

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

APSTRAKTNO SLIKARSTVO U HRVATSKOJ OD 1990. DO 2010. GODINE

Hanan El Sayed

SAŽETAK

O počecima apstrakcije u Hrvatskoj, kao i o apstraktnome slikarstvu modernizma u nas pisalo se mnogo. Ipak, ulaskom u drugo desetljeće dvadesetiprvoga stoljeća, slika o umjetnosti u Hrvatskoj na kraju prošloga i početkom ovoga stoljeća čini se i dalje nejasnom, nepotpunom, ili barem ograničenom na uski krug kritičara i publike. Nepostojanje jedinstvenoga kolektivnoga projekta, pokreta ili stila kritičarima i povjesničarima umjetnosti možda je otežalo zadatak, no čini se da je apstraktno slikarstvo posljednjih par desetljeća na margini likovnih zbivanja. Ovim se radom pokušava stvoriti slika o apstraktnome slikarstvu u Hrvatskoj od 1990. do 2010. godine u vremenu kada se o slikarstvu govori kao o slikarskome izražavanju na izdahu. Danas asocijaciju na apstraktno slikarstvo dvadesetoga stoljeća većinu vraća pedesetim i šezdesetim godinama, a o umjetnicima srednje i mlađe generacije u ovome kontekstu zna tek šačica informiranih. U radu su nadalje predstavljene tri generacijske skupine odabranih, ključnih umjetnika. Konačno, ponuđena je teza o stilsnome individualizmu i brisanju granica između pojedinih medija, čime se pokušava ponuditi alternativa mišljenju i potrebi za traženjem jedinstvenoga stila ili zajedničkoga nazivnika oko kojega bi se današnji slikari apstrakcije u Hrvatskoj pod svaku cijenu trebali okupiti.

Rad sadrži 52 stranice: 61,8 kartica teksta i 18 slikovnih priloga. Izvornik je na hrvatskome jeziku.

Ključne riječi: Apstraktno slikarstvo u Hrvatskoj, suvremeno slikarstvo, slikarstvo nakon 1990., stilski individualizam.

Mentor: dr. sc. Frano Dulibić, izvanredni profesor, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Ocjenjivači: dr. sc. Dragan Damjanović, dr. sc. Lovorka Magaš Bilančić

Sadržaj

1. Uvod	3
2. Kratka povijest apstrakcije u Hrvatskoj	5
3. Apstrakcija u kontekstu smrti slikarstva 90-ih godina	7
3.1. Teorija umjetnosti i kraj slikarstva	7
3.2. Izložba Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko slikarstvo u devedesetim godinama	8
3.3. Apstrakcija nakon „smrti“ slikarstva	11
4. Najznačajniji slikari suvremene apstrakcije u Hrvatskoj od 1990. do 2010. godine	12
4.1. Umjetnici starije generacije	12
4.1.1. Marijan Jevšovar (1922. – 1998.)	13
4.1.2. Julije Knifer (1924. – 2004.)	14
4.1.3. Ivo (Ivan) Šebalj (1912. – 2002.)	16
4.1.4. Edo Murtić (1921. – 2005.)	18
4.2. Slikari srednje generacije	22
4.2.1. Vatroslav Kuliš (1951.)	22
4.2.2. Damir Sokić (1952.)	24
4.2.3. Igor Rončević (1951.)	26
4.2.4. Boris Demur (1951. – 2014.)	27
4.2.5. Duje Jurić (1956.)	28
4.2.6. Zlatko Keser (1942.)	29
4.2.7. Zlatan Vrkljan (1955.)	30
4.2.8. Jelena Perić (1962.)	31
4.3. Slikari mlađe generacije	33
4.3.1. Danko Friščić (1970.)	33
4.3.2. Koraljka Kovač (1971.)	34
4.3.3. Roberta Vilić (1971.)	34
4.3.4. Vanja Popek (1976.)	35
4.3.5. Gordana Bakić (1972.)	35
5. Apstraktno slikarstvo u Hrvatskoj od 1990. do 2010. godine: brisanje ukorijenjenih granica i stilski individualizam	36
6. Zaključak	37
Slikovni prilozi	41
Izvori slikovnih priloga	49
Popis literature	51

1. Uvod

Opisati stanje umjetnosti u svijetu i Hrvatskoj danas daleko je od jednostavnoga. Zbivanja na likovnoj sceni u posljednja dva desetljeća još uvijek su, povijesno gledano, možda suviše recentna da bi se o njima s velikom sigurnošću izložio zaključak koji povlači crtu, te stilski adekvatno definira razdoblje prijelaza s dvadesetoga na dvadesetiprvo stoljeće. Drugi otežavajući faktor činjenica je da je velikim *boomom* novih medija tradicionalno poimanje umjetnosti, te samih granica između pojedinih likovnih medija, možda sazrio za neku vrstu redefiniranja, ili barem restrukturiranja. Zadatak postaje još izazovnijim uzmemo li u obzir brojnost najrazličitijih likovnih pojava, stilova, utjecaja i medija koji su danas sastavnim dijelom zbivanja na umjetničkoj sceni.

Početak apstrakcije u nas vežemo za rad malih dimenzija, ali velika značaja –*Pafama* Jo Kleka, odnosno Josipa Seissela, djelo nastalo još 1922. godine. I premda je u nas apstraktnoslikarstvo tijekom čitava modernizma, a kasnije i Nove slike osamdesetih, pronalazilo plodno tlo i zainteresiranu publiku, čini se kako je posljednjih desetljeća popularnost apstrakcije u svojevrsnome „padu“. Na svjetskoj se likovnoj sceni apstraktno slikarstvo osamdesetih i devedesetih godina, pa i prvih nekoliko godina novoga stoljeća, pokazalo zanimljivim tek manjem broju umjetnika.¹ Možda bismo takav „loš glas“ apstrakcije mogli tumačiti kao sveopći pad zanimanja za medij slikarstva, čemu je sa sigurnošću pridonijelo veliko zanimanje umjetnika mlađe i srednje generacije za konceptualnu, te video umjetnost i ostale nove medije. Stoga nas ne čudi što se o slikarstvu posljednja dva desetljeća govorilo kao o mediju na izdahu, umjetnosti koja će se krajem stoljeća trajno ugasiti. Uzrok tomu nije samo veliko zanimanje za performans, instalacije i konceptualnu umjetnost, već i vraćanje figurativnoga slikarstva u središte svjetskih likovnih zbivanja krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina prošloga stoljeća. Početak ove promjene mnogi vide u radu Philipa Gustona, američkoga umjetnika, koji je nakon godina u apstraktnom slikarskom izražavanju, krajem šezdesetih počeo slikati u duhu neoekspresionističke figuracije. I premda su prve reakcije američkih likovnih kritičara bile daleko od pozitivnih, njegov je odmak od apstraktnog ekspresionizma označio početak sve većeg zanimanja za povratak figuri i mimetičnomu. I u nas je, premda s malim zakašnjenjem, trend povratka figuraciji posljednjih

¹ The Re-emergence of Abstract Art. URL: <http://www.modernedition.com/art-articles/new-abstract-artists/new-abstract-art.html>. Posjećeno: 14.7.2014.

desetljeća aktualna tema. Nedavno održana izložba Feđe Gavrilovića pod nazivom „Novi hrvatski realizam“² izazvala je velike polemike, bez obzira na veliki broj vrlo kvalitetnih izloženih djela. Izjavom „rekli smo ne apstrakciji. Svaka čast Murtiću i Kniferu, ali sad je dosta“³, te pomalo grubim izdvajanjem dvadesetak slikara, mnogi su ostali pogođeni. Činjenica je da su izdvojeni radovi zaslužili priznanje kritike i pozornost javnosti, no njihovo je pregrubo isticanje ostale pojave i umjetnike hrvatske scene nezasluženo ostavilo na margini. To je „guranje“ figuracijena velika vrata koje su potaknuli neki naši povjesničari umjetnosti i likovni kritičari u skladu sa svjetskim trendom povratka naraciji, figuri i realizmu u slikarstvu, te ima za cilj definiratite godine kao godine velikog povratka figuraciji. Ipak, opravdanost i točnost tih velikih najava tek se treba pokazati dobro pogođenom ili isključivom prema velikom broju umjetnika, bilo da je riječ o umjetnicima novih medija, onima priklonjenima apstrakciji, o umjetnicima na samome rubu figurativnoga i apstraktnoga, ili pak o onima kojima je takva podjela sasvim irelevantna.

Ovim će se radom stoga ciljano pratiti stanje apstraktnoga slikarstva u Hrvatskoj od 1990. do 2010. godine u pokušaju otkrivanja njegove relevantnosti u nas posljednjih par desetljeća. Prikazat će se stanje apstraktnoga slikarstva u kontekstu „smrti slikarstva“ devedesetih godina, te će se praćenjem stanja umjetničke scene tih godina pokušati predstaviti najznačajniji predstavnici iz triju generacijskih skupina: prve, koju čini par odabranih umjetnika starije generacije, a čije početke vežemo još za umjetnost modernizma, zatim drugu, koju čine umjetnici srednje generacije, te treću, u kojoj je predstavljena nekolicina mladih, ali već afirmiranih i svježih umjetnika. U konačnici, pokušat će se dokučiti prevladava li u Hrvatskoj apstrakciji posljednja dva desetljeća jedinstveni stil, nekoliko prevladavajućih, ili se pak može govoriti o više simultanih pojava koje je teško objediniti jednim stilom ili pokretom.

Prilikom prikupljanja potrebnih podataka i istraživanja ove teme, mnogo sam vremena provela u knjižnici zagrebačkoga Muzeja suvremene umjetnosti u društvu stručnih, ali toplih djelatnika Knjižnice i Pedagoškoga odjela muzeja. Na velikoj pomoći i razumijevanju njima zahvaljujem od srca, kao i svojem mentoru dr. sc. Frani Dulibiću, bez čijih bi uputa i pomoći ovaj zadatak bio nezamislivo teži.

² Izložba autora Feđe Gavrilovića, Novi hrvatski realizam, održana je 3.-20. prosinca u Gliptoteci Hazu u Zagrebu.

³ Kiš, Patricia. 20 slikara koji su raskinuli s 20. stoljećem. URL:<http://globus.jutarnji.hr/kultura/majstori-novog-realizma--rekli-smo-ne-apstrakciji--svaka-cast-murticu-i-kniferu--ali-sad-je-dosta>. Posjećeno: 19.7.2014.

2. Kratka povijest apstrakcije u Hrvatskoj

Kada je osamnaestogodišnji gimnazijalac Josip Seissel s prijateljima Dragutinom Herjanićem, Vladom Pilarom, Zvonimirom Meglerom, Mihom Šenom, Dušanom Plavšićem, Čedomilom Plavšićem, Milošom Somborskim i Višnjom Kranjčević (kćeri kanoniziranoga tada već pokojnoga pjesnika Silvija Strahimira Kranjčevića) organizirao predstavu *Traveleri* (odn. putnici) koja je održana 16. prosinca 1922., malo je tko znao da će spomenuti datum i predstava ostati zauvijek zapamćeni kao svojevrsni okidač značajnih promjena na regionalnoj umjetničkoj sceni. *Traveleri* su tih godina pokazivali veliko zanimanje za avangardna zbivanja diljem Europe, hraneći svoja pomalo buntovnička promišljanja tekstovima dadaista i futurista, a do ekspresionističkih i konstruktivističkih časopisa *Der Blaue Reiter* i *Mir iskustva* dolazili su preko hrvatskih iseljenika. Mladi su zagrebački “avangardisti” predstavom koja je kulminirala dovođenjem magarca na scenu uspjeli šokirati prisutne, ali i izazvati lavinu reakcija ljutih nastavnika, pa su ubrzo morali napustiti školu.

Maturiravši u Beogradu, Josip Seissel započinje suradnju s Ljubomirom Micićem, što označuje početak njegova djelovanja u sklopu časopisa *Zenit* sve do 1925. godine.⁴ Postavši jednim od najvažnijih slikara zenitizma, Jo Klek – kako se u tome razdoblju potpisuje – eksperimentira s kolažima, geometrijom i konstruktivizmom. Ti su ga elementi i utjecaji okupirali i ranije, što je jasno pokazao u izradi kostimografije i scenografije za svoju đачku predstavu *Traveleri*, kombinirajući trokute i druge plohe od kartona i papira konopcima. Započevši sa serijom kolaža i radova za *Zenit*, Jo Klek te 1922. radi i *Pafamu* (slika 1), djelo svega 17 cm visoko i široko, ali od iznimne važnosti za povijest hrvatskoga slikarstva. *PAPIERFARBENMALEREI* prva je apstraktna slika u jugoistočnoj Europi i amblematsko je djelo hrvatskoga konstruktivizma i avangarde.

I premda se Josip Seissel kasnije uglavnom bavi arhitekturom i slikarstvom nadrealizma, utjecaj ove slike malih formata prepoznajemo i desetjećima kasnije, kada se radikalni socrealizam napušta u korist modernijih izraza, odmaka od tradicionalnoga mimesisa i predmetnosti, da bismo u konačnici s grupom EXAT 51 došli do potpune geometrijske apstrakcije. Udruživši se u Zagrebu pod nazivom *Eksperimentalni atelje*, slikari Vlado Kristl, Ivan Picelj i Aleksander Srnec te arhitekti Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter i Vladimir Zaharović zalažu

⁴ Đurić, Dubravka; Šuvaković, Miško. *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. Cambridge: MIT Press, 2003. Str. 14

se za apstrakciju i suvremene vizualne komunikacije, sintezu svih disciplina likovnoga stvaralaštva i jednaku vrijednost čiste i primijenjene umjetnosti. Svojim eksperimentalnim kreativnim pristupom djeluju kao grupa sve do 1956. godine, pokazavši bliskost s ruskom avangardom i Bauhausom koji je u to vrijeme aktualan diljem Europe.⁵

U kontekstu hrvatske apstrakcije potrebno je spomenuti i umjetnike koji djeluju u okviru grupe Gorgona od 1961. do 1966. godine. U želji da razviju novi umjetnički senzibilitet, ali i izbjegnju komercijalizaciju svoje umjetnosti, članovi te grupe djeluju posve nekonvencionano, kombinirajući utjecaje nadrealizma i dadaizma, apstrakcije, konceptualne umjetnosti i drugih utjecaja. Neki od najznačajnijih slikara u tom su kontekstu svakako Julije Knifer, Đuro Seder i Marijan Jevšovar, koji će uz ostale članove biti ključan utjecaj umjetnicima *Nove umjetničke prakse* sedamdesetih.

Priča o apstraktnome slikarstvu u Hrvatskoj u prošleme stoljeću nepotpuna je bez slikara šezdesetih koje vežemo za *Nove Tendencije*, poput Miroslava Šuteja, Ivana Čižmeka i Ivana Picelja (člana grupe EXAT 51). Tu su i umjetnici poput Ive Gattina i Eugena Felera, koji djeluju u kontekstu *Enformela* i svojim “antislikama” bježe od očekivane, “prihvatljive” estetike, funkcionalnosti i tradicionalne forme slike.

Promjenu koja se događa osamdesetih godina prošloga stoljeća kada je riječ o hrvatskome slikarstvu, ali i o europskoj umjetničkoj klimi općenito, mogli bismo usporediti s međuratnim razdobljem –realizmima dvadesetih i tridesetih godina. Ipak, ovdje je riječ o *postmodernističkome* slikarstvu, o kritici modernizma, povratku slikarstvu i “tradicionalnoj” povijesti umjetnosti. Nasuprot konceptualnoj dematerijalizaciji umjetnosti, krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih, kako u Hrvatskoj, tako u Europi, bez obzira na veliki pluralizam stilova, značajan se broj umjetnika vraća manualnom načinu slikanja. Nova slika teži povratku predmetnosti, pikturalnosti i ekspresivnosti, oslanjajući se primarno na podlogu i boju, te koristeći se popularnim motivima ili kič-detaljima u želji da provociraju ili ukažu na obrasce elitne i masovne kulture. Ta je promjena konkretno značila i povratak figuraciji (premda dio umjetnika nastavlja u kontekstu „čiste“ apstrakcije), ostavljajući čistu apstrakciju u tradicionalnome smislu riječi daleko u sada već zastarjeloj avangardi i modernizmu. Osamdesete su dakle obilježene Novom slikom i umjetnicima poput Borisa Demura, Damira Sokića, Nine Ivančić, Igora Rončevića, Ferdinanda Kulmera i drugih. Ipak, čini se kako je

⁵ Susovski, Marijan. *Konstruktivizam i kinetička umjetnost: Exat 51 i Nove tendencije*. // *Konstruktivizam i kinetička umjetnost: katalog izložbe*. Zagreb: Galerije grada Zagreba (Muzej suvremene umjetnosti), 1995. Str. 15

apstraktno slikarstvo tih godina ujedno pomalo zapostavljeno u korist novoga trenda povratka figuraciji, a kasnije i realizmu, te novim medijima koji dominiraju suvremenom umjetnošću već desetljećima.⁶

3. Apstrakcija u kontekstu smrti slikarstva 90-ih godina

3.1. Teorija umjetnosti i kraj slikarstva

Priča o kraju umjetnosti, a u tom kontekstu i smrti slikarstva, nije novost dvadesetog stoljeća. Čini se kako je kroz povijest filozofije i umjetnosti najavljivanje kraja umjetnosti postalo svojevrsnom tradicijom. Još su Goethe i Schiller slutili svojevrsan kraj umjetnosti, a konkretan početak ove „tradicije“ vežemo za Hegelovu teoriju umjetnosti i tvrdnju da je umjetnost kao pokušaj sjedinjenja duha i materije stvar prošlosti – osuđena na propast.⁷ Postavlja se pitanje potrebe za redefiniranjem umjetnosti ovisno o promjenama koje ona prolazi, bilo da je riječ o odmaku od klasične umjetničke tradicije koje se Hegel najviše dotiče, ili pak nešto suvremenijih pojava. Jedan od ključnih momenata u povijesti umjetnosti dvadesetoga stoljeća Arthur Danto, američki kritičar i filozof, vidi u pojavi pop-arta. Uzimajući za primjer „Brillo Box“ (1964.) Andyja Warhola, predmeta iz masovne produkcije bez izravne umjetničke kvalitete, odnosno umjetničke vrijednosti koja se može vizualno identificirati na samome predmetu.⁸ Na taj je način, umjetnost u tradicionalnome smislu i u okviru svojih tradicionalnih vrijednosti doživjela određenu promjenu – došla do kraja. Umjetnost je time postala još bliža filozofiji. Brojni su konceptualni umjetnici šezdesetih i sedamdesetih, poput Josepha Kosutha primjerice, svojim radom istraživali prirodu umjetnosti, pitali se o njezinu značenju i definiciji, te djelovali na rubu umjetnosti i filozofije. No čini se kako je nakon dovoljno postavljenih pitanja o njezinoj prirodi i biti ponovno ukazalo na potrebu njezina redefiniranja, pa se kritičari poput Arthura Danta i Hansa Beltinga legitimno pitaju što je umjetnost nakon filozofske autorefleksije – što je umjetnost nakon filozofije?⁹

Desetljeća prije Warholovih popartističkih djela, Duchampova je „Fontana“ (1917.) započela proces potpunoga prožimanja estetike i stvarnosti. Modernizam, koji je prema Baudrillardu zlatno doba dekonstrukcije stvarnosti, eksperimentalno se odnosio prema pitanju percepcije, forme i objekta. U pokušaju potpunoga oslobađanja umjetnosti od

⁶ Križić Roban, Sandra.

