

iz modernizma u postmodernizam

slovenačko slikarstvo početkom osamdesetih godina

tomaž brejc

Godine 1980. kod nas su se pojavila prva delakvoja po oblikovanoj i ikonografskoj osnovi možemo da uvrstimo u rasprostranjenu kategoriju »transavangarde«, odnosno »slikarstva nove slike«. Pojava tih dela obeležena je kao napuštanje ideološkog, analitičkog konceptualizma, kao udaljšavanje od rigidnih struktura minimalne umetnosti, a na teorijskom planu kao odstupanje od »lingvističkog darvinizma«, diktata psihoanalize i formalne analize. Tim slikama se afirmisala ekspresivna osećajnost, izlivi prizora snova, dramatična kombinacija poteza bojama; videli smo amblematske slike u kojima je individualna i lokalna imažerija prenetu u dinamični splet načela nasledenih od modernizma; ponovo smo mogli uživati u duhovitom crtežu, ekstatičnom koloritu. Nastupilo je osećanje da su se otvorile neke nevidljive steege, da je nastupio period skoro infantilne oslobođenosti, da je ponovo moguće naslikati nešto posebno i neobavezno, lako i šaljivo, a istovremeno je ta hibridna slikarska i vajarska tendencija bila po volji sasvim zasebnih odmeravanja, individualnih, privatnih mitologija koje su nastojale da produže svoj životni i umetnički vek. Tokom dve godine, koliko je ta euforija trajala, prvobitnim osećanjima pridružile su se tamnije nijanse: ono što je ranije bilo samo neograničen izliv, za kratko vreme se konsolidovalo u doduše promenljive, ali ipak već zacrtane sheme, u određene mehanizme predstava; u ekspresivne mizanscene postepeno prodire sve produbljenija egzistencijalna ili metafizička problematika, pa je i početni skromni oblikovani materijal postao nekako izoštrjen i specijaliziran. Više ne zadovoljavaju samo bučno veselje ili bezbrižni pohod u područje neograničene slobode; izgleda da se umetnici stalno sve više zatvaraju u sopstvene modele predstava i načine oblikovanja; sve izrazitije prepoznajemo izražajni opseg i specifičnosti pojedinca, njegove crtežne i koloritne projekcije; ikonografski repertoar je određeniji, izoštrjeniji; poruke postaju sve teže i obavezujuće. Ono što se u početku činilo da je neosporan odlazak iz područja odredbi i postulata modernizma, u poslednje vreme zadobija vrlo srodnu stvaralačku, čak i društvenu ulogu: postmodernizam u slovenačkim okvirima postaje umetnost muzeja, istorijski zasnovanih interpretacija, afirmativnih publikacija, izložbenih smotri i slično.

Uprkos svojoj zasebnoj moći predstavljanja, slikarstvo nove slike nikada nije ispitivaču zadavalo toliko problema kao oblici, na primer, fundamentalnog slikarstva. U slovenačkoj javnosti, tako nepoverljivo prema svemu, što ne potiče sa pozicija ruralnog realizma 19. veka (otud, naime, popularnost Jakca, Slane, Plestenjakove i drugih) i nacionalne mitologije impresionizma, »nova slika« slikarstva svakako nije posebno pozdravljena, mada je praćena s interesovanjem, čak s prostosrdačnom pažnjom; časopis »Delo« – tvrđava okorelog konzervativizma u pitanjima likovne umetnosti – bez oklevanja je objavljeno saopštenje o događajima u transavangardi, i to slikarstvo se sve dosad nije susretalo s protestima i odbacivanjem, kakvim su propraćeni konceptualna umetnost i fundamentalno slikarstvo. Najoštriji kritičari »nove slike« nalaze se, normalno, među samim umetnicima. Akademizam doživljava vrevu boja kao izumiranje slikarske etike i velikih, ambicioznih planova, dok tradicionalisti sa satisfakcijom konstatuju da je takvo slikarstvo samo poslednji stepen onog razgrađivanja veštine koje je doneo modernizam – postmodernizam je, inače, već ispod »nulte tačke« umetnosti.

