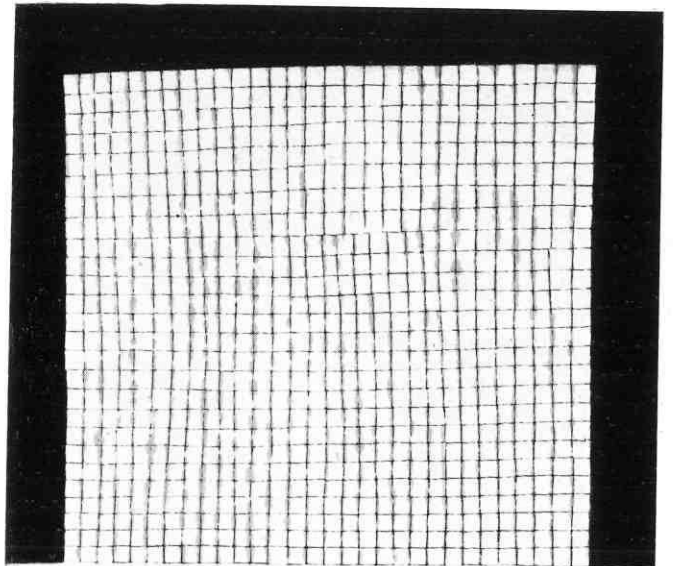


igor zidić

**apstrahiranje
predmetnosti
i
oblici apstrakcije
u
hrvatskom
slikarstvu
1951/1968.**

bilješke



Opće je mjesto kritičke svijesti da pojam apstraktne umjetnosti ne znači više ono što je značio prije pola stoljeća, pa ni ono što je značio još prije dvadeset godina. Da je razvoj ove umjetnosti tada prestao, da se ona uslijed iscrpljenja urušila u se svejedno bismo bili u prilici da zapazimo oscilacije značenja pojma. Domašaj svijesti u naporu da razumije i odredi pojavu ne može izbjeći ograničenjima same svijesti. Zato se pred različitim očima svaka pojava raspada u toliko različitih pojavnosti koliko je različitih promatrača; ni jedan vid ne govori o gledanome toliko koliko o viđenome — što će reći, da se, u svemu što gleda, oko i samo ogleda: vid je, također, dio viđenoga.

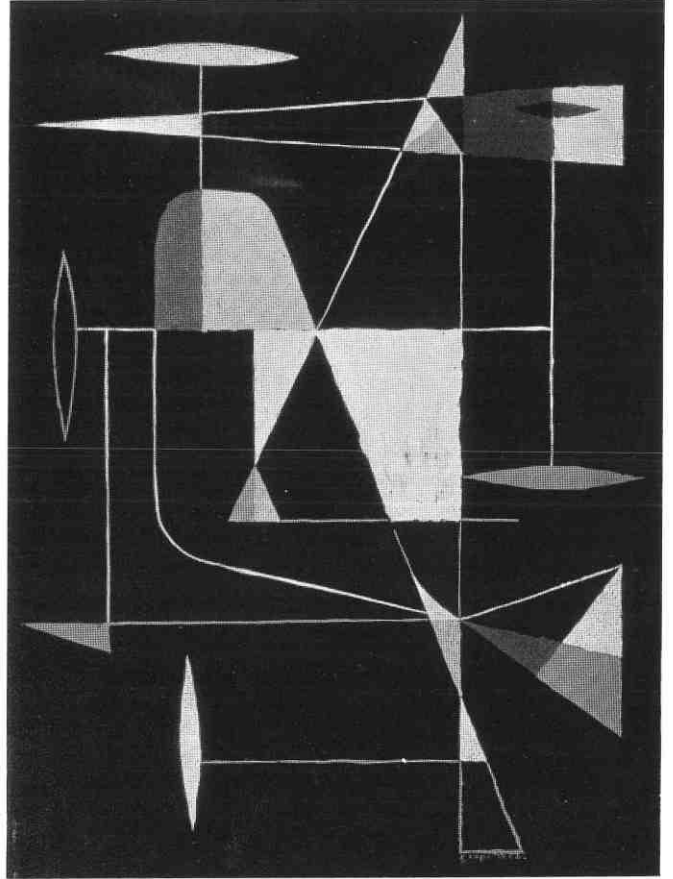
Ne treba, stoga, pomišljati da je 1918. ili 1948. postojala apsolutna suglasnost o značenju pojma apstraktne umjetnosti ili pak, da će ikad i postojati. Ali činjenica da apstraktna umjetnost nije do sada »potrošila« oblike svog postojanja kaže nam da se pojam o njoj mora izmijeniti već i zbog toga što se ona mijenjala.

Slikovito će nam otvoriti put razumijevanju naravi njezina početka jedan nedovoljno iskorišten aspekt predobro poznate priče o izvrunutoj slici u ateljeu Kandinskoga. Zatomimo li znatiželju povjesnika, koji u datumu događaja (1908) vidi razlog pričanja, obratit ćemo pozornost okolnostima u kojima je viđena pseudoprva pseudoapstraktna slika, u kojima je ta i takva slika — ni prva među apstraktnim, ni apstraktna među figurativnim — bila, dakle, pseudoviđena.

Uzročnik je neobična doživljaja bila *denaturirana slika*; na bok povaljen prizor »po prirodi«, usnula realnost. Iz toga razabiremo da su izvrunuti predmeti (tj.: predodžbe predmeta) izvrunute slike stvorili prvu »apstrakciju« i da se ona dogodila kao priгуšena, prikrivena realnost.

Zapisi, istiniti i apokrifni, ne razlikuju se mnogo u opisu puta prema otkriću. Gotovo sve rane apstraktne slike nastale su prvenstveno apstrahiranjem predmetnosti i prostornosti i sve one nose tragove odustajanja od iluzionističkog priskrblljivanja treće dimenzije. Gotovo u svim ranim djelima apstraktnog slikarstva zatiču se izvrunuti »predmeti« doživljajne »slike« Kandinskoga; gotovo svako od tih djela predstavlja takvu »izvrunutu sliku«: privid bespredmetnosti podržan naporom raspredmećenja. Antistvarnost nedostignute nestvarnosti prvih astra-tista u prvim njihovim djelima završna je artikulacija negacije svijeta stalnih odnosa i svijeta stalnih iznosa: »objektivnog svijeta« predrelativističkog razdoblja.

I u cijelom tom vremenu kao u zgodi Kandinskoga — koja je puna nehoteične simbolike — oblikuje se odustajanje od postojećeg kao jasna težnja prema nejasnom još cilju, težnja *drugom*, volja promjene.



»Postalo mi je jasno — piše Kandinsky — da objektivnosti, slikanju objekata, nema više mjesta u mom slikarstvu; ono mu je, zaista, samo štetilo.«¹ Ali ne krije da još ne zna čime će nadoknaditi izgubljeni predmet i spriječiti da slika ne iščezne u ćilimu. Jasnije od onoga što će naći očituje se ono što ostavlja. Uvjeti za konačno određenje nisu još bili sazreli. »Materijalno se ne može kristalizirati ono što još materijalno ne egzistira.«² Drugim riječima: hipoteza — pa ni ona o čistim oblicima — ne bi mogla upravljati nastajanjem i rastom takvih oblika. Bitna je, ipak, implikacija odbacivanja odredivog zbog neodređenog ta, da je, sa stajališta logike, definicija cilja — tj. same apstraktne umjetnosti — nemoguća utoliko što nije dopušteno negativno određenje pozitivnog pojma, što se onim što nešto nije ili ne želi biti ne može ustvrditi što ono doista jest ili hoće biti. Međutim je nelagoda zbog neodređenosti i nesigurnosti cilja — koja se očituje i kao nedomišljenost cijele te (buduće) umjetnosti tolika da će se u razdoblju nastajanja apstraktnog slikarstva neprestano nastojati oko *materijalne kristalizacije materijalno nepostojećeg* i proširivati pojam apstraktnog na sve što je *protiv* starog — praktički — na cjelokupno (tada) moderno slikarstvo. Prirodna je posljedica svakog nastojanja da se pojave odrede onim što nisu — širina onoga što nije da nisu. Zar je to stoga i bilo išta drugo do li pokušaj da se, onkraj logike, negacija usvoji kao definicija?

Istini za volju, nije samo pojam *astratizam* (*apstrakcija*, *apstraktna umjetnost*) natkriljavao neko vrijeme sve težnje moderne umjetnosti. Sa svoje strane Herwarth Walden sve je nazivao ekspresionistima: foviste, kubiste, futuriste, astratiste — čak i ekspresioniste.³ Ali nisu tome razlozi bili samo u kritici odnosno nedostatku modernog filozofskog i filološkog obrazovanja ljudi koji su se likovnom kritikom bavili, nego je ona, dobrim dijelom, bila slika prelijevanja, srodnosti, neodlučnosti ili eklektizma u samim modernim strujama. Kako pojave u nefigurativnoj umjetnosti postaju sve divergentnije tako definicije postaju sve brojnije i sve uže. Duh sve militantnije isključivosti potaknut je, dijelom,

¹ prema: Peter Selz: GERMAN EXPRESSIONIST PAINTING, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957, p. 184.

² Kandinsky: »O duhovnom u umjetnosti«, IZRAZ, Sarajevo, god. XII, br. 6, 1968, str. 621. (Preveo Anđelko Habazin).

³ Waldenov DER STURM čitao se i u nas, osobito u Zagrebu, naveliko pa većina naših ondašnjih avangardista ne razlikuje nikako apstrakcije od ekspresionizma, Usp. A. B. Šimić: »Ekspresionizam i svečovječanstvo«, Proza (II), *Sabrana djela, Znanje*, Zagreb 1960, sv. III, str. 187; Miroslav Krleža: »Protupojam impresionizam« i »Ekspresionizam nije početak«, ESEJI II, *Sabrana djela*, sv. 19, *Zora*, Zagreb 1962, str. 96 — 100. Zvonimir Milković piše u svojim uspomnama (REPUBLIKA, Zagreb, god. XXIV, br. 2/3, 1968, str. 104): »Već onda je Berlin bio začetnikom apstraktne umjetnosti«, a misli na godinu 1922.

novim pravcem razmišljanja: u dodiru s nekim znatnostima umjetnik stječe spremu za novu analizu materijalnog svijeta. Daleko su odmakli procesi tehnifikacije i socijalizacije; industrijski pejzaž evidentna je činjenica. Moderna tehnologija stvara nove materijale i umjetnik počinje o njima voditi računa. On je svjestan da su — bez obzira na opseg i dubinu — neka njegova iskustva pionirska. Osjećaj da se *realno* i *realnost* po prvi put (uopće) događaju — zato što se njima, doista, i događaju — prisilio je umjetnike da prisvoje termine koji otkrivaju njihovo uvjerenje da su konačno stupili na tlo zbiljskog. Uvjereni da su se domogli dosad skrivene stvarnosti oni euforijom istraživača liježu na to svoje kopno: jedan stvara *konstruktivizam*, drugi pišu *Realistički manifest*, treći osniva *konkretnu umjetnost*; oni se ne zadovoljavaju samo stvaranjem novoga, nego zahtijevaju i preimenovanje staroga. I kao što će se isprva i mnogi oblici figuracije pribrajati apstraktnom slikarstvu tako će ubrzo gotovo sva apstraktna umjetnost poželjeti da se prikaže kao *konstruktivna, realistička i konkretna*. U tome je zahtjevu implicite sadržano traženje preraspodjele nekih prava. Novi realisti pozivaju se na znanost. Oni time, bez sumnje, pokušavaju steći imunitet; u stanovitoj mjeri prikazuju se izdancima nužnosti: djela, pak, kao da su rezultati ispunjenja nekog višeg reda. Budući da je *realno* ono što nije sporno oni će za se tražiti epitet istinitog.

Na daljnu sudbinu apstraktne umjetnosti počela je već od 1922 — na Evropi nepoznat način — utjecati politička sfera: počelo je raspravama, pokušajima teoretskog obračuna, a završilo paležom, progonima, fizičkim zatiranjem. Prvo u Staljinovom SSSR-u, a zatim u Hitlerovoj Njemačkoj (1937). U totalitarnim režimima modernih tiranija država se pojavljuje kao arbitar i u estetskim pitanjima jer po logici totalitarizma ništa u državi ne može ostati izvan domašaja Države. Ovo nasilje nad slobodom individualne volje vođeno je, dakako, u ime humanizma. Činjenica da se nitko osim onih na čija se područja proširio domašaj ovih sila — Njemačke do 1945, SSSR-a od 1945 — nije pridružio ovakvoj obrani ljudskosti govori ponešto o prirodi »humanizma« kojega su argumenti, od početaka do danas, bili u sili.

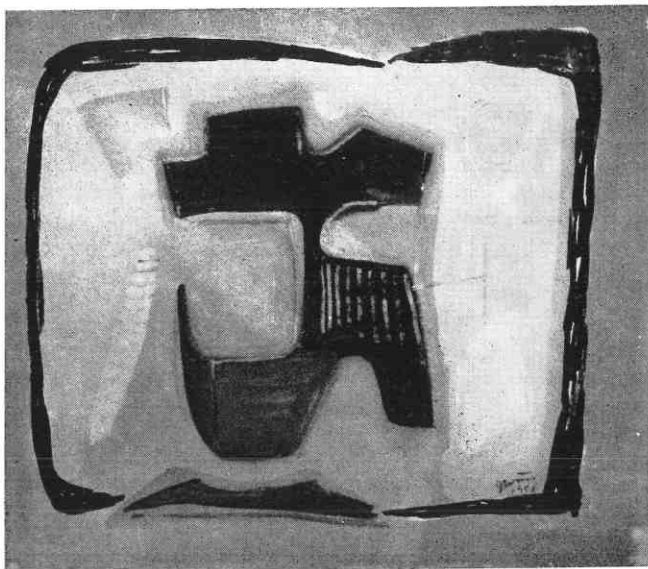
Nismo ni mi, iz poznatih razloga, u poslijeratnim godinama bili pošteđeni refleksa tog »humanizma«, a rječnik je nekih naših kritičarskih pera često iznenađujuće podudaran s kritičarskom terminologijom ždanovističkom i nacionalsocijalističkom. Čak je i u dataciji razdoblja »entartete Kunst« postojala potpuna suglasnost: od impresionizma, od »treće republike« dalje. I tako Ziegler u Berlinu 1937. plijevi korov »izopačene umjetnosti«, a desetak godina potom, u Zagrebu, spašavaju nas naši tumači od tzv.

nečovječnosti i primitivnosti moderne umjetnosti razotkrivajući da u samim osnovama te pomrkle umjetničke svijesti žive sve kriminalne sklonosti našeg vremena — između ostalog i: »divljanje fašizma«! Pripisivalo se toj umjetnosti da je »postala plijenom one društvene ideološke atmosfere, koju su razvili ideolozi fašizma...«; pripisivalo se onima koje je nacizam pljuvao, palio i gušio da su ideološki vođi fašističkog kriminala: u staljinističkoj logici nema pravila — postoje samo ciljevi. Upravo ono razdoblje, one pojave — ideje, pokrete i ličnosti — koje fašizam sudi kao izopačene, socrealizam progoni kao nečovječne. *Izopačeno* i *nečovječno* samo su demagoški epiteti za ono što se kao izraz slobodne ljudske volje suprotstavlja strogo programiranom funkcionalizmu totalitarnih režima »tisućgodišnjeg carstva« i »prelaznog perioda«.

Slobodna volja pojedinca u tim se okolnostima iskazuje kao »greška« u osnovnoj dimenziji općeg društvenog plana. Osnova je svakog totalnog plana koncentracija moći odlučivanja (o svemu) u jednom jedinom mjestu, u jednoj točki, a individualno je djelo državnoj mozgovnoj centrali neshvatljivo: »bijela mrlja« neprovjerenog, nepredvidivog i neplaniranog: potencijalno opasnog. Subjektivno je djelo, ničući mimo »državnog plana umjetnosti«, bilo nepouzđano i, unaprijed, neposlušno; neprijateljsko svakom pokušaju dirigiranja sviješću.

Ono što je za našu kratku rekapitulaciju povijesti naziva *apstraktna umjetnost* važno u ovome događanju jest to da je došlo do ponovnog drastičnog proširenja pojma astratizma pod koji se, zapravo, svodi sve ono što se — nastalo od vremena Komune na ovamo — ne iskazuje neposredno, politički utilitarnim. Tim se ponovnim pokušajem negativnog zasnivanja definicije apstraktna umjetnost definira kao umjetnost nespoznajna i protuspoznajna, kao umjetnost besadržajna i formalistička. Još jednom cjelokupno se moderno slikarstvo — da ne kažemo: cjelokupno *postojeće* slikarstvo — proglašava ništavnim spram jedne »socijalističke umjetnosti« *in spe* i smatra, zapravo, apstraktnim. Doista ne-predmetno slikarstvo tumači se samo kao ekstremni formalizam odnosno, kao najradikalniji način uzmicanja pred stvarnim.

U isto to poslijeratno vrijeme optuženi je »Zapad« jednako zasnivao vrlo široke i vrlo uske definicije apstraktnog u slikarstvu. U nekim od kritičkih sustava — kao npr. u Sedlmayrovu — povijest moderne umjetnosti povijest je pokušaja ostvarenja »čistih vrsta«: težnja da arhitektura bude »čista arhitektura« oslobođena slikovnog i skulpturalnog; da kiparstvo bude »čisto kiparstvo« i da u nj ne prodru elementi arhitektonski i slikarski; napokon,



da slikarstvo — samo u sebi — bude »čisto slikarstvo«.⁴

Ova je purifikacija takvo odbacivanje stanovitog broja označitelja koje će, na kraju, izazivati poplavu mogućih značenja nedovoljno označenog: »Figurativna slika (...) može nositi vrlo različita značenja, ali je njihov broj uvijek ograničen (...). Naprotiv, broj značenja što ih može sadržavati vidnost jedne apstraktne slike neusporedivo je veći.«⁵

Zamišljajući tu povijest očišćenja kao povijest osiromašenja Sedlmayr može bez poteškoća ustvrditi različite stupnjeve osiromašenosti pa, prema tome, i cijelu skalu (relativnih) vrijednosti. U njegovoj podjeli »čiste umjetnosti« dvije su osnovne skupine: jednu čine apstraktna djela sa značenjem, drugu apstraktna djela bez značenja. »Čista slika« postaje u ovome sustavu »šifra jedne oznake bilo čega«⁶ pa je apstraktno isto što i ispražnjeno. Ono se preteže najdalje do ruba figurativnog tj. do na dohvat značenja. Proces purifikacije zahvaća cijelu modernu umjetnost ali je do kraja »očišćeno« samo ono djelo kojega su značenja nesaglediva tj. nekonačna, neodrediva i neodređujuća; djelo koje, drugim riječima, ne znači ništa drugo do li svoje postojanje.

S druge strane nazivi kao »apstraktni impresionizam« ili »apstraktni ekspresionizam« otkrivaju poteškoće istovremenog preširokog i preuskog definiranja.

Ahistoristički pokušava definirati apstraktnu umjetnost Michel Seuphor: »Jednom zauvijek: nazivam ovdje apstraktnom umjetnošću svaku umjetnost, koja nema nikakve sličnosti s viđenom stvarnošću, i koja ne podsjeća na nju, bila ta stvarnost polazna tačka za umjetnika ili ne. Svaka je ona umjetnost apstraktna, o kojoj s pravom možemo suditi jedino s obzirom na harmoniju, kompoziciju i red ili s obzirom na disharmoniju, kontra-kompoziciju i nered, koji su smišljeni.«⁷ Treba li uopće i dodati da je Seuphorov ahistorizam ujedno i nepovijesno mišljenje?

Ono o čemu ne misle skolastici granično je, prelazno područje otvoreno s obje strane: od figurativnog prema apstraktnom i od apstraktnog prema figurativnom. Da li je na rubu, kao što sudi

Sedlmayr, »najveći dio djela doista značajnih i humanih u tzv. apstraktnom slikarstvu«⁸ ili su samo neka — i nije toliko važno; čini se važnijim ustvrditi da se nikako neće održati ona dogmatska zamisao o dvjema strogo odjelitim sferama bez međusobnih doticaja i poticaja po kojoj biti na rubu jedne i druge znači biti izvan jednog i drugog dok trećega nema; polutanski poginuti zbog nedosljednosti, neodlučnosti i oportunitizma.⁹ Realnost toga nazora povijest (praksa) neprestance dovodi u pitanje, štoviše, opovrgava ga iz samog onog izvora u koji se — kao u Raskid ili Prevrat — dogmatsko pokušava smjestiti. Mi ne poričemo evidentnost postojanja ekstremnih oblika, ali već i to priznanje sadrži imanentno priznanje Postojanja koje prethodi svakoj podjeli pa sadrži i sve krajnosti. U kojemu, dakle, ekstremno jest, izvan kojega nije.

Prva apstraktna djela modernih vremena doista su »granični slučajevi«; ali takvi da ništa neće bolje od njih opovrći neprestupnost granica. Rub i granica ne mogu se stoga shvatiti drukčije nego kao dijalektička spojna djelidba, kao osmotska sveza dvaju sustava kroz dvojnost onoga među njima koji nije razdvojen gravitacionim snagama postranih, nego je izvorno dvojan i u kojemu to kontinuiranje dvoga nije samo prolazno procesualno izlaženje iz jednoga i unilaženje u drugo, nego je i finalno ispunjenje načela »unutrašnje nužnosti« duha na razmeđu. Međugranični je duh djelatan na području koje također ima granično i njime se aktivno služi. S jedne mu strane stoji figuralno, s druge apstraktno: »Između ovih obiju granica leži beskonačan broj oblika u kojima su prisutna oba elementa i gdje preteže ili materijalno ili apstraktno« — kaže Kandinsky.¹⁰ Zatim: »Iza tih granica (ovdje napuštam svoj put šematiziranja) desno leži: čista apstrakcija (apstrakcija veća od one geometrijskog oblika) a lijevo čista realitika (tj. viša fantastika — fantastika u najtvrdog materiji). A između njih — beskrajna sloboda, dubina, širina, bogatstvo mogućnosti, iza kojih su područja čiste: apstrakcije i realitike — sve je to danas, kroz današnji trenutak, stavljeno u službu umjetnika. Sadašnjica je dan slobode koji je moguć samo u vrijeme nicanja velike epohe (...). A u istom trenutku ta ista iz kategoričkog poziva unutrašnje nužnosti.«¹¹

Neki su, bez dvojbe, brzo izabrali jednu stranu, ali su, isto tako, neka od najinspirativnijih djela moderne u potpunosti bila djela granice. Kad god je

⁴ Usp. Hans. Sedlmayr: LA RIVOLUZIONE DELL'ARTE MODERNA, Garzanti, Milano 1964 (3^o), p. 26.

⁵ Isto, p. 37.

⁶ Isto, p. 42.

⁷ Michel Seuphor: APSTRAKTNJA UMJETNOST, Mladost, Zagreb 1959, str. 13. (Preveo Radoslav Putar).

⁸ Sedlmayr, cit. djelo, p. 39.

⁹ A s tom su argumentacijom, bolje reći: tim atributima umanjivana i djela Otona Glihe, Ljube Ivančića, Frane Šimunovića...

¹⁰ »O duhovnom u umjetnosti« (II), IZRAS, XII, 7, 1968, str. 104.

