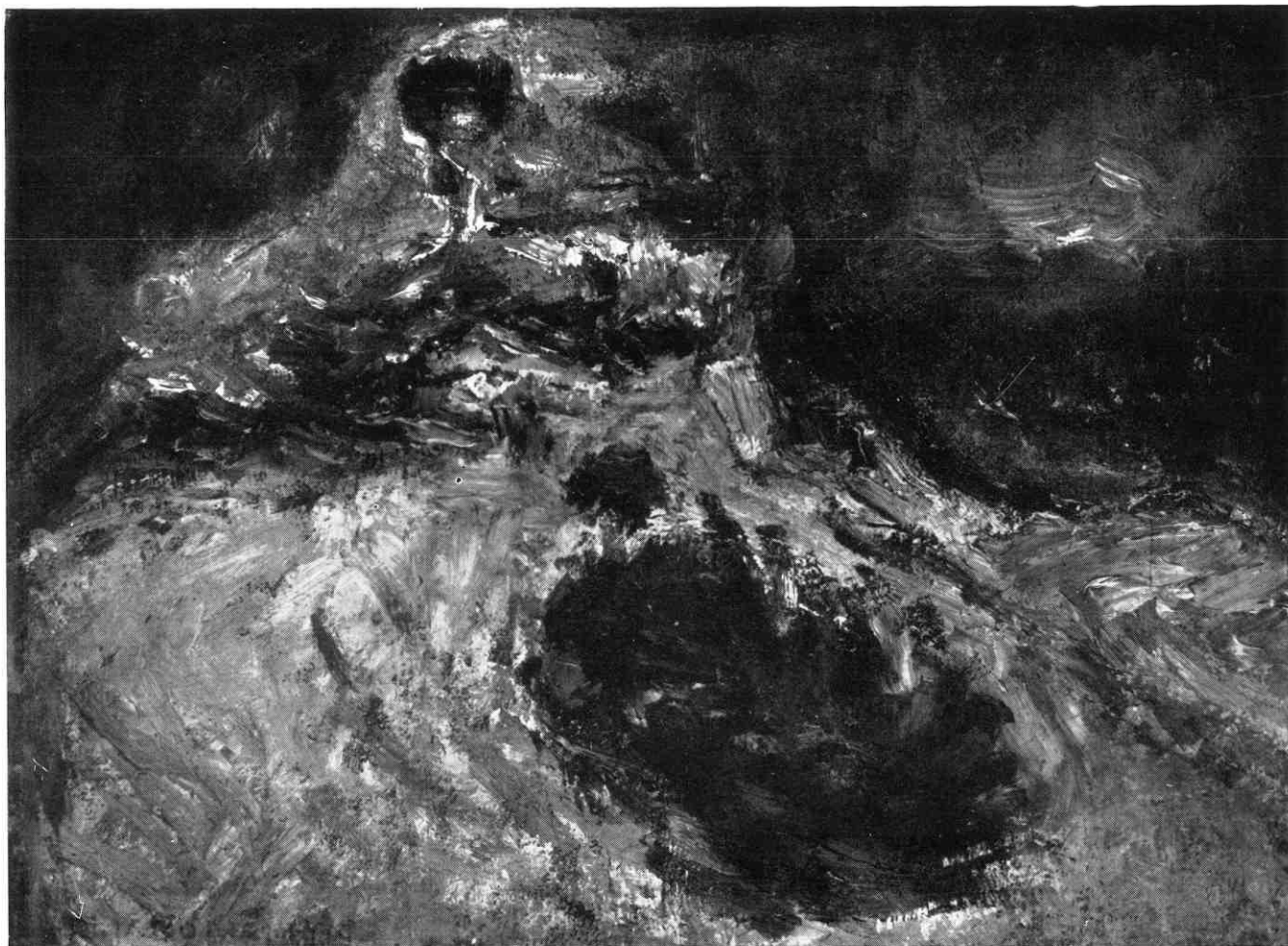

aleksander bassin



**tradicija
i
otkrivanje
novog smisla**

»Apstraktizam je mrtav, neka živi apstraktni stil sadašnjosti« (koji je prema Werneru Haftmannu moguć u rasponu od čiste harmonične ravnoteže do hermetičke unutrašnje slike svijeta)! — Možemo li zaista opravdano izreći ujedno kobnu osudu i optimističku — bez obzira na pojedinačne pojave i kvalitetu — još neprovjerenu prognozu razdoblja koje nadolazi, ako smo u isto vrijeme svjesni činjenice da je prošlo samo petnaest godina otkako je likovni recenzent (dakle i kroničar) prilikom događaja u ljubljanskoj Modernoj galeriji, u povodu izložbe slikara Stane Kregara i Rika Debenjaka, zapisao: »Četrdeset godina poslije nastupa Aleksandra Kandinskog napokon se i u Ljubljani treba izjasniti za ili protiv apstraktne umjetnosti« (Luc Menaše)?

Odgovarajući na postavljeno pitanje treba dakle pregledati, zapravo samo preletjeti u specifičnim uvjetima začeto, prekasno rođeno, prebrzo uzraslo apstraktno slikarstvo u Sloveniji, bolje rečeno u djelima slovenskih umjetnika, uzimajući u obzir i jaku prisutnost Zorana Mušiča koji inače djeluje u inozemstvu.

Prema malobrojnim zabilježenim izjavama ili skromnim napisima znamo da su se slovenski impresionisti upoznali (posredno ili neposredno) s novim likovnim stremljenjima u Evropi, a da su pri tom ipak ostali neangažirani — bar u pogledu samostalnosti, nezavisne analize boja i oblika. Jedino se Rihard Jakopič u svom posljednjem razdoblju takozvanog poluapstraktnog kolorističkog ekspresionizma, u kojem je davao prednost čistoj, gustoj boji pred vanjskom pojavnošću slikanog objekta, tako reći podsvjesno približio formalnoj polaznoj tački, dakako, još ne shvaćajući oblik u njegovoj apstraktnosti kao spontani izraz ljudskog osjećanja života — poput Kandinskog koji je inače slično proizišao iz fovizma. Već u samom početku trebalo se dakle odreći rigorozne pojavnosti apstraktizma, njegove ekstremne, antinaturalističke pozicije; no u isto vrijeme moramo, unatoč poštovanju, Jakopičevo slikarstvo ocijeniti kao jedini sadržajni izvor razvoja apstraktne likovne misli; to dakle znači da je moguće sva dostignuća u poslijeratnom slovenskom apredmetnom slikarstvu smatrati (bar načelno) rezultatom prijenosa likova iz prirodnih pojavnosti na područje čiste likovne konstrukcije uz određeni stupanj iskustva u apstrahiranju.

