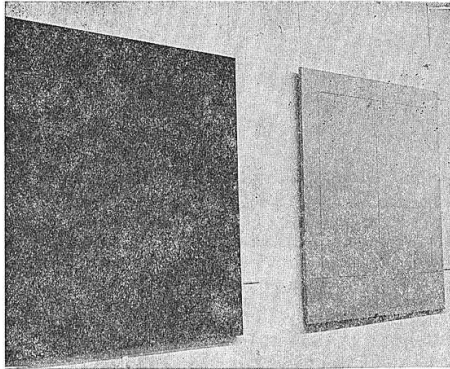
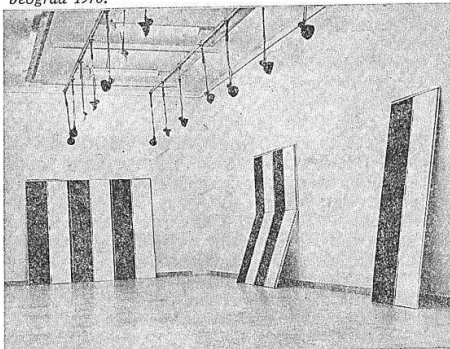


SIRENJE TENDENCIJE PRIMARNOG SLIKARSTVA

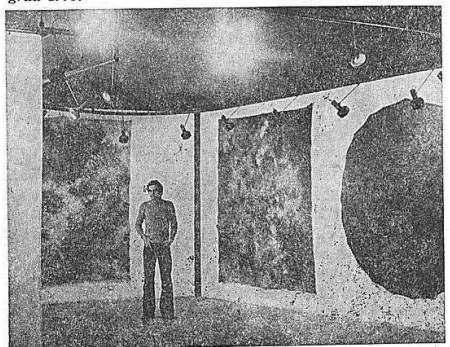
ješa denegri



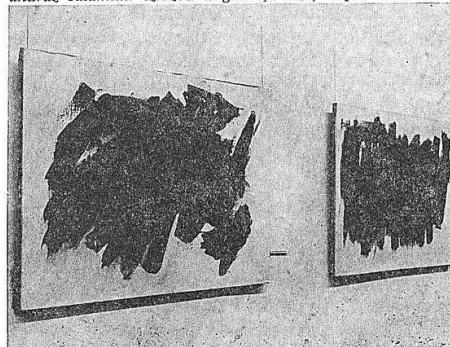
dejan jokanović: »portret a. d.« i »portret b. d.« 1976. na izložbi »aktuelnosti u hrvatskoj likovnoj umetnosti«, beograd 1976.



tugomir šušnik: izložba u galeriji doma omladine, beograd 1976.



andraž šalamun: izložba u galeriji loža, kopar 1976.



marijan jevšovar: »uništenje površine« i »premazivanje«, 1976. na izložbi »aktuelnosti u hrvatskoj likovnoj umetnosti«, beograd 1977.

Simptomatično je da sve kritičke reakcije, koje su usledile nakon održavanja prve izložbe primarnog slikarstva (Damnjan-Todosijević-Urkom na Tribini mladih u Novom Sadu, krajem 1974, te u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, 1975), nisu uopšte uzimale u obzir činjenicu postojanja čitavog jednog složenog kretanja u američkom i evropskom slikarstvu poslednjih godina, kretanja u čiji bi se kontekst prirodno mogle uvesti i orijentacije pomenute trojice beogradskih autora. Primeri Rymana, Mardena, Mangolda, Bishopa, Edde Renouf i drugih u Sjedinjenim Državama, Hoylanda i Alana Greena u Engleskoj, Griffe, Verne, Battagije, Gastinija, Esposita, Carmenglorie Morales i drugih u Italiji, Cana, Devada, Vi-allata iz grupe Supports-Surfaces u Francuskoj, Girkea, Gaula, Erbeni u Nemačkoj, Teraa i Berghiusa u Holandiji i niza drugih, ostali su u jugoslovenskoj kritici potpuno neregistrovani, pa stoga i nije bilo slučajno što je nastup Damnjana, Todosijevića i Urkoma bio zapravo shvaćen kao slučajni, trenutni eksces koji, navodno, nema nikakvih paralela s usmjerenjima koja bi se u području slikarstva uopšte i mogli dogoditi u tekućoj umetničkoj praksi. Ne mislimo na ovom mestu pledirati za automatsko uključivanje naših autora u ovaj širi problemski krug niti unutar njega želimo valorizovati njihov doprinos, nego samo pokušavamo ukazati na jednu već više puta ponovljenu situaciju, po kojoj neinformisanost pretežnog dela kritike, kao i drugih umetničkih i stručnih krugova, a priori izvodi izvan mogućnosti relevantnih rasprava (a time doprinosi hendikepiranju na moralnom i ekonomskom planu) čitav niz pojava koje u sebi nose karakter novog ili, makar, drugačijeg pristupa, bitno različitog od pretežnog dela u izražajnom smislu već konvencionalne, a u društvenom smislu već etablirane umetničke prakse. Ne treba prikrivati činjenicu da se u takvom ponašanju uporne ignorancije mogućih alternativnih predloga krije težnja za održavanjem duhovnog statusa kvooa, a takva vrsta valorizacije nije zapravo ništa drugo nego specifični oblik ideološke arbitraže.

