

Milenkovića i Jelene Perić. U najužom doticanju s tom grupacijom, dajući ima dužno prvenstvo, apostrofirani su umjetnici koji su se stjecajem vanjskih i osobnih, unutarnjih okolnosti po drugi put našli u žarištu važnih i prijelomnih zbivanja i promjena u poslijeratnoj hrvatskoj umjetnosti. Prvi put u pedesetim godinama, kad su kao najistaknutiji predstavnici ponovnog oživljavanja duha modernizma zauzeli radikalne pozicije apstraktnog ekspresionizma i enformela - i drugi put u osamdesetima, kad su se iz svojih unutarnjih razloga i u spletu vanjskih događaja našli u središtu ili na rubovima novog duha slikarstva i kiparstva - u postmodernizmu. To su Ferdinand Kulmer, Đuro Seder, Edo Murtić, Šime Perić, Ivan Kožarić i Ivo Šebalj. Narednu dominantu čini grupa umjetnica i umjetnika okupljenih pod valentnim nazivom "Prostor proširenih medija". To su autori koji su svoju umjetničku djelatnost vezali uz medije videa (Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Breda Beban-Hrvoje Horvatić), fotografija (Željko Jerman), ili se izražavaju instalacijom.

Prostor na ovoj izložbi osiguravate i nekim autorima koji nisu neposredno "profilirali" senzibilitet osamdesetih?

Jest. Skupinu umjetnika koji nisu neposredno bili u okružju trendovske orijentacije, nego u u internoj atmosferi elaborirali svoja osnovna opredjeljenja iz prethodnog, osmog desetljeća, okupio sam pod radnim naslovom "Praralelni stilovi". Kad sam spominjao auru specifičnosti, mislio sam prvenstveno na dva doista specifična fenomena, dvije dominante: na "Biafru poslije Biafre" i na "Hrvatsku školu kiparstva". Kako nemam kratke

definicije ni za jedan ni za drugi fenomen, ostavljam ih verbalno nezaštićenima. Igrajući na kartu proširene vizure, uvrstio sam i nekoliko jakih ličnosti na planu grafike i crteža, usput problematizirajući pitanje "Zagrebačkoga grafičkog kruga". Sve u svemu 64 autora sa 112 radova.

Koje dijelove izložbe i samo smatrate "kritičnom točkom", svojevrsnim ustupkom ili čak slijepom ulicom? Drugim riječima, s koje strane očekujete moguće prigovore, kritike, nespozumne? Slabih točaka ima podosta. Na primjer, sigurno u deset posto slučajeva nisam uspio sakupiti djela koja smatram antologijskim. Zatim, slaba je karika polje "Paralelnih stilova". Ne stoga što sam tu uključio autore od kojih bi poneki bili diskutabilni, nego što nemam valjana opravdanja za izostavljanje nekih vrlo poznatih stvaralaca koji bi u toj grupaciji morali naći mjesto. Očekujem prigovore i kritike, ali na većinu njih moći ću parirati. Ne bih znao koja je najslabija točka; često se to otkrije tek u trenutku postavljanja izložbe.

Ukazuje li vaša izložba i na moguće putove u devedesetim godinama, odnosno nazire li se uz retro-pogled i onaj "unaprijed"?

Mislim da ne. Jednosmjerna je, u retro-pravcu. Možda indirektno, gotovo kao negativ. Siguran sam, na primjer, da je Mladen Stilinović-kojega nisam uključio u umjetnike osamdesetih, zbog toga što je bitno umjetnik sedamdesetih - umjetnik devedesetih. Očekujem da će u umjetnosti devedesetih ponovo ojačati kritička svijest. Izložba čvrsto pripada osamdesetima.

Ješa Denegri

Novo slovensko slikarstvo sedamdesetih godina

Izložba Podoba in snov, Moderna galerija, Ljubljana, veljača-ožujak 1991.

Za kratko vrijeme agilni stručni tim ljubljanske Moderne galerije uz pomoć vanjskih suradnika obradio je više ključnih tema slovenske umjetnosti posljednjih desetljeća; najprije ekspresivnu figuraciju (Zdenka Badovinac), potom minimalizam (Igor Zabel), napokon apstraktno slikarstvo sedamdesetih godina na izložbi pod nazivom (pitanje je da li sasvim adekvatnim) *Podoba in snov* autora i pisca iscrpnog i temeljitog predgovora Sergija Kapusa. I sâm apstraktni slikar, onaj koji prvenstveno misli prostorom i bojom, Kapus je imao razvijene predispozicije i afinitete da se upusti u pothvat tumačenja i historizacije slikarstva sedamdesetih, iako je ta ista uloga mogla pripasti i Tomažu Brejcu, kritičaru svojodobno najzaslužnijem za pravovremenu promociju i interpretaciju te vrste slikarske prakse.

