

Sergej Kapus

Odprto delo

V znameniti študiji Umberta Eca so odprta dela zasnovana kot konstelacije, v katerih strukturalni odnos znakov ni fiksno določen in dokončan, tako da lahko recipient izbira njihove smeri in povezave.¹ Poetika odprtega dela, ki jo je razbiral v produkciji glasbene neoavantgarde, pri Stockhausnu, v televizijski estetiki, Joyceovemu romanu *Finnegannovo prebujenje* ali v slikarstvu informela, je uveljavljala strukturalno nedokončanost in organizacijsko večsmernost, ki je umetnost odmikala od premočrtnosti in definitivnega modusa. Za Eca informel ni bil slikovna praksa, ki bi razpolagala z urejeno, zaokroženo in pregledno kooordinacijo znakov, z vnaprej razvidno organizacijo smeri in položajev, ampak je zajemal nepredvidljivost, operacije naključja in nedoločenosti, ki so bila namerno odprte za svobodno sugestijo gledalca. Informel mu je pomenil odprto strukturo, ki jo je razumel kot konstelacijo elementov, ki so ustrezali spremenljivim recipročnim relacijam. Zato je za Eca odprto delo predlog nekega polja "interpretativnih možnosti", tako da je recipient "uveden v neki niz nenehno variabilnih branj".² Recipient "sodeluje pri ustvarjanju dela"³, gledalec je postavljen na mesto "dejavnega središča mreže neizčrpnih odnosov, izmed katerih restavrira svojo obliko, ne da bi ga pri tem določala kaka nujnost, ki bi mu pripisovala definitivne načine organizacije dela."⁴

Roland Barthes je odprto delo tematiziral na ravni teoretske refleksije tekstualnosti. Toda tekst se z vidika semiotike ne nanaša samo na jezikovna besedila. "Tekst je prostor, v katerem ni nobena govorica na

¹ Umberto Eco: *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965, str. 140.

² Ibid., str. 136.

³ Ibid., str. 43.

⁴ Ibid., str. 35.

boljšem od druge govorice,” je zapisal Barthes.⁵ Tekst ni omejen samo na pisni jezik, ampak se pojavlja v vseh označevalnih praksah. Za Barthesa je komunikacijski pojav, interaktivna, heterogena in pomensko odprta struktura. Z izjemno prodorno teorijo intertekstualnosti, s katero se je Barthes navezal na teoretsko misel Kristeve, je poudaril necelost, razsrediščenost in procesualnost teksta ter njegovo odvisnost od intersubjektivnih razmerij in dejanj.⁶ Tekst je označevalna praksa, proizvodnja, ki dekonstruira jezik komuniciranja in ga hkrati rekonstruira. Opravlja prerazporeditev jezika, ki je obsežen, brez dna ali površine. Tematizira omrežje, pri katerem se meja izgublja in pri katerem gre za nelinearno, rizomatsko, odprto in nezaključeno obdelavo.

Slikovni prostor kot tekstualnost zato ni prostor okvira, varovalne zapore, dokončnosti ali zaključene mizanscene, ampak, če uporabim Barthesove oznake, stereografski prostor kombinacijske igre, ki nima mej, neskončno odlaganje označenca, diseminacija.⁷ Tekstualnosti nikakor ne gre enačiti s predmetom, z delom kot proizvodom. “Nekaj ‘teksta’ je lahko v kakem zelo starem umetniškem delu”, trdi Barthes, “in nič v marsikaterem produktu sodobne literature.”⁸ Teorija tekstualnosti zato dopušča umestitev kategorij odprtega dela tudi v klasična dela. Denimo v znamenito diskusijo o Corotevih krajinah na Salonu leta 1845, ko je Baudelaire tematiziral razliko med sliko, ki je *finiširana*, končana, zgla-jena, izdelana do podrobnosti, ter sliko, ki je *kompletna*, izpolnjena, čeprav je lahko surova, groba, neizbrušena, spontana in z odprto strukturo. “Velika razlika je med delom, ki je *kompletno*, in delom, ki je *finiširano*”, pravi Baudelaire. “Na splošno, kar je kompletno, ni finiširano in stvar je lahko visoko finiširana, pa sploh ni kompletna.”⁹ Baudelairova teza pomeni, da slikarski finiš ni in ne more biti pogoj oziroma kriterij za umetnost, s tem pa na neki ravni razveljavlja tradicionalno predstavo o umetnini kot zaokroženem in dovršenem predmetu.

