

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.

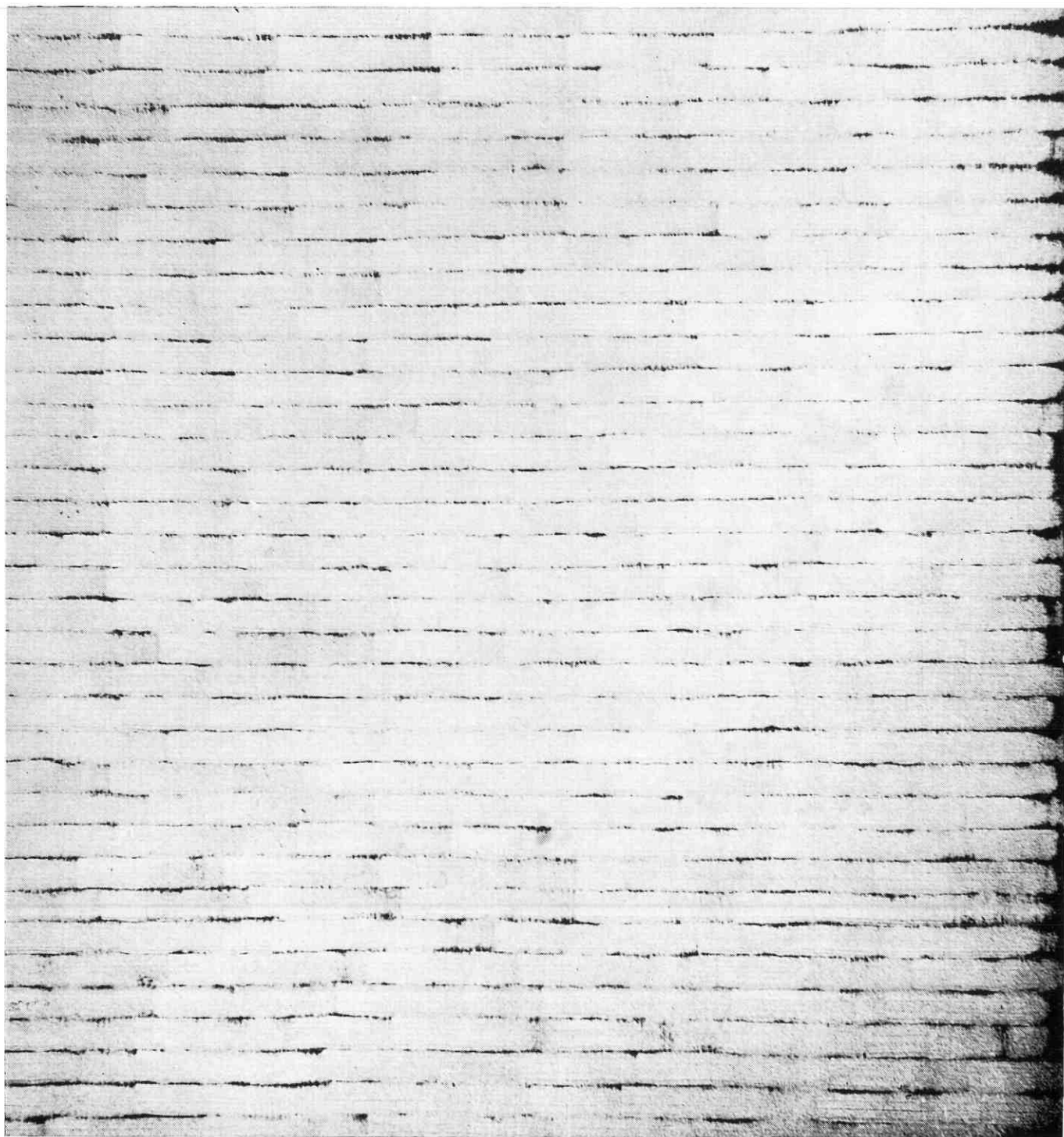
Krajolik nije samo u iscrpljenoj scenografiji komponiranog historicizma ostao jedina tajna. Nadvladavši zauvijek impresionistički *privid*, on se kao konačna tema predmetnuo tradicionalnom slikarstvu. A kako je izraz i posljedica izražavanja (kao trag bi se dakle približio crtežu) i sredstvo koje je 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.

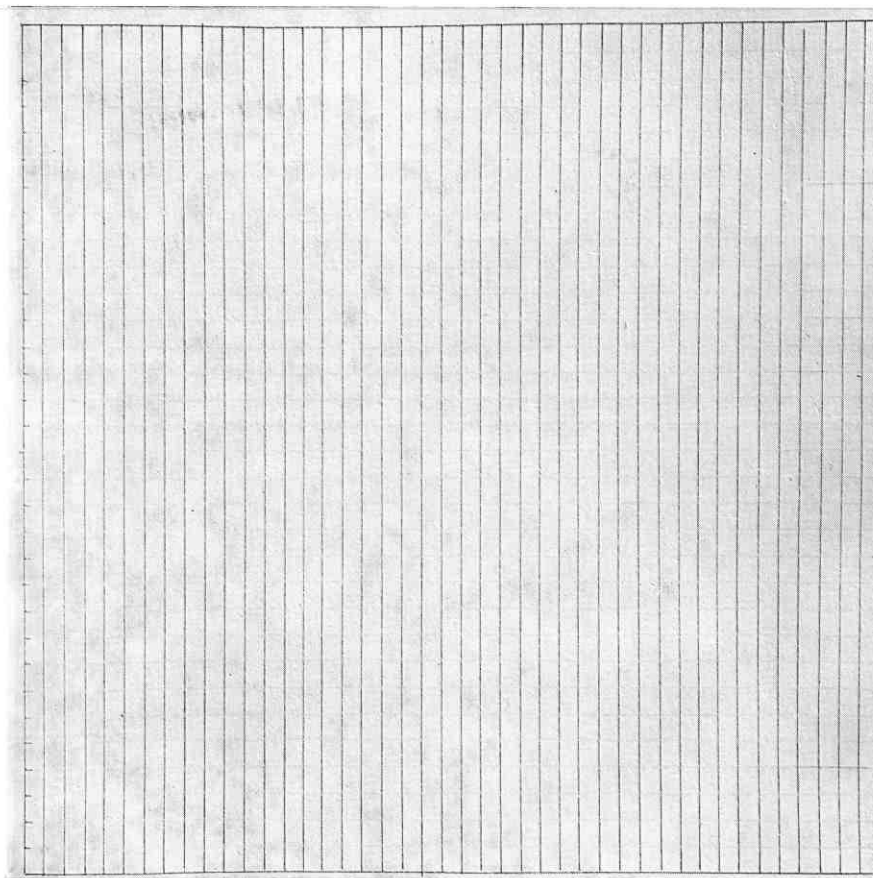
Apsolutna slika mogla bi u strogosti svoga kreativnog toka pripremiti nastup likovne povijesti, odnosno konstituciju likovno-povijesnog kriterija, a to je pismo. Dvoznačnost, koja se dugo kroz ljudsku povijest skrivala u krugu kulturološki jedinstvena svjetonazora, dovela je do autonomna promatrača i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

