



Dorde Ivačković, Slika, 1977.

Peti beogradski trijenale jugoslovenske umetnosti

Povodom Petog beogradskog trijenala jugoslovenske likovne umetnosti uređivački odbor časopisa UMETNOST obratio se jednom broju likovnih kritičara sa molbom da saopšte svoje mišljenje o ovoj, svakako, najznačajnijoj likovnoj manifestaciji jugoslovenske umetnosti. Odgovore koje smo dobili objavljujemo u ovom broju.

Vladan Radovanović

Duži vremenski razmak između Četvrtog i Petog trijenala stavio je, izgleda, Stručni organizacioni odbor pred zahtev za obuhvatanjem većeg broja pojava nego što bi to bilo u slučaju redovnog održavanja ove manifestacije. Sve brže razgranjavanje umetnosti takođe je uticalo na množinu pojava koje je trebalo zastupiti. Opređenije Odbora za radikalniju usmerenost ka novom i ka istraživanju, a na teret većeg proširenja izložbe i panoramskog prikaza postojećih vrednosti, ipak je zbog opsega uključenih zbivanja na kraju rezultovalo u panoramičnost. Budući da je panoramičnost uopšte teško odvojiti od izložbi koje nastoje da daju presek stanja u umetnosti na širem području i u dužem periodu, pozitivno je to što je panorama ideja i pristupa prevladala panoramu učesnika. Gledište Odbora da Peti trijenale treba da ima skromnije okvire više se odrazilo na suženje prostora prikazivanja (u odnosu na prostor Četvrtog trijenala) nego na prikazana kretanja, čime se dobio zadovoljavajući pregled a oslabila preglednost. U vreme priprema Trijenala već se moralo znati da će se predstojeća Internacionalna izložba likovnih umetnosti vremenski preklapati sa Trijenalom i da će zbog svog međunarodnog karaktera zahtevati i više mesta. Ne znam koliko je, između ostalog, ova činjenica uticala da reduktivna orijentacija bude uslovljena i suženjem prostora, ali je primećeno da je takvom orijentacijom izostavljeno više umetnika čija je „živa vrednost“ inače nesumnjiva (Tabaković, Stupica, Tartalja . . .)

Mada dela tih umetnika predstavljaju „opšte prisutne

kvalitete u svesti društva“, ipak to prisustvo u svesti nije dovoljno ako se ne pothranjuje delovanjem dela istih umetnika, pod pretpostavkom da oni i dalje rade i razvijaju se. Pored pomenutih, izostavljeni su i drugi značajni umetnici koji se, uz veliku samokritičnost, uključuju u aktuelnija kretanja u umetnosti u nas: Kosta Bogdanović, Novak Koloman . . . Međutim, ako se i može staviti primedba na mimoilaženje izvesnog broja umetnika, slično se teže može reći u odnosu na stilske grupe.

Verovatno postoji znatnija razlika između novih medija i težnje ka dematerijalizaciji objekta sa jedne strane, i ostalih pojava sa druge, nego što je razlika između pojedinih grupa, od ekspresionističke figuracije do geometrijskih tendencija. Postavljanjem prvih osam grupa i poslednje dve u zasebne, međusobno udaljene prostorije, kao da se ta razlika i previše naglasila. U vezi sa ovim razdvajanjem Paviljona i Salona moglo bi se složiti sa Kostom Vasiljkovićem da je učinjena „prezentaciona greška stavljanjem sektora „Alternativni modeli . . .“ pod krov Paviljona“; tačno je da pomenutu grupu za postavku u Paviljonu vezuje samo spoljna, vizuelna sličnost a da problemski pripada Salonu ali, s obzirom na date uslove, bilo je tehnički neizvodljivo i smestiti je tamo. Kao putokaz za snalaženje u složenim zbivanjima koja je Trijenale prikazao, nezanemarljiv je značaj tekstova objavljenih u katalogu. Njihov delimičan nedostatak ne leži toliko u nejednakom kvalitetu i temeljitosti obrade pojedinih grupa — što se ne može lako izbeći — koliko u

šarolikosti tretmana izlagača u okviru pojedinih grupa — što se već lakše moglo preduprediti. Ako je uočeno deset osnovnih stilskih grupa, i ako su umetnici na određeni način razvrstani u te grupe, svakoga je trebalo pomenuti tamo gde je svrstan, bez obzira na moguću pripadnost jednog umetnika većem broju grupa od jedne. Inače, ima ih koji su svrstani u jednu grupu, a pomenuti u drugoj (Ivo Friščić, Olja Ivanjicki, Nives Kavurić i dr.). Autori pojedinih tekstova, pred razmatranja opštih svojstava određene grupe, napisali su i po neku reč o svim umetnicima svrstanim u odnosnu kategoriju. Drugi autori su naveli samo pojedine predstavničke grupe, što je možda u redu, treći (M. Susovski) su, opet, pomenuli dela gotovo svih umetnika, izuzev nekoliko njih, što je u najmanju ruku čudno.

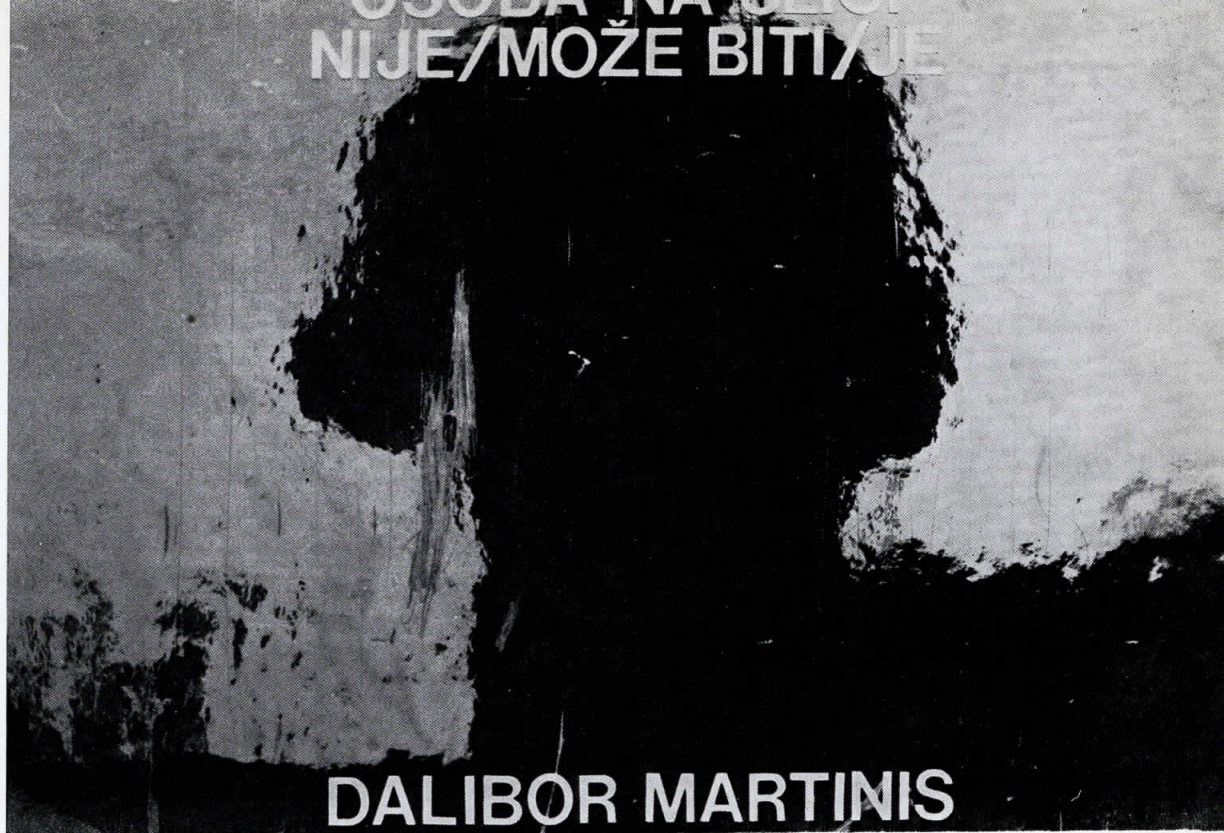
Opravdana je težnja da se pri razlikovanju i razvrstavanju kretanja u savremenoj umetnosti nastoji biti što precizniji. Stilske grupe su se, verovatno, mogle formirati i kako je već predložio Slobodan Ristić, ili i u tri veće kategorije: novofigurativnu, koja bi sadržala sve grupe od „Kretanja ka ekspresionističkoj figuralnosti” do „Radikalnog realizma”; apstraktnu, u koju bi ušle „Modifikacije apstraktnog” i „Položaj geometrijskih tendencija danas”; post-objektu koja bi obuhvatala tri poslednje grupe „Primarno, procesualno . . .”, „Novi mediji . . .” i „Ka dematerijalizaciji”. Ali bilo kakve veće grupe da su obrazovane, opet bi u okviru njih samih bilo potrebno načiniti razlike koje su već načinjene, tako da u krajnjoj liniji te podele ne bi uticale na izloženi materijal. Uloga podele bila bi kritičnija da je zbog koncepcije podele ispuštena neka važnija stilska grupa. Naravno, opaska o relativnoj upotopunjenosti važi za jugoslovenske okvire. Slika te upotopunjenosti, noseći i nešto specifično jugoslovensko, na svoj način odgovore sveukupnim tokovima umetnosti oličavajući se onim što ističe, podređuje, zapostavlja. Tako, na primer, skromna zastupljenost kompjuterske grafike po svoj prilici odgovara stvarnom stanju interesa za taj postupak u nas, ali ne znači da odražava i oseku interesa za tu vrstu grafike u svetu. Ostavljajući po strani primenu kompjutera u simulaciji i resintetizovanju bilo kojih vizuelnih modela, ne bi trebalo prenebreći njegovu ulogu u upravljanju organizovanjem jedinica. Mada izvođenje i smeštanje jedinica obavlja pisac kompjutera, umetnikove odluke, koje su počele znatno ranije — pripremanjem programa, razvijaju se od izabranih jedinica nadalje, ka određivanju njihovih odnosa ne dodirujući pri tom sâmo izvođenje. Posebno radovi u serijama (Struycken, Beyls) čine da se odnosi između svake od „kompjuterskih struktura” kao sistema već uodnošenih jedinica, ne mogu jednostavno svesti na geometrijsku apstrakciju, na svojevrstan konstruktivizam bez „industrijskih materijala”, jer pokazuju znatnije prisustvo mentalnih operacija (istina, sa vizuelnim elementima) neposredovanih manuelnošću (ili posredovanih manuelnošću koja je potpuno depersonalizovana ako se umesto svetlosnog markera upotrebi

teleprinter). Sa Trijenala su izostavljeni holografija, kibernetički environmenti i uopšte multimedijalni projekti koji uključuju kinetičko-luminospacijalne elemente s obzirom da radova te vrste u nas gotovo i nema, bilo zbog toga što zahtevaju znatna sredstva, tim stručnjaka ili zbog nekih drugih razloga. U svakom slučaju, kao ni neke vidove kompjuterske grafike, ni ove pojave nije poželjno bez priziva staviti među puku novu tehniku.

