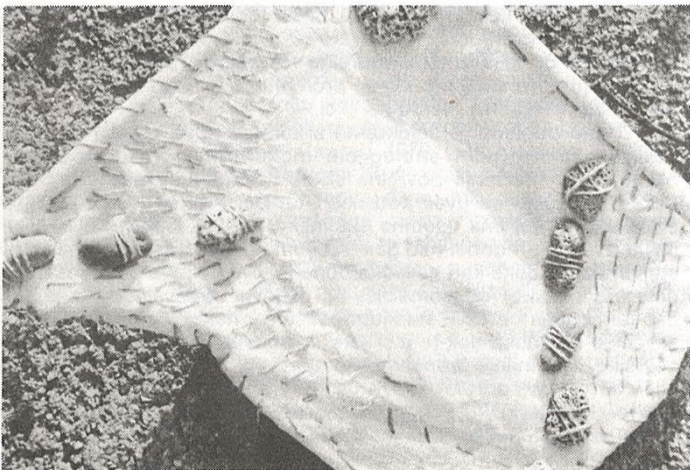


mer kao prikaze snova ili literano podstaknute mizanscene. Između Ja i njegovog otelotvorenja u sliku teče mnogo energije i za otvorenost nove slike je karakteristično to da te energije više oslobađa nego što ih ukalupljuje. Slika se stoga često čini kao avantura, u kojoj se stalno otvaraju nove mogućnosti 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 nastrojivosti 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. Pojedinač 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

ona, možda u trenutku najrasprostranjenija, za sliku-pikturalno-dve dimenzije. U ovakvoj slikarskoj delatnosti je dozvoljeno, moguće tzv. uživanje u boji, materiji, činu – umetnici, svakako ne bez sopstvenih istorijskih referenci, stvaraju odnoseći se spram nasleđa, prošlih uzora i mogućih trenutnih uzora, najbližih pozicijama tzv. novog ekspresionizma. »Citati«, prevodjenje prošlosti na sopstveni jezik, ponovno tumačenje istorije umetnosti /slikarstva nisu greh već način da se stvori jedan novi, postrevolucionarni jezik umetnosti; zanimanje za skulpturu – prostor podrazumeva ne samo ono što bismo nazvali klasičnim medijem skulpture/ male forme, već i određeno ukidanje granica ovog medija stapanjem s prostorom, na način koji bi bio najbliži kolorističkom/nepikturalnom uspostavljanju odnosa u datom ambijentu.

Tu, npr. u radovima Krnajskeg, Stevanovićeve, nailazimo na srećni spoj umetnosti kao mentalne i čulne biološke aktivnosti, na kompletno, sveobuhvatno i kontemplativno poimanje prostora /boje/ oblika; »ambijentalni novi prizor« predstavljao bi moguću sintezu prethodna dva interesovanja za medije, tj. takvo organizovanje, arhitektoniku ambijenta, koja poseduje sopstvene reference s različitim (sakralnim) istorijskim ambijentima. Određena likovna/pikturalna grupacija tada stvara ambijent u ambijentu. Prelazak iz dve dimenzije u tri posmatramo dijametralno različito kod *Alter imago* i kod M. Bajića. Kod prvih se ovakvo oslobađanje dimenzija čini na

nekoliko nivoa, koji od izvesne doslovne slojevitosti, čak i u upotrebi materijala, na gotovo neprimetan način stvaraju slojevit odnos spram prošlosti, uspostavljajući tako na jednom jedinom radu dijalog sa, ako hoćemo, celokupnom »memorijom kulture«. Čitanje takvog jezika obavezuje na nivoe – onaj vizuelni, čak i taktilni, sadržinski i na kraju istorijski – koji, budući najkomplicovaniji, smešten u okviru dekorativnog, podrazumeva naš sopstveni odnos spram pomenute »memorije kulture« i koji se, svakako, najteže čita. Kod drugog umetnika se stvari odvijaju drugačijim, uglavnom subjektivnim tokovima – prelazak dve dimenzije u tri dešava se u momentu kada slika »oživljava«, kada njena potreba da bude svrhovita i samosvojna postaje očigledna jedino u slučaju sopstvenog otelotvorenja u trećoj dimenziji/prostoru. Na jednom širem planu, možemo je smatrati »imitacijom imitacije« ili imitacijom imitacije života... kada se ukidaju granice između čulnog i misaonog, vizuelnog, taktilnog i meditativnog.