U toku 1976-77. došlo je, međutim, do ispoljavanja još nekoliko individualnih pozicija (ovoga puta u Ljubljani i Zagrebu) za koje možemo utvrditi da se kreću u delokrug, ili makar u blizini problematike primarnog i elementarnog slikanja. To nam i daje razloga da govorimo o određenom proširenju ove tendencije, mada smo pri tome svesni okolnosti po kojoj je, samim tim, sve teže sačuvati jezičku homogenost pojave, budući da je приметно da neki od ovih primera tangiraju pomenutu problematiku na način izvesnih prožimanja s nekim bliskim, no u biti ipak i drugačijim orijentacijama. Nezavisno od ovih ograda, želimo ipak zabeležiti tok događanja u umetničkoj produkciji, ostavljajući za neku drugu priliku posao daljih i neophodnih metodoloških preciziranja.

Situaciju u Ljubljani karakteriše nastup dvojice mladih umetnika, Tugomira Šušnika (1948) i Andraža Šalamuna (1947), čiji rad prati i teorijska delatnost Tomaža Brejca, kritičara temeljito upoznatog s idejnim i operativnim pretpostavkama ove pojave u internacionalnom kontekstu. (O radu Valentinčića, koga Brejc pominje u svom tekstu o primarnom slikarstvu u katalogu V trije-nala, ne možemo ovom prilikom govoriti, budući da nam nedostaje neposredni uvid u njegovo slikarstvo). Za razliku od autora koji su akcenat svoga rada postavili na sâm proces slikanja, kao i na analizu sredstava korišćenih u tom procesu, Šušnik se još uvek zadržava na primeni metoda pravilnog

serijelnog rasporeda vertikalnih crno-belih pruga, uzastopno nanizanih unutar dimenzija slikanog polja, što ga, u stvari, približava nekim vremenski prethodnim konceptima minimalne i post-slikarske apstrakcije. No, nezavisno od simptoma ovog formalnog recidiva, šušnikova dela nose mnoge karakteristike novog pristupa: to je, pre svega, objektiviranje slike autonomni entitet u kom se poštuje konkretna i bitno dvodimenzionalna priroda podloge/površine, pri čemu se i postupak nanošenja materije-boje izvodi kao operacija krajnje antiiluzionističkog tretmana slike. To radikalno odbacivanje predstave, ekspresije i asocijacije, pridaje Šušnikovim delima osobine specifičnog objekta, koji prenosi značenje tautološke evidencije postupka slikanja na jednom najčešćem standardizovanom kvadratnom ili pravougaonom formatu platna. Ova svest o autonomiji medija slike istaknuta je u Šušnikovom primeru još i rasporedom njegovih eksponata u galerijskom prostoru: u pojedinim slučajevima slike su bile na uobičajeni način okačene na ravninu zida, dok su drugi put bile na tlu, samo prislonežene na zid, čime je, u stvari, bila potencirana pretpostavka o predmetnosti (objektnosti) njihovog fizičkog korpusa.