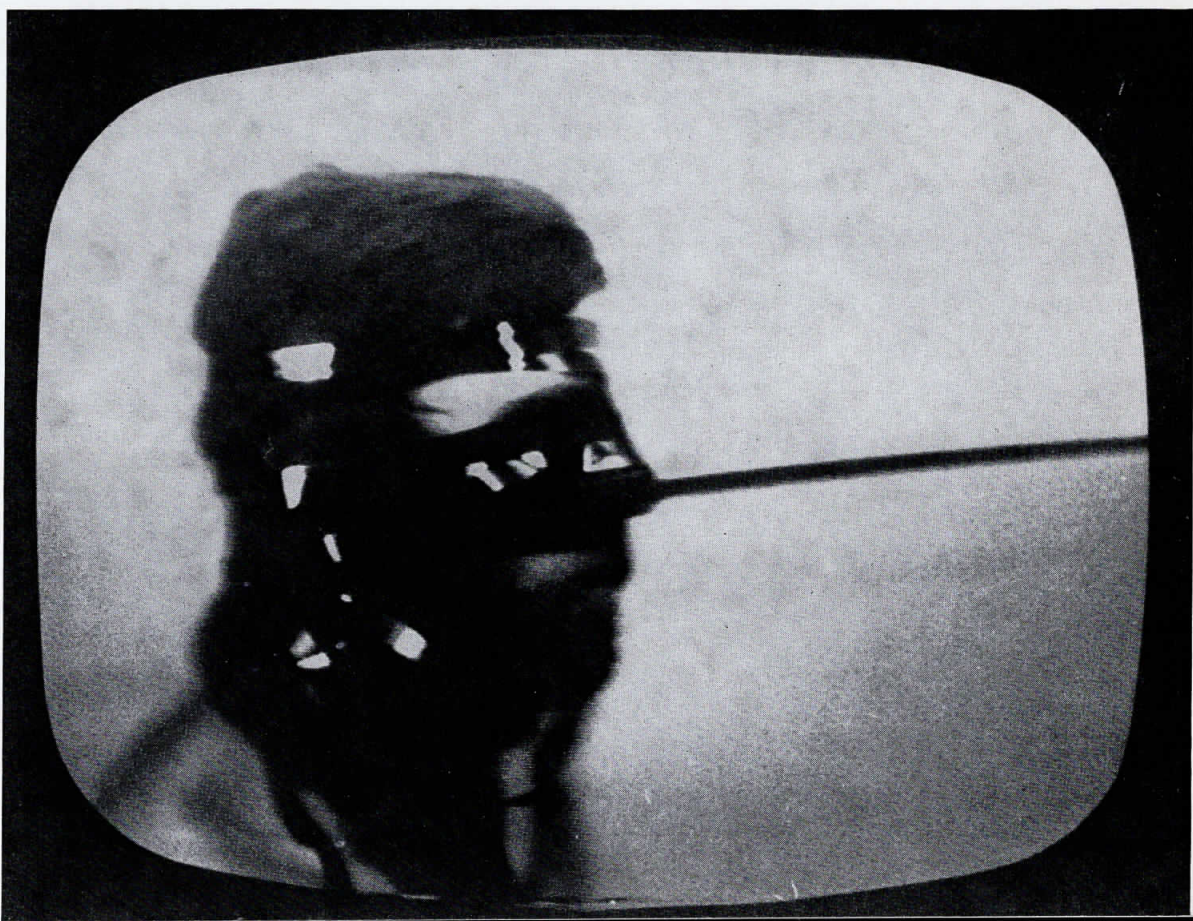
Trijenale je i ovoga puta pružio priliku da se u kontekstu svih kretanja u umetnosti bolje uoče ili ponovo razmotre pojedina. Nema sumnje da je bilo osnovno prikazati i ostvarenja primarnog slikarstva iako je ono od svih pojava usvojenih „sa strane” možda najizrazitiji primer izvesnog automatizma usvajanja nove (ukoliko ona to jeste), bez dubljeg promišljanja. Smatram da su ideje u umetnosti uglavnom univerzalnog karaktera u tolikoj meri da mogu biti prihvatane bez obzira na društveni poredak i državno uređenje osim ukoliko svojim stavom ili kritikom nisu za njih čvršće vezani. Svesno zadržavanje na materijalnim i osnovnim uslovima slikarstva i odricanje od nadgradnje i poruke proizlaze iz shvatanja da je poruka „višak vrednosti” slikarevog rada koji vladajuća klasa i ideologija kapitalizuju i iskorišćavaju slikara. Ovakav zastanak pred porukom iz razloga osujećenja iskorišćavanja slikarevog položaja u društvu, važan je razlog nastanka takvog umetničkog pristupa. Pošto naš društveni sistem takav razlog ne pruža, taj pristup u našoj sredini izgleda unekoliko izveštačeno pomodan. I uopšte se postavlja pitanje koliko se može uspeti u tome da zaustavljanje pred porukom iz protesta — ne bude ipak poruka. Ili bar pokušaj poruke: bez dodatnog teksta, propratnih komentara i naznaka, primere tog slikarstva po njegovim vizuelnim obeležjima nije lako razlikovati od optičkog minimalizma ili od apstraktnog fovizma.

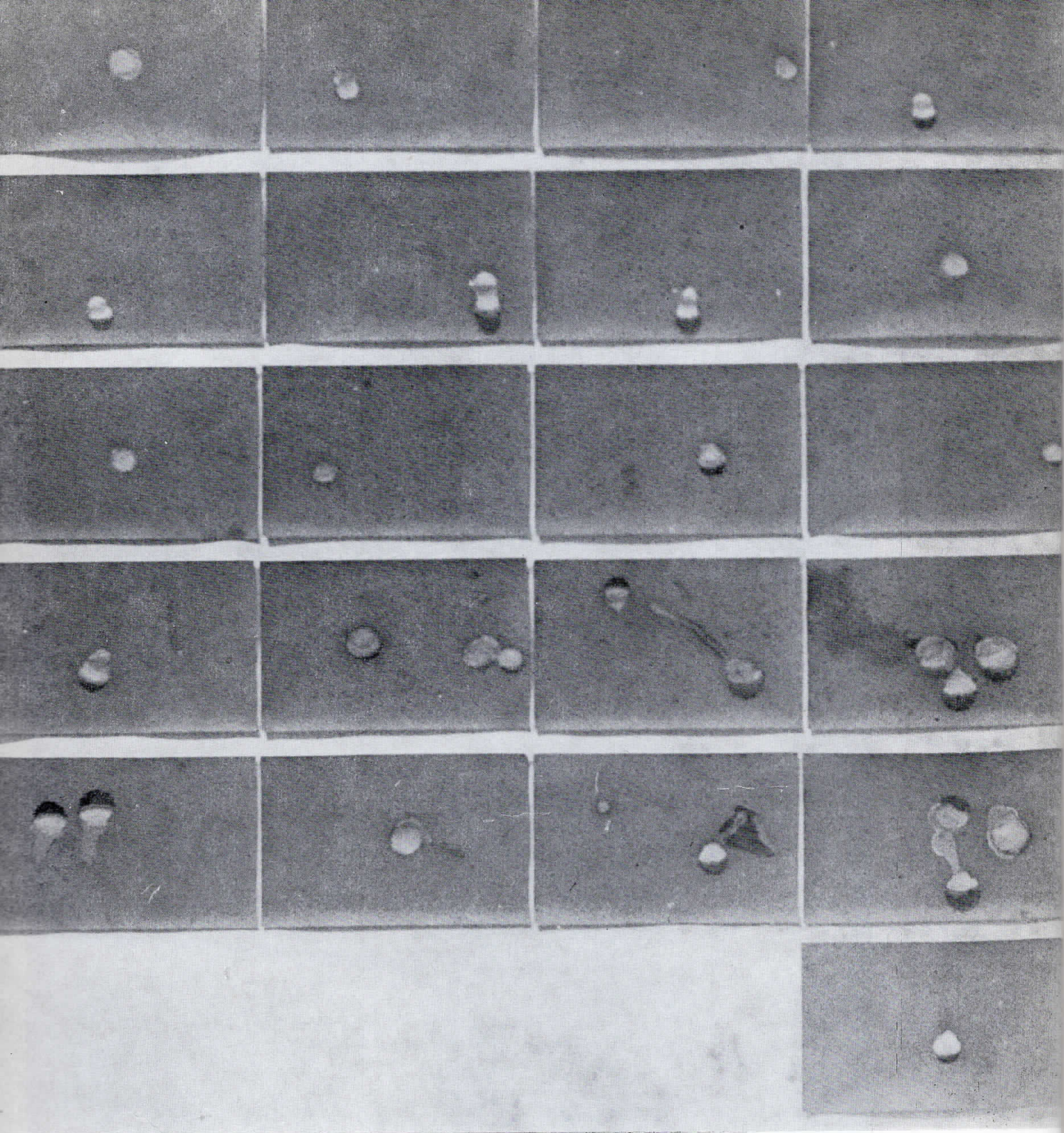
Procesualno slikarstvo, konceptualna umetnost i novi mediji (u onom smislu koji im je pripisan na Trijenalu) opstoje pod znakom prava svesti na proglašavanje svega umetničkim delom, umetnošću: „. . .zavisno. . . od svesti . . . doslovno sve što autor kreativnim činom odabere može biti umetničko delo”. Do ovog osvešćenja (formulisanog na mnogo mesta) koje se razvijalo od Duchampa do danas, nije bilo jednostavno stići ali je ostalo teško zadržati i dalje punu odgovornost pred posledicama. Radikalni ali utopistički napor ka tome da se jednako stvaraju nove propozicije u umetnosti očito istrajava u varijantama već uvedenih propozicija. Lako se dalo predvideti da stalne korenite promene, kao ona sa pojavom konceptualne umetnosti, nisu moguće, tako da je ideja o iznalaženju novih načelnih ideja u umetnosti primorana da (bar za jedno duže vreme) zastane kod sebe same. Čak i da se uspešno ostalo u okviru pojma konceptualne umetnosti time što bi se iznalazili novi koncepti, korak ka detronizaciji osnovnog koncepta bio bi baš u tome što bi on ostao neizmenjen? Međutim, svedoci smo i većih padova: sve je više pri-

OSOBA NA SECI
NIJE/MOŽE BITI/JE



DALIBOR MARTINIS





Željko Jerman, Ostavljam trag, 1976.

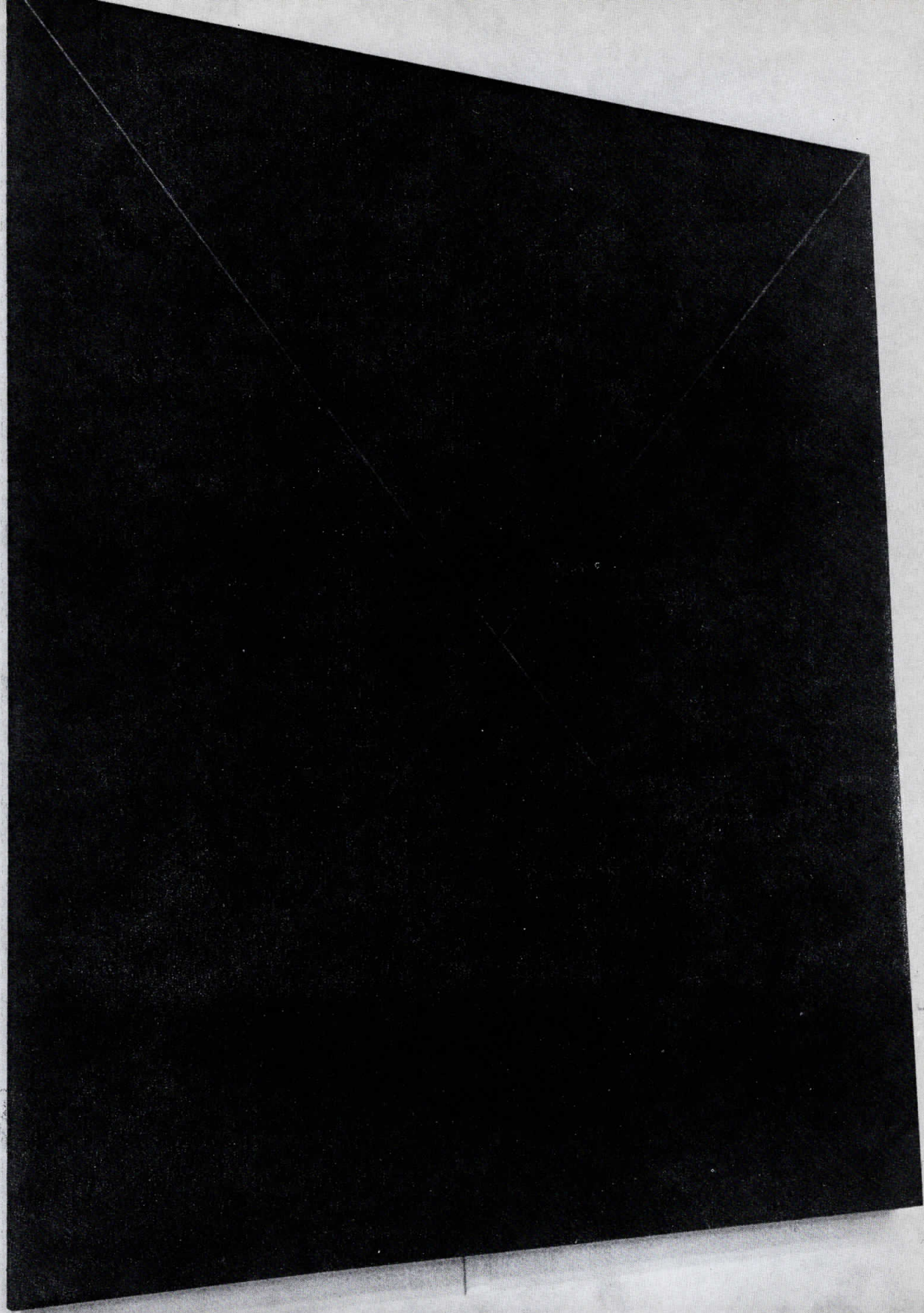
strana 7

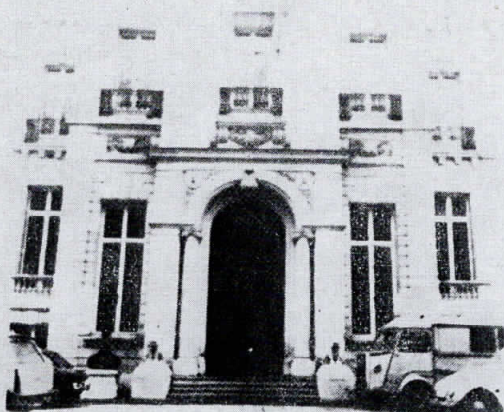
gore

Dalibor Martinis, Osoba na slici

dole

Dalibor Martinis, Open reel, 1976.





LE 25.I.1973 J' SUIS ENTRE DANS LE CENTRE NATIONAL D'ART
CONTEMPORAIN 11 RUE BERRYER PARIS ET SANS M'IDENTIFIER (NOM-
PRENOM-PROFESSION-DOCUMENTATION) J'AI POSE LA QUESTION SUIVANTE,
EN PRIANT DE ME REpondRE PAR OUI ou NON ou PEUT-ETRE:
VOULEZ-VOUS EXPOSER CE TRAVAIL DANS VOTRE CENTRE D'ART CONTEMPORAIN ?

1. OUI .
2. NON
3. PEUT-ETRE

DIRECTEUR DU C.N.A.C.

