

prošlosti utiču na moja specifična shvatanja, ali im ne treba dati prioritet, jer ako se ne bi vodilo računa o dostignućima u likovnom izražavanju u svetu nacionalne umetnosti bi propale. Da bi mogle da se održe potrebno je da se koriste likovnom azbukom dvadesetog veka.»

Na samom početku svoje slikarske zrelosti Vozarević je spojio dva velika izvora: Pikasovu stilistiku i srednjevekovnu tradiciju, ova su tada, na pragu šeste decenije, u žiži interesovanja naše i evropske javnosti. Pikaso — posle ciklusa slika po El Greku, Kranahu, Pusenu, Kurbeu i Maneu i zapaženog učešća na Kongresu mira u Engleskoj 1950. i Italiji 1951. godine; naš srednji vek — posle monumentalne izložbe srednjevekovne umetnosti u Zagrebu i Parizu 1951. i jedne izvanredne izložbe kopija iz Bogorodice Ljeviške 1954. u kojoj je prvi put otkriven intimni i čisto slikarski element u staroj fresci. To su istovremeno i kritične godine (1950—1954.) u stvaranju Vozarevićeve koncepcije, jer već 1955. nastaju slike, na primer ciklus **Materinstvo**, u kojima je novi stil likovno i idejno već formiran. U geometrijski skrojenu sliku na nekoliko osnovnih površina, koje predstavljaju simbole mističnog i irealnog prostora, Vozarević postavlja figuru tako što je okiva i prekriva mrežom prefinjenih linija i time postiže neobični i dinamični kontrast između čiste i jednostavne pozadine i nagomilanih detalja i kristalnih segmenata u figuri. Sveden i sažet na čiste plastične odnose, svet ovih slika je širom otvoren prema uzbudljivom ljudskom sadržaju koji je u njih ulazio preko starih ikonografskih tema: raspeća i oplakivanja, Bogorodica sa detetom, koja je njegov omiljeni motiv, scena turnira i ratovanja, heraldike i amblematike, narančanja i jauka. Ali, stara tema nosila je novi senzibilitet, osećanje našeg doba, moderni svet egzistencijalnog pesimizma, neke vizionarske igre smrti. Sve se to idealno uklapa u kontekst vremena i izlazi iz njega: sredinom šeste decenije filozofska misao i intelektualni život duboko su prožeti idejama egzistencijalizma, predaje, pasivizma, pomirenja i očaja, nemoći pred sudbinom i smrću. Vozarević tada slika svoje moderne srednjevekovne igre smrti i piše: »O smrti ne razmišljam, ona je uvek prisutna u meni. Kad slikam sama se nametne kao motiv, kao nešto što mi je dobro poznato. Smrt je deo pesimističkog uverenja, a ono se sastoji u neizbežnoj sumnji u današnji svet«.

U leto 1959. Vozarević je na Kalemegdanu priredio veliku izložbu koja je zaokružila i zaključila njegov prvi zografski period. Kazem zaključila, jer je s jeseni te godine otišao u Pariz, na Prvi bijenale mladih, sa nadom i ovenčan slavom, a vratio se poražen, deprimiran, rastrojen, videvši da se sudbina moderne slike okrenula prema razaranju ne samo forme i predmeta, već i svih njenih struktura. Vozarević je uznemiren ali ne i obeshrabren. On se povlači u atelje, odlučno podvlači crtu, jedan cvet je spaljen i odbačen od svog tvorca, — godina 1960. je prazna, bez slika, samo eksperimenti, probe, tehnološke analize, skice i pripreme da bi se 1961. na Prvom trijenalu pojavile njegove nove

slike čistog enformela. U svojim eksperimentima, tražeći taj novi izraz i radikalno novu formu, on nije mogao da izađe iz svog starog srednjevekovnog sveta, — menja se samo izvor inspiracije: umesto freske dolazi ikona, njena patina, što je nekada osuđivao, tehnološka struktura, sagorelo zlato, dim i čađ, suze i vosak sa sveća, sve što je popadalo i što se nataložilo na ikonama kao trag vremena i simbol večnosti. U takvu fakturu, u ta mistična zlatna prosijavanja, on je uveo prave materijale: pleh, žicu, eksere, kamenje, pesak, komade stvarnosti u kojoj je živeo i kojom je bio okružen. Najzad, ti u početku slobodno bačeni aplikativni metalni elementi počeli su da se postepeno sređuju, »pakuju«, organizuju u određene geometrijske oblike koji su kao kakav ukras stajali na zlatnim površinama. Očito da Vozarević nije mogao bez geometrije. I u te slike slobodne i razuđene tehnološke strukture ona je ušla posrednim putem, diskretno, neosetno, tajnovito, ali po sili nekog unutrašnjeg nagona i zakona, jer je geometrija bila jedina moguća, nužna protivteža onim mističnim i tavnim silama njegove ljudske prirode. Na kraju ovog drugog zografskog perioda, u kome je Vozarević stvorio prave moderne ikone našeg vremena, pojavili su se izvesni novi elementi i znaci (**Spektar II, Pravilo deljenje**), neke oranž, ljubičaste i zelene trake, u živom koloritu nove figuracije, nagoveštaji i vesnici novih mogućnosti i novih puteva koje je on naslućivao i video, ali nije mogao da dorekne.