Brzo i intenzivno širenje slikarstva nove slike kod nas i u Jugoslaviji ukazuje na neku istorijsku situaciju koja se stalno ponavlja. Nova slika se javlja s istim onim predznakom avangarde koji, doduše, ona odbacuje, a njen društveni institucionalni model je identičan starijim prodorima avangarde, mada je sasvim stran načelima koja je kao avangarda gradila konceptualna umetnost, odnosno »nova umetnička praksa« (vidi katalog *Nova umetnička praksa*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1978). On ispoljava prvidno neobavezan odnos prema gorućim društvenim pojavama, mada, u stvari, upravo ta poza otkriva činjenicu da su individualizam i ekskluzivnost nove slike dokaz konačnog razlaza između umetnosti i društvenih interesa; nova slika je takođe zahvaćena nevoljom savremenosti, njen status je hotimice marginalan, poseban, autsajderski, dešava se izvan kritike, izvan pokušaja socijalizacije umetnosti i daje nam na znanje da je jednom za svagda gotovo s idejom prema kojoj bi umetnost, kao izražajni agens, menjala, uređivala ili učestvovala u preobražaju društva. Razni ideološki i zadaci predstavljanja, koje je društvena okolina postavila pred umetnost, sada su maknuti u stranu, a ekskluzivni lični doživljaj nove slike s pankerskim sarkazmom odbacuje kako institucionalizirani akademizam, tako i politički propagirano ljubiteljstvo. Nova slika se, doduše, takođe ispoljava

kao novi ekspresionizam, kao novi fovizam, čak i kao nova pittura metafisica, ali nema izdanaka po kojima bi se to slikarstvo moglo shvatiti kao oblik »evropske kritičke svesti« (kako je odredio G. C. Argan) – dok se u nemačkom novom ekspresionizmu susrećemo i s takvim pojavama, slovenački oblik je sasvim drukčiji, ponekad čak iznedejuće tradicionalan, posebno u svojoj poetičnoj i metafizičkoj dimenziji.

Slikarstvo nove slike je, dakle, pre svega u znamenju ekspresivnog izlaganja zasebne mitologije – to važi u prvom redu za neke značajne predstavnike ovog smera, za Marušiča i Šalamuna, Vilfana i delimično za Krašovcovu. Ali, to ne znači da se radi o reprodukciji ekspresionizma, posebno što nedostaje kontakt sa slovenačkim ekspresionizmom. U novoj slici afirmiše se karakteristična eruptivna dinamika slikanja (gde jednostavni materijali i slikarske tehnike korespondiraju sa ekspresionistima, koji su slikali bojama razređenim benzinom, kako bi se one što pre osušile), afirmišu se udari primarnih boja, ima mnogo oštrog slikanja bojom, manje do izražaja dolaze matisovske meditacije o oblikovanju kompleksnih obojenih površina i o određivanju njihove specifične hromatike i položaja u prostoru. To ekspresivno slikanje bojama nije ni u čemu obavezno analizi, pa čak i kad se u slici nađe element iz Pikasovih *Gospodica iz Avinjona* radi se samo o citatu, ne i o paralelnoj artikulaciji razvoja euklidskog prostora.

