

tonko maroević

jedan za sve noviji radovi borisa bućana u kontekstu likovnih tendencija osamdesetih godina

Stavljujući u naslov ovoga teksta drugu polovicu slavne udarničko-ratničke krilatice iz junačke nam prošlosti nismo se vodili nikakvim niveliacijskim zahtjevima niti zastupamo uvjerenje kako bi svi za jednoga trebalo da budu žrtvovani. Naravno, ne zalažemo se ni za elitističke konzekvence istoga stava prema kojima bi pojedinac bio kadar nadomjestiti čitavu grupu. Jednostavno, rečenom smo se sintagmom poslužili u značenju *partis pro toto*, znajući da dio može relevantno govoriti o cjelini mакар nam i ne bilo dovoljno proverbijalno (Loosovo) dugme da rekonstruiramo čitavu civilizaciju. Ipak, nije slučajno da *in artibus* preferiramo govor o osobnosti općenitim razmatranjima o vrsti. Ne moramo stoga biti opsjednuti biografizmom ni obilježeni croceanskim atributima; činjenica je da se u individualnoj putanji katkad bolje razabiru karakteristična svojstva trenutka negoli u ishitrenim stilskim kategorijama. Dakako, mnogo zavisi od odabranog uzorka, to jest od samog umjetnika i snage kojom se uspio nametnuti stanovitoj sredini u određenom vremenskom isječku. Dakle, ma i na mala vrata, nemimoilan je aksiološki kriterij, odnosno vrijednost primjera o kojemu je riječ.

Ne samo po našem mišljenju, stvaralaštvo Borisa Bućana reprezentativno je za likovna nastojanja čitavog njegova naraštaja. Međutim, dok su ga neki voljni prepoznati isključivo unutar tzv. primijenjene umjetnosti — u granicama rezervata plakata i grafičkog dizajna — nama se čini bitnom upravo autonomija njegovih postupaka, po kojoj je zapravo uvijek izmicao ograničenjima primjene a težio jedino čistoći i efikasnosti vlastite poruke. Delikatno je pitanje nije li time povremeno iznevjeravao prihvaćene zadatke; svakako, autorski predloženi znakovi nisu se redovito poklapali s očekivanim značenjima, ali su zato tvorili nove, najčešće metaartističke konotacije.

Gledano u cjelini Bućanovo djelo ostvaruje funkciju ispitivanja rubova i proširenja područja plastičkog mišljenja. Zasnovan na jasnoj dosjetki ono munjevitno prelazi put od ideje do materijalizacije, zadržavajući se katkad strože u blizini samoga koncepta a katkad neposrednije uranjujući u svojstva tvari. U svakom slučaju metaforično spaja dvije različite zbilje, dvije razine postojanja, izaziva kratki spoj između takozvanih oblika i sadržaja, pri čemu neizbjegno frca iskra humora i pali se žižak razumijevanja (naravno, »kad upali« — ali možemo reći da uglavnom uspijeva pustiti u pogon svoju »žaruljicu«).

Boris Bućan započeo je djelovati i javljati se 1969. godine, dakle na samom izmaku šezdesetih



ANDRAŽ ŠALAMUN GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI

godina (odnosno, čak »prve godine nove ere« ako ozbiljno shvatimo da je 1968. zaključila jednu cijelu epohu i definitivno onemogućila komotan nastavak prethodnih nastojanja). Bez obzira na to, njegova »Pikturalna petlja« (izvedena prema ideji Josipa Stošića) znači pravi prolog prostornih, ambijentalnih i environmentalnih istraživanja što će u našoj sredini obilježiti jednu od temeljnih orijentacija naredne dekade (ponajčešće u verziji tzv. »intervencionista«, među kojima će se i sam javiti na prvoj, manifestativnoj izložbi »Mogućnosti za '71«).

