

sceni i u zaklonu umetničke intime. Postoje, zapravo, dva lika umetnika Seissela/Kleka: jedan je onaj iz perioda *Zenita*, kada je on mlad, verovatno vrlo buntovan privrženik avangardne negacije zatečene tradicije, njen rušitelj koji se istovremeno zalaže za nešto tada posve novo i drugačije; drugo je onaj iz nadrealističkog perioda, kada radi isključivo za sebe, sasvim izvan umetničkih rasprava sredine i mimo javnog statusa umetnika. Ali uvek je posredi čar avanture ponašanja u umetnosti, nipošto samo praksa produkcije finalnih umetničkih predmeta. Po svemu tome Seissel/Klek pravi je protagonista »druge linije« u jugoslovenskoj umetnosti XX veka: to je po pripadnosti retkim, tim dragocenijim uključenjima umetnika te sredine u tokove evropskih istorijskih avangardi, a to je takođe i svojim ukupnim profilom autora kome je bavljenje umetnošću bila u stvari potraga za mogućnostima otklona od svih zadatih puteva, ispunjenje želje da se sopstvenim delom uspostavi i objavi razlika od svake kulturne i umetničke dominante.

Jovan Despotović

Neki primeri geometrijskih tendencija u srpskoj savremenoj umetnosti



Ivan Radović, *Kolaž*, 1924.

Kao i u nekim drugim stilskim i plastičko-oblikovanim formacijama u srpskoj umetnosti XX veka, tako je i u oblasti geometrijske umetnosti moguće govoriti o diskontinuiranom, skokovitom razvoju, odnosno, preobražaju koncepata koji tek delimično stoje (sinhrono) pod uticajem opštih internacionalnih umetničkih pokreta, a znatno više pod dominacijom specifično unutrašnjih umetničkih uslova.

U srpskoj umetnosti dvadesetog veka moguće je identifikovati tek tri »oaze geometrizma« koje su u znatnom delu odvojene i samostalne; one ne beleže postojanije linije međusobnog uticaja, kao da ne postoje vremenske, odnosno povestno-teorijske ili estetičko-kreativne transformacije iz jednog u drugi istorijski sloj. Prvi uticaji geometrijske umetnosti i njenog najradikalnijeg derivata – geometrijske apstrakcije, zabeleženi su u srpskom slikarstvu veoma rano, već u trećoj deceniji. Jezik srpske moderne formiran je, makar delimično, pod uticajem apstraktnog prosedeja koji se izdiferencirao na niz

pojava i autora koji su podeljeni, po jednom – kritičkom konceptu, na sezaniste, kubiste/postkubiste i ekspresioniste (u domenu geometrijske apstrakcije), a po drugom – teorijsko-istorijskom, u zavisnosti od načina definisanja slikarske forme, na modulatorne, analitičare (pod uticajem Andrea Lota) i sintetičare koji su razdeljeni na dva krila: apstrakciju slikare i klasične realiste. No, ako se poslužimo komparativnom analizom, lako ćemo zaključiti da, iako su ciljevi isti, polazišta i metodi su potpuno drugačiji u plastičkom razradi kod srpskih slikara unutar njihovog glavnog toka – simultanog sa svetском umetnošću.

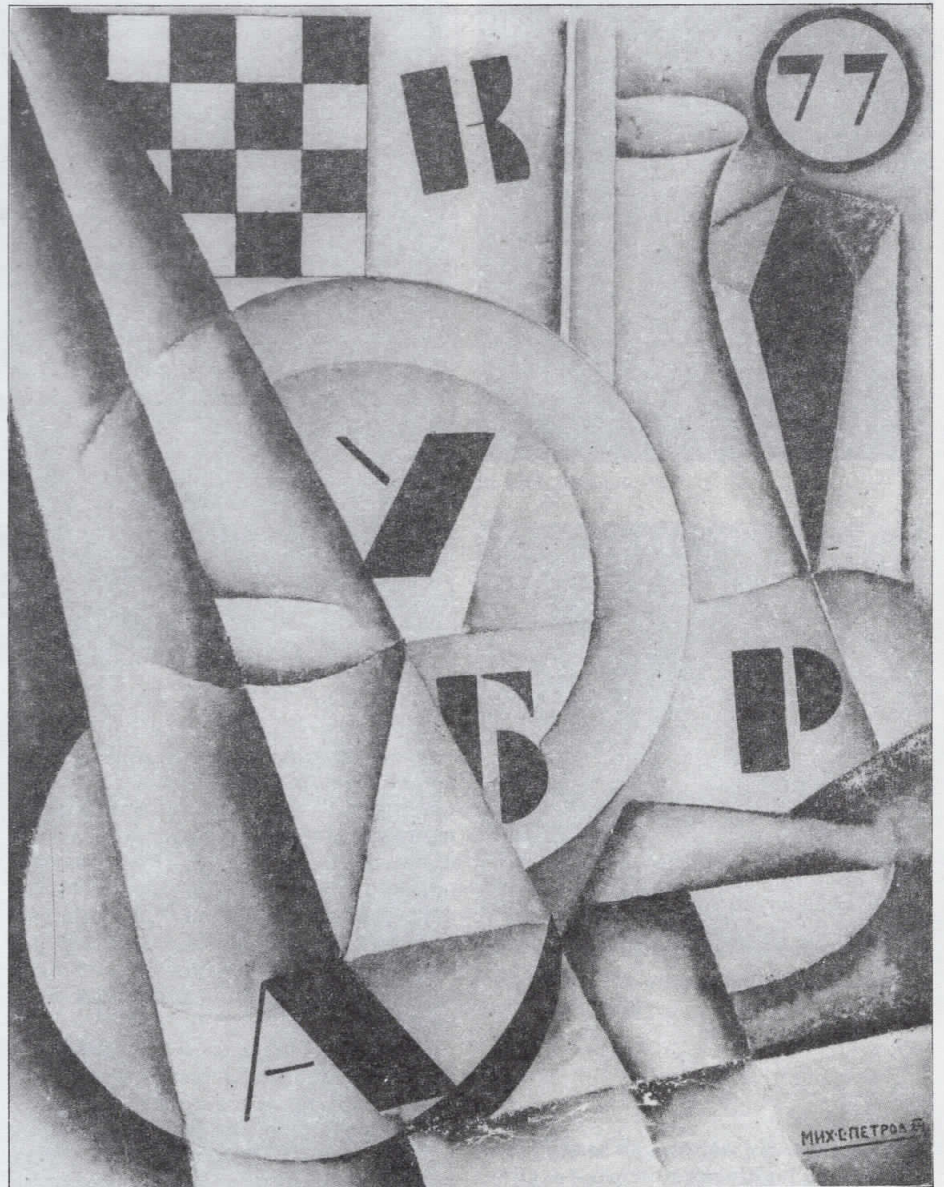
Geometrijska apstrakcija vuče najdublje korene iz duha muzike i duha matematike. U slikarstvu, preteče su joj Sezan, odnosno njegovi princip građenja slike sveta na oblicima geometrijskih tela: lopti, valjku i kupi, i Sera koji je vlastite poglede na prirodu slikarstva razvio u teoriji poznatoj pod naslovom »Estetika«, a što se zasniva na evidentno naučnom pomanju harmonije. Pioniri moderne

