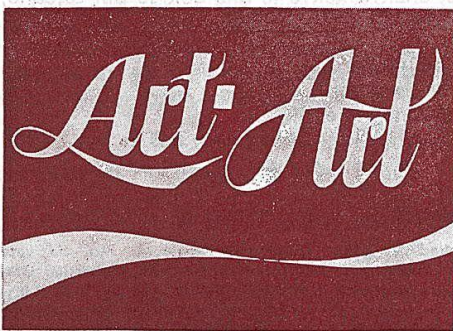
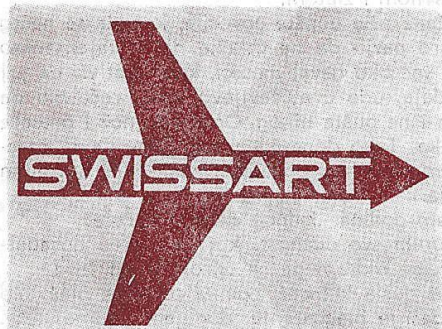


zvonko maković

RAZDIJOBA ZNAKA BORISA BUĆANA



Cjelokupnu plastičku djelatnost Borisa Bućana moguće je sagledati i razmotriti s jedne osnovice, s jednog estetskog stajališta: iz njegova odnosa prema znaku, prema osnovnom ikoničkom elementu koji koristi kako pri gradbi plakata i grafičkog dizajna uopće, tako i pri intervencijama u prostoru. Svakako da je ovakva konstatacija isuviše široka, isuviše uopćena a da bi bila nam pojasniti koji je to i kakav Bućanov stav prema ikoničkom znaku koji susrećemo u bogatoj njegovoj praksi. Na taj način moći ćemo jasnije shvatiti i novu seriju njegovu od pedeset slika, seriju nazvanu

»BUCAN ART«, jer sasvim je razumljivo opet da ove slike, izvedene polikolorom na platnu, proizlaze iz ranijeg njegovog djelovanja.

Plakati Borisa Bućana svojevrsna su gradba ikoničkih i verbalnih struktura koje se zasnivaju na jednom planu — planu sadržaja koji prenose (bilo dramskog teksta u slučaju plakata za Dramsko kazalište »Gavella«, bilo izložbi za Galeriju Studentskog centra i Galeriju Dramskog kazališta »Gavella«). Slika koju ovaj umjetnik odabire rješavajući plakate asocira na onaj naboj znakova koji je u samom sadržaju, a koji je krajnje sažeto izrečen samim naslovom tog sadržaja, naslovom predstave ili izložbe. Prema tome, ovdje se susrećemo s ikoničkim i verbalnim znakovima, bolje reći, susrećemo se sa *odnosom* koji ikonički i verbalni znak tvore Bućanovim zahvatom. Ovaj odnos dvovrstih a međusobno upotpunjavajućih i čvrsto povezanih sustava znakova (slika + riječ) i osnovno je polazište bilo kojeg dizajnerskog rješenja. Boris Bućan prvi je u našoj sredini uspostavio jedan bitno nov i dotada tek načet suodnos između slikovnosti i verbalnosti na plakatu; on je ogolio sliku, sustav ikoničkih znakova na minimum, reducirao je svu onu »ilustrativnost«, vizualnu pričljivost plakata na potpuno apstraktnu osnovu i to tako da je cjelokupni sadržaj kojemu je plakat namijenjen pretvorio u *simbol*; točnije rečeno: on je količinu informacija koju sadrži jedan znak premašio određenim meta-značenjima; broj označenih (signifikata) kvantitativno nadmašuje svoje označitelje (signifikanse). Time je plasticitet, ikonički dio plakata, sabran u najmanju moguću mjeru narativnosti. Naravno, ovaj umjetnik je redukcijom narativnosti sažimao i repertoar boje kao i čisto likovni inventar, pri čemu mu je pomoglo očito dobro poznavanje svojstava boje, određena semantika boja, te relativno aktualne doktrine američkih umjetnika i teoretičara sakupljenih u krug »minimal arta«.

