

aleksander
bassin

sadašnji
trenutak

Literarno-vremensko definiranje ovog pojma u današnjoj situaciji razvitka suvremenog likovnog izraza gotovo nije ni moguće. Trenutak, o kojem će biti riječi, može naime obuhvatiti razdoblje različite dužine, godinu dana ili nešto više, ili čak cijelo desetljeće, a može biti složen i od spleta događaja koji su uvjetovali njegovu konačnu kao i izražajnu fazu, bez obzira na inače tako reći moderni *conditio sine qua non* — tempo neprestanog pretapanja, izmjenjivanja, nadilaženja. Možemo li, prema tome, već na samom početku ustanoviti kako trenutak s istinskim meteoritskim učinkom, što bismo, razumije se, u istom smislu prenijeli na pojave konačnih rezultata nekih, prvenstveno mlađih, autora, u suvremenoj slovenskoj likovnoj umjetnosti ne poznajemo? Jest, vrednovanju ovako ili drukčije oblikovanih pojava pristupamo sa stanovitom racionalnom skepsom, točnije, uviđavnošću, uzimajući u obzir njihovu osnovu, povezanost s bliskom prošlošću ili čak s poviješću, istodobnost s pojavama izvan etničkih granica, mada smo ujedno svjesni značenja trenutnog afirmativnog prihvaćanja, odnosa prema novim podsticajima, pojavama u likovnom izraju.

Ipak — kako bismo usprkos svemu mogli definirati ovaj trenutak? Uzmimo tri godine koje obilježavaju ovi događaji: 1966/67. izložba slikara Slavka Tiheca u Maloj galeriji kao prvi tehničko-konstruktivni pristup plastici i pojava prvih nacrti i maketa njegovih mobilâ; 1968. predstavljanje mladih slovenskih slikara u Beogradu na izložbi pod nazivom Ekspresivna figuracija mladog ljubljanskog kruga; u istu godinu pada i nastup skupine OHO: prvi pokušaji tipografske poezije, konceptualne umjetnosti, a u ostalom prelaženje na pozicije neodadaizma, što sve u načelu znači prekid s tradicionalnom slovenskom strukturom, mada je opravdana definicija Briana O'Dohertija: »To je retrogradna akcija avangarde, protiv kulture mase, one kulture koja je pojedinca potisnula ispod linije najnižeg zajedničkog nazivnika. Uistinu je možemo označiti kao izrazito umjetni pokušaj obogaćivanja duhovna siromaštva.«

Posve sigurno to su početni međaši toga trenutka sadašnjosti: opća linija, koja se, prema tome, oblikuje tek potkraj druge polovine sedamdesetih godina, proizlazi, znači, već iz više nego sazrele situacije. Iz situacije koja je rezultat rasta, veličine pojedinih ličnosti, kakve su Marij Pregelj, Gabrijel Stupica, nemirni Stane Kregar, pa međunarodne afirmacije Janeza Bernika, slovenske suvremene grafike sa Debenjakom na čelu. Istodobno sa željom za oslobođanjem, za revalvacijom danih, postojećih kvaliteta, osjeća se generacijski problem:

odjednom postaje značajan nastup cijele generacije, nastup koji doduše ne znači prodor (možda samo na početku), nego je u biti riječ o oblikovanju istovrsnog mišljenja koje prerasta i u nazor, dakle, nastup ili uspjeli pokušaj da se prekine s vizionarnom simbolikom kao praktično najvišim izražajnim stupnjem prošlih generacija. Afirmacija istovrsnog, kolektivnog mišljenja nasuprot jakim individualiziranim ličnostima s jedne strane, a s druge opravdan nagon da se u takvoj situaciji uhvati sinhroni dodir s aktualnim zbivanjima u svijetu, pohlepa za što bržom afirmacijom umjesto očekivanja konačnog sazrijevanja!

Da vidimo kako su veliki uzor-predšasnici odredili, obilježili svoje vrijeme prije nastupa mlade »trenutačne« generacije! Slikarstvo Marija Pregelja počelo je živjeti i razvijati se u izrazito misaono-problemskom svijetu. Tip slikara mislioca nužno oslobađa dva problema odjednom: problem stilskog i problem idejnog opredjeljenja. Pregeljevo misaono stupnjevanje izraženo je u temama koje se razvijaju, prelazeći iz problemsko-analitičkih u konačna rješenja, u kojima, međutim, misaona »vrata« ostaju i dalje otvorena. Posljednje utočište, posljednja mogućnost postojanja njegova pojedinačnog čovjeka jest zatvoren, perspektivno prikazan prostor; za tog pojedinca Pregelj je bio spreman boriti se u nedogled, do apsurdna, usprkos očitom paradoksu vremenitog i vječnosnog momenta koji opredjeljuju njegovu fizičku egzistenciju. Problem stilskog nasuprot idejnom opredjeljenju Pregelj je u svakom svom radu načinjao iznova: to je otvoreni dijalog između njega samog i suvremenikâ, Picassoa, Moorea, Bacona, Sutherlanda, Saurea, kad su došla do izražaja načela izomorfnosti, zajednička antropomorfnarhitektonika, doslovno oživljavanje materije i materijalizacija ljudske anatomije.

Suprotna njemu jest introvertirana ličnost Gabrijele Stupice, velikoga ekspresivnog realista današnjeg vremena, zatvorenog u vlastitu kulu-atelijer od slovnovače, u kojoj su jedini glasnici sve novi i novi predmeti koji se doduše gomilaju na slikarovu stolu, ali bivaju sve nemirniji u svojoj primarnoj egzistenciji, pa počinju mijenjati dimenzije egzistencijalno-misaonog prostora: stravična je rotacija prema unutra, u dubinu, u vlastitost — u kojoj ustraje slikar uza stalak, uza blistavu i sveopću bjelinu koja pali i uz plavetnilo, ali s vjerom u jedino postojeću stvaralačku mogućnost pojedinca . . .