To se apstrahiranje u slovenskom slikarstvu odvija posve jasno iz dvaju formalnih polazišta. Primarnije je sigurno ono koje smisaono odgovara svojevrsnom analitičkom kubizmu, iako je u konkretnim primjerima riječ o nedosljednoj aplikaciji njegovih principa, o onim mogućnostima, o onoj »divnoj atmosferi razmišljanja — kao što se o kubizmu izrazio slikar Willem de Kooning — o onom poetičkom okviru u kojem je štošta moguće, u kojem umjetnik može dati oduška svojoj intuiciji«.

Spiritus agens svega avangardnog razvoja u početku šezdesetih godina već je po drugi put temeljito zahvatio u likovno zbivanje. Tada se *Stane Kregar* svjesno odlučio za napuštanje predmeta, njegovih vanjskih pojavnosti, što mu je nadalje diktiralo analitičko sređivanje obojenih ploha. Slikarova sklonost razmišljanju počela se tako predavati opojnoj raskoši boja što se porodila iz pravog panteističkog umjetnikova odnosa prema prirodi, u živom svjetlu zagrižanoj i užarenoj, prema pejzažu koji je sam još uvijek diktirao nepravilne geometrijske oblike. U čistoj lirskoj apstrakciji, izgrađujući ontološku stranu svoga izraza, Kregar je postigao tako najviši stupanj intenziteta — tonska gradacija, skala boja iz bezbrojnih elemenata postali su potpuno ravnopravni slikarovi instrumenti što se isprepleću i uzajamno podstiču — ujedno težeći najvišoj mogućoj harmoniji. Svoju je viziju, u težnji za osvajanjem zbiljske težine, unutrašnje ljudske istinitosti, proširio na sve dimenzije, od dramatskih, teških visina do vesele, razigrane osjećajne širine. Daljnji stadij (nakon god. 1962) u njegovu opusu predstavlja naseljavanje ekspresivnih oblika na napuštene horizonte, oblika za koje se možda na prvi pogled činilo da pripadaju psihičko-likovnim improvizacijama, da su slikarova tobožnja opsesija, sve dok se nisu posve jasno definirali kao novi oblici realnog miljea; tako dakle nastupa vrijeme kada se u podsvijesti rođene apstraktne vizije isprepleću s figuralnima u čvrstoj odlučnosti da se izgradi novi odnos prema svijetu. Apstrakcija je dakle za Kregara jedino odraz unutrašnjeg svijeta, njegove unutrašnje zbiljskosti, a koja ga još ni izdaleka ne zadovoljava u njegovu odnosu prema konkretnoj realnosti.

Na ovom mjestu, uz Kregara, treba spomenuti i mlado slikarstvo *Zvesta Apollonija* (iz razdoblja 1963. do 1966) koji je u apstraktnoj, na obris površina reduciranoj viziji primorskog pejzaža nastojao da njegova forma — kad je slikarska gama zahvatila nemirni i specifično obojeni odbijesak modernoga urbanog svijeta — postane spontani izraz njegova osjećanja života, rođenog i sazrelog u Mediteranu.

Upoznavanje *Andreja Jemca* s kubizmom također nije značilo upoznavanje sa stilom koji bi on



morao čvrsto slijediti (bilo je to samo eklektičko približavanje), sa stilom kao uzročnikom smisaonog, logičkog razmišljanja pored mrtve prirode, akta koji leži i sl. U deformaciji slikarova predmeta prevladavale su kolorističke vrijednosti i osjećaj za formu, za pravu oblikovnu euforiju. Negacija sličnosti s vanjskom pojavnošću predmeta bila je očita, budući da je slikar zahvatio čak u njegove dosadašnje estetske kvalitete. Takva razbijena i analizirana masa mogla je dokazivati jedino još svoju plastičnu istinitost.

Primarna karakteristika daljnjeg Jemčeva slikarstva sasvim je sigurno suprotstavljanje bilo kakvoj

