

nova umetnička praksa

1966 — 1978. (V)

promene krajem sedamdesetih: zalazak modernizma — probor postmodernizma

balint sombati

U ranijim našim tekstovima pokušali smo obuhvatiti one najkarakterističnije crte jugoslovenske nove umetničke prakse kroz delovanje najznačajnijih njenih predstavnika. Obim ovog pregleda nije nam omogućio osvrt na sve adekvatne pojave koje su također dali svoj doprinos datom fenomenu — bilo da se radi o pojedincima ili širim inicijativama —, znači koji imaju niz dodirnih tačaka sa područjem nove umetničke prakse kao što je rok-kultura, poštanska umetnost, zatim neka savremena nastojanja u mediju teatra, stripa, filma i televizije.

Pre nego što predemo na razmatranje velikih promena pri kraju sedamdesetih želimo da se još jednom osvrnemo na one najbitnije inovacijske rezultate perioda između 1966. i 1978. kako bi kasnije lakše učili potpuno drugačija načela postmodernizma. U svom tekstu koji govori o novoj umetničkoj praksi unutar hrvatskog kulturnog područja Davor Matićević podvlači četiri glavne karakteristike dotične pojave, a ta su sledeća: a) upotreba novih medija; b) promena načina umetničkog delovanja; c) promena shvatanja pojma umetničkog dela i d) specifični društveni angažman¹. Ove ocene, naravno, važe i za druge sredine gde su se pojavila slična nastojanja mlađih stvaralaca-intelektualaca. Pri tom treba istaći i internacionalni program nove umetnosti koji se oslanjao na domete rane avangarde, pre svega dadaizma, da bi u ekspanziji šezdesetih u promjenjenim prilikama društveno-političkog i kulturnog trenutku uzeo veliki zamah u ideji jedne sveobuhvatne utopije: »Postavljam se zahtev za pravednijim društvenim poretkom koji je kao »Konkretna utopija« završio u studentskim pokretima 1968. Nije, doduše, nastao novi društveni poredek ali su nove spoznaje urodile mnogobrojnim autonomnim i alternativnim pokretima, čije je postojanje i delovanje dao snažan pečat stavu cijele jedne generacije.² Kao posledica gore spomenutih zbivanja dolazi i do rascpa unutar kulture koja se tako razdvaja na subkulturu i kulturu establišmenta. Područje nove umetničke prakse, u nekom smislu, takođe možemo smatrati kao jednu od vidova subkulturne aktivnosti.

U Jugoslaviji je situacija bila pomalo šizofrenična jer dok su neke, uglavnom manje, sredine bezkompromisno odbacivale novoumetničke predloge mlađih dotle su neke institucije u većim gradovima vremenom ne samo prihvatile dati fenomen nego su se i angažovali u popularizaciji i kanalizovanju poruka sličnih kreativnih nastojanja. Dok su kulturne institucije studenata i omladine većih gradova — Beograda, Zagreba, Ljubljane, Novog Sada — uglavnom uspešno prihvatile i favorizovale novu umetničku praksu, dotle su se muzeji i galerije tradicionalne umetnosti ponašali odbjorno pa čak i omaložavajuće s čime su u stvari propustili priliku da učestvuju u kretanjima savremene umetnosti. Predstavnici tih institucija, kao i kritičari i teoretičari tradicionalnog kova u svojim negativnim sudovima upisivali su predstavniciма nove umetničke prakse da se odriču kulturne baštine svoje sredine i da stim uporedno prekidaju organsku vezu sa već ostvarenim rezultatima domaćeg lokaliteta. Pri davajući negativnih ocena, međutim, zaboravili su iz vida činjenicu da se nova umetnička praksa, kao jezički fenomen oslanjava na dostignuća istorijske avangarde a pošto uzore rada avangarde nisu mogli naći u dovoljnoj meri u svojoj sredini, bilo je logično da se predstavnici novih htjenja okreću internacionalnim uzorima. Kao posledica ove orijentacije kozmopolitskog usmerenja nova umetnička praksa se »oštro distancirala ne samo od pretežnog dijela umjetničke produkcije zatećene na vlastitom terenu, nego često i od samog shvaćanja pojma i funkcije umjetnosti na tom istom terenu³. Razmimoilaženje, dakle, tradicionalističkih i modernih snaga bio je rezultat jedne prirodne polarizacije kao metafora shvatanja funkcije jezika umetnosti u datom prostoru i vremenu. Protagonisti nove umetničke prakse su umesto kontinuiteta lokalne umetničke produkcije sledili kontinuitet razvoja istorijske avangarde, i to onih njenih razdoblja, čija se revitalizacija uvek veže uz eksploracionističku, modernističku amplitudu umetničke produkcije. A kako ta razdoblja najčešće karakterišu antiburžoaska načela logično je da je i delovanje nove umetničke prakse bila u stvari borba »avangarde sedamdesetih protiv društvenih konvencija i kompromisa gradanske umjetnosti, koji se podudaraju s društvenim konvencijama⁴.

