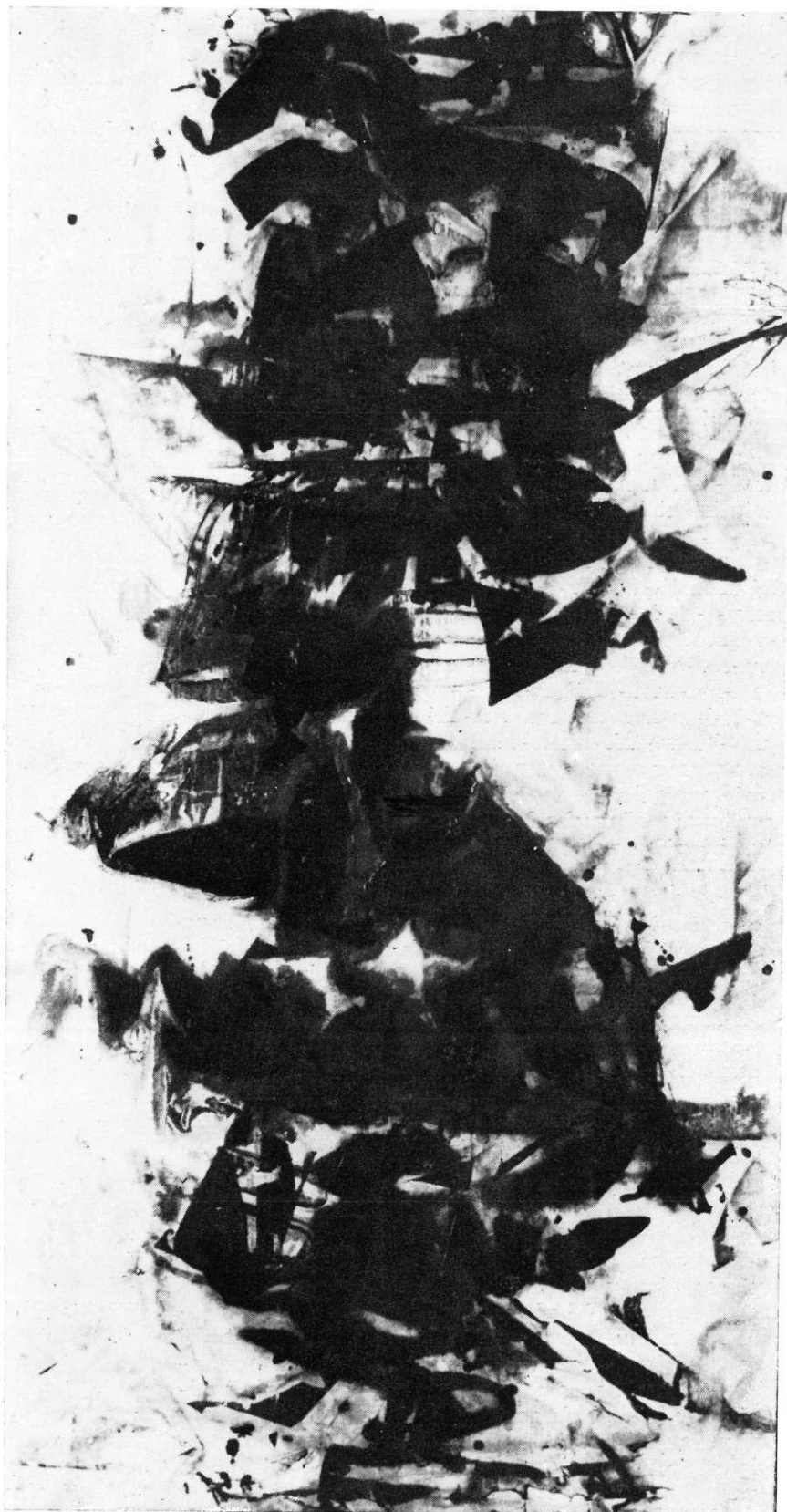


33

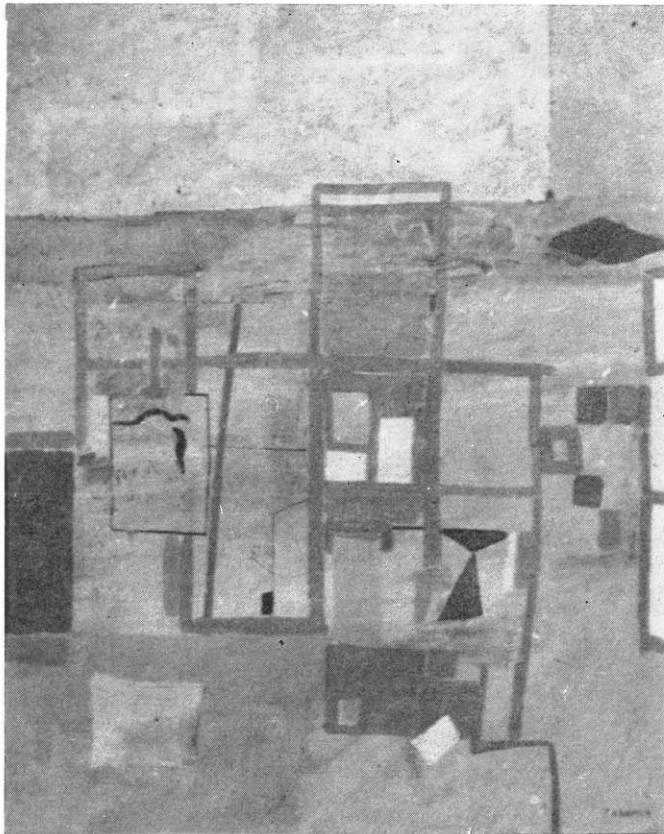
zdenko rus

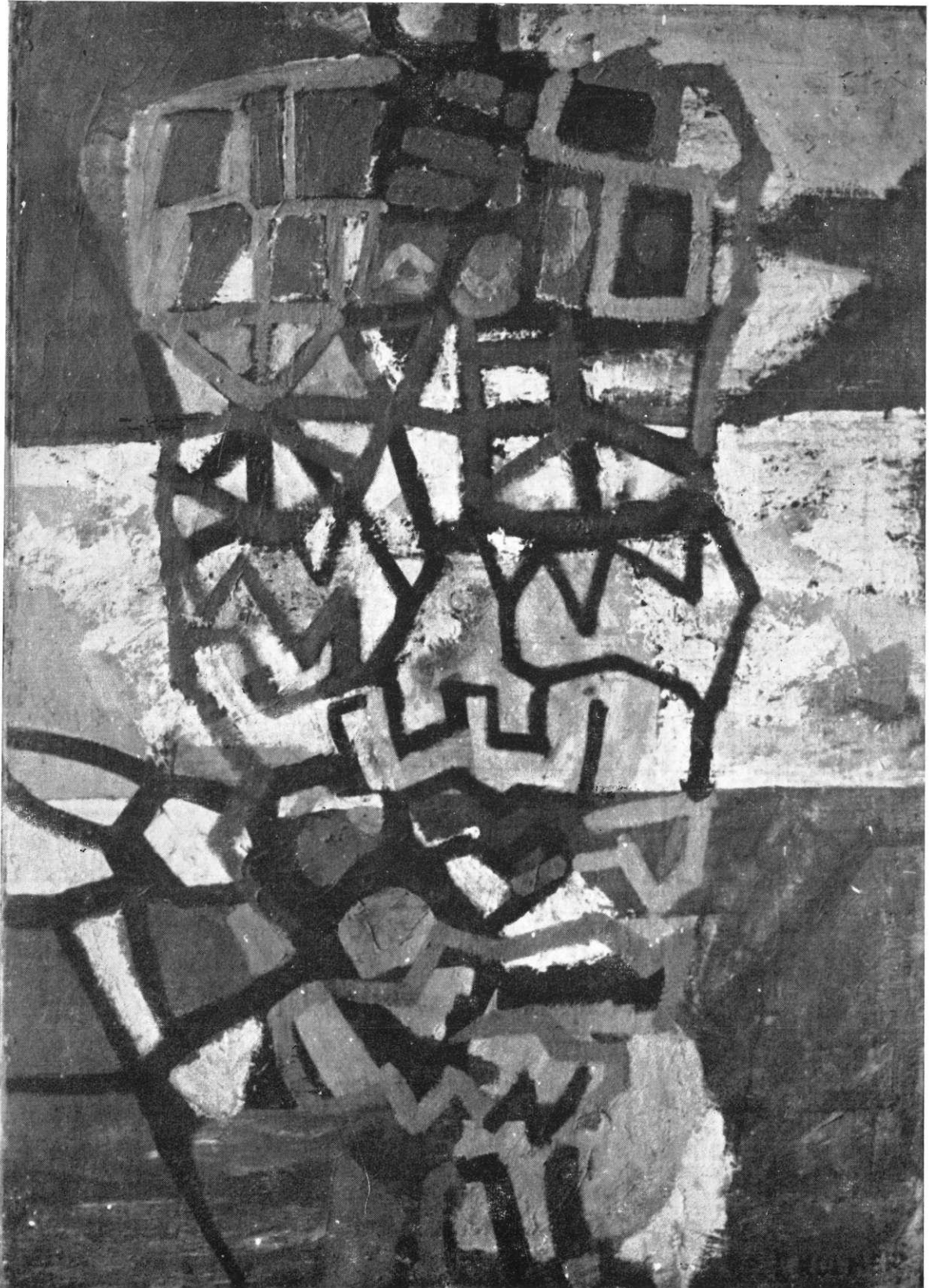
**slikarstvo
ferdinanda
kulmera**



Je li Ferdinand Kulmer neminovno morao prihvatiti apstrakciju? — pitanje je pomalo zastrašujuće besmisleno. To je jednako kao da pitamo je li posve opravdano što je Antonio Pollaiuolo prihvatio renesansu. Ono, međutim, dolazi kao daleka rezonanca idejnih pomutnji pedesetih godina, vremena kada su umjetnici postajali »apstraktni preko noći« — kako su zlobno govorili protivnici — i to »samo zato da bi bili moderni«. Mimo analize toga »povijesnog časa«, mimo retoričke obrane (na temelju »činjenica«) Kulmerova prihvaćanja apstraktizma, želio bih tek ukazati na onu manje jasnu ali zato istinskiju dimenziju drame skrivene u prijepornoj riječi »prihvatiti«.