ARTISTE ANONYME

Blancher

mera ponavljanja upojedinačenih rešenja. Ne čini se da ima bitnije razlike između slikanja novog pejzaža posle hiljade naslikanih, i produkcije novog rada sa ispisanom rečju koja zamenjuje naslikanu stvar posle desetine sličnih radova. Ortodokсна konceptualna umetnost kao da se istrošila, ali je, svakako, dala podsticaja daljim menama umetnosti, ne toliko oštro svemu suprotstavljenim već više izmirujućim. Pored jednog od čestih konceptualističkih postupaka u kojem se uz rad sa vizuelnim atributima (ne i vizuelnim vrednostima) prilaže tekst iz kojeg se tek saznaje ono što je u radu inače prisutno ali sobom nemušto, pojavljuju se i radovi i dalje sa naglaskom na konceptu ali koji sada dotiče neko životno iskustvo koje nije moralo bezuslovno postati i iskustvo umetnosti. Uoporedo sa tim se odenio i već istrošeni jer gotovo jedini model tautologije modelom korespondencije koji je otvoreniji i neiscrpniji. Između činjenice da neko ima dvadeset sedam godina i toga da postoji neartificijelni objekat na kojem su te godine naznačene, postoji korespondentnost u vezi sa kojom postaje već manje moguće odrediti ono što održava napetost između moje svesti o godinama i odgovarajućih godina drveta (Vladimir Gudac: Retrospektiva). To skretanje ka iracionalnom, ili bar ka neizgovorljivom, najzad je dobro došlo. U strožijim određenjima konceptualne umetnosti (u koja ne uključujem Sol LeWittovo) sve je moglo biti uhvaćeno u pojam bez ostatka i sve je bilo izgovorljivo jer je i pripadalo diskurzivnom. Sve je bilo jasno — izuzev najmanje zasnovanog zahteva (začudo, i sa najmanje otpora usvojenog) da to što je jasno jeste umetnost ako tako odredi neko koga kao umetnika određuje to što on određuje kao umetnost. Proglasivši se naslednicom filozofije, konceptualna umetnost se dugo bavila jednom glavnom i izgovorljivom mišlju: tautologijom da je umetnost umetnost. Međutim, priroda umetnosti nije (samo) u izgovorljivom filozofije koje je to jer je jednako sebi, ili u neizgovorljivom — jer reči ne mogu do kraja opisati a još manje zameniti stvari i stvarnost. Neizgovorljivo umetnosti se poima ali nije (samo) u pojmu. Ono je neizgovorljivo ne zato što ne postoji ili što se ne prepoznaje već što može biti neiskazivo rečima, osim kada se rečima služi, sa njima radi. Pored protivrečnosti unutar stavova jednog pravca, još češća je ona između izvornih stavova toga pravca i njihovih izvitoperenja (uostalom ne obavezno neplo-dotvornih) od strane drugih umetnika koji taj pravac usvajaju pod istim imenom ali na svoj način. Ako bi bilo neobazrivo ovu protivrečnost pripisivati izvornim stavovima, nešto je opravdanije uočiti nedoslednosti u radu umetnika koji važe za njihove doslednije sledbenike. Ne znači, naravno, da među ove automatski dolaze svi umetnici svrstani u određenu trijenalsku kategoriju; osnovno određenje, recimo, grupe „Ka dematerijalizaciji umetničkog objekta” pre je nekakav stožer od kojeg su umetnici više ili manje udaljeni nego područje opasano zidom (pored Gudca, Milivojevića i Družine u Šempasu, smatram da onim udalje-

nijim i sam pripadam). Ne može se oteti utisku da se u radu, koji izgleda tako čisto i strogo kao „Ovo je delo od proverene umetničke vrednosti” Radomira Damnjana, ne provlači izvesna nostalgija za vizuelnim dejstvom dobrih, starih slika. Multiplikativna postavka toga dela odvodi ka velelepnom vizuelnom dejstvu koje možda suviše doslovno ukazuje na ideju umnoženosti i umnoživosti. Nju su dovoljno efikasno mogla predstaviti i samo dva ili tri člana serije označena različitim brojevima. Ali ako je utisak o takvom vizuelnom efektu iole osnovan, taj efekat pripada samo rezultatu, ne i nameri. Ne treba posebno naglašavati razliku između ponavljanja ideje i ideje ponavljanja. Ponavljanje je po delo ili ideju tim kritičnije što se zbiva na upojedinačenijoj i konkretizovanoj razini u odnosu na načelne ideje (ukoliko jedna od načelnih ideja predviđa takvu kritičnost ponavljanja). U ideji ponavljanja uputno je razlikovati (primetno ili neprimetno izmenjeno) ponavljanje članova serije jednog rada jednog umetnika (npr. višekratno kseroksirana fotografija Zemlje, rad Roberta Morrisa), i ponavljanje kao jedini rad (Danijel Buren, Julije Knifer). Damnjanov je bliži prvom slučaju, mada se tu, strogo uzet, ne može govoriti o ponavljanju članova već o ponavljanju rečenice. Pored ideje ponavljanja, koja je već umnogome i ponavljana ideja (i utoliko manje značajna), prisutna je i ideja o tome da je umetničko delo sve ono što umetnik „potpiše”, što umetničkim delom proglasi. Ta ideja danas više nije nova ali je u Damnjanovoj primeni opravdana vidom eksplicitnosti u kojem se pojavljuje: ona je od teorijskog statusa, od stanja u kojem je bila „o” umetnosti, preko radova sličnih Votierovom (Ja, Ben Votier, izjavljujem da . . .) na kraju postala nedvosmislen predmet umetnosti. Rad „O dva umetnika” Brace Dimitrijevića bliži je drugom slučaju — ponavljanju kao jedinom radu. I ovde je, pored ideje neponavljanja permanentističkog karaktera, prisutna i ideja o nepoznatom umetniku ili slučajnom prolazniku. Permanentizam ima tako naglašenu unikatnost da zasenjuje važnost ideje (ili forme) izabrane da bude pronošena kroz „jedini” rad — svi ostali su preuzimanjem toga osobenog modela degradirali značaj svoga doprinosa istraživanju umetnosti budući da isti model još nema opštu upotrebljivost načelnih ideja jednog pravca. Bez namere da ovde raspravljam o tekstu o likovnom kao delu koje pripada likovnoj umetnosti, samo bih podsetio na rešenja koja ne trpe od ranije spomenute nepodobnosti vizuelnog, likovnog da prenese koncept kada ovaj već nije odabran tako da bude vizuelno prenosiv. U radu „Za stav a” Slobodana Milivojevića-Ere pronađen je način da se čisto vizuelnim sredstvima, varijacijama pojedinih parametara uz zadržavanje istih odnosa, vrlo jasno naznači ideja. Ona je možda pre nego ideja zastave — ideja formalnih odnosa, ali se ne čini da je za odnose presudna estetičnost. Od sporednijeg je značaja što u ovom slučaju otpada prigorov sa gledišta ekonomičnosti koji važi za sva združivanja vizuelnog i tekstualnog predložka u kojima je

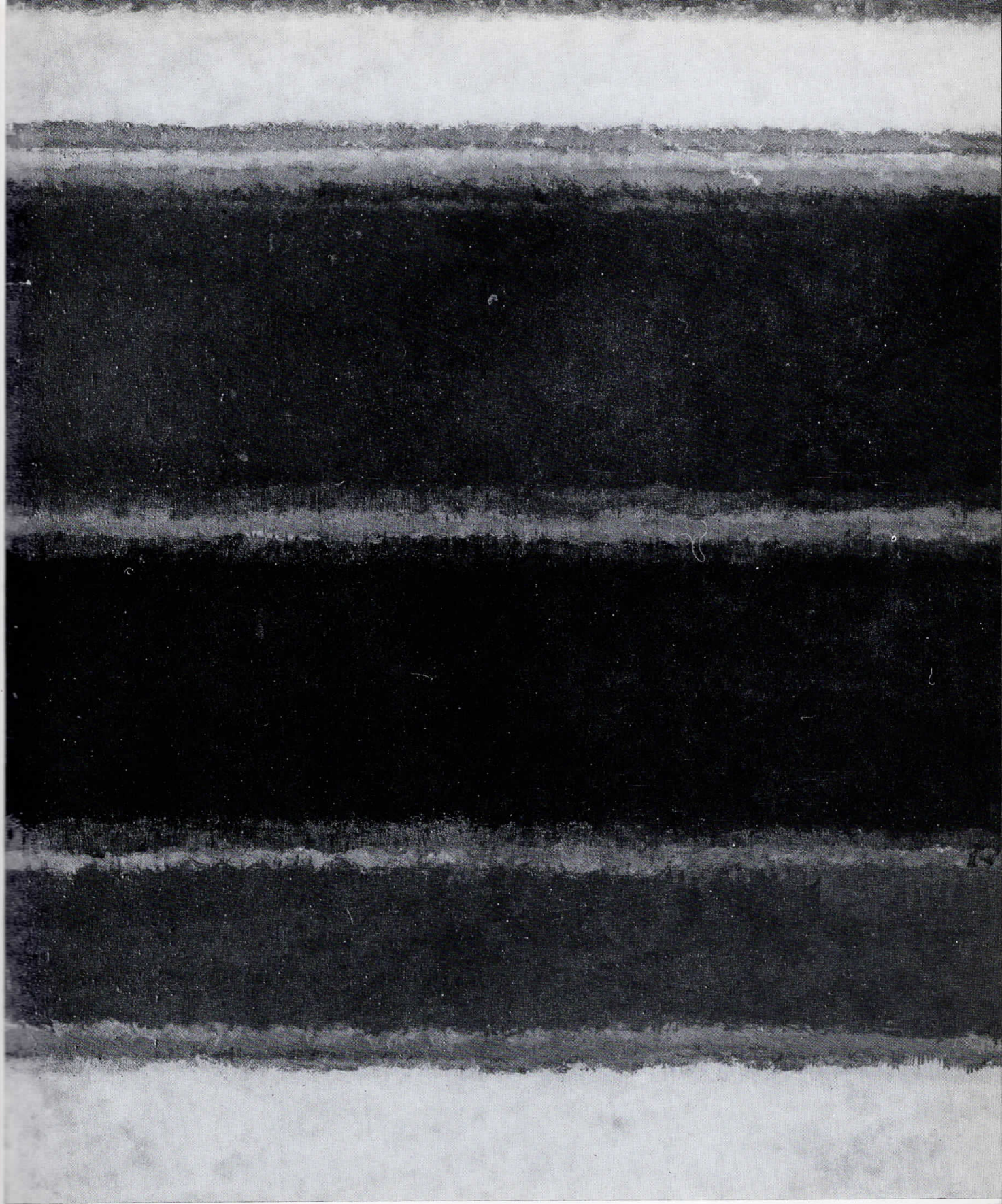
tekst glavni posrednik koncepta a vizuelno samo ilustracija, te je otuda vizuelni predložak suviše ako je tekst dovoljan. Važnije je da se „Za stav a” ne zasniva na bizarnosti i novom iluzionizmu prema kojem tekst o (likovnoj) umetnosti jeste (likovna) umetnost ako umetnik tako hoće, i da se ta serija radova može videti kao primer konceptualizma u likovnoj umetnosti u punom smislu reči. Sva nastojanja van ovoga i sličnih primera, koja kao sredstva koriste tekst a nisu literatura, koja se bave problemima i aporijama slikarstva i muzike dovedenim do pojmovnog — pripadaju nekakvom transmedijalnom konceptualizmu, konceptualizmu umetnosti uopšte, konceptualnoj umetnosti koja nije ni likovna ni muzička niti bilo koja druga. Uostalom, jedan od stavova konceptualne umetnosti i govori o istraživanju u umetnosti koje nije istovremeno i istraživanje u slikarstvu.

U grupaciji Trijenala „Novi mediji: fotografija, film, video” presudnije je misaono i ideološko zaleđe ovih medija nego proširenje izražajnih mogućnosti koje oni pružaju. Gotovo sasvim je ostavljeno po strani razvijanje smerova koji proističu iz same prirode tih medija i bliže se estetičkom. Novi mediji se, u ovom slučaju, pojavljuju kao sredstva beleženja koja dokidaju umetničko umeće zamenjujući ga impersonalnošću izvođenja. Pošto se oni ovako shvaćeni najmanje ispoljavaju kao nova materijalno-formalna sredstva, izlazi da je srodnost ove grupacije sa konceptualističkim načinom mišljenja veća nego što njena izdvojenost to naznačuje. Ta srodnost postoji bilo da je u pitanju svedočanstvo o radu (R. Todosijević) ili da je svedočanstvo o radu sam rad (M. Abramović). I pored toga što konceptualnoj umetnosti znatno duguju, neki pravci savremene američke umetnosti, čiji su korespondenti u nas bili smešteni pod okriljem novih medija, uz kritiku društva i kulture sadržavaju i kritiku same konceptualne umetnosti. Ma koliko da se konceptualna umetnost mogla kritikovati zbog njene protivrečnosti — iako ne i protivrečnosti u marksističkom smislu — značaj njenog pristupa umetnosti postaje sve upadljiviji baš u sklopu kretanja sa čije strane ta kritika dolazi, u sklopu posustajanja u tražanju za drugim pristupima u umetnosti u ime potpunog skretanja ka naučnom, socijalnom, političkom. Ono po čemu konceptualna umetnost, prema primedbama „političkih umetnika”, nije uspela jer nije bila revolucija — nije uspela ni politička umetnost: ne budući dovoljno protivrečna da bi podrila sistem društva i kulture u kojem su se razvile, obe su samo uvećale pluralitet, raznolikost pojava. Prigovor o uvlačenju formalizma u konceptualnu umetnost nije sasvim pogođen prvo stoga što formalno u njoj ni sada nije toliko prenaplašeno da bi bilo formalizam, a zatim — formalno se nije uvuklo u konceptualnu umetnost, ono je u njoj postojalo od početka ali se previđalo ili se nije htelo da vidi. Tautologija, recimo, nije samo jedinicica kroz koju se ispoljavao smisao, ideja, nego je smisao bio i u dostizanju tautološke figure. Političkoj umetnosti se, naravno, jedva

