

A photograph of an artist's studio. In the center, a large, blank, off-white canvas is mounted on an easel. To the right, a table is cluttered with various painting supplies, including two cylindrical containers filled with brushes, several jars of paint, and a palette. A red container with the word 'POM' is visible. On the right side of the table, there are some dried, tangled objects, possibly seaweed or rope. The studio has large windows with white frames, and the walls are a mix of light and dark colors. The overall atmosphere is that of a busy, creative workspace.

iz  
ateljea  
beogradskih  
slikara



ORGANIZACIONI ODBOR

**Dušan Mitević**

glavni i odgovorni urednik Informativnog  
programa Televizije Beograd

**Nenad Ristić,**

urednik Beogradske hronike Televizije Beograd

**Branislav Vukašinić,**

urednik u informativnom programu Televije Beograd

**Zoran Pavlović,**

slikar, predsednik Saveta Umetničkog paviljona  
»Cvijeta Zuzorić«

**Radovan Trnavac,**

slikar i

**Momčilo Pavlović,**

upravnik Umetničkog paviljona »Cvijeta Zuzorić«

Koncepcija izložbe:

**Radovan Trnavac**

Izbor radova i postavka izložbe:

**Radovan Trnavac, Momčilo Pavlović i Sreto Bošnjak**

Izdavač:

Umetnički paviljon »Cvijeta Zuzorić«

Za izdavača:

**Momčilo Pavlović**

Grafička oprema kataloga:

**Radivoje Bata Jugović**

Fotografije:

**Zoran Kršljanin**

Plakat:

**Branko Conić**

Press:

**Slobodan Joković**

Organizator filmskog dela:

**Marko Miškov**

Štampa: Beogradski izdavačko-grafički zavod

Tiraž: 1.000





RADIO TELEVIZIJA BEOGRAD



UMETNIČKI PAVILJON  
»CVIJETA ZUZORIĆ« BEOGRAD

iz  
ateljea  
beogradskih  
slikara

UMETNIČKI PAVILJON  
»CVIJETA ZUZORIĆ«  
BEOGRAD  
MALI KALEMEGDAN 1

DECEMBAR 1980—JANUAR 1981



Ideja da se organizuje izložba od strane Paviljona »Cvijeta Zuzorić« i Televizije, a uz svesrdnu pomoć umetnika koji ovde izlažu — ima i jedan dublji smisao. Nisu ovde izložene slike po kriterijumu predstavnika pojedinih škola ili generacija, već po tome ko je preko televizije predstavljen širokom krugu publike. Zato će ova izložba, zbog sticaja takvih okolnosti, biti puna nekih čudnih asocijacija, a možda će otkriti i neke do sada nesretane dimenzije.

U svakom slučaju biće to praznik dobrog slikarstva i značajan domet u traženju novih prostora i mogućnosti za približavanje slika i slikara što širem krugu ljudi — što i jeste pravi put demokratizacije naših kulturnih i umetničkih vrednosti. Televizija se tu, kao medij najšireg opštenja, javlja i treba da se javlja, samo kao posrednik, samo kao sredstvo da se određena umetnička vrednost multiplicira i razprostire u milione doživljaja, do naših vremena, neslućenih i nezamislivih. Prošlo je vreme, koje još po nekome može izgledati romantično u kome se slici divio mali broj izabranih, a mnogi umetnici su mogli samo da priželjkuju trenutak kada će izlagati sliku na nekom javnom mestu, kako bi je video što veći broj ljudi.

Danas, osim ovakvih izložbi, preko masovnih medija opštenja u nizu drugih umetnosti i slikarstvo svakim danom stiže sve veći broj poklonika i ljubitelja.

Ovom izložbom, verovatno da i televizija, u čijoj je osnovi likovni izraz, vraća neki nezapisan, ali postojeći dug likovnoj kulturi kada je usamljeni slikar, okružen Gutenbergovom civilizacijom, bio u isto vreme i jedini vesnik budućih vremena u kojima će vizuelno opštenje među ljudima biti razvijeno do neviđenih granica.

Put od prvih slika iz lova, do vremena momentanog satelitskog, prenošenja slike rata sa jednog kontinenta na drugi, bio je dug, ali može se reći, da postoji, doduše, tanka, neprekinuta nit, prenošenje pre svega slikom — kao najupečatljivijim načinom poruka od čoveka — čoveku.

Kao što fotografija nije uništila slikarstvo, nego je na neki način doprinela njegovom razvoju, tako i još moderniji mediji ne ugrožavaju izvornost umetničkog događaja, već doprinose da se slike sve više vole i poštuju. U tom velikom zadatku i televizija ima prema slikarstvu svoju obavezu. Ova izložba je samo skroman doprinos da se jedan deo starih dugova namire.

Dušan Mitević







neupućenog gledaoca bili gotovo isti, kameru smo postavljali tako da se na ekranu vidi total slike i da traje onoliko koliko je potrebno da se cela slika sa- gleda. U slučaju da TV formatom u objektivu kamere nije mogla da se vidi cela slika, tada sam se trudio da se iz dva ili više kadra gledaocu prikaže kompletno delo. Kako bi sve to bilo još interesantnije predstav- ljao sam autora slika kako slika.

U slučaju realističkog dela, gledaoca sam zaintereso- vao tako što je prvi kadar bio total slike dok su sledeći kadrovi bili interesantni delovi iste, snimani tako da gledaocu sugerišem mogućnost da svaki taj deo može da bude slika za sebe. Kad je delo sadržavalo naraciju, poštovao sam želju autora i prilikom raskadriranja slike strogo se pridržavao priče koju je autor svojim delom želeo reći.

Filmovi koje posetioci izložbe mogu da vide, prikazivani su svakog petka u emisiji »Beogradska hronika« (Informativnog programa) Televizije Beograd, tokom 1980. godine. Sudeći po interesovanju gledalaca došao sam do zaključka da ovakav način prezentovanja umet- nika i njegovih dela, daje odlične rezultate u populari- zaciji likovnih umetnosti, što i jeste cilj ove manife- stacije.

Izložba »IZ ATELJEA BEOGRADSKIH SLIKARA« pred- stavlja jedno od mogućih viđenja beogradskog slikar- stva. Svoje radove izložilo je 33 autora od najstarije

do najmlađe generacije, koji su svojim umetničkim delima u protekloj godini bili aktivni u likovnom živo- tu našeg grada. Aktivnost se ogledala u otvaranju samostalne izložbe, dobijanju nagrada, izdavanju knji- ga i drugo.

Svaki autor imao je pravo da izloži do pet radova na- stalih u vremenskom periodu za koji on smatra da je dovoljno reprezentativan. Izbor radova izvršen je tako, što je autor predložio nekoliko dela od kojih je radna grupa izabrala slike za izlaganje.

Ono što ovu izložbu čini interesantnom, između osta- log je i to što je jedan broj izloženih slika na ranije održanim izložbama nagrađen, jedan broj ovom pri- likom biće prvi put izložen, a mogu se videti i slike nastale neposredno po svršetku Drugog svetskog rata. Poziv da učestvuju u ovoj manifestaciji upućen je i beogradskim teoretičarima i kritičarima likovnih umet- nosti. Po koncepciji izložbe tekstovi treba da upotpune sliku o likovnom životu našeg grada od posle rata do danas. U katalogu se nalaze tekstovi svih generacija beogradskih teoretičara. Radovi su mogli da budu objavljivani ranije ili napisani povodom ove manife- stacije. Izbor je izvršila radna grupa izložbe.

Sigurno je da je ova izložba početak čvršće saradnje Televizije, galerija i likovnih umetnika, što će omo- gućiti veću afirmaciju likovnih umetnosti u nas.

*Radovan Trnavac*





---

DANICA ANTIĆ

---

Rođena 1910. u Beogradu.

Od 1931 do 1934. boravi u ateljeu Jovana Bijičića. Studije nastavlja na Likovnoj akademiji u Beogradu 1937, potom dve godine provodi u Parizu. Posle rata studira na Likovnoj akademiji u Beogradu u klasi N. Gvozdenovića.

#### SAMOSTALNE IZLOŽBE:

1954 — Beograd, galerija ULUS

1956 — Beograd, galerija »Veselin Masleša«

1963 — London, Jugoslovenski propagandni centar

1967 — Beograd, Kulturni centar

1969 — Beograd, Dom JNA

Rijeka, Dom JNA

1971 — Kula, Kulturni centar

1974 — Čačak, Galerija »Nadežda Petrović«

1978 — Berlin, Galerie Milan

Učestvovala na većem broju izložbi u našoj zemlji i inostranstvu. Dobitnik više nagrada za slikarstvo i nosilac Ordena zasluga za narod.

1. MIŠA, 1959, ulje na platnu, 100 × 70

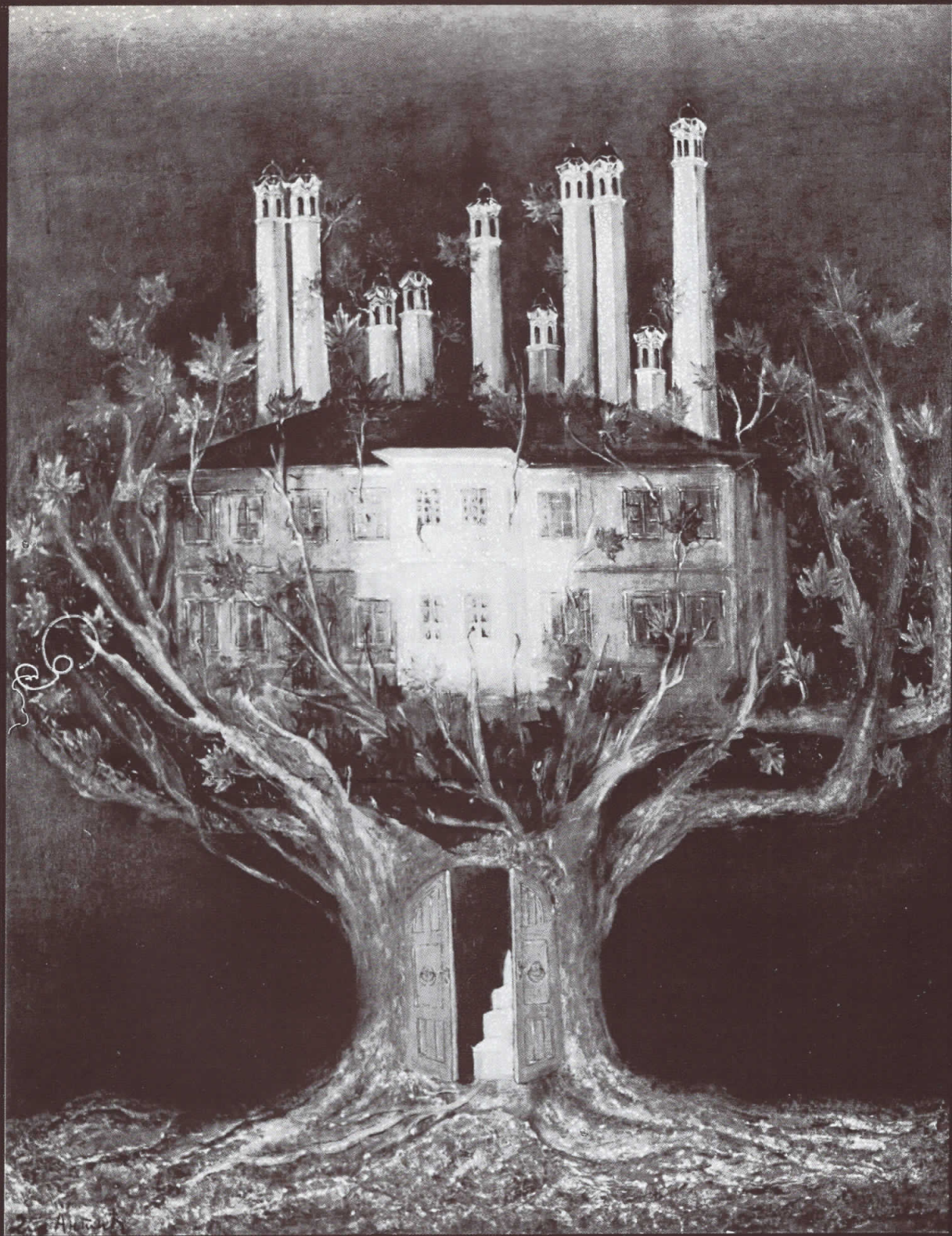
2. PRELJA, 1948, ulje na platnu, 100 × 70

3. NOĆ SA MOG PROZORA, 1979. komb. tehnika, 135 × 90

4. TOPČIDERSKI KONAK, 1980, ulje na platnu, 115 × 150

5. PORTR, 1938, ulje na platnu, 70 × 100









---

MOMČILO ANTONOVIĆ

---

Rođen 1938. u Kruševcu.  
Akademiju likovnih umetnosti i postdiplom-  
ske studije završio u Beogradu.  
Docent na Fakultetu likovnih umetnosti u Beo-  
gradu.

**SAMOSTALNE IZLOŽBE:**

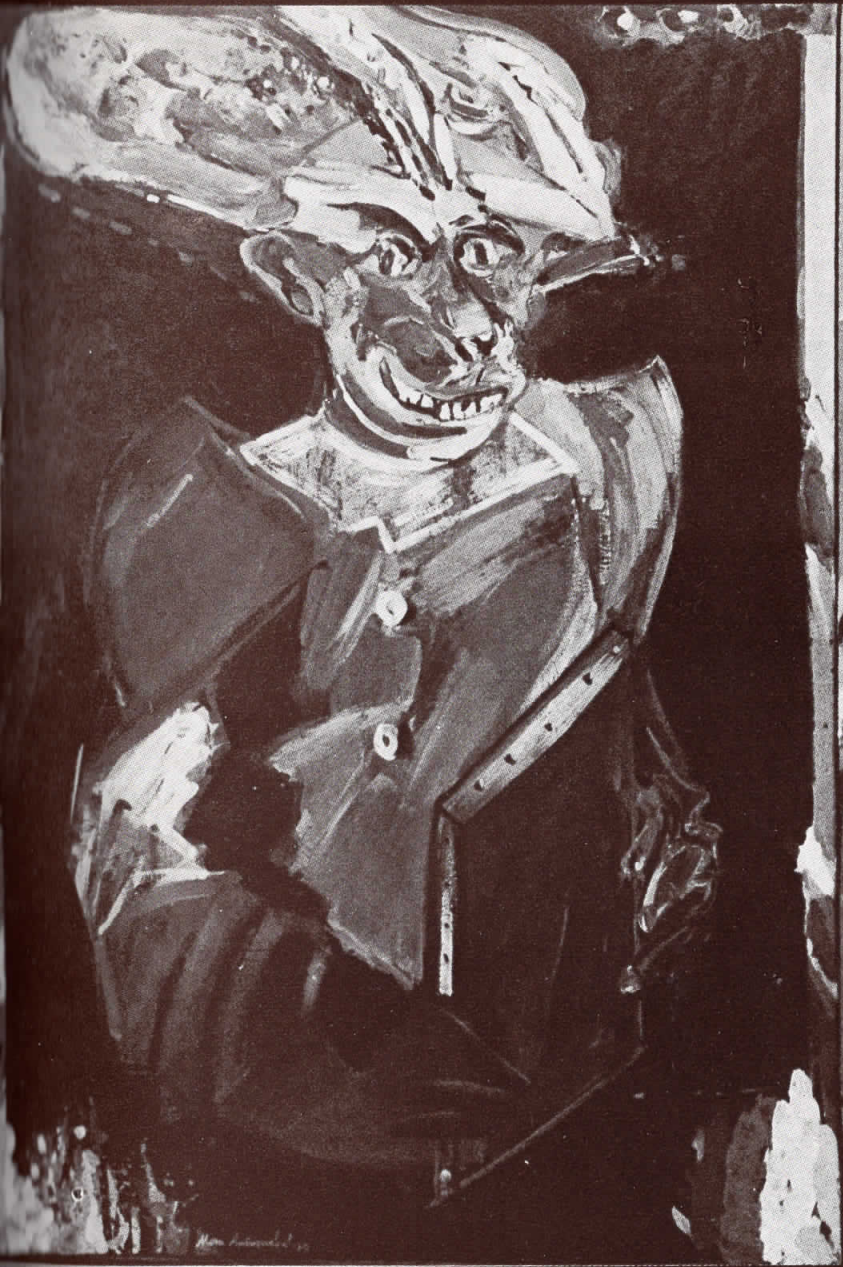
1958, 1962, 1966 — Kraljevo  
1966, 1968, 1971, 1973 (sa Z. Pavlovićem i R.  
Reljićem) — Beograd  
1967 — Novi Sad  
1976 — Beograd, Zapadni Berlin, Minhen  
1978 — Njujork, Vašington, Berlin  
1979 — Ohrid, Bitolj

Izlagao na više izložbi jugoslovenske umetno-  
sti u zemlji i inostranstvu.

Dobitnik više nagrada za slikarstvo i prime-  
njenu grafiku.

1. SLIKAREV SAN, ulje na platnu, 1972,  
160 × 140
2. SLIKAR SLIKA DAN, 1973, ulje na platnu,  
195 × 140
3. LEDA, 1975, ulje na platnu, 160 × 140
4. KOLEKCIONAR SINIŠA KOLEKCIONIRA  
SLIKU, 1979/80, ulje, 100 × 160









---

STEVAN BODNAROV

---

Rođen 1905. u Gospođincima.  
Umetničku školu i akademski tečaj završio  
1930. u Beogradu.

Slikarstvo učio kod profesora Milana Milovanovića, a vajarstvo kod profesora Petra Palavičinića.

Prvi put izlagao 1930. na Jesenjoj izložbi u Umetničkom paviljonu »Cvijeta Zuzorić«. 1935. izlagao u Parizu u galeriji »Karmin« (sa Derenom i Vlamenkom). Jedan od osnivača grupe »Život«. U Parizu izlaže i 1939 na izložbi jugoslovenske umetnosti (M. Uzelac, M. Celebanović, B. Baruh, P. Milosavljević, V. Dimitrijević i dr.)

Posle oslobođenja učestvovao na izložbi Jugoslovensko slikarstvo XIX i XX veka (Moskva, Lenjingrad, Bukurešt, Budimpešta).

1934. bio je u Parizu kao stipendista francuske vlade.

1941. uhapšen, a 1942. prebačen u logor na Banjici. 1944. stupa u NOB.

Posle oslobođenja uradio veliki broj bista i spomenika: Bijelo Polje, Kula, Srbobran, Bačka Topola, Mihajlovac, Stara Pazova, Stolice kod Krupnja, Bajina Bašta, Jajinci, Bela Crkva i dr.





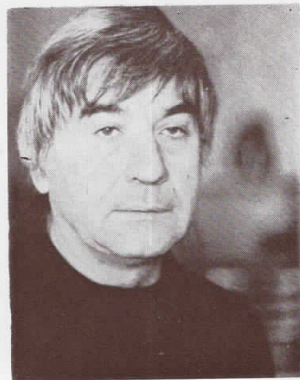
STANLEY  
2000



Nosilac je 7. julske nagrade SR Srbije, 4. julske nagrade Saveza boraca NOR-a.

Od 1933. do 1976. imao preko 20 samostalnih izložbi, na kojima je izlagao slike i skulpture.

1. AKT, 1934, ulje na platnu, 70 × 100
2. ENTERIJER, 1932, ulje na platnu, 60 × 77
3. AUTOPORTRET, 1932, ulje na platnu, 47 × 35
4. PORTRET, 1935, ulje na platnu, 13 × 9
5. AUTOPORTRET, 1955, ulje na platnu, 36 × 22
6. AUTOPORTRET, 1962, ulje na platnu, 60 × 40



---

MILAN CMELIĆ

---

Rođen 1925. u Šibeniku.  
Pravni fakultet završio u Beogradu.  
Slikarstvo učio privatno (atelje Đorđa Ilića).  
Prvi put izlaže 1952. sa grupom »Samostalni«.  
Priredio devet samostalnih izložbi u gradovima Jugoslavije.  
Učestvovao na svim značajnijim izložbama naše umetnosti u zemlji i inostranstvu.  
Dobitnik više nagrada za slikarstvo i Oktobarske nagrade grada Beograda.

1. PROZOR, 1978, ulje na platnu, 140 × 100
2. PORTAL, 1980, ulje na platnu, 90 × 65
3. ŽELJEZNA VRATA, 1980, ulje na platnu, 110 × 73
4. DVORIŠTE, 1980, ulje na platnu, 110 × 73

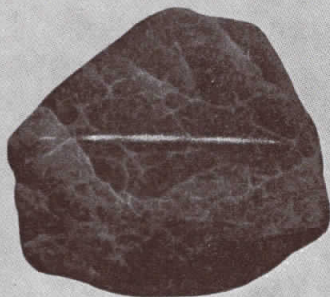




LIAM

TO IR  
ATE





---

ALEKSANDAR CVETKOVIĆ

---

Rođen 1947. u Aleksincu.  
Akademiju za likovne umetnosti i postdiplomske studije završio u Beogradu 1975.

**SAMOSTALNE IZLOŽBE:**

1975 — Galerija Doma omladine Beograda  
1976 — Kulturni centar omladine, Novi Sad, Galerija Doma JNA, Skopje, Galerija PINKI, Zemun

1977 — Likovna jesen, Sombor

1978 — Galerija KNU, Beograd, Paviljon »Kinjaz Miloš«, Arandelovac, Atelje 212, Beograd, Galerija UNA, Ženeva

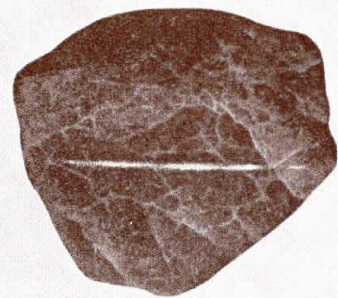
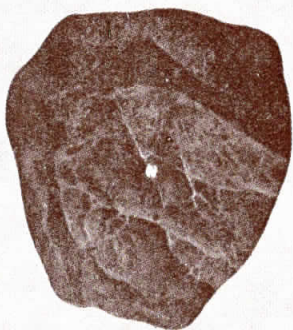
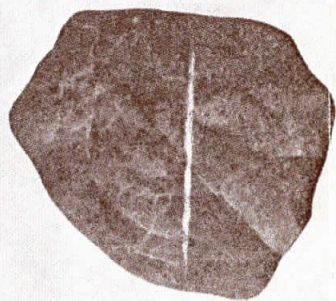
1979 — Tribina mladih, Novi Sad, Galerija Doma omladine, Skopje, Galerija '73, Beograd

1980 — Galerija »Nadežde Petrović«, Čačak

Od 1973. izlagao na više reprezentativnih izložbi naše umetnosti u zemlji i inostranstvu: Beograd, Zagreb, Ljubljana, Rijeka, Slovenj Gradec, Sarajevo, Sombor, Dubrovnik, Novi Sad, Niš, Maribor, Banja Luka, Budimpešta, Aleksandrija, Nirnberg, Njujork, Panama, Bukurešt, Filipini, Novi Zeland, Helsinki, Boston i dr.

Dobitnik više značajnih nacionalnih i internacionalnih nagrada za slikarstvo.







Zajedničke slike Aleksandra Cvetkovića i Bo-  
židara Damjanovskog:

1. »SLIKA U SLICI«, 1978, ulje-akril, 180 × 220
2. »SLIKA U SLICI« No. 2, 1978, ulje-akril,  
180 × 220
3. »SLIKA U SLICI« No. 3, 1979, ulje-akril,  
200 × 200

*Slike Aleksandra Cvetkovića:*

1. »INTERVENCIJE« No. 1, 1979/80, aktilik,  
110 × 180
2. »INTERVENCIJE« No. 2, akrilik, 110 × 180



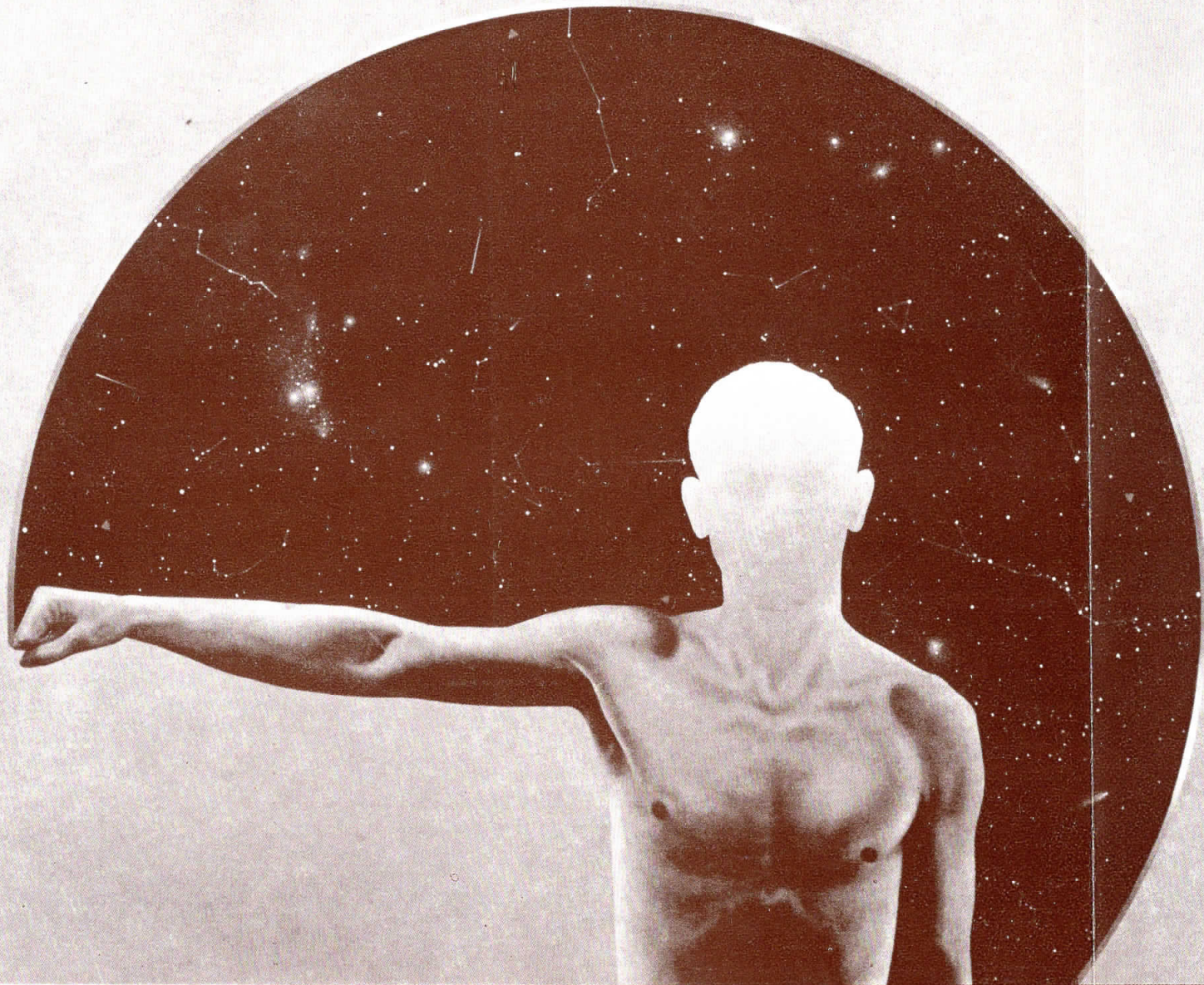


---

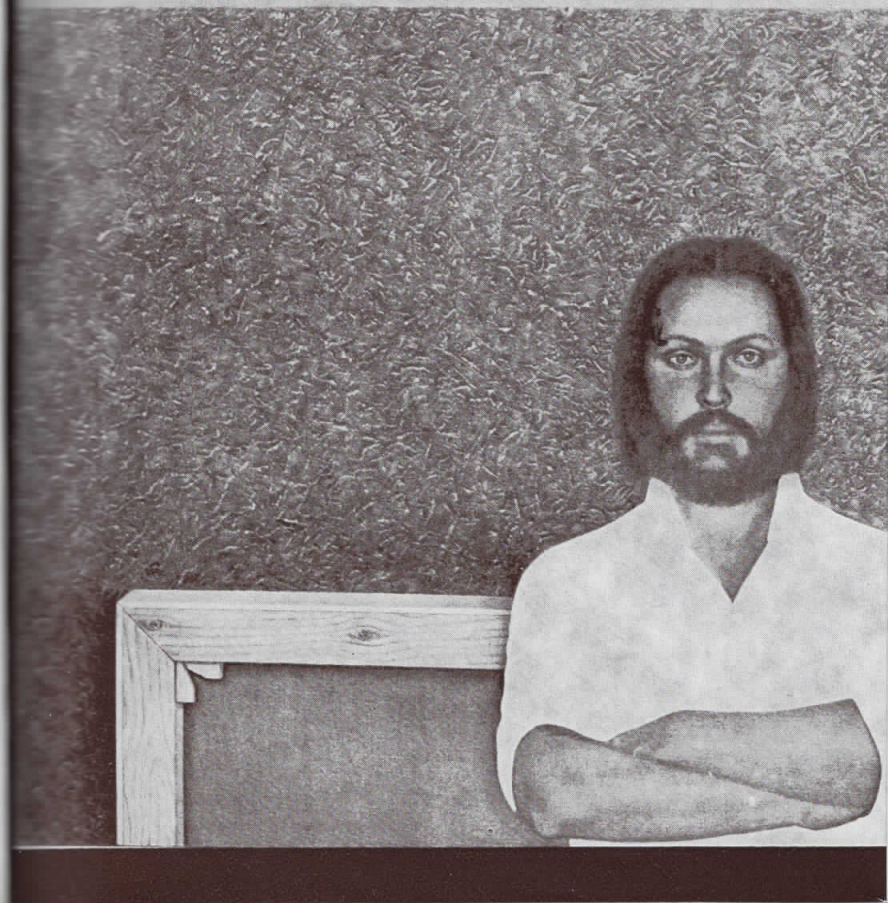
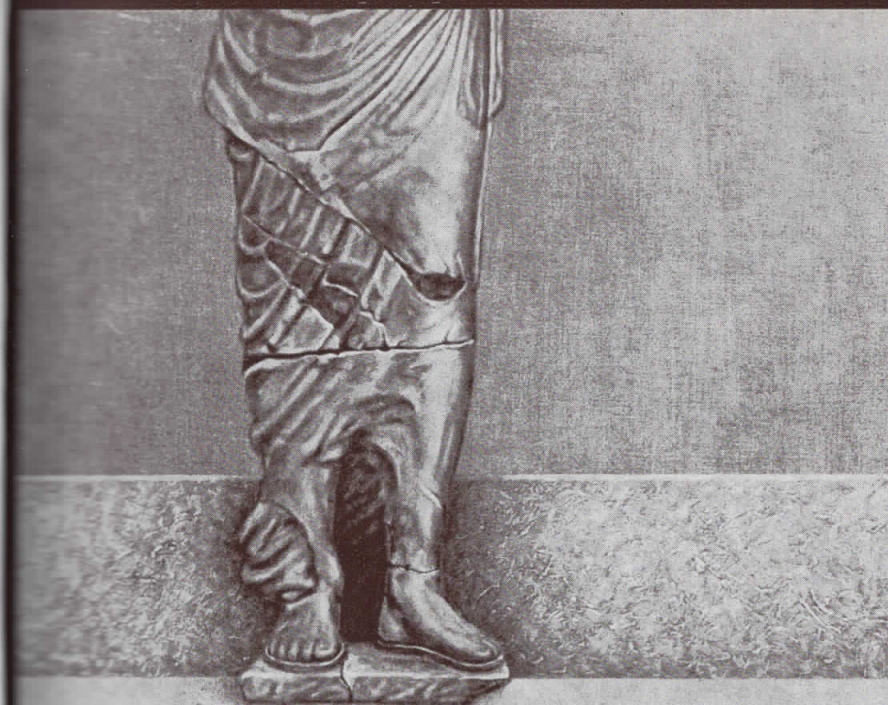
DAMJANOVSKI — CVETKOVIĆ

---









---

BOŽIDAR DAMJANOVSKI

---

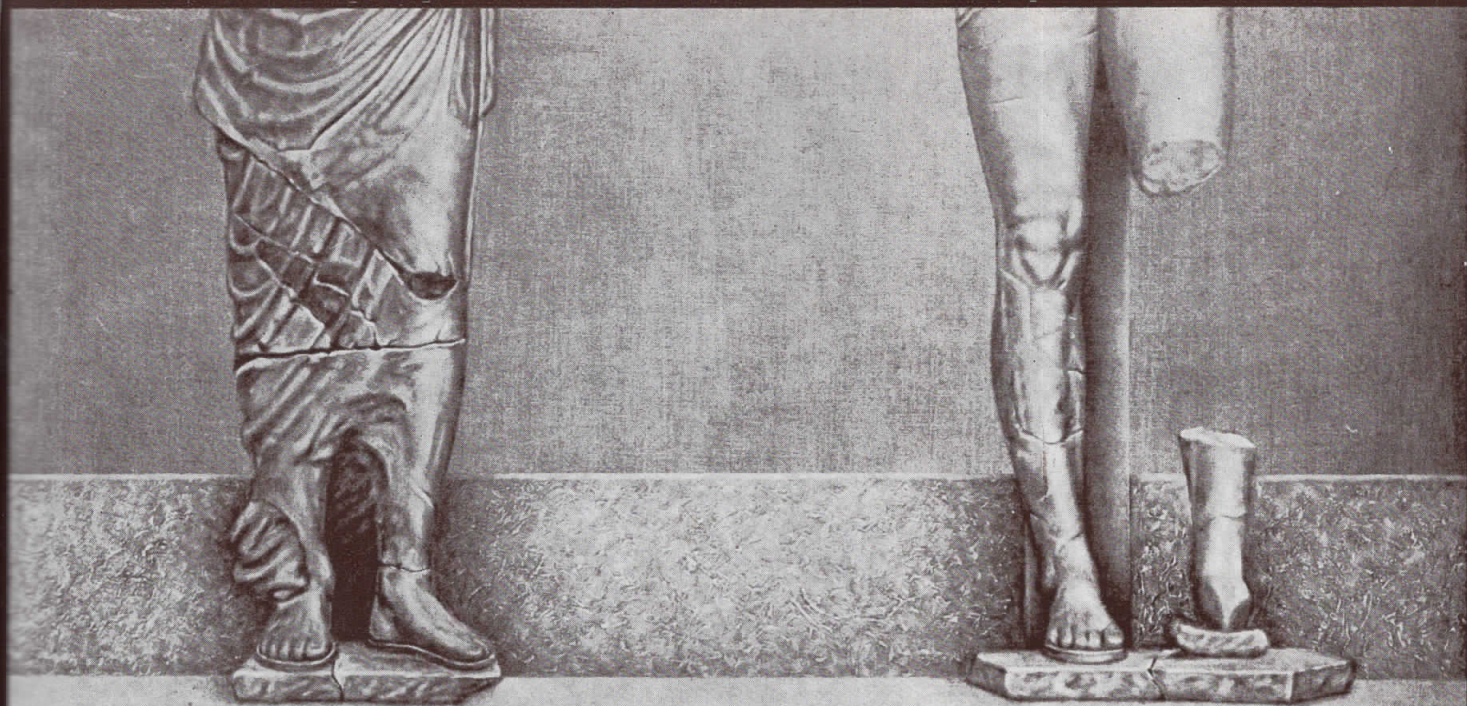
Rođen 1947. u Skoplju.  
Akademiju likovnih umetnosti i postdiplom-  
ske studije završio u Beogradu 1975.

**SAMOSTALNE IZLOŽBE:**

1976 — Beograd, Gal. Doma omladine  
1977 — Novi Sad, Gal. Kulturnog centra om-  
ladine, Skopje, Gl. Doma JNA, Zemun, Gl.  
PINKI, Sombor, Likovna jesen  
1979 — Novi Sad, Tribina mladih, Skopje,  
Dom omladine, Pančevo, Centar za kulturu,  
Beograd, Galerija '73  
1980 — Čačak, Gal. »Nadežda Petrović«,  
Ljubljana, Mestna galerija  
Izlagao na više reprezentativnih izložbi u  
zemlji i inostranstvu.  
Dobitnik više značajnih nagrada za slikarstvo,  
nacionalnih i internacionalnih.

1. »TEST SA PRISUTNOŠĆU«, 1979. komb. teh-  
nika, 120 × 130
  2. »TEST SA KONTRAPOSTOM«, 1979, komb.  
tehnika, 120 × 130
- ZAJEDNIČKE SLIKE SA A. CVETKOVIĆEM:**
1. SLIKA U SLICI I, 1977, komb. tehnika,
  2. SLIKA U SLICI II, 1977, komb. tehnika,
  3. SLIKA U SLICI III, 1979, komb. tehnika,









---

MILIVOJE MILO DIMITRIJEVIĆ

---

Rođen 1929. u Beogradu.  
Akademiju likovnih umetnosti završio u Beogradu, u klasi prof. Nedeljka Gvozdenovića, kod koga je završio i postdiplomske studije. Šest meseci provodi na usavršavanju u Amsterdamu, kod profesora slikara Karla Apla. Učestvovao na više značajnih izložbi naše umetnosti u zemlji i inostranstvu. Samostalno izlagao od 1958. do 1979. u Hagu, Beogradu, Novom Sadu, Amsterdamu i Londonu.

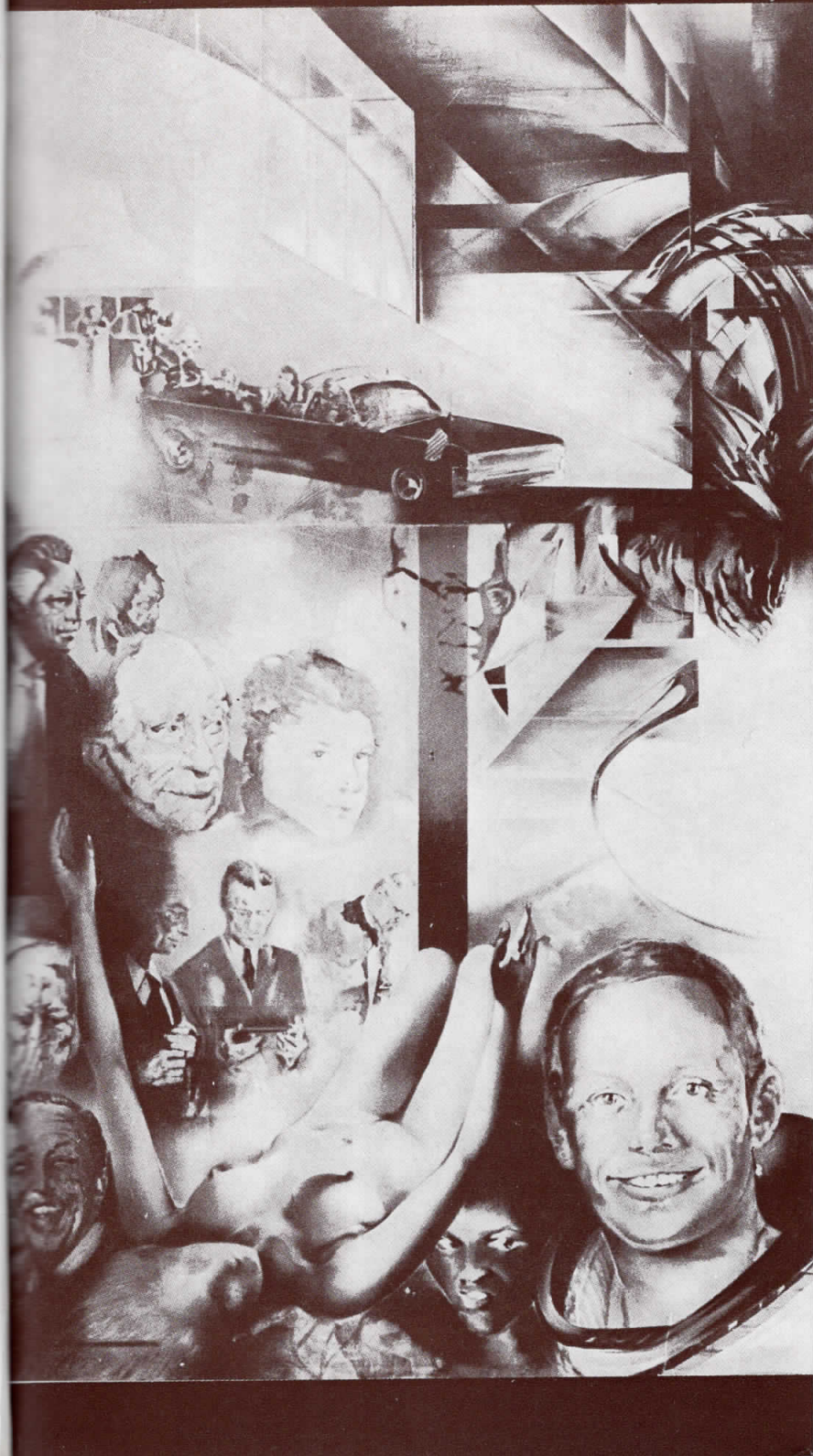
1. PORTRET MOG OCA, 1953, ulje na platnu, 102×100
2. LIDO U AMSTERDAMU
3. NEPOZNATA BEOGRADANKA, 1975, ulje na platnu, 88×110
4. DIONISIJE, 1971, ulje na platnu, 96×116
5. KAULIKOS, 1980, ulje na platnu, 190×220



Fi Miao  
Anduysiot







OLJA IVANJICKI

Rođena 1931. u Pančevu.  
Akademiju likovnih umetnosti i postdiplomske  
studije završila u Beogradu 1957.  
Izlaže od 1955.

**SAMOSTALNE IZLOŽBE:**

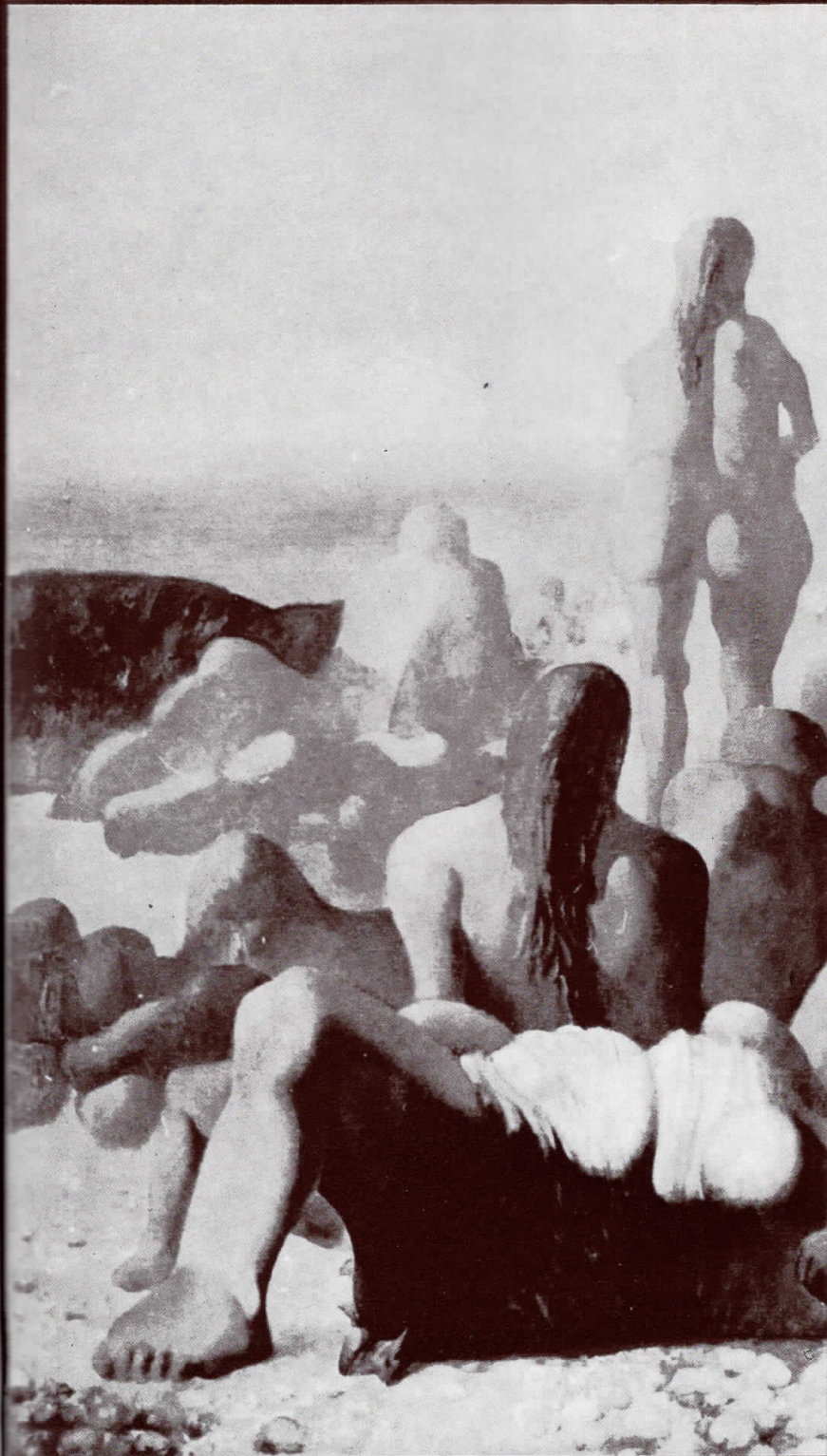
- 1957 — Beograd, Galerija ULUS
- 1961 — Beograd, Grafički kolektiv
- 1964 — Beograd, Grafički kolektiv  
Rovinj, Muzejska zbirka
- 1965 — Beograd, Happening, Atelje 212
- 1966 — Beograd, Happening, Grafički  
kolektiv  
Zagreb, Happening, Studentski centar
- 1968 — Njujork, Lincoln center
- 1969 — Beograd, Dom omladine
- 1970 — Roma, CIAK galleria d'Arte
- 1970 — Beograd, Salon MSU
- 1972 — Niš, Galerija savremene umetnosti
- 1974 — Toronto, Galerie Heritage
- 1975 — Montreal, Saily Brofman centre
- 1976 — Beograd, Kulturni centar
- 1976 — Novi Sad, Galerija Ćirpanov
- 1976 — Rovinj, Zavičajni muzej
- 1978 — Zagreb, Stara gradska vijećnica

1. MALA MIŠOLOVKA ZA VELIKE STVARI,  
1965, ulje na platnu, 140×200
2. XX VEK, 1976/77, ulje na platnu, 300×200
3. SUPERPRIRODA, 1979/80, ulje na platnu,  
140×200









---

LJUBODRAG JANKOVIĆ JALE

---

Rođen 1932. u Pirotu.  
Akademiju za primenjene umetnosti završio u  
Beogradu.  
Izlaže od 1957.