umetnosti započeli su dalekosežnu zame-
nu duha intuitivnog, duhom racionalnog
(kako već Kurbe deklarirao pitanje realiz-
ma u slikarstvu), a to je značilo da se
odigrava zamena »umetnosti opažanja«,
podvrgavanje slikarstva isključivo sopst-
venim, imanentnim zakonima, i primar-
nom među njima – skladnom odnosu.
Sopstveni poredak i red veličina geomet-
rijske umetnosti i kasnije geometrijske
apstrakcije određeni su zakonom brojeva
i odnosa. Umetnici su poput filozofa i eg-
zaktnih naučnika tumačili svet na taj na-
čin da su uočili da njime vlada logos, otu-
da neophodna upotreba ratia, a zatim je
taj sistem saznanja doveden do vrhovnog
principa savremenosti – projekta (kako je
to konačno odredio Argan). Približno u
istom trenutku, Sezan i Sera su definisali
sopstvene poglede na umetnost (slikar-
stvo) i od njih započinje glavna struja
umetnosti XX veka. Od Sezana je direkt-
no izvedena poetika fovizma i iz njega ek-
spresizma, a potom, na toj liniji razvoja
tokom tridesetih godina, i non-
geometrijsku apstrakciju. S druge strane,
ukrštanjem Sezanovih i Seraovih načela
najpre je nastao kubizam koji se među
drugim pokretima razgranao na neoplas-
ticizam (De Stijl), suprematizam (Malje-
vič) i konstruktivizam (Tatlinova škola),
koji su postavili temeljne kanone geomet-
rizma u likovnim umetnostima, apstrakt-
noj i nepredmetnoj posebno. Kombinova-
nje principa suprematizma i konstruktivi-
zma nastala je škola Bauhaus i, potom,
tridesetih godina, čista geometrijska
apstrakcija kao potpuno formirano pog-
lavlje moderne umetnosti. Od Sezano-
vog shvatanja da se u slikarstvu mora
»misliti očima« do Maljevičevog shvata-
nja o slikarstvu kao »bezpredmetnom
svetu«, proći će tek četvrtina veka, ali se
u tom kratkom vremenskom periodu fer-
mentirala jedna radikalna slikarska mi-
sao koja se u različitim metodskim po-
stupcima razvijala sve do recentnog pe-
rioda.

Evropa je kolevka svih pokreta moder-
ne i avangardne umetnosti do sredine XX
veka. U genetskoj slici geometrijske
umetnosti markirani su svi glavni doga-
đaji, od kubizma, odnosno pokreta Sec-
tion d' Or u kome su vodeći umetnici
Kupka i Delonej, preko grupe De Stijl, od-
nosno Mondrijana i Van Dusburga koji su
1918. godine napisali manifest neoplasti-
cizma. Dusburg je odigrao presudnu ulogu
u formiranju Bauhauusa na kome je Jo-
sef Albers postavio svoju ključnu koncep-
ciju – »temu kvadrata«. Njegova slika *Ho-
mage to the Square* nastala u SAD posle II
svetskog rata, inicirala je pojavu apst-
raktne umetnosti geometrijskih principa,
odnosno njenu vodeću struju okupljenu
oko pokreta »hard edge« slikarstva i grupe
AAA (Ilja Bolotovski, Elsfort Keli, Ad
Reinhart, Kenet Noland, Frank Stela).
Druga linija uticaja kretala se preko
Mondrijana koji je najpre 1938. godine
živeo u Engleskoj, a potom u SAD. Para-

lelno sa njim, u Parizu tridesetih godina
deluju dve grupe sa identičnim shvata-
njem slike – Cercle et Carre i Abstrac-
tion-Creation. Američko slikarstvo posle
II svetskog rata je u potpunosti pod utica-
jem Albersa i Mondrijana, i preko autora
poput Ada Reinharta i Barneta Njumana,
proteglu su se ovi uticaji na većinu umet-
nika pedesetih i šezdesetih godina, uklju-
čujući i velikane poput Donalda Džada,
Roberta Morisa, Sola Le Vita, Karla And-
rea i dr., koji su postali čvrsta spona sa
potonjim – konceptualnim stvaralaštvom.
Strukturalna analitičnost njihovih rado-
va susiće se u nekim opštim principima
nove geometrijske umetnosti kakvi su:

površina bez predstava, negiranje svega
u slikarstvu osim površine i forme-boje i
istraživanje novih medija. Ovi »primarni
strukturalisti« su utemeljili krajnje tačke
apstraktnog slikarstva i otuda je nastala
nova potreba za pronalaženjem novog iz-
laza u strategijama konceptualne umet-
nosti šezdesetih i sedamdesetih godina.
Pretposlednja decenija u umetnosti na-
šeg veka ostaće zabeležena po jednoj
enormnoj reciklaži umetničkih konvenci-
ja iz bliže ili dalje prošlosti. To se vrlo
lako vidi i u domenu geometrijske apst-
raksije čiji veliki protagonisti, poput Pite-
ra Hejlja, Filipa Tafea, Šeri Livajn i dr.,
stilistički reaguju na ranije plastičke mo-



Mih. S. Petrov, *Kompozicija 77*, 1924.

dele i semantičke grupe geometrijske umetnosti. Osamdesete godine su upravo maestralne kreativne turbulencije, sofisticovane spirale koje se emogu čitati i/ili kao ciklusi kontinuiteta i/ili kao uzleti diskontinuiteta u zavisnosti od tačke procenjivanja.

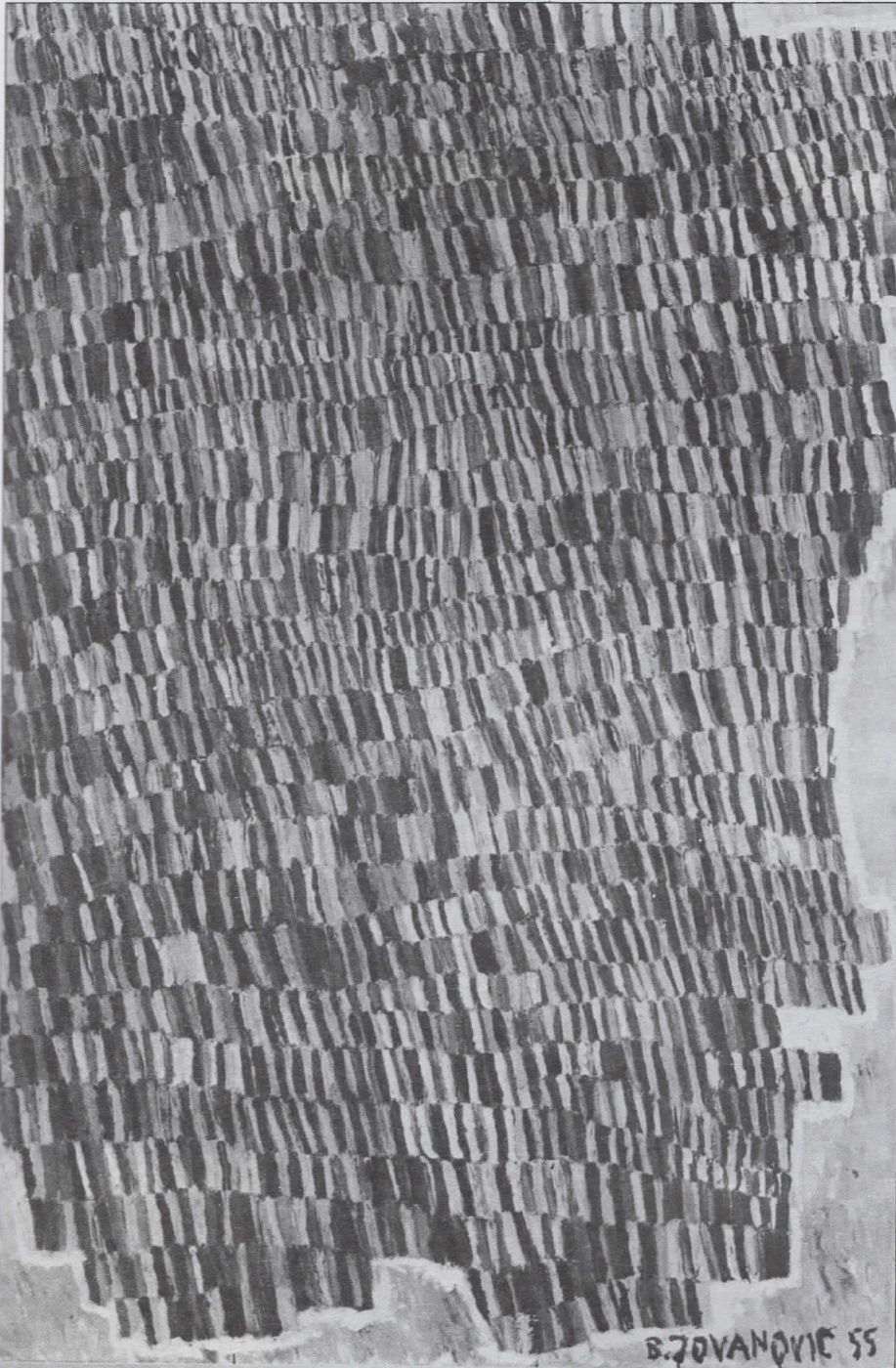
Sudbina »geometrijskog duha« srpskog slikarstva u ovom veku pokazuje, u celini gledajući da ju je odredila izrazita skokovitost i diskontinuitet različitog i identičnog. Upravo je moguće utvrditi tri bitna vremenska jezgra u kojima se pitanja geometrijskog slikarstva roje i postavljaju intenzivnije i zahtevnije. To su dvadesete godine, potom pedesete i, najzad, osam-