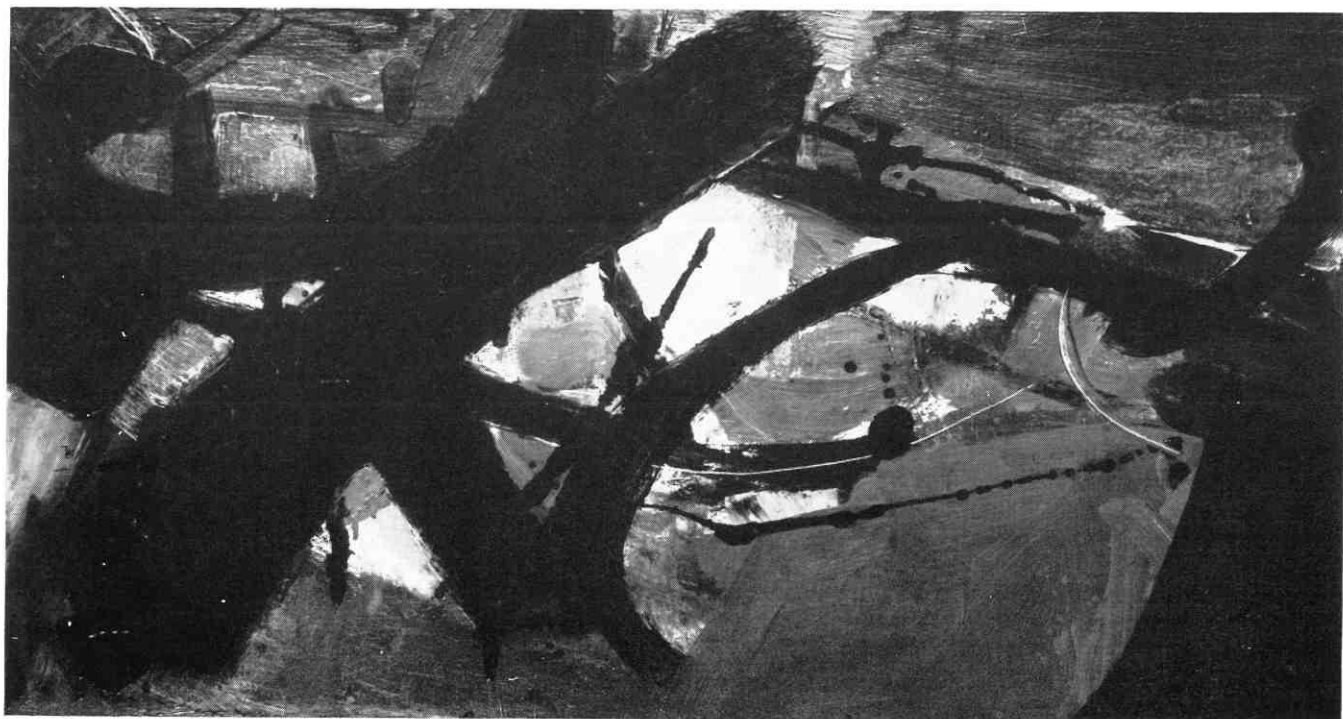
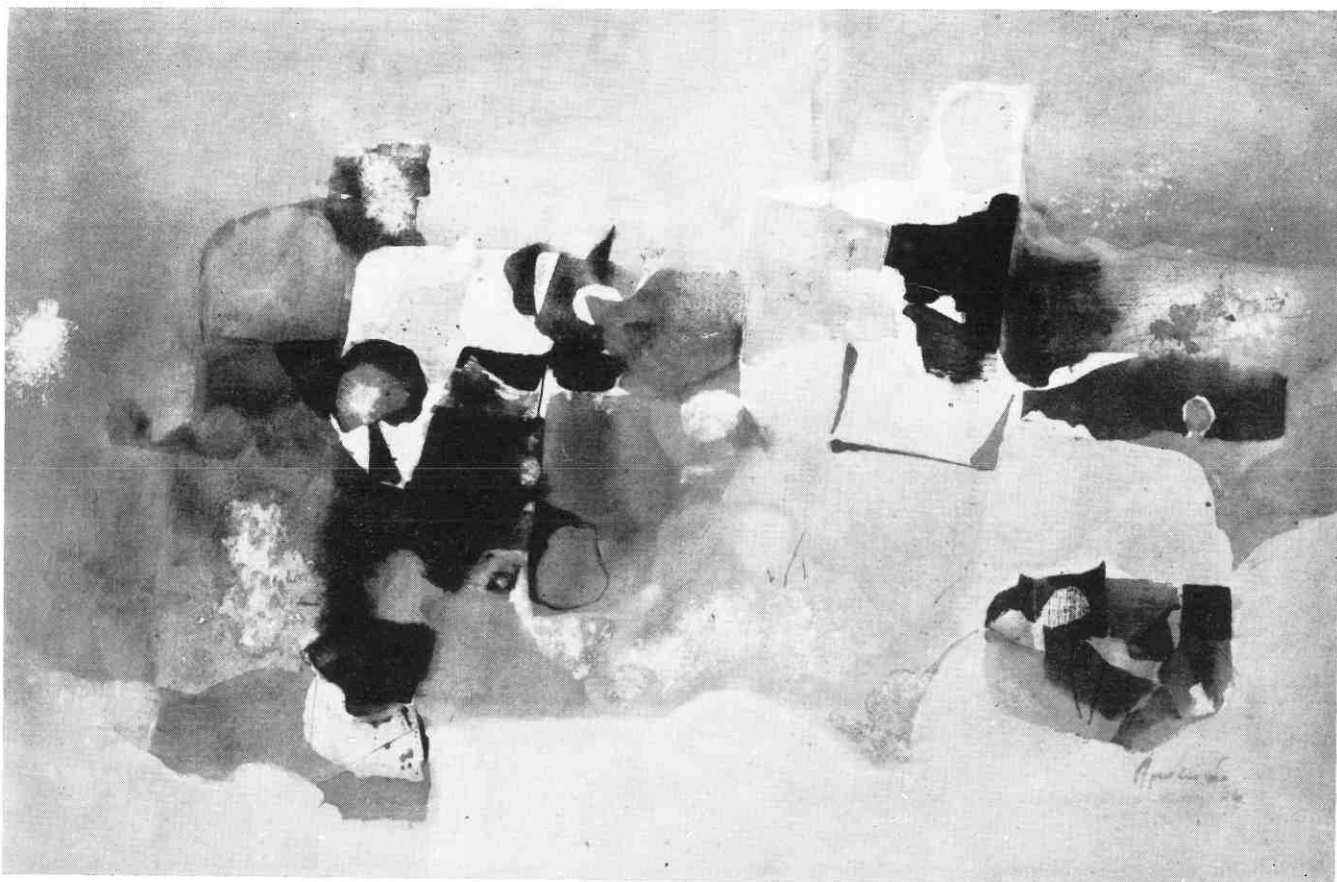
mitologizaciji forme, bez obzira na fabulu koju bi apstraktni oblik lako mogao emancipirati, a za slikara postići samo besmisleno retardiranje u razvoju. Slikar je tako zadržao osobnu rukopisnu notu u kojoj se moment ljudske egzistencije poistovećuje s određenim likovnim osjećajem, dakako što slobodnijim s obzirom na formalnu samoniklost kao i na sadržajnu sveobuhvatnost (tj. nevezanost uz konkretne oblike vanjske pojavnosti, odnosno uz mogućnost njihove međusobne sinteze u cjelovitiji likovni izraz). Zato je Jemčev kontakt s aktivnim slikarstvom u početku sedamdesetih godina bio samo trenutak, povremen, a to znači da su njegovo sli-

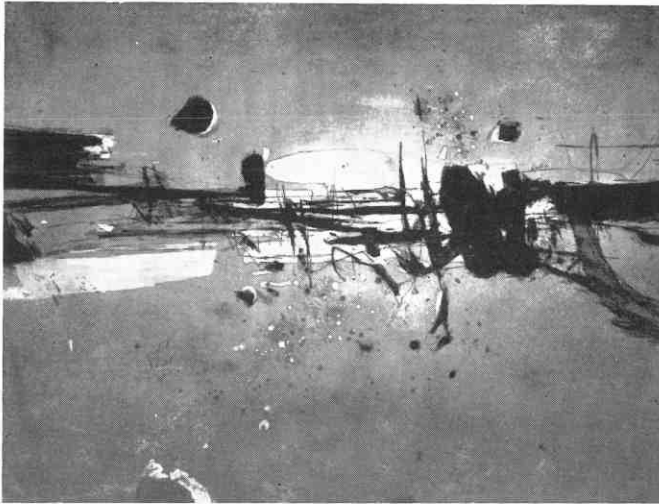


zvest apollonio
mediteran 1, 1964.

andrej jemec
uzburkani znaki, 1960.

40





karstvo i, naročito, grafika sačuvali svoju unutrašnju teksturu koja je u posljednjoj konzekvenci čuvstveno-ugodajnog izgrađivanja postigla stupanj luminističke prostorske iluzije. O tom Jemčevu misaonom pejzažu može se govoriti i kao o seizmogramu moderne optike, još uvijek isprepletrenom uvjerljivom poetičnošću i pravom metafizičkom, golom vizionarnošću.