Pri ovakvom reduciranju ikoničkih elemenata u grafičkom dizajnu, Bućan je bio dosljedan i na drugom planu, planu verbalnih poruka plakata. Ovdje su najilustrativniji upravo plakati za Dramsko kazalište »Gavella«, plakati koji su u vrijeme svojih početaka primani s podosta podozrivosti i s priličnim rezervama. Svemu je tome uzrok vizualna nekultura u našoj sredini, jer se radi o plakatima, dakle, mediju koji je najdublje od svih slikarskih, odnosno plastičkih medija prodru u široki krug društva, koji je konačno i namijenjen širokom krugu potrošača, nespornosti su bili još veći, svakako zbog isto tako neprosvijecenosti i likovnog analfabetstva našeg građanstva. Desio se gotovo začudjujući obrat, i to, naravno, u Bućanovu korist. Ljudi su se ne samo navikli na njegove plakate, na njegov način plastičkog, odnosno dizajnerskog gledanja, nego im se ovakav vid vizualnog komuniciranja počeo i dopadati.

Napomenuli smo maločas da Boris Bućan nije vršio redukciju samo na ikoničkom planu svojih plakata, nego je i s verbalne strane učinjen krajnji sažetak; plakat sadrži samo tri elementa verbalne informacije: na njemu stoji zabilježen naslov predstave kojoj je namijenjen, ime autora teksta i mjesto održavanja predstave — Dramsko kazalište »Gavella«. Svi oni popratni dijelovi koje smo susretali ranije, kao režiser, glumci, koreograf, kostimograf, čitava mašinerija koja tvori predstavu, s Bućanovih plakata su išezli iz jednostavna razloga što oni po autorovu shvaćanju nisu toliko bitni i što bez njih plakat može informirati potencijalnog konzumenta. Ovdje treba; također, spomenuti i to da je Bućan imao na umu i publiku koja uopće posjećuje kazališne predstave, publiku koja se o pojedinoj predstavi informira ne isključivo preko plakata nego i putem ostalih medija koji prate događaje oko pojedinih predstava (novine, radio, TV). Na taj je način ona količina informativnosti plakata koju Bućan predlaže sasvim dovoljna,

tim prije što autor njome nudi i jedan u cijelosti nov tretman plakatske poruke, poruke koja je prvenstveno vizualne naravi a tek onda narativne i što je u čovjeka osjetljivija vizualnost njegovog, pa, prema tome, upravo u ovoj domeni, u vizualnoj percepciji treba tražiti najosjetljivija mjesta na kojima će se učiniti onaj odlučujući »stress« po kome će se primljena poruka i upamtiti, odnosno postati punovrijednom.

Što se pak tiče Bućanovih intervencija u prostoru, od njegove *Pikturalne peilje* koju je učinio zajedno s Josipom Stošićem 1969. godine, preko djela »*Bumtresbengcnging*«, 1971. na samostalnoj izložbi u novosadskom Salonu Tribine mladih (kasnije prikazanog na izložbi *Mogućnosti '71* i na pariškom *Bijennalu mladih* iste godine), sve do bojanih dimnjaka u Galeriji suvremene umjetnosti (također na izložbi *Mogućnosti '71*), bojanog trotoara za *Zagrebački salon '71* — djelo *Grad sa svojom sjenom*, te bojanja stambene zgrade u Zagrebu na Savskoj cesti 139, u proljeće 1971, izdvojit ćemo posljednja dva djela, *Grad sa svojom sjenom* i kuća na Savskoj cesti iz jednostavna razloga što je upravo na ovim Bućanovim zahvatima najuočljivije i najdosljednije provedena uopće problematika intervencija u prostoru. Sažeto, no zato i najtočnije reći je za ova ostvarenja slijedeće: da Boris Bućan na gotov predmet utiskuje znakove (vizualne; ikoničke) koji vrše korekciju u sadržaju značenja tog predmeta. Oslikana kuća, listo kao i trotoar u Varšavskoj ulici u Zagrebu, postali su tako strukture dvovrstih sustava značenja — oni nose istodobno i svu onu sadržinu koju su i prije imali kao i sve funkcije, ali dobivaju i jedan novi sloj, jednu novu vrijednost količinom vizualnih poruka koje je umjetnik samom intervencijom stvorio. Na taj način ovakvo djelo počinje egzistirati u dva vida: ono je postalo umjetničkom preinakom umjetničko djelo, ali koje ne gubi svoje prijašnje funkcije — kuća i dalje služi za stanovanje, po trotoaru se i dalje hoda. Učinjena je jedino korekcija u njihovu sadržaju, stvoren je novi sustav znakova, jedan novi objekt koji se sada shvata i tretira kao djelo ne samo drugačijih formalnih obilježja, nego, isto tako, sasvim razumljivo, i semantičkih. Nas će ovdje zanimati upravo ovaj drugi moment, ova nova semantička nadgradnja na otprije gotovom i sasvim definiranom predlošku.