Kako lahko v ta kontekst odprtega dela umestimo slikarstvo Toma Podgornika? Slikarstvo, ki ga je razvil sredi sedemdesetih let, je zaznamovala navezava na širok razpon strategij, ki izhajajo iz ameriške modernistične tradicije od slikarjev abstraktnega ekspresionizma do Johna Seeryja. Vpliv teh strategij Podgornikovo produkcijo povsem jasno ločuje od slovenskih modernističnih slik petdesetih in šestdesetih let. Toda

⁵ Roland Barthes: *Od umetniškega dela do teksta*, prev. Zdenko Vrdlovec. Problemi – Razprave, Ljubljana, 1972, št. 110, str. 79.

⁶ Marko Juvan: *Intertekstualnost*, DZS, Ljubljana, 2000.

⁷ Roland Barthes: *Theory of the Text*. V: Robert Young, *Untying the text*, London, 1981.

⁸ Roland Barthes: *Od umetniškega dela do teksta*, op. cit., str. 76.

⁹ Linda Nochlin: *Realism*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Mddx., 1990, str. 139.

njegov kritični razmislek o mediju in njegovih potencialih ga ostro loči tudi od kriterijev analitičnega ali fundamentalnega slikarstva. Razmislek o formatu, ploskosti in materialnosti barvnih nanosov, evidenci potez in barv, ki jih je uporabil zaporedoma v procesu slikanja, se očitno nanaša na precej širši spekter modernističnih prijemov in na bistveno obsežnejši pikturalni repertoar, hkrati pa njegove slike niso določene s trdnejšo sistematizacijo in kodifikacijo, ki sta značilnosti analitičnega ali fundamentalnega slikarstva.

Podgornik je zasnoval svoje slikarstvo kot predstavitev barvnih stopnjevanj, ki sega od sestave barvno nasičenih ploskev, razvidne demonstracije barvnega kontrasta in širokih gravitacijsko uravnanih barvnih potez do drobnih tonskih premikov, kromatično variiranih nanosov in dematerializirane barvne substance. Sprememba v enem delu Podgornikove slike vodi do sprememb v vseh drugih delih slikovnega polja in zato v procesu slikanja zahteva rekonstrukcijo celote. Zaporedje potez tako pomeni dejstvo, katerega meje nikoli ni mogoče natanko predvideti, in s tem pogojuje status odprtega, nedokončanega dela, to pa seveda ne pomeni, da podobe niso zaključene kot slikarski izdelki.

V informacijski teoriji, ki ji je v omenjeni študiji sledil tudi Eco, je ponavljanje brez posebne informacijske vrednosti, hkrati pa pomeni tudi red, urejenost. Informativna vrednost umetniškega dela je v skladu s to teorijo odvisna od količine nepredvidljivosti in neurejenosti. Toda Podgornikovo ponavljanje slikovnih elementov ni preprosto ponavljanje istega. Ne gre za navadno in nesmiselno ponavljanje brez pomena, ampak za načelo, ki izvira iz stalnega vračanja k sliki in nepretrganega primerjanja, ki omogoča, da se pri ponavljanju elementih vedno znova uveljavi njihova razlika. Podgornik uporabi slikovne analogije in paralelizem, da lahko izpelje odnos ekvivalentnosti, ne pa enakosti ali istosti. Na eni strani se na podlagi podobnosti uveljavljajo razlike, na drugi pa različni slikovni nanosi razkrivajo svojo podobnost. V informacijski teoriji ponavljanje pomeni vir redundance oziroma odvečnosti sporočila, ki s povečano predvidljivostjo povzroča upadanje informativnosti. Poseben vir redundance in določene stopnje ponavljanja so gramatikalna in sintaktična pravila. Toda ker ni sporočila, ki ne bi bilo zgrajeno na podlagi določenih pravil, tudi ni sporočila, ki bi bilo brez redundance. Odprto delo je utemeljeno s protislovnim razmerjem, ki formira načeli urejenosti ali ponavljanja le tako, da ju hkrati izpodbija in krši. Toda Podgornikove slike se kljub visoki stopnji urejenosti in ponavljanju ne iztekajo v redundantnost, ki bi pomenila upadanje informativnosti. Paradokсно