**SAMOSTALNE IZLOŽBE:**

1962, 1965, 1969, 1973, 1979, 1980 — Beograd  
1962 — Novi Sad  
1973 — Skoplje  
1974 — Svetozarevo

Izlagao na mnogim kolektivnim izložbama jugo-  
slovenske umetnosti u zemlji i inostranstvu.  
Dobitnik više nagrada za slikarstvo i ilustra-  
ciju.

1. SAN, 1978, ulje na platnu, 150×95
2. OSVIT, 1977, ulje na platnu, 130×97
3. MIRNE VODE, 1975, komb. tehnika 97×130
4. OAZA MIRA, 1972, ulje na platnu, 146×114
5. POPLAVA, 1975, ulje na platnu, 114×146









DRAGOŠ KALAJIĆ—DRAGO

Rođen 1943. u Beogradu.  
Diplomirao na rimskoj Accademia di Belle Arti 1965.

Samostalne izložbe: »Omladinska galerija«, Beograd 1958; Galerija »L'Obelisco«, Rim 1964; Galerija KNU, Beograd 1965; Galerija »Maya«, Brisel 1967; Galerija »Del Levante«, Rim 1967; Galerija Doma omladine, Beograd 1967; Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1968; Galerija »La sfera«, Modena 1969; Galerija »Vinciana«, Milano 1970; Galerija »San Michele«, Breša 1970; Galerija »Al Carbonesi«, Bolonja 1970; Galerija »La Sfera«, Modena 1971; Galerija »Vinciana, Milano 1972; Galerija »San Michele«, Breša 1972; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd 1973, Galerija Kulturnog centra Beograda 1979.

Izlagao na više izložbi naše i svetske umetnosti u zemlji i inostranstvu (Pitsburg, Akvila, Pariz, Rim, Ostende, Milano, Grac, Beč i dr.)

1. »1984« ili SMAK SVETA, 1978, ulje na platnu, 210 × 135
2. GENETIČKI ALTRUIZAM, 1979/80, ulje na platnu, 230 × 145
3. PRIZOR IZ HIPERBOREJE, 1978, ulje na platnu, 62 × 40
4. PRIZOR IZ HIPERBOREJE, 1978, ulje na platnu, 62 × 40
5. »ONA«, 1976, ulje na platnu, 135 × 135









---

KOSTA KRIVOKAPIĆ

---

Rođen 1912. u Cuce — Cetinje.  
Umetničku školu »Josić« završio u Beogradu, učenik Jovana Bijelića i Mladena Josića. Scenografiju specijalizirao u Pragu kod prof. Šulca i u Parizu u studiju »Bulonj«.  
U periodu 1957. do 1980. imao 15 samostalnih izložbi u Beogradu i Zemunu. Učestvovao na brojnim izložbama naše umetnosti u zemlji. Pored slikarstva bavi se i filmskom scenografijom.

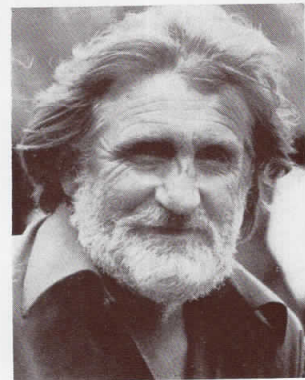
1. BEOGRAD, 1980, ulje na platnu, 75×93
2. ASOCIJACIJA, 1980, ulje na platnu, 75×93
3. BEOGRAD (ISPOD KALEMEGDANA), 1979, ulje na platnu, 75×93
4. ZASEOK, 1979, ulje na platnu, 50×70
5. IZ CIKLUSA SALAŠI, 1979, ulje na platnu, 54×65





Knut Kumbek





---

BOŽIDAR KOVAČEVIĆ

---

Rođen 1934. godine na Borovoj Glavi.  
Akademiju za likovne umetnosti i specijalni  
tečaj završio u Beogradu u klasi profesora  
Đorđa Andrejevića Kuna i Ljubice Sokić 1961.  
godine.

**SAMOSTALNE IZLOŽBE:**

- 1959 — Beograd, Klub ALU
- 1962 — Bihać, Dom JNA, Titovo Užice, Ve-  
lika sala SO
- 1963 — Priboj, Užička Požega, Beograd
- 1964 — Vrbas, Sombor
- 1965 — Beograd, Umetnički paviljon »Cvije-  
ta Zuzorić«
- 1966 — Njujork, Galerija Roko
- 1969 — Beograd, NU Braća Stamenković
- 1974 — Titovo Užice
- 1973 — Beograd, NU »Veselin Masleša«
- 1972 — Beograd, »Privredni pregled«
- 1974 — Beograd, Kruševac, Aleksandrovac,  
Vrnjačka Banja, Zlatibor







1975 — Zlatibor (otvaranje ateljea i galerije na Borovoj Glavi)

1976 — Beograd, Ljubljanska banka

1977 — Zlatibor, Stacionar; Zlatibor, Hotel Palisad

1978 — Beograd, Galerija ULUS

1980 — Kairo.

Izlagao na više grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu.

1. POLUAKT, 1974, ulje na platnu, 48 × 38

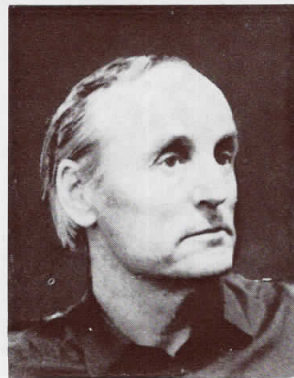
2. PORTRET DOKTORA GAVRILOVIĆA, 1972, ulje na platnu, 40 × 30

3. AUTOPORTRET, 1972, ulje na platnu, 40 × 30

4. AUTOPORTRET SA TELEFONOM, 1976, ulje na platnu, 98 × 136

5. DEČAK, 1978, ulje na platnu, 70 × 50





ALEKSANDAR LUKOVIĆ

Rođen u Beogradu 1924.  
Akademiju za likovne umetnosti i postdiplom-  
ske studije završio 1952.  
Redovni profesor Fakulteta za likovne umet-  
nosti u Beogradu.

**SAMOSTALNE IZLOŽBE:**

- 1953 — Galerija Grafički kolektiv, Beograd, grafike
- 1954 — Galerija ULUS, Beograd, slike
- 1955 — Galerija Grafički kolektiv, Beograd, litografije u boji
- 1957 — Galerija Grafički kolektiv, slike i grafike
- 1958 — Bečej, Gradski muzej, slike i grafike
- 1959 — Tribina mladih, Novi Sad, slike »Klov-  
novi i ljudi«
- 1960 — Gradska izložbena sala, slike
- 1961 — Grafički kolektiv, Beograd, crteži
- 1963 — Galerija Doma JNA, Beograd, slike i crteži
- 1966 — Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, slike i crteži





Nenadović-Lunijan 1980



1969 — Gradska izložbena sala, Subotica, crteži

1970 — Mala galerija, Zrenjanin, slike i crteži

1971 — Galerija Doma JNA, Beograd, »Klovnovi i ljudi«

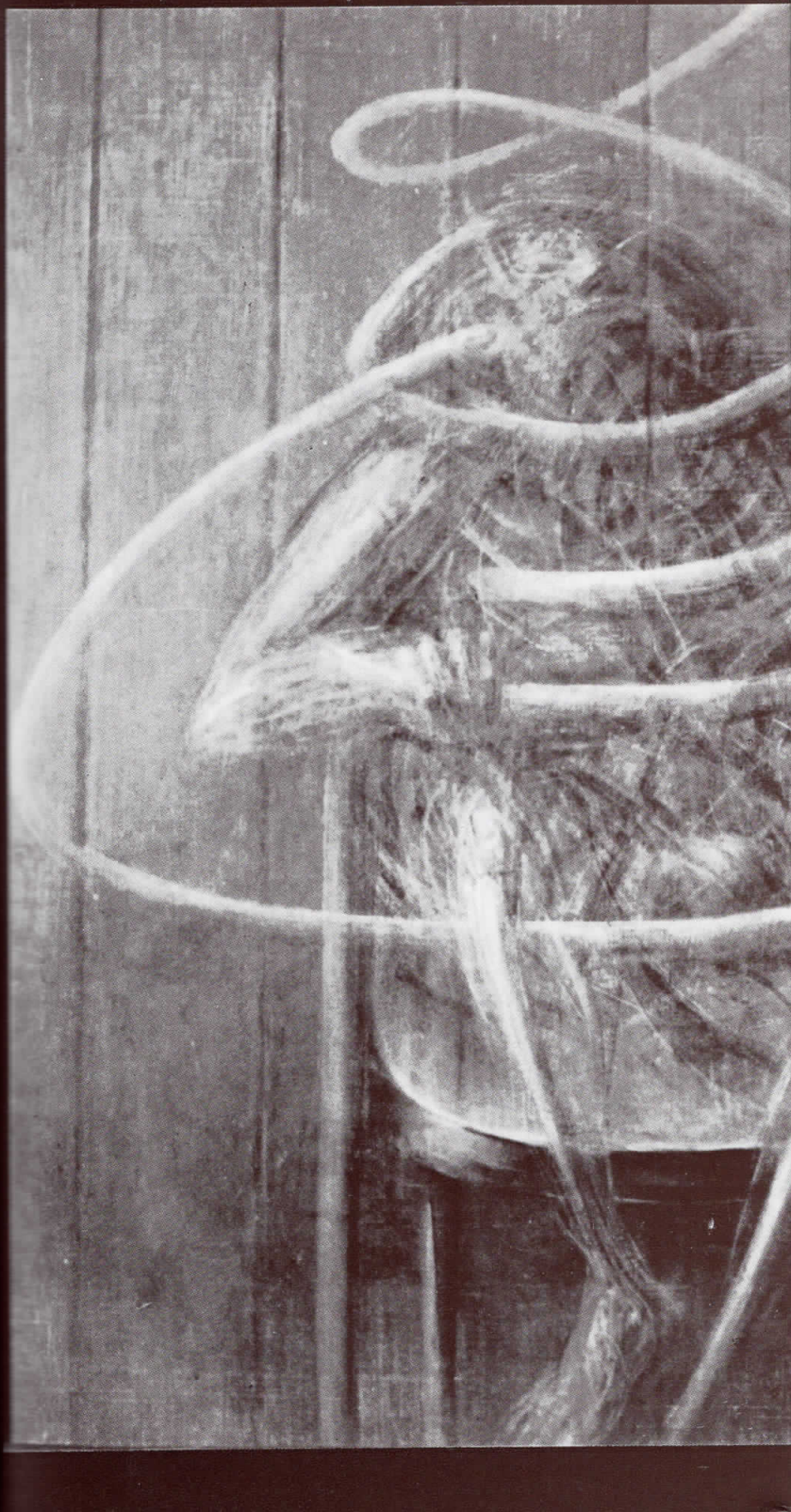
1975 — Foaje hotela »Zobnatica«, Bačka Topola; Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, »Klovnovi i ljudi«; Narodni muzej, Zrenjanin, retrospektiva 1950—1975

1978 — Galerie Milan, Berlin, Circus, slike  
Galerie Dumann, Circus, slike

1980 — Galerija Doma JNA Beograd, »Igre klovnova«, slike i crteži  
Dobitnik Sedmojulske nagrade za slikarstvo SRS

1. MUNDUS EST FABULA, 1977, ulje na platnu, 100 × 80
2. FATALISTI, 1978, ulje na platnu, 135 × 115
3. LJUDI NUDE SVOJE PTICE, 1980, ulje na platnu, 100 × 100
4. IGRE KLOVNOVA, 1980, ulje na platnu, 180 × 200





---

ZORAN LJUTICA

---

Rođen 1948. u Prištini.  
Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu završio 1974. u klasi prof. Mladena Srbinovića, a postdiplomske studije 1977. kod istog profesora. Član ULUS-a od 1975.

GRUPNE IZLOŽBE:

1974 — OBNOVA SLIKE, Galerija Kulturnog centra Beograda  
Kolonija mladih, Ivanjica, Perspektive II, Beograd, Bitef

1974 — Atelje 212

Generacija 74 — Galerija ULUS

1975 — Svet u kome živimo, Galerija Doma JNA

16. oktobarski salon, Neoromantizam kao umetnost nespokojstva, Novi Sad

1976. — Kritičari su odabrali, Galeriju Kulturnog centra Beograda

Beogradski mladi slikar I, Salon Muzeja savremene umetnosti 17. oktobarski salon

1977 — Aktualnosti u srpskoj likovnoj umetnosti 1972—1977, Umetnički paviljon »Cvijeta Zuzorić«

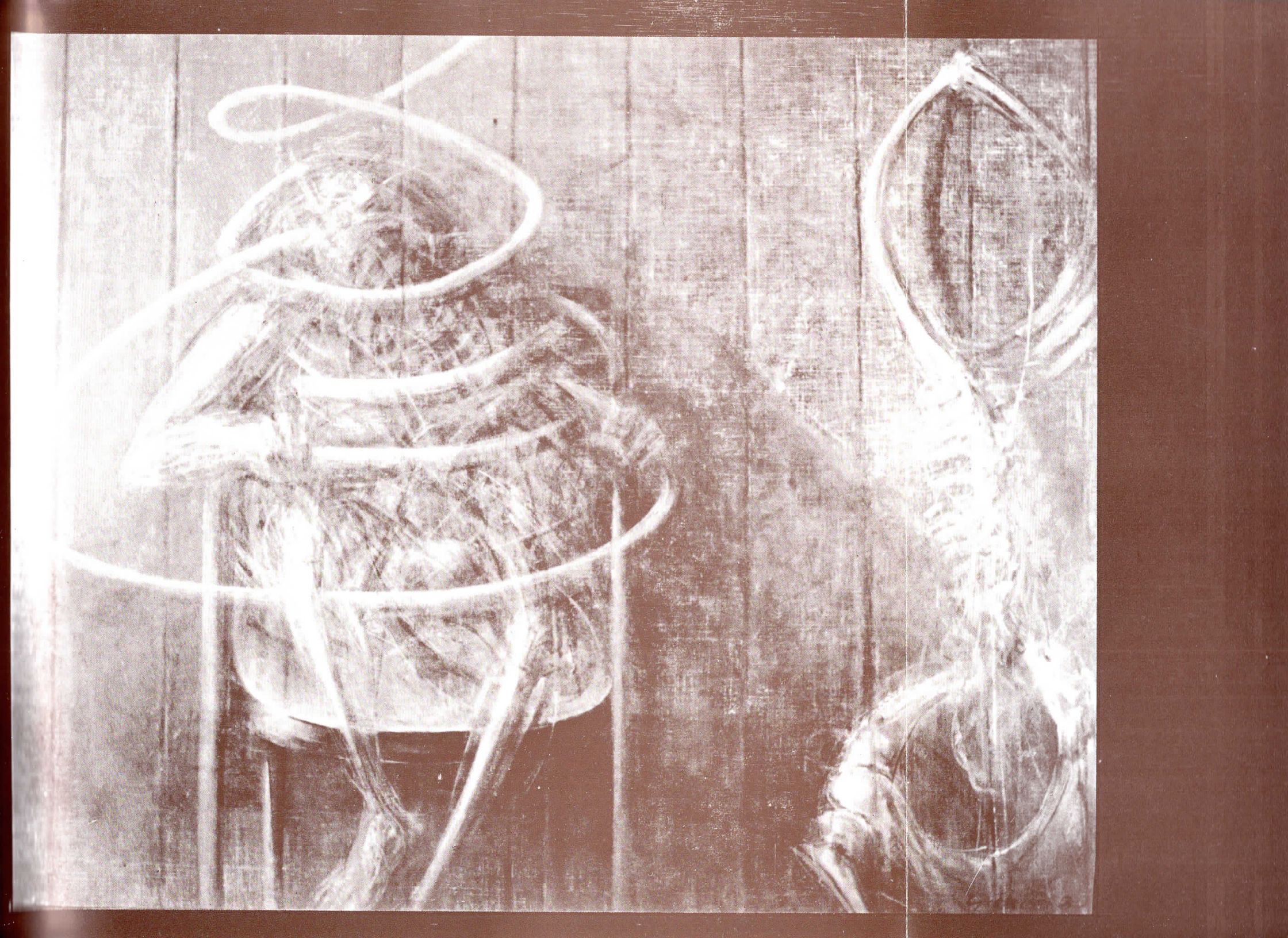
1980. — Majski salon, Letnji salon Kulturnog centra Beograda

1. IZA ZIDA, 1980, ulje na platnu, 80×100

2. FENIKS, 1979, ulje na platnu, 100×80

3. RADIO RASPEĆE (TRIPTIH), 1980, ulje na platnu, 3×120×85

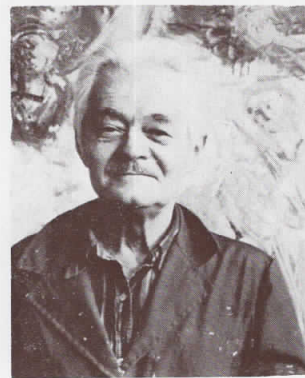












---

PEĐA MILOSAVLJEVIĆ

---

Rođen 1908. u Lužnicama kod Kragujevca. Prve slikarske instrukcije dobija još u detinjstvu od Ljubice Filipović. Kasnije, u Skoplju, u gimnaziji, profesor crtanja mu je slikar Hristifor Crnilović.

Studira prava i uči slikarstvo kod Jovana Bijelića. Prvi put izlaže 1929. na II jesenjoj izložbi beogradskih umetnika. Niz godina provodi u diplomatskoj službi. Prvu nagradu za slikarstvo dobio je 1937. u Parizu (Grand Prix na Međunarodnoj izložbi).

Više puta samostalno izlagao u Beogradu, Dubrovniku, Londonu, Parizu, Brislu i na mnogim reprezentativnim izložbama naše umetnosti u zemlji i inostranstvu. Ostvario obiman i retko celovit slikarski opus.

Više od tri decenije bavi se književno-esejističkim radom.

1. TV — PISCI I ČITAOCI, 1975/79, ulje na platnu, 145×114
2. UMNI I FIZIČKI RAD, 1975/77, ulje na platnu, 143×112,5
3. SEĆANJE NA SOPOĆANE, 1977/78, ulje na platnu, 130×194





---

MILAN MILETIĆ

---

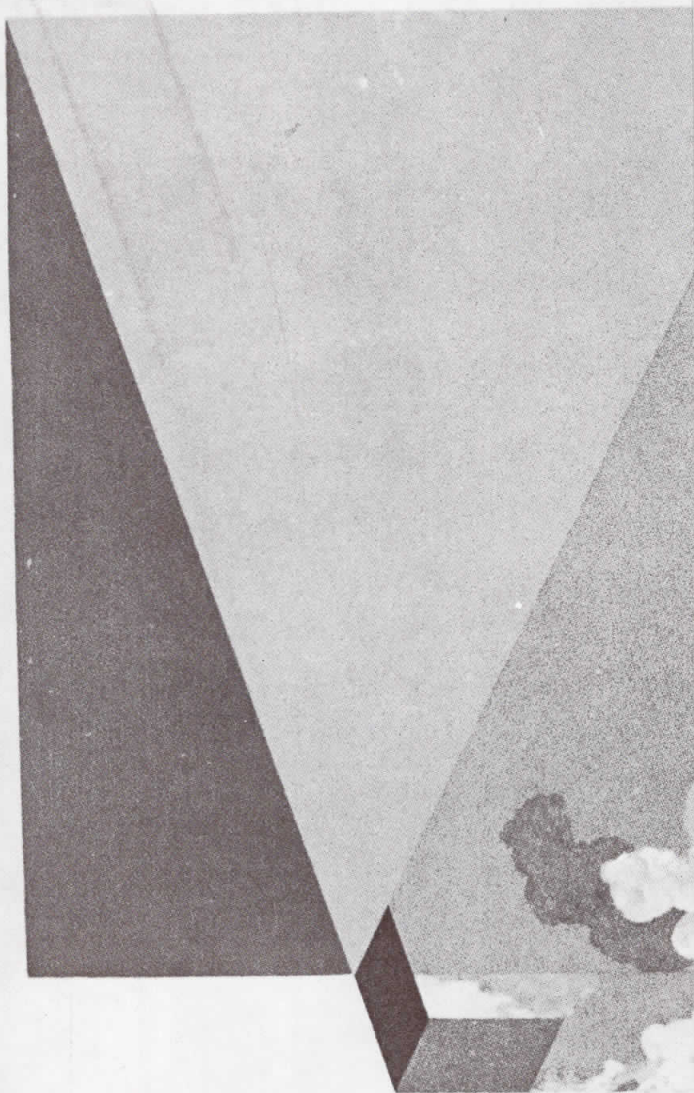
Rođen 1950. u Lapovu.  
Akademiju za likovne umetnosti i postdiplom-  
ske studije završio u Beogradu, u klasi prof.  
Stojana Čelića.  
Član ULUS-a od 1976.  
Samostalne izložbe od 1974. i učestvuje na  
izložbama nove figuracije u zemlji i inostran-  
stvu.  
Dobitnik je više nagrada i priznanja za sli-  
karstvo.

1. PORTRE, 1975, ulje na platnu, 100 × 81
2. TIJANA, 1980, ulje na platnu, 27 × 24
3. BELA GLAVA, 1980, ulje na platnu, 35 × 39
4. LJUBICA, 1976, ulje na platnu, 85 × 78









---

BRANKO N. MILJUŠ

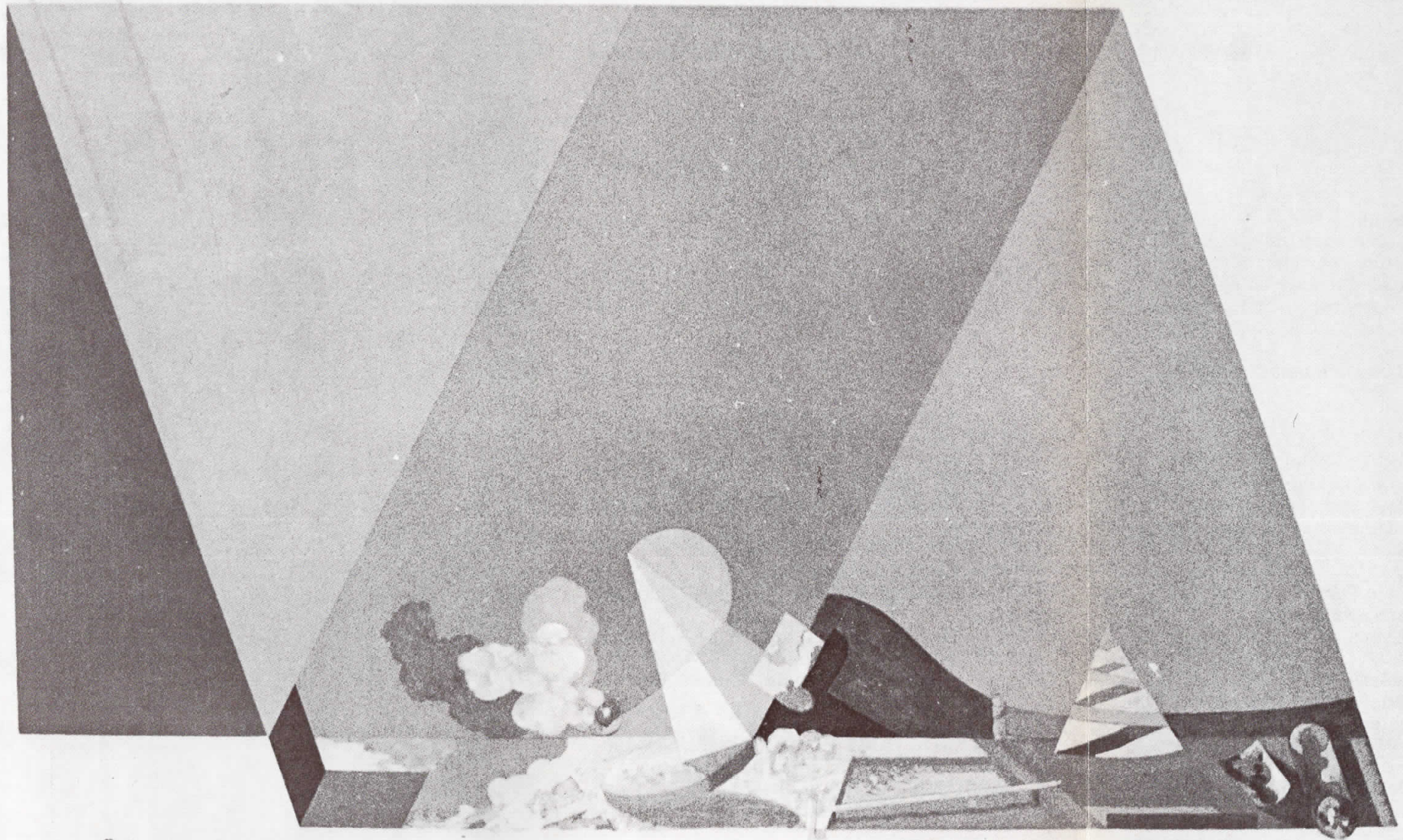
---

Rođen 1936. u Dragotinji.  
Akademiju likovnih umetnosti završio u Beogradu 1958. u klasi prof. Nedeljka Gvozdenovića. Postdiplomske studije završio na grafici u klasi prof. Boška Karanovića. Specijalizirao grafiku u Parizu 1962/63 kao stipendista francuske vlade.  
Docent na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu.

**SAMOSTALNE IZLOŽBE:**

- 1959 — Beograd, Grafički kolektiv
- 1961 — Beograd, Grafički kolektiv, Karlovac, Gradska galerija, Novi Sad, Tribina mladih
- 1962 — Pariz, Klub studenata
- 1963 — Beograd, Salon MSU, Novi Sad, NIP Forum
- 1964 — Priština, Foaje Pozorišta, Banja Luka, Dom kulture, Ljubljana, Mala galerija
- 1965 — Kranj, Mestna galerija, Beograd, Atelje 212
- 1966 — Beograd, Galerija KNU
- 1967 — Grac, Galerie Biemn Minoritensaal, Bejrut, Galerie L'amateur
- 1969 — Ljubljana, Mala galerija, Beograd, Grafički kolektiv
- 1970 — Koper, Galerija Loža, Bremen, Galerie Werkstatt







1971 — Kraljevo, Galerija KPZ  
1972 — Beograd, Salon MSU  
1973 — Novi Sad, Mala galerija, Beograd,  
Galerija '73, Edinburg, Galerie De Marco  
1974 — Sremska Mitrovica, Galerija »Lazar  
Vozarević«  
1975 — Banja Luka, Umjetnička galerija  
1976 — Lozana, Galerie Cinq  
1977 — Nojšatel, Galerie 2016, Niš, Narodni  
muzej  
1979 — Njujork, Jugosl. centar za kulturu i  
štampanje, Grupa AMA (Ajdič, Miljuš, Apolonio)  
Koper, Venecija, Trst, Udine, Murska Sobota

1. MOJA OBALA, akrilik, 60×77
2. DAN I NOĆ DUGE (diptih), akrilik, 50×100
3. ZAROBLJENE VODE, ulje, 145×145
4. SABIRANJE SVETLA, ulje 145×145
5. FORMIRANJE, ulje, 145×145





---

MILORAD BATA MIHAJLOVIĆ

---

Rođen 1923. u Pančevu.

Studira na Pravnom fakultetu i Akademiji za likovne umetnosti u Beogradu. Odlazi 1947. sa prijateljima u Zadar i iste godine izlaže na IV izložbi ULUS-a. Napušta Likovnu akademiju 1948. zbog neslaganja sa koncepcijom nastave. U aprilu 1951. izlaže sa grupom »Jedanaestorica«, a u oktobru priređuje prvu samostalnu izložbu u galeriji ULUS-a. Odlazi u Pariz 1952. i tamo se stalno nastanjuje.

Živi u Parizu i Beogradu.

Preko dvadeset samostalnih izložbi organizovao u mnogim gradovima Evrope.

1. NJUJORK, 1967, ulje na platnu, 194 × 178
2. PARIZ, 1968, ulje na platnu, 125 × 148
3. VENECIJA, 1970, ulje na platnu, 113,5 × 145
4. NJUJORK, 1976, gvaš, 56 × 76
5. NJUJORK, 1976, ulje na platnu, 161 × 178,5









---

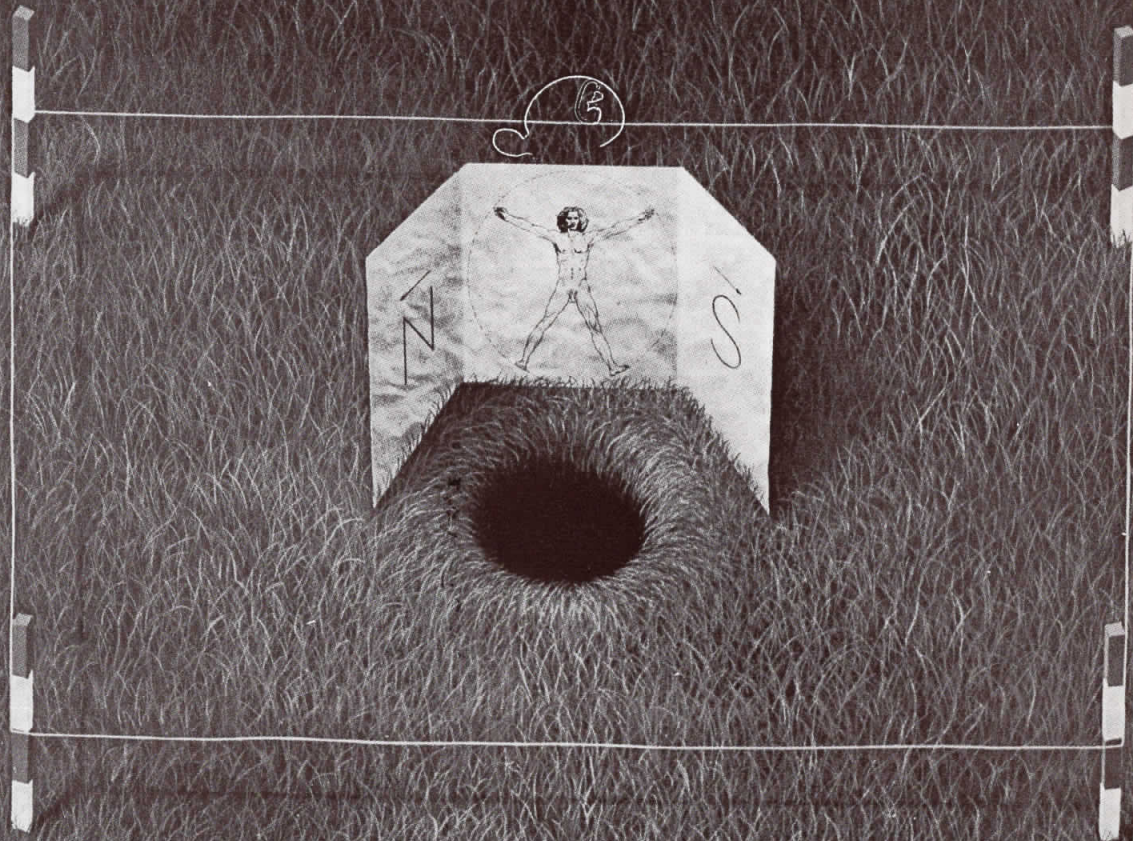
DRAGAN MOJOVIĆ

---

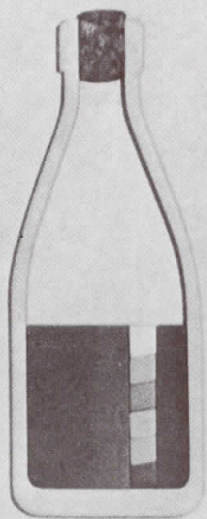
Rođen 1942. u Beogradu.  
Završio Tehnološki fakultet u Beogradu.  
Član Udruženja likovnih umetnika Srbije.  
Prvi put izlagao 1974. Priredio dve samostal-  
ne izložbe i učestvovao na više značajnih  
izložbi nacionalnog i internacionalnog karak-  
tera (Međunarodna izložba BEORGAD 77, Bije-  
nale u Veneciji 1978. i dr.)  
Dobitnik više nagrada za slikarstvo (Memori-  
jal NADEŽDA PETROVIĆ, VJESNIKOVA nagra-  
da »JOSIP RAČIĆ«)

1. SAMOOBUHVAT 4°, 1979, ulje na platnu,  
115 × 160
2. AEQINOCTIO, 1979, ulje na platnu,  
115 × 160









DUŠAN OTAŠEVIĆ

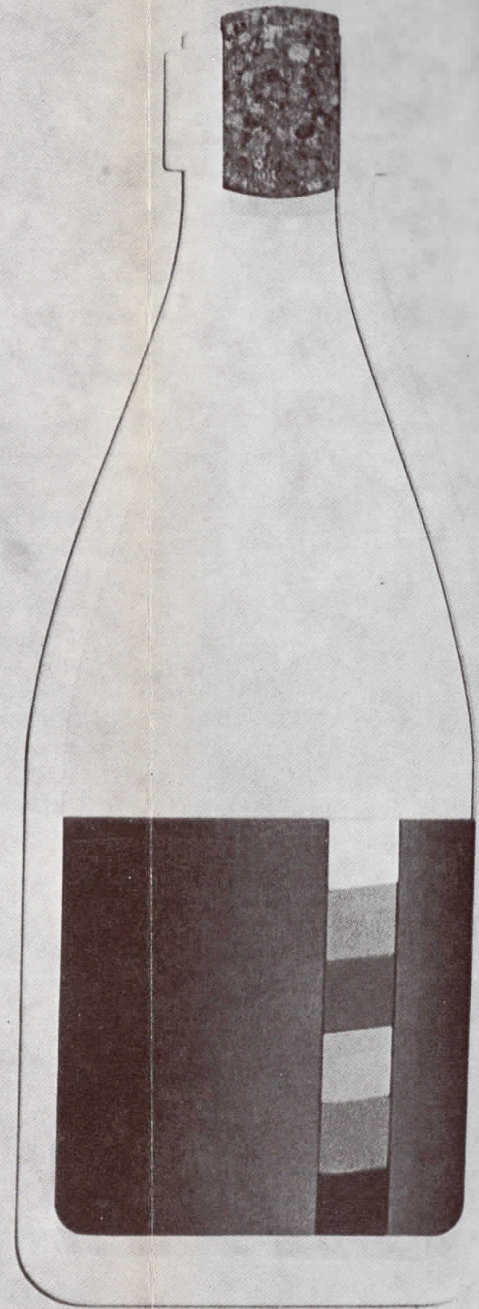
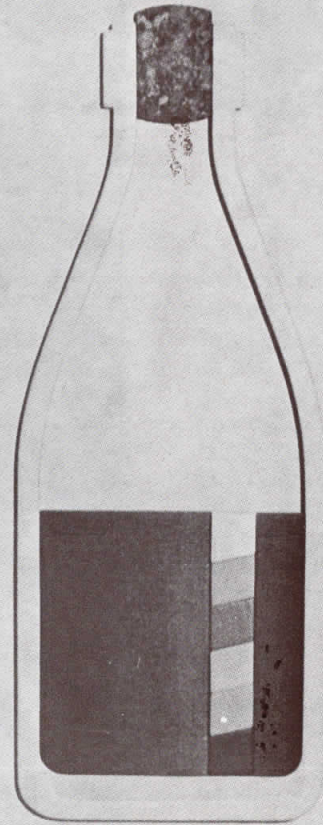
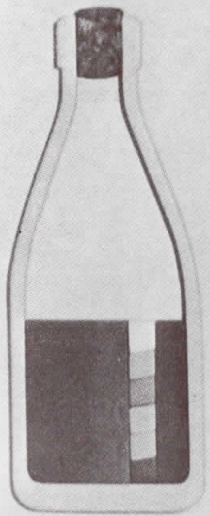
Rođen 1940. u Beogradu.  
Akademiju likovnih umetnosti završio u Beogradu u klasi prof. Ljubice Sokić.

**SAMOSTALNE IZLOŽBE:**

- 1965 — Beograd, Atelje 212
- 1967 — Novi Sad, Tribina mladih, Split, Galerija umetnika (sa R. Reljićem i R. Damjanovićem), Zagreb, Stud. kulturni centar
- 1968 — Breša, Galleria del Minotauro
- 1969 — Beograd, Galerija KNU
- 1970 — Skopje, Salon MSU, (sa R. Reljićem (sa R. Damjanovićem)
- 1971 — Tübingen, Galeria im Zimmertheater (sa R. Damjanovićem)
- 1972 — Venecija, 32. bijenale, Beograd
- 1975 — Dubrovnik, Galerija Sebastijan
- 1979 — Beograd, Salon MSU

1. PRODUŽENA PERSPEKTIVA, 1980, bojeno platno na drvetu, 34×34, 55×21, 89×34, 144×55, 34×34









ZORAN PAVLOVIĆ

Rođen 1932. u Skoplju.

Diplomirao na grupi za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu i na Akademiji za likovne umetnosti u Beogradu, sa postdiplomskim studijama u klasi prof N. Gvozdenovića.

Izlaže od 1959.

Od 1959. do 1971. bavio se likovnom kritikom. Redovan profesor Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu.

1978. objavio knjigu »Svet boje«.

Član je Društva umetničkih kritičara Srbije i Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (AICA).

#### SAMOSTALNE IZLOŽBE:

1959 — Beograd, Dom kulture Zap. Vračar

1960 — Novi Sad, Tribina mladih, Sremska Mitrovica, Muzej

1964 — Beograd, Salon MSU

1965 — Novi Sad, Tribina mladih, Beograd, Kulturni centar

1968 — Beograd, Galerija KNU, Cirihi, Kleines Sunstkabinett

1970 — Beograd, Salon MSU

1973 — Kragujevac, Nar. muzej

1975 — Pariz, Galerie Nane Stern, Beograd, Galerija KNU

1979 — Beograd, Kulturni centar, Banja Luka, Umjetnička galerija

1980 — Zrenjanin, Mala galerija, Beograd, Galerija KNU





John Patrick



1. JEDNA PROLETERSKA MADONA, 1979/80,  
ulje na platnu, 193 × 130
2. KONTEMPLACIJA ANDREJE RUBLJOVA,  
1980, ulje, 232 × 136
3. OH, DRAGI TI ME . . . , 1980, ulje na platnu,  
kolaž, 180 × 150
4. ORPHEUS, 1980, ulje na platnu, kolaž,  
180 × 150
5. HOMO HOMINI, 1980, ulje na platnu, kolaž,  
231 × 212





---

MIHAILO S. PETROV

---

Rođen 1902. u Beogradu.

Umetničko obrazovanje sticao u Umetničkoj školi u Beogradu, Akademiji u Krakovu i samostalno.

Od 1940. do 1969. bio profesor Akademije likovnih umetnosti i jedan od osnivača Akademije za primenjene umetnosti, na kojoj formira Grafički odsek. Učesnik avangardnih pokreta u našoj umetnosti početka treće decenije. Niz godina bavio se umetničkom kritikom. Inicijator i organizator VI jugoslovenske izložbe u Novom Sadu, 1926. Bezmalobli šest decenija bavi se javnim društvenim i kulturnim radom.

Jedan od tvoraca modernog angažovanog plakata i autor niza grafičkih rešenja knjiga, prospekata, časopisa (Plava ptica, Karijatide i dr. Imao niz samostalnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Učestvovao na brojnim izložbama naše umetnosti širom sveta.

Nosilac visokih odlikovanja:

Orden rada sa Crvenom zastavom, Orden zasluga za narod, Orden Republike sa Zlatnim vencem.

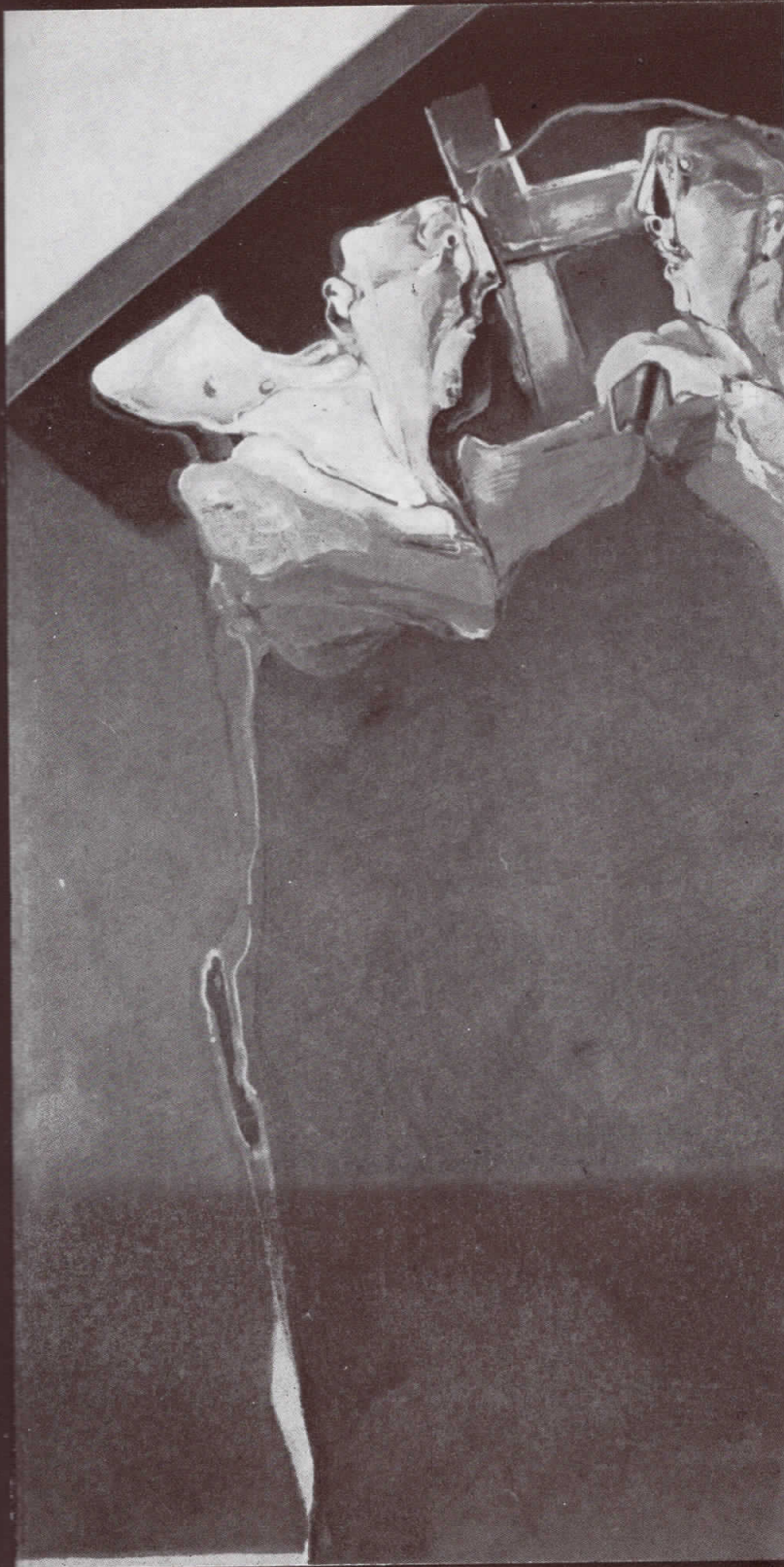
Živi i radi u Beogradu.

1. ODMARANJE, 1941, ulje na platnu, 46×55
2. OBLICI U PROSTORU II, 1960, ulje na kartonu, 68×56
3. SLIKA I, 1966, ulje na lesonitu, 120×89
4. SLIKA II, 1966, tempera i ulje na platnu, 73×92









GRADIMIR PETROVIĆ

Rođen 1935. u Borin Dolu kod Leskovca.  
Završio Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu i Specijalni tečaj na Fakultetu likovnih umetnosti u klasi Mila Milunovića.  
Vanredni profesor Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu.

SAMOSTALNE IZLOŽBE:

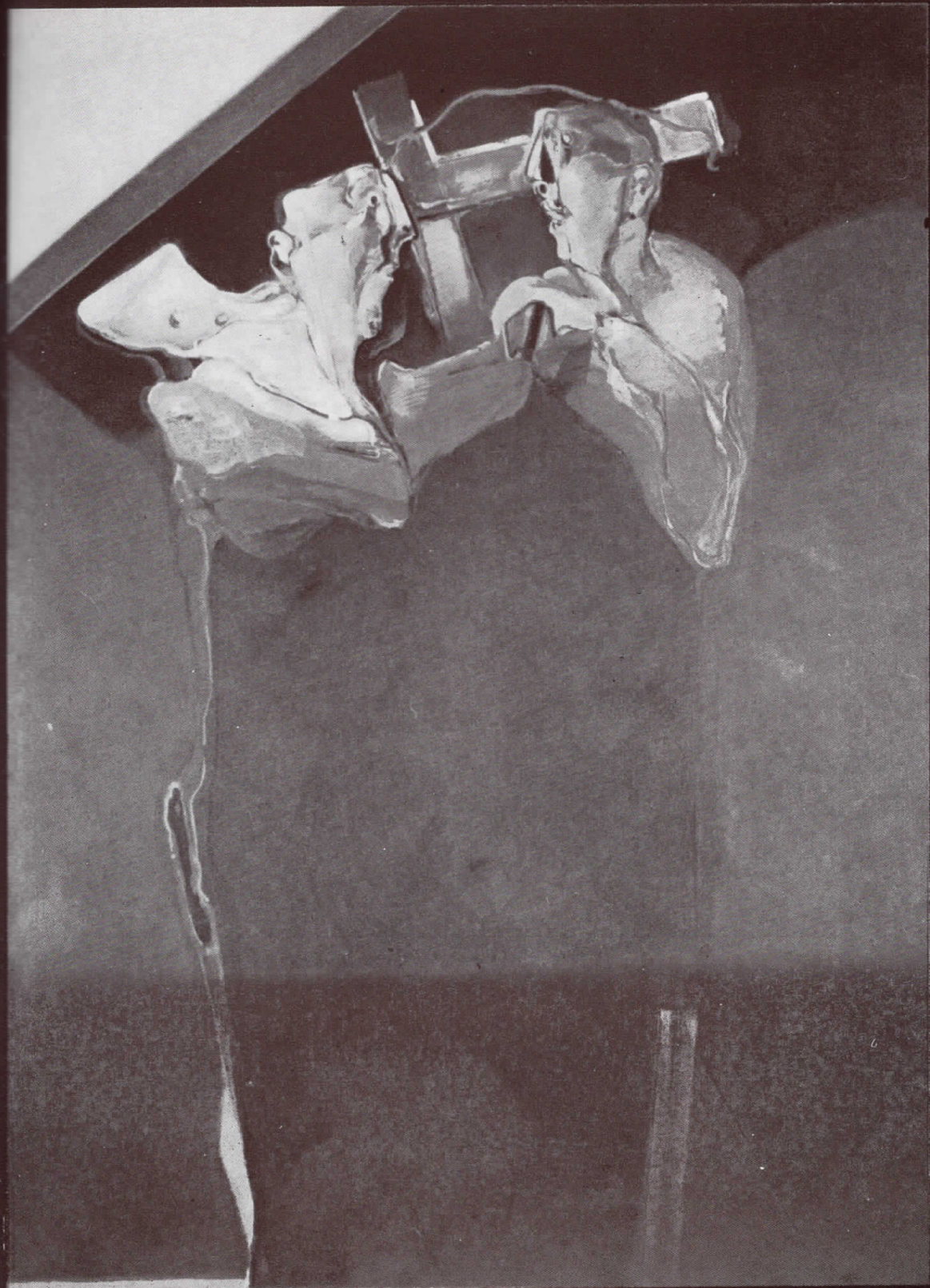
- 1961 — Kranj
- 1964 — Beograd, Atelje 212
- 1965 — Beograd, Galerija KNU
- 1966 — Beograd, Grafički kolektiv
- 1973 — Beograd, Kulturni centar
- 1975 — Beograd, Galerija '73
- 1970 — Niš, Galerija savremene umetnosti
- 1972 — Kruševac, Nar. muzej
- 1974 — Skopje, Kulturni centar
- 1973 — Zrenjanin, Mala galerija
- 1980 — Novi Sad, Mala galerija

Učestvovao na više izložbi naše umetnosti u zemlji i inostranstvu.