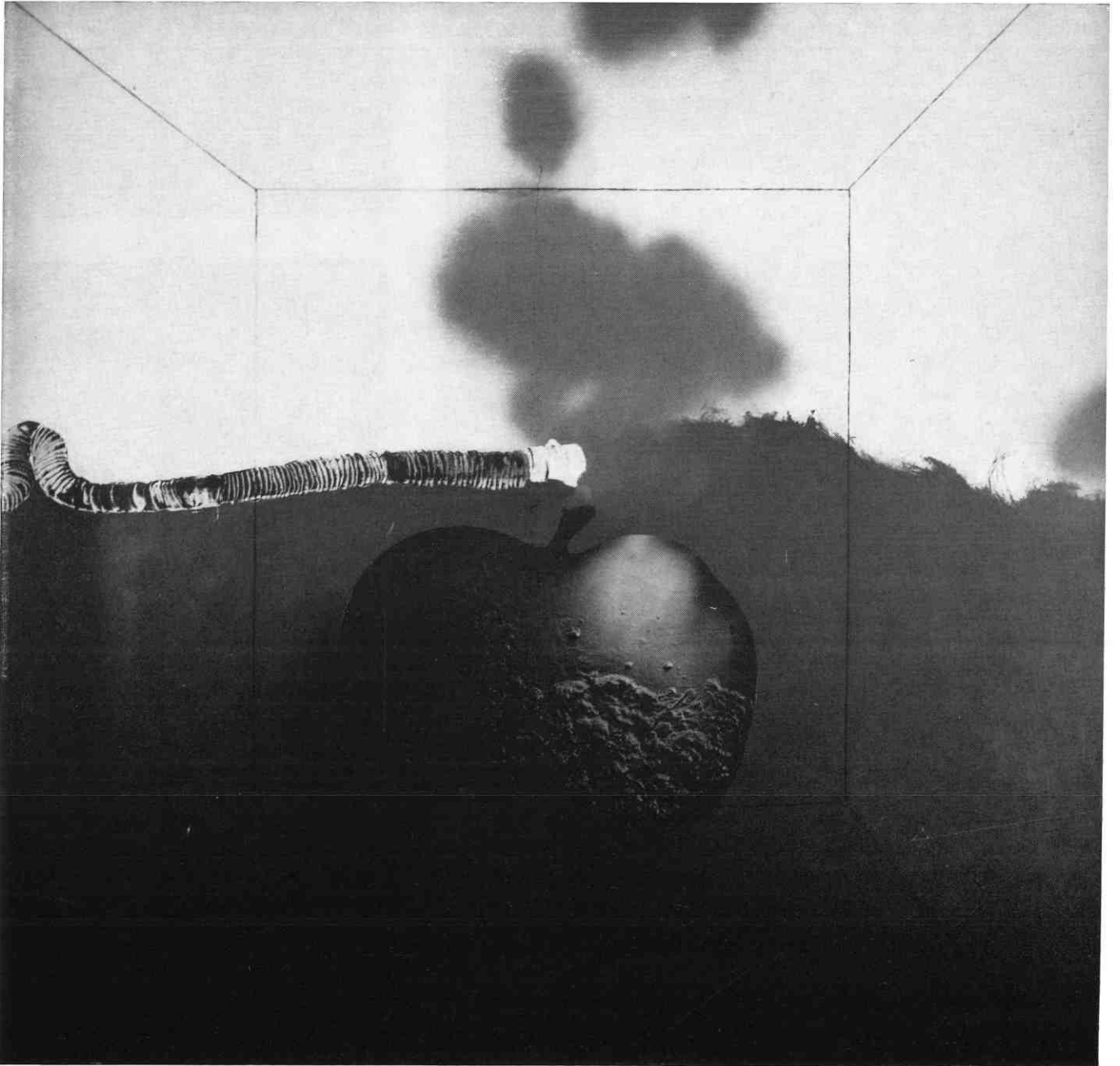
Kregarov stvaralački nemir što se razapinje od nadrealističkog poriva preko lirske apstrakcije do vizionarne ekspresivne simbolike i naracije stvorio je uvjete za prostranije ispovjedne dimenzije, za pobjedu nad vremenom, ali ipak u traženju harmonije kao posljedice neprestrana izgrađivanja ontološke strane svoje umjetnosti.

Nova figuracija Janeza Bernika, do čije je »eksplozije« zapravo došlo zajedno s mladima, mada pripada drugome misaonom krugu, smisleno je odabrana u odnosu na simboličnu transpoziciju, pa se odvija na rubu meditativnosti i dramatičnosti. Traženju tradicionalnih estetskih vrijednosti podređen je i njen krajnji domašaj, to jest personifikacija forme koja tako, usprkos neodadaističkim zahvatima (u plastikama), zvuči pomirljivo, ugađeno, mada uz sudbonosno naslućivanje koje je, kako se čini, za vječna vremena uhvaćeno u staklenoj krletki blještave forme.

Po slovensku grafiku prije pojave mladih karakteristično je opredjeljenje u smislu tradicionalnog, uvijek aktualnog intimističkog duha, ekstremno usmjerenog protiv naturalizma (više nego protiv verizma): tehnički odgovarajuća struktura drvoreza, nadalje bakropisa i akvatinte do reljefnog tiska do danas je zadržala istu poziciju misaonog duha u slovenskoj grafici. Poslije drvoreza Jakca i Miheleliča najkarakterističnija je pojava bakropisa u boji Rika Debenjaka koji je doživio najviše priznanje i oslobođenje u fazi enformela. Iživljavanje u strukturalizmu, u manje-više spontano nastalim i dalje racionalno vođenim površinskim teksturama, koje draškaju svojom prirodnom i pridodanom kolorističkom patinom, a sadržajno odgovaraju intimističkom duhu osobno jako doživljenih dimenzija — to su karakteristike takozvane ljubljanske grafičke škole koja se oblikovala u ovom »pretposljednem« razdoblju.

Andrej Jemec i Zvest Apollonio prvi su se oslobodili toga tradicionalnog grafičkog okvira. Mada su obojica slikari, upravo prijenos crteža u grafiku, odnosno maksimalno iskorištavanje nove, serigrafijske tehnike, imali su odlučno značenje za novi nastup i Jemca i Apollonija. Jemčeve grafike čine sustav isprepletenih organskih oblika u samostalnim bojama koje se ističu glatkoćom površine, raznovrsnošću i čistoćom; sklop u kojem naslućujemo susret vlastitog izražajnog svijeta s univerzalnim u nama i oko nas, ali bez umjetnikova zahtjeva da se identificiramo s konkretnim simboličkim oblicima.

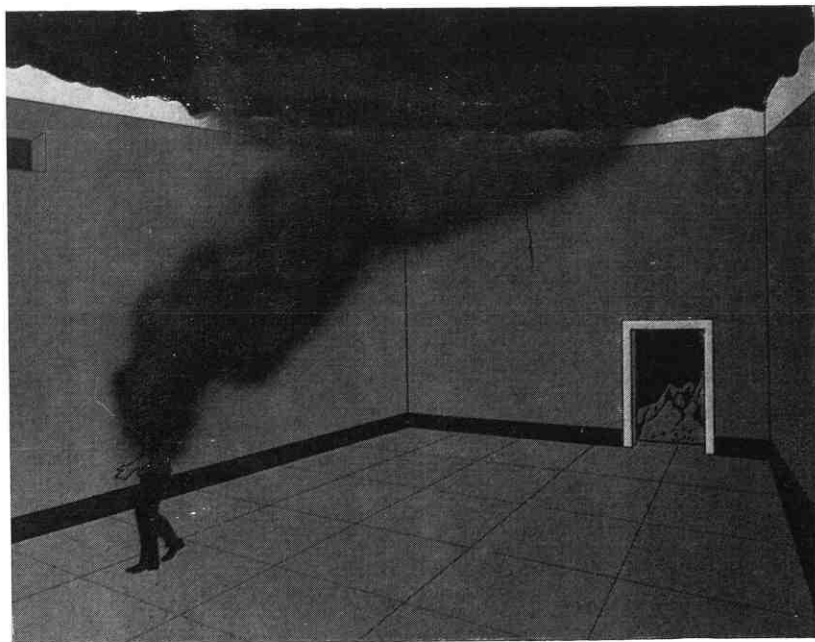
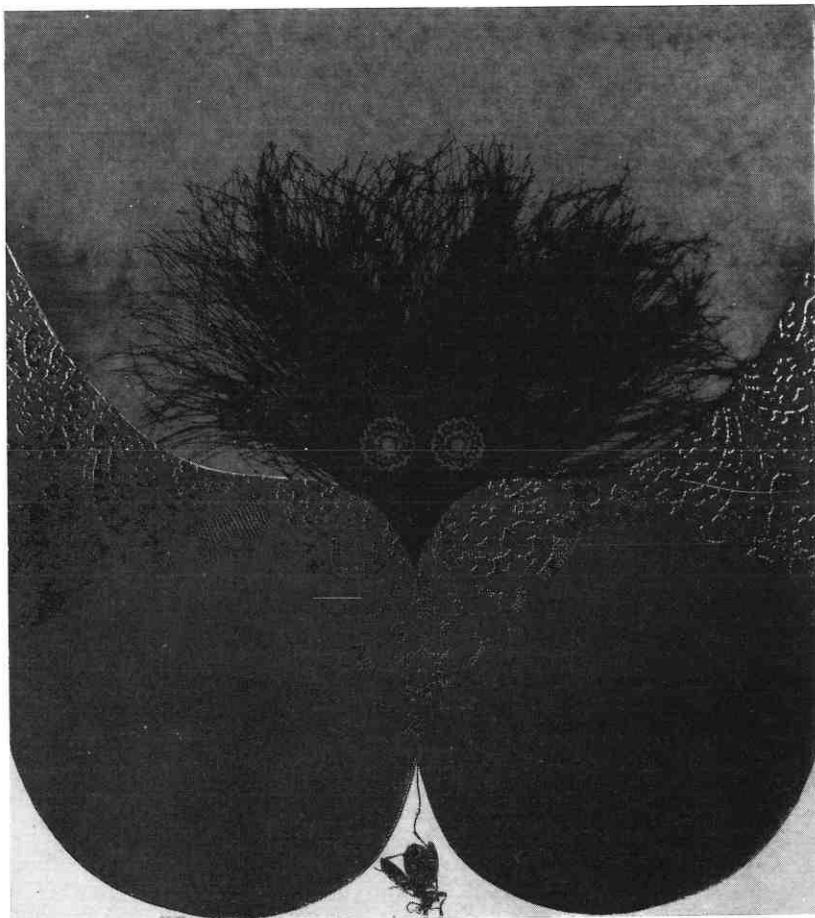
U Apollonijevoj serigrafiji očituju se sve karakteristike suvremene kontemplativne erotike, to jest poletnost, uvjetovana seksualnom slobodom dotičnog trenutka, ali smisaono usmjerena više u intimnu nego u koketnu sferu, znači poletnost u kombinacijama forme i boje, poetična uznemirenost i inspiracija, izražena organsko-ornamentalnom transkripcijom; usprkos tome što je riječ i o simbolističkim misaonim transpozicijama, djeluje suvremena ornamentalna nota u izrazito pozitivnom razvojnom smislu.



