

fotografijama papira stvarna senka je projektovana na potpuno ravnu površinu i postala vlastita iluzija. Na taj način, papir sa plastičkom intervencijom, zbog koje je imao uslova da bude slika, fotografisanjem je izbegao da postane reprodukcija time što je tek tada postao slika. Na prvi pogled izgleda da je ona „preskočena” slika u celosti transponovana u iluzivnost, a u stvari je ta iluzivnost neravnomerna. Ako se uzme da se ispušćenje fotografisane hartije, zahvaljujući iluziji, „uzdiže iznad” površine fotografije, ono, istovremeno, opada ka područjima ravnog papira gde se površina papira poklapa sa površinom fotografije. Opadanje ispušćenja ujedno je i opadanje iluzivnosti. Ipak, ovo je jedno granično viđenje. Na drugo navodi ton fotografisanog ravnog dela papira koji kao da uspostavlja udaljenost objektivna kamere od papira prilikom snimanja. Za ovo viđenje je površina papira toliko udaljena od površine fotografije da je ispušćenje

nitni ne dodiruje; kao što vrh na morskome dnu ne dotiče površinu mora.

Zajedničko svim trima vrstama radova je lice površine kao tema. Razlikuju se načini na koje se „izlazi” na tu temu, kao i odnos površine prema likovnoj temi. U trodimenzionalnim radovima površina je za nemerljivu vrednost „iznad” lika, pokriva ga; u osunčanim slikama — oni se poklapaju, lik se događa na samoj površini; na fotografijama površina je neuhvatljiva. Zanemarljiva tema je i stupanj očitosti procesa nastajanja ove tri vrste radova, različita modalnost tih procesa i različita potreba za poznavanjem njihove prirode. U fotografijama je neopodno da je nastanak rada sasvim čitljiv a on to i jeste; u trodimenzionalnim površinama nastanak nije sasvim očevidan što nije ni bitno, dok je u osunčanim površinama važno da bude vidljiv a tu je najneprimetniji.

## Prostor 78

**Skulpture-predlozi, Izložbeni paviljon u Masarikovoj**

**Skulpture u slobodnom prostoru, park između dva mosta na levoj obali Save**

**Dušan Đokić**

Iako se već godinama uspešno nastavlja, obezbeđujući kontinuum dejstva i plastičkog obogaćivanja, makar u relativno neznačajnoj meri onoga što se, uobičajeno, naziva „slobodnim” urbanim prostorom, ovaj vid likovne prakse opterećen je hroničnim slabostima, koje, moglo bi se reći, ne izviru toliko iz područja pojedinačnih kreativnih doprinosa, koliko iz samog temelja konceptijskih pretpostavki, prema kojima bi ova praksa trebala da se oživotvorava. Postoji, u stvari, sasvim očigledna protivrečnost između tradicionalno shvaćene, „kamerne” ateljerske plastike, koja, po prirodi svojoj, osmišljava i izražajno obujmljuje kategoriju prostora prema sopstvenoj, unutrašnjoj ustrojenosti, i onih prostora koji se, kao više ili manje definisani elementi pejzažne arhitekture, postavljaju prema ovoj kao otvorene mogućnosti šireg dejstva i sintetičnih ukrštaja. Ali ovaj odnos, sa obe strane gledano, postaje još zamućeniji i neodređeniji, pošto se radi o aktivnostima gde je unapred ukinut svaki moguć oblik dijaloga u samom procesu rada; sa jedne strane, urban planer fiksira jednu ortogonalnu shemu komunikacija, računajući, uglavnom, sa „otvorenošću” koncepta, dok se, sa druge strane, pak, u svesti vajara, realni prostor potpuno izostavlja kao problem, upravo iz razloga što on uopšte ne raspolaze ni minimumom konkretnih podataka o tome u kakav će kontekst konkretnih prostornih relacija njegov predmet rada biti uključen. Ono što ostaje, iza ovih paralelnih i potpuno neusaglašenih napora, jeste tužna improvizacija na licu mesta, ili pak inertno kalemljenje ateljerskih komada po parkovima i sličnim mestima, gde već fiksirana hortikultura rešenja, često, blokiraju čak i onaj minimum vizure, neophodnih za dobijanje osnovne predstave o delu, tako da je, u većem broju slučajeva, komunikacija otežana, ili čak gotovo nemoguća. Ali to ne znači da se za svaki objekt koji doživi tu sreću da se trajno, na javnom mestu izloži, izvodi nekakva „monumentalna”, „svečana” postupaoonica i prilaz, dodatna scenografija koja bi, možda, tako ublažila neke osnovne slabosti samoga rada, čak. Ono što bi trebalo da se izbegne, to su, bukvalno, „prostori otuđenja”, koji nisu proizvod