Jedna od bitnih karakteristika umetnosti dotičnog perioda je upravo radikalni stav prema gradanskim idealima u najširem smislu. Nova umetnička praksa ruši mit o božanskom pozivu bavljenja umetnošću sa svim svojim implikacijama. Ujedno ukazuje na nemoć umetničkih školskih ustanova da prihvate i shvate najnovije pojave; većina predstavnika ovog pokreta nije nikada pohadalo bilo koju umetničku školu. Njegovi protagonisti dolaze sa područja najrazličitijih intelektualnih opredeljenja videći »svu ulogu u širem društvenom kontekstu, a ne u uskom umjetničkom sistemu. Bavili su se više etičkim a manje estetskim problemima likovne umjetnosti⁵. Uprkos tome observacija etič-

kog u najrazličitijim medijima ipak rezultuje u jednoj vrsti nove estetike kroz raznih oblika formulacija kreativnih poruka. U okviru razmatrajanja jezičkih i biheviorističkih promena, pak, nudi nam se sledeća definicija: »Oslobodenjem od objekta, klasično oblikovanog ili slikanog, umjetnik se okreće fenomenima, pojavama, sublimiranim i skrivenim u predmetima, pojmovima, sublimiranim i skrivenim u nama kao pojedincima ili kao sastavnim djelovima različitih društvenih zajednica, nastojeći da ono što iznosi ima značenje i težinu kritičkog štava. Istodobno, baveći se novim materijalima, preispitivao je pojam i funkciju umjetnosti, njezinim pretpostavkama, uvjetima, mogućnostima, granicama i rezultatima⁶. Nova umetnička praksa je, baš zbog svoje podvučene intelektualne podloge, tipična urbana umetnost, i to karakteristična za razvijenija područja čije kulturne spone sa evropskim i svetskim zbivanjima nisu nezanemarljive.

U drugoj polovini sedamdesetih, pri kraju decenije se već osećaju prvi znaci iscrpljenja nove umetnosti, kako u svetu tako i u nas. Moguće promene se ne odnose isključivo na razna konceptualna, to jest postobjektna strujanja, odnosno na područje likovne umetnosti, nego ujedno nagovještavaju bitnije izmene u svetu kulture i umetnosti uopšte. Posle ekspansionističkog trenda modernizma pojavljuju se prvi znaci postmodernizma što znači da posle perioda avangarde stupa na scenu doba postavanguardizma kao antipod prethodnog programa svetske duhovne producije. Šta znači transavangarda u odnosu na avangardizam, kakve bitne novosti donosi? Dok je avangardizam negacija svega što je lokalno, istorijsko i nacionalno, dote se transavangardizam oslanja na suprotnosti ovih pojmove: svoje ideale pronalazi u tradiciji istorijskih vrednosti, povlači se u regionalne okvire i na paraleli društvenog jačanja konzervativizma povezuje se sa drugim slojevima kulture koje takođe karakteriše stagnacija intelektualnih napora.

