

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«, prevodenje 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 zatomljene 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 ugribe ili ucrtani oštrim 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 oštrim 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

položaju i neobjašnjivom međusobnom odnosu. Likovi su deformirani, posebno njihove glave, najčešće prikazane u profilu, pretjerano disproporcionirane i distorzirane. Na svim Sederovim slikama nemoguće je da se ne uoči osjećaj melankolije, izguđenosti, apsurdnosti, monotonije, praznine, pogotovo kad su u pitanju ljudski likovi, dakle osjećaji koje poznamo u njegovim dijelima, kao što je jasan i njegov stav negacije klasičnog pristupa slici i značenju pojma ljepote. »Kromatska događanja« na Sederovim slikama toliko su podređena slikarskom prosedu njegove autorske ličnosti i u svojoj strukturi su toliko snažna da ih se mora prihvatiti kao izvanredno slikane »ružne slike«.

Daljnji obrat ka figuraciji dogodio se prvenstveno kod niza mladih slikara, odnosno – što je posebno zanimljivo – slikarica. Breda Beban kao slikar dolazi iz konceptualne umjetnosti u kojoj je, kako sama kaže, »prihvatila pomicanje područja estetike na plan autoanalize, kritike, tj. spoznaje i etike, te samim tim logično svodenje rada na vrlo određenu i kontroliranu funkciju«. No, taj je rad nije zadovoljavao zbog »nedostatka intenzivnijeg kontakta s materijom, mogućnosti eliminiranja energije u procesu slikanja i komponente vizualnog razmišljanja«, što je njoj bilo važno. Prve slike bile su joj manjeg formata i na njima se u pravilnim razmacima, preko cijele površine, odzgo prema dolje, ponavljao istovjetan figuralni motiv. Formirala je sličice čijim je ponavljanjem »proizvodila prostorni i vremenski ritam slikanja, jednostavnu mrežu koja čini dekorativnu strukturu slike – objekta«. Bila je predana, kako kaže, dekorativnom slikarstvu. Ubrzo se motivi povećavaju, a povećava se i format slike. Sada slika, sastavljena od nekoliko vertikalnih segmenata – svaki od drukčijeg ponavljanog uzroka – postaje struktura međusobno suprotstavljenih nizova šarenih motiva. Noviji su radovi velikih dimenzija, a nekad sitni motivi cvijeta, vitica, lozica ili geometrijskih elemenata postaju hipertrofirani. No, u toku tog procesa promjene formata, mijenjao se i stav prema figuralnim motivima. Naime, jednolični i opetovani dvodimenzionalni motivi postaju plošna pozadina nekolicine većih figura, prikazanih trodimenzionalno. »Predmeti i dezeni nisu odabrani slučajno, svaki od njih ima određeno značenje. Slika odražava potrebu asimiliranja različitih stvari i njihovo neminovno ugrađivanje u vlastiti svijet. Odbacila sam zahtjev dobrog slikanja za istovremenost akcije i dosljednost slikarskog postupka i dopustila sebi da me svaki predmet u procesu slikanja isprovocira na svoj način« – kaže Breda Beban. U ovim slikama uočljiv je pokušaj spajanja strukturalnog američkog »pattern paintinga« i italijanske transavangarde. Međutim, tom gomilanju šarenih, vizualno pregnantnih plošnih motiva, čini se, nije svrha stvaranje djela s dignitetom transavangardističke slike, jer su motivi ne samo krajnje banalizirani, nego su i odviše poznati upravo u ikonografiji američkog »pattern paintinga« da bi se mogli shvatiti drugačije nego kao ironiziranje. Nakon ove »pattern« faze, Breda Beban je ušla u novi svijet figura koje upravo izbjegavaju struktuirane pozadine da bi same prekrile velike površine i svraćale pažnju na svoju gestu i izraz.

