbi, predmet koje tvori sustavna dedukcija, i još više: funkcionalna ovisnost o povijesno shvaćenoj apriornoj cjelini. Iako će estetika zrcaliti karakterističnu prolaznost uvjeta u kojima je nastala, njena će vrijednost, i aktualnost, ovisiti o stupnju apsorpcije prethodnih dosega ostvarenih na strogo definiranom području. Tražimo li sintezu na prijelomu iskustava estetike i umjetničkih ostvarenja, dodirnut ćemo područje procesnosti kojega mjere točke različitih i oprečnih iskustava; pred sistematičnim okom promatračevim treperit će tvorba dvojbena značaja, jasnih ali nečitljivih intencija. A ako se prijeđu granice dijaloga i poneki smisao, sputan terminom, preskoči s jednog područja na drugo, moramo biti svjesni da program drugačije čita umjetnik a drugačije teoretik (promatrač). Ono što je za prvoga puki naputak — često usmjeren (i umjeren) pedagoški odmjerenim kvalitativnim skokom (od Giotta smo naovamo svjedoci pokretačke snage ponovo osvojene nevinosti pogleda), za drugog postaje parametar biti u valorizaciji promatranog.

Općenito: producent i produkt potisnuti su reproducentom, koji se danas nalazi u žarištu likovno-znanstvenog zanimanja.

Razvoj slikarstva, koji je djelima Velazqueza, Halsa, Goye i Maneta zaokružio vlastita svojstva gestom slikarske biti, nedvojbeno je pridonio osvjetljenju autonomne prirode slike, ali je, mjeren razinom ovih sigurnih postaja, pridonio i artikulaciji perceptivne kulture. Neodređeni obrisi tradicionalnog dvojstva percepcije i, uvjetno, reprezentacije, sažet će se pod imperativom poštivanja njihove prirode (a ne njihovih svojstava) u Cézanneovu metodu. Ovu ćemo, usporedo s otkrićem pejzaža, morati pribrojiti obaveznoj manetovskoj ulozi u povijesti zapadnoevropskog slikarstva.⁵ Iskustva percepcije, koja nadmašuju naturalističku jednostranost impresionističke optike, pa i samu atmosferu poimaju kao likovni volumen, transponiraju se pod imperativom plošne prirode slike u siguran i likovno autonoman potez kistom. Dvojstvo je dakle razlučeno granicom između poštivanja prirode oblikovne percepcije i prirode slike i njezinih materijala.

² Ili: Definicije su osmišljene asocijativno: bit kreativnog procesa — čak i ondje gdje se »elaborativno pravilo« razotkrilo kao barjak prolaznog pamfleta — ostala je uglavnom kriterij neuporabiv u organizacijske svrhe. Kronologija se, najčešće dakako u smislu jedinstvenog poimanja povijesnog kretanja, afirmirala po tko zna koji put kao jedino zajedništvo spletenih čimbenika, iz kojeg je jedino možda izuzet promatrač pred konkretnom situacijom izložbe.

³ Čini se da ostatak podliježe zakonitostima što ne mogu korespondirati tlaku koji je iskristalizirao osjetljivost suvremene likovnosti. Društvene prevrate često komentira rudimentarna likovnost.

⁴ Istaknimo kronološki nesklad srodnih dosega na različitim područjima: kibernetička nas estetika uvjerava da je otkriće promatrača novost (vidi npr. Pfeiffer, Kunst und Kommunikation, str. 9). Godine 1581. Vincenzo Galilei je u Camerati fiorentini sasvim jasno formulirao srodne težnje na području glazbe (Dialogo della musica antica et moderna). Herder je (1744—1803) doduše svoje estetičke postavke potkrijepio publikacijama, popularnost kojih je zainteresirano čitateljstvo prihvatilo kao maniru. Ali obuhvatnost i oštrinu metode potisnula je u spekulativnu sferu upravo tom popularnošću izazvana pjesnička praksa. Estetički prilozil njemačkog idealizma samo su pooštrili samostalnost i odvojenost tokova razvoja umjetničkog djela i njegove prosudbe. Čini se da je tek Fiedler izravno teorijski anticipirao likovnoumjetničku praksu.

⁵ Ponegdje se ona, i to ne tako rijetko, prepleće s isto tako obaveznim obračunom s barokom; a to za našu umjetnost i nije tako neznajna konstatacija!