**pred
jednom
novom
pojavom:**



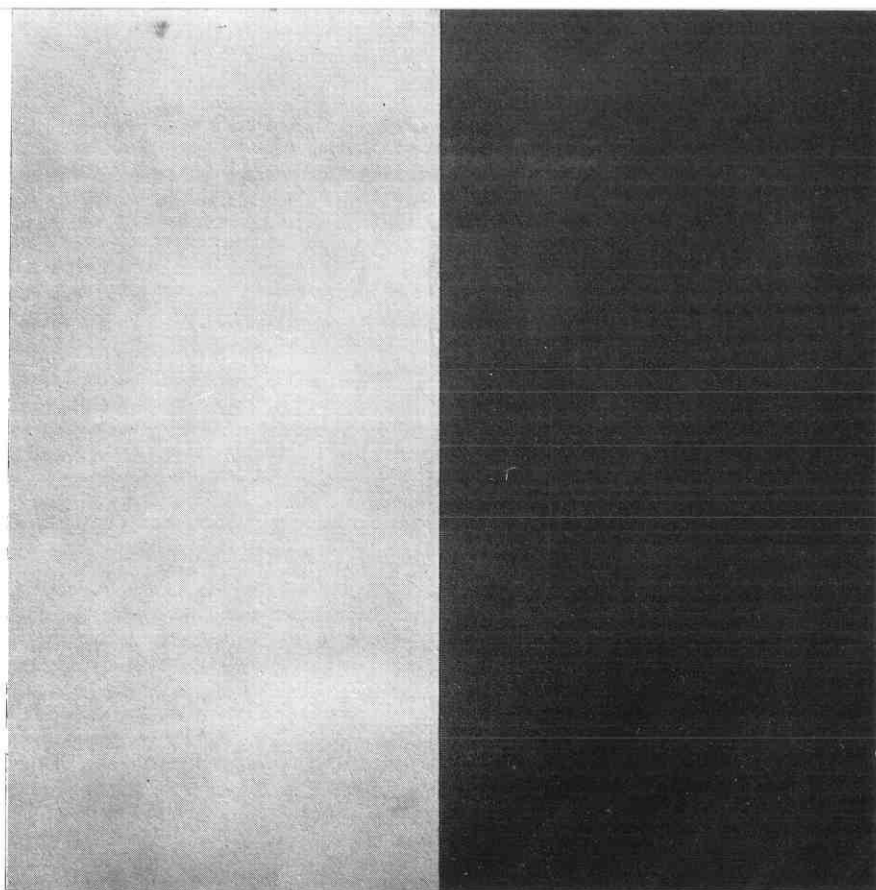
**primarno
slikarstvo**

ješa
denegri



U tematici niza izložbi održanih u drugoj polovici 1973. godine (među kojima se samo unutar talijanskoga kulturnog prostora mogu spomenuti »Tempi di percezione« u Livornu, »Io non rapresento nulla, io dipingo« i »I paint a painting — England 73« u Veroni, »Un futuro possibile« u Ferrari, »Arte come Arte« i »Un artista dipinge per avere qualcosa de guardare« u Milanu, »La riflessione sulla pittura« u Acireale, »Glossario« i »Contemporanea« u Rimu) našla su se u središtu kritičkih razmatranja pitanja obnovljene mogućnosti pristupa sâmom činu slikanja, označenom u aktualnoj terminologiji nazivima kao što su slikarstvo-slikarstvo, primarno slikarstvo, refleksivno slikarstvo, elementarno slikarstvo, novo slikarstvo i slično. Razumljivo je da je ta pojava odmah izazvala mnoge kontroverzne pristupe: istaknuto je bilo gledište po kome je ovdje riječ o povratku na neke od kategorija tradicionalnih umjetničkih rodova samo privremeno potisnutih nastupom siromašne i konceptualne umjetnosti; s druge su se strane u tim kretanjima nastojale prepoznati logične konzekvence problematike pokrenute u od-

ređenim pretpostavkama upravo spomenutih pravaca. Radi lakšeg prepoznavanja fenomena o kome će ovdje biti govora korisno je odmah na početku navesti imena autora koji se najčešće navode kao protagonisti tih shvaćanja: to su Robert Ryman, Brice Marden, Robert Mangold, Agnes Martin, Dorothea Rockburne, Jo Bear, Douglas Sanderson, Susanne Tanger, Lyn Umlauf u Sjedinjenim Američkim Državama, Bernard Cohen, Robyn Denny, John Hoyland, John Walker, David Leverett, Alan Charlton u Velikoj Britaniji, Louis Cane, Marc Devade, Claude Viallat, Niele Toroni u Francuskoj, Palermo, Raimund Girke, Gotthard Graubner, Ulrich Erben u Njemačkoj, Giorgio Griffa, Marco Gastini, Carlo Battaglia, Claudio Verna, Carmengloria Morales, Rodolfo Aricò, Paolo Cotani, Lucio Pozzi u Italiji, Dan Van Severen u Nizozemskoj, Piet Teraa u Belgiji, a u tu se orijentaciju mogu s razlogom uključiti i posljednje slike beogradskog umjetnika Radomira Damnjanovića-Damnjana. Mada je u djelima tih autora često riječ o međusobno različitim područjima ispitivanja, što pretpostavlja i različite historijske izvore



