

ročiće Srncem koji predstavlja pravo otkriće ovog Trijenala. Na snop metalnih šipki koje povezuje u apstraktnu kompoziciju i oživljava rotacionim kretanjem, on projektuje dia-pozitive sa crtežima geometrijske kompozicije. Efekat je izvanredan i Srncem time postiže novi korak napred u razvoju ove estetike.

Težeći uvek dalje, čisto konceptualni projekti grupe OHO čine mi se inteligentni, ali mislim da im nedostaje ona fantazija koja bi opravdala ovaj nov način izražavanja. Bilo kako bilo, njihovo iskustvo je zanimljivo. Međutim, osetljiviji sam za radove Bonačića koji se služi kompjuterom u realizaciji programiranih varijacija koje se stalno obnavljaju u kretanju na svetlećem panou kojim je ukra-sio fasadu Muzeja.

Svi ovi gore navedeni umetnici većinom rade u Zagrebu i možemo im samo poželeti da i dalje imaju sve uslove za nastavljnje svojih istraživanja.

Raul Žan Mulen otišao je da ih poseti te će on u idućem broju pisati o njima i o likovnoj aktivnosti u Hrvatskoj, kao i o sekciji grafike na Trijenalu, što sam ja namerno izo-stavio.

Ovaj Trijenale izazvao je mnogobrojne diskusije. Jedna je bila specijalno organizovana za inostrane kritičare oku-pljene u Beogradu. Tom prilikom, problem organizacije ve-

likih umetničkih manifestacija, jedva je i dotaknut. Veliki, po duhu demokratski skup od nekoliko stotina dela, za-mara publiku ne rasonodivši je, tako da joj čak ni ne po-maže da shvati najnovija strujanja u likovnoj umetnosti. Ali, imperativni izbor koji obavi jedan malobrojan odbor, uvek izaziva ljubomore i proteste onih koji nisu bili po-zvani. U tom smislu, otvoreno treba reći da je teško isto-vremeno zadovoljiti i svog oca i svog sina i magarca, i, da demokratske metode nisu od velike koristi, jer dati satisfakciju umetnicima često je isto što i prikazati publici jednu nagomilanu i opterećenu izložbu, a najgore od svega, izložbu bez vaspitne vrednosti.

Međutim, i meni je, kao i organizatorima Beogradskog tri-jenala, vrlo žao što su umetnici kao što su Dado, Gene-ralić, Gliha i Omčikus apstinirali i odbili da izlažu, što sli-kari, kao Ljubinka, nisu bili pozvani. Ali, trijenali se sme-njuju i ono što jedan propusti, može da popravi sledeći. Što se tiče izložbe priređene prilikom Trijenala u Kultur-nom centru, njen nivo je osrednji. Naravno, neki umetnici koji na njoj izlažu (Čubraković i Milić Stanković pre svega, — dva umetnika potpuno suprotnih estetika) mogli su imati opravdano mesto i u Muzeju. Ali nam je poznato koliko je Jugoslavija bogata u talentima svake vrste.

jugoslovenska umetnost na beogradskom trijenalu

arts review, 18. XI 1970.

pierre rouve

Traganja i dvoumljenja jugoslovenskih umetnika za posled-nje tri godine mogu da izgledaju suviše ezoterična da bi bila od bilo kakvog značaja za britansku umetničku scenu. Pa ipak IV trijenale u beogradskom Muzeju savremene umetnosti ne može se odbaciti kao tuđinski hvalospjev lokalnog ponosa: istraživanja koja smo videli na obalama Save ne razlikuju se mnogo od nastojanja otkrivenih na Temzi. U oba slučaja umetnici usvajaju tekuće internacio-nalne umetničke idiome ali pokušavaju da ih izmene u lokalnom duhu. Zajednička vizuelna osnova — figurativna, konstruktivna ili kibernetička — ukazuje na internacio-nalnu rasprostranjenost umetničkih stremljenja. Uglom devijacije meri se značaj individualnih dostignuća. Ma kako da se razlikuju Ben Nikolson i Petar Lubarda treba da se procenjuju istim devijacionim standardima.

Postoji još nešto u stvaralačkoj klimi što preovlađuje na Trijenalu i stvara od njega nešto više od nacionalnog izloga: — podsticaj konačni ali prisilni — da se ponovo razmisli o dva tradicionalna pojma koja su pomogla da se uobličili naše razumevanje (ili nerazumevanje) moderne umetnosti: topologija i hronologija.