Srodno »ekspresionističko« opredljenje slikarstva nove slike tiče se i njegovog vremena trajanja. Bilo da ga kvalifikujemo kao novi ekspresionizam, novi manirizam ili čak kao »transavangardu«, u svim slučajevima pojavljuju se vremenski kriterijumi koji nas upozoravaju na to da se radi o već u načelu kratkotrajnoj aktivnosti. Svi ekspresionizmi i manirizmi u evropskoj slikarskoj istoriji trajali su kratko vreme: manirizam se, posle izuzetnog uspona u poslednjim godinama druge decenije 16. veka, preko »sacco di Roma«, Rafaelovih imitatora i Bronzina u Firenci, relativno brzo pretvorio u vasirjevski akademizam; herojske godine romantizma su se, uprkos Bodlerovom oduševljenju za Delakroa, u tridesetim godinama prošlog veka konačno udaljile od nestalne boemije; ekspresionizam je izdržao jedva šest godina (bar kad se radi o najnapetijim stvaralačkim godinama grupe »Most«, dakle od 1906. do 1912. godine); fovizam je trajao još manje, od 1905. do 1908; ekspresivne tendencije u kubizmu vezane su za retke, pojedinačne slike iz analitičke faze, a isto tako kratkotrajni su i prodori avangardi u njihovim autentičnim formulacijama – sve one posle nekih desetak godina prelaze u sažaljenjem konsolidovane, sve hibridnije oblike; naročito je za sve vrste ekspresionizma neizbežan izvestan napor egzistencijalnog izliva, njegove ekspresivne registracije, koju nije moguće tek tako produžavati u nedogled. Nova slika već posle tri godine postojanja pokazuje kako se iz prvobitne »jednakosti« dostignuća, bukačke slobode i otvorenosti već selekcionira njeno istorijsko jezgro, njen vremenski potencijal trajanja – ne samo u Evropi (izložba *Zeitgeist*, Berlin, 1982), nego i kod nas (vidi izložbu *Jugoslovenska nova slika*, Mestna galerija u Ljubljani, 1983). Period otvorene eufrije sve više zamenjuje strožija i među umetnicima svesno doživljena faza sistematičnih produbljanja ikonografije i oblikovanih mogućnosti. Ako je slikarstvo visokog modernizma zahtevalo od gledalaca smireno, pribrano, a ponekad čak i racionalno posmatranje i meditativnu nastrojenost, pažnju prema minimaliziranom raščlanjivanju polja slika, »čitanje« sintaksičkih uzročnosti i procesualnih slojeva dela, nova slika zahteva patetično uživanje. Znamo da je umetnost poznih dvadesetih godina sve više naglašavala formalnu analizu, logičnu gradaciju slikarskog znanja; u minimalnoj umetnosti afirmisalo se načelo ne-reacionalne slike, koja je uz tradicionalne gradnje polja slike istrigla odnos »nosilac – gestalt«, a naglasila repeticijsko raščlanjivanje slikovne ravni, laterarnu problematiku slikovnog polja, afirmisla »pattern« i negeometrijske oblike intuitivne simetrije i »ne-lični« kontakt slikara s platnom. Slikarstvo nove slike napušta psihičke »dodire« platna, afirmiše iracionalne zahteve neke nove senzibilnosti, skrivene u arhetipskoj ikonografiji ili u teško razumljivim posebnim simbolima. U sopstvenom šizofrenom patosu nova slika traži obnovu Voringerovog »uživljanja« (Einführung).

Zahtev za takvim doživljavanjem slike postavljen je i u slovenačkom ekspresionizmu (J. Piber u *Slovencu*, 1921, kasnije Stele, Ložar i Anton Vodnik) i nije suviše upozoriti da su tada vrlo podrobno poznavali Barovu knjigu o ekspresionizmu i njegovim idejnim i životnim izvorima, kao i onaj njen deo u kojem se Bar (Bahr) izričito bavi Voringerom i psihologijom uživanja. U tradiciji označavanja, koju je u 19. veku zasnovao F. T. Fišer (Vischer), a T. Lips (Th. Lipps) preneo Voringeru, uživanje znači da-prilikom estetskog doživljavanja u predmet tog doživljavanja unosimo i prenosimo – posebno u okolinu u kojoj su figure, predmeti, boje i građa nove slike – određena životna iskustva, čime dopunjavamo doživljajni potencijal predmeta, jer svakako da se radi o projekciji čovekovih osećanja, doživljaja, na nežive predmete. Idealna formula uživanja izgleda ovako: estetsko uživanje je objektivizirano samouživanje, kroz formu umetničke tvorevine uživamo u sebi. Ako takvo shvatanje prenesemo u svetovne slike, a pesnici i muzičari koji prate događaje ovog pravca su nas na to upozorili, događa nam se nešto što je 1920. godine opisao Martin Buber: našim sopstvenim