Ova dva velika ciklusa i ta dva perioda dominiraju izložbom Lazara Vozarevića. Na prvi pogled, po vizuelnim simbolima, tehnologiji i postupku, oni su različiti, čak suprotni kao međusobna negacija, — jedan je figuralni, drugi apstraktni; jedan neguje crtež, drugi fakturu; jedan čistu boju, drugi materiju. Svi znaci su tu da ih međusobno odele, i to bi bilo tako da u umetnosti ne postoji i nešto drugo, dublje, važnije, presudnije, što određuje formu i izraz i što je povučeno u guste psihološke slojeve unutrašnjeg života jedne umetnosti. Tu u tim dubinama gube se vizuelne razlike ova dva perioda i oni se spajaju u jedinstveno humano i filozofsko opredeljenje, u jedan program koji brane, u jedinstveni senzibilitet koji je nemoguće odvojiti od Vozarevićeve ličnosti. A po prirodi i karakteru on je sličio tipu srednjevekovnog zografa. I on je, kao Jovan iz Peći, kao Srđ iz Dečana, kao Longin iz Morače, čedno verovao u mističnu moć slike, u njenu sposobnost da menja svet, da bude transmisija između fizičkog i duhovnog života, vizuelni protok viših sila. Vozarević se plašio slike — ona ga je i ubila — onoliko koliko ju je voleo i živeo za nju. Svojom prirodom i mentalitetom on je bio predodređen studijama srednjeg veka, kako većim ljudskim i likovnim vrednostima freske i ikone, tako i njihovoj iracionalnoj suštini. Ali i istovremeno, on je bio na špicu naše avangarde, u samoj matici modernog eksperimenta, sposoban da staru vrednost preporodi, oživi, uvede u savremeni senzibilitet. Time je sebi obezbedio trajno mesto u našoj umetnosti.

## izložba slika ordana petlevskog

Salon Muzeja savremene umetnosti

katalog: Miodrag Protić

zoran pavlović

I na osnovu najnovijih slika Ordana Petlevskog, izlaganih u Salonu muzeja savremene umetnosti, može se zaključiti ono isto što su sugerisala i ranija njegova dela — da se radi o umetniku koji s nepresušnom verom stoji na stanovištu da je i danas, još uvek, moguća umetnost čija snaga leži u poniranju u najdublje slojeve sopstvenog bića. Ali to je isto tako umetnik koji u tu veliku avanturu kreće opremljen veoma razvijenom intuicijom koja poima ogromnu vrednost sadržanu u cilju uspostavljanja dijaloga sa neiscrpnim i čudesnim svetom prastarih formi i nekadašnjih, ali još živo prisutnih plastičnih kolektivnih sećanja.

O njemu se dosta govorilo kao o začetniku jugoslovenskog enformela. Međutim, osporavajući mu neku vrstu primata na ovom području, čini mi se da je pitanje njegovog odnosa prema ovom slikarstvu danas moguće razmatrati celishodnije, sa više izgleda na precizniji odgovor, kako zbog izvesne potpunije vremenske

distance koja ga deli od njegovih početnih »besformnih« slika, tako i zbog mogućnosti preispitivanja tog pitanja u svetlosti mogućih korekcija na osnovu današnjeg stanja njegove umetnosti. Dakle, ako prihvatimo da se o enformelu pre može razmišljati kao o svojevrsnom stanju slike, koje u najužem obimu interferira sa stanjem psihe umetnika, okrenute ka neposrednom stvaralačkom aktu, nego kao o pravcu omeđenom jasno povučeni plastičkim i estetičkim teorijskim granicama, onda ova kategorizacija umetnosti Petlevskog ima izvesnog smisla, uz neka nužna objašnjenja. U tim najširim okvirima mi smo mogli, a naročito u njegovim slikama iz godina s kraja protekle i s početka ove decenije, osetiti i karakterističnu potrebu za razbijanjem uskih conceptualnih okvira arhitektonike klasične slike i poimanja vrednosti oblika u njenom okrilju, kao i potrebu snažnog psihičkog pražnjenja kroz spontan gest. Ali ako je tada stanje njegove slike,