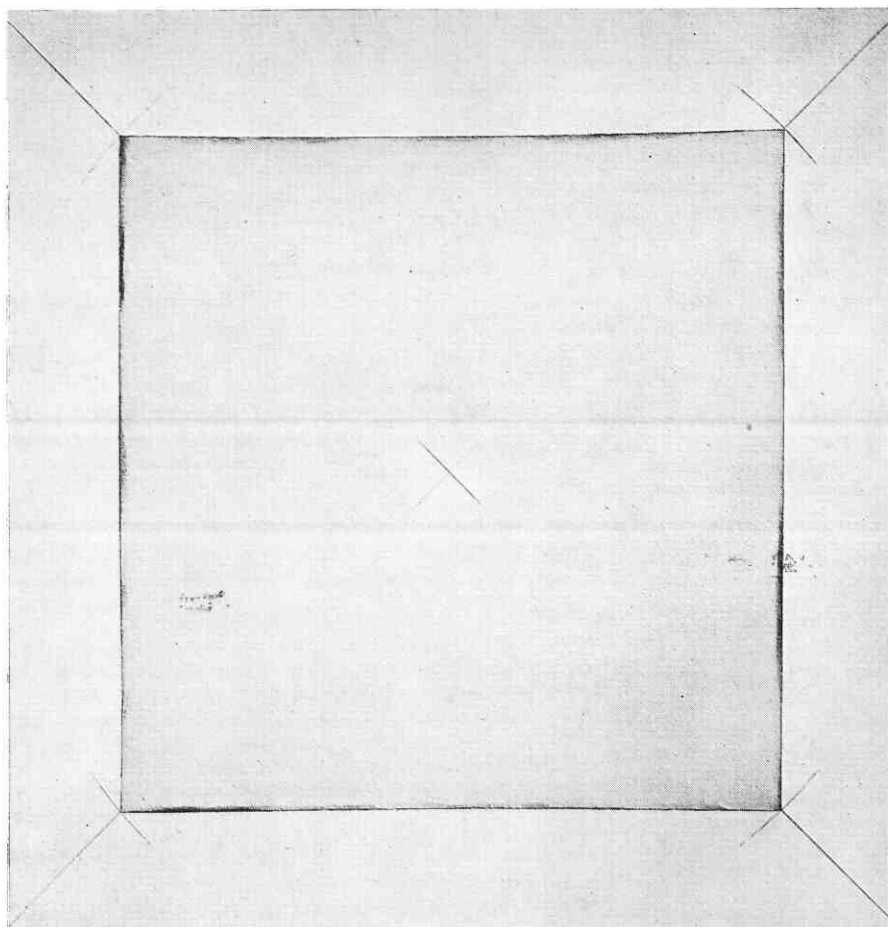
njihovih opredjeljenja, moguće je ipak uočiti simptome mnogih zajedničkih karakteristika koje više ili manje vrijede za svakog od navedenih umjetnika postajući tako općim i generalnim odrednicama u ovom trenutku novog umjetničkog fenomena.

Da bi se što jednostavnije istaknula osnovna obilježja tih shvaćanja, možda bi bilo najefikasnije, kao što je uradio Maurizio Fagiolo, ukazati na one oznake kojih se ovi umjetnici u svom radu svjesno klone: oni prije svega ne prihvaćaju simboličku i metaforičku nadgradnju slike, ne vjeruju u funkciju ekspresije i napuštaju postavke nauke o optičkoj percepciji forme. Ako se i služe elementarnim geometrijskim modulima pri definiciji koordinata plohe, to ne rade s ciljevima sličnim konkretističkim i konstruktivističkim iskustvima. Anti-iluzionistički karakter direktno obrađene slikane površine približava te umjetnike struji postslikarske apstrakcije (Post-painterly Abstraction, prema definiciji Clementa Greenberga) jednog Morrisa

Louisa, Nolanda, Stelle, Kellya ili Olitskog, iako se od njihovih namjera bitno razlikuju po potpunoj odsutnosti svake osjetilne vrijednosti boje, kao i po mnogo strožoj metodičnosti organizacije materijalnih faktora upotrijebljenih u toku slikarskog procesa. Još jedan od presudnih motiva koji uvjetuju ovu izrazitu problemsku distinkciju između postslikarske apstrakcije s jedne i primarnog slikarstva s druge strane sastoji se u karakteru historijskih izvora iz kojih obje te pojave proizlaze. Dok se, naime, prva javlja kao neposredna posljedica apstraktnog ekspresionizma, sadržavajući time u sebi sve one kulturne supstrate koje je prethodno već asimilirao taj veliki umjetnički pokret ranih poslijeratnih godina, ostajući stoga i nadalje jednom vrstom izražajnog mada i plastički vrlo čisto artikuliranog slikarskog govora, druga se struja ne može zamisliti bez fundamentalnog iskustva minimalne i konceptualne umjetnosti, pa zbog toga i sadrži izrazitu mjeru vanplastičkih i čisto mentalnih oznaka; po tome se, iako zasnovana na primjeni trajnih instrumenata slikarstva, deklarira kao umjetnički govor rođen u klimi oštre reakcije na

ekspresivne i vizuelne komponente slike. I dok se prva struja uglêda na primjer slikarstva bojenog polja Barnettta Newmana, druga prati djelo i, prije svega, teorijski rad Ada Reinhardta koji je svojim krajnje radikalnim »dogmama« o konstituciji umjetnosti, promatranoj isključivo u kontekstu umjetnosti, bitno utjecao na problemsku orijentaciju ne samo mnogih konceptualista nego i mnogih protagonista primarnog slikarstva. Njegove poznate crne slike, za koje je sâm tvrdio da su zaključni stadij slikarstva dovedenog do mogućnosti egzistencije »bez objekta, bez simbola, bez asocijacija, bez iluzija i bez predodžbi«, i za koje je tražio da budu izolirane od svih referencijalnih relacija, promatrane samo unutar propozicija »umjetnosti kao umjetnosti« (Art as Art), danas su odlučna paradigmatiska točka na kojoj se zasnivaju svi oni tipovi aktualnog umjetničkog govora u kojima konceptualna komponenta dominira nad ikoničkim i ekspresivnim faktorima. Analizirano, dakle, u koordinatama toga historijskog konteksta, primarno