Ali njegove mogućnosti neće se ograničiti na poslušno provođenje neke zborne poetike, i on će vrlo brzo istupiti iz kolektivnih saturnalija, nastavljujući, međutim, s razvijanjem vlastite ludičke komponente i njegujući ustrajno dragocjenu vlastitu »ludu žicu«. U granicama plakatnih ob-

veza izdvojiti će se neusporedivom jezgrovitošću i sažetošću. Nakon serije izvedbi za Galeriju Studentskog centra cijelovit autorski pristup pokazat će u nekoliko sezona rada za Dramsko kazalište »Gavella« za koje izvodi kompletну grafičku opremu svih manifestacija i popratnog materijala. Do danas se pamte rješenja za plakate predstava kao što su »Klupko« i »Samoubojica«, »Baltazar ili osvajač« i »Gospon Horvat i palikuće«.

»Ovim je ciklusom — zabilježio sam već daleke 1971 — Bućan nesumnjivo ostvario kod nas sasvim nove vrijednosti. Treba li nam makar približno 'stilsko' određenje, možemo ga svrstati među zastupnike 'minimalne' umjetnosti, 'esencijalizma', 'nove apstrakcije' i sl.« Doista, način na koji je osmostalio posljednja slova naslovne riječi »Klupko« ili »Samoubojica«, ona velika izdvojena i na svoj način trtitana O i A, doveli su ga do samog praga



ZAGREB, KATARININ TRG 2, 23.12.81 - 17.1.82. 11-13+17-20 SATI

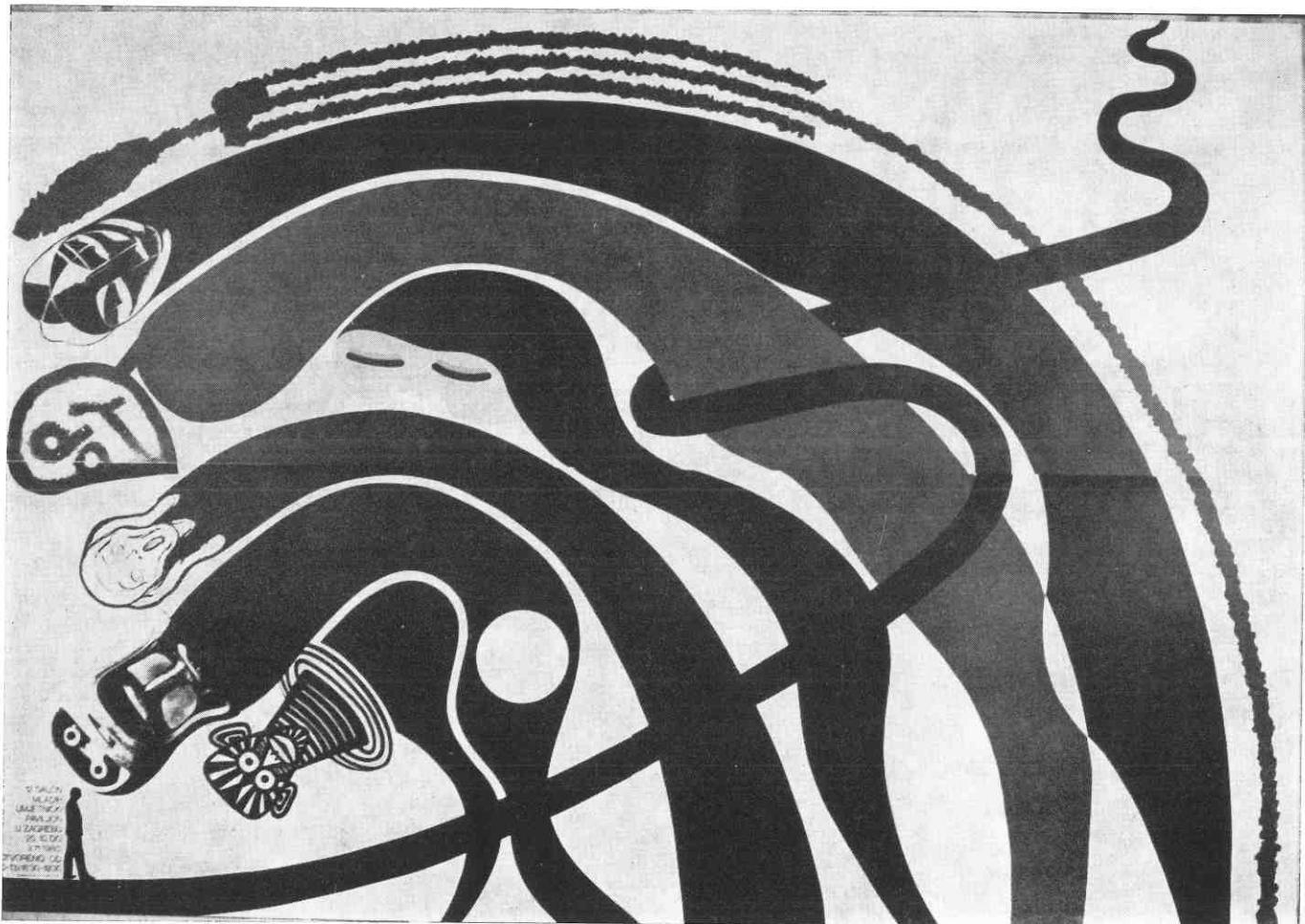
plastičke osjetljivosti. Znakovi reducirani na najnužnije, a opet tako izazovni i naglašeni s ponekom trakom boje, svjedočili su punu zrelost i sigurnost u upotrebi vlastitih sredstava.