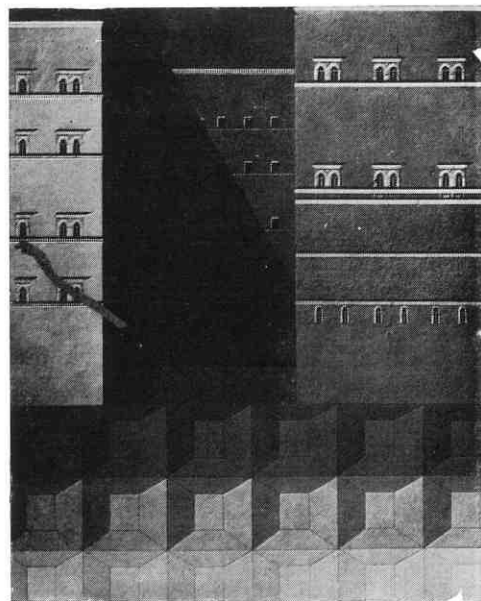
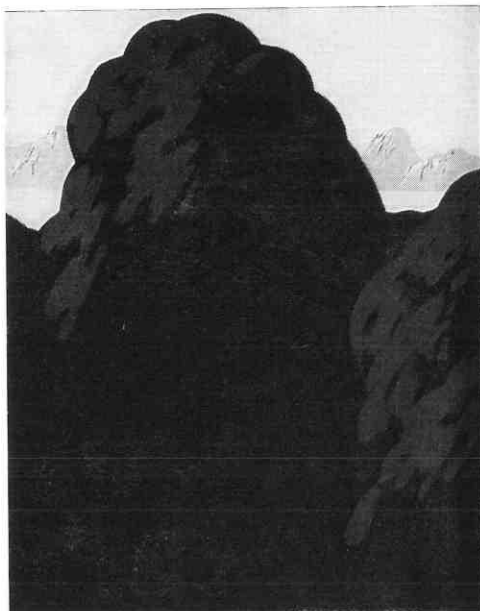
zvest apollonio, priča o hruštu, 1970

iuraj zmago, 1970

16



herman gvardjančič
predjel 2, 1970



metka krašovec
lutanje, 1969

Dio najmlađe slovenske generacije, naprotiv, opredijelio se, što se tiče načina izražavanja, svjesno za predmetnu ikonografiju. Ako bismo htjeli potražiti konkretne temelje tih njihovih nastojanja, onda zaista ne bismo smjeli ispustiti iz vida vanjske poticaje, to jest istodobnu pojavu pop-arta, novog realizma i narativne figuracije u svijetu, u vrijeme kad se situacija i kod kuće (na području enformela i apstrakcije općenito) sredila i raščistila. Ipak, ovo je isključivo vanjska, formalna pobuda; istinske porive valja tražiti u slovenskom prijeratnom slikarstvu, u nikada dokraja dotjeranim, tako reći nerazvijenim strujama ekspresionizma i nove stvarnosti, iako, razumije se, ne namjeravamo zaniijekati razinu što ju je dostigao pedesetih godina svjetski apstraktni ekspresionizam.

Na ovu osnovu koja je svakako bliza čuvstveno-racionalnoj ravnoteži, karakterističnoj za slovensko umjetničko izražavanje općenito, nadovezuje se daljnje bilježenje neposrednog odnosa prema realnosti, prema svakidašnjoj stvarnosti, prema njenoj specifičnoj mitologiji. Ili, kao što je Rolf Wedewer napisao u uvodu kataloga izložbe »Realizam simptoma« u Leverkusenu godine 1966: »Za metodiku današnjeg realizma u umjetnosti karakteristično je što je ne zanima isključivo optička pojavnost predmeta, bez obzira na manje-više istaknutu akribiju prilikom predstavljanja objekata. Od općeg je značenja što stvarne ili samo naslućene konstante i ove pojavnosti doživljavaju takve promjene da zatim novi oblik zajedno s iskustvom o objektu probuđuje njegovu — simptomatično! — funkcionalnost, bilo da je ona očita bilo manje zorna. Predmet i njegovi simptomi: tek svi zajedno zatvaraju krug ove stvarnosti.«

Po obliku većinom ekspresivna a po sadržaju narativna figuracija obrađuje problematiku za koju se ne bi moglo reći da je središnjeg značenja; slikari je akumuliraju u određenim tematskim krugovima, u koje je uvode brojni narativni momenti, od stilizacije figure i primjene geometrijskih uzoraka do posve slikarski obrađenih i naglašenih ploha u ekspresionističkom smislu. Svakidašnjost određenog, odabranog objekta prema tome je obogaćena. Ipak, stječe se dojam kao da sadržaj često premašuje oblik, jer se javlja didaktički, a ne samo karakterističan likovni kontekst. Teško bismo ga sad odredili samo definicijom simbola, simbolizacije nečega, jer je zapravo riječ o kompleksnosti, o širini koju ustrajno izaziva susretanje odnosno suočavanje slikarove intimne, osobne, pa i kritičke zainteresiranosti s načelom nove realnosti, takozvane masovne kulture, u kojoj se međutim krije opasnost da će likovno djelo dobiti isključivo potrošačku (suvremenu dekorativnu) funkciju. Toj novoj usmjerenosti

u prvom se redu protive nastojanja ovih mladih slikara, mada su oni potpuno svjesni sveukupne društvene i estetske konstelacije kojom je uvjetovan njihov izraz. Pripadaju li, prema tome, njihovi radovi izrazitoj pop-kulturi, deklariranoj reportažnim, neizmijenjenim reproduktivnim stilom, odnosno ne idu li oni za problemom inovacije na području estetike?