⁷ Schneider, Helmut. Hegelova estetika – Metafizika i svršetak umjetnosti. // *Obnovljeni život* 52(1997), str.80

⁸ Danto, Arthur C. *The End of Art: A Philosophical Defense*. // *History and Theory* 37(1998), str. 129 - 130

⁹ Danto, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. New York: The New York Times Company (1997). URL: <http://www.nytimes.com/books/first/d/danto-art.html>. Posjećeno: 23.7.2014.

referencijalnosti, figuracije i predmetnosti, u pokušaju „liberizacije“ i potpunoga otvaranja stvarnosti, umjetnost je dospjela do slijepe ulice – prostora u kojem ne preostaje mjesta inovativnome, prostor u kojem se umjetnička misao sustavno ponavlja.¹⁰ A prijelaz stoljeća kao da nameće svojevrsnu sintezu ili nagovještaj nadolazećih promjena – kojih čini se pod svaku cijenu treba biti. No ako je umjetnost zaista stigla do pozicije u kojoj se ponavlja ad infinitum, vrijeme je da se ona ponovno redefinira. Činjenica da se koncem dvadesetog stoljeća još uvijek govori o kraju umjetnosti, nije znak prestanka umjetničkoga stvaranja – već mogućeg zasićenja od stanja u kojem je stvarnost u potpunosti jednaka umjetnosti i obratno. Kraj umjetnosti na kraju dvadesetoga stoljeća početak je umjetnosti nakon filozofije, dekonstrukcije stvarnosti i konzervativne „liberalizacije“ umjetnosti.

3.2. Izložba Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko slikarstvo u devedesetim godinama

U pokušaju da se ulaskom u treće tisućljeće podvuče crta, historizira i konačno “zauzme stav” o djelima i umjetnicima, te stanju umjetnosti devedesetih, organizirana je izložba u zagrebačkome Domu hrvatskih likovnih umjetnika 2005. godine pod nazivom *Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko slikarstvo u devedesetim godinama*. Devedesete su godine prema Zdenku Rusu, povjesničaru umjetnosti i kustosu izložbe, neobilježene novim pojavama, trendovima ili značajnijim pokretima koji bi nas naveli da govorimo o “novom slikarstvu devedesetih” u Hrvatskoj, ali i u Zapadnoj Europi općenito. Rus svoju dijagnozu smrti slikarstva¹¹ u Hrvata temelji na postavu sastavljenom od mnoštva stilski heterogenih umjetnika, kako onih čije djelovanje pratimo još od kraja Drugog svjetskog rata, tako i onih koji se afirmiraju kasnije, osamdesetih godina.¹² Pogledom na katalog izložbe i predstavljene umjetnike, vidljivo jekako ipak nedostaje adekvatno predstavljanje umjetnika mlađe generacije, bez obzira na činjenicu što su se mnogi među njima afirmirali i aktivno izlagali tijekom dobra dijela devedesetih.

Opravdavaju li prijelaz stoljeća i izostanak “nove umjetnosti” izbor apokaliptičnoga pojmovnika i dramtizaciju stanja umjetnosti devedesetih? Prijelazi tisućljeća, stoljeća, pa i desetljeća, kao da nameću donošenje velikih zaključaka o prethodnome vremenu, bilo da je riječ o najavama novih početaka i svježih promjena, ili pak nagovještajima kraja, smrti i

¹⁰ Baudrillard, Jean. Contemporary Art: Art Contemporary with Itself. URL: <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/contemporary-art-art-contemporary-with-itself/> Posjećeno: 20.7.2014.

¹¹ O kraju umjetnosti pisali krajem dvadesetog stoljeća pisali su Jean Baudrillard, Arthur C. Danto, Hans Belting i Donald Kuspit.

¹² Rus, Zdenko. *Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko slikarstvo u devedesetima*. Zagreb: HDLU, 2005.

iscrpnosti nekog medija. Želi li se ovom izložbom pokazati da je slikarstvo nakon tolikih predviđanja o smrti umjetnosti, još od Hegela, konačno izdahnulo, ili se ovim pitanjem ukazuje upravo na suprotno?

Uspoređujući aktivnost umjetnika devedesetih u Hrvatskoj i Zapadnoj Europi, Rus primjećuje kako se mladi hrvatski slikari, za razliku od kolega na Zapadu, devedesetih nisu istaknuli ili sudjelovali na velikim međunarodnim umjetničkim projektima. U radovima hrvatskih slikara tih godina ne nalazi poveznicu koja bi nam omogućila da govorimo o novome pokretu ili trendu. No uzmemo li obzir političko i društveno krizno stanje devedesetih, ne čudi što se na području hrvatskoga slikarstva tih godina ne događaju revolucionarne promjene i uzleti. Ipak, to ne znači da je umjetnička produkcija u Hrvatskoj preko noći nestala ili zamrla. Mnogi su umjetnici pokušali reagirati na društvene, kulturne i političke probleme „dručkije“, pa su u kontekstu neslikarskih medija, pronašli adekvatnu platformu za kritičko promišljanje aktualnih zbivanja i socijalnih i političkih promjena. Interes za konceptualnu umjetnost, novu umjetničku praksu i umjetnost novih medija proteklih je desetljeća, pa tako i devedesetih, nezanemariv. U tom je kontekstu slikarstvo, kao “tradicionalan” oblik umjetnosti, možda prebačeno na marginu zbivanja.

Izložba Zdenka Rusa predstavila je tri naraštaja slikara čiji rad dobro reprezentira slikarsku scenu devedesetih u Hrvatskoj. Značajan dio postavazauzimaju radovi umjetnika „starije“ generacije, velika imena hrvatskoga slikarstva poput Julija Knifera (čiji rad u konačnici nije izložen), Ede Murtića, Marijana Jevšovara, Ive Šebalja i Đure Sedera. Knifer, Murtić, Jevšovar i Šebalj poznati su nam iz konteksta avangardnih pokreta i apstratnoga slikarstva još pedesetih i šezdesetih. Na našoj likovnoj sceni, naime, apstraktna, odnosno avangardna umjetnost izrazito je prisutna od djelovanja grupe Exat 51 pa do postmodernizma osamdesetih, s pojavom Nove slike. Ipak, posljednjih se desetljeća o apstraktnome slikarstvu u Hrvatskoj, kao i u svijetu, govori i u kontekstu velikoga povratka figuraciji – promjene o kojoj možda najbolje svjedoči oštar tekst kritičara Josipa Depola, koji nakon godina “hegemonije” avangarde devedesetih staje u obranu figurativnog slikarstva u Hrvatskoj. U knjizi iz 1997. godine, *Figuracije u hrvatskom slikarstvu 1970. - 1995.*, Depolo smatra kako se “teorija i kritika trendovski i neraskidivo vezala uz radikalnu, netolerantnu (neo)avangardu”, isključivši time figuraciju iz “nove umjetnosti”, te pretvorivši figurativno slikarstvo u sredstvo, nikada cilj. No bez obzira na “trendovske averzije” ili “stari dogmatizam” avangarde zbog kojeg je figuracija neko vrijeme ostala marginalizirana, čini se

kako se likovna klima posljednjih desetljeća mijenja u njenu korist.¹³ Ipremda je Josip Depolo u spomenutom tekstu možda suviše oštar spram “tradicionalnog” apstraktnog slikarstva, pitamo se što se događa s hrvatskim apstraktnim slikarstvom u kontekstu tog povratka figuraciji? Može li se nakon svih nihilističkih najava o “kraju umjetnosti” i “smrti slikarstva” opravdano govoriti o “smrti” *apstraktnoga* slikarstva s početkom devedesetih?

Najstariju generaciju umjetnika predstavljenih u Rusovoj izložbi čine već spomenuta, velika imena hrvatske avangarde. Vjerni i dalje istomu likovnomu jeziku, Murtić, Šebalj i Jevšovar nastavljaju djelovati apstraktno i devedesetih. Izložena platna velikih formata, poput Murtićeva diptiha *Surova zemlja* iz 1993., ili Šebaljeva djela *Slikar i model* iz 1998. godine, te *Narančasta površina* Marijana Jevšovara iz 1992. dokaz su neprekinutog zanimanja za apstraktno slikarstvo i njegove relevantnosti i nekoliko desetljeća nakon “zlatnoga doba” apstrakcije.

Ipak, bez obzira na veličinu navedenih imena i njihov značaj za razvoj i povijest hrvatskoga slikarstva u 20. stoljeću, ključan dio postava Rusove izložbe zauzimaju “slikari središnjice”, kako ih sam Rus naziva. To su umjetnici srednje generacije koji, prema kustosu izložbe, nose glavni teret slikarstva devedesetih u Hrvatskoj. Riječ je o slikarima koji su se profilirali sedamdesetih i osamdesetih godina, bilo da je riječ o umjetnicima Nove slike, ili drugim slikarskim pozicijama, a koji svoje kreativno djelovanje nastavljaju i tijekom devedesetih godina. Izloženi radovi Ante Jerkovića, Jelene Perić, Zlatana Vrkljana, Vatroslava Kuliša, Duje Jurića, Lovre Artukovića, Damira Sokića, Nine Ivančić i Marijane Muljević ukazuje na veliku razovrsnost slikarskih tendencija i osobnih stilova devedesetih u Hrvatskoj. Osim navedenih slikara, Rus ističe značaj Borisa Demura, Željka Kipkea i Roberta Šimraka, koji svojim kreativnim djelovanjem – slično i samome Rusu postavljanjem ove izložbe dramatična naslova – preispituju i promišljaju zadanosti slikarskoga medija. Tako primjerice u slikarstvu Borisa Demura, umjetnika koji s motivom spirale počinje raditi još 1983., te ga nastavlja tematizirati i u devedesetima, Rus zapaža veliku razliku u naizgled istome motivu osamdesetih i devedesetih, smatrajući Demurovu tematizaciju spirale devedesetih priznanjem poraza slikarstva.¹⁴

Od nešto mlađih slikara čije je djelovanje obilježilo hrvatsko slikarstvo devedesetih, na izložbi ih je predstavljeno tek nekoliko: Goran Fruk, David Maljković, Matko Vekić,

¹³ Depolo, Josip. *Figuracije u hrvatskom slikarstvu 1970. - 1995.* Zagreb: Canvas, 1997.

¹⁴ Rus, Zdenko. *Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko slikarstvo u devedesetima.* Zagreb: HDLU, 2005.

Tomislav Buntak i Ivica Malčić, koji samouvjereno izjavljuje da je “slikarstvo mrtvo kad ja kažem da je mrtvo”.¹⁵ S obzirom na želju kustosa izložbe da tim projektom sintetizira slikarstvo devedesetih u Hrvatskoj, kratak popis mlađih, ali ključnih hrvatskih slikara pomalo se čini nepotpunim. Možda se o slikarstvu devedesetih još ne može govoriti u kontekstu jasnih pokreta ili trendova, ali slikarska je produkcija i više nego prisutna. Zoltan Novak i Koraljka Kovačsamo su neki od izostavljenih slikara na Rusovoj izložbi. Tu je i čitav niz mladih umjetnika koji se afirmiraju krajem devedesetih, poput Damira Stojnića, Marcele Gjoni, Petre Grozaj i drugih. U tom bi se kontekstu Rusu možda moglo zamjeriti favoriziranje generacijski blisikih umjetnika, i nedovoljna zastupljenost kada je riječ o najmlađim predstavnicima hrvatske likovne scene.¹⁶ Ipak, ova izložba – osim tromosti velikih muzeja, institucija i kritike u praćenju promjena na likovnoj sceni – ukazuje i na raznovrsnost likovne produkcije u Hrvatskoj, bez obzira na naslov koji možda teži dokazati suprotno.

3.3. Apstrakcija nakon „smrti“ slikarstva

Slikarstvo je, čini se, u konačnici ipak “živo”, no kakav je status *apstraktnoga* slikarstva u Hrvatskoj krajem drugog tisućljeća i nakon tolikih najava i tekstova o kraju i smrti toga medija? U hrvatskim se likovnim krugovima sve češće govori o novome realizmu, povratku figuraciji i onome što mnogi kritičari nazivaju novim konzervativizmom.¹⁷ Premda se takav pokušaj guranja figuracije na velika vrata može tumačiti kao zasićenje novim medijima koji su preplavili umjetničku scenu posljednjih desetljeća, ne znači da se istovremeno zatvara i sužava krug umjetnika koji djeluju apstraktno. Možda je i sama podjela figurativno-apstraktno suvišna u kontekstu stilskoga nomadizma i individualizma koji obilježava rad velikog broja naših umjetnika nakon devedesete. Naravno, razlike između mimetičnoga ili figurativnoga i apstraktnoga umjetničkoga djela i dalje su prisutne i relevantne, ali je sama rasprava o superiornosti jednoga u odnosu na drugoodavno zastarjela.

Novi karakter suvremene apstrakcije, u kojoj najčešće dominira ekspresija, autorefleksija i individualizam, čini je veoma bliskom samome bitu umjetnosti. Razmislimo li, primjerice, o karakteru glazbe, uvidjet ćemo da je riječ o vrsti umjetnosti nereprezentativne i najčešće nemimetičke prirode. Od likovne se umjetnosti pak tijekom povijesti počela očekivati povezanost s predmetnim, a vještina umjetnika počela se vezivati za njegovu točnost prenošenja oblika, volumena, te boja odn. preciznost i kvaliteta kolorita – Hegelu

¹⁵ Golub, Marko. Konceptualizacija slikarstva. // Zarez 149(2005), str. 13

¹⁶ Topić, Leila. Pogled iz Zagreba: Kraj stoljeća, kraj slikarstva? // Kontura art magazin 84(2005), str. 32 - 33.

¹⁷ Kiš, Patricija. Novi realisti protiv konceptualaca: sukob sve žešći – upućen poziv na bojkot Salona. URL: <http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=1167994>. Posjećeno: 27.7.2014.

najznačajnijeg elementa u slikarstvu. Zanimljivo je da je Hegel bez obzira na svoja precizna očekivanja vezana za slikarstvo, glazbu smatrao superiornijom, smatrajući je bližom slobodi i otkrivanju svijesti o samome sebi, u usporedbi sa statičnom, reprezentativnom prirodom slikarstva. Znači li to da je apstraktno slikarstvo zahvaljujući svojoj nemimetičnoj prirodi, poput glazbe o kojoj Hegel govori, postalo bliže slobodi i kontemplativnoj komponenti umjetnosti? Timene želim navesti na mišljenje da je apstrakcija zaslužila počasno mjesto među vrstama i oblicima umjetničkoga izražavanja, već istaknuti prirodu zahvaljujući kojoj nam ostaje bliska i relevantna, čak i u kontekstu velikih najava smrti i kraja slikarstva, te aktualnomu povratku figuraciji.

Sudeći prema izloženim djelima, i devedesetih godina zanimanje za apstrakciju neupitno je za značajan broj umjetnika. Možda bismo u slikara poput Knifera, Murtića, Jevšovara i Šebalja takvo zanimanje mogli smatrati očekivanim i tumačiti kao nastavljanje puta započetog sredinom stoljeća na valovima Exata, Gorgone i drugih. Ipak, i među “slikarima središnjice”, ali i najmlađim generacijama slikara devedesetih, apstraktna je slika i dalje aktualna, bez obzira na svjetski trend povratka figurativnoj slici. Ali ako nam je suditi prema Rusovu izboru izloženih radova, apstrakcija se nakon devedesete u mnogočemu razlikuje od sada već daleke modernističke umjetnosti – od brojnih tematizacija spirale Borisa Demura, preko “postneo-geo slikarstva” Duje Jurića, pročišćene geometrijske apstrakcije Jelene Perić, defenestracije slike Gorana Fruka, ili pak radova Vatroslava Kuliša na samoj granici apstrakcije i figuracije. Apstraktno se slikarstvo, čini se, s vremenom oslobodilo pragmatike avangarde i obogatilo čitavim nizom individualnih stilova i umjetničkih pristupa. Stoga ne čudi što ni sam Rus ne nalazi posebnu poveznicu ili stil u slikarstvu devedesetih. Upravo će umjetnički individualizam postati glavnom karakteristikom likovnoga djelovanja nakon 1990. godine, ali i tijekom prvoga desetljeća 21. stoljeća.