¹¹ »O duhovnom u umjetnosti« (III) IZRAS, XII, 8/9, 1968, str. 267.

zasnivajući kontraktivne definicije apstraktne umjetnosti ignorirala njezinu izvornu dvojnost — o kojoj nam govori spis Kandinskoga i koju potvrđuju mnoga rana djela Arpa, Brancusija, Delaunaya, Gončarove, Kandinskog, Kleea, Mackea, Marca, Mondriana i drugih — kritiku je zapadala teška zadaća da odredi bitno mimo izvornog i realno mimo stvarnog. U tom je pogledu citirano Seuphorovo određenje »jednom zauvijek« više nego karakteristično. U negativnom svom dijelu (kad kazuje koja umjetnost nije apstraktna) ta je definicija *preuska* jer sličnost sa »viđenom stvarnošću« ne može izbjeći ono što se hoće potvrditi kao samosvojna *vidna stvarnost*; i apstraktni slikar nalazi u »viđenoj stvarnosti« mnogo svojih neposrednih poticaja ili uzora i ne trudi se uvijek da ih učini nevidljivima. Jednom je riječ o prirodnim, drugi put o geometrijskim strukturama. Već grafičari epohe jugendstila obilato koriste strukture samih sredstava puštajući da se otkrije »materija« onoga što se otiskuje ili onoga na čemu se otiskuje. Ritmovi rasta drva postaju u Munchovim drvorezima vanrednim sredstvom ekspresije, a površine prepuštene ovim otiscima struktura drvene ploče postaju zapravo apstraktnim fragmentima. Drugi primjer: možemo li za prostorno-perspektivne iluzije El Lissitzkog, te konstrukcije predočenih koc-ki, prizmi — svakojakih još tijela i likova geometrije — reći da ne sliče ničemu viđenom čak i ako se ne misli na vidnost same slike kao optičke činjenice? U pozitivnom pak svom dijelu (gdje kazuje koja umjetnost jest apstraktna) Seuphorova je odredba *preširoka*: ona podjednako vrijedi za slikarstvo i glazbu, kiparstvo i graditeljstvo; drugim riječima i određenje je apstraktno, gubi iz vida species, ne razlikuje Schwittersa od Cagea, Pevsnera od Le Corbusiera.

Unutrašnje proturječnosti Seuphorova određenja proizlaze iz nastojanja da se pred vratima Apstraktnog pošto poto sazida istrebljivačko čistilište za cjelokupnu »viđenu stvarnost«. Uzaludan i besmislen napor: ne postoji ništa što bi čovjek mogao naslikati — dakle: učiniti vidljivim — čemu vid ne bi mogao naći analogija u cjelokupnoj stvarnosti vidnog. Čak i zvijezde na nebu slažu se u geometrijske likove.

Modernim su piscima o umjetnosti te činjenice polazišta: pod lećom mikroskopa, pod rentgenskim zracima, uz pomoć dalekozora pa i prostim okom viđaju se svakodnevno »apstrakcije« — »viđene stvarnosti«.

U svojoj knjizi *Apstraktna umjetnost* Seuphor će reći: »... nisu tu ni životopisi poluapstraktnih, kao što su Klee, Masson, Baumeister, Miró...«. ¹² Ali će u svoj rječnik apstraktnog, a ne poluapstraktnog

slikarstva uvrstiti dvojicu od te četvorice a i mnoge druge u čijem su djelu predmetni poticaji više nego vidljivi (Balla, Boccioni, Gleizes, Gončarova, Severini, de Stäel). ¹³ Nije Seuphor jedini koji ima teškoća te vrsti.

Raspravljajući o *enformelu* Gillo Dorfles zaključuje da je potrebno taj naziv ograničiti »na one oblike astratizma u kojima ne izostaje samo svako htijenje i svaki pokušaj prikazivanja, nego i svako htijenje označavanja i značenja.« ¹⁴ A u malom rječniku pojmova na kraju iste knjige priznat će kako postoji mogućnost da se pojmom *enformela* obuhvate čak i neki figurativni slikari (npr. Dubuffet). ¹⁵ Gdje sada pronaći odgovor na pitanje kako će se to u figurativnom slikarstvu zametnuti svaki trag prikazivanja i označavanja?

Očito je da se teškoće koje nameće svaki pokušaj egzaktnog određenja čvrstih granica između figurativnog i apstraktnog ne mogu lako zaobići. Izvorno je pretpostavka apstraktnog slikarstva sadržana u »načelu unutrašnje nužnosti« tj. stvaranju takvih »harmonija oblika« kojih će graditeljska logika počivati »samo na principu svrhovitog odnosa spram ljudske duše.« ¹⁶ U određivanju oblika i njegove dvije oznake Kandinsky je jasan: »Oblik u užem smislu svakako nije ništa drugo negoli razgraničenje jedne površine od druge. To je njezina oznaka u izvanjskom. Ali kako sve izvanjsko bezuvjetno u sebi krije i unutrašnje (koje se očituje jače ili slabije), tako i *svaki oblik ima unutrašnji sadržaj*.« Zaključak: »Oblik je, dakle, ispoljavanje unutrašnjeg sadržaja.« ¹⁷

Što je u tome za nas bitno? Činjenica da ništa od ovoga ne dovodi u pitanje opstanak tzv. *predmetnog slikarstva* i da, štoviše, vrijedi kako za apstraktno tako i za predmetno slikarstvo. Jasno je da načelo »unutrašnje nužnosti« ne može otvarajući put *apstraktnom slikarstvu* zapriječiti *predmetno slikarstvo* jer »svaki oblik ima unutrašnji sadržaj«. Svi su, stoga, oblici podjednako podobni da posluže slikarskom izrazu. »Nema nijednog oblika — reći će Kandinsky — kao uopće ničega na svijetu, što ništa ne kazuje.« ¹⁸ *Postojanje izjednačava ono što postoji*.

13

v. KNAURS LEXIKON ABSTRAKTER MALEREI, Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knauer Nachf., München — Zürich, 1960.

14

v. ULTIME TENDENZE NELL'ARTE D'OGGI, Feltrinelli, Milano 1961, p. 53.

15

Isto, p. 216.

16

»O duhovnom u umjetnosti« (II), cit. izd., str. 103.

17

Ibid.

18

Ibid.

12

Seuphor, cit. dj., str. 137.



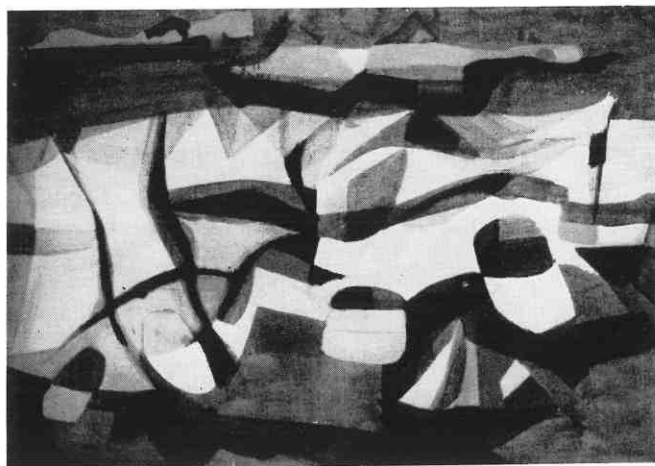
Pridajući izboru predmeta veliko značenje Kandinsky ostaje između apsolutista svepredmetnosti i dogmatika nepredmetnosti: (I) »Umjetnik danas ne može da prođe sa isključivo čisto apstraktnim oblicima. Ti oblici su mu odviše neprecizni«; (II) »S druge strane u umjetnosti nema potpuno materijalnog oblika. Nemoguće je neki materijalan oblik tačno prikazati.«¹⁹

Tezom da izbor predmeta određuje »unutrašnja nužnost« Kandinsky je priznao svim oblicima — predmetnim i apstraktnim — mogućnost da budu primjereni stvaralačkom subjektu. To znači da je i tzv. objektivno bilo subjektivizirano kadgod je, vođen unutrašnjim nalogom, stvaralac posezao i za predmetnim oblicima. Tezom o nepreciznosti čisto apstraktnih i nemogućnosti potpuno materijalnih oblika u slikarstvu Kandinsky neizravno tvrdi da čisti oblici — ni onda kad su mogući — nisu operativno optimalni. Odstupanje od čisto materijalnih neizbježno je, a odstupanje od čisto apstraktnih nužno je ne želimo li »smanjiti arsenal svojih izražajnih sredstava«.²⁰

Ono što Kandinsky raspoznaje kao pravu mogućnost doista je »između granica«. Vidimo da je *duhovno* — poslije izjednačeno s apstraktnim — znak primjerenosti vanjskog (oblika) unutrašnjem (sadržaju). »I zato je vanjsko razgraničenje onda svestrano primjereno kada ono unutrašnji sadržaj oblika najizražajnije iznosi na vidjelo.«²¹ »Katkada — dopunja se Kandinsky — oblik najizražajnije donosi ono nužno kad ne ide do posljednje granice, već kad je on samo mig, kad pokazuje samo smjer prema izraženom vanjskom.«²² Taj su oblik — *oblici*: predmetni i apstraktni. Što znači da do »posljednje granice« ne mora ići ni onaj koji u predmetnome traži izražajnost, ni onaj koji je traži u apstraktnome. Predmetnom predlošku »predmetnog slikara« bit će, na primjer, geometrizacijom (u slici) reducirane neke oznake, ali taj napor apstrahiranja koji je u isto vrijeme i napor (likovne) konkretizacije apstrahiranjem nađenog supstrata neće zatajiti njegovu (predmetnu) izražajnost. I obratno: asocijativnom slutljivošću predmetnih oblika u apstraktnim oblicima, mogućim podudaranjem apstraktnog oblika s nekim simboličkim znakom (npr. križ) ili, jednostavno, »otvaranjem« geometrijskih oblika, nepotpunim, nedovoljno egzaktnim naznačavanjem geometrijski egzaktnog (kao u hlapljivoj »geometriji« Vanište — 1956/1959 —

edo murtić
smeđi pejzaž, 1956.

šime perić
kompozicija, 1956.



¹⁹

Isto, str. 104.

²⁰

Isto, str. 107.

²¹

Isto, str. 104.

²²

Ibid.

u kojoj trapeze, rombove, kvadrate nagriza magla, neprozirnost, zalet drugih oblika) neće biti ugašena apstraktnost oblika zbog toga što i oni (kao i predmetni oblici) mogu biti egzaktni (tj. konkretni), ali i sugerirani (tj. potencijalni). Što li su ovi potonji ako ne dostatna naznaka smjera?

Izvorno, dakle, apstraktno i predmetno razdvajaju se tek u stjecištu te se pitanje konačnog određenja može postaviti i kao pitanje omjera. Upoznali smo, tome nasuprot, purističke pokušaje da se apstraktno odredi kao ono što je u cijelosti, potpuno i nepovratno, izvan stvarnosti vidnog, i vidjeli kako su završili. Razmotrili smo neuspjeh pokušaja da se pojam *apstraktno* upotrijebi kao skupno određenje cjelokupne moderne umjetnosti: prvi put u vrijeme pionirskog kao oporbenjački barjak protiv svega prošlovjekovnog; drugi put u socrealističkoj *legislativnoj egzekutivi* kao simbol otpora svemu novovjekom u umjetnosti: pokušaj da se *apstraktno* protumači kao duhovno — intelektualno i moralno — degenerativno. Vidjeli smo da su oba ova pokušaja propala. Ostaje još jedno: istražiti onu misao po kojoj više nije cjelokupno moderno slikarstvo bilo apstraktno nego je, naprotiv, apstraktno slikarstvo bilo jedino moderno. Na čemu se temelji to uvjerenje? Ono polazi od pretpostavke da je tek apstraktno slikarstvo postalo internacionalno, »idealno univerzalni jezik«²³ odnosno, od tvrdnje da optičke slike prirode više ne uzbuđuju duh i osjetljivost umjetnika, nego da to čine sami »procesi oblikovanja«.²⁴ Na prvo odgovorimo slijedeće: apstraktno slikarstvo kao posebna semantička cjelina, kao jedinstveni kodni sustav *ne postoji*. Kad bismo ipak — kao što ne kanimo — apstraktno slikarstvo — en gros — prihvatili kao jedan sustav (a neki upravo to i čine) morali bismo analogno slijepi biti i prema figuralnom slikarstvu kao cjelovitu sustavu pa — uz pomoć zapamćene povijesti i gledane sadašnjosti — priznati da figuralno slikarstvo »kao takvo« nije nikako manje rasprostranjeno u vremensku dubinu i prostornu širinu od slikarstva apstraktnog. Dostaje da se uzmu u obzir fenomeni poput *nove figuracije* i *popart-a* pa da propadnu teze o neuniverzalnosti figurativnog slikarstva u naše vrijeme odnosno, o apstraktnom slikarstvu kao jedinom univerzalnom.

Postoji li, međutim, u samom apstraktnom slikarstvu više kodnih sustava univerzalne rasprostranjenosti (što ne znači da ne postoje i izvan njega!)

23

v. prikaz Grge Gamulina o diskusiji na VII kongresu AICA-e: »Moderna umjetnost kao međunarodni fenomen«, TELEGRAM, Zagreb 30. IX 1960. i, eventualno, Pierre Restany: »Moderna umjetnost«, TELEGRAM, Zagreb 27. I 1960.

24

Werner Haftmann: »O sadržaju suvremene umjetnosti«, KNJIŽEVNIK, Zagreb, god. III, br. 19, 1961, str. 90. (Preveo Brano Horvat).

moramo se upitati u čemu je *univerzalno* tih sustava. Dosižu li istu takvu rasprostranjenost i neki figuracijski sustavi onda je prvo što ćemo pomisliti to da je univerzalnost svakog od tih sustava (predmetnih i apstraktnih) bitno utvrđena onim što im je svima zajedničko. Boja je, na primjer, jedno od osnovnih sredstava slikarstva, univerzalno sredstvo — a zašto? I zato, kažemo, što kao fizikalno svojstvo svjetlosti pripada jedinstvenom svijetu prirode (iz kojega svi crpe); što je prirodno prije nego li sustavno i što u sustavnom ne prestaje biti prirodno; što u tumačenjima prirode — i stanovitih prirodnih zakonitosti (kao u neoimpresionista) — otkriva i svoju vlastitu narav bivajući, u isto vrijeme, sredstvo tumačenja i tumačeni fenomen. Tu vrst univerzalnosti, oslanjajući se na fenomenalno, postiže, u načelu, i svako predmetno slikarstvo: takva slika »izgovara« svemu svijetu zajedničke, slične, srodne i razumljive likove i stvari: i ljudski likovi iz Laussela, Alperae, Mbokoa, Ajante, Ravene, Berma, Sikstine »izgovaraju«, bez obzira na goleme razlike, i nešto zajedničko: svoj zajednički *predmet*, koji savršeno jasno »čujemo« bez obzira da li je to stilizirani znak ili iluzionistička predodžba. Uzalud bismo u riječima jezičnih sustava kultura raspršenih na takvim geografskim i povijesnim razdaljinama tražili odgovarajuću transparentnost.²⁵

Ništa nam, dakle, ne govori da bi tek kraj predmetnog (figurativnog) slikarstva imao označiti početak razdoblja likovnog uinverzalizma.

Drugu tvrdnju razmotrit ćemo na primjerima što nam ih daje Werner Haftmann²⁶: (I) »... suvremeno slikarstvo više ne reproducira slike prirode...«; (II) »Optička slika stabla ili rijeke više ne potiče senzibilitet umjetnika na reproduciranje«; (III) »... suvremena umjetnost više ne reproducira čovječji lik...«; (IV) »Lik može unijeti u sliku samo figuralnog protagonista drame o čovječjoj prisutnosti, ali ne i samu dramu.«

»Procesi rasta i strujanja«, »procesi oblikovanja« zaokupljaju osjete suvremenog umjetnika i mi razumijemo da se ovdje uobličavanje pretpostavlja uobličenom i djelatnost djelu; Haftmannov suvremeni slikar slijedi tvorbene tokove prirode: suvremena je slika zrcalo mijena: preoblikovanja, a ne oblika — stoga pokret, ono zaista *golo koje silazi niz stepenice*. Tako je suvremeno slikarstvo izjednačeno s apstraktnim, apstraktno s gestičkim.

25

Za potvrdu dostaje da se usporedi kako se sličnost ili čak istovjetnost pojedinih znakova u slikovnim pismima dviju vrlo udaljenih kultura sve više mutila, gubila ili i potpuno izgubila u kulturama glasovnog pisma koje su se razvile na istim tlima.

26

Cit. dj., str. 90, 91.

Namreškanost pješćanih dina, objašnjava pisac, iskazuje nalete vjetra; u pješćanu ploču zračne su struje upisale krivulje svojih valova. Beskrajna površina pustinje, golemi reljef koji nam se na tren — nakon što je utihnuo jedan, a još se nije podigao drugi vjetar — prikazuje kao mrtva, definirana, (vjetrom) izmodelirana forma — jest i grafikon pokreta koji se događao i dogodio i koji nam se daje u tako jasnim znacima da ga bez napora »prevodimo« odnosno: vraćamo iz forme u formiranje, iz završenog u procesualno. Budući da svaka slikarska »snimka« tih znakova nosi dvojako značenje (tj. dva ukrštena značenja) — a nosi ga zato što u ovom svom obliku jest simbolička (a simbolička je zato što ne raspolaže vremenom, što se doista ne mreška i izravna što, dakle, doista nije — ni onda kad slikar prigriba glavu vodi, kori, kamenu — oblikovanje oblikovanja, nego i opet oblikovanje jednog ma kako kratkotrajnog, prolaznog zastoja u vremenu ili oblikovanju) — suvremena umjetnost neće se ograničiti na apstraktno. Slikarev makro ili mikro »snimak« — visinski ili prizemni, tjemeni ili bočni — pješćanog reljefa nije, dakako, negacija stanovite prirodne forme ali može biti i ritamska struktura njezinih neprestanih preobražaja, dnevnik procesualnosti, forma koja svojom jasnošću ne govori dovječnu uobličenosť nego predstavlja ili znači samouobličavanje, neprestani rad življenja. U hijerarhiji »otvorene prirode« procesi su načelno važniji od oblika; u zbilji, međutim, što li su oblici nego zorovi života; što li je čovjek ako ne određena jedinica, vrst, količina života tj. procesa? Mi se slažemo s Haftmannom da »crtež u pijesku« korita vode »točno izražava proces toka vode« i da se u tom znaku i mnogim drugim znacima ili strukturama »ocrtavaju... drame opstanka i prolaznosti«,²⁷ ali ćemo baš argumentima njegova lijepog izlaganja odbiti njegovu tvrdnju da »suvremena umjetnost više ne reproducira čovječji lik«. Budući da je i suviše djela koja to još i danas nastoje ne možemo pretpostaviti da čovjek kao što je Werner Haftmann ne zna za njih; naprotiv, jedino što smijemo zaključiti jest to da ih ne smatra suvremenim.

Ali ako jedan stari zid, koji i nije djelo prirode nego čovjeka, može biti ploča u koju se utiskuju znaci bivanja, mijene i vrijeme — onda je nelogično čovjeku, biću prirode, uskratiti mjesto u prirodi. Isti vjetri zibaju pustinje i mora, mute ljudska lica. Ono što se može očitati u kori stabla vidjet će se i u žilju ruže; što god se kao slovo prolaznosti upisuje u kamen usijeca se i u ljudsko meso. Ne stoji, naime, ljudski lik između slikara i prirode kao visoka prepona o koju se — u pokušaju »prožimanja s prirodom« čovjekom spotiče.

Budući da lik u slici nije slikar sâm rubovi lika neće omeđiti tloris slikareva zatvora: brisanje lika omogućilo je čovjeku da sebe samog postavi »usred apokaliptičkog pada«; on je »propustio kroz sebe kozmičko strujanje«. ²⁸ Haftmann očito u središte ovih objekcija meće gestiku, stanovit fizički elan koji karakterizira dio modernog slikarstva, gestiku trošnje, te se čini da čovjek i nije tvorac slike nego prirode, da je i on sam jedna od onih prirodnih pojava koje bilježe i zapisuju u nepotrošivu bjelinu kozmičke drhtaje. Tako je čovjek »u slici« i kad nije naslikan. No analogno samoj misli Haftmannovoj lik i oblik čovjekov jest oblik i struktura koju ne možemo razumjeti izvan prirode, što više, *ni izvan prirode čovjeka kao bića i dijela prirode* i taj oblik ili ta suma specifičnih struktura koja je, kao što nam pokazuju biolozi, najuspjeliji napor prirode, čak *žvota kao takvog*²⁹ da dosegne savršenstvo, ne može biti mjera kojom će čovjek potvrđivati svoju odrođenost, raskid svoje veze s prirodom: on sam priroda je kao i sve drugo i, za razliku od svega drugog, jedini u prirodi koji je toga i svjestan.

Klonimo se uvjerenja da je naš temeljni zadatak opravdavanje i dokazivanje jedne apriorističke vrijednosne podjele na apstraktno i figuralno, tzv. iskazivačko i tzv. predstavljivačko; naš je zadatak da dovedemo u pitanje tu podjelu gdje god ona sumnjivim kriterijem prirodnosti pokušava ustvrditi vrijednosne razine. Osnovni argument mišljenja koje apstrakciju hoće predstaviti kao prirodnije, kao neotuđeno, izravno izražavanje — ne suprotstavljanje, nego prožimanje s prirodom — počiva, svjesno ili nesvjesno, na suprotstavljanju (i pretpostavljanju) strukture obliku zato što je struktura životni princip odnosno, model životnosti, a oblik samo tvorevina, model živoga. Pa kada lik čovjekov prisporobimo s korom Haftmannova stabla i izjednačimo u prirodnosti odgovara se, da je, zapravo, bavljenje likom zbiljsko bavljenje korom tj. *oblikom*, a silazak u koru da je pogled u *oblikovno*; po tome kora bi stabla ili crtež vode u pijesku bili emanacije naturae naturantis, a svi bi likovi (čovjek, predmet) označavali zgotovljenost naturae naturatae. Tu se, međutim, pokazuje granica djelanja koje je tačno opisano kao »apstraktni naturalizam«; ovaj, naime, kontradiktoran naziv iskazuje neobičnom jasnošću kontradikciju samog fenomena: nama je sasvim jasno da epiderma, površinske erozije i površinska vegetacija (od somatskog *cvijeća zla* do psihotičkih *hypnosovih listića*) nisu nikakve strukture odnosno, da su toli-

28

Isto, str. 91.

29

v. raspravu »Živjeti i govoriti«, KOLO, Zagreb, god. VI (CXXVI), 6/1968; osobito izlaganje Philippe L'Héritiera na str. 489.





ko »strukture« koliko su to i bore na licu, a njihovi bilježnici »strukturalni« slikari koliko su to i figurativni naturalisti. Od prilike do prilike govori se npr. i o »strukturama zidova« (uz Tàpiesa, Ivančića i druge) premda se u pravilu ne misli na slog (ustroj), nego, upravo suprotno, na epidermu i štoviše, na grafiju erozivnih i destruktivnih sila uopće, na »dokumente« *destruktuiranja*.