Raskršće Cézanneova čina gnoseološki je oplodeno otkrićem pejzaža. Ekspresionistička slika⁶ nastaje pod fenotipskom kontrolom genotipskog iskustva. Ona je kao trag geste autoportret, a kao smisao i spoznajni izazov, za producenta i reproducenta, pejzaž («portret pejzaža»).

(»Želio bih da moje djelo izrasta iz materijala. — Ne postoje čvrsta estetička pravila. Umjetnik stvara djelo slijedeći svoju prirodu, svoj instinkt. Napokon i sam pred njim stoji iznenađen, zajedno sa drugima.« Nolde)

Ispunjujući prostor sistematične slutnje i nadahnutog bogatstva začetne iskre, »apstraktna umjetnost« je informacijskom migracijom okupila i takozvane »male sredine«, pa i u Hrvatskoj ona posljednjih decenija predstavlja uravnoteženu likovnu solidnost. (A iznimnost se i ovdje postiže općenitim likovnim vrijednostima.) »Apstrakcija« naime i u našoj umjetnosti rasterećuje i osvježuje stanovite likovne geneze u nastupu njihove zrelosti i afirmacije, pa je više zasićena predmetna oznaka zatečena likovno autentičnom dekoncentracijom stava. U toj točki nije rijetka gestualna ekspresionistička evokacija i nepritajeni koloristički lirizam. Sasvim je razumljivo da se apriornost stava — a nju prihvaća naraštaj koji je distancu nadgradnje morao skratiti konstrukcijom temeljnih pretpostavki — manifestirala nekim tvrdorubim istupom i aktualnom kratkoćom. Njihovu bi preglednu prezentaciju zacijelo valjalo osmisliti nizom recentnih točaka aritmetičkog kronološkog luka — i ilustrativno ih potvrditi istodobnim teorijskim simptomima. U kritičkom presjeku likovnog trenutka, budući da nisu zahvaćeni posebnim tematskim okvirom, oni nude samo periferna ostvarenja svojih napora.

Aktualno područje tvori nadrealistički izlet »apstraktnih umjetnika«: on je i jasan indikator posebnih uzroka određene plastičke svijesti.

Najraniji prilog razvoju suvremena likovnog zbivanja nikao pod našim — današnjim geografskim — nebom bijaše pedagoški.⁷ I provjerena se pedagoška sustavnost antitečki nametnula nadarenostima niklim u naivnom rubu kulture. Kontura vrijednosti autohtonog talenta, budući da kao nadarenost nije osjetila artikulaciju dominantnog problema epohe, u vrtlogu bilo kojeg edukativnog središta morala je nositi pečat melankolične periferosti; a u zrelosti na to odgovoriti promišljeno sigurnim, samouvjerenim, »akademizmom«. (Pod koprenom rastvorene palete, ponosne na intencionalnu neobaveznost osvojene i prisvojene osobitosti, krije se prečesto »kompromis« sinteze. Zaokupljen osmišljavanjem svršetka, natopljen pamćenjem, potez u cjelini završnog odsjeka gubi oštrinu karaktera i vremenom je pritiješten na rezignirano prevučenu baroknu gustoću.) Stoga bismo kao pretpostavku povijesne organizacije na početku konstatirali odsutnost začetnog trokuta na vrhovima kojega se nalaze secesija, mediteranska koloristička konsonanca i srednjoevropski ili »sjevernjački« radikalizam dosljedne estetičke provedbe.⁸ Značenje mediteranskog priloga našoj umjetnosti zastrto je koprenom melankolične meditacije, ispod koje će se teško probiti larpurlastička kontura i koloristički vrtlog jednog Matissea.⁹ (U to je zbivanje i latinski svijet uvučen austrougarski!) »Matisseovska« će djela na našem tlu rasti kao odgovor na jednu impresivnu pobudu koja će u opijenosti zaboraviti opterećenost vlastitog tla. Secesija se pak u svom zakašnjelom obliku neugodno povezala s probuđenim političkim nacionalizmom, pa se likovnost ovdje, i uz neosporno zvučna imena!, mora tražiti na osjetljivom rubu tih ambicioznih pothvata.

7

Očito nam nedostaje smjelosti da Ažbeovu školu lišimo lokalne funkcionalnosti i izložimo vrtlogu evropskoga likovnog prevrata prije prvoga rata; Ažbeovi su učenici napokon bili Jawlensky i Kandinsky!

8

Što se tiče secesije kao »međunarodne mode«: i teorijski se moramo odreći podrške »stila« koji bi možda i nekom neobaveznijom linijom povezao izrazitosti naših likovnih profila — bar na razini ovog jednog razdoblja.