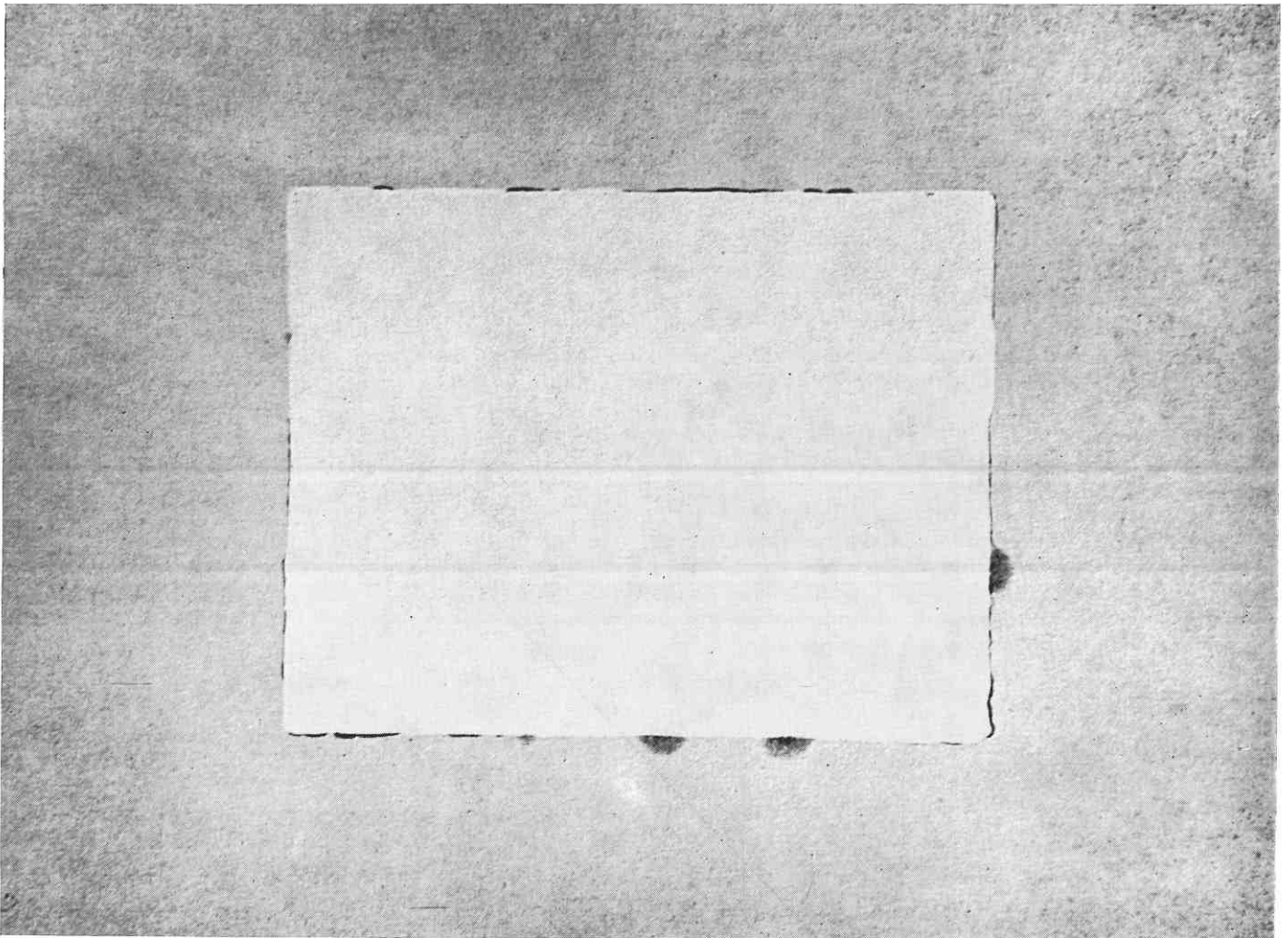
slikarstvo ne bi trebalo biti shvaćeno samo kao još jedna etapa u trajanju kontinuiteta apstraktne umjetnosti geometrijskih morfoloških oznaka, nego se naprotiv javlja kao daljnji stadij konceptualizma u smislu u kojem se, poslije teze Josepha Kossutha o preispitivanju prirode same umjetnosti, sada pristupa preispitivanju prirode slikarstva kao slikarstva. Polazeći od pretpostavke da je umjetničko djelo u načelu tautologija, da se naime kao takvo profilira samo u odnosu na vlastite konstitutivne elemente a ne u relacijama prema aspektima predmetne realnosti, Renato Barilli izdvojio je u umjetničkoj produkciji posljednjih godina dvije krajnje polarizirane problemske pozicije: prva je ona koju u obliku čistih jezičkih formulacija definiraju članovi grupe Art-Language, a druga ona koju posredstvom elementarnih slikarskih operacija ekspliciraju protagonisti primarnog slikarstva. I dok je u prvom slučaju došlo do potpunog napuštanja svake umjetničke prakse u klasičnom smislu riječi, a u drugom opet do temeljne revalorizacije samog



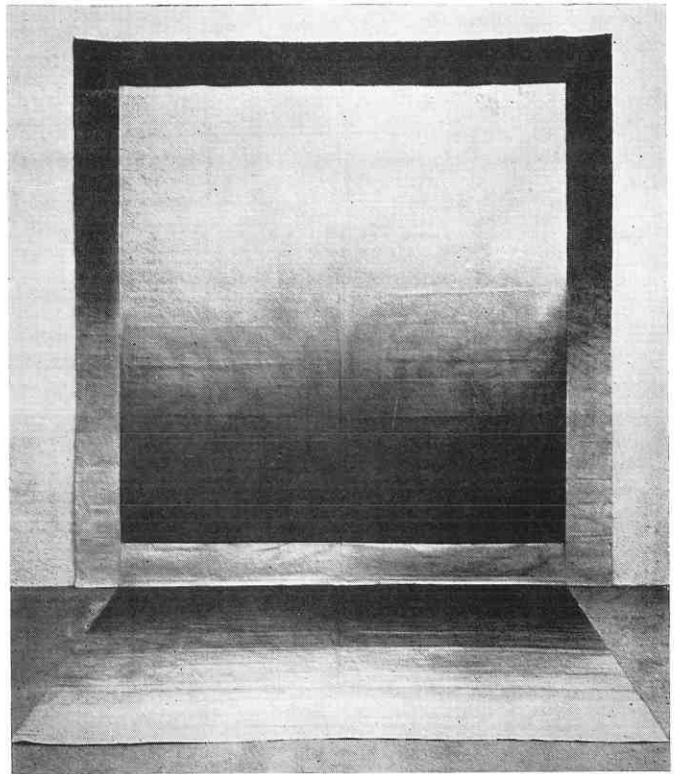
čina slikanja, bliskosti među tim tezama veće su nego što se u prvi mah čini: u oba je primjera riječ prije svega o analitičkom pristupu problemu konstitucije umjetničkog djela, s tim što se jednom ta analiza obavlja na nivou logičkog jezika, a drugi put na nivou instrumentarija koji po prirodi svoje definicije nudi sâm operativni karakter slikarskog postupka.