I mi, naposljetku, moramo odgovoriti na pitanje: koje je realno određenje pojma: *apstraktno slikarstvo*? Koje je njegovo najšire, ali ne i preširoko određenje? Oprezno kažemo: od *slikarstva znakova* (nastalih uzastopnim redukcijama i apstrahiranjem prirodnih oblika; nastalih likovnom stilizacijom oblika, planimetrizacijom stereometrijskog) od *evokativnog geometrizma* i *evokativne gestike* tj. (parafrazirajući René Huyghe-a) od realizma apsorbitanog likovnim sredstvima do nesimbolskog, ne-drugo-značecog slikarstva »apstraktnih bivstava« i »čistog geometrijskog stila«, do »otvorenog djela« anotacijske gestike — *čistog čina egzistencije* (G. C. Argan).

Ne prihvaćamo ona djela koja izravno predstavljaju (opisuju) prirodne oblike i oblike stvari bez obzira na to da li su te predodžbe (opisi) cilj (naturalizma) ili su pak funkcije (simbolizma). Na rubu je ono djelo koje prirodno i predmetno ne predodžava, nego evocira; koje teše i stanjuje svoje *realno*, apstrahira odlike i oznake konkretnog stanjujuć mu i smanjujuć pronicnost, bivajući od dvoznačnoga (jednoznačno, naime, pripada granici).

Neka nas to ne zbunjuje: povijest umjetnosti puna je *sveznih djela*: između dviju škola, na djelištu dvaju vremena, na utoku jednog stila u drugi, na razmeđu civilizacija niču te pripojne tvorbe. Zamjećeno je da pojedina kulturna središta, sustavi, pa i cijela razdoblja nose obilježja graničnoga; samo što se na to još prije nekoliko desetljeća gledalo kao na polutansko i prelazno, zapalo — s neodlučnosti ili nezrelosti — u nejasnost, u procijep između dvije jasnosti, dva stila i sustava; što se tumačilo — morfološki — kao estetska stramputica ili — teleološki — kao funkcionalna stramputica,³⁰ a danas tu dvoznačnost uviđamo kao posebnost, kao »granični slučaj«. Ta graničnost nije više kronološka graničnost drugoga s prvim i trećim (kao u primjeru: renesansa — manirizam — barok), nego je to simultana, u-djelna graničnost dvoznačnog. Pomisljajna raščlamba ove sintetske tvorbe upravlja nas dvjema općenitim mogućnostima dvoznačenja (predodžba — pobuda; deskripcija — evokacija),

30

Manirizmu je tako u bastardnosti otkrivena griješna duša, u prelaznosti nađeno iskupljenje: kao da se kroza nj renesansa prelila u barok i kao da su nastupom baroka prestali postojati renesansa i on (manirizam) sam. Taj prošlosni i, zacijelo, prošli odnos prema svemu graničnom začeo se bio u klasističkom učenju o vrstama, a uvriježio u vrijeme procvata vulgarnog evolucionizma.

a ne i konkretnim proturječnim likovnim govorima. Ova je, dakle, dvoznačnost od jednog dvojnog, a ne od dva jednoznačna sustava. To upućuje na zaključak da je granično djelo, zapravo, djelo sinteze i da ga svaka simplifikacija neizbježno iznevjerava.³¹

2

Pitanje koje nas neće mimoći u pisanju ovih bilježaka pitanje je o zbiljnosti postojanja nacionalnog u apstraktnoj umjetnosti, u apstraktnom slikarstvu. Mnogi od današnjih teoretičara (među njima i neki ozbiljni pisci; Read, Argan, npr.) protive se razmatranju nacionalne komponente u djelima apstraktne umjetnosti; dapače, smatraju da je povijest apstraktne umjetnosti povijest udaljavanja od lokalnih, regionalnih i nacionalnih tradicija, povijest poricanja važnosti cjelokupnog prirodnog (rasa, narod, geografski položaj, klima) i društvenog (umjetnička i opća kulturna tradicija i razina, gospodarske prilike, političko ustrojstvo) miljea. To je, u biti, teorija globalnog, univerzalnog identiteta, koja pojedinca, narod i rasu razvlašćuje povijesti, razvlašćuje svega *stečenog* zaklanjajući povijesne ljude — ljudskom vrstom: nepovijesnim biološkim čovjekom. Možda je paradoksalno, ali samo u jeziku, da je u zamisli *univerzalnog* čovjek mogao potisnuti ljude. Zato domećemo: jednina je ovdje označila anonimno, a množina individualno; čovjek — vrstu; ljudi — pojedince.

Protiv »općih mjesta parlamentarne internacionalne retorike« ustaje Apollinaire već 1918. predviđajući »da će, ma što se dogodilo, umjetnost, sve više, imati domovinu.«³²

31

Tipičan su primjer nezavidne hvale i bezazlene pokude što ih često — jedan na račun drugog ili jedan zbog drugog — zavređuju u nas Frano Šimunović i Oton Gliha. Ne može Šimunović biti u prednosti samo zato što je *stvarniji*, ne može ni Gliha biti vredniji samo zato što je u *apstrahiranju* prirodnog oblika otišao »korak dalje« (kako se obično kaže). Takva, naime, skromna argumentacija uvijek unizi ono što bi htjela pohvaliti: od Šimunovića bi se našlo *stvarnijih*, od Glihe *apstraktnijih* čak i među onima koji ih oponašaju. Pa bi se na veliko čudo naših »progresista« moglo dogoditi da Pipinić, njihovom zaslugom, pretekne Glihu, a na iznenađenje naših »optimalista« da se, uz njihovu pomoć, Mihanović popne na glavu Šimunoviću.

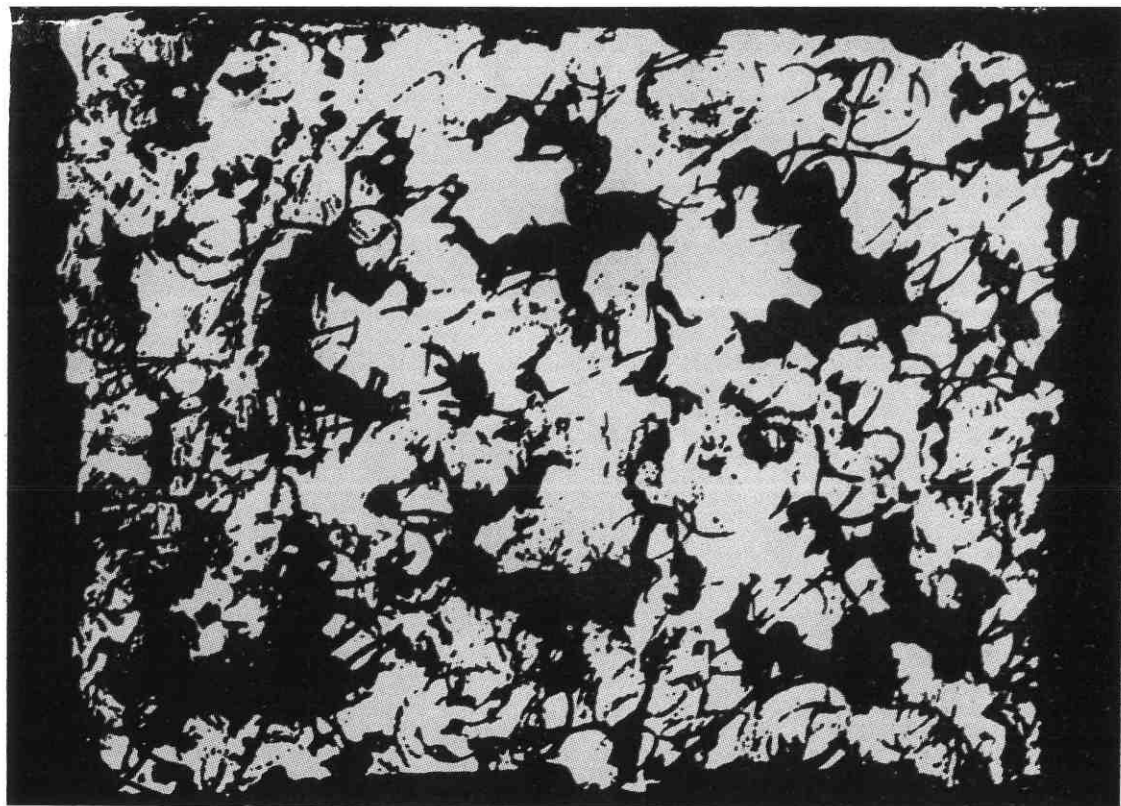
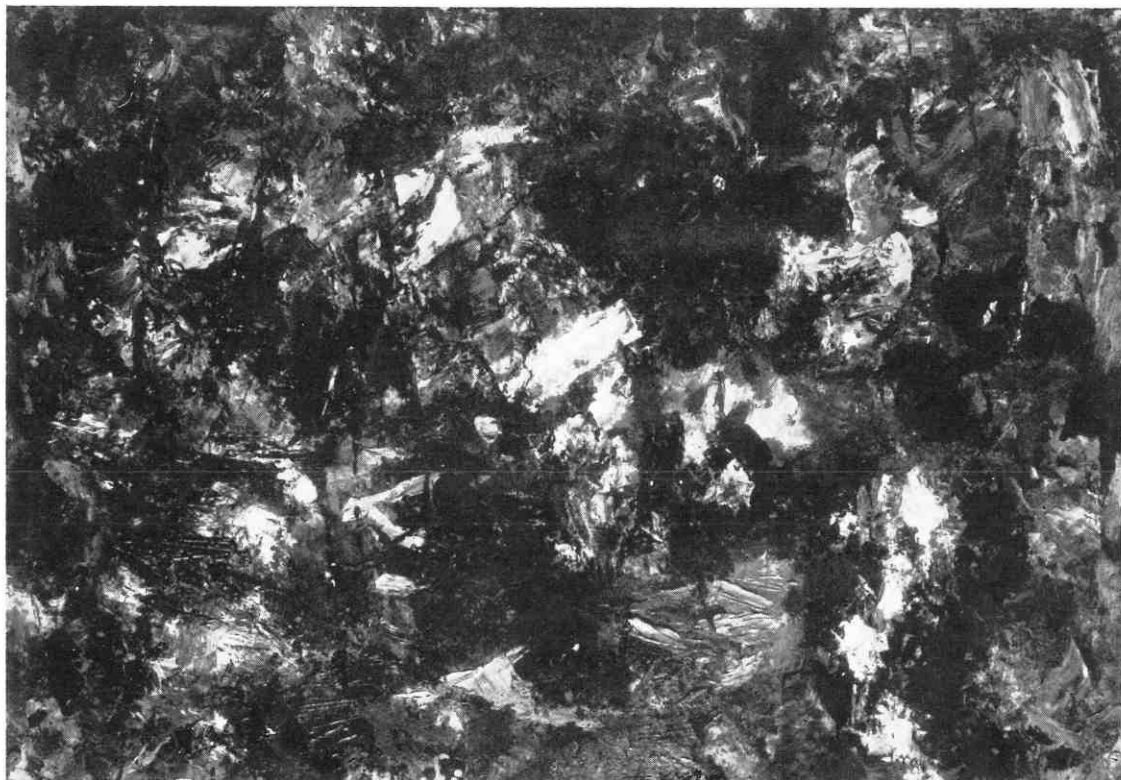
32

Guillaume Apollinaire: »Novi duh i pjesnici«, KNJIŽEVNIK, Zagreb, god. II, br. 10/1960, str. 65. (Preveo Jure Kaštelan).

đuro seder
kompozicija, 1957.

ivo dulčić
ljudski odnosi, 1957.

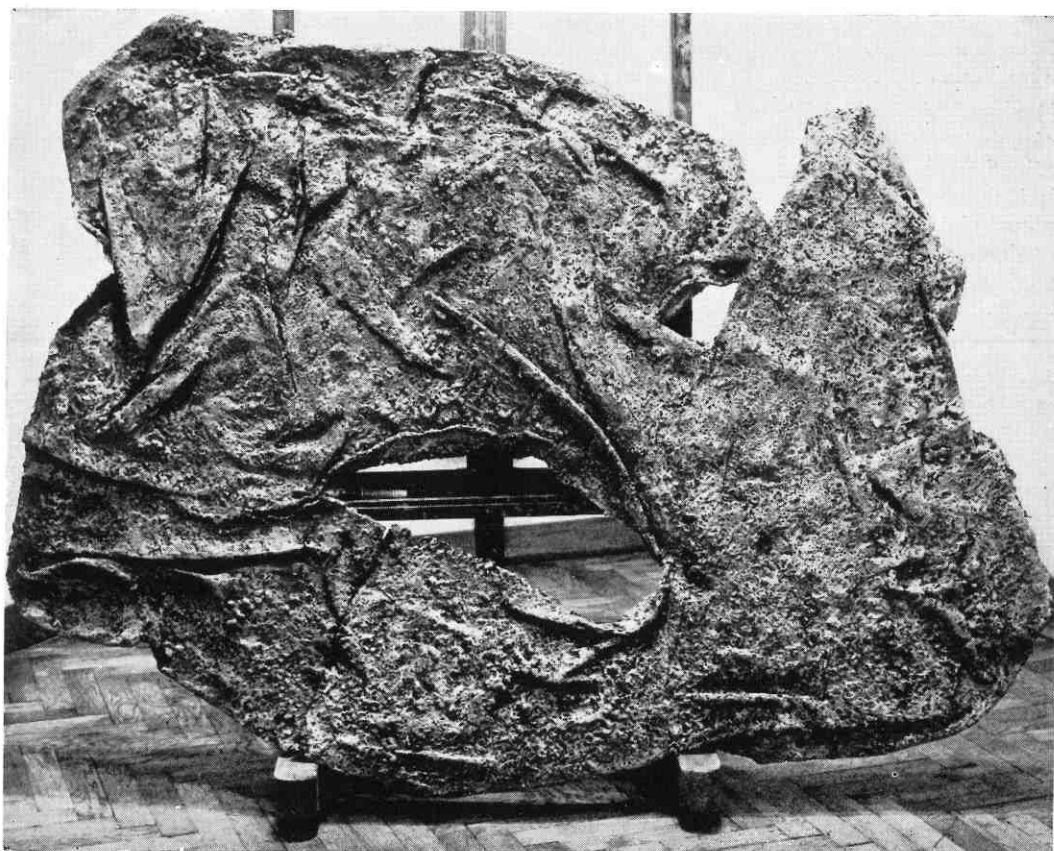
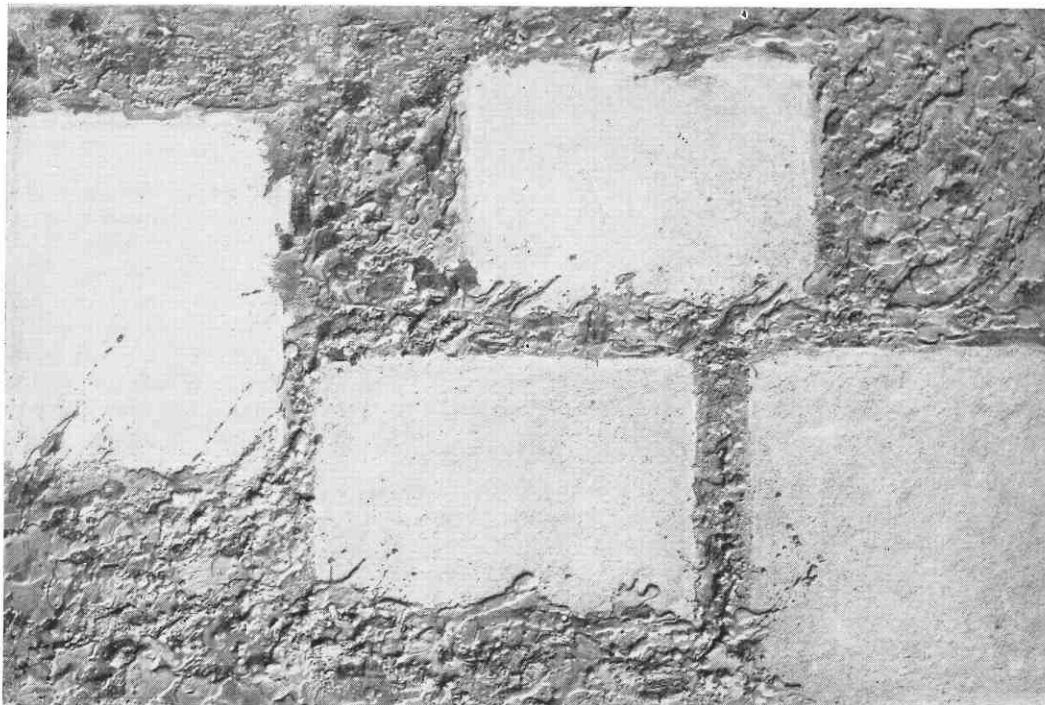
64



ivo gattin
blokovi, 1956.

ivo gattin
crvena površina, 1961.

65



Imati domovinu to je živjeti kao što se zbiljski živi: uvijek negdje, a nikad nigdje. »Umjetnost će prestati da bude nacionalna tek onoga dana kad čitav svijet koji živi pod istom klimom, u stanovima izgrađenim po istom modelu, bude govorio isti jezik, s istim akcentom, a to je — nikada.«³³

Nigdje, međutim, ta se realnost postojanja mnogostrukosti u svijetu ne javlja kao negacija postojanja svjetskosti mnogostrukog. Promotrimo to na primjeru *enformela*; zacijelo nema pokreta koji se toliko bio proširio po svijetu i za koji bi se moglo reći da »ne dopušta ograničenja i širi se čitavim svijetom, sabirući tek slučajno i gotovo po inerciji od različitih tradicija neku rasutu infleksiju znaka ili boje. Ta sporadična i nestalna usvajanja fragmenata prošlosti označuju samo ravnodušnost nove struje prema problemima povijesti: prošlost je, razumije se, nešto što ostaje iza nas i što se ne može mijenjati, pa dakle nije problem.«³⁴

Za nas je pitanje da li se išta dogodilo za svagda i nije li možda Argan neoprezno poistovjetio prošlo s povijesnim.

Kad i ne bi bio stil *enformel* bi bio fenomen koji — u izvoru eventualno i bezuzoran, nepovijesan (kao čin bez zamisli) — danas, 56 godina poslije akvarela Kandinskog i četrdesetak godina nakon Fautrierovih amorfnih slika, ima svoju fenomenalnu povijest; rodoslovlje, isticajna vrela i receptivne kanale. Onoga koji godinama poslije prvih eksperimenata poduzima jednake ili slične pokuse teško da bismo, objektivno govoreći, i mogli nazvati eksperimentatorom; prije bi zavrijedio da ga okrstimo izvođačem, a s izvođačem ponovo uvažamo kriterij tehničke relevancije, obnavljamo zahtjev zanata, uvodimo iznova ono što bi Argan nazvao »takmičarskim duhom«, spoznajemo povijesnu formalizaciju *enformelnog*.

Mi nismo na izvoru, od nas ništa ne počinje no utoliko je više za nas i *enformel* stil (u smislu: povijest) sa svim onim što obilježava povijesnost i anti-povijesnih pojava: jasni su mu izvori, jasni su putevi širenja, putevi recepcije. S našeg gledišta on se više ne ukazuje samo kao fautriereovski (npr.) prapočetak, nego i kao fautrierovsko (npr.) genealoško stablo: on nije samo pojava nego je i *izam*, nije samo arganovska obsciljena svijest, nego i svrhovita svijest: program. Od kada je to, kako je to i zbog čega — eto pitanja na koja odgovoriti znači isto što i napisati društvenu povijest jednog likovnog fenomena, isto što i opisati, indirektnim načinom, jednu sredinu. A koloplet sila koji se u

takvoj sredini pokazuje kao čimbeno, djelatno posebno, cjelokupna tradicija i sadašnjost, pokazuje se istovremeno i kao uvjet, kao determinanta svakog djelanja, kao igrački prostor svake društvene djelatnosti, kao receptor i, samim tim, kreator svake pa i receptivne akcije i kao posebna, nacionalno definirana veličina. To nam daje pravo da i apstraktnu umjetnost ne u njezinoj teoretskoj, nego u njezinoj konkretnoj pojavnosti ispitujemo sa stajališta nacionalnog. Mi, dakle, ne polazimo od toga da su *enformel* kao *enformel* ili *action painting* kao *action painting* nacionalni fenomeni; polazimo od toga da duhovna i materijalna bogatstva svake nacionalne zajednice ispunjavaju dio *praznog* »oblika kao takvog«, »stila kao takvog«, »geste kao takve« i da se fenomen nigdje i ne događa izvan ili mimo tog realnog podanka. Reklo bi se da to Read i Argan, radikalizirajući svoje teze, ne uzimaju dovoljno u obzir. Mogao bih zaključiti da mi pojam nacionalnog uskraćujemo mitu kako bismo ga zadali realnosti. I tu dolazimo u dodir s poljem ne više *lijepog* (pogotovo ne samo *lijepog*) nego *istinitog* s kojeg opet možemo uspostaviti na tren prekinuti dijalog s Readom ili nastaviti onaj neprekinuti s Apollinaireom. Doista nismo na ovoj nacionalnoj dimenziji inzistirali iz mazohističkih pobuda³⁵ jer nismo zaljubljeni u stilsku retardiranost oblika hrvatske moderne (kao i stare) umjetnosti — i to će nam zacijelo priznati i oni koji se s našim gledištem ne slažu — nego smo inzistirali zato što nam je bilo do njezine istinitosti. A istinito ne prebiva izvan vremena i prostora, u nepovijesnoj praznini »djela kao takvih«, nego u djelima, ovakvim ili onakvim, uvijek nekakvim i uvijek negdje.

3

Hrvatska kulturna sredina nije se sa teorijama apstraktnog slikarstva, razmatranjima o astratizmu i konkretnim kavgama oko apstraktnog susrela prvi put istom poslije drugog svjetskog rata. I koliko god nas sadašnji naš zadatak formalno razrješavao obaveza da zagledamo u godine prije 1945. — toliko nas svaki pokušaj zbiljskog razmatranja našeg apstraktnog slikarstva sili da uzmemo u obzir postojanje prethodnih pokušaja apstrahiranja predmetnosti i, također, razmišljanja o apstraktnoj umjetnosti .