9

Mediteranski pandan našem glasovitom »minhenskom krugu« ostvario je jedan provincijski osamljenik: Emanuel Vidović.

6

Riječ je iskorištena u svoj neodređenosti općeprihvaćenoga pojmovnog opsega.

Socijalna je tendencija senzibilnije podržala autentične (ali i tradicionalnije, restauratorske) crtačke vrijednosti, pa se u inteligentnom dijalogu priklonila i nekim najsvremenijim importiranim manirama. »Klasicistička« jezgra toga likovnog stava, budući da nije bila odgovor na estetički radikalizam,¹⁰ mogla je odigrati značajnu novoakademsku likovno-edukativnu ulogu, ostavivši dakako traga i u općem stavu estetičke valorizacije.

Oplođujući se u usporedbi s mišljenjem (iako se prečesto kodificiraju aksiomatski), svojstva u težnji za jasnoćom, ali i za igrom motivičke kombinatorike, postaju vidljiva. Ali njihova je vidljivost, po kriteriju apsolutne slike, likovno-estetički indiferentna.¹¹ Svojstva se bilježe. Likovnom je crtežu, koji je po svome morfološkom »motivu« istovjetan s pismom, svojstveno bilježenje (perceptivnih iskustava, ali ne samo njih).¹² Stoga je i povijesno napredovanje prema autonomnoj slici obilježeno relativiranjem, ili apstrahiranjem, izostavljanjem, crteža. Ali i predmetna, figurativna slika bitno je određena prirodom *métiera*, i nije samo više ili manje uspješna reprezentacija figurativno-asocijativnih intencija (htijenja). Figurativna je umjetnost, dakle, umjetnost crteža.

¹⁰ Kao što je bio slučaj u Njemačkoj (*Die neue Sachlichkeit*).

¹¹ Dosad nam likovna umjetnost nije dopustila uvid u autonomnu likovnu prirodu crteža.

¹² Crtežu se u nekim kulturološki bitnim momentima naše suvremenosti pridavao smisao i crtež je bio, i najčešće ostao, jedini smisao na razini edukacije.

Ja povjerenje svoje poklanjam mudracu
Što uči, mnoštvu makar protiv volje,
Nesvjesno da vazda stvaramo najbolje.

Goethe, *Gedichte* II/391

Prožimanje prirode neke stvari s njenim svojstvima srž je morfološki univerzalne pan-teističke koncepcije, unutar koje se umjetnost kao svjestan stvaralački čin čovjekov osmišljava u dvostrukosti svoje gnoseološke funkcionalnosti. Ali strogost pregnantne formulacije »immanentnosti« — u smislu prožimanja potkrijepljene biti i svojstvenih posljedica pod spinozističkom pretpostavkom jednake božanstvenosti materijalnog i duševnog — poništava doktrinarnu hijerarhiju antičkog i srednjovjekovnog dualizma *fysis* — *natura*. Jer i uz Aristotelovo potcrtavanje razlike između ljudske »*techne*« i savršenstva prirodnog djelovanja »*iznutra*«, ostaje predodžbena podvojenost između oblikovne snage i tvari koju valja oblikovati, a to pretpostavlja tvar koja je na početku procesa nes(a)vršena i tek nakon duljeg ili kraćeg vremena doseže svoju osobitu s(a)vršenost. A želimo li ideju apsolutnog savršenstva osloboditi svake strukturalne nesavršenosti — zamku koje dakako krije i slika nepogrešivog »obrtničkog« majstorstva (ta ono je upravo vještina hodanja »putovima« što vode cilju) — prinuđeni smo radikalno se osloboditi predodžbe o dosezanju cilja. S Goetheovim opsegom riječi »*unbewusst*« — koja sasvim u duhu ovog izvoda znači: neplanirano, ono što nije usmjereno cilju — dospjeli smo na trag formulacije nepsihologijske nesvjesnosti (ili podsvjesnosti), a taj je pojam srž kreacije apsolutne slike. Jasnom bismo konturom njegova smisla dosegli i razinu ontološke determinacije slike. I jedan bismo opći prigovor istakli kao pozitivan smisao: apsolutna slika znači samo svoje postojanje — to je jedina afirmativna definicija sa stajališta likovnog djela. Jer kao vlastito postojanje, slika je pobjeda nad svojim tvorcem ili izdaja njegovih htijenja i napora. Ona bitno nadmašuje iskaz.