Tako, u određenom značenju, »fenomen nove slike« postaje kardiogram umetničkih avantura s kraja veka, koje ne želimo i ne možemo u potpunosti da predvidimo, naročito ne pretpostavljajući jedan likovni model drugom. Ako je to rdava (ne »rdava«) umetnost, onda je to zato što, svesna sebe, ispituje svoje sopstveno rođenje.

volja za slikanje

povodom izložaba Đure sedera, nine ivančić, brede beban i marine ercegović u galeriji suvremene umjetnosti

marijan susovski

O pojavi slikarstva u postkonceptualnom periodu hrvatske umjetnosti ne možemo više govoriti kao o novosti. Dvije pune godine otkako su se pojavili simptomi okretanja novoj slici – boji i figuralnoj predstavi, dovoljno su dug period da se zamjete karakteristike ove pojave, njezina raširenost, vrijednosti, a posebno autori i njihove individualnosti. Kako je općenito u svijetu slikarstvo naglo prevladalo donedavno asktsku, karizmatiku i angažiranu umjetnost, ispoljenu najraznovrsnijim medijima izražavanja, tako i je i samo u kratkom vremenu doživljavalo promjene, pa je doseglo, već možemo naslutiti, vrhunac svog zaleta. Ekspresija u boji i formi osnovni je obilježavajući »stil« ovog trenutnog »duha vremena«, bez obzira na to kojim ga imenima nazivali. Ova ekspresija, negdje više negdje manje naglašena, više ili manje originalna u spoju novootkrivenih ekspresionističkih izražajnosti i namjernih preuzimanja ranijih ekspresionističkih faza povijesti umjetnosti, izbija iz jedne nove unutrašnje prisile današnjeg umjetnika da savlada ponovo gustu i ljepljivu masu boje, i da je inervira nemirom koji ga, svjesno ili nesvjesno, u današnjici progoni.

Nakon razdoblja tzv. nove umjetničke prakse u Hrvatskoj, koja je podrazumijevala različite oblike djelovanja umjetnika i različite medije, a kojima materijalna strana djela nije bila krajnji cilj, oko 1977. godine u postkonceptualnom razdoblju umjetnici usmjervaju pažnju na fizičku stranu materijala kojim rade. Javlja se najprije primarno slikarstvo što sliku svodi na osnovne građevne elemente kojima se svaka slika fizički konstituira. Slikari su analitički preciznim postupcima gradili sliku od njezinih specifičnih materijalnih komponenti. Sliku su sačinjavali jedino potez kista, naslaga boje i tekstura platna ili druge podloge. Pod utjecajem konceptualne umjetnosti, to je slikarstvo bilo lišeno svih drugih zadataka osim da ispolji vlastitu materijalnu suštinu. Za tim slikarskim asketizmom slijedilo je analitičko ispitivanje drugih materijala koji su mogli postati predmet interesovanja umjetnika upravo zbog specifičnih vrijednosti svojih struktura. No, sama strukturalnost materije nije više jedini cilj umjetnika, nego su to i plastičke kvalitete koje iz nje proizilaze.

Taj se razvoj mogao pratiti na radovima Borisa Demura, Damira Sokića, Milivoja Bijelića, Ante Rašića, Zdravka Santrača i Nine Ivančić. Unutar ove mlađe generacije umjetnika, koji su se vratili boji i slici, Nina Ivančić je prva pokazala interesovanje za obojeno polje platna kao mjesto slikarskih operacija kistom, koje nisu, kao kod primarnog slikarstva, kontrolirane, sistematizirane i unaprijed zadane, nego spontane i uvijek ovisne o međudodnosu s ostalim zahvatima na slici. Obojene plohe i tragovi kista prekrivaju se međusobno i pretapaju u vizuelno vibrantnu i koloristički živu površinu. Bila joj je svojstvena analiza bojenog polja – odnos brižljivo bojenih ploha i poteza kista. Rezultat nije bio »lijepa slika« nego »nova slika«, slika koja, polazeći od iskustva apstrakcije do konceptualne umjetnosti, traži nove izraze bojom i formom. U tom periodu ana-

lize, Nina Ivančić je gotovo kodificirala svoj slikarski postupak. Unutar okvira slike postavlja kvadrat, ili na neki drugi način određuje središnju zonu, oko koje ili unutar koje vibriraju kratki potezi kista. Boje su uglavnom žuta, zelena, plavičasta, smeđa i ljubičasta, slagane u kombinacijama koje stvaraju ili veoma prigušene, ili veoma reske tonove slika. Njezine novije slike napuštaju tu strogost.