osećanjima prodiremo u dinamičnu strukturu predmeta, pa bio to kristal, stablo, grana drveta, čovek ili životinja, kao da iznutra sledimo i shvatamo njegovu formaciju, promene; spoznajemo više pokretima mišića nego logičnim distanciranjem od predmeta i tako se »unosimo« u njega i s njim se identifikujemo (vidi *Die Rede, die Lehre und das Lied*, Leipzig 1920). Osim toga, u slikarstvu nove slike pojavljuje se nekakav autoerotizam koji sjajno korespondira s iznudenim analnim »uređenjem« supstance boje putem crteža koji je samo napušteni trag u toj supstanci, koji više ne poseduje struktuiraniju dijalektičku građu doživljaja, već se svesno i planski vraća u predoperativnu fazu mišljenja. Osećajni svet nove slike izazov je uživljavanju, dok je uživljavanje preduslov za ulazak u taj svet: ako bismo slikarstvo nove slike analizirali samo aparatom formalne kritike, sasvim bismo promašili sadržinsko jezgro tog slikarstva. Upravo uživljavanje obavlja funkciju srodnu samom procesu nastajanja umetničkog dela, jer istovremeno znači zaboravljanje racionalne uzročnosti i likovne dijalektičke gradnje, a oslobađa asocijativni kontinuum u kakvom su mogući svakojaki preobražaji doživljavanja i prodori svih vrsta neoperacionalizovane fantazije.

Upravo s tim opuštenim semantičkim voluntarizmom na videlo izlaze sadržaji koje je internacionalni jezik modernizma potiskivao ustranu: i za naše uslove je karakteristično ponovno uspostavljanje nekakve regionalne imažerije (Marušič u Kopru, Slak za ljubljansko podzemlje i seosko ukrašavanje, Vilfan za urbanizirani politički prosperitet i njegov ironično-infantilni »pogled unazad«, itd.); srećemo se s porodičnim atavizmima, lokalnim načinima predstavljanja, koji bi, ako bismo ih samo fotografisali, izgledali kao etnografski podatak, dakle čitav taj raznorodni materijal sakriven je u sasvim privatnom načinu predstavljanja, koji toj ikonografiji daje neizbežan egzistencijalni pečat.

Sada se, dakle, ne radi o filozofskom izlaganju tragične, u sopstvenu slobodu zarobljene egzistencije njenoj neuhvatljivoj esenciji; isto tako, sada skoro nema ni traga od one zagorčane pesimističke intonacije koja je u četrdesetim i pedesetim godinama povezivala egzistencijalizam i likovnu umetnost, a još manje one krhkosti koja je, po Sartrovim rečima, odlikovala građu enformela; egzistencijalna nota u slikarstvu nove slike iskazuje se u hladnoj ironiji postojanja koje ne traži kontakt izloženog Ja i istorijske svesti, nego se svesno i autonomno kreće u hladnom, otuđenom svetu prisile politički i tehnološki diktiranih odluka. Taj egzistencijalizam ne ispoljava znake otpora, nego ostaje u krugu samoupotrebe i naslade, prisvaja sebi pravo na gubljenje bolnih supstanci postojanja, vraća se primarnom krik, neodređenosti i raznovrsnom zaboravu. Ipak, ti efekti ne smeju da nas zavedu, jer je nova slika istovremeno krajnje sofisticirana ima svoj »decorum«, svoj specifični ukus, svoj napeti semantički status koji ne dopušta nikakva popuštanja ili strah od radikalnih izjava, pa je svako onaj ko se skriva iza svojih likova za nj izgubljen. Slikarstvo nove slike je i posebni stil koji se zauzima za radikalnu ispovest, pa ume i da je spretno maskira. Upravo to može biti kontradikcija samo u tradicionalnoj analizi slike, dok se u trenutku uživljavanja ta kontradikcija rastvara u je-

dinstvenu pulsirajuću sadržinsku supstancu. Naravno, sve te distinkcije su nemoguće bez uživljavanja, pa zato ta umetnost svojim agresivnim oslovljavanjem i traži »otpornog« gledaoca koji je u stanju da izdrži patetično izjednačavanje viđenog s doživljenim. U tom smislu je slikarstvo nove slike izrazito individualističko, a prema iskustvu i elitističko i nepopustljivo romantično.

Slovenačka transavangarda svrstava se u modernističku avangardu još po jednoj osnovi: kao prvi drugi prodori avangarde u Sloveniji, i ona se bogato inspiriše savremenom evropskom umetnošću, ali ti izvori nisu uzrok oštrog i nepopustljivih cezura u istorijskom toku slovenačkog slikarstva. Slikarstvo nove slike je više integrisano sa slikarstvom sedamdesetih godina nego što na prvi pogled izgleda, dok mu istovremeno možemo pronaći izvore. Na prvom mestu su to italijanski slikari transavangarde, u crtežu Kuči (Cucchi) a u slikarstvu Paladino, afirmišu se načela Saleovog (Salle) crteža, uočljivi su stariji engleski izvori (Hoknijev – Hockney – crtež), a s vremena na vreme nailazimo i na površne odjeke starijih majstora (Pikasa, Bekmana – Beckmann), ili za novu sliku veoma značajnih ali nikad izlaganih umetnika (Šilds – Shields, Stela – Stella – sa slikama posle 1972. godine, itd.).