Dalnjim radovima prekoračio je navedeni prag. Naime privukla ga je značenjska dimenzija i htio je na primjeru povlaštene riječi ART dotjerati *ad absurdum* naše prihvaćanje stereotipa i amblema. Iskoristivši fundus svjetski poznatih zaštitnih znakova (primjerice, Ford, Agfa, Swissair, KLM) i uplećući u njih međunarodno prihvaćni pojam umjetnosti, izazvao je svjesni poremećaj u komunikaciji: umjetnički je »posvojio« efemerne ambleme i logotipe, a istovremeno je devalvirao posvećeni termin umjetnosti, koji se dotad najčešće vezao uz stilske orientire. Da paradoks bude veći, serija radova imenovanih kumulativno »Bucan-Art« izvedena je klasičnom tehnikom slikanja na platnu

— ako je do desakralizacije, dobrodošla je i tradicionalna metjerska vještina!

Na ovom mjestu vrijedi navesti točnu opasku Zvonimira Mrkonjića: »Premda bi se moglo kazati da se Bućan u materijalnoj izvedbi svog nacrta služi vizijom pop-art-a, ideologija 'Bucan-Art' ne dopušta tu prepostavku.« Jer Bućan je već o snu stranu znaka, ne zanima ga ploha ni epiderma nego funkcija poruke u evidentnom sustavu »gluhih telefona«. Da izbjegne svaki gubitak u transmisiji, usredotočuje se na sam koncept, te se na specifičan način približava okružju nepredmetne, konceptualne umjetnosti.

Svojevrstan manifest takva stava jest rad nazvan »Laž«. Velika svilena krpa s istoimenim natpisom vješa se na ulaze galerijskih prostora ili na mesta uobičajenih susreta s umjetnošću. Pod zasta-



vu »Laži« može tako svrstati svu djelatnost pret-hodnika i suvremenika, ali se smisao, dakako i samo po sebi razumljivo, okreće i protiv njega samoga i protiv istoga tog rada, koji treba da je lažan na drugu potenciju (a sve ostalo, dakle, istinito?).