Boris Bućan, čineći intervenciju na zadanom objektu, čini, prije svega, upotpunjavanje plastičkog, ikoničkog, odnosno semantičkog sadržaja tog objekta, on, vršeći korekturu u sadržaju i rasporedu znakova, vrši istodobno i *pre-razdiobu* tih znakova, on nadopunjuje jedan znak jednim novim, drugačijim i bitno različitim, on ovim *utiskivanjem znaka u znak* čini jedno bitno drugačije *polje* znaka, on tvori određeno *binarno polje* koje odgovara svim zahtjevima prvotnog znaka, znaka A (ako trotoar označimo tako), ali u konačnom svojem obliku ovaj znak A više nije samostalan, jer je na njemu jedan novi znak, znak B (ukoliko intervenciju umjetnika obilježimo s B). Prema tome, i A i B odsada su čvrsto srasli i oni tvore zajedno jedan novi sustav, sustav koji mi li promatramo, jer A bez B nas ne bi niti zanimalo, jer B bez A ne bi niti postojalo. Svakako, opet, da i znak A nije arbitrar, već je on određen prije samog umjetničkog gesta.

Ovdje smo podosta uprostiti, pojednostavili i konačno šablonizirali Bućanovu kreaciju razmatranjem njegovih intervencija kao područja dva samostalna znaka koja su različite naravi, svođenjem ovog sustava na binarnu osnovu. No, učinili smo to, prije svega, iz namjere da samo djelo učinimo slikovitijim i jednostavnije shvatljivim, a svjesni smo, također, da je i samu podlogu na kojoj djelo nastaje bolje promatrati kao određeni sustav isto kao i gornji sloj, od umjetnika ponuđeni i stvoreni sustav ikoničkih znakova. No, ovakvo shvaćanje, ovakvo *promatranje* kako smo gore izveli ne mislimo da u značajnoj mjeri krnji sam čin.

Mi smo ovdje isključili iz razmatranja jedan veoma važan faktor, a to je sama gesta umjetnikova, gesta koja sadrži isto toliko vrijednosti kao i djelo u svojem materijalnom, objektivnom stanju.

Važnost geste promatrati je kao puno-vrijedan faktor koji postaje umjetničkim djelom i koji sve od dade naovamo teško je mimoilaziti i odvajati od djela-kao-djela. Time se svakako proširuje i onaj naš binarni sustav kojega smo naznačili; odnosno, promatrati ga je donekle drugačije, shvaćati kao sadržajno i te kako punijim. No, budući upravo ovaj faktor geste, ovaj *udio koncepta*, mijenja, bolje reći nadopunjuje sam materijalni dio umjetničkog djela, u najnovijim slikama Borisa Bućana, seriji *BUCAN ART*, mi ćemo ga tamo i razmatrati više, s tim da se na taj način vrši i stanovita korektura ili dopuna ranije spominjanih i analiziranih djela.