Dobitnik više nagrada za slikarstvo.

1. KARIJATIDE I, 1980, ulje na platnu, 125 × 125
2. KARIJATIDE III, 1980, ulje na platnu, 125 × 125
3. FIGURE II, 1978/79, ulje na platnu, 140 × 200









---

LJUBO POPOVIĆ

---

Rođen 1934. u Tuzli.

Akademiju likovnih umetnosti Specijalni tečaj završio u Beogradu.

On 1963. živi i radi u Parizu.

Bio član grupe Mediala, sa kojom je više puta izlagao. Izlagao na svim značajnijim izložbama naše umetnosti u zemlji i inostranstvu.

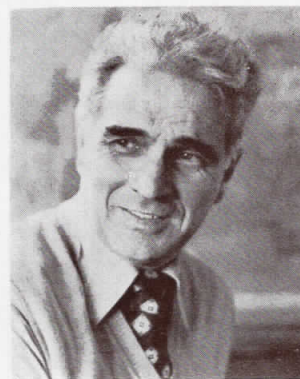
Dobitnik više značajnih nacionalnih i internacionalnih nagrada.

1. RASCVETAVANJE GENITALIJA, 1962, ulje na platnu, 138 × 120
2. IZLAZAK UČAURENIH (VEČERA U EMAUSU), 1962, ulje na platnu, 185 × 278
3. KULA IZGUBLJENIH DUŠA, 1977/80, ulje na platnu, 100 × 80
4. MRTVA PRIRODA SA MASKOM, 1979, ulje na platnu, 53 × 73
5. HISTERIČNA ISPARENJA, 1979, ulje na platnu, 32 × 22









---

BOŽIDAR PRODANOVIĆ

---

Rođen 1923. u Pranjanima kod Gornjeg Milanovca.

Akademiju likovnih umetnosti završio u Beogradu 1949.

Od 1950. redovno izlaže na izložbama ULUS-a, Oktobarskom salonu, Grafičkom krugu. Priredio više samostalnih izložbi u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani, Novom Sadu, Zrenjaninu, Somboru, Subotici, Čačku, Gornjem Milanovcu, Priština, Peći, Rijeci i dr.

Grafike izlagao na 27. bijenalu u Veneciji i Mediteranskom bijenalu u Aleksandriji.

Pored slikarstva bavi se i grafikom i tehnikama zidnog slikarstva. Izradio veći broj mozaika u Peći, Leušićima, Čačku, Knjaževcu, Gornjem Milanovcu i Pranjanima.

Dobitnik Oktobarske nagrade grada Beograda 1977.

Profesor Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu.

1. UZUN MIRKOVA ULICA, 1978, ulje, 63×92
2. KUĆA PORED PARKA, 1978, ulje, 63×92
3. DEVOJKA SA CVETOM, 1979, ulje, 78×59
4. SKVER KOD »PROLEĆA«, 1979, ulje, 61×91
5. STUDENTSKI PARK, 1980, ulje, 55×79









---

MIODRAG B. PROTIĆ

---

Rođen 1922. u Vrnjačkoj Banji.  
Slikarstvo studirao na slikarskoj školi Mladena Josića (profesori Jovan Bijelić, Mladen Josić i drugi).

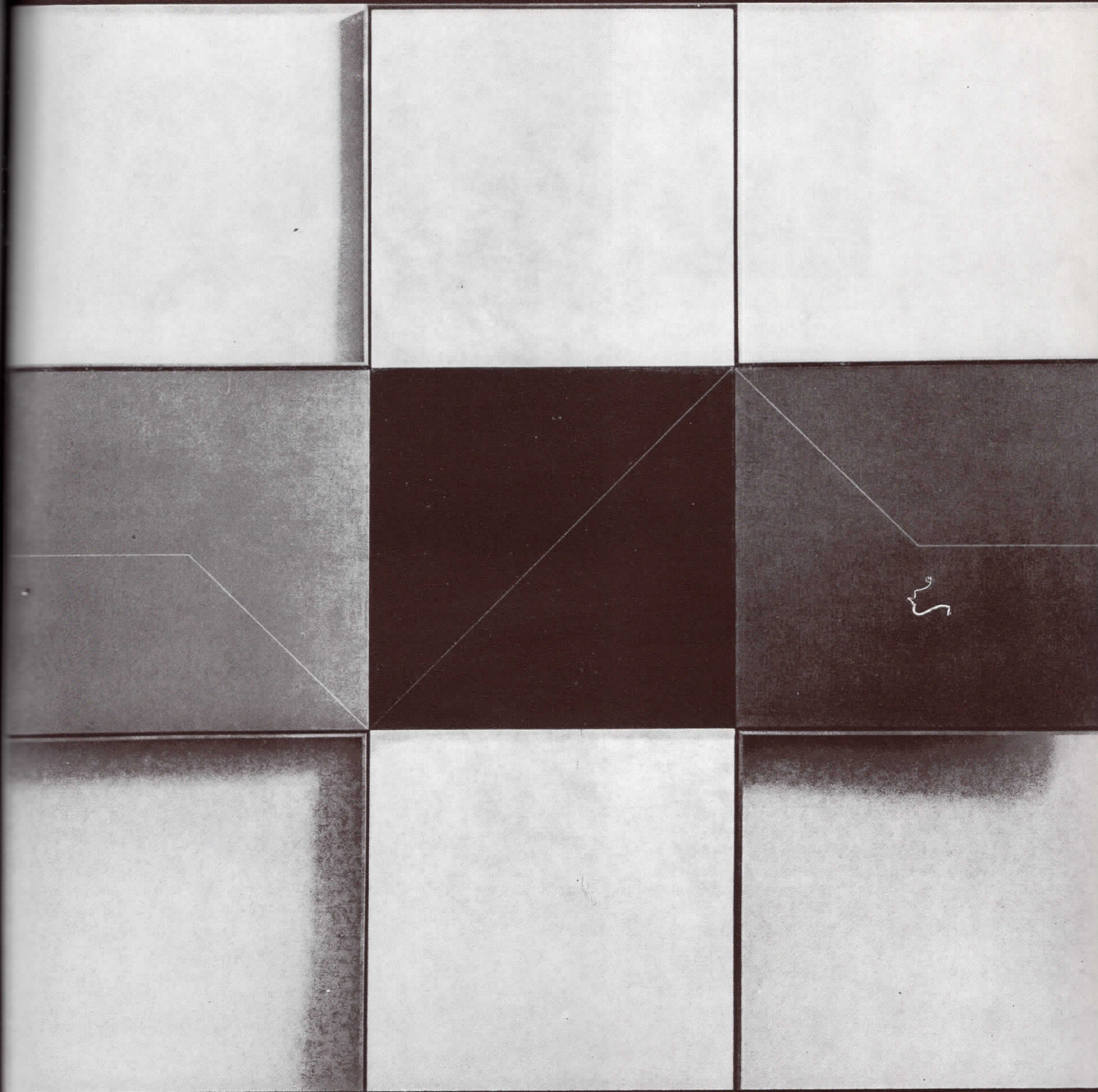
Pravni fakultet završio u Beogradu.  
Organizator i prvi upravnik Muzeja savremene umetnosti u Beogradu.

Dopisni član Jugoslovenske akademije znanosti i umetnosti.

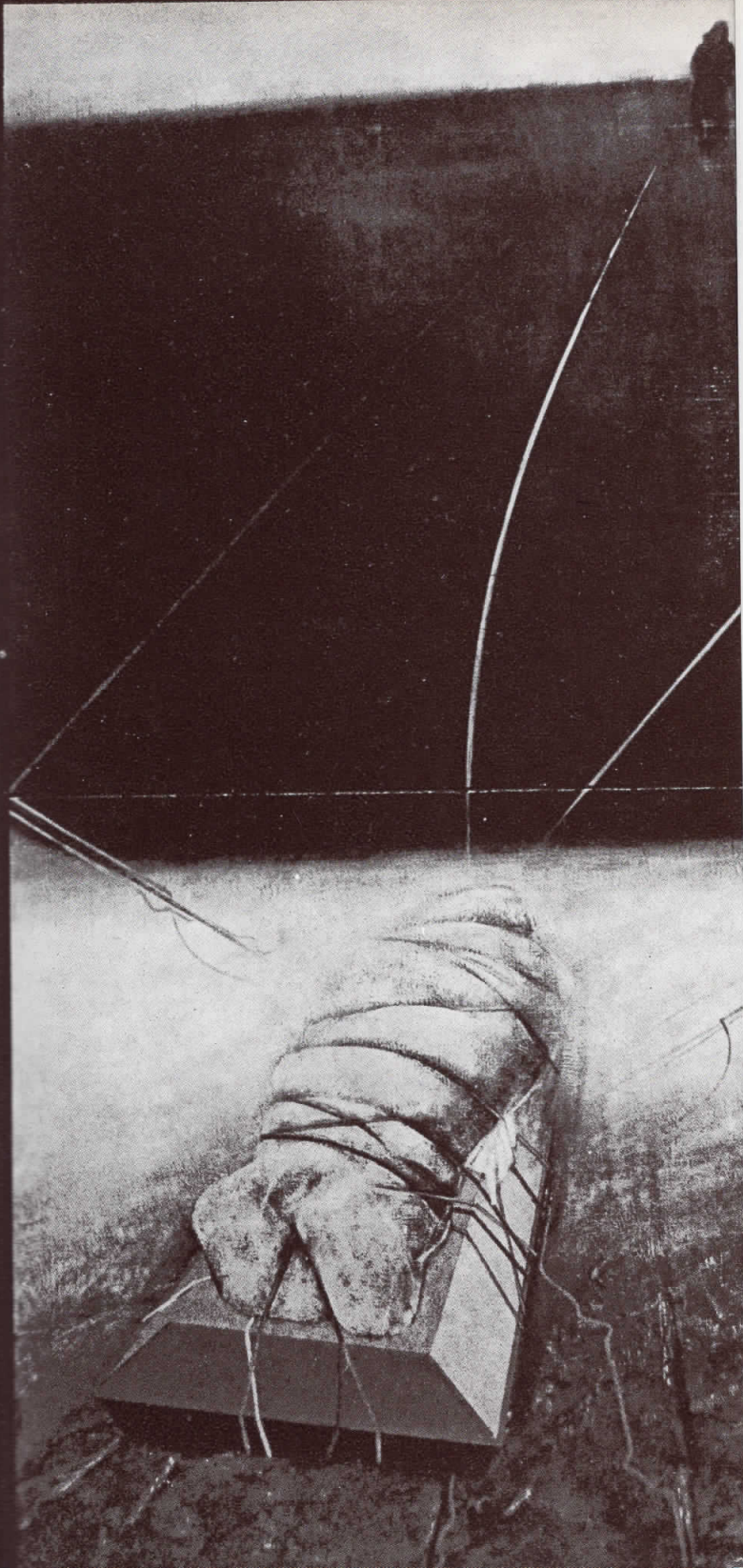
Autor niza velikih projekata iz oblasti istorije jugoslovenske umetnosti. Objavio više knjiga (Savremenici I i II, Slika i smisao, Milan Konjović, Milena Pavlović-Barili, Jovan Bijelić, Srpsko slikarstvo XX veka, Jugoslovensko slikarstvo 1900—1950, Oblik i vreme). Priredio niz samostalnih izložbi i učestvovao na svim značajnim izložbama naše umetnosti. Dobitnik više značajnih nagrada i priznanja.

1. MALJEVIČU U ČAST, 1979, ulje na platnu, 176 × 196
2. ZNAK VEČERI, 1979, ulje na platnu, 130 × 130
3. ŠKOLJKA, 1979, ulje na platnu, 100 × 100









---

JOVAN I. RAKIDŽIĆ

---

Rođen 1944. godine u Dobrici.  
Diplomirao na Akademiji likovnih umetnosti  
u Beogradu 1968.  
Postdiplomske studije završio 1970.  
Docent na Akademiji umetnosti u Novom  
Sadu.

**SAMOSTALNE IZLOŽBE:**

1969 — Zrenjanin, UK Ečka  
Beograd, Galerija KNU

1972 — Zrenjanin, UK Ečka  
Subotica, Likovni susreti  
Beograd, Galerija KNU

1973 — Leskovac, Dom JNA

1974 — Novi Sad, Galerija ULUV

1976 — Novi Sad, Mali likovni salon  
Zrenjanin, Narodni muzej

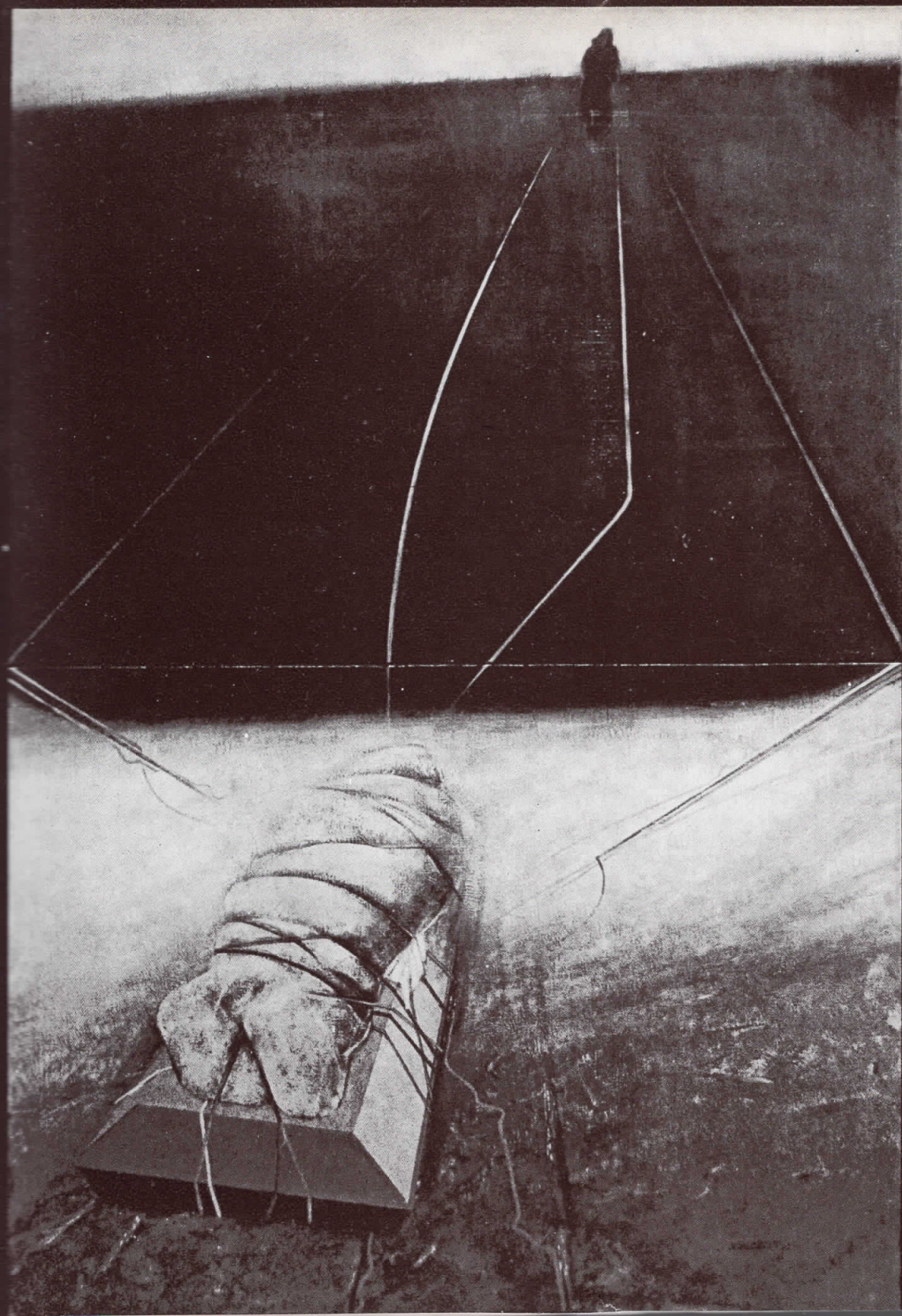
1977 — Beograd, Kulturni centar Beograda

1980 — Novi Sad, Tribina mladih

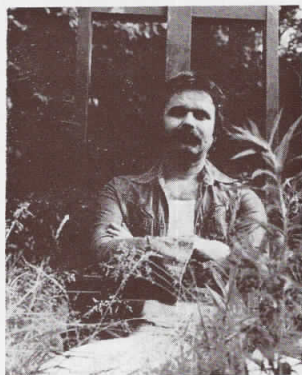
Učestvovao na više izložbi naše umetnosti u  
zemlji i inostranstvu.

1. LENJINGRADSKA NOĆ II, 1977, ulje na platnu, 220 × 150
2. OSTARELI AJHMAN ILITI MOGUĆNOST NASILJA, 1976, ulje, 200 × 150
3. OSTARELI AJHMAN ILITI MOGUĆNOST NASILJA II, 1977, ulje, 200 × 150









KEMAL RAMUJKIĆ

Rođen 1947. u Titogradu.

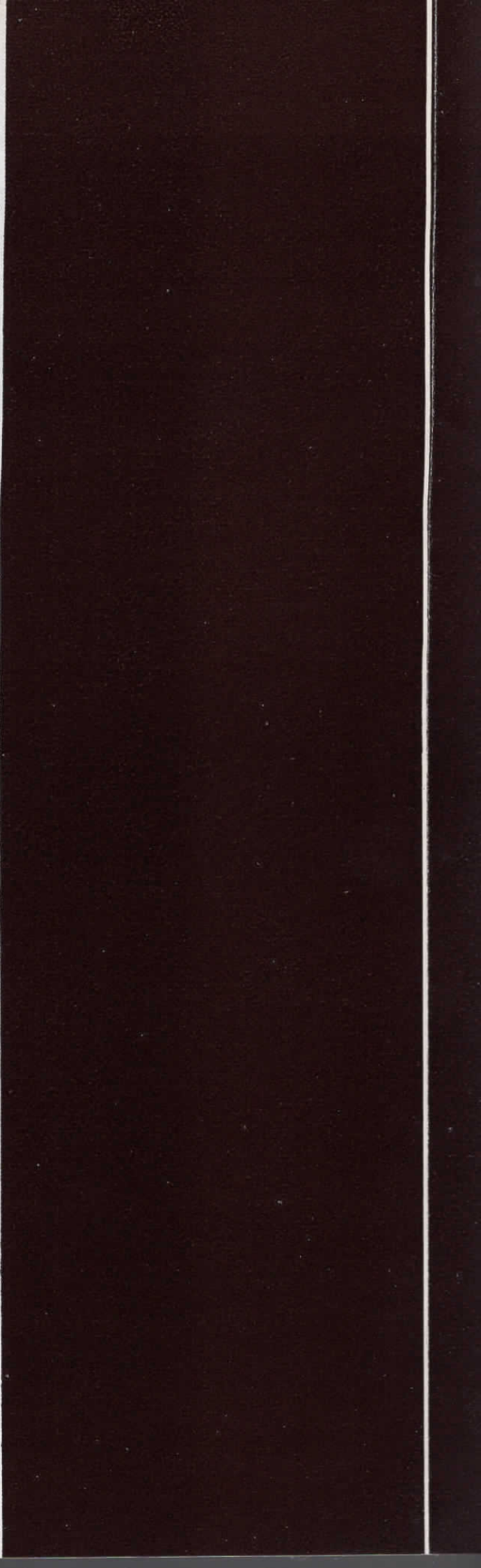
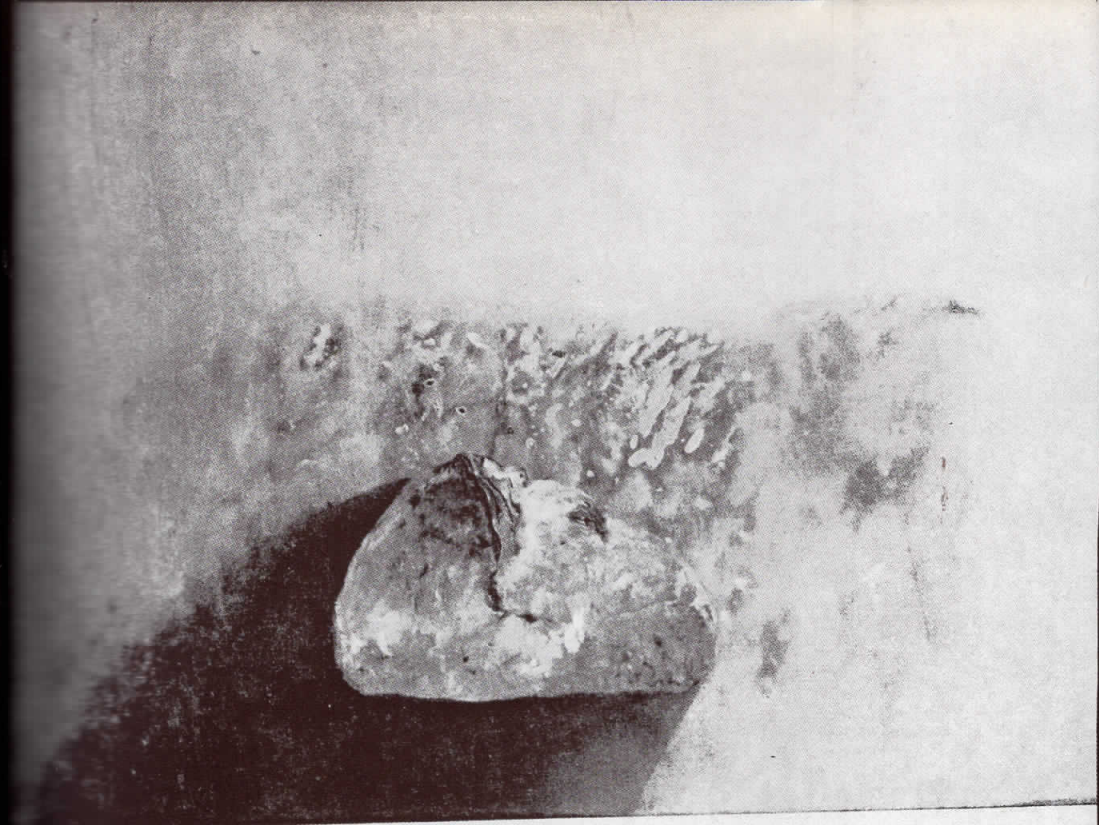
Fakultet likovnih umetnosti završio 1971. u Beogradu, u klasi prof. Mladena Srbinovića. Postdiplomske studije završio kod istog profesora 1973. godine.

**SAMOSTALNE IZLOŽBE:**

Izlagao na više značajnih izložbi u zemlji i inostranstvu.

1. DEVIČANSKO JUTRO, 1974, ulje na platnu, 140 × 140
2. NAPUŠTENI VRT, 1978, ulje na platnu, 145 × 145
3. PODNE, 1977, ulje na platnu, 80 × 100
4. ZLATNO RUNO, 1977/78, ulje na platnu, 140 × 140
5. JUTRO, PODNE I HLEB, 1979, ulje na platnu, 160 × 80









---

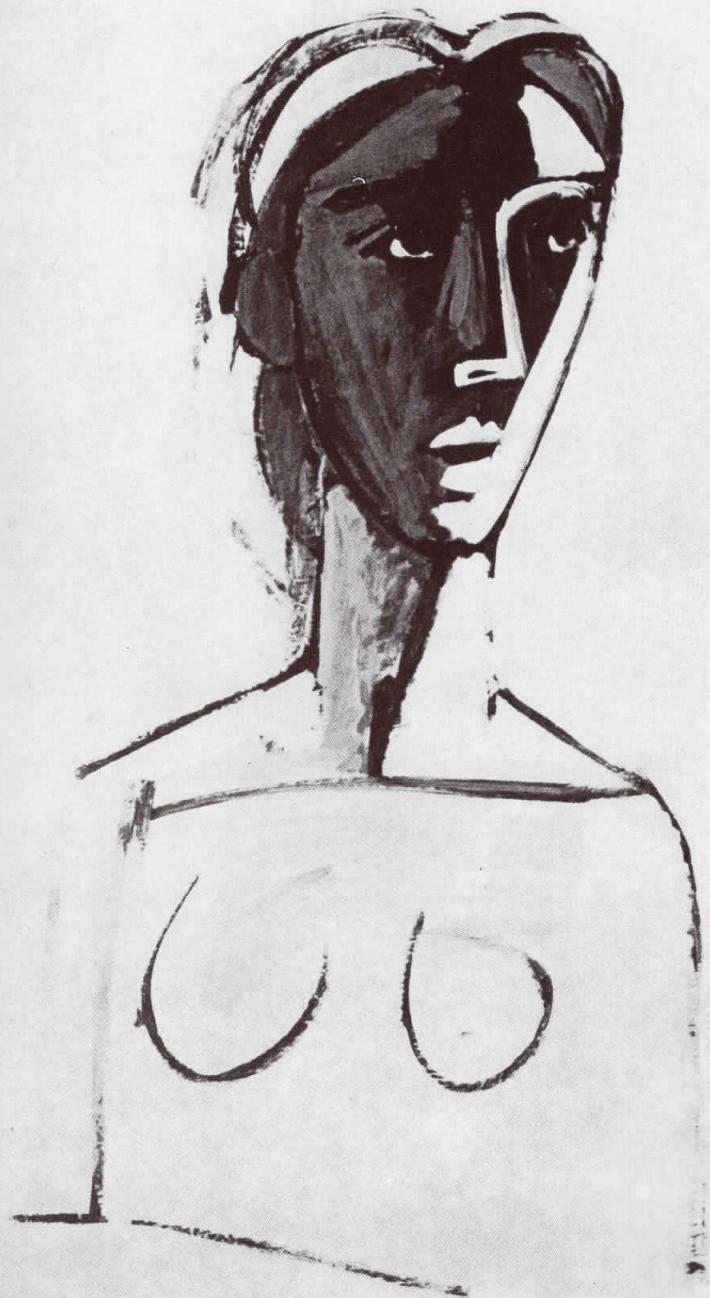
MIODRAG ROGIĆ

---

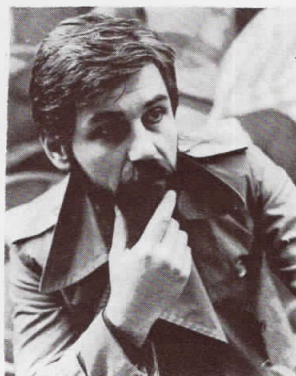
Rođen 1932. godine u Beogradu.  
Završio Akademiju likovnih umetnosti.  
13 samostalnih izložbi grafika, crteža, slika.

1. MRTVA PRIRODA, 1977, akril, platno, 100×120
2. PORTRE, 1977, akril, platno, 81×100
3. GLAVA, 1977, akril, platno, 50×65
4. PLODOVI, 1979, akril, platno, 73×100
5. POLUAKT, 1980, akril, platno, 65×100  
(VI. Ksenije i Žike Mihajlovića Slavinskog, Beograd)









---

RADOVAN TRNAVAC

---

Rođen 1950 u Kragujevcu.

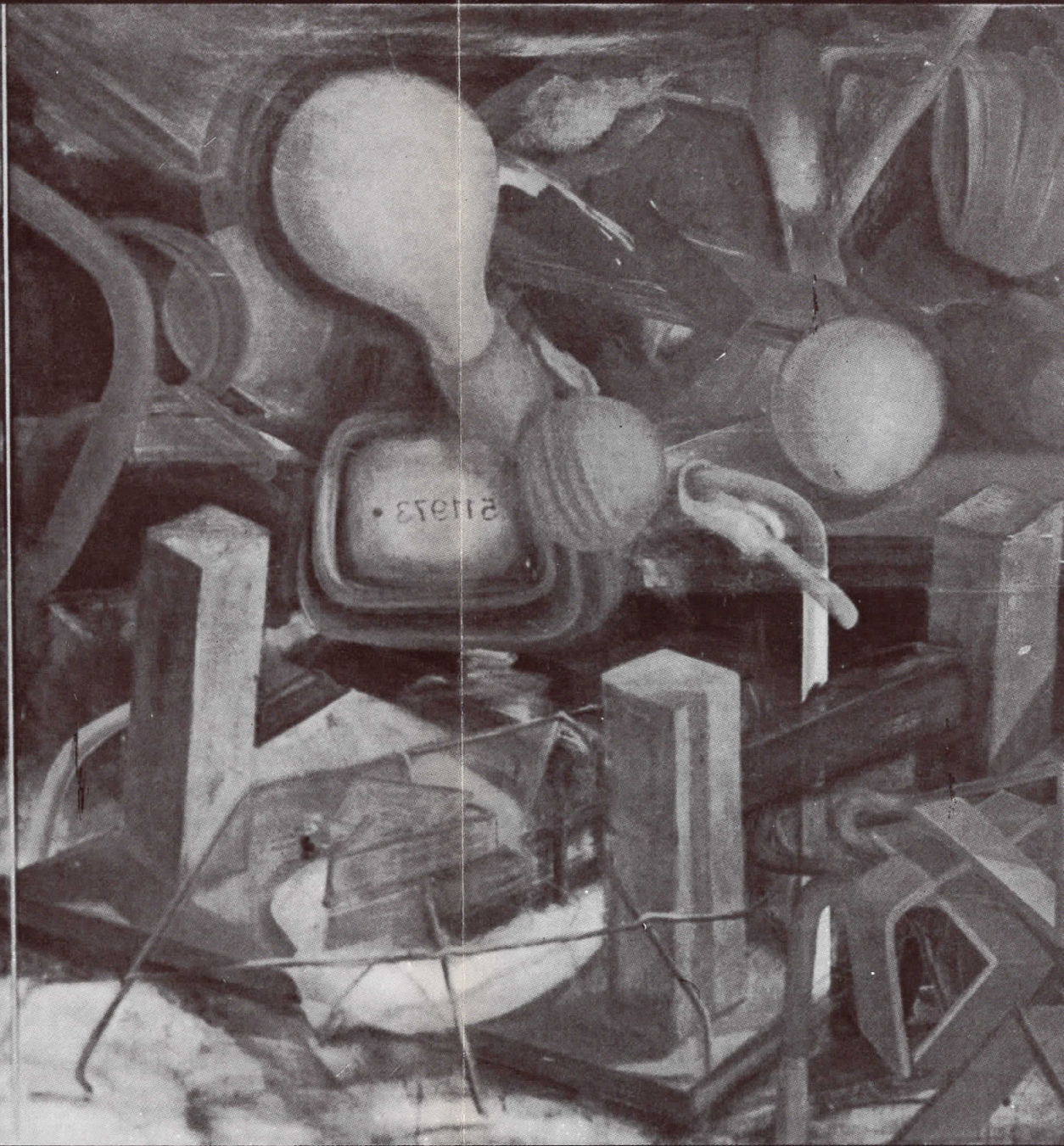
Fakultet likovnih umetnosti završio u Beogradu 1978.

Imao jednu samostalnu izložbu i više puta učestvovao na kolektivnim izložbama u zemlji i inostranstvu.

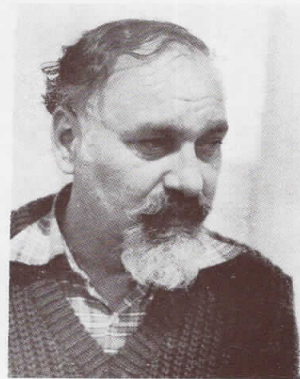
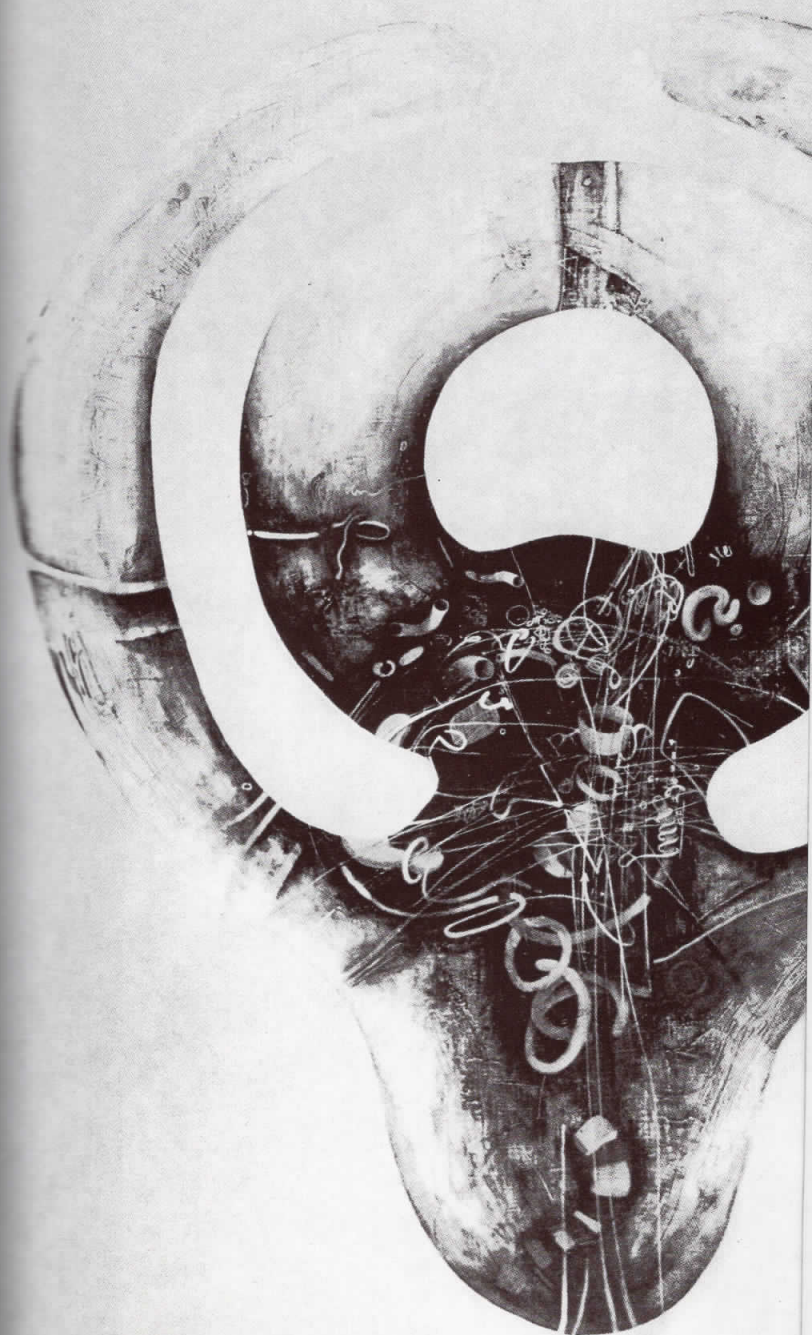
Dobitnik nagrade na II bijenalu likovnih umetnosti u Njujorku, 1980.

1. GRUJICA, 1980, ulje na platnu (diptih), 180×100
2. PROBLEM, 1979, ulje na platnu (diptih), 93×160
3. Sa jednog beogradskog tavana, 1978. ulje na platnu, 140×120
4. NOVA, 1980, ulje na platnu, 180×160
5. IZMEĐU JAVE I SNA, 1979. ulje na platnu 140×120









---

## ŽIVOJIN TURINSKI

---

Rođen u Zrenjaninu 1935.

Akademiju za likovne umetnosti završio u Beogradu.

Vanredni profesor Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu.

Više godina bio glavni urednik časopisa »Umetnost«.

Bavi se likovnom kritikom i esejistikom.

### SAMOSTALNE IZLOŽBE:

1962, Beograd — Galerija Grafičkog kolektiva Zrenjanin, Narodni muzej

1964, Beograd — Galerija Muzeja moderne umetnosti (zajedno sa Z. Pavlovićem)

1966, Beograd — Galerija ULUS, Novi Sad — Tribina mladih, Subotica — Gradska izložbena sala

1968, Beograd — Galerija Doma omladine

1974, Beograd — Galerija KNU

Objavio knjige: Boje, veziva, tehnike slikanja i Slikarska tehnologija.

1. STEČAK, 1979, ulje na platnu, 110 × 130
2. SLOVO SVETLOSTI POSVEĆENU ZORANU MIŠIĆU, 1977, ulje na platnu, 130 × 130
3. INICIJAL, 1978, ulje na platnu, 80 × 120
4. SIMBOL, 1978, ulje na platnu, 80 × 120
5. ZATVORENI ZNAK, 1977, ulje na platnu, 140 × 164









---

VLADIMIR VELIČKOVIĆ

---

Rođen 1935. u Beogradu.  
Arhitektonski fakultet završio u Beogradu.  
Prvi put izlagao na izložbi »Mladi srpski umetnici« u Beogradu 1951.  
Od 1966. živi i radi u Parizu.

1. BUBA, 1962/63, ulje-tempera na platnu, 245 × 130
2. VELLIKA GLAVA SA MUVAMA, 1968, ulje na platnu, 198 × 146
3. NAPAD, 1965, ulje na platnu, 250 × 260
4. PREDEO MRTVIH PTICA, 1962, ulje-tempera na platnu, 136 × 195









---

## SAFET ZEC

---

Rođen 1943. u Rogatici.  
Akademiju za likovne umetnosti postdiplom-  
ske studije završio u Beogradu 1972.

- 1972 — Sarajevo, Umjetnički paviljon, Beograd, Grafički kolektiv  
1973 — Rabat (Maroko), Beograd, Kulturni centar, Arandelovac  
1974 — Novi Sad, R. U. »Ćirpanov«, Dubrovnik, Gal. Sebastijan  
1975 — Ljubljana, Mala Galerija, Sorrento (Italija)  
1977 — Beograd, Gal. Kulturnog centra  
1978 — Priboj, Nova Varoš, Čačak, Galerija »Nadežda Petrović« Zagreb, Galerija Doma JNA  
1979 — Hamburg, Galerija HOEPPNER  
1979/80 — Minhen, Galerija HOEPPNER  
1980 — Njujork (II bijenale jugosl. umetnosti)

Učestvovao na više značajnih izložbi jugoslovenske umetnosti u zemlji i inostranstvu.

1. KUĆE I KROŠNJE, 1975/76, olovke u boji, akvarel, kolaž, 170 × 140
2. VELIKA KROŠNJA, 1978. tempera, olovka u boji, kolaž, 140 × 170
3. PROZORI, 1979/80, tempera, olovke u boji, kolaž, 170 × 140
4. NOVI PUT III, 1978, olovka u boji, tempera, 145 × 125







## IZBOR KRITIČKIH TEKSTOVA

*(tekstovi kojima nije naznačen izvor,  
objavljaju se ovde prvi put)*



Ovogodišnji Oktobarski salon nije uspeo. To znaju i oni koji ga hvale i oni koji ga brane. Salon nije ono što bi trebalo da bude, što se od njega očekuje, zbog čega je organizovan.

Činjenica da preko njega, već na prvi pogled, ličimo na ostale, po celom svetu organizovane kolektivne izložbe, zaista nije dokaz ničeg višeg ni vrednijeg, osim obaveštenosti. Može li se ta obaveštenost smatrati rezultatom? Ne, to je stanje, stanje nivelacije, sa ostalima — nivelacije u proseku — potvrda da ne zaostajemo, ali i da se ne izdvajamo!

Fizionomija ovogodišnjeg Salona takvog je karaktera da navodi na mnoga pitanja koja se odnose na izlaganje, na kritiku, na publiku — a najmanje na srpsku umetnost danas, o kojoj bi se moglo govoriti samo ako se uzmu u obzir i odsutni!

Zidovi sadašnjeg Salona teže za markantnim umetničkim individualnostima, za potrebom da se eksperimenti dovedu do sinteze a ne da manifestuju — čak vrlo zadovoljni sobom — imaginarne međaše još ne dostignutih puteva.

Možda se od mladih — koji su u većini — još ne može tražiti definitivan umetnički lik, ali gde je srednja generacija, gde predstavnici starije?

Nikada dobre i inteligentne ideje nisu nedostajale našoj sredini, na protiv, njih je u izobilju, ali često nedostaje daha da se istraje, sprovede do kraja dobra zamisao. Pa ipak, ako je pre tri godine postojala jedna našim uslovima i mogućnostima opravdana i čak potrebna ideja o Oktobarskom salonu kao »pregledu značajnih umetničkih dostignuća savremene srpske likovne umetnosti« — onda je neshvatljivo da tu ideju ne potpomažu svojim učešćem baš oni koji su najviše doprineli njegovom stvaranju; oni koji bi svoje učešće morali osećati kao moralnu obavezu, jer su svesni da Salon samo uz njih može ispuniti i opravdati svoju egzistenciju — da bude smotra savremenog stvaralaštva u nas.

Zar se jedan umetnički credo, svoj životni stav, svoja vokacija manifestuje na širem društvenom planu samo dotle dok se od društva ne dobije javno priznanje? Znači li da je Salon postao pista na kojoj se učestvuje do dobijanja pehara — jednom dobijena nagrada i on se napušta? Svakako da u ovakvoj pojavi nije krivica do organizatora jer i u ovoj našoj, apsolutnoj stvaralačkoj slobodi postoje neki nepisani zakoni intimne etike, oni zbog kojih, na primer, naši naiementniji književnici odlaze da lično čitaju svoja dela po Beogradu i unutrašnjosti. Zar i naši likovni umetnici iz

svoje godišnje produkcije ne mogu za Oktobarski Salon odvojiti dve slike?

Ne može se nivo aktuelnog stvaranja umetnosti jednog naroda svesti na interesantnost pojava novih ličnosti najmlađe generacije. Novi pristižu ali ih treba sačekati, dati im vremena da provere i oni sebe i mi njih. A gde su mogućnosti konfrontacije koje stimuliraju plemenito takmičenje, barometar objektivnosti i kritičnosti — ako najbolji izostaju?

Na Salonu sve je manje umetnika iz starije i srednje generacije, pa se mladi oduševljavaju sami sobom, zaboravljajući da je uvek bivalo mnogo talentovanih početnika, ali je malo njih izraslo u određene umetničke individualnosti koje daju dela trajne vrednosti. Ne treba precenjivati novu generaciju jer, kao i ova, svaka je mlada generacija uvek »snažna, puna entuzijazma, sa svim vrlinama mladosti« — ali zar se može tvrditi da likovi najmlađih, pa i izuzetno talentovanih početnika, mogu da formiraju »jezgro naše savremene umetnosti«? Umetnost nije samo talenat, oduševljenje, mladost... može biti i to, ali jeste daleko više od toga.

Isto se tako, u beskrajno mnogo komplimentata, govorilo i pisalo i o srednjoj generaciji koja se već posle par godina počela osipati, a pojedini njeni istaknuti predstavnici danas demantuju doslednost svog stava i negiraju svoje jučerašnje »vjeruju« na najdrastičniji način. Eto šta su pokazali ti frontalni nastupi dočekivani ovacijama. Njihovu vrednost ne treba precenjivati niti vrednovati više od dokumenata klime datog trenutka, jer ne frontalni nastupi, nego pojedinci čine nivo umetnosti. Dela, a ne opšta klima, čine njenu vrednost.

Površno je govoriti o novoj fizionomiji savremene umetnosti na osnovu doprinosa samo mladih umetnika, onih koji izlažu svega dve—tri godine, od kojih su poneki bili bolji na II, odnosno već slabiji na III Salonu. U današnjoj mladoj generaciji umetnika, u celini, može se sa svom ozbiljnošću i bez sumnje govoriti možda samo o petorici umetnika. Dela su im iz oblasti nadrealnog ili enformela — što je u suštini i irelevantno na skali objektivnog vrednovanja. Svakako, svi su oni izvori obećanja, zaloga optimizma i vitalnosti, ali ipak, talentovani počeci i prva, mala izvanredna ostvarenja ne mogu biti merilo vrednosti umetnosti ni u jednom određenom trenutku njene istorije. Zato je prvi utisak Salona — fatamorgana! Iskustvo nas uči da mnogi eksponati već za pet godina neće imati ne samo dokumentarnu vrednost u odnosu na svog autora, nego ni u odnosu na svoje vreme i našu umetnost. Izgleda da može



biti baš po mlade talente opasna apsolutna sloboda stvaranja našeg vremena — u kome je ocena da li je eksperiment i trenutno traženje postalo »izložbeni komad« ostavljeno samo njihovoj savesti — ako se ta sloboda prihvati bez mudrosti i bez skromnosti. Kritika, žiriranja, otkupi — ne daju nekada mladima da dozru. Ovacije »novim« pokušajima guraju ih na traženje ne izraza svoje ličnosti, nego »nečeg« što će svet da iznenadi! Kao da je umetnost plod slučajaja, srećnog trenutka, pa mlade treba gurati na jur-njavu za leptirom neobičnih krila — čiji život traje samo jedan dan. Zar je moguće da iko zaboravlja vrednost i radost ponovnog viđenja sa velikim znanjcima koje susrećemo na izložbama kod nas i u svetu? Jedan Arp, Šagel, Tapijes — svaki će se uvek izdvojiti onim što jeste i po čemu ga uvek poznajemo. Taj njihov sine qua non umetničkog dela dokaz je da rad umetnika nije pogodan trenutak nego trajanje! Trajanje u vrednosti, u snazi doživljavanja, u temperaturi transportovanja, u osobenosti izraza, u istinitosti sadržaja, u individualnosti doprinosa, u trajnoj vrednosti dela.