Prihvatiti nov likovni jezik znači prihvatiti njegov rječnik i njegovo unutarnje ustrojstvo — njegovu morfologiju, sintaksu, semantiku — ali i njegov metafizički izvor i izazov, dakle najdublji odnos između stvarnosti i čovjeka. Ova formulacija ipak nije potpuna, jer pretpostavljamo da postoje bar dvije varijante ili dva smisla prihvaćanja od kojih je samo jedan pravi. Osim toga, bilo bi možda bolje umjesto »likovni jezik« upotrijebiti naziv »likovni govor«, ukoliko naime jezik shvaćamo kao sistem konvencionalnih simbola, kao skup nužnih i postojanih konvencija; kao statički, sinhronički organizam. Trenutak prihvaćanja, ili akt prihvaćanja novog govora podrazumijeva prije svega razotkrivanje mogućnosti započinjanja drugačijeg, nekonvencionalnog otvorenog razgovora slikara, slikarstva i svijeta. Ali za mogućnost započinjanja takva razgovora nije dovoljna tek slobodna odluka; razgovor može biti i puko brbljanje ili prazni razgovor. Postoji dakle još nešto što je presudnije od otkrića ili odluke, nešto obaveznije, sudbonosnije, nešto što je ozbiljnije i od ozbiljna razgovora — zbiljski razgovor. Želi se ukazati na to da lakoća i odsutnost dublje uzročnosti koju sugerira riječ »prihvatiti« nisu takve kakve se naoko pokazuju. Prihvatiti — osim što ne znači puko prihvaćanje ili okušavanje u bilo koju svrhu — ne znači ni puko razumijevanje izvjesnosti glasova novog govora i zatim njihovo razrađivanje za vlastitu upotrebu. Uzrok je dublji i dolazi, dakle, iz potrebe zbiljskog razgovora. — I nije riječ o tome da slikar, ukoliko ne stvori vlastiti glas, usvaja tuđi. Riječ je o tome da on usvaja jedan govor na razini njegova metafizičkog obzora — kao epohalni govor. Epohalnost toga govora on ne vidi samo u otkrivanju nove tematike, nego u izravnoj (i izvornoj) uperenosti prema svijetu i prema slikarstvu. Na takvom stupnju prihvaćanja ne samo da se ne radi o pukoj odluci nego o nečemu gotovo bez izbora — o nužnom prihvaćanju. Ono je nužno jer se otkriva kao stvaralački imperativ, a sam novi govor kao iskonski logos.