neke zlude i predumišljajne delatnosti, već posledice nehata i stihijnog sudara potpuno mimogrednih aktivnosti. Možda to nije toliko приметно i namah uočljivo, ali ovaj sindrom ima i povratno dejstvo na kreativna izvorista same plastike, sužava joj moguće raspone, posredno utiče na njene pojavne oblike standardizacije i kompromisa, stvarajući tako, jednu, čak neočekivanu situaciju da se čitava plastika ispoljava, za razliku od drugih oblasti, u jednoj sferi neobične „srodnosti” uzajamnih odnosa, što u prvi mah može da navede na lažne zaključke o „homogenom” izgledu i karakteru ove oblasti, za razliku od obilja polarizovanih stavova i divergentnih usmeraja, kojima je, na primer, slikarstvo bremenito. Kada se u okviru jedne ovakve akcije i pojavi primer duhovite samoironičnosti, sa skeptičnim i gorkim prizvukom, kao što je to slučaj sa „predmetima ideje” Milije Nešića, „Sećanje na prošlost”, to je, doduše, neznačajno, ali dovoljno indikativan signal koji svedoči o duboko protivrečnoj prirodi mimolaženja koja se dešavaju na ovim prostorima; na ovaj primer, može da se nadoveže i komad Ane Viđen, „Sputanost”, koji, izgubljen među grmljem, polegnut na travnjaku, kao da simbolično akcentuje ove igre skrivalice. Ali ako se uzme u obzir suma konkretnih odnosa, onako kako je to u okviru ove manifestacije dato, onda je utoliko više za žaljenje što se, i pored relativne ujednačenosti pojedinačnih doprinosa (Vidić, Popčev, Radojčić), razložno istaknuta dela Đorđija Crnčevića (Dve glave) koja potencijalno koristi maksimum izražajnosti u datim uslovima, kao i dela „Korablje” Venije Vučinić-Turinski, zatvorenog, organskog sprega, i, u pogledu vrednosti prethodnog opusa autora, neočekivanog pomeranja u korist inventivno koncipirane prostorne tenzije, ovde, na terenu koji bi se više mogao označiti kao „neutralan” ili „indiferentan”, rasipa i ono malo komunikacijskih mogućnosti, koje bi, u možda srećnije odabranim dispozicijama, obezbedile bar onaj „galerijski” dignitet, prema kome su, u većoj meri, ovi primeri uglavnom okrenuti.

## Beogradski mladi slikari II

**Salon Muzeja savremene umetnosti**

**Kosta Vasiljković**

**Kredo:** Stalna, otvorena panorama mlade jugoslovenske umetnosti — panorama bez ograničenja na apriorno uzete slikarske pravce ili vrednosti — kojom Salon, pre svega, želi da na demokratski način pruži aktuelnu informaciju o trenutnom stanju,

nastavlja se, evo, drugom serijom mladih beogradskih slikara jer prva, prirodno, nije mogla da iscrpi stvaralačku polifoniju postojećeg „fonda” mladih. **Istorijat:** Autor izložbe, istoričar umetnosti i kritičar Dragoslav Đorđević iz Muzeja savremene