može prebaciti prisustvo formalnog u gornjem smislu, međutim, zavisno od toga šta se smatra da je politička umetnost (neodređenost situacije u tom smislu prilično dobro je okarakterisana nazivom časopisa jedne od frakcija A & L: „Ni ovo ni ono”) moglo bi se govoriti o projekciji globalnog modela koji je konceptualna umetnost već osvojila. Tako, ili je politička umetnost društveno angažovanje (umetnika) u vezi sa umetnošću kao umetnošću (što nije jednako društveno angažovanijoj umetnosti), ili je u pitanju društveno angažovanje (umetnika) koje će za posledicu imati neko novo stanje umetnosti i njenog konteksta. U prvom slučaju je po sredi već osvojena „jednačina”: X koje nije bilo umetnost sada ovim proglašavanjem i osveščivanjem postaje umetnost. U drugom — očituje se izvesno stanje odloženih problema: privremena iscrpljenost daljih promena umetnosti zamenjuje se odlaganjem bavljenja tom iscrpljenošću dok se ne reše društveno-politički i kontekstualno-umetnički problemi (nejednakost rasa i polova, stanje umetničkog dela koje već počinje kao roba, problem birokratije, smisao rangiranja koje vodi poreklo od robnog odnosa prema ljudima, psihološko i društveno otuđenje umetnika od sopstvenog proizvoda, moć tržišta da izopači vrednosti itd.). Ta „kontestualna i praktična samosvest” u usponu osveščivanja vodi u zamku, umetnik dolazi do zaključka da „demoniranje” kapitalističkih odnosa znači demontiranje njega samog. Koliko je ova druga pretpostavka samo iluzija i odlaganje rešenja možda se vidi i po tome što se smerovi uticaja na svetsku umetnost ne šire iz zemalja u kojima su društveno-politički problemi koji muče „političke umetnike” većim delom prevladani, već je smer upliva pre obrnut.

U našim relacijama otpadaju mnogi od navedenih razloga bunta američke političke umetnosti, a dejstvo tržišta i rangiranja kritike nije toliko presudno. Zbog odsustva krajnje zaoštrenosti pomenutih činilaca umanjuju se i osmišljenost i svrsishodnost takvog pristupa. Ipak, rad Zorana Popovića (Radnik tipomašinista Miodrag Popović), koji se bavi društvenim angažovanjem umetnika, nalazi opravdanje za svoj nastanak u okviru jedne pre socijalne nego političke umetnosti. Suprotstavljajući se „intimizmu” u umetnosti, on nosi obeležje spoja osnovnih stavova konceptualne umetnosti i društvene kritike. Pored njegove društvene angažovanosti, postavlja se pitanje koliko široko je on i društveno pristupačan. Sumnjam da prosečnom gledaocu, jednom radniku, može biti jasno da umetničko delo (možda) nisu slike Miodraga Popovića, ni slajdovi kao umetnički slajdovi Zorana Popovića, niti ukupan rad Zorana Popovića kao reportaža, nego taj rad kao rad umetnika Zorana Popovića koji (rad) se bavi društvenim pojavama.

Sve u svemu, Peti trijenale je pokazao da su u nas živo prisutna sva bitnija kretanja svetske umetnosti i da se institucionališu čak i ona koja sadrže elemente protesta protiv institucionalizacije; i takvi se radovi izlažu, prodaju, otkupljuju, nagrađuju i muzeificiraju

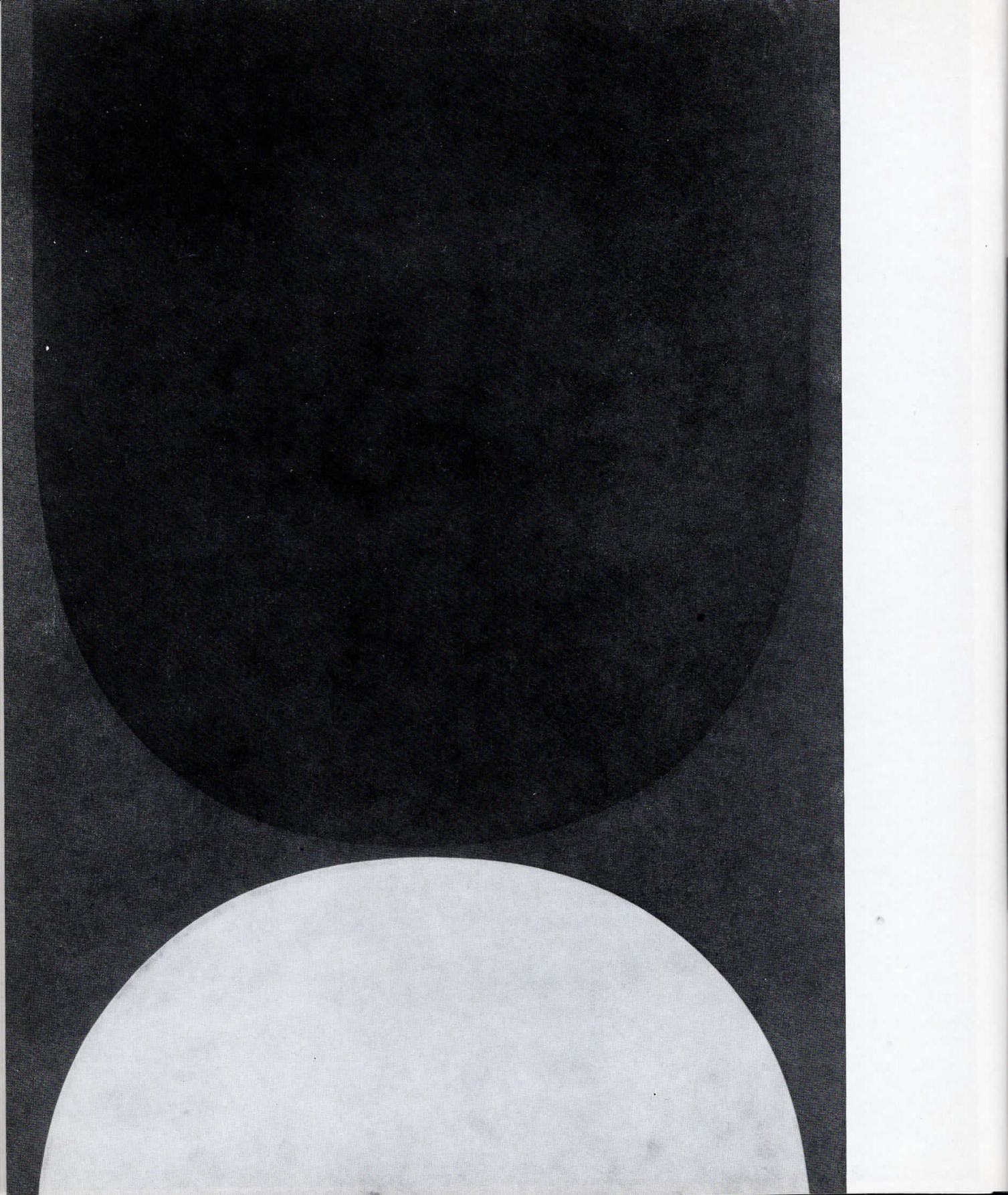


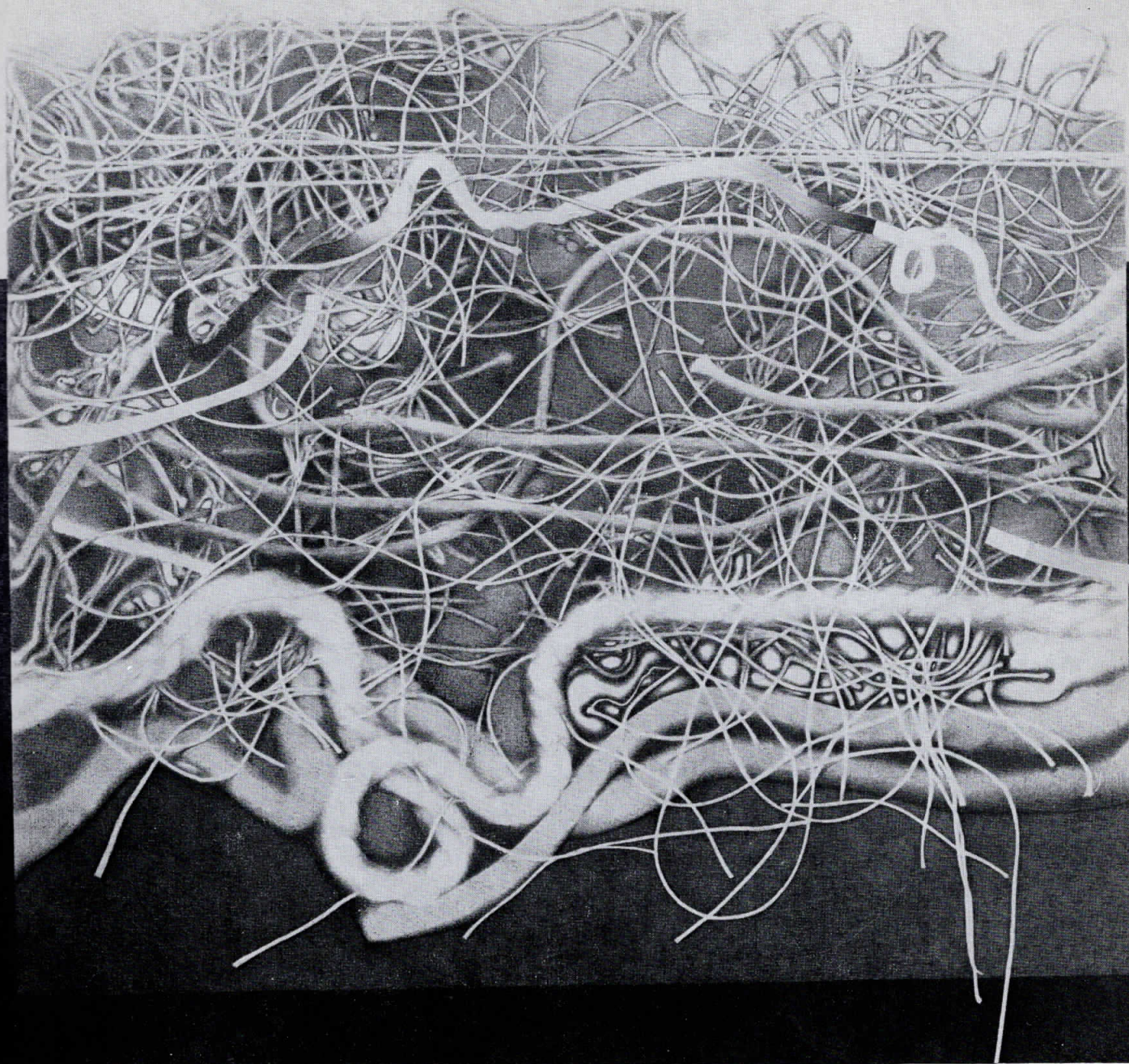


Andraž Šalamun, Bez naslova, 1977.

+







Ivo Friščić, Eko

strana 9

Dejan Jokanović

strana 10

Goran Trbuljak

Nelle gallerie, 1972/4.

strana 13

Numinkadić Edim

Boja, prostor, vrijeme V

strana 15

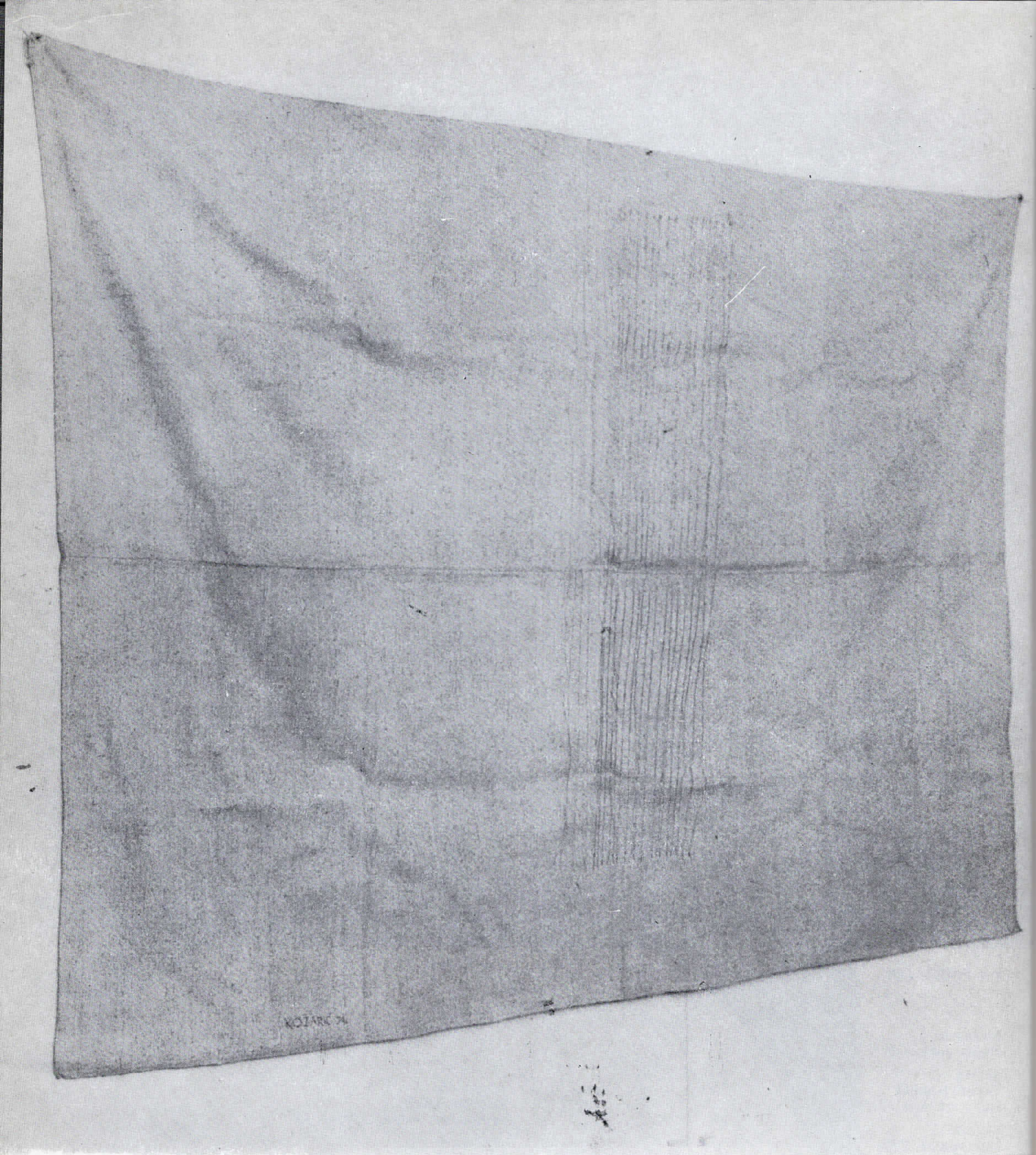
Dževdet Džafa

Iz ciklusa „Autobiografija 13”