Ako je za primarno slikarstvo tipičan jedan u osnovi analitički pristup, koji neminovno vodi redukciji i minimalizaciji materijalnog statusa slike, može se onda opravdano postaviti pitanje kako se unutar ovog problemskog kompleksa ponašaju rešenja Andraža Šalamuna. Jer, Šalamunova dela, veliki formati platna, koja su slobodno okačena na zidu, lišena standardnog okvira (rama), nose na sebi sklopove amorfne hromatskih konfiguracija koje ukazuju na procesualnost spontanog i improvizirajućeg postupka. Osim toga, boje koje Šalamun koristi sadrže prizvuk organskog: to su najčešće tamnoplavi, tamnocrveni ili tamnozeleni tonaliteti koji, usled mešanja pojedinih slojeva, stvaraju na određenim mestima utisak blagih sfumatura. No, uprkos prisustva ovih elemenata, Šalamunovo slikarstvo ne odaje tragove ekspresionizma, kao što se ne približava ni koncepciji »apstraktnog pejzaža«: naprotiv, svest koja ga vodi pri nastajanju ovih slika nesumnjivo pripada aktuelnom idejnom pristupu, što se ispoljava u tautološkom principu koji reguliše tok etapa neophodnih u procesu elaboracije ovog tipa dela. Te prividno ambivalentne osobine ovog slikarstva precizno je razdvojio Tomaž Brejc u sledećoj konstataciji: »U slikama Andraža Šalamuna ponovo se javlja haotični sindrom telo/boja/površina/materija, koji, doduše, može da se ukaže u različitim perceptivnim i pojmovnim novima, no za koji je ipak karakteristično to da nastaje kao neposredni čulno-plastički trag slikarstva kretanja oko i na površini platna«. Razlozi ovog ambivalentnog statusa Šalamunovog rada biće nam jasniji, ako se podsetimo da je on više godina delovao kao član grupe OHO, da nije dakle slikar ni po formaciji ni po svom prethodnom iskustvu, već je pre umetnik jednog specifičnog tipa procesualnog ponašanja koje, u ovom slučaju, rezultira elaboracijom objekata datih u proceduralnom i fizičkom mediju slike.

Dok Šušnik i Šalamun, uz saradnju Tomaža Brejca, čine malobrojni, ali ipak svesno orijentisani krug izmišljenika koji predstavlja (uz Družinu iz Šempasa i autorski par Nuša i Srečo Dragan) jedinu alternativu dominantnoj estetici i ideologiji slovenačke umetnosti, autori koji deluju u Zagrebu pripadaju različitim generacijama, tako da među njima ne samo da ne postoji nikakva radna koordinacija, već verovatno ni osnovni lični kontakti. Zbog različitosti prethodnih iskustava, ni njihovi putevi ka području primarnog slikanja nisu bili jedinstveni, a takvi

su i njihovi finalni rezultati, čitljivi iz konkretnog medija slike. Marijan Jevšovar (1922) pripadao je svojevremeno grupi Gorgona, a između 1960—63. napravio je i niz slika u konceptu radikalnog informela, te se čini da je upravo u ovim stanovištima sadržan i izvor njegovog današnjeg pristupa tematici primarnog slikanja. Ključni polazni momenat na ovom putu jeste **Siva površina** (1960—62), za koju je Nena Dimitrijević utvrdila da predstavlja »djelo koje je nastajalo tokom dvogodišnjeg procesa brisanja i ponovnog premazivanja netom načinjene slike, dok na koncu nije ostalo nešto što se, po autorovim riječima, 'ne može dalje uništiti, te prema tome predstavlja savršenstvo'«. Ovo nekadašnje iskustvo poslužilo je Jevšovaru kao polazište za nastanak nekoliko slika u 1976, koje nose karakteristične nazive — **Uništenje površine**, **Premazivanje ili Namaz**. Na svim ovim delima Jevšovar je izveo sledeću operaciju: na beloj površini platna, uvek istog formata (99 x 69), on je kistom ili špaklom povukao nekoliko brzih poteza, nanoseći materiju, boju, ali ne s ciljem da gestom izrazi stanje ekspresije, već s namerom da obavi čin »prljanja«, odnosno »degradacije« plohe u smislu prvobitnog pristupa samom postupku slikanja, što odgovara onom elementarnom stadijumu koji prethodi bilo kakvoj daljoj oblikovnoj ili ikonografskoj nadgradnji. Mada u biti čini nastavak prethodnih stavova iz »gorgonskog« perioda, ova poslednja Jevšovarova faza poseduje, ipak, ignorišući sve formalne i estetske obzire, mogućnost jedne solucije u delokrugu primarnog slikanja, pa se stoga, uprkos pomenutih konceptijskih oscilacija, može uključiti u tematiku koja čini predmet ovoga razmatranja.