umetnosti, umesto „klasičnog“ predgovora pribegao je, doista nekonvencionalnoj formi autointervjua, tj. vodio je razgovor sâm sa sobom, u kome je objasnio da su se izlagači „sami međusobno izabrali“ a on je bio „samo medijator, koordinator, organizator...“. Đorđević, dalje, kaže: „Sada ih ima upola manje (na prošlog izložbi 16, sada 8 — K.V.) od toga polovina je po drugi put prisutna. Većina od njih nije baš ni tako mlada, ni nepoznata, ni neprisutna. Nije li to malo u neskladu sa osnovnom idejom ovakvih izložbi?“ Đorđević dalje objašnjava da je od izložbe „Mladi beogradski slikari I“ 1976. došlo, u međuvremenu, do formiranja jedne „neformalne grupe“ zblížene međuljudskim odnosima (Cvetković, Damjanovski, Mojović, autor izložbe Đorđević) i po „srodnosti uzajamne ljudske i stvaralačke tolerantnosti a ne stilske, odnosno sektaške pripadnosti“. Doznajemo dalje, da je ova grupa, početkom 1977, „stihijnost slučajnih susreta pretvorila u sistematsko sastajanje petkom, prvo po kućama a potom po beogradskim kafanama“. Potom su osetili potrebu da grupu prošire... i tako je došlo do ove izložbe. **Evidencija stanja i vrednosti:** Na izložbi je moguće registrovati tri tendencije: „hladan pogled“, konceptualizam umerenog tipa, i lirski realizam sa romantičarskim evokacijama. Već afirmisani i traženi **Safet Zec**, jedini predstavnik ove poslednje težnje u pomenutom orijentaciono-stilskom trianglu, svojim slikovitim crtežima čini dobru emocionalnu protivtežu dominantnoj orijentaciji na hladni perfekcionizam s kojim smo se sreli 1977. na izložbi „Moderni nemački realisti“ u izboru Volf-Diter Dubea — Azmus, Nagel, Ulrich, u Muzeju savremene umetnosti). **Vladimir Tomić** u poznati postupak „gigantizovanja“ banalnih predmeta, s namerom značenjske i vizuelne „rehabilitacije“ poput ranog Mo-

jovića, unosi notu kompozicijske svežine i estetiziranja prisutnog, recimo, kroz insistiranje na komplementerima žutoj i ljubičastoj itd. **Milan Blanuša** prikazuje stripovski razvoj „događaja“ u okviru svog „hladnog“ figurativizma. **A. Cvetković** i **B. Damjanovski** nastavljaju sa „timskim“ radom („Parametar univerzuma br. 2“) ovog puta sa prevagom misaonih, metafizičkih špekulacija koje nisu bez likovnog pokrivača. Izoštrani intelektualac i slikar **Dragan Mojović** svojim radom „Triptih: Posvećenje proleća“ opredeljuje se za simboličku „naraciju“ čiji je poetski uzvišeni intelektualizam — mada prevashodno u sferi medija, tj. vizuelnog — dospeo na granicu ezoterije, intelektualnog rebusa koji zatamnjuje značenje, odnosno komunikaciju sa širom publikom. Verujemo, dalje, da je **Vladimir Jovanović** sposoban i za razložnije zahvate od ovog slikanja po „predlošku“. Konačno, **Marija Dragojević-Bem** svojom bašlarovskom toplinom intimnog ambijenta kao da pomaže usamljenom Zecu (sa više discipline i traženog stila koji počiva na postimpresionizmu i Secesiji) u afirmaciji čiste vizuelnosti i osećajnosti.