U svetu likovne umetnosti takođe dolazi do velikih orientacionih potresa što je posledica promene položaja jedinice u društvenim previranjima. Nastala društveno-ekonomski situacija ne pogoduje više zajedničkom, kolektivnom radu, grupe se raspadaju jedan za drugim a individua je primorana da sama sebi pronalazi neka (kvazi) rešenja u sve težim prilikama egzistencijalnog života. Drugi razlog takvih dešavanja možemo da potražimo u opštem razočarenju u neke ideje i ideologije koje su u prethodnom periodu nagovestile svojevrsnu vitalnost. Deveda je decenija vreme egocentrizma što se očituje kako u etičkim stavovima pojedinih autora tako i u stilsko-jezičkim obrazcima slikarstva i skulpture transavangardnog ispoljavanja. Pluralizam ideja i jezičkih formula dolazi do postepenog izražaja što često kulminira u vidu svojevrsne eklektike kao posledica korišćenja istorijskih reminiscencija i citata. Nema više vladajućeg stila ili izma, unutar posmodernizma deluje niz individualnih stilova koji se mešaju jedan u drugo. Mediji klasičnih tehniki, kao slikarstvo i skulptura, ponovo zauzimaju svoj nekadašnji centralni položaj. Posle stagnacije u doba nove umetničke prakse umetničko tržište ponovo oživjava i cveta u svom punom sjaju. U tom trenutku nova umetnička praksa silazi sa aktualne umetničke scene, za njene protagoniste nema više mesta u konjekturi transavanguardizma. Subjektivne snage umetnosti se sve primetnije atomizuju što povlači sa sobom i zatvaranje regionalnih kulturnih sfera u svoje okvire. Vodeće zemlje svetske umetnosti čak povlače nacionalni karakter svoje recentne produkcije ističući neke pojedinosti svojih kulturnih sredina: U Italiji se javlja transavangardno slikarstvo, nova slika i učeno slikarstvo; u Nemačkoj se oglašavaju novi ekspresionisti i novi divlji; u Francuskoj se probija novi barok, a u Sjedinjenim Američkim Državama nova i loša slika itd. I pored nastojanja da se imenuju neke umetničke pojave lokalnih obeležja stručnjaci su saglasni u tome da se novi eklekticizam kao zbir svih tendencija »opire svakoj klasifikaciji«, te da umetnici više nemaju zajedničke nazore. Situacija je haotična kao dosad nikada, samo je jedno sigurno: posle dominacije umetnosti subkulture reč ponovo dobija umetnost establišmenta koja je pogodna između ostalog i zbog toga što umesto novih ideja donosi novčani profit onima koji se brinu o njoj.

U Jugoslaviji se odomaćuje termin »nova slika« koja svoju kritiku da je režimska umetnost dobija u prigovorima Noje sloveniše kunsta.⁷ U osi nove slike dominantnu ulogu preuzima slikarstvo: »Posle decenijske vladavine ikonoklastičke dematerijalizovane umetnosti (autorefleksivnost konceptualizma, procesualnost, video) i surrogatne slike u fotorealističkom oblicju, jedna mlada generacija ponovo se obraća slici⁸. Ali nova slika nije povlastica samo mlađe generacije. U to nas ubeduje izložba XI. Jesenjeg salona u Banjaluci sa nazivom »Ka postmodernoj umetnosti, u čijoj postavci primećujemo radeove najstarijeg, reklo bi se, istorijskog pokolenja, kao što su Gabrijel Stupica (1913), Ive Šebalja (1912), Jožef Ač (1914) ili Vojo Dimitrijević (1910—1981). Njihov se opus iz nekih aspekata definiše kao predigra današnjih reminiscentnih trendova, ali ne u manifestativnom nego pre u nekom skrivenom smislu. To je i logičnije za razliku od nekih ekstremnih slučajeva kada su se određeni umetnici nove umetničke prakse od danas do sutra latili nove mode neretko prekidajući sukcesivni, organski razvoj vlastite umetnosti.

Ali slikarstvo kao tehnika javlja se već i u okrilju nove umetničke prakse, u njenoj zalaznoj fazi, kao nagovještaj nadirućih promena. U drugoj polovini sedamdesetih na primer u Zagrebu se javlja čitava jedna mlada generacija oko Galerije Nova koja se oslanjajući na rezultate i iskustva nove umetničke prakse analitički odnosi prema pojmu slike i skulpture. Oni unutar ovih medija ispituju odredene procese, metode i zakonitosti korišćenih materijala za jezičko organizovanje dela. »Nova slika rada se iz rasula stare i temeljitog raščlanivanja uvjeta i razloga njezinog nastanka«, primećuje Susovski, dodajući: »Naglašavanjem poze kista, debljine namaza boje ovisne o tom kistu, načina nizanja poteza na podlozi kao i samog okvira slike i strukture platna ističu se građinski elementi slike a ne ono što se pomoću njih prikazuje.« Ovo, dakle, nije metafizičko slikarstvo koje govori o svetu. Odbaciši semantičnost ona ističe radne postupke, svoje metode, materijale i fizičke uvete pod kojima dela nastaju. U tom smislu ona se može odrediti kao konkretna, semiotična. Taj trend u svakodnevnoj praksi dobiva ime analitičkog, elementarnog, procesualnog i primarnog slikarstva, a medu njene naj-