Istom ovom problemskom području mogu se približiti i poslednje slike Dejana Jakanovića (1946), prikazane na izložbi **Aktuelnosti u hrvatskoj likovnoj umjetnosti**. Jakanović je pripadao grupi autora koji su svoje prve nastupe imali u Galeriji Student-skog centra u Zagrebu (**Ambijent +**, 1969, s J. Segolinom), a nakon toga radio je niz crteža i serigrafija u duhu slobodnog geometrijskog karaktera. Dela sličnog shvatanja, izvedena ovoga puta olovkom na belom platnu, Jakanović je 1976. izlagao u galeriji Art Centar u Milanu, a to je, u stvari, bio prelaz ka slikama **Portrait A. D.** i **Portrait B. D.**, koje već pokazuju orijentaciju ka radikalnom sažimanju i konceptijskom pročišćavanju njihove formalne strukture. Na ovim slikama Jakanović je, na crnom ili sivom neprepariranom platnu, olovkom izvlačio neke krajnje elementarne aksiomske znakove, čime je slika bila dovedena gotovo do zaključnog i ireduktibilnog stadijuma. Mada ne koristi četku i boju, što je upravo preduslov analitičkog pristupa postupku slikanja, i mada zadržava izvesnu geometrijsku strukturu rasporeda površine, ovi Jakanovićevi radovi opravdavaju uključivanje u tematiku ovoga razmatranja, zahvaljujući okolnosti što medij kojim se služi poseduje fizički status slike, a artikulacija znakova na njenoj površini tretirana je na krajnje primarni i elementarni način.

Za orijentaciju Borisa Demura (1951) može se utvrditi da i konceptom i svešču o vlastitom radu pripada samoj osnovnoj matrici pojave primarnog slikarstva. Demur je član grupe mladih umetnika koji su se tokom poslednje dve godine okupljali oko Nove galerije u Zagrebu, a jedna od osnovnih zajedničkih osobina njihovog rada jeste težnja ka konkretnijem rukovanju sredstvima i materijalima kojima se u radu služe. Među njima, Demur se jedini bavio slikarstvom, ne odustajući pri tome od osnovnih tautoloških principa, srodnih radnim pristupima ostalih pripadnika ove grupe. O tome svedoče sledeći Demurovi iskazi u kojima naglašava da svaki njegov »rad objašnjava sebe, jer je činjenica«, a »činjenica nije ilustrativna, iluzionistička ili simbolička«. Specifirajući ovu generalnu napomenu na pod-

ručje svoga slikarstva, Demur je (prema navodu Tomaza Brejca u tekstu o primarnom slikarstvu, u katalogu V trijenala) dao sledeće objašnjenje koje zbog jasnoće tu-maćenja donosimo u opširnim fragmentima: »Izveo sam jednu seriju radova u kojima sam poistovetio funkciju materijala s njegovim karakterom. A to je dokidanje iluzionističke, simboličke i estetske funkcije boje, da bih dobio njeno istinito stanje... Uputrebio sam bijelu boju, jer pri postavljanju dvije ili više njih na plohi dolazi do kompozicionih odnosa... Bijelu boju sam uzeo kao najneutralniju, da bih istakao sam proces slikanja. Radim jednom veličinom kista, jednom bojom, na podlogama istog materijala i istih dimenzija. Svi materijalni faktori pojednostavljeni su u što je moguće većoj mjeri, da bi dopustili što čitljiviju operativnost unutar samog procesa slikanja«.

Na temelju ovako heterogenog sastava autora, očigledno rukovodeni različitim iskustvima i motivacijama, ne bi bilo moguće i opravdano tražiti neki jedinstveni idejni stav s kojim bi oni bili voljni da se zajednički do kraja saglase. Novo slikarstvo, posmatrano u celini svoje pojave, nije jedan pokret ili jedan stil, i među autorima kao što su, na primer, Ryman ili Cane, Mangold ili Verna, postoje znatne razlike ne samo u načinu rada, nego i u shvatanju značenja toga rada. To bi se isto moglo reći i za pomenute jugoslovenske umetnike, tim pre jer ne postoje podaci koji bi govorili o nekoj njihovoj teorijskoj postulaciji koja bi se, kao što je to slučaj s pojedinim inostranim primerima, oslanjala na komponente lingvistike, logike ili psihoanalize. Za sve ove autore moglo bi se reći da mogućnosti primarnog slikanja pristupaju kao empirijskoj aktivnosti i da tu aktivnost shvataju kao pogodni model ispoljavanja jedne specifične prakse: čini se da bi se svi oni složili u tome da je slikarstvo »modus operandi« koji se zasniva na upotrebi sredstava karakterističnih isključivo za ovu izražajnu disciplinu. »Slikarstvo je praktična aktivnost izražena uz pomoć označenih površina, najčešće kvadratnih, ravnih i smeštenih na zidu, sa svim intelektualnim i emocionalnim oznakama koje je ono u stanju da izrazi«, tvrdi James Collins, a ovo bi bila ona najšira pretpostavka koja bi mogla obuhvatiti primere ovde uzete u razmatranje. No, kada je u ovom slučaju reč o »oznakama«, jasno je da se one odnose samo na registraciju procesa nastanka slike u uslovima rukovanja elementima kao što su podloga, format, boja i oruđe kojim se materija nanosi na plohu, pri čemu se upravo programski odbijaju i izbegavaju svaki, pa i najudaljeniji refleksi evociranja ili asociiranja pojave predmetnosti. Radi se, dakle, o različitim gledištima na jednu zajedničku tezu koju možemo sažeti u jednačini »slikarstvo je slikarstvo« ili »slikarstvo kao slikarstvo«, što očigledno nije samo radni uput, već je ujedno i moralni i socijalni stav, sa svim određenim i konkretnim implikacijama. Treba, pri tome, istaći da je upravo u sferi teorije novog slikarstva (tačnije, u onom njegovom krilu koji čini grupa Supports-Surfaces) bilo detaljno analizirano dejstvo slike u društvenom, ideološkom i ekonomskom kontekstu, a jedan od zaključaka bio je i taj da u svakom delu postoji nešto »neizrečeno« (»neizgovoreno«) u odnosu na stratifikaciju istorijskih zbivanja u momentu u kome to delo nastaje. A to »neizrečeno«, u delima slikara o kojima je ovde bilo reči, moglo bi se smatrati kao očigledno svesno odbijanje mogućnosti zasnivanja sadržaja i značenja, što stoji izvan kontrole subjekta koji je tvorac i jedini odgovorni tumač ovih poruka, a to u krajnjem slučaju jeste predlog izgrađivanja umetnosti koju neće moći da obuhvate zahtevi i potrebe postojećih ideologija.

