

Izložbe

Beograd

Jugoslovenski paviljon Pariz 1937

Galerija – legat M. Zorić i R. Čolaković
decembar 1987–mart 1988.

Skromnim katalogom i skoro nezapaženom izložbom obilježena je u Beogradu 50 godišnjica jugoslovenskog sudjelovanja na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937. godine.

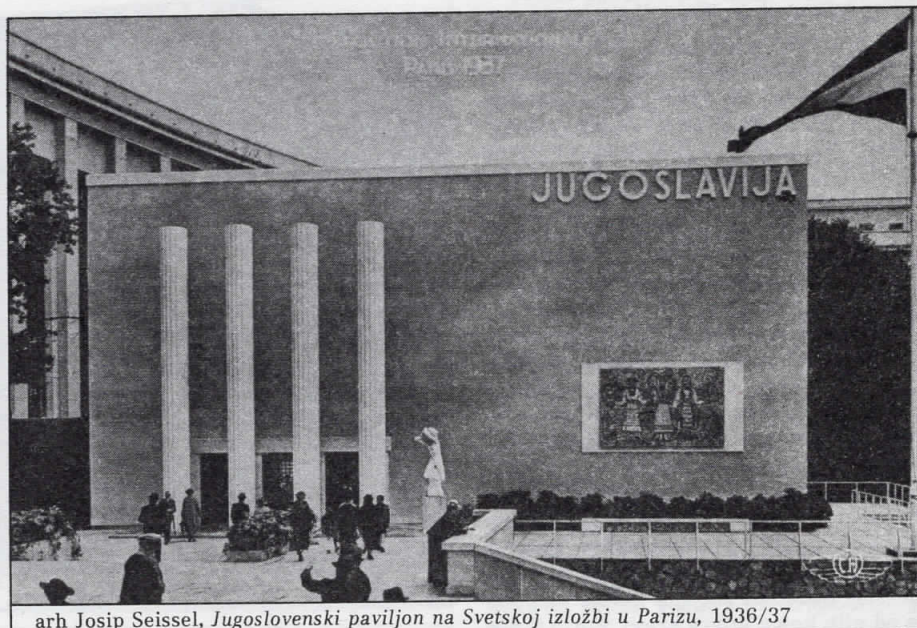
»Svjetska izložba umjetnosti i tehnike u suvremenom svijetu«, kakav je bio puni naziv posljednjeg međuratnog globalnog umjetničkog i tehničkog spektakla, bio je doista izuzetan događaj. Fizički opseg izložbi bio je impozantan – preko sto hektara površine između Marsovih Polja i Invalida, sa središtem oko Eiffelovog tonja, i impozantnom novom građevinom, palačom Chaillot, bilo je ispunjeno s više od dvije stotine paviljona, što nacionalnih, što posvećenih pojedinih područjima umjetnosti i tehnike. Ono, međutim, što ovu parisku izložbu čini izuzetnim i pomalo bizarnim događajem, nije bio njen gigantizam, već splet šire evropskih, a zatim i uže francuskih okolnosti pod kojima je izložba nastala, i koje su se, kao u ogledalu, održavale u njenom općem izgledu.

Iako su pripreme za Svjetsku izložbu 1937. započete kojih sedam godina ranije, općenito se smatra da je upravo taj događaj dao posebni pečat razdoblju vlade Narodnog Fronta, vlade ujedinjene francuske ljevice s Leonom Blumom na čelu. Na širokoj demokratskoj osnovi, i u slobodarskoj francuskoj tradiciji ukazao se tračak varljive nade u mogućnost koegzistencije tada već oštro suprotstavljenih ideologija, ekonomskih koncepata, političkih strategija i načina života. Španija, ona republikanska, jer građanski je rat već bio skoro godinu dana u toku, poslala je doduše na izložbu u Pariz dramatičan opominjajući signal – sliku »Guernica« od Pabla Picassa, ali malo tko je u tom antologijskom djelu moderne umjetnosti vidio i vlastitu sutrašnjicu. Smješteni točno jedan nasuprot drugom, paviljonu Trećeg Rajha i Sovjetskog Saveza nedvosmisleno su ukazivali na predominaciju sile nad ljudskom egzistencijom. Njihova formalna sličnost bila je vrlo upadljiva, pa ipak malobrojni su bili oni suvremenici koji su vidjeli ono što monumentalizam i jedne i druge građevine nagovještava. U općoj kakofoniji ideologija i spektakla tehničkih dostignuća opasnost budućnosti kao

da je stavljena u drugi plan. Televizija, cinemaskop, civilna avijacija, radiofonija, komunikacije i umjetnost sve je to te 1937. godine odvrćalo pogled sa istine s kojom će se Evropa suočiti dvije godine kasnije.