Razmatranjem Bućanovih plakata i intervencija u prostoru došli smo do jednog zaključka, a koji se tiče samog njegovog

poimanja plastičkog djelovanja: on, naime, znači, prije svega, to da bilo koja autorova djelatnost u prvom redu podrazumijeva *brigu-za-znak*, da je upravo polje znaka o na početna osnovica s koje se i kreće u avanturu stvaranja jednog likovnog djela. Tako smo rekli da je na plakatima moguće uočiti stanovite vrijednosti simboličkog predočavanja, da je ovaj umjetnik detaljno razradio i sproveo semantiku boje i na značenjima pojedinih boja izgradio čitavu sintaksu dizajna, plakatske grafike uopće. U intervencijama u prostoru uočili smo da se radi o stvaranju binarnog sustava, o gradbi plastičkog djela, bolje reći *plastičke sredine* koja u sebe uključuje djelovanje i funkcioniranje dvaju sustava znakova od kojih svaki upotpunjuje sebi oprečnog jednom novom količinom značenja, pa je na taj način nastalo djelo složenog i višeslojnog karaktera. Prema tome, i na području plakata isto kao i intervencija više je nego prisutan jedan čisto semiološki način mišljenja, način koji se kao takav nije susretao u našoj umjetnosti. No, upravo novom serijom slika *BUCAN ART* posvemašnja briga za znak, posvemašnja aktivizacija znaka uočljiva je više nego ikada, možda i zato što ove slike ne podliježu nikakvim drugim funkcijama niti namjenama (kao, na primjer, plakati), nego polaze iz sebe, iz slike-kao-slike. Također je potrebno napomenuti i to da se Bućan ne oslanja ni na kakvu doktrinu izvan svojeg vlastitog kruga; on je ovim djelima otvonio potpuno zasebno područje u čitavoj suvremenoj umjetnosti, ne samo po tome što njegove slike ne spadaju ni u jedan »art«, ni u jedan okvir koji su kritičari i umjetnici imenovali, nego prvenstveno stoga što je zaista ovdje uočljivo u očijelosti jedno drugačije razmišljanje o djelu, o umjetnosti općenito. Ove slike nisu nikakav »l' art pour l' art«, one nisu nikakva tautološka dosjetka koja bi po svaku cijenu htjela biti nešto »novo«. Prije bismo rekli da je umjetnik htio pokazati i potvrditi svoje stajalište naspram umjetničke djelatnosti uopće, htio naznačiti (možda i rezimirati) sve ono što je ranijom praksom stekao, a novim razmatranjima dopunio istočno znanje.

U čemu je, dakle, osnovni problem Bućanovih slika?

On nije svakako u nekom vraćanju »štafelajnom slikarstvu«, jer ovog umjetnika tako nešto nikada nije zanimalo. Ali važno je upravo to da je on izabrao baš platno i boje kako bi mogao na najklasičnijem području demonstrirati svoje nakane. Ono što je Boris Bućan radio na plakatima i intervencijama u prostoru, a u čemu smo prepoznali »*igru-sa-znakom*«, u čemu smo vidjeli njegovo zanimanje za semiološka i semantička istraživanja, bilo bi uočljivo na ovim slikama na sljedeći način: kao prvo, svakom će gledaocu pasti u oči činjenica da slike na stanovit način *oponašaju* tipove slova i zaštitne znakove koji se susreću u svakidašnjem životu — tu su elementi iz cestovne grafike (prometni znakovi), zaštitni znakovi automobilskih marki (*Ford, Rolls Royce*), avionskih kompanija (*PAN AM, KLM, JAT, AL ITALIA* i dr), raznih artikala (*Coca Cola, Marlboro* cigarete, magazin *LIFE*) itd. No svi ovi elementi koji su toliko tipizirani da su postali ikonografskom temom našeg svakidašnjeg okruženja i samog života, tvore jednu riječ — *ART*, umjetnost, dakle, tvore je tako što Bućan rekonstruirajući na slici osnovne njihove ikoničke elemente izvlači iz tih elemenata ono što će biti u istoj mjeri i znakom koji označava samo njegovu djelatnost (*ART*, umjetnost). On, prema tome, svojem poslu prilazi sa duboko ukorijenjenom namjerom da proizvodi Umjetnost, ali proizvodi je elementima, znakovnim repertoarom koji je tipiziran i svakom gledaocu prepoznatljiv upravo učestalošću javljanja u svakidašnjem životu. Ovdje je, dakle, igra-sa-znakom to vrednija što je njezina svrha drugačija od one koje smo susretali u dizajnerskoj Bućanovoj praksi, drugačija utoliko što ova igra polazi od toga da gledaocu kaže samo jedno: ja sam umjetnost, umjetnost koju ti

i znaš i ne znaš, ja jesam upravo to što čitaš — *ART* — Umjetnost.