Nova slika je više puta predstavljana kao odgovor na redukcionizam slikarske prakse sedamdesetih godina, a u istoriju slovenačkog slikarstva 20. veka uvrštavana je kao slobodan odgovor tiraniji slikarstva bezličnih crno-belih ili uniformno sivih površina. Pa, je li to stvarno istina? Ako jeste, onda su taj redukcionizam negirali sami slikari, jer su upravo Šušnik, Šalamun, Trobentar i još poneki pripadnici ovog »pravca« sedamdesetih godina, posle 1980. bili najavljiivači nove mode. I dalje, da li je slovenačko slikarstvo iskustvo sedamdesetih godina zaista tako »analitičko«, tako »devijantno lingvističko« koliko se čini nekim apologetima nove slike? Mogu samo da citiram ono što sam, usred visokog napona zagrebačke nove umetničke prakse, pisao o slovenačkom novom slikarstvu: »Slovenački slikari, predstavljeni na toj izložbi, ponovo su počeli da upotrebljavaju boju, oni prave formalno sve bogatije slike, uzdigli su se iznad redukcijskog mita savremenog opštičkog minimalizma, a što se tiče njihovih stvaralačkih postupaka, pomagalo im je to što nikada nisu bili konceptualisti, uvek samo slikari. U društvu svojih avangardnih kolega umeli su da se oslobode straha od predmeta, pa su čak i zaboravili ono što su o politici minimalizma pročitali u člancima. G. Betukuka (Betcock), M. Plejna (Pleyne) i M. Devada. . . Od crnog do obojenog, od neutralne slike do obaveznog, potpuno ličnog iskustva koje se još i materijalizuje kao slika, vodi njihov sadašnji put. Ne boje se, u vreme konceptualizma zabranjenog, imenovanja stvari ili predstava koje povezujemo sa kategorijama kao što su sećanje, nostalgija, mir i lepota«. Već je slikarstvo sredstava (navodim Šildsa koji je »prouzrokovao« obojene opne bez podokvira, La Nuea – La Noue, Kana – Can, Derbi Banarda – Darby Bannard, Dejvida Dija – David Dia, Džona Vokera – John Walker, Sirija – Serrey, Punsu – Poons, od starijih čak i Olitskog i A. Libermana – Libermann), koje je uticalo na neke naše slikare, prevladalo redukcionizam, vratilo je u slikarstvo boju i ekstatičan potez. Slovenački predstavnici »novog slikarstva« su zato bez preteranih kriza pratili otkucanje vremena, a da pri tom unutar nove slike nisu podlegli ponovljenom neprijateljstvu između »figuracije« i »apstrakcije«. Šalamunove osećajne »obojene kože«, Šušnikov energični potez bojom i raščlanjavanje površine boja, Podgornikov osetljivi kolorizam, Trobentarovi egzistencijalni tragovi – sve je to živelo izvan redukcionizma, ipak uvijeno u sopstveni tautološki omotač. Slikarstvo nove slike je pre svega pokidalo tautološke identifikacije snova i tragova, boje kao materije i boje kao iluzije, i tako oslobodilo neiskorišćene potencijale, a istovremeno te umetnike obavezalo na visoko sofisticiranu upotrebu sopstvenih sredstava: nova slika zato nikako ne može biti nova naiva.

Razvojno posmatrano, ulazak u novu sliku je zato bio jednostavniji i lakši za one slikare koji su ranije već stvarali figuralne mizanscene (to važi za Marušiča i Krašovčevu), mada je likovni kompleks nove slike i za takve slikare značio radikalno novu, vrlo oštru i nepopustljivu promenu – ono što je u njihovim slikama još bilo očuvano od odnosa između figuralne »sadržine« i prateće površine, u području nove slike moralo se promeniti u izrazito bleštanje koje ne zna za neiskazivo mesto na slici.