Svakako razlike postoje, odnosno pojedini autori preferiraju jednu ili drugu — problemsku — stranu. Ovoj drugoj skupini pripadaju prvenstveno Jeraj, Gnamuš, Krašovčeva, Gvardjančič. Dimenzije koje u slovensko slikarstvo unosi Zmago Jeraj, svakako prvi, i koje on i misaono-izražajno točno definira, izrazito su ontološke prirode; čini se kao da se sveukupno spoznajno iskustvo već pročistilo u samom slikaru, u izuzetno pogodnoj klimi psihofizičkih osobina koje su sigurno jedan od temelja njegova slikarskog izraza. A taj slikarski izraz pripada prostornoj sferi narativne figuracije s njenom zaostrenom, jezgrovitom frazom koja postaje sve uvjerljivijim dokumentom našeg vremena. Pošto smo utvrdili očiglednost širine — Jerajevo slikarstvo možemo označiti i kao istinsku dijagnostičku informaciju koja obuhvaća cijelog čovjeka, prodirući pod epidermu toga ljudskog individuuma, izabranog za tipskog reprezentanta koji živi sa svim svojim kompleksima, ostaje na životu na sebi svojstven način, ostvarujući se životnom snagom koja mu je dana od rođenja i koju je razvio u danim mogućnostima okoline suvremenog društva.

Jeraj bilježi trenutke — točnije, stvara ih tako da osjećamo njihovu težinu, da smo ih svjesni. Njegova stvaralačka snaga kreće se, prema tome, neopredijeljenim i višeznačnim područjima životne nesigurnosti, zastajkujući pred ispraznim, dalekim, zatvorenim, životinjskim, sumračnim, noćnim, smrtnim. Jeraju uspijeva da iza naslikane stvarnosti, iza tako predočena, uređenog svijeta, osjetimo istinsku inverziju — pa i više, psihološko, u apsurdno ovog svijeta rođeno i verbalno lako dokažljivo stanje, jer iza cjelokupnog ovoga poretka naslućujemo kaos bez obzira na raznolikost motiva, bez obzira na njene vanjske pojavnosti. Uz ovu vanjsku Jeraj je stvorio još jednu — pojmovnu pojavnost. I u tome je dragocjeni prilog njegova realizma.

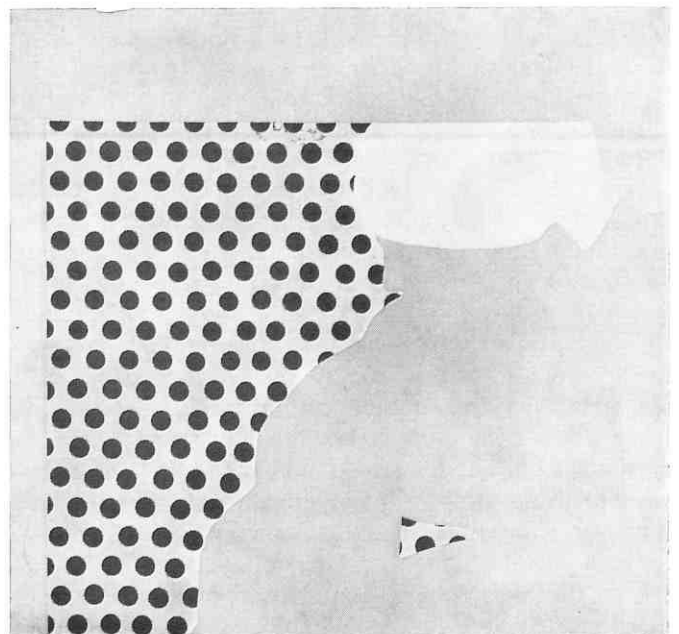
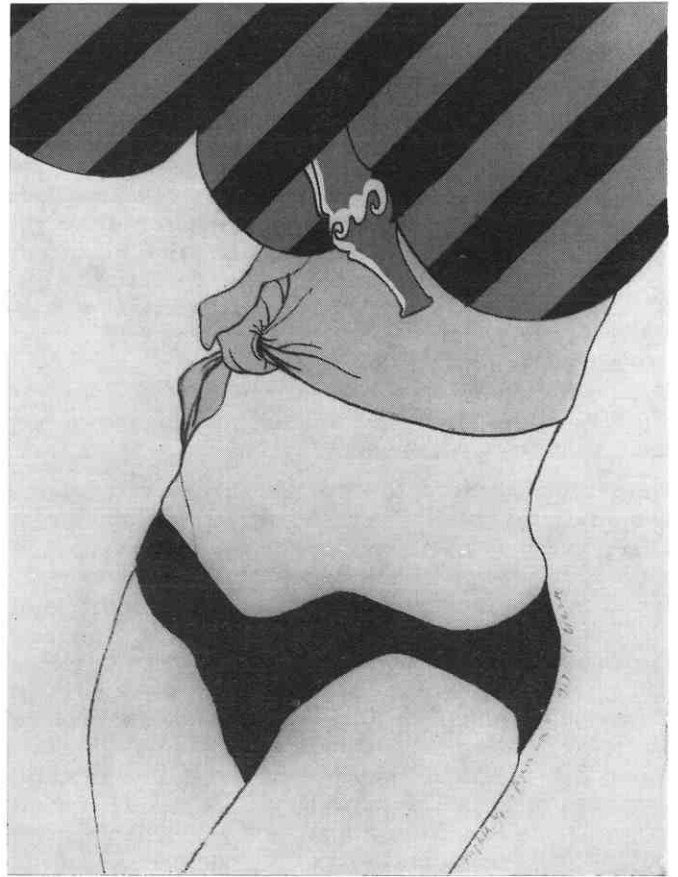
Provala modernih znakova, crta, a u prvom redu novovjeka prostorna konstrukcija koja određuje čiste, racionalno određene odnose bojâ proširile su tradicionalno shvaćanje krajolika, odnos prema tematici ove vrste, u Gnamuševu slikarstvu. Prozračnost cjeline i centripetalnost plastički efektne živopisnih ploča njegove su osnovne karakteristike; i ponovno javljanje ljudskog lika ili predmeta kao

fenomenološko-egzistencijalne domene suvremenog umjetničkog istraživanja ispostavlja se kao likovno promišljen rezultat, nipošto samo kao izlika za slikanje. Osobni svijet, razapet između halucinatne i hipnotičke trenutačnosti (ali koji nema nikakve veze s nadrealizmom) i stupnja na kome jedva uočljivi kult objekata — koji su jedanput jednostavni potrošni predmeti, a drugi put kleeovski pojednostavnjeni homunkulusi — prelazi u ironičnu persiflažu, to je svijet Matke Krašovec. Usprkos kadrovitoj kompoziciji, što pojačava njenu karakterističnu metafizičku dramu, ona se više oslanja na zamišljenu, gotovo romantičnu tipiku, o kojoj se može govoriti i u Gvardjančičevu slučaju.