privrženje zagovornike ubrajamo Borisa Demura, Marijana Molnara, Gorana Petercola, Željka Kipke, Antuna Maračića, Vladimira Marteka, Damira Sokića, Ninu Ivančić, Vesnu Popržan itd. Načela ovoga trenutka se temelje na raspoznavi nove umjetničke prakse ali pojavi medija kao metod klasičnog, manuelnog, već donekle označava definitivni prodor slikarstva i skulpture čiji se primeri ne retko sintetišu u oblik instalacija i drugih hibridnih žanrova ikoničko-plastičkog koraktera. Jezik i materija tih derivata, doduše, nije više u toj meri reducirani kao sredinom sedamdesetih nego se postepeno obogaćuje prodorom individualnih poetika. U domenu slikarstva se tako postepeno vraća ikoničnost, ekspresivnost i simboličnost a uporedno stihi očvršćuje se njegov estetsko-plastički karakter.

U razvoju dogadaju na prekretnici iz sedamdesetih u osamdesete baš nekolincina predstavnika primarno-analitičnog slikarstva postaje nezaobilazna ličnost na području nove slike (Kipke, Popržan, Sokić itd.). Protagonisti nove slike se tako regрутiraju iz više tačaka, između ostalog i najčešće: sa pozicija istorijske avangarde (starija generacija), iz konceptualnog slikarstva i iz slikarstva kontinuiteta (srednja generacija). Može se naći i nekolincina umetnika koji su po ceni radikalnog raskida sa novom umetničkom praksom ušli na teritorij transavangardne slike kao na primer Laslo Kerekeš, koji svoj raniji senzibilitet nadgraduje sa operativnim zahvatima devete decenije.

Kao što je bio slučaj sa novom umetničkom praksom, produkcija nove slike se koncentriše u nekoliko većih gradova. Pored Ljubljane, Zagreba i Beograda sa značajnim potencijalom raspolaže sada i Koper. U odnosu na nabrojane druge gradove ovaj se trend relativno kasno javlja u beogradskoj sredini. Neki su kritičari skloni da uzroke traže u čijenjenici da su Aprilski susreti, tradicionalna smotra ikonoklastičke umetnosti redovno održavala sve do 1977. što je usporavao prodor ka novoj slici. »U beogradskoj situaciji možemo da govorimo o ikonoklazmu u pravom smislu te reći jer je slikarstvo bilo kompromitovano kao retrogradni i akademski medij«, piše Jadranka Vinterhalter, pa dodaje: »U isto vreme slikarstvo u zagrebačkoj i slovenačkoj sredini nastavlja svoj razvojni tok, ono nije bilo isključeno iz repertoara medija.«⁹



Dosta je interesantno da novu sliku na nivoj kritike prihvataju skoro isti ljudi koji su se svojevremeno zalagali za afirmaciju nove umjetničke prakse. Situacija je blagorečeno paradoksalna, čak šta, absurdna, jer su nova umjetnička praksa i nova slika u odnosu međusobne negacije. »To što se početkom 80. naslučivalo sada je javno poznato: novu sliku je pokrenuo u svetu jedan nov, snažan i agresivan kapital, manje osetljiv prema tradiciji i moralno odgovoran prema kulturi. On okuplja kritičare, organizuje kolokvijume i simpozijume, pokreće časopise«, zaključuje Zoran Markuš. A umetnost iza koje stoji taj snažan kapital ne može biti aktivistička, angažovana ili u socijalnom smislu načistena, samo emocionalna, dekorativna i indiferentna u odnosu na društvene procese. Ona jedino zna da progovori kao »memorija istorije«, gledajući ka jučer umesto istraživanja sutrašnjice.

¹ Davor Matičević: Uvodni tekst u katalogu »Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina«. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982.

² Jean-Christophe Ammann: »Što razlikuje sedamdesete i šezdesetih: put u osamdesete«. Kunstforum no. 36, Mainz, 1980.