³⁵

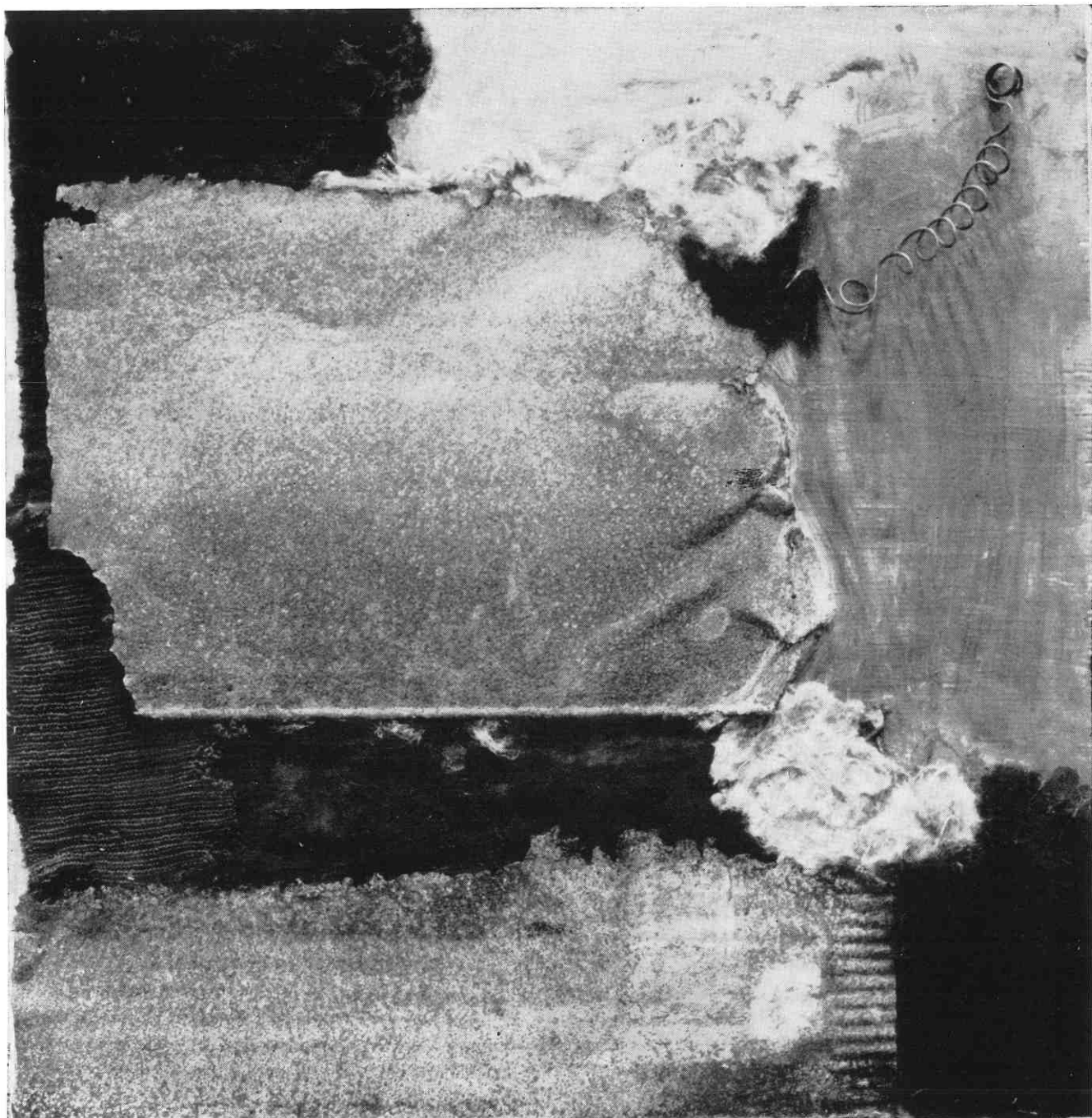
A druge pobude u maloj i relativno zaostaljoj sredini i nisu moguće; iluzije ne bi imale šta pothranjivati.

³³

Ibid.

³⁴

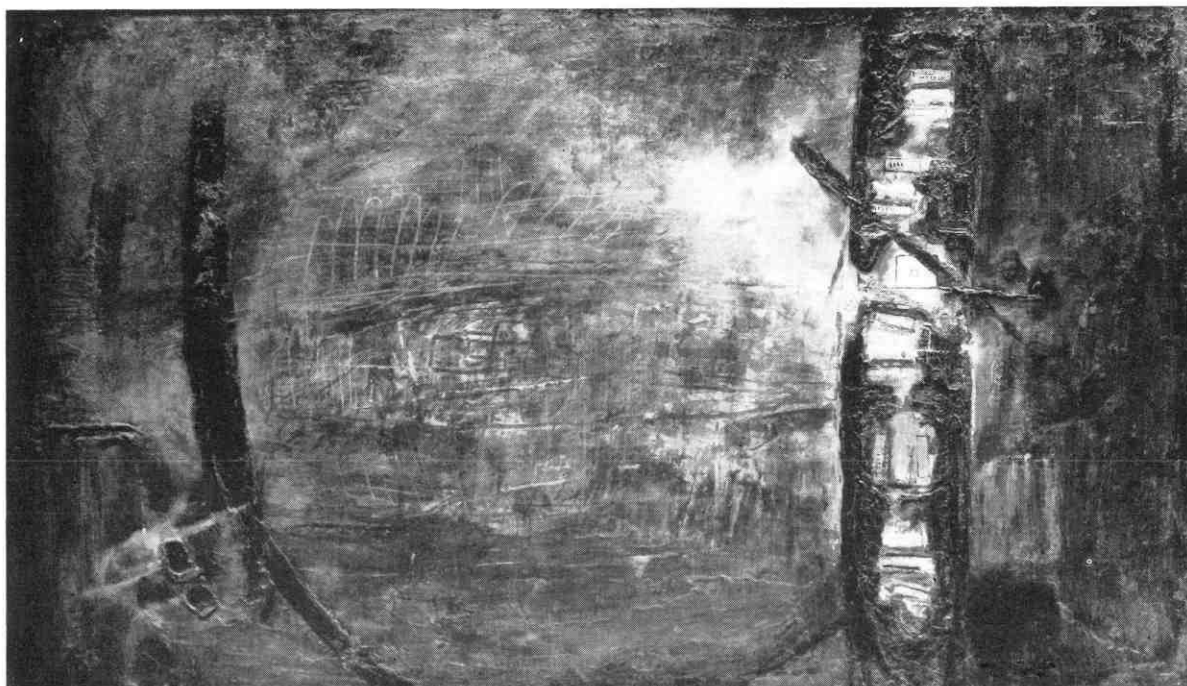
Giulio Carlo Argan: »Materija, tehnika i povijest u informelu«, KNJIŽEVNIK, Zagreb, III, 24/1961, str. 692. (Preveo Matko Meštrović).

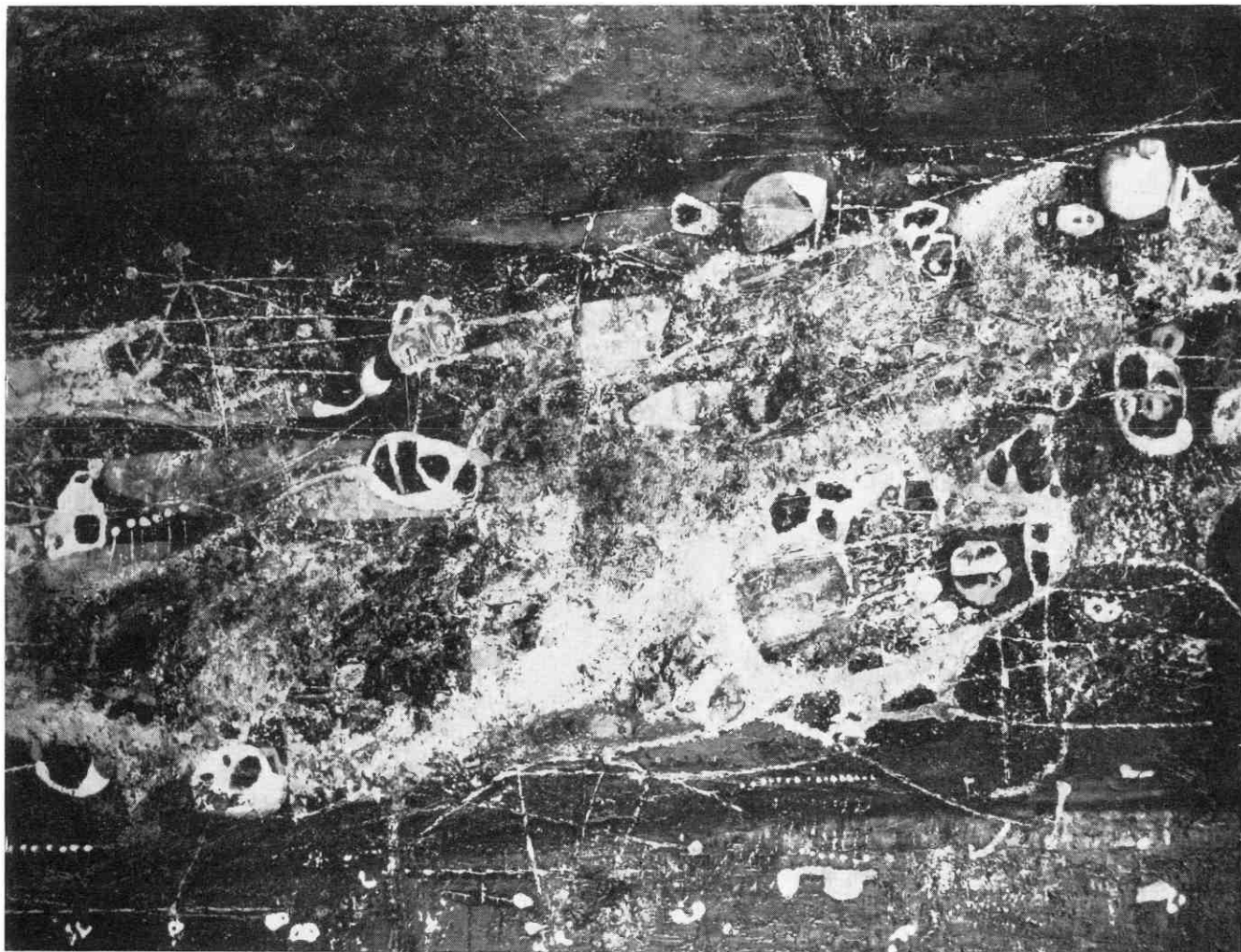


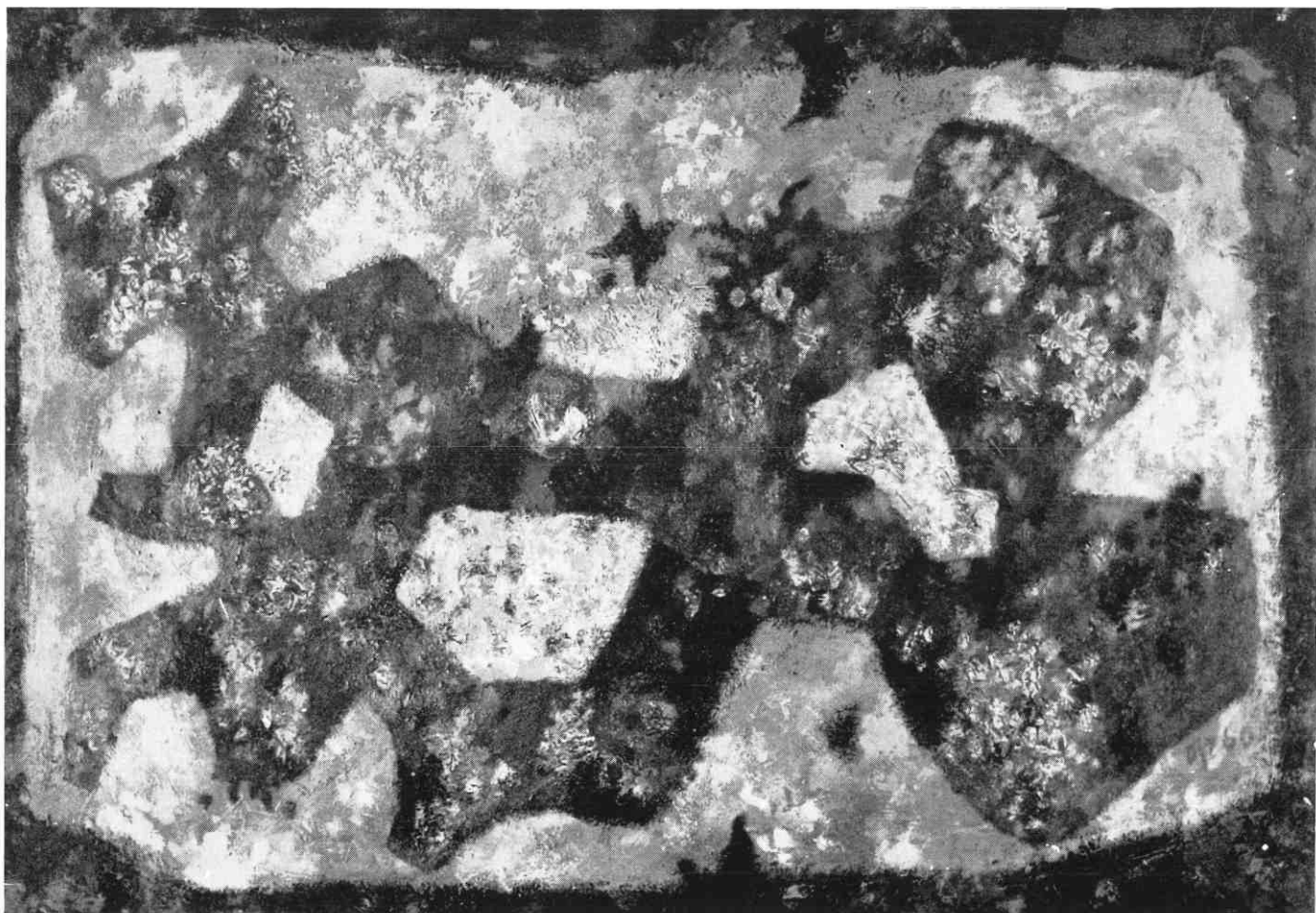
Ijubo ivančić
tragovi čovjeka 1, 1959.

Ijubo ivančić
siva slika, 1959.

68







Tijekom četiri ratne i najmanje šest poratnih godina hrvatska će umjetnost zapadati u tjeskobnu izolaciju: prekinut će se (za rata) i spriječavati (nakon rata) tradicionalni doticaji s evropskim modernim slikarstvom. Pod parolom: »Umjetnost treba da je po sadržaju socijalistička, a po formi nacionalna« bojovna, agitpropovska kritika, zadojena teorijom o neizbježnosti sukoba »dviju klasno neprijateljskih ideologija«, propovijeda »borbu protiv reakcionarnih ideoloških osnova umjetnosti 'Zapada'«,³⁶ ali i — posve kratkovidno — protiv tzv. »nacionalne forme« koju zahtjeva jer je — programatski odsječeno od onih izvora i struja kojima je, kroz vlastite inačice, konstituiralo i svoju modernu povijest, i odalečeno od svih onih pokreta koje dotad nije uspjelo, ushtjelo ili dospjelo apsorbirati, preobraziti i učiniti dijelom svoga bića — hrvatsko

³⁶ Vidi nepotpisani **Predgovor** katalogu IV izložbe ULUH-a, Zagreb 1948.

moderno slikarstvo bilo, zapravo, osporavano. Neke čiste, ekskluzivne »nacionalne forme« nisu pripadale zbilji, nego uobrazilji, a zbiljske su posebnosti hrvatskog slikarstva od impresionizma do danas bile, prije svega drugog, hrvatskim prilikama, *tradicijom i individualnim talentima* uposebljena opća mjesta modernog slikarstva u Evropi (Italiji, Austriji, Njemačkoj, Francuskoj), a nije to bila folklorna egzotika.

Nije, dakle, neobično da je većina hrvatskih astra-tista počela učiti zaboravljeni jezik (tj: govore) modernosti u svojim hrvatskih predaka slikara *predmetnog*, a samo neznatna manjina u svojim evropskih suvremenika, slikara *apstraktnog*.

U rasutim se riječima traže i gonetaju cijeli govori. »Sav dar pisanja, na kraju krajeva — rekao je Flaubert — sastoji se u izboru riječi.« U pismu je knjiga.

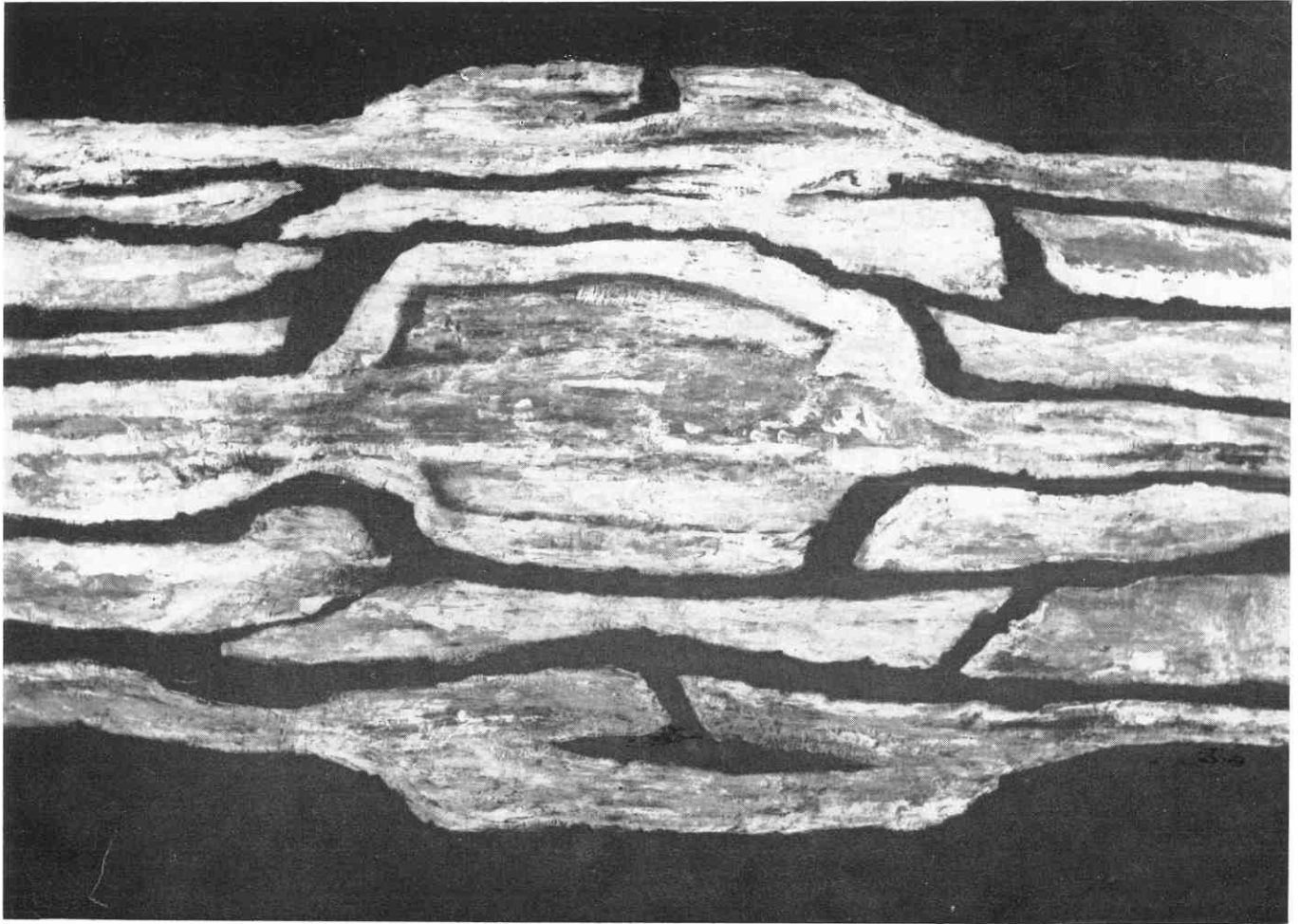


Sve je u slovima, znacima: ništa izvan duktusa. Cje-line kao da se više ne sastoje od detalja, nego od mnoštva cjelinâ: u Vidoviću i Juneku pohranjene su neobične pouke o mogućnostima »čistog slikarstva«. Neki su naši slikari predmetnog stvorili podnicu naše apstrakcije, a jedan da je od najljućih kritičara apstrakcije rušio — u ime zbiljskog realizma — i one zapreke koje nisu dale da se afirmira astratizam. Kriza staljinizma bila je uvjet da apstraktna umjetnost izide iz ilegalnosti, pa se svaki obračun sa staljinizmom, s povijesnog gledišta, vodio i za životni prostor apstrakcije. Nastajući u prilikama koje su ga silile da uzore potraži u figurativnom slikarstvu, a nenamjerne saveznike tek u protivnicima svojih dušmana dobar dio našeg apstraktnog slikarstva nije izbjegao stanovitu tradicionalizmu. On se očitovao najjasnije u samom načinu slikanja, kao tehnološki i tehnički tradicionalizam, čista i bistra baština.

Da su ideje Kandinskog brzo prodrle i u naše strane imamo više potvrda. Već godine 1916. Đuro Tiljak (1895) slika akvarelom pejzaže u kojima je igra mrlja tako slobodna da se može ustvrditi formiranje »graničnog djela«, a 1919. upisuje se na moskovsku Akademiju likovnih umjetnosti gdje mu je profesorom Kandinsky. U nekoliko zapisa (iz 1917) o Ljubi Babiću Miroslav Krleža spominje žar kojim se tada mladi slikar pripremao za svoje (nesuđeno) buduće apstraktno slikarstvo. »On ustrajno želi da bi se posvetio čistom slikarstvu bez motiva, a suviše je nervozan i suviše je eklektik da ne bi znao što se oko njega zbiva (. . .)«. ³⁷ Nedugo zatim Krleža bilježi: »On govori (u protuslovlju sa samim sobom), o apstraktnoj umjetnosti kao cilju spram koga se razvija likovna umjetnost uopće. Stvari se pre-

37

Miroslav Krleža: DAVNI DANI, *Sabrana djela*, sv. 11/12, Zora, Zagreb, 1956, str. 239/240. (»U Zagrebu, 6. IV 1917 Veliki Petak«).



tvaraju u simbole, simboli kao konvencionalni znakovi gube od svog neposrednog smisla, simboli se kreću kao oblici, oni se rasplinjuju u same boje, leluajućući se kao sjenke i taj »Schattenspiel« kao i kod muzike, instrumentacija te igre svjetlosti i sjene bit će jedino slikarstvo budućnosti. Kakav naturalizam, kakav realizam? Sve kao san u bojama. Orkestracija sna.«³⁸

Potkraj iste, 1917. godine, u prvom broju *Vijavice* A. B. Šimić govori o umjetnosti koja »ne teži ni za čim«; u drugom broju uzvikuje: »Pozdravljam anarhiju koja je u današnjoj umjetnosti«, a u trećem već piše »O muzici forma« jezikom Kandinskog.³⁹

³⁸ Isto, str. 283 (»7. XI 1917«).