Najnovije slike Hermana Gvardjančiča posljedica su unutarnje discipline, sluha za vlastite stvaralačke mogućnosti, uz suočavanje s velikim suvremenim stvaralocima, i otkrivanja smisla za sintetičnije promatranje svijeta. Tako je Gvardjančič za svoju silhuetnu figuraciju, kojom je dosad u prvom redu rješavao teoretsku likovnu problematiku, kao npr. provalu svjetlosti u objekt i na njega, u prostor koji objekt zauzima, ili povezanost teorema linearnog, plošnog i tjelesno plastičnog, pronalazio određeni izvanjski svijet: realizam osobite vrste, u kojem slikar nalazi pojmovnu koincidenciju između vlastite zamišljene tipike i vanjskog svijeta. Prividno neutralni pejzaž poprima tako svojstvenu inertnost, zapuštenost, fiktivnost: nije mu potrebna nikakva dramatična aktivnost, dok monokromija zelenog ostaje ionako vezana ne za uobičajenu simboličnost, nego za pojmovnost. Organski oblici, ljudski lik na kojem se ocrtava odsjaj svjetla, djeluju načas poput nestvarnih, prozračnih masa, a odmah zatim kao fotografskom lećom uhvaćeni dio pejzaža koji bismo, ovako odredljiv, željeli zadržati zauvijek. Sjećanje, pamćenje ili potpuna identifikacija s prirodom — vječne čovjekove želje — ostaju i ubuduće prisutne u Gvardjančičevu slikarstvu.

Tom »problemskom« rodu umjetnikâ pripadaju još Ladislav Pengov, Jure Cihlař, Gorazd Šefran i Franc Novinc, u čijim je radovima, uz oba još odvojena elementa, boju i oblik, najočitiije izražena groteska i erotika.

Kostja Gatnik, Lojze Logar i Boris Jesih, naprotiv, predstavljaju reportažnu pop-kulturu. Gatnikovi su radovi čulno-slikarska reakcija u stilu mec-arta na karakterističnu suvremenu shemu ponude i potražnje, izrađeni po napadačkom revijalnom i filmsko-televizijskom ljubavnom modelu. Lojze Logar bavi se intenzivnije grafikom Ako bismo, međutim, njegovu viziju shvatili cjelovitije, za njega je karakteristična razapetost između fetišizma potrošačke i erotične predmetnosti i halucinatorno-simboličkih definicija. Stripovski bezobzirna, erotski naglašena



linija i gotovo formalistički dosljedna definicija orijentacije ljudske silhuete na plohi s natuknutom intencijom prodora u prostor dvije su karakteristične komponente Jesihova likovnog izražavanja.

*

Godinom 1966. datirali smo tehničko-konstruktivni pristup plastici na području slovenskoga likovnog izražavanja. Slavko Tihec uspio je tada udružiti čvrstu kompoziciju (isključivo u gradivu kao što su željezo, aluminij) sa svojim lirskim temperamentom, ponesenim organskim oblicima. Golemi lepezasti oblici, građeni sa središnjom jezgrom i difuzijom svarenih željeznih i aluminijskih šipki, precizno su koncipirani, imaju proračunana težišta i zglobove, a u njihovom je linearnom, dakle ne u prostorno zacrtanom obrisu, ipak izražena izuzetna dinamika. To Tihčeve plastike uzdiže iznad reljefnosti, a rezultat je povijesnog, sve aktualnijeg konstruktivizma: pokreta koji zamjenjuje volumen kao prostorni izražaj.

I dalje: Tihčevi mobilni, koji u svojoj zamisli izviru još uvijek iz čuvstvenog poriva, a inače rezultiraju iz osvajanja nove tehnologije epoksidnih smolâ, svojim su sadržajem, promatrano strogo likovno, vezani uz element likovne igre, prisutne, mada nepredviđene, u kružnom kretanju koje izazivaju podvodni tokovi. Nakon početnih dostignuća, kad su vanjsko rotacijsko kretanje, izazvano podvodnim tokovima, dopunjavale nepredviđene, posve slučajne formacije mobilâ (posljedica međusobnih tokova zbog primarnog horizontalnog kružnog kretanja), Tihec je podvodne tokove usmjerio vertikalno, što dovodi do toga da se dijelovi koji plivaju kreću ekscentrično, koncentrično, izronjavaju i potapaju, svrstavaju se i razdvajaju. Plivajući dijelovi pružaju tako autoru nove mogućnosti konstruktivističkog oblikovanja koje Tihčevu likovnom temperamentu osobito odgovara: osim oštrobriđih javljaju se i organski, gotovo arpovskog karaktera.

Unutar slovenskog plastičkog izraza pojava ovakve definicije objekta, vremenski se podudara s neokonstruktivističkim strujama koje udružuje širi okvir takozvane minimalne umjetnosti; ona operira bez simbola, bez aluzija, bez poruke, lišena fizičkog svijeta. Oblikom minimalna, veličinom maksimalna, ona stvara istinske likovne ansamble u sceniski organiziranom prostoru, s naglašenom i ujedno novom vrijednošću površine i boja kao i njihovih simultanih kontrasta.

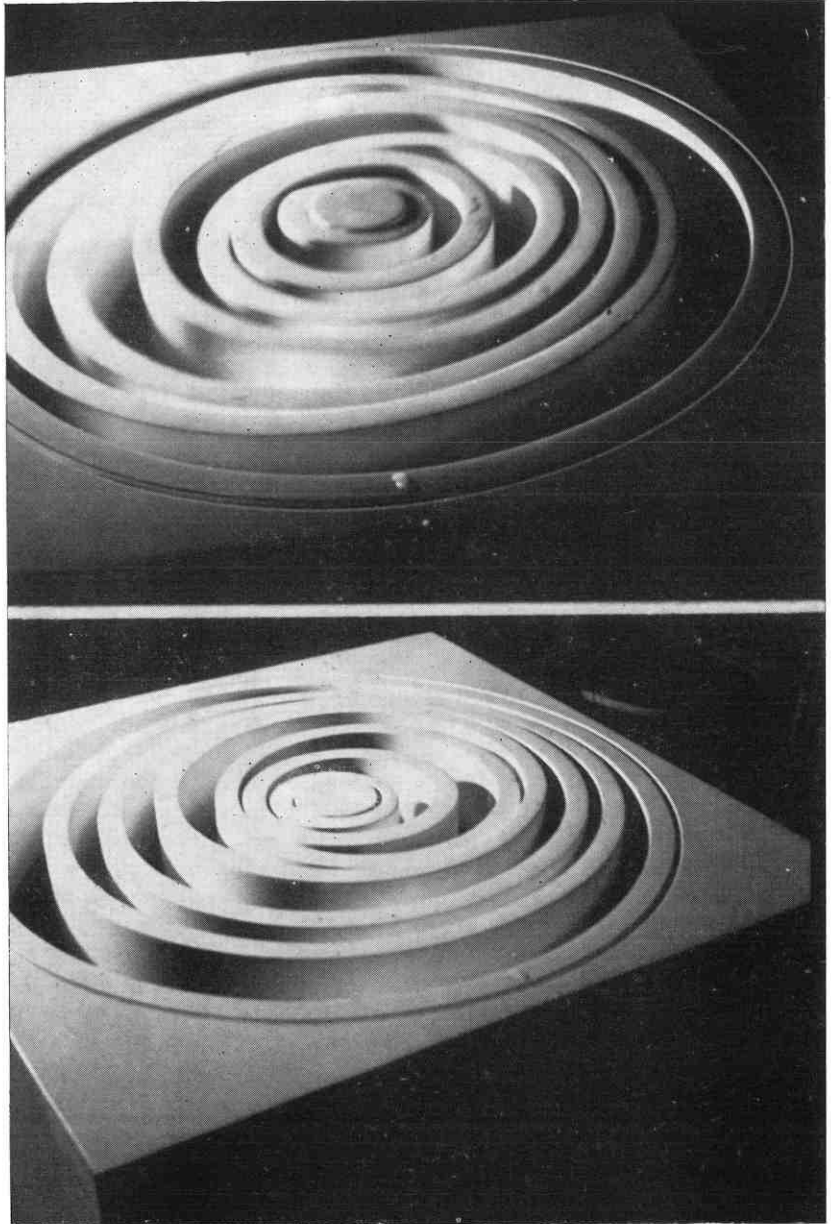
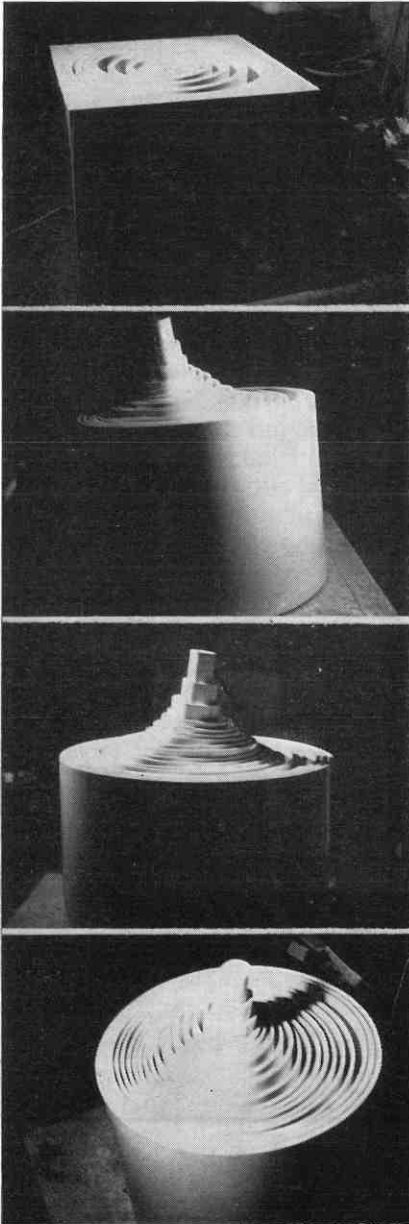
Kakvo je, prema tome, njeno mjesto u općoj društvenoj, kulturno-političkoj konstelaciji, u prostoru u kojem se javlja? Čini se da bismo se mogli po-