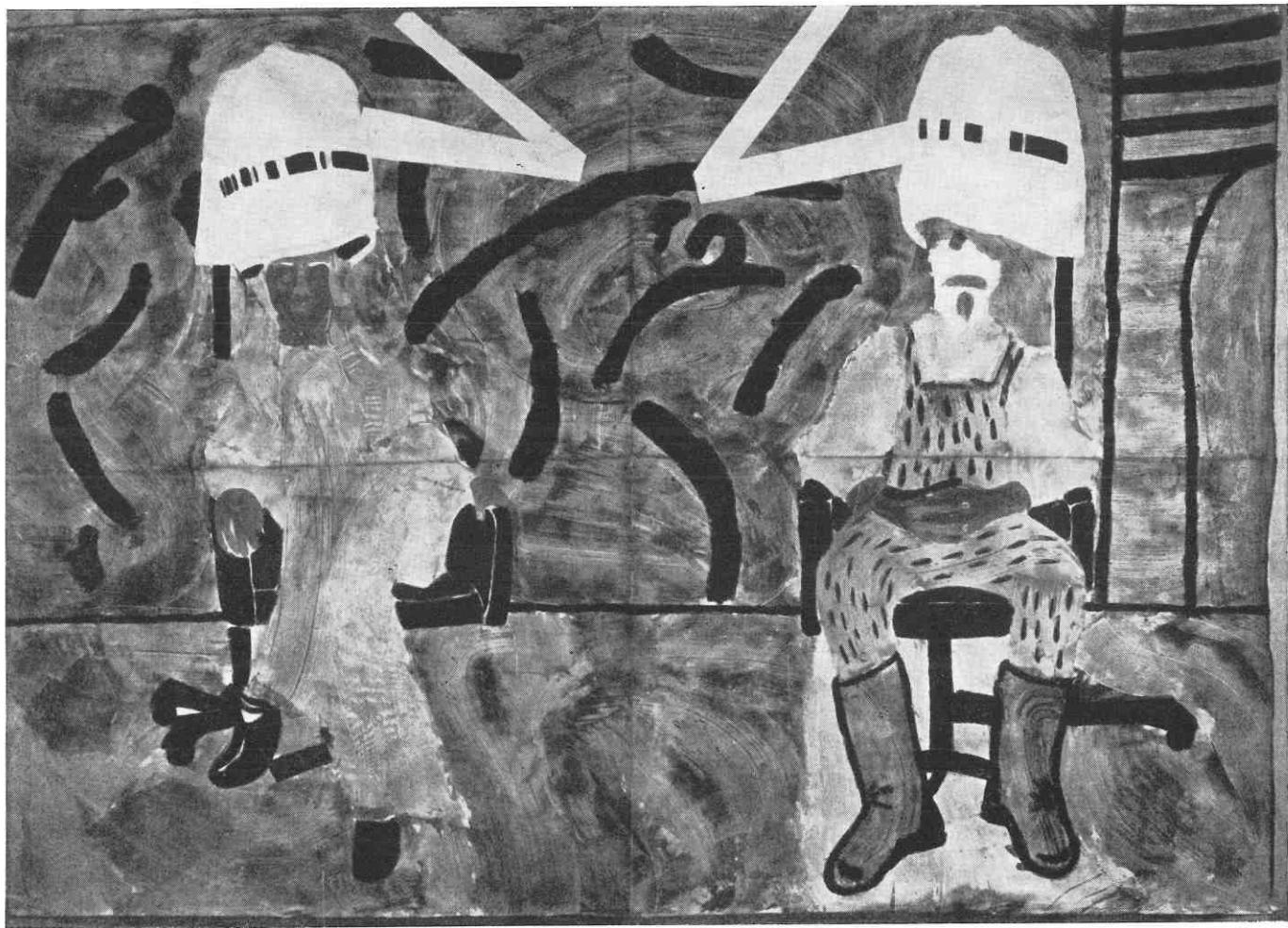
Serija okrštena »Museum Palmolive« u neku je ruku naličje »Bucan-Arta«. Objekti najrazličitijih vrsta i namjena (da ne govorimo o tehnikama) asocijativno su povezani s imenima velikih umjetnika i groteskno, ali i sirovo efikasno čine njihova karakteristična ostvarenja ili stilske »tikove«. (Primjerice, razglas stoji umjesto Munchova »Krika«, zrnata tv fotografija umjesto Seurata, okomito zaborbena igla umjesto Brancusija, uokvirena se novčanica izlaze pod naslovom »Djelo za prodaju« itd.). Rezime sličnih iskustava nalazimo u rečenici koja zaključuje Bućanovu samostalnu izložbu u siječnju 1976: »Fachidiot = stil.«

Obilju ideja iz te faze odgovara maksimalna suzdržanost materijalizacije. Kao od šale (i s nemalo

šale) Bućan prebacuje sve norme redukcionista i koceptualista, a ipak svoje radove ne »onečišćuje« likovnim atributima i još manje dopadljivim aranžmanima. Isključivo jasnom prezentacijom ideje postiže puni učinak. Na području plakata, međutim, to su »gladne« godine, vrijeme pukih sloganata i nekoliko primjernih »anti-plakata«, značajnih zbog definitivno stečene autonomije — koja, naravno, prijeti da postane sama sebi svrhom.