Rad Marine Ercegović pamtimo od trenutka kada je, kao i Breda Beban, izlagala slike o opetovanim istovjetnim banalnim motivom sitno slikanih životinja i drugih likova u brojnim redovima preko platna. Figurice padobranaca, slonova, nosoroga itd. bile su sadržaj slikarstva kojemu je prava tema bila ispraznost, banalnost, uniformnost. Slijedeći korak počeo je razarati nepomućenu jednoličnost i unositi agresivno ponašanje među likove koji se raspršuju po površini slike i preuzimaju aktivno sudjelovanje u novopostavljenoj priči. Tema slike postaje angažiranija, od likova se zadržava i najčešće ponavlja motiv čovjeka – ratnika. Novi probaj doživljava i boja – rasprskana je u jakim potezima kao likovi i potcrtava »agresiju« priče. Slike nastale početkom 1983. korak su u novu strukturu slike. Radnja ranijih slika zbivala se na fondu i u većini slučajeva u jedino postojećem prvom planu. U novim radovima fond tvori industrijski napravljena, cvjetnim uzorcima dezerinirana, svila. Na svakoj slici uzrok je identičan, ali je boja tkanja različita. Autoričin postupak se više ne sastoji od istovremene građe tog fonda i na njemu postavljениh likova, nego od interveniranja bojom na svilenom tkanju i njegovoj boji. Ona operira na površini »slike« – poništava originalnu boju platna premazivanjem, naglašava nanošenjem kontrastne boje, potcrtava spiralnost, vitičnost ili florealnost uzorka i ubacuje tom dezeniu strane, ali od ranije nam poznate, vlastite figuralne motive. Ove slike velikih dimenzija, koje u ponekom trenutku mogu izazvati asocijacije na motiviku orijentalnih kultura, pa i na zapadnoevropsku umjetnost s početka stoljeća, koja se njome inspirirala, znače oporbu autora između zadane strukture podloge i vlastite (s)likovne senzibilitnosti. Slikarica obezvređuje ili naglašava dekorativnu podlogu iscrtavanjem i docrtavanjem, ispravljanjem i ponavljanjem vlastitih znakova koji se svojom umjetničkom slobodom i »imperfekcijom« poteza doimaju kao svijesno razaranje i povređivanje nametnutog »patterna«. Autoričin gest jeste unošenje svojeg ritma, motiva, boja, vlastite ekscentričnosti i njoj osobenog osjećaja ekspresivnosti.

Plejada zagrebačkog kruga »novoslikarica« – Ivančić, Beban, Ercegović, a zatim i Schubert, Fio, Ševčik – u stalnom je nadržavanju pojedinih problemskih faza i sve izraženijem ispoljavanju vlasti-

tih osobitosti u radu svake od njih, koje ih međusobno distanciraju, ali istovremeno izvanredno povezuju u grupu jedinstvenu po različitosti. Zvijezdana Fio vrlo živim, nemirnim, gusto isprepletenim crtežom popunjava površinu platna ili papira, kolažira sitne »mirovske« detalje u veće u boji i liniji snažne cjeline.

Edita Schubert širokim zamascima prekriva velike površine »slike« napaštajući ranije kombinirane tehnike i sitne intervencije na predmetima. Radi na papiru i kartonu, oblikujući ih na neobičajan način, izvan standardnog kvadrata slike, od trokuta, polukruga, sve do antropomorfnih oblika ili oblika predmeta, a sa snažnom izražajnošću boje. Unutar prepleta poteza boje razabiru se često figuralni motivi, dani kao detalji, koji upućuju ili asociiraju na neodređena mitska ili mitološka božanska, ili na drugi način nedokučiva nam bića, ili samo služe da pojačaju »mistiku« autoričinog crteža i odnosa boja.

Nakon neobično živih crteža, Anja Ševčik ulazi u »ekspresionističko-apstraktnu« fazu, u kojoj se počinju gubiti egzotični likovi životinja, a dominiraju slojevi u kontrastima suprotstavljenih boja.

Ova grupa slikara »nove senzualnosti«, nadopunjena s još ponekim autorom kao što su Nella Barešić ili Dušan Minovski i Igor Rončević, vrlo je osebjuna i za današnje slikarstvo u Hrvatskoj, i općenito današnje »slikarsko« vrijeme, zanimljiv fenomen.

