

Multipli

Galerija Kulturnog centra

Ješa Denegri

Jedna prigodna i informativna izložba niza nemačkih umetnika srednje i mlade generacije (Ferdinand Spindel, Adolf Luther, Erwin Heerich, Wolfgang Ludwig, Erich Reusch, Friedrich Gräsel, Otto Herbert Hajek, Ludwig Wilding, Günter Weseler, Günter Uecker, Heinz Mack, Wolf Vostell, Alfons Hüppi, Günter Dohr, Harmuth Böhm, Viktor Bonato, Rolf Glasmeir i drugi) pružila nam je mogućnost da se na konkretnim rezultatima upoznamo sa problematikom multipla, jednim fenomenom koji je tokom poslednjih godina izazvao široku pažnju umetničkih i kritičarskih krugova. Po svojoj osnovnoj definiciji, multipli su objekti umnoženi industrijskim putem u serije velikih tiraža s tim što svaki pojedini primerak poseduje osobine ravnopravnog originala, a krajnji cilj ovih operacija motivira se težnjom ka pojačanoj socijalnoj funkcionalnosti umetničkih dela u današnjim uslovima opšte demokratizacije kulturnog života. Zbog tih vrlo ambicioznih teza koje računaju sa perspektivom temeljnih promena ne samo u načinu koncipiranja i realiziranja određenih umetničkih zamisli, već ujedno i u načinu njihove društvene distribucije, sigurno je da ovo pitanje zaslužuje pažnju načelnih razmatranja, i to ne toliko u smislu analize samih plastičkih rezultata koliko u pravcu sagledavanja širih kulturnih reperkusija koje može ili želi ostvariti. U traženju izvora ove pojave naići ćemo na činjenicu da su se u mnogim epohama istorije umetnosti praktikovali različiti postupci umnožavanja umetničkih objekata, a već i samo područje grafike po svojoj bitnoj intenciji podrazumeva niz sličnih preduslova sa kojima računa i tematika multipla. Kao i niz drugih novih inicijativa u savremenoj umetnosti, tako i ova vodi svoje poreklo od ideja Marcela Duchampa koji je prvi sa određenim ciljem potpisao više identičnih dela (Pharmacy iz 1914. i The Book of 1914 iz iste godine, izvedeni u po tri primerka), a ne dugo zatim ovim su se postupkom demistifikacije značaja unikata bavili, svaki iz svojih posebnih razloga, protagonisti dadaizma Man Ray, odnosno konstruktivizma Laszlo Moholy-Nagy. Sâm naziv multipli potiče iz formulacije Originaux Multiples kojom je Jean Fautrier obeležio replike svoje slike Visage de l'homme iz 1952, izvedene u 300 primeraka, mada u stvari ovaj njegov poduhvat nema suštinskih tehničkih i idejnih srodnosti sa kasnijom primenom ovog termina. U smislu današnjeg pojma multipla prve su praktičke i teorijske razrade dali Max Bill i posebno Vasarely (u svom poznatom tekstu Le Mouvement — Notes pour un manifeste iz 1955), mada ova tema u svom kasnijem značenju nije ostala vezana isključivo za oblike konstruktivnog i programiranog tipa već je obuhvatila umetnike različitih orijentacija koji su svojim specifičnim formama nastojali opovrgnuti predrasudu o nužnosti unikatno realiziranih dela, a sastav nekoliko velikih međunarodnih izložbi posvećenih ovoj materiji — kao što su L'ars multiplicata u Kölnu i Three toward infinity u Londonu 1968. i Multiples — The first decade u Filadelfiji 1971. — pokazao je da su se ovom produkcijom bavili i mnogi neodadaisti, oportunisti i novi realisti (a među ovim poslednjim posebno Daniel Spoerri), da bi u poslednje vreme ovu ideju uz određene modifikacije prihvatili i pojedini konceptualisti, kao