desete. Dakle, gotovo zakonito, svakih tri-deset godina sazrevala je generacija umetnika koja je preferirala jednom manje-više strožem mentalnom pristupu slikarstvu, sublimirajući u sopstvenom iskustvu neke od vodećih stilskih i idejnih zbivanja tada aktuelne umetnosti. Tokom ovih decenija ostalo je zabeleženo prisustvo umetnika koji su definisali sopstvenu pripadnost »duhu geometrizma«, onoj, doduše veoma reduktivnoj plastičkoj koncepciji čiji smo opšti tok u bitnim potezima prethodno naznačili.

Sledeći promene opštih, i posebno – umetničkih ideja svoje epohe, treća generacija srpskih slikara neminovno je došla

do veoma sličnih zaključaka o značenju umetničke forme. Tragajući za temeljima nove »slikarske realnosti« ovi autori su se svakako obraćali istim onim uzorima evropske duhovnosti koji su im otvorili putove priželjkivane orijentacije. Otuda je u našem slikarstvu dvadesetih godina moguće razlučiti određene krugove umetnika okupljene oko ideja Sezana, kubista i apstraktnih umetnika, onih koji su makar i površno anticipirali opštu likovnu formulu gradeći je na specifičnim propozicijama geometrijske percepcije sveta. Prema dosadašnjoj stilskoj periodizaciji i klasifikaciji moguće je pratiti tri oblikovne strategije u odnosu na građenje slikarske forme. To bi bile: modulacija forme, analiza forme i sinteza forme. Većina naših slikara tog perioda prošla je zapravo kroz sve tri faze, ostajući na taj način konstantno posvećena problemima oblika u sopstvenom slikarstvu.

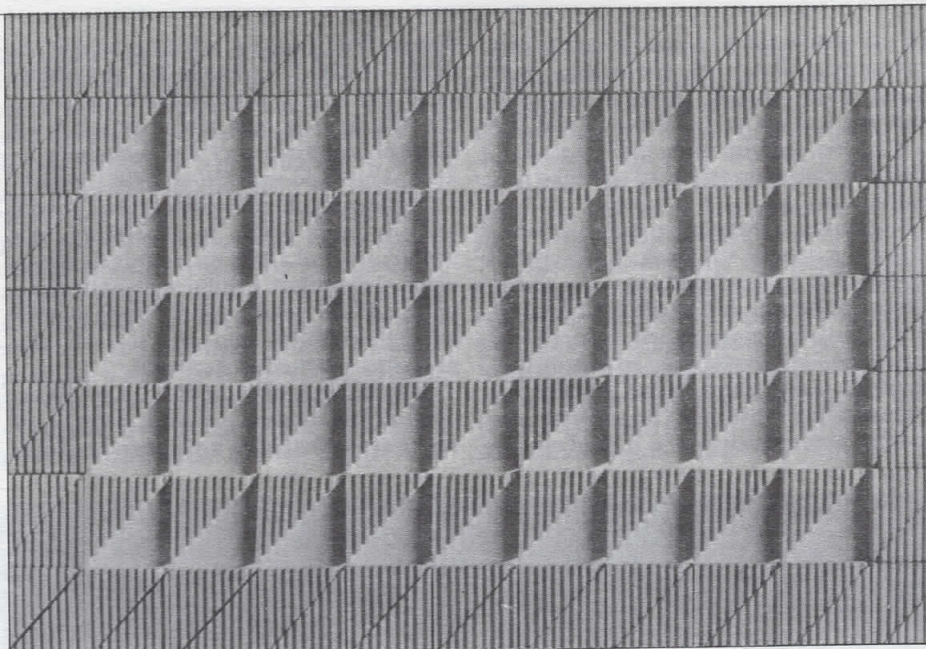
Posle prvog svetskog rata mnogi srpski slikari pošli su od Sezanovih pouka o građenju oblika čiji su temelji lopta, valjak i kupa. Dotadašnji metod modelovanja forme prema uzoru klasične umetnosti zamenjen je tonskim modulovanjem (termin koji je u kritiku uveo Branko Popović 1922. godine, pišući prikaz Pete jugoslovenske izložbe), a poslužio je u opisivanju načina konstruisanja novog oblika. Među sledbenicima Sezanovih načela bili su tada najznačajniji srpski umetnici koji su upravo i markirali sopstvenu umetničku epohu: Branko Popović, Jovan Bijelić, Petar Dobrović, Milo Milunović. U narednoj fazi, analizi forme, slikari su zamenili sezanovski metod kubističkim, ili bolje reći, lotovskim, s obzirom da ovom krugu najpre pripadaju naši pariski đaci školovani u ateljeu Andrea Lota: Sava Šumanović, Momčilo Stevanović, Milan Konjović; oni su se čvrsto držali strukture spoljašnje ili unutrašnje geometrije slikarskog objekta. I najzad, umetnici koji su težili sintetizovanju slikarske forme na Sezanovim načelima, krećući se paradoksalno inverznim putem »od oblice do boce«, razdvojili su se u dve totalno oprečne slikarske škole. Jedni su (poput Ivana Radovića, Jovana Bijelića i Mihaila Petrova) dospeli do predvorja apstraktnog slikarstva, dok su drugi (na primer, Vasa Pomorišac, Milo Milunović, Mladen Josić) stigli do neoklasicizma ili klasičnog realizma, kako je u dva različita teorijska pristupa imenovan ovaj problem. Ovo nije prilika da se detaljnije razmatraju uzroci ovakvog razvoja geometrijskih tendencija u srpskoj umetnosti, ali je neophodno ipak reći da ovakva podela unutar jedne slikarske porodice ukazuje na prisutnost ambivalentnog shvatanja »geometrijskog duha« koja će se ponoviti i u sledećoj generaciji u šestoj deceniji, a uzrokovana je oprečnim tumačenjima značenja geometrije (odnosno apstraktnosti umetnosti). Naime, očigledno je da »duh geometrizma« mora proisteći iz opšte-idejne koncepcije epohe, iz onih filozofskih, etičkih i este-