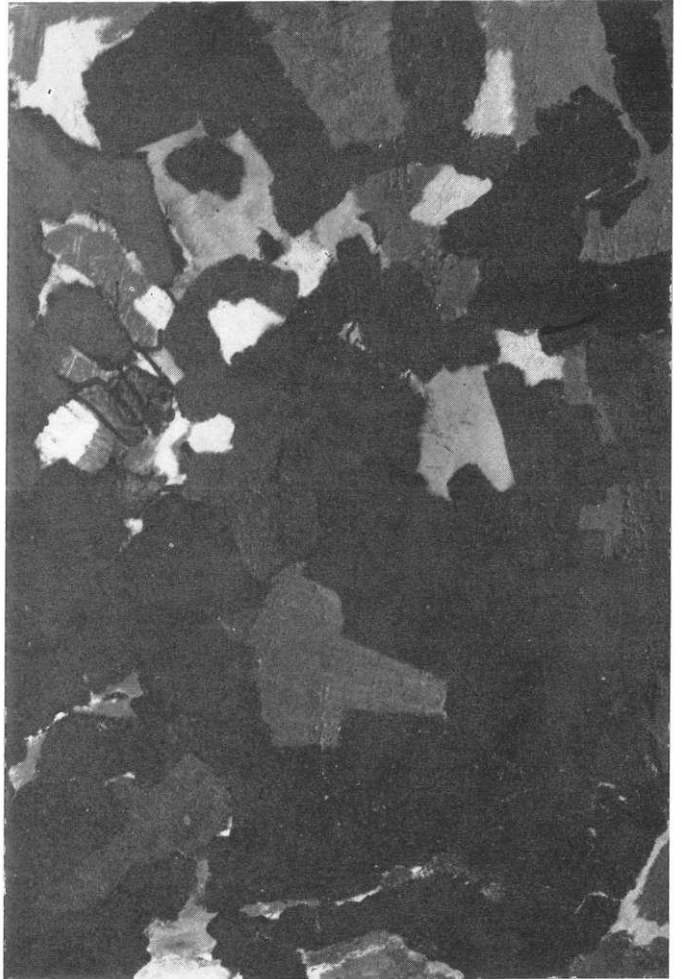




Shvativši apstrakciju kao nov, epohalni govor, kao iskonski logos, kao zbiljski razgovor, Kulmer prihvaća avanturu slikarstva otisnutog u bespuće neimenovanog, započinje avanturu vlastita slikarstva, rizičnu utoliko što u gustom šibljju nevidljivog leže i utvare stvarnog, lažni prizori dubina. Više nego simbolično ukazuje se prvi pothvat u slici »Atelier« (1954). Prije nego što je poduzeo daleke pohode u neprozirne regije čovjeka i svijeta, prije napuštanja fizičko-optičke prividnosti svijeta, kao da je žrtvovanje najprije izvršeno na vlastitim stvarima — za svaki slučaj. Kao da je oprezno napuštanje »kože stvari« najprije poduzeto na štetu onog što je samo po sebi već bilo ogoljeno; i s druge strane odvagnuti težinu onog što je došlo (ne onog što je ostalo) nakon poreknutih bića stvorenih, da tako kažemo, vlastitom rukom. Oslobođene pritiska sile teže realnog, misao i imaginacija podale su predmetima nešto od svoje prirode: sumarnost, slobodnu konstrukciju, lelujavu mrežu odnosa. To je djelo čist pokušaj, bačena mreža. Ali važno je naglasiti (u genetičkom smislu) da tu nije riječ o analitičkom postupku, o geometrijskom putu u apstrakciju, već o svođenju pojavnog na znak (makar se to u konkretnom slučaju javlja tek kao nejasna intencija). »Glava« iz godine 1955. već je potpuno »čitljiva« u tom smislu i, dakako, u dosluhu s Kleeom. Možda je nemoguće objasniti takav fenomen kao što je afinitet prema određenom slikaru (odnosno slikarstvu) ili ono što izvanjski nazivamo utjecajem. Nemogućnost objašnjenja afiniteta ne može, međutim, poreći *razložnost* afiniteta »aficiranog«.

Instruktivno je da se podsjetimo kako su znakovi u slikovnom pismu bili najprije kratice, slike-stenogrami, a tek su kasnije postali ideogrami oslobođeni piktografskog predočivanja. U Kleeovim slikama znakovi su i piktografskog i ideografskog karaktera, i prije no što označuju i izražavaju bilo šta, oni označuju i izražavaju sami sebe. Još je važnije spomenuti da takvi znakovi mogu biti izraženi, usprkos svom formalnom sklopu, potpuno *aformalno* — reklo bi se — *informelno*. Je li Kulmer u »Glavi« potpuno razumio samoga sebe i uvidio neminovni put u informel ili ne, nije od presudne važnosti (makar su znaci čisto aformalnog karaktera, dok se u gustom pastoznosti »pozadine« dade već naslutiti ono što će se dogoditi pet godina kasnije — u slikama »art autre«. Istina je da je Kulmer pokazivao stanovitu naklonost prema slobodnim nabiranjima materije-boje i u prijašnjim djelima, ali se ondje javljaju više kao plod neobuzdanosti duha nego neobuzdanosti materije).

Za narednih godinu dana »Glava« ostaje najdalji domet u pravcu apstrakcije a rekao bih i u pravcu vrijednosti. Godina 1956. godina je preispitivanja stečenog i pokušaj uvođenja nekih novih elemenata.