Proces dakle nije determiniran jasnom vizijom cilja — a čak ni voljom za njegovim preoblikovanjem — nego kozmološkom koncentracijom čistog trajanja, koje isključuje ritam i režijsku indiferentnost sredstva. Biljka nije plod, niti je cvat njezin estetski stadij...

Opisana je situacija nužno aekspresivna. (Bitna je jedinstvenost umjetničkog djela razlučena teorijskom djelotvornošću i kao sredstvo i cilj pretvorena u čimbenike analitičke kombinatorike.)

Potvrda vlastitog postojanja izazvana je i odustajanjem od obaveza konfesionalne ikonografije: a to je, povijesno, i ne samo za evropski okvir, bio organizacijski nadomjestak prirodnoj (recimo fizikalnoj) organizaciji *métiera*, za razliku od glazbe. Simboličnu komunikativnu obaveznost: obaveznost znaka u značenju, obaveznost pisma, zamjenjuje ahistoričnost asocijativne sugestije, koja je kulturnopovijesno artikulirana — u povijesnoj rekonstrukciji ili »autentičnom čitanju« — kao asocijativna abrevijatura ili kao ideogram. Hermetičnost njezine čitljivosti upućuje na posrednost pridanog značenja. Likovna komplementarnost nije nužna. (Neke suvremene slikovne indikacije upućuju na metodološku različitost organizacije crteža i plohe — Dufy na primjer.) Značenje je, u oblikovnoj interakciji s relativnom slikom, pojmovno modificiran (racionalno, pa i antiumjetnički) ekspresivni efekt. U funkcionalnoj ulozi sugestivno djelotvorna znakovitost.

Konstatirali smo zapravo ahistoričnost ili prethistoričnost likovne umjetnosti — jer kriterij je povijesnosti pismo i pismenost. Naše je vrijeme stoga i moglo »povijesti« likovne umjetnosti pristupiti morfološki jedinstvenim edukativno-metodičkim parametrom. Historija, u svom općem ili nekom posebnom obliku, daje povijesnoj sistematizaciji likovne umjetnosti samo asocijativne okvire. Napomenimo da glazba, a i širi okvir lijepih književnosti, imaju čvrsto i jedinstveno zacrtanu povijesnost.

Krajolik nije samo u iscrpljenoj scenografiji komponiranog historicizma ostao jedina tajna. Nadvladavši zauvijek impresionistički privid, on se kao konačna tema predmetnuo tradicionalnom slikarstvu. A kako je izraz i posljedica izražavanja (kao trag bi se dakle približio crtežu) i sredstvo koje je potisnulo ali ne i isključilo cilj, ekspresionistički bismo pejzaž maksimalno primakli tvorbi apsolutne slike. On je njezin gnoseološki ekvivalent. (U proročanskoj dvoznačnosti i s punom poetskom odgovornošću Rilke je 1902. predgovorio pejzažu i »apsolutnoj slici«: »wir sind gewohnt aus Bewegungen auf Willensakte zu schliessen, und die Landschaft will nicht wenn sie sich bewegt...«.)

Osmišljena se konačnica jednoga zaokruženog natora aktualno afirmirala upravo strastvenom sumnjom u mogućnost spoznaje »stvari po sebi«. To je sumnja koja i ekspresionističkom portretu — koji je jedno, individualno iscrpljeno, svojstvo pejzaža — daje izrazito egzistencijalni značaj.

Ako nam je, dakle, konfesionalna obaveznost ikonografije uvjerljivo nadomjestila nepostojanje autonomne povijesnosti likovnosti — a nesumnjivo je evidentna antropocentričnost toga ikonografskog sliva — pejzaž je kao tema i sadržaj ovostrani inicijator obrata ikonocentričnog sustava, krajnji oblik obazrivosti prema promatraču i uzrok njegovu otkriću.

Apsolutna slika mogla bi u strogosti svoga kreativnog toka pripremiti nastup likovne povijesti, odnosno konstituciju likovno-povijesnog kriterija, a to je pismo. Dvoznačnost, koja se dugo kroz ljudsku povijest skrivala u krugu kulturološki jedinstvena svjetonazora, dovela je do autonomna promatrača i autonomne slike. Odgovor otkrivena promatrača na ontološku formulaciju slike? Pazite samo: umjetnost »je opasna gdje nije u punom pravu« (Nietzsche).

**pred
jednom
novom
pojavom:**