U tom pogledu je celokupno slikarstvo nove slike u Sloveniji povezano s likovnom strategijom modernizma – to slikarstvo, naime, čuva shvatanje površine slike kao posebne psihičke opne (takvo shvatanje su uveli kod nas Stupica, Pregelj i Šuštaršič), a svaki trag u njoj ima osobine suštinske poruke. Slikari novih slika imaju izvesnu prednost nad generacijom koja je živela iz psihe egzistencijalizma. Slika kao psihička opna – ova ideja je pedesetih godina bila nekako jednosmerna: na osnovu tragova, dodira platna bilo je moguće odrediti stadijum osećanja, nekako odrediti njihovo značenje i važnost, dok je u slikarstvu nove slike odnos između Ja i površine slike manje jednosmerno obavezan – površina slike, uprkos obaveznoj poruci, može da živi ambivalentan život, može se pretvoriti u masku, u komentar već naslikanih figura ili predmeta, može da funkcioniše kao metajezik kao područje na kojem se teško čitljivi egzistencijalni tragovi nalaze u novim odnosima, na pri-



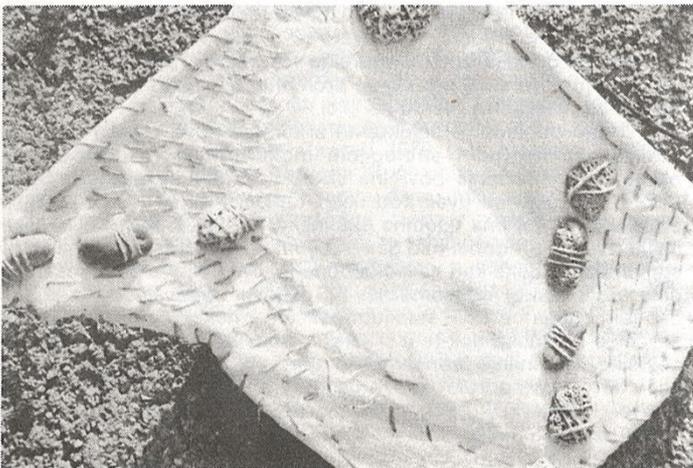
andraž šalamun

mer kao prikaze snova ili literano podstaknute mizanscene. Između Ja i njegovog otelotvorenja u sliku teče mnogo energije i za otvorenost nove slike je karakteristično to da te energije više oslobađa nego što ih ukalupljuje. Slika se stoga često čini kao avantura, u kojoj se stalno otvaraju nove mogućnosti izražajnih materijalizacija, i nije uvek moguće utvrditi u kojem i koliko završenom stadijumu se nalazi pojedina slika. Slikarstvo nove slike je istovremeno umetnost brutalne, jednodimenzionalne poruke kao pronicljive igre s nagoveštajima i analogijama.