Da bi se uočile polazne pretpostavke protagonista primarnog slikarstva, treba se ukratko osvrnuti na karakteristike one umjetničke situacije što je neposredno prethodila pojavi ovog shvaćanja. Oko sredine šezdesetih godina dolazi, naime, u orijentacijama umjetnika mlađih generacija u različitim kulturnim ambijentima Amerike i Evrope do sve izrazitijih usmjerenja prema problemima koji, odlučno napuštajući egzistencijalno motivirane iska-

ze u umjetnosti prethodnog desetljeća, teže radikalnoj koncentraciji na ispitivanje strukturalnih elemenata same terminologije umjetničkog jezika. Izvanjski korespondenti u konstituciji umjetničkog djela, obilježeni društvenim, ideološkim, psihološkim ili poetskim intencijama, svjesno se odbacuju u uvjerenju da bitno ne pridonose izgradnji umjetničkog govora jer čine zapravo mnoštvo uzgrednih referencija koje u historiji modernog slikarstva od Cézannea i Seurata do danas nikad nisu igrale ulogu odlučnog vrijednosnog faktora, javljajući se samo kao posljedice onih trenutačnih povoda kojima su umjetnici pojedinih razdoblja i sredina plaćali dug situacijama što su iz različitih razloga inzistirale na tezi o heteronomiji pojma umjetnosti. Da bi se ostvarilo to prijeko potrebno pročišćenje sfere umjetničkog jezika, moralo se početi od aksioma po kome je »umjetnost jedini mogući sadržaj umjetnosti«, iz čega nadalje proizlazi da proces formulacije umjetničkih iskaza može biti zasnovan slično logično povezanim sklopovima što



reguliraju međusobno čvrsto određene strukturalne relacije pojedinih elemenata. Daljnja preciziranja tih pretpostavki vodila bi nas u područje tumačenja najekstremnijeg pola problematike konceptualne umjetnosti koja se, kao svojom ključnom temom, bavi refleksijom o sâmoj prirodi umjetničkog fenomena, konkretizirajući svoje alternativne moduse u nizu specifičnih postupaka vezanih bilo za čiste jezičke formulacije, bilo za posebne materijalizirane objekte čije funkcioniranje nije izražajnog nego prvenstveno analitičkog karaktera. Ostavljajući ovom prilikom to pitanje po strani, možemo odmah prijeći na daljnje pokušaje interpretiranja prirode primarnog slikarstva ističući još jednom da se ta pojava logično priključuje onoj analitičkoj liniji u umjetnosti posljednjih godina u kojoj se, kao njena prethodna etapa, nalazi oblast ortodoksnog konceptualizma: jer, značenje primarnog slikarstva bitno je obilježeno iskustvom konceptualne umjetnosti, pa je u tom smislu i moguće postaviti tezu po kojoj bi primarno slikarstvo bilo jedna od specifičnih podvrsta na tom širokom području, ili bi čak otvaralo daljnji, post-konceptualni stadij u tekućoj umjetničkoj problematici početka sedamdesetih godina. Odnose konceptualne umjetnosti i primarnog slikarstva precizno je razjasnio Filiberto Menna u svom tekstu »Per una linea analitica nell'arte moderna«, objavljenom u katalogu izložbe »La riflessione sulla pittura«: on je, naime, ukazao na to da obje te pojave usmjeravaju svoja istraživanja prema polju imanentne prirode umjetničkog jezika, kao i prema mogućnosti interpretacije umjetničke aktivnosti shvaćene u analizi funkcije jedne specifične i autonomne prakse. U tom smislu Menna je s pravom istaknuo veze konceptualne umjetnosti i primarnog slikarstva sa strukturalističkom aktivnošću i, posebno, s lingvističkim strukturalizmom u kojima, kao zajedničku problemsku materiju, nalazi težnju definiranju cjelovitih komunikativnih sistema izgrađenih na strogo uvjetovanim relacijama među pojedinim elementima uključenim u funkcioniranje tih sistema. Vraćajući se jednom drugom prilikom pitanju odnosa strukturalizma i novih umjetničkih jezika Menna je dao ovu dijagnozu koja se može izravno primijeniti i na tumačenje prirode primarnog slikarstva: »Na osnovi procesa strukturalnog provjeravanja bilo bi moguće istaknuti distinkciju između 'picture' i 'painting'. Prva postoji prije svega na narativnom planu kao prikazivanje i kao emocionalni izraz, a druga, nasuprot tome, djeluje prvenstveno na planu sistematske analize vlastitih sastavnih dijelova, što znači na pretežno strukturalističkoj razini.« I dalje: »Ako umjetničko djelo, ili točnije, umjetničku komunikaciju promatramo kao djelovanje dvojne polarosti metafora-metonimija, možemo reći da



prijelaz od 'picture' do 'painting' ukazuje na premeštanje karaktera komunikacije na drugu od tih retoričkih figura. Pri tom je gledalac izravno uključen u taj postupak ispitivanja komunikacije onoliko koliko se njegova pažnja prenosi sa momenta uživanja u završnim efektima na analiziranje procesa koji vode formiranju umjetničkog djela.« Karakteristično je i za konceptualnu umjetnost i za primarno slikarstvo da se to analitičko istraživanje strukturalnih elemenata jezika obavlja na razini provjeravanja uvjeta prijeko potrebnih za nastajanje umjetničke pojave: u oba ova slučaja zasniva se, naime, specifična procedura zahvaljujući kojoj pojedine operacije refleksivnog karaktera poprimaju osobine novonastalog umjetničkog djela. I dok je u ortodoksnom konceptualizmu ta procedura u pravilu bila vođena verbalnim formulacijama kojima je bio dan atribut umjetničkog, s bitno drukčijom situacijom susreću se protagonisti primarnog slikarstva kad u sâm čin slikanja nastoje uključiti motivacije analitičkog karaktera. Mnogobrojni primjeri takvih pristupa pokazuju da se ove operacije najčešće izvode tako da se na što evidentnijoj razini demonstrira sâma procedura slikarskog akta u kome su