Kritika često degradira ulogu umetnika i vrednost njegovog dela svojim kampanjskim stavom. Oduševljena otkrićem nečeg »novog«, ona često ima reči samo za to novo, pretpostavljajući ga lako svim ostalim vrednostima. Tako kritičar degradira i sebe i svoj poziv, pretvarajući se od studioznog analitičara u lovca senzacija. Ovakav senzacionalistički žurnalizam prvi i najviše slede baš najmlađi, pa nemaju vremena da se osvrnu i podsete na tzv. herojske godine moderne umetnosti, koje su bile uvek periodi najdubljih studija. Strah da se dogodne, na istoj izložbi, ne pojave s vizuelno »sličnom« kompozicijom, odvodi mnoge od meditiranja i poniranja u sebe — u epigonstvo koje se zadovoljava traženjem efekta. Umesto produbiti svoj stav, oplemeniti ga i doživeti do urastanja u njega i integrisanja sa njim — traži se za svako izlaganje najnoviji vid »savremenog« iznenađenja.

Savremenost! Evo još jedne reči kojoj kritika pridaje suviše važnosti, ističući je do te mere da publika može pomisliti da je u umetnosti savremenost identična vrednosti. Koliko su neprecizne granice savremenog, pokazuje i stav današnjeg žirija koji može da nagradi jednog umetnika jer mu delo pripada okviru aktuelnih istraživanja, isto tako kao i drugog jer je njegovo van okvira priznatih metoda. U opštoj likovnoj situaciji »savremeno« jako brzo menja svoj lik, srećom, likovna kreacija nije što i modna — »dernier cri«, zaista nije ovde merilo vrednosti!

Slično je i sa »avangardizmom«, čiji je pojam kritika prilično kompromitovala. Ne treba zaboraviti da on nije apsolutna i isključiva svojina mladih mada se kod nas često spaja s njima, do identičnosti!

U svemu tome gledalac, koji na kraju krajeva ima pravo i na svoj sud i svoj stav i koji često baš želi da shvati, da se uputi, da nauči kako se gleda moderno likovno stvaranje — ostaje, u svojoj najboljoj nameri, dubokozbunjen površnošću, te u nedoumici prima likovnu umetnosti kao zabavu ili atrakciju koju ne treba shvatiti suviše ozbiljno.

Oktobarski salon — ovakav — postavlja sam pitanje svoje egzistencije. Ili će uspeti da održi opravdanost tendencije s kojom je osnovan, da ispuni svoju društveno-istorijsku ulogu — ili će se utopiti u ULUS-u iz koga se tako gordo izdvojio!

KNJIŽEVNE NOVINE  
16. novembar 1962

Katarina Ambrozić:



KATARINA AMBROZIC

Diplomirala na Filozofskom fakultetu (grupa istorije umetnosti) u Beogradu 1948. Doktorirala 1955. Kustos u Narodnom muzeju u Beogradu (u zvanju naučnog savetnika). Od 1968 bavila se pedagoškim radom. Uz naučno istraživački rad iz oblasti istorije umetnosti bavila se i likovnom kritikom. Imala oko 500 bibliografskih jedinica, sa više posebnih publikacija (monografska studija o Nadeždi Petrović i dr.)



## POVRATAK PORTRITU

U savremenom svetu tehničke civilizacije, koja se na žalost često kreće putevima dehumanizacije, dovodeći do otuđenosti i ugroženosti čoveka — maštu slikara i vajara, izgleda više zaokuplja ona strana života koja preti čovekovoj egzistenciji, a manje sam čovek. Možda je to razlog što je portretno slikarstvo bilo daskora zapostavljeno iako je slikanje ljudskog lika staro koliko i sam čovek i njegovo stvaralaštvo.

Portretno slikarstvo ima svoje korene u mističnom shvatanju primitivnog čoveka i u kultu smrti. Na ljudski lik nailazimo već u stvaralaštvu preistorijskog čoveka, zatim kod starih naroda, na primer Mesopotamaca, međutim, to su mahom šematizovane, uopštene predstave čovekovog lika. Portretno stvaralaštvo, odnosno predstavljanje određene osobe sa svojim fizičkim i psihičkim kvalitetima javlja se kod starih Egipćana gde se gaji poseban vid naturalističkog portreta. U klasičnoj Grčkoj ljudski lik smatrao se objektiviziranim sintezom ideala lepote i dobrote (Kalokagathia), jer se ljudski lik smatrao polaznom tačkom za oblikovanje prirode. Tek helenističko doba daje likovne umetnike koji se mogu smatrati vrsnim portretistima. Visoki domet u oblasti umetnosti portreta pruža nam sačuvani novac iz helenističke epohe sa izvanredno plastično vajanim likovima. Iz daleke prošlosti sačuvan je daleko veći broj skulptura nego slika, što svakako proizlazi iz činjenice da su kamen, bronza i terakota otporni na vreme.

Poseban vid portretnog slikarstva su Fajumski portreti iz II i III veka naše ere predstavljajući likove pokojnika realistički sa naglašenim detaljima.

Na ovo stvaralaštvo nadovezuje se rimska umetnost portreta obogaćena etrurskim iskustvom kako u skulpturi, plastici, slikarstvu i mozaiku, koja se odlikuje visokim profesionalizmom i bez idealizacije starih Grka.

U srednjem veku, pod uticajem hrišćanske dogme, sve što je puteno, čulno svirepo se guši pa se i interes za ljudsko telo potiskuje; crkva uporno teži da materijalno i čulno odvoji od idejnog, pa se umetnost srednjeg veka pretežno dematerijalizovala i ljudski lik gubi svako individualno obeležje, jer je religiozna umetnost srednjeg veka zasnovana na apstraktnim transpozicijama, a ne na podražavanju realnog. Poneki hrabar živopisac naših srednjevekovnih fresaka ipak se usudio da uprkos strogim crkvenim kanonima na-

slika poneki portret ovozemaljske lepote. Postoji osetna razlika između evropskog Istoka i Zapada u pogledu portretnog slikarstva, svakako u korist vizantijskog slikarstva i onih oblasti koje su podpadale pod njen politički i kulturni uticaj. Na zidnim površinama brojnih crkava, manastira javlja se bogata galerija slikanih likova u freskotehnici ili mozaiku, dok se na Zapadu portreti isprva češće javljaju u vidu nadgrobne plastike i tek pojava gotskog internacionalizma stvara pogodnu atmosferu za portret.

U doba Renesanse ljudski lik je u punom smislu te reči, rehabilitovan i često dospeva u centar umetničkog interesovanja. Italijanska Renesansa otkriva lepote antičkog poprsja, i vajari, slikari, medaljeri, sitnoslikari posežu za ljudskim likom kao modelom, uklapajući ga često u ambijent koji ga okružuje ili u pejzaž, što jeste jedna od bitnih odlika renesansnog portreta. Portret dobija mnoštvo individualnih obeležja, postaje psihološka studija, obogaćuje se novim vidovima likovnog izražavanja; ističe se sve što okružuje lik, sve što je za njega bitno, nastojeći na materijalizaciji tkanine, municioznoj izradi nakita. Nagoveštaju se atributi vlasti. To je upravo duh koji će kasnije ovladati portretom u doba baroka, kada se ide u detalje u isticanju svih pojedinosti koje ukazuju na poreklo, ulogu, značaj osobe koja se slika ili vaju. Ti reprezentativni portreti javljaju se i u svim kasnijim razdobljima, u doba klasicizma, romantizma, realizma, sa željom da se ne predstavlja samo lik već i društvo kome pripada. Usled velikih promena u društvu, jačanja građanske klase i portret se prilagođava novim epohama, postaje socijalno sve izdiferenciraniji.

U svim tim razdobljima toliko raznolikih shvatanja, čovekova težnja da oblikuje samog sebe ne jenjava, portret se javlja uvek sa stilskim obeležjem epohe u kojoj je nastao, — a sa izvesnim zakašnjenjem dospeva i na naše tle. Mnoga dela koja o tome svedoče nalaze se rasuta po muzejima u svetu i kod nas.

Ni pojava novih shvatanja u umetnosti, kao impresionizam, zatim ekspresionizam, sočrealizam nije ugušila interesovanje za ljudski lik. Tek apstraktna umetnost teško pogađa portretno slikarstvo i vajarstvo, negirajući čitljivu vezu između dela i modela.

Portretno stvaralaštvo nije samo kopiranje ljudskog lika, već je to pokušaj da se duboko pronikne u psihu pojedinca. Dobar portret danas ne obaveštava gledaoca samo o izgledu modela, već često veoma svedenim oblikovanjem prodire u njegovu unutrašnju suštinu,



odražavajući njegova psihička stanja, njegova raspoloženja i odnos prema okolini.

Nasuprot portreta koji se ne udaljavaju od modela već nastoje da što vernije registruju sve njegove fizičke osobine, ne zanemarujući ni opštu atmosferu ni duhovno stanje, na nekim delima se pojedine osobenosti modela podvlače do apsurdna, pa se dobija upečatljivo ekspresivno, nadrealističko viđenje ličnosti ili se oblici pomeraju do granica karikaturalnog. Zanimljivi su portreti rađeni u retardiranom stilu, na primer savremeni model namerno smešten u renesansne ili barokne okvire.

U poslednje vreme i kod nas, kao i u svetu, javlja se novo viđenje modela, koje ide u fotografski pedantno registrovanje pojedinosti, ali se pri tome najveća pažnja ne poklanja isključivo sličnosti sa modelom, koja je posebno naglašena, kao ni materijalizaciji svega što ga okružuje, već se u tu materijalizaciju utkiva, neki specifičan, svojevrsan misaoni podtekst povezan često sa socijalnim podtekstom. Model se često predstavlja multiplicirano u seriji u raznim pozama, dočaravajući poseban likovni ritam. U svakom slučaju, posle Pikasa ovaj trend predstavlja najzanimljiviji zakret u modernoj umetnosti — i to ponovo ka realističnom viđenju stvari. Ovaj pravac nazivan često kao hiperrealizam pruža nove mogućnosti u umetnosti portreta, približavajući ga ponekad mediju fotografije, ali je to samo površan utisak. Zahvaljujući dobrim delom ovom novom prodoru ka realizmu, ljudski lik dospeva ponovo u krug interesovanja likovnih stvaralaca.

Danas u Jugoslaviji, po ugledu na druge zemlje u svetu, postoji Galerija portreta u Tuzli, koja objedinjava jedan imponzantni fond portreta. Svake četvrte godine, u Muzeju se održava smotra jugoslovenskog portreta, gde se biraju, nagrađuju izložena dela, predstavljajući značajan podstrek ovoj likovnoj disciplini, koja dobija sve šire značenje, jer odražava i prati stilске odlike vremena u kojem je nastala, da se dotiče aktuelnih problema, prisutnih u likovnom stvaralaštvu; portret postaje dakle ponovo aktuelan i punopravno se uključuje u sve vidove moderne umetnosti, u složenu problematiku egzistencije savremenog čoveka — koga portret prevashodno odražava, — jer setimo se jedne misli Ive Andrića: »Zvezdanog neba i ljudskog lica nikad se čovek neće moći nagledati...«.

*Katarina Adanja*



KATARINA ADANJA

Rodena u Subotici,  
Filozofski fakultet, grupu istorije umetnosti,  
završila u Beogradu 1960.  
Kritičke i publicističke članke o umetnosti objav-  
ljuje od 1960.  
Saradnica u »Politici«, »Komunistu«, »Jugo-  
slovenskoj reviji«, »Telegramu«, »Vjesniku«,  
»Nedelju«.  
Bavi se prevodilačkim radom.  
Učestvuje u izložbama jugoslovenskog portreta — pri-  
godno izložbe Tuzla 1979)



## OD FOTOREALIZMA DO KONCEPTA U SLICI

Ne poričem značaj opredeljenja, još manje osvedočenju stvarnost dela prvih posleratnih generacija srpskih i jugoslovenskih umetnika, ali ekspanzija kod nas već pedesetih godina ovaplođenih usmerenja, poticajnih i za narednu deceniju, zasigurno jenjava. Danas se ne može više smatrati suviše smelom konstatacija da je apstraktno slikarstvo, u stvari, istorijska kategorija. S punom svešću govorimo o tradicijama moderne umetnosti, jer živimo u vremenu u kome se odvijaju inverzni procesi. Pokušaću da rasvetlim samo jedan sećak iz likovnog spektra ovaplođenih doprinosa, problematizujući od kritike manje dotican, ali za najmlađu generaciju slikara itekako relevantan smer interesovanja.

Pukovodimo li se sadašnjom situacijom, pažnju je zavrednelo nastojanje jednog broja umetnika koji uz štafelajsku sliku uvode koncept, pomirujući dve u tekstualnim analizama kritičara najčešće obrazlagane krajnosti: tradicionalistička shvatanja »neoromantičara« i stav »konceptualaca«, odnosno prenebregavanje svakog samoostvarivanja preko zanatski proizvedenog, »opipljivog« umetničkog predmeta. Potstrek za sažimanje tih disparatnih vrednosti su dali »hiperrealisti«. Talas novog realizma je krajem prošle decenije zapljusnuo likovne brodove Amerike, Evrope, sveta! Hiperrealizam, radikalrealizam, samo su neki od naziva što obeležavaju po stilskim karakteristikama spram dosad viđenog sasvim novu pojavu i novi proseg umetnika. Pledoaje je isti za sve: predložak — fotografija, impresionalni stilski postupak, unapred zadani koncept umetnika. S tim što pod terminom hiperrealizam ponajpre vidimo ortodoksniija, ali bar što se tiče teorijskih postavki i doslednija nastojanja karakteristična za američke umetnike. Talentovaniji među

njima, čija dela prevazilaze okvire pomodnog trenda, pronikavši dublje u novonastali fotografski stil, pri izradi slike su otišli dalje od preuzimanja tehnološkog postupka hiperrealista. Shvativši svrhu upotrebe prethodno izabranog predložka-fotografije, pomerili su svoj prioritetni interes od verističkog, analitičkog, sistematskog prenošenja motiva sa fotografije, na izbor one koja obznanjuje od umetnika unapred zadani koncept. U stvari, s tvrdnjom da i kada veristički sprovodi rekonstrukcije određenog motiva avangardni umetnik dosledno ne unoseći unosi nešto magijsko, onostrano, želim skrenuti pažnju na kod nas u štafelajskoj slici i »klasičnom« crtežu sve prisutnije stavove koji, iako delo kao integralni umetnički predmet nije napušteno, predstavljaju alternativu »likovnosti«. Nazvaćemo to ponašanje konceptualnom indiferentnošću, ali raspon od konceptualne indiferentnosti do konceptualne identifikacije umetničkog sa konkretnim motivom upućuje na sasvim »umetničku« metafiziku konkretnog. Stvaralačko se, na primer, poistovećuje sa iluzijom »hladnih«, agresivnih predmeta, ili sa nadnaravnim izgledom inače verno sa fotografije prenešenim i uvećanim čovekovim licem. Međutim, parafraziranjem stvarnosti nije se mogao izveći nenadvladani hermetizam sadržaja na relaciji publika-delo i pored znalačkog preuzimanja impersonalnog stilskog prosegadea u svrhu oslobađanja slike od jačeg individualnog tereta i subjektivnosti vizije umetnika (kako je to u svojoj »estetici čutanja« razjasnila američka kritičarka Susan Sontag). Neutralnost fotosenzibiliteta graniči se sa neprepoznatljivošću poruke slike, a to je uvek osnovana primedba publike. Čutanje je pomrčina.

Pred iznesenim dilemama (kuda dalje?) umetnici novog senzibiliteta nalaze izlaz u skoro neprimetnim izmenama motiva prilikom na slici izvedene rekonstrukcije predložka-fotografije, ali takvim koje će na-







## PUTEVI KRITIKE

Mi smo danas, posle Rigla, Velflina i Fosijona, potpuno spremni da se prilikom estetske analize zadržimo isključivo na formi, da u njoj potražimo sadržaj i vrednost dela da rodoslov njenoga porekla shvatimo opet samo kroz ranije datirane oblike. Jedinu dopunu ovakve analize čine povremeni izleti u susedne duhovne oblasti: u arhitekturu, u literaturu, u muziku i, samo retko, u filozofiju. Posmatranje takvih, bitno umetničkih činjenica dovelo je do ogromnog napretka u estetskoj valorizaciji dela iz prošlosti, otvorilo je mogućnosti za primanje plodova različitih kultura, oborilo je predrasude o apsolutnim vrednostima i, konačno, pružilo je teoretsku podršku za proces oslobađanja likovnih umetnosti od svih ranijih narativnih opterećenja. Još jedna od značajnih posledica, ili čak i uslova za sam metod, sastoji se u otkrivanju specifičnosti izražajnih sredstava, odnosno jezika, za svaku oblast umetničke aktivnosti.

Ipak, pored svih ovih vrednosti ne možemo biti sasvim zadovoljni. Jedna krupna zamerka opšte prirode nameće se čitavoj takvoj literaturi. Ona ne daje sintetične pojmove o stilu, ili stilovima našeg vremena, ona ne objašnjava zašto, od kuda i zbog koga živi i razvija se jedna vrsta umetnosti, za koju se mnogi interesuju, a samo mali broj može da je prati i voli. Cela ta misaona tvrđava, sagrađena na umetničkom tlu, u kojoj je centralnu kulu još odavno projektovao Benedeto Kroče, opasana je od ostaloga sveta dubokim prokopom, preko kojeg se samo retko spuste maleni, krhki mostovi.

Bilo da se umetnička analiza i istoriska kolokacija izvršio po sistemu čiste vizuelnosti, što u krajnjoj konsekvenci dovodi umetnika u položaj anonimnog izvršioца stilskih zadataka jedne epohe, ili da se u likovnoj umetnosti primene Kročeovi pogledi o isključivoj vrednosti umetničke ličnosti, kao što je to u izvesnom smislu učinio Venturi, mi smo primorani da umetnost shvatimo kao neki odvojeni fenomen, koji se slobodno i sam za sebe razvija tokom istorije čovečanstva. Lamac apstrahiranih činjenica formalne prirode, ili herojstvo bogomdanih ljudi, čine unutrašnju konstrukciju oko koje se pletu događaji. Razumljivo je da istorija moderne umetnosti koja se zasniva na takvim principima ne može ljudima objasniti ulogu te aktivnosti u njihovom životu. Dokle god je u pitanju umetnost ranijih epoha, ta metodološka isključivost je uvek znatno manja, jer je nekako silom prilika ušlo u običaj da se umetnički događaji povežu bar donekle sa opštom istorijom, sa religijom, pa i sa nekim proiz-



vodnim činiocima — to su mestimično učinili i sami protagonisti ovih metoda — ali kada je reč o modernim delima odustaje se čak i od pokušaja ovakvog povezivanja. Takva situacija ne menja se bitno ni onda kada se, sledejući Herbertu Ridu, na umetnost gleda kao na vaspitno moralnu snagu koja ima ulogu da deluje preko puteva potsvesti. Krupna misaona građevina sazidana radi osvetljavanja umetničkog fenomena postaje umetnost svoje vrste, sa svima svojim vanredno interesantnim depandansama, kulama i labirintima, u kojima svoj predmet više skriva od života nego što ga objašnjava.

Na sredini dvadesetog veka, u trenutku najvećeg bujanja avangardnih rešenja u modernoj umetnosti, u trenutku vrlo ozbiljnih napora i rezultata u primeni umetnosti u tehnici, i novih tehničkih metoda u umetnosti, u trenutku fantastičnog širenja ljudske znatiželje i u domenu ove čudne nadgradnje, oseća se potreba za boljim povezivanjem teorije umetnosti sa svakodnevnim životom. Traži se odgovor na pitanje: zbog čega i s kakvim pravom jedna naizgled hermetična duhovna oblast zauzima tako važan položaj u društvu. Usamljena teorija umetnosti, sa svim svojim suptilnim opservacijama i analizama, oslanjajući se sama na sebe ne može naći pravu vezu sa današnjim komplikovanim životom, a etnografsko posmatranje ovde više nije dovoljno. Mora se proširiti krug činjenica koje će se uzeti u obzir. Ako teorija umetnosti ne treba da ostane neka vrsta ezoterične nauke, ona se mora povezati sa nečim što je opipljivo, objektivno i realno. Umetnost nije fenomen izolovan od drugih ljudskih aktivnosti. Ona je tesno povezana sa čitavim stupnjem materijalne kulture jednoga društva. Tačno je da je umetnost mašta, zamisao, koncepcija, ali je isto tako tačno da ti spekulativni njeni kraci ne lebde u potpuno praznom prostoru. Oni izvire iz izvesnih određenih uslova i oni ih moraju zadovoljiti da bi ih društvo, odnosno izvesna socijalna grupa mogla prihvatiti i upotrebiti. Otuda dolazi jasna potreba da se na modernu umetnost gleda iz složenijih perspektiva. Istorija moderne umetnosti, odnosno kritika, neće više moći dugo da egzistira bez solidnijih analiza u paralelnim pojavama, kao što je proizvodnja drugih materijalnih dobara, bez poznavanja idejnih i praktičnih uticaja nauke na svakodnevni život, bez uzimanja u ocenu socioloških i psihosocioloških pojava, bez koncepcije o savremenim društvenim kretanjima, a sve to bez dogmi i bez iluzija.

*Aleksa Čelebonović*

(»Književne novine«, 17. II 1957. god.)



ALEKSA ČELEBONOVIĆ

Rođen 1917. u Lozani.

Pravni fakultet završio u Beogradu.

Slikarstvo učio kod Jovana Bijelića i na Akademiji likovnih umetnosti u Firenci.

Pre rata pripadao naprednom studentskom pokretu i bio glavni urednik časopisa »Mlada kultura« (organ Saveza studentskih kulturnih udruženja na Univerzitetu u Beogradu). Izlagaao sa grupom »Desetorica« 1940 (Beograd—Zagreb), Prolećnim i Jesenjim izložbama Udruženja »Cvijeta Zuzorić«, na izložbama ULUS-a i samostalno.

Pisac brojnih članaka i eseja iz oblasti moderne umetnosti. Saradivao u časopisima i listovima: NIN, Borba, Književne novine, Politika i dr. Snimio 10 filmova iz oblasti istorije umetnosti. Od posebnih publikacija ističu se: »Za pristup umetnosti«, Beograd, 1960, »Savremeno jugoslovensko slikarstvo«, Beograd, 1965, Stara Grčka, Beograd, 1973 (prevedeno na slovenački), »Ulepšani svet — slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914, Beograd 1914 (prevedeno na francuski, engleski, nemački, italijanski i holandski jezik).

Redovni profesor Istorije umetnosti na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu.



## O POJAVI PRIMARNOG SLIKARSTVA

Jednom zasebnom području aktuelne problematike za koje se označavanje u kritičkoj terminologiji koriste različiti nazivi kao što su novo slikarstvo, primarno slikarstvo, elementarno slikarstvo i sl, mogu se pripisati i doprinosi beogradskih slikara Radomira Damjanovića-Damnjana, Raše Todosijevića i Gergelja Perkoma. Za njihov rad karakteristične su iste one osobine koje obeležavaju temeljne principe ove vrste umetničke prakse: to je, pre svega, analitički i auto-refleksivni pristup specifičnoj disciplini slikarstva koje je svesno lišeno svih ekspresivnih, predstavljanih i asocijativnih svojstava da bi umesto toga bilo usmereno u pravcu razmatranja samih jezičkih mogućnosti koje proizlaze iz odgovarajućeg načina korišćenja materijala i postupaka tipičnih za ovaj umetnički medij. Do takvih stanovišta ovi su umetnici došli zahvaljujući okolnosti što su se prethodno istovremeno sa radom na polju primarnog slikarstva bavili i raznim drugim oblicima novije umetničke prakse zasnovane na mentalnom i konceptualnom pristupu, a to ih je ubedilo da aktuelni slikarski govor se može biti shvaćen kao oslon na estetska i izražajna iskustva »likovnih« (plastičkih) orijentacija savremene umetnosti, nego se — kao jedna bitno nova pojava — može održati pod uslovom da se u središte pažnje postave pitanja analize konkretnih strukturalnih činioaca na kojima se temelji materijalno jedinstvo medija slikarstva.

Do postavki primarnog slikarstva Radomir Damjanović-Damnjan došao je posle dve prethodne radne etape u kojima je njegova današnja pozicija bila postepeno i indirektno pripremana. Još 1965. on je radio jednu vrstu minimalne apstrakcije, a od 1972. približio se nekim iskustvima konceptualne umetnosti ispoljenim u seriji crteža nazvanoj *Predlog za mentalni doživljaj boje*. Sjedinjujući rezultate ovih orijentacija, Damnjan se okreće problematici primarnog slikarstva ispoljenoj u delima dvaju ciklusa prikazanim na njegovoj samostalnoj izložbi u galeriji Multipla u Milanu 1975. U prvom ciklusu, on je na golim, neprepariranim platnima velikog formata u paralelnim horizontalnim redovima nizao mnoštvo

tačaka čiste boje, čija se funkcija sastojala jedino u demonstriranju samog procesa nastajanja slike građene u sistemu strukturacije velikog broja brzih i nepravilnih, no ipak i vrlo kontrolisanih poteza četke. U drugom ciklusu slika iste izložbe Damnjan više ne napinje platno na okvir (ram), nego ga pušta da slobodno i nezategnuto visi na zidu galerije, a na ovako postavljenim površinama on je u vertikalnom ili horizontalnom smeru sada nizao mnoštvo poteza u različitim tonaliteta jedne iste boje. A da bi pojačao učinak konkretnosti ovakve slikarske operacije, Damnjan je u donjem delu platna ispisivao i nazive kojima je evidentirao samu tematiku slike (Na primer: Pet crvenih, Tri zelene, Četiri žute, Dve plave i sl), nastojeći da ovom u osnovi tautološkom intervencijom otkloni mogućnost svake dvosmislenosti i proizvoljnosti tumačenja sistema i značenja ovako koncipovanog slikarskog postupka.

U slučaju Raše Todosijevića tematika primarnog slikarstva koncentrisana je na momenat demonstracije slikarskog postupka izvedenog na krajnje anonimni i elementarni način, sa ciljem da se naglasi svest o poništenju svake estetske »kaligrafije«, kao i svake subjektivne ekspresije. Dok Damnjan još uvek vodi računa o određenim arbitrarnim činiocima (kao što su dimenzija platna, izbor tona boje ili artikulacija poteza), Todosijević ide ka svesnoj standarizaciji svih materijalnih elemenata slike: one su uvek istog kvadratnog formata, prekrivene su gustim namazima koji služe samo zato da evidentiraju pravce poteza četke, dok je iz bojene skale isključena svaka koloristička razrada, a njeno redukovanje na crne, sive ili bele tonove treba da otkloni mogućnost svakog, pa i najudaljenijeg asocijativnog refleksa. Todosijevićev postupak najbliži je onom modelu novog slikarstva kojega je zasnovao Robert Ryman, s tom razlikom što on ne zastupa čisti analitički stav imanentan shvatanju pomenutog američkog umetnika, već koristeći se ovom vrstom slikarske prakse nastoji da provocira pitanja neodrživosti onih označavajućih relacija koje se bez ikakvog realnog oslonca u karakteru korišćenih medija žele da uspostave između konkretnog materijaliteta slike i njenog najčešće nezavisnog i neadekvatnog tematskog kvalifikovanja.



Polazišta Gergelja Urkoma zauzimaju u kompleksu primarnog slikarstva jednu izdvojenu poziciju: ovaj umetnik nije zaokupljen ukazivanjem na tok nastanka slike, niti pak teži evidentiranju onih fizičkih činilaca koji tvore njenu građu, već ide ka zasnivanju jedne operacije u kojoj se objekt slike koristi samo kao neophodna materijalna podloga određene tematike čisto mentalnog karaktera. Urkomove slike su potpuno ujednačene crne površine koje na prvi pogled podsećaju na poznata dela Ada Reinhardta. Radi se, međutim, o jednoj sasvim drukčije usmerenoj spekulaciji: Ukrom želi — kako sam tvrdi — da napravi jedno »nepropozirano delo«, tj. delo koje bi bilo oslobođeno apriornih stilskih i jezičkih postavki (propozicija), a ipak bi funkcionisalo u kontekstu istovremeno aktuelnih i istorijskih shvatanja umetnosti. Postojanje takvog dela on je zamislio kao formu jedne potpune »tabule raze« čije bi se značenje osmišljavalo i menjalo u zavisnosti od onih tekućih interpretativnih (kritičkih, estetskih, ideoloških i dr) koncepcija koje bi jedan takav umetnički predmet (u konkretnom slučaju čistu crnu sliku) htele i mogle ispunjavati određenim, sebi odgovarajućim smislom. Pri tome, potrebno je pomenuti da je Urkom ove svoje crne površine izveo preko oblika i predstava nekih već postojećih sopstvenih slika koje je prethodno izlagao i koje su mu ujedno i pribavile društveni status i položaj umetnika. Pa ipak, on ovim činom nije hteo samo »poništiti« rezultate svojih nekadašnjih preokupacija, nego je nastojao ispitati da li raniji, već sankcionisani materijalni objekt »bivše« slike može i ovim ujednačeno islikanim crnim površinama osigurati istovetni i punopravni tretman umetničkog dela. Radi se, očigledno, o jednoj konceptualnoj operaciji specifične vrsti, pri čemu je ovaj proces preispitivanja izgleda i funkcije umetničkog objekta uključen i momenat provociranja određenih konvencija koje utiču na prepoznavanje i valorizaciju pojedinih umetničkih pozicija u konkretnom kulturnom i društvenom ambijentu.

Ješa Denegri

(Tekst objavljen u časopisu *Čovjek i prostorm* br. 282. god. XXIII. Zagreb, septembar 1976).



---

JERKO DENEGRİ

---

Rođen 1936. u Splitu.

Diplomirao istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Kustos Muzeja savremene umetnosti u Beogradu.

Bio član redakcija časopisa »Umetnost«, Arhitektura-urbanizam i Spot.

Objavio više studija, eseja i prikaza o pojavama i ličnostima u našoj i svetskoj umetnosti. Autor koncepcija niza izložbi.

Član Društva umetničkih kritičara Srbije i Međunarodnog udruženja umetničkih kritičara. AICA.

Stalno se bavi umetničkom kritikom.



## KAKO NAĆI SEBE

*Ali: beogradski mladi realisti između jave i sna*

Naslov nije slučajna: među pripadnicima novih generacija beogradske škole, malo je onih koji su spremni da budu dobrovoljci za svaku stvaralačku avanturu. Pluralizam stilova i odsustvo estetskog opredeljenja koje bi bilo opšteprihvaćeno, u ovom trenutku (pomirljiva) stvarnost naše likovne umetnosti, ogleda se u delima najmlađih stvaralaca. U nespokojnim tragovima zastupljeno je zapravo sve: od tradicionalnog shvatanja slike, iskušenja fantastike kako bi se otkrile »nedodirljive suštine«, do geometrijskog i apstraktnog slikarstva, konceptualizma i istraživanja novih medija. Ipak, činjenica je da najrazličitiji oblici i pravci realističkog likovnog izraza dominiraju još uvek kao presudan generacijski interes. Obnova figuracije u slikarstvu beogradske škole, na prelazu iz sedme u osmu deceniju, donela je svoja intuitivna viđenja, u kojima su prostor, vreme i osećanja podvrgnuti isključivo ličnim impulsima. U okvirima ovakvih stremljenja, egzaktnost pojavnog sveta i njegovo prevođenje u svet likovnosti bili su samo povod za izgrađivanje autonomnih estetsko-duhovnih kategorija. Jer, cilj kojem se u ovom slikarstvu teži ogleda se u neposrednom definisanju oblika ne toliko doslednom, logičnom konstrukcijom, koliko individualnim, vibrantnim naznakama.

Većina mladih autora, bez kompleksa bira izazove iz ovih dobro poznatih i priznatih aktuelnih figurativnih strujanja (ekspresivna figuracija, narativna figuracija,

novi realizam) pokušavajući da otkrije sopstvene puteve.

Ali, prisustvo takozvanog novog realizma ili, preciznije pravaca figurativnog slikarstva u rasponu od foto-realizma, magičnog i kritičkog realizma, hiperrealizma i niza drugih varijanti više ili manje realističke osnove, koje preovlađuju u delima mlađih autora, očigledno doživljava stagnaciju u poslednje vreme. Snažno oživljavanje, čak i rehabilitacija mnogih zaboravljenih ili zaturenih vrednosti klasičnog slikarstva, kao »večnih izvora« kojih se ne treba odricati, usled često sasvim nekritičkih pristupa svelo se na mehaničko prihvatanje poruka prošlosti, bez svežih, efikasnih eksperimenata i dijaloga sa novovremenskom slikarskom praksom. Insistiranje na transformaciji stvarnosti u svet »realnog privida« sa poetskim identifikacijama, ili faktografsko beleženje vizuelnih senzacija odlikuju se dopadljivošću i zanatskom perfekcijom (ili bar težnjom da se ona postigne). Ali, u većini slučajeva, pobude ovog slikarstva moguće je odmah sagledati, ono ne uzbuđuje jer se sve i onako unapred zna. Svi tradicionalni elementi slike su uravnoteženi i nekomplikovani, ali i dovoljni sami sebi, lišeni svakog dodavanja dinamičnih dimenzija vremena, akcije, polemičkih traganja.

Međutim, pored ove danas preovlađujuće »arhaične koncepcije realizma«, koja zasigurno pati od nedostatka inovacije modernog likovnog govora, postaje (srećom) i pokušaji novog vrednovanja i proširivanja granica izraza analitičkim iskazivanjem kritičkih stavova. Imperativ je, dakle, u menjanju, građenju ovovremenske osetljivosti nezavisnog viđenja stvari.



Novine se ogledaju u promenama ikonografske strukture, namernim ili nesvesnim, u kojima još uvek ima mesta za poznate »realističke mitove« ili opšte stavove. Ipak, sve odreda imaju urođenu vrlinu: problem zanatskog perfekcionizma ustupio je mesto samosvojnim procesima definisanja ideje. Njena ubedljivost ponekad poseduje mogućnost provokacije i samim tim vraća poverenje u nepogrešivu zavisnost vizuelnog događanja od elementarnog odredišta umetnikovog vlastitog stava. Iako voljenje najčešće ima presudnu ulogu u njihovom razumevanju, ohrabruje činjenica da se jedan broj mladih autora udaljuje od uloge fascinantnog opservatora, koji pri tom ne propovedaju doslovne mogućnosti vidljivog, već na samom kraju mašte traže polazište za novo dalje. Vizuelna senzacija pruža divno saznanje da je sve prolazno; u slikarstvu ona je zabeležena institucija predaha u otkrivanju predmeta, prirode, ljudskog tela, svemira. Početak neizvesnog. Jedini put njenog osmišljavanja je dijalog sa savremenim. Bolje rečeno, samo precizno identifikovan i angažovan likovni govor pruža mogućnosti verovanja u nju do krajnjih granica. Beogradski mladi poklonici novog realizma često se olako odriču ovakvog postupka. U otuđujućoj zavisnosti od sopstvene interpretacije i u silovitom nastojanju da se bude maksimalno komunikativan, oni kao da su zaboravili da žive u vremenu u kome je »manje smešno izigravati život nego živeti«. Kada je i slikarstvu potrebno povratiti veru u sopstvene snage, ostavljajući istovremeno prostor za snove i snivanje.

*Jadranka M. Dizdar*



---

JADRANKA DIZDAR

---

Rođena 1951. u Beogradu. Diplomirala istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Od 1978. likovni kritičar lista »Mladost«. Objavljuje napise iz oblasti kulture i umetnosti.



## SLIKARSTVO-AKUMULACIJA-KOMUNIKACIJA- AKCIJA

Za razliku od drugih delatnosti jednog sloja kulture, koje se već *a priori* nekako smatra kreativnim, jer ne reprodukuje i ne prenosi mnogo toga, već u načelu nosi zametak kreacije neponovljivih i autentičnih data, slikarstvo, a sa njime u vezi i dobar deo umetnosti vezanih za takozvane tradicionalne medijume, nosi breme strahovite odgovornosti, jer već na samome startu i pre svih mogućih provera i dokazivanja koji bi za svaku ljudsku delatnost bile izbitne, računa se automatizmom prisvajanja jednog specifičnog oreola, koji kao da garantuje da bi trebalo da već unapred pri susretu sa tim proizvodima računamo sa večnošću: tehnološka struktura materijala na to itekako upućuje, tako da i samo bavljenje tom vrstom delatnosti već hoće da traži izvesnu vrstu poverenja. »Sve vaše vrste delatnosti su prolazne, praktične i kratkotrajnog daha, dok se naša aktivnost meri tek parametrima večnosti«. Tako bi možda bilo, kada i sâm slikarstvo ne bi ogrezlo u itekakvoj zaokupljenosti sadašnjošću, ako ne onom koja je u ranalnosti probila sve pragove dobrog ukusa i tolerancije, koliko moralne, toliko i estetičke. Razlike se uspostavljaju tek onda, kada se hoće ono što naizgled teži nespojivom, jer za dobro slikarstvo su dovoljna stara i prokušana estetička načela, a za novo su ona bezmalo pogubna i nevažeca, jer ako se napravi nešto dobro, to nije dovoljno dobro da bi bilo novo, a ako se nešto napravi loše, to nije dovoljno loše da bi bilo originalno. Ono ekstremno loše i uznemirujuće odvratno ima tu moć da klizi po granicama estetskog, ima moć snažnog kritičkog oružja, jer upravo negativetom udara uspavani estetički živac. Iz ovoga proizilazi da slikarstvo ne teži toliko večnosti, iako se dobar deo tek u veštinu upućenih poslenika te delatnosti itekako ume da zanosi tom kategorijalnom narednicom, već, naprotiv, ono traži svoj autonomni i gotovo isključivo autarhični zabran, sistem pravila koja izmiču zdravorazumskim i zakonskim pravilima, istovremeno računajući sa bezrezervnom podrškom i odobravanjem svega što se nalazi izvan domašaja teko shvaćene delatnosti. Naizgled može da se čini da je takav umetnik anarhista *par excellence*, idealni

protagonista jednog antisistema vrednosti, koji uspeva čak da proturi nešto nemoguće onde gde praktična i razumna delatnost i sve što iz toga proihodi predstavlja zakonitost po sebi i tako se vrednuje. No ipak, i ta i takva umetnička delatnost je praksa svoje vrste, i njoj se daje za pravo baš zbog toga što nema potrebe da bude predmet jednostranog dirigovanja i diktata neke više savesti i oficijelno zadate svesti. Kao da se zaboravlja pritom da su sva iole vrednija dela ostvarena u prošlosti više bila rezultat skoro idealnog kompromisa sa dominantnim i vladajućim idejama naručioca, a manje zasnovana na proizvoljnim htenjima pojedinca i njegovoj želji za samostalnošću; kada su trase postavljene i stroga i neumitna pravila uspostavljena, to je tek bio osnov da se savladaju prepreke i da probije ono što nazivamo opšteljudskim. Problem »stila« i »izraza« najmanje je bio merodavan, i obratno, on danas leži kao nepremostivi jaz između sredstava izražavanja i onoga što bi se moglo nazvati čistom kreacijom, kao pogubni filozofski kamen od čijeg razrešenja zavisi konačni ishod ukupnog umetničkog bića. Konflikt koji se naizgled čini značajnim između umetnika i date sredine manji je od konflikta između aktivnog stvaraoaca i nasleđa. Kada jedan beogradski slikar, kome je figurativno opredeljenje, uprkos menama i talasima nekog opšteg interesovanja, postalo zakon i pravilo, uslov opstanka u umetnosti, veli da posle tolikih godina slikanja još uvek ima najveće teškoće sa slikarskim definisanjem plastičkog izražavanja problema forme ljudske ruke, i to je sukob sa nasleđem, gde nijedno pravilo nije sveto i merodavno, nijedno rešenje konačno, niti je pak određena formula ono što bi zadovoljilo ambiciju umetnika. Ono što je u običnom životu jednostavno, u umetnosti se postavlja kao krupan problem, tu umetnik kao da hoće da preuzme na sebe ulogu filozofa. Akumulacija određenih iskustava postaje tako bedem izazova: umetnik svesno preseca moguću komunikaciju nit da bi izvršio opasnu i nimalo funkcionalnu vivisekciju, imajući za jedinu izvesnost i konstantu brdo sumnji iza sebe, a ne neko čvrsto i ozakonjeno uporište, koje bi uslovljavalo efikasnost svakog budućeg poteza. Kada se misli na proširenu funkciju i razmaknuti radius uticaja umetničkog dela, onda



se uvek vidi neka pozitivna alternativa u tome da se ono u umnoženom vidu osnaži svojim prisustvom, mada se tada radi o nečemu što je već postalo puka forma i konvencija, što prestaje da bude problem za umetnika, već samo visoki zahtev tehničke prirode. Umetnost koja računa sa kontemplacijom, sa nepredviđeno ogromnim trošenjem energije uživanja (vrednost se ne dobija po sebi i jednom za uvek, već postupno) ne može da se oslobodi izvesnog fetišizma, nečeg što je više od jedinstva radnje, mesta, vremena, i reklo bi se, samog materijala. Slikarstvo i njemu srodne umetnosti nisu tako samo deo nekog zlom sudbinom potisnutog rezervata za koji bi trebalo neprestano tražiti formule egzotičnog proširenja, onda kada je to već kasno i suprotno svim principima eventualne andragogije. Klasici su već dali svoj sud o tome da za neobrazovano uho ni najveća muzika nema smisla: za oko to važi utoliko više, jer ono računa sa kudikamo većim dimenzijama i rasponima, Stereotipno i ne-selektivno viđenje nema mnogo problema sa svetom brzih i relativno usaglašenih komunikacija, ono ne pokazuje otpor prema drugačijim, itekako suptilnijim vidovima viđenja zato što ne razume određene priče i diskurzivne pozadine koje su sa takvim načinima izraza u vezi, već uglavnom zbog toga što ne poseduje određenu dozu iskustva koje je jedino merodavno da se takvom kulturnom fenomenu približi. U takvoj konstelaciji odnosa, vreme ne radi za slikara, kako se to ranije možda činilo, kada su na osvajanju određenih obrazaca viđenja radila čitave generacije. Prvi put se suočavamo sa jednim fenomenom, kada je ponuda određene umetnosti ne samo u kvantitativnom, već i u kvalitativnom raskoraku sa potražnjom: od onoga što se nudi, samo mali deo je u stanju da se efektivno apsorbuje, zato što se više investira i ulaže u eventualnog umetnika, a manje u potencijalnog korisnika vrednosti, u »školovanog« posmatrača, mada bi po logici, stvari, ovaj potonji imao puno pravo da od umetnika zahteva da ne stvara samo za sebe i naročito uzani krug posvećenih. Određena širina i sloboda, koja zaista nema nekih jasno određenih granica, jer je u stalnom preispitivanju i rastakanju već postojećih, dolazile one kao impulsi spolja ili nužnosti unutrašnjeg razvoja, svejedno, javljaju se tako kao faktori

samozarobljavanja i paralisiranja mogućih kanala komunikacije. Sa jedne strane, tu su hitri i skoro proročki vizionarski potezi i refleksi umetnika, sa druge strane su problemi inercije odnosa prema umetnosti, lenjo i sporo reagovanje na ono što vredi, nekritičko prihvatanje onoga što je odavno raskrstilo sa umetnošću kao takvom. Tome sigurno pogoduje izvesna veštačka kategorizacija i raslojenost grana umetnosti, hijerarhija umetnosti koja je više deo mnjenja, nataloženih predubedenja a manje ozakonjenih i bezmalo propisanih lestvica vrednosti. Slikar ili pak kakav drugi umetnik toga roda možda je pomalo i sam kriv što pristaje na tu vrstu mazohizma i samoizolacije, mada je po prirodi posla, on možda kao stvaralac najviše osuđen na samoću, koja ima svoje dobre i svoje nepovoljne strane. Kada se svim svojim bićem okrene akciji i javnom dejstvu, onda je tek u nevolji, budući tek nešto više od šarlatana i opsenara, glumca koji je rđavo skovao ulogu, govornika koji muca i svirača koji ima rđavo udešen instrument. Ako bi trebalo da se dogodi nešto što je iole sudbonosno u vezi same osnove umetničkog medijuma o kome je reč, onda to mora da proizađe iz srca sredstava i postupaka kojim se umetnik bavi: danas nije teško da se bilo koje delo beskrajno umnoži, plasira hiljadu mesta, da bude zaista prisutno svuda, da se veštački elektronskom alhemijom pretvori u surogat krompira, brašna i hleba. To je bar ono najlakše. To se uostalom događa češće nego što je i najstrasniji graver visoke Renesanse mogao da sluti, i onda kada taj famozni »original« jedva zavređuje da se pojavi i u unikatnom izdanju, jer su njegove replike samo emanacije sopstvene neizlečive šupljine i plastičke plitkounnosti. Sredstva, ma koliko efikasna i blagotvorna bila, nemaju imanentno svojstvo nekog kriterijuma u sebi. Fotografija nije dobra samo zato što ima dragoceno svojstvo neograničenog umnožavanja i istovremenog prisustva, kao što ni ulje nije vredno samo zato što ima varljivo svojstvo dugotrajnosti. Najveća tragedija u eri umetničke reprodukcije događa se onda, kada sredstva postanu sama sebi cilj, a izostanu dela. Primat medija je relativan, jedan Leonardo u fotografiji i Mikelandelo u elektronskom mediju ili holografiji su mogući i poželjni, stvar je samo u pogodnosti uslova da do toga dođe; u otvorenosti prožimanju tokova



sinteze su moguće, čak, reklo bi se, neizbežne. Sinteze su, nasuprot, manje moguće onda, kada se po krutom šematizmu određuju »resori« određenih umetnosti. Da se vajar Mikelandelo nije uzgred bavio i urbanizmom i arhitekturom, ne bi bilo čuvenog Kampidolja, niti biblioteke Laurencijane. U vremenu specijalista, umetnici ispadaju najviše oštećeni upravo iz razloga što su potisnuti da deluju u linearnom sledu veštački omeđenih trasa, prinuđeni su da brane ono malo autarhičnog poseda koga bi se možda u prvoj pogodnoj prilici najradije odrekli, ne zato što bi se činilo da je takav medijum prevaziđen i istrošen, krut i nepogodan u odnosu na ritmove i dinamičke raspone vremena, već iz razloga što to predstavlja poprište tekako važnih osvajanja prostora slobode u datom trenutku, i ukupno uzev, u toj velikoj plastičkoj laboratoriji događa se mnogo toga što neuporedivo višim smislom nadmaša druge, naizgled bliske, pa ipak tako udaljene grane umetnosti. Naizgled »krupni« događaji u plastičkim umetnostima bili su do sada uvek nošeni spoljnjim razlozima, najčešće vezanim za »ličnost« inicijatora: delo je uvek bilo ono što stoji u pozadini, a da ne govori o njegovoj plastičnoj suštini. U »živoj umetnosti« ličnost umetnika je bila ta po kojoj se merila vrednost dela, ako se tu uopšte može govoriti o svrsishodnosti merilu i opravdanju za sve akcije, i ta »nedodirljivost« umetnika opravdavala je sve moguće akcije. Delo je tako postalo tek segment mitskog lanca ovenčanog oko personalnosti umetnika, pothranjujući njegovu neutaženu žudnju za prostim egzibicionizmom. I sledstveno tome, ispalo je nekako da se sa belima lakše izlazilo na kraj nego sa sâmim umetnicima, kao što se ni kvalitet određene umetničke komunikacije nije mogao razmeravati po ustrojstvu dela, već po aršinu njegovog potpisnika. Tako pomerenim težištem odnosa umetnost ne samo da nije dobila na ceni, već je i ono malo dostupnog potonulo na duboku marginu. U onom famoznom trouglu umetnik-delo-priemalac, reč je o izuzetnoj dinamici činilaca sa jedne strane, i očiglednoj pasivnosti sa druge — pojačana komunikacija koju vrše druga sredstva kao da doprinosi još većem zaoštavanju problema, gde primat dela izgleda treba da dobije punu afirmaciju.