Nehotice, istoričari umetnosti pretvorili su se u geo-grafe umetnosti. Ne znajući, prihvatili smo njihovu opse-siju koja nam je ušla u krv — ne samo o umetnicima, nego o umetnosti: Pariz je kolevka kubizma a Minhen ekspresio-nizma. Bez rezerve smo prihvatili koncepcije centralnih izvora i perifernih strujanja u evoluciji i vrednovanju umet-nosti. Za takva procenjivanja, opterećena geografskim pre-drasudama, šta god da se dogodi na ovom području po definicije je čista mimikrija otkrića koja su patentirali du-boko poštovani centri čiji nas lačni sjaj zaslepljuje za sve što se neguje izvan njih. Predratni estetički seizmo-grafi na kontinetu nisu zabeležili nikakva britanska stru-janja. Preteča fovista, Nadežda Petrović, još uvek je nepo-znata. Umetničkim previranjima u Njukaslu, Veneciji ili Zagrebu još uvek je suđeno da prolaze neprimećeni, dok ne odbacimo mistifikaciju o centralnim podsticajima i peri-fernoj inerciji. Beogradski trijenale primorava nas da tako postupamo suočavajući nas sa mnogim vrednim delima stvorenim na rubu Evrope ili u srcu moderne umetnosti. Kad bi se Brankusi danas ponovo rodio ne bi mu bilo potrebno da prepešači čitav put do Pariza da bi ga primetili

i poštovali; mogao bi da radi u Splitu ili Skoplju. To stanovište stvoreno u Beogradu ne može a da ne odjekne u Lidsu ili Liverpulu.

Ali ako je neopravdan ponos mesta prilično uzdrman na jugoslovenskom Trijenalu, uskogrudno obožavanje vremena potpuno je uništeno: tipologija je zadala smrtni udarac konvencionalnoj hronologiji. Takvo stanovište je zdravo — jer svi mi lako podležemo apsurdnom uverenju da je kalendar jedini zakonodavac u estetici. Onaj koji nešto učini prvi, učini to najbolje. Ali vreme nije matematička apstrakcija. Vreme je istorija a istorija je ljudsko postojanje sa svim svojim različitim socijalnim, kulturnim i psihološkim impulsima. U umetnosti vreme se ne posmatra, ono se proživljava. I stoga istorija umetnosti ne može da bude školski izveštaj jedne jedine estetičke osmatračnice postavljene na neku transezistencijalnu visinu. To mora da je orkestracija aritmičkih pokreta koji se ne poklapaju u vremenu ali se približavaju u prostoru: oni izražavaju istu umetničku potrebu odgajanu u različitim egzistencijalnim iskustvima. Ako nije tako, treba da prezremo jugoslovensku apstraktnu umetnost jednostavno zato što cveta četiri dekade posle Kandinskog. Ali po istom obeležju mi bismo zaobišli britansku apstrakciju. Ono što ih obe čini vrednim nije njihov datum rođenja, već egzistencijalna istina o njihovoj pojavi koja bi bila neprirodna u ranijim kulturnim konfiguracijama — Edvardijanskoj ili Staljinističkoj — kao što može da bude slučaj. Ova neistovremenost koja bi sama za sebe mogla ponovo da okrepi našu ustajalu kritičku metodologiju zapanjujuće je očigledna na beogradskom Trijenalu. Da bismo obuhvatili njenu vitalnost moramo da tražimo život umetnosti koji se ne može predvideti, a ne bezživotno pravilo kalendara. Tu ponovo leži lekcija koja ne bi trebalo da ostane bez uticaja na bilo kog stranog posetioca.

Ovaj izgovor za ekstrahronološko vrednovanje umetnosti ne sme da se pogrešno protumači kao prikriveno priznanje da savremena jugoslovenska umetnost »zaostaje«. Naprotiv: ona je u tolikoj meri u središtu interesovanja najaktuelnijih eksperimenata da može čak da dâ povoda podmukloj sumnji da su konceptualna umetnost u Jugoslaviji, »typoetry«, ali umetnički efekti stvoreni pomoću kompjutera, rezultat imaginativne zaslepljenosti modom koja je tuđa načinu života koji još nije utonuo i osiromašio sebe bezličnom naučnom mehanizacijom. Ali takvom olakom uopštavanju može se uspešno suprotstaviti očigledna veza između ornamenata na programiranoj šah tabli koju je izložio Vladimir Bonačić i ravnodušno proračunatih opermutacija sa kojima se Ivan Picelj probio kroz ograde socijalističkog realizma pre dvadeset godina. Mešavina svetlosti i mase u delu Ljerke Šibenik, »Crni ambijent« 1968, je neuporedivo impresivnija od nekih sličnih lumino-konstrukcija stvorenih i prikazanih u industrijskoj atmosferi Londona, što pokazuje da se mora biti prilično oprezan u procenjivanju sociološke uslovljenosti bilo kog umetničkog dela. Još uvek se čovek može izložiti opasnosti da, donekle opravdano, zaključi da jugoslovenska umetnost pokazuje više nego ikada traganje za poretkom i poštovanje prema logici čak uz rizik da se graniči sa bezličnom kalkulacijom i matematičkom dehumanizacijom. Seme koje