Jugoslavija, koja je sudjelovala na Svjetskim izložbama u Parizu 1925, i u Barceloni 1929. godine, potvrdila je svoje učešće na pariskoj izložbi u travnju 1936 godine. U relativno kratkom vremenu organiziran je natječaj za jugoslovenski paviljon, na koji se odazvalo 24 autora; iz užeg izbora od četiri nagrađena, žiri je povjerio izgradnju paviljona arhitektu Josipu Seisselu iz Zagreba. Organizatori

retrospektive »Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937.«, autor izložbe Ljiljana Stojanović detaljno objašnjava sve okolnosti koje su navele jugoslovenske umjetnike da odustanu od sudjelovanja na pariškoj izložbi. Ove okolnosti govore više o nerazumijevanju prave dimenzije značaja Svjetske izložbe, nego li o teškoćama pri dogovoru s državnom administracijom. Obično se misli da su takvi nesporazumi novijeg datuma. Takvi sporovi međutim, imaju svoju tradiciju, i, u osnovi, više su nam štetili nego koristili. Svjetska izložba u Parizu bila je jedna takva propuštena šansa. Druga se – barem u razdoblju između dva rata – nije



arh Josip Seissel, Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu, 1936/37

Svjetske izložbe dali su Jugoslaviji vrlo povoljnu lokaciju na lijevoj strani od glavnog ulaza kod Trocadera. Seissel je zadatak riješio izuzetno jednostavno i efektno, markirajući puristički koncipiranu fasadu s četiri mramorna stupa bez baze i kapitela, što je posebno oduševilo Corbusiera kada je posjetio izložbu i vidio jugoslovenski Paviljon. U opisu Paviljona, Seissel predviđa pored izložbe slikarstva i kiparstva, posebnu turističku izložbu s »apliciranim dijapozitivima velikih razmjera«. Krajnje jednostavno u plastičkoj masi, kao i u tlocrtu, Seisselovo rješenje nagrađeno je Velikom nagradom svjetske izložbe. Kako međutim ništa ne prolazi bez problema, teškoće su nastale kada je definitivno bilo odlučeno da će u Paviljonu biti prikazana izložba modernog jugoslovenskog slikarstva i kiparstva. Kratak rok, kao i već tada prisutne poteškoće oko organiziranja jugoslovenskih nastupa u inozemstvu, rezultirali su najprije nizom vrlo kritičkih primjedbi od stalaških udruženja umjetnika na »administriranju« odbora za izložbu, a zatim i apstinencijom niza umjetnika iz Ljubljane i Beograda, kao i svih umjetnika iz Hrvatske.

U uvodnom tekstu kataloga studijske

više pružila. Retrospektivno gledajući, jugoslovensko sudjelovanje na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937., bio je značajan kulturni i politički događaj koji je zavrjedio dokumentiranu povijesnu obradu. Šteta je jedino što ta retrospektiva nije bila učinjena ranije; u tom slučaju, gotovo je sigurno da bi na velikoj retrospektivi Svjetske izložbe 1937, koja je realizirana prošle godine u Düsseldorfu, zauzeli vidnije mjesto.

Želimir Košević

Mlada jugoslovenska umetnost

Muzej savremene umetnosti, jul–avgust
1987.

Posle duže turneje u nekoliko gradova Austrije i Čehoslovačke izložba »Mlada jugoslovenska umetnost« predstavljena je i beogradskoj publici u Muzeju savremene umetnosti. Sastavljena je od slika, instalacija, ambijenata i objekata tridesetoroje jugoslovenskih umjetnika čijim je

