

jugoslovenska grafika u beogradu

les lettres françaises, pariz, 22—26. juli 1970.

raul-žan mulen

U okviru IV beogradskog trijenala — čiju spremnost za obnovom i prihvatanjem najizrazitijih traženja na polju umetničke aktivnosti podvlači Žorž Budaj u napisu od prošle nedelje — izložba posebno posvećena grafici, dokazuje, strogošću i kvalitetom izbora, da se Jugoslavija svrstava u zemlje koje pokazuju najviše vitalnosti i originalnosti u ovoj oblasti.

Ma kakvi da su postupci korišćeni pri otiskivanju, treba istaći, pre svega, kod većine ploča savršenu tehniku grafike i njenog izvlačenja, kao i afirmaciju tri karakteristična centra uticaja: Beograd, Ljubljana i Zagreb. Iako ni jedan od ovih centara ne bi mogao da se poistoveti sa nekom grupom ili nacionalnom »školom« — utoliko manje što su pojedini umetnici poreklom iz jedne republike a rade u drugoj — svaki centar svedoči o odgovarajućem jedinstvu duha i estetike, jedinstvu koje isto tako rađa i svoje pristalice i svoje protivnike.

Beograd je najsloženiji centar zbog uticaja koji se ovde ukrštaju i izoštravaju. Pored akademskih preživnosti, figurativnost je duboko prožeta nadrealizmom koji naglašava nastranost, neobičnost predmeta i situacija, kao što to pokazuju bakrorezi Bogdana Kršića (rođen 1932) svojim fantastičnim povorkama, zatim veoma precizne i detaljisanane serigrafije Radovana Kragulja (1934), sa perspektivama punim uznemirenih osoba, monstroznih glava, čudovišnog rascvetavanja. Prikrivena, potajna, ova nadrealistička vizija izaziva i druge figurativne formulacije koje se zasnivaju na ekspresivnom uokviravanju isecanih i ređanih slika kao što to radi, na primer, Borislav Aleksić (1936) i Marko Krsmanović (1930). Najzad, moguće je da ova nadrealistička vizija inspiriše igru i geometrijsku maštovitost akvatinti Branka Miljuša (1936), kao i tanani i suptilni grafizam bakroreza Miodraga Nagornog (1932). Pod uticajem Rike Debenjaka, profesora na Likovnoj Akademiji, Ljubljana je postala eksperimentalni centar za obojenu grafiku na bakru. Debenjakove ploče (1908) otkrivaju, uoastolm, koliko je potrebno rafinovanog znanja da bi se iz crnog izvukli polihromni efekti i sačuvala njihova jačina.

To isto majstorstvo tehnike može se naći i kod jednog njegovog učenika, Janeza Bernika (1933) koji je takođe radio i u Parizu u Fridlandovom ateljeu i čije je delo, često nagrađivano na međunarodnim susretima, dobro poznato u Francuskoj. Bernik je evoluirao od apstrakcije opore i mnogo eksploatisane materije do prelamanja ponovo otišnutog pismena nekog tajanstvenog rukopisa, da bi danas došao do osiromašene arhitekture znaka koji se ocrtava na praznoj strani: znak-jabuka, znak-naslonjača, koji se javljaju i u njegovom slikarstvu i čije senke ističu konture, naglašavaju izrazite oblike. Adrijana Maraž (1931) takođe učestvuje u tom otkrivanju pojednostavljenog predmeta na belini lista, ali ona otkriva više gustinu i teksturu a manje

artikulaciju. Nasuprot, oblici u vidu amblema Dževada Hoza (1938) gube ponekad svoju efikasnost zapadajući u nepotrebne preciznosti. Suvi ili delimično obojeni otisci Marjana Pogačnika (1920) i Vladimira Makuca (1925), potpuno različite tehnike, razvijaju reljefe i udubljenja njihove simbole, prema različitim registrima.

Drugi eksperimentalni centar, ali direktno angažovan u neokonstruktivističkim traženjima — na koje nameravam da se vratim u jednom od sledećih članaka — Zagreb, pružio je podršku jednom usamljeniku, Ordanu Petlevskom (1930) koji je imao veći broj izložbi u Parizu. Njegova grafika, isto kao i njegovo slikarstvo, prošla je kroz neku vrstu askeze prema kojoj se organski čvorovi oslobađaju svoje bezoblične materije da bi na hartiji učvrstili svoje zgrčeno rascvetavanje. Ti oblici puni nerava, nakostrešeni i iskrzani, raspoređuju se i srašćuju ponekad sledeći ne-kakvu antropozoomorfnu simetriju.

Potpuno suprotan ovom svetu fantazma transponovanog iz samoposmatranja, Ivan Picelj (1924), prionir i pokretač neokonstruktivističkog pravca u Zagrebu, takođe je boravio i izlagao više puta u Parizu. Proizašao iz geometrijske apstrakcije, Picelj se prihvatio, pre svega, u slikarstvu a zatim u svojim metalnim reljefima i serigrafijama, izrade jednog plastično čistog jezika zasnovanog na strogoj i egzaktnoj sintaksi. Komponovane iz programiranih struktura, njegove serigrafije novijeg datuma kombinuju nepromenljivo utkane krugove na uporedno postavljenim obojenim trakama. Montaža, koja spaja u istu celinu te osnovne normalizovane elementarne oblike, određuje tada strukturalnu lekturu obojenog polja slike.

Ova konstruktivna disciplina koja spada u izrazito vizuelan red, motiviše druga grafička iskustva zasnovana na istom postupku otiskivanja, kao što su smanjivani kvadrati Juraja Dobrovića (1928) na primer, ili presečeni oblici, snopovi zrakasto raspoređenih linija Marije Branke Košković (1942) ili čak uokvireni barokni ritmovi Ante Kuduza (1935). Ali barokna dinamika se još u većoj meri koncentriše u pokretnim kolažima Miroslava Šuteja (1936), sa-stavljenim od geometrijskih serigrafiranih elemenata koji simulirajući treću dimenziju, ili su stvarno trodimenzionalni, prikačeni jednim svojim krajem tako da ih možemo međusobno ukrštati i po želji pokretati. Sa Šutejem grafika ispunjava dvostruku promenu: ona efektivno prodire u realni prostor i formulisanje njenih tema postaje promenljivo. Ona traži aktivno učešće koje nije samo vizuelno već i manuelno.

Tako, uprkos nekim zaboravnostima i nekim greškama, ova izložba, ne pretendujući na to da bude ni jedan bilans niti jedna panorama, već značajan izbor koji se odnosi na dva-desetak umetnika i oko četrdesetak radova, dozvoljava da se bolje shvate položaj i problemi grafičkih traženja u Jugoslaviji.