Vjerojatno je autor vrlo skoro shvatio da udara u zidove sebi samome nametnutih ograničenja, nepri-mjerenih vlastitu stvaralačkom temperamentu, te da odveć žrtvuje svojstvene vrline i mogućnosti. Potkraj sedamdesetih godina realizira nekoliko plakata golemlih, za naše razmjere obijesno velikih dimenzija na kojima uspijeva iživiti svoju prebogatu invenciju i ništa manju tehnološku dosjetljivost (»Disco club SC«, »Derviš i smrt«, »Oslobodenje Skoplja«, »Lado«). Ovdje doista dolaze do izražaja i elementi popartističke provenijencije (strip, pučka slika, uvećani detalji), ali i gotovo ornamentalni





horror vacui, odnosno želja da se površina ispuni do zasićenja.

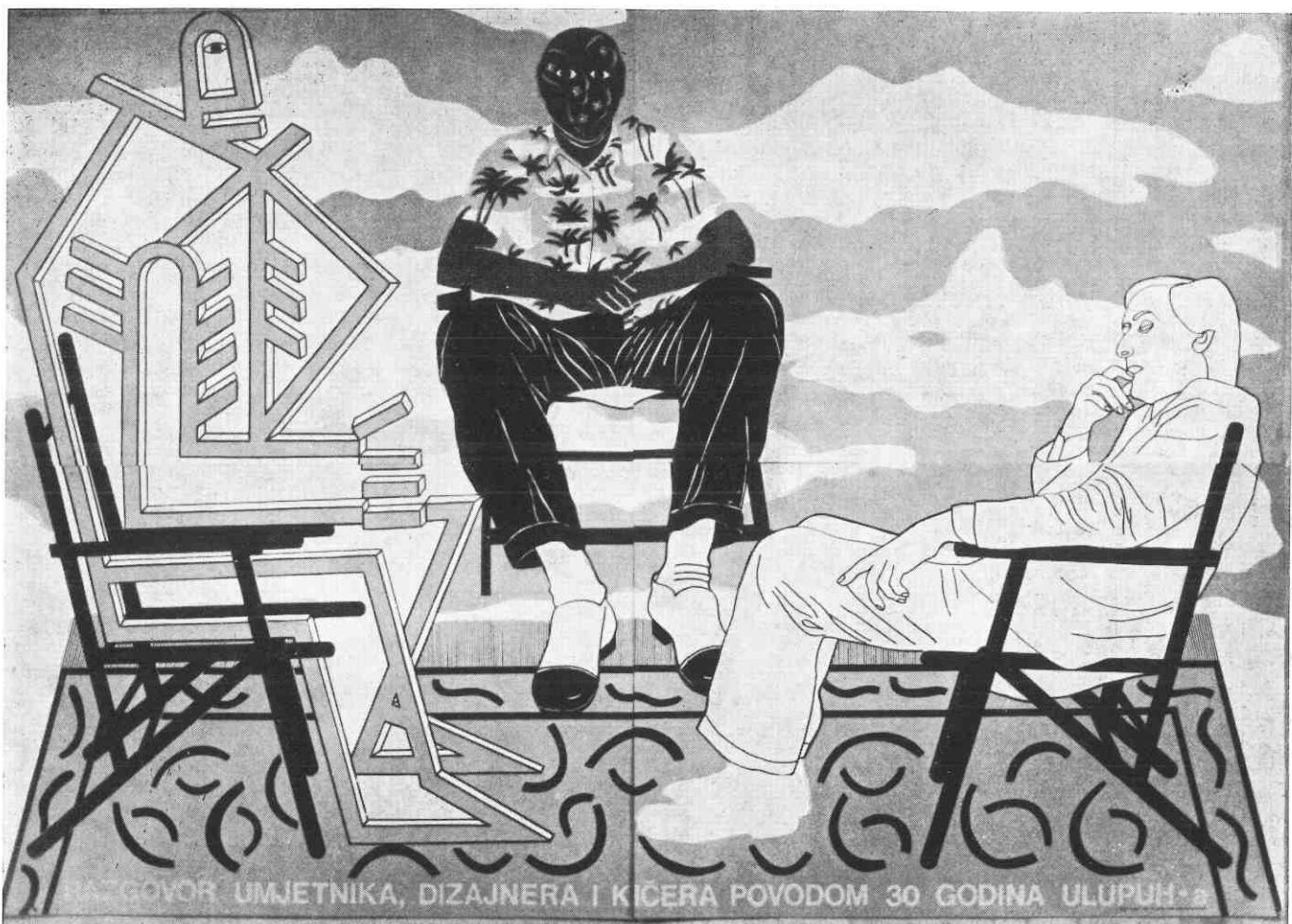
Ako sam za radevine nastale na početku sedamdesetih godina morao ustvrditi — u već spomenutom tekstu — kako su »rijetki oni koji tako škrtim, posnim sredstvima (bez geste, bez namaza, bez crteža — dakle 'poslijeslikarskim') mogu i znadu ostvariti tako osoban udio i biljeg«, za plakate nastale na izmaku istog decenija morao bih formuliрати nešto upravo suprotno. Ne baš da se vratio »slikarstvu«, ali svakako da se odao bujnosti i razmetljivosti te da ostvaruje moćne ulične slike jalog dekorativnog naboja i efekata.