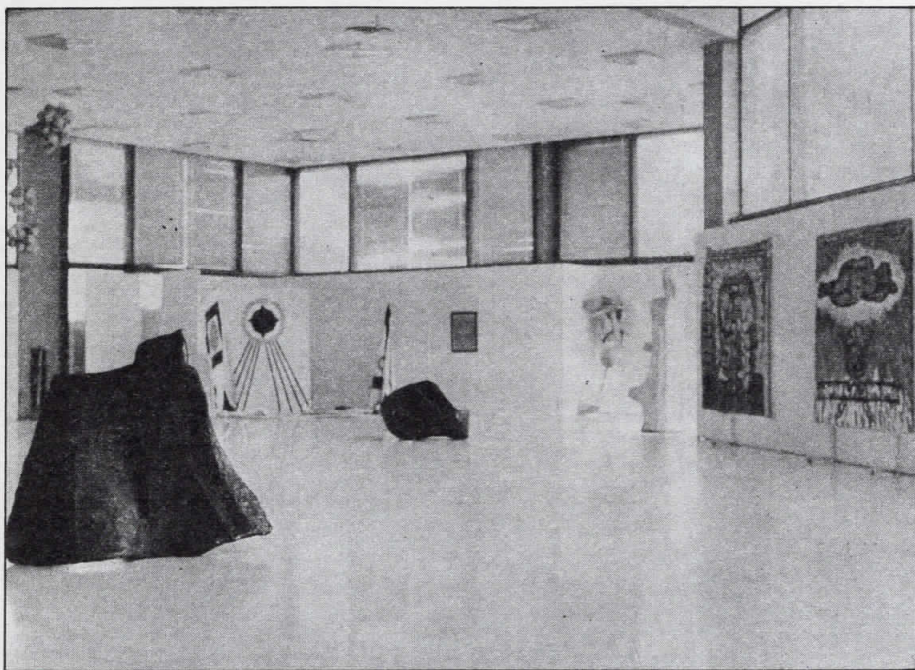
primerima eminentni kritičarski tim (Tomaž Brejc, Marijan Susovski, Lidija Merenik, Zoran Petrovski i Nermina Zildžo) markirao sva istaknuta mesta naše najnovije likovne produkcije. Nesporno je da ova izložba, gledana sa aspekta generalnih zaključaka o »umetnosti osamdesetih godina« funkcioniše kao celina, kao saglasni sastav stvaralačkih individualnosti konvergentnih plastičkih koncepata raslojenih u tri generacije. Generacijske razlike koje se u ovakvoj jednoj formaciji autora neminovno pojavljuju, očigledne su, ali su one u praksi na terenu živuće umetnosti i iznivelirane. U ovoj selektorskoj listi okosnicu čine oni autori koji su u

pravom trenutku započeli »slikarstvo osamdesetih«, uz dve manje skupine: onih koji su po svome dotadašnjem radu bili na tragu promena koje su na početku ove decenije nastupile, i onih čije je delo upravo bilo senzibilizirano tom promenom. Njihovi međusobni odnosi, plastički koncepti i formalna problemska ravan definišu sliku ove izložbe na mnogobrojnim sučeljavanjima i prepletima.

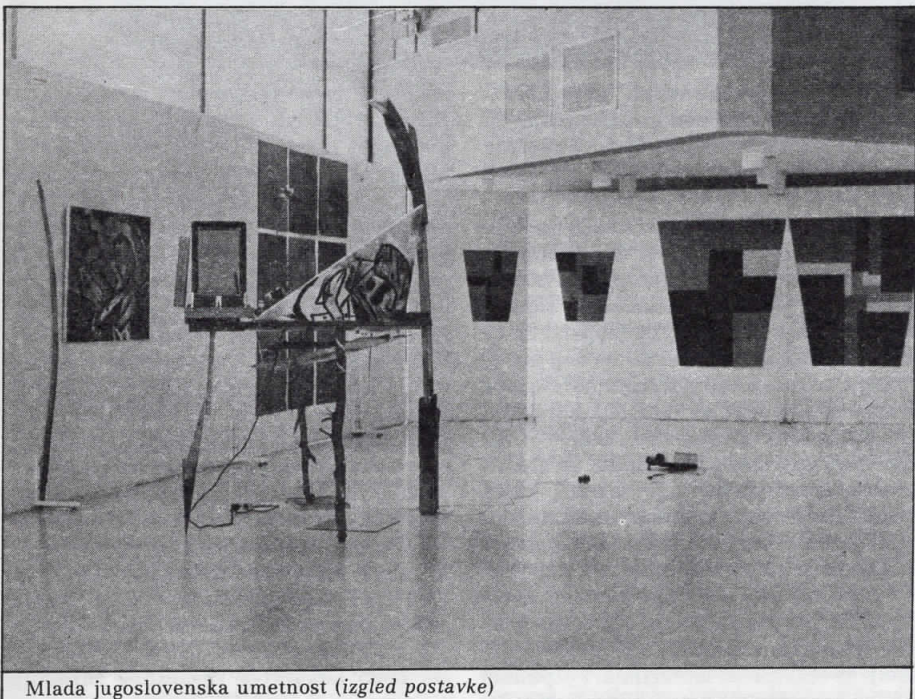
Od umetnika koji su duže vreme prisutni, a koji su stvarali u uslovima antipiranja slikarstva novih prizora od samog početka ovde su uvršćeni Peđa Nešković, Emerik Bernard, Metka Krašovec, te Duba Sambolec, Tugo Šušnik, Aneta Sve-