³ Ješa Denegri: »Problemi umjetničke prakse poslijednjeg decenija«. Tekst u katalogu »Nova Umjetnička praksa 1966–1987«. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

⁴ Jean-Christophe Ammann: citirano delo.

⁵ Marijan Susovski: »Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina«. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982.

⁶ Marijan Susovski: citirano delo.

⁷ Detaljno o ovoj problematici vidi: Dejan Kršić: »die entartete kunst«. Quorum, no 6–7, Zagreb, 1987.

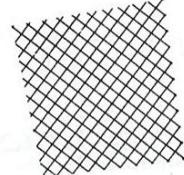
⁸ Sava Stepanov: Uvodni tekst u katalogu »Nova slika crtež«. Galerija »Olga Petrović«, Pančevo, 1984.

⁹ Jadranka Vinterhalter: Tekst u katalogu »Umetnost osamdesetih«. Muzej savremene umjetnosti, Beograd, 1983.

¹⁰ Zoran Markuš: »Pogled na osamdesete godine«. Katalog istoimene izložbe, Collegium artisticum, Sarajevo, 1985.

otvaranje

dragana aleksić



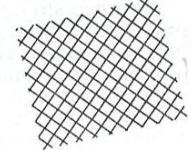
UBI TU GAIUS, EGO GAIA

Dok sam issplela lovoroje vence,
dok sam izvezla zlatne toge,
dok sam isklesala spomenike,
moje su Rimljane
odvele žene
varvarskih imena.

INCEST

San je nastao iz stvarnosti
jer je stvarnost san.
Stvorio je svet
jer je svet stvorio njega.

Incest vlada beskrajem.
Beše li prvi Edip
ili njegova majka?
FIN DE SIECLE



OTVARANJE

Kad bi m eneko oljuštio kao narandžu
ali, ne zubima i noktima
već oštrim nožem,
ja bih,
kao i svaka propissno oljuštena narandža,
ostala, onako ni kisela ni slatka,
da ležim na rascvetaloj kori.

Hiljade stepenika prošlosti
vođe do trošnog tavana
prepunog
nemoćno raspete paučine
oko zardalih simbola.

Na otpadu sadašnjosti
pauci umiru od gladi
a muve od dosade.

iza zavesе sabina terzić

DAN

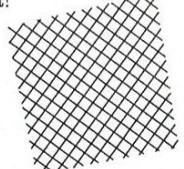
Jednog dana
sam uzalud
tražila drugo
ime za glupost.
I nisam
uspela
da se
setim.
Bilo je to onog dana
kad sam tašnom
nehotice,
udarila psa
saginjući se
da ga pomilujem.

ali, dok sam
tražila olovku
izvetrila je.
Baš me briga!
Mojoj mami se više
ne svidaju moje pesme!

MOJOJ MAMI SE VIŠE NE SVIĐAJU MOJE PESME

Imala sam u glavi
jednu pesmu,

Iza zavese
kao što Džoni reče,
teče drugačije
vreme.
Ne trudi se da
ispravljaš stvari,
stari se
neminovno.
Andelima je svejedno
ko je naredu,
oni uvedu iza zavese
svakoga!



tišina nikolovska kristina

Tročlanji žiri, kome je predsjedavao Jordan Danilovski odlučio je da ovogodišnju nagradu MLADA STRUŽA za najbolju knjigu dodjeli Kristini Nikolovskoj.

RAZAPETOST

Krstovi po meri.

U funkciji
ornamentirane filtracije

Neophodno: mekše ležište
za glavicu čekajućeg.
Iz estetskih razloga.

— Majstore
još eksera...
za zanat —

UŠI

Bubanj — a svila. Bubnjarska.
Prostirka za čelične zone
Arhaična piedestalnost
Crvi pod zemljom. Grodba?

Žileti, tragajte
za dimenzijama,
Zavesa!

Sa makedonskog: Aleksandar Prokopijev

TIŠINA

Kuca na vratima...

Agonični smeh kašikom
od smrdljive kose
jastuk

U lovoru ribamo lobanje
Dubočice — prema želji

Kuca i grebe na vratima
fortissimo

SPLAV

Beli znoj
Trčalica-prevara
Pamučaste uzde
o, svadbena žestoča!

Okce,
pre sklapanja namigni

Dijagnoza:
Neizlečivo smejanje