Odmah na početku valja reći o kojoj je vrsti slikarske prakse ovdje riječ. Posrijedi je slikarstvo koje se u slovenskoj umjetnosti sedamdesetih može promatrati kao posredna ili neposredna posljedica struja tadašnje globalne pojave nove apstrakcije s

varijantama *fundamental painting*, *opaque surfaces*, *geplante malerei*, *nuova pittura*, da navedemo nekoliko naziva iz tada aktualne kritičke terminologije, pri čemu treba istaći da između tih spomenutih modela slike i praksi pojedinih slovenskih autora neće postojati potpune podudarnosti nego će se, štoviše, među njima javljati manje ili veće tipološke i jezičke razlike. Te će razlike proizići iz drukčijih preduvjeta formiranja slovenskih slikara u odnosu na njihove evropske i američke prethodnike ili suvremenike, a dosljedno tome i iz različitih težnji, pristupa, naprosto iz samih njihovih konkretnih mogućnosti da neke zajedničke probleme slikarstva svoga vremena shvate, primijene, prilagode svojim osobinama i potrebama.

Razmatrajući pitanje utvrđivanja graničnog mjesta od kojega počinje novo slovensko slikarstvo sedamdesetih, Kapus će istaći ovu važnu, svakako izazovnu, umnogome ali ne i potpuno točnu, tvrdnju: po njemu, novo slovensko slikarstvo - kada je riječ o domaćem kontekstu - nastavlja se prije na konceptualističko iskustvo grupe OHO nego na lokalnu slikarsku tradiciju šezdesetih godina. Tvrdnja je točna ukoliko se odnosi na umjetnike kao što su prije sviju Andraž Šalamun (prethodno član OHO-a), potom Tugo Šušnik i Savo Valentinčič; ali tvrdnja dolazi u sumnju u slučaju ostalih sudionika te izložbe, a posebno u slučaju

Janeza Bernika i Andreja Jameca, dvojice među vodećim predstavnicima slovenskog informela i lirske apstrakcije prethodnog desetljeća, obojice autora u to vrijeme posve etabliranoga kulturnog statusa i po tome na ideološki suprotnom polu od alternativne pojave OHO-a i njegovih posljedica. Evidentno je još i to da su možda presudnu ulogu pri nastanku cijele pojave novoga slovenskog slikarstva sedamdesetih imali faktori recepcije stanovitih međunarodnih zbivanja: Kapus će čak sasvim izričito imenovati nekoliko ključnih posrednika (Stella, Walker, Cane), a dodaju li se k tome primjeri velikog nasljeđa američke poslijeratne apstrakcije u trijadi Rothko-Newman-Reinhardt, čije je djelo bilo pomno praćeno i proučavano na seminarima što ih je Brejc održavao s tada mladim slikarima na Akademiji i pri odjecima tih seminara izvan škole, dobiva se onaj referentni okvir na kojemu se temelje polazišta radikalnijeg i kvalitetnijeg krila novoga slovenskog slikarstva s početka i sredine sedamdesetih godina.

Kako, dakle, konceptualističko i u cjelini izvanslikarsko iskustvo OHO-a može biti - kako pretpostavlja Kapus - polazištem za jednu izrazito manualnu, isključivo slikarsku praksu? Treba se prisjetiti da još u svojim počecima ohoovska koncepcija umjetnosti teži da umjetnički rad svede na produkciju samih stvari, objekata, da u skladu s time ta produkcija treba da bude objektna, "reistička".

"Na nivou značenja - pisat će svojedobno Braco Rotar o osobinama radova pripadnika OHO-a - njih karakterizira značenjska igra, što ukazuje na to da su formulacije nesimbolične i ne-transparentne ...