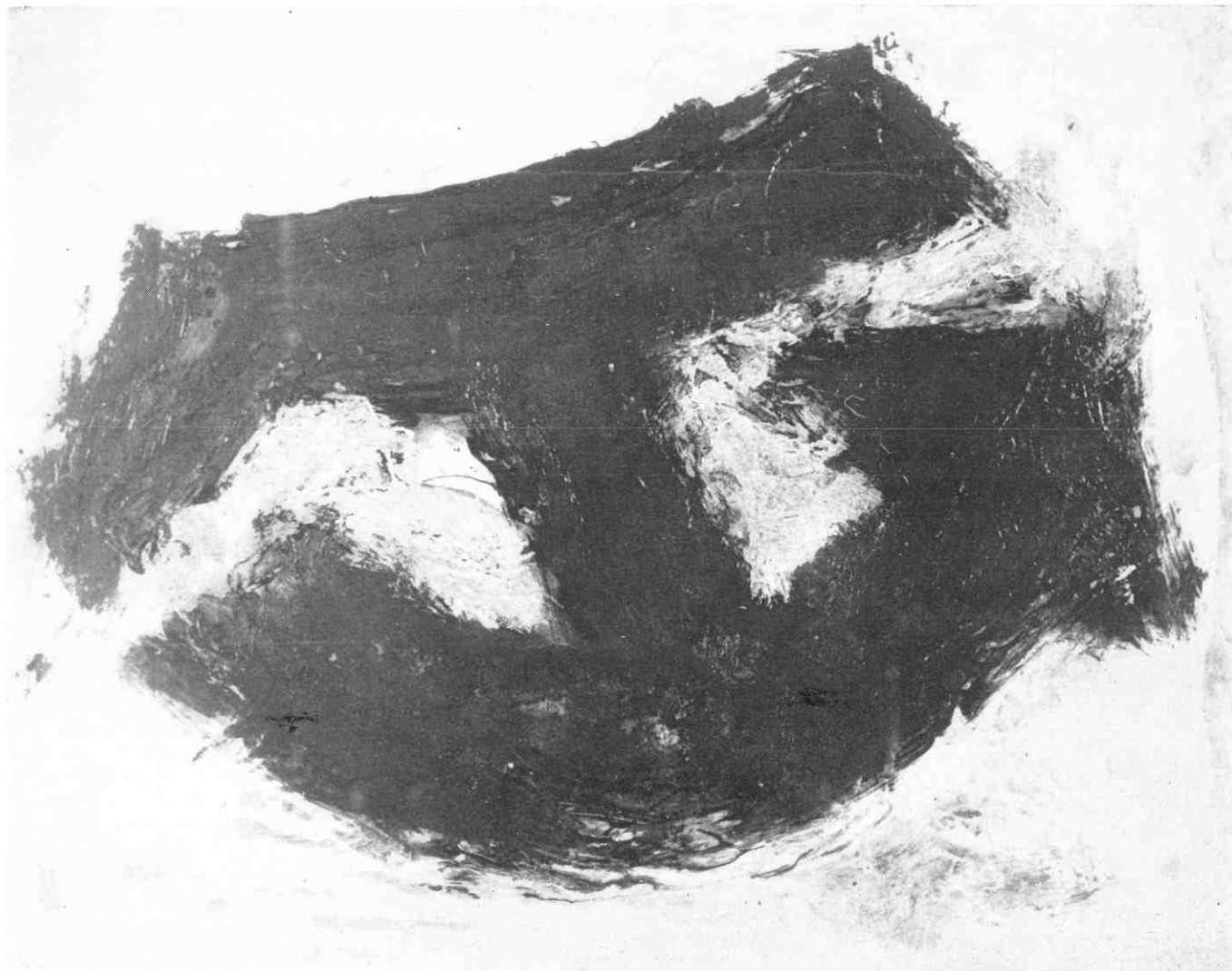
³⁹ Vidi A. B. Šimić: »Namesto svih programa«, »Anarhija u umjetnosti«, »O muzici forma«, PROZA (I), *Sabrana djela II, Znanje*, Zagreb 1960, str. 42; 69/70; 97/101.

Njemačko je ekspresionističko štivo Šimić počeo posuđivati, kako sam kaže, od slikara Milana Steinera krajem 1916⁴⁰).

Godine 1921. javlja i *Zenit* o apstrakciji; August Cesarec upoznaje u Moskvi 1922. rusku avangardu i piše o njoj (nepovoljno) u *Književniku* 1924, a Zvonko Milković živi 1922. u Berlinu (kao dopisnik *Jutarnjeg lista*) i upoznaje Waldena, »šturmovce« i Moholy-Nagyja, čita Bibliju astratizma (*O duhovnom u umjetnosti* Vasilija Kandinskoga). »Poslije sam posjetio Moholy-Nagya u njegovu ateljeu i vidio njegove radove u staklu i metalu, sve svjetlo, kao u medicinskom laboratoriju. (...) Mnogo godina kasnije zagrebački 'Krugovi' donosili su članke

⁴⁰

Sime Vučetić (FORUM, Zagreb, god. VII, br. 12/1968, str. 904) tvrdi da je Antunu Branku Šimiću »ekspresionističke edicije« davao »u vrijeme rata« Zvonko Milković, ali ne nadoh tome izričite potvrde ni u Šimića, ni u Milkovića.



Moholy-Nagya o novoj umjetnosti.«⁴¹ Među one koji su bili obaviješteni o novim smjerenjima u slikarstvu od poznatih bismo pisaca morali ubrojiti i Tina Ujevića. Zanimljivo je kako je malo analogija u našem slikarstvu imala ta kritičarska radoznalost. Istom 1933, nakon što se vratio u Zagreb, nacrtat će Marino Tartaglia seriju *Motiva pred prozorom* u kojima se predio pretvara u šesterokutne znakove. Njihovo značenje pokazat će se tek poslije dvadeset godina kad slikar u potpunosti prihvati odgovornost konzekventne »eksploatacije« toga otkrića.⁴² A time smo već u vremenu »druge

⁴¹

Cit. dj. (v. bilješku 3), str. 104; pretiskano (s dopunom) pod naslovom: »Autobiografija« u knjizi putopisa (KRENIMO U RANO JUJRO, *Kulturno prosvjetno vijeće općine Varažin*, Varaždin 1968).

⁴²

Tu bi napokon spadale i Radauševe *Dekalkomanije* (1937) koje su apstraktna djela u nadrealističkoj tehnici. Ali o specifičnom pitanju

apstrakcije«, u vremenu poslijeratnom.

Kad svrnemo pogled u našu 1945. onda, kao što znamo, toga obnavljanja, nastavljanja i razvijanja započetog nikako i nigdje ne zamjećujemo. A ni slijedećih nekoliko godina. Samo se ojačalom staljinizmu (poslije Jalte i sloma Njemačke) može pripisati u »zasluge« da pojam *entartete Kunst* u Evropi nije nestao skupa s Hitlerom, a samo se našim vulgarnim materijalistima i staljinizaciji nekih područja društvenog života može »zahvaliti« što se *poslijeratno* hrvatsko apstraktno slikarstvo javlja tek 1951. To nam daje pravo da godine između 1945. i 1951. smatramo, barem u kulturi — i donekle simbolično — godinama rata.

kronološki ranih, pionirskih djela i njihova post festum-skog »uskrsnuća« (1963) već smo pisali pa upućujemo na tekst »Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo«, *ŽIVOT UMJETNOSTI*, 3/4, 1967, str. 20. i 21.

Nije, možda, ne samo povijesno, nego i psihološki nerazumljivo što će se, nakon toga, prvi naši astralisti pojaviti kao *grupa* i što će se u njihovu programu raznim formulama isticati potreba socijalizacije umjetnosti i usklađenja »progresivnog društva« i »progresivne umjetnosti«. Opisavši time svoj likovni program kao par excellence socijalistički i demokratski program, sukladan »našoj stvarnosti« exatovci će toj stvarnosti ponuditi neke nove poglede na funkciju likovnih umjetnosti, ali, bez sumnje, i svoju idejnu lojalnost. Premda to, kao što se moglo i predvidjeti, nije suzbilo sve napadače funkcionalista idejnosti bilo je lako uočiti, prateći kritičke odjeke u novinama i časopisima, da su se prilike u kulturnom životu već bile znatno izmijenile.⁴³

Manifest grupe *Exat 51* bio je proklamiran 7. XII 1951, a potpisali su ga arhitekti Bernardi, Bregovac, Radić, Rašica, Richter i Zarahović, te slikari Picelj i Srnec. Uskoro će se udaljiti Zarahović, a pristupit će Kristl. Prva izložba slikara *Exata* — prva izložba apstraktnog slikarstva u Hrvatskoj — održana je u dvorani Društva arhitekata Hrvatske 18. II—4. III 1953. Izlagali su: Vlado Kristl, Ivan Picelj, Božidar Rašica i Aleksandar Srnec.

Osnovne svoje teze exatovci nalaze u mnogobrojnim djelima svih rodova geometrijske apstrakcije, u primjerima *De Stijla* i *Bauhasa*, u teorijama sinteze likovnih umjetnosti. Od samog početka *Exat 51* razvija dvije temeljne teme: onu o nužnosti socijalizacije i onu o potrebi scijentifikacije likovnih umjetnosti. Aktivnost *Exata 51* kao grupe praktički je prestala u godini prve izložbe ali su *Ivan Picelj* (1924) i *Aleksandar Srnec* (1924) exatovsku bitnu problematiku kontinuirali do u ove dane osjetno proširujući prvotno skromnu tehničku razinu svoga likovnog repertoara. Put kojim su pošli da to ostvare bio je put supstitucije izraza predmetom, subjektivnosti objektom. *Božidar Rašica* (1912) predavao se, s mnogo više slikarske slobode, kleeovski infantilnom konstruiranju u kojemu smisao za točnost nije zatro neke unutrašnje, neprogramske porive i u kojemu je, dokle god je odličan graditelj pokazivao zanimanja za slikarstvo, mogućnost približnog odre-

43

Uostalom i u samom se manifestu grupe *Exat 51* to izričito priznaje; grupa »smatra svoje osnivanje i djelovanje praktičnim pozitivnim rezultatom razvijanja borbe mišljenja...«. (Citirano prema letku izložbe Kristl, Picelj, Rašica, Srnec, Beograd, 29. III — 5. IV 1953. Letak sadrži predgovor Jure Kaštelana (»Mogućnost novoga«), kratki historijat i manifest grupe *Exat 51* i katalog izloženih radova).

Ima i drugih dokaza izmijenjenih prilika: npr. kritički osvrt Rudi Supeka (»Konfuzija oko astratizma«, *POGLEDI*, Zagreb, 6/1953; pretiskano u knjizi *UMJETNOST I PSIHLOGIJA*, MH, Zagreb 1958, koji unatoč nedostacima (stručne naravi) predstavlja prihvatljiv oblik raspre jer u njoj negativni sudovi nisu osude. Napokon, čak je i Akademijin *BULLETIN* (god. I, br. 3/4, 1953. str. 31) dao prostora Vi. Richteru, članu grupe, da pozdravi, kako je znao i umio, izložbu svojih sudrugova.

đenja subjektivnosti bila pretpostavljena egzaktnosti općih mjesta geometrijske apstrakcije. Svestrana darovitost *Vlade Kristla* (1923) u *Exatu* se samo objavila. Ali vokacijom bio je on bliži dadaističkom minimalizmu Schwittersovu (»Umjetnost je sve što ispljune umjetnik«) nego konstruktorskoj gorljivošću nekih sudrugova. Reklo bi se da je *Exatu* pripao po logici svog opredjeljivanja za manjinu, svog smisla za oporbenjaštvo, za protivljenje. U »suprematističkoj« epizodi *Pozitivna i negativna* (1959) kao i u ciklusima *Varijabila* i *Varijanti* (1962) on je, kao fakir relativizma, ponajbolje dokazivao beznačajnost svake konstrukcije, svih rasporeda, sustava, struktura; jedino je pravilo njegova konstruktivizma da se sve može složiti ovako ili onako, da se može mijenjati, izbacivati iz smisla, iz ideje, iz jednog u drugi raspored.

Izložbom u Beogradu (29. III—5. IV 1953) ova je slikarska zajednica de facto prestala postojati: rezultati do kojih su u to vrijeme došli bijahu vrlo skromni, ali »mogućnost novoga« — kako je njihov rad tada opisao Jure Kaštelan — makar samo i pretpostavljena nije se više mogla ne vidjeti, nije se mogla odbiti. Iako ne treba poricati važnost pojave exatovskih ideja na našem terenu nije ipak odveć teško ustvrditi da su svi relevantniji rezultati bili posljedice sve odvojenijih putova pojedinaca, a ne grupnog rada, grupaškog entuzijazma i discipline. Vidieli smo uostalom da su već od samog početka realizacije četvorice slikara mnogo različitije nego se obično misli i, u svakom slučaju, daleko od one jednonušnosti kojom odiše njihov program. U tome su vjerojatni razlozi njihove brze demobilizacije, a u nevelikoj, gotovo sporednoj ulozi koju su, u teoriji i praksi, namijenili slikarstvu krila se i njihova vlastita slikarska sporednost; razlozi neuspjeha njihove agitacije. Nisu to, međutim, i jedini razlozi. Matko Meštrović s pravom primjećuje da je »probuđeni elan i entuzijazam kulturnih snaga i darovitosti težio (...) u prvom redu ekspanziji i ispraznjavanju psihičkih i emotivnih opterećenja i napeitosti, i jednoj mnogo idealističnijoj i u stvari romantičnoj predodžbi funkcije umjetnika, koja je uostalom i u čitavom svijetu podržavana.«⁴⁴ Proći će, od izložbe *Exata*, nekoliko punih godina prije no što će se neke od zamisli bliskih slikarima *Exata* pojaviti i potvrditi u djelima veće uvjerljivosti. Ali tada već neke su druge sile počele djelovati, a svijet je pokazivao mnogo dobre volje da podrži svaku predodžbu o bilo čemu.

Značajna su poticaja revitalizaciji tzv. geometrijskih tendencija u hrvatskom slikarstvu dala u dru-

44

»Osobitost i univerzalnost (Jedan pogled u jugoslavensko slikarstvo posljednjeg decenija)«, *KOLO*, Zagreb, II (CXXII), 2/1964, str. 267 (Pretiskano u knjizi *OD POJEDINAČNOG OPĆEM*, *Mladost*, Zagreb 1967; v. str. 136).



šime perić
ritam, 1960.



gom vala dvojica izraziti individualista : *Julije Knifer* (1924) i *Miroslav Šutej* (1936). Prve apstraktne slike Kniferove nastale su 1957/58. i ne razlikuju se mnogo od velikog broja disciplinskih vježbi »geometričara« cijeloga svijeta osim, možda, po apartnom »sluhu za gluho«: za kromatske akorde nadene u skali bijelih, sivih, mrkozelenih, smeđih i crnih tonova. U asketizmu slijedećeg razdoblja Kniferova rada — poslije 1960. i izolacije ritma meandra — pojavit će se, u ovome rodu, poslije Maljeviča, rijedak i gotovo zaboravljen govor »tragičnog osjećanja života«. (Bit će, jamačno, u tome mjestu i nihilističkoj rezignaciji pred velikom umjetnošću i debelim slikarstvom). Gola koljena njegovih *Meandara* znaci su, a ne strukture. U biti, njihov sadržaj čini subjektivna volja, a ne čine nikakve operativne formule, ni jedno matematičko načelo. Zato se i mogu razumjeti opetovana traženja njihove simboličke funkcije: u crnome i bijelome, u slomljenom koraku kao u križevima Maljevičevih *osjećanjâ*.

Element igre u djelima Miroslava Šuteja uvijek je bio očit. Isprva, njegova se ruka pokorava podsvjesnim nalogima, upija kružnu kretnju infantilističkog »odmotavanja« klupka bezbrojnih potisnutih sadržaja. Opterećena, ubrzo, prijedlozima scijentifikacije Šutejeva se spontana grafija počela premetati u neku narativnu matematiku; suzbijajući oniričke viškove on je postao egzaktn: fantastične preplete tvornih čestica, intuitivsku molekularnu prašumu ranih djela shrvao je red pomno ustrojjenih »mašina«. Oko 1964. priklonio se Šutej, bez rezerve, op-artističkom iluzionizmu: u prelogičnu slijedu sugestija se supatancijalizira. Slikarstvo, dakako, jedva probavlja iluzije; predmete pak, nikako. Šutej je tada iskoračio, odlijepio se od zida, udomio u prostoru. (Ali u objektima, osvojenom prostoru, on će 1968. otkriti s olakšanjem da mu iluzije više nisu potrebne i ono što je izmaklo slikarstvu vraća se vrlinama njegovih predašnjih crteža).

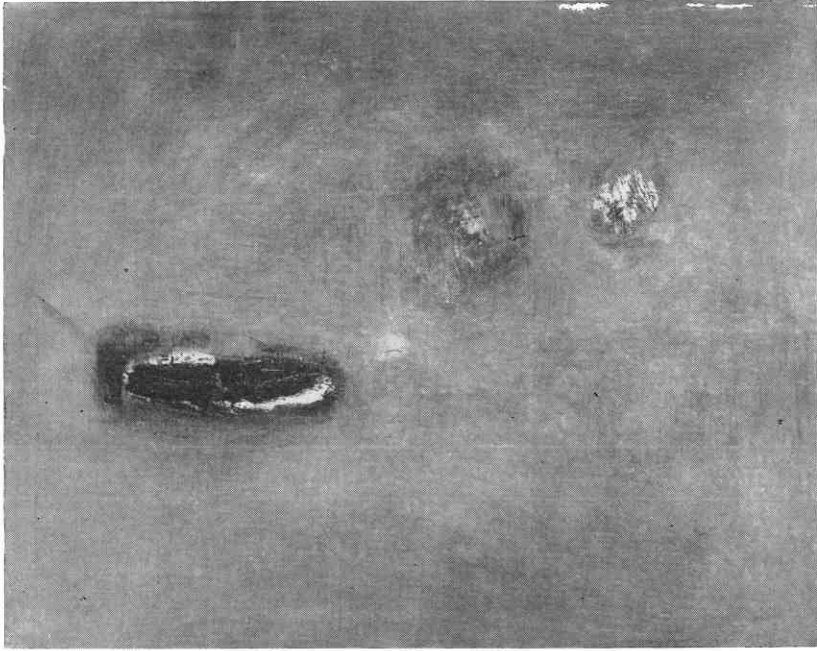
Kraj njih izborio je istaknuto mjesto *Ante Kuduk* (1934) crtač polikadričnih slikovnih ekrana, koji — ispunjeni poljima vrlo različita značenja, dispartnih ideja, neke vrsti slikovijesti o modernom slikarstvu i njegovim smjerenjima — vladaju svojim fragmentima kroz dosljednu provedbu ideje o njihovoj prostornoj, izražajnoj i ritamskoj jednakovaljanosti, kroz njihov naglašeni funkcionalizam i, stoga, neovisnost, njihovu ulogu napajanja prekoncipirane ritamske sheme. Ovaj napor klasičan je utoliko što stvaraoca prikazuje kao demiurga: od raznovrsnoga on sačinja svoje Jedno, stvarnim hrani svoje zamišljajno, Cjelinom poražava sastavno.

Međunarodne su izložbe *Novih tendencija* (1961, 1963) odnosno *Nove tendencije* (1965) u Zagrebu skrenule pažnju i na djela geometrijske i kinetičke apstrakcije. Ali je interes organizatora ovih mani-

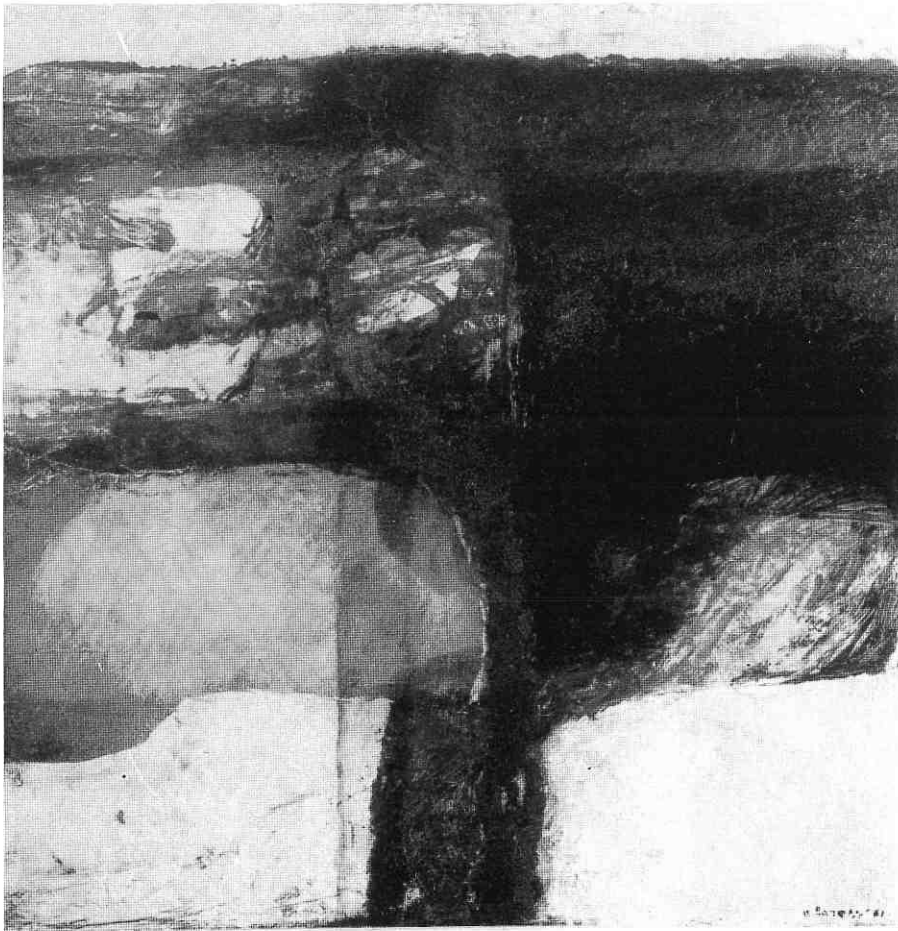
marijan jevšovar
sivo sa crnim, 1961.

biserka baretić
pejzaž s vodom, 1961.

76



ordan petlevski
urezani znaci, 1960.



festacija prema slikarstvu konstantno opadao, da bi u programu treće bio konačno i posve zatumljen. Tako se, u nešto sjajnijoj opremi, ponovila exatovska pouka: ništa se nije moglo doista izmijeniti izmjenom svega: očigledna devalorizacija svega slikarskog nije mogla dati slikarstvu ni novog poleta, ni novih vrijednosti. Sve što je izvan slikarstva postignuto dogodilo se u *drugom*. Picelj i Srnc jedva da su, zaokupljeni tzv. prostornim i vizualnim istraživanjima, još marili za »očevinu«, ali su, i nakon petnaest godina, njihove slikarske usputnice pripale u rijetka — pa prema tome: i među bolja djela — toga roda u nas. Knifer i Šutej otrgli su se izvornošću svojih idioma »općim mjestima parlamentarne internacionalne retorike«; njima se, naprotiv, i jedino njima, svjesno služio tipični *homo faber*, objektivist *Juraj Dobrović* (1928), čija su grafička *Polja* (1967) svojom kombinatoričkom kompleksnošću predstavljala prave »brojčane slike«. Prethodio im je Piceljev *Oeuvre programmée no. 1* (1966), no one su ga pretekle »gustoćom« i opsegom programiranosti: nenarušivom koordinatnom orijentacijom, što znači: striktnom provedbom načela simetrije, potpunom zatvorenošću, potpunom determinanošću površine.

Marino Tartaglia (1894) tako je dosljedno razvijao svoju životnu temu motiva-bića, onoga jezgra koje skriveno prebiva u prizoru pred otvorenim očima a onda se naglo otkriva iskoračivši iz bezobličnosti jedinstvenim oblikom koji ne pripada svijetu objektivnog, nego subjektivnog, koji nije svojstvo objekta, nego hipoteza vida da će ovi dalekosežni zaključci — tako duboko motivirani desetljećima otkrivanja — ostati nedovoljno zamijećeni i nepotpuno pročitani znakovi, paradoksalno zastrti — u vremenu prevratâ — svojim logičnim hodom i ishodom; evolucionističke putanje bez unutrašnjih (s)lomova zapadaju, bez obzira na učinke, u sjenu uvijek uočljivijih revolucija, ma pošle ove i s točaka neusporedivo nižih.