4. Odabrani slikari suvremene apstrakcije u Hrvatskoj od 1990. do 2010. godine

4.1. Slikari apstraktnoga slikarstva starije generacije

Najstariju generaciju slikara apstrakcije, čije smo radove mogli vidjeti devedesetih godina, čine umjetnici koji su se afirmirali gotovo pola stoljeća ranije. S obzirom na njihovu aktivnost na likovnoj sceni, svježinu i relevantnost motiva i tema koje ih okupiraju, ističu se Ivo Šebalj, Marijan Jevšovar i Edo Murtić. Jedna od reprezentativnih izložaba prve polovice

devedesetih na kojoj izlažu ta tri umjetnika „ratni“ je Zagrebački salon lijepih umjetnosti, održan 1993. godine. Taj dvadeset osmi Zagrebački salon lijepih umjetnosti, prema autoru predgovora Zvonku Makoviću, ratni je salon u pravome smislu riječi, jer su predstavljena djela – pa i ona apstraktna – odraz socijalno-političke situacije u kojoj se zemlja našla. Dobar odaziv naših umjetnika dokaz je da je umjetnička produkcija u Hrvatskoj i ratnih godina prisutna bez obzira na teške uvjete. Među izloženim radovima brojimo oko četrdeset apstraktnih slika, grafika i crteža generacijski vrlo heterogenih autora. Element kontemplativnoga, transcendentnoga i bezvremenskoga i dalje je prisutan, no čini se kako je apstrakcija 1993., prema kustosu i kritičaru Zvonku Makoviću, duboko pogođena aktualnim stanjem, manje radikalna – gotovo predvidiva.¹⁸ Hrvatska likovna scena devedesetih naime polako dolazi do zasićenja od beskompromisnog traganja za novime pod svaku cijenu, te se u skladu sa svjetskim umjetničkim trendovima, izloženi radovi mogu shvatiti kao produblјivanje i zrenje možda već poznatog sadržaja – priče započete dva desetljeća ranije u estetskome pluralizmu sedamdesetih i osamdesetih, ali obogaćene iskustvom ranih devedesetih. Ipremda je Velika nagrada Salona dodijeljena slikaru Željku Lapuhu za djelo „Traganje za harmonijom – fragmenti“ nastalom između 1990. i 1993. godine, tri preostale, jednakovrijedne nagrade dvije zaslužila su dva apstraktna djela: „*Los desastres de la guerra*“, djelo slikara Marijana Jevšovara iz 1992. godine, te „*Uvala iz sna*“, djelo Slavena Macolića iz 1993. godine. Treću je nagradu osvojio kipar Slavomir Drinković s djelom „*Koplje sv. Jurja*“ nastalome jedne godine ranije.¹⁹

4.1.1. Marijan Jevšovar (1922. – 1998.)

Šezdesetih je Jevšovar djelovao unutar umjetničke grupe Gorgona, a devedesetih je i dalje vjeran svojoj „radikalnoj“ apstrakciji. Djelo kojime je Jevšovar dobio nagradu Salona 1993. godine, „*Los desastres de la guerra*“, nastavak je umjetnikove potrage za istinitim, svrhovitim, za nultim stupnjem slikarstva – potrage započete pola stoljeća ranije. Umjesto težnje za postizanjem lijepa, okuugodna sadržaja koji odgovara tradicionalnim shvaćanjima estetike, Jevšovaru slici teži pronalasku istine i svrhe – duhovne komponente zbog koje samouvjereno reducira sliku i čisti ju od svake potrebe za dopadanjem ili prostornim iluzionizmom.

¹⁸ Maković, Zvonko. 28. Zagrebački salon lijepih umjetnosti. Predgovor. Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1993.

¹⁹ Isto.

U ranijim je radovima Jevšovar svoju „negaciju oblika i prljanje bijele plohe“ postizao višebrojnim brisanjem i premazivanjem neutralnih boja po platnu. „Siva površina“, umjetnikovo djelo koje je nastajalo od 1960. do 1962. godine, jedan je od najkvalitetnijih primjera enformelističkoga programa antislikarstva. Povjesničar umjetnosti i kritičar Igor Zidić smatra da je svojom antologijskom „Sivom slikom“ Jevšovar došao do „ništa-umjetnosti, nulte točke hrvatskog apstraktnog slikarstva“.²⁰ Nekoliko godina nakon toga, umjetnikova se paleta polako proširuje i njegova se djela bliže tzv. slikarstvu obojenih polja, ukazujući na Jevšovarevo zanimanje za analitičko slikarstvo. Te ćemo komponente lako prepoznati i u „Los desastres de la guerra“, gdje će bez obzira na „prljanje“ plohe jarkom, toplom bojom – umjesto ranijih neutralnih – ostati dosljedan svojoj negaciji oblika, odmaku od tradicionalnoga shvaćanja slikarstva, afirmaciji procesa stvaranja i potrazi za istinitim i svrhovitim. Slikanjem na velikim površinama platna ili papira Jevšovar uspijeva umanjiti ograničenja i zadanosti formata. Mnoge će njegove slike osamdesetih i ranih dvedesetih nastati kao izrezana „područja interesa“ iz oslikanih rola platna ili papira. Takvim izrezivanjem pojedinih detalja ili segmenata iz velikih, potpuno oslikanih formata Jevšovar uspijeva izdvojiti „naboj koji materiju pretvara u umjetnost“ „Bijeli i crni namaz“ iz 1990., „24 iskrena mjesta“ i „Unašanje poriva u sliku“ iz 1992., nagrađeno djelo na „ratnome“ salonu 1993., te ciklus „Dijalog s četverokuom vanjskim“ iz 1995. godine neki su od njegovih najznačajnijih slikarskih ostvarenja posljednjeg desetljeća dvadesetoga stoljeća.

4.1.2. Julije Knifer (1924. – 2004.)

Hrvatski je umjetnik Julije Knifer jedan od onih čiji su radovi postali sinonimom kvalitetne hrvatske modernističke umjetnosti. Godine 2001. Knifer je predstavljao Hrvatsku na Venecijanskome bijenalu, a dobitnik je i brojnih nagrada, poput nagrade Aurélie Nemours koju je dobio 2000. godine u Francuskoj, te Nagrade za životno djelo Vladimir Nazor četiri godine nakon toga. Nakon studija na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, Knifer postaje jednim od osnivača i najaktivnijih članova grupe Gorgona. Motiv koji razvija tih godina postat će logotipom cijele moderne, a sam naziv *Meandar*, Knifer počinje koristiti umjesto naziva *Kompozicija* zahvaljujući prijedlogu Igora Zidića.²¹ „*Estetika apsurda i egzistencijalistička etika Kniferu su, kao i ostalim članovima skupine Gorgona, bile imanentne. Pa ipak, Kniferovi meandri savršeno će se uklopiti čak i u radikalno drukčiji*

²⁰ Marijan Jevšovar u: Hrvatski biografski leksikon. URL:<http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=143>. Posjećeno: 3.8.2014.

²¹ Zidić, Igor. Julije Knifer. Predgovor. Zagreb: Adris grupa d.d. 2013. Str. 4

*pokret, a riječ je, dakako, o progresivistički orijentiranim Novim tendencijama*²², na čijim će izložbama sudjelovati od 1961. do 1973. godine.

Od 1960. godine pa sve do umjetnikove smrti u Parizu 2004. godine *meandar* će se provlačiti kao ključan, prevladavajući motiv njegova slikarstva. Opsjednut idejom kreacije anti-slike, Knifer reducira forme i boje i dolazi do pročišćene, jednostavne forme meandra. Obojavši platno bijelom, dodaje crnu, tvoreći time akromatske, kontrastne kompozicije prepoznatljiva motiva, da bi ih u konačnici imao na tisuće, bilo da je riječ o slikama, freskama ili muralima.²³ Kniferov je meandar minimum sredstava, oblika, forme i sadržaja, motiv izveden „krajnjim bojama“, crnom i bijelom, te jasna struktura vertikalna i horizontalna kojom pokušava stvoriti „sliku bez identiteta“, kako je sam Knifer opisuje. *Meandar* je jednostavan, reduktivan, direktan – *Meandar* je znak, možda i logotip hrvatske moderne. Sam Knifer strogo i jasno definira njegovu ulogu: „*To što ja radim nije dekoracija, ukras ili estetika*“; */funkcija meandra/ „nije ni filozofska, ni pikturalna, a još manje dekorativna – ona je samo vizuelna*“; „*Funkcija meandra na mojim radovima nije dekorativna ni filozofska. Moje slike imaju samo vizuelnu funkciju*“; „*Htio sam postići isključivo vizuelni efekt*“; „*Funkcija meandra na mojim slikama nije filozofska, a još je manje dekorativna. Funkcija je samo vizuelna.*“²⁴

Deset godina prije stvaranja *Meandra*, još dok se pripremao za studij, Knifer radi na osobnome likovnome projektu – seriji autoportreta. U razdoblju od 1949. do 1954. mladi umjetnik radi dvjestotinjak autoportreta od kojih svaki, poput dnevnika, sarži i olovkom ispisan datum. Kniferovo se lice i isti položaj glave repetitivno pojavljuju na svakome od ovih portreta, te umjesto ideje protjecanja vremena naglasak stavljaju upravo na ponavljanje, monotoniju – ritam. Početak Kniferove vjernosti odabranome motivu meandra, ali i ideji uporna ponavljanja i kvaliteti repetitivnoga možemo povezati i s njegovim zanimanjem za glazbu, odnosno Karlheinz Stockhausena, Johna Cagea, Arnolda Schönberga, te Igora Stravinskog u čijem je tumačenju odnosa glazbe i ritma Knifer prepoznao bliskost vlastitoj umjetnosti i ideji anti-slike koju počinje oblikovati 1959. godine. Već tada, 1959. odnosno 1960. Knifer počinje rad na slici koju će naslikati više od tisuću puta: slici koja će se ponavljati ali svakoga puta biti nešto drugačijom, istom ali nikada identičnom. Tek pokojom varijacijom ili promjenom Knifer je svoj Meandar godinama uspio održati svježim. Tako je

²² Babić, Vanja. Od zapisa do slike i natrag. // *Vijenac* 508(2013). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/508/Od%20zapisa%20do%20slike%20i%20natrag/>. Posjećeno 12.8.2014.

²³ Župan, Ivica. Meandriranje života. // *Zarez* 144(2004). Str. 18.

²⁴ Zidić, Igor. Julije Knifer. Predgovor. Zagreb: Adris grupa d.d. 2013. Str. 13.

primjerice sedamdesetih radio slike izrazito velikih formata, a tu je i razdoblje 1968. do 1970. kada na momente u svoje meandre unosi sivu, zlatnu ili plavu boju. Na kasnijim radovima će do izražaja ipak najviše dolaziti još naglašeniji minimalizam, pročišćenost. Odnosi bijelih i crnih ploha razvit će se tako da nam postaje teško govoriti o „pozadini“ i „prednjem planu“.²⁵ Kniferova slika postaje sažetija, direktnija i još bliža umjetnikovu idealu anti-slike – djelo koje umjesto filozofske dimenzije u promatraču budiprvinstveno snažno vizualno iskustvo, a potom sve ostalo. Svojim je gotovo asketskim pristupom, ritualnom repetitivnošću i beskompromisnom predanošću *Meandru* Knifer uspio od „nijemog trkača na duge staze“²⁶ postati umjetnikom glasne prisutnosti na našoj, ali i međunarodnoj likovnoj sceni.

4.1.3. Ivo (Ivan) Šebalj (1912. – 2002.)

Iako je Ivo Šebalj upisao studij slikarstva na Likovnoj akademiji u Zagrebu i pohađao klasu Ljube Babića, a kasnije diplomirao u klasi Marina Tartaglie, svoju je prvu samostalnu izložbu održao tek 1970. godine, odnosno kao pedesetosmogodišnjak. Ovaj je samozatajni umjetnik do svoje prve velike izložbe radio kao nastavnik u zagrebačkoj Školi primijenjenih umjetnosti, kasnije kao docent na Pedagoškome odjelu Likovne akademije u Zagrebu, te kao ilustrator i slikar. Intimnost, zatvorenost, tišina, i beskompromisna izolacija u umjetnikovu ateljeu (stanu) često se mogu iščitati u Šebaljevu djelu, karakterističnome svojim pikturalizmom, metaforičnošću i elementom lirskoga.

Osama i tišina koje su obilježile Šebaljev život tomu su slikaru bile izvorom nadahnuća – neopterećen trendovima, slavom, poviješću ili mogućem budućem interpretiranju, Šebalj slika nadahnut vlastitim životom, slika svoju sadašnjost: »*Mislim da slikarstvo jedino takvo i može biti, jer niti možete afektirano isticati kako ste slikar budućnosti, niti kako ste slikar prošlosti. Vi ste samo slikar današnjice i svojeg vremena, a slika je vaša jeka. Mislim da je život koncentriran na nekoliko motiva, tako točna stvarnost vremena, kao što je ona asirska lavica užasna stvarnost jednog drugog vremena.*« i zaista, u mnoštvu umjetnikovih slika i ilustracija ponavlja se ograničena paleta atelijerskih motiva, a među najznačajnijima su slikar i model, glava i akt. A čini se i kako su slikara brojni pokreti i stilovi jednostavno „mimoišli“, pa ga tako primjerice pedesetih godina ne zanima ni najmanje slikarstvo socrealizma, ili šezdesetih prevladala avangarda u našim likovnim krugovima. Premda je i sam Šebalj bio daleko od tradicionalnoga slikarstva, njegov je izraz uvijek prvenstveno osoban, intiman i poetičan. Šebaljevo je slikarstvo uvijek iz prvoga lica – ono je introspektivno i, kako kaže

²⁵ Župan, Ivica. Meandriranje života. // Zarez 144(2004). Str. 18.

²⁶ Zidić, Igor. Julije Knifer. Predgovor. Zagreb: Adris grupa d.d. 2013. Str. 3

autor njegove prve monografije Veselko Tenžera, „najradikalniji koncept ja-slikarstva u hrvatskoj likovnoj umjetnosti“.²⁷

Šebalj je u umjetničkim krugovima poznat i kao najznačajniji hrvatski slikar lirske apstrakcije. Ipak, njegovo se djelo ne može isključivo vezati uz apstraktno, jer je nerijetko volio slikati na samoj granici figurativnoga i apstraktnoga – odnosno *nepojmovnoga*, kako je sam Ivo Šebalj ponekad govorio. Umjetnikovi su sami početci pak, razumljivo, nastajali u kontekstu figurativne slike i akademskoga slikarstva, od kojih se ubrzo udaljio, te je u amalgamu figurativnoga i apstraktnoga pronašao odgovarajući likovni jezik.

Osamdesetih je slikarstvo Ive Šebalja preplavila boja, pa nastaju za njega pomalo neobične, bojom bogate kompozicije. Ipak, njegovo slikarstvo *jastva* tih godina, ali i devedesetih, ostaje vjerno sličnoj paleti nekolicine odabranih motiva i tema, jer Šebalj, rijetko kad izlazeći iz ateljea, zadržava prepoznatljivi element introspektivnoga. Štoviše, čini se kako je devedesetih, intuitivno naslutivši bliženje kraja svojega stvaralaštva, Šebaljevo slikarstvo postajalo još naglašenije duhovne i intelektualne komponente (slika 2). Idalje aktivno prisutan na likovnoj sceni, Šebalj i u posljednjem desetljeću života izaziva zanimanje kritičara i izlagača. Slikarevi ciklusi iz devedesetih *Golgota* i *Lubanja*, te posljednji ciklus gvaševa poznat kao *Šebalj i križ* iz 2001. godine (slika 3), vidno se razlikuju od radova nastalih desetljeće ranije. Iovdje je Šebalj slikar na samoj granici nepredmetnoga, slikar lirske apstrakcije, naglašene duhovne i intelektualne komponente. Ipak, bogatstvo boja kojime je Šebalj publiku i kritiku iznenadio osamdesetih sada napušta u korist palete koja je slikaru daleko bolje poznata – palete neutralnih i zagasitih tonova koja dodatno naglašava dubinui značenje njegovih posljednjih ciklusa. Tako je ciklus *Šebalj i križ* idealan primjer umjetnikova duhovnoga stanja, relevantnosti sadržaja njegovih radova, ali i Šebaljeve aktivnosti na likovnoj sceni i posljednjih godina života.