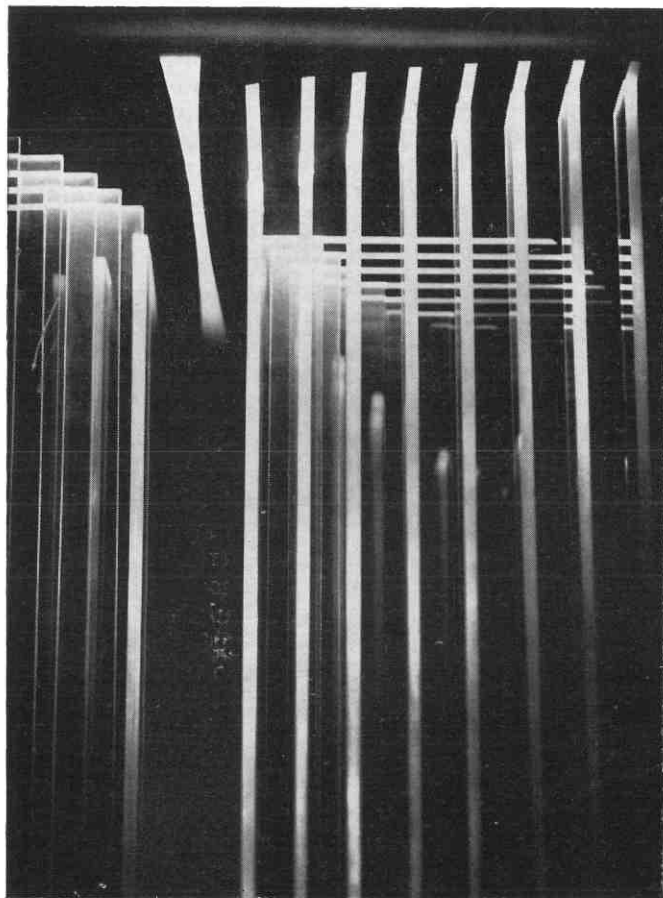
zvati na konstataciju talijanskog teoretičara G. C. Argana, iznesenu u eseju *Projekt i sudbina*: da oba najkarakterističnija pravca, to jest neokonstruktivistički i pravac društvene reportaže — uzimajući u obzir u isto vrijeme umjetničku situaciju i činjenicu da je jedno od njihovih obilježja pretpostavka o predviđenom nepostojanju (smrti) umjetnosti — čine dvije ekstremne i izravno angažirane tehnike u odnosu na svijet slike što ga producira industrijska tehnika.

Argan razvija svoju misao i dalje: geometrijski oblici nemaju više vrijednosti sami po sebi, kao u Maleviča ili Mondriana — oni su sad simboli racionalnosti, pa su zbog svoje tipičnosti pogodni za kombiniranje po elementarnim aritmetičkim postupcima. Kao znaci imaju vrijednost referenata, ali samo to: referiranje nije natuknuto, jer bi se u tom slučaju predmet rekonstruirao pred našim očima. Fenomen uočavamo u potpunosti i ne podsjeća nas ni na šta drugo: lako ćemo ustanoviti da je promatranje proces, da ima vlastitu shemu, da djeluje selekciono, ali sređujuće. S obzirom na to da je svaki proces gibanje u vremenu i prostoru, time je uvjetovan i kinetizam ovih novih objekata.

Nekadašnja distanca ili dualizam u odnosu plastika — gledalac, prema tome, otpada, jer je osjetljivost promatrača konačno apsolutizirana. Objekt je, prema tome, umjetnički oblikovano djelo — rađajući se izvan subjektivno-intuitivnog procesa, ali kao posljedica stvaraočeve perceptivne senzibilnosti — koje proširuje našu realnost, ali bez dosadašnje interpretativne funkcije: brojni sistematski pokušaji u smislu daljnjeg izmišljanja elemenata, u smislu upotrebe, prilagođivanja materijalâ, svjedoče o nezavisnoj i pronicavoj individualnosti likovnog eksperimentatora, i ujedno mijenjaju sud u tradicionalnom značenju ove riječi.

Unutar toga fenomena valja spomenuti skupinu mladih neokonstruktivista, koji nastupaju zajednički već petu godinu. Njihova su polazišta: prijelaz od izražajno značenjske umjetnosti na područje čiste likovne vizualizacije, usklađivanje i dopunjavanje prostornih komponenata, uključujući i boje, dematerializacija izabranih materijala. Pozitivna su za tu skupinu svakako bila likovna istraživanja u granicama vlastitog iskustva, istraživanja koja su dovela do osnovne revalorizacije odnosa oblik — sadržaj. Ona u načelu nisu ovisila o konačnim spoznajama rezultata i neiskorištenih mogućnosti tendencija oko De Stijla i ruskog revolucionarnog konstruktivizma, nego o onim tendencijama što su zaočupljene tradicionalnim traženjem sinteze između organičnosti ljudskog tijela i racionalnog, konstruktivnog umjetničkog htijenja, s jedne, i razvijanja koncepta nove apstrakcije, s druge strane.





Možda se, u vezi s tim, valja vratiti čak na tekovine pop-arta — na onu vrlo općenitu konstataciju kako se mijenja naša percepcija svijeta zbog bombardiranja naših čula znacima, bojama i svjetlošću mass media proizvoda.

Uz Dušana Tršara, koji polazi od antropometričkog iskustva i trenutačno realizira svjetlosne objekte svježim akcentima boja, ostvarujući novi plastično-silhuetni način slikanja, javljaju se još ovi odabrani autori: Dragica Čadež-Lapajne, Tone Lapajne, Drago Hrvacki, Vinko Tušek i Rudi Pergar.