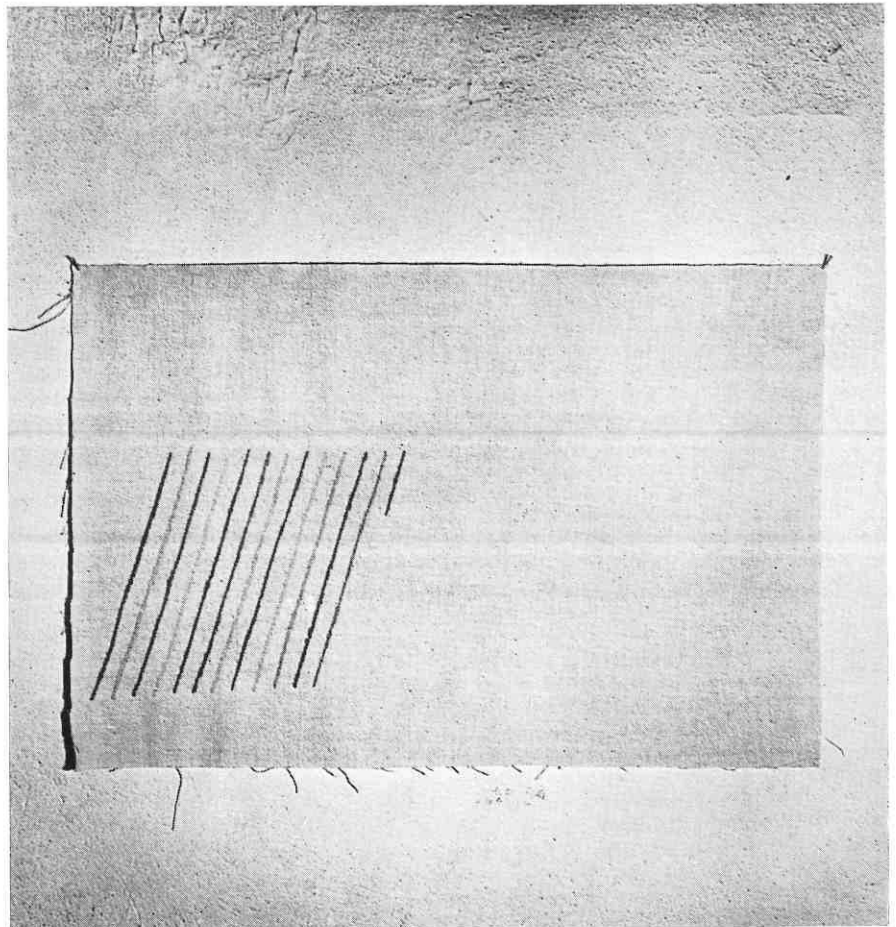
svi konstitutivni faktori materijalne građe slike (platno, okvir, četka, boja i dr.), kao i svi neizbježni tehnički zahvati pri postupku slikanja (postavka bojenog nanosa, definicija slikanog polja, određene tempa rukopisa i dr.), egzemplarno jasno tretirani kao bazične, ali i međusobno tijesno zavisne, strukturalne jedinice, koje će tek u cjelovitom organizmu završnog stadija slike poprimiti svoje posve definirano značenje i svoju strogo determiniranu funkciju.

Korisno bi sada bilo zadržati se ukratko na opisu nekih pojedinačnih slučajeva da bi se pokazalo kako su se sve u konkretnoj umjetničkoj praksi postavljala i rješavala pojedina pitanja svojstvena problematici primarnog slikarstva. Budući da nas ovdje ne zanima potpunost egzaktnog historiografskog pregleda, kao ni presjek kroz sve inače vrlo raznovrsne solucije definiranja te tematike, osvrnut ćemo se samo na nekoliko individualnih primjera koji, po stupnju koncentracije svojih istraživanja, mogu u tom pogledu imati karakter realnih paradigmatičkih modela. Takve attribute svakako posjeduje slikarstvo Roberta Rymana koji je i po vremenskom prioritetu i po problemskoj zasnovanosti svoga djela jedan od pionira toga novog umjetničkog usmjerenja. Još od 1965. Ryman radi na ovom osnovnom principu: na ravnine krajnje neutralnih podloga od lanenog platna, papira, aluminijskih folija ili plexiglassa on postavlja namaze isključivo bijele boje, nanesene na plohu u ujednačenim i upravo anonimnim horizontalnim ili vertikalnim potezima. Pri tom su intenzitet poteza i stratifikacija nanosa boje lišeni autorovih subjektivnih ekspresivnih intencija, ostajući u svakom trenutku uvjetovani nekim gotovo standardiziranim faktorima: naime, svaki konkretni prijelaz bojenog sloja sadrži samo onoliko materije koliko može ponijeti sama slikarska četkica, o čijoj veličini i širini onda ovisi i debljina i dužina traga što ga ona ostavlja na podlozi. A kako je time karakter poteza ovog tipa unaprijed predodređen, neopravdano bi bilo na jednoj jedinstvenoj površini varirati različite načine intervencija, pa zbog toga cjelina slike zapravo i nastaje kao suma tih načelno istovjetnih zahvata koji se u ujednačenom tempu prenose s gornje na donju graničnu zonu slikanog polja. Nastala na temelju takve pretkoncipirane procedure, slika naravno ne posjeduje nikakvu estetsku ili piktoralnu pretenziju: ona, naprotiv, prije svega postoji kao konkretizacija prethodno definiranog i stoga čisto mentalnog pristupa sâmom činu slikanja shvaćenog u smislu elementarne operativnosti, lišene ne samo svake pred-

stavljачke nego ujedno i svake evokativne ili intencionalne nadgradnje. A da bi u primjeni takvog slikarskog postupka izbjegao mogućnost upletanja svakoga ekspresivnog ili asocijativnog refleksa, Ryman se opredijelio za čistu materiju bijele boje, s tim što ona u njegovu izboru ne sadrži, kao što je bio slučaj s velikim prethodnim primjerima Maleviča ili Fontane, nikakvu metafizičku ili prostornu sugestiju, nego je, naprotiv, dana u funkciji što direktnijeg ekspliciranja sâme primarnosti i elementarnosti upotrijebljenih slikarskih sredstava. Može se na prvi pogled činiti kontradiktorno da Rymanovo inzistiranje na materijalnom aspektu gradnje slike ima tako izrazitu mentalnu karakteristiku: pa ipak, centralna tema njegova slikarstva sastoji se zapravo u analizi sâmog procesa nastajanja slike građene uz pomoć osnovnih tehničkih operacija, čime završni vizuelni rezultat djela nema više odlučno značenje, jer je ono u principu definirano već u času kad je kao problem bilo naslućeno u umjetnikovu duhu, a manuelna je radnja, koju on poslije toga u danom materijalu obavlja, samo praktična verifikacija mogućnosti jedne takve misaone pretpostavke. Status slike kao definitivnog objekta nije, dakle, cilj tih Rymanovih operacija: umjetnik zapravo istražuje motiv demonstracije ili, točnije, motiv razlaganja sâmog procesa slikanja na njegove osnovne konstitutivne elemente, i upravo se u tom dosljednom razgolićenju procedure i zasniva bitna analitička karakteristika slikarstva kojim se on bavi. Sličan Rymanovoj metodi jest i postupak talijanskog umjetnika Giorgija Griffa: i on se služi platnom koje nikad ne napinje na okvir nego ga naprotiv redovno ostavlja slobodnim i nenategnutim, intervenirajući na takvoj podlozi svega sa nekoliko krajnje jednostavnih i jedva vidljivih poteza vrlo razblažene boje čiji tanki nanos trenutačno apsorbira materijal poroznog platna. Griffa se bavi procedurom slikarskog čina dovodeći u pitanje gotovo sve one osobine koje inače karakteriziraju prirodu te specifične aktivnosti: tragovi koje on ostavlja na opuštenom platnu znakovi su rudimentarne akcije slikanja, fiksirani trenutak prije nego što bi mogli prerasti u sastav apstraktnih formi ili u nagovještaj nekog prizora. Poriijeklo takvog postupka može se tražiti u kulturi onoga umjetničkog ambijenta iz kojega je Griffa potekao: on, naime, djeluje u Torinu, u središtu talijanske struje Arte povera, a po osobinama krajnje reduciranog repertoara intervencijâ kojima se služi njegov se jezik može s pravom nazvati primjerom »siromašnog slikarstva«, razumijevajući pod tim njegovo svjesno odustanje od bilo kakve morfološke nadgradnje, da bi u fokus svoje pažnje stavio pitanje mogućnosti postojanja predikonografskog i predmorfološkog stadija slike. Među nekolicinom talijanskih autora,