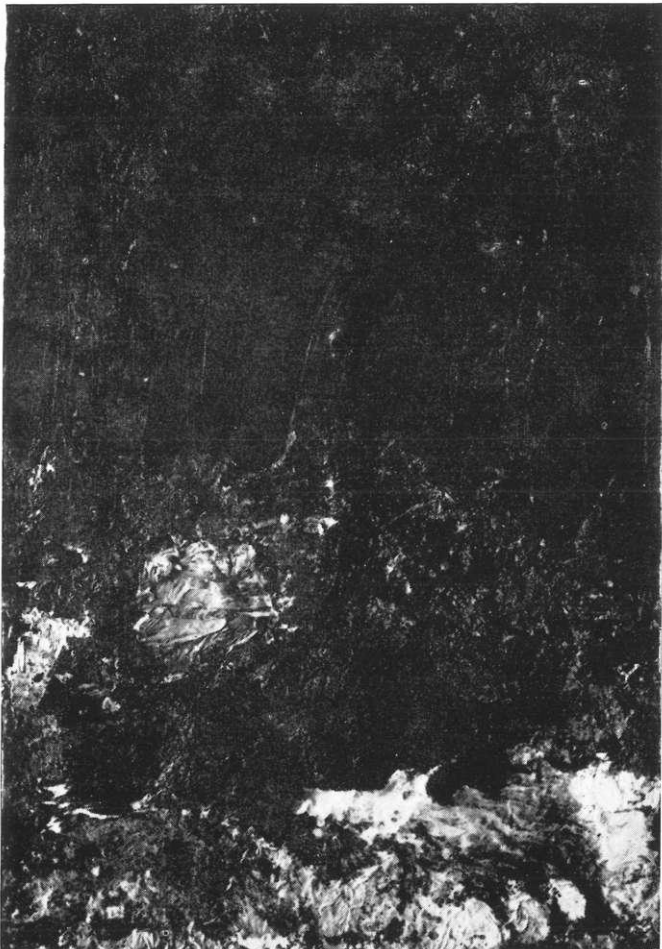




ferdinand kulmer
svijetla slika, 1960.

38





Ono prvo pokazalo se mnogo značajnijim od ovog drugog (nepotisnuti Klee dovodi Kulmera do jačih asocijacija na prehistorijsku umjetnost, pa slika na uznemirenoj podlozi, iluzionističkoj teksturi stijene, apstraktne, geometrijske plohe i ljudske figure po uzoru na iberski shematizam). Preispitivanje stečnog dovest će međutim do dragocjenog otkrića i iskustva o moći geste, automatizma, ne psihičkog, već kao organskog rasta paralelnog samostalnom nastajanju slike. U gestualnom smislu, »Glava« djeluje kao koloristička arabeska. Tu još ne postoji svijest o izvanrednoj snazi poteza kistom, a još manje o mogućnosti geste kao jedinog i kompletnog nosioca smisla slike. »Interijer« (1956), nervozna i »štura« slika, živi već u velikoj mjeri upravo gestom, iako se ona mora pokoravati diktatu »prepoznatljivih« oblika. Kad Kulmer jednom definitivno napusti bilo kakvo označivanje prepoznatljivog, briga za stvarnim će porasti! Najprije će to biti ustremljenost prema stvarnoj stvarnosti; kasnije prema psihičkoj.

Iako ne bismo mogli tvrditi da se Kulmer nije potpuno snašao (i našao) u svijetu »bezobličnog« u naredne tri godine (1957—1960), ipak je to bilo vrijeme nezaobilaznih traganja, eksperimentiranja, dvoumljenja. Jednom će to biti akcent bačen na gestu, drugi put na sonorne i temбриčne vrijednosti boje, treći put na debljinu paste, na reljefnost površine. Sve su to bili pokušaji utemeljenja vlastite vizije, utemeljenja vlastite metodologije, traženje vlastite formule za ono višeznačno stanje slike koje je inaugurirao informel; dramatično vrijeme spuštanja u tamne i neprozirne predjele svijeta sa sedam dimenzija, u bitak vječnog fysisa.

Poput neočekivane erupcije bljesnut će bijela lava na površini zgusnute tame stvari u slici »Bijela mrlja«, nastale u početku 1960. Kao da je ovdje Kulmer ujedno doživio neusporedivu erupciju vlastite stvaralačke moći i neočekivani zaokret, neočekivani skok prema drugačijem viđenju. Možda je to dijelom istina, ali pri tom tu istinu treba razumjeti kao dijalektički događaj, kao prijelaz »kvan-titeta u kvalitet« ili bolje, kao završni trenutak jedne geneze i njenih nevidljivih silnica i metamorfoza, »organičkom« sintezom niza pravaca čije je različite tokove slikar polagano sabirao, da bi u jednom trenutku izbili jačom snagom, drugačijom nužnošću. Ako želimo biti precizni, »Bijela mrlja« još uvijek otkriva u sebi trag ambivalentnosti, trenutak neodlučnosti u izboru jednog od dva oblika avanture jedne iste metafizike: avanture geste (drippinga) i avanture stvari (boje). Ali to je zaista bio trenutak, jer je već naredna slika potvrdila konačnu odluku. Za neko vrijeme Kulmer će biti čuvarom eleuzinskih misterija.