načelo ekvivalence, ki zahteva repeticijo in ki različne nanose spreminja v enake, namreč hkrati zahteva tudi maksimalno rušenje repeticije, saj načelo ekvivalence spreminja tudi podobne elemente v različne. Odnos ekvivalence torej pomeni, da področje izraza ni shematizirano, saj smisel in pomen nista že vnaprej določena. Ker stopajo v sliki vsi elementi v odnos ekvivalence, nastajajo v polju slike nenavadne in zapletene zveze in opozicije elementov, ki niso avtomatizirane in ki jih ne moremo izčrpati z enim samim branjem.

Podgornikovo ponavljanje slikovnih znakov po eni strani institucionalizira kod, po drugi pa hkrati generiranje razlik, razgrinjanje znakov z drugimi znaki in vcepljanje znakov v nove kontekstualne relacije vseskozi spodbijajo samoumevnost kodiranja. Ker je kod ves čas zlit s transgresijo potez, odprtostjo barvnih nanosov in s prečenjem mej, je tudi sam vseskozi v nastajanju. Kodiranje zato ni razumljeno kot abstrakten model ali neodvisen okvir izjavljanja, ki bi vnaprej določeval podobo, ampak kot nekaj, kar se samo ves čas premešča. Znotraj poetike odprtega dela je opozicionalnost med kodom in konkretno podobo dekonstruirana. Kodiranje ni razumljeno kot temeljna, izvorna entiteta, ki bi obstajala sama po sebi, ki bi bila neodvisna od del in pred njimi, tako da bi bila dela le nekaj drugotnega in izpeljanega. Kod zato ne more več igrati vloge vzroka ali končne reference slikarskega dela in se v resnici šele sestavlja. Ker slikar razveljavlja opozicionalnost med kodom in slikovno izpeljavo, delo ni razumljeno kot zamejen korpus, ampak kot odprto razmerje, mreža relacij. In prav mreženje, tkanje relacij, spodkopava enotnost in zaokroženost slike, njeno avtonomijo.

V perspektivi koncepcij, ki so nastale v zgodnjem postrukturalizmu in so za sodobno umetnost izjemno pomembne, odprto delo priča o gramatikalni razdruženosti propozicij, ki niso inkorporirane v enotni kontekst. To pa pomeni, da jih ni mogoče upravičiti s sintaktičnimi formami, saj te zadevajo le homogenizirane sisteme. Odprto delo je transgresivno, nezaključeno, necelo, heterogeno in pluralno. Prekoračuje okvir in tematizira drseči prostor, razsežnost, ki na vseh koncih preči meje slikovnosti. Ustvarja učinke razsrediščenosti, relacionalnosti in prehodnosti. Implicira izkušnjo meje in prečenja, tematizira kontingenčen uprizoritveni okvir in prekoračuje stabilnost prostorske sintakse. Ni berljivo s transhistoričnim nizom ponovljivih pravil. Odpira registre nepredvidljivosti in nepreglednosti, ni izračunljivo, zato na neki ravni opis sintaktične kode odpove. In v tem je historično, odvisno od konteksta in zato enkratno in neponovljivo. Odpira raven, ki ne more biti standardizirana, saj je ni mogoče gramatikalno modelirati.

Tekst "bralca spodbuja k praktičnemu sodelovanju", pravi Barthes.¹⁰ Celostnega branja Podgornikovih podob, ki sledi kritični analizi slikarskih sredstev, ploskosti nosilca, evidenci barvnih plasti in snovnosti nanosov, ni mogoče preprosto izluščiti iz posameznih elementov. Razvidnost strukturnih elementov, za katerih pomenski status je značilno, da jih ni mogoče še bolj razčleniti, sama po sebi še ne definira enotnosti in koherence podobe. V slikah *Brez naslova* iz sredine sedemdesetih let Podgornik tudi ni operiral s strukturalno matrico, ki bi utirila pretok barvnih potez in predhodno homogenizirala površino. Členjenje enot v terminih frontalnosti in netransparentnosti nosilca je postalo samo iniciator koordinacije prostora, ne da bi ga ovirala gramatika, ki bi zasnovala zakonita, vezana in predvidljiva razmerja enot.