Ciklus *Šebalj i križ* prvotno je zamišljen kao studija radove namijenjene unutrašnjosti neizvedene *Hrvatske kapelice* koja je trebala biti podignuta na imanju Carla i Francesce von Habsburga u Salzburgu, u suradnji s arhitektom Nenadom Fabijanićem. Ipremda je zbog razilaženja arhitekta i vlasnika imanja čitav projekt ostao neizveden, Šebalja je ova narudžba potaknula na proučavanje sakralne tematike. Odlučivši prikazati dvanaestu postaju križnoga puta, a ostale označiti tek rimskim brojkama, Šebalj izdvaja ovu ključnu temu, kulminaciju

²⁷ Tenžera, Veselko. Između redukcije i obilja. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/218/Izme%C4%91u%20redukcije%20i%20obilja/> Posjećeno 7.2.2014.

puta – Kristova smrt na križu. Ovu temu potom slikar pojednostavljuje odabravši samo križ kao univerzalan, jasan ali i snažan motiv. Ideja puta, bilo da je riječ o Kristu ili životnome putu običnoga čovjeka, svojom je duhovnom komponentom bliska i ranijim slikarevim intelektualnim promišljanjima. Vjeran svojem sada već dobro poznatomu slikarskomu rukopisu, Šebalj ga dodatno produbljuje odgovarajućom simbolikom, bježeći time od suviše izravne i slikaru nepotrebne naracije. Njegov je križ apstrahiran, pojednostavljen, te ponegdje tek blago naznačen u vrtlozima crne i sive boje. Ipak, poruka je jasna, čitka i univerzalna: često gusti nanosi i kapanje boje, te Šebaljevi odlučni potezi kistom prenose slutnju kraja kojemu prethodi život ispunjen nedaćama, iskupljenjima, a ponekad i tračkom svjetlosti naznačen tek manjim nanosima bijele boje. Referirajući se na radove toga ciklusa, Igor Zidić zaključuje kako „na velikom broju skica, slika, uporabnih predmeta počinje rasti Šebaljev križ – nerijetko kao crni znak na crnoj podlozi; gdjekad osvjetljen tek jednom kapljom guste krvi“. Kvaliteta toga ciklusa posljedica su umjetnikovih slojevitih istraživanja, prenošenje mističnoga i duhovnoga iskustva, ali i bliskosti teme njegovim promišljanjima.

4.1.4. Edo Murtić (1921.-2005.)

„Sve je u njegovim slikama energija, bilo da je riječ o sadržaju ili pokretu.“²⁸ Na taj je način francuski likovni kritičar Jean Cassou opisao radove jedne od najistaknutijih umjetničkih ličnosti druge polovice 20. stoljeća u Hrvatskoj. No prije postizanja ugleda na europskoj, a potom i svjetskoj slikarskoj platformi, Edo Murtić je svoju šezdesetogodišnju karijeru započeo u ozračju Obrtne škole, potom i Škole za primijenjenu umjetnost u Zagrebu. Okružen nastavnicima poput Ede Kovačevića, Ernesta Tomaševića i Kamila Tompe (poznatim članovima grupe Zemlja), uz umjetnost mladi se Murtić zanima za društveno-političku problematiku i ideologiju ljevice, te razvija snažnu socijalnu osjetljivost. Stoga će i godinama nakon svoje smrti u našim krugovima ostati poznat kao slikar, grafički dizajner, scenograf, akademik, ali i *homo politicus* – slikar koji se aktivno uključio u antifašistički pokret 1943. godine, a kasnije sudjelovao u brojnim političkim zbivanjima. Spomenuta je godina zapravo i vrijeme kada Murtić prekida studij na Akademiji te se uključuje u kulturno-umjetnički odjel ZAVNOH-a, gdje aktivno sudjeluje u pripremi propagandnoga materijala, novina i plakata. Murtićev će politički angažman i kasnije uvelike utjecati na njegovo prihvaćanje i vrednovanje – kako na društvenoj, tako i na umjetničkoj razini, pogotovo posljednjih desetljeća njegova života.

²⁸ Maković, Zvonko. Edo Murtić: Kasni radovi. Predgovor. Zagreb: Radnička galerija, 2014.

Osim studija na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi Ljube Babića i Krste Hegedušića, za Murtićevo umjetničko stasanje ključno je spomenuti i Petra Dobrovića kod kojega je pohađao tečaj u Beogradu 1940. – 1941. Tih godina nastaju najraniji umjetnikovi radovi – uglavnom figurativni prikazi, ulja i crteži tušem. Četrdesetih je godina Murtić gradio svoj stil prožimanjem i kombiniranjem utjecaja Vidovića, Kraljevića, Babića, Tartaglie, pa i estetike francuskoga postimpresionizma. No Murtića će traganje za inspirativnim, likovno svježim i drugačijim rješenjima ubrzo poslati preko Atlantika, u novo umjetničko žarište. New Yorkje nakon rata postao omiljenom destinacijom umjetnika, kolekcionara i ljubitelja umjetnosti – sve što je nekoliko desetljeća ranije Pariz predstavljao Europi i svijetu. Tako se 1951. godine, tada već tridesetogodišnji slikar, uputio prema Americi i Kanadi, te je pod svjetlima sjajnoga velegrada otkrio estetiku apstraktnoga ekspresionizma – iskustvo koje će postati jednim od ključnih momenata Murtićevih početaka i formiranja prepoznatljivoga slikarskoga jezika. Izložbu pod nazivom „Doživljaj Amerike“ umjetnik organizira 1953. godine u Umjetničkom paviljonu nedugo nakon povratka, pokazujući sve veći odmak od figurativnoga i veliku bliskost sa slikarstvom apstraktnoga ekspresionizma.²⁹

Dok u Hrvatskoj i okolici prevladava umjetnost sorealizma, Murtić se dakle vraća s estetikom američkoga apstraktnoga ekspresionizma, pronalazeći pritom svoje mjesto u kontekstu gestualnoga, akcijskoga slikarstva. Zahvaljujući političkim okolnostima, nesuglasicama između Tita i Staljina, te angažmanu intelektualaca i umjetnika poput Miroslava Krleže, Zlatka Price i Ede Murtića, moderna i avangardna umjetnost preuzimaju vodeće mjesto, pa se ubrzo napušta ideološki nabijena umjetnost sorealizma. Novonastala umjetnička klima pokazala se plodnim tlom za razvoj brojnih umjetnika, pokreta i grupa, pa je i sam Murtić tih godina, uz već spomenute američke utjecaje, svoj likovni jezik obogatio elementima lirske apstrakcije, art bruta, enformela i tašizma –estetike čije ćemo utjecaje često moći prepoznati i u radovima nastalima nakon 1990. godine.³⁰ A o slikarevoj veličini još pedesetih govori i sama činjenica da je 1958. Edo Murtić sudjelovao na tri ključne manifestacije: Documenta u Kasselu, Prix Carnegie u Pittsburgu, te Venecijanskom bijenalu.³¹

²⁹ Körbler, Iva. Vrenje postojanja. Preuzeto s: <http://www.matica.hr/vijenac/210/Vrenje%20postojanja/>. Posjećeno: 13.7.2014.

³⁰ Kalčić, Silva. Vrijeme Murtić. // Zarez 146(2005.), str.20

³¹ Restany, Pierre. Vječno vrijeme humanizma bez granica. URL: <http://www.murtic.com/uvodpr-h.htm>. Posjećeno 5.7.2014.

O slikarstvu Ede Murtića hrvatska i svjetska likovna kritika napisala je mnogo toga. I bez obzira na umjetnikovu prisutnost na našoj likovnoj sceni još od ranih četrdesetih, činjenica da ga se i nakon 1990. godine uvrštava u skupinu najznačajnijih predstavnika apstrakcije u Hrvatskoj govori o aktualnosti njegove likovnosti, relevantnosti njegove apstrakcije, ali i energiji koja ne jenjava već desetljećima. Gledajući unatrag, čini se kako bez obzira na brojne tematske cjeline koje su umjetnika zanimale, pejzaž predstavlja tematsku liniju kontinuiteta u njegovu golemu opusu – „*pa čak i onda kada na slici na prvi pogled teško možemo prepoznati neke konkretne predmetne reference. To je stoga što slikar nikada ne želi reproducirati viđeni motiv, već ga radije uzima kao osnovni poticaj, a svoj unutrašnji naboj, svoje emocije, svoj temperament pretvara u istinski sadržaj djela. Jednostavno rečeno, izabrani motiv iz realnog krajolika ulazi u osobni umjetnikov inventar kao što su rukopis ili izbor boje.*“³² Drugi „Murtićevski“ element koji ne jenjava ni nakon 1990. godine njegova je koloristička raskoš i element hedonizma koji ga karakterizira, najčešće postignut Murtiću omiljenim velikim formatima slika. Prepoznatljiva snaga vidljiva u svakome potezu, element spontanoga, ali istovremeno promišljenoga i dalje obilježavaju njegov rad.

Ipak, ključno je spomenuti kako se najpoznatiji slikar apstrakcije u Hrvatskoj osamdesetih godina prošloga stoljeća velikim dijelom vratio figurativnomu slikarstvu. Pejzaži koji nastaju tih godina ponekad su svedeni na blagu apstrakciju, ali često su konkretnih, prepoznatljivih motiva, poput stabala čempresa, vinograda ili oblika krajolika. Murtićev je povratak apstrakciji početkom devedesetih u tome kontekstu stoga ključan, jer ga ponovno uvrštava u skupinu naših najreprezentativnijih slikara apstrakcije posljednja dva desetljeća. Najznačajniji Murtićev ciklus kojim ulazi u devedesete nedvojbeno je „*Montraker*“ (slika 4) – ciklus inspiriran vrsarskim pejzažem i rimskim kamenolomom istoga imena, a nastaje između 1992. i 1995. godine. Ovaj napušteni rimski otisak postat će „*malo po malo, rouenskom katedralom Murtićevih kasnih ljeta*“.³³ Mediteran je oduvijek Murtićevu „*progresivnomu*“, suvremenomu likovnomu jeziku pružao pregršt nadahnuća. U vrsarskim morskim večerima, istarskim valovima, kamenu, vinogradima, a sada i istarskoj povijesti, umjetnik pronalazi sasvim konkretne motive od kojih polazi, gradeći apstraktne kompozicije na samoj granici prepoznatljivoga, oblikujući ih tipičnim „*murtićevskim*“ stilom, snagom, ekspresijom, bojom i svjetlošću. Idok je mlađi Murtić uvijek polazio od motiva, te ga postupno svodio na

³² Maković, Zvonko. Slike, Gvaševi 1998.-2000. URL: <http://www.murtic.com/uvodzm-h.htm>. Posjećeno: 5.7.2014.

³³ Montraker. URL: <http://www.murtic.com/ciklus07/txt-h.htm>. Posjećeno: 5.7.2014.

jednostavnije oblike i poteze, zreli Murtić u motiv prenosi sebe– pretvarajući taj isti motiv u interpretaciju svojega osobnoga likovnoga senzibiliteta i duha, u interpretaciju sebe samoga.

Osim istarskih i vrsarskih izvora inspiracije koji Murtića zaokupljaju devedesetih, ključno razdoblje njegova stvaralaštva upravo su posljednje godine prošloga stoljeća. Godine 1998. i 1999., u kojima nastaju brojne slike i gvaševi, Pierre Restany, francuski likovni kritičar i filozof kulture, opisuje kao „*Vrijeme Murtić, to je vrijeme osobnog ukorjenjivanja jednog čovjeka u vlastitu stilu*“.³⁴ A stil o kojemu Restany ovdje govori prepoznatljiv je Murtićev likovni jezik nastao na valovima američke moderne umjetnosti, kao spoj gestualno-akcijskoga slikarstva i tašizma stvorivši individualan, slobodan stil. Naš povjesničar umjetnosti Zvonko Maković o Murtićevim radovima tih godina zaključuje sljedeće: „*Ovim djelima Murtić kao da se vraća onima nastalim sedamdesetih godina kada su siloviti crni potezi definirali osnovnu strukturu, a pratili ih tonovi Čistog crvenog, plavog, žutog, zelenog. Na prvi se pogled čini kako je učinjen radikalni odmak od slika iz prve polovice devedesetih, a vezane su za istarski krajolik s kamenolomom Motrakerom i umjetnikovim vrtom u Vrsaru kao najčešćim poticajem. Pa ipak nije tu nipošto riječ o nekom stvarnom vraćanju ili revivalu klasične Murtićeve apstrakcije. Neočekivana i slučajna sličnost na starije slike ne znači i zaborav svih "sadržaja" novijih slika. Među te sadržaje koji kontinuiraju svakako spada i karakter geste, poteza, ključnog elementa koji ovdje određuje strukturu slike. Dok je potez druge polovice sedamdesetih afirmirao plošnost slike, on je sada čvrstoći dao gipkost naslijeđenu upravo iz novijih djela u kojima su geste opisivale prostornu punoću krajolika. Linija brda, karakteristične stijene kamenoloma, stabla ili otoka ne istežu se površinom slike bez primisli na oblinu volumena s kojih potječu. Drugim riječima, uskomešanost crnih poteza, širokih i teških, oštih i trzavih, te pulsirajuće plošnine okera, rđasto smeđih, plavih i sivih tonova nemoguće je i sada zamisliti bez iskustva što ga je slikar stjecao slikajući istarski krajolik kroz sva godišnja doba, a formalno se naoko udaljavao od njega. Konačno, govoreći o svojim slikama iz sedamdesetih, iz vremena možda svog najžešćeg apstraktnog ekspresionizma i slikarstva geste, Edo Murtić ističe kako je "te boje izvukao upravo iz istarskog pejzaža" i kako bi se "tu moglo govoriti o nekoj esenciji boje"*“.³⁵ Ovim nas je radovima Murtić ponovno podsjetio kako se njegovo slikarstvo temelji na tri ključne, neizostavne komponente: energija – iščitana kao gesta, kao snaga i spontanost/promišljenost poteza, boja – kao sastavni element gradnje kompozicije, te svjetlost.

³⁴ Restany, Pierre. Vječno vrijeme humanizma bez granica. URL: <http://www.murtic.com/uvodpr-h.htm>.

Posjećeno 5.7.2014.

³⁵ Isto.

4.2. Slikari apstraktnog slikarstva srednje generacije

Generacija umjetnika afirmiranih sedamdesetih i osamdesetih i danas je aktivna na likovnoj sceni. Premda su njihovi početci uglavnom vezani za Novu sliku, mnogi su umjetnici u protekla dva desetljeća unijeli značajne stilske i tematske promjene u svoje slikarstvo, pa se njihovi radovi devedesetih i nakon 2000. godine mogu znatno razlikovati od ranijih radova. Tu su i nešto mlađi umjetnici čiji prvi značajniji radovi u domeni apstraktnoga slikarstva nastaju devedesetih i čija stilska heterogenost (kao i uponešto starijih kolega) govori u korist slikarskoga individualizma koji primjećujemo na našoj likovnoj sceni posljednjih desetljeća. Uz umjetnike koji će ovdje biti predstavljeni, potrebno je spomenuti nažalost prerano preminule umjetnike, Antu Jerkovića (1958. – 2005.) s prepoznatljivim tekstom ispisanim monokromima, Editu Schubert (1947. – 2001.), koju je osim slikarstva zanimala skulptura, ambijent i instalacije, te Gorana Fruka (1959. – 1993.), čiji radikalni enformel osamdesetih započinje u duhu gestualnoga slikarstva. Tinavedeni umjetnici sustavno djeluju u kontekstu apstraktnoga slikarstva posljednja dva desetljeća, a nerijetko je njihovim različitim likovnim izrazima jedino *apstrakcija* zajednički nazivnik.

4.2.1. Vatroslav Kuliš (1951.)

Vatroslav Kuliš, slikar poznat i kao „majstor boje“ na likovnoj sceni, rođen je u Vidošima 1951. godine. Nakon završene Škole za primijenjenu umjetnost u Zagrebu, upisuje studij slikarstva na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti u klasi profesora Šime Perića. Osim slikarstvom, Kuliš se nerijetko bavi grafičkim dizajnom i scenografijom, ali je zaslužen najpoznatiji kao veliki kolorist suvremene hrvatske apstrakcije, premda je ponekad radio u čistoj figuraciji (Kuliševi koloristički portreti poznatih ličnosti) ili na samoj granici figurativnoga. Rani Kuliševi radovi nastaju u okrilju Nove slike, a karakterizira ih prepoznatljivi kolorizam osamdesetih, pokoji naznačeni detalj tek jednostavnim znakom ili asocijacijom, te komponenta gestualnoga koja se provlači kroz čitav umjetnikov opus.³⁶

Devedesete su godine u slikarstvu Vatroslava Kuliša godine nastavljanja osobne tradicije slikarskoga vitalizma i hedonizma – značajkama u potpunoj suprotnosti od kulture smrti slikarstva o kojoj se prethodnih desetljeća toliko govorilo. Ciklus „*Valovi*“ (1990. – 1993.), jedan od umjetnikovih najznačajnijih ciklusa, prenosi monumentalnu snagu i energiju

³⁶ Körbler, Iva. Razgovor s Vatroslavom Kulišem. // *Kontura* 11 (2001), 67/68; str. 19

morske površine, pretvarajući motiv vala u gotovo čvrstu masu.³⁷ Energija nadahnutu prirodom prenesena je snažnom gestom i zasićenom bojom pretvarajući djela toga ciklusa u raskošan spoj teme (vala) i samog načina slikanja (slika 5). Osim mimetičke plave i bijele svoju je paletu u ovome ciklusu obogatio, unoseći ponegdje jarke narančaste, crvene, ljubičaste i zelene poteze. Polazeći od prepoznatljiva motiva, te gradeći bojom i gestom kompoziciju Kuliš nas neminovno podsjeća na slikare poput Otona Glihe – apstraktne slikare sasvim konkretnih pejzaža. Upravo će morski pejzaž, odnosno motiv vala, Kulišu ostati značajna inspiracija i u kasnijem stvaralaštvu, jer će kao motiv u sebi možda najbliže sadržavati sve značajke Kuliševе likovnosti: svjetlost, te energija pretočena gestom i zasićenošću boje. Nedugo nakon ciklusa *Valovi* nastaje Kulišev poliptih od dvanaest povezanih ulja na platnu pod nazivom *S palube*, ciklus o kojem će Tonko Maroević zaključiti: “Kuliševa gigantografija vala trenutak je nužne i sretne ravnoteže, nemimoilazna etapa opusa u nastajanju, čak pokazatelj paradoksalne “razmetljive pribranosti”.”³⁸

Bez obzira na najčešće(i u tom kontekstu, s obzirom na temu rada, najprikladnije) tradicionalno tumačenje slikareva opusa – apstraktno ili figurativno, za razumijevanje i praćenje Kuliša sadržajno (odnosno motivsko) tumačenje upućuje na raznolike izvore slikarske inspiracije: od prirode i svakodnevice, pa do književnosti i glazbe. Ciklus slika velikih formata „*Riffovi*“ (slika 6), nastao između 2002. i 2006. godine, novo je „kuliševsko“ tumačenje vala – ovoga puta zvučnoga vala – prenesenoga gotovo pravilnim polukrugovima, lukovima iznad naglašenih horizontala prepoznatljivih jarkih boja. Poput jazz riffova, Kuliševo je slikarstvo kombinacija postojeće podloge – uzora, koje pronalazi u slikarstvu Ede Murtića i Ive Dulčića primjerice, te improvizacije – Kuliševa slikarska intuicija, osobnost i individualizam. Njegovi su „*Riffovi*“ svojevrsna „gigantografija emocionalnoga stanja u trenutku slikanja“³⁹ – svojevrsna autobiografija dualnosti njegova stvaralaštva, ravnoteži između racionalnoga i spontanoga.