Na novom putu koji u Jemčevu stvaralaštvu određuju godine 1967. i 1968. otpao je onaj ugodajno-simbolički predznak i posljednja, preuska povezanost s tradicijom. Slika nastaje na osnovi umjetnikova dokumentarističkog tumačenja svojih unutrašnjih spoznaja o vlastitoj aktivnoj prisutnosti u cjelovitoj slici svijeta; bez posebne interpretacije o optičkim oblicima u pejzažu, o susretima s ljudima u njemu i u određenim, posve svakidašnjim situacijama Jemec odabire dio ove realnosti. U tom svom odabiranju on je tako reći istovetan s prirodom samom i tako na svoj način posreduje događaje koji inače u nekoj predmetnoj varijanti umjetnosti ne bi bili ostvarivi: organski rast, vegetativnost, pokret, prelijevanje, susretanje, stupanje u kozmos. Nekada amorfnu prednju plan njegovu misaonog pejzaža posve je nestao — prelio se u sastav samostalnih boja što se odlikuju glatkoćom površine, raznovrstošću i čistoćom, sastav, dakle, što sadrži onaj stupanj ljudske topline u kome se naslućuje uski dodir vlastitoga izražajnog svijeta s univerzalnim u nama i oko nas.

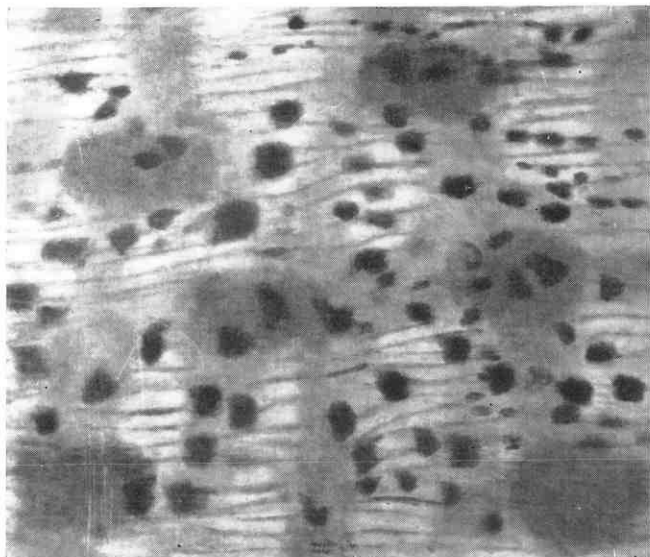


Drugo polazište prema apredmetnoj umjetnosti zapravo više i ne zaslužuje taj naziv, jer je riječ o sasvim sazrelom i u sebi zatvorenom stupnju posljednjeg razdoblja u apredmetnoj umjetnosti — to jest o informelu. Za sam informel, za povratak od ideje slici što je zapravo forma sama, koja se izgrađuje sasvim nezavisno, u slovenskim je prilikama karakteristično da njegov nastup nije bio uvjetovan formalnim, ostrim otporom prema geometrijskoj apstrakciji, jer ona — kao što proizlazi iz navedenog — u slovenskoj umjetnosti nije postojala. Tako u radu umjetnika kao što su Zoran Mušič, Rudolf Kotnik, Janez Bernik, Bogdan Meško i u grafici Rika Debenjaka otkrivamo prije svega vezanost za nova otkrića znanstvenog naturalizma, a zatim za metafiziku, odnosno pitanje primarnosti materije ili duha. Sasvim sigurno, osobito slikarstvo Zorana Mušiča, svjesno ili nesvjesno, navodi na kontinuitet s apsolutnom Jakopičevom koloristikom. Njegov cjelokupni opus karakterizira činjenica da ga nije privlačila prirodna monumentalnost španjolskog ili dalmatinskog krša, nego je radije slijedio preostalu sitnu, ali živu, sunčanim bojama obasjanu pojavnost, i težio likovnom znaku očišćenom od svega nebitnog.

zoran mušič
pokrajina, 1959.

42





Kupasti i polukružni oblici, oblici koji stoje i vise, u prugastoj, usijanoj crvenoj ili smeđoj boji u središtu neizdiferenciranog prostora predstavljaju likovno oslobođeni ornament i misaono svjesno pristajanje na istočnjačku mističku ritmiku i tipizaciju. U daljnjoj etapi, u drugoj polovici šezdesetih godina, Mušič ujedinjuje posve zasićeni, pastelno nježni zapadni (venecijanski) kolorit s prije spomenutim ritmom, težeći da izbjegne njegovu monotoniju pomoću tako reći spontanog dodavanja amorfnih akcenta u boji (pruge i mrlje). Time se prekriva najprije pojedinačno, a zatim udruženo cjelokupni prostor: ako se još prije nekoliko trenutaka otvarao pogled na naseljeni krš kao iz ptičje perspektive, sada je slikar odjednom otkrio prostor kozmičkih dimenzija što apsorpira svojom maglovitom dubinom. Tom profinjenom vizionarnošću Mušič je prerastao konvencionalnu tašističku varijantu, išao je dalje pa se približio u to vrijeme snažnom strujanju u američkoj umjetnosti, apstraktnom impresionizmu. No, s obzirom na kolorit i amorfnost slikarske mase kod Mušiča posljednjih godina, kad se boje prelijevaju poput kuljajućeg slapa, ovdje opet može postojati veza s Jakopičevom kolorističkom vizijom.

Grafička tehnika bakroreza i akvatinte kojom se služi *Riko Debenjak* tako reći neposredno prisiljava umjetnika na područje mikrorealizma, nazvanog na određenom stupnju također apstraktnim naturalizmom. Unutar toga neiscrpnog izvora Debenjak je u drugoj polovici šezdesetih godina izvanrednom, tehničko-estetskim mjerilima podređenom disciplinom otkrivao nove i nove pojavnosti. Možda su pobude za to najprije došle iz života na morskom dnu kao obliku koji se neprestano izgrađuje, izražajnom obliku njegove grafike koji vodi sve do apstraktno-asocijativnih formi; u tom je smislu naime Debenjak završio svoj ciklus, kad je već iscrpio sve mogućnosti danog motiva, odnosno kad je u završno realiziranim, asocijativnim oblicima otkrio simultanu i istovrsnu pojavnost u drugom izrazu realnosti. Takvi su primjeri Debenjakovi ciklusi *Kamena*, *Tragovi na žbuki*, *Pljesnivost*.