Na ovaj način, ovakvim samonazivanjem, ovakvom samopotvrdom djela kao umjetničkog djela, pa čak i Umjetnosti same, Boris Bućan je otvorio još jedan problem a koji ni u kojem slučaju ne smijemo zaobići. Naime, za svaku raniju umjetničku kreaciju bilo je potrebno da prođe stanovito vrijeme kako bi ta kreacija bila priznata, to jest, potvrđena kao Umjetnost. Uzmimo za primjer sliku jednog gotičkog slikara ili neko platno Paula Kleea. I gotički slikar i Paul Klee slikali su sliku, oni su stvarali djelo koje je, nakon što je bilo dovršeno i ocijenjeno, ušlo u polje Umjetnosti; bilo je nužno potrebno vrijeme koje je proticalo od same koncepcije budućeg djela do posljednjeg poteza kistom i do ocjene meritornih osoba. Svakako da će nam se spočitavati: a što s onim djelima koja su ostala započeta i koja umjetnik nikada nije dovršio, da li su i ona umjetnička djela, da li su i ona Umjetnost. Sasvim logično da neka nedovršena Leonardova kompozicija jest umjetničko djelo, da ona jest umjetnost, ali i nedovršeno kao i dovršeno djelo postaje umjetnost na indirektnan način: našom svijesti o njemu kao umjetničkoj vrijednosti, našim, dakle, imenovanjem njega kao dijela Umjetnosti.

Bućan isključuje gledaočevu volju i moć da mu djelo prizna za umjetnost, njega se konačno gledaočevu stajalište, njegov odnos naspram djela ne tiče i on zatvara djelo unutar njega samoga. Svijest o djelu kao umjetničkom djelu zadržana je isključivo u samom autoru i na djelu samome, budući da ono samo sebe tretira, potvrđuje i demonstrira kao Umjetnost. Veza između koncepta (ideje) i »predmećenog koncepta«, djela samog, postaje na taj način dopunjena i svojevrsnom autolegitimizacijom, svojevrsnom samopotvrdom koja je sasvim nedvosmislena. Slika bez ikakva ustezanja sebe imenuje umjetnošću, umjetničkim djelom, bez ikakvog suda sa strane. Mnogi će se naći zatečeni pred ovakvom radikalnom i direktnom tvrdnjom, ovakvim stajalištem uopće, no mi smo već ranije napominjali da je udio umjetnikove geste, njegov akt, također, i moguće svojstvo koje će pojedinom djelu priznati autonomiju umjetnosti, priznati umjetničkost djela. Ovakav oblik mišljenja i razumijevanja umjetnosti poznajemo još od dade pa naovamo, on je manje ili više nazočan u gotovo većini umjetničkih pokreta našeg vremena, a njegovu ili direktnu ili pak skrivenu pojavnost ne smijemo zaobilaziti. Boris Bućan je izabrao najjednostavniji ali i najpuniji način umjetničkog stvaranja, stvaranja koje je samo po sebi svijesno da je ono umjetničko stvaranje, da su djela koja iz ove aktivnosti rezultiraju sama Umjetnost. Ne postoji, prema tome, mogućnost dvojbe niti opredjeljivanja: ove slike isključuju svaku nedoumicu koja bi vremenom — od njezine idejne do materijalne i prezentativne pojavnosti — mogla iskrsnuti.

Gledaocu, pak, nema što biti nejasno: njemu su slike (arhetipovi) koje je Bućan izabrao, znane, i ove slike, ove zaštitne znakove, on sada shvaća drugačije, jer iz poznatog označitelja (signifikans) iskrsava sasvim neočekivano označeno (signifikat). Radi se, prema tome, o intervenciji unutar samog znaka, radi se o pomicanju vrijednosti označenog s jednog ranije utvrđenog i poznatog označitelja. I upravo u ovoj intervenciji unutar samog znaka, u ovoj pre-razdobi znaka, otvaraju se i nove mogućnosti djelovanja, mogućnosti kojima se valja ozbiljno pozabaviti.