To je vjerojatno najplodniji period Kulmerov, sretno vrijeme *nalaženja*, nenadmašna oda »elan vitalu« sapletenom u magmu tvari. Fantastični prizori »puste zemlje«, ali na početku njene stvaralačke evolucije, prizori supstancije koja je u temelju svih stvari, koja je *prije* svih stvari. Nekom hitrom upornošću nastaju ti imaginarni pejzaži vječnog fysisa, hitrinom pljuska razbijene materije i upornošću beskonačnih varijacija njenog taloženja. Izvan jezika i izvan sjećanja niču slike jedne »hrapave stvarnosti« kako je rekao Rimbaud u povodu određenja svoje budućnosti, nakon svih neuspjelih potraga za spasenjem; — ali hrapave stvarnosti bez pristanka na sirovost i surovost. Moglo bi se čak kazati: bez pristanka na zakone slijepe slučajnosti. Slučaj je samo »objektivan«, a Kulmer više nego vješto vodi (»subjektivno« dakle) te neproračunljive taloge i tokove materije, tvari i tkiva boje, i prije nego što se te slike odnose na bilo što, one su najprije »autofigurativne«: u namazu, u pukotinama i izbočenjima paste, u nevidljivim spiralnim ritmovima koji započinju svoje olujne tokove iz još nevidljivijeg središta. u vibracijama cijele površine, u plemenitim zvukovima boje, tog stvarnog »glasa svjetlosti« u svim tim »tamnim«, »plavim«, »crvenim«, »svijetlim«, »sivim«, »smeđim« slikama. Poneke su možda odviše »barokne«, ali tada je to samo neoprezno razotkrivena »tajna preegzistencije«, suvišak prepunjenog roga izobilja, neutaživa »žed za imanencijom«. Okrenut čas bjeličastim čas tamnim prizorima plodnosti Zemlje, dionizijski uzburkanim, Kulmer stvara ustreptalu poeziju stvarnosti. kazali bismo, duboko proosjećanu. Ako bismo to slikarstvo silom promatrali kao jednu od varijacija famoznog »oronulog zida«, pripisivali mu bezobličnost kao nemoć da se uhvati i najelementarniji oblik, teško da bismo u tome uspjeli — makar diskvalificirali kompletnu »estetiku« informela — pod jedinom pretpostavkom da ne protuslovimo našem senzibilitetu. Jer ono ne može biti bezoblično (pa tako i bezlično) ukoliko je (individualna) poetska in-formacija o svijetu — a to bez sumnje jest. »Oronuli zid« nije ništa drugo do specifično javljanje jedne neobjavljene stvarnosti prema kojoj je naš analitički duh gotovo neosjetljiv i slijep. I kao što je, na primjer, Kandinsky smatrao apstrakciju izrazom kozmičkih odnosa, isto tako informalist smatra »materizam« izrazom stvaralačkog toka prirode.

U jednom trenutku, pretkraj 1961. godine, na nekim se slikama pojavljuju značajne intervencije gestom. Struktura površine maksimalno se usitnjava, a nekoliko širokih poteza nožem djeluje poput velikih kristala izlučenih iz posvemašnje amorfnosti tvari. Teško bi se po tome mogao naslutiti kraj boravka u dubinama stvarnog i izlazak u neki su-

protini, imaterijalni prostor, u neku drugu, ničiju zemlju drugačije strukture i protežnosti, drugačije tajne postajanja. Ipak se to dogodilo, ali bilo bi besmisleno tražiti *duboke* uzroke toj promjeni. Jednostavno je učinjen pomak koji se javio spontano; ne kao negacija, već kao afirmacija. Glas unutarnje nužde da se izrazi unutarnja nužnost(!), drugačiji oblik odnosa prema svijetu kao svijetu, slici kao slici.

Početakom 1962. Kulmer će naslikati nekoliko slika čije rodoslovlje vuče iz slikarstva čiste geste, ali će se ubrzo prikloniti jednom grafizmu mirnijih ritmova, povezanih, koherentnijih, moćnijih i »oblikovanih«. Do kraja 1964. nastat će serija tamnih vertikalnih »Likova«, karakterističnih po svom teškom kaligrafskom »tijelu«. Utjecaj Soulaigesov je očit. Ipak, Kulmer izbjegava onu neokubističku statičnost Soulaigesovih signatura, podajući ponekad svojim znakovima-zapisima čak vijugave pravce i ritmove, ili ih utapa u žitku podlogu (pikturalne) materije rastvarajući tako čvrste obrise gustim resama »curaža«. Pretkraj tog razdoblja »soulagesizma« Kulmer će se vinuti do takve virtuoznosti »kaligrafiranja« da se može pretpostaviti kako se u slikaru u isto vrijeme rađalo nezadovoljstvo prema *podatljivosti* ruke i materije, ili je, jednostavno, bio posrijedi strah od mogućnosti pukog ponavljanja. U svakom slučaju dogodilo se da je Kulmer napustio platno i okrenuo se (naoko) najkrhkijoj podlozi na svijetu — japanskom papiru. Naravno, ne zato da bi se još više približio »kaligrafiji«, nego jednostavno zato da bi se ispitala jedna treptava ravnodušnost, osnovala jedna drugačija zakonitost postajanja, rasta i djelovanja.