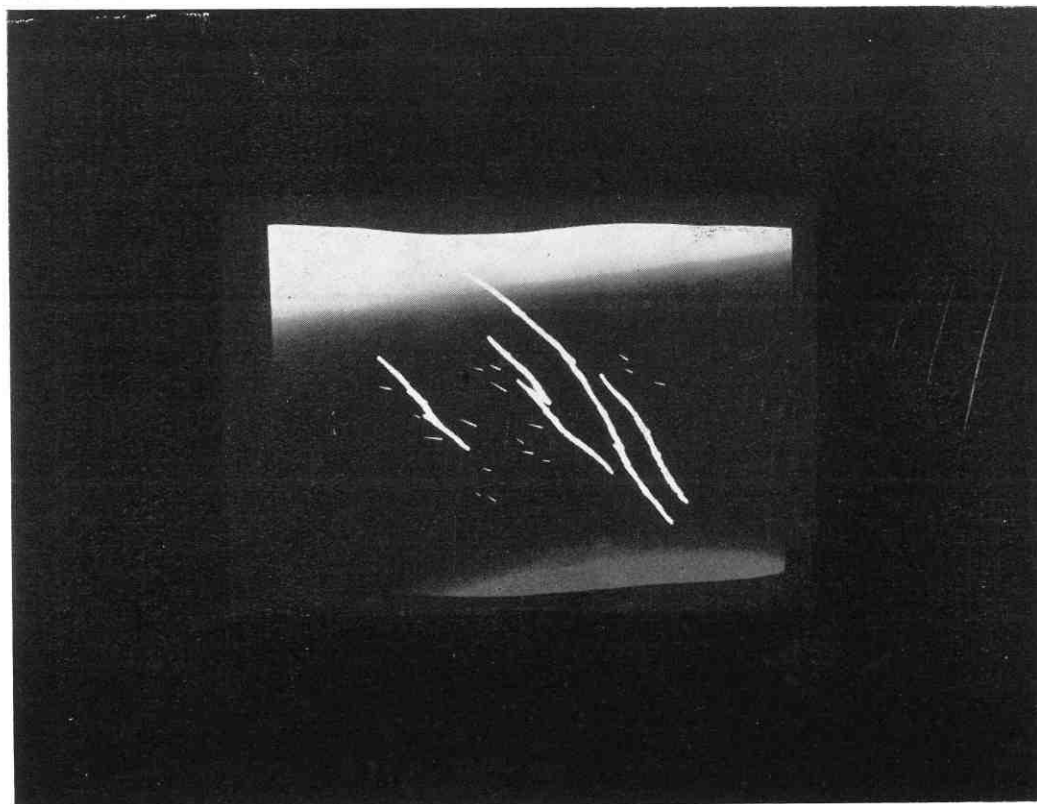
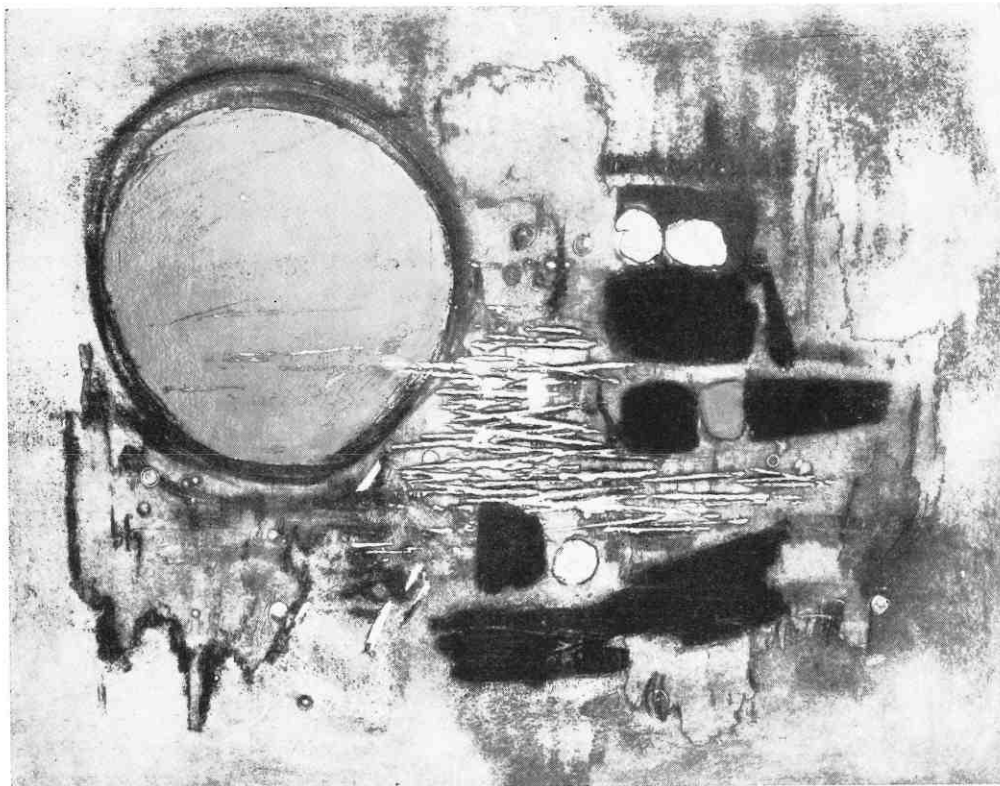
U posljednje dvije godine Debenjak se opet osjeća sposobnim za nove, tako reći novatorske podvige: odbacio je sve dosadašnje ljudsko iskustvo, priznaje jedino imanentnu datost materije i duha, ali s oznakom »tabula rasa«. Kao novi kroničar prati put čovjeka koji poput novorođenčeta stupa u kozmos — u novu apstraktnu prostornost, gdje su boje posve jasne i čiste a proizlaze iz ekstremno tople u ekstremno hladnu bjelinu ili se gube u nepoznatom crnilu. Debenjakov apstraktni luminizam nagovještava dakle zanimljivu interpretaciju još potpuno neodređenih sadržajnih dimenzija.

Janez Bernik (a djelomično i *Bogdan Meško*) bio je bez sumnje tipičan predstavnik informela u

riko debenjak
kišne kapi, 1961.

riko debenjak
useki in vrez 2, 1967.