*Dušan Đokić*



---

DUŠAN ĐOKIĆ

---

Rođen 1943. u Beogradu.  
Slikar i likovni kritičar. Član ULUS-a, Društva umetničkih kritičara Srbije i Jugoslovenske sekcije Međunarodnog udruženja umetničkih kritičara (AICA-e).  
Bio član uredništva časopisa »Umetnost«. Tekstove o umetnosti objavljuje od 1967 (»Student«, »Omladinske novine«, »Književna reč«, »Umetnost«, »Književne novine«, »Delo«). Bavi se crtežom i grafikom. Priredio osam samostalnih izložbi.



## OGLEDALO XX VEKA

*Autorizovani tekst govora u početnim i finalnim sekvencama prve emisije serije tv-eseja, »Heraklitova reka«.*

*(Pred prizorom rimskog Foruma)*

»Ja ću vas povesti na putovanje kroz umetnost XX veka. Ja se zovem Dragaš Kalajić, ako to ima nekog značaja, jer kroz koju deceniju, neće biti ni mene, a ni vas. Ništa nije večno. Nije bio večan ni onaj Rim, čiji su senatori i centurioni, centurioni i gladijatori, verovali da je to večni centar sveta... Danas, svi putevi vode svemu, ili ničemu.

Čovek starog Rima, živeo je ne samo u centru sveta, već i u centru svemira, misleći da se ono naše planete okreću sva nebeska tela. Mi, danas, mislimo da je naša planeta samo jedno od milijardi i milijardi životom naseljenih nebeskih tela, koja lutaju prazninom beskrajnog svemira. To objašnjava i razlike između visoke rimske kulture i ove naše, moderne, jer je rimsku kulturu karakterisalo samopouzdanje, spokojna vedrina, a modernu — sumnja, osećaj relativnosti svega, osećaj izgubljenosti.

Sa dozom moderne ironije, moglo bi se reći da je rimski čovek živeo za večnost, a da moderni čovek živi od danas do sutra. Naime, moderni čovek je naučio lekciju istorije da je večnost nedostižna, ali istoriju stvaraju upravo oni ljudi koji ponosno odbijaju utehe njenih lekcija. Istoriju stvaraju oni gladijatori života koji ustaju protiv granica prostora i vremena.

*(Koračajući kortilom rimskog Kampidolja, kraj rimskih bareljefa i ostataka monumentalne statue imperatora Konstantina).*

»Šta je ostalo u sećanju od tih 'gladijatora' koji su se pre nas borili u ovoj areni univerzuma? Vetrovi prostora te arene, zbrisali su njihove reči i šapate, pokliče i urlike, smeh i suze... Kiše vremena sprale su njihove tragove, njihovu krv... Ima nečeg surovog u onoj reči koju je posmatrao grčki filozof Heraklit, reči — metafori prolaznosti. Jer, kada govorimo o Egiptu, mi mislimo na piramide; kada govorimo o Grčkoj, mi mislimo na forume, palate, skulpture... Ne mislimo na milione onih koji su umirali da bi takva

svedočanstva živela. Jer, kultura, umetnost, bolje istrajnije saopštava, svedoči o svojim ljudima nego sav zveket oružja, sav mrmor politike.

Eto, radoznalosti, eto razloga, eto pitanja koje pokreće naše putovanje kroz umetnost XX veka: šta će pred tom umetnošću, o nama, misliti oni koji dolaze?»

*(Pred »nagrizenom« sferom, skulpturom Arnaldo Pomodora, ispred rimskog Ministarstva inostranih poslova).*

»Istorija moderne umetnosti poznaje dva osnovna tipa odnosa prema njenim sadržajima. Prvi je u znaku rezervnog 'oduševljenja'; drugi, koji deli većina, u znaku je odbijanja. Mislim da je ovaj prvi odnos, manjine, prema modernoj umetnosti, besmislen i malouman, osim u slučajevima mazohizma. Mislim da je maloumano oduševljavati se umetnošću XX veka jer je to umetnost koja izražava svoj vek. To je vek koncentracionih logora, tortura, ekološke krize i katastrofe, egzistencijalne krize čoveka... Sa druge strane, mislim da se ne može prihvatiti ni onaj drugi tip odnosa, većine, naročito u slučajevima kada se degeneriše u lomače, kada se pretvara u zabrane moderne umetnosti. Besmisleno je zabranjivati ili odbacivati modernu umetnost jer je ona samo svedok svog vremena... Aspirin otklanja samo bol, simptom, ali ne i uzrok bola. Otklonivši iz našeg vidokruga modernu umetnost, mi samo otklanjamo jedan dragoceni simptom, dragoceni alarm, koji svedoči o krizi i raspadu temeljnih vrednosti, o pukotinama koje se pojavljuju u ovoj sferi tehnološke civilizacije«.

*(Ispred skulpture Alberta Đakometia, u rimskoj Galeriji savremene umetnosti).*

»Upravo nas moderna umetnost upućuje ka tim dubokim uzrocima; kao možda najsenzibilnije, najosetljivije sredstvo čoveka, ona ukazuje na prave uzroke njegove drame. Jasno, moderni čovek ne može prepoznati svoj fizički izgled u ovoj statui Đakometia. Ali, ako je iskren, ako traži da prepozna svoju duhovnu suštinu, on se mora prepoznati, kao pred ogledalom, u ovoj silueti, u ovoj senci, u ovoj aveti koju stvara Đakometi. To je svet modernog čoveka koja luta prostorima uništenja«.



(*Prolazeći kraj primeraka »starežne umetnosti«*).

•Taj izraz žudnje za samouništenjem, osvedočuje se kroz modernu umetnost i njenom težnjom ka prolaznosti. Ta težnja ogleda se ne samo u pristanku iste umetnosti na sistem mode, već i pri izboru materijala, koji su veoma često trošni, otpadni, pokupljeni sa smeća. To su materijali samog đubrišta, koje će kao zvor, polazište i kraj te umetnosti biti posebna tema našeg putovanja.

Po rečima jednog protagoniste te umetnosti stareži i đubrišta, po rečima Alana Kaproa, umetnici namerno upotrebljavaju očigledno uništive materijale kako niko ne bi mogao staviti u sumnju činjenicu da će i ta dela ubrzo završiti na đubrištu.

Po rečima čuvenog kritičara, Sam Hantera, starežna umetnost glorifikuje sve što je bezvredno, sve što je gnusno i prezreno. Jasniji se od toga ne može biti. I time Hanter završava svoju eksegezu. Međutim, to pokazuje i razlike između našeg pristupa, našeg putovanja i stavova, polazišta moderne kritike. Naime, tamo gde moderna kritika završava svoj opis, svoja razmatranja moderne umetnosti — tamo počinje naše putovanje. Jer, nas interesuje odgovor na ono suštinsko pitanje: zašto moderni umetnik glorifikuje sve ono što je prezreno, sve ono što je bezvredno i gnusno?

Uzmimo za primer čuvenu istoriju moderne umetnosti Arnasona, u kojoj on tvrdi, za Pikasovu, prvu, 'kubističku' sliku, *Gospodice iz Avinjonske ulice*, da je to ključna slika umetnosti XX veka. Po rečima Arnasona, ona je ključna zato što je pokazala da se ljudska figura može iskrivljavati, da se može zasecati (poput kasapskog mesa), da se može preobražavati. Međutim, nas interesuje odgovor na pitanje: zašto umetnik nastoji da iskrivljava, da zaseca, da preobražava ljudsku figuru na taj i takav način? Jer, umetnost ne rađa se iz umetnosti već iz ljudske glave ili srca. Dakle, dramatični preobražaji umetnosti svedoče i o dramatičnim preobražajima u samom čoveku.

Moderna kritika kao da se boji da suoči te dramatične i možda strašne istine te nastoji da na svaki način odloži suočavanje sa tim istinama. Moderna kritika stalno govori o nekim 'procesima', o 'transformacijama', o 'progresu', o 'razvoju'; dakle stalno nastoji da odloži odgovor na temeljna pitanja za hipotetičku budućnost. Mi, međutim, kroz ovo putovanje, kroz ovu seriju putovanja kroz teme moderne umetnosti, želimo da vidimo kakva situacija zaista jeste«.

Veoma je celishodna ideja da se u katalog prve izložbe posvećene difuziji sadržaja likovnih umetnosti putem televizijskog medija, unesu, kao posebni dokument, elementi serije tv-eseja »Ogledalo XX veka«. Izlazeći u susret toj ideji i imajući u vidu prostorna ograničenja, ja sam za ovu priliku odabrao govor iz početnih i finalnih sekvenci prve emisije serije, opremivši ga i ovim komentarom, kao nekom vrstom *pro memoria* iskustva, sa nadom da će ono svojim vrlinama ili manmaa pružiti dragoceni orijentir potonjim naporima.

Nezavisno od procene ideja i stavova koji su izneseni u seriji »Ogledalo XX veka«, njeni ogorčeni protivnici i strasni pobornici mogu se složiti bar pred jednom činjenicom: ta serija je izazvala najveće interesovanje najširih slojeva gledališta, te je po nekim procenama indeks njenog uspeha dosezao i razine najpopularnijih serija zabavnog žanra. Očigledno je da objašnjenje uzroka tog jedinstvenog fenomena iziskuje posebna, sociološka ili mass-medijska ispitivanja, što prepuštam specijalistima. Ja ću sada nastojati da osvetlim one bitne uzroke koji počivaju u ličnom delokrugu.

Mislim da jedan od osnovnih uspeha serije počiva u doslednoj primeni jednog specifičnog vida ikonološke metode. Doduše, ja sam često koristio i tehniku analize formalno-plastičnog sloja umetničkog dela, ali samo kao jedno pomoćno sredstvo, u funkciji održavanja i osvedočenja rezultata ikonološke spoznaje. Možda je bila srećna okolnost što ta metoda nije primenjena kao »nužno zlo«, kao obol popularizacije; na ekranima se pojavio njen radikalni pobornik. Hoću reći da iz te metode najviše mogu izvući oni koji veruju ili se pouzdaju u prodornost njene spoznaje. Tokom dvogodišnjeg rada na seriji, stupajući pod svetla reflektora, sa puteva pamćenja često su mi dolazile reči saveta jednog našeg starog revolucionara, profesionalca političke agitacije: »Ako sam nisi ubeđen u ono što govoriš — nikog nećeš uspeti da ubediš«. Iz iskustva gledanja televizije, znao sam da taj medij u najvećoj meri otkriva na licu govornika i najtananije grčeve laži, grimase kompromisa, poglede neubeđenosti; zato sam sebi nametnuo disciplinu i dužnost da izgovaram samo one ideje u čiju sam valjanost i osnovanost potpuno ubeđen.

Jasno, bile su mi poznate i sve mane ikonološke metode, kao i danas rasprostranjeno mišljenje da je ona praktično neprimenljiva na značajni deo moderne umetnosti, posebno na »apstraktnu umetnost«, koja ne raspoláže ni jednim elementom za primenu »kla-



sične« ikonologije. Ustvari, ja sam usvojio samo osnovna načela, ideje-vodilje »klasične« ikonologije, ali sam »vertikalno« preinačio ili proširio okvire njenih kategorija; umesto figura, tema ili motiva figuralnog sveta, ja sam materijal umetnosti razmatrao u terminima kategorija »inteligibilnog« sveta, prepoznajući ih metodom dedukcije, analogije, komparacije ili simbolologije, u drastično, ekstra-estetsko širenje instrumentata, dakle uz primenu inter-disciplinarnih iskustava. Naprimera, kada sam govorio o odnosu umetnosti prema svetu mašina, od Leonarda i manirista, preko Dišana i Pikabie, sve do »Kinetičara« i »novih realista«, ja nisam imao u vidu puko, figuralno prisustvo reprezentacije ili aluzije materijalnih mašina u umetničkim delima, već prisustvo ideja i duha »mašinske« civilizacije, koje se može očitavati i tamo gde prosto oko ne primećuje ikakav trag mašine. Izloženi postupak je iziskivao razmatranje dokumenata u ogromnom kontekstu istorije razvoja i preobražaja ideja »mašine«. (Uzgred rečeno, to nije »teren« kunst-historičara ili »specijalista« eksegeza moderne umetnosti, što delimično objašnjava inače zanimljivu činjenicu da se u reakcijama na ideje serije »Ogledalo XX veka« nije pojavio ni jedan protiv-argument već samo niz ideoloških diskvalifikacija, u rasponu od epiteta »barbarstva« do evokacija nacističkih lomača. Meni je to ljudski razumljivo, premda sa dozom setne ironije moram opaziti kako danas »pobornici« moderne umetnosti brane svoja uverenja istom ideološkom metodom kojom je ona bila napadana od strane žreca »socio-realizma«, dakle ideološkom dogmom).

Sa druge strane, mislim da postoji i niz valjanih razloga osnovanosti primene i »klasične« ikonologije pred figuralnim delima moderne umetnosti. Ako u predašnjim epohama umetnosti tema dela možda sveđoči više o potrebama poručioaca nego o »poetici« umetnika, činjenica »usamljenosti umetnika« XX veka, njegova prepuštenost samom sebi — izoštrava temu dela kao jedno od bitnih znamenja suštinskog određenja umetnika. Činjenica da taj umetnik, bez neposrednih spoljnih podsticaja, istrajno vidi ono što hoće da vidi u svetu stvari i pojava — treba da nam posluži kao jedan od značajnih ključeva razumevanja njegovog pogleda na svet.

Jasno je da sam ja izloženim postupkom implicitno odbacio kategorije tekuće kritike ili moderne estetike, koji sadržaje moderne umetnosti prevashodno razmatraju u kontekstu istih kategorija, objašnjavajući ih tautološki, dakle objašnjavajući umetnost samim predstavama o umetnosti, shvaćenoj u terminima jednog autonomnog, zatvorenog i od ostalog sveta odvojenog

sistema. Možda nije ni potrebno reći da ja mislim najgore o spoznajnim dometima izložene manire, čiji se spoznajni napor zadovoljava iznalaženjem i teorisanjem etiketa, kao što su »apstrakcija«, »kubizam«, »nadrealizam«, »enformel«, »pop-art«, »minimal-art« ili »telesna umetnost«. Ako smo uspeli nadenuti ime nekoj pojavi, kao što je naprimera ime »parapsihološki fenomen«, to ni u kom slučaju ne znači da smo je i objasnili, pojasnili, a još manje može značiti da smo spoznali njene opsege. Ja sam potpuno ignorisao te etikete, nastojeći da sagledam veze i zajedničke činilice između ličnosti i dela koji su na zvaničnoj »mapi« moderne umetnosti često potpuno odvojeni. Mislim da je izloženi postupak takođe bio jedan od značajnih uzroka popularnosti serije.

Naime, jednostavno rečeno, narod nema, niti će ikad imati interese za »aleksandrinizme« i arterio-sokratizacije ili sofizme laboratorija »zvanične« kritike ili kunst-istorije. Pozornost naroda ka značaju i značenju nekog dela nikad neće uspeti privući kritičar ili kunst-istoričar koji, na primer, glagolja o njegovom pomaku od strukture »enformela« ka anticipacijama introspektivnih postupakama »primarnog slikarstva«, jer je za isti narod, isti »pomak« potpuno bez značaja. Čovek naroda je svakodnevno suočen sa temeljnim problemima svog tela i svog bića; to su opšti, univerzalni i večni problemi, za razliku od laboratorijskih »modernih« problema tekuće kritike ili kunst-istorije, koji su artificijelni, partikularni i efemerni. Za mene su ovi prvi problemi značajniji. Drugim rečima, ja sam kroz seriju »Ogledalo XX veka« nastojao da narodu pokažem šta moderna umetnost govori o svetlu tih temeljnih problema i kategorija života tela i bića ljudskog elementa. Nastojao sam da pokažem istinu dramatičnih poruka moderne umetnosti, koju prekrivaju oblance svesnih ili nesvesnih zataškavanja i prikrivanja, sačinjene u laboratorijama hermetizma njenih samozvanih »pobornika« ili »klerika«. Narod me je razumeo; odnosno, mislim da je narod prvi put osetio, doživeo i mislio modernu umetnost kao deo bitnosti sopstvenog života. To ističem i kao neku vrstu odgovora na pismo jednog poznanika, intelektualca, u kome me, nakon prve emisije serije, sa gorčinom obavestava da sam »u jednom času srušio sve ono što smo decenijama, mukotrpno pokušavali ugraditi u nepoverljiv narod«. Sledilo je jedno zanimljivo priznanje: »ako si Ti u pravu, onda bih je istog časa morao podneti ostavku svojoj profesiji, i odreći se svega što sam do sad uradio«.

Pouka onima koji dolaze je da vode računa o realnim potrebama naroda. Iskustvo odgovora tog naroda iz-



menilo je, drastično, moje procese spoznajnih moći najšire publike. Naime, do tada sam, više po inerciji jedne intelektualoidne navike nego po stvarnom ubeđenju, mislio da široka publika nije u stanju da razume modernu umetnost. Međutim, odziv te najšire publike, kao i hiljade pisama koja sam primio, uverili su me u suprotno. Ja danas mislim da čak i nepismen čovek bolje, odnosno ispravnije razume modernu umetnost nego mnogi profesori za katedrama njenih eksegeza. Predrasude »intelektualaca« prema spoznajnim moćima te najšire publike nemaju nikakve osnove, iz prostog razloga što se niko nije do sad potrudio da upozna i proceni iste moći.

Nedostatak onih »znanja«, kojima raspoložu profesionalni eksegeti ili hermeneutičari moderne umetnosti, ovde je ustvari prednost, odnosno oslobođenost od predrasuda, profesionalnih klišeja i manira spoznaje. Ovde se moderna umetnost suočava otvoreno, sloobodno od shema, golinom bića.

Taj čovek iz naroda sadrži, čuva i razvija ono atavističko, trajno, da ne kažem arhe-tipsko osećanje za umetnost, koje mu govori da moderna umetnost saopštava dramatične poruke. Uspeh serije »Ogledalo XX veka« počiva i u tom, inače neplaniranom, izlasku u susret izloženom osećanju, ili pred-osećanju, sa tezom da suštinska vrednost moderne umetnosti počiva u njenoj moći najtananijeg osećanja i izražavanja bitnih sadržaja univerzuma sadašnjosti i budućnosti. Nesposobnost koja danas čovek svuda oseća, osećanje ugroženosti temeljnih vrednosti čoveka, našlo je široku potvrdu u ogoljenim dokumentima umetnosti.

Jasno, svega toga uglavnom nema u »zvaničnim« objašnjenjima moderne umetnosti. Taj raskol između onog što narod oseća pred delima moderne umetnosti i »zvaničnih« objašnjenja, jeste i jedan od uzroka inercije, pokolebanosti i povlačenja čoveka iz naroda, koji se okreće »prečim brigama«. Ne treba se siliti pred tim čovekom zato što on često nije u stanju da formuliše svoje spoznaje moderne umetnosti. Ni takav mudrac, kao što je sveti Avgustin, nije bio u stanju da objasni ideju »vremena«, govoreći: »Kada mislim na vreme, ja znam; kada me pitaju šta je vreme, ja ne znam«. Otuda je za tu najširu publiku figura voditelja serije »Ogledalo XX veka« poprimila robin-hudsko značenje, jer je govorila, izgovarala, ono što ona misli i oseća. Jedna rečenica iz pisama te publike može tačno predstaviti njihovo opšte mesto: »Vi ste mi vratili veru u čoveka«. Tu veru u principe temeljnih znanja i vrednosti, terorizma je retorika klerika obmanjivala u pogledu stvarnih poruka moderne umetnosti. Potom, jedan od značajnih uzroka uspeha serije počiva

va i u oskudnosti materijalnih sredstava, premda takav uslov rada nije preporučljiv za svaki tip čoveka, za svaki stil života. Voditelj i scenarista serije često je pod imperativima nužde preuzimao uloge sekretara, daktilografa, prevodioca, organizatora, skript-gerle, montažera, tegljača pa i reditelja. Usto, ograničenost vremena boravka u centrima kao što je Njujork, Pariz ili Rim, određenog paket-aranžmanima čarter-turizma, onemogućavala je pripreme, »obilazak objekata« i slične »luksuze«. Neke od tih muzeja sam prvi put video u životu upravo snimajući dakle prve utiske i komentare. Zbog takvih ograničenja, morao sam na prvom koraku prakse odustati od prvog scenarija te je serija »Ogledalo XX veka« u značajnoj meri i dokument neposrednog susreta sa prizorima moderne umetnosti i moderne civilizacije. To je omogućilo (jer je iziskivalo) izuzetnu koncentraciju, napregnutost, te je gledalac serije praktično prisustvovao događajima u otvorenoj radionici mišljenja i osećanja, prateći ceo ciklus gestikulacija rađanja, uobličavanja i hitanja ideja. Hoću reći da je uspeh serije počivao i u njenoj autentičnosti.

Posebno sam trpeo oskudicu filmske trake. Za razliku od uobičajenih uslova gde se, na primer, od upotrebljenog, snimljenog materijala, koristi samo deseti deo, ja sam bio u situaciji gde sam samo iznimno mogao sebi dopuštati »luksuz« dubliranja ili pravljenja varijanti. Skoro svaki snimljeni metar bio je iskorišćen. Otuda sam ulazeći u kadar uvek bio pod težinom odgovornosti da mogu govoriti samo jednom, za svagda. To je iziskivalo i posebnu ekonomiju izražavanja. Smeo sam izgovarati samo ono što sam smatrao bitnim i tako značajnim da može zadovoljiti oštre kriterijume oskudice. Zato je, možda, serija bila napunjena tolikom količinom »dinamita«; u boljim materijalnim uslovima, možda bih podlegao iskušenju »razvlačenja«, odnosno razblažavanja radikalnih ideja putem »smirujućih« pauza. Situacija te oskudice nije se bitno izmenila prelaskom u televizijske studije, gde sam bio ograničen vremenom, usled preopterećenosti studija, nedostatka raspoloživih termina, te i usled čestih tehničkih zastoja i kvarova koji su nemilosrdno proždimali raspoloživo vreme. Sa tako oskudnim i prepolovljenim vremenom na raspoloženju, nisam imao nikakve šanse za pripremanja, oklevanja ili premišljanja. Tu je važio princip: sad ili nikad.

Usto, izoštrenosti poruka i ideja serije doprineo je i jedan psihološki uslov rada u studiju. Naime, usled prakse statičnog kadra, kamerman, sviknut na taj postupak rada, nakon što bi namestio kameru, odlazio je iz studija u »pod-režiju«, da tamo, iz udobne fotelje,



uz kafu i cigarete, prati »spektakl«. Nije znao da me je tim odlaskom lišavao i poslednjeg ljudskog elementa, čije je ime »bližnji«. Dakle, nisam imao čak ni iluziju sagovornika, lica kome se obraćam. Govoriti glasno, sam sa sobom — to je za mene bilo jedno novo iskustvo. Nastojao sam probiti tu tišinu, tu prazninu, tu pustoš, imajući pred sobom jedinog raspoloživog sagovornika, nevidljivu magnetoskopsku traku, element tehnološke civilizacije. Tu sam prvi put iskustio šta zaista znači biti usamljen, šta znači ona temeljna usamljenost čoveka pred njegovom civilizacijom mašina.

I dalje: prvi put kad sretnem i upoznam istraživača fenomena televizije, Zoricu Jevremović, pitaću je kako je uspela da na osnovu pukog gledanja serije oseti tu usamljenost, pišući, u *Spotovima nostalgije III*: »Kalajićeva gestika (u studiju) biva uočena kao presudna po doživljaj cele emisije. Mi osećamo zev, brisani prostor pred čudovišnim primerima opasnosti koje Kalajić ističe (prioritet mašina nad čovekom) i on se kakvim-takvim smislom upotpunjava samo i izravno vezivanjem za čulnu, borbenu igru Kalajićevih šaka... Mrtvoznost studija. Tišina, samoća, i hladnoća koju je teško prevladati«. (»Teorija i praksa« br. 14, Beograd 1979).

Jasno, ne poslednji od uzroka uspeha je i »izgled« voditelja, premda je on imao znatnog udela i u negativnim reakcijama, što je u istim često doslovno isticano. Meni je posve jasno da je »šok« ideja probudio široko gledalište iz dremeža rutinskog očekivanja da će se sa ekrana čuti ono što se očekuje. Po prvi put, na tv-ekranu bile su decidirano izrečene ideje o vertikalnoj dimenziji čoveka, o njegovom »Centru«, o biću, o procesu raspada temeljnih vrednosti. Pa ipak, u tom probodu do misli i srca širokog gledališta, veliku ulogu je odigralo i ono »kako« reći. Te reči su izgovarane odlučno, samouvereno, pravo u lice, bez konformističkih laviranja. Taj i takav govor, toliko različit od rečnika i stila »dnevnika« ili lažno-familijarnih obraćanja tokom raznovrsnih »popodneva«, bio je podržan i istaknut pozicijom kamere, pozicijom donjeg rakursa. Ali, treba odmah istaći da takvo isticanje nije bila ni moja, ni rediteljeva zamisao. Jednostavno, kamere su bile u studiju »naštelovane« na takvu visinu, jer se svi govori i razgovori u tom studiju vode u sedećem položaju, u foteljama. Ja sam izbacio fotelje iz studija. Govorio sam na nogama. I u tom gardu, na nogama, bilo je prisutno i jedno lično iskušenje kome u svakodnevnom životu često ne uspevam da odolim: dopasti se pravim ženama, nervirati lažne muškarce.

Konačno, možda je korisno izložiti i iskustvo provere Makluanove teorije o pripadnosti televizije »hladnim« medijima. Mislim da i to pravilo ima izuzetaka jer se u nečijim rukama televizija može preobraziti i u vrlo »vruć« medij.

*Dragoš Kalajić*

---

#### DRAGOŠ KALAJIĆ — DRAGO

---

Rođen 22. II 1943. u Beogradu.

Diplomirao na rimskoj Accademia de Belle Arti 1965.

Objavljene knjige: »Krševina«, 1968 (Nezavisna autorska izdanja), »Uporište«, 1971 (»Delo«), »Mapa (anti) utopija«, 1978 (»Zmak kulture), »Smak sveta«, 1980 Matica hrvatska, Zagreb). Priredio i opremio antologiju jugoslovenske likovne kritike (1970—78), za katalog izložbe AICA, »Umetnost u Jugoslaviji 1970—1978 (»Collegium artisticum« 1978. Eseje, kritike i rasprave objavljivao u nizu listova, časopisa i publikacija: Politika, Borba, NIN, Delo, Socijalizam, Gradac, Sinteza, Vidici, Dans, Književna reč, Rok itd.

Autor više jednočasovnih TV-eseja na Drugom programu TV Beograd.

Organizator i autor nekoliko izložbi-teza (»Dimenzije ralnog« — u saradnji sa Enrikom Krispolitijem), 1967, »Izložba br. I (Surovost«), 1968, »Perspektive I (Slikari novog romantizma) 1973, »Obnova slike«, 1973, »Pra-oblik«, 1975, »Mit i realnost«, 1976, »Aspekti post-avangarde«, 1977. i dr.

Jedan od urednika časopisa »Delo« i autor nekoliko zapaženih tematskih brojeva (Japan, tradicija i savremenost, Mit, tradicija, savremenost (u saradnji sa B. Vukadinovićem). Umetnost, alhemija — u saradnji sa B. Vukadinovićem, Indija, tradicija savremenost, Utopija i dr.



## AVANGARDA, ŠTA JE TO?

U naše vreme često se postavlja pitanje: postoji li još uvek umetnička avangarda? Ako postoji, ko su njeni predstavnici? Kakav je njen program? I koji od prisutnih umetničkih pravaca u ovom trenutku predstavlja avangardu?

Pitanje je nesumnjivo od značaja, već zbog ustaljenog shvatanja da se umetnost ne može zamisliti bez avangarde. Prema takvom shvatanju avangarda predstavlja ono »prvo«, istureno, predvodničko a time i najvrednije krilo umetnosti. Kada se govori o krizi umetnosti, onda se ta kriza ponajpre posmatra kao »krizaj avangarde. Karakteristični predznaci te krize jesu pojave neke vrste stanja ravnoteže između avangardnih pokreta i kretanja unutar tzv. tradicionalnih tokova umetnosti. Avangarda je ta koja po pravilu mora da se zasenjuje tradiciju. Ona mora da čini sve da bi zadržala inicijativu. Ako ta inicijativa nije na jednoj strani, ako se smanji njena popularnost nasuprot uticaju nekih umetničkih programa sa stažom, onda se govori o krizi avangarde.

Svedoci smo upravo jedne takve krize. U domenu likovnih umetnosti ta kriza započinje sa prvim nagoveštajima obnove »klasične« iluzionističke figuracije koji se javljaju u kraja šezdesetih godina, kada je bio izdisaju poslednji avangardni pravac u apstraktnom slikarstvu, kršten zvučnim imenom enformel. Da, bilo je i posle toga novih pravaca — tu su pre svega tzv. post-objektne tendencije i konceptualizam, — ali *novo*, ta čarobna reč avangarde, kao da je izgubila nešto od svoga magičnog značenja. Daljim razvojem stvari, pre svega jačanjem talasa figuracije, kao da se menja i sam status i značenje pojma novog u slikarstvu. Metijerski duh nove figuracije očevidno je oponirao popularnom geslu avangarde koje glasi: bolje je malo ali »novo« nego mnogo a »staro«.

Razvoj posle 1970. godine uzeo je takav pravac da je danas zaista teško utvrditi odnos između avangardnih i tradicionalističkih tendencija. Nije reč o odnosu njihovih programa — oni se po tome sasvim jasno razlikuju — već o odnosu njihovog realnog društveno istorijskog značenja. U konfuziji koja je nastala posle 1970. godine promenom smera na čelnoj poziciji razvoja, pojavila su se dva oprečna shvatanja. Sa jedne strane je radikalna struja koja sebe smatra doslednim zagovornikom avangarde, po kojoj su pokreti za »obnovu slikarstva« znaci žalosne retardacije, sustalnosti stvaralačkog impulsa i pomanjkanja hrabrosti da se »ide napred«. Njima je odvratna ta žudnja za renoviranjem klasičnog ukusa koji se temelji na »jučerašnjoj umetnosti«. U tome se krije ništa drugo do težnja za restauracijom duha građanske kulture klasnog društva. Prema takvom shvatanju avangardu u ovom trenutku predstavljaju samo oni umetnički pokreti čiji se programi opiru svakom tradicionalizmu i zagovaraju beskompromisan obračun sa postojećim. Takav program imaju sledbenici konceptualne umetnosti i njoj srodnih smerova. Zajedničko geslo njihovo jeste borba protiv svih formi tzv. »trajnih« vrednosti u umetnosti koje, iskazujući se u suštini kao materijalne i tržišne, doprinose otuđenju samog bića umetnosti.

Sa druge strane zatičemo mišljenje koje upravo u načelu trajnosti i kontinuiteta vrednosti vidi zalogu prevazilaženja aktuelne krizne situacije. Famosni »novum« avangarde je zapravo pokazatelj očigledne nemoci potrošačkog sveta da ostvari bilo kakve trajne vrednosti i sigurne kriterijume. Umetnost se neće razotudivati time što će se njena dela, da ne bi imala tržišnu vrednost, lišiti materijalnosti. Treba izmeniti društveni status umetničkog dela, sprečiti manipulaciju njegovim vrednostima na tržištu. Umetnost se ne preobražava fizičkim promenama na sopstenom telu,



već promenom sveukupnosti društvenih odnosa koji određuju njen status. Otud se naprednom, pa i avangardnom, može smatrati i takva umetnost koja odoleva kultu prema novom po svaku cenu i gradi jedan sistem trajnosti i stalnosti vrednosti. Umesto podvajanja idealnog i materijalnog aspekta vrednosti dela, ta umetnost teži njihovom integralnom jedinstvu. Ona nije zahvaćena strahom da će njena ostvarenja završiti kao roba na licitaciji otuđujuće rasprodaje vrednosti potrošačkog sveta. Jer samo stvarna i trajna fizička i duhovna vrednost umetničkog dela čini da se ono već i danas više ničim ne može platiti na takvoj pijaci. Pa i ako se idealitet takve umetnosti prividno ne podudara sa impulsima promenljive realnosti, ta umetnost u suštini jeste pravi simbol te realnosti i izraz njene revolucionarne svesti.

Suprotstavljanje ovako kontroverznih ocena o tome šta je danas u nas avangarda teško da će razrešiti dilemu. Za utehu onima koji teško preživljavaju ovu očiglednu krizu kriterizma dodajmo još jednu napomenu. Ova kriza, naime, karakteristična je pre svega po neobičnom položaju avangarde: njena oseka kao da predstavlja dramsku poentu scenarija. To zvuči čudno, jer krizno stanje je poželjno stanje za avangardu. Ona teži tom stanju, sama ga izaziva, oseća se u njemu kao riba u vodi. Ali avangardi očigledno ne prija kriza koju sama nije izazvala. Obuzeta strahom da menja istoriju, da upada u njene tokove iz busije svoje neprikosnovene slobode, avangarda teško podnosi svest da se već i sama istorizira, da postaje istorijska. Ne prija joj saznanje da u tim tokovima može da zatalasa površinu, ali ne može da promeni njihov smer.

*Dorđe Kadijević*  
NIN, 1978.



---

DORĐE KADIJEVIĆ

---

Rođen 1933. u Šibeniku. Istoričar umetnosti, likovni kritičar, filmski i TV režiser. Filozofski fakultet, grupu istorije umetnosti, završio u Beogradu 1960. Član Društva umetničkih kritičara Srbije i Jugoslovenske sekcije Međunarodnog udruženja umetničkih kritičara (AICA). Umetničkom kritikom bavi se od 1957. Objavljivao u mnogim listovima i časopisima. Stalni likovni kritičar NIN-a. Umetnički rukovodilac Galerije '73 u Beogradu. Autor niza izložbi naše savremene umetnosti. Autor više igranih i TV filmova.



Pišući o engleskim pesnicima XVII veka, T. S. Eliot kaže: »Oni su posjedovali nekakav senzibilitet koji je mogao apsorbirati svaku vrst iskustva. Njihov osećajni i njihov duhovni aparat funkcionirali su poput spojenih sudova. »Dalje, S. Giedion izvlači zaključak: »... naša je zadaća prevladati razlike koje su se pojavile u XIX stoleću između metoda mišljenja i metoda osećanja«.<sup>1</sup>

Moderna umetnost je u sebe uključila obavezu da taj jaz učini premošćenim. Uz ovu opasku valja reći da se je to trudila na različite načine i umjetnost drugih epoha i vekova, mada se »nekada« nije uočavala jasna razlika dvaju metoda. Prosto zato što se stalo na stanovište da »Istinsko razumevanje umetnosti zavisi od razumevanja prirode i upotrebe simbolizma«, kako to Herbert Read formuliše. Međutim, istraživanja ove vrste su po mnogima odvojila umetnost i funkciju dela od čoveka. Istaknut je zahtev za višestrukim poznavanjem stvaralaštva i najednom se rodila krilatica o udaljavanju umetnika od »običnog« čoveka, njegovih svakodnevnih problema i slično. Uz to, slobodno vreme, koje se javilo kao posledica bolje organizacije rada i industrijalizacije uopšte, dalo je priliku da »običan« čovek svoj »ničim ne iskvareni osećaj za prirodu i prirodno« iskaže u duhu narodne tradicije, koja opet, u sebe uključuje kolektivni duh, arhetipsko, suprotstavljane alijenaciji čoveka u modernom društvu, rečju — vraćanje prirodi i okretanje leđa »iznimama« moderne umetnosti i nauci njenih tumača.

Da se pitanje o logičnosti postojanja termina »naivna« umetnost s pravom postavi, zaslužuju i njeni tumači. Oni u njoj vide i vid ekološke borbe, vide i razaranje »buržoaskog načina prezentiranja umetnosti«, vide zbližavanje sela i grada. Najzad, neretko se njome veliča nacionalni stvaralački duh. Nekad se potvrda za to nađe u delu pojedinog stvaraoča, a najčešće se veliki broj ovakvog stilskog opredeljenja uzima za dokaz. No, pođimo redom.

U poznatom romanu »Buvari i Pekiše«, Gistav Flober opisuje njihovu iznenadnu želju da se bave slikarstvom. Evo kako izgleda to njihovo stvaralaštvo: »Pekiše je u isto vreme hteo da slika ono što mu se nalazilo pod nogama, krajnji vidik i oblake; ali mu je pozadina uvek preovlađivala nad prvom ravni; reka je padala s neba, pastir je hodao po stadu, zaspali pas kao da je trčao. Što se tiče njega, on odustade, sećajući se da je pročitao ovu definiciju: 'Crtež se sastoji

<sup>1</sup>) *Nova filozofija umjetnosti*, str. 46, Zagreb '72, Nakladni zavod MH.

iz tri stvari: iz crte, pojedinosti i izukrštenih poteza, povrhu toga je senčenje. Ali senčenje može da da samo majstor«.<sup>2</sup>

Mnogi umetnik koji se pojavio u našem veku, otprilike je ovako shvatio modernu umetnost i slobodu koju mu je ona dala. Tako je apstraktna umetnost dala mogućnost da se toliko toga uvrsti u pojam X umetnost. A ta mogućnost je stvorila suprotnu reakciju: mogućnost da se toliko toga prihvati kao spontano stvaralaštvo, kome nikakvo školovanje nije prekinulo vezu sa iskonskim. Naravno, sterilnost akademski obrazovanih stvaralaca je sa svoje strane doprinosila da se zbrka uveća. Pomagali su i teoretičari gubeći se u neprekidnim diskusijama o duhu i biću dela, o materijalnosti ideje i vizije, o kriterijumima, o potrebi za umetnošću, njenoj društvenoj ulozi, o angažmanu itd. Citat koji smo uzeli iz nezavršenog dela Gistava Flobera, dakle, dvostruko nam je koristan. On ističe da je samim tim što se svako može po svom nahođenju baviti stvaranjem, logična posledica delo svakojakog stila i kvaliteta. Ono će imati svoj svet komunikativnosti — privrženike i poklonike. I to je po mnogo čemu zatvorena celina koja je u stanju da odoli bilo kom suprotstavljaju spolja. Zato je najzad kriv i Kroče i njemu slični tvrdeći da umetničko delo ništa ne dokazuje na način egzaktne nauke. Ono je samo »moguće« iskustvo.

»Moguće« iskustvo je dakle, u stanju da dovede do čitavog niza zabuna o značenju i vrednosti pojedinačnog umetničkog dela. »Prirodopisci«, po meni najprikladniji termin za naivne umetnike, brzo su shvatili da zatvorena celina — njihovo delo i potrošač tog dela, ulazi u suprotstavljane poplavi »izama« moderne umetnosti, koja, opet, nikada nije izašla iz okvira realnosti: nemački istoričar umetnosti Konrad Farner je pobrojao četrdesetak realizama, shvatili su da je njihovo saopštavanje iskustva svođenje problema razumevanja umetničkog dela na prepoznavanje uz prisustvo vrlo jednostavne simbolike. Uz to, dobili su epitet da unose vedrinu u sivilo gradskog života svojim »pastoralama«. Da su deca nekadašnjeg srećnog života, tumači tajne zemlje i života na njoj. Put do stvaranja pokreta, škole je time pređen. Od slobodnog vremena koje je iskorišćeno za slikanje u rekreativne svrhe stvoren je umetnički fenomen. U stvari, paradoks: to slobodno vreme je i početak umetnosti uopšte. Dakle, mogućnost za prepoznavanje iskonskog je na dohvatu i s njom čitav niz kulturoloških i estetskih manipulacija. U nekim krajnjim slučajevima i političkih.

<sup>2</sup>) *Nova filozofija umetnosti*, str. 46, Zagreb '72, Nakladni zavod



Neobrazovanost, misli se na umetničku neškolanost naivnih umetnika, uzima se najčešće kao osnovni kriterijum za njihovo uvrštavanje i razvrstavanje po brojnim učionicama škole naive. Pri tom je zaboravljeno da tri začetnika moderne umetnosti, Gogen, Sezan i Van Gog, takođe spadaju po tom kriterijumu u tu školu. Zatim i Pikaso, Huan Gri, Mondrijan, toliki naši umetnici... Njihova umetnost nije posegla za obrascem koji je Flober kitnjasto opisao, već se uključila u vekovima staro pronicanje odnosa: priroda uopšte i priroda dela; opazajno iskustvo su hteli da analizom dovedu do pojmovnosti kakva pripada jednoj drugoj simbolici — govornog jezika.

Drugi kriterijum koji se poteže da se naivi dâ smisao postojanja lepo formuliše Oto Bihalji Merin: »Umetničko delo kao potrebni i svagdašnji rad, kao društveno noseća snaga, kao oblikovanje koje utiče na ljudski razvoj, postepeno ukida svoj elitistički karakter i obraća se sve širim slojevima naroda. Takva umetnost omogućava približavanje granicama koje razdvajaju samouke i profesionalne umetnike. Rascvat naivne umetnosti, koja nadživljuje brzo izmenljive stilske formule profesionalne umetnosti, u našem stoleću svedoči o potrebi prevazilaženja međe umetnosti i društva.«<sup>3</sup> Merin je očigledno zaboravio, sve u želji da istakne svoje štice, da je umetnost nerazdvojiva od društva i da tu ne može da postoji nikakvo prevazilaženje međa: nje nema. Ima tu nečeg drugog: postoji marksističko tvrđenje da je umetnost onakva kakvo je društvo. A po čemu je naše društvo naivno, a ne obrazovano? I po čemu naše društvo sada treba onima koje je godinama školovalo i stipendiralo preko noći da oduzme pravo na rad i sopstveno izražavanje? Da li zato što su oni umetnici akademski obrazovani pa s toga njihovu umetnost narod ne razume? Ili je problem u tom istom narodu, osnovnom činiocu našeg društva? Ne jednom je isticana njegova nedovoljna zainteresovanost za knjigu, za pozorište, film, muzeje i galerije.

U tom cilju mnogo što-šta je preduzeto da se stanje promeni. Ali promena koja bi negirala znanje u korist neznanja nikada i nigde nije pominjana. Približavanje umetnosti je problem koji u sebi taji dvostrukost — potrebna je obrazovanost kod publike koja će biti u stanju da proceni šta je umetnost a šta nije. A potreba za obrazovanjem sigurno nije međa između umetnosti i društva. I na kraju o elitičkom karakteru umetničkog dela. Samim tim što mu se daje epitet umetničko

<sup>3</sup>) O. B. Merin: *Naivna umetnost u Jugoslaviji*, Književna reč '83, 1977.

tvrdi se da je ono komunikativno i da saopštava određeni sadržaj na svoj način. Jedno umetničko delo jeste izdvojena celina, naravno sadržajna, i po tome u odnosu na drugo ono jeste »elitističko«. Međutim, time što je izdvojenost, ono nikog ne sprečava da ga koristi. Niti unapred određuje broj onih koji će ga razumeti. Pre, mislim, tumači raznih »izuma« u umetnosti uzimaju na sebe to pravo da jedini razumeju suštinu i sadržaj dela. Pri tom zaboravljaju da njihovi napisi nisu ništa drugo do lični život jednog umetničkog dela, njegova biografija i dokaz postojanja. Granica koja razdvaja samouke i profesionalne umetnike zahteva posebno objašnjenje. Umetnik je onaj čije stvaralaštvo nezavisno od stepena obrazovanja zasluuje pažnju. Možda ovakvim stavom grešim, ali, čini mi se, mnogi stvaralac koji je završio Fakultet za likovne umetnosti greši ako unapred, dobijanjem diplome o završenom školovanju, smatra da je sebi izborio status umetnika. S druge strane, ne imanje tog stepena školovanja nikoga ne sprečava da snagom svog talenta, svoje delo podigne na stepen umetničkog. Loše delo nije privilegija, i to isključivo, neobrazovanog činjenika, niti bi trebalo da se apriorno uzima kao kriterij koji nešto deli i podvaja.