Ustaljeni, strogo pročišćeni koncept koji proizlazi iz kvadratno-križne konstrukcije, gdje je koloristički naglasak nosilac optičke fiksacije, karakterističan je za Čadeževu, koja je inače orala ledinu jer je prva prešla na autonomnu plastiku. Kvadrat kao osnova znači Lapajnevu analitičko polazište za nove, multivarijabilne elemente u smislu nikad definitivno (funkcija providnog dijela objekta) složene kompozicije. Čadeževa i Lapajne oblikovali su i prve konstruktivističke ambijente: tako je odabrana kombinacija crno-crvenih elemenata i konopčane konstrukcije Čadeževe uvela posjetioce u novi prostorni geometrizam, oslanjajući se na antropometrična iskustva, dok je Lapajneova izrazito statično centralno zasnovana prostorna projekcija s točno odmjeravanim kretanjem promatrača posljedica umjetnikove plastične senzibilnosti i postignutog iskustva — u području izrazite intuitivne analize — i geometrijskih oblika i jedinstveno oslikanih ploha.

U oštrokutim, tehnički besprijekornim objektima Hrvackog uvijek je bio očitiji pokušaj sranjanja, ne samo susretanja, organskih i geometrijskih oblika, kao da je pred nama dozvan u život »nestvarni-stvarni vrt«, duhom srodan futuristu Giacomu Ballai: tako predstavljaju novi stupanj napregnuti kuglasti oblici, išarani živopisnim paralelnim pojasevima kao nosiocima zategnutosti, ritma, koji su jednom gotovo dio njih samih, dok drugi put dopunjuju vlastiti vertikalni uzlet, da bi zatim i dalje lebdjeli u horizontalnom prostornom ritmu. Objekti Drage Hrvackog uvjerljivi su svojim racionalizmom, svojom vizuelnom pojavom, poput dijela one slike svijeta što je producira suvremena industrijska tehnika.

Vinko Tušek izraziti je ambijentalist, mada se bavi i grafikom. Serigravska, čista i koloristička izvedba grafike u toku godine 1970, koja je uslijedila nakon modeliranja amorfnih, živopisnih oblika, podudarajući se ujedno s realizacijom prvog ambijenta upravo uz pomoć istih, ovog puta slobodno u prostoru lebdećih oblika koji su se skupljali u više-manje izdvojene formacije, otoke — sve te zamisli i realizacije govore o Tušekovim zahvatima u novo

područje umjetnosti, u »sobi s igrama« novog društva koje se rađa, dok umjetnik, ostvarujući svoja htijenja u samoj srži nove društvene strukture zahitjeva slobodu za svoje radno područje koje nije samo ideološko nego i socijalno i političko. (Paolo Rizzi: — Umjetnost — ambijent u novom društvu.)

Znači, ili bijeg iz strogih shemâ ili slobodna akcija u smislu demistifikacije umjetnosti? Stječe se dojam da se Tušek, u isti mah dok niječe mogućnost da slika, plastika živi usamljena, izvan ambijenta, vraća jednom od prvobitnih motiva, pa i problema: vraća se labirintu što živi već u kretska-mikenskoj kulturi, ostajući živ stoljećima u ornamentalnim stilovima kao prethodnicima apstraktne umjetnosti dvadesetog stoljeća. Svakako, Tuškov labirint svojom transparentnom konfiguracijom i ornamentalnim pojasom kao prostorno živopisnim crtežem niječe nekadašnju ekstremnu statiku labirinta, dopuštajući da se razviju nove optičko-taktilne vrijednosti. Naoko jednostavna zamisao, priprosta ali čista izvedba od raspoloživog suvremenog materijala predstavlja, prema tome, sadržajno dragocjenu funkciju koja praktično nema ništa zajedničko s nekadašnjim labirintom putova, nego je dio latentne stvaralačke prisutnosti i ujedno izvornosti u granicama suvremenih konstruktivističkih istraživanja.

U složenim kvadratičnim konstrukcijama, koje ne sadrže zametke amblematskog znaka nego se zadovoljavaju prostornom iluzijom, dolazi u Pergarovim slikama i grafikama, usprkos karakterističnom suvremenom oštrobridnom definiranju, do izražaja ugašeni, ali u isti mah i karakteristično mediteranski, čulno naglašeni kolorit (iskustvo emocionalne biti). S druge nas strane jednostavnija, zaokrugljena, u načelu još uvijek na kvadratu zasnovana kompozicija uvjerava u mogućnost »silaženja« u prostor — u plastični samostalni objekt s posve vlastitim životom.

*

Iz konteksta razmišljanja o ekspresivnoj figuraciji i neokonstruktivistima posebice izuzimamo šok-art Kiaru Meška, to jest ambijentalno uređenje s happeningom određena značenja. Primarna polazišta, kako pripremiti akcijski prostor, uzimajući pri tom u obzir već poznate slične pokušaje u svijetu, a ujedno zadovoljiti svoj misaoni angažman koji dikтира takvu prostornu inovaciju u vlastitom kontekstu, bila su u Kiara ova: u stoljeću znanosti i tehnizacije, integracionih procesa, dosljedne objektivizacije, otkrivanja novih i revalorizacije već važećih vrijednosti čovjek, ta nekad jedinstvena pojava, izjednačio se, slio se sa svojom okolinom, postao jednaki

dio među jednakima, bez obzira na svoj organski izvor i funkcije; pretvorio se u objekt, u dio te jedinstvene, objektivne realnosti; pop-art kao tipični proizvod suvremene masovne kulture, dakle u pragmatičkim dimenzijama, ne zna više za diskontinuitet između umjetnosti i života; tehnička sredina pruža mogućnosti sve jačih, uvjerljivijih verističkih učinaka, a u svrhu razvijanja karakteristične simbolike konkretnog današnjeg trenutka.

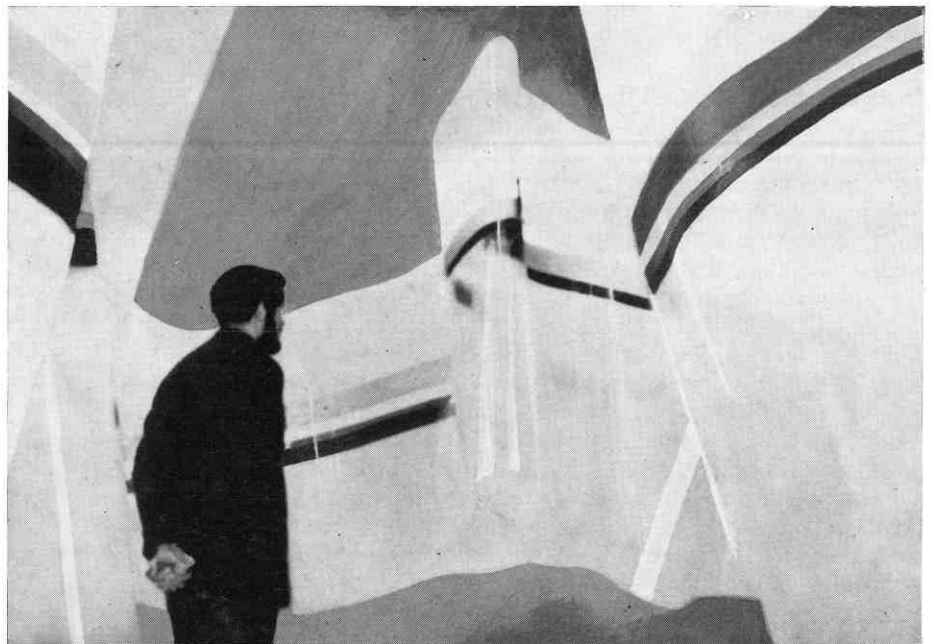
Prvo otvoreno pitanje koje postavljamo u ovome trenutku odnosi se na avangardni položaj, općenito na mogućnosti što ih pružaju nove figuralne tendencije, i to posebice na maločas naglašenu simboliku; naime, s druge se strane stječe dojam da se vraćamo na već uobičajene pozicije nikad presahlog tradicionalizma.