Osnovna formulacija i njihova intencija smo je vizualna djelotvornost, formalizacija likovnog jezika". Ništa drugo, zapravo, nije ni ambicija novog slikarstva sedamdesetih u Sloveniji: ponovo vizualna djelotvornost i formalizacija likovnog jezika, ali ovaj put postignuta u objektu slike, u mediju slikarstva, u postupku slikanja. Isto ono fenomenološko i redukcionističko načelo kakvo je postojalo u prvim realizacijama OHO-a preneseno je sada na plan slikarske prakse i prilagođeno zahtjevima i zakonitostima te prakse: slika je također stvar, objekt; stvar među drugim stvarima, objekt među objektima. Netko tko ima sklonosti prema teorijskim upućavanjima mogao bi u svemu tome zapaziti tragove jedne od temeljnih premisa fenomenološke estetike što ih je postavio još Roman Ingarden izvodeći razliku između slike kao predmeta (*Bild*) i slike kao umjetničkog djela (*Gemälde*). Precizirajući svojstva tih pojmova Ingarden će reći: "Slika kao umjetničko djelo jest čisto intencionalni predmet posebne vrste koja osnovu biva što ga određuje i fundira ima, s jedne strane, u realnoj slici-predmetu, a s druge u promatranju, odnosno u operaciji njezina shvaćanja." U tim tvrdnjama gotovo da se prepoznaje temeljna problematika slikarstva o kojemu je ovdje riječ: u slici-predmetu toga slikarstva jedan je od osnovnih ciljeva zaista edukacija promatranja, operacija razumijevanja čina nastanka slike. Vratimo li se sada na uži teren ovog razmatranja, možemo s dovoljno razloga reći da je ohoovska praksa, naročito u svojoj ranoj reističkoj fazi, bila izrazito materijalistička i u osnovi fenomenološka, a takva je ista - dakako u drugim postupcima i u drukčijim pojavnim oblicima - također i praksa novog slikarstva sedamdesetih u Sloveniji; slikarstva koje sliku svodi na stvar, na autonomni estetski predmet, iz čega proizlazi da je veza OHO-novo slikarstvo sedamdesetih zaista moguća i opravdana, naročito ondje gdje će se za tu vezu naći još i druge sasvim konkretne osobne i ideološke podudarnosti.

Iako nije bio članom OHO-a nego bliski drug nekolicine nekadašnjih pripadnika ove skupine, Šušnik je izraziti nosilac veze OHO-novo slikarstvo sedamdesetih, autor koji ima prioritarno problemsko i povijesno značenje za nastanak te vrste slikarstva u Sloveniji. Osobina je njegova profila velika receptivna sposobnost: Šušnik ne pati, poput mnogih umjetnika, od kompleksa originalnosti po svaku cijenu; znatno izazovnijom smatra za sebe mogućnost da u samoj praksi slikarstva vodi dijalog s drugim primjerima slikarskih jezika. Počeo je taj dijalog, kako navodi Kapus, kopiranjem Newmanove slike *Cathedra* iz 1951. Iz toga skrupuloznog posla izvukao je pouke o naravi slikane površine, o karakteru prostora u slici, o funkciji boje, ulozi rubnog crteža... Kada se na početku sedamdesetih, prvi na slovenskom području, bude upustio u probleme tadašnjega novog slikarstva, imat će za to ne samo globalne afinitete nego i sasvim određenu teorijsku i praktičnu spremu: sam će reći da njegove postavke proizlaze iz "evropskog fundamentalnog slikarstva, iz američke formalističke kritike i minimalizma", te da ga pri radu na slici privlače "osobine materijala, njihovih formalnih, optičkih i mehaničkih učinaka", kao i "dijalektika tih odnosa koja rezultira umjetničkim objektom". Šušnik je autor niza ciklusa u kojima je na različite načine primjenjivao temeljna načela slikarske procesualnosti u skladu s nazorima sedamdesetih godina: u rasponu od monokromije do intenzivnog kolorizma, od krajnje sažetosti (po uzoru na Newmana i Greena) do efekata razlijevanja boje i njezinih bogatih i složenih stratifikacija (poput Poonsa). U svojim slikama, ali i svojevršnim slikama-esejima, Šušnik je demonstrirao mnoge modalitete slikarskog iskustva visokog modernizma i tako - najprije za sebe, ali i za umjetničku sredinu u kojoj djeluje - osvojio i uveo razne temeljne spoznaje o naravi suvremene slike, operativnim svojstvima i samom jeziku medija slikarstva.