koji se s izvornim doprinosima bave problematikom primarnog slikarstva, pažnju pobuđuje još i djelo rimskog umjetnika Claudija Verne: on se na teorijskom planu među prvima zalagao za novi odnos prema pojmu slike, ističući da se »danas više ne može govoriti o slikarstvu općenito nego samo o slikarstvu napravljenom na određeni način«. I upravo taj proces »pravljenja slikarstva« (fare pittura) tema je koju on konstantno razrađuje: njegove su slike upravo zato najčešće riješene kao jednobojna polja na kojima su krajnje shematskim linearnim razgraničenjima upisane koordinate preliminarnog geometrijskog crteža; tim se crtežem zapravo definira topologija slikanog prostora fiksanog u stadiju projektiranja njegova elementarnoga konstruktivnog plana. Postupak američkog umjetnika Bricea Mardena uključuje mnogo kompliciranije zahvate: on ispituje stanje i učinak krajnje zgusnutih i neprozirnih bojenih slojeva koje dobiva miješanjem pigmenata s razblaženim voskom. Tako obrađene površine osjetljivih i delikatnih blijedonarančastih, sivomaslinastih, ružičastih i svjetlozelenih tonaliteta povezuje u nizove samostalnih

panoa, čime njegova djela pokazuju stanovitu sličnost s jednom fazom slikarstva Ellswortha Kellyja, iako se od njegova shvaćanja slike bitno razlikuju ne samo po vizuelnoj diferencijaciji efekta bojenih jedinica nego, prije svega, po načelno drugačijem sastavu i tretmanu materije koja u Mardenovu slučaju upravo i čini osnovu istraživačkog interesa. Ako je djelovanje navedenih umjetnika u različitim individualnim modalitetima naglašavalo pojedine proceduralne etape stilskog čina, orijentacija Agnese Martin podrazumijeva ta pitanja da bi, potaknuta primjerom Ada Reinhardta, išla na prekrivanje same procesualnosti i završnim izgledom djela uključila se u izrazito spiritualno podneblje posebnih karakteristika: njene potpuno bijele slike, razrađene jedva primjetnim rasterom paralelnih horizontalnih i vertikalnih linija izvučenih mekanom olovkom na samom tanko grundiranom platnu, prerastaju ne samo vizuelni, nego u ranijim slučajevima i posebno naglašavani operativni stadij slike, da bi doprle do razine krajnje sublimacije u kojoj se moment finalnosti djela nameće kao nadindividualni oblik »apstraktne ikone«. Ovim