Mogli bismo reći da u »Likovima« kiklopska zatvorena osovina moćne arhitektoničnosti nosi u sebi smisao samopotvrđivanja. Ona i nije ništa drugo do neka vrsta slobodnog potpisa, grafički prikazana konstanta slikarove ličnosti. Lavirani crteži međutim (koji će biti isključivi »medij« Kulmerov pune dvije godine) temelje se na akciji. Oni ne komuniciraju dubinske percepcije slikarove; to slikar komunicira s materijalom što ga je aktivirao i koji smjera da se dalje sam rasprostire — prema ništavilu. Tu se smisao rađa u neviđenu prožimanju duha i materije, u međusobnom izmjenjivanju i nadopunjavanju pokreta ruke i (samostalnog) kretanja materije, u iskonskoj reakciji čovjekovoj na entropijsku prirodu svega postojećeg. Ništa nas ne sprečava da u tim krhkim, ponegdje naboranim crtežima prepoznamo onaj stvarni (pozitivni!) metafizički pothvat čovjekov da brani zavičaj pred nasrtajima ništavila.







U trenutku kad je ispuštena prva kap tuša na podlogu, započinje neizvjesno putovanje čiji je ishod još neizvjesniji: argonautika. I zaista nema drugog cilja do same plovidbe! Ako se danas u mitu o Argonautima tako često prepoznaje ljudska sudbina, Kulmerova argonautika, kažemo bez straha od »literarnosti«, to također potvrđuje. Malokad se »tehnika« laviranja približila svojoj »biti« kao ovdje! Lavirati, to znači krstariti, jedriti u cik-caku protiv vjetera. Nije li to izravno prisutno u crtežima? Ako je ishod »krstarenja« neizvjestan, pravac plovidbe je nepoznat i nepredvidljiv. Putanje kista i opasno, munjevito širenje tuša određeni su samo borbom protiv ništavila. Ipak se u svakom crtežu ponaosob dadu prepoznati slične putanje krstarenja, slični zahvati proboja kroz opasnosti. Tajna je u tome da je u svakom novom pothvatu i u svim slučajevima na djelu ista ruka Tifija kormilara i mudre zapovijedi oštroidog Linkeja brodovođe! Ima laviranih tuševa koji po svojoj snazi i ljepoti nimalo ne zaostaju za najboljim djelima *poezije tvari* iz perioda 1960—1962. I kakva li dva oprečna svijeta koja je ipak stvorila ista ruka i isti duh! Ali, jesu li zaista oprečna? Nisu li prije paralelna? I, štaviše, jednaka u nekom obrnuto proporcionalnom smislu? Nisu li, najposlije, ondje grude paste prizori vrtoglave dubine, a ovdje svijetla prostiranja i tamni tragovi tuša prizori zastrašujućeg prostranstva jednog istog zgusnutog svijeta nad koji se slikar nadnosi? Naši putovi do shvaćanja smisla te nejasne umjetnosti i sami su bremeniti nejasnoćama. To su nužne nejasnoće, jer kako inače uopće doći u blizinu slikarstva koje je nakanilo da trajno boravi u području najgušće nejasnosti, na rubovima smisla?

Treba napomenuti da ti crteži ne potpadaju (bez ostatka) pod »estetiku« action paintinga, mada smo govorili o njihovoj akcionosti. Njihova akcionost je u *genezi*, u višeslojnoj povijesti nastajanja, a ne u *pragmi*; u avanturi »za koju se ne zna kamo će odvesti« (Dubuffet). Prije je tu riječ o hirovitosti materije koja se *opire* nego o hirovitosti čina koji se *oslobađa*. S druge strane, nesumnjivo je da su oni dali povoda za realizaciju ciklusa slika »Susreti«, koji su eminentno akcioni — ali, opet, više u »morfološkom« smislu. Oni su rezultat zaoštravanja, eksplikacija jedne od mogućih konzekvencija implicite sadržanih u crtežima, i možda plahovita odluka pri ponovnom susretu s platnom. Samo, rekli smo, postoji stanovita nesvodljivost (= originalnost), ili stanovita negacija action paintinga. Naime, *prije* samog »čina stvaranja« postoji tu neka *intencija*, kompozicija, koja nužno mora destruirati čistoću, jednodimenzionalnost i apsolutnost akcije. »Susreti« nisu akcija, nego akcije, susret različitih pothvata. Ono što se tu pokušalo zasnivanje je određene dija-

lektike akcionosti čiji rezultati, međutim, čini se, nisu osobito zadovoljili Kulmera, jer se ubrzo okreće drugom i drugačijem problemu, bez sumnje mnogo značajnijem i plodnijem: problemu restrukturacije informalnog.