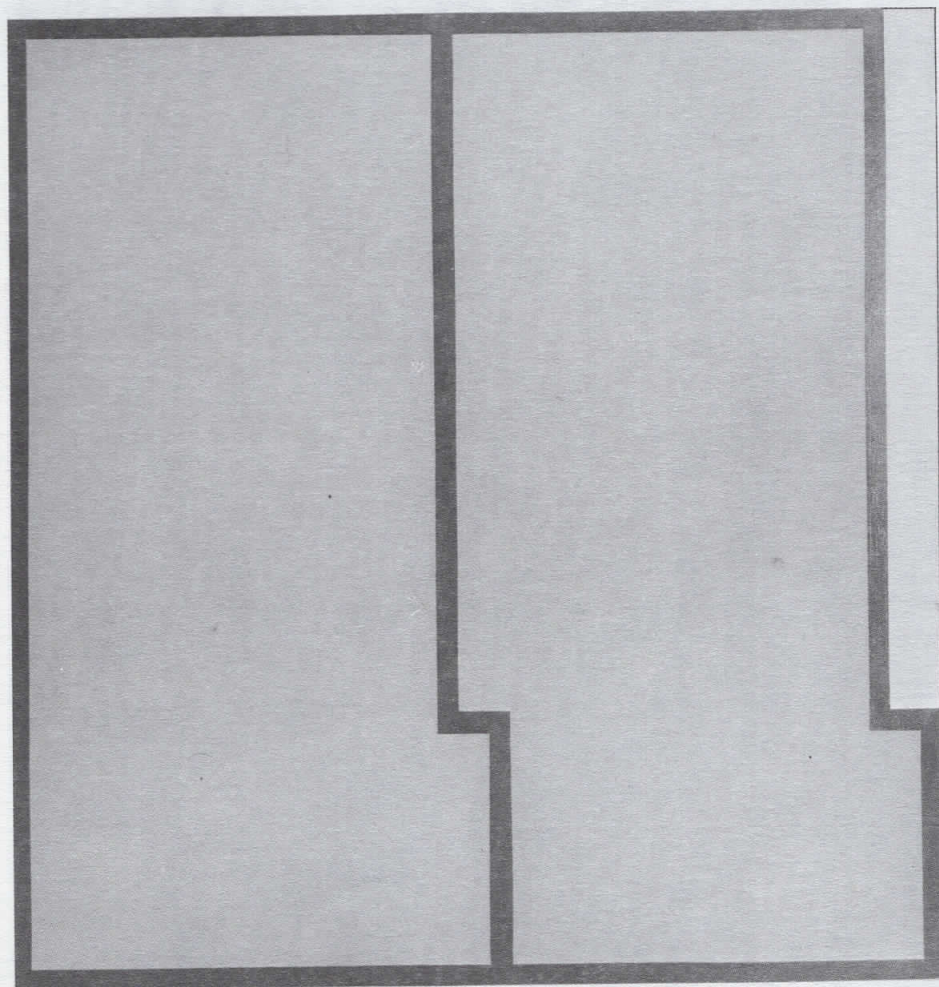
Bogoljub Jovanović, *Kompozicija 55*, 1955.

tičkih referentnih oblasti koje definišu ukupno stanje duha neke civilizacije. Dakle, domaći socijalno-kulturni ambijent nije bio supripadan niti pogodan za ovakav tok idejnih strujanja, te je stoga i bilo moguće ponešto slobodnije interpretirati uzroke; dakako, i posledice su onda bile time determinisane.