Od recentnijih Kuliševih radova valja spomenuti *Herbarium pictorium* (2006. – 2007.), *Vatrene kugle* (2012.), te *Ekran monokroma* (2011. – 2012.). Tim je ciklusima Kuliš nastavio svoje slikarsko istraživanje boje, svjetlosti, gestualnoga i referencijalnoga, ali i samoga sebe. Njegove su slike naime, kako sam Kuliš romantično zaključuje ”estetska

³⁷Zidić, Igor. Vatroslav Kuliš i njegovo djelo : pismo, figure, motivi, jezik. Zagreb: Školska knjiga, 2010; str. 451-460

³⁸Vatroslav Kuliš: S palube. URL: <http://www.vatroslavkulis.hr/ciklusi/#/s-palube>. Posjećeno: 23.5.2014.

³⁹Maroević, Tonko. Crescendo s krijestom. // *Vijenac* 241 (2003). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/241/Crescendo%20s%20krijestom/>. Posjećeno: 23.5.2014.

artikulacija moje egzistencije, znanja, ljubavi i slabosti”⁴⁰. A romantično se kod Kuliša provlači i u samome opusu, pa će Igor Zidić o Kulišu zaključiti: „*Ima, kad sve to uskladimo, mnogo argumenata za tezu o svijetlo romantičnoj naravi njegova izraza, o njegovu modernom, ili preciznije, postmodernom (neo)romantizmu sa svim njegovim značajkama: on je nacionalan (izvirući iz hrvatske nove tradicije) i internacionalan slikar (štošta dugujući i stranim majstorima, napose Amerikancima iz vremena poslije 1945); on je sentimentalni autor dok iskazuje svoje humane emocije u već poprilično denaturiranu krajoliku; on je kolorist u svijetu koji se smračuje, spontan među racionalnima, neobuzdan među onima koji se lukavo suzdržavaju.*“⁴¹ Kuliš se u konačnici pokazao jednim od naših najznačajnijih kolorista, ali i slikara apstrakcije, te se u posljednjih nekoliko desetljeća profilirao svojim individualnim neoromantizmom, temeljeći svoju likovnost na tradiciji postmoderne i neobuzdanoj snazi spontanoga.

4.2.2. Damir Sokić (1952.)

Damir Sokić jedan je od naših najznačajnijih suvremenih umjetnika, ali ne i najekspoziranijih. Tek je u šezdesetprvoj godini života Sokić pristao sudjelovati u organizaciji svoje prve opsežne retrospektivne izložbe. Otvorena u Klovićevim dvorima u prosincu 2013., izložba je predstavila velik broj umjetnikovih radova od samih početaka sedamdesetih, do najrecentnijih djela. I premda Sokićev opus čine kako slike, tako instalacije, ambijenti i pokoja skulptura, možda se upravo u slikarstvu geneza njegova osebujna izraza najjasnije vidi. Svoje je slikarstvo sedamdesetih i osamdesetih sam Sokić možda najbolje opisao: „*mislim da se moje slike dalje ne mogu reducirati a da se ne ukine postojanje disciplinirane forme. Daljnja bi redukcija vršila kvalitativnu promjenu. Zbog toga se zaustavljam na donjoj granici, na tek dovoljnom za prepoznavanje suglasnosti početka i kraja, jedinice i cijene. Oblikom kao posljedice komponiranja želim uputiti na ponašanje. Dvije stvari u elementarnu odnosu dovoljne su ne samo da načmu nego i da zaključe načelo.*“⁴²

Osim karakteristične Sokićeve redukcije, prepoznatljiv element u njegovome djelu referiranje je na radove poznatih umjetnika prošloga stoljeća. Sam Sokić smatra kako je čitava povijest umjetnosti veliko skladište – prostor u kojem je suvremeni umjetnik pod teretom

⁴⁰ Vatroslav Kuliš: Vatrene kugle. URL: <http://www.vatroslavkulis.hr/ciklusi/#/vatrene-kugle>. Posjećeno: 26.5.2014.

⁴¹ Vujanović, Barbara. Hedonizam u boji. // Vijenac 437(2010). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/437/Hedonizam%20u%20boji/>. Posjećeno: 15.4.2014.

⁴² Viculin, Marina. Damir Sokić: Slijepe ulice. Predgovor. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2013. Str.30

umjetničke memorije, pamćenja zbog kojeg je „teško poletjeti“.⁴³ Bez obzira na umjetnikov osjećaj da je njegovo djelo tek puko ponavljanje i izvlačenje materijala iz velikoga skladišta, svježina kojom promišlja određene probleme i likovna pitanja daje mu dodatnu vrijednost. Raferencijalnost u Sokićevom likovnome stvaralaštvu stvara mogućnost povezivanja s povijesnim djelima i umjetnicima, donosi kontekst, ali i mogućnost novih interpretacija.

Krajem osamdesetih, kroz devedesete, pa i danas, u Sokićevu radu geometrijska apstrakcija imat će počasno mjesto. „*Slikajući slikanje slikanja*“⁴⁴ njegove nas kompozicije vraćaju neoplasticizmu Pieta Mondriana, slikarstvu prožetom neokonstruktivističkim, neokonceptualističkim, te neo-geo utjecajima (slika 6).⁴⁵ Tako će primjerice kroz posljednjih par desetljeća, utjecaj Mondriana i nove geometrije, te citiranje njegovih prepoznatljivih rastera i boja postati jednom od čestih postaja u Sokićevu radu. U Mondrianovim djelima, Sokić umjesto karakterističnoga motiva pronalazi čitav žanr – prostor u kojem će sličnim likovnim jezikom stvoriti vlastite kompozicije obogaćene novom porukom, novim kontekstom. Takve kompozicije Sokić nerijetko pretvara u objekte, propitujući time odnos slike i prostora, te uloge djela u širokom, povijesnoumjetničkome, društvenome i civilizacijskome kontekstu. Odgovor vidi u umjetnosti koja prati aktualno stanje društva, ali istovremeno ostaje iznad društvenih i političkih zbivanja, čime postaje „*stvarnijom od stvarnosti*“.⁴⁶ I premda je ovdje riječ prvenstveno o Sokiću slikaru, velikog su značaja njegovi konceptualni radovi, brojni ambijenti i instalacije u kojima kvaliteta njegova izraza možda najviše dolazi do izražaja. Ponekad i dvostrukim ili trostrukim referiranjem na druge radove, bilo da je riječ o drugim umjetnicima ili vlastitim radovima koji citiraju rad drugih umjetnika (primjerice djela kod Sokića često citiranog ili parafraziranog Kazimira Maljevića), Sokić širi referentna polja, pridajući im novi kontekst i značenje. Krećući se između slike, reljefa, skulpture i ambijenta Sokićeve apstraktne kompozicije daleko su od ponavljanja značenja i hommage-a estetici modernizma. Prije bismo ih mogli smatrati „operativnim postupkom“⁴⁷, suvremenom likovnom platformom za stvaranje novih asocijacija i značenja, započetih u

⁴³ Maković, Zvonko. Damir Sokić: Rêsumè. Damir Sokić. Katalog izložbe. Split: Galerija umjetnina Split, 2009. Str. 5.

⁴⁴ Isto, str.60

⁴⁵ Mance, Ivana. Postmodernistički revizionizam modernističke estetike. //Kolo 2(2003). URL: <http://www.matica.hr/kolo/292/Postmodernisti%C4%8Dki%20revizionizam%20modernisti%C4%8Dke%20estete/ike/>. Posjećeno: 24.7.2014.

⁴⁶ Damir Sokić: Slijepe ulice. URL: <http://www.galerijaklovic.hr/izlozba/damir-soki%C4%87-slijepe-ulice>. Posjećeno: 24.7.2014.

⁴⁷ Majstorović, Božo. Umjetnost oslobađa. Damir Sokić. Katalog izložbe. Split: Galerija umjetnina Split, 2009. Str. 12

okviru povijesna konteksta, ali obogaćenih iskustvom suvremene interpretacije i otvorenih slobodnom, osobnom iščitavanju.

4.2.3. Igor Rončević (1951.-)

Na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu Igor Rončević diplomirao je u klasi profesora Šime Perića, a nedugo nakon toga surađivao s Nikolom Reiserom i Ljubom Ivančićem u sklopu njihove Majstorske radionice. Slično kao i Kuliš, svoju slikarsku karijeru započinje u kontekstu Nove slike, gdje je još osamdesetih definirao glavne ideje i okosnice oko kojih nastavlja slikati i danas.

Devedesetih, ali i nakon 2000. godine, Rončevićevo je slikarstvo na granici apstraktnoga i figurativnoga, podvojeno između fragmenata poznatoga (različitih likova i oblika) i apstrakcije koja najčešće nastaje njihovim rastakanjem. Rončevića konzistentno zanima slikarstvo kao medij, kao proces u kojem rastakanjem znaka dolazi do oblika koji propituju, ali i iznova potvrđuju vitalnost ovoga medija, kao i sama slikareva izraza. Stoga će se slikarska obilježja njegovih radova neprestano mijenjati, tvoreći heterogenu kombinaciju naizgled teško spojivih likovnih elemenata i obilježja, dok će istraživanje izdržljivosti medija, materijala i dosega umjetničke slobode ostati Rončevićeva primarna okupacija. Rončevićev kolorizam (slika 7), različitost i bogatstvo materijala i sredstava, kao i negacija motivskoga predloška izvor su svježine dobro poznatoj problematici istraživanja granica medija – problematici koju slikar razvija na tradiciji postmodernizma i transavangarde u kontekstu koje je njegov slikarski put i započeo.⁴⁸

Rončevićev ciklus „*Subtopija*“ koji čini stotinjak slika, te izložba iz 2011. godine „*Dulčićevi fragmenti*“ možda najzornije prenose njegovu stilsku heterogenost i zanimanje za slikarski medij. Kao i često do tada, preostali višak boje iz ranijih radova rabi stvarajući reljefnu podlogu svojih slika, po kojoj nakon toga nastaje *crescendo* boje, oblika i linija. Rončevićeve su kompozicije tu gotovo pa anarhične, intenzivna, slojevita kolorita i geste, neobičnih linija inspiriranih organskim oblicima.⁴⁹ Uvijek vjeran transavangardnim promišljanjima, Rončević uspijeva iznova stvoriti individualan jezik, toliko prepoznatljiv u kontekstu tradicije postmodernizma, a ipak uvijek toliko različit, individualan i vitalan.

⁴⁸ Peritz, Romina. Profinjen izbor boja. // *Vijenac* 251(2003). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/251/Profinjen%20izbor%20boja/>. Posjećeno: 15.4.2014.

⁴⁹ Bilić, Rašeljka. Izdržljivost slike. // *Vijenac* 452(2011). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/452/Izdr%20%BEIjivost%20slike/> Posjećeno: 15.6.2014.

4.2.4. Boris Demur (1951.-2014.)

Premda će uovdje najviše biti riječi o Demurovoj neumornoj tematizaciji spirale, ne možemo zaboraviti na njegovu ulogu kao multimedijškoga i postkonceptualnoga umjetnika i člana *Grupe šestorice*. Nakon što je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1975. diplomirao u klasi profesora Raula Goldonija, te grafiku kod Alberta Kinerta 1977., usmjerava se ka konceptualnoj umjetnosti, potom ponovno slikarstvu. Istražujući temeljna pitanja svrhovitosti, značenja i mogućnosti toga medija ulazi u kontekst analitičkoga i primarnoga slikarstva. Ipak, istovremeno nastavlja djelovati i u brojnim drugim medijima, pa nastaju brojni performansi, fotografije, instalacije i javne akcije. Stoga i ne čudi njegov angažman i uloga u formiranju i radu grupe šestorice autorakoa od sredine sedamdesetih pa do 1981. godine svojim umjetničkim djelovanjem neprestano nastoji doprijeti do publike izravno, otvoriti i postaviti ključna, relevantna pitanja, te dekonstrukcijom pojedinih medija istražiti njihov značaj i domete. U skladu s takvim promišljanjima Boris Demur otkriva motiv spirale 1983. godine, te u njoj pronalazi inspiraciju i „odgovor“ sve do svoje smrti u lipnju 2014. U razgovoru zabilježenom godinu dana prije umjetnikove smrti, Demur otkriva univerzalno značenje koje iščitava u obliku spirale: „*Cézanne je govorio da je u prirodi sve oblikovano prema geometrijskim likovima, a to su kugla, valjak i stožac. To su prema njemu osnovne forme u prirodi, a meni se postavilo sljedeće slikarsko pitanje – je li stožac u tome statičan ili dinamičan. Shvatio sam da je u neprestanoj turbulenciji, dakle, on je dinamičan, a kreće se po zakonu spiralne cirkulacije, što je forma svakoga kretanja; to je ritual kretanja u spiralnom dinamičnom gibanju.*“⁵⁰

Stoga je Demurov rad u kontekstu slikarstva nakon devedesetih najvećim dijelom tematizacije spirale kroz brojne cikluse. Početkom devedesetih na ratna zbivanja u Hrvatskoj Demur odgovara ciklusom pod nazivom *Requiem in Croatia* (slika 8), u kojem poznatomu lajtmotivu spirale dodaje križ. Dalje, inspiriran djelovanjem velikih imena umjetnosti dvadesetoga stoljeća, Demur stvara niz djela u kojima oblikuje svojevrsni likovni dijalog, kombinirajući vlastiti prepoznatljivi motiv spirale s poznatim motivima odabranih umjetnika poput Cezannea, Kleina i Pollocka. U nastavku devedesetih njegov slikarski rad i dalje pokazuje okupaciju istim motivom, kojemu sada pak u spiralno središte dodaje dijagram *yina* i *yanga*, naglasivši time dodatno komponentu duhovnoga koja prožima njegova promišljanja i likovno djelovanje. Ipak, s početkom novoga stoljeća Demur se okreće novom izvoru

⁵⁰ Marjanić, Suzana. Spiralna art antropologija: razgovor s Borisom Demurom.// Zarez 353 (2013). URL: <http://www.zarez.hr/clanci/spiralna-art-antropologija>. Posjećeno: 7.2.2014.

nadahnuća – moru, pa tako nastaju brojna platna preko kojih se protežu duboko plave spirale.⁵¹ Ali i sada će, kao i par desetljeća ranije, njegova promišljanja ostati netaknuta. Spirali ostaje vjeran kao motivu kojim ispituje dvodimenzionalnost slike i njezinih mogućnosti, te pomoću koje analitičku komponentu vlastita slikarstva nadopunjuje tezom o protočnosti života i vremena, ali i ravnoteži koju u njoj prepoznaje.

4.2.5. Duje Jurić (1956.)

Duje Jurić jedan je od naših najaktivnijih suvremenih umjetnika kada je riječ o izlaganju, bilo da je riječ o skupnim izložbama ili autonomnim umjetnikovim projektima. Rođen u Rupama 1956. godine, mladi se Jurić prvi put ozbiljnije susreće s umjetnošću u sklopu Centra za dekorativno i industrijsko oblikovanje u Splitu, nakon čega upisuje Školu primijenjene umjetnosti i dizajna u Zagrebu, te studij slikarstva na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti u klasi prof. Vasilija Jordana. Osamdesetih godina djeluje kao stalni suradnik majstorske radionice prof. Ljube Ivančića i Nikole Reiserera, a krajem desetljeća dobiva priliku surađivati s Julijem Kniferom na njegovu projektu izrade murala u Séteu, a potom i u Dijonu.

Slikarski počeci Duje Jurića daleko su od novoslikarskih tendencija osamdesetih, sadržajno i idejno. Umjesto lirske apstrakcije i elementa romantičnoga koji prepoznajemo u nekih njegovih ranije spomenutih kolega, u Jurića će geometrijski oblici i pokušaji negiranja dvodimenzionalnosti slike⁵² naznačiti problematiku i promišljanja koja će razvijati i širiti sljedeća dva desetljeća. Još početkom devedesetih njegove slike postupno napuštaju ili prelaze očekivane granice okvira dvodimenzionalnoga platna, te se nerijetko šire čitavim izlagačkim prostorom u obliku mreža, linija i drugih geometrijskih oblika. Stoga njegovo slikarstvo ponekad postaje čitavim ambijentom, ponekad instalacijom, a devedesetih godina nerijetko i nizom slika-objekata. Tako je primjerice u Galeriji Karas u Zagrebu 1997. godine Duje Jurić izložio ambijent pod nazivom *Kavez moje duše, duša mog kaveza* u kojemu oslikava zidove, pretvorivši čitavu galeriju (prizemlje, polukat i kat) u vlastiti prostor slikarskoga djelovanja⁵³. Tim i mnogim drugim sličnim poduhvatima Jurić prenosi svoje uvjerenje da slikarstvo, pogotovo suvremeno, ne ovisi o zadanim dimenzijama platna ili „ograničenjima“ koja se uz taj medij obično vežu.