Ključne inovacije u slovenačkom slikarstvu nove slike tiču se tri stvari: nije moguće negirati da ta umetnost znači prodor novog ukusa, ne samo u slikarstvu, radi se o nekoj novoj nastrojenosti u celokupnoj civilizaciji, o promeni kriterijuma dobra i zla, kvaliteta i smisla, estetskog i umetničkog. Slikarstvo nove slike otvara drukčiju senzibilnost – što je drugi ključni momenat, gradi posebnu ikonografiju u kojoj se bez teškoća iskazuje novi simbolični govor slikarstva i u njoj žive motivi koje umetnost sedadesetih godina nije omogućavala: vraća se jungovska arhetipika, nove spiritualno čitane antičkih motiva, porodična fotografija se pretvara u ekspresivno sećanje, u boji se oseća njeno metafizičko dejstvo, crtež može da ilustruje stanje sna, da predstavlja odjek proste asocijacije, ili je otvoren za erotsku maštu. Prema tome, slikarstvo nove slike je, bar u svojim boljim rezultatima, neka vrsta nadgrađivanja realnosti. A ovo je treće ključno dostignuće ove struje: slikarstvo nove slike je izrazito urbana umetnost, čiji »realizam« dokazuje da nema nikakvog očuvanog ruralnog realizma koji bi bio osnova i nepomični kamen savremene slovenačke umetnosti, »realističke« osnove slikarstva nove slike dokazuju visoku autonomnu isproduciranost te umetnosti, »realizam« nove slike je privid, fantazma. Iz ove pozicije se slikarstvo nove slike otvaraju neslućene mogućnosti. Uski, zatvoreni monolog slikarstva u stanju je da se otvori u aktivni, složeni, zahtevni dijalog, potisnuta kritika je u stanju da se preokrene u agresivnu retoriku, površni nagoveštaji u obavezujuće izjave. To slikarstvo je u stanju da se u sliku istoči kao u dramu – ne samo u patetičnom smislu literarnih upoređenja, nekakvih novih »tableaux vivants«, nego u znatno inovativnijem, bogato struktuiranom smislu; u delatnost kojom će povezivati i nadgraditi žizofreno uživanje i ekspresivni ritam nove slike s novim određivanjem spiritualnog i osećajnog dejstva boje, koje će novim odnosom između Ja i slike tragati i za drukčijim raščlanjivanjem polja slike. Dostignuti stepen u slikarstvu nove slike, doduše, još uvek ne daje preterano veliku nadu da će se to uskoro desiti, ali je očigledno da se sada otvaraju putevi meditacije i proveravanja, produbljanja iskustava i raspodele oblikovanih sloboda, koje su donele poslednje godine. Istovremeno, ti postupci koji se predskazuju bude umetnički interes i za delatnosti za koje se činilo da idu sporednim putem modernizma, odnosno koje je euforija nove slike odbacila ustranu: u slovenačkom slikarstvu je tako opet otvorena mogućnost dijaloga s elementima modernizma (pre svega mislim na Bernardovo slikarstvo) ili je moguće zahtevnu meditaciju o »nivou nula« grafičkog lika transformisati u senzibilnost osamdesetih godina, a da se pri tom ne izgubi etika strogosti i analize (skrećem pažnju na sjajne Gorenčeve grafičke listove iz 1982. godine). Dakle, ono što je nagovešteno pre je širina istraživanja nego iznuđivanja jednostranih ekskluzivnosti, a ono što je ranije u defanzivnom smislu označeno kao neobavezujući pluralizam, pretvara se u sve više definisana egzistencijalna i spriritualna likovna saznanja. Tako eruptivni ekspresionizam pre faze postmodernizma klizi polako ka svojoj meditativnoj konsolidaciji. Tako se u 1983. godini u sasvim zasebnim terminima obnavlja onaj istorijski preobražaj koji slikarstvo nove slike određuje kao »kasnu« civilizacijsku delatnost – upravo simbolizam nove slike nagoveštava »umetnost dvehiljadite godine«.

Sa slovenačkog preveo Jaroslav Turčan

● Misli se na Sloveniju. (Prim. prev.)



vera stevanović, 1982

»prepleti«

lidija merenik

U vremenu umetnosti »prožimanja«, jedna jedina umetnička istina zamenjena je nizom individualnih. Prividno haotična situacija u umetnosti našeg doba ističe permisivnost i polisemičnost kao njene bitne karakteristike. Privlačnost, iskušenje umetnosti leži u anarhiji individualnog, u mogućnosti da se bude podjednako u /izvan nasleđa civilizacije/ umetnosti, u pronalazenju uvek i jedino između dve krajnosti – prošlosti i budućnosti, života i smrti, nade i beznađa. . . Već je rečeno da će naredni vek prihvatiti samo dva tipa, dva ustrojstva, dve suprotne forme – one koji delaju i žele da se dokažu i one koji u tišini čekaju preobražaj – da drugih, osim zločinaca i svetaca, ne bi trebalo da bude. . . Upravo tako se suočavamo s opasnim kretanjem između dijametralno različitih vrednosti /uzora u trenutku kada će se pozitivno i negativno, crno i belo naći na dva kraja ne da razdvoje, već da pokažu da su delovi jedne nenaorušive celine.