što su Joseph Kosuth, Douglas Hubler i Lawrence Weiner. Već sâm taj raspon mogućih aspekata pristupa ovom problemu pokazuje da tema tehničke reprodukcije originalnih dela nije slučajna već posve logična pojava na koju je savremena umetnička praksa neminovno morala naići, i to tim pre što i niz drugih područja, kao što su literatura, film, fotografija i muzika sadrže princip umnožavanja već u samoj prirodi svojih izražavanja medija. Još je Walter Benjamin u svom kapitalnom spisu „Umetničko delo u doba svoje tehničke reproduktivnosti“ tačno istakao činjenicu da je savremena umetnost, izgubivši kulturnu i usvojivši izlagačku funkciju, nužno prihvatila načelo multipliciranja kao pretpostavku svoje što šire socijalizacije, oslanjajući se u tom procesu na izmenjene uslove produkcije koje, u skladu sa zahtevima vremena, omogućuju primena novih tehničkih postupaka i materijala. Pritom je on ukazao i na posledice koje nastupaju tokom ovih operacija istakavši da „okolnosti u koje može dospeti proizvod tehničke reprodukcije umetničkog dela ne mora naškoditi samoj strukturi toga dela, mada u svakom slučaju obezvređuje njegovo „ovde i sada“. I dalje: „Ono što nestaje može se sažeti u pojam aure; u doba tehničke reprodukcije umetničkog dela propada njegova aura“, podrazumevajući pod tim terminom jednodržatnost izvršenja umetničkog čina motiviranog pre svega njegovom izvornom ritualnom funkcijom. Prihvatajući sve ove načelne uslove i razloge pojave umnoženih dela kao normalne i istorijski opravdane, sumnje u jednu stvarnu korisnost fenomena multipla za doista efikasnu mogućnost socijalizacije umetnosti začinju se sa nekim drugim i čisto praktičkim koordinatama: postavlja se, naime, pitanje u kojoj su meri multipli posledica izražajnih potreba samih autora, a u kojoj su pak meri u ovom zahvatu krije strategija savremenog umetničkog komercijalizma koji u njemu nastoji naći kanale svoje što agresivnije penetracije. I dalje, postavlja se pitanje da li olakšana mogućnost kolekcioniranja jednog određenog tipa umetničkih objekata doista uslovljava i neposredniju komunikaciju između autorovih ideja i široke publike ili se ovim pak samo podstiče tipično malograđanski mentalitet sopstvenništva kome je važnije materijalno posedovanje nego duhovno doživljavanje umetničkih dela. I najzad, postavlja se još jedno važno pitanje koje je takođe istakao i Wolfgang Ludwig u svom tekstu u katalogu beogradske izložbe multipla: naime, više od samog načina širenja već ostvarenih rezultata prevashodnu pažnju trebalo bi posvetiti sadržajima i značenjima kojima se daje šansa te proširene socijalizacije, jer će se tek tada moći govoriti o adekvatnom ispunjenju ciljeva kojima ova inicijativa u načelu teži. Nema sumnje da se u karakteru odgovora na sve te dileme nalaze i alternative koje fenomenu multipla žele pridati ili poreći njihovo efektivno umetničko, kulturno i društveno delovanje: jer, kao i pred gotovo svim pojavama savremene umetnosti, tako će se i pred ovom sigurno naći dovoljno argumenata za ili protiv stvarne korisnosti ove činjenice čiju prisutnost, međutim, nije moguće zaobići i o čijim pretpostavkama i perspektivama treba zauzeti gledišta realnih analiza i trezvenih zaključaka.

Kontakt '73

Galerija Grafičkog kolektiva

Bogdan Tirnanić

Izložba grafičkog dizajna „Kontakt“, koju u vidu specifičnog anala predstavlja jedan od onih dragocenihi, ali i usamljenih poligona za prave prodore novih vrednosti u području inače zanemarene dizajnerske prakse. Ta manifestacija, osnovana na inicijativu arhitekta Slobodana Mašića, koji je i danas njen spiritus movens, uspjela je da izgradi svoj osoben stil i njena bitna karakteristika je u tome što svoj ambiciozni program afirmacije vrhunskih dostignuća jugoslovenskog grafičkog dizajna (stalni učesnici „Kontakta — Bučan, Mašić, Arsovski i drugi — ostvarili su brojne individualne uspehe između dve izložbe na beogradskom Majskom salonu, ljubljanskom Bijenalu industrijskog oblikovanja i na prvoj Izložbi pozorišnog plakata i programa u Novom Sadu) sprovedi uz retku dosled-

nost. Zato nas i ovogodišnji, treći „Kontakt“ ponovo suočava sa novim produktima nekolicine beogradskih (Mašić, Ćirić), zagrebačkih (Picelj, Bučan, Arsovski, Pavlović) i ljubljanskih (Košak, Suhadolc, Vipotnik, J. Skalar, P. Skalar) dizajnera koji čine jezgro progresivne grupe istraživača ove kompleksne likovne — i ne samo likovne — discipline. Budući da se, u većini slučajeva stalnih izlagača „Kontakta“, radi o formiranim stvaralačkim ličnostima teško je ovom prilikom, u povodu „Kontakta '73“, zapisati nešto što već nije, u ranijim retkim prilikama, izrečeno. No, nema sumnje da je protekla godina potvrdila utvrđene vrednosti njihovog rada, osim — možda — u slučaju Zorana Pavlovića čija je izvesna stagnacija plod sticaja okolnosti (prestanak izlaženja „Telegrama“, na primer) na koje sam dizajner ne može uticati. Picelj,