Umetničko delo je vrlo složen fenomen iz prostog razloga što mu je cilj da razume, objasni i tumači sam život. Očigledno je da njegova složenost proističe iz složenosti života. Ma koja vrsta pojednostavljivanja vodi u odbijanje da se određena složenost prihvati. Razdvajanje i deljenje umetnosti na samouku i obrazovanu je besmislen poduhvat koji odbacuje jedino moguće — umetnost je samo dobro delo. Pri tom uvoditi problem razumevanja umetnosti tako što će se ne znanje uzimati kao vrednost besmisleno je. Isto tako, izmišljati termine kao samouka umetnost, škola samoukih, naivna umetnost samo je put ka stvaranju zablude, stranputica. Umesto toga mnogo je bolje izvršiti pažljivu analizu dela pojedinih naivnih stvaralaca i otvoreno reći da modalnost vodi jedino u zatvaranje simboličkog kruga. Pri tom je jasno isključivanje iz tokova i problema društva i vremena u kome se živi u korist stvaranja neke nove mitologeme koja će osvežiti umorne, u gradsko sivilo vratiti čar polja. Umorne elitističke intelektualce i uobražene znalce umetnosti vratiti problemu običnog čoveka. Problemi umetnosti su na drugoj strani i niko nema pravo da skreće pažnju na efemernosti. Najzad, treba reći i ovo: slikanje u rekreativne svrhe je vid saznavanja mogućnosti jedne umetnosti, učenja azbuke jednog načina izražavanja, prodiranje u komunikaciju koja ima svoj simbolički jezik. Iz toga se može dogoditi autentično umetničko



delo — na primer jednog Generalića. Zar to nije dovoljno, ali treba apriorno svaku vežbu radoznalaca proglasiti umetnošću i po tome stvarati školu koja što šta premošćava? Najzad, ne treba kriti: umetnost je jedna, a mogućnosti manipulisanja s njom brojne.

*Umetnost, br. 57, 1978.*



BRATISLAV LJUBIŠIĆ

Rođen 1942. u Nišu.

Filozofski fakultet, grupu za istoriju umetnosti završio u Beogradu 1966.

Kritike, eseje i prikaze knjiga iz oblasti likovnih umetnosti objavljuje od 1970. na Radio Beogradu II, Radio Sarajevu III, Radio Zagrebu I, »Politici«, »Književnim novinama«, »Književnoj reči«, »Gradini«, »Umetnosti«, »Studentu«. Član je Udruženja novinara Jugoslavije i Društva umetničkih kritičara Srbije.

### TRODIMENZIONALNI ČOVEK

Istorija se ne ponavlja, kao što se život ne vraća — bez obzira da li linija društvenog progressa podseća na meandar ili pravu. Kada generacije upiru pogled u prošlost to je uvek zbog savremenosti, u traženju potvrda sopstvenim orijentacijama. Umetnost u Francuskoj pre 1789. inspisala se klasikom, ali nije oživela grčku umetnost, kao što se ni građanska demokratija nije mogla konstituisati na osnovama robovlasničkog grada-države. Apstrakcija XX veka nije isto što i linearni ornamenat i nefigurativnost »prelogičkog« perioda, mada su obe dokazi plastične univerzalnosti u dvema epohama, na suprotnim krajevima čovekovog razvoja. Prva je postignuta na jedinstvu primitivnog oruđa i oružja, druga je rezultat sličnog jedinstva, samo na bazi najrazvijenijih sredstava za proizvodnju.

Kada, s kim ili s čim počinje XX vek, stoleće dokaza da za sveukupnost društvenog razvoja važe principi fizičkog zakona: masa ubrzava kretanje. Jer, u toku nekolike desetine godina, desile su se promene za koje su u prošlosti bili potrebni vekovi.

Da li su Gogenovo bekstvo iz Evrope i traženje utočišta u divljini Polinezije, tj. živa demonstracija uverenja da je grčka umetnost zabluda, a podjednako s njom i plastične metamorfoze oličene u građanskoj umetnosti od Đota do Sezana, bili prvi simptomi sumnje u klasičnu građevinu, čije ruševine danas manje uzbuđuju, nego ljude srednjeg veka ostaci antičkih hramova? Gogen je bio duhovni otac fovistima i otvorio put Pikasu, a, sa njima, započinje proces dezintegracije realne vizije, što će vrlo brzo dovesti do nulte tačke, suprematističkog »belog na belom«.

Francuski slikar nije bio sam, kao što se proces dubokih izmena nije događao isključivo u slikarstvu. Skoro



istovremeno, na najširem planu umetnosti, u nauci, filozofiji, u društveno-ekonomskim odnosima, biće podvrgnute kritičkoj sumnji sve vrednosti na kojima je počivala građanska epoha. U filozofiji, teorija relativiteta i teorija kvanta ukazivale su na ograničenost racionalno-empirijskog iskustva, temeljima građanske filozofije. U literaturi, Marsel Prust je osetio psihološke vrednosti vremena i pretpostavio ga klasičnom shvatanju. Roman »U traganju za izgubljenim vremenom«, izgleda, mogao se pojaviti samo u ovom vremenu. Sličnih analogija ima mnogo. Ni Stravinskog nisu opsedale likovne teorije, ali njegov odnos prema nasleđu prošlosti u muzici bio je identičan onom Gogena, Matisa i Pikasa u slikarstvu. Sve se to dešavalo u predvečerje i paralelno sa dvema revolucijama, koje su ukinule kapitalističke produkcione odnose i obeležile izlazak na pozornicu nove klase — proletarijata.

— Paralelno sa bazom rušila se i nadgradnja.

Kada bi se htela povući paralela, da bi se u prošlosti našla analogija svestranim preobražajima XX veka, to bi pružala jedino renesansa. Pojava i razvoj obe epohe stoje u znaku dve nove klase i dva različita društveno-ekonomska sistema. Kao što je građanska klasa postepeno osvajala vlast i uspostavljala kapitalističke odnose, sličan proces odvija se u XX veku. Bez obzira gde je i koliko je izvršena socijalizacija sredstava za proizvodnju, ili se, pak, kao u kapitalističkoj integraciji »kvalitativne razlike suprotnih interesa javljaju kao kvantitativne razlike unutar postojećeg društva« socijalizam daje obeležje XX veku. Epohalni pronalasci, svaki veliki u svom vremenu, revolucionišu tehniku i tehnologiju, a naučno iskustvo postaje dominantno i ugrađuje se u umetničku svest. Kvalitativne izmene u svim sferama nadgradnje rezultat su, i u renesansi i u XX veku, naglog porasta i proizvodnih snaga. I naj-spektakularniji događaji stare ere, osvajanja novih

kontinenata imaju svoju analogiju u današnjici. Kolumbova »Sveta Marija« podseća na krhku kapsulu kosmonauta. Jedni su hteli da istraže zemlju, pošto su upoznali Mediteran i Evropu, drugi hoće da upoznaju vaseljenu, pošto su iscrplili saznanja o zemlji.

Umetnost se »racionalizuje« a od površine teži trećoj dimenziji. Ljudsko telo, anatomija njihovog stava i pokreta postaju predmet brižljive analize, a sa matematičkom preciznošću utvrđuju se zakoni linearne, a zatim princip vazdušne perspektive — sve sa ciljem da dvodimenzionalna površina platna ili zida dočara iluziju realnosti. U početku, priroda je prateći detalj, ali ubrzo iz mitoloških i pastoralnih scena razvija se poseban slikarski rod — pejzaž. Od Dota do Kuroea i Sezana umetnost je prolazila kroz više etapa, obeleženih specifičnom likovnom izražajnošću, ali ni jednog trenutka nije izneverila racionalizam, trodimenzionalnu suštinu i realističku viziju sveta. To je stil po kome prepoznamo ovu epohu i autentičan doprinos građanskog društva povesti umetnosti. Jer ni pre ni posle — izuzev klasičnog grčkog perioda — u istoriji se ne sreće sličan sadržaj.

Sa sumnjom u građansko društvo, javile su se tendencije koje su dovele u pitanje vrednosti u sferi duhovne i umetničke nadgradnje. Za kratko vreme, od Gogena do Maleviča, srušen je mit o neprikosnovenosti građanske estetike, a u sledećim etapama, skoro do juče, umetnost je ponovo prelazila put trasiran od sopstvene avangarde. Apstrakcije kao univerzalne vrednosti nove civilizacije, uspostavljaju mostove među različitim kulturama, demonstrirajući prvi put jedinstven jezik izražavanja na obe zemljine hemisfere. Kuda ide danas umetnost? Ako je nestalo trodimenzionalne umetnosti građanskog društva, da li je iščezao »trodimenzionalni« stvaralac?



Savremena umetnost je prihvatila jednim delom dijalog sa fotografijom i novim medijumom — televizijom; drugim, opsednuta je naučnim iskustvom.

Prva orijentacija, čini mi se prolaznom, a nastala je kao neposredna reakcija na zatvorenost i nepristupačnost poslednje faze apstraktnog — enformela. Identifikovala se sa sočivom kamere, notirala brze fotografske senzacije i pružila primere neslućenog umetničkog verizma. Propraćena je novom tehnologijom, osvaja jednostavnošću kao vizuelna komunikacija, a nosi pečat potrošačkog mentaliteta. Novi realizam, iako malo duguje klasičnoj umetnosti, sačuvao je njenu »trodimenzionalnost«, a često i štafelajski karakter.

Druge orijentacije čini mi se da su dugoročnije i teže za kvalitetnim promenama u srži plastičnog iskustva. Tu najmanje mislim na kompjutersku umetnost, premda se i ona nalazi u sferi istog senzibiliteta. Zabluda je verovati da bi elektronski mozak mogao da emanira vrednosti slične kreativnim, jer u najsvršenijem obliku on je inferioran prema ćeliji čovekovog mozga i stoji u odnosu 1:10.000.

Konceptualna umetnost, za razliku od kompjuterske, još je nekim nitima vezana za umetnost, a »humanistička« je jedino ako pod tim pojmom obuhvatimo apsolutno sve što dodirne čovek. Proistekla je iz apstrakcija i dovela je redukciju do apsurdna, do specifičnog »belog na belom«. Ima teoretičara koji ozbiljno smatraju da će se sutra prenositi telefonom. Ne znam kako? Valjda rečima. No ako se rečima bude opisivala ili bar sugerirala forma i boja, to više neće biti ni konceptualnost ni plastičnost. Jer, reč je reč. Kada bi se rečima moglo iskazati sve što se oseća i zna, ne bi bilo potrebe za slikarstvom ni drugim umetnostima. Pošto konceptualisti naglašavaju vlastiti totalitet i svoju univerzalnost, kakvi bi znaci opštenja morali da se upostave kad je u pitanju, na primer, muzika?

Čak u primarnom obliku, kao ideja ideje o plastičnom sadržaju, konceptualna umetnost nije realnost. Reč »drvo«, ispisano na belom platnu, ne može izazvati ni imaginarni optički doživljaj, još manje emociju, baš kao što zveket novca i miris vruće hrane ne može zameniti novac i utoliti glad. Na kraju, ovde se brišu granice između genija i šarlatana — mada još uvek mislim da je konceptualna umetnost zaključak jednog puta, u psihologiji i svesti stvaralaštva, a ne u umetnosti.

Težnja da se prevaziđu svi oblici plastičnog sadržaja definisani u proteklim epohama, izađe iz prirode štafelajskog doživljaja, klasične skulpture i arhitektonskog izraza, postigne sinteza, uključi pokret, svetlost, zvuk i čitava akademija vizuelnih iskustava, a oblici postave u nov odnos prema prostoru i prema posmatraču, ponekad izbrišu granice između dela = objekt, i čoveka = subjekt — sve to daje novim traženjima kvalitativno nov i ozbiljan vid. U najavangardnijim ambicijama, mladi ne zapostavljaju ni atmosferu. Trebalo bi izazvati efekte polarne svetlosti i duginih boja, kao kolektivnu kolorističku senzaciju nad područjem čitavih kontinenata. Možda i cele planete? Zašto ne?

Dijapazon ovih tendencija je jako širok i složen, ali je svuda zajednička namera da se prevaziđe »trodimenzionalna« slika sveta i prodre u nov prostor. Da, u prostor, jer od Altemire do danas prostor je predstavljao vid plastičnog izražavanja, a, po načinu kako je bio definisan, razlikovale su se epohe.

Da li je reč o »bekstvu« od života, od gorućih problema koji, uprkos velikom naučnom i socijalnom progresu, pritiskuju svet? Slični prekor upućuje se spektakularnim i epohalnim avanturama koje danas obeležavaju prvi koraci u kosmos. Nad savremenim umetnikom i naučnikom nadnosi se saznanje, ili istina, da je





ZORAN MARKUŠ

zemlja iscrpljena, a iz podređenog položaja prema prirodi, u kojoj se nalazio od iskonski, čovek se pojavljuje kao trijumfalni ukrotitelj. Da li je to zaista postao, Ko bi to mogao danas potvrditi? Možda su zagađenost prirode opasnost za osnovne uslove egzistencije i težnja da se priroda »sačuva«, neki dokazi ove pobeđe. Pred prostranstvom, gde sigurno vladaju i drugi fizički zakoni, stoji čovek dvadesetog veka, kao njegov prethodnik na početku prethodne ere. Ne treba sumnjati da će prve korake zameniti novim i odlučnijim, kao što ništa neće sprečiti stvaraoce da se upute tajanstvom novih prostora. Renesansi je trebalo skoro dva veka da od Đota, preko Mazača do Leonarda i Mikelandela savlada trodimenzionalnu plastičnu misao. Ona se nikad ne bi mogla javiti u umetnosti, da se uporedo nije čovekova svest »racionalizovala«, produbljivala na osnovama empirijskog iskustva. A, u bazi su stajale određene materijalne i proizvodne snage koje su omogućavale ovakav njen razvoj.

Svest »trodimenzionalnog« čoveka izgrađena je na kubičkim oblicima, tj. na dužini + širini + dubini, ograničenih u prostoru, kakva je i priroda njegove umetnosti. Da bi pojmiio »beskonačno«, ono izvan trodimenzionalne materijalnosti i trodimenzionalne svesti, njegova svest morala bi da prođe kroz novu antropološku transmutaciju. A, sa njom i umetnička svest.

Pre Ptolomeja i Kopernika, u vlastitom dečaštvu, čovek je predstavu zemlje i kosmosa svodio na plivajući otok. To su epohe umetnosti kada je trodimenzionalna priroda transponovana na »dvodimenzionalnu« predstavu. Takva je rano-arhajska grčka umetnost, takvo je poimanje u drevnim mediteranskim kulturama. Čovek renesanse je, međutim, shvatio trodimenzionalnu suštinu našeg sveta. Šta ga sprečava da shvati prirodu vasseljene?

*Zoran Markuš*

Rođen 1925. u Zemunu. Istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu diplomirao 1952. Neposredno po tom izabran za člana — saradnika Likovne sekcije Naučnog odeljenja Matice srpske, a 1956. za saradnika Instituta za likovne umetnosti JAZU. Od 1961. deluje kao slobodni kritičar. Objavio više od 1.000 prikaza, kritika, eseja, članaka i studija, u listovima Umetnost i kritika, Beogradske novine, Revija, Politika, Borba, NIN, Književne novine, Odjek, Vjesnik i časopisima: Letopis Matice srpske, Mladost, Delo, Savremenik, Književna kritika, Umetnost, Gradina, Les Beaux Arts (Brisel), Horizons (Paris), Syntheses (Brisel-Paris) i Vytvarni Život (Čehoslovačka). Važniji radovi: Portreti K. Danila, Pogled na predbarokno slikarstvo u Vojvodini, Vajar Dušan Jovanović-Đukin, Vajarstvo Živojina Lukića, Vajarstvo Rista Stijovića, Socijalizam i moderna umetnost, Metamorfoze zenita — slikar i grafičar Mihailo S. Petrov, Slikar i pesnik Branko Ve Poljanski, Likovna kritika u Srbiji šeste decenije i niz studija i članaka na temu »Zenitizam«. (Zvezdani tragovi naše avangarde, Lj. Micić i dr.) Stalni kritičar lista »Borba«.



## ROBOTIMA O HUMANIZMU

Još nisam ušao ni u jednu fabriku i ne poznajem ni jednog fabričkog direktora. Poznate su mi samo fabričke tvorevine.

Osećam da vas, fabrike, ne mogu ni da tronem ni da ranim. Postale ste divovi, odavno ste nadmašile katedrale. Pitam se da li treba da vičem ili da šapućem, jer je ovo pismo isto toliko surovo koliko i nežno.

Znam veliki je podvig podići kolose. Vašim podizanjem stvoreni su uslovi da se stvore i čuda. Međutim, čuda se ne stvaraju lako, pogotovo ne u zemljama gde ste vi novina i gde se dojučerašnji ratar preko noći pretvara u industrijskog radnika.

Mene ne zanima ono što radite po tuđim uzorcima. To nije delo našeg čoveka i on to i ne vidi. Naš čovek ne živi u kućama s danskim nameštajem, koji ste vi izveli savršeno. Meni je stalo upravo i samo do dobra i prosvetlosti nas — zaostalih.

Imao bih razloga i da vas hvalim. Međutim, trenutno ja to namerno ne činim, iako znam da je mladim robotima, kao i mladim ljudima, potreban podstrek. Ali kako ste vi zaista pravi mladunci, svrstavam vas među decu, pa mislim da je najbolje da vas prethodno, pamteći i sam, kao Kandid, jedan magistralan udarac moga dede Nikodija, prethodno dobro prekorim. Reći ćete da se to danas ne radi. Ali ja za to imam puno patriotskih razloga.

Otkako pratimo razvoj naše mlade industrije, znamo za više pokušaja umetnika da vam ponude svoje usluge. Vaš odziv bio je minimalan, gotovo nikakav. Vi, jednostavno, ne želite da ekonomiju bržih zarada, efekte učinka i pokazatelje prosečnog ukusa i neukusa opterećujete ukusom i razlozima kulture.

Svi znamo, i ne treba da krijemo, da smo polupismena nacija. Jedan moj ded držao je mehanu na izlazu iz Kragujevca, a drugi je učio stolarski zanat u Budimpešti. Umesto starogrčkog i latinskog, prvo sam naučio turski. Nadam se da vam je sve jasno. Kao i knez Miloš, mi se više oslanjamo na bistrinu nego na znanje, pa sam i ja brzo promikao da je naša narodna radinost, koja nam se dopala zbog reči narod, velika zabluda. U vreme kad izumiru seoski i gradski zanati, — i kad se žurimo da ih što pre pokopamo, — i u doba kad se rađa industrija, shvatio sam da je ovaj

preobražaj istorijski proces, globalan i neizbežan, i da povratka nema. Prema tome, nema naroda iza narodne radinosti. Ona se izvodi bez mašte i transpozicije, odnosno uništava — u ime naroda!

To je polazna tačka moje orijentacije. Tu lažnu narodnu radinost izvode negovane gradske ruke lakovanih noktiju. I ta zabluda zove se kič.

Prvi znak raspoznavanja industrijskog kiča je ovaj folklorni trag, ova nepotrebna bolećivost, ovaj štetni ustupak nacionalnom duhu jeftinim i neznalačkim uproščavanjem.

Autentična narodna kultura postoji u svakom narodu. Ako nemamo smisla i milosti da divne uzorke narodnih tradicija sačuvamo makar u rezervatima, izvan domašaja puške porenika, onda bar njihove fosilne uzorke treba da sačuvamo u muzejima i da te muzeje konačno podignemo kako valja. Jer autentična narodna kultura jeste ono što nas određuje i svrstava, i što u istorijskim trenucima zasniva prava i pretenzije. Jezik nije tako pouzdan, vera još manje. Na granicama gde jezik iščezava naš čovek se prepoznaje po ognjištu i po materijalnoj kulturi.

Slična zabluda je i naivna umetnost otkako je neki naši kritičari savremene umetnosti uspavljaju nestručnim ocenama o narodu i čednosti; ili je glorifikuju tobože kao neviđenu i novu.

Prva odlika naivne umetnosti kroz vekove bila je njena anonimnost. Malo je ostalo traga imena tvoraca dela čija je druga odlika bila skromnost. Nikada ta dela nisu bila prodavana, već darivana.

Ako su i bila prodavana, onda nikada za velike pare. Iza tih dela nikada nisu stajali trgovački agenti u žaketima, a još manje savetodavci i instruktori.

Narodna umetnost kroz vekove bila je vezana za narodne zanate: dunderski, kolarski, lončarski, klesarski, ikonopisački i druge, pa se i ona razvijala kao profesij i dostizala savršenstva kao rustika. Naši kritičari i njihovi jednomišljenici u inostranstvu zalivaju je i pleve po redovima diletantizma.

Izdaju skupe monografije na više jezika, a naivci daju i luksuzne izjave. Nedavno sam video kraj jedne emisije: naivac slike uz ritmičku gestikulaciju, »inspirisan« zimom iz muzike Vivaldijeve svite Četiri godišnja doba, i uz propoved o tome kako se slika studen. Za taj superkič nije odgovoran niti je sposoban čestiti



zemljoradnik. On jednostavno, žrtva televizijskog robota, kome nisu promenili intelektualno ulje, a robot žrtva »erucicije« o »naivi«.

Autentična narodna umetnost nije se smatrala naivnom, jer su narodni zanati veoma mudra predanja, u stvari fosilni ostaci velikih kultura — u našem slučaju, pretežno vizantijske, a u zapadnom delu zemlje pretežno barokne.

Nesporazum oko narodnog duha nije nov. Da ne ponavljamo ono što smo uzaludno isticali još pre dvadeset godina, izložit ćemo samo zaključke, da bismo korak od manufakture do industrije pratili kako treba, jer je i ovde reč o usponu čoveka.

Umirući, autohtone kulture kreću, sa svog nepokretnog mesta, iz svoje evolucije, iz svoje etničke kolevke, u poslednji, recipročan i sudbinski prodor u civilizaciju, da tamo nestanu ili da se preobrazu. Venčanje »barbara« s civilizatorom« je povremen proces, i upravo su revolucije najbolji teren da ovi nesporazumi ožive. Žureći, osetljive više na reči nego da dela, na mislene formulacije, a nimalo na vizuelne, — revolucije katkad propuste da suzbiju ono što im ruši najbolje namere.

U ovom istorijskom sudaru, posle osvajačkog pohoda industrije i poraza patrijarhalnih kultura, zavodnička civilizacija je ta koja je ostala bremenita, jer je ona, a ne primitivna kultura, ženskog roda! Šta je to što bremenita civilizacija treba da rodi na postelji neizbežnog kiča?

Nedavno smo se divili Leonardovoj strasti da čoveku daruje krila. Podigli smo fabrike, mobilisali vredne ruke, pokrenuli točak. Ono što još nedostaje, najbitnije, to je odlučujući pokret, gest, obrazloženje u ime čega se izvodi ovaj preobražaj. Da bismo dokazali da je preobražaj zaista u toku, ostaje nam da ozakonimo oblikovanje i da sistematski zakonskim merama, suzbijemo kič. Jer kič je nemoć, korak nazad, nestručnost, trošenje materijala na štetno i nepotrebno. A smišljeno oblikovanje — revolucionarna spremnost da se stvara autentična kultura, dobra ekonomska računica da se domaće potrebe zadovolje mudro: da nas i unutra i spolja predstavlja isti obrazac. Takva ambicija nagrađuje se izvozom. A s takvom jednoobraznom ekspanzijom obeležene su istorijske brazde svih velikih civilizacija.

Kao što vidite, nije lako biti uvažena mašina bez idejnih epoleta i bez zvezdica kvalifikacije. Nedavno sam prisustvovao otvaranju divne poučne izložbe engleskog dizajna. Kako sam i očekivao, vas tamo nisam video. Verovatno ste bili u inostranstvu da nas snabdete predmetima koji nam nedostaju.

Svaka vam čast za uvoz dobrih pića i parfema. Što se tiče keramike, stakla, porculanskih »stilskih« lusterata i aplika, pred silnim svetlucanjem pozlata u izlozima i na tavanicama naših robnih kuća, čini nam se kao da tamo počinje restauracija i da se obnavlja monarhija! Znam da vam nije lako ni da izdajete vize za uvoz, a još manje da uputite trgovinu da razlikuje nepotrebno od neophodnog i štetno od korisnog. Sada nam se pruža nova prilika da posetimo veliku izložbu finskog dizajna u Muzeju savremene umetnosti.

Za razliku od Jugoslavije, na čijem je tlu keramika cvetala od neolita i koja je nasledila klasične kulture i grnčarske radionice širom zemlje a sem toga raspolaze prvorazrednom glinom, — Finska uvozi glinu i tek je pre sto godina podigla svoju prvu i zasad jedinu fabriku keramike (Arabija). Danas je finska keramika, sa švedskom i danskom, svetski fenomen. U Beogradu boravi jedna mlada Finkinja, keramičar upućena da prouči našu narodnu keramiku. Ona ne može da se načudi našoj ravnodušnosti pred keramičkim blagom kojim raspolazemo. Kolekcije Aleksandra Tomaševića i Etnografskog muzeja inspirišu ovu umetnicu za rad, ali i za to da svojoj zemlji prikaže dvostruko bogatstvo Jugoslavije.

Pozovite ovog stručnjaka u vašu fabriku. Ona ima visokokvalifikovanog prevodioca i donela je divne dijapozitive o finskoj keramici i keramičarskoj industriji. Za razliku od mene, veoma je ljubazna, učtiva, stidljiva, izražava se jasno i kratko, i neće vam reći nijednu neprijatnu reč. Videćete šta su Finci stvorili i kakva je lepota prosvetljenosti.

Možda ćete i meni biti pomalo zahvalni.

(1975)

*Peđa Milosavljević*  
iz knjige »Beograd  
grad na moru«,  
Nolit, Beograd, 1980.

(biografski podaci u slikarskom delu)



POSLEDNJI PROMETEJEV OBRAČUN SA ZEVSOM  
(na vest o smrti Ivana Tabakovića)

»Treba tražiti... tražiti!«  
(Ivan Tabaković, 1955)

Vest o smrti Ivana Tabakovića snažnija je od čitavog likovnog života ovih dana.

Umiru, polako ali sigurno, veliki umetnici — a mali umetnici, ovako ili onako, nastavljaju da žive svoj život.

... Koliko juče, stajao sam pred divnom slikom Ivana Tabakovića »OKOVANI PROMETEJ«, kao pred autoportretom umetnika, zbunjen činjenicom da su prometejski okovi na njoj tako fluidni, tako tanki, svedeni na konce, na niti...

A već danas, svestan sam da se i poslednja nit prekinula, da je Prometej raskinuo okove od paučine, kojima je bio vezan za svoju stenu, za svoj radni sto ili za svoju umetnost vatre — svestan sam da je Tabaković mrtav.

Ali, to još ništa ne dokazuje.

Prometej je ljudima darovao vatru.

Tabaković je, na svojim slikama, hteo da im daruje više: i svetlost, i prostor, i energiju...

I Prometej i Tabaković želeli su da pomere granice ljudskih saznanja, uprkos Zevsu.

Prometej je želeo da ljude približi vatri, a da ih pritom ne opeče.

Tabaković je želeo da umetnost približi nauci, a da je pritom ne udalji od čoveka.

— Realnost je granica saznanja! — govorio je Ivan Tabaković. — Umetnici i pesnici često su bili pret hodnica otkrića. Oni treba da poznaju i posmatraju i svetove koje im otkriva nauka!

Tabaković je želeo da pomeri granice.

Što je dublje ulazio u slikarstvo, bivao je sve bliži kosmosu i njegovim zakonima.

Privlačila ga je, magnetskom snagom, ukupnost sveta i života: zimsko drvo, zastrto paperjastim injem, umeo je da preobrati u portret starca!

Umetnost ili alhemija?

Ko zna!

Tek, starac i drvo rasli su uporedo — a iz tog čudesnog spoja radala se i oslobađala neka nova energija. Ta se energija, zahvaljujući Tabakoviću, pretvarala u boju, u liniju, u sliku...

Otkud toliko energije u jednom čoveku, u jednoj ruci, u jednoj slikarskoj kičici?

To je zagonetka.

Tabaković je, međutim, voleo zagonetke.

Iz zagonetki je odlazio u avanture, iz avantura u čarolije, iz čarolije u slike...

Lepo je uočio Miodrag B. Protić da je Ivan Tabaković bio jedan od onih retkih slikara koji je, i sa običnim *tanjirom pasulja*, umeo da priredi pravu gozbu, za oko!

... Ivan Tabaković je hteo da pređe sve granice, da zaviri iza njih — bio je radoznao, pokušavao je da se otrese konaca koji su ga vezivali za oko, za uho, za nos, određujući granice njegovih čulnih saznanja.

Na slici »OKOVANI PROMETEJ«, Prometej je okovan. Ali, čini vam se, dovoljno je da napravi samo još jedan mali pokret, i — biće sasvim slobodan, moći će da se suoči s jednom novom svetlošću, s jednim novim prostorom, s jednom novom energijom...

Ivan Tabaković je, sada, napravio i taj pokret.

Otišao je u smrt, kao u novu avanturu, rekavši svima, ljubazno i učtivo: »Zbogom!« — na svojoj, prvoj i poslednjoj, retrospektivnoj izložbi.

Uviđavan i pažljiv, kakav je bio, tek kada je ova izložba bila zatvorena, odlučio je da i on zatvori svoje oči.



... Ostavio je, za sobom, bezbroj prijatelja i bezbroj slika — jer, imao je podjednako smisla i za ljude i za boje.

Ostavio je, za sobom, i jednu priču o sebi:

— Bilo je proleće 1925. godine... Kao mlad slikar i crtač Anatomskog instituta u Zagrebu, sedeo sam kraj mikroskopa i posmatrao za mene nov i veličanstven i zapanjujući svet... presek moždanog tkiva sa živčanim putevima. Crtao sam za studente i medicinare čudne geografske karte ljudskih misli i osećanja. Zatim su se redali prema mnom drugi procesi i delovi ljudskog organizma sa svim svojim čudesnim polugama, funkcijama i transmisijama... U meni se dizao glas: a kuda je nestao čovek, njegova misao i život, kome je sve to pripadalo?

To je priča iz NIN-a, od pre ravno dvadeset godina (kad su i NIN i Ivan Tabaković, zaista, bili nešto drugo).

... I na slici »OKOVANI PROMETEJ« naći ćete jedan presek moždanog tkiva sa živčanim putevima, jednu čudnu geografsku kartu ljudskih misli i osećanja... Jer, Ivan Tabaković je bio dosledan i kao čovek i kao umetnik — njegova misao i njegov život išli su uvek istim putem, samo što su na tome putu otkrivali različite stvari.

U ovome trenutku, na kraju toga puta, na vest o Tabakovićevoj smrti, i u meni se diže glas, pa se pitam: — Kuda je nestao čovek, njegova misao i život?

Znam da su misao i život Ivana Tabakovića ostali na njegovim slikama.

Ali, kuda je nestao čovek?

Ivan Tabaković je, ovoga puta, definitivno prešao granicu saznanja, onu granicu koju je oduvek želeo da pređe na svojim slikama — i to je, verovatno, onaj poslednji Prometejev obračun sa Zevsom, čiji je ishod podjednako neizvestan i po Zevsa i po Prometeja!



---

SLOBODAN NOVAKOVIĆ

---

Rođen 1939. Piše likovnu kritiku u humorističkom listu »JEŽ«. Autor je knjiga: »VREME OTVARANJA« (ogledi o novom filmu), »LUDOSTI« (satire) i »KRALJEVI I PODANICI« (satirične varijacije na šekspirove teme). Napisao komediju »ALISA U ZEMLJI PROGRESIVNIH ČUDA« i dramatisovao nekoliko komada za decu (»Hajduci«, »Baron na drvetu«, »Kako je devojčica Gerda pobedila Snežnu kraljicu«). Režirao televizijske filmove »VREME KONJA« i »DERBI U VELIKOM SELU«, kao i televizijsku seriju »FILIP NA KONJU«. — Bio novinar i filmski kritičar. Sada radi na televiziji. Ima kategoriju saveznog fudbalskog sudije...



## KRIZA NAŠE LIKOVNE UMETNOSTI

Ne obilujemo mi samo čestim i krupnim političkim i ekonomskim krizama, — postoji u nas čitavo jedno bogatstvo i drugih bolesnih pojava i stanja, od kojih je zamašan broj podignut na stupnje sa kojih se pravilnost našeg razvoja i naš napredak nalaze ozbiljno ugroženi. Razlika između ovih i onih leži samo u ovome: dok se o prvima u našoj javnosti bar nekako vodi račun, ove druge prepuštene su same sebi, njima šira javnost i nadležni ne poklanjaju nikakvu pažnju. — da pod takvim okolnostima budućnost našeg javnog života ne izgleda nimalo ružičastom, uveriče se i najuporniji optimisti.

U nizu ovih drugih kriza i bolesnih pojava, krize i bolesne pojave na pojedinim granama naše duhovne delatnosti imaju najistaknutije mesto. Njih je, šta više, u tolikom broju da se, bez ikakva preterivanja, može govoriti o jednoj opštoj i zamašnoj duhovnoj krizi u nas, o krizi naše kulture uopšte. Masa primera i dokaza mogla bi se navesti u prilog ovom tvrđenju; postoji obilje dokumenata ilustrovanje ovog žalosnog stanja. Nažalost, ovi redovi nemaju zadatak da svestrano i iscrpno pretresaju krizu naše kulture uopšte, već krupni problem, koji se, značajem svojim, koliko i nesumnjivošću akutno bolesnog stanja koje obuhvata, iz godine u godinu, sve to više, a uzalud, nameće za predmet ozbiljnog javnog pretresanja. Zato ostavljamo nastranu problem krize svekolike naše kulturne delatnosti, da bismo svu pažnju posvetili jednoj od najstarijih naših kriza koje spadaju u oblast naše duhovne krize uopšte, — *krizu naše likovne umetnosti*.

Na izgled normalan koliko i aktivan, naš umetnički život, međutim, iz godine u godinu sve je dalji od linije normalnog razvoja. Uspesi, pozitivni rezultati čitave naše likovnoumetničke delatnosti, ukoliko ih ima, više su no relativni i, u svakom slučaju, samo površinski i površni. Dubljih i pravih uspeha, rezultata iznad trenutnih i ličnih pozitivnosti, rezultati koji su uzročno vezani za čitavu jednu i određenu kolektivnu akciju, — takvih rezultata nema. Nema, nažalost, ma koliko bismo ih, inače, rado hteli videti. Nego: godina teče za godinom i samo povećava raspon od mesta na kome smo do mesta na kome bi trebalo da smo; od stanja u kome smo, do stanja u kome bi morali da smo.

To sve, svakako, ne predstavlja dovoljno uzroka za jednu ozbiljnu krizu na polju naše likovnoumetničke delatnosti. Međutim, sve to, spojeno čvrsto sa drugim činjenicama koje su u nerazlučivoj vezi i sasvim i međusobno, — sve to zajedno daje, nažalost, i suviše dokaza o postojanju jedne ozbiljne krize naše likovne umetnosti. Te druge činjenice, te druge pojave, koje čine najglavnije momente ove krize, to su: slaba poseta umetničkih manifestacija u zemlji, teške ekonomske prilike najvažnijih činilaca naše likovnoumetničke delatnosti — naših umetnika, niski stupanj ukusa i nedostatak svakog smisla za umetnost u širih slojeva našega društva, i, najzad, osetna poremećenost, da ne rečemo nedostatak, ravnoteže odnosa između snaga i rezultata naše likovnoumetničke delatnosti. To su sve glavna težišta problema ove naše teške krize, kojoj početak polazi još iz vremena prilično



predratnog, i sa kojeg ona spada u red najstarijih naših dosad nerešenih kriza.

Nadležni o ovoj krizi, kao ni o ostalim krizama ne pojedinih granama naše delatnosti u duhovnoj oblasti, ne vode mnogo računa. A da pod »nadležni« uzimamo, u prvome redu, Državu i onaj društveni red koji sebe sa očevitim ponosom naziva elitom, mislimo da nije ni potrebno naročito istaći. Jer: od vremena kad je likovna umetnost prestala biti monopolom u režiji crkvene i feudalne vlastele, od toga vremena, u svima zemljama, Država i imućni stalež građana, onih »gornjih deset hiljada«, smatrali su za dužnost i visoku kulturnu obavezu biti osloncem svake kulturne i umetničke delatnosti svoga naroda. Broj prodatih ulaznica i dela sa naših izložaba, svejedno da li na njima učestvuju najveća i najautoritativnija imena, ili tek početnici; devedesetidevet procenata slikara i vajara koji u ovoj zemlji rade pod najbednijim okolnostima; najzad, jako sveden i ograničen broj domova građana i ustanova, broj za čije ispisivanje nije potrebno utrošiti više od tri-četiri brojna mesta, u zemlji trinaest miliona stanovnika, u kojim bi se domovima moglo naći originalno umetničko delo ma i obične diletantske vrednosti, — sve to, eto, isuviše jasno, mislimo, govori za činjenicu da kod nas niko od tih nadležnih i pozvanih, ni Država ni imućni građani, ne smatraju pomažanje domaće umetničke delatnosti svojom kulturnom i patriotskom dužnošću i obavezom.

Ali, ako smo toliko siromašni potporama i osloncima za uspešno razvijanje jedne krepke i kvalitetima značajne likovno-umetničke delatnosti, za koju u redovima naših savremenih slikara i vajara ima u izobilju

snage i materijala, — mi smo bar bogati izgovorima kojima se hoće da opravda držanje nadležnih i pozvanih i, posredno, glavni uzroci ove krize naše likovne umetnosti. Na tovore idu ti izgovori, ali ti tovari, naravno, ne sadrže ni ciglo desetak takvih izgovora za koje bi, da se obore i prikažu ništavnim i nikakvim, valjalo uložiti kakvog naročitog staranja. Najklasičniji su, ipak: onaj koji se vrlo često čuje u prestonici, a čuje se već više od tri decenije, »Najpre spolja i iznutra sigurnu i jaku Državu, pa tek onda misliti na umetnost i slične kulturne probleme«, i onaj koji u stalnoj upotrebi u kome god mestu naše zemlje, a sav je složen u reči »skupoća« ili »opšta kriza«! . . .

Bezbrojem primera, bezbrojem neoborivih činjenica mogli bismo ovde dokazivati postojanje onih pojava koje smo istakli kao najglavnije uzroke i najvažnije momente krize naše likovne umetnosti. Tako isto, bezbrojem primera i bezbrojem neoborivih činjenica mogli bismo ovde ilustrovati svaki od tih momenata ponosob. Međutim, to bi nas, u isto vreme, odvelo i na samo rešavanje problema ove krize, a to nam sada nije namera. Cilj ovih redova je: da pred našu javnost isture, najzad, ovu krizu koja svoje rešenje čeka već godinama i godinama, da pred našu javnost postave ovu krizu samo kao problem, pozivajući sve prijatelje našeg kulturnog i umetničkog napretka da uzmu učešća u rešavanju tog problema.

*Mih. S. Petrov*

(Uvodnik LETOPISA MATICE SRPSKE,  
knjiga 315, sveska 3, mart 1928.)

(biografski podaci u slikarskom delu)



Dok se o pozorištu, filmu, literaturi i njihovim društvenim aspektima, o ulozi zajednice u praćenju njihovog razvoja, o načinu na koji ih društvo prima i šta pri tom čini da im obezbedi normalan život, govori mnogo, piše i raspravlja žučno, dok se tu duhovi angažuju da sve aktuelnosti otkriju i osvetle, dotle se o problemima koji se odnose na likovne umetnosti ne čuje skoro ništa. Znači li to da takvih problema nema, da je sve u redu i da sve teče glatko? Na izgled — da. Ali taj privid normalnog stanja stvari nastao je zbog toga što su postojeće forme kolikotoliko uhodane a ne zato što su one zadovoljavajuće. Stvorena je navika da se ta pitanja ne dotiču i ona verovatno proističe iz uverenja da je učinjeno, ili se čini sve što se može.

#### DRUŠTVO I NJEGOVI MANDATARI — UMETNOST I UMETNICI

##### 1. Društvo se opredeljuje, pitanje kriterijuma.

Nedostatak šireg interesovanja pojedinaca, odsustvo ljubitelja i kolekcionara i nepostojanje sistema spekulisanja na berzi potražnje i potrošnje — na jednoj strani, i želja da se izbegne etatiziranje umetnosti — na drugoj, doveli su do pokušaja da se za specifične potrebe našeg specifičnog socijalističkog društva stvore i specifični vidovi angažovanja društva na polju umetnosti. Dakle, nužnost da se pronađu forme ekvivalentne našim potrebama. Prvo što je u tom smislu učinjeno bilo je ujedno i najviše što se uopšte postiglo, a to je proklamovanje poštovanja integriteta umetničke ličnosti i apsolutna sloboda stvaranja. Normalno, to je značilo akceptiranje totalne neuniformnosti umetnosti. Da bi društvo moglo da sa takvom umetnošću korespondira, praktična briga oko toga poverena je izvesnom broju lica koja su dobila mandat, kraći ili duži, da bdiju nad njenim potrebama, problemima i razvojem. Kada je to učinjeno, kada su razne komisije, za likovna pitanja obformljene data im je dužnost da prate umetnost ne dotičući na nju, da vode brigu ne o interesima umetnika već o tome da se umetnosti ne učine nepravde. Osnov odnosa društva prema umetniku kao pojedincu, regulisan je na drugoj strani: putem pružanja socijalnog osiguranja, obezbeđivanja službe i slično, što čini onaj minimum koji je garantovan svim radnim ljudima. Od samog početka trebalo je insistirati

uporno i beskompromisno na tome da je socijalni status umetnika jedno, a problemi vezani za umetnost drugo.

Pred eksponente društva mandatare, postavilo se pitanje kako se odrediti prema umetnosti i prema raznovrsnim, pa čak i potpuno divergentnim umetničkim izrazima; kako sačuvati vrednija umetnička ostvarenja, ona koja zaslužuju da kao sastavni deo kulture našeg vremena budu zbrinuta, ona koja su sposobna da ih kao najviši domet na jednom području, skup nekoliko generacija preporučí generacijama koje dolaze; kako dakle, podržati tu vrednu umetnost, kakvim merilom, najzad, ispitivati da li je ona to zaista, KAKO SE ORIJENTISATI? Preko tih kako, došlo se do blagosloveno ugodne parole o OBJEKTIVNOM KVALITETU, koji dosada nije na zadovoljavajući način i objektivno objašnjen, a svi su izgledi da on u stvari predstavlja jalovu koketeriju sa konvencionalnim merilima jučerašnjice.

Na čemu se uopšte ta radna parola mandatarata zasniva? Ona ima neke prividno opravdane osnove. Poznati francuski esejist i kritičar Pjer Gegen tvrdi: »Jedna forma nije ništa manje sposobna od bilo koje druge forme, da plastično izrazi misao, pod uslovom da je ona tačan odraz misli. To je put da se afirmiše ne način nego kvalitet.« Zaista spasonosna formula i nju ćemo naći u njihovim merilima. NE NAČIN NEGO KVALITET.

Međutim, zahvaljujući uticaju one estetičke struje u svetu koja zastupa tezu o isključivoj primordijalnosti plastičnog kvaliteta (uzgred, ona je već prevaziđena), ta ideja je istaknuta u prvi plan, apsolutizirana i obesmišljena. Formula OBJEKTIVAN KVALITET — PLASTIČAN KVALITET, prihvaćena je kao jedina moguća, kao ona koja navodno pruža najviše šansi krugu mandatarata, koji sačinjavaju različite ličnosti, da se orijentiše u raznorodnom svetu umetnosti.

##### 2. Mandatari

Da bi nam sve to bilo jasnije, prisetimo se ko su ti mandatari. Većinu, bar dosada, sačinjavali su aktivni umetnici, oni koji su se isključivo kao stvaraoči i afirmisali. Pored njih, tu su još poneki istoričar umetnosti i poneka ličnost angažovana na širem planu oko pitanja naše kulture. Što se tiče umetnika, postavlja se sasvim principijelno pitanje: može li aktivan umetnik, slikar ili vajar, biti u odgovarajućoj meri kompetentan za probleme umetnosti koji su van domena njegovog ličnog angažovanja na polju stvaralaštva?



Već zbog svoje naglašene individualnosti, bez koje se pravi umetnik ne može ni zamisliti, on je predodređen da neposredno bude vezan za svoj unutrašnji život i svoje privatno shvatanje umetnosti. Svi njegovi pokušaji da se bilo kako »objektivno« određuje prema umetnosti, čak i u okvirima usko-grudo shvaćenog plastičnog kvaliteta, samo su iluzije ili polovičnosti. Umetnik može imati nešto širu platformu te objektivizacije, što zavisi od njegovog stepena kulture, tolerancije, zrelosti mišljenja, ali je ona, sem vrlo retkih slučajeva, nezadovoljavajuća. Trudeći se da bude objektivniji (tražeći famozni »objektivni kvalitet«), on ima sve uslove da postane formalista. Jer na kakvim temeljima je on u stanju da sazda bilo kakvu upotrebljivu objektivnost kad mu jedinu sigurnu polaznu tačku pružaju merila pogrešno shvaćena i pogrešno primenjena, a uz to on nema u sebi sposobnost da vrši obimne retrospektivne analize pri izvlačenju zaključaka, već jedini oslonac nalazi u introspekciji, upućenoj na korišćenje njegovih slabijih ili jačih instinkata, za koje nam istorija kaže da su vrlo nepouzdana kada ih jedan umetnik primenjuje na drugog. Zašto, najzad, i očekivati od jednog stvaraooca (pretpostavljamo da on to zaista i jeste) da bude svim tim opterećen, kada on praktično nema vremena da osluškuje otkucanje nekih bila i traži izvore životnih sokova umetnosti, koji bi to mogli da budu van njegove subjektivnosti, koja mu opet obezbeđuje ono najdragocenije što on ima. Ono malo umetnika kompetentnih da obavljaju ove neprijatno povezane funkcije: stvarati umetnost i brinuti o njoj, samo potvrđuju poznatu izreku o pravilu i izuzetku. Umetnici su tu isključivo zato što nije nađeno bolje rešenje. Inače oni ne mogu biti i specijalizovani arbitri, kakve zahteva specifičnost odnosa našeg društva prema našoj umetnosti.

Ništa značajno se ne bi postiglo time što bi se umetnici isključili a cela stvar prepustila istoričarima umetnosti, pošto je i među njima veoma malo onih koji se savremenom umetnošću bave, a još je manje onih koji o njoj nešto zaista znaju i osećaju je kao svoju. Kod takvih čiji domen isključivog interesovanja nije istorija i teorija savremene umetnosti, sličan je slučaj kao i sa umetnicima. Oni su u poziciji da se njihov stav pretvori u puki istoricizam i nesnalazjenje kada se suoči sa problemom današnjice. Svesno ili ne, oni nisu spremni da računaju sa neobičnom složenošću promena koje su se odigrale u biti umetnosti, u tome gde su njene granice, šta je njena svrha i gde joj leži smisao.