Godine 1954. Tartaglia u slici *Na morskom žalu* dolazi do takve jezgrovitosti nastale »u izolaciji pogleda na motiv« (slikarevo tumačenje!) da se oblik što ga je oko očitalo sabirući analogne, komplementarne, paralelne i kontrapostne linije različitih tijela u krajolik, očitavajući, dakle, dijalošku krivulju (krivulju rezonanci i interferencija srodnih i sličnih linija raznih i različitih predmeta u pejzažu), hipotetičnu povezanost likovnih elemenata predmeta umjesto rasporeda predmeta — predstavlja kao ideogram. Međutim ovakvo apstrahiranje provedeno u transpoziciji jednopredmetnog motiva (*Cvijeće, Figura, Slikar*) ostaje u granicama nedvojbene konkretnosti. Razlog je tome lako naći: dijalog linija vodi se neprestance rubom jednog tijela — što će reći: granicom njegova opisa — dok »raz-

govor« mnogih, kao *konstrukcija* jedinstvene forme rastače tjelesnost svakog pojedinog predmeta.

Edo Murtić (1921) nosio je od zgrade do zgrade — bez povijesnog pokrića i morfoloških potvrda — oznake prvog pravog hrvatskog astratiste. Što tome mitu nije ozbiljnije naškodila činjenica da prvi nije bio i da su se, i koju godinu nakon prijeloma, u njegovim slikama neprestance zametale jasne konkretizacije prirodnih oblika dokazuje koliko je, zapravo, u svijesti sredine, Murtić bio više slikar, u tradicionalnom smislu, od aktivista *Exata*. On je, doista, u apstrakciju ulazio kao konvertit: apstrahiranjem figurativne očitosti prijašnjeg svog slikarstva u kojemu pozitivno kontinuiranje iskustava našeg suvremenog slikarstva (Junek, Kopač, E. Kovačević, Tiljak) nije proturječilo usvojenoj predodžbi o modernom slikarstvu uopće i nije sužavalo, ogoljavalo, škrtošću i »dijetom« umaralo i stanjivalo njegova sredstva, siromašilo govor. Prema Piceljevoj *čistoj apstrakciji* Murtićeve su se *poluapstraktne slike* odnosile kao *čiste slike* prema *poluslikarstvu*.

Kolorist i crtač s izrazitim smislom za ornamentarno strukturiranje površine Murtić je novom našem slikarstvu udario svoj hedonistički biljeg. Ali nema spora da su ta, često posve površna i nerijetko dopadljiva djela — nudeći isprva obilje aluzivnih znakova i provjerene, kolorističke »evergreen« melodije — pridonijela popularnosti i udomačenju apstraktnog slikarstva u nas više nego ikoja druga. Murtić je, da se izrazimo adekvatno, slikar s alibi-jemu pozitivno kontinuiranje iskustava našeg suvremenog... Na eritrocitskoj provjeri on prolazi kao partizanski ilustrator; u kulturno-historijskom smislu njegova je osnovica i nacionalna i internacionalna: prvo dokazuje Junekom i ostalima, drugo Manessierom, Bazaineom, Santomasom i drugima. Prvo hrvatskim izvorom (*»Mare nostrum...«: Zlarin, Lošinj, Motiv s Ugljana, Ranjena školjka, Igračke mora, Prisutnosti mora, Mediteran, Široko*), drugo internacionalnim stilom. Za sve one koji su pred apstraktnom slikom gubili kriterije Murtić je kao značajan obraćenik (koji je u »prvom životu« bio dobre sreće, koji nije, poput mnogih, bježao od neuspjeha) uvijek imao ispriku u vlastitoj slikarskoj prošlosti. On nikad nije bio onaj koji, popularno rečeno, »ne zna drukčije«, nego je uvijek, što god činio, bio dokazani, potvrđeni slikar. Tako se, eto, slučajilo da mu zogovići nisu mogli naći hereditarnog opterećenja, da svojim apstraktnim djelima nije odveć poranio, da je znao (za razliku od exatovaca) — po potrebi — risati i figuru.

Od 1956. Murtić slika sve apstraktnije, da bi dvije-tri godine potom počeo odlučnije usvajati tašističke atribute. To se ubrzavanje nastavilo do danas u sve većim i širim »inicijalima«, »signalima«, »metama«

i gestama američke provenijencije (od Klinea do Nolanda).

Josip Vaništa (1924) slika 1954. *Laternu magicu* naznačujući mogućnost ambivalentnog djela, koje i kao da nešto stvarno predstavlja i kao da ništa stvarno ne predstavlja. Vaništa *Kompozicijom* (1956) izbacuje na javu oblike kojih je značenje koliko neodredivo toliko i neograničeno: počelo je rastakanje *Laterne magice*. Mutna svjetla nagrizaju rubove ćelija, miješaju se, jedva mlaka, s hladnim mrakom okolice i potamniju osvijetljujuć ga. I u tom doticaju svjetala i toplina zamutit će se staklo akvarijske pozornice, a sva će bića prosijavati iz mekog zraka kojim preostatom oštine: bridom nagrizena tijela, sječivom rastočene plohe. Postkubistički se kompozicioni slog mrviti i kako pomalo nestaju oblici, tako sve izrazitija, sve zrnatija izbija materija: hrapavo, bezoblično trunje, zatim grozdovi, napokon suha, luminiscentna kora (1961/63). Crteži su, u isto vrijeme, manje odgovorni tehničkoj tradiciji od slika, pokazivali hitrinu rada ruke i kista. Razrijeđeni tuš ostavlja tragove geste, nekomponirana, nesmišljena čina, ali već ugljen smiruje razigranu ruku: suprotstavlja akciji kontemplaciju, gestici kaligrafiju. Vaništino je djelo uvijek nosilo oštar trag intelektualizma i racionalističke strasti *proizvođenja konzekvencija*: određivanja budućeg dedukcijom sadašnjeg; strasti čišćenja, uskraćivanja do vodoravne polovnice što se 1964. zaputila preko sve ispražnjenijih površina — kao stvarni ekvator oko nestvarne Zemlje — ispunjavajući Flaubertov ideal: »Najljepša su ona djela u kojima je najmanje sadržaja.« Vaništi ostade — kad je najljepše već bio postigao — da se prepusti stvaranju manje lijepog.

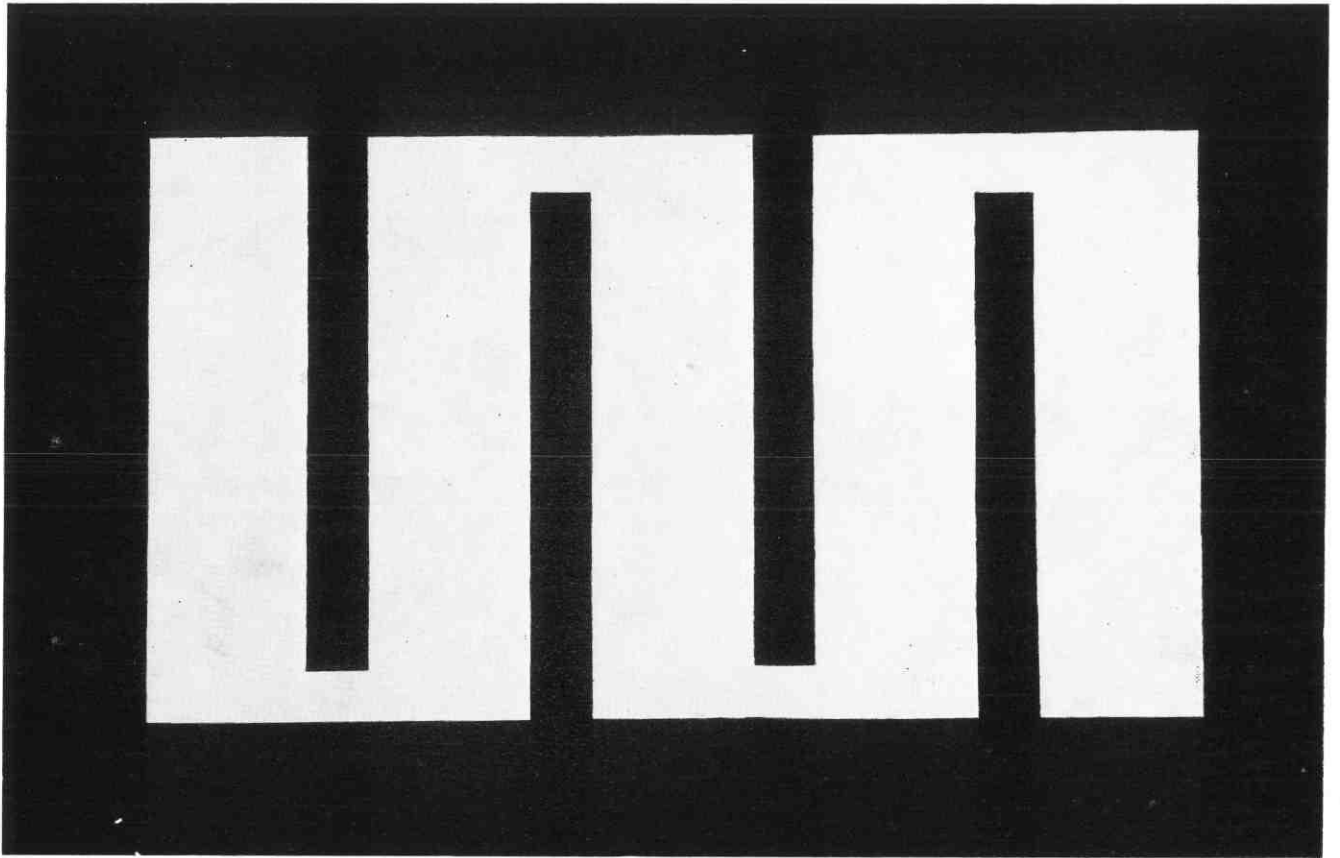
Između 1956. i 1958. pojavit će se prva apstraktna djela gotovo svih onih slikara čije je djelovanje bilo odlučno u slijedećem desetljeću i u kojemu su samo malobrojni stvaraoči nove generacije uspjeli dodati po koju doista novu riječ. Usporedo s novom morfologijom kali se i nova tehnologija; zapažamo da će se teško potvrditi ikoji homo novus ne bude li spreman da ponudi i nova tehnološka rješenja. Tako se slikarstvo počinje revolucionirati revolucioniranjem slikarskih tehnika, a njegov se preobražaj u drugo zbiva, u biti, kao tehnološki obrat. Tome je više razloga: činjenica je da svako razdoblje stvara nove materijale, a danas su ti periodi — u proizvodnoj sferi pretežno obilježeni dominantnom primjenom novootkrivenoga — kraći nego ikad prije. Fantastični kapaciteti industrije i sve univerzalniji, u razne svrhe upotrebljivi materijali, podložni mnogovrsnim načinima obradbe potiču stvaranje uglavnom kratkotrajnih, ali i silno proširenih *materijal-kultura* s jedne, i *tehnologija-kultura* s druge strane, koje se u stanovitim prilikama mogu, ali i ne moraju identificirati. Čini se da ovo osigurava

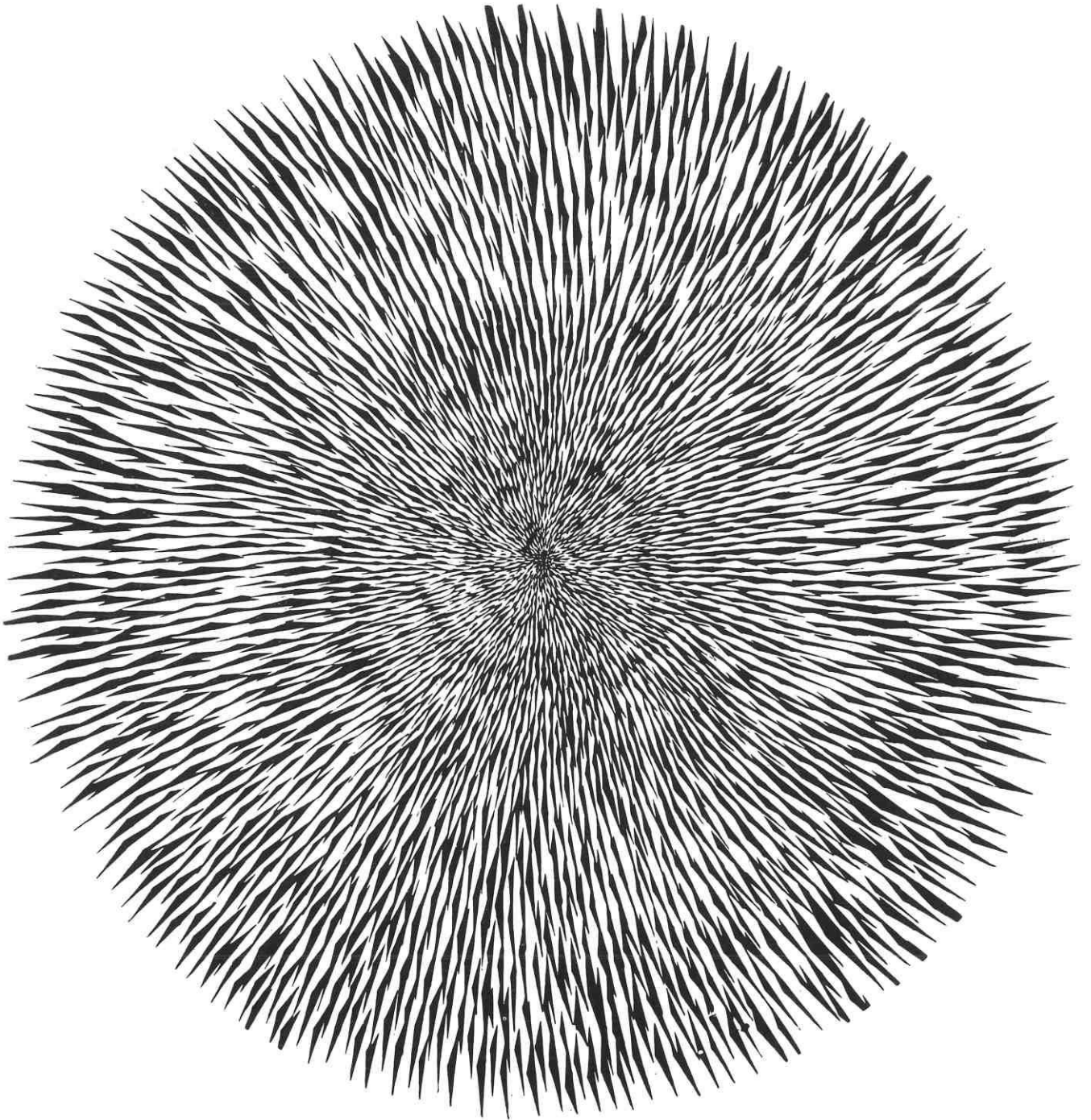
smrt umjetnosti, da je tehnicira, a umjetnika da pretvara u pukog potrošača industrijske robe. Ali je očito i to da čovjek postupa kao što je uvijek postupao: da stvara i svladava nove materijale kao vjekovni homo faber i traži svoj duhovni obzor kao vjekovni homo artifex. Tako radeći postupa razborito i sa stajališta umjetnosti: ni jedna stvar nije data kao duhovna po sebi i odbije li on a priori svaki novi materijal uskratit će mu oduhovljenje a neće mu moći poreći fizičke opstojnosti. Izgubljeno za stvaralačko u ljudima — proizvodit će ljudske gubitke, gubitke u ljudskosti.

Polagana, ali stalna izmjena našeg materijalnog obzora stvarala je i stvara uvjete za tehnološku revoluciju koje neće biti pošteđena ni umjetnost (samo što se, po našem mišljenju, stvaralačko suprotstavlja potrošačkom i time što ne zaboravlja; pojava novog materijala i uz to vezana eventualna nužnost nove tehnike ne može dezavuirati postojeće /materijale i tehnike/; jednome ne možemo dati ingerencije nad drugim tj. različitim, a da to ne bude i negacija dviju odnosno, obiju posebnosti).

Ono što također, dosta često, ubrzava tehnološki prevrat jesu i postignuća prethodnika; možda čak smijemo reći — depresivno djelovanje velikih djela na one koji nisu samo uživaoci dobara, nego i njihovi predestinirani nastavljači. Na uzanom prostoru teško se podnose srodnosti, a lako uočavaju. Ali nova materija slikara nije nužno i apsolutno nova materija: pa i kad samo fizički udružuje raznorodne stare sastavke on još nije proigrao mogućnost *zbirno novoga*. Kad krpe, fine zupčanike, limene folije, vatu, iverje ubacuje u vatru jednoga — slikar duhovnom akcijom proizvodi, doslovce iz otpadaka, uvijek novu bjelinu.

Ivo Gattin (1926) bio je među prvima koji su težili stvarnoj konkretizaciji slike i koji se u ispunjavanju te namjere nisu ustručavali posve netradicionalnih materijala. Završnu konzekvenciju njegovog destruiranja klasične slike predstavljaju *površine sa zasjekotinama*: krastave, agresivno crvene, nepravilna oblika, dubokih, oštih razreza, otvrdle u vatri. Te brutalne slike-reljefi koje ni poslije nekoliko godina ne djeluju ništa pitomije imale su, na žalost, i suviše očit uzor u znatno starijim »tartilnim slikama« (objektima) njemačkog slikara Emila Schumachera. Ali u cijelom svom radu koji je bio ustrajno provociranje ustaljenih nazora i navika Gattin se mnogo više trudio da uzbuni i uzbudi no što se rigorozno klonio pozajmica. Možda su i zato ta djela dublje zadirala u prostor kulture, nego u onaj slikarstva; duboko se usijecala, a kratko živjela; više mijenjala, nego trajala; više čini, nego oblici. Mnogima se Gattinova pozicija činila preopasnom ili neiskrenom, nepotrebnom ili neoprav-





danom, nemoćnom ili neodgovornom, a nekima, zasigurno, i nedostatnom. Ne prihvaćajući ni jedan od ovih prigovora kao jedinu istinu, ne odbijajući ni jedan kao neistinu moramo ipak reći da je, Gattin između 1956. i 1961. (od *Blokova*, 1956. preko *Konfiguracija*, 1959. do *Zasječenih površina*, 1961) bio najradikalniji naš astratista, da se našao na mjestu koje je moglo pripasti samo jednomu, a ne mnogima i da je bio taj *jedan*. Barem pet godina navlačio je na se gnjev, a danas će ironično zamijetiti da su se mnogi njegovi protivnici mijenjali i na njegov račun, pod njegovim pritiskom.⁴⁵

Šime Perić (1920) slika 1956. svoje svijetle kompozicije u kojima se može oćutjeti pleneristički rasap oblika u punom suncu: crta ne opisuje i ne odijeljuje ništa ni od čega: i ona je *otvorena* svakom strani, široke mrlje boje slobodno lebde u crtačkom »granju« te se u ovim površinama kao u grafičkim transpozicijama prostornih mobila već naslućuje budući slikar geste. Ali tada još njegova je morfologija najbliža Santomasovoj premda je moguće i u hrvatskom figurativnom slikarstvu pronaći osnovicu za takve prosljedbe (v. Zlatko Šulentić: *Na suncu*, 1944), a u Perićevim prijašnjim radovima pripremanje takvog ishoda (npr. u *Ribaru*, 1954). Onako lako i onako brzo kao što je napustio predmetnost Perić nije mogao napustiti nauk komponiranja slike: zato i kažemo da je »listove« boja raspoređivao po crtama »granja«. Istom je utjecaj Pollocka (1958/59) pomogao da se oslobodi i zadnjih obzira prema školi: platno spušta na pod, eksperimentira novim materijalima, miješa slikarske i neslikarske boje, rabi lakove za metal, upotrebljava zlatni i srebrni pigment, koristi Pollockovu tehniku lijevanja žitke materije (dripping) i u toj se grafiji usmjeravane slučajnosti (nadgledanih i odabiranih slučajnosti), u neprestanom obilaženju slike-arene, i kao posljedica izmijenjene vizure, konačno izgubila jednoznačna kompoziciona struktura sa gore i dolje, lijevo i desno. U toku rada slika je otvorena sa svih strana: odasvud se podjednako dobro »ulazi«, odasvud padaju udarci. Na zidu ona zadržava nenarušivost položaja svojstvenu krugu: rotirajući slika ne gubi osloništa. Kad se, 1960, posuđeno prilago-

⁴⁵ Zabilježiti ćemo ipak malo poznatu činjenicu da je prvih dana 1960. godinu i po dana prije Gattina, **Stanko Sirišćević** izložio u Zagrebu prve apstraktne slike neortoedarskog oblika. Ovo zlosretno djelo predano nizom nesreća i slikarevim stalnim, dubokim nesporazumima sa splitskom sredinom nestalo je gotovo bez traga. Mnogoliko, nesabrano i neujednačeno Sirišćevićovo je djelo zbir vrlo različitih slika nejednake vrijednosti; djelo samouka (pismoslikara) divljeg dara i najoskudnije kulture. Ono se nije moglo mjeriti sa Gattinovim svjetsnim činom; napokon Sirišćevićeve su paljevine bile neke vrsti kolaži, papiri ljepljeni jedan preko drugog, prskani bojom, gužvani, rastezani, s rubova paljeni: djela komornog formata, fizički krhka i zato zaštićena staklom.

Njihova je jedina i skromna prednost u kronologiji dekanonizacije zavrijedila, možda, ovu napomenu.

dilo njegovoj ruci izgubivši očitost prefabriciranog, prijenosnog i razmjenjivog (tehlike) u kratkom su vremenu od dvije godine intenzivna rada nastala u njegovu ateljeu ponajbolja djela našeg enformela; onoga mu dijela, koji je poblize određen kao tašizam. *Ritam* (1960), *Kompozicija I, II, III* (1961), *Zlatni talog* (1961), *Stari okeri* (1961), *Smeđa slika* (1961) paradigmatička su »otvorena djela« u kojima je pokret — po tumačenju Ecovu — prozeo cijelu strukturu, a ne samo prirodu znaka.⁴⁶

S izuzetkom jednog ranijeg pokušaja (*Glava*, 1956) organiziranja slike kao arabeske oštro lomljenih, jakih i širokih poteza — pokušaja koji jedva uočljiv, ostaje opkoljen slikama predmetnosti u raspadanju — *Ferdinand Kulmer* (1925) će oko 1958. godine (*Kompozicija I*) dospjeti do posve apstraktnog izraza koji bismo mogli opisati kao racionalizirani enformel. U nedostatku svake druge forme, što znači: u granicama načelno, općenito enformelističkim, Kulmerovi ravnomjerni, široki potezi-četvorine postaju oblici. Pratimo li oprez kojim se dotiču i oprez kojim utječu jedni u druge vidjet ćemo da se mozaičkom strukturom površine prikriva odsutnost oblika i da ista površina, zadržavši okvir, postaje dvojaka: izlomljena i složena: razbijeno jedno i sačinjeno jedno (*Tamna kompozicija*, 1959). U slijedećem razdoblju (1960/62) crtež je praktički nestao, ali se u materiji staloženoj u prave reljefe nastavila opredmećivati odsutnost predmeta. Potez je bio oblik i grumen postaje oblik; ali dok je u potezu oblik bio lik s grumenom će postati tijelo.