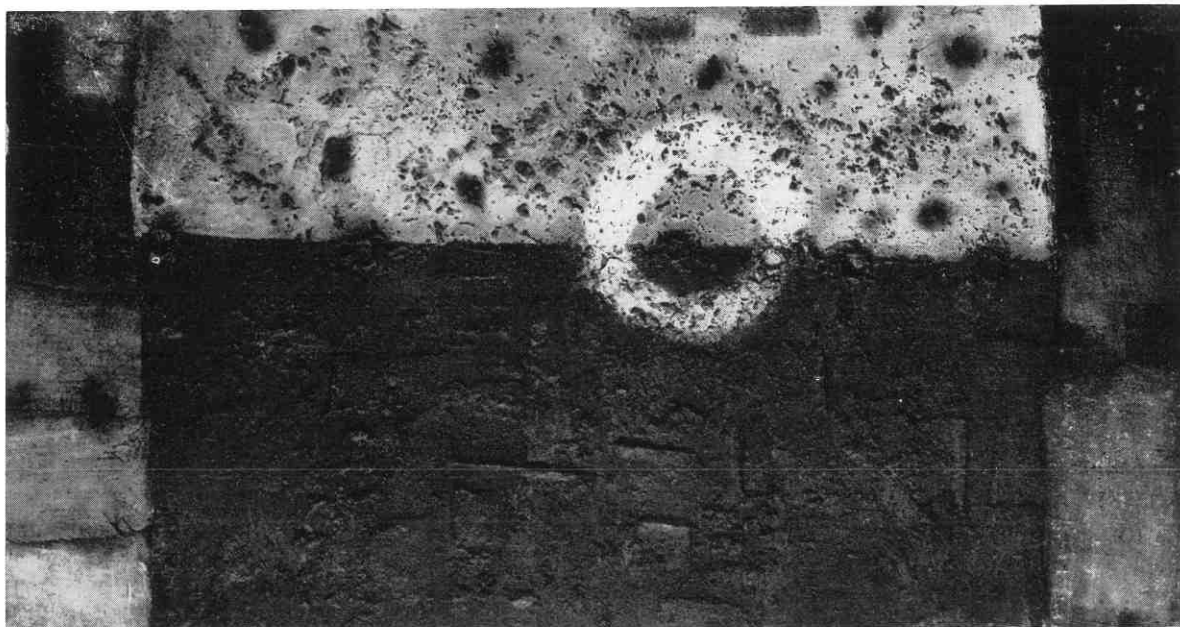
44

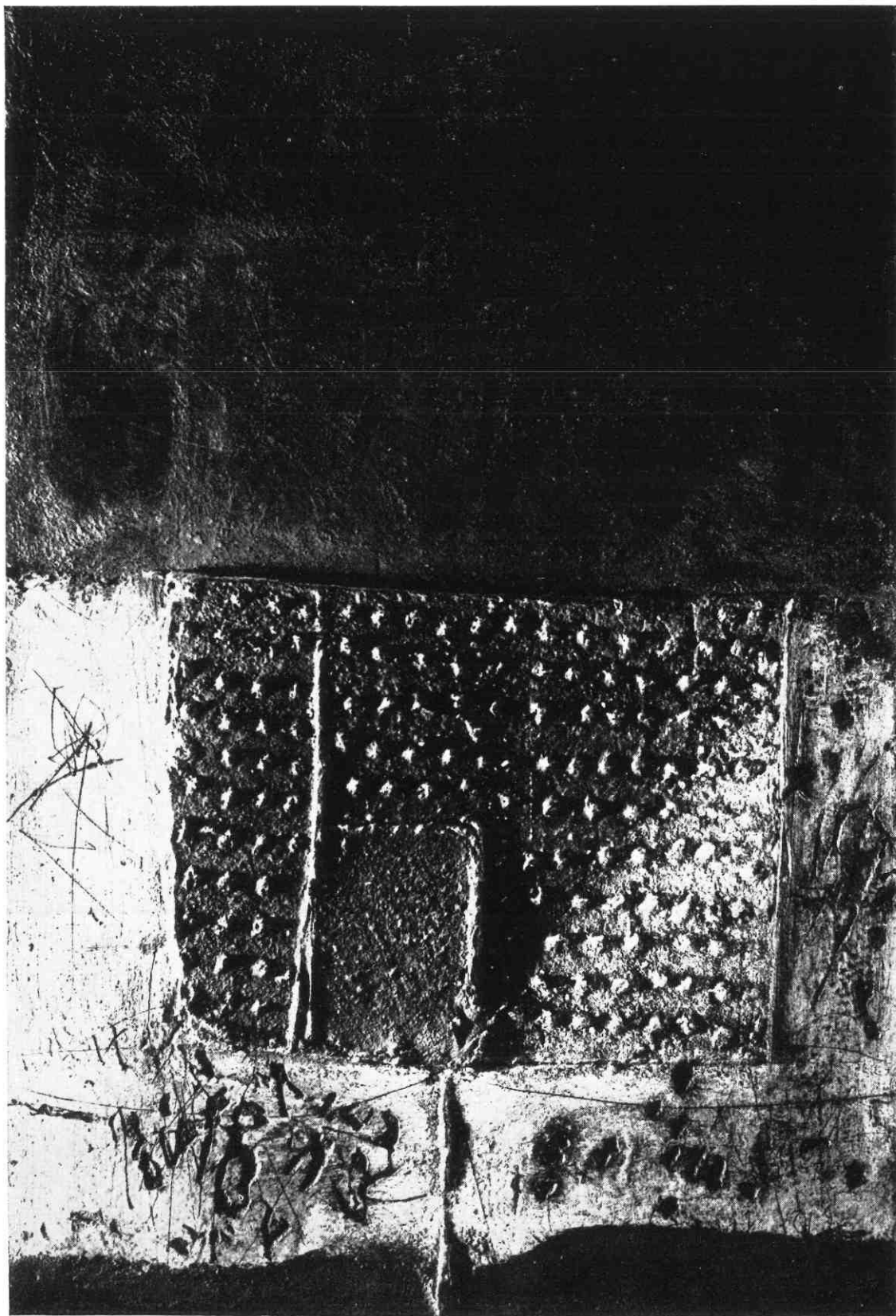


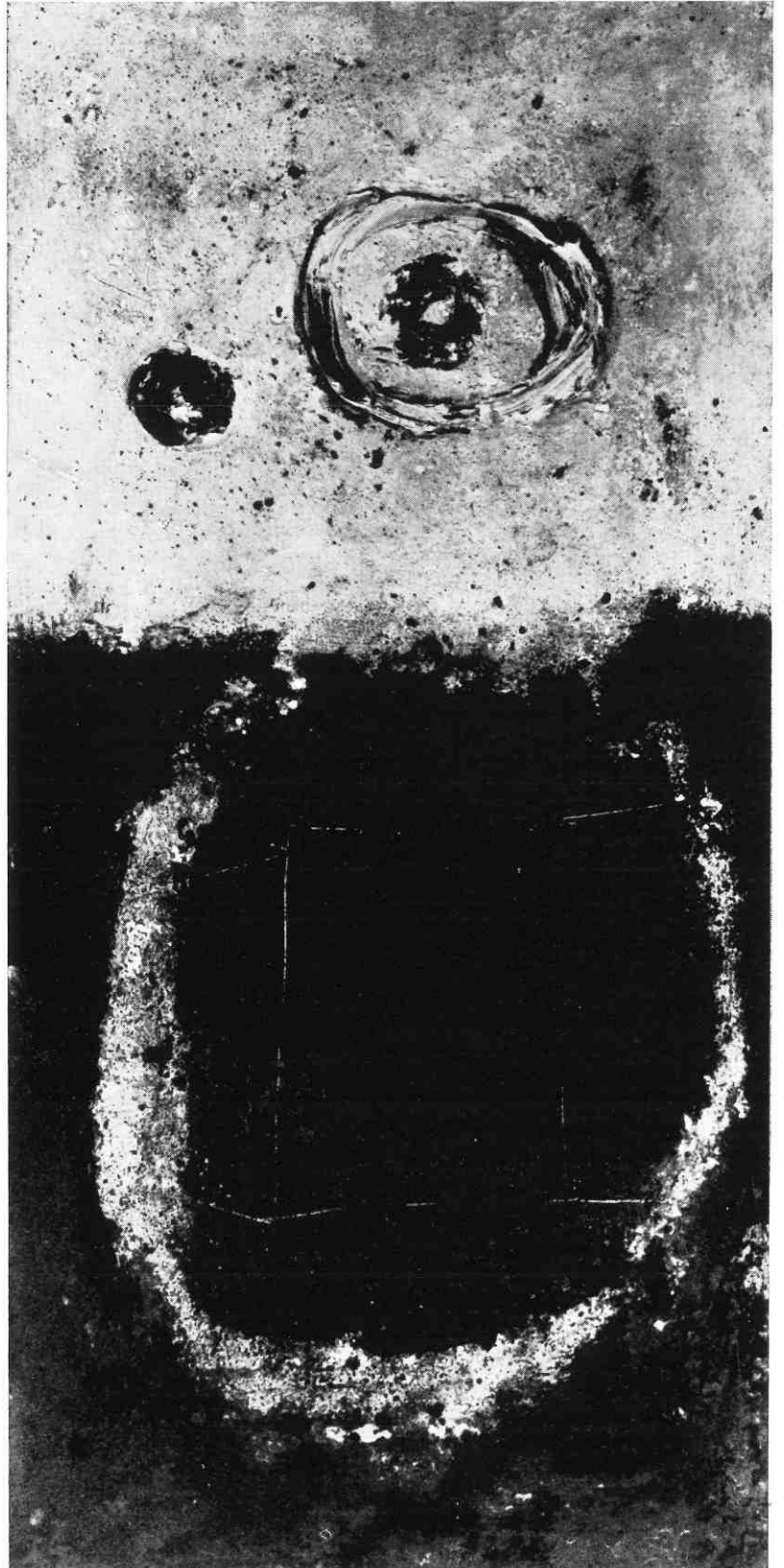