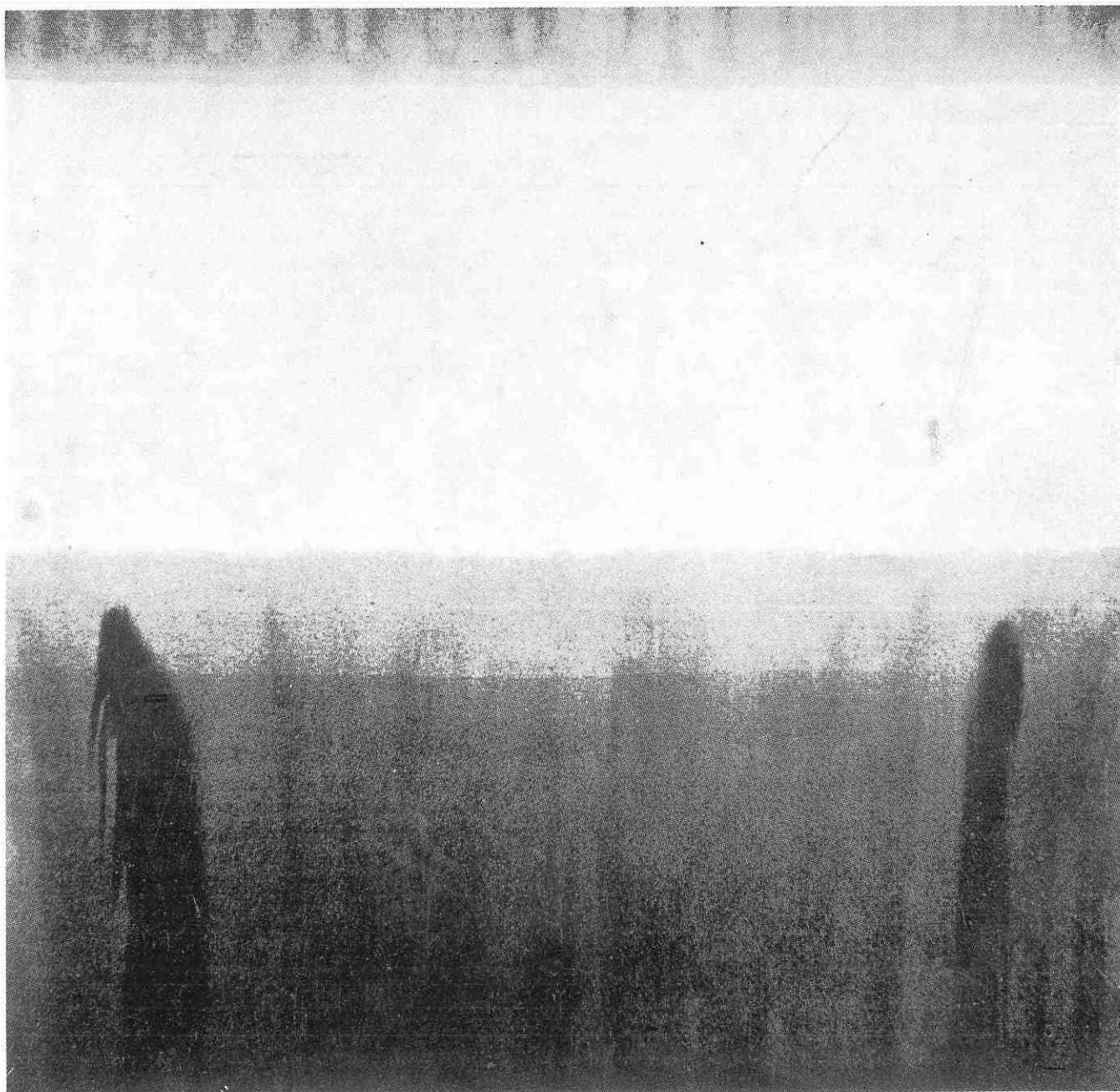


giorgio griffa
linije u dvije boje,
1971

primjerom primarno slikarstvo rječito demantira moguću napomenu da bi smisao te orijentacije bio u potenciranju materijalne instrumentalnosti slikarstva i demonstraciji elementarnih procedura slikarskog čina. Nasuprot tom utisku, visok stupanj meditativnosti na platnima Agnese Martin pokazuje da je taj tip umjetničkog iskustva kadar svoje svjesno odustajanje od svakoga estetskog i izražajnog momenta kompenzirati ne samo detaljnim analitičkim prodorom u sâmu bit procesa nastajanja slike, nego i u pojedinim svojim komponentama ostvariti u suvremenoj umjetnosti doista rijetko dosegnutu simbiozu intelektualne koncentracije i krajnje kontemplativno disponiranog senzibiliteta.

Trenutak je da se poslije generalnih uvodnih pretpostavki, i poslije kratkog osvrta na nekoliko konkretnih individualnih modaliteta primarnog slikarstva, prijeđe na neke zaključne napomene. Ono što se čini bitnom karakteristikom problematike primarnog slikarstva, prije svega je njegova izrazita refleksivna intencija: za razliku od mnogih umjetničkih pokreta, koji se zasnivaju na funkciji simbolike ili na funkciji ekspresije, ovdje se prvenstveni cilj umjetničkog djelovanja prenosi na funkciju analize ili, točnije, autoanalize uvjeta i procedura nastanka sâmog jezika slikarstva. U tom se pogledu primarno slikarstvo pokazuje kao neposredna posljedica konceptualizma koji je nastojao preispitati globalni pojam umjetnosti odustajući od svake primjene praktičnih formativnih operacija, dok se nasuprot tome u ovoj orijentaciji nastoji obnovom uloge i značenja slikarske prakse preispitati specifični pojam slikarstva kao jednog od autonomnih sistema ili podsistema opće kategorije umjetnosti. I dok je konceptualna umjetnost težila uspostavljanju znaka jednakosti između ideje i umjetničkog djela (Art as idea, prema tvrdnji Josepha Kossutha), ovdje se sada ponovo afirmira instanca izvedbe, s tim što ona nije, kao u tradicionalnim vrstama slikarstva, tretirana kao nezaobilazan i upravo odlučan faktor finalne egzistencije djela, nego, naprotiv, postoji kao praktična verifikacija polazne ideje koja i nadalje ostaje bitnom komponentom značenja takvog umjetničkog pristupa. Pri tom je priroda ideje, koja je u podlozi tih operacija, konstantno, iako s manjom ili većom usredotočenošću na sâmu jezgru problema, usmjerena prema analizi mogućnosti slikarstva, obavljenoj u toku procesa njegova otjelotvorenja u materijalni medij slike. Ako se slikarstvo u svom do-

sadašnjem historijskom postojanju može definirati kao specifični jezik ili, preciznije, kao sistem različitih jezičkih solucija, onda se iskustvo primarnog slikarstva postavlja u odnosu na ovo nasljeđe kao alternativa jednog metajezika, dakle kao mogućnost zasnivanja jezika o jeziku. Na toj razini očituje se i distinkcija između dvaju krajnjih graničnih pristupa toj materiji: dok se jedan razvija na nivou produkcije samostalnih entiteta, drugi postoji na nivou analize vlastite prirode, s tim što se ta analiza ne obavlja aposteriornom posredstvom metodologije teorije umjetnosti ni posredstvom metodologije likovne kritike formulirane u terminologiji verbalnih iskaza, nego naprotiv u trenutku nastanka slike, objavljujući se tako kao mogućnost refleksije najčvršće integrirane u djelotvorni proces konkretne slikarske prakse. Primarno se slikarstvo otkriva dakle kao vrsta »operativne kritike« pojma slikarstva, čime se nastoji što vidljivije, razložiti pitanje modaliteta i perspektiva postojanja jedne od kategorija one svojevrsne ljudske aktivnosti što u kontekstu suvremene kulture nosi naziv i atribut umjetnosti. A upravo je to pitanje o prirodi umjetnosti ona konstantna, ali i uvijek iznova aktualizirana tema koja se pokreće svakim novim pogledom i svakim drugačijim pristupom njenim dotada valjanim definicijama. Jer, u suvremenoj historijskoj realnosti, u kojoj više ne može postojati jedinstveni pojam umjetnosti i u kojoj se pod tim generalnim terminom razumijevaju vrlo različiti i međusobno često gotovo isključivi prijedlozi, svaki relevantni napor na produbljavanju sadašnjih ili na zasnivanju novih područja svijesti o njenim karakteristikama i njenim mogućnostima rezultat je koji s pravom dostiže granice punog opravdanja spoznajne, a time ujedno i socijalne, funkcije suvremene umjetnosti. Gledano u tom sociološkom kontekstu, primarno slikarstvo, kao uostalom i sve prethodne orijentacije što se temelje na zajedničkim polaznim pretpostavkama, ne samo da svojom koncentracijom na interne probleme umjetničkog jezika ne zastupa pasivno ponašanje u odnosu na represivne društvene snage, nego naprotiv nagovještava i pronalazi danas gotovo jedini efikasn način suprotstavljanja pritiscima kojima je sfera umjetnosti i sfera kulture izložena u svim ambijentima suvremenog svijeta u kojima one traže mogućnost djelotvornog rasprostiranja. »Ako je umjetnost kadra — pisala je Catharine Millet — da se metodično prihvaća vlastite analize i vlastite kritike, ako njena akcija ne teži širem opsegu, ona tada može onemogućiti zatečene sisteme da joj nakaleme svoje vrijednosti i svoje ideologije.« U duhu konzekvencije lucidne teze moglo bi se napokon ustvrditi da ova nova mogućnost umjetničkog očitavanja uspijeva sâmom svojom osnovnom problemskom ori-



jentacijom održati otvorenom još jednu od malobrojnih perspektiva individualne slobode koja danas ostaje posljednjom šansom svakoga dostojanstvenog ljudskog htijenja. A to je svakako dovoljno da toj umjetničkoj pojavi, koja je u prividno krajnje parcijalnim ispitivanjima jedne od mogućno-

sti izgleda, značenja i statusa slike u aktualnom stadiju procesa njenih konstantnih metamorfoza našla načina da stigne do razine nekih doista općih i globalnih egzistencijalnih spoznaja, osigura u današnjoj historijskoj realnosti puni smisao i opravdanje njene trenutno aktivne duhovne prisutnosti.