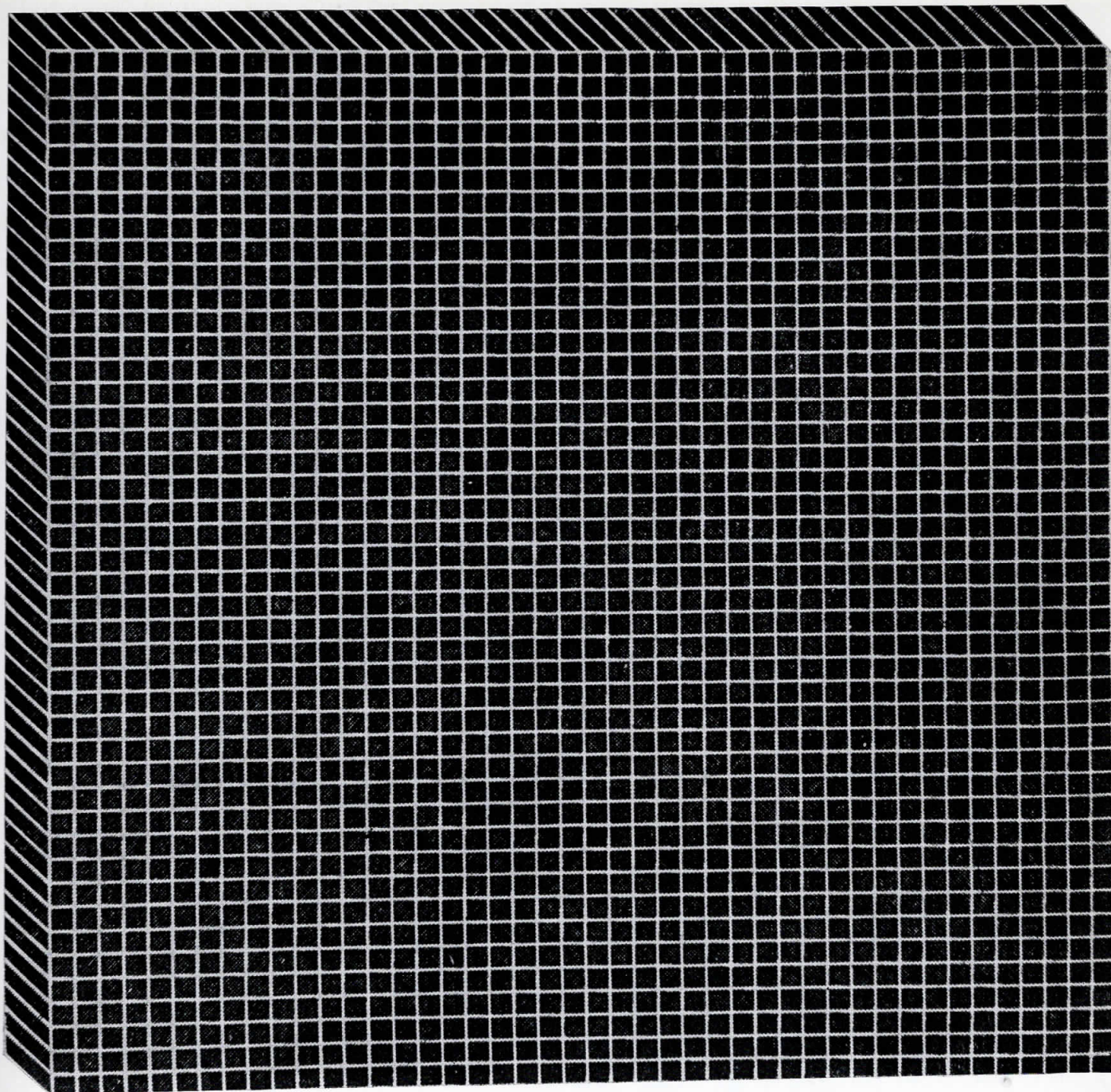
strana 16

Duro Seder

Bez naziva, 1973.



KOŽARIĆ M



Eugen Feller, 1, 1976.

strana 20

gore

Dragoš Kalajić

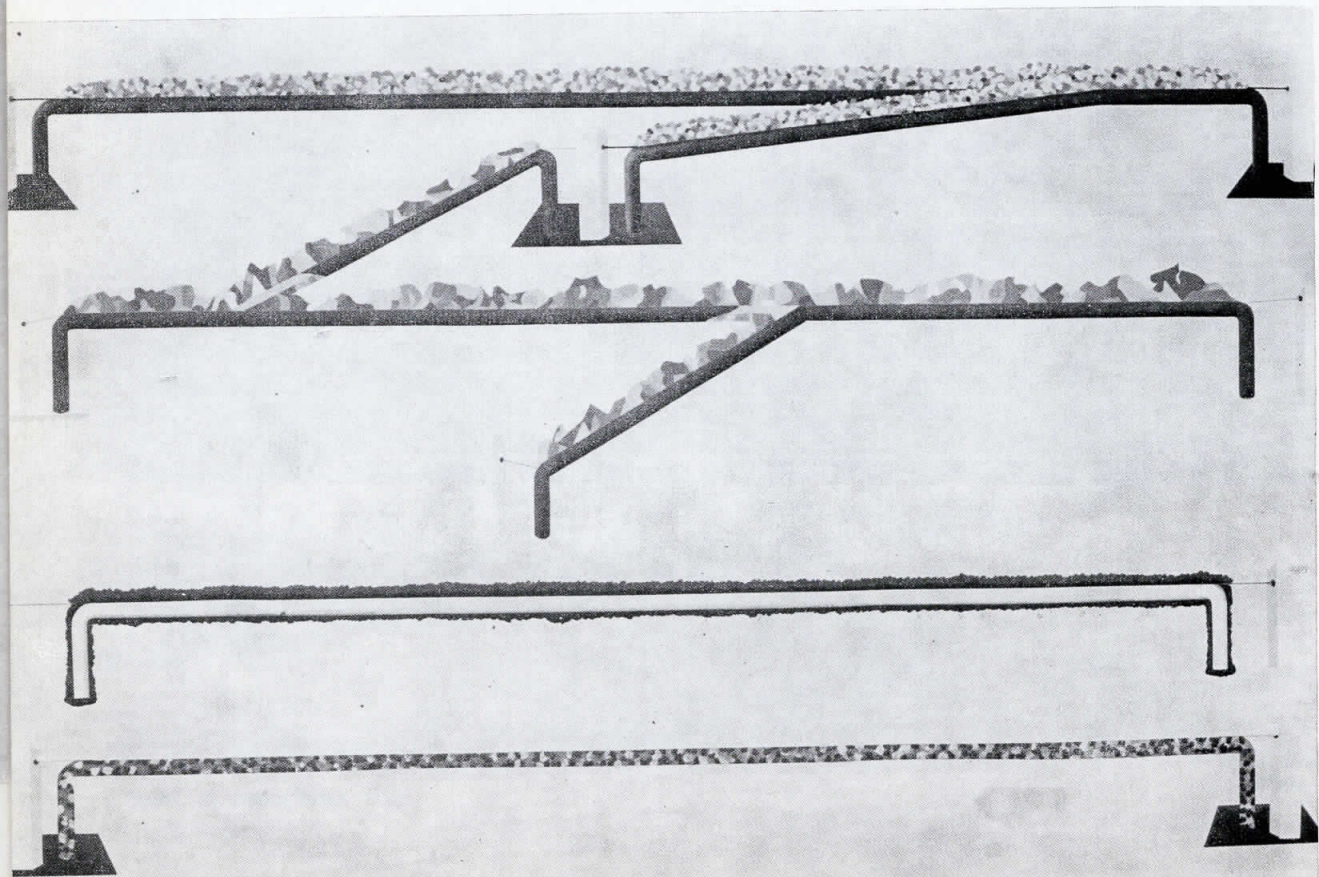
Samuraj, 1977.

dole

Predrag Nešković

Četiri godišnja doba

19



— znatno više nego što je to samerljivo njihovoj kritici svega toga. Time je iskazana i mera njihovog uspeha i neuspeha. Pluralitet se, tako, očituje i u jednoj sredini korenito drugačijoj od sredine iz koje potiču neki od uzora. Čini se da se manje treba zamisliti nad pluralitetom nego nad uzorom.

■ Pavle Vasić

Potrebno je ukazati na neke osobenosti ove manifestacije koja se razlikovala od ranijeg Trijenala u priličnoj meri:

1) Izbor izlagača bio je određen uglavnom njihovim godinama. To znači da su — osim nekih retkih izuzetaka — pozvani umetnici ispod pedesete godine. Ovakvo shvatanje je podložno zamerkama jer u našoj sredini deluje aktivno i izlaže izvestan broj starijih umetnika koji se ne mogu mimoići kada je u pitanju jedan spektar umetničkog života kod nas kao što je Trijenale. Primera radi navodim Mihajla Petrova, Marka Čelebonovića, Milana Konjovića, Marina Tartalju i niz drugih koji su aktivni učesnici savremenih tokova naše umetnosti. Zbog toga se ne mogu smatrati samo istorijski prisutnim, kako to izlazi iz toga što su izostavljeni. Šta više nelogično je da budu mimoiđeni kada stalno učestvuju u sadašnjem trenutku umetnosti sa svojim izložbama!

2) Time je povučena jedna granica između starijih i mladih umetnika. U organizacionom pogledu Trijenale nije samo manifestacija mladih pa su takva ograničenja potpuno proizvoljna. Osim toga, na svim manifestacijama mladi preovlađuju. Budućnost pripada njima, tako da ne može biti govora o nekom zapostavljanju mladih po samoj prirodi stvari, jer ih je svakom godinom sve više. Priliv novih snaga iz akademije predstavljaju samo mladi a ne stvari koji stalno odlaze i smanjuju se brojno. Zbog toga smatram da je ovakvo prerano „penzionisanje“ koga u umetnosti nema jedan gotovo surov gest.

3) Kod nas se često računa sa umetnicima koji su jednom nogom u zemlji a drugom i celim telom van nje. Čak i kada su odsutni o njima se govori kao nekoj našoj konstantnoj vrednosti, dok oni više pripadaju drugim centrima i ambijentima. Pri tome se zaboravlja da je reč o sadašnjem Trijenalu i o izlagačima koji su na njemu prisutni. Ako neko ne smatra da bi trebalo uzeti učešća na izložbama u zemlji, ne vidim potrebu za time da se on stalno poteže i da se na njega računa, u toliko pre što i u zemlji, srećom, ima dovoljno umetnika koji nas mogu reprezentovati u slučaju potrebe i u inostranstvu.

4) Iako se ne slažem baš sa klasifikacijama pojedinih umetnika koji su podeljeni u grupe, ipak smatram da je takva podela korisna, čak i potrebna jer olakšava i stručnjaku i laiku da se snađe u današnjim tokovima umetnosti koji su raznovrsni i složeni. Pa iako i bude koja omaška ona će se tokom vremena lako ispraviti. Isto tako smatram da je koncepcija izložbe dobra u tome što je dato mesto konceptualnoj umet-

nosti koja je sa drugih izložbi bila eliminisana. Ne može se poreći da ona pripada „sadašnjem trenutku umetnosti“, da se poslužim jednim novim ali, čini mi se, prilično opravdanim terminom. Prema tome ona treba da bude zastupljena bez obzira na to da li je u taboru umetnosti ili anti umetnosti. To je kontrapunkt koji u ovom momentu predstavlja jedan snažan akcenat savremenog umetničkog života. Prepuštimo istoriji da donosi zaključke koliko je to bilo opravdano ili ne. Ali s obzirom na progresivnu atmosferu prošlogodišnjeg Bijenala ne treba isključiti još veći broj takvih manifestacija.