### 3. Još uvek o istima i o još ponečem

Ovakvi mandatari, sa svojim obavezama i životnim pozivom koji je na drugoj strani, samo su prolaznici i privremenici na terenu brige oko žive umetnosti. Njihova dobronamernost je nesumnjiva i zaslužuje svaku pohvalu, ipak to je i najviše što se od njih ima očekivati. Zanimljivo je znati kako jedan ovakav skup može uopšte da funkcioniše i na kojoj bazi. Broj članova mu je tako veliki, a njihove individualne sklonosti i obaveštenosti toliko različite da on predstavlja aparat sa sumnjivim izgledom za sinhronizovane celine i za uspeh, pogotovu što se sav rad odvija po sistemu preglasavanja. Svakako da taj sistem i broj ličnosti koje u njemu učestvuju, gde se svačiji glas sa uvažavanjem sasluša, oličavaju neku vrstu demokratičnosti. To govori da se ide ka prenošenju principa demokratičnosti iz društvenih odnosa — na platformu brige oko umetnosti. I tu smo na pragu dvostruke dileme: je li umetnost demokratična i treba li s njom korespondirati sa pozicijama neke demokratičnosti. Ako se umetnost posmatra usko partikularistički — kao fenomen duha, može se dopustiti da ona nije demokratična i da je van svakog takvog pojma. Ali kako to posmatranje nije potpuno, jer ga mi ne možemo silom odvojiti od fenomena umetnosti kao forme društvene svesti u neprestanom dejstvu, onda kažemo da umetnost, pod uslovom da je ona prava za koju se treba boriti, ona koja angažuje, pokreće, nosi u sebi i sobom donosi probleme, postavlja neka egzistentna pitanja i na njih pokušava da odgovori, sadrži klice univerzalnih promena koje se dešavaju na planu humanosti (ne ona koja odražava te promene, jer to nije umetnost već mediokritetstvo, nego ona koja je sastavni deo tih promena u samim njihovim korenima, u najobuhvatnijem smislu), ako nosi istinsku težinu istinitih poruka onda ona ne može a da ne bude demokratična. Onda se za nju to pitanje ne postavlja, demokratičnost se podrazumeva kao realitet u njoj prisutan. Takva umetnost ne može a da ne odgovara društvu.

Drugi deo naše dileme podrazumeva pitanje — kakvim formama priči toj umetnosti, kako je otkriti i kada se to učini kako obezbediti puno i nesmetano dejstvo njene demokratičnosti. Znači, na jednoj tački stoji umetnost koja je potencijalno demokratična (ukoliko je prava i ukoliko je očekuje prilika za dejstvo), a na drugoj tački je društvo koje se prema njoj odnosi, ili je spremno da se odnosi — demokratično. Između te dve tačke su krugovi mandatarata.



kao tehnička forma korespondiranja, povezivanja njihovih obojstranih interesa. Bitno je raščistiti da li i ta tehnička forma, u cilju da se zadovolje neke spoljne forme mora da administrativno bude ustrojena po uzoru na društveni sistem demokratičnosti? Ako to nije u interesu umetnosti — ne mora. Jer za nas je važno koincidiranje ove dve primarne tačke: društvo i umetnost, a pošto ona postoji forma koja će se razviti unutar njihovih odnosa mora biti takva da u najvećoj meri obezbedi dejstvo umetnosti, jer time je na najidealiji način zatvoren krug i umetnost je neodvojiva od društva. Dakle, treba POKUŠATI NEŠTO NE MEHANIČKIM PROJECIRANJEM DRUŠTVENIH NORMI NA PLANU BRIGE O UMETNOSTI NEGO STVARANJEM NOVIH, GDE ĆE AKCENTI BITI BAŠ NA SAMOJ UMETNOSTI, što će doneti umesto adekvata formi adekvat duha.

Ovakav skup zastupnika društva kakav postoji, nema zajednički jezik ni mogućnost da ga i pored najbolje volje stvori. On nije sposoban da jedino i isključivo razmišlja i dela u kategorijama zahtev koje postavlja umetnost. Stoga se on ležerno prebacuje na belovanje usko vezano za materijalne i socijalne pozicije umetnika i besplodno se rastrže između vernosti društvu i naklonost prema umetniku. Pri tome nije beznačajan ni pritisak samih umetnika.

#### 4. Drugi vid angažovanja društva, ime — sinonim za umetničku vrednost

Postojanjem mandatarata nije iscrpeno angažovanje društva. Samo dok se u slučaju njihovog poslovanja provodi »objektivno« merilo (opterećeno socijalnim momentom), gde imaginarni »objektivni« kvalitet daje bar prividno zadovoljavajuću formu, povezan sa administrativnom demokratičnošću, u onom drugom koje se odvija u tišini i van domašaja radoznalih pogleda, dominiraju kriterijumi na osnovu ličnih veza renomiranih imena koja iza sebe imaju već izgrađeno obimno životno delo, ili ako to nemaju, poseduju veštinu i smisao za vođenje poslova, za komercijalizaciju umetnosti. Čitavom nizu imena se apriori veruje i to najčešće kada su u pitanju radovi monumentalnog i reprezentativnog karaktera. Takva imena imaju izuzetnu privilegiju da se njihovom izбору javnosti koja je na žalost malo zainteresovana. POZITIVNE STRANE. Olakšan je stalan uvid u one snage koje postoje i zna se šta ko od istaknutih umetnika može da uradi (pod uslovom da se o tome

vodi računa). Investitoru se ušteduje vreme potrebno da se konkurs organizuje, ukoliko je nešto hitne prirode (i ako ne bi smelo da bude žurbe kad se radi o umetnosti). Time se direktnim angažovanjem umetnika) navodno obezbeđuje jedan minimum kvaliteta kao nešto sigurno, jer reč je o umetnicima sa iskustvom i do sada proverenim rezultatima (nada li je to dovoljno?).

NEGATIVNE STRANE. Otvorena je mogućnost da se forsiraju dela koja neće biti u stanju da naše vreme reprezentuju pred sutrašnjicom. Jer, neko ko je vrhunski domet svojih kreativnih moći dostigao pre trideset ili dvadeset godina, nije više u stanju da velikim delom obeleži ovo doba. Bila ona surova ili ne činjenica je da su naši umetnici skoro redovno kratkog daha. Oni se brzo gade (često je za to dovoljno i desetak godina), a ovim putem im se pruža prilika da već ugašeni stvaraju dela koja treba da budu sinonim mladosti jednog društva, progressa, jedne nacije uzdizanje jedne kulture. Zahvaljujući tom nevidljivom sistemu protežiranja, mnogi umetnici koji u našoj umetnosti ne znače apsolutno ništa, koji u njoj čak nikada nisu ni značili, čiji je kreativni potencijal beznačajan, dobijaju (kako? zašto? od koga?) poslove ove vrste. Protežiranje izaziva opadanje osećanja moralne odgovornosti prema društvu kod protežiranog, pa se dešava da mnogi takvi ne izvode sami delo koje je od njih traženo, šta više na njemu uopšte ne rade lično, ograničavaju se na to da pruže osnovni nacrt — ideju, a pravi rad prepuštaju osrednjim ili slabim pomoćnicima.

Sve to može krajnje nestimulativno da deluje na raznovrsnost umetničkih opredeljivanja. Isključivanje javnih konkursa kojima društvo potvrđuje da računa na umetnost i na ono što je u njoj najbolje, bez obzira na ličnost (jedan etički viši princip u odnosu na umetnost), sputava orijentisanje na izvesne vidove umetnosti, pre svega monumentalne, i ograničava generacije koje će dolaziti na kamerno slikarstvo, iako će naše društvo ranije ili kasnije ispoljiti najveću potrebu baš za monumentalnim delima.

(Pitam se: zašto naša revolucija nije donela jednog Riveru, Oroska, Sikeirosa ili Tamaja? Sećam se debakla sa konkursom za dekoraciju zgrade SIV-a, i onog straha, konformnosti i nerevolucionarnosti jednih, i tragične nedozrelosti drugih. Ipak, čvrsto verujem da se ne može naći rešenje neprihvatanjem oblika konkurisanja. Naprotiv, treba planirati dugoročniju politiku i vreme izvođenja značajnih monumenata.)



## 5. Nešto kao zaključak

U formi rada mandatar, imali smo nefunkcionalan oblik demokratičnosti, ovde, u slučajevima protežiranja, nemamo nikakav. Ako je prvi sistem neadekvatan, ovaj drugi može postati direktno opasan ako se protežiranje optereti zloupotrebama i pretvori u najbrutalnije protekcionaštvo. Svima je jasno da je manje truda potrebno da bi se izgradila jedna protekcionaška pozicija nego što treba za realizovanje velikih umetničkih ostvarenja. Zbog toga diskontinuiteta u formama angažovanja društva, stvara se utisak da ne postoji jasna ideja o tome šta se želi od umetnosti i kakva se umetnost želi. Zahteva se, i to se svuda ističe, da to pre svega bude »umetnost«, a zanemaruje se uzvišeni cilj oslobađanja njene demokratičnosti kroz njeno neposredno dejstvo. Stoga su sve akcije koje se preduzimaju upućene na eksploataciju prošlih ili trenutno postojećih stanja umetnosti, a ne na dalekosežnije stimulisanje, na realizovanje uslova koji će našoj umetnosti, čije su latentne snage i potencijali izuzetno veliki, pomoći da se vine prema dosada neslućenim visinama. Ono veliko u umetnosti, čime se duh jedne nacije nametne vremenu i savlada ga, mi možemo očekivati tek od budućnosti.

### Alternative

#### 1. Naivne možda, pa ipak...

NEŠTO UČINITI, NEŠTO REVOLUCIONISATI, savladati nesmelost da se sveže ideje prihvate sa namerno sračunatim pozitivnim rizicima, otkud god one dolazile. Da se u tom cilju:

a) Ukinu mandatar u ovom postojećem obliku. Da se izgradi nova forma i nov tip ljudi koji će nad umetnošću bdeti. Zajednica bi u tom smislu morala da učini sve kako bi podigla niz mladih ljudi čija bi umetnička senzibilnost bila nesumnjiva, čija bi se likovna i opšta kultura gradila na širokoj i ozbiljnoj osnovi, čiji bi se mladalački entuzijazam morao uvek poštovati, uvek štedeti kao nešto skupoceno što se ne sme izgubiti. Trebalo bi im pružiti mogućnost da se obrazuju kao nezavisni, slobodni i beskompromisni poznavaoци umetnosti, puni svesti o sopstvenoj velikoj odgovornosti. To onda neće biti samo ličnosti čije je privremeno zaduženje da za račun društva prikupljaju umetnička dela, već entuzijasti koji će svu svoju STVARALAČKU AKTIVNOST usmeriti isključivo na službu umetnosti. Služeći samo njoj, oni će na najdostojniji način služiti i zajednici.

Stepen njihove angažovanosti oko problema umetnosti imao bi da bude potpuno adekvatan stepenu angažovanosti umetnika kada delo stvara. Tada oni nisu više obični administratori koje je živa umetnost samo dotakla, nego ljudi koji će njoj posvetiti čitav svoj život. Tek od njih društvo može da očekuje da učine nešto, kako bi ta umetnost, kojoj je obezbeđena puna sloboda, našla put do svrhe i postala realna i svakodnevna njegova potreba.

Za dobrobit naše umetnosti bi se mnogo više učinilo kada bi se nekolicini mladih, možda čak vrlo mladih istoričara umetnosti ili estetičara, omogućilo da preduzmu ozbiljna studijska putovanja, da upoznaju raznorodne kulture, nego što se postiže stvaranjem sve veće zalihe najprosečnijih dela koja nemaju svoje pravo mesto. Takva dela će jednog dana svedočiti samo o tome da je zbog neopravdane sentimentalnosti mnogim umetnicima društvo ukazalo čast koju oni ne zaslužuju.

Pružiti ovakvim ljudima formu rada u kojoj će moći da odlučuju samostalno ili u malim ansamblima, gde će ono što je najkorisnije i najpotrebnije moći da se iskristališe samo od sebe kao jedina prihvatljiva mogućnost. Dati im, dalje, izuzetna ovlašćenja i orijentisati ih na projektovanje, i nadgledanje izvođenja velikih umetničkih poduhvata.

b) Da se ukinu svi oblici sistematskog prikupljanja (otkupi) umetničkih dela. Stvoriti ili pomoći da se formira nezavisno tržište, bez ikakvih ograničavanja umetnika. Postepenim razvijanjem individualnih potreba građana za umetnošću obrazovao da bi se onaj najprirodniji posrednik između umetnika i umetnosti, s jedne strane, i galerija, muzeja, odnosno društva — s druge, a to je ljubitelj. Delo bi imalo svoj kontinuitet dejstva. Tek iz ruku ljubitelja umetnosti, uz pomoć najsigurnijeg kriterijuma — vremena, posle duže selekcije vrednosti i kvaliteta, umetnička dela kamernog karaktera bi dočekala stalno mesto u nekoj galeriji. O izuzetno značajnim delima, onima za koje se već sada može pretpostaviti da znače datum u našoj umetnosti, voditi evidenciju, pratiti njihovu sudbinu, znati gde se u kom trenutku i u kakvom stanju nalaze.

c) NE MEŠATI NIKADA SOCIJALAN POLOŽAJ UMETNIKA I PITANJE UMETNOSTI.

d) Nastaviti ili otpočeti na novoj osnovi sistematsko likovno vaspitanje građana. Računati na skromne, ali konstantne uspehe.



## 2. Sve ostaje po starom.

Umetnost se razvija sve bržim tempom. Problemi umetnosti kao i generacije umetnika se umnožavaju, zahvataju se nova područja, i sve to ima tendenciju koncentričnog širenja. Dosadašnji sistem bezuslovno mora da ispolji sputavanje tog širenja. Odnosi se na planu umetničkom zaoštavaju i radaju se otpori. Zajednica, i država pravno telo zajednice, ispoljava sasvim prirodnu težnju da za svoje potrebe računa na određen krug umetničkih ličnosti i najkomotnije je da to budu što duže jedni isti, a najpogodnije da to budu oni koji već nešto znače u umetnosti. Iako niko od onih koji društvom kao njegovi predstavnici rukovode to ne želi, iako principima i demokratičnosti u socijalizmu to ne odgovara, počeće da se podvlači oštra linija između neke zvanične i nezvanične struje umetnosti. U tom slučaju bilo bi po umetnost još najidealnije kada bi ta linija podrazumevala razlike umetničkih stavova a ne privilegisanih ili zapostavljenih imena. Otpori koji bi se tada do maksimuma razvili prema umetničkim shvatanjima koja su protežirana, mogli bi (paradoksalno) da stimulatивно deluju na izvesne koncepcije koje nose iskrnu progressa umetnosti. Konstantno neprihvatanje stvara otpor, koji nije više upućen na to da se to neprihvatanje ublaži već koji ide za tim da se jaz produbi, da se razlike progresivno povećavaju. U krajnjoj liniji to je onaj nezadrživi put umetnosti, put na kome su sve prepreke relativne. Dakle, ni u tom slučaju ne moramo strepeti nad sudbinom umetnosti. Samo je veliko pitanje da li će ona moći da ponese u naše doba, u doba u kome je i za koje je nastala, i svoju veliku misiju, hoće li ona uspeti da svoju pravu demokratičnost stavi u dejstvo ili će morati da čeka neko pogodnije vreme, kao što se to već dešavalo.

Problema ima, verovatno, daleko više i odjednom ih je veoma teško sagledati i povezati. I svi se oni mogu posmatrati i hladnokrvnije i ravnodušnije, možda čak za nijansu-dve drukčije, ali se ništa ne dobija time ako bi se oni ignorisali. Treba ih otkrivati i rešavati, ne da bi se oni ukinuli zauvek, jer to je nemoguće, već da bi se stalno činio onaj pozitivan napor da se progres društva i progres umetnosti ne razvijaju divergentnim smerovima.

Zoran PAVLOVIĆ  
(»DANAS« br. 17, 11. april 1962)

(biografski podaci u slikarskom delu)



... Povodom sličnih, čistih oblika zadržaćemo se na (...) pitanju značenja (uvek prezentativnog »apstraktnog« dela) kada dodiruje plastični minimum jednostavne ili složene strukturalne teme — kao teorijski aktuelnom i otvorenom.

Odmah na početku pojam plastičnog minimuma treba, međutim, delimično relativisati. Crni kvadrat na beloj osnovi ni po sebi nije samo siromašna shema kao što to na prvi pogled verbalno, pojmovno izgleda: reč je o složenoj jednostavnosti, o velikom indeksu osobina i dnosa. Ima, na primer, bezbroj crnih i belih osnova: gustih i prozirnih, toplih i hladnih, postignutih na jedan ili drugi način, jednim ili drugim slikarskim orudem, na jednoj ili drugoj podlozi, u jednom ili drugom međusobnom odnosu. Sam taj minimum u stanju je da iskaže maksimum vizuelnog, emocionalnog i intelektualnog iskustva. Jer od samog stepena složenosti, ne zavisi i stepen značenja.

Tačno je da, na primer, postoji izrazita razlika između formalno-logičke analize Maljevičeve jednoelementne i dvoelementne slike i njegove proročke poetike vraćanju čistoj osećajnosti, odbijanja služenja državi ili religiji, poricanja sveta predmeta koji po njemu prikriva i potiskuje umetnost. »Suprematizam« — kaže Maljevič (*Die Gegenstandlose welt*) — »nije stvorio novi svet osećanja, nego pre jednu potpuno novu i neposrednu formu predstavljanja sveta osećanja. Umetnost stiže u pustinju u kojoj se može prepoznati samo osećajnost... Kvadrat koji sam izložio nije bio prazan kvadrat, nego osećanje odsustva predmeta«. Maljevič kao da je time anticipirao ideju Suzane Langer (koja nastavlja Kasirera), da umetnost osećanja ne izražava već pretstavlja. Svoju netrpeljivost prema predmetu obrazložio je mišljenjem da je za kritiku i savremeno društvo slikarstvo Rafaela, Rubensa, Rembranta i drugih starih majstora samo konkretizacija bezbrojnih stvari koje zaklanjaju njegovu pravu vrednost — »uzročnu osećajnost«. Pošto u Maljevičevom manifestu najčešće susrećemo reči: »stvaranje«, »odsustvo predmeta«, »nemaskirana umetnost«, »čista osećajnost« — jasno je da između logičko-matematičke analize njegovog crnog kvadrata na belom polju kao »prve forme u kojoj je nepredmetno osećanje izraženo« i biblijskog tona i poruke njegove poetike kristalisane u pomenutim rečima — postoji očigledna i bitna razlika: prvom, neadekvatnom, ne može se dosegnuti druga, osnovna. Logičko-matematička analiza kvadrata kao objektivne, geometrijske činjenice maskira osećajnost i koncept umetnika i vodi zaboravu

umetnosti mogao radikalnije nego Botičelijeva venera Rafaelova madona ili Rembrantov portret.

Nastaje, dakle, jedna umetnost koja prethodnu umetnost istovremeno radikalno osporava i bezuslovno podrazumeva i koja se ne može procenjivati samo prema merilu formalnog jedinstva (Venturi) i savršenosti, stepena u kome spoljašnji oblici odgovaraju unutrašnjim oblicima (Šlajemaher). Jer prema tome merilu može se izjednačiti bengalska vatra sa muzikom, jednostavna arabeska sa složenom harmonijom, pošto svaka u svojoj vrsti može biti podjednako dobra, uspešna i apsolutna. Upravo zbog uporednog postojanja tako različitih dela kao što su crveni kvadrat i alegorijska kompozicija, pojam »umetnosti« ili »slikarstva« i jeste širok i neodređen pa se ne može upotrebljavati bez okvira, oznaka, nijansi. Ako su Maljevič i Leonardo u pogledu savršenosti svoga jezika identični, nisu to i u pogledu njegovog svojstva, cilja i značenja. Sem »savršenosti« i strukturalne složenosti, moramo, dakle, tražiti i neki drugi vid koji bi otkrio razlike u njihovoj prirodi i funkciji.

Na nedovoljnost puke formalne analize važno je ukazati da bi se u takvim slučajevima od nje odustalo i usvojio metod posmatranja »minimalne« plastične činjenice u funkciji maksimalnog iskustva i moralnog iskaza u problemskom kontekstu epohe. Moglo bi se reći da između takvog dela i celine kulture, koja deluje u određenom trenutku u određenoj sredini, postoji odnos spojnih sudova, jedna komplementarnost posebne vrste, naglašena međuzavisnost u kojoj je deo presudno uslovljen celinom kao što je i celina redefinisana delom. Mimo tog odnosa nije moguće razumeti nijedan činilac, a naročito novinu koja se pojavljuje. Odista, Maljevičev kvadrat znači više od svoje vizuelne realnosti tek kada ga posmatramo u koordinatnom sistemu ideja i pojava na koje je reagovao. Samo ako se u nama pojavi dopunska, simultana »paslika« kulturnog i sociološkog zaleđa epohe možemo ga razumeti kao jednostavan semantički ključ velike i složene celine. Punoći ljudskog može nas, dakle, približiti jedino posle unutrašnje istorijske i estetičke pripreme: pošto shvatimo koliko je strastven i samoubilački bio Maljevičev protest protiv konvencionalnog poimanja slikarstva — »poštp to nihil (pisao sam pre dvadesetak godina) sagledamo u istorijskom kontekstu, s njegove moralne strane. I tada, u odnosu na posmatrača, pred takvom slikom nastupa paradoksalan obrt: nekada je osećanje bilo posledica njegove percepcije, danas se to osećanje mora unapred imati. Dok umetničko delo u nama rađa određeno uzbuđenje, znak ga podrazumeva. Nekada je umetnost značila podizanje



života na herojsku emocionalnu i intelektualnu visinu; danas taj podignuti emocionalni i intelektualni život običan znak stavlja na visinu — umetnosti. Prirodno, sam po sebi znak nije uznošenje, ekstaza, pogled na svet; ali uznošenje, ekstaza, pogled na svet može se završiti znakom — u njemu se završiti i istovremeno nepovratno izgubiti. Taj gubitak gledalac je prinuđen sam da nadoknadi: nije dovoljna samo obična sposobnost simpatije i empatije, već i posebna vrsta estetičke religioznosti da bi se u znaku videla konkretizacija čiste osećajnosti: samo uz takvu »religioznost« i pomoću nje znak se može preobraziti u umetnost« (*Slika i smisao*).

Slično rešenje ponudio je i Kasirer svojom čuvenom tezom: »Čovek se više ne može neposredno suočavati sa zbiljom; on je ne može videti tako reći licem u lice. Fizička realnost izgleda da odstupa u onoj meri u kojoj čovekova simbolička aktivnost napreduje. Umesto da ima posla sa samim stvarima, čovek u nekom smislu stalno opšti sa samim sobom...« »Čovek nije više samo u fizičkom svemiru, on živi u simboličnom svemiru. Jezik, mit, umetnost i religija delovi su tog svemira«.

Pođemo li tim novim putem, Maljevičevo delo nije zamena za staru umetnost, već njen komentar i kritika: izvan prostora celokupne umetnosti i opšteg istorijskog iskustva, izvan sveta ljudske kulture, ono gubi svoju osnovnu vrednost i smisao. Slično kao što je, prema Fukou, »imiginarno fenomen biblioteke« (*Un fantastique de bibliothèque*), tako je i avangardizam u vidu formalnog minimuma fenomen — muzeja: da bi imao smisla, potrebna mu je umetnost na koju je reagovao i iz koje je pobunom proizišao. Inače bi, izvan proširene istorijske svesti, izostavljanjem suštine koja je komentariše, i sam komentar bio lišen uloge i značenja. U tom odnosu avangardizam—tradicija, naglašena je, dakle, potreba komplementarnosti i simbioze — ne čuče uporednosti i međusobne zamene. Stari obrazac plastičnog maksimuma postaje neophodan da bi opstao novi obrazac plastičnog minimuma: da bismo u njegovoj jednostavnosti naslutili složena iskustva i procese koji su se taložili i doveli do revolucionarnog obrta i reza. Kao neophodan uslov takvog avangardizma, komplementarnost je tradiciju, dakle, oživela, i učinila neophodnom. Više od umetnosti druge vrste, takav avangardizam se zato mora posmatrati i prema tradiciji i prema umetničkom sistemu epohe. Na njega se ne može primeniti Strosova formula: »Muzika je jezik minus smisao« već Gombričova o potrebi da umetnik

deli sa posmatračem izvestan broj konvencija, jer obrazac delo — znak je jezik plus smisao i stav, i tek u tako određenom pravcu posmatrač ga u sebi može stvarno konkretizovati i dovršiti.

Drugim rečima, da bi znak — koji po sebi nije celina i punoća proistekla iz samog opažaja — u nama izazvao punoću u smislu »paslike« i Pavlovljevog uslovnog refleksa, potrebno je da budemo prožeti konvencijama određene kulture, da u nama neposredno počne da deluje »princip asocijacije« (Fehner) zasnovan na sećanju, ili princip »saosećajne darežljivosti« (Gilbert i Kun), odnosno »saosećajnog simbolizma« (Baš), koji nas poziva da određenim predmetima, obuzeti jedinstvom sa svetom, pozajmimo svoju duhovnu ličnost, a time i ono što je u njoj staloženo kao iskustvo. Potrebno je, ukratko, da postoji mogućnost povezivanja znaka sa predmetom sećanja: epohom, pojavom, pogledom na svet. Ukoliko se to ne dogodi, tj. ukoliko pojava kao neinteriorizovana ne izaziva takvo sećanje, ona — u odnosu na individualnu ili kolektivnu svest — i ne postoji. Odvojena od svoga zaleđa i komentara, znači samo određenu vizuelnu činjenicu: crni kvadrat na beloj osnovi, niz tačaka i linija — manje od njenog uslovnog, kontekstualnog značenja. Već sam ukazao na paradoks koji tada nastupa: teorijski, takvo delo je autonomno, vredni egzistira samo po sebi, kao činjenica posebne vrste; realno, međutim, ono traži dopunu, saradnju, više i veću nego ikada — stvarno nije autonomno (*Slika i smisao*). Najjednostavnije formulisana, kriza umetnosti je u tome i tek tada se ispoljava u svoj žestini. Zato povodom današnjeg plastičnog minimuma, ABC umetnosti, minimal arta — Harold Rozenberg kaže: »Ni jedna umetnost nije u većoj meri zavisila od reči nego ova umetnička dela koja se zalažu za pritajenu materijalnost... Suprotnost s kojom se opažaji mrežnjače, pri posmatranju para svih kupa ili kompozicije na grafičkom papiru, razbijaju i ponovo kombinuju u retoriku izdelfenu istorijskim analogijama, stvara literaturu sentencioznih komedija dostojnih Molijera ili Joneska... Tu se primenjuje pravilo: što manje ima da se vidi, više ima da se kaže« (*Artworks and Packages*). — Uprošćeno, jednostavno sredstvo sporazumevanja, element nove »plastične realnosti«, takvo delo je sve više signal duhovne i kulturne svakidašnjice, obrok čulnih utisaka i vizuelnih podsticaja. Umesto osećanja pruža njegove šifre, umesto ideje geometrijske strukturalne sheme. Što je njegovo autonomno značenje minimalnije, njegovo kontekstualno značenje je maksimalnije.



Pitanje plastičnog minimuma postaje, dakle, sve važnije i sve napetije zbog istovremenog pritiska teorijskih i ideoloških razloga. S jedne strane ispoljava se težnja da se zbog tolike uslovnosti i potrebne simultanosti takvo delo porekne i svede na ono što vizuelno jeste — jednostavnu, jednoelementnu ili dvoelementnu geometrijsku formu čije je značenje neuporedivo manje od uslovnog, relacionističkog, kontekstualnog značenja i čija se suština, kao što smo pomenuli, matematizovanom analizom efikasno — zaboravlja. S druge strane, problem je i u apsolutizovanju epohalnog konteksta ili stava jer je umetnost — kojoj Maljevičev memento pomaže da se održi na suštinskim osnovama — suviše vitalna da bi obitovala u okvirima sopstvenog moralnog čistunstva i korektivne usluge.

*Miodrag B. Protić*

(biografski podaci u slikarskom delu)

#### *POJAVE INTERMEDIJALNIH SINTEZA I UTICAJA MASOVNIH MEDIJA U TOKOVIMA SAVREMENOG SLIKARSTVA*

Stroge granice između umetničkih medija sve se više ukidaju. Mediji se međusobno bukvalno mešaju ili na različite načine pretapaju; jedni mediji koriste iskustva drugih ili kad im zatreba samo uklapaju u svoju strukturu njihove pojedine elemente, do primera usvajanja samo opšte intonacije u duhu drugog medija.

U skladu sa ovim pojavama intermedijalne sintetičnosti, međusobnih pozajmica ili razmene različitih medijskih iskustava, stvara se i jedna »nova umetnička praksa« čije je glavno obeležje sve veće oslobađanje od diktata jednog, i robovanja jednom mediju. U takvoj atmosferi javlja se specifičan mentalitet umetnika oslobođenog od medijske inercije i obaveze njegovog potpunog iscrpljivanja. Nasuprot tome novi umetnik »skakač« naglo prelazi iz jednog medija u drugi. Jedan umetnički medij više nije paradigma, apsolutni oblik izražajnosti. On je sada u službi idejnosti i izraza a ne obrnuto. Umetnik ga bira kao najpogodnije ili najbolje sredstvo u jezičkom, izražajnom — formalnom i sadržajnom smislu.

Pređimo posle ovih uvodnih izlaganja na karakteristične primere tih međusobnih medijskih uticaja. Mada film nije naš osnovni predmet razmatranja, potrebno ga je navesti zbog njegovih međuuticaja sa slikarstvom. U filmu se sve češće koristi jedna tipično

slikarska likovnost u cilju što veće perfekcije vizuelne izražajnosti. Filmski stvaraoci često razmišljaju o filmskoj slici poput slikara, stavljajući akcenat na kompoziciju, ekspresiju i opštu vizuelnu estetizaciju prizora. Ponekad režiser koristi poznato slikarsko delo direktno kao uzor za oblikovanje filmske slike. Ovim metodom, pored likovne izražajnosti on može postići mitsko-arhetipsku ili simboličnu dubinu i snagu sadržaja i značaja prizora; jednu specifičnu, produhovljenu sugestivnost. Sa druge strane imamo rasprostranjene primere kad slikarstvo koristi sredstva filmske umetnosti: kadriranje i sekvence, serijsko-kontinuirano razvijanje slikarskih prizora u serijama od više posebnih tabli; sugestiju vremenskog protoka i promene-svojestvo filmske umetnosti. Ovaj metod serijalnog izlaganja pogodan je i za sprovođenje određenog koncepta jer je struktura blizak prirodi vremenskog, razvojnog-serijskog toka mentalnog procesa. S druge strane kadriranje — tipično sredstvo filmske umetnosti sprovedeno na jednoj ograničenoj, selovitoj slikarskoj površini, upotrebljava se u sasvim drugoj funkciji. Dok su kod serijalnog izlaganja zasebne slikarske celine-prizori vremenski i prostorno odvojeni, sugerirajući realan vremenski tok-razvoj, u slučaju kadriranja ostvarena je sinteza filmske i slikarske umetnosti na drugi način. Sada je kadar prilagođen slikarskom mediju u klasičnom smislu; na jednoj površini ostvaruje se simultanost kadriranog prizora, neka vrsta »kolaziranja« posebnih prizora. Na taj način se postiže spoj »više slika u jednoj slici«. Ovakav metod simultanosti a ne kontinuiteta pogodan je za izražavanje složenog i višeznačnog sadržaja savremene »mozaičke kulture«, kulture razvijenih komunikacija i dominacije »masovnih medija«. Zbog toga su ovaj metod dosta koristili predstavnici nove figuracije jer ove umetnike zanima fenomenologija »te nove kulture«. Pritom ovi slikari proširuju jezički repertoar slike koristeći jezik formu i simbole tipične za te razvijene i rafinirane masovne medije. U kulturi tipičnoj za savremeni svet i život u kome vladaju hipertrofija industrijalizacije, komercijalizacije, gotovo munjevite komunikacije, kao i mentaliteta potrošačke groznice — ti umetnici unose u svoj slikarski repertoar jezik, formu i simbole: stripa, plakata, reklamno-propagandne fotografije, filma, televizije itd. Slikari su počeli da razmišljaju o položaju i sudbini čoveka u tako radikalno izmenjenom svetu jedne u biti fragmentarne i dezintegrirane kulture. Zbog toga su ove slike često intonirane gorčimom humornog, ironičnog i satiričnog stava. Da bi proširili opštu sliku ovih intermedijalnih uticaja samo da navedemo skulptorski medij u kome su uoč-



ljivi uticaji: pozorišnog-scenografskog izražajnog jezika, makro urbanističkih plastičkih struktura, arhitekture, industrijskog dizajna itd.

U poslednjoj deceniji u slikarskoj umetnosti najprisutniji su uticaji fotografije. Varijante novog realizma, foto-realizma i hiper-realizma na različite načine koriste, primenjuju i transformiraju foto-medij. U obilatoj primeni fotografije postoje bitne razlike u metodi njenog korišćenja; fotografija se koristi direktno ili indirektno — odnos prema njoj može biti metodološki aktivan i pasivan. Ona se može shvatiti kao fleksibilan okvir koji otvara mogućnost za kreativne slobode, kritičke intervencije, subjektivne transfiguracije. Naime u tom aktivnom odnosu slikari teže da ostvare samo opšti duh hladnog, analitičko-egzaktnog dejstva fotografije. U drugom slučaju pasivnog odnosa slikari koriste fotografiju u bukvalno-faktografskom smislu, kao direktan predložak (naglašeni foto-realizam i hiper-realizam). Jedna sledeća varijanta polazi od više različitih foto-predložaka, mimetički reprodukuje i prevodi u slikarski medij ali dovodeći ih u nove odnose, stvara nekom vrstom »kolažiranja nove celine«. Ima primera kada se prema prethodno određenom konceptu partije slikane u duhu hladnog, egzaktnog objektivističkog realizma — i to prizora iz stvarnosti — kontrapunktom dovode u odnos sa islikanim partijama koje prikazuju čuvena dela slikarske i spomeničke umetnosti.

Ako se na generalnom planu današnje umetničke situacije krajnjim konsekvencama razvoja dolazi do dve polaritetne tačke: hiper-realizma i konceptualne umetnosti; u tako krajnjem razdvajanju javlja se jedna struja čija je težnja sinteza i reafirmacija unutar dvostruke negacije. Umetnici, predstavnici ovog trenda koriste prosedee klasičnog slikarskog medija spajajući ih sa iskustvima konceptualne umetnosti; tako naglašavaju u manjoj ili većoj meri značaj ideje, konceptualnog u procesu nastanka slike. Moguća primedba da je koncept imanentni deo skoro svakog slikarskog dela je neadekvatna. Kod ovih umetnika ne radi se o nesvesnom, intuitivnom konceptu već o naglašeno racionalnoj konceptualizaciji, o takvom slikarskom postupku koji omogućava maksimalnu sublimaciju ideje — na čiji račun se redukuju i neutralizuju drugi slojevi slike. Naime, znakovno-plastička struktura ovih dela je programski organizovana celina u funkciji koncepta. Ona direktno i nezaobilazno pokreću mentalni razvojni proces kao uslov doživljajne komunikacije kod posmatrača. Emotivnost se tek retroaktivno uključuje, ima sekundarnu ulogu u tome procesu. Najbrojniji predstavnici ovakvih težnji su iz beo-

gradskog likovnog kruga — s nužnom ogradom da ta konceptualizacija nije prisutna u svim delima i podjednako meri kod svih autora. Duh dokumentarne, fotografske, hladne i objektivne, bezlične ubedljivosti kod ovih autora je u funkciji sublimacije koncepta. Na taj se način svesnom neutralizacijom emocionalne izražajnosti dobija na ubedljivosti iskaza istine. Jer Šopenhauer je jednom pisao: »Ko hoće da se u njegov sud veruje neka ga izgovori hladno i bez strasnosti«. U suprotnom misao se pripisuje uzbuđenju a ne objektivnom, ozbiljno promišljenom stavu. Ova vrsta intermedijalne sinteze bila bi i jedna od najaktuelnijih pojava među navedenim primerima.

*Balša Rajčević*



---

#### RAJČEVIĆ BALŠA

---

Rođen 1941. godine u Beogradu. Završio vajarstvo na Akademiji za primenjene umetnosti u Beogradu i Istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Sada je na postdiplomskim studijama moderne umetnosti kod profesora dr Lazara Trifunovića. Član Društva umetničkih kritičara Srbije od 1979. god. Bavi se umetničkom kritikom od 1972. god. Objavljivao tekstove u: Studentu, Književnoj reči, Borbi, Komunistu, Programu Radio-Beograda, časopisu Umetnost, Mladosti a sada piše za Dugu. Pisao i kataloške predgovore samostalnih izložbi. Kao vajar aktivno izlaže od 1968. godine. Imao šest samostalnih izložbi skulptura. Izlagao na mnogim izložbama. Dobitnik više nagrada za vajarstvo. Kao kritičar ima u projektu autorsku izložbu: »Klasični slikarski medij i koncept« — Kulturni centar — Beograd.



## FAKULTET LIKOVNIH UMETNOSTI — DOPRINOS RAZVOJU NACIONALNE I SVETSKE LIKOVNE KULTURE

Atinjani su Akademijom nazivali gaj u severozapadnom delu Atine koji je bio posvećen heroju Akademu. Tu je Platon osnovao svoju filozofsku školu, koja je prozvana Akademijom. Po ugledu na ovu prvu kasnije se osnivaju i druge akademije koje okupljaju naučnike, književnike, umetnike a svoj poseban značaj dobijaju u vreme humanizma. U razna vremena i u raznim delovima Evrope osnivaju se i kasnije akademije, ne kao škole nego, kao najviše umne institucije. Ovaj naziv počele su dobijati i neke srednje i visokoškolske ustanove koje su se razvijale, počev od XVI veka, iz profesionalnih udruženja, cehova ili ih ateljea pojedinih umetnika. Beogradska Akademija likovnih umetnosti, čiji je 40-to godišnji jubilej proslavljen, imala je sličnu predistoriju. Njen nastanak se može hronološki pratiti sa dovoljno istorijskih podataka. Ideja o formiranju jednog kulturnog i likovnog centra, koji će koristiti nacionalnoj kulturi podižući i vaspitavajući mlade ljude za širenje i izgrađivanje te kulture, je veoma stara. Svoje korene ova visoko-školska ustanova ima u umetničkim školama koje su se otvarale u Srbiji od polovine XIX do početka ovog veka. Prva škola ove vrste, osnovana 1857. godine, sa većim pretenzijama od jednostavnog likovnog vaspitanja, bila je privatna škola Steve Todorovića, slikara. Poslednjih decenija XIX veka u Beogradu se osetila praznina u likovnom obrazovanju jer 30 godina nije bilo nikakve umetničke nastave a veliki broj mladih ljudi, željnih umetničkog obrazovanja i saznanja i nauke, odlazilo je u zemlje Evrope, u gradove sa razvijenim umetničkim životom, gde su postojale privatne likovne škole i akademije. Krajem XIX veka, 1895 godine, na inicijativu jednog slovača, Kirila Kutlika, osnovana je škola pod nazivom SRPSKA CRTAČKA I SLIKARSKA ŠKOLA. Iako osrednjih slikarskih mogućnosti, Kutlik je mogao đacima da pruži korisna tehnička i druga znanja — a značaj škole je, i pored silnih kritika koje je trpela i osporavanja njenog rada, bio velik. Pružala je mogućnosti da se mlada generacija likovno obrazuje u svojoj zemlji. Uz pomoć države školu su 1900. godine preuzeli Rista i Beta Vukanović, sami školovani van granica naše zemlje, u Minhenu, u školi Antona Ažbea. Njihova škola je, iako imala poluzvanični karakter, imala svoj razrađeni program.

Škola, koja se nalazila kod Saborne crkve, je stekla veliki ugled i pored zaostale sredine u kojoj je osnovana a u njoj su predavali i bili okupljeni najblis-

taviji umovi tadašnje Srbije. Država je stimulisala školu ali je nije do kraja ozvaničila. Državnom ustanovom je postala posle I svetskog rata a naziv joj se promenio u UMETNIČKO-ZANATSKA ŠKOLA. Na čelo škole, kao direktor, došao je vajar Đorđe Jovanović.

I pored postojeće škole nazadovoljstva i potreba mladih ljudi za većim i solidnijim obrazovanjem u tokovima moderne misli zapada manifestuje se daljim odlaskom na školovanje u inostranstvo. Da bi se mladima omogućilo da uče i nauče u našoj zemlji počelo se, još pre I svetskog rata, razmišljati o formiranju jedne umetničke akademije sa opširnijim i temeljnijim programom. Jedan teoretičar: Bogdan Popović i jedan umetnik, svetskog glasa već — Ivan Meštrović, razmišljaju o osnivanju ovakve ustanove ali u sklopu kompleksnih istorijskih, socijalnih, političkih i kulturnih prilika i previranja za ovaj potez nije bilo mesta. Uslovi se stvaraju u novostvorenoj Jugoslaviji. Prva Umetnička akademija je osnovana u Zagrebu a u Beogradu je već postojećoj školi dodat **AKADEMSKI TEČAJ** na koji su se upisivali đaci sa završenom Umetničkom školom. Iz ovih prvih učinjenih skromnih koraka nikao je, posle mnogo godina razgovora, inicijativa i rada, značajni kulturni likovni centar koji je postao znamenje jedne epohe, jedne kulture i jednog društva: **DRŽAVNA UMETNIČKA AKADEMIJA**.

Prvi osnivači i utemeljivači bili su Toma Rosandić, vajar, Petar Dobrović i Milo Milunović, slikari. Ali ne samo pojedinačne ličnosti već i druge okolnosti u 4-toj deceniji, na čijem se gotovo samom kraju osniva Akademija, doprinele su da se konačno ostvari dugogodišnji san. Četvrta decenija donosi opet umetnički podsticaj iz Pariza ali ovog puta kao inspiracija služe dela francuskih intimista. Koloristična zvučnost slike došla je u prvi plan a boja postaje osnovni zakon slike. U četvrtoj deceniji je posebno negovana »likovna kultura slike pa je tematika potisnuta u drugi plan«. Ne samo zbog promene stilske orijentacije slike već i zbog povoljnijih uslova života i prihvatanja novog viđenja dela umetnički život se naglo razvija. Društvo počinje da se interesuje za umetnost a socijalni položaj umetnika se menja. On dobija svoj status u društvu i materijalno je obezbeđen: dobija službu, stan, atelje pa i velike narudžbine. U ovom dobu u kome umetnost dobija svoju posebnu funkciju a umetnik svoj društveni položaj, desilo se nekoliko važnih događaja: 1928 godine otvoren je Umetnički paviljon na Kalemegdanu (i danas jedan od najvažnijih izložbenih prostora u gradu) a kao prvi srpski



časopis za likovnu umetnost pokrenut je, u okviru Muzeja kneza Pavla (Narodni muzej), Umetnički pregled. Jugoslavenska i srpska buržoazija, materijalno ojačane, pristale su da menjaju svoj ukus, ideologiju, estetske poglede. Zbog ovakvih uslova izgleda da je sazrela dugomisljena ideja, bio je pogodan trenutak da se prihvati misao da umetnost treba da određuje društvenu i moralnu klimu i da se u toj promenjenoj klimi može osnovati ustanova koja će školovati mlade ljude i zadojiti ih ovakvom idejom. Istovremeno, u ovoj epohi deluje skup likovnih kritičara koji uzdižu i neguju likovnu kulturu kod nas i ukazuju na njenu potrebu. U ovakvoj klimi Beograd osniva Akademiju likovnih umetnosti sa ciljem da nađe fizionomiju i program koji bi se razlikovao od programa postojećih akademija u svetu. U analima ustanove pronalazimo podatke koji govore da su već od samoga početka postavljena sva vitalna pitanja jednog ovakvog visokoškolskog usmerenja. Odmah su postavljena dva osnovna cilja: pripremanje nastavničkog kadra za srednje škole i formiranje kadrova slobodnih umetnika. Striktno odvojena ova dva smera: pedagoško-umetnički i čisto umetnički, uslovia su i neke nezaobilazne slabosti.

Posle nekoliko godina rada i posle prvih koraka u učvršćivanju temelja Akademiju je zadesila ista sudbina kao i celu našu zemlju. U vreme rata i okupacije, kada se u životu tavori a svaka kulturna aktivnost zamire, Akademija nastavlja svoj život, sa osakaćenim brojem studenata, jer su mnogi svoju patriotsku dužnost odbrane zemlje prihvatili, kao i nastavnika čiji je broj opao ili zbog smrti, ili zbog nemogućnosti opstanka u Beogradu (Jerolim Miše, Vladimir Filakovac). Nastava se održava u teškim uslovima zbog čestog menjanja lokacije (zgrada na Topličinom vencu br. 21, zgrada u Rajičevoj 10, zgrada Tehničkog fakulteta, i sprat bivšeg muzeja Kneza Pavla, zgrada Kolarčevog narodnog univerziteta). Škola životari i na neki način održava kontinuitet. U proleće 1944. nastava je definitivno prekinuta. Veliki broj studenata izgubio je život u revoluciji i NOR-u. U konačnim borbama za oslobođenje Beograda i ono malo što se očuvalo u toku nekoliko godina rata, stradalo je paljenjem zgrade Kolarčevog narodnog univerziteta.

Zadojeni idejom čvrste organizacije i potrebe škole ovakve vrste, nastavnici, studenti i ostali službenici pregli su, po oslobođenju zemlje, da uspostave novi život i nastave tamo gde je proces zaustavljen. Nije bilo ni lako ni moguće za kratko vreme uspostaviti normalan rad. 1950. godine na Saveznoj konferenciji,

održanoj na Bledu, donet je nastavni plan koji je zadržao predhodnu podelu na dva osnovna smera. Zbog slabosti ove podele, donet je novi plan 1951/52 godine kada su formirana tri osnovna odseka: slikarski, vajarski i grafički. Posebna zasluga Akademije kao i njenih utemeljivača je ta što su grafiku shvatili kao jednako vrednu i samostalnu likovnu disciplinu i formirali poseban odsek.

Novim planom i programom svi studenti su podjednako bili osposobljeni i za pedagoški i za istraživački rad u oblasti umetnosti. Uspostavljeno nastavno praktično i teorijsko ustrojstvo, u najboljoj mogućoj formi, zahtevalo je i veći broj prostorija i korisnih površina za normalne uslove rada jer je on zamišljen na principu individualne nastave. Postepeno su osvajani i pripajani prostori koji su direktno služili za praktični umetnički rad: majstorska radionica Mila Milunovića, Tome Rosandića i Đorđa Andrejevića-Kuna.