Već samim time da je bio pripadnik OHO-a Andraž Šalamun uspostavlja sponu između umjetničkog i životnog iskustva te skupine i novog slikarstva sedamdesetih. U vrijeme kada se Šalamun odlučuje za bavljenje slikarstvom OHO je već prošlost: neku su članovi u inozemstvu, dohovo nasljeđe ranije zajednice čuva Družina u Šempasu, a on jedini nastavlja s izlagačkom praksom uključujući se u tada aktualan umjetnički život. Za razliku od Šušnika, Šalamun nije imao neko veće teorijsko ili praktično predznanje slikara; štoviše, slikarstvo ga nije privlačilo s analitičke pozicije, nego je u toj tipično atelerskoj disciplini umjetničkog usamljeničtva tražio mogućnost nastavljanja bavljenja umjetnošću na temeljima što ih je već prije bio izgradio iskustvom rada u zajednici umjetničkih istomišljenika. To znači da je bavljenje slikarstvom postalo za Šalamuna egzistencijalni čin, kao što je to ranije bilo njegovog bavljenja drukčijim postupcima izražavanja mimo završena materijalnog objekta. Otuda je Brejc, koji je Šalamuna pratio još od vremena OHO-a, izgled tih slika opisao kao "veliko višebojno polje na koje je registriran slikarev rad, na kome su zabilježeni prijelazi iz gesta i radnih postupaka u sublimni svijet boje". "Takvo slikarstvo - nastavlja isti kritičar - čini otvoreni svijet u kojem su slikareve odluke čisto moralne naravi, katkad osobne i povijesne, materijalne i metafizičke, te ih je stoga nemoguće označiti samo kao igru autonomnih formalnih elemenata".

Osim Šušnika i Šalamuna, rekao bih da se među svim pripadnicima slovenskog slikarstva sedamdesetih još jedino Valentinčič čvrsto drži ohoovskoga duhovnog nasljeđa prenesenog u područje discipline slikarstva. Kod tog autora posrijedi su prave primarne

slike nastale razlijevanjem i upijanjem horizontalnih traka i cijelih blokova vrlo razrijeđene sive boje u golo negrundirano platno; to su površine lišene svake dopadljivosti, oskudne do krajnosti, sve samo ne "dobro i lijepo slikarstvo" kojemu posvuda, pa i u sredini nastanka tih slika, ne nedostaje podrška okoline. Lišena takvih podrški, usredotočena na tehnološke probleme slikarskog procesa a ne na njegove estetske rezultate i razrade u mogućim varijacijama, produkcija toga slikara ostala je malobrojna i kratkotrajna; prekid rada bio je očekivan i razumljiv, čak poželjan, ali upravo stoga valja naglasiti da su u krhkom naporu toga umjetnika nastali svakako najradikalniji primjeri novog slikarstva u kompleksu slovenske slikarske produkcije sedamdesetih godina.

Za ostale pojedinačne slučajeve u sastavu ove izložbe iskustvo OHO-a nije imalo suštinsko značenje pri zasnivanju njihovih slikarskih polazišta; naprotiv, ta su polazišta sasvim drukčije naravi, najčešće u ukrštanju upliva tada recentnih međunarodnih slikarskih zbivanja s transformacijama nekih ranijih slikarskih iskustava već ugrađenih u tradiciju domaće umjetničke sredine. Tako je Gustav Gnamuš najbliži modelu slikarstva obojenog polja, njegove slike iz sredine sedamdesetih prava su monokromna prostranstva čiste boje nanese na platno ne kistom nego prskanjem, dakle bez dodira podloge kao nosioca tankog i tekućeg sloja bojene materije. Posrijedi su slike izrazito meditativne, slike mirne i blage, uvijek visokokultivirane razine slikarskog izvođenja; čisti uzorci modernističke tautološke slike krajnje reducirane u formalnom, ali isto tak potencirane u svom kolorističkom učinku. Gnamuš je očito svjesno gajio estetski izgled slike, ali u njegovu slučaju to nije nešto dodatno, izvanjsko, nego je proizišlo iz njezine plastičke strukture, konkretno iz same supstancije boje koja je uvijek boja kao takva, boja po sebi, a ne evokacija atmosfere, aluzija na neki izvanslikarski povod njezine upotrebe. Tim umjetnikom praktično se zaključuje krug sudionika ljubljanske izložbe koji, u skladu sa slikarskim shvaćanjima sedamdesetih godina, posjeduju neko čvršće ili makar trajnije konceptijsko uporište. Jer, za ostale će slikarstvo u duhu vladajućih nazora toga vremena biti tek jedna od etapa njihova rada, kratkotrajna primjena nekih tada aktualnih modela i iskustava slikarstva.