5) Zahvaljujući ovoj širini Trijenale daje mnogo potpuniju sliku umetničkog stvaranja u našoj zemlji, bez obzira na to što ona u gore pomenutom pogledu ima praznina. To znači da ona nije zadovoljavajuća u pogledu aktivnih ličnosti, ali kada su u pitanju pravci, stremljenja i sukobi, ona ih prikazuje više nego predhodne manifestacije sličnog karaktera.

6) Svaka velika umetnička manifestacija ovakve vrste uvek povlači glasove „za“ i „protiv“. Tako je i sa ovogodišnjim Trijenalom.

Ali bilo bi korisno izvući iz svega pouke za sledeći Trijenale. Ako on mora da ima mana, neka ih bude što manje! Kako je u čovekovoј prirodi da greši, sigurno je da će i idući put biti nekih prigovora na organizaciju, ali sadašnje greške ne treba ponavljati.

■ Kosta Vasiljković

„Gordijev čvor“ birokratskih i drugih implikacija oko Trijenala najzad je razrešen: evo nas, posle duže pauze, tête-à-tête sa najvećom jugoslovenskom izložbom.

Šta nam ona donosi?

Prema intenciji Stručno-organizacionog odbora*, ona je u znaku još radikalnijeg trijaža sa akcentom na istraživačkom (u odnosu na Četvrti trijenale 1970). Posledica tog spartanskog mentaliteta je i izostavljanje doajena, tj. fundamentalnih vrednosti naše moderne umetnosti (na Četvrtom trijenalu „Slikari kontinuiteta i preteče) — sve u cilju da se fiksira živa umetnička današnjica, pa makar i po cenu mogućnosti da se ta operacija krsti ironičnim kvalifikativom „estetika egoizma“!

Naravno, to nije učinjeno bezbolno i bez dilema... Ali te dileme ostaju i sada: jer „ekskomunikacija“ doajena mislim da je dvostruki delikt umetničkog i etičkog karaktera — tim pre kad je u pitanju ovako velika i značajna manifestacija kakva je Trijenale. Zato je profil jugoslovenske umetnosti koji reže ovaj Trijenale u deficitu sa nizom značajnih fizionomskih crta (uporedi: Treći trijenale 325 autora sa 528 radova; ovaj, 123 autora sa 211 radova!). Kataloška informacija da se podrazumeva prisustvo onih vrednosti kojih nema na izložbi, jeste demagoško-sholastička spekulacija: jer takvo podrazumevanje neizvodljiv je

* Marija Pušić, predsednik, J. Denegri, G. Đorđević, M. Krsmarović, O. Logo, B. Miljuš, I. Subotić.

mentalni proces i za većinu diplomiranih istoričara umetnosti i nekih kritičara . . .

A zatim, postavlja se i pitanje trijenalskih sektoriziranja, „fahova“, stilskih kompartimenata: to opet nije dosledno sprovedeno. Nazivi ovih 10 trijenalskih stilskih sektora ne drže se u svetu koliko-toliko prihvaćene nomenklature stilova, pa se u toj antikonvencionalnoj, antišablonskoj težnji otišlo, zaista, predaleko — u **terminološku fluidnost** (koja, teorijski, skoro ništa ne znači).

Treba, tim povodom, možda imati na umu, i respektovati, protest „postobjektnih“ avangardista protiv svih vrsta manipulacija umetnošću i umetnicima: manipulacijom se, naime, može smatrati i ovakva, pogotovu nedosledna, podela trijenalskog materijala na „fahove“. Duh improvizatorske nedoslednosti oseća se u tom razvrstavanju — radovi se, naime, često nalaze tamo gde im nije mesto (ili bi, bar s podjednakim pravom, mogli biti u drugom odeljku: **to je posledica neuhvatljivosti umetnosti u gvožđa teorijsko-pozitivističkih normi i obrazaca!**

Jedan studijski trijenale sa analitičko-istraživačkim ambicijama mogao bi da odbrani izvestan (skoro podrazumevajući) **gnoseološki racionalizam** samo, i jedino, ukoliko bi se sve operacije izvele lege artis, tj. briljantno! A da i ne napominjemo da bi i tada teško mogao da izmakne kritici koja bi i takvu, briljantnu, interpretaciju, u ime slobode umetnosti, s pravom krstila **spekulativnim viviseciranjem** čudesnog i neuhvatljivog fenomena kakav je umetnost! Tim pre što se jedna dobro početa zamisao u timskom radu ove vrste često ponaša kao kocka leda vašeg julskog aperitiva . . .

Međutim, postoji i jedan alibi skoro za sve kritičke interpelacije učinjene ovom Trijenalu, za sve njegove senke: one, naime, znatno gube u intenzitetu, blede pred činjenicom da je naše vreme — vremegnoseološkog i aksiološkog pluralizma: vreme, dakle, svojevrsnog relativizma u kome, stoga, okrilje nalaze i prave i lažne vrednosti, pa su i odgovornosti kompetentnih, veće! I zato je izgrađivanje moderne kriteriologije vrednosti procesualan, a ne trenutna, posao u svetu i kod nas. I nijedan korak u tom pravcu — pa ni ovaj što ga čini Peti trijenale — nije suvišan.

Sektor „Alternativni modeli aktuelne slikarske prakse“ nije trebalo izdvajati iz „konceptualističkog“ organizma (u Salonu Muzeja) kome, inače, direktno inklinira.

A propos: izgleda da neki konceptualisti padaju u grešku zamene medija — naime, mnoge njihove misli, umetničko-socijalne „kontestacije“ itd. bile bi daleko većih efekata da su date recimo, u retoričkoj formi, u vidu eseja, pamfleta, dakle u drugom, adekvatnijem, mediju. Odišta, šta traže neki od njih u mediju likovnih umetnosti kad se već i programski odriču materijalne datosti, korpusa dela?

Zato im mnogi, često s pravom, pripisuju infantilizam i svojevrсни ekshibicionizam.

Pa i kada ostaju u mediju, u materiji (kao što je to

slučaj tzv. „primarnog slikarstva“) takva mi „ponašanja“ izgledaju „sumnjivim“ uprkos „Potemkinovim selima“ njihovih izdašnih, duhovno-sholastičkih, motivacija!

Pa ipak, u ime rečenog saznajno-vrednosnog relativizma i demokratičnosti (demokratičnosti za koju, inače, „konceptualac“, kada su u pitanju druge alternative, jednostavno neće da zna!), te pojave moramo registrovati kao postojeće: tek pitanje njihove vrednosti jeste onaj pravi vid interesovanja za njih, u direktnom ili indirektnom smislu.

Konceptualizam sada ima svoj trend kod nas, doduše često u modalitetima odveć zakasnelog importa. On, u nekim svojim premisama, nije bez rezona: mislim, pre svega, na imanentne dimenzije socijalne kritike koje se odnose i na manipulaciju umetnošću od strane kapitala itd. **Ali, i pored uviđanja njegovih pozitivnih nastojanja, konceptualizam je beznađežno insuficijentan u pogledu onih supstrata koji čine bitne karakteristike bića umetnosti: apostrofirajući parcijalno, jednodimenzionalno (makar to bila i misao) konceptualizam ne uspeva da u sebi redukuje onu punoću, onaj integralni aspekt bića sveta u biću umetnosti, u delu. Stoga konceptualizam treba smatrati tek laboratorijom koja, sa više ili manje izgleda, može uplvisati na nove umetničke solucije od bitnog interesa za čovečanstvo.**

Na kraju, ne upuštajući se, ovog puta, u detaljnu analizu pojedinih tendencija, kao ni u analizu pojedinih vrednih dela, evo liste „mojih“ autora (prema kataloškom redosledu): M. Popović, I. Mujezinović, Reljić, Stančić, Kragulj, Popčev, Borčić, Grozdanić, Lamut, Kalajić, Ivanjicki, Rajčević, Miletić, Matičeva, Damjanovski, Španzel, Mojović, Cvetković, Marinović, Rihter i V. Radovanović (opus).

Što se, pak, tiče uvodnih tekstova, oni, često, ne korespondiraju na pravi način sa izloženim materijalom. Njihov doprinos, sa časnim izuzecima, nije baš u znaku nekakve blistave kritičko-teorijske vaznesenosti.

Postavlja li se tu pitanje izbora pisaca, odnosno fazmoznih „ključeva“? Imajmo, s tim u vezi, na umu, da ma koji ključ ne otključava bravu . . .

Dakle, Peti trijenale još više radikalizuje onaj studijski, eksperimentalno-istraživački duh Četvrtog. Ali je Četvrti, minorniji u pogledu „ažurnosti“ i „hitrine“ od Petog, bio superiorniji u pogledu pravih umetničkih vrednosti.

Pred svaki hipotetički organizacioni odbor izišao bih sa sledećim pledoajeom: **velika umetnička manifestacija kakva je Trijenale, pored svog stručno-operativnog karaktera, podrazumeva i oreol izuzetne svečnosti na kojoj bi u punom sjaju trebalo da se predstavi sva veličina, sve svetlosti jugoslovenske umetnosti!**

Teorijskoj spekulaciji, i nadobudnim fah-majstorima, ostavimo druge povode i revire u kojima će trijumf njihovog samozadovoljstva biti manje demagoški tempiran prema opštim interesima kulture.



Vladimir Jovanović, Uspon i pad Didija krhkog i dijamantskih pasa, 1977.



Jadranka Fatur, Izlog, 1977.

strana 25

gore

Zmago Jeraj

1. (b.n.), 1975.

dole

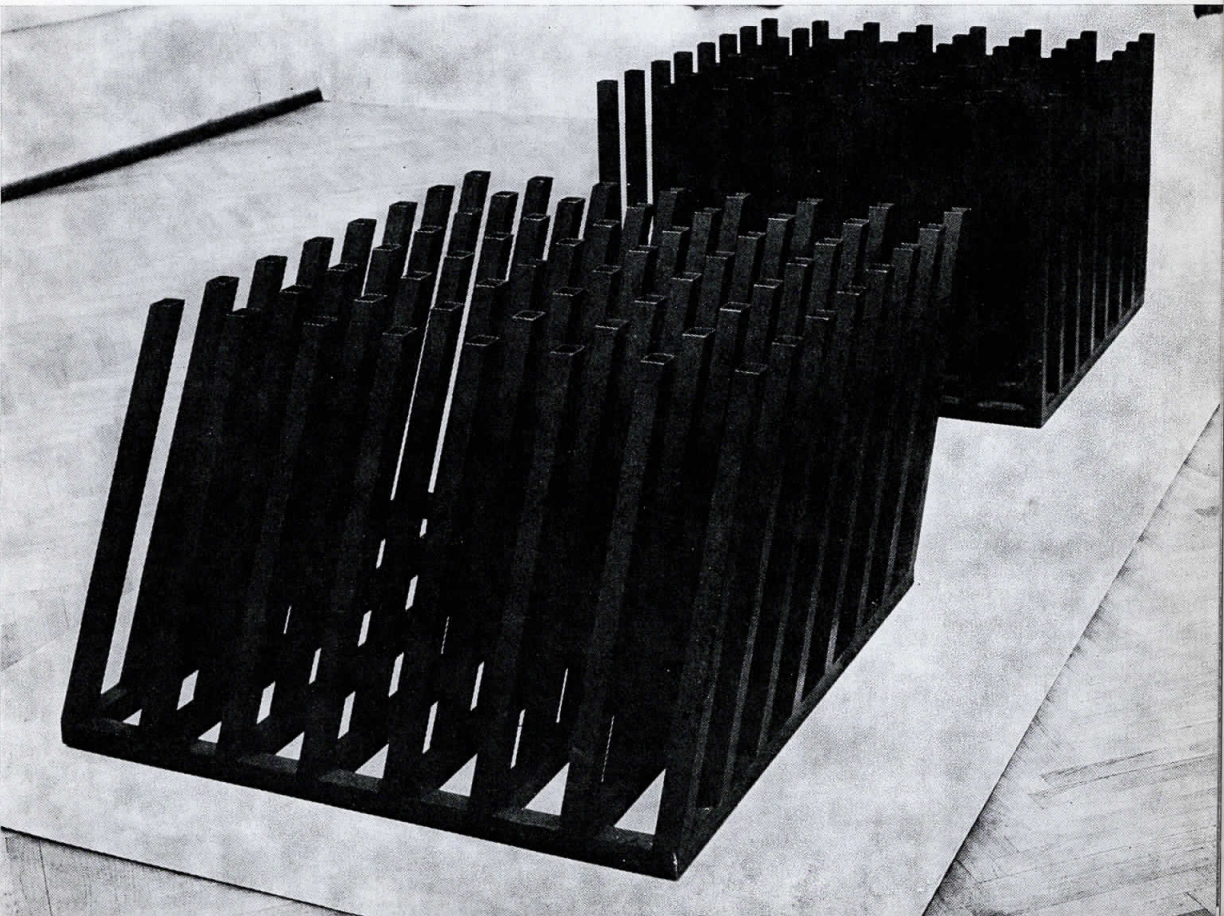
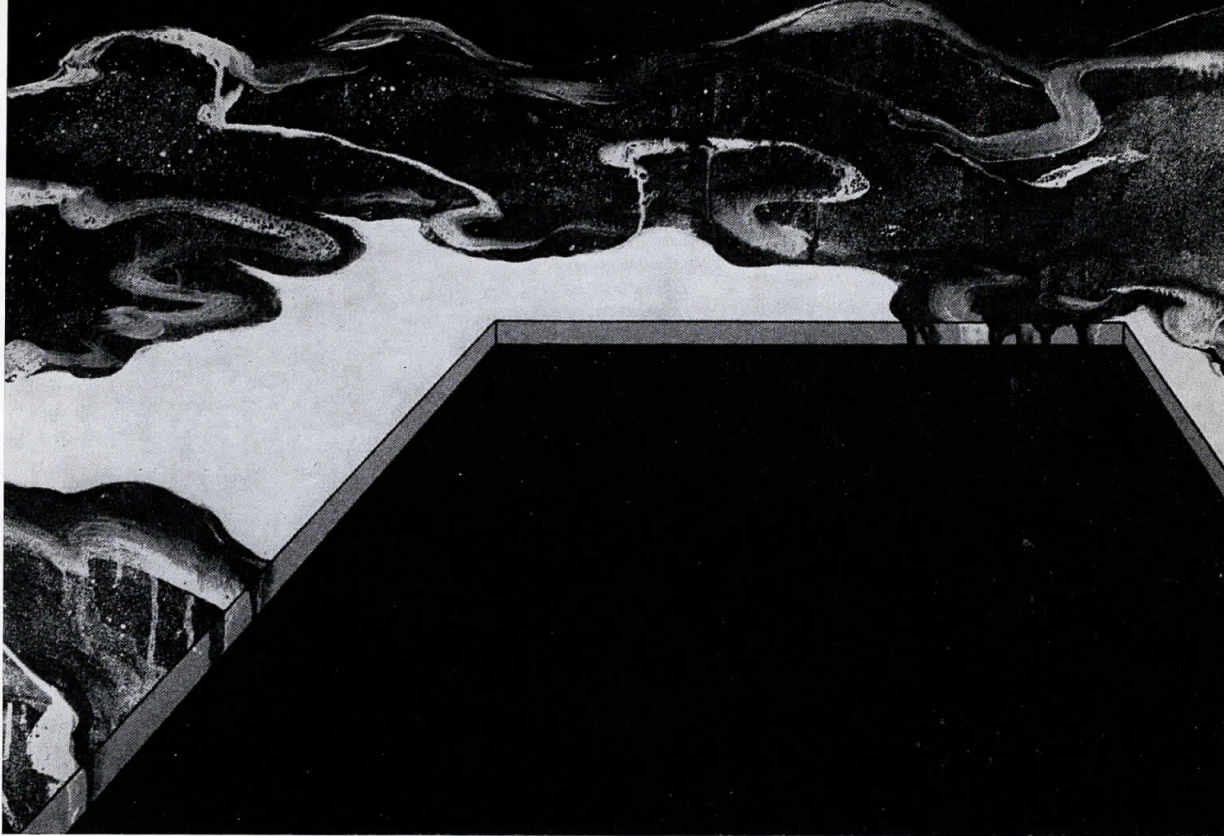
Mladen Galič