Bućan se evidentno mijenjao, ali nekako upravo u tempu s promjenama okoline i kulturnog konteksta. Ne znači da je ubrzano slijedio trendove, radije bih zaključio da ih je čak predvodio. Štoviše, ostao je redovito prepoznatljiv i na svoj način sebi dosljedan: prihvaćao je različite morfološke

izazove ali uvijek s namjerom da ih dovede do krajnjih mogućnosti i iscrpljenja, pa ih potom preokrene kao rukavicu. Od težnje za radikalnošću nije se, čini se, umorio ni poželio da uzgaja monokulturu u dodijeljenoj lijehi nekakva kandidovskog vrta.

Već od početka Bućanovo stvaralaštvo ima pomalo frenetičan karakter. Kao da radi za okladu i neprekidno dokazuje da može još brže ili još bolje, još čišće ili još gušće, još jezgrovitije ili još duhovitije. Tako se neprestano uspoređivao sa sobom ali i s cijelokupnom predajom moderne likovne umjetnosti. Svijest i samosvijest trajno su u podlozi njegovih gesta i opredjeljenja.

Ne znamo jesmo li nizanjem različitih etapa uspjeli pokazati koliki je put Bućan prešao i kolike je dionice slikarske baštine kreativno asimilirao. Ako i zanemarimo »Museum Palmolive« kao nedovoljno obvezujući prečac ili nelegitimni sažetak



niza pojedinačnih vrhunaca, ostaju segmenti od pop-art-a do analitičkih tendencija, od oblikovanja ambijenta do postobjektivnih istraživanja. A ne zaboravimo ni na koketno namigivanje platnu i kistu, u vrijeme kad se većina vršnjaka zaklinjala na njihov definitivan izgon.

S takvom kulturološkom prtljagom dočekao je osamdesete godine iznimno spremjan da se upusti u igru slobodnih asocijacija i opuštene kombinatore. Po naravi »nomad« a i skustvom manirist, može se lako nadmetati sa svim zatočnicima upravo stasalog »nomadizma« i sljedbenicima hipostaziranog neomanirizma. Bućanu, uvjereni smo, nije ni trebao proglaš »povratka slikanju« ili »novog obrata«; on se sliči odlučio »vratiti« onda kad ga je akumulacija iskustava na to navela, kad su ga počele svrjeti nerealizirane vizuelne sintagme i kad je u njemu samom sazrelo vrijeme da »preokrene ploču«. Ne želimo reći da je to učinio osamljenički i izolirano od drugih, samo naglasiti da

su mu važnije od ažurnih informacija bile jasne kordinate vlastite civilizacijske situiranosti.