⁵¹ Horvat, Srećko. Spiralne maglice. // Vijenac 264 (2004). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/264/Spiralne%20maglice/>. Posjećeno 7.2.2014.

⁵² Prelog, Petar. Duje Jurić - neumorni tumač prostora. // Život umjetnosti 71/72(2004), str. 6.

⁵³ Isto, str. 10.

Geometrijska je apstrakcija dakle ključan element Dujićeva rada, ali krajem devedesetih poprima novo značenje. Tada Dujić, naime, obogaćuje svoju inače najčešće akromatsku ili monokromatsku paletu ponešto većim brojem boja, ali i otkriva motiv kompjuterskoga čipa. Novo je tisućljeće u Dujića stoga obilježeno mnoštvom radova koji problematiziraju i istražuju domete geometrijskoga iluzionizma. Jedan od najznačajnijih njegovih projekata u tom je kontekstu ambijentalna slikarska instalacija iz 2010. godine naziva *Memo-chips* (slika 9), a postavljena je u prostoru Umjetničkog paviljona. Obloživši zidove izložbenoga prostora tapetama s uvećanim detaljem čipa, odnosno jedne od svojih kompozicija, te postavivši preko njihova središnjega dijela neprekinuti niz svojih apstraktnih slika inspiriranih čipovima, Jurić je izložbeni prostor pretvorio u unutrašnjost suvremena stroja – računala. Nadalje, u njegove su slike ugrađene lampice i električni spojevi kako bi efekt tehnološke funkcionalnosti i estetike u potpunosti bio postignut. Ali osim same estetske vrijednosti ovih apstraktnih formi, tu je i određena poetika stroja koja nam je dobro poznata još od Marinettijeva futurističkoga manifesta. Izaista je u radovima, likovnome senzibilitetu i promišljanjima Duje Jurića moguće pronaći poveznice s tradicijom konstruktivizma, Novih tendencija i op-arta.

4.2.6. Zlatko Keser (1942.)

Jedan od najaktivnijih članova HDLU-a i umirovljeni profesor zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti Zlatko Keser, rođen je 1942. godine u Zagrebu. Nakon diplomiranja u klasi profesora Otona Postružnika, Keser postaje suradnikom Majstorske radionice Krste Hegedušića u razdoblju od 1971. do 1975. godine. Osim slikarstvom i crtežima, a kao crtač Keserov likovni senzibilitet možda najviše dolazi do izražaja, nerijetko izrađuje vitraje i ilustracije knjiga.

Bilo da je riječ o Keserovim crtežima ili slikama u kombiniranim tehnikama, govorimo o umjetniku osebujna i prepoznatljiva stila, najčešće stvarajući apstraktne kompozicije, odnosno ponekad djela na samome rubu prepoznatljivoga. Tijekom posljednjih nekoliko desetljeća svojega djelovanja, Keser stvara radove karakterističnih crteža, psihograma, neobičnih struktura, znakova i boja. Likovni kritičar i umjetnikov prijatelj Igor Zidić Zlatka Kesera naziva tvornicom u kojoj se spajaju praskovi boje, najrazličitiji materijali i tehnike, te određena neukrotivost.⁵⁴ Opisujući vlastite slikarske principe, umjetnik zaključuje: „*Veliko*

⁵⁴ Zidić, Igor: *Labirint Keser*. Predgovor. Zagreb: Adris grupa d.d., 2011. Str. 3-14.

značenje dajem slučajnostima svih vrsta. To me emocionalno najviše zaokuplja. U svakoj mrlji ili slučajnoj ogrebotini nalazim više poticaja nego u takozvanom sustavnom mišljenju. Mnoštvo odbačenih komadića papira, zamrljanih, poderanih, iskorištavam i oblikujem u drukčiju materiju. U tome uvijek ima nečega skrivenoga. Preklapajući jedno preko drugog, a zatim po potrebi bojom opet nijekati već napravljeno, čini mi se da dobivam zanimljive mogućnosti koje mi pružaju veće zadovoljstvo od bilo kakva dotjerivanja ili dovršavanja slike; dakle, neprekidno improvizirati čini mi se zanimljivijim od pojma napraviti, dovršiti. Neprekidno organiziram nizove slučajnosti. Ono što mi se tada pokaže dominantnim, prema tome težim, i tada svu energiju usmjeravam prema ideji koja je bila skrivena u materiji – neprekidno reducirajući posljednje, dolazim do prvoga.“⁵⁵

Pridržavajući se ovoga specifičnoga načina, Keserovi raniji i kasniji radovi stilski su veoma bliski. I dok se u devedesetima nastavlja baviti istom tematikom kao i koje desetljeće ranije, njegovi su najrecentniji radovi, pogotovo posljednjih desetak godina nešto vedrije, svjetlije prirode. Krajem prošloga stoljeća, Keser dakle nastavlja svoju analitičku i egzistencijalnu potragu za značenjem umjetnosti, svijeta koji ga okružuje, te vlastitim identitetom i samim sobom (slika 10). Kasnije, napustivši pitanje kontradikcija i potraga, te udaljivši se od tada njemu bliskoga *horror vacua*, njegovi radovi otkrivaju vedriji pogled na svijet i sama sebe, svojevrsnu meditativnu, svijetlu komponentu⁵⁶. I u Keserovim crtežima otkrivamo njegov prepoznatljivi senzibilitet i stil. Njegovi su crteži, ali i slike, najčešće produkt brojnih mješavina: tu su kombinacije brojnih materijala poput pastela, grafita, gipsa, pastela, ugljena i tuša, te postupaka i tehnika poput gletanja, gužvanja, gvaša, kolaža i grebanja. Taj je široki registar materijala, postupaka i tehnika samo dio priče o Keserovoj višeslojnosti i dinamici jer će njegove kompozicije, bez obzira što je najčešće riječ o apstraktnim slikama, nastati kao rezultat prožimanja i drugih izraza, poput primjerice elemenata nadrealnoga i ekspresionističkoga.

4.2.7. Zlatan Vrkljan (1955.)

Zagrebački slikar Zlatan Vrkljan, rođen 1955. godine, svoje je obrazovanje stekao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu gdje je diplomirao u klasi profesora Šime Perića. Nakon završetka studija 1979. Vrkljan postaje suradnikom majstorske radionice profesora Ljube Ivančića i Nikole Reiserera na dvije godine. O njemu danas ne možemo govoriti kao o

⁵⁵ Körbler, Iva. U slikarstvu još tinja nešto vrlo važno: razgovor sa Zlatkom Keserom. // Vijenac 386(2008). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/386/U%20slikarstvu%20jo%20%C5%A1%20tinja%20ne%C5%A1to%20vrlo%20va%C5%BEno/>. Posjećeno: 13.3.2014.

⁵⁶ Körbler, Iva. Zlatko Keser: Dvoje. Predgovor. Zagreb: Galerija Mazut, 2012.

slikaru isključivo apstraktnoga ili figurativnoga, jer je – iz današnje vremenske perspektive – tijekom više od četvrt stoljeća više puta mijenjao svoj likovni izraz.

Zlatan Vrkljan svojim radovima osamdesetih započinje kao slikar simboličko-postekspresionističkih elemenata, nerijetko svojim kompozicijama tvoreći sliku o umjetniku stvaratelju – svojevrsnome mitskome i alegorijskome kreatoru svijeta. Zanimanje za ulogu umjetnika, za introspektivno istraživanje sebe, ali i medija kojemu ostaje vjeran i danas, ne napušta ga ni nakon promjene izraza i usmjeravanja k apstrakciji devedesetih. Baveći se tom problematikom, Vrkljan će postupno pročistiti svoje slike od figurativnoga ili asocijativnoga, njegova uporaba boje postat će ograničena i rjeđa, a kompozicija sve bliža monokromima. Želja vraćanja čistomu slikarstvu postat će važan poticaj – ishodište brojnih drugih, kasnijih radova. Ipak, u drugoj polovici devedesetih njegov se interes vraća polako formi i oblikovanju kompozicije te se nerijetko u njegovim radovima ponovno počinju nazirati tragovi figuracije ili pokojeg stvarnog predloška. Otkrivanje mogućnosti i prirode slikarskoga medija u Vrklijana se često pretvara u igru traženja novih dimenzija slike, što devedesetih za njega znači rastakanje forme i poigravanje apstrakcijom. Bilo da je riječ o recentnijim radovima nastalim u znaku bijele boje, ili nešto ranijih bogatijeg kolorita (slika 11), ili pak monokromatskih radova zagasitih boja, zapaža se da su većinom nastale nanošenjem slojeva i slojeva boje, nakon čega i naizgled bijela kompozicija u sebi sadrži protkane okeraste, žute ili plavkaste tonove primjerice.⁵⁷ Upravo se u toj stilsko-morfološkoj višeslojnosti nalazi značaj toga umjetnika o kojem je Dražen Katunarić u izložbenom katalogu s Vrkljanove izložbe održane u Gliptoteci HAZU 2003. godine zapisao: „*Neka skriveno ostane skriveno*“, kazao je jednom *Bela Hamvas*, kao da je nenamjerno razotkrio strategiju ovog slikarstva koje ispod sloja prebrisanog svjedoči o neopazivoj vrijednosti stvarnog i primjećuje bliske veze intimnih stanja...“⁵⁸

4.2.8. Jelena Perić (1962.)

Premda je od prve samostalne izložbe Jelene Perić prošlo četvrt stoljeća, ta je umjetnica prošla dalek put od svojih prvih „sramežljivih monokroma“⁵⁹, kako ih sama naziva, krajem osamdesetih, do radova koji su, strogo gledano, možda bliži konceptualnoj umjetnosti nego slikarstvu u tradicionalnome smislu riječi. Ipak, od samoga su početka dvije komponente u

⁵⁷ Maroević, Tonko. Polja visokog napona. // *Vijenac* 338(2007). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/338/POLJA%20VISOKOG%20NAPONA/>. Posjećeno: 5.1. 2014.

⁵⁸ Gašparović, Miroslav. Zlatan Vrkljan: slike = paintings. Katalog izložbe. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2006.

⁵⁹ Janković, Iva R. Jelena Perić: T:0°C. // *Život umjetnosti* 67/68(2002), str. 4-15.

slikarstvu Jelene Perić odmah bile jasne: prva je njezina bliskost geometriji u slikarstvu – geometrijskim shemama i redu, a druga je svojevrsna emocionalna neutralnost – element suptilne i pomalo suzdržane subjektivnosti.

Početak devedesetih, potezi kistom koji su činili njene prve monokrome manjih formata, sada se pretvaraju u veće, homogene površine boje. Uklonivši i ovaj mali, subjektivni element individualnih poteza, te zaključivši kako boja ne ovisi nužno o samome činu slikanja, Perić se okreće istraživanju učinka čitavih površina boje na čovjeka i prostor u kojem se nalazi.⁶⁰ Jedan od ključnih pitanja, dakle, postaje odnos punog i praznog prostora, bilo da je riječ o samoj slici – odnos boje i platna – ili pak odnosu slike i bjeline zida na kojem se nalazi. Vrlo se rano na izložbama ove umjetnice površina zida pokazala sastavnim dijelom njezina koncepta i samih slika (slika 12): stvarajući pravilnu, čistu geometrijsku shemu binarnom izmjenom boja svojih monokroma i bjeline zida, Perić je nerijetko, ovisno o dimenzijama izlagačkog prostora i površinama zidova, naknadno odlučivala o rasporedu i broju djela koja će ondje nalaziti.⁶¹ O njezinim je uravnoteženim geometrijskim strukturama Jerko Denegri zaključio: „*Pokazana sklonost ka kontroli zbivanja na plohi odvest će Jelenu Perić sve do stroge geometrije, ali ipak ne one što bi dugovala povijesnom konstruktivističkom ili minimalističkom naslijeđu, nego možda prije geometrije u kojoj se slika shvaća i realizira kao predmet izveden iz čistog mišljenja, dakle kao povod, područje i napokon rezultat svojevrsnih mentalnih vježbi. Zaključuje se to po činjenici da se slike malih formata udružuju u serije, sisteme, instalacije, a među elementima tih serija i sistema, među jedinicama instalacija, postoje i lako se razabiru regulativna načela i zakonitosti rasporeda u sastavima cjelina ovih djela.*“⁶² I premda je jasna želja umjetnice za postizanjem „nultoga stupnja“ – za postizanjem depersonalizirane umjetnosti koja istovremeno donosi određeno značenje, njezin rad nije u potpunosti lišen svake subjektivnosti jer će sam izbor boja umjetnica ostaviti spontanim i intuitivnim. Ta će umjetnička koncepcija utemeljena na geometrijskoj strukturi, ohlađena, uravnotežena i u neposrednoj vezi s arhitekturom u kojoj se nalazi, kulminirati početkom novoga stoljeća, radovima koji izlaze iz prostora galerije, otvarajući dijalog s nešto širom urbanom sredinom. U projektu *Galženica* iz 2000. godine Perić svojom geometrijsko-kolorističkom igrom intervenira unutar zadane mreže starih prozora, mijenjajući njihov izgled i strogost, čime uspijeva ublažiti dojam zapuštene, starije građevine.

⁶⁰ Maković, Zvonko. Monokromi. Katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 2002.

⁶¹ Janković, Iva R. Nav. dj., str. 7

⁶² Denegri, Jerko. Vizualizacija mentalnoga. // *Oko* 14(1990), str. 21

Nedugo nakon ovoga projekta, umjetnica pomalo mijenja svoj likovni izraz i okreće se kombiniranju monokroma s gotovo nevidljivim ilustracijama, isječcima crteža, a započinje i niz radova selektronički ispisanim nizovima brojeva i riječi. Element konceptualnoga, čije smo naznake mogli prepoznati u binarnoj igri punog-praznog, sada je mnogo izraženiji. Uskoro otvara i novo pitanje – pitanje vlastita identiteta, koje pokušava odgonetnuti poigravajući se velikim brojem fotografija iz obiteljskih albuma. Udaljivši se time dodatno od (apstraktnoga) slikarstva i značenja toga medija u tradicionalnome smislu, radovima koji propituju identitet, subjektivnosti, zbilju i iluziju, Jelena Perić ostaje ipak značajna ličnost naše suvremene umjetničke scene.

4.3. Slikari apstraktnoga slikarstva mlađe generacije

U skupini slikara mlađe generacije predstavljeno je nekoliko umjetnika čiji su likovni početci, za razliku od prethodne grupe, vezani za devedesete i prijelaz stoljeća, odnosno generacija umjetnika koja nije stasala na valovima Nove slike. S obzirom na recentnost njihovih radova, ali i likovnih početaka, predstavljeni su neki od aktivnih i do sada već dobro afirmiranih umjetnika naše likovne scene u sklopu apstraktnoga slikarstva o kojemu je ovdje riječ. A ovdje govorimo, naime, o umjetnicima koji uglavnom redovito sudjeluju u aktualnim umjetničkim zbivanjima, bilo da je riječ o Salonu mladih, drugim skupnim izložbama ili samostalnim izložbama, pa su tako javnosti i kritici već godinama dobro poznati.

4.3.1. Danko Friščić (1970.)

Sin hrvatskog slikara Ive Friščića diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi profesora Đure Sedera. Premda se u nas apstraktno gestualno i akcionističko slikarstvo pokazalo popularnim i danas, radovi Danka Friščića daleko su od silovitih gesti i eksplozivnih debelih namaza, *drippinga* ili drugih, sličnih tehnika. On je prvenstveno slikar boje, kojom oblikuje, stvara i ulazi u intimni, drugima nedostupan svijet vlastitih snova i osjećaja. A kako su san i boja glavna polazišta najvećeg dijela njegovih slika, rezultat su apstraktne kompozicije bogatakolorita i neobičnih oblika, katkad izvedene iz stvarnih predložaka ili popraćene kojim zagonetnim figurativnim detaljem. Svoju intimističku, meditativnu apstrakciju Danko Friščić najčešće prikazuje na velikim formatima, inzistirajući time na elementu predmetnoga i fizičnoga koje velike dimenzije slike sugeriraju (slika 13). Posljednjih je godina, premda njeguje i dalje isti stil, Friščić započeo igru s nešto zagasitijim,

prljavijim bojama, dodajući im time nerijetko određenu komponentu mističnoga – elementa koji odgovara svijetu apstraktnih snova koji toliko okupira ovog umjetnika.