Kako prihvatiti slikarstvo nakon dekade neslikarski raspoložene? Nakon desetogodišnjeg asocijalnog angažmana i protestnog djelovanja, opstrukcije umjetnosti i traženja umjetničkih alternativa? Nesumnjivo je da su na pojavu te vrste slikarstva u Hrvatskoj utjecali italijanska transavangarda i raznovrsni oblici američkog »new image paintinga«, o kojima su informacije proširene »iz prve ruke«, izložbama »Amerika danas« u Zagrebu 1979. i sekcijom »Apeto 80« na Vencijanskom bijenalu 1980. godine, ali je svakako već postojala predispozicija za zaokret ka slikarskom, i to – novom slikarskom. O tom zaokretu svjedoče raniji radovi naših umjetnika koji su nagovještavali novo interesovanje i novi tip likovnog angažmana. Nova slika nastala je iz ironizacije slikarstva, izišla je iz postkonceptualnih refleksija o slici kao slici u smislu »figure kao figure«, odnosno »imagea kao imagea«. Ranija konceptualistička negacija slike postupno je dovela do isticanja figurativnog u obliku antislake – ne-slike ili ne-lijepe slike, da bi završila u slikanju ružne slike, čiji figuralni elementi poprimaju slojevita značenja i različite nivoe poruka.

Nova slika proizlazi, dakle, iz konceptualnih refleksija o slikarstvu kao anarhičnom stavu konceptualizma prema umjetnosti. Slike su samorazarajuće i samokritične. One su komentar onoga što prikazuju i same sebe. Razlažu proces vlastitog nastanka, svoju dekorativnost ili ekspresivnu funkciju, ne stide se igrati se slikarskim materijalom i motivom, često se rugaju jednom i drugom. Ali, ispod naoko neobaveznog zabavljanja slikarskom materijom i odabranim motivom, probijaju egzistencijalna pitanja. Tu pomaže ekspresija. Ona proviruje kroz priču i njoj adaptirane oblike, na prvi pogled naivne i jednostavne, ali koji ipak pokazuju da se ne radi o romantičnom prihvaćanju svijeta i njegovih problema, nego o sardoničkom komentiranju i promišljanju.

Prostor slika određen je osnovnim simboličkim naznakama predmeta ili pejzaža, često je plošan ili kubistički složen, deformiran ili apstraktan. Likovi su groteskni, ekspresionistički deformirani ili dječje pojednostavljeni. Njihov se repertoar pronalazi u životinjskom svijetu, pričama, fantastici i horror stripovima. Većinom ovisi o individualnoj mitologiji autora i podsvjesnom svijetu značenja. Atmosfere slika su alijenirane, s naznačenom hladnoćom prostora, predmeta ili pejzaža, ili su nabijene izobličenim ljudskim stvorenjima. Boje su pretežno hladne, a njihovu hladnoću pojačavaju dane kontrastne boje. Dominiraju crtež i grafizam linije, a boja pojačava ekspresiju. Slike karakterizira odsutnost pravila estetike. Svaka slika i svaki autor nameću svoja likovna i vizualna pravila, unutar kojih odmjeravamo koliko odgovaraju smislu što što se sa slika očitava. Eklektičnost i posudba specifičnih izraza ranijih stilova često su prepoznatljive, ali i prihvatljive, ako su izrazi kreativno asimilirani i autorski transformirani. Smisao svake slike određuje upotrebljena likovna sredstva. Nova slika se u Hrvatskoj pojavila već 1976. i 1977. da bi nagli uspon doživjela 1980. i 1981. Grupa autora koja se formirala 1981. nije se bitno proširivala novim imenima, sada prolazi kroz kušnje individualnih autorskih sazrijevanja i pretapanja iz faze u fazu, od kojih je svaka na svoj način zanimljiva. To pokazuje da se radi kako o sazrijevanju autora, tako i o činjenici da ova pojava slikarstva za sada još nije iscrpljena i do kraja definirana.