**Zaključak:** S obzirom na današnju „brzinu života“ pitamo se zašto se čekalo dve godine na nastavak panorame mladih beogradskih slikara. S obzirom na program Salona (vidi, u početku, **Kredo**) ova izložba, u neku ruku, predstavlja digresiju, mada bez rdavih namera. Ponavljanje svih učesnika s prethodne izložbe teško se može tolerisati s obzirom na one koji s pravom nestrpljivo očekuju svoj red: kako stoje stvari oni se mirne duše mogu prepustiti — pravednom gnevu! Od iskusnog i senzibilnog Đorđevića dragocenije bi bilo čuti stručno mišljenje (makar i u klasičnoj formi predgovora!) nego istorijat ove „neformalne grupe“.

## Erih Brauer

Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“

Kosta Vasiljković

Sa delom, zapravo jednim akvarelom („Troje u ognjenoj peći“, 1953) ovog rođenog Bečlije (1929) koji živi i radi u Beču i Izraelu, prvi put smo se sreli na izložbi „Bečki fantastični realizam“ u beogradskom Kulturnom centru. A ova izložba — pod patronatstvom austrijske ambasade i sa kataloškim predgovorom dr Valtera Košatskog, direktora Grafičke zbirke bečke Albertine — daje nam skoro integralni snimak Brauerove bojene grafike. Predstavljeni su listovi iz četiri grafičke mape: „Kasidske pripovetke“, „Iz Solomonovih izreka“, „Prava čoveka“ i „Jutarnje rumenilo — jutarnje sivilo“. Sve to je izvedeno u dubokoj štampi, kombinaciji bakropisa i akvatinte u boji, osim listova poslednje mape, datih u sitoštampi pri čemu je učinio pravi podvig: za svaki tisak sitoštampe radio je 15—20 crteža a rezultat je iznenađujuće bogatstvo kolorističko-valerskih pastelno-litografskih nijansi potpuno van karakteristika sitoštampe! Brauer je, pre svega, veliki, pasionirani alhemičar bakarne ploče: odista, odavno nismo videli listove takve tehnološke bravuroznosti. Uzvišeni, rekao bih etičko-teistički zanos njegovih sadržajno-motivskih opredeljenja, obeležava, tako, i njegovu tehniku izvođenja, telo ideje. On je narator epskog zamaha: aforistički,

gnomski sažete naslove razvija u dionizijski raspevane, jarko obojene skaskne pune vizuelnih metafora, čudesnih, astralnih privida i poetsko-nadrealnih metamorfoza lelujavog, „sfumatasog“ tipa. Ima se, ipak, utisak, da bi Brauer bolje rezultate dao ako bi redukovao na manju meru tu rasprisanost i ilustrativnost (bez obzira što je to akumuliranje detalja, u neku ruku, karakteristika škole fantastista). U stilskom pogledu Brauer je nadahnut svetom Brojgela i Boša, valovitošću Jugendstila, nadrealizmom Ernsta i Dalija. Pri tome, etičko, nauk i memento, jako akcentuje ali nikad na štetu forme, vizuelnog „ornata“ u koji je njegova parabola presvučena.

Brauer nije istraživač „jezičkih“ inovacija niti grozničavi avangardist sa radikalnim stavovima: u njegovoj likovnoj „kosmologiji“ (sa poznatim stilsko-ikonografskim detaljima) nesumnjive inventivnosti, oseća se biblijski šum vremena u kome traje sudbina čoveka u jedinstvu sa bićem sveta. Istraživačkoj euforiji pretpostavlja starovremensku nostalgiju koja seže do iskonni, nostalgiju prožetu etičko-egzistencijalnom notom: dakle, nije preterano moderan ali je, svejedno, vrlo **vredan** (u aksiološkom smislu toga pojma).