tieva, Radoslav Tadić i Andraš Šalamun, koji su već i pre recentnog prevrata u umetnosti imali manje-više dugu i zapaženu umetničku aktivnost. Mada je za neke od ovih umetnika već bilo postavljeno pitanje opravdanosti njihovog prisustvovanja u ovakvim stilskim i semantičkim postavkama, ipak kada se posmatraju njihovi radovi u okviru same izložbe nalazim da ima dovoljno opravdanih razloga za to. Doduše, neki su svojim kreativnim postupcima i intencijama njihovog rada izvan striktnog plastičkog kruga recentnog slikarstva i skulpture, ali su istovremeno i dovoljno kompatibilni, te stoga i funkcionalni u teorijsko-kritičkim raspravama za ilustraciju novonastalog odnosa kreativnih snaga kod nas. Od najmlađih na ovoj izložbi prisutni su: Mrđan Bajić, Jusuf Hadžifejzović, De Stil Marković, Mileta Prodanović, Gligor Stefanov, zatim Anja Ševčik i Boris Zaplatil koji su u najstrožem značenju odredili »umetnost osamdesetih«, odnosno, oni participiraju u njenom najvitalnijem i najživljem delu, i koji pokazuju najmanje odgovornosti prema rigidnoj medijskoj identifikaciji. I upravo se u ovoj grupi autora može lako primetiti najbitnija posledica aktuelne formalne promene: krajnje individualno profilisanje kreativnog stanovništva koje sledi ideju autentičnog umeštanja sopstvene pozicije u krugu srodnih pojava i postupaka izvođenja dela. Taj trenutak idejnog i personalnog raznoglasja u matici ipak jedinstvenog stilskeg obležija naglašen je naročito posle dužeg perioda kolektivnog shvatanja umetničkog koncepta i oblikovne prakse. Ipak srž ove izložbe čine umetnici koji su generacijski i stvaralački postavljeni između ovih pomenutih grupa, jer su svojevremeno bili upravo oni nosioci promena. Neki od njih su neposredno pred osamdesetim imali određenu vrstu prakse na krajevima konceptualnog delovanja, drugi su započinjali slikarsku ili vajarsku karijeru na principima važećih akademskih kanona, treći su autodidaktično formirali sopstvena autorska gledišta u odnosu na umetnost, četvrti su praktikovali medijska istraživanja prema novim sredstvima (video) itd. Kao predstavnici te struje jugoslovenskih umetnika ovde su predstavljeni: Nada Alavanja i Tahir Lušić, Breda Beban, Milivoj Bijelić, Olivera Dautović, Slavomir Drinković, Zvezdana Fio, Nina Ivančić, Fred Gruden, Laslo Kerekeš, Željko Kipke, Dušan Minovski, Vesna Poprčan, Ante Rašić, Jože Slak, Damir Sokić i Lujo Vodopivec.

Ovakvom izboru umetnika može se prigovoriti da je, sa jedne strane, išao na sigurna imena, proverene autore, što je razumljivo sa stanovišta potrebe ove izložbe da inostranoj javnosti pre svega pruži ubedljivu sliku o stvaralačkim potencijalima mlade jugoslovenske umetnosti, i sa druge, ona sama danas deluje pomalo anahrono u odnosu na pojave iz sredine ove decenije. Jedini primer novih



Mlada jugoslovenska umetnost (izgled postavke)



Mlada jugoslovenska umetnost (izgled postavke)

plastičkih pomeranja na izložbi je rad Edite Šubert koja inklinira neo-geometriji, pojavi koja je usledila nakon euforije novog ekspresionizma i drugih (novih) izama tekućeg razdoblja koji su se doticali čulnih i emocijskih poriva. Slika mlade jugoslovenske umetnosti bila bi svakako potpuniya sa još ponekim primerom iz ovog kruga.