Podgornikova slikovna analiza ni bila opredeljena le z zahtevo po takšni modulaciji nanosov, ki bi dematerializirala barvno substanco in s katero bi v zadnji instanci dosegel, da bi se barvno sevanje odlepilo od snovi in učinkovalo pred slikovno površino v prostoru gledalca. Nasprotno, Podgornik je vseskozi koncentriran na proces neposredne identifikacije slikarskega materiala, na podobo, ki zdržema nastaja kot posledica zamaha, dotika slikarskega orodja. Vseskozi je mogoče videti, kako je posamezna poteza regulirana, kakšna je njena pot po slikovni površini in v kakšnem zaporedju si barvni nanosi sledijo. Radiacija barvnih nanosov kaže bodisi na razvidno substanco, fizično navzočnost, ki je urejena z odnosom do težnosti, bodisi na dematerializirani status, ki se izmika določilom težnosti. In prav na podlagi izredno širokega razpona aplikacije barve in briljantno izpeljane stratifikacije barvnih sredstev in učinkov se je Podgornik pozneje, s sliko *Brez naslova* iz leta 1978, lahko osredotočil na postavko, v kateri je barvna radiacija kot agens, ki kaže stopnjo in raven pojavnosti, tematizirana kot temeljna, simbolno obremenjena struktura formulativnega polja. V Podgornikovih podobah dematerializiran status barvne substance očitno vseskozi potrebuje svoj anti-pod, razvidno barvno snov, ki določa povsem drugačno stopnjo in lego pojavnosti. Šele v tej prehodnosti in relacionalnosti ravni je Podgornik dejansko lahko opredeljeval in preverjal tudi intencionalnost barvnega zapisa. In zdržema je navzoča široka, gravitacijsko uravnana poteza, ki je locirana tik nad spodnjo horizontalo slikovnega polja in učinkuje kot avtorjev prepoznavni nanos, fizična prezenca, signatura. V Podgornikovem slikarstvu je torej značilna lega, v kateri je evocirano prehajanje skrajno razmaknjenih sublimnih in z materialnim statusom ter fizično

¹⁰ Roland Barthes: *Od umetniškega dela do teksta*, op. cit., str. 79.

razsežnostjo zaznamovanih ravni. Agens, ki nastopa kot ključ ustvarjanja modusov in skrajnih razlik, je stopnja iluminacije, presvetlitev.

Podgornikov slikarski postopek zaznamuje antinomija, ki jo sproža perpleksija bralnih smeri diferenciranih planov enega samega, barvno intenzivno variiranega, a kljub temu homogeno vibrirajočega polja. Rezultat modulacije barvnih nanosov, ki poteka prek akcentuacije in razlik med barvnimi odtenki in vrednostmi, a je hkrati potrjena kodifikaciji homogenega polja, je kromatični efekt, soroden impresionistično zlomljeni barvi. V sliki *Brez naslova* iz leta 1978 je slikar formuliral center podobe, toda center, ki ni zaznamovan s tradicionalno iluzionistično prebojnostjo, ampak potrjuje frontalnost slikovne površine. Očitna je investicija, s katero svetloba nastopa kot vrednostno izredno visoko obremenjeni katalizator, saj je tematiziran kot medij pojavljanja, medij utelešanja in hkrati transcendiranja snovi. Gre torej za ujemanje med fizikalno optično vrednostjo svetlobe in grupacijo pojmov, ki je v strukturo slike dodatno, vendar hkrati projicirana prek konvencij tradicije in izkušnje. Podgornikova slika namreč evocira predstavo, v kateri je materialna vrednost radiacije dobila pomen temeljnega katalizatorja. Struktura svetlobe dopušča investicijo neposrednega opozorila na samo pozicijo izvora, nastanka, kreacije. Svetloba je v strukturi podobe pojmovana kot temeljni vir razodetja, transfer akcije, katarze, skratka, kot bistvena konstituenta pojavnosti. Podgornikova podoba je torej konstituirana tako, da je reduciranje tradicionalnih razsežnosti slikovnega polja stopnjevano do vzpostavitev predstave svetlobne radiacije, v kateri je svetloba sama skozi evidenco sistema njenih prenosnikov hkrati postala osnovna diferenciacijska shema in transcendenčni pojem.