Guste naslage nagnjetene materije početak će Kulmer razmicati snažnim zamasi da stvori borilište u kojem će se klupčati zmiurine nesvjetskih gesta. Od tada, od 1964. do danas njegovo će djelo pokazivati kako u inačicama tako i u oštrijim pomacima više koherencije nego prijašnjih godina. Gesta ga je »izbacila« iz materije, nastavila oslobađati predumišljajne ukočenosti mozaičareve, izvedbene spornosti zidareve. U tom je razgibavanju bilo i mehaničkih pokreta (»puževa«, krugova), ali je terapijski efekat »vježbi« vrlo velik: njima je stjecao brzinu kojom će preteći zamisao i oblikovanje ne samo slike, nego i sebe sama. Godine 1966. provalilo je potiskivano biće brane svijesti, konvencija i uestezanja — sve oblike kontrole — a znaci su se Nerreda dadaistički *rječito*, ali i *bezgovorno*⁴⁷ prelili površinom.

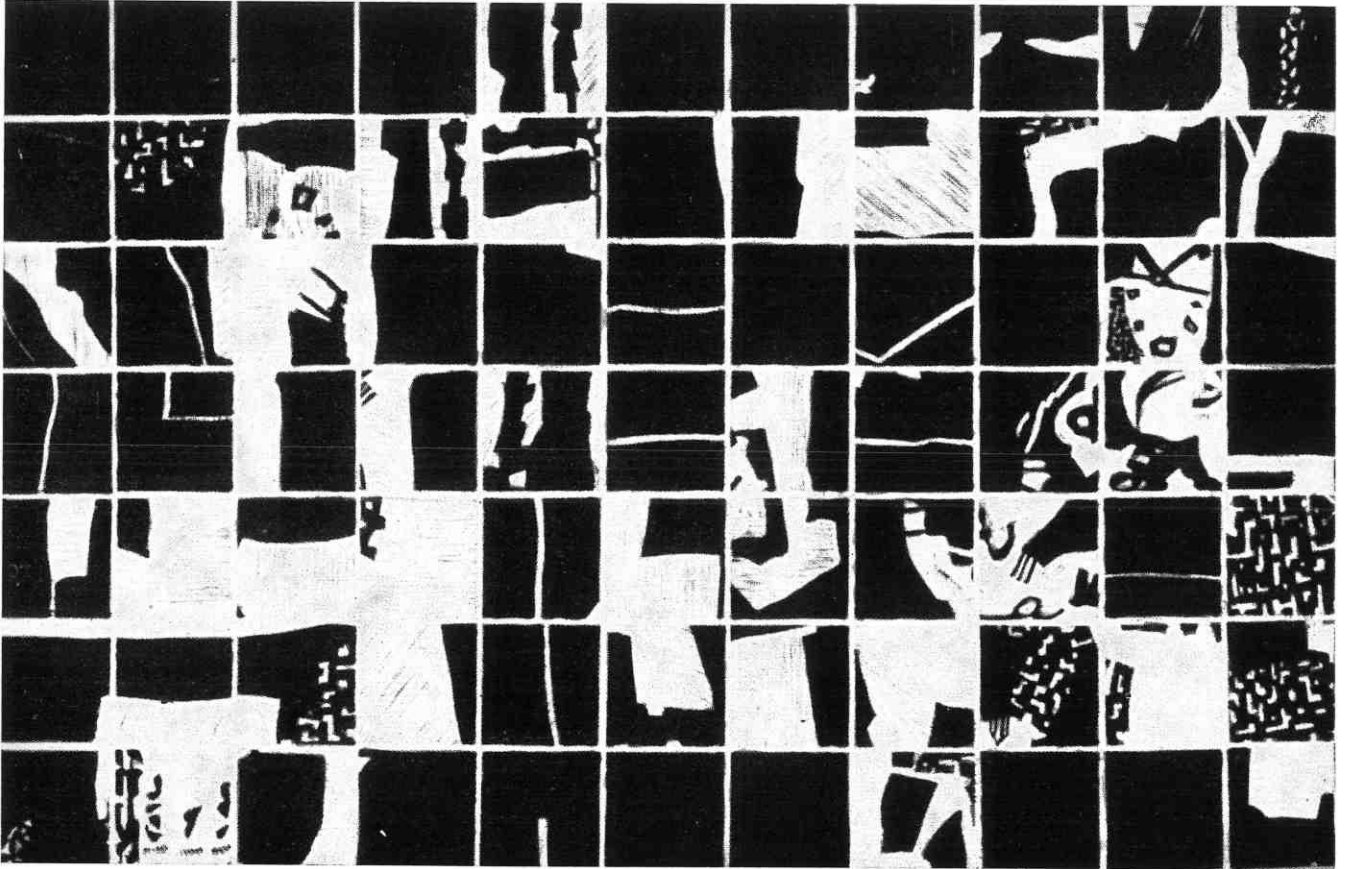
⁴⁶ Vidi Umberto Eco: »Enformel kao otvoreno djelo«, **OTVORENO DJELO, Veselin Masleša**, Sarajevo 1965, str. 136. (Preveo Nika Miličević).

⁴⁷

Tj. ne-organizirano, ne-sustavno: ne stvarajući **gramatiku**, ne stvarajući **sintaksu** tako da ne postoji ni sustav dešifriranja.

ante kuduz
kadar, 1965.

82



Godine 1956. Ivo Kalina (1925) stvorio je nekoliko kubo-pejzažnih »graničnih djela« u kojima je kroz trome, teške četvorine ruka pokazivala snažne tek zakočene kretnje. Uskoro je, kao i u djelima Kulmerovim, materija »ispod« geometrijskog lineamenta počela živjeti svojim životom; razbila se komplementarnost poteza i namaza odnosno, crtačke i materičke definicije. Ta je nesloga dovela do dijezeze planova, stvorila iluziju prostornog produbljenja: likovi postaju »prozirni« (usp. Kalina: *Pejzaž /GSU/*, 1956. i Kulmer: *Glava*, 1956). Stečena potvrda mogućnosti autonomije poteza daje povoda oblici slikara da naglase gestu (razvojni luk tog oslobađanja propedeutički jasno izložen je granicama koje čine Kulmerov *Admiral*, 1957. i Kalinina *Kompozicija*, 1960). Gesta ipak neće do kraja isključiti iluziju prostornosti: potezi »upadaju« zrakasto, iskosa, odozgo kao sunčevo svjetlo u mračnu prostoriju, a u djelima Kaline raskolni sudari bijelog i crnog produbljuju osjećanje dijereze; euklidske harmonike koju »razvlače« široki tragovi izlomljenih i nesavjetljivih jakih poteza. Pritom je lako pokazati da je prve elemente svog stila Kalina našao u onoj struji evropskog slikarstva koja od rejonizma (Larionov) i futurizma (Boccioni) vodi gestualnom slikarstvu (Vedova). »Geometrička«, kruta gestika Kaline određena je i dvama genetičkim faktorima: pre-gestičkom tj. postkubističkom njegovom stilistikom i talijanskim izvorom njegove akcione grafije. S vremenom će, kao i Vedova, prije njega, razabrati da je ekspresivnost, dakle: čitljivost, geste razmjerna subjektivnosti znaka pa će njegove daljnje metamorfoze karakterizirati sve veća produktivnost podsvjesnog; gestualni automatizam kojemu će znakovi Franza Kline-a postati razgovjetnim paradigrama (*Hobotnica*, 1967; *Kompozicija V*, 1967).

Samo je mali broj slikara gotovo sva obilježja svoje prethodne, figurativne slikarske morfologije prenio u apstraktni idiom, a Zlatko Prica (1916) slika, oko 1960, prva svoja djela takve jednoznačne dvovrsnosti: apstraktno-konkretne slike u kojima se prirodni oblici podvrgavaju geometrijskoj purifikaciji. Pa i figurativna djela Pricina (*Let u Indiju*, 1957; *Mrtva priroda*, 1957) do te su mjere stilizirana — što će reći: formalizirana — da im je apstraktnost već bila imanentna. Istovremeno se u slobodnim poljima između figura počinju stvarati enformelne situacije. Poslije je, zahvaljujući još samo nekim kružnim i eliptičnim crtačkim jezgrenjima ovo slikarstvo čuvalo sasvim općenite asocijacije na oblike prirodnog svijeta. S vremenom, Prica je razvio osobit crtački brzopis, *kurzivnu grafiju*, koja je svoju vlastitu genezu, oblik svoga nastajanja pretpostavila svim ostalim oblicima. Nova je forma evolutivna, vremenita: čine je svi (mnogobrojni) potezi prema

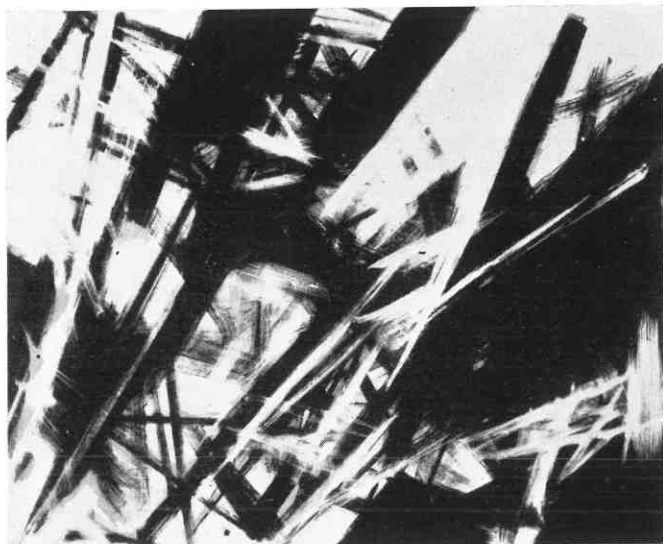
pravom potezu; lik i iverje. To što se u sveukupnosti linija uvijek razabire glavni motiv i oko motiva svi preostaci njegove gradnje svjedoči da je velik i smiren, od krupnih partikula složen koloristički mozaik osnove bio izvrnut neprestanoj struji »kontroliranog automatizma« linije.

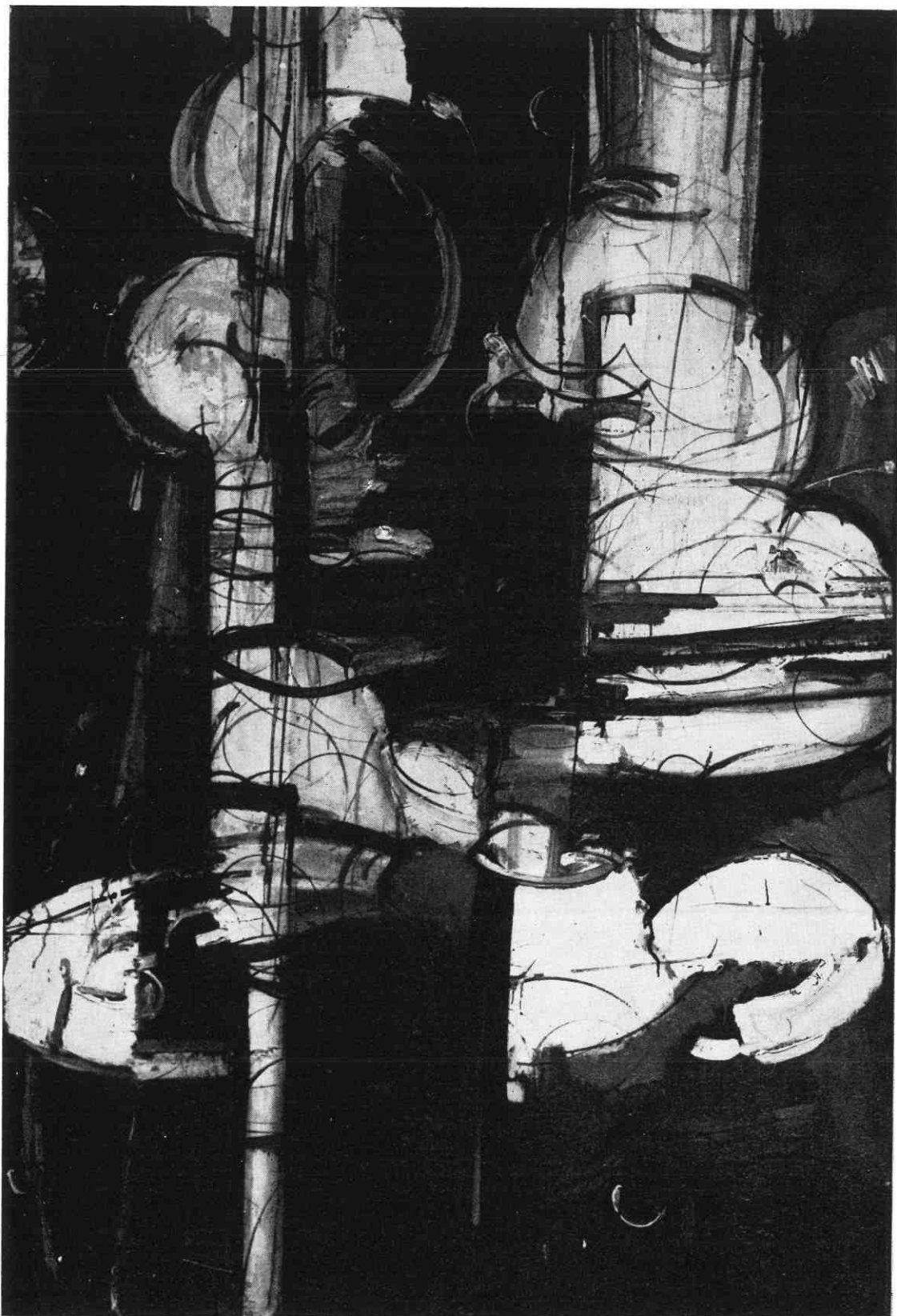
Nekoliko su — obzirom na stil i tehniku — čistih tašističkih djela dali hrvatskom slikarstvu Ivo Dulčić (1916), koji je neusiljeno, iz postimpresionističke vreve svojih površina došao jednog trenutka do spontanog grafičkog automatizma (*Ljudski odnosi*, 1957), Rudolf Sablić (1916) kojega je plahost slabo odoljevala obavezama pionira i Kamilo Tompa (1903) rafinirani iluminator čija je saživljenost s tuševima, lavisom, jednako prirodno, stvorila predispoziciju za vanredno snalaženje u eminentno tašističkom prosedeu: slikanju kapljom, »kišom«, prelijevanjem: u živo. Slične je tehničke atribute posjedovao od 1961. crtački opus Alberta Kineta (1919) premda su mu izvor i intencije bile različite. Kinerbove mrlje i grafizmi uvijek teže da se saberu u znak, više ili manje čitak, veće ili manje evokativne nosivosti (obično biomorfno aluzivan), znak koji slikar naziva — ne bez razloga — *bezimenim oblikom* ili *bezimenim ožiljkom*. Znak je oblik, a značenja su ožiljaka pohranjena u neimenovanom prostoru podsvjesnog. Na površinu ta su se značenja morala naglo probiti, ako je slikaru bilo do toga da im sačuva uvjerljivost; u protivnom svijest je dospjevala korigirati svaki potez, »identificirati« difuzne oblike nesvjesnog. I zaista: Kinertu nije uspjelo, nije moglo uspjeti, da — gubeći brzinu — odbrani njihova značenja. Zrnasta, gusta materija na vršku kista usporava njegov hod i ruka upada u garvaciono područje svijesti: u njemu održat će ga konstrukcija, a ne gesta. Oblici će biti »imenovani«.

U podsvjesnom su začete slike imaginarnih krajo-lika *Ordana Petlevskog* (1930). Ali su i te fantastične konstrukcije bile tek mreže prebačene preko svijeta stvari. I dok promatramo kako pokrenuta mašta oprema i zatrpava golu scenu teško ćemo se oteti dojmu da je njezin kostur više nego ruševina, nego razdrt i rastočen zastor kroz koji se dramatično obznanjuje da *iza zidina uopće nema grada*.⁴⁸ Kao da zastor ni od čega hoće pred nekim zastrijeti Ništa. Ali u preslabom tkanju svjetlost praznine dubi prozore i već u *Pejzažu imaginacije* (1957) niču enformelne pjege presijecane nervoznim crtama. Petlevski je brzo došao do rezultata (*Kompozicija*, 1958), kojemu kao da je prethodila raščlamba *Pejzažu imaginacije* na slikarsko »dno« i crtački »plašt«: slici ostade slikarsko, crtežima, pripade suvišak crtačkog. Kad se to dogodilo ritam postade

organičkiji, rubovi se oblika zaoblješe, a grč »tekućih formi« označivši otvorenost tašističke strukture — prelije te i slijedeće godine dotadašnja zubata razgraničenja. Materijalnost je namaza u tim prilikama bivala sve izrazitija pa su pokušaji crtanja završavali u dubljenju; crta i žlijeb postali su sinonimi. S bujanjem materije usporavalo se, a onda i sasvim zaustavilo miješanje jezgrenih kapi. Nailazeći na nesavladive zapreke u gustoj i nepropusnoj tvari riječno se i tekuće pretvorilo u jezersko i stajaće, a indeterminizam je tašističke slike zamijenila ikonska centričnost evokativnih znakova. Bezlične mrlje kojih je simboličko značenje bilo izjednačeno s *radnjom* (lijevanjem) prometnule su se u sirovinu za gradnju ćelija čiji će *oblici* postati nosiocima evokativnog značenja. Što će ti oblici neprestance poticati primisli na mikroskopske vidike, na goleme uvećanja najsitnijih životnih organizama i najskrovitijih procesa, na skalpelske pejaže, na spletove živaca i šume mišićnog tkiva — što će biti obilježavane imenom organske apstrakcije — ne može se pripisati ugledanju u gibanja i oblike nekih organizama, nego životnosti crtačeve linije koja izvirući po diktatu »unutrašnje nužnosti« uvijek pronalazi ritam kruženja koji je pokret neprestane obnove, pa pokret svestranog širenja što ga podupiru razigrani rubovi jezgra, ili, na kraju, onaj zatvoreni, tvrdi ritam rasta u jednom smjeru podržan hodom dugih, ravnih ili nagnutih crta i oblik koji opašu, širi u dnu nego u vrhu, odupirući se o podnicu ili pobočnice, a ne dotičući gornje međe površine (platna, lista). U bogatom, iznijansiranom reljefu plasticitet tih jezgara jest i stvaran, a njihova »aluzivnost« još izrazitija. Vrlo kompliciran — grafički, materički i koloristički — sastav ima za posljedicu odvajanje znaka od osnovice. Taj rasap kompenzira ono postvarenje materijom (reljefom), obestvaruje dezambijentiranjem tobožnje organsko; dezorganizira funkcionalne sklopove i zamišlja pa se u vrlo velikom broju slika Ordana Petlevskog nikad i neće zamutiti ekran halucinatornih projekcija.

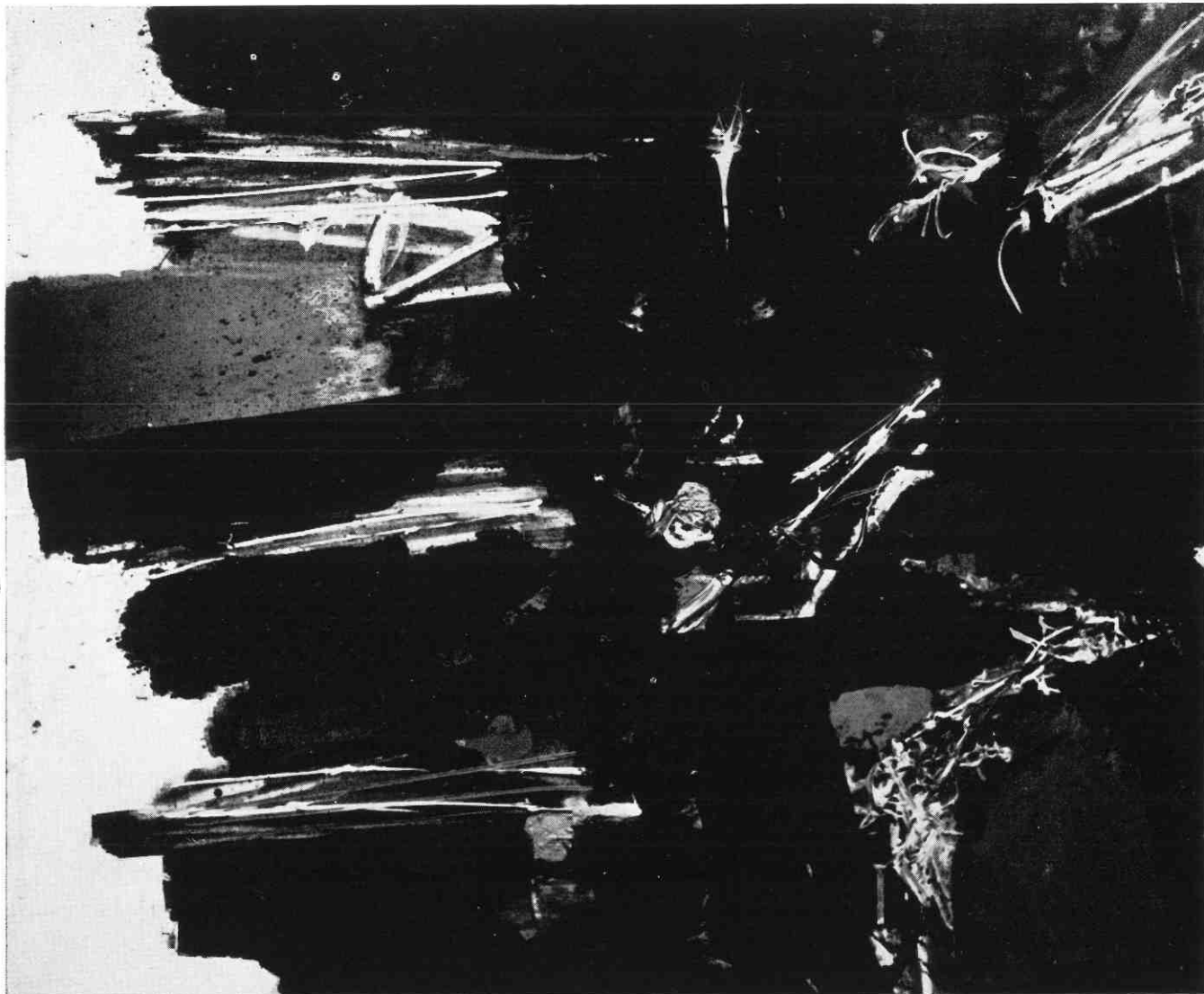
Godine 1958. ponovo je učinio aktualnim raspre o granicama između figurativnog i apstraktnog izraza *Ljubo Ivančić* (1925). Slikar *gustoće ambijentalnog skreće*, reducirajući predmetnu cjelovitost svojih motiva u znakovnu dovoljnost, iz kviditetske u entitetsku ekspresiju. Čini se, da je sponatno zauzevši graničnu poziciju Ivančić uspio osporiti važnost ideji konfrontacije figurativnih i astratiističkih tendencija — ideji koja se u nas pokazala opasnom: svojedobna nasilja političkog pragmatizma u kulturi i kult socijalističkog realizma izazivali su, u izmijenjenim uvjetima društvenog života, revanšističke strasti. (Pritom je mnogi negdašnji figurativni slikar žrtva svojih ortodoksnih kritičara — ne mogući iz svoja koža — dospio da i opet bude žrtva;

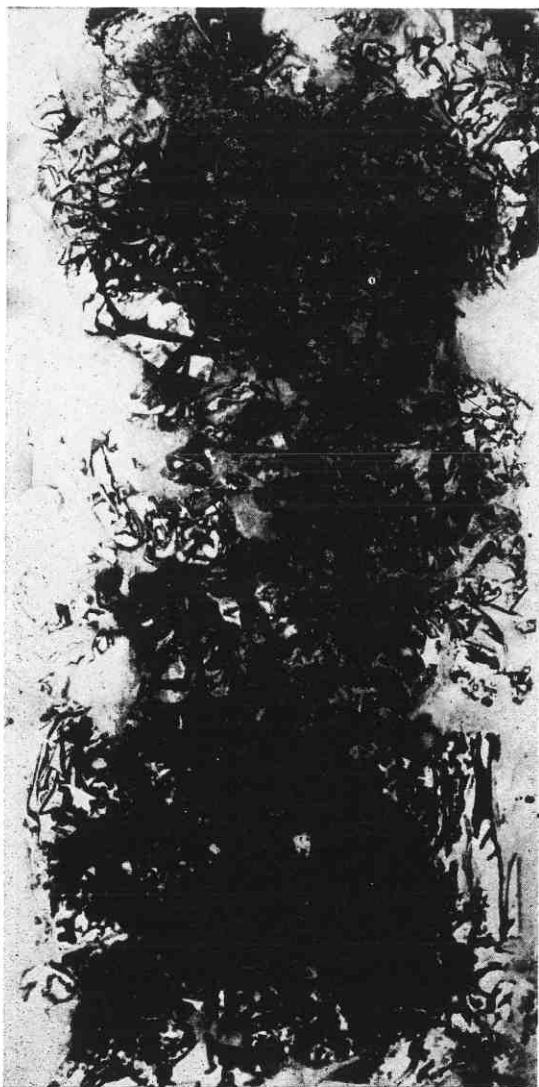




edo murtić
bijeli odlazak, 1964.