janez bernik
zaznamovana zemlja, 1960.

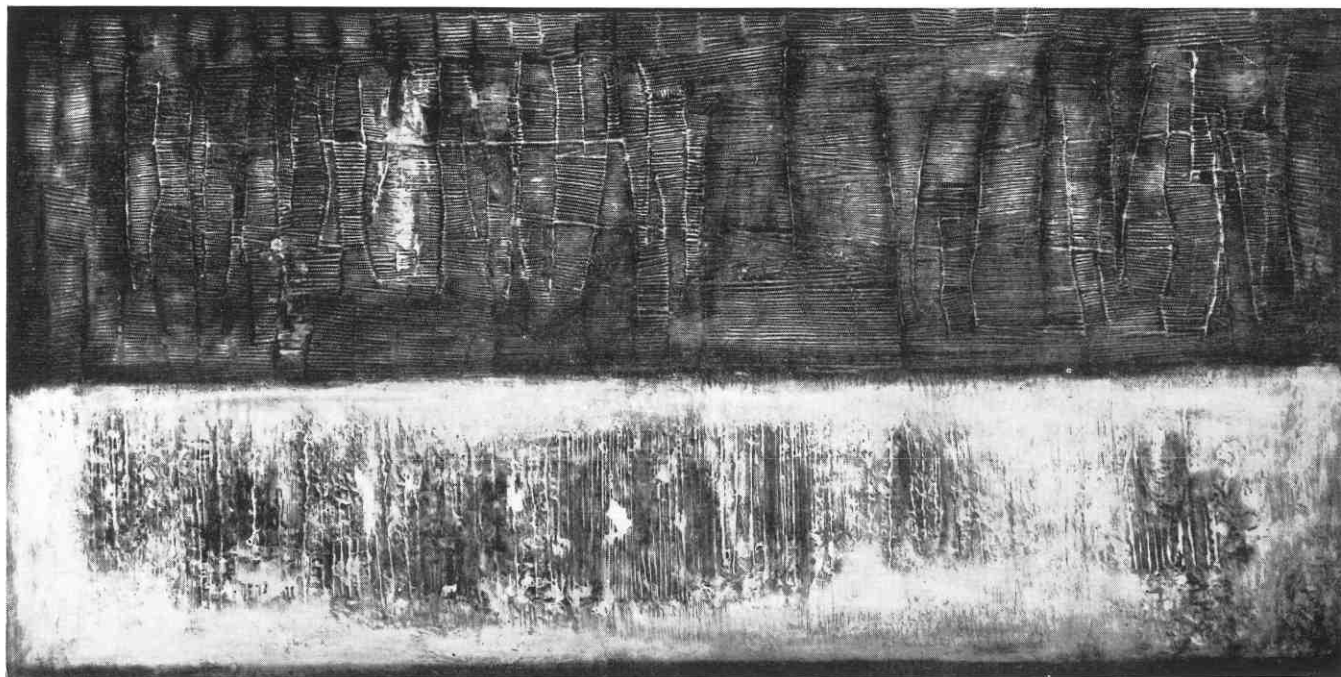
janez bernik
slika 8, 1961.