Izložba »Mlada jugoslovenska umetnost« je zapravo odgovor ne ekspoziciju »Nova austrijska umetnost« koja je tokom 1985. godine bila prikazana u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani. Ovaj vid neposredne razmene izložbi između institucija koje se bave ovom oblašću likovnih umetnosti, svakako da je danas najcelishodniji u ne tako malim naporima da se održi prisustvo jugoslovenskog stvaralaštva na međunarodnoj sceni, uprkos svim poznatim traumama. Stoga treba očekivati nova zalaganja da se slični programi razmene uspostave i sa drugim zemljama, pogotovo onima koje su po stvaralaštvu na špici današnjih međunarodnih zbivanja.

Jovan Despotović

Radomir Kundačina

Radovi na papiru

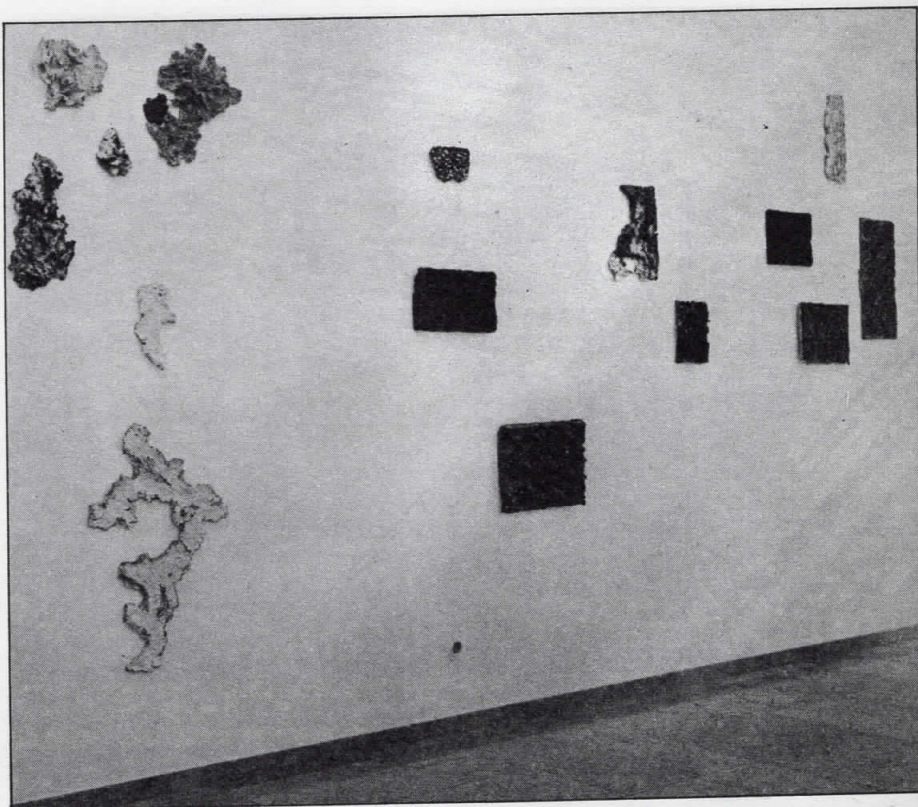
Salon Muzeja savremene umetnosti,
novembar 1987

U jednom nejasnom trenutku 1980. godine u Salonu Muzeja savremene umetnosti organizovana je izložba koja je okupila nekolicinu najmlađih umetnika čija je tadašnja oblikovna praksa bila bliska po tome što su se oni na posebne načine zanimali za umetničke postupke, mogućnosti materijala i tehnika koje su koristili i primicanje graničnim oblastima elemenata slikarskog jezika: poteza, boje, podloge, teksture. Ta izložba je zapravo ukazala na poslednju generaciju autor orjentisanih prema aktuelnoj umetničkoj problematici, ali se u zajedničkim radnim postavkama ogledala i u sledećem: još zaklonjenoj obnovi samog slikarskog medija koji je tokom prethodne decenije bio zamenjen sredstvima poput videa i fotografije. Ovo je postao novi simptom aktualizovanja manualnosti radnog procesa i rematerijalizacija umetničke ideje – do finalnog objekta. Već tada je primećeno da ova linija ne deli shvatanja mentalnog odnosa u polju umetnosti niti se priklanja »askezi forme«, već identifikuje gotovo sve elemente predstojeće promene: premeštanje na plan senzibiliteta, probijanje u prostor rada i njegova fragmentizacija, promena formata radova (sve veći i sve manji) koji se više nefiksiraju na okvirima već se slobodno postavljaju na zidove itd.