4.3.2. Koraljka Kovač (1971.)

Koraljka Kovač započela je svoje likovno obrazovanje kao učenica Škole primijenjene umjetnosti i dizajna u Zagrebu, potom upisala studij slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti, na kojoj je i diplomirala u klasi profesora Zlatka Kesera. U umjetničnu se radu od samih početaka slikarsko platno, kao tradicionalan slikarski medij i prostor slike, nadaje stavkom vrijednom njena propitivanja i zanimanja (slika 14). Tako je u radovima Koraljke Kovač ploha slike prostor taloženja i slaganja novih slojeva – prostor u kojem aplicira slojeve boje, papira, tkanine i drugih sličnih materijala, gradeći kompoziciju u kojoj se preklapaju tanki slojevi različita materijala i boje. Boja je također neizostavnim čimbenikom njezina slikarstva. Pritom ovdje ne govorimo o eksploziji jarkih boja i kontrasta, već o odabiru jedne ili par boja, odnosno tonova, kojima oblikuje kompozicije prepoznatljiva senzibiliteta: tu je čitav niz radova u nijansama duboke plave, potom osunčane, tople žute boje, ili primjerice umirujuće zelene. I premda je na našoj likovnoj sceni poznata ponajprije kao slikarica apstrakcije prepoznatljive poetike, čini se kako je posljednjih godina svoj interes za medij slikarstva proširila uporabom fluorescentnih boja, čime njezini radovi ispod adekvatne UV neonske rasvjete poprimaju sasvim novu dimenziju.⁶³

4.3.3. Roberta Vilić (1971.)

Diplomiravši na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1998. godine u klasi profesora Zlatka Kesera, Roberta Vilić na našoj se likovnoj sceni počela probijati devedesetih, te je od samog početka krenula putem naslijeđa enformela i minimalizma. Ipak, njezino je slikarstvo daleko od pukog repetitivnog probavljanja već viđene enformelističke estetike jer su njezine najčešće akromatske kompozicije obogaćene slovima ili brojevima koji igraju ulogu sasvim osobnih i jedino umjetnici dokučivih tragova. Ta će autoričina slova i brojevi, koji su u umjetničnim radovima jedina poveznica s poznatim, predmetnim kontekstom, s vremenom poprimati karakteristike znaka i sve se više udaljavati od svoje referencijalne prirode (slika 15). Osim tonova sive, crne i bijele boje s tek pokojom uporabom akcentne boje ili mrlje, rad Roberte Vilić svojom će se tehnikom približiti grafici. Umjetnica će u svom stalnom propitivanju plohe i teksture površinu slike tretirati poput kakve grafičke matrice urezujući,

⁶³Sonja Dizdar, Koraljka Kovač, Roberta Vilić. URL: <http://www.matica.hr/zbivanja/399/>. Posjećeno: 5.7.2014.

udubljujući i utiskujuću u nju tragove vlastitih doživljaja i emocija – vidljivih i trajno urezanih u podlogu, no ujedno suptilnih i uravnoteženih s ostatkom njezinih neutralnih kompozicija.⁶⁴

4.3.4. Vanja Popek (1976.)

Diplomiravši 2000. godine na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi profesora Miroslava Šuteja, mlada je pulska slikarica počela pohađati Guttenbergov institut za grafiku u Mainzu.⁶⁵ I premda se u slikarstvu Vanje Popek ne vidi izravna poveznica s naučenim tih godina u Njemačkoj, slikaričin tretman boje i materijala, te njihovo slaganje ili ponekad grebanje površine slike, donekle podsjeća na grafike. Likovni senzibilitet Vanje Popek ukazuje na uzore koje umjetnica pronalazi u slikarstvu apstraktnoga ekspresionizma, enformela, ali i lirske apstrakcije. Kompozicijama u kojima se oslobađa gesta i iščitava svojevrsni slikarski hedonizam (slika 16), ova se slikarica afirmirala kao jedna od mlađih, uvijek svježih, ali stilom prepoznatljivih imena naše likovne scene. I premda se o Vanji Popek ne govori kao o slikarici boje, ona će u nje biti od velike važnosti. Od bijele, preko tonova sive do crne, često će svoje radove obogatiti vriskom jarke ružičaste, crvene, oker ili plave boje.⁶⁶ Osim ovih „iznenadnih“ bljeskova jarke boje, veliki formati platna i poliptiha gotovo da su postali konstanta njezina slikarstva, kao i mogućnost njihova okretanja i slaganja (poput puzzle) u nove, jedinstvene kompozicije. Drugi prepoznatljiv element koji slikarica nerijetko ubacuje u svoje apstraktne kompozicije jesu oblici poput kakvih ornamenata ili znakova, koji nam se čine izvedenima iz nama poznatih, stvarnih oblika. Ipak, kompozicija Vanje popek ostaje apstraktna, nemimetična – polje likovne improvizacije, slobode i energije koja poput psihograma bilježi susret likovnoga i umjetničine nutrine.

4.3.5. Gordana Bakić (1972.)

Nakon završene Škole primijenjenih umjetnosti i dizajna, zagrebačka umjetnica Gordana Bakić upisala je Akademiju likovnih umjetnosti te diplomirala u klasi prof. Zlatka Kesera 2001. godine, a deset godina kasnije magistrirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Ljubljani. Slike Gordane Bakić kao da su eksplozija najneobičnijih oblika i linija, najčešće u crno-bijeloj kombinaciji s omiljenim akcentima crvene ili žute. Ta organska apstrakcija kojom umjetnica ispunjava svoje slikarske površine stvara začudan dojam straha od prazna prostora, a neobični naslikani oblici najčešće nastaju kao rezultat taloženja i obrade stvarnih,

⁶⁴ Körbler, Iva. Roberta Vilić u galeriji Ceka, 5.5.2014. URL: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=58586>. Posjećeno: 9.7.2014.

⁶⁵ Vanja Popek, akademska slikarica. URL: <http://vanjapopek.com/o-meni-about-me-vanja-popek/>. Posjećeno: 15.6.2014.

⁶⁶ Körbler, Iva. Razmišljaj, dakle, slikam.// Vijenac 201(2001). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/201/Razmi%C5%A1ljaj,%20dakle,%20slikam/>. Posjećeno: 15.6.2014.

poznatih motiva, koji postupno ostaju bez svoje referencijalnostigubećise u moru neprepoznatljivih znakova i oblika. S vremenom je na taj način Gordana Bakić izgradila „osebujan „grafistički“, postmoderno shvaćen ponekad - i naizgled – „srednjovjekovni“ stil te složenu, zagonetnu - u polaritetima: jasno/nejasno ili vidljivo/nevidljivo - izraženu ikonografiju“.⁶⁷ Osim toga, tu je i problem dovršenosti slike kojim se slikarica više puta pozabavila pokušavajući otkriti granice umjetničkoga djela. Odgovor na pitanje može li slika ikad u potpunosti biti dovršena ponudila je možda najzornije izložbom pod nazivom *Gameoverland* u Studiju *Josip Račić* krajem 2005. godine, gdje je zidove galerije ispunila svojevrsnom slikarskom instalacijom – *work in progress* karakterističnih oblika i boja (slika 17). Osim brojnih samostalnih izložbi poput gore spomenute, ta je mlada slikarica na našoj likovnoj sceni dobro poznata i redovitim sudjelovanjem u različitim skupnim izložbama, kao i sudjelovanjem u različitim slikarskim natječajima, pa valja spomenuti osvojenunagradu HDLU-a za najbolju mladu umjetnicu 2003., te Grad prixa za slikarstvo Hrvatske poštanske banke koji je osvojila 2007. godine.

5. Apstraktno slikarstvo u Hrvatskoj od 1990. do 2010. godine: brisanje ukorijenjenih granica i stilski individualizam

Zdenko Rus u predgovoru je svoje izložbe *Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko slikarstvo u devedesetim godinama* zaključio kako se „nije profilirala nikakva uža ili šira pojava, trend ili tendencija koja bi se mogla imenovati novim slikarstvom devedesetih.“⁶⁸ Do nekih značajnijih promjena na našoj slikarskoj sceni, prema tim kriterijima Zdenka Rusa, nije došlo ni desetljeće kasnije. I premda se kritika i javnost ne koriste terminom „novo slikarstvo devedesetih“ ili „novo slikarstvo nakon 2000.“, kako smo primjerice govorili o Novoj slici osamdesetih, zanimljivi i vrijedni novi doprinosi i dalje nastaju.

Pogledamo li paletu umjetnika u ovome radu, vidjet ćemo da su kako generacijski, tako i stilski heterogeni, bez obzira što ih sve navodimo u suženome kontekstu apstraktnoga slikarstva. Među predstavljenim umjetnicima značajan je broj onih koji su u kontekstu apstraktnoga ekspresionizma i gestualnoga slikarstva (čiji će utjecaj u nas, čini se, redovito imati plodno tlo), pronašli polazište za daljnja likovna promišljanja. Tu je i niz umjetnika inspiriranih lirskom apstrakcijom, često pronalazeći u umjetnicima poput Ive Šebalja

⁶⁷ Marcuiš, Željko. Gordana Bakić: *Gameoverland*. URL: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=8044>.

Posjećeno: 3.2.2014.

⁶⁸ Rus, Zdenko, Nav. dj.

odgovarajući uzor. A kada je riječ o geometrijskoj apstrakciji, uglavnom govorimo o neo-geo senzibilitetu, poput onoga koji prepoznajemo u radovima umjetnika Duje Jurića. I među mlađim slikarima jasno je da ne postoji jedno zajedničko polazište, već kako svatko od njih, bez obzira na prvotni uzor ili inspiraciju, njeguje veoma individualan stil i pronalazi samostalne odgovore vlastitim likovnim dvojbama.

Jasno je kako se u nas, kao i u ostatku svijeta, sve više govori o povratku figurativnomu slikarstvu. Ipak, u skladu sa širenjem novih medija, odmakom od linearnoga, tradicionalnoga shvaćanja povijesti i povijesti umjetnosti, te iskustvom postmodernizma, čini se kako apstraktno slikarstvo više nije antiteza figuraciji – ono nije u suprotnosti sa svijetom, zbiljom i stvarnošću. Isto tako, o apstrakciji kraja dvadesetoga i početka novoga stoljeća ne možemo govoriti istim jezikom kao i o apstrakciji modernizma, jer su se „pravila igre“ u međuvremenu znatno izmijenila.⁶⁹ Postulati modernizma i potreba za „čistim slikarstvom“ nisu relevantni u vremenu u kojem ne postoje ideologije koje bi to podržale i koje se bore za afirmaciju apstraktnoga.⁷⁰ Umjesto poetike izravnosti modernističke apstrakcije nalazimo se u vremenu izrazito referencijalne umjetnosti – umjetnosti koja citira, propituje, ironično predstavlja ili propituje različite sadržaje, a romantičarsko je larpurlartističko slikarstvo, premda prisutno, postalo tek iznimkom. Promjena u shvaćanju i slikanju apstraktnih djela ne znači kraj toga slikarstva, ni istrošenost mogućnosti koje ono nudi, već umjetnost koju karakterizira supostojanje, polisemija, simultanost i heterogenost likovnih pojava. Stoga o apstraktnome slikarstvu nakon 1990. godine u Hrvatskoj govorim kao o slikarstvu koje slavi stilski individualizam i dopušta umjetnički nomadizam, kao i slikarstvu koje briše tradicionalno shvaćanje apstraktnoga odnosno figurativnoga.

6. Zaključak

Bez obzira na veliku popularnost drugih likovnih medija i postmodernističke, te konceptualne umjetnosti općenito, slikarski je medij i dalje područje zanimanja hrvatskih umjetnika, javnosti i kritike. Dvije su ključne teme obilježile rasprave o slikarstvu u Hrvatskoj nakon 1990. godine: prva je svjetski trend fatalističkih najava smrti slikarstva povezan s krajem, odnosno početkom stoljeća, a druga je sada već zastarjela rasprava o odnosu apstraktnoga i figurativnoga u kontekstu povratka figurativnomu slikarstvu. O kraju slikarstva

⁶⁹ Srhoj, Vinko. Postmoderna umjetnost osamdesetih i devedesetih. // Glasje : časopis za književnost i umjetnost 13/14(2003), str. 215-237

⁷⁰ Srhoj, Vinko. Neomoderna ili još jedan prijelom stoljeća. // 17. triennale slikarstva Plavi salon. Zadar: Narodni muzej, 2005.

(pa tako i apstraktnoga) kao tradicionalnoga medija najglasnije se u nas govorilo nakon organizirane izložbe Zdenka Rusa, *Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko slikarstvo u devedesetim godinama*. Izložba kojom je autor predstavio slikare uglavnom starije i srednje generacije te pokazao svojevrсно nepovjerenje prema naraštaju nešto mlađih umjetnika, postala je metom oštih kritika. Umjetnici starije i srednje generacije predstavljeni u ovome radu, samo su dio najaktivnijih slikara apstrakcije u Hrvatskoj nakon 1990. godine. I premda je veći dio „slikara središnjice“ vrlo aktivno sudjelovao u slikarstvu Nove slike, devedesete se ne mogu smatrati tek stilskim i sadržajnim nastavkom onoga započetoga desetljeće ranije. Većina je navedenih umjetnika tih godina, naime, započela vrlo individualna likovna istraživanja, te su se oni i konceptualno postupno sve više udaljili od ideje koja ih je ranije okupljala. Drugi ključan moment pojava je velikog broja mladih slikara koji su, stasavši nešto kasnije, bez izravna utjecaja prevladavajućega pokreta ili tendencije, i sami započeli s razvijanjem stilski vrlo individualnih likovnih izričaja. Tako će apstraktno slikarstvo u Hrvatskoj i početkom novoga stoljeća ostati u znaku stilskoga individualizma, obilježenoga simultanošću i heterogenošću, te sve većim brisanjem tradicionalnih granica između figuracije i apstrakcije, ili onih između samih likovnih medija.

Zanimljivo je kako je paralelno s Rusovom negativnom ocjenom slikarstvu u svijetu započela nova euforija vezana za taj tradicionalan likovni medij. Jedan od ključnih projekata s tim u vezi onaj je Charlesa Saatchija u Galeriji Saatchi u Londonu, naziva "Trijumf slikarstva".⁷¹ Slika *Face Eater* čiji naslov vrlo doslovno opisuje prikazano – lice koje proždire i pokušava progutati samo sebe – rad je umjetnice Dane Schutz, a spomenut je u tekstu kataloga izložbe kao amblematično djelo i vješto pogođena metafora stanja suvremenoga slikarstva u svijetu. Umjesto ideje o kraju slikarstva na kraju stoljeća, ponuđena je optimistična teza: ideja o slikarstvu koje stilski nije homogeno i okupljeno oko jedinstvene ideje kolektivnoga projekta, što ne znači da takva umjetnost nije ujedno izašla s definiranog područja platna i raširila se prostorom, ili „postala dijelom virtualnog krajolika elektronskih medija, i da nije "oslikala" skulpturu i "naljepila" se na instalaciju. Ona je dobila polimedijska svojstva, ali nije nestala, samo je trebamo potražiti na drugim mjestima, a ne tek na zidu.“⁷² Slikarstvo je danas, poput *Face Eatera* Dane Schultz, progutalo samo sebe, izmijenilo svoj oblik i raširilo se preko ostalih likovnih medija.⁷³

⁷¹ Izložba pod nazivom „The Triumph of Painting“ održana je u Galeriji Saatchi u Londonu 2005. godine.

⁷² Srhoj, Vinko. Nav. dj.

⁷³ Prančević, Dalibor. Kraj stoljeća, trijumf slikarstva. // Kontura art magazin 84(2005), str. 30

Sudeći prema imenima i radovima koji oblikuju našu scenu apstraktnoga slikarstva, postoji tendencija sve većeg otvaranja ideji takve vrste polisemije, prožimanja ostalih medija i izlaženja izvan okvira „čistoga“ slikarstva. Radovi umjetnika poput Duje Jurića, Gordane Bakić ili, primjerice, Jelene Perić pokazuju bliskost tomu senzibilitetu i novim mogućnostima koje ono pruža suvremenomu apstraktnomu slikarstvu u Hrvatskoj. Stilska heterogenost i brisanje granica između medija očitavaju se na velikome broju apstraktnih radova posljednje desetljeće, a najjasnije u radovima slikara mlađe generacije. Ipak, čini se kako je, bez obzira na ideju slikarstva koju nudi projekt "Trijumf slikarstva", apstraktno slikarstvo u nas i dalje popularno i u svojem tradicionalnome obliku, na dvodimenzionalnome platnu, pogotovo među slikarima starije, ali i srednje generacije. Ključnu ulogu tu imaju slikari srednje generacije, koji pod utjecajem Nove slike osamdesetih, za razliku od slikara mlađe generacije koji teže prožimanju medija i likovnoj heterogenosti, pronalaze nadahnuće u slikarstvu u „tradicionalnome“ smislu riječi – bilo da je riječ o utjecajima gestualnoga slikarstva apstraktnoga ekspresionizma, lirske apstrakcije ili stvaranju sasvim individualnih, prepoznatljivih izričaja (poput Demurove vjernosti motivu spirale). Takva je tendencija samo dokaz da apstrakcijai u „najočekivanijem“ obliku velikomu broju naših umjetnika predstavlja i danas zanimljivo područje likovnoga stvaranja. Uvriježena ideja da se apstraktno slikarstvo može održati „jedino u obliku slikarstva koje napušta platno, slikarstva u proširenom polju, koje koketira sa skulpturom i instalacijom“⁷⁴, time se pokazuje suviše ishitrenom – nepovjerljivom prema slikarskome mediju u izvornome, tradicionalnome obliku.

Od devedesetih godina 20. stoljeća, pozornost javnosti i kritike, ali i velikog broja mladih umjetnika, usmjerena je prema novim medijima i povratku figurativnoj slici, ali apstraktno slikarstvo i dalje ima svoje mjesto unutar hrvatske likovne scene. Kontinuitet zanimanja za tu vrstu slikarstva možemo pratiti od amblematične Pafame, pa do mladih nada naše apstrakcije, bilo da je riječ o Vanji Popek, Gordani Bakić, ili još mlađim i manje poznatim umjetnicima. Devedesete su, premda ratne i teške godine hrvatskome društvu, obilježile početak slikarstva okrenuta samome slikaru – usmjerena individualnim promišljanjima i stilskim izričajima, a u istom će smjeru nastaviti i u prvom desetljeću novoga stoljeća. Istina je da ne možemo govoriti o jednom konceptualno ujedinenom projektu, no traženje stroge stilske ili konceptualne poveznice pod svaku cijenu značilo bi zatvaranje pred raznolikim i osebnim individualizmom i simultanošću najrazličitijih stilskih izričaja. Srećom, uronivši sada već duboko u dvadesetiprvo stoljeće, naša su kultura i povijest umjetnostidaleko od strogog

⁷⁴De Chasse, Eric. "Apstraktno" slikarstvo danas: ponizni modernizam. // Kontura art magazin 85(2005), str. 33.

dogmatizma i potrebe za stilskim „etiketiranjem“ pod svaku cijenu, pa će se vrijednost i kvaliteta naše apstrakcije, premda ograničene na manji spektar umjetnika, znati adekvatno prepoznati.