je pedesetih godina posejala pionirska grupa EXAT iz Zagreba donosi sada obilnu žetvu obuhvatajući i strogu disciplinu Aleksandra Tomaševića i odmerenu razigranost Dušana Perčinkova. Ali ova racionalna samokontrola uravnotežena je u nacionalnom obimu krajnjim poverenjem u instinktivne podsticaje koji ispunjavaju istinskom elementarnom snagom ne samo rana dela Lubarde koja su utirala put, već i doslednu koherentnu apstrakciju Murtića ili post-gestualnu figuraciju Ismara Mujezinovića — da spomenemo samo krajnosti među kojima nalaze svoje mesto ukočene a ipak nežne ekspresionističke kaligrafije Gabrijele Stupice ili mahnite varijacije na pop-teme Nives Kavurić-Kurtović. Jugoslovenska umetnost tako pokriva raspon između logičkog samopouzdanja i emotivne rasplamsalosti, hrabro se suočavajući sa dvostrukim rizikom cerebralne suvoparnosti i čulnog haosa.

Ali neka od najznačajnijih dostignuća koja potiču iz središnje zone ljudskog iskustva, u kojoj se umetnik trudi da izmiri prirodne suprotnosti u smirenom pokušaju da uzdrma unutrašnju ravnotežu — mogla bi biti obeležje novog humanističkog stanovišta, osvojenog kroz uporan otpor bilo kakvom sakaćenju samoga sebe, obeležje koje ne propisuje ustaljeni konformizam ili oficijelni optimizam. Tako tri puta pročišćene kompozicije teže da se pojave manje spektakularno nego neurotične eksplozije ili najnovija istraživanja: odanost suštini osuđena je na gubitak spoljašnjeg sjaja. Pri svemu tome, ovi neretorički izrazi čovekove moći da ponovo izgradi svoj razbijeni identitet, izgleda da daje posebno dostojanstvo beogradskoj izložbi. Oni uzimaju mnoge često spektakularne forme: Branko Ružić obogaćuje svoje grubo obrađene drvene forme monumentalnošću koja je izraz snage a ne razmere, a Jagoda Buić postiže malo čudo svojim tapiserijama: vuna ponovo dobija svoje izgubljeno dostojanstvo i oblikuje šare u kojima se ritmička suptilnost smenjuje sa monolitnom velelepnošću. Ali taj cilj da se iskristališe čulna sadržina i da se zadrži logičko programiranje naših vizuelnih iskustava pojavljuje se najjasnije u delu Stojana Čelića i Miodraga Protića, koji su, što nije neprirodno, i mislioci i stvaraoci. Dovoljno je uporediti Čelićev »Prizrenski pejzaž« iz 1958. ili Protićev »Uveo cvet« iz 1962. sa njihovim kasnijim delima prikazanim na Trijenalu. Čelić zadržava svoje individualno kompleksno preplitanje parcelisanog zemljišta, a Protić ostaje veran centralnoj kružnoj formi oko koje se polarizuje konačna kompozicija. Ali oni su pročistili svoje hromatske izlete, dok su očuvali netaknutu čulnu čaroliju boje. Zadržali su svoje linearne čudi u potrazi za čistotom prenoseći spiritualnu ravnotežu pre nego matematički ekvilibrijum. Svojim nesumnjivim autoritetom takve nesvesne ali neporecive težnje za savremenim klasicizmom daju dvostruko svedočanstvo: one svedoče o zrelosti jugoslovenske umetnosti i jemče vitalnost umetnosti koja je proglašena neznatnom samo od strane onih čije je učešće nezatno a preti joj izumiranje samo od strane onih u kojima je ono ljudsko izumrlo.

s engleskog prevela
divna grujic