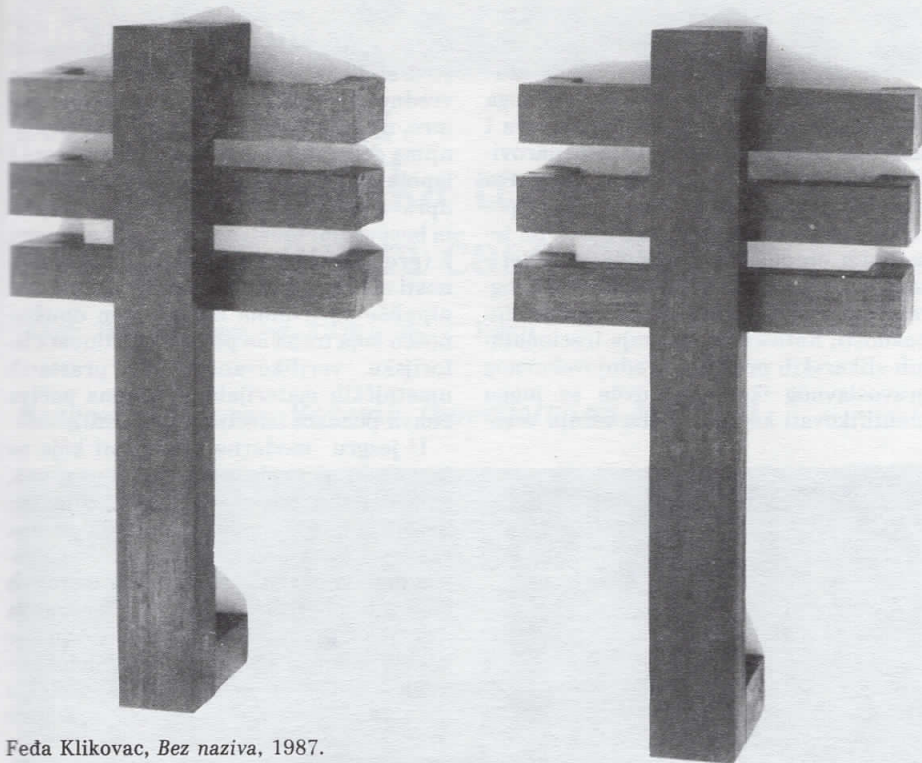
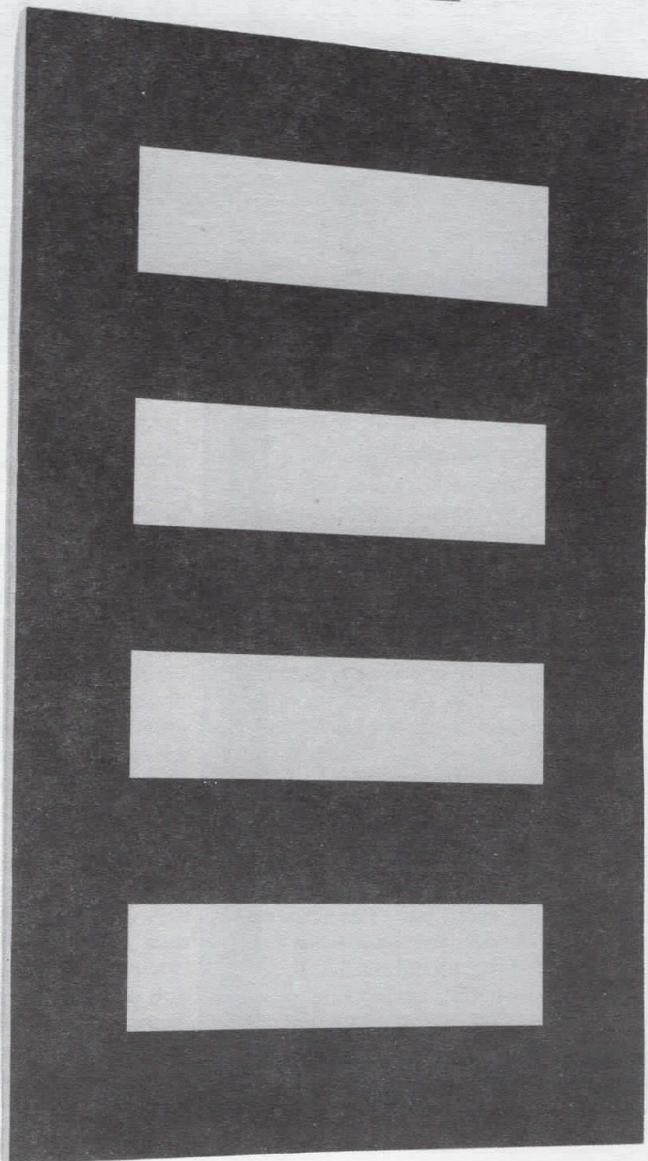
Jedna od karika koja je dala novi život geometrijskoj umetnosti kod Srba posle II svetskog rata upravo je slikarska škola Mladena Josića koja je radila za vreme rata i koja su pohađali gotovo svi umetnici što su učestvovali na tom krilu domaće savremenosti. Kao i prethodna generacija, i sada su se umetnici podelili na tri problemske ravni: jednu su činili radikalni slikari geometrijske apstrakcije (Bogoljub Jovanović, Boško Petrović, kasnije i Aleksandar Tomašević i Lazar Vozarević), zatim, tu su umetnici koji se nikada konačno nisu odrekli prirodnog predloška, mada su svoju slikarsku formu definišali na principima geometrijskog oblika (Decembarska grupa i još nekoliko autora i, najzad, umetnici tzv. »asocijativnog slikarstva«, koji registruju samo blage odbleske geometrizma, što je primetno u načinu »konstruisanja« forme (Petar Omčikus, Mladen Srbinović). Tek je nekoliko slika iz sredine pedesetih godina ostalo kao svedočanstvo čiste geometrijske apstrakcije, a to svakako nije dovoljno za definisanje karakteristika »duha geometrizma« kod Srba. Glavni događaji odigrali su se na srednjoj liniji: postojanje Decembarske grupe 1955–1960. u srpskom slikarstvu označilo je nekoliko bitnih osobina njenog tadašnjeg statusa. Suština problema leži u tome da se morala pronaći odgovarajuća slikarska forma kao relevantan odgovor na nasilnu estetiku socijalističkog realizma. Sa konstruisanjem nove forme, s pravom su mislili ovi protagonisti obnove, mora se konstituisati i novi pogled na svet, na onaj promenjeni svet koji treba da redefiniše čak i tvrde ideološke stege posleratnog jugoslovenskog komunizma. Jedna moguća vrata ovim promenama otvorena su 1948. godine, ali se tek u šestoj deceniji (pre svega izložbom Petra Lubarde u Beogradu) stvaraju nove slobode i u umetnosti. Članovi Decembarske grupe (da pomenemo samo neke: Miodrag B. Protić, Stojan Čelić, Mladen Srbinović, Aleksandar Tomašević, Lazar Vozarević) brzo su shvatili ovo novo mesto savremene umetnosti u društvu reformatorskih opredeljenja, te je logična posledica da danas pri oceni njihovih dometa govorimo o autentičnim slikarima te epohe (bez obzira na poznati prigovor da je poetika socijalističkog realizma upravo njihovim doprinosom zamenjena poetikom socijalističkog estetizma). Navedeni umetnici, barem neki od njih, nisu jedino učestvovali u ovoj slikarskoj obnovi već i u obnovi šireg društvenog aktivizma, bilo učestvovanjem u visokoj politici bilo formiranjem nekih novih i velikih umetničkih institucija (tada je



Aleksandar Tomašević, *Delo 65/36*, 1967.