## T. R. Santoš i Biren De

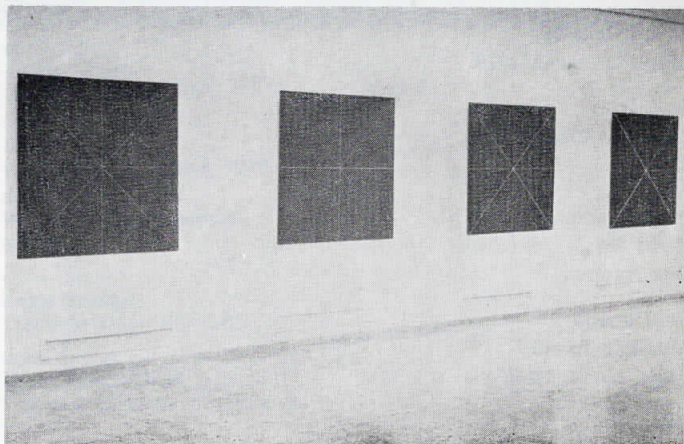
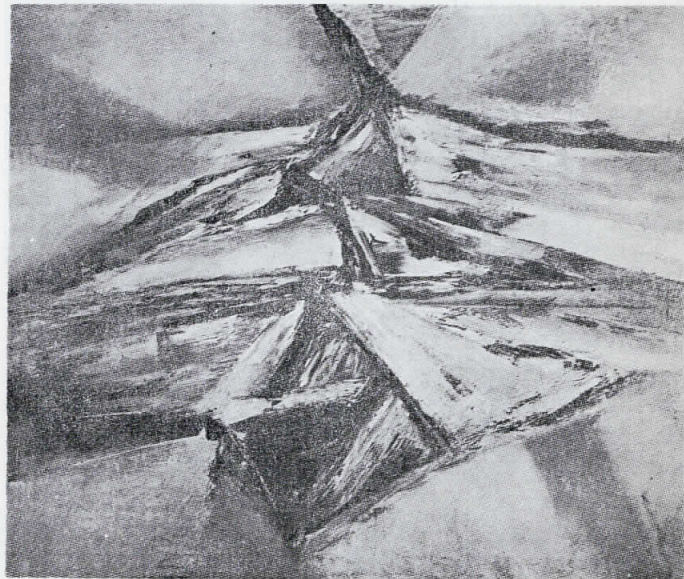
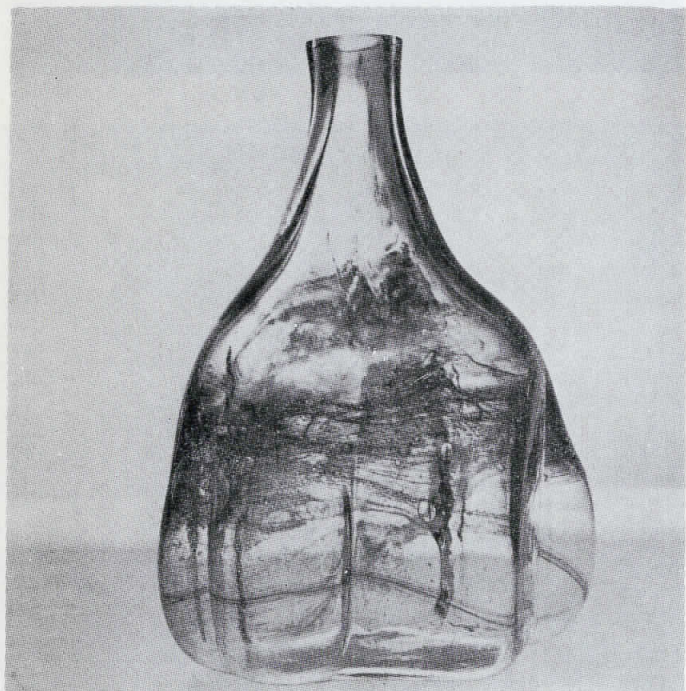
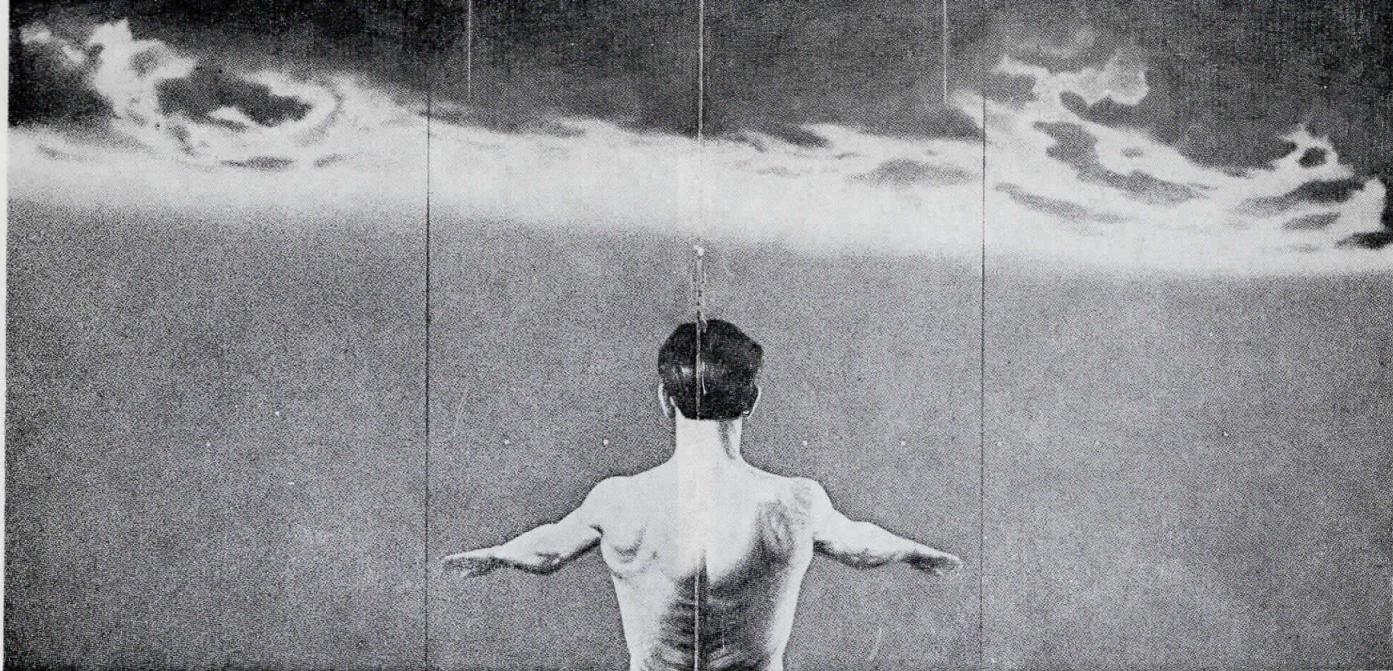
Muzej savremene umetnosti