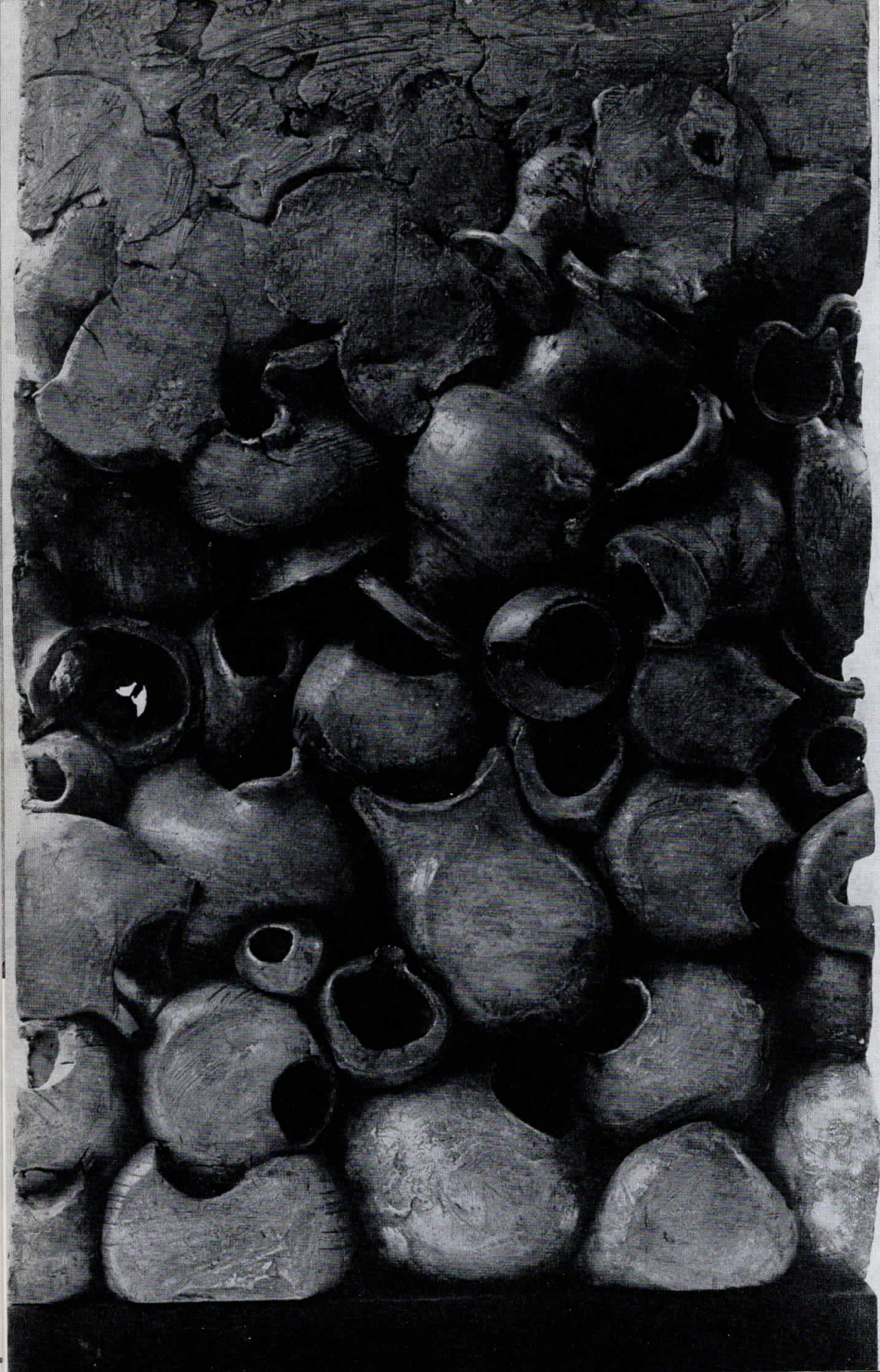
klg 10/60, 1977.

strana 26

Tone Demšar

Majolika slovenika





Zdravko Vučinić

Svaku izložbu koja ima revijalan karakter moguće je sa dosta argumenata i napadati i braniti. Ne ulazeći u iskušenja takve vrste može se sasvim sigurno iz puno razloga konstatovati da je ovogodišnji Trijenale pokazao nemoć organizatora da se prevaziđu neke stare greške i prikaže objektivna slika jugoslovenske umjetnosti. Indikativno je da su problemske i formalno selekzione zamke u koje se po pravilu uvijek ponovo upada i sada bile prisutne.

U uvodnom dijelu kataloga kaže se da je osnovna namjera Trijenala bila da „omogući panoramu novih pojava od 1970. godine i tumačenja da se pod novim pojavama podrazumeva ceo spektar težnji, ostvarenja i pomeranja u jednom ili drugom smeru u odnosu na postojeće modele umetničkih dela prikazanih na prošlom Trijenalu...“ i malo kasnije „...trudeći se da prepozna vrednosti i razazna aktuelna, odnosno karakteristična usmerenja u proteklom periodu“. To je trebalo da bude osnovna odlika Trijenala, pa su ovdje zanimljive dvije komponente, odnosno dva fenomena, „aktuelno“ i „vrijedno“, na čemu se, upravo, insistiralo i na čemu se zasnivala koncepcija izložbe. Međutim „aktuelno“ i „vrijedno“, čije su objektivne karakteristike često neuhvatljive i zato stalno podložne preispitivanju, nijesu u potpunosti dale ton izložbi. Ako se to donekle postiglo u slučaju prvog, onda je pojam kvaliteta znatno izostao. Znači, ovako postavljena koncepcija nije u potpunosti diktirala sam izbor, što je, razumije se, bio odraz raznih okolnosti kako spoljnjih tako i unutrašnjih komponenti sa kojima se organizator sretao. Čini se da je to razlog što nijesu uključeni oni autori i ona djela koja bi u punoj ili možda u najvećoj mjeri zadovoljili takav, unaprijed određeni, koncept. Pojedina izložena djela koja navodno u našoj umjetnosti u ovom trenutku znače „aktuelnost“ već odavno nemaju taj status.

Naprotiv, kod mnogih autora nameće se konstatacija permanentnog ponavljanja. Rukovodeći se motivom novih kretanja i to uglavnom u okviru mlađe generacije (mada ne treba zaboraviti da postoje vječito mladi i vječito stari umjetnici), bilo je dosta kompromisa koji su umanjili značaj izložbe. Aktuelno ne podrazumijeva neophodno i uvijek kvalitet. S druge strane, ključ kojim su se organizatori rukovodili pri izboru autora, a kojim se zahvataju svi nacionalni regioni u određenom broju, imao je za posledicu da se stekne veliki broj osrednjih i manje vrijednih djela. Na taj način ostala su zatvorena vrata nekim mnogo boljim djelima čija aktuelnost, takođe, ne bi bila ispod nivoa izloženih eksponata.

Dakle, izuzev malog broja radova koji zaslužuju pažnju zajedno sa dijelom konceptualne umjetnosti u cjelini, gdje je selekcija uglavnom dobra i pregledna, posmatrač ove velike izložbe može da stekne samo neodređenu ili čak pogrešnu sliku o našoj likovnoj

umjetnosti i nivou koji ona danas ima.

Bilo kako bilo, čini se da se Trijenale ovakav kakav jeste nije potvrdio kao reprezentativna jugoslovenska manifestacija i zato pobuđuje različite reakcije, podstiče na razmišljanja i zahtijeva da se preispita njegova uloga i zadatak koji treba da ima da bi u našim prostorima postao izložba od značaja.

Mirjana Radojčić

Budući da je izložba Trijenala i ovoga puta najpre podrazumevala polemička razmišljanja o tome koji bi metod koncipiranja izložbe mogao biti najprihvatljiviji da se sagledaju i verodostojno prikažu pojave i tendencije u savremenoj jugoslovenskoj likovnoj umjetnosti, Stručno organizacioni odbor Petog beogradskog trijenala istakao je kao osnovni cilj ovogodišnje manifestacije svoje nastojanje da se sadašnjom izložbom ne pruži „panoramski prikaz postojećih vrednosti“, već da se prevashodno ukaže na najkarakterističnije i najaktuelnije pojave i „stilska pomeranja“ u savremenoj jugoslovenskoj umjetnosti u rasponu od sedam godina, koliko je proteklo od održavanja prethodnog Trijenala. U tom cilju izvršena je veoma rigorozna selekcija.

Međutim, ovakvoj koncepciji Trijenala najpre bi se mogla uputiti zamerka da se nije pokušalo da se naša umjetnost predstavi u procesu svog nastajanja u jednom određenom periodu u smislu onoga što je ona stvarno bila, kao i onoga što nudi u narednim godinama, nego se nastojalo da se pruži slika onoga što je ona mogla biti, slika u kojoj je prisutan jak uticaj i odjek avangardnih, ali i komercijalnih kretanja severnoameričke umjetnosti i umjetnosti zapadne Evrope, tim pre što je ovoga puta izostao i jedan od osnovnih kriterijuma, jednostavna činjenica o stvarnoj prisutnosti jednog umetnika u našem likovnom životu. Stoga se upravo dogodilo da je, recimo, javnosti prezentiran nedopustivo oskudan prikaz savremene jugoslovenske skulpture; pri tome zanemareno je prisustvo čitave jedne generacije beogradskih vajara, čije je stvaralaštvo ostalo nezabeleženo i na prethodnom Trijenalu, dakle, upravo onda kada su se ovi umetnici počeli afirmisati i, dalje, u ovom periodu već krenuli ka novim traganjima i modifikacijama vlastitog umetničkog izraza. U zamenu za njihove skulpture ponuđena su nam ovde kao inovatorska, na primer, dela M. Vuca, S. Gračana, R. Petrića i dr., koji nam na ovoj izložbi kao novo prikazuju ono što je već odavno viđeno u svetskim likovnim centrima. Isti je, recimo, slučaj i sa slikarstvom M. Blanuše, koji ovde dolazi ne samo kao postavanguardia, već koji se nalazi pod očiglednim uticajem nemačkog slikara Petera Nagela. U tom smislu valjalo bi ovde ukazati i na prisustvo zagovornika naše konceptualne umjetnosti na ovoj izložbi koji samo ponavljaju koncepte koji su se na Zapadu i u Americi svojevremeno javili kao proizvod jednog sasvim drugačije ustrojenog društva.