Arsovski i Ćirić kreću se i dalje u okviru ranije naznačenih postulata i među njihovim eksponatima treba istaći one koji se zasnivaju na istraživanju znaka ili grafičke vrednosti slova kao znaka: takvi su, između ostalih, plakati Arsovskog za Teatar&TD, ili ovogodišnja Ćirićeva studija korena savremenog znaka firme „Mercedes“. Kod Slobodana Mašića vidljiva je želja da se dizajnerska aktivnost sa područja parcijalnog oblikovanja knjiga i izrade plakata prebaci na jedan složeniji teren, složeniji po tome što se na njemu dizajner javlja kao autor celokupnog vizuelnog izgleda izvesne „poruke“: u tom smislu najindikativniji su njegovi radovi na „corporate image“-u šestog BITEF-a i trećeg FEST-a (koji danas posluju uz Mašićevu saradnju tokom celog procesa — od inaugurisanja svog znaka, preko koverta, memoranduma i ulaznica, pa sve do plakata, kataloga i covera za dnevni bilten), a njegov napori da izgradi „bouse style“ Ateljea 212 rezultirao je, posle prošlogodišnje serije plakata, novim rešenjem programa ove pozorišne kuće. Sigurno je, međutim, da je Boris Bučan taj koji je u proteklih dvanaest meseci najviše napredovao: kada ovo kažemo, onda ne mislimo toliko na njegovu seriju plakata-serigrafija za Sajam naučne fantastike koliko na njegov rad za pozorište „Gavela“ gde je, u okviru radije definisanog stila, ostvario impresivnu seriju plakata, zasnovanu na promišljenoj studiji znaka i na smeloj tendenciji da se broj vizuelnih elemenata smanji u korist pojačanja osnovnog efekta (zato je šteta što na „Kontakt“ nije izložen i njegov plakat za „Magbeta“).

Druga karakteristika ovogodišnjeg „Kontakta“ jeste, prvi put u značajnom obimu, proširenje broja njegovih izlagača što, između ostalog, može biti samo pozitivan dokaz činjenice kako broj stvarno sposobnih jugoslovenskih dizajnera nikako nije zanemarljiv. No, hendikep novih imena jeste nova verzija stare nevolje jugoslovenskog grafičkog (i ostalog) dizajna: jer, ukoliko se mlađi dizajneri nedovoljno brzo razvijaju, onda je to samo logična posledica činjenice da još veoma teško nailaze na razumevanje za svoj rad i da se taj rad, onemogućen u svom prirodnom kontinuitetu, često javlja kao zakasneli odjek njihovih, intimno možda već prevaziđenih, primarnih ambicija. Zato je priliv novih imena u zajednicu „Kontakta“ daleko od toga da bi bio zadovoljavajući: ali, ako privreda i njene institucije, koje bi prirodno morale biti upućene na prisnu saradnju sa dizajnerima, tako retko ohrabruju ljude kao što