Podgornikova zastavitev tавтоloškosti slikarstva kot slikarstva v resnici nikdar ni bila zasnovana kot semiotika slike, ki bi po zgledu lingvistike preklapljanje snovi v slikarski medij skušala razviti v analogno strukturalno verigo, ki bi jo sestavljali temeljni in sestavljeni elementi. Tавтоloškost je bila v njegovem slikarstvu zasnovana kot zahtevna izpostavitve materialnih značilnosti slike in kritično distanciranje od tradicionalnega iluzionizma. In prav status odprtega dela in kritična raziskava slikarskih potencialov sta tista parametra, ki sta utemeljevala Podgornikove odločitve in razmislek o slikarstvu kot še vedno smiselni praksi po konceptualni umetnosti.

Iz zornega kota evolutivnosti optične substance lahko zato tudi ob Podgornikovem slikarstvu sedemdesetih let govorimo o kritični reviziji tistih postavk, ki so pogojevale rigidno in stagnantno stanje modernističnega slikarstva. Zdi se namreč, da je uporaba vnaprej vzpostavljenih

struktur številne slikarje formalizma sedemdesetih let privedla do aprioristično zasnovane celostne organizacije podobe in do zgrešenega rezultata, da je, če so zakonita, vezana in predvidljiva razmerja enot, zaključen in predvidljiv tudi sistem sam kot celota. To je hkrati pomenilo tudi nevtralnost, dejansko nespecificiranost in uniformiranost slikovnega polja, v katerem je bila obenem izolirana izhodiščna vizualna struktura in ji je bila tako zaprta pot v kontinuumu predstavnosti. Toda evolutivnost naslikanega ni dosegljiva le s poenostavljenimi skupki vnaprej določenih, vizualno nezavezujočih enot oziroma s shemo, modelom, ampak jo zaznamuje raven izmika, raven pripoznavanja praznin in razpok, ki se pojavljajo znotraj sistema. Podgornika zavezuje status odprtega, nedokončanega dela, ki ga ni mogoče zajeti ali razbrati s strukturalno matrico in ki vseskozi ohranja tudi evidenco nezaključenosti ter nepredvidljivosti sistema kot celote. Preklapljanje posameznih sestavin Podgornikove podobe ne podlega unifikacijskemu kriteriju in ne sledi predpostavljenim koordinatam, ki bi gledalca vklepale v fiksni model. Konceptcija odprtega dela razgrajuje logiko linearnega, nepretrganega poteka, spodbija status enotnih, homogenih prikazov in vnaša v slikovnost vrzeli, prelome in reze. Fascinacija spojev in raznovrstnih podatkov slike je hkrati mesto, ki nenehno evocira pretrganost, presledek, razdaljo. Odprto delo razgrajuje homogen medij kronološkega časa. Različni deli slike se tako ne gibljejo enosmerno in le v eni plasti, ampak so prešiti z zelo različnimi časovnimi, med seboj prepletajočimi se vrednostmi.

Znotraj horizonta odprtega dela regulativnemu načelu slike ni mogoče pripisati apodiktčne veljavnosti. Razvrstitvena načela slikarstva seveda niso dana kot prototip in neizpodbitna izhodišča. Toda slikarstvo visokega modernizma je v primerih, ko je členitev slikovnega polja usmerjalo samo na optično raven kot nekakšno samozadostno strukturo, v kateri naj bi bila konkretnost določenega kadra tavnološko razumljiva le iz nje same, le z vidika relacij med materialnimi slikarskimi postavkami, dejansko izgubljalo možnost, da bi izpostavljene primarne funkcije slikarskih snovi in sledi hipostazirale imaginativno razprtost podobe. S stališča struktur, ki niso označujoče samo z vidika relacij med materialnimi postavkami, so pa temeljnega pomena za konstitucijo podobe, se zdi zahteva po tavnološki identifikaciji slikovne površine in barvne snovi docela iluzorna, razen če je bila razumljena samo kot kritično distanciranje od tradicionalnega iluzionizma, svojevrstna refleksija zgodovine. In prav tu se morda razodeva nevarnost stagnacije, slepa pega formalizma sedemdesetih let. Če je bilo kadriranje podobe predvideno le v terminih optične substance na sebi kot nekakšnega idealnega modela, nereverzibilne strukture, je