Nasuprot njima ovde su izložena dela S. Karaila, S. Zeca, H. Tjkveše, izrazitih individualnosti, umetnika čija dela znače još i autentičan izraz viđenja i osećanja našeg podneblja. Takođe, na ovogodišnjem Trijenalu zapaža se prisustvo velikog broja darovitih umetnika mlađe generacije (B. Damjanovski, Z. K. Atač, A. Cvetković, J. Sivački, D. Mojović, O. M. Fidanovska, M. Popčev, E. Demnijevska i dr.) za koje se gotovo bez izuzetka može reći da su u ovom trenutku uistinu pravi nosioci novih umetničkih kretanja u nas, predstavnici jednog novog poimanja sveta i uloge umetnosti u njemu, kao i nekih umetnika srednje generacije, kao što su M. Stevanović, R. Reljić, B. Bem i dr., koji odista pokazuju svoje dosledno nastojanje za konstituisanjem samosvojnog umetničkog izraza. Međutim, kako na ovoj izložbi preovlađuje pokušaj da se kao aktuelno u nas prihvati, pre svega, ono što je i u svetu aktuelno i već prihvaćeno, ovakav Trijenale nas opominje da avangarda nije uvek tamo gde se to na prvi pogled čini.

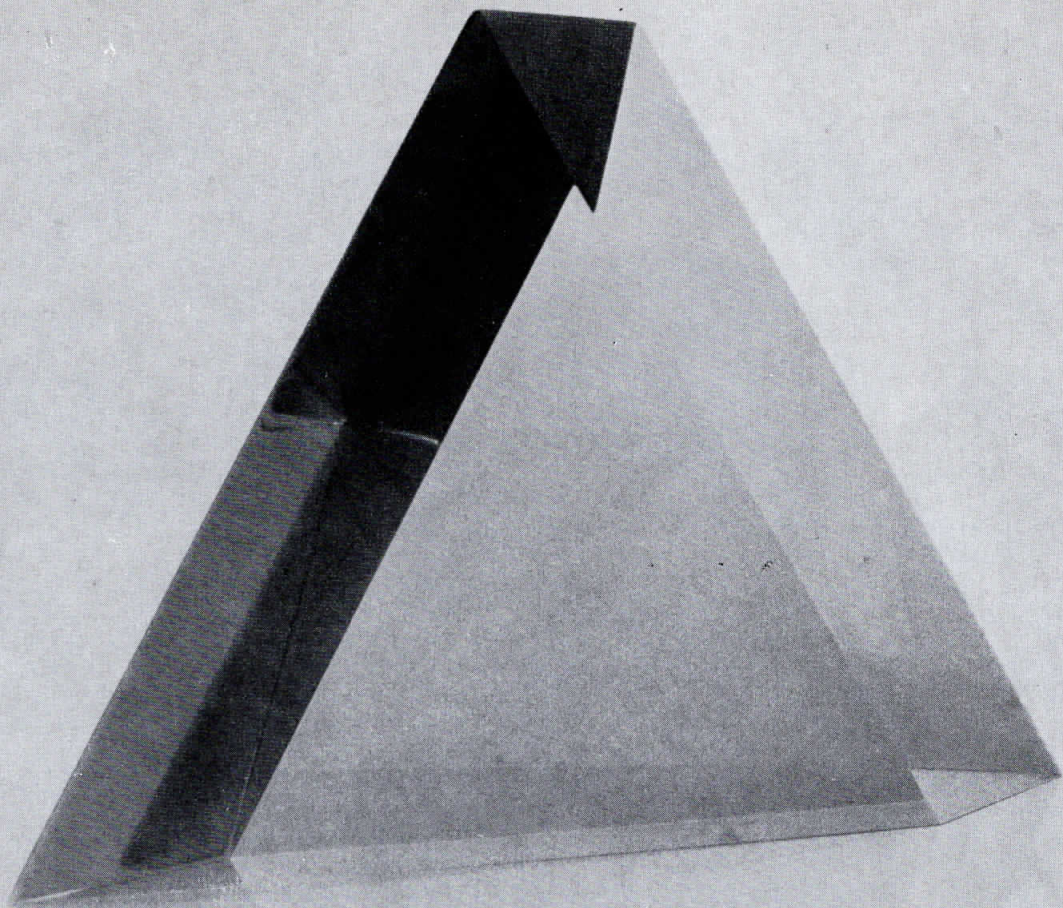
Vasilije B. Suić

Trijenale odražava stanje u jugoslovenskoj likovnoj umetnosti, ali postoje i bolje forme da se to stanje sagleda i tačnije i preciznije, a to su autorski prilazi. U razmišljanju o Petom trijenalu treba odmah na početku postaviti pitanje: šta se ovom manifestacijom želi i da li ona postiže svoj cilj, odnosno da li ova manifestacija nalazi svoje mesto u vremenu i prostoru koje je označeno kao područje jugoslovenske likovne umetnosti?

Ovom prilikom nije od značaja ko se i iz kakvih razloga nije odazvao pozivu, ili koga je komisija iz ovih ili onih razloga „zaobišla”. Bez obzira na koncepcijsku podeljenost, koja je u katalogu bolje ilustrovala stanje nego što je to učinila galerijska prezentacija materijala, Trijenale je markirao većinu relevantnih strujanja i ličnosti. Međutim, čini se da su ovakve mamutske postavke ipak prošlost i da se danas na ovaj način više ne mogu praviti izložbe. Naime, postoji osnovna dilema: da li se odlučiti za jednu nedovoljno artikulisanu, glomaznu i prostorno sabijenu, pa samim tim i smušenu opštu sliku, ili se odlučiti za niz manjih i naučno i kritički opravdanih pojedinačnih postavki, koje bi se vremenom uokvirile. Nama se čini da je prednost na strani ovih drugih. Manje autorske postavke, sem preglednosti, nude i lepezu najrazličitijih uglova sagledavanja.

Na kraju: smatramo da je oživljavanje Trijenala umnogome loša usluga našoj i izlagačkoj praksi i umetnosti u celini.

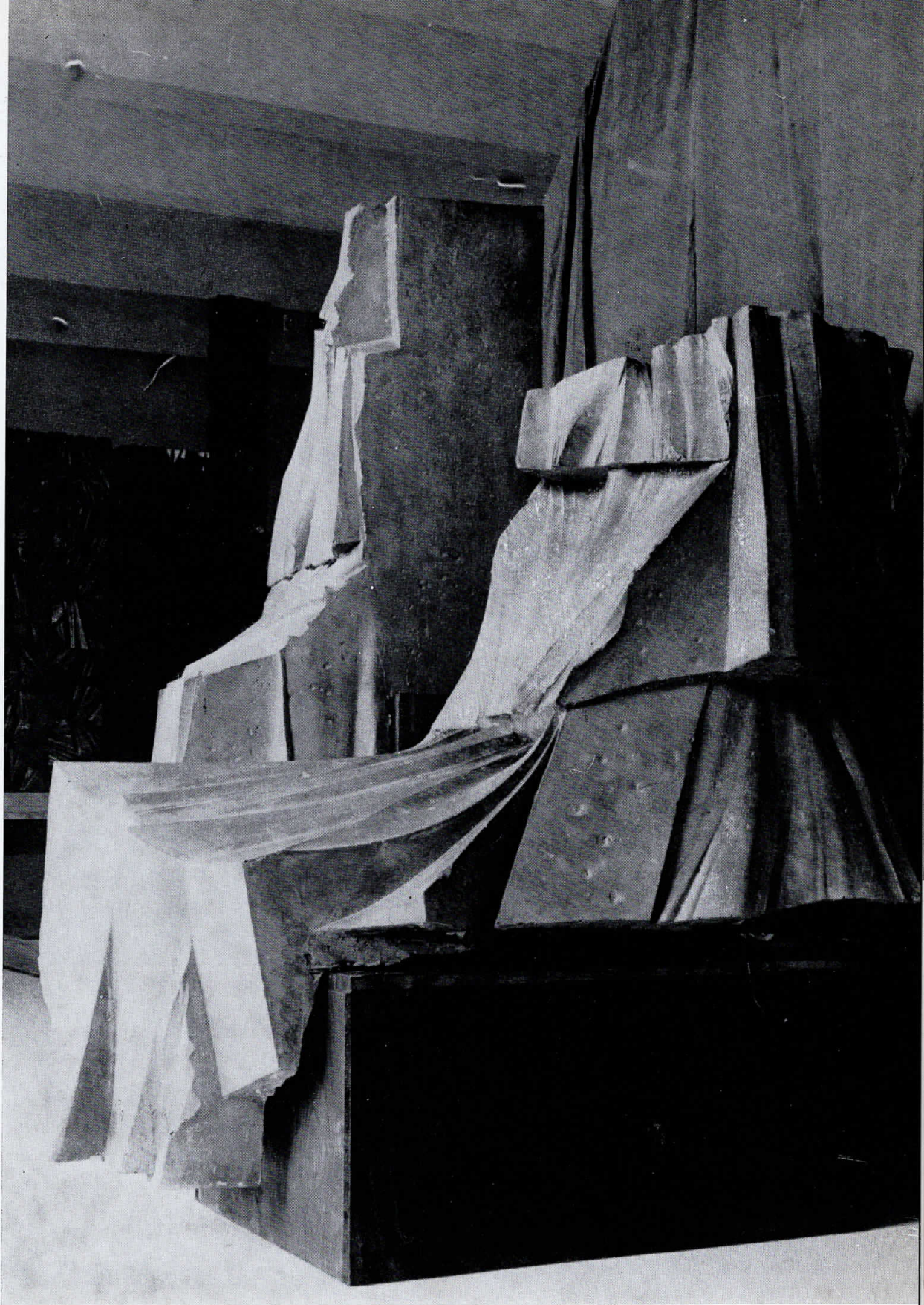


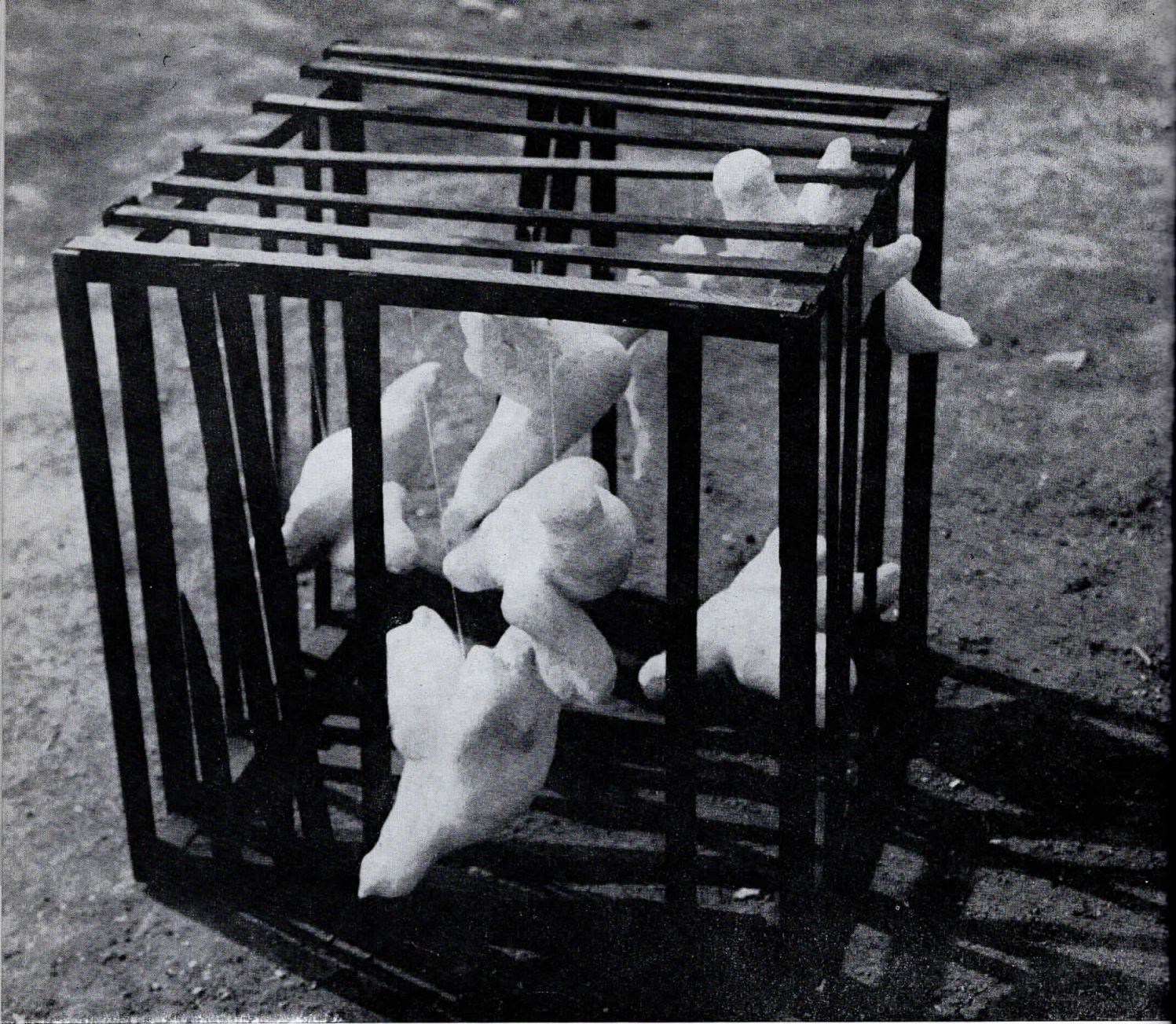


Velizar-Vasa Mihić, Triangle 1064, 1977.

strana 29
Miodrag Tamindžić
Lopta 21, 1976/77.

strana 31
Petar Hadži Boškov
Skulptura
30





Agim Čavdarbaša, Ptice