su Milan Tasić (koji je izložio plakat za koncert pop-pevača Rej Čarlsa) ili Porđe Ristić (koga smo upoznali preko plakata za „Njuport džez festival“), dvojicu među novim izlagačima „Kontakta“, tim pre upravo ova manifestacija mora uložiti još više organizovanog napora u praćenju rada ličnosti kakve su, uzmimo samo beogradske primere, Nenad Novakov, Mile Grozdanić ili Nenad Čonkić (čiji je ovogodišnji napredak primetan). Mašićevi pokušaji da kroz „Kontakt“ zainteresuje učenike škole za industrijsko oblikovanje za grafički dizajn jesu dokaz pravih ambicija i mogućnosti ove manifestacije u gajenju dizajnerskog „podmlatka“. Iz svih tih razloga „Kontakt '73“ ostaće pre svega zabeležen po činjenici da, osim kruga svojih izlagača, proširuje i krug naručilaca dizajnerskih usluga: sigurno je kako težnja ka nametanju dizajna ne samo kao važnog činioca reklame ili marketinga nego i našeg sveukupnog environmenta, kojoj je „Kontakt“ dao svoj vidljiv priloga, pokazuje danas već svoje prve značajne rezultate. Jer, koliko samo pre dve sezone, u vreme prvog „Kontakta“, isključivi — to samo povremeni — naručioc grafičkog dizajna bile su kulturne institucije tradicionalne vrste (pozorišta, galerije). To „mecenarstvo“, koje je i danas dominantno kada je u pitanju razvoj grafičkog dizajna, bez obzira koliko dragoceno po postignute rezultate, teško da je bilo koga među samim dizajnerima zadovoljavalo u potpunosti već i iz prostog razloga što, pod jedan, pozorišta i galerije imaju tek minimalna sredstva za ovu vrstu publiciteta i što, pod dva, dizajn nije u stanju da obavi svoju složenu društvenu misiju ukoliko se isključivo zaustavi na pružanju usluga jednoj, za naše prilike, ipak ekskluzivnoj i ograničenoj vrsti „potrošnje“ kao što je to kultura. Primer Ljubljanske banke, koja je prva uvela praksu angažovanja dizajnera u svim fazama svog poslovanja, izgleda da danas rezultira kao višestruko pozitivna inicijativa, pa se u ovom trenutku jugoslovenski dizajn polako oslobađa svog prinudnog izolacionizma i okreće svojim budućim, a pravim ciljevima. U tom smislu, sledeći — četvrti — „Kontakt“ biće manifestacija od posebnog značaja jer se veoma lako može iskazati kao svedok velike prekretnice u položaju dizajna, prekretnice koja će izmeniti sadašnji nepovoljan poredak stvari. Već sama mogućnost takvog preokreta dovoljan je dokaz punog i pravog uspeha „Kontakta“ koji je, to ne treba zaboraviti, svoj život započeo manje kao potreba da se sistematski vrednuju dostignuća jugoslovenskih dizajnera a više kao nužan protest protiv društvene ignoracije dizajnerskih napora.

Beogradska skulptura '72

Galerija Kulturnog centra

Živadin K. Mitrović

Dvanaest skulptora mlađe generacije predstavilo se beogradskoj publici izložbom „Beogradska skulptura '72“. To je naziv prve od zamišljenog niza izložbi kojima organizator (Kulturni centar Beograda) teži da predstavi svu „kompleksnost skulptorske misli u Srbiji“. Pored vidnih nedostataka kojima izložba obiluje, gotovo je nemoguće ustanoviti koncepciju i kriterijume na osnovu kojih je ova izložba koncipirana. Koliko god se organizator trudio da poveže sakupljeni materijal u jednu celovitu izložbu, evidentan je utisak nevestog postupka i haotičnog pabirčenja koji ne može da uputi na pravu atmosferu i probleme u kojima se nalazi beogradska skulptura u ovom trenutku.

Na izložbi su zastupljeni najrazličitije orijentisani skulptori od zagovornika geometrizovanih apstraktnih masa, do antropomorfnih figura. Ima i učesnika koji svakako zaslužuju da budu izdvojeni iz ove opšte ocene. Donekle su vidni pokušaji da se skulptoralni izraz izvede iz okvira stereotipnosti i šablona i oživi aktuelnim idejama. Na tom putu, usporenom tradicijom, oni delimično uspevaju da se otrgnu iz mirovanja nalazeći autentične izvore oblika i sadržine.

Nematerijalnost, na kojoj posebno insistira Đordije Crnčević daje njegovoj skulpturi kakvo po tematskom tako i po formalnom opredeljenju, izuzetno mesto na izložbi.

Okončavanjem prethodne faze multiplikovanja forme ljudske glave Crnčević nas uvodi u sveru polihromije, efektno i dosledno sprovedene u skulpturi „Cvet“. Jasno oblikovani detalji, izdvojeni u zasebne tematske celine, i bojom naglašeni delovi, nova su garancija za sledeću fazu Crnčevićevog stvaralaštva.

„Objekt 11“ i „Objekt 252“ Tomislava Kaulzarića, predstavljaju njegovu već ranije jasno formulisani ideju koju sprovodi artikulacijom različitih materijala i formi, što pokazuje usmerenost ka eksperimentima u prostoru. Time je Kaulzarić, u stvari, sam sebi odredio nove puteve koji evidentno mogu davati i ton našoj savremenoj skulpturi.

Ratko Vulanović kleše u kamenu i uspeva da sa svojom vitalnošću nametne kao značajni istraživač na planu oplemenjavanja ovog materijala. Sve u svemu, izložba je predstavljala uobičajeni prosek, i sem pomenutih inovacija, nije bilo izrazitih individualnosti niti pak dela posebnog kvaliteta.