podobi umanjkala raven evolucije naslikanega oziroma predstava o gibanju, ki konstituira časovno dimenzijo podobe in je podoba skrepenela v otrpel diagram. Umanjkalo je torej prav tisto eksperimentalno tkivo, znotraj katerega so analitični rezi šele dostopni in berljivi kot označujoča substanca. Slikarska neučinkovitost se je pokazala v trenutku, ko je sistemski ideal, denimo neki slovnični obrazec, spodbil evolutivno raven podobe. S tem pa so v slikah nastajali neizogibni zastoji, ki pa so omejevali govorico samo in slikarstvu odvzemali njegovo regenerativno zmožnost ter ga potisnili v sfero preproste ideološke legitimacije.

Poetika odprtega dela je zasnovana tako, da nagovarja gledalca in računa na njegovo aktivno vlogo. Uveljavlja torej zamisel, da se lahko potencialnost umetniškega dela uveljavi le v odnosu z recipientom. Gramatikalna in sintaktična pravila, ki jih krši, urejenost, ki ji nasprotuje, shematizacija, ki se ji izmika, so seveda vselej historično pogojeni. Odprto delo zato nagovarja konkretnega, historičnega recipienta. Uveljavlja se lahko samo znotraj širše strukture, to je na ozadju in v konfrontaciji z že obstoječo produkcijo. Izoblikovano je lahko le znotraj konkretnega, historično opredeljenega horizonta pričakovanja. Zato tudi ne pomeni neomejenega manevrskega prostora. Z njim je formirana razlika v ustaljeni recepciji, estetska distanca do utečenih modelov, kodifikacijskih sistemov in pravil, ki jih krši. Tisto, čemur nasprotuje, so vzorci, ki shematizirajo in zapirajo predstavnost. To pa seveda ne pomeni, da odprto delo ni zgrajeno na podlagi določenih pravil. Kot rušenje reda je namreč možno le znotraj okvira določenega reda. Funkcionira le, če je del komunikacijskega sistema. Znotraj horizonta odprtosti gre torej za konvergenco dela in recepcije kot dinamične strukture, ki se historično spreminja. Odprto delo torej ne pomeni, da gre za spomenik, ki bi monološko razkrival svoje zunajčasovno bistvo. Prav nasprotno, predpostavlja zahtevo, da reflektiramo njegovo umestitev v referenčne okvire estetskega izkustva in v organizacijo umetnostnega življenja.

Razstava Toma Podgornika, Andraža Šalamuna in Tuga Šušnika, ki jo je v Moderni galeriji v Ljubljani junija 1976 organiziral Tomaž Brejc¹¹, je pomenila vzpostavitev alternative modernistični tradiciji v slovenskem prostoru.¹² Toda že na tej razstavi se je izkazalo, da referenčni okvir fundamentalnega in analitičnega slikarstva ni mogel biti povsem primerna klasifikacijska mreža, ki bi v zadostni meri pokrivala predstavljene prakse. Opaziti je bilo, da s temeljnimi načeli, ki jih je popisala denimo Rini

¹¹ Tomo Podgornik, Andraž Šalamun, Tugo Šušnik, Ljubljana, Moderna galerija, 1976.

¹² Igor Zabel: *Eseji, Založba/*cf.*, Ljubljana, 2006, str. 75.

Dippel, avtorica teksta v pomembnem katalogu o fundamentalnem slikarstvu¹³, ni mogoče predstaviti, označiti in zajeti strategij, ki so jih razvili slovenski slikarji. Principi Dipplove zaznamujejo strategije slovenskih slikarjev le delno in posamično ter se od njih tudi bistveno ločijo. Tudi interpretacija poznejših razstav, zlasti izjemno pomembne kritične Denegrijeve razlage in ocene nastopov v beograjskih galerijah¹⁴, ko se je še povečalo število slovenskih razstavljalcev, poudarja raznovrstnost izhodišč, ki se le redkokdaj, kot na primer pri Valentinčiču in Šušniku, približujejo primarnemu in elementarnemu slikarstvu.