Oblici postaju organski, biomorfni, a podloga se pretvara u prostornu magmu koja ih obavlja ili oni u njoj lebde. Nemoguće je ustanoviti kada je prostor određen a kada nije, kada su oblici apstraktni a kada sugeriraju predmetnu stvarnost. To što je prikazano nalazi se između fantastičnih formi sna i poetike slobodnih formi. Sve nas na tim slikama podsjeća na nešto poznato – stvari kao da poznajemo, ali ih ne prepoznamo. Slike su radene u vrlo čvrstom kompozicionom jedinstvu i snažnim potezima ekspresionističke gustine. Za razliku od prethodne faze, u novim slikama nastupilo je, dakle, oslobađanje formi, umjesto gotovo unaprijed zadanog rasporeda elemenata na ovim slikama oni su smješteni spontano ili, mogli bismo reći, intuitivno. Štoviše, same forme poprimaju onakve karakteristike kakve se autorici čine najpogodnijim u određenom dijelu slike ili fazi rada na slici. Nina Ivančić, dakle, ovim novim slikama iz 1982. godine čini korak prema novom ekspresionizmu, ali ne unosi onu notu angažiranosti koju ima novi njemački ekspresionizam upotrebom motiva ljudske figure. Međutim, nalazimo istu »sračunatu nervoznost« koja testira naše granice tolerancije, nemogućnosti bilo kakve diskusije o lijepom i ružnom na slici, budući da upravo »ružno« ima neobjašnjivu privlačnost, a svojstvena joj je i bizarnost boja i oblika, koja karakterizira i »stari« i novi ekspresionizam.

Volja za slikanje, ispoljavanjem čulne strane slikarstva, totalnim prekrivanjem kadra i težnja za kaotičnim i vibrantnim kolorističkim intenzitetom prisutna je kod jednog drugog umjetnika, pripadnika starije generacije – Đure Sedera. Ova volja za slikanje koja ga je dovela do slikarstva u počecima, ostala je uvijek prisutna, i upravo je naglo izbila s prvim novim slikama oko 1976. godine, a zatim poslije u dva navrata doživljavala promijene. Sederova platna su prekrivena gustim namazima, do poslednjeg djelića, ekspresivnim potezima kista. Slike su rađene akciono, kao u jednom duhu, čini se bez promišljanja i odlučivanja o kompoziciji i propisanom odбору boja. Preovladavaju pretežno tamne i hladne boje – siva, plava, zelena, ljubičasta s ponekim akcentom toplije ili svijetlije boje, koje se zbivaju u neobično snažno kompoziciono jedinstvo. Ma koliko ti srazovi poteza kista i zvukova boje bili dramatični i ekspresivni, ipak ostavljaju dojam zatamljene energije, zakočenosti i bezglasnog krika. Kada se iz inače apstraktnog ili neuluzionističkog fonda slike, ili unutar njega, jedva pomalaju ili izdvajaju likovi, oni su nedefinirani i shematizirani. Često su ugriženi ili ucrtani oštirim predmetom u masu boje kao dodaci, ili ih je teško razabrati unutar nje. Sederov slikarski čin upravljen je na sam postupak slikanja slike. Zbivanje podređeno volji da se polje prekrije i da se stvori totalna, gusta, živa površina boje. Za Sedera je to oslobađanje emocionalnih naslaga njegove elementarne potrebe za stvaranjem slike kao kromatskog događanja. Poslije 1981. Sederovo slikarstvo se u izvjesnom smislu mijenja. Boje postaju svijetlije, figure izrazitije. Platno preplavljuje boje u rasponu od svjetloplave do različitih tonova žute zelene. Potezi kista su širi, jače zahvaćaju plohu i izrazitije su geste. Sudari tonova boje su još snažniji. Ako nema sučeljanja boja, tada jedna boja djeluje svojom agresivnošću. Od nejasnih, jedva naznačenih kontura likova, ucrtanih oštirim predmetom u boju ili izvedenih samom bojom, Seder je prešao na jasnije ocrtane i snažnije figure. Uglavnom se radi o jednom ili najviše dvije shematizirane figure, čije su glave ili gornji dijelovi tijela u nekom nejasnom