Kosta Vasiljković

Izložba ove dvojice afirmisanih umetnika srednje generacije (koja gostuje u okviru Programa kulturne saradnje SFRJ i Republike Indije) donosi nam, makar i na ovako reduciran način, dragocenu informaciju o modernoj umetnosti Indije. Teško je pretpostaviti razlog ovoj „minimalističkoj“ koncepciji predstavljanja (jer i u materijalnom i duhovnom smislu nerentabilno je potezati na tako dalek put dvojicu slikara samo sa po pet slika

omanjeg i malog formata!) ali, evo, opet aforizam „bolje išta nego ništa“ potvrđuje svoj smisao...

**G. R. Santoš** (1929) slikar i književnik, učestvovao je u reprezentaciji indijske umetnosti na najpoznatijim manifestacijama širom sveta. On neguje jednu strogu koncepciju asocijativne umetnosti u kojoj je ljudska figura geometrijskim transformacijama svedena na znak, na simetričnu heraldičku strukturu sa



gore  
**Aleksandar Cvetković i Božidar Damnjanovski**  
Parametar univerzuma br. 2, 1978.

levo  
**Aleksandar Portnoj**  
Dekoratívna vaza

sredina desno  
**Franjo Šimunović**  
Baštine uz more, 1974.

dole desno  
**Dejan Jokanović**  
Izložba u salonu Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1978.