86





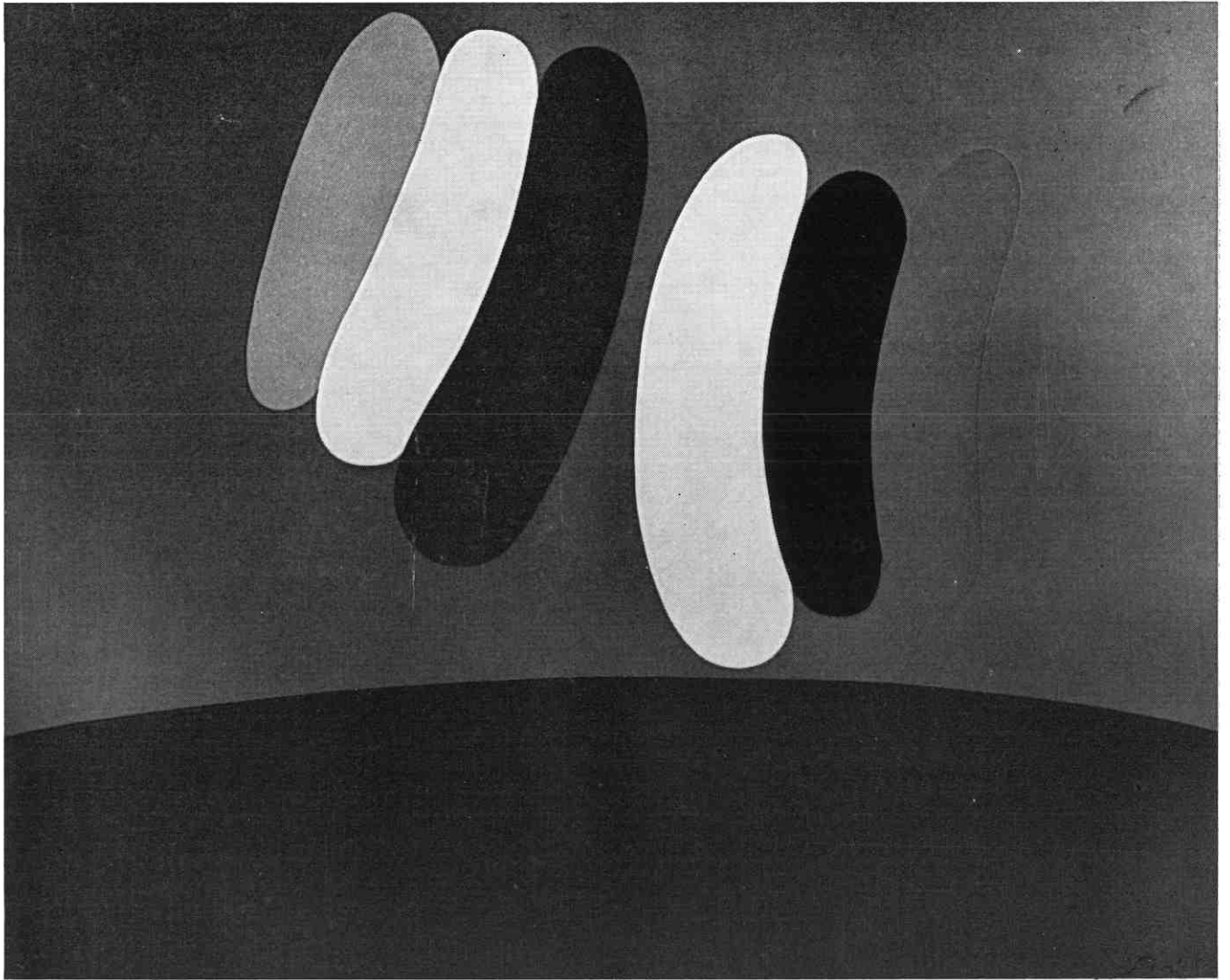
nerijetko istih onih kritičara čija »revolucionarna« upotrebljivost nikako nije zastarjevala). Ivančić je upozorio da snaga slikarskog izraza ne ovisi o jasnoći ideološke opredijeljenosti ni o stupnju programatske žestine: ako nije mogao spriječiti da »iskrivljena svijest« progovara o naslikanim slikama odbio je da nenaslikane slike podvrgne konceptualnim normama ideologizirane, taksonomske kritike. Održavši se na granici Ivančić je svojom »neopredijeljenošću« dramatično upozorio na važnost kontinuiteta i značenje tradicije u umjetnosti. U vrijeme kad se činilo da je negacija svih nacionalnih i ambijentalnih određenja jedini put u modernost on je dokazivao da kultura i tradicija nisu zapreke razvoju. Njegovo je djelo stvorilo mogućnost neprekinutog razvoja hrvatskog modernog slikarstva i preko takvog iskušenja kakvo je u nas predstavljala apstrakcija. Od osobitog je značenja to što se ova obrana realiteta nacionalne kulture i ambijentalnih tradicija nije gradila na retrogradnim premisama izolacionizma; napokon, ta regionalna komponenta u Ivančiću pripadala je najuniverzalnije evropskom: duhovnom podneblju Mediterana.

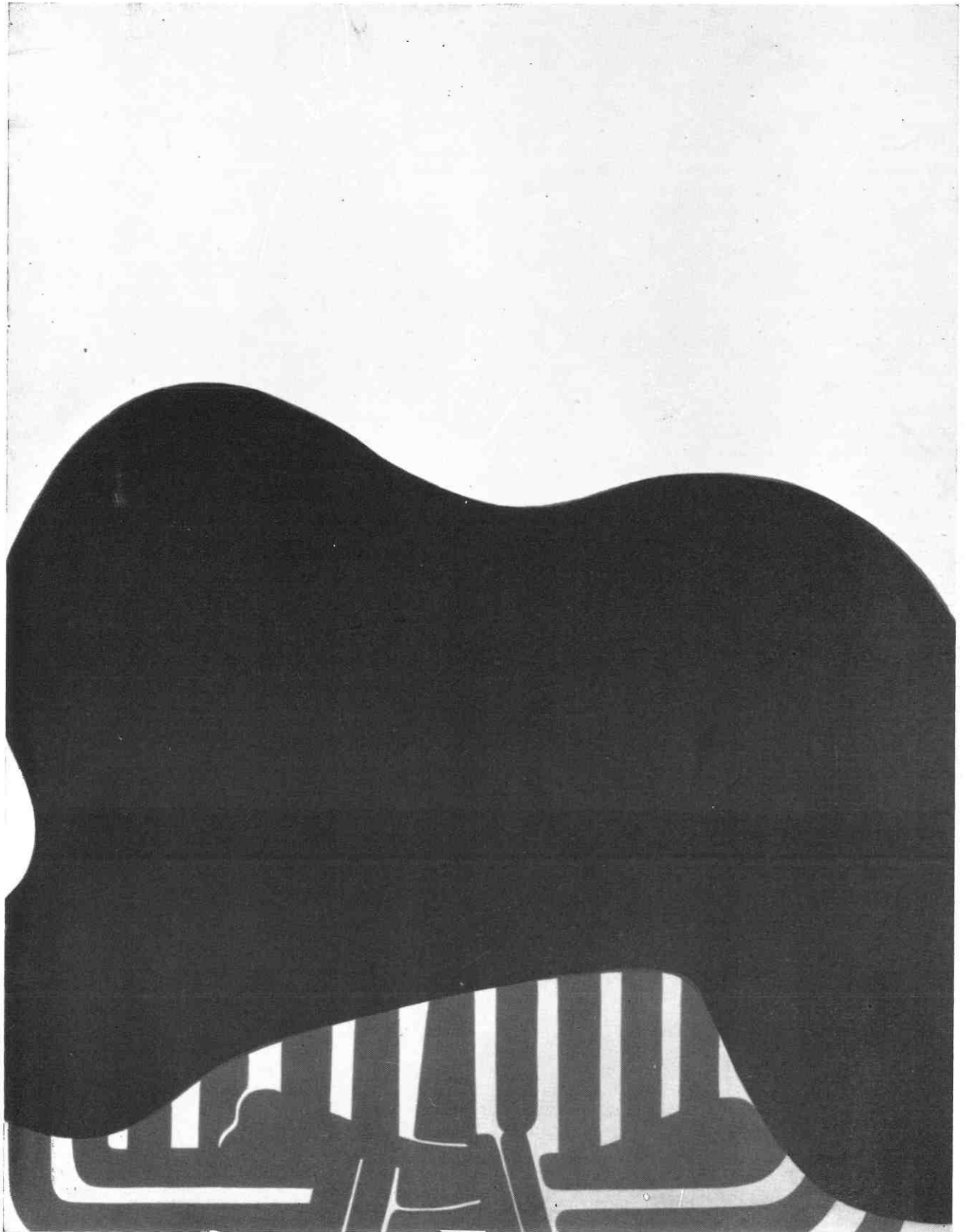
Što je uopće u Ivančićevu slikarstvu označavao pojam *graničnog*? Rekli bismo da je graničnosti njegovih djela odgovaralo ograničavanje mogućnosti percipiranja cjelovitosti stvari, ali ne i ograničavanja mogućnosti percepcije činjenica; tako je predmetna stvarnost izbijala na mjestima potisnute predmete stvarnosti, a materičko je konkretiziranje činjeničnog ocrtalo Ivančićevu granicu, barem u većini slučajeva, kao približnost stvari: kao na-stvarnost. Tako u slici *Stara vrata* (1958) boja i reljef odista govore *starost* zapisanu u samoj stvari, u materijalu vrata i njegovoj slici, ali ništa ne izgovara *vrata* koja ne vidimo. Umjesto toga, i više od toga, odsutnost nas ovog oblika, ove stvari — čak i najavljene — stavlja pred *zatvoreno*.

Najznatniji dio »graničnih djela« Ljube Ivančića nastao je između 1958. i 1961. godine. Potom je figura, potom je stvar počela opet zauzimati prostore s kojih se bila povukla.

Među »materičkim slikarima« evokativnih sadržaja spomenut ćemo i dvojicu istaknutih pripadnika splitskog kruga: *Jakova Pavića* (1927) i *Milu Skračića* (1933). Pavić svoje plastičke pobude nalazi, poput Ivančića, u detaljima dobro poznatih, običnih predmeta, a Skračićeve apstraktne ikone inspirira salonitanska florisa arhigrafika.

Slikarstvo je *Đure Sedera* (1927) primarno znakovno; njegove slike oblikuje tragička svijest i one nose na sebi kao zastave znake sumnje u vlastiti smisao (*X-Kompozicija*, 1959); trpe od neke unutrašnje nesigurnosti podijeljene između materičkog tu-





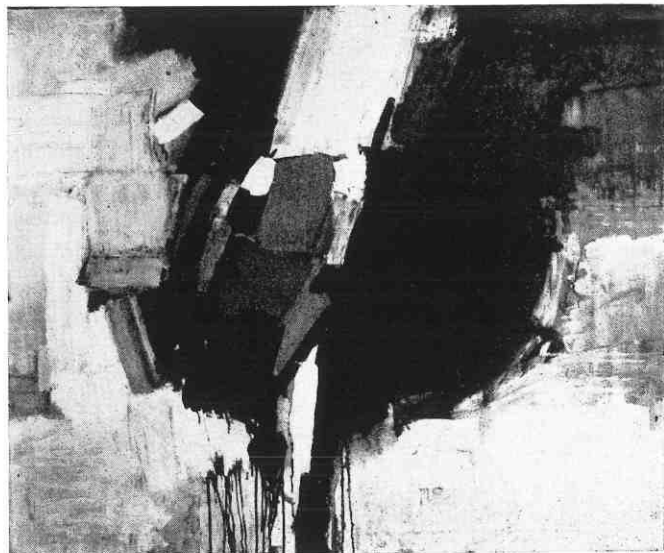
-bitka i u nj propale znakovno-metafizičke intencionalnosti. Od 1961. do 1966. zapažaju se u njegovu slikarstvu, koje postiže veću idejnu i gradivnu koherenciju, utjecaji sa dviju strana: na početku i na kraju njegove će se *interpunkcijske slike* naći u orbiti Fontanina spacijalizma, a 1963/1964, sredinom toga razdoblja, početak će artikuliranje mraka grozdovima svijetlih znakova. U tome se, iza potpune redukcije boje, geometričnijih skladbi »signala« i općenite objektivizacije površine mogu očitati sugestije Ivančićevih *Tragova čovjeka* (1959/61). Godine 1968, kao u gigantskim uvećanjima fragmenta tih znakova goleme će se polukružne forme, sive na crnoj zemlji, ogledavati nijeme u svojoj kiklopskoj obamrlosti.

Marijan Jevšovar (1922) se pod dojmom pariške likovne lektire (1954, 1956) odvojio od sumorne figurativne poetike. Iz Pariza (1956) donosi svoje prvo djelo sredopuča: apstrahiranu, geometrijsku *Figuru*. Godine 1958/59. polazi kompromisnim putem materičkog geometrizma. Ali djelo podložno stalnim mijenama ni godinu poslije imat će već izrazito enformelne oznake. Sa *Sivom površinom* (1962) — 3500 cm² sive boje na platnu — dospio je do ništa-umjetnosti, nulte točke našeg apstraktnog slikarstva. Iz tog se zagraničja, koje ne trpi ponavljanja, Jeršovar vratio općenitim znacima kružnih oblika okomito superponiranih na površini platna: u rhotkovskoj kromatici i jednostavnom redu materija se istanjila, a znakovitost je istisnula sve značajke enformelnog (*Gibanje forme*, 1967).

Posve rijetko doći će apstrahiranjem pejzažnog motiva do na rub nefigurativnog *Frano Šimunović* (1908). Gromade njegova zavičajnog kraja pretvarat će se povremeno u mitske labirinte (*Mali kamenjar II*, 1961): kamene međe ispustit će iz zagrljaja naramke zemlje, a mrak će kao rijeka poteći žljebovima uzmaklog. Epski vidik određenog prometnut će se u monumentalni znak mogućeg: čini se da u tim djelima zemlja ljudskog opstanka pretvorena u ploče postoji još samo kao arheološki nalaz.

Oton Gliha (1914) spletove je gromača čitao kao pismena prirode: uvijek iz udaljenosti s koje djelo zidanja nije iskazivalo onog patosa okamenjene gestike Šimunićeve koja čovjeka prikazuje kao ratnika u krajolik. U Glihinim gromačama ruka je graditelja nevidljiva: teče kameno zide u dosluhu s gibovima tla te bi se reklo da tu čovjek nije vodio s prirodom borbu za opstanak, nego dionizijski skladao njoj za volju.

Otokom, a ne Zagorom inspirane, na kružnom tlu, okružene morem, Glihine su gromače duboko intuiranje ove iskonske dimenzije otočkog: skladnost njegove kompozicije, euritmijski zanos njegove linije, vedrina njegovih bjelina — bistrine i zvonke tunike u koje se odijeva njegov krš — ne vrijeđaju



istinu. Glihine slike niču iz svijetlog dijela bića, mirne i nepomućene kao lice Mironova diskobola: napor se ne vidi, grčevi ne izbijaju na površinu. Oslobođena teže podsvjesnog Glihina ruka uvijek hita granici: crtačkom arabeskom i reljefnim valovima podjednako.

Oton Postružnik (1900) sačinja oko 1960. prva svoja nefigurativna djela kojih su sve likovne pretpostavke postojale i u dotadašnjem njegovu slikarstvu. Kad se oblik povukao u kolorističkom je palucanju sačuvan okus organskoga: sladogorak okus gnjileži, živa tvar raspadnutih listova, panjeva, drveća, granja — zadnjih motiva Postružnikove figurativne ikonografije.

Stilizacijom svog florealnog inventara slikar, gotovo simbolički, putujući ka »čistim oblicima« dospijeva do razgovjetnih, ornamentalno-materičkih reminiscencija na jugendstilsku astratizaciju. Možda je i tu bio na djelu Haeckelov zakon pa se Postružnikov put u apstrakciju kroz lišće i granje nije ni mogao dogoditi do li na način donekle poznat. Ta prelazna djela — od kojih neke guši prekomjerna kićenost fature — pokazuju da je pretjeranostima jedne vrsti prikrivao zebnju zbog oskudice druge vrsti; da je tehničkim paradama »ispunjao« sliku »ispražnjenu« nestankom predmeta. Nije prošlo mnogo vremena a znaci su te nelagode iščezli jer je Postružnik doista došao na svoje: nakon dvadeset godina (od *Šalate*, 1940) njegovo nastojanje da sliku organizira samim mrljama boje dovelo ga je čistoj površini. Ali kako se ništa u djelu ne događa samo za se tako je i ovaj pokret izazvao nov proplamsaj njegove palete koja se oslobodila neke mutne, smeđe zaglušnosti i svake potrebe opisivanja.

Nikakvom gestom ne otimlju se stvarnom predjeli *Biserke Baretić* (1933) jer nikakvim sidrom nisu za nj vezani. U nje su to — od 1960 — konfiguracije ploha od kojih najteže dijele sliku na zemnu i zračnu sferu. Vizionarna je analitika djelo nadrealističke imaginacije pa se esencijalno pejzaža nadomješta esencijalnim pejzažista, a duboke perspektive zemlje za prolaženje dubinskim presjecima zemlje za silaženje. Tako se ona uzemljuje u imaginativno: zemlja nije entitet nego intencija, nije realna, ali je potencijalna.

Imaginativnom pejzažu tendira i *Boris Dogan* (1923) koji, međutim, ne propušta da ga opremi zemnim i zračnim orijentirima. U nebeskom prostoru visi kao zaštitni znak sunce ili mjesec; zemaljski prostor pokriva čipka feminiziranog, krasopisnog dripinga kojemu je simbolička zadaća da bude trava.

Sa Šimom Perićem naše se moderno slikarstvo otvorilo američkim utjecajima; Kinert i Vaništa prvi su ga izložili struji dalekoistočne, japanske zen-kaligrafije. Nova generacija udaljuje se od Evrope još

lakše — možda samo prateći seobu duhovnih žarišta iz Evrope? — i u New Yorku prepoznaje svoj München. To ipak ne znači da su zalihe evropskog iskustva do kraja (i za sve) potrošene.

Od prvih izložbi *Tomislava Hruškovca* (1934) — 1959. i 1960 — i još više, uvjerljivim nastupom *Miljenka Horvata* (1935) god. 1961. — počinje se osjećati prisutnost novih ideja ma bile još i nesigurne ruke koje ih oblikuju. Godine 1962. materičko slikarstvo Kulmerovo produžuje do paroksizma brutalnim nihilističkim ziđem svojih *Malampija Eugen Feller* (1942), a odmah za njim će *Miroslav Šutej* (1936) s lakoćom premašiti optikalistička iskustva prethodne generacije.

U djelima *Mladena Galića* (1934) i *Ljerke Šibenik* (1935) odvajanje je od evropske tradicije osobito razgovjetno to više, što je njihovo zanimanje upravljeno k dvama od najezoteričnijih vrela (muzikalizmu Louisovih traka i Nolandovim zonama »tvrdih rubova« — »radikalnom udaljavanju od apstraktnog ekspresionizma«⁴⁹; zaboravljanju i brisanju povijesti) i što su njihova djela realizirana s neospornom receptivnom inteligencijom, stilski čisto i tehnički korektno. Danas im je osnovnom orijentacijom blizak i Eugen Feller čije materičke slike već nekoliko godina pripadaju prošlosti.

U blizini Murtićevoj ili, bolje rečeno, u znaku *action painting-a* newyorške škole naslikao je prve svoje apstraktne pejzaže *Nikola Koydl* (1939), a onda je sabrao udarce u oblike, spriječio rasprskavanje, ohladio rubove: otvorenosti gestičkog djela suprotstavio vezani ritam komponiranog.

Zanimljivo je da će (bez obzira na pojedinačne naklonosti) dotadašnje pojedinačne i usamljene pokušaje provedbe »materičkog prevrata« u slikarstvu mladi učiniti imanentnim programom: Horvat i Hruškovec kolažiraju najraznovrsnije materijale, prirodne i industrijske, Šutej »slika« sačmom, Feller cementnim nanosima, Sirišević paljevina, *Ante Schramadei* (1934) »tkanjem« od plastične niti, *Zdravko Tišljar* (1938) reljefnom grafikom (juvigravurama) itd. sve do »hitparade« Galića, Kuduza, Šibenikove i Šuteja (1967) koja je radosno otvorena kao primjer »ambijenta« da bi, još iste večeri, oslobodivši nepredvidivo snažne ludičke porive i neočekivano velike zaostatke agonalne energije jednog dijela gledalaca te izazvavši eksploziju environmentsko-klaustrofobske razdraženosti drugog dijela, završila kao stvarno uništavanje predmeta (oblika) i simbolično, dakako, uništavanje materije.

49

Alan R. Solomon: »The New American Art: Four Germinal Painters«/ »La Nuova Arte Americana: Quattro Pittori Germinali«, u katalogu američke selekcije na XXXII Bijenalu u Veneciji, 1964.