pored bliskosti sa nekim opštim zapažanjima o enformelu, bilo u izvesnoj vezi i sa nekim filozofskim aspektima o njemu, kao što je onaj Umberta Eka u zaključku: »Primer enformela, kao i svakog otvorenog dela, dovode nas, dakle, na to da ne proglašimo smrt oblika nego jednu artikulisaniju nociju shvatanja oblika, oblika kao polja posibiliteta«, kasnija evolucija njegovog dela, koja se ustalom u suštini zaustavila negde oko 1963, značila je svojevrsno vraćanje ka ranijoj, klasičnoj »nociji« oblika. To njegovo vaskrsavanje oblika pre svega je bilo upućeno na fiksiranje određenog polja unutar slike, polja na kome će se, ili u okviru koga će se, razviti izvestan zbir karakterizacija koja važe za enformel. Moglo bi se reći da je to oblik u ekoovskom smislu zauzdan oblikom Petlevskog. Ovo, ukoliko ne predstavlja potpunu teorijsku devijaciju enformela, predstavlja težnju ka jednom osobenom njegovom tipu o kome će verovatno imati da se razmišlja i sa mnogo širih stanovišta no što ih je ovde moguće dotaći. Zbog čega je ovaj sistem potreban Petlevskom? Teško je na to pitanje sasvim pouzdano odgovoriti. Ipak, izgleda da to stoji u nekoj veoma tesnoj vezi i sa njegovim shvatanjem potrebe za strukturama u slici. Ako se zapitamo u čemu je svrha njegovih pasta na slici, tih gustih slojeva materije, ako pri tome otkrijemo, što zaista nije teško, da njega ne interesuje struktura materije kao jednog Tapijesa, ako shvatimo da ta mogućnost strukturiranja materije na slici nema vrednost po sebi, ako uočimo svu važnost naknadnih hromatskih intervencija koje se odvijaju povrh ovih struktura, možemo doći do zaključka da je ona njemu neophodna kao neka vrsta lociranja mesta stvaralačkog pražnjenja i kao mogućnost odlaganja samog čina tog pražnjenja. S obzirom da je u postupku nastajanja slike ova struktura stvarana kao podloga, to ona na svaki način znači i jedno veoma slobodno, veoma lično, ali i tendenciozno stvaranje oblika koji priprema teren za udarni stvaralački akt slikanja koji je po metodu i po

principima blizak onom »psihizmu« enformela. Istovremeno ova struktura je neka vrsta opredmećenog, materijalizovanog i, sa gledišta stvaralačkih potreba, funkcionalnog odlaganja tog stvaralačkog izliva. Kod njega to odlaganje izgleda kao da mora da protekne ne u meditaciji već u direktnoj akciji. A tokom te akcije stvaralački elan Petlevskog narasta, kondenzuje se, dobija u snazi, da bi se uočilo u sva ona oslobođena hromatska zračenja koja kao talasi plime nagrizaју granice koje im postavlja onaj prethodni oblik.

Petlevski je taj sistem dveju uzastopno postavljenih, ali međusobno prožetih strukturacija zadržao i dalje, kao što je zadržao i neke podtekste folklornog duha, neko zračenje analogno onom koje izrasta iz pikturalne atmosfere folklornih ansambala. Ovaj osećaj za duh folkloru i za njegove misterije, koje pothranjuju umetnikovu sopstvenu stvaralačku tajnu, taj osećaj koji je izbijao kroz sam udarni stvaralački čin, ispredao se kroz snažna dramska jezgra, reflektovao se čudnom i magičnom snagom u prostor platna, prožimajući svo tkivo slike.

Raspon od njegove izložbe 1962, održane u ovoj istoj galeriji, pa do ove kao da ništa novo nije doneo. Tu je ona ista organizacija ritmičkih tokova, ista hromatika, isti sistem podloga na kojima će kao u nekoj vrsti produžnog orgazma nastajati ono isto prosijavanje boje. Ipak nešto se i izmenilo. Umesto snage i dramatike, umesto uzbuđenja i uzbuđljivosti, sve više i na sve većem broju slika dominira lirika. Umesto nekadašnje brutalne snage mirisa i ukusa zemlje, umesto onog snažnog osećaja za rudimentarnost, sve je više dopadljivosti, svesno »lepo pravljenih« slika. Među njima ima zaista pravih malih pikturalnih bisera, ali njihova vizuelna lepota nije u srazmeri sa duhovnom snagom ranijih slika. Vreme koje je pred umetnikom pokazalo da li je ovo kratak intimni trenutak, ili trajnije okretanje ka onim poljima gde slika opstoji pre svega kao blagodet poklonjena čulima.