Kod Tome Podgornika to će biti razrada slikovnog prostora pod dojmom umjerene gestualnosti srodne primjeru Walkera, kod Andreja Trebentara doći će pak do primjene iregularnih formata platna bez okvira, u čemu se razabiru srodnosti s tipičnim načinom postavlke slika u pojedinim autora iz francuske grupe *Supports/Surfaces*, dok će se Zoran Hočevar upustiti u za to vrijeme neobičnu metajezičku epizodu na temeljima prerađivanja poznatih kôdova mondrianovske kompozicijske i kromatske aparature slike. Za Bernika i Jemeca slike u duhu koncepcija sedamdesetih godina bit će još jedna etapa u (dis)kontinuitetu njihove receptivne ažurnosti, trenutna postaja između njihovih prethodnih i narednih opredjeljivanja, Herman Gvardančič neće ni napuštati pejzažnu podlogu u tek prividno apstraktnoj organizaciji slike (otuda, u biti, nema pravog razloga njegovu sudjelovanju u problemskom djelokrugu ove izložbe), a radovi

svih ostalih njezinih sudionika (Emerika Bernarda, Franceta Grudena, Dušana Kirbiša, Lojzeta Logara, Dušana Mandiča, Marije Rus, Jožeta Slaka, Žarka Vrezeca) na izložbi su posljednji osobni obračuni s poukama i iskustvima slikarstva kasnog modernizma, neposredno prije nego što će se svi odreda u početku osamdesetih upustiti u druga područja slikarskog izražavanja pod zajedničkim znakom postmodernizma, razumijevajući pod time krajnje dispartatnu situaciju što će se u čestim i brzim promjenama orijentacija odvijati na slovenskoj slikarskoj sceni nedavno završenog desetljeća.

Na slovenskoj umjetničkoj sceni sedamdesetih godina s prestankom djelovanja OHO-a gotovo je prestala i svaka razrada radikalnijih pristupa (jedino je autorski par N. i S. Dragan nastavio s primjenom videa). U takvoj situaciji jedno krilo novog slikarstva sedamdesetih (Šušnik, Šalamun, Valentinčič) javlja se kao produžetak ohoovskog mentaliteta čuvajući upitni odnos prema sredstvima i okolnostima vlastitoga rada i njegujući egzistencijalne razloge umjetničkog izražavanja, a time noseći u sebi prikrivene ali ipak dovoljno vidljive tragove duha "posljednje neoavangarde" koja se na jugoslavenskoj umjetničkoj sceni snažno manifestira a potom postupno gasi u pojavi tzv. "nove umjetničke prakse" i njezinih neposrednih ili posrednih posljedica. A cijelo to razdoblje slovenskog slikarstva, s doprinosima ostalih protagonista među sudionicima ove izložbe, može se danas vidjeti kao zaključni stadij u ciklusu modernizma, kao njegovo posljednje očitovanje zajedničko većem broju umjetnika, neka vrsta modernističkog "labuđeg pjeva" prije prelaska u post-modernu klimu koja nastupa odmah na početku osamdesetih godina. Karakteristično je da u Sloveniji taj prelazak (kasni modernizam-postmodernizam) nije u slikarstvu bio nagao, nije imao karakter prekida, nije bio "novi obrat k slikarstvu", upravo stoga što su ga uglavnom izvezli isti autori, dakle slikari koji su prethodno u sedamdesetim godinama prošli kroz duže ili kraće iskustvo tadašnjega apstraktnog slikarstva. Treba napomenuti i to da slovensko novo slikarstvo sedamdesetih nije, poput onoga istodobnog u Beogradu (Damijan, Todosijević, Urkom) ili u Zagrebu (Demur, Kipke, Maračić i dr.), imalo toliko izražen stupanj analitičnosti u mišljenju i elementarnosti u postupcima, te stoga nikada nije išlo prema samim granicama "kraja slikarstva", prema posve crnim ili posve bijelim slikama po modelima Reinhardt-Ryman kao "posljednjim mogućim slikama". U Sloveniji je, naprotiv, pojava novog slikarstva sedamdesetih bila pojava jedne bujne slikarske produkcije, ona je gotovo cijelo vrijeme živjela mimo rigorozne autorefleksivnosti i ekstremnog redukcionizma, uživajući u boji i potezu, rado se prepuštajući akciji slikanja, ali je usprkos tome stigla utemeljiti svijest o naravi suvrnene autonomne i u osnovi tautološke slike, znatno probuditi spozaju o disciplini slikarstva kao specifičnog i još uvijek nezamjenljivog načina ručne proizvodnje umjetničkih objekata. I upravo zbog takvih doprinosa, što ih je ljubljanska izložba *Podoba in snov* iznova iznijela na vidjelo i još jednom dovela u fokus kritičke rasprave, ta se produkcija i uz nju vezana problematika danas pokazuje kao zasebna i nesumnjivo značajna etapa u nedavnoj umjetničkoj povijesti svoje sredine.