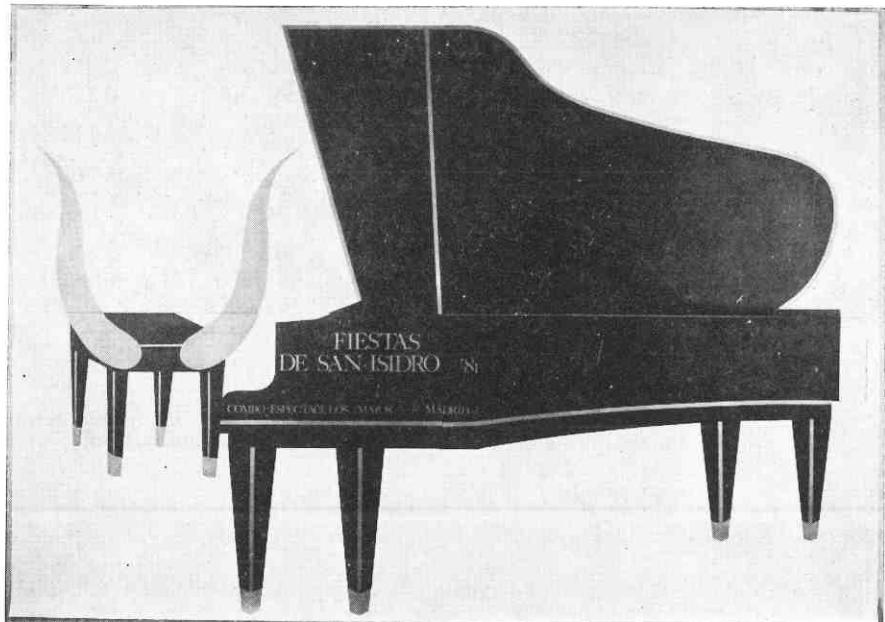
Plakat za Salon mladih 1980. zadobiva u tom smislu vrijednost programa: i kao osobni stav i kao iskazivanje poetike novog naraštaja, odnosno novog trenutka. Na njemu je predstavljena parabola započinjanja iznova: sitna figura postavljena uz tekstovni dio plakata (dakle, mladi umjetnik) zapućuje se dugačkom stazom što vodi kroz gustiš formiran od »prikaza« velikana ovostoljetne avantgarde (karakterističnim isječkom naznačeni su Munch, Klee, Picasso, Moore, Calder i Giacometti). Puteljak vrluda zmijoliko kroz duhovno nasljeđe avantgarde i ide preko njega, dalje u beskraj, bez pretjerana strahopoštovanja. Moral je »priče« evidentan: da bi se stvorila »nova slika«, treba proći tjesnacem već »starih novosti«, da bi se izišlo iz avantgarde, definitivno kanonizirane i fiksirane, treba bezobzirno zakoračiti kroz i preko — pa makar se to putovanje zvalo i »transavangardom«.



Sličan stilski plurizam zamjetljiv je i na plakatu »Razgovor umjetnika, dizajnera i kičera povodom 30 godina ULUPUH-a«. Sa suptilnom ironijom prvoimenovani je konstruiran kao uglasta kubofuturička tvorevina, kičer je prikazan realistički, frontalno, s košuljom dezena »havajskih palmi«, a dizajner suzdržanih obrisa ima autoportretne crte. Ostentativni eklekticizam karakterizira i naročito izdužene plakate poput »Hipodroma '81« i »Lada« (nova verzija): elementi su nanizani vodoravno u ujednačenu ritmu, ali svaki od njih ima izričitu morfološku individualnost. U prvom slučaju glazbeni su instrumenti antropomorfizirani i animirani u taktovima plesa, a u drugom raznolike folklorne šare također su čovjekolikih ili zoomorfnih kontura, s nekoliko razigranih pokreta. Plakat za Jazz fair »When the saints go marchin' in« prilika je za primjerene posudbe iz repertoara secesije s adekvatnim naglascima afro-američkog porijekla. Izložba Andraža Šalamuna popraćena je izravnim citatom neokspresionističke fakture samog slikara, s infantiličkim paleolitskim aluzijama.