45







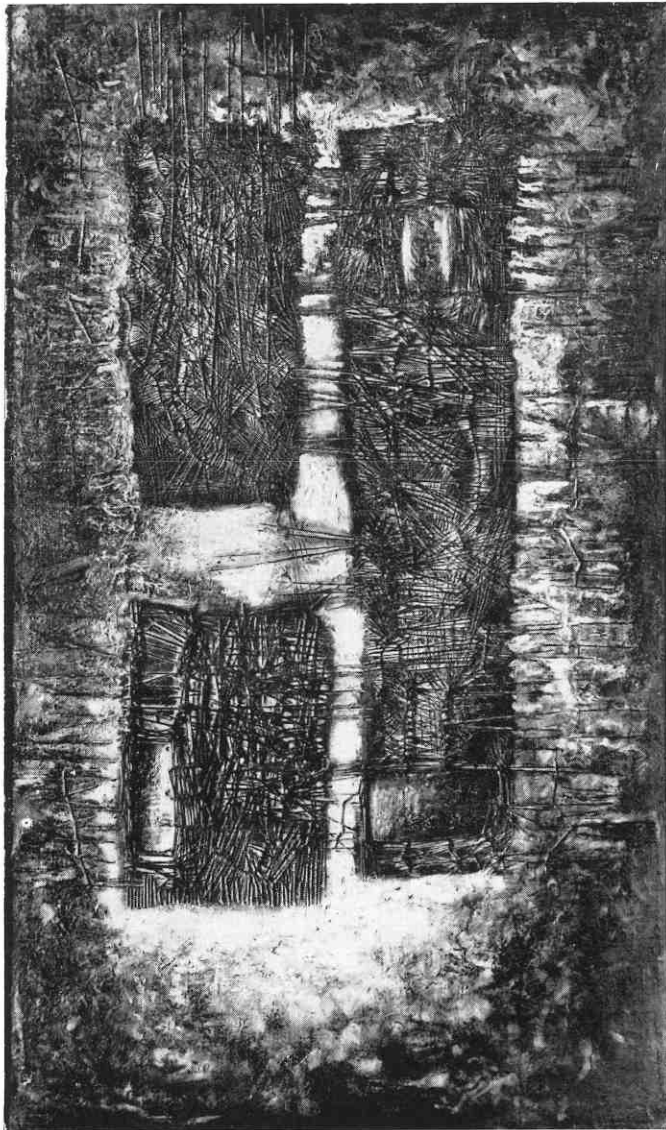


slovenskom slikarstvu. Kreativni početak u tom smislu bio je dakle u njegovu djelu jasan, gotovo klasično konvencionalan i anonimn. Ali je s druge strane Bernika već od samog početka karakterizirala racionalna suzdržljivost, opreznost u predstavljanju robustne, pikturalne materije koju je u svom djelu ograničio na konkretnije predodžbe kao što su zid, kamenolom, obilježena zemlja, spaljena zemlja, magma. Intelektualac, kome je svijest opterećena milijun godina starim zamecima, tisućama godina poznatim ljudskim izražavanjima, načinom života mnogih nacija, morao je dakle osjetiti i izraziti konflikt između vječnosti, trajnosti čiste materije i konkretnih slika, oznaka duha. U tako prisutnom konfliktu bilo je moguće naći nove, daljnje pobude koje su Bernikovo slikarstvo dovele do karakterističnih *Zapisa*.

Rudolfu Kotniku značilo je kubističko polazište zapravo osnovnu orijentaciju u prostoru, ali nije u neposrednoj sadržajnoj vezi s njegovim pridruživanjem informelu. Neposredni početak bio je dakle isto tako organske prirode, sve više domišljen, apstraktni naturalistički isječak; u godinama 1960. do 1962. tako su nastajale Kotnikove parcele, trtine, trnje, dakle nomenklatura iz specifičnog, individualno proživljenog folklornog miljea. Prateći svoj haptički osjećaj, Kotnik se zatim odlučio na smioni, u slikarskom jeziku gotovo jednokratni pokušaj: nekadašnje ureze u površinu, grafizme što

obojene površine proširuju ili ih ograničuju, zamijenio je stvarno plastičkim elementima — prepletom vrpce i žice, čime je svoja platna doslovno »armirao«. Činilo se kao da slikaru boja više nije potrebna — tonski usklađena pozadina samo je podupirala Kotnikov strukturalizam u prvom planu. Ali ne za dugo. Pozadina neutralne boje počinje opet nestajati, ili je sa svojom rafinirano gustom strukturom postala pandan armiranoj likovnoj jezgri, zapravo mnoštvu jezgara što su stvorile pravu prostornu vibraciju.

Već je tada bilo moguće naslutiti slikarevu namjeru da njegovo djelo poživi vlastitim životom, da postane samostalni likovno-izražajni objekt u čemu je Kotnika naročito podupirala njegova želja za neprestanim prostornim avanturama. U tom smislu možemo promatrati također uvođenje u njegovu sliku novog materijala — metalnih pločica kojima Kotnik sada daje funkciju bojnih, sadržajnih centara. Onih centara što su neka vrsta novih očista oko kojih nastaje posve novi horizont, (opet, odnosno još) uvjetovan iluzionistički predstavljenom perspektivom, a ujedno izražavajući vlastitu objektivnost. Okvir se udružio s razapetim platnom u istu homogenu cjelinu: Kotnikova slika graniči dakle s »objektom« (u značenju ove likovne izražajnosti) te traži posve drukčije ocjenjivanje u prostoru u usporedbi s nekadašnjim slikama na stijeni.



Na samom početku odjeknula je optimistička prognoza o razvojnim mogućnostima apstraktnog stila sadašnjice. Međutim, vrlo ograničeni izvor, prikazan u ovom donekle povijesnom pregledu razvoja, bar na prvi pogled ograničuje bilo kakvo smisaono produžavanje odnosno nove sadržajne oblike u daljnjoj budućnosti. No, takvu načelnu konstataciju sasvim sigurno ne potvrđuju posljednja dostignuća prije spomenutih stvaralaca, iako je u ovom momentu teško naslutiti mogućnost onog zajedničkog živog strujanja, koje će se morati svrstati u širi okvir leksikalnih izraza »konkretna« ili »apsolutna« umjetnost. Ipak, nešto se može već danas dosta pouzdano zapisati: oslanjanje na dosad praktički neminovne oblike, koji su svoj primarni izvor imali u konkretnom predodžbenom svijetu, nije više jedino, a ujedno ni mjerodavno polazište i mjerilo umjetničke produkcije u Sloveniji. Naša najmlađa generacija, nove razvojne etape u stvaralaštvu prije svega mladih likovnih stvaralaca (s časnim izuzecima i starijih) svjedoče o neophodno potrebnoj svježini u našem likovnom jeziku modernog vremena. S tim u vezi treba zabilježiti pojavu prvih objekata, odnosno prethodnih stupnjeva, kao što su slika-objekt, skulptura-objekt i kreiranje ambijenta. Dalje bilježimo izvanredno afirmiranje momenta igre kao aktivnog sudionika, a ponekad čak jedinog aktera novog likovnog izraza, i zatim precizne racionalno-tehničke konstrukcije sa čisto formalističkim estetskim rješenjima.

Dakako, postavlja se pitanje je li opravdana samo leksikografska katalogizacija (ili čak inventarizacija) odnosno muzealna institucionalizacija na nivou isključivo eksperimentalnih kabineta. Novi arhitektonsko-urbanistički ambijenti sigurno stvaraju široke mogućnosti za aplikaciju spomenutih novih likovnih dostignuća.

Međutim, postavlja se i pitanje tko će u donošenju takvih odluka imati prvu i posljednju riječ, iako bismo željeli da i prva i posljednja budu iste. I makar se radilo o raznovrsnim pojmovima — navodim kao neku vrstu analogije činjenicu da ni forma u apstraktnom stilu sadašnjosti nije više nosilac sadržaja, nego je sadržaj sam.

Dakle — stvaralac ili još netko?