Ciklus »Susreta« djeluje tako kao intermeco. Djela od 1967. do danas nadovezuju se u punom smislu na »Lavirane tuševe«. To je akromatsko slikarstvo, poput sumiye-slikarstva. Događa se međutim da se kontinuirane i žive putanje kista počinju kidati, lomiti, i umjesto vijugavih, labirintičnih i neodređenih linija i mrlja niču skrtnuti dijelovi Nečeg, nečeg neodređeno-odredljivog. Da li se to umjesto svjesnog povlačenja linija i mrlja, baziranog na nesvjesnosti, nesvjesno povlače mrlje i linije, iza kojih stoji svijest? U nekom smislu, da. Ako u prvom slučaju »priroda ispisuje svoju sudbinu«, u drugom slučaju to čini duh. Na jednom mjestu F. Schiller kaže da, kao što duhovna »snaga ne može dugo biti bez plastične obradive materije«, tako ni »materija ne može dugo biti bez stvaralačke snage« oblikovanja. Pokušati ujediniti dvije polarnosti, izbjeći s jedne strane neodređenost aformalnog i s druge formalnu odredljivost, da se organizira emocija i dezorganizira oblik — eto skice napora koji je produzeo Kulmer u posljednje tri godine. Boja je potisnuta, što je možda rezultat napora da se čvršće fiksira novo. I ne mora to biti nužno »analitička« faza. Tek na nekoliko slika pojavljuju se crvenkasto-smeđi tonaliteti u »drugom« planu, ali isti takvi tonaliteti nalaze se na nekim od »Laviranih tuševa«, pa je prije riječ o nasljeđu nego o stjecanju novog. Slikajući gustom crnom pastom (koja može polagano teći), slikajući rastvorenim, laviranim crnilom (koje može brzo teći), Kulmer stvara (inaugurira) slikarstvo koje je na čudan način — da se izrazimo što adekvatnije — dvosmisleno bremenito smislom. Jer nemoguće je osporiti da te restrukturirane strukture u vrtoglavo vertikalnom rastu nisu u isto vrijeme i ideogrami (koji su, opet, u isto vrijeme, i ideja — apstraktna — i obličje — konkretno), i automatizmi koji ne trpe nikakvu funkciju svijesti jer su funkcije nesvjesnog, slobodni tokovi duha i duh stvarnosti preseljen na platno, jedna stvarnost u nastajanju i . . . višeznačnost, ili »višestvarnost«, ali koja je (po sebi) jednoznačna i jednodimenzionalna, cjelovita i jasna. Približno se, dakle, nalazimo pred slikarstvom koje smjera da od *informalnog učini nešto čvrsto!* Pri tom se, naravno, ne traži rješenje u novoj figuraciji a još manje u nekakvom geometrizmu. Shvatimo li takvu tendenciju kao usmjerenje prema većoj komunikativnosti jedne teško komunikativne umjetnosti, to ne znači da se Kulmer nužno mora okrenuti »objektivnom«, da mora nužno iznaći takve simbole (ili znakove) koji bi bili otjelovljenja impersonalnih ili apsolutnih

vrijednosti (ništeći tako sebe na drugačiji način od onoga iz kojeg se upravo nastoji izvući). Kada je »žed za imanencijom« jednom utažena, kad je postignuta stanovita razdaljina prema stvarnom, a da se pri tom ne produži prema suprotnome kraju, da se ne izazove žed za transiencijom odnosno transcencijom, već da se zastane na poprištu njihova najžešćeg potiranja, da se izloži tom vječnom prioporu svijeta što ga je možda nemoguće duže izdržati — to je mjesto koje nastoji zauzeti Kulmer počevši još od »Laviranih tuševa«. Te slike, čiji se smisao nastoji fiksirati nad vjetrometinom ovih dvaju potiranja, ne priopćuju nikakvu shematičnu imanentnu transcendentnost (kao srednji položaj između imanencije i transcencije), već »imanentnu transcendentnost«, kako je Jaspers, nepozivo, imenovao smisao i bit moderne umjetnosti. Učiniti prozirnim (ili vidljivim) ono što se događa u svijetu — to je imanentna transcendentnost. »Sva« teškoća je upravo u tome što se svijet pokazuje svojom neprozirnošću.

Kad su prije petnaest godina petorica iz majstorske radionice K. Hegedušića izložili svoje radove,¹ nijedan od njih nije imao osobitu prednost u razrješavanju spomenute teškoće. Zašto su samo dvojica uspjela baciti nešto istinskog svjetla u neprozirnost svijeta, ostaje u principu tajna, i za nas i za samog Ferdinanda Kulmera, jednoga od te dvojice. Prihvativši najprije specifičan »glas« unutar novog, epohalnog govora slikarstva, on je sada u situaciji da ga mijenja, da ga restrukturira, djelujući tako u samim fundamentima novog govora, a time i u fundamentima jednog od ogranaka »duhovnog bitka« — ukoliko nam danas ti »pojmovi« još uopće nešto znače. Danas, kažem, jer se već danas(!) s neviđenim ushićenjem predajemo »zaboravu« i zaboravu »lirske abstrakcije« koja je međutim, prema riječima Mathieua, tek u začetku!

¹ B. Dogan, I. Kalina, H. Kujundžić, F. Kulmer i Š. Perić.