Mislim da valja kao osnovno polazište smatrati to da je povijesni simbolizam sadržavao već klice avangardne tradicije, znači one tradicije koja je uvijek pripremala osnovne mogućnosti za nove stvaralačko-izražajne napore i konstruktivna dostignuća. To povijesno vrednovanje moguće je uzeti u obzir i danas; pri tom se uključujemo u ono novo gledanje (koje nam, prema Enricu Crispoltiju, otkriva figuralni likovni jezik) koje više nije apsolutno, nego ga prihvaćamo u njegovoj osnovnoj relativnosti, u funkciji pojedinačnog (nipošto totalnog), ograničenog kuta gledanja, koji on označuje i individualizira, ali i ograničuje u odnosu na bezgranično bogatstvo realnog, slojevitost i neiscrpne lomove realnosti. Figuralni jezik, prema tome, ima značenje samo kao zahvat konkretne istraživačke operacije u odnosu prema dimenzijama realnosti; kao takav bit će postupno verificiran u svojoj efektivnosti koja neće biti isključivo formalna, nego i posve namjenska.

Ambijentalno uređenje — akcioni prostor, ispunjen karakterističnim Kiarovim točno odmjeranim, namjenskim točkastim linijama i opremljen stolom i puškom, s portretima vješanih i strijeljanih (u beogradskoj postavi) ili sa slikama Profetâ, s upaljenim svijećama i s bijelim sagom na kojem su posjetioci ostavljali crvene otiske svojih koraka (u zagrebačkoj postavi), s geslima *Donesi odluku* i *Učinio si*, kao što ih zamišljaju Kiar Meško i Jože Brumen — izrazito je suvremen, promišljen dio spomenute istraživačke operacije koja se koristi sve manje čistim vidljivim učincima i pristupa problemu sa stajališta pretežno simboličkih dimenzija. Posjetioca uvodi u happening koji se neprekidno ponavlja s određenom namjerom, pri čemu je riječ o insceniранom ili improviziranom zbivanju, o posve određenoj fazi, o premještanju činjenica iz realnosti: o otvorenoj raspravi na relaciji umjetnost — neumjetnost, estetsko — neestetsko, o priznanju vrijednosti šoka kao sastojka modernog kulta objekata, o



vinko tušek
ambijent 2,
crta, boja, prostor



namjernoj svjesnosti, o buđenju svijesti u duhu Warholova prikazivanja Električne stolice ili Stenvertova Ljudskog panoptikuma. U danom primjeru još dosljednije i uvjerljivije — ali ne zbog oživljavanja trompe-l'oeila, nego u prvom redu zbog aktiviranja posjetioca, zbog obiju faza u koje je on uključen. Njih predstavlja sam ulazak u novi ambijent, dodir s oružjem i svjesnost kao nužna posljedica doživljaja nakon što posjetilac okine pušku, i nakon pogotka, ako smijemo tako reći, to jest nakon osvjetljenja verističke, odjevne plastike — anonimnog zarobljenika, taoca, pogođenog u glavu.

Da najprije ustanovimo opravdanost prve faze: nakon prethodne spoznaje i sporazuma o novovjekim vrijednostima prihvaćamo ambijentalno uređenje kao onaj rod koji nam, da tako kažemo, pruža mogućnost programirane slobode (i koju svjesno stavljamo ispred čisto iluzijskog osjećanja). Stvarno programiranje slobode, jer nas umjetnik upućuje u jedinu akciju za koju pretpostavlja da ćemo joj se u načelu priključiti. Dakle, programirana sloboda u ambijentu koji bi, analogno Crispoltijevu opredjeljenju, predstavljao nov način trvenja s realnim u kretanju vremenskih i prostornih struktura, uključivanjem u jedinu vrtoglavu evokaciju, svakodnevnu i povijesnu svakidašnjost, u evidenciju svakidašnjosti mitologija i u fantazme atavističkih i povijesnih mitografija. Vizionarna perspektiva ili — konkretnije — protest modernog umjetnika, s jedne strane, protiv umjetnosti koja bi se samo sviđala i uljuljkivala, a s druge protiv veličanja »pozitivnog junaka« u duhu socrealizma, ali ipak dosljedno figurativnim načinom, protiv pasivnosti u duhu imaginarnog muzeja prošlog stoljeća — znači protest u duhu revolucionarnog individualizma koji kritizira društvo i iskrivljena društvena načela.

Druga je faza, prema tome, logična svjesnost. Svjesnost u duhu čega? Moderno društveno-političko uređenje poznaje u svome kaznenom zakonodavstvu pojmove subjektivne i objektivne krivice i individualne i kolektivne odgovornosti. U danom je slučaju, prema tome, riječ o moralnom upozorenju umjetnika i o našem priznanju, o optužnici protiv nasilja — svakodnevnog i neizbježnog sad na jednom, sad na drugom kontinentu. Teško je presuditi, pa bio za to nadležan i najviši i najsavršeniji organ, to jest, razlikovati maločas spomenute pojmove. Umjetnik nam ovaj put, u vezi sa samom definicijom smrti, postavlja drugačije pitanje: jesmo li kadri biti svjesni ubojstva bez objektivne (dokumentarne) kamere onog talijanskog novinara koji je tako reći izrežirao strijeljanje zarobljenog vijetkongovca, jesmo li toga svjesni bez obzira na anonimnost ili neposredno poznavanje ubijenog? I dalje — je li riječ o istoj smrti, je li u oba slučaja tako kompleksna kao što je označuje njena definicija?

*

Na kraju registrirajmo prvi put novi fenomen čijeg su se osvajanja latili upravo, i isključivo, mladi umjetnici, oslobođeni predrasuda i introvertiranosti. Slikari Janez Logar i Miša Pengov ostvarili su, na temelju dvogodišnjih priprema, prve radove takozvanog mehanografskog slikanja. Praktično je već ovaj čas jasno da ta tehnika može angažirati cijeli tim, sastavljen od umjetnika, kemičara, fizičara, tehničkih fotografa, dizajnera. Oba slikara tako, u danim mogućnostima, prilaze poslu posredstvom klasične ili fotografsko-crtačke metode, dok temelje mehaničkog slikanja čini kalibriranje bojâ, to jest upotreba boja kao izmjerljivih količina, pomoću ortogonalnog ili spiralnog rastera koji popunjava parcijalni dio integralne slikarske plohe. U praktični je radni postupak uključena još i primjena seriografske šablone. Idejno-misaoni pristup slikara ovisi o proizvoljnom, apstraktnom ili figuralnom konceptu, ali proizlazi, razumljivo, iz apsolutne kontrole odabranih bojâ, tj. iz prethodnog poznavanja optičkog miješanja bojâ. Intenzifikacija kolorita, egzaktnost i predviđanje slikarskog postupka i autorškog, nipošto multiplog rezultata, a zatim tako reći neograničeni izbor gradiva koje se može upotrijebiti u spomenutom mehanografskom slikarskom zapisivanju, sa željom da se postigne nov stupanj u iskustvenoj metodi, ovaj put ograničenoj samo na jednu generaciju, na njene predstavnike koji pripadaju dvadesetom stoljeću — sve su to momenti koji govore u korist stvaralačkog pregalaštva umjetnikâ uz mehanografski stroj.

**prijevod sa slovenskog:
tone potokar**