nove knjige

»MARKSIZAM I SAMOUPRAVLJANJE« — Marksistička teorija samoupravljanja, I, II Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograd 1977.

Piše: Radivoj Stepanov

Marksizam, kao teorija revolucije i revolucionarna praksa, u svom punom i autentičnom smislu je nosilac ideje i potrebe samoupravljanja. Politički i ekonomski, a pre svega istorijski i filozofski smisao marksizma temelji se na ideji samoupravljanja i predviđa njegovu ostvarljivost.

Današnjica nesumnjivo potvrđuje da se ostvaruje epohalna deonica istorije ljudskog društva, koju »van sumnje možemo nazvati dobom samoupravljanja« (str. 131). Uprkos toj činjenici, »objektivno, a time i subjektivno, do danas nije mogla da se formuliše i u celini razvije savremena teorija o samoupravljanju... To se odnosi na sve zemlje i na samu Jugoslaviju, u kojoj je ideja samoupravljanja doživela pravu savremenu renesansu i prvu smelu primenu« (str. 151).

Knjiga **MARKSIZAM I SAMOUPRAVLJANJE**, čiji je podnaslov **Marksistička teorija samoupravljanja**, predstavlja napor istaknutih jugoslovenskih naučnih i javnih radnika da se utvrdi i celovitije definišu osnovni identiteti jugoslovenske marksističke teorije samoupravljanja, te tako doprinese savremenoj teoriji samoupravljanja i, istovremeno, predstavi organska veza marksističke misli i prakse samoupravljanja, kao ideje i stvarnosti naše epohe, kojima jugoslovenska naučna i politička misao i samoupravna praksa godinama daju doprinos. Prvi tom ove knjige čine tri dela:

U prvom delu — **Marksizam-teorija revolucije** — bit marksizma eksplicirana je kao »oružje nauke i znanja u rukama radničke klase u njenoj borbi za oslobođenje snaga koje već postoje u nedrima postojećeg društva, za praksu sutrašnjeg dana« (str. 24). U tom kontekstu suština samoupravljanja kao »sistema« brojnih i različitih oblika, vrednosti i značenja definisana je kao »oblik radne ćelije društva, ali i 'vezivno tkivo' njegove strukture. Ono spaja oblik i strukturu jednog društveno-političkog sistema i čini ga više sistemom od drugih-novim sistemom« (str. 160).

U drugom delu — **Kriza i klasna borba u savremenom kapitalizmu-zahtev za samoupravljanjem**. Marksizam kao kritika kapitalizma i revolucionarna samosvest radničkog samoupravljanja — sažimaju se osnovne protivurečnosti kapitalizma u sledeća dva momenta: protivurečnost između proizvodnje kapitala i istorijskog razvoja proizvodnih snaga, te protivurečnost između upotrebe i prometne vrednosti radne snage-robe.

Prva protivurečnost ispoljava se posredstvom tendencijskog pada profitne stope i višestrukih pojava i oblika strukturalne krize.

Druga protivurečnost ispoljava se »kroz ograničavanje potrebe... a zatim