Da bismo govorili o »fenomenu nove slike«, moramo znati, pre svega, da taj i takav fenomen nije vezan samo za sliku /platno/ dve dimenzije, te same bitne odrednice onoga što se često spominje kao »senzibilitet osamdesetih«. Kada tvrdimo da »nova slika« nije samo slika, ne mislimo samo na ona svetska dostignuća na tom planu (npr. određeno ambijentalno tretiranje boje i površine u radu Nikola de Marie, »opsesivni« ambijenti umetnice Judy Pfaff, rad Jona Borofskog ili, na primer, izvanredni neoekspresionistički performansi Castelli-Salomé. . .), već i na onu orijentaciju mlade jugoslovenske /beogradske umetnosti koja odriče bilo kakvo epigonstvo transavangardi i traga za sopstvenim identitetom na drugoj strani. Svakako da u tom slučaju moramo imati na umu bitne odlike senzibiliteta osamdesetih, kao što su, ukratko, individualno ispoljavanje umetničkih aktivnosti koje ne poseduju svoj manifest ili jedinstvenu poetiku; specifičnost/ konvencionalnost likovnog jezika u smislu određenog konformizma umetničkog stava, koji se očituje pre svega u povratku na pikturalni tretman date površine, kao i na pojačano osećanje za kolorizam i ekspresionistički gest, te na pokušaje čisto kolorističkog i opsesivnog opisivanja /konfrontiranja s ambijentom. . .; često pominjemo nomadizam kao još jednu bitnu odliku novog senzibiliteta – shvatamo ga kao slobodu da se bude anarhičan u okviru određenih istorijskih referenci, interpretacije »prošlosti«, »u mobilnosti, gde je svako pripajanje moguće«. . .; u osećanju krize na prelomu epoha leži još jedna odrednica novog senzibiliteta – stoga je anarhija individualnog samo posledica, simptom, nikako ne inicijator tekuće umetničke delatnosti; popularnost »nove slike« posledica je njene prividno veće »čitljivosti«, bar na nivou određenih kolorističko-figurativnih konotacija, kao i u pokušajima re-makea stripa, fotografije, crtanog filma i reklame u »klastični« medij slike i skulpture.

Verovatno da još jednom treba postaviti pitanje o pravim odrednicama »fenomenu nove slike« i zapitati se nije li u nekim slučajevima došlo upravo do zamene teze na liniji »nova slika« – Olivina definicija transavangarde. U prvom slučaju postoji mogućnost ravnopravnog dijaloga s umetnošću trenutka, kao i kvalitativnog određivanja ponuđenog materijala; u drugom, uz »model« transavangarde pristaju samo malobrojni. Ako, upravo po Olivinoj definiciji transavangarde, postoji mobilnost, hiljadu otvorenih mogućnosti. . . fleksibilnost stava i interesovanja. . . moramo dozvoliti mogućnost ravnopravnog egzistiranja različitih umetničkih pristupa u okviru fenomena »nove slike«, i tek tada pisati o sveobuhvatnom i složenom fenomenu jugoslovenske umetnosti osamdesetih godina. U Beogradu, na ovako širokom polju umetničkih jezika osamdesetih, stvara grupa umetnika mlade generacije, koji su svoju aktivnost počeli još u vreme poznih dela »nove umetničke prakse«, koji su se, u jednom krajnje odgovornom, gotovo avanturistički odgovornom momentu, zadesili između modela školovanja na Likovnoj akademiji, nasleđa konceptualizma, nove umetničke prakse, performansa, umetnosti ponašanja i environmenta, kao i, s druge strane, sopstvenog subjektivnog osećanja, koje bi se kod mnogih dalo identifikovati poznatim »uživanjem u slici« ili »pravljemjem slikarstva-po-svaku-cenu-danas, iz sopstvenog užasa i užitka. . .«

»Umetnik traži opasnu avanturu, ali njegov put teče uvek unutar kulture koja ga je proizvela. Tako on nikada nije potpuno sam. Pojedinaac nije neko ko je sam«. Uz ove reči, postaje nam jasnije da ni svekolika avantura umetnosti devete decenije ne obavezuje na beskonačnu otvorenost i fleksibilnost. . . jer uvek postoji jedna sila koja vraća (veruje, sputava) u okvire sopstvenog nasleđa, tradicije ili vremena. . .

Pred nama su krajnje specifični radovi beogradske likovne scene, koje više ne možemo odrediti transavangardnom »konceptcijom« slike. Svakako da uz stavke o »novom senzibilitetu« možemo izdvojiti nekoliko interesovanja beogradske umetnosti. Pre svega