Na toj demarkacionoj liniji odredilo se tada i delo Radomira Kundačina (1948.).

Neposredno posle te izložbe on je dve godine boravio u Japanu gde se upoznao sa tradicionalnim tehnikama radova na papiru, što je bila njegova stara preokupacija. U dodiru sa izmenjenom slikarskom praksom inicirana je njegova dalja elaboracija oblikovanog kompleksa koji smo prethodno opisali. Današnje značenje Kundačinovih radova određeno je njihovim dovoljno jasnim formulisanjem statusa tehnike i jezičkih mogućnosti medija, uporedo sa utvrđivanjem čulno prepoznatljivih plastičkih činjenica, pri čemu je ovaj proces okrenut prema očuvanju umetničkog predmeta, prema višedimenzionalnom delu u koji su ugrađeni sadrža-

prinosi i to da Kundačina hartiji pre kreativnih aktivnosti sam i boji – što je takođe uticaj tradicionalne (japanske) veštine dobijanja i pripremanja hartije u manufakturnoj proizvodnji. Ova kombinacija manualnosti radnog postupka i samog izgleda materijala u kome stvara, Kundačinu ovlaš dovodi u vezu sa nekim posebnim enformelnim trendovima savremene umetnosti, ako imamo u vidu efekte koje ti radovi izazivaju. Naime, u čulima i svet-ski nam se gomilaju podaci o fizičkoj aktivnosti autora kojom on na grub, violentan način narušava jednu autonomnu realnost prilagođavajući je potrebnom stanju. Ovakav pristup radu mogli smo



ji potekli sa suprotne strane od reduktivnog diskursa umetnosti; zanimanje za sudbinu jezika umetnosti kod Kundačina preneto je u oblast njegovoga afirmisanja.

Osobine papira i papirne mase na kojima sada radi omogućile su Radomiru Kundačini da istakne manipulativnost u radu čineći na taj način uzbudljiv zapis o sukobljavanju dve energije (sopstvene fizičke i same hartije) nesrazmernog intenziteta. Ovakva obrada hartije tautološkog je značenja, a donekle je lišena heterogenih smisaonih projekcija. Osim ovoga tipa intervanisanja Kundačina se služi i drugim postupkom koji takođe ističe pretpostavke vidljive finoće rada, uokvirujući sličan tematski repertoar: postupkom kvašenja i sušenja papirne mase dobio je reljefe koji utiskom amorfnе, višeslojne strukturalizacije postižu raznovrsne hromatske i taktilne efekte, u kombinaciji sa teksturom materijala. Potpunom utisku kompleksnog radnog zahvata do-

kod Kundačina prepoznati već na njegovoj prethodnoj samostalnoj izložbi u Beogradu (Galerija Doma omladine, 1983.). Izloženi radovi tada su jasno težili slici kao određenom, homogenom, fizički jedinstvenom i jasno određenom fenomenu. I u odnosu na taj status slike – kao umetničkog predmeta, danas je Kundačina načinio radikalni korak prema njenoj dezintegraciji, fizičkom dekimponovanju, te je taj postupak iziskivao jednu sasvim novu izložbenu postavku. Aplicirajući »delove« slike na zidnu površinu Kundačina danas gradi zapravo jedinstvenu postavku celovitog rada na izložbi i otuda se sama postavka može uzeti kao relevantan totalni rad. Ako je do ovoga momenta Kundačina nastojao da plastički oživi sliku, da je učini prisutnijom i aktivnijom, sa ovim novim radovima on je prešao na plan formiranja celovitog ambijenta postavke, što ga, ukupno uzevši, čvrsto drži na trasi slikarstva recentnog razdoblja koja ima uglavnom saglasne namere.