Slikovni prilozi



Slika 1: Josip Seissel, Pafama, 1922.



Slika 2: Ivo Šebalj, Slikar I, 1998.



Slika 3: Ivo Šebalj, Šebalj i križ, 2001.



Slika 4: Edo Murtić, Montraker V, 1997.



Slika 5a: Vatroslav Kuliš, Valovi, 1990. – 1993.



Slika 5b: Vatroslav Kuliš, Riffovi, 2002. – 2006.



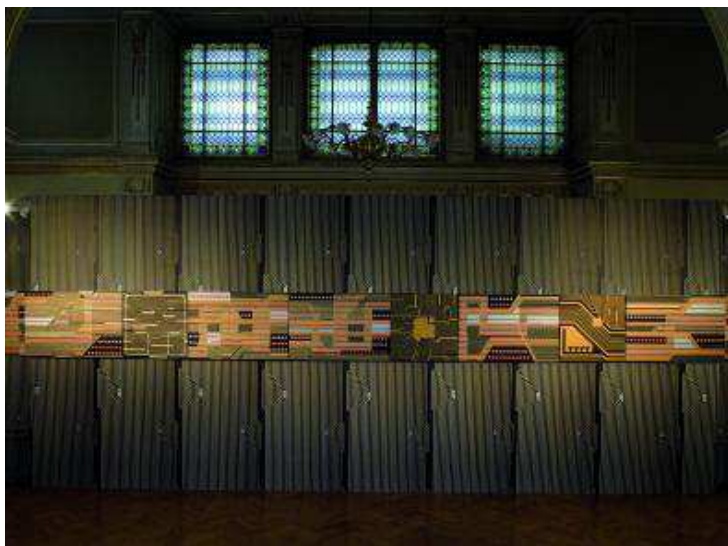
Slika 6: Damir Sokić, Bez naziva, 2002.



Slika 7: Igor Rončević, Žuti anagram 2, 2010.



Slika 8: Boris Demur, Requiem in Croatia, 1991.



Slika 9: Fotografija iz postava izložbe Duje Jurića, Memo-chips, 2010.



Slika 10: Fotografija Zlatka Kesera na dodjeli osvojene HPB-ove Grand prix nagrade za slikarstvo 2008. godine



Slika 11: Zlatan Vrkljan, Bez naziva, 2002.



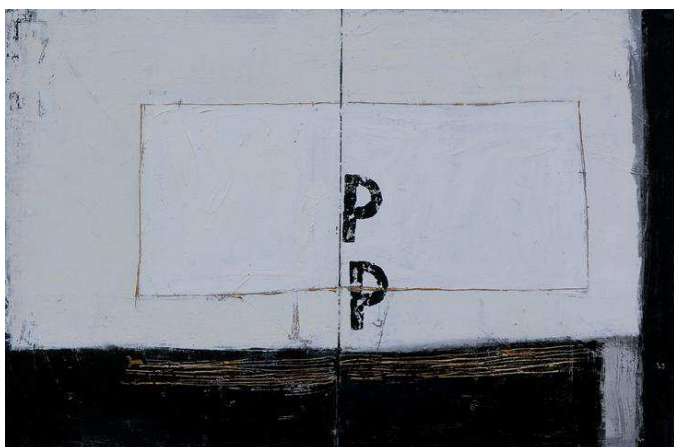
Slika 12: Jelena Perić, Pale Pink Square, Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, 1992./93.



Slika 13: Danko Friščić okružen svojim radovima



Slika 14: Koraljka Kovač, Bez naziva, 2003.



Slika 15: Roberta Vilić, Bez naziva, 2008.



Slika 16: Vanja Popek, Ljubičasta 2, 2009.



Slika 17: Gordana Bakić, Gameoverland, 2005.

Izvori slikovnih priloga

Slika 1: Josip Seissel, Pafama, 1922. Preuzeto s:

<http://www.matica.hr/vijenac/412/Prokletstvo%20razbijeno,%20nastavak%20sljedi/>.

Posjećeno: 13.7.2014.

Slika 2: Ivo Šebalj, Slikar I, 1998. Preuzeto

s: <http://www.kontura.com.hr/default.asp?ru=304&gl=200710120000087&sid=&jezik=1>.

Posjećeno: 13.7.2014.

Slika 3: Ivo Šebalj, Šebalj i križ, 2002. Preuzeto

s: http://www.kic.hr/galerija_forum.php?ID=128. Posjećeno: 13.7.2014.

Slika 4: Edo Murtić, Montraker V, 1997. Preuzeto

s: <http://www.murtic.com/ciklus07/02h.htm>. Posjećeno 13.7.2014.

Slika 5a: Vatroslav Kuliš, Valovi, 1990. - 1993. Preuzeto

s: <http://www.vatroslavkulis.hr/ciklusi/#/valovi>. Posjećeno 13.7.2014.

Slika 5b: Vatroslav Kuliš, Riffovi, 2002. - 2006. Preuzeto s:

<http://www.vatroslavkulis.hr/ciklusi/#/riffovi>. Posjećeno 13.7.2014.

Slika 18: Damir Sokić, Bez naziva, 2002. Preuzeto s:

http://www.galerijaklovic.hr/sites/default/files/katalog_pdf/damirsokic_katalog.pdf.

Posjećeno 14.7.2014.

Slika 7: Igor Rončević, Žuti anagram 2, 2010. Preuzeto s:

<http://www.matica.hr/vijenac/452/Izdr%C5%BEIjivost%20slike/>. Posjećeno: 13.7.2014.

Slika 8: Boris Demur, Requiem in Croatia, 1991. Preuzeto s: <http://www.moderna-galerija.hr/Portals/moderna-galerija/slike/galerije/Boris-Demur,-Requiem-in-Croatia,-1991.-MG-6519.jpg>. Posjećeno: 18.7.2014.

Slika 9: Fotografija iz postava izložbe Duje Jurića, Memo-chips, 2010. Preuzeto

s: http://www.umjetnicki-paviljon.hr/en/exhibitions/future_exhibitions/?exhibitionId=60&w=e. Posjećeno

18.7.2014.

Slika 10: Fotografija Zlatka Kesera na dodjeli osvojene HPB-ove Grand prix nagrade za slikarstvo 2008. godine. Preuzeto s:

<http://www.slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/32164/Default.aspx>. Posjećeno: 18.7.2014.

Slika 11: Zlatan Vrkljan, Bez naziva, 2002. Preuzeto s: <http://www.galerija-alyona.hr/izlozba-2003>. Posjećeno: 18.7.2014.

Slika 12: Jelena Perić, Pale Pink Square, Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, 1992./93.

Preuzeto iz: <http://www.ipu.hr/uploads/documents/392.pdf>. Posjećeno: 18.7.2014.

Slika 13: Danko Friščić okružen svojim radovima. Preuzeto s:<http://www.dom2.hr/hdu/item/3465-danko-fri%C5%A1%C4%8Di%C4%87-slikar-apstraktnog-intimizma>. Posjećeno: 18.7.2014.

Slika 14: Koraljka Kovač, Bez naziva, 2003. Preuzeto s:http://www.galerijakaptol.hr/hr/fundus/koraljka_kovac/?work=764. Posjećeno: 18.7.2014.

Slika 15: Roberta Vilić, Bez naziva, 2008. Preuzeto s:http://www.galerijakaptol.hr/galerija_kaptol/fundus/roberta_vilic/?work=3547. Posjećeno: 18.7.2014.

Slika 196: Vanja Popek, Ljubičasta 2, 2009. Preuzeto s:<http://vanjapopek.com/>. Posjećeno: 18.7.2014.

Slika 17: : Gordana Bakić, Gameoverland, 2005. Preuzeto s:<http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=8044>. Posjećeno: 18.7.2014.

Popis literature

- Danto, Arthur C. The End of Art: A Philosophical Defense. // History and Theory 37(1998)
- De Chasse, Eric. "Apstraktno" slikarstvo danas: ponizni modernizam. // Kontura art magazin 85(2005)
- Denegri, Jerko. Vizualizacija mentalnoga.// Oko 14(1990)
- Depolo, Josip. Figuracije u hrvatskom slikarstvu 1970. – 1995. Zagreb: Canvas, 1997.
- Đurić, Dubravka; Šuvaković, Miško. Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991. Cambridge: MIT Press, 2003.
- Gašparović, Miroslav. Zlatan Vrkljan: slike = paintings. Katalog izložbe. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2006.
- Janković, Iva R. Jelena Perić: T:0°C. // Život umjetnosti 67/68(2002)
- Kalčić, Silva. Vrijeme Murtić. // Zarez 146(2005.)
- Körbler, Iva. Zlatko Keser: Dvoje. Predgovor. Zagreb: Galerija Mazut, 2012.
- Majstorović, Božo. Umjetnost oslobađa. Damir Sokić. Katalog izložbe. Split: Galerija umjetnina Split, 2009.
- Maković, Zvonko. Damir Sokić: Rèsumè. Damir Sokić. Katalog izložbe. Split: Galerija umjetnina Split, 2009.
- Maković, Zvonko. Monokromi. Katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 2002.
- Maković, Zvonko. 28. Zagrebački salon lijepih umjetnosti. Predgovor. Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1993.
- Maković, Zvonko. Edo Murtić: Kasni radovi. Predgovor. Zagreb: Radnička galerija, 2014.
- Prančević, Dalibor. Kraj stoljeća, trijumf slikarstva. // Kontura art magazin 84(2005)
- Prelog, Petar. Duje Jurić - neumorni tumač prostora. // Život umjetnosti 71/72(2004).
- Rus, Zdenko. Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko slikarstvo u devedesetima. Zagreb: HDLU, 2005.
- Schneider, Helmut. Hegelova estetika – Metafizika i svršetak umjetnosti. // Obnovljeni život 52(1997)
- Srhoj, Vinko. Neomoderna ili još jedan prijelom stoljeća. // 17. triennale slikarstva Plavi salon. Zadar: Narodni muzej, 2005.

Srhoj, Vinko. Postmoderna umjetnost osamdesetih i devedesetih. // Glasje : časopis za književnost i umjetnost 13/14(2003)

Susovski, Marijan. Konstruktivizam i kinetička umjetnost: Exat 51 i Nove tendencije. // Konstruktivizam i kinetička umjetnost: katalog izložbe. Zagreb: Galerije grada Zagreba (Muzej suvremene umjetnosti), 1995.

Topić, Leila. Pogled iz Zagreba: Kraj stoljeća, kraj slikarstva? // Kontura art magazin 84(2005)

Viculin, Marina. Damir Sokić: Slijepe ulice. Predgovor. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2013.

Zidić, Igor. Julije Knifer. Predgovor. Zagreb: Adris grupa d.d., 2013.

Zidić, Igor: Labirint Keser. Predgovor. Zagreb: Adris grupa d.d., 2011.

Zidić, Igor. Vatroslav Kuliš i njegovo djelo : pismo, figure, motivi, jezik. Zagreb: Školska knjiga, 2010.

Župan, Ivica. Meandriranje života. // Zarez 144(2004).

Web-izvori:

Babić, Vanja. Od zapisa do slike i natrag. // Vijenac 508(2013). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/508/Od%20zapisa%20do%20slike%20i%20natrag/>. Posjećeno 12.8.2014.

Bilić, Rašeljka. Izdržljivost slike. // Vijenac 452(2011). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/452/Izdr%20C5%BEIjivost%20slike/> Posjećeno: 15.6.2014.

Baudrillard, Jean. Contemporary Art: Art Contemporary with Itself. URL: <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/contemporary-art-art-contemporary-with-itself/> Posjećeno: 20.7.2014.

Damir Sokić: slijepe ulice. URL: <http://www.galerijaklovic.hr/izlozba/damir-soki%C4%87-slijepe-ulice>. Posjećeno: 24.7.2014.

Danto, Arthur C. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. New York: The New York Times Company (1997). URL: <http://www.nytimes.com/books/first/d/danto-art.html>. Posjećeno: 23.7.2014.

Horvat, Srećko. Spiralne maglice. // Vijenac 264 (2004). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/264/Spiralne%20maglice/>. Posjećeno 7.2.2014.

Hrvatski biografski leksikon. URL: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=143>. Posjećeno: 3.8.2014.

Kiš, Patricia. 20 slikara koji su raskinuli s 20. stoljećem. URL: <http://globus.jutarnji.hr/kultura/majstori-novog-realizma--rekli-smo-ne-apstrakciji--svakacast-murticu-i-kniferu--ali-sad-je-dosta>. Posjećeno: 19.7.2014.

Kiš, Patricija. Novi realisti protiv konceptualaca: sukob sve žešći – upućen poziv na bojkot Salona. URL: <http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=1167994>. Posjećeno: 27.7.2014.

Körbler, Iva. Vrenje postojanja. Preuzeto s: <http://www.matica.hr/vijenac/210/Vrenje%20postojanja/>. Posjećeno: 13.7.2014.

Körbler, Iva. Razgovor s Vatroslavom Kulišem. // Kontura 11 (2001), 67/68. URL: <http://www.vatroslavkulis.hr/ciklusi/#/s-palube>. Posjećeno: 23.5.2014.

Körbler, Iva. Roberta Vilić u galeriji Cekao, 5.5.2014. URL: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=58586>. Posjećeno: 9.7.2014.

Körbler, Iva. U slikarstvu još tinja nešto vrlo važno: razgovor sa Zlatkom Keserom. // Vijenac 386(2008). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/386/U%20slikarstvu%20jo%20C5%A1%20tinja%20ne%20C5%A1to%20vrlo%20va%20C5%BEno/>. Posjećeno: 13.3.2014.

Körbler, Iva. Razmišljam, dakle, slikam.// Vijenac 201(2001). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/201/Razmi%20C5%A1ljam,%20dakle,%20slikam/>. Posjećeno: 15.6.2014.

Maković, Zvonko. Slike, Gvaševi 1998.-2000. URL: <http://www.murtic.com/uvodzm-h.htm>. Posjećeno: 5.7.2014.

Mance, Ivana. Postmodernistički revizionizam modernističke estetike. //Kolo 2(2003). URL: <http://www.matica.hr/kolo/292/Postmodernisti%20C4%8Dki%20revizionizam%20modernisti%20C4%8Dke%20estetike/>. Posjećeno: 24.7.2014.

Marcuš, Željko. Gordana Bakić: Gameoverland. URL: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=8044>. Posjećeno: 3.2.2014.

Marjanić, Suzana. Spiralna art antropologija: razgovor s Borisom Demurom.// Zarez 353(2013). URL: <http://www.zarez.hr/clanci/spiralna-art-antropologija>. Posjećeno: 7.2.2014.

Maroević, Tonko. Crescendo s krijestom. // Vijenac 241 (2003). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/241/Crescendo%20s%20krijestom/>. Posjećeno: 23.5.2014.

Maroević, Tonko. Polja visokog napona. // Vijenac 338(2007). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/338/POLJA%20VISOKOG%20NAPONA/>. Posjećeno: 5.1.2014.

Montraker. URL: <http://www.murtic.com/ciklus07/txt-h.htm>. Posjećeno: 5.7.2014.

Peritz, Romina. Profinjen izbor boja. // Vijenac 251(2003). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/251/Profinjen%20izbor%20boja/>. Posjećeno: 15.4.2014.

Restany, Pierre. Vječno vrijeme humanizma bez granica. URL: <http://www.murtic.com/uvodpr-h.htm>. Posjećeno 5.7.2014.

Sonja Dizdar, Koraljka Kovač, Roberta Vilić. URL: <http://www.matica.hr/zbivanja/399/>. Posjećeno: 5.7.2014.

Tenžera, Veselko. Između redukcije i obilja. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/218/Izme%C4%91u%20redukcije%20i%20obilja/>. Posjećeno 7.2.2014.

The Re-emergence of Abstract Art. URL: <http://www.modernedition.com/art-articles/new-abstract-artists/new-abstract-art.html>. Posjećeno: 14.7.2014.

Vanja Popek, akademska slikarica. URL: <http://vanjapopek.com/o-meni-about-me-vanja-popek/>. Posjećeno: 15.6.2014.

Vatroslav Kuliš: vatrene kugle. URL: <http://www.vatroslavkulis.hr/ciklusi/#/vatrene-kugle>. Posjećeno: 26.5.2014.

Vatroslav Kuliš: S palube. URL: <http://www.vatroslavkulis.hr/ciklusi/#/s-palube>. Posjećeno: 23.5.2014.

Vujanović, Barbara. Hedonizam u boji. // Vijenac 437 (2010). URL: <http://www.matica.hr/vijenac/437/Hedonizam%20u%20boji/>. Posjećeno: 15.4.2014.

Dodatna literatura:

Danto, Arthur C. Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti. Zagreb: Kruzak, 1997.

Denegri, Ješa. Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2: geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti. Split: Logos, 1985.

Hegel, G.W.F. Estetika. Beograd; Zagreb: Kultura, 1952. – 1961.

Križić Roban, Sandra. Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas. Zagreb: Naklada Ljevak, 2013.

Rus, Zdenko: Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1: slikarstvo, egzistencija, apstrakcija. Split: Logos, 1985.

28. Zagrebački salon lijepih umjetnosti. Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1993.