Radomir Damnjanović Damnjan, *Žuta slika*, 1970.

Feđa Klikovac, *Bez naziva*, 1987.Verbumprogram,
Bez naziva, 1988.

osnovan Muzej savremene umetnosti u Beogradu – na primer). Zapravo se može reći da je sa ovom grupom umetnika prvi put u srpskoj novijoj umetničkoj povesti došlo do bitnog saglasja politike i kulture preobražaja novog društva kao civilizacijskog projekta. Sledeći striktno umetničke intencije, mogu se navesti još dva autora – Radomir Damnjanović Damnjan i Bora Iljovski, koji su, za naše uslove, do nekih konačnih zaključaka u slikarstvu doveli priču o »duhu geometrizma«. U prvom slučaju tek mestimično, u drugom potpuno, njihovi opusi zauzimaju najviša mesta geometrijske apstrakcije u savremenom srpskom slikarstvu.

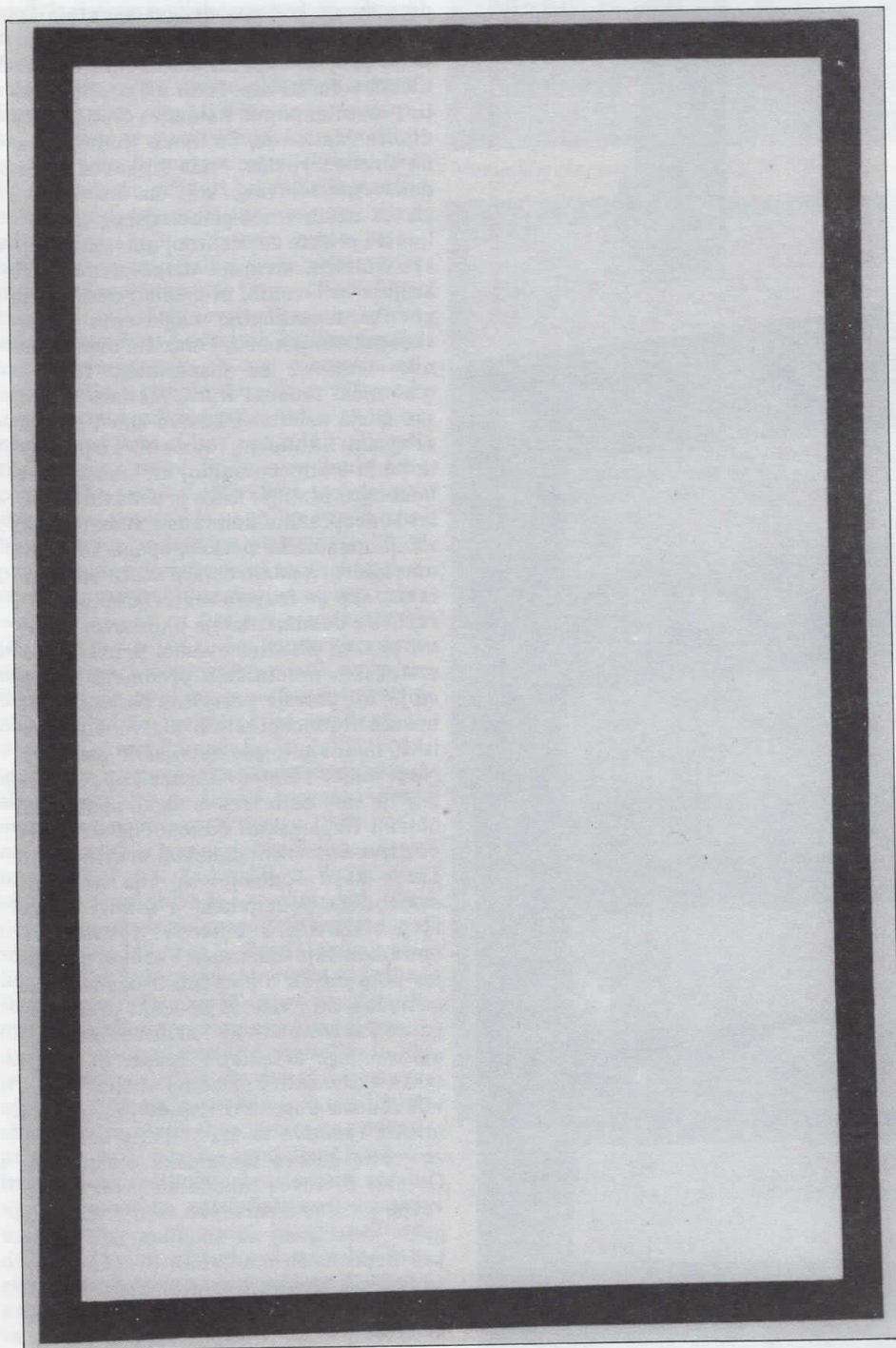
Sa pojavom umetnosti osamdesetih godina stvari kod nas drugačije stoje što na jedan implicitan način govori o neuspehu projekta opštih društvenih i umetničkih reformi započetih u šestoj deceniji. Umetnici poput Ratomira Kulića, Vladimira Mationija, Smiljane Kudić, Zorana Grebenarovića, Feđe Klikovca ili Srđana Apostolovića, koji su nesumnjivo glavni nosioci neo-geometrijskog promišljanja i prakse u recentnoj umetnosti srpske kulture, stvaraju disperzivnu sliku krajnje izolovanih, ni u čemu dodirnutih poetika maksimalno naglašenih autorskih individualnosti. Polazišta ovih umetnika izuzetno su disparatna. Tako je umetnički tandem Kulić/Mationi definisao svoje delatno iskustvo kao Verbumprogram, a duhovno i semantičko polazište im je u konceptualnoj umetnosti prethodnog razdoblja. Kako je osnovni postulat konceptualne umetnosti dematerijalizacija umetničke prakse, epoha kojoj ovi umetnici pripadaju ostaće skoro bez artefakta, ako se izuzmu materijalni zapisi i različita dokumentacija o njihovoj vlastitoj praksi. Shodno ovome, primeri geometrijskih umetničkih predmeta ne postoje, ali postoje posredne činjenice duhovnih i konceptualnih aktivnosti u oblasti mentalnih geometrijskih prostora. Na primer »Aksiomi« Zorana Popovića, za koje je sam autor rekao da su apstraktni objekti i apstraktni odnosi čija su prava svojstva data aksiomatskim pravilima, ili *Linije* Raše Todosijevića, čija troslojna semantička podeljenost u osnovi dotiče ideje Maljevića, Reinharda i Kosuta). Primeri današnje umetnosti Verbum programa potpuno su u domenu neogeometrije osamdesetih i više su produkt prenapregnute kontemplativne i artificijelne volje autora nego artefaktni dokazi ili ostaci takve aktivnosti. Formalna analiza njihovih radova pogotovo najnovijih, ipak bi otkrila i motive za materijalnu kreaciju, za jednu gotovo tautološku plastičnost. Objekti Klikovca takođe su proizvod izvorne postmodernističke težnje za »drugom« kreacijom, za smislom neo-izama kao nepoznatih mentalnih prostora koji su veoma šifrovani i zaklonjeni nizom strategija čiji je cilj da percepciju i saznanje odvedu u smeru suprotnom od uobičajenog. Ovaj apsurdni otklon nove umet-