Ali reference nisu uvijek tako izravne: smijemo li u bikovskim rogovima nasuđenima na stolicu za »Fiestas de San Isidro '81« prepoznati *hommage* Picassoovoj glavi bika složenoj od volana i sjedala bicikla? Je li dopušteno povezivati sa slavnom Lautreamontovom usporedbom susreta šivaćeg stroja i kišobrana Bućanovu duhovitu metaforičnu spregu šivaćeg stroja i ženske silhuete (na plakatu za Rosu Lavin, modnu kreatorku)? Ta dva plakata, osim toga, svjedoče kako Bućan ni sada ne zanemaruje lapidarne solucije, izvedene rijetkom elegancijom u najstrožem crnilu.

Objava predstave mlade glumačke družine »Akter« pretvorila se u pravu paradu vibrantičnih ploha. Razmjerno monotona kompozicija, sa šest vertikalno nanizanih obrisa životinja, aktivirana je čudesnom raznolikošću uzoraka krvzna (recimo leoparda, lava, tigra, jaguara, geparda, pume). Konceptualno su najznačajnije bočne strane: na lijevoj su životinjske glave zamjenjene ljudskim konturama, a na desnoj prepleteni repovi završavaju u čvrstoj ruci



dressera. Teško da se adekvatnije mogla izraziti vitalna energija podvrgnuta kolektivnom projektu — što je i karakteriziralo rad mладенаčke kazališne grupe. Uz namjernu pomodnost »mustre« (safari, casual, military-look) rad je ostentativan i po discipliniranom neredu, te je uz plakat za »Salon mladih« najbliži estetskom credu novije Bućanove faze.

Dva neštampana plakata, pokazana također na nedavnoj izložbi: »Teatrock, Žardin — relativno slobodna grupa, Studio za image« i »Smotra 'Parti-

zana' Jugoslavije '82«, pružila su nam prigodu da vidimo kako se Bućan suvereno snalazi unutar instrumentarija »nove slike«. Rađeni polikolorom, a dopunjeni slojevima širke koja je dodatno češljjem obrađivana, oni su dokazom iznimno slobodna tretmana površine i čisto slikarskog »užitka u teksturi«. I po crtežu i po gesti i po namazu — da nabrojimo attribute kojih se nekad svjesno klonio — ti radovi ulaze među najbolje primjere novije slikarske prakse, ne samo u nas. Da i ne govorimo o imaginativnoj svježini i snazi, posebno prvog plakata — začinjenog sintetičnim portretom izraženih fizionomijskih karakteristika — dok se drugi plakat ističe nekonvencionalnim kadriranjem i vrlo apartnim, profinjenim koloritom na bazi sivila, s nekoliko podrugljivih vrpca i pruga »engleskog štanca«.

Ne treba zaključivati tekst o stvaraocu koji je u punom naponu i koji je jedva prešao onu danteovsku »polovicu životnog puta« (uostalom, još je u godinama kad ima pravo izlagati i na »Salonu mladih«). Privremeni zaključak, međutim, sam se nameće na temelju navedenih svojstava i sumarnih opisa faza i radova: Boris Bućan je likovni djelatnik i umjetnik neobična raspona i iznimna intenziteta. On ima idejno i figuralno pokriće da se koristi tekvinama tradicije a da pri tom povremeno isplazi jezik vlastitoj vještini: tobože, nije baš mislio ozbiljno. Upotrebljava sasvim slobodno razornu ironiju i persiflažu, travestiju i parafrazu, a ipak mu je na pameti kako su to samo ograničena sredstva dok je njegov pravi cilj što neposredniji i što izravniji izraz.