## vera božičković-popović

Salon Muzeja savremene umetnosti

17. IX — 6. X 1969.

Katalog sa predgovorom Rada Konstantinovića

Iazar trifunović

U formi samostalne izložbe Vera Božičković izlazi ponovo pred beogradsku publiku posle skoro deset godina i to sa svojim najnovijim slikama, nastalim 1968. i 1969. godine. Ta decenija u toku koje je ona, iz povučeniosti i usamljenosti, izlazila retko sa ponekom slikom na izložbe Trijenala i Oktobarskog salona, bila je i herojska i kritična upravo za onu vrstu slikarstva kome je i ona pionirski postavljala temelje u našim uslovima, — za umetnost enformela i slikarstvo gustih slojevitih struktura. Iz ove vremenske i već istorijske perspektive, eksperimenti na pragu sedme decenije delovali su ohrabrujuće i zbunjujuće za našu zamorenu plastičnu misao, istrošenu u plitkim vodama konvencionalnog, nemaštovitog, bojažljivog i mlakog slikanja. Novi predlozi učinjeni u ovo doba nisu zahvatili samo sredstva, tehnologiju i elemente izraza već odnos prema slici, njen unutrašnji smisao, filozofske i ljudske razloge njenog nastanka. Slika je stavljena u jedno duhovno podneblje u kome nikada do tada nije u nas bila — u beskrajni metafizički prostor — u kome je njena antiforna građena komadima materije koji su lebdeli, rasipali se i kao vodopad slivali u duboke kanjone neke mistične svetlosti. U tom krugu ranog enformela Vera Božičković ima svoje mesto koje joj obezbeđuje specifičan izraz i razrađena tehnologija, bogatija i življa nego u drugih njenih istomišljenika. To su slike rudimentarne fakture, spaljene materije i grubog, baroknog crno-belog kontrasta, teškog, lepljivog zvuka i surove poruke, jedno utočište za kažnjenu, odbeglu i ranjenu čovekovu misao.

Od 1960. i 1962. godine slikarstvo struktura je doživelo brzi i blistavi razvoj. On je vodio kvalitetu, usavršenoj tehnologiji, perfekciji sredstava i produblivanju individualnog stila što je pripadnike ovog pokreta afirmisalo kao samostalne i originalne slikarske ličnosti, ali ih je i ozbiljno udaljilo od početnog programa škole koju su stvorili. Taj proces prevazilaženja ranih ideja enformela beleži i ova izložba. Božičkovićeva je izašla sa slikama koje zaista donose novi kvalitet i u likovnom i u teorijskom

smislu. Ono što u njima duboko impresionira ne leži u vratomolnoj i alogičnoj promeni, već u kontinuitetu, smišljenom, logičnom i zakonitom razvoju i usavršavanju ideja iz 1960. Njena slika nema onu ranu baroknu rasutost i eksplozivnost, — slučajno i trenutno rasipanje forme ustupilo je mesto osećanju za red, unutrašnju organizaciju i kontrolisanu izgradnju kompozicije. Taj novi duh u samom procesu stvaranja slike uslovio je krupne promene u oblasti čistih likovnih odnosa i izazvao revalorizaciju čitavog prosidea. U tome dva momenta se čine najznačajnijim: pojava boje i vraćanje forme iz amorfno u organizovano stanje. Ako je u fazi ranog enformela njena slika nosila izraziti karakter »razlivenosti«, slobodnog i nezaustavljenog kretanja koje se širilo po celoj površini, u poslednjim delima uspostavljen je kvalitetno nov odnos: slika je dobila pozadinu — čist, kompaktni ton visokog svetlosnog intenziteta, obično bele ili blede plave boje — na kojoj se organizovano razvijaju slobodne forme koncentrisane sve više na jedan »centralni događaj«, koji je postavljen tako da kretanje i dalje ima tendenciju prema bočnim ivicama, s tim što forma više ne ulazi u sliku, kao ranije, već izlazi iz nje. Kontrast između kompaktnog tona pozadine i gustih struktura u »centralnom događaju« nosi sasvim novu konstrukciju prostora: on se ne razvija prema dubini, već prema posmatraču, on više nema metafizički, već ekspresivni karakter. U ovakvim promenama boja se pojavila zakonito, sa nekolikim funkcijama, — da pojača vizuelni doživljaj, da definiše »centralni događaj«, da istakne materiju. Nema sumnje da je u ovim slikama boja osnovni faktor jedinstva svih elemenata.

Sadašnja izložba Vere Božičković ne deluje šokantno, kao što je to bio slučaj 1960. godine sa njenom izložbom u Grafičkom kolektivu. Ali zato u njenim slikama danas ima zrelosti, smišljenosti i sinteze, što je posledica logičnog i doslednog razvoja ideja za koje se ona uporno i sa uspehom bori već više od jedne decenije.