Pred leti sem v katalogu *Podoba in snov* zapisal, da "če se je z Reinhardovim slikarskim opusom razkril konec neke usmeritve, ki se je začela v ameriškem ekspresionizmu, hkrati pa je njegovo delo pomenilo tudi začetek smeri, ki je vodila k minimalizmu in konceptualni umetnosti, lahko v slovenskem reduktivno naravnanim slikarstvu sedemdesetih let uvidimo povsem drugačna izhodišča: slikarska produkcija sedemdesetih ne sledi in se ne opira na rezultate slovenskega slikarstva šestdesetih let, saj v njih ne more črpati nastavkov za lastno metodologijo, ampak se lahko kritično obrača na prakso OHO-ja, sledi svetovni, zlasti ameriški slikarski produkciji in teoriji, obenem pa so ji na voljo in lahko povzame tudi nekatere teze, ki so jih razvili nekateri mlajši slovenski umetnostni zgodovinarji."¹⁵ Zastavljena teza v jedru pomeni, da je novi slikarski reduktivizem v Sloveniji zaznamovalo pomanjkanje slikarske tradicije. Toda ta teza ni pomenila, da se novo slovensko slikarstvo le v nekaterih primerih opira bolj na konceptualistično izkustvo skupine OHO kot pa na lokalno slikarsko tradicijo šestdesetih let, kakor je razbral Denegri.¹⁶ Pomeni pa, da lokalna slikarska tradicija šestdesetih let v nobenem primeru ni bila dovolj za formulacijo nove slikarske strategije. Pomeni, da je pomanjkanje tradicije zaznamovalo prav vse slikarje, ki so sprejeli načela redukcionizma in se usmerili vanj. Uvajanje novih parametrov je za vse slikarje, ki so jih aplicirali, pomenilo neizbežno spremembo, ki je ni mogoče pojasniti z vidika lokalnih kriterijev, seveda pa je način, kako so jih interpretirali in kako so razumevali status slikarstva, določeval tudi ostrino spremembe, globino in radikalnost pristopov in stopnjo distance do tradicije. Gre torej za to, da so morali prav vsi, če so hoteli slediti zastavljeni ambiciji, spremeniti tudi odnos do tradicije in se usmeriti na

¹³ Rini Dippel: *Fundamental Painting*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1975.

¹⁴ Ješa Denegri: *Sprehodi po slovenski moderni in postmodernej umetnosti*, Piran, Obalne galerije, 2004, str. 125–146.

¹⁵ Sergej Kapus: *Podoba in snov*, Ljubljana, Moderna galerija, 1991, str. 4.

¹⁶ Ješa Denegri, op. cit., str. 148.

širši prostor, kot je lokalni. Posamezne slikarske strategije in rezultati pa so seveda bili evidentno različni. *Meditacija o novejšem slovenskem slikarstvu* Tomaža Brejca, ki začenja popis slikarskih izhodišč, načel in postopkov s široko in izčrpno razpravo o slikarski strategiji Andreja Jemca, je jasno pokazala na heterogenost slovenskega slikarstva po konceptualizmu.¹⁷ Formulacija načel novega slovenskega slikarstva po radikalni konceptualistični kritiki tradicionalnih praks je nesporno zahtevala distanciranje od že obstoječih kriterijev modernizma in prevrednotenje le-teh ter izključevala preprosto vračanje k utečenim modelom. Res pa je tudi, da ni bila identična s seznamom načel in pravil analitičnega, primarnega ali fundamentalnega slikarstva. Spraševanje, ali je po OHO-jevskem konceptualizmu še mogoče narediti naslednjo sliko, ter vprašanja, čemu, zakaj in kako narediti sliko, so pomenila neizbežno spremembo slikarskega diskurza, ki so ga zaznamovali nov razmislek o mediju, avtoreferencialnost in redukcija slikarskih sredstev in metod. Slikarji sami so zanikali možnost, da bi njihovo prakso lahko omejili z analitiko primarnega slikarstva. Seveda pa so bile njihove reakcije glede na nujnost spremembe in distanciranja od tistih modelov, ki so bili v lokalnem okolju že uveljavljeni in jih je določala uporaba uvoženih parametrov, zelo različne. Z različno uporabo sta se pokazala različno razumevanje njihovih funkcij in tudi radikalizem pristopov.

¹⁷ Tomaž Brejc: *Meditacija o novejšem slovenskem slikarstvu*, Sinteza, št. 41–42, Ljubljana, 1978, str. 33–42.