nosti temelji se na poznatom repertoaru nedovoljnih kritičkih prosudbi o prirodi moderne umetnosti koju su aktuelni umetnici uvek iznova nastojali da izbegnu, da joj postave zamke značenja i u bespuće gurnu misao prosuditelja. Kudićeva, Grebenarović i Apostolović stoje na različite načine najbliže uobičajenoj predstavi o predmetu moderne umetnosti, ali se manje-više pažljivim ironičnim »skokom ustranu«. Slike, objekti i instalacije Kudićeve, poput poznate inverzije »od oblice do boce«, kreću se od minimalnih likovnih struktura prema punijem plastičkom zvuku, nulta tačka slikarstva do koje je dospela umetnost šezdesetih

godina, čvrsto se vezujući za nagon analitičnosti sve do primarnih struktura, ovde je tek, poput uobičajenih »akademskih« kreativnih modela, vid polazišta od koga se oblikuje vlastiti svet formi, znakova i simbola. Oblikovani paneli Grebenarovića naslonjeni su na intencije slikarstva »tvrdih ivica«, ali ne na način njihove potvrde, već na način upita nad njihovim temeljnim ontološkim i aksiološkim horizontima, a posebno u umetničkom i geografskom području sasvim drugačije duhovnosti. Refleksi formiranja iracionalnih slikarskih prostora srednjovekovnog pravoslavnog ikonopisa ovde se mogu identifikovati kao postojana težnja krea-

tivne volje ovog autora. Apostolović pripada najmlađoj generaciji jugoslovenskih stvaralaca koji nastoje da problematizuju vrednosti svoga rada na dva načina: najpre, njegovi oblici duguju opštim strujanjima geometrizma, ali su oni autohtoni i lapidarni, svedenih plastičkih osobina, upravo na čvorištima višestrukih prepleta bespredmetnosti u umetnosti, a potom, i (pre)ispitivanju tradicionalnih vrednosti materijala (drvo, metali) kojima manipuliše sa jednom naglašenom opuštenošću koja treba da poništi ozbiljnost i istorijsku verifikovanost tih prastarih umetničkih materijala na kojima počiva čitava poznata istorija umetnosti.

U jezgru moderne umetnosti koje se formiralo na prelazu prošlog u ovaj vek, smestila se i misao o projektu, o jednoj utopijskoj viziji koja je okupila veoma različite, ponajbolje umetnike koji su svojim delima odredili tok razvoja matičnih likovnih poetika XX veka. Generacija umetnika osamdesetih godina svesna je njenih uspeha i poraza, i sa takvim iskustvima realnije i svrsishodnije definiše sopstvene pozicije koje manje duguje opštem konceptu, a više je koncentrisana na autonomnost individualnih kreativnih jezika. Osvešćenost, ili dezideologizovanost prisutna je danas kao supstitucija enormne energije avangardi koje su vremenom bile ispražnjene i potrošene. Očigledno je da se više ne može crpsti snaga iz kolektivnog ambijenta već iz izolovanih resursa autonomizovanih pojedinaca. Objavljen je kraj duha i smisla modernizma u umetnosti našeg veka koji je sasvim na izmaku.



Smiljana Kudić, *Bez naziva*, 1988.