Jedan od prvih nastavnika koji započinje svoju, istina kratkotrajnu, profesuru na Akademiji, u već oslobođenom Beogradu, bio je Petar Lubarda. A od tada nastavnici kadar se stalno umnožava da bi 1949. godine na Akademiju stupila čitava plejada mladih, talentovanih ljudi punih entuzijazma i želje za podizanjem i uspostavljanjem kulturnog života stradale zemlje. To je ujedno i generacija mladih koja se školovala u istoj školi a sada dolazi da vaspitava mlade generacije. Godinama kasnije, kao i danas, nastavnici kadar se proširuje, uvećava i osvežava novim mladim stvaraocima. Svaki novi član je ličnost novog značenja u umetničkom životu zemlje i Akademije.

Cilj akademije je da formira različite tipove kulturno-umetničke i društvene strukture, da kod studenata neguje jedan životni stil, jedan rečnik i određeni pogled na svet, da razvija njihov psihički život. Na Akademiji se istražuje novi pristup delu i životu, analizira se i stvara novi koncept umetničkog dela, upoznaju se novi vidovi sagledavanja stvari. Teži se ka stvaranju novih estetskih shvatanja i normi, neguje ideja da umetnost ima svoj život i svoje zakone zavisne i nezavisne od drugih i prirodnih zakona, da se javljaju nove potrebe duha, novi načini izražavanja, novi tehnički problemi. Pored korisnih zanatskih, tehničkih i tehnoloških saveta studentima se dozvoljava da se slobodno opredeljuju u izboru orijentacija i ciljeva. Zanatski saveti su neophodni jer umetnost ne počiva samo na emociji, raciju i senzibilitetu već i na zanatu i tehnicu.

Prateći protokolarni tok jedne ovakve proslave (40. godina postojanja Akademije 1977.), jednog ovakvog



jubileja Fakultet likovnih umetnosti preduzeo je sve potrebne poslove oko obeležavanja jedne ovakve godišnjice: otvorena je reprezentativna izložba radova dosadašnjih i sadašnjih pedagoga-umetnika Fakulteta; održana je svečana sednica na kojoj je Fakultetu likovnih umetnosti predato odlikovanje Predsednika Republike (Orden rada sa crvenom zastavom), plakete i diplome zaslužnim radnicima Fakulteta, spomen povelje studentima prvih generacija Akademije uz podneseni referat dekana Fakulteta u kome je govoreno o formiranju Akademije i njenom razvoju do današnjih dana. Nažalost, Almanah Fakulteta, koji bi uklonio sve zablude i prigovore likovnih kritičara pri procenjivanju reprezentovanja Akademije, nije još uvek završen. Uz obimnu studiju prilika i razvoja umetnosti u našoj kulturnoj sredini i na samoj Akademiji, Almanah će sadržati i obiman dokumentaran i studiozni materijal o nastanku, razvoju i karakteru Akademije. Izlaskom Almanaha šturi i teško dostupni podaci, po enciklopedijama, zbornicima i arhivima, neće biti jedini putokazi u ovu zanimljivu oblast naše kulture i umetnosti. Ovim Almanahom osvetliće se karakter i uloga Fakulteta tokom godina i odrediti stepen doprinosa konkretnoj umetničkoj situaciji. (još jednom nažalost, ovaj Almanah nije ni do dan danas izašao).

Cilj izložbe, koja je organizovana povodom jubileja Fakulteta (u umetničkom paviljonu »Cvijeta Zuzorić«), nije bio rekonstrukcija umetnosti u toku 40 godina postojanja Fakulteta, kao što nije bio cilj da se ovom izložbom ili izloženim delima ukazuje na prelomne trenutke naše umetnosti, da se prave okviri pojedinih grupa, stilova ili »škola«. Cilj je bio da se na jednom mestu izlože dela nastavnika-umetnika koji su pod jednim krovom i istom idejom delali i prenosili svoja znanja i umetnička iskustva mladim generacijama, budućim umetnicima i tvorcima umetničke klime naše zemlje. Uslovi pod kojima je organizovana ova izložba ukazuju na njenu heterogenost i neujednačenost u estetskim, stilskim i vrednosnim kvalitetima jer na Akademiju ljudi nisu primani po principu sličnosti ili pripadnosti već po individualnosti i kvalitetu koji se zasniva na različitim merilima. Svaki autor sa svojim delom otkriva svoj profil i teško ih je grupisati u određene grupe. Činjenica da je u toku 40. godina sa Akademije izašao veliki broj umetnika i stvaralaca i da danas izlaze ljudi koji čine okosnicu našeg pa i svetskog likovnog života sama po sebi govori o značaju i rezultatima Akademije. Oni koji su izašli i koji izlaze sa Aka-

demije ostavljaju značajnog traga u našoj likovnoj kulturi, pomeraju društveni položaj umetnosti, deluju na svoju sredinu, menjaju navike, podižu ukus i prilagodavaju se njenom mentalitetu.

(ispravljen tekst štampan u Umetnosti br. 57 za 1978: POVODOM JUBILEJA FAKULTETA LIKOVNIH UMETNOSTI U BEOGRADU)

Ivana Simeonović



IVANA SIMEONOVIĆ

Rođena 1947. u Beogradu. Završila Filozofski fakultet (grupa za istoriju umetnosti) u Beogradu. Magistrirala na istoj grupi kod prof. dr. Vojislava Đurića. Apsolvent na Filološkom fakultetu (romanska grupa). Saraduje u časopisima »Umetnost« i »Književnost«. Bavi se prevodjenjem. Član Društva likovnih kritičara Srbije i Društva istoričara umetnosti.



Još jednom o televizijskoj seriji »Ogledalo XX veka«

## TEŽA STRANA POSLA

Mislimo da je teško, ako ne i nemoguće, prihvatiti proricanje smrti umetnosti na način kako to pokušavaju Televizija Beograd i Dragoš Kalajić serijom »Ogledalo XX veka«. Jasno je da tako shvaćene smrti umetnosti nema, da proizvoljno postavljene činjenice i njihov proizvoljan uzročno-posledični odnos daje netačnu sliku. Međutim, u ovom trenutku nas ne interesuje polemika sa autorom serije, već pitanje pristupa materiji kako je to učinila Televizija Beograd.

Ako je namera bila: modernu umetnost ne treba popularisati niti pak objasniti, već je potrebno, (u ime koga i čega?) milionskom auditorijumu, kojem su problemi i suština procesa u modernoj umetnosti najčešće nejasni, pružiti dokaz i glasno reći: jeste, vi ste u pravu, sve to zajedno, sela ta moderna umetnost, sve te fekalije i slično, sve te nerazumljive i polurazumljive slike, dragi gledaoci, koje srećete i po našim galerijama, sve to ne вреди ništa! U pravu ste — treba ih spaliti, jer su vaši gobleni i vaše »Guščarice« lepši i bolji!

Kažemo: ako je to bila namera, onda je serija postigla potpun uspeh. Moderna umetnost je stigla na lomaču po preporuci TV proroka. Sumnjamo da će se neko upitati da li to, ipak, nije samo lažni prorok? Zašto se neće upitati, razlog je jasan: milionski auditorijum je — to odavno sumnjao, ali nije imao dokumentovanog tumača da mu to potvrdi. »Uvek su govorili da ta umetnost nosi nešto, — kaže auditorijum, — a mi smo znali da ne nosi«. I sada je taj auditorijum dobio dokumentovanu potvrdu televizije. A tako je i televizija ispunila svoju »svetu dužnost« da ih podrži u nerazumevanju. A to neznanju godi, godi mnogo više nego pokušaj *objašnjavanja fenomena*, jer je to objašnjenje mnogoznačno i teško ga je dati.

Zato se čini da je kritika serije i njenog autorskog pristupa krenula sa pogrešne strane: kritikuje čoveka i njegov stav, a ne medij koji taj stav omogućava i podržava. Po nama situaciju treba gledati kroz grešku televizije kao popularizatora destrukcije i lažne humanosti, a ne kroz autora serije koje je samo egzekutor. Ne želeći da se suoči sa promašajem, Televizija je iz jedne greške upala u drugu koja se zove *Okrugli sto*. Nećemo govoriti o svim onim »tehničkim« manjkavostima, već o težnji da se tim stilovima dati konačna potvrda iznete situacije, bez obzira na ograde, pre svega dr Lazara Trifunovića.

I konačno je milinski auditorijum ubeden: Kalajić i televizija su u pravu. I kao glavnu olakšavajuću okolnost televizija najavljuje nove autorske serije. Nadamo se da se greška neće ponoviti: umesto uništenja možda će nam televizija pružiti objašnjenje umetnosti i umetničkih ideala, umesto destrukcije stvaralaštvo, što je mnogo teži i mukotrpniji proces.

Vasilije B. Sujić  
(»Večernje novosti«, 14. III 79)

---

VASILIJE B. SUJIĆ

---

Rođen 1941. u Beogradu.  
Diplomirao na Filozofskom fakultetu (grupa istorije umetnosti) u Beogradu. Dobitnik nagrade »Pavle Beljanski« za diplomski rad. Kritiku objavljuje od 1970 (III program Radio Beograda, »Umetnost«, »Književne novine«). Od 1976. stalni kritičar »Večernjih novosti«. Sarađivao u mnogim listovima i časopisima.



## SLIKARSTVO NA TELEVIZIJI

Ova izložba proizašla je iz smišljenog programa Beogradske hronike da se na televiziji sistematski prikazuju dela beogradskih slikara svih generacija. Ako se izuzme Školski program, koji ima druge ciljeve, na Beogradskoj televiziji odavna nije bilo inicijative koja bi našoj likovnoj umetnosti obezbedila neko određenije mesto u programskoj shemi, tako da ovu akciju Beogradske hronike treba pozdraviti kao dobar znak i uzeti je, da idemo odmah dalje, kao povod za širu raspravu o složenoj vezi i interakciji između televizije i slikarstva. Kad to kažem nemam u vidu samo »propagandu« umetnosti već mnogo razvijenije forme u kojima slikarstvo, skulptura i grafika mogu i treba da ostvare svoje prisustvo na »malom ekranu«. Istraživanje tih formi danas je aktuelno iz više razloga od kojih ću izdvojiti samo dva: a) stalno usavršavanje televizijske tehnike, koje u novom domu može sa uspehom da prati i Beogradska televizija, stavlja i njenu programsku shemu i metode rada u kvalitativno drugojačiji položaj koji neminovno zahteva nove sadržaje i nova rešenja u vizuelnoj obradi programa, i b) određeno iskustvo koje je u protekle dve decenije stekao beogradski studio u pripremanju emisija i serija o likovnoj umetnosti predstavlja solidnu osnovu na kojoj već mogu da se grade komplikovaniji i ambiciozniji planovi. To iskustvo zaista nije malo i kolkogod da su neki neuspesi i promašaji ostavili gorak ukus, oni ne bi smeli da obeshrabre ni ljude sa Televizije, ni stručnjake van nje, jer bi od svih loših najgore bilo ono rešenje koje preporučuje da se od likovne umetnosti »dignu ruke« i sve prepusti slučaju i dobrim idejama kad se pojave.

1. Novi programi za televizijsku obradu likovnih umetnosti, trebalo bi da budu daleko sistematičniji i sveobuhvatniji. Neophodno je da stav (pa i politika) prema toj materiji proizađe iz svesti o njenoj estetskoj vrednosti i iz dubokog razumevanja uloge koju umetnost igra u čovekovom životu jer mu daje jednu dimenziju koja bitno utiče na njegov duhovni svet. Naša Televizija mora da afirmiše što je moguće više ovakvih sadržaja, jer kao najmasovnije i najkomunikativnije sredstvo, ona pravi društveni cilj postiže jedino kao slobodan medijum, demokratizovan i maksimalno socijalizovan, komponovan tako da bude otoren za cirkulaciju poruka u oba pravca. Ako je to tako — a nema razloga da to kod nas bude drukčije — likovne umetnosti ulaze u televizijske planove same po sebi, po prirodi stvari, onoliko koliko je

televizija zainteresovana za život pošto se likovne umetnosti nalaze gotovo na svakom koraku, u privatnim i javnim zgradama, u onom okružju koje je toliko napunjeno signalima, znacima i simbolima da predstavlja pravu ikonosferu. U njoj likovne umetnosti nisu neki prateći, sekundaran elemenat već faktor koji se toliko nametnuo da danas bitno određuje ambijent čovekovog života.

Zbog toga se »problem« likovnih umetnosti na televiziji ne može rešiti jednom serijom, već nizom dobro smišljenih i sistematično izvedenih sadržaja. Sasvim je izvesno da tako složena shema, kakvu ja imam u vidu, polazi od razvrstavanja koje vodi računa o (1) *tehnikama* (slikarstvo, vajarstvo, grafika), (2) *istorijskoj slojevitosti* (srednji vek, XVIII i XIX vek, moderna i savremena umetnost), (3) *tematici* (crkveno i istorijsko slikarstvo, mrtva priroda, pejzaž, portret itd), (4) *stilskim razlikama* (klasicizam, romantizam, realizam, impresionizam itd), (5) *ličnosti-ma*, zatim o (6) *metodima interpretacije* (naučna, esejistička, popularna), (7) *nivou gledalaca* (naučna, kulturni i školski program) i (8) *karakteru informatike*. Kad bi se ovako ovlaš postavljena klasifikacija razradila i pretvorila u određene cikluse, serije i emisije, likovne umetnosti bi prozele programsku shemu na svim nivoima, od TV dnevnika do obrazovnog programa. A to je, po mome mišljenju, cilj kome treba težiti, pošto u razvijenim i raznovrsnim potrebama današnjeg društva, »žed« za informacijama ne može biti utoljena jednostranom metodološkom interpretacijom umetnosti. Mada TV gledalište, često, funkcioniše kao herda u kojoj su inhibirani simboli u sloju kolektivno nesvesnog, ono zahteva da odnos prema njemu bude maksimalno individualizovan, zapravo TV posmatrač pristaje na iluziju da je program napravljen za njega i zbog njega, što znači da mora postojati razrađena tipologija programskih sadržaja koja može da obuhvati i podrži tu iluziju u svim nivoima TV gledališta. Bez toga svi naponi ostaju neosmišljeni i bez pravog efekta, kao što stvaranje takvih planova podrazumeva novu i drugojačiju koordinaciju između redakcije i parcijalnih programa.

2. Veze likovnih umetnosti i televizije ne bi smele da zavise od dobre volje pojedinaca zato što su one po prirodi stvari duboke, raznovrsne, toliko komplikovane u našem vremenu da ih je teško pa i nemoguće zaobići, čak i onda kad se to pokušava da učini. Gotovo da nema savremenog estetičara koji na neki način nije prihvatio tezu da živimo u veku slike, pošto je ona kao sredstvo komunikacije preuzela one odgovornosti koje su u ranijim epohama pripadale muzici



literaturi i filozofiji. Ne želim ovim da kažem kako su slikarstvo i televizija isti medijum, jer je razlika između njih dobro poznata — prvi determiniše boja na podlozi, drugi svetlost koja se prenosi elektronskim putem. Međutim, kroz ta dva različita komunikacijska kanala poruka se *jezički* konstituise na sličan način, pomoću vizuelnih struktura koje zadovoljavaju neka zajednička pravila oblikovanja. I pored toga što u emitovanju ne bismo smeli da zanemarimo funkciju zvuka i reči, slika je u televizijskom medijumu ipak glavni »nosač« informacija. Na ekranu se, kao uslov da započne emitovanje, mora da pojavi jedan neverbalni geštalt, bez te slike koju ispisuje svetlost nema kontakta ni komunikacije.

3. Postoji još jedna, rekao bih dublja srodnost između slikarstva i televizije. Mada gajim izvesne rezerve prema Makluanovoj podeli medijuma na vruća i hladna, prihvaću je kao radnu hipotezu. Vrući medijumi (opštita), kaže on, poseduju »visoku određenost« (stanje zasićenosti podacima), hladni nisku određenosti, pa su zbog toga »vruća opštita niska po sudelovanju publike, dok su hladna opštita visoka po sudelovanju publike ili dovršavanju koje ona obavlja«. Taj karakter opštita ima po Makluanovom mišljenju mnogo šire značenje jer determiniše osnovna načela i ponašanje svake kulture, pa je zbog toga televizija ko hladno opštito svojom elektronskom svetlosnom slikom suštinski obeležila zapadnu civilizaciju posle drugog svetskog rata. Da li ovakva podela na vruće i hladne medijume može da se prenese i na likovne umetnosti, s obzirom da strukture njihovih medijuma nisu jednoobrazne? Makluan o tome ne govori. Međutim, ako primenimo dva osnovna kriterijuma — stanje zasićenosti i sudelovanje publike u dovođavanju slike — zapazićemo da oni ne zadiru u strukturu i supstancu medijuma — u čemu vidim osnovnu slabost Makluanove podele — tako »da »vruće i hladno« po mome mišljenju ne moraju uvek da označavaju različita opštita. Ima slučajeva kad se na taj način izražavaju dva različita stanja jedne discipline. Na primer, slikarstvo može da bude i vruć i hladan medijum. Vruć je u doba antike, renesanse, baroka i klasicizma, kad je u slici postignuta maksimalna gustina likovnih podataka u produblivanju trodimenzionalnog prostora, modelaciji figura i verističkom prikazu materije, tako da je aktivnost posmatrača svedena gotovo samo na opažanje, — hladan je u pristoriji, Egiptu, srednjem veku i u moderno doba, kad je prostor dvodimenzionalan i forma plošna, neodređena ili razbijena, više *slika procesa* nego slika objekta. Delo je zbog toga otvorenije za posmatrača,

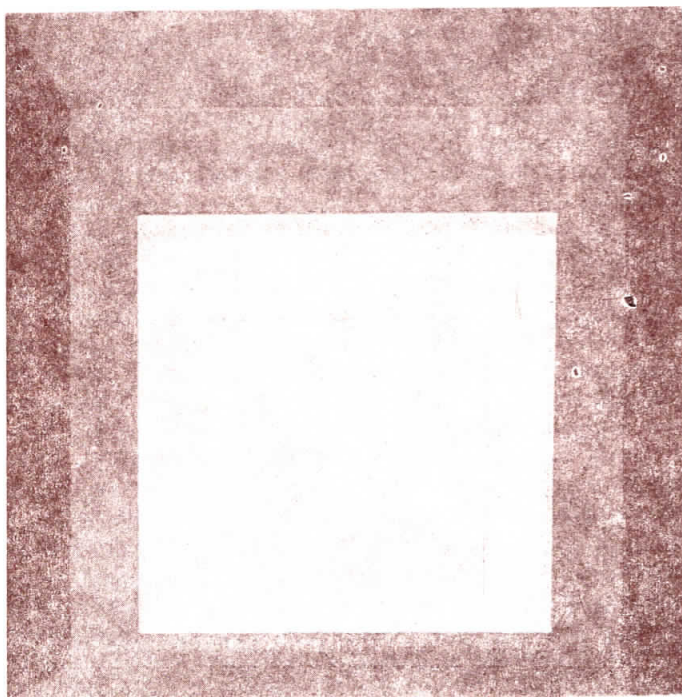
zbog te svoje »nedovršenosti« ono od gledaoca traži da sam vizuelno »pretražuje« sliku i samostalno otkriva smisao i značenje znakova, što podstiče njegovu maštu, razvija svet ideja i internog posmatrača u njemu pretvara u stvaralačkog saučesnika. Leonardova *Mona Liza* i *Mikelandelov David* toliko su »nahranjeni« i zasićeni informacijama da posmatrač gubi mogućnost da bilo šta od svog sveta ideja »projektuje« u taj geštalt koji je pred njim i koji ga, zbog toga, zbog te nedokučivosti i nemogućnosti kontakta, najčešće ostavlja »hladnim« u emitovnom smislu. Suprotno tome, glava sa Lepenskog Vira, jedna egipatska freska, vizantijski mozaik, naša ikona, Maljevičev crni kvadrat, Mondrianove vertikalne ili Polokove eksplozije, imaju toliku razređenost da se poruka ne može preneti/prihvatiti bez izvesne napetosti i saučestvovanja, bilo da se ta participacija odvija kroz magijski ritual, molitvu ili kroz izrazitu potrebu posmatrača da sebe identifikuje sa strukturom. To znači da određeni geštalt deluje na njega kao neka dubinska struktura, slično dubinskoj strukturi koja u gramatičkoj transformaciji određuje značenje rečenice i čije je funkcionisanje opisao Noam Čomski.

4. Da li ovakva podela slikarstva na vruće i hladno podrazumeva u isti mah da se ti delovi različito ponašaju »na televiziji«, zapravo, da je prvi (vruć) dalji a drugi (hladan) bliži televizijskom medijumu? Moje praktično iskustvo potvrđuje ovakvu pretpostavku. Mada je u suštini ta razlika vrlo mala, ona može da bude od velike koristi u praktičnom radu. Neki eksperimenti sa trik snimanjem u seriji »*Slikarski pravci XX veka*« (Školski program 1979.) pokazali su da je *televizijski učinak* daleko veći kad se na ekranu rekonstruiše *proces nastanka* jedne slike nego kad se slika raskadrira, bez obzira što kadriranje i kretanje kamere može da bude vrlo inventivno. U pitanju su dva metoda od kojih je jedan, kadriranje, bliži i primereniji filmu, a drugi, rekonstrukcija procesa, televizijskom medijumu. Na tom »malom« primeru dobro se uočava ona značajna razlika između televizije i filma, koja se često zanemaruje na štetu programskih sadržaja i televizijskog jezika.

To što sam rekao da je »hladno« slikarstvo suštinski bliže televiziji od »vrućeg«, ne treba shvatiti dogmatično, kao zakon koji isključuje sa ekrana sve likovne oblike koji poseduju maksimalnu zasićenost. Radi se o određenim karakteristikama, podudarnosti, pa čak i o homologiji struktura, što sve treba imati u vidu kad se biraju metodi za televizijsku obradu jedne teme. Na kakvu razliku i podudarnost mislim, pokušaću da objasnim na sledećem primeru. Treba rešiti dva za-



datka: a) snimiti jedan Kanaletov pejzaž sa dubokim prostorom kao deo, sekvencu, veće celine, svejedno kakve, i b) snimiti jednu sliku (sekvencu) Jozefa Albersa.



To što jedno i drugo delo pripadaju slikarstvu ne znači da im treba pristupiti na isti način, jer između njih postoji krupna razlika u stilu, opredeljenju i shva-

tanju umetnosti i života, čak toliko velika da možemo reći kako b. potpuno negira i isključuje a. Pored toga, razlika između a. i b. je znatna i u odnosu na televizijski medijum, pošto vruća ikonografija u a. zahteva

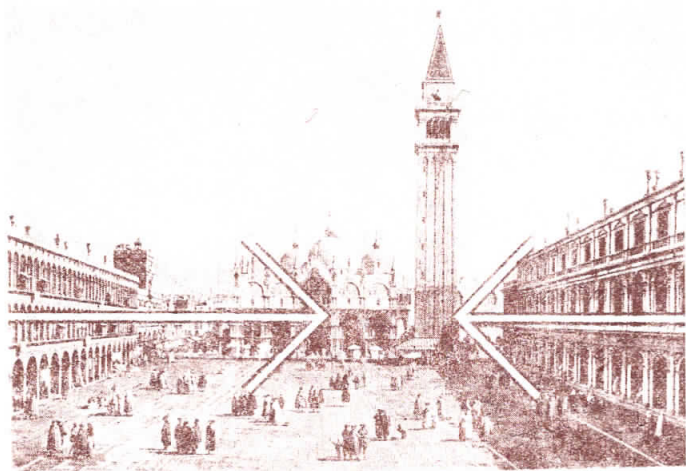


drugojačiji postupak nego hladna kompozicija u b. koja je svojom strukturom bliža osnovnim karakteristikama televizijskom medijumu. Iz toga se može izvući zaključak od praktične koristi: u snimanju a. treba primeniti ona jezička sredstva režije koja će maksimalno »ohladiti« sliku a to se može učiniti — 1. uvećanjem detalja kako bi posmatrač postao aktivan istraživač (uslov za dubinsko delovanje), 2. takvim dijagonalnim kretanjem kamere da se oko posmatrača identifikuje sa prostiranjem kolonade stubova prema dnu slike (aktivno učešće) i 3. prebacivanjem uljane slike na shematičan crtež kompozicije, čime bi se stvorio uvid u jedan deo procesa.

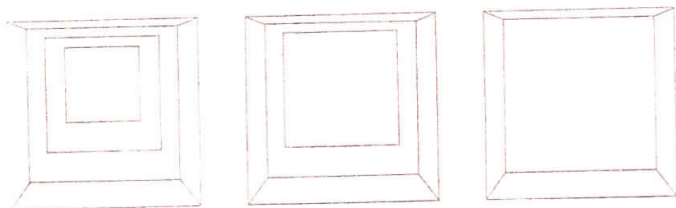
U televizijskoj obradi b. zadatak je mnogo lakši, pošto slika nema »vruće« ikonografije i njena je odedenost vrlo mala. Napetost i učešće se povećavaju, utoliko više što Albersov kvadrat pruža idealnu mogućnost da se pred posmatračem rekonstruiše proces nastajanja slike, ili da se on približno tačno vizuelno »simulira«. Ova razlika izražava se i u dramaturgiji, jer interpretacija a. na televiziji zahteva opširnija objašnjenja nego b. koje bi se moglo prikazati gotovo bez komentara, samo uz pogodnu zvučnu zavesu. To liči na paradoks zato što je u životu i stvarnosti obrnuto, — na jednom predavanju, na primer, Albersove kvadrate trebalo bi tumačiti više, potpunije i angažovanije nego Kanaletovu vedutu Venecije. Promenom medijuma menja se ceo postupak i televizijski jezik je u velikoj opasnosti ako se ne shvati da pisana i izgovorena



reč nisu isto, kao što se nikako ne mogu poistovetiti filmska i televizijska režija. Svest o razlikama takvog tipa mora da prožima celokupan rad na televiziji: planiranje, pripremu i realizaciju programa.



5. Naveo sam ova dva jezička primera kako bih jasnije podvukao unutrašnju srodnost između televizije i slikarstva. Za televiziju slikarstvo nije fenomen koji



treba »slikati« onako kako se slika muzika, drama ili sam život; »slikajući« slikarstvo televizija pokazuje šta je s onu stranu umetnosti, ali isto toliko i ono što je na određeni način sadržano u njenom sopstvenom jeziku, — u emisijama o slikarstvu ona otkriva šta je slikarstvo ali i ono što je ona sama. Ta homologija struktura u praksi ne znači da mlađa sestra treba da uči od starijeg brata, niti da se prema njemu odnosi s ciničnim pokroviteljstvom, što je čest slučaj, već da se u različitim oblicima praktične saradnje istražuje fenomen vizuelnog i likovnog, koji je temelj i televizijskog i slikarskog jezika. Ostavljam stručnjacima druge vrste da odgovore na pitanje: da li je pronađen pravi televizijski jezik u režiji, ali sam siguran da to nije urađeno za scenografiju i kostimo-

grafiju, koje se još uvek bore između pozorišta i filma, kao što je kompletna dizajnerska obrada TV programa (slova, naslovi, znaci, brojevi, uvodne i odjavne špice) još uvek daleko od televizijskog medijuma. Zbog svega toga u sadašnjoj fazi razvoja bilo bi dobro i svrsishodno da se u TV Beograd formira jedan eksperimentalni centar za istraživanja televizijskog jezika, u kome bi se i teorijski i praktično ispitivao ovaj medijum i vršila sistematizacija njegove gramatike i sintakse, kako bi se stvorio fond rešenja koji bi podsticajno delovao na sve ljude koji stvaralački rade na televiziji. Ubeden sam da bi takva istraživanja u punoj svetlosti otkrila kako je slikarstvo za proučavanje televizijskog jezika od presudnog značaja jer u sebi sadrži i dovoljno dugu tradiciju, i raznovrsne eksperimente i ogromno iskustvo u stvaranju autonomnog likovnog sveta.

Lazar Trifunović



LAZAR TRIFUNOVIĆ

Rođen 1929. u Beogradu. Istoriju umetnosti diplomirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu i položio doktorat nauka 1960. Član Međunarodnog udruženja umetničkih kritičara (AICA-e) od 1959. Bio glavni i odgovorni urednik časopisa Umetnost i stalni kritičar NIN-a. Sada redovni profesor filozofskog fakulteta u Beogradu. Objavio više knjiga iz oblasti istorije i teorije umetnosti (Antologija srpske likovne kritike, 1967, Srpsko slikarstvo 1900—1950, 1972, Petar Ubavkić, 1974, Đura Jakšić, 1979, Stvarnost i mit u slikarstvu Milana Konjovića, 1979).



## OGLED O ENFORMELU

Duhovna klima u onom periodu kada je enformel, kako se verovalo, predstavljao najviši domašaj modernog slikarskog stvaranja bila je karakteristično uznemirena. Smatran najočiglednijim izrazom vrhunske slobode slikarske akcije enformel je sasvim razumljivo doveo do jednog kritičnog usijanog stanja koje je neminovno nalagalo postavljanje pitanja: može li se bilo kuda posle enformela, ima li izlaza iz tog bespuća u kojem je slikarstvo zalutalo. Međutim i ako je danas već uspostavljena dovoljna vremenska distanca da bi se događaji iz tog perioda mogli sagledati mirnija duha i razlošnija stava još uvek pitanje enformela, koji očigledno nije zid slikarstva kako su neki mislili, nije preciznije objašnjeno. Nedostatak zadovoljavajućih tumačenja nadoknađen je mnoštvom različitih teorija.

Neki su kritičari, više ili manje opravdano, u enformel ubrajali gotovo svako delo apstraktno umetnosti koje nije bilo građeno posredstvom konstruktivnog ili geometrijskog metoda slikanja. Drugi su enformelom smatra i ono slikarstvo koje je bilo nedvosmisleno asocijativno podsećajući na određene predmete i sadržaje ili je bilo figurativno kao što je to slučaj sa Dibifeovim slikama. Možda su najbliži istinskoj definiciji ovog slikarstva bili oni teoretičari i kritičari koji su u akcionom slikarstvu, tašizmu i strukturalnoj verziji apstraktnog ekspresionizma videli pravu prirodu enformela.

Najinspirisaniji teoretičar enformela u nas Lazar Trifunović<sup>1)</sup> je u predgovoru izložbe Enformel koja se računa u značajnije datume razvoja naše moderne umetnosti 1962. godine obrazložio svoje viđenje geneze, razvoja i suštinskih osobina ovog slikarstva. Prema Lazaru Trifunoviću u razvoju apstraktno umetnosti mogu se jasno videti dva značajna perioda. U prvom koji je trajao do početka poslednjeg rata apstraktna slika se još uvek gradila klasičnim sredstvima te stoga nije mogla da bude u dovoljnoj meri »slikarski aktivna«, odnosno nije mogla u punijoj meri da razvije sva svoja moguća svojstva. U tom periodu je tek otpočeo formiranje idejnog jezgra koje će nerazvijeno biti zaveštano budućnosti. Neposredno posle rata nasleđena i tek otvorena pitanja apstraktno umetnosti počinju da dobijaju svoje prve adekvatnije odgovore.

<sup>1)</sup> Lazar Trifunović: Katalog izložbe Enformel, izdanje Kulturnog centra, Beograd, 1962. Svi drugi citati koji su korišćeni u daljem toku teksta uzeti su iz istog eseja.

Enformel je prema Trifunoviću nastao kao izraz oštre reakcije na geometrijsku apstrakciju. »Reč je o vrlo složenom povezanom i dijalektički zakonitom procesu: vraćajući se slici enformel je morao da negira sve ono što je sliku kao takvu uništilo, na prvom mestu čistu formu i čistu boju. Morao je to da uradi iz dva razloga: da bi povratio zamorenu invenciju i umetnost oslobodio terora geometrije. Pitanje je ovde bilo daleko dublje od vizuelnih simbola i izražajnih sredstava, jer se iza sukoba čista forma — antiforma skrivalo sudaranje dva sveta i dve filozofije. S jedne strane geometrijska apstrakcija kao »figurativna umetnost duha«, s druge, enformel kao apstrakcija (antigeometrija) materije. Na takvom sukobu duha i materije, enformel je sebe oređeno vezao za savremenu filozofiju i modernu nauku. Tu su, upravo, njegovi pravi idejni problemi otvoreni.« Ako nastavimo da pratimo dalji tok Trifunovićeve misli susrešćemo se sa stavovima u kojima će autor svoju definiciju enformela još preciznije uobličiti i ujedno je sasvim konkretizovati. Trifunović objašnjava ovo »stanje slike« kao vezu naučnog naturalizma i metafizike. »Suprostavljajući iluzionizmu forme naučni naturalizam, enformel se našao s one strane forme« smatra autor i dopunjuje objašnjenje tvrdeći da je baš tu u tom i takvom prodoru ka suštini materije bitna osobina enformela, jer zapravo, drama slike »počela je da se odvija u obliku samom a ne na njemu ili na njegovom vizuelnom izgledu.«

Sledeća značajna etapa ovakvog razvoja događaja bila je u tome što su u sliku »... počeli da ulaze komadi stvarnog materijala: stakla, metala, vune, štofa, žice itd.« Prema ovom tumačenju koje je u našaj teoriji enformela najodređenije, poetska interpretacija strukture materije, odnosno slikarsko osmišljavanje ogoljenih, realnih fragmenata materije bila bi jedan od najsigurnijih orijentira prilikom identifikacije ovog fenomena.

Međutim čini se da su moguća i neka druga možda ne toliko suprotna koliko dopunjujuća tumačenja istinske biti enformel slikarstva. Zoran Pavlović<sup>2)</sup> je u jednom svom tekstu o enformelu parafrazirajući Hartungovu misao zapisao da ovaj plastički fenomen »... nije ni stil ni pravac...« Po njemu to je »određeno stanje slike« ili još preciznije to je »način stvaranja«. Po svemu sudeći na ovu veoma jezgrovitu definiciju bi trebalo obratiti posebnu pažnju, jer ako je enformel pre svega određeni način stvaranja

<sup>2)</sup> Zoran Pavlović: Enformel ni stil ni pravac, Polja, Novi Sad, 1965.



onda je svakako jedini mogući zaključak da se u okviru ovako shvaćenog pitanja ovog slikarstva težište pomera u značajnoj meri sa slike na sam čin slikarske akcije. Matjeova prikazivanja procesa nastojanja slike ili Iv klajnovi hepeninzi sa spaljivanjem dela bili bi tada najbliži spomenutom tumačenju enformel slikarstva. Pavlović će dalje u svom eseju bliže odrediti predloženu ideju: »...tu je reč ne o količini u kojoj je jedan stvaralački gest oslobođen kontrole racionalnog, već o kvalitetima kojima se pridaje prevashodna važnost. Reč je o kvalitetima onog nesvesnog koje ističe Zen, a ne sme se prenebreci činjenica da je veliki broj umetnika koji stvaraju na području enformela direktno ili indirektno pod uticajem zen filozofije. S obzirom na to i o unutrašnjoj konstrukciji enformel slike nemoguće je govoriti kao o kategoriji forme izraza, već kao o nužnoj kategoriji tvoračkog duha.« Pavlovićeva misao u svakom slučaju interesantna i veoma korisna kao komentar određenih tumačenja enformel slikarstva zahteva ipak izvesne dopune.

Interes slikara zapadnog sveta prema davnašnjoj azijskoj umetnosti nije nedavno otkriće. Veoma je dobro poznato da su izložbe japanske umetnosti održane u Parizu početkom druge polovine XIX veka (1855 i 1867) veoma zainteresovale tada mlade slikare impresioniste. Umetnost Hokusaja i Hirošigea poučila je francuske slikare da hitrim potezom četkice oblikuju vidljiv izraz svoje emotivne napetosti. Između trena impresije i momenta njegove registracije na platnu, slično postupku japanskih slikara, gotovo da nije smela postojati vremenska distanca. Dugi vremenski period između trenutka vizuelne senzacije i njegove plastičke transformacije značio je po mišljenju impresionista poučenih Japanom neminovno zastarevanje uočene životne situacije koja se više ne može obnoviti, jer je neponovljiva i time potpuno propala kao moguća slikarska motivacija.

Kada bi se izvršila upoređivanja videlo bi se da su nekad Klod Mone kao i danas Mark Tobi, od Japana učili iste pouke. Mone je shvatio da između emocije koja je uzrok slike i trena fiksacije dela mora biti uklonjena svaka postojeća prepreka. Mark Tobi je dočuo da u stanju kontemplacije koje je otkrio posredstvom zen budističke filozofije otvara sebi mogućnost da aktivira slikarski gest retke senzibilitnosti.

Bilo bi pogrešno smatrati da je zen budizam za moderne slikare bio puka potreba za egzotikom ili samo intelektualna vežba. Sudeći po posledicama interes je bio odistinski dubok, opravdan i zaista vrlo seriozno negovan. Mark Tobi je već 1922. godine kao sasvim

formiran slikar dobio prve pouke iz kaligrafije od kineskog slikara Teng Kvaja. Sem toga poznato je da je slikar u nekoliko navrata putovao u Aziju da bi 1934. proveo više meseci u Kini prilježno studirajući tradicijsko znakovno pismo. Šta više neko vreme će provesti i u jednom zen budističkom manastiru da bi produbio svoje obaveštenje o ovoj staroj filozofiji.

Očigledno je da neke varijante apstraktne umetnosti i zen budistički pristup slikarstvu pokazuje niz identičnih osobina. Zen budistička formulacija u inspirisanoj interpretaciji Suzukija<sup>3)</sup> koja kaže da četkica sama stvara delo nezavisno od umetnika koji joj dopušta da se kreće po platnu bez njegovog svesnog napora istovrsna je definicija kojom se može dešifrovati metoda apstraktnog ekspresionizma. Oba stava računaju sa eliminacijom planiranog gesta kao prvim uslovom koji će omogućiti razvijanje akcije skrivenih sadržaja nesvesnih sila.

Slikarstvo apstraktnog ekspresionizma i zen istovrsni su i onda kada neminovno moraju da iznevere princip apsolutno nesvesne akcije. Zen će pre čina koji treba da ostvari sliku svesno postaviti pred slikara trošan materijal koji bi se raspao ako bi tušem natopljena četkica presporo ili pregrubo ispisivala svoju priču. Sem toga zen budistički slikar će meditirati uoči stvaralačkog čina o određenom životnom sadržaju koji će u okvirima njegovog dela skriveno egzistirati jedva slutljiv za neupućene. Savremeni slikar će korigovati sliku, kontrolisati »slučajnost« shodno svom zapadnom bitno racionalističkom vaspitanju i pogledu na svet, još u toku same stvaralaške akcije ili neposredno posle nje, eliminišući sa islikane površine sve ono što »oseća« kao izneveravanje svoje osnovne ideje, sve ono što ne imenuje biće koje posredstvom njega traži svoj izraz, kako bi to objasnio Suzuki. Hitri potez četkice koja u magnovenju organizuje određeni plastički događaj je zapravo način ispoljavanja integralnog čovekovog bića neminovno jačeg od ograničenih moći intelekta koji je jungovski tek deo čovekovih ukupnih psihičkih sadržaja. I u davnašnjem zen budističkom stavu kao i danas pretpostavlja se da je tek prevođenjem nesvesnih sadržaja u polje stvaralačke akcije omogućeno izražavanje celovite ljudske prirode neupotredivo bogatije od onih činioca koji pripadaju suženom domenu svesnog bića.

Da bi se došlo do bližih odredbi o pravoj prirodi enformela nužno bi bilo da se utvrde još neke činjenice porekla i razvoja ovog slikarstva. U američkom slikaru

<sup>3)</sup> D. T. Suzukii i E. From: Zen budizam i psihoanaliza, Nolit, Beograd, 1964.



Marku Tobiju se zaista može videti začetnik enformela. Bilo bi pogrešno ako bi se iz prethodne tvrdnje izvukao zaključak da je Tobi prvi uzvitlao barjak i izvikivao program enformela. Motivi i činjenice na osnovu kojih bi se Tobi mogao shvatiti kao prvi zagovornik enformela su na sasvim drugoj strani. Čistota njegove vizije nove slike nekolebljiva usmerenost tragalačkog napora ka istinski mogućim izvorima te nove umetnosti, koju je svojim delom predlagao, jesu podaci koji govore u prilog ovom slikaru kao nosiocu ideje enformela. Tu se nesumnjivo krije začetak novog perioda apstraktne umetnosti koji bi se mogao nazvati jednim opštim imenom — enformel. Venčavanje istoka i zapada doprinelo je da kaligrafija oslobođenja svoje namenske realnosti i kanonskih stega u okvirima drugojačije ekspresije otvori put ka jednom čudesnom slikarskom postupku koji kao da je omogućavao dešifrovanje onih tajnih od davnina taloženih slojeva koji su najdublje u ponoru čovekova bića. Zapadni umetnik temelje i značenja tih ideograma koji su ga uputili ka arhetipskim slikama i pretstavama i postali njegovo inspirativno izvoriste nije mogao pa ni morao da rasčita, jer njegov cilj i nije bio u razumevanju tog tradicijskog pisma već prihvatanje onog dubljeg i skriivenijeg što su ova pismena sadržavala.

Termin »apstraktni ekspresionizam«<sup>4)</sup> koji bi po današnjim mogućim gledištima trebao da bude sinonim enformela je verovatno prvi počeo da koristi Sidni Dženis već oko 1944. godine. Robert Modervel će nešto kasnije grupi svojih prijatelja slikara predložiti ovaj naziv kao zajedničko obeležje njihovog novog plastičnog programa. Predvodnici ove generacije američkih slikara koja će omogućiti svojim delom stvaranje jedne zaista nove duhovne klime u slikarstvu postaće Aršil Gorki, Džekson Polok i De Kuning. Negde oko 1948. godine Polok će izbaciti iz svog ateljea štafelaj, položiti platno na pod i zatim prosuti preko platna vatromet obojenih mrlja i grčevito ispisanih znakova. I ako je Mark Tobi već ranije ispunjavao svoje majušne tempere senzibilnim kaligrafskim pismenima tek Polokov gest je konačno i neopozivo proklamovao princip koji će vrlo brzo zatim uzburkati duhove u slikarskom svetu. Zakon slučaja ili zakon korigovane slučajnosti sa Polokom je dobio svoju punu estetsku definiciju i potvrdu. Ubrzo će i francuski slikar Žorž Matje omogućiti publici da posmatra furiozni gest kojim je nabacivao boju na platno u slikama koje je nazivao scenama bitke.

<sup>4)</sup> Osvald Herceg je primenio ovaj termin za slikarstvo Vasilija Kandinskog još 1919. godine, međutim bez dalekosežnijih posledica.

Događaji će se od tada razvijati sve brže i na sve širem planu. Pokret se proširio u Evropi isto kao i u Americi. Već danas se sa lakoćom mogu izvršiti klasifikacije prema bitnijim stilskim osobinama koje bi ujedno mogle označavati i etape razvoja samog programa.

Istočnjačku kaligrafiju u uslovima zapadne ekspresije negovaće Mark Tobi, Zao-Vu-Ki, Franc Klajn, Zorž Matje i drugi. Znak istoka će omekšati izgubivši i zadnje tragove upotrebnih odlika u delu Džeksona Poloka, Volsa, Sem Frensisa između ostalih. Ostaće zatim samo furiozni gest koji će negovati De Kuning, Sondeborg, Murtić i drugi. I na kraju uslediće put u samo tkivo materije gde će se tragovi i pismena, pouke i poruke prošlosti jedva slutiti u bolnim ožiljcima na površju otvrdle magme nekadanjih erupcija koje su bile na početku postanja. Ti slikari će biti Fotrije, Kej Sato, Feito, Buri i možda najinspirisaniji među njima Antonio Tapijes. Strukturalnim enformelom će se u našem slikarstvu baviti veći broj izuzetno nadarenih umetnika: Ordan Petlevski, Janez Bernik, Mića Popović, Branko Protić, Zoran Pavlović, Vera Božičković, Vlada Todorović, Lazar Vozarević, Kulmer Jemec i neki drugi.

U ovako predloženom razvoju događaja postaje očevidno da je enformel prešao nekoliko jasno diferenciranih faza. Suština tih promena unutar samog stila bila bi u postupnom razlaganju tradicijskih normi kaligrafskih ideograma što će se završiti strukturalnim slikarstvom kojem je poetika materije bila cilj. Možda bi se u valjanost ovakvog poretka moglo i posumnjati da znakovi istoka nisu za onog koji hoće i ume da vidi veoma očigledno prisutni u svim etapama stilskih mena slikarstva enformela. Strukturalno slikarstvo, istorijski najmlađa faza enformela, ponajmanje je obeležena duhom istočnjačkih pismena, međutim dovoljno je pogledati crteže slikara materije te da se postojanje tih prividno iščezlih znakova nesumnjivo utvrdi. Gotovo kod svih ovih slikara ma koliko se njihov lični postupak sastojao u racionalno planiranom metodu građenja slike vidljivo je prisutna prva faza enformela ponajčešće u vidu hitre skice nesumnjivo kaligrafskog karaktera kojom se otpočinje izvođenje dela. Crteži Antonia Tapiesa tog najinspirisanijeg zagovornika strukturalne slike uvek će biti sastavljeni od fragmenata istočnjačkog znakovnog pisma i ako će slike koje budu iz njih nastale kao i kod svih drugih slikara materije imati jedan donekle drugojačiji izgled. Mislim da je veoma važno objasniti da je enformel u onom smislu kako je to do sad bilo objašnjeno fenomen vezan isključivo za slikarstvo. Svi skulptorski po-



kušaji u tom smeru ostali su bezuspešni, jer skulptura pre svega pretpostavlja određeno vrlo smisleno zidanje forme, ono se mora planirati i predvideti gotovo u svim detaljima konačnog izgleda što je već po sebi dovoljno da onemogući stvaralački čin koji bi bio bezuslovno izraz krajnje slobodnog »automatskog« ispoljavanja stvaralačke volje. Prividno, neka su skulptorska dela veoma blizu stanju enformela, spomenimo Cezarov reljef načinjen od smrskanog automobila, međutim veoma je jasno da je osnovica plastičkog dejstva ove skulpture kao i svake druge koja se našla u sličnim okvirima i istih ambicija bitno pomerena u domen slikarstva. Kada bi se Sezarovom reljefu ili nekoj drugoj skulpturi sličnih karakteristika oduzeli slikarski efekti doveli bi u pitanje egzistenciju dela koje je nesposobno da dejstvuje činjenicama i osobinama sopstvenog medijuma.

Razmišljanje o enformel slikarstvu zaista je nužno zaključiti jednom nedoumicom. Žan Polan je u svom eseju »Umetnost enformela« koji je nastao nekako u samom trenu najvišeg rascvata ovog slikarskog pravca (1962. godine) postavio jednostavno i u tom trenutku veoma opravdano pitanje: Šta će biti sa enformel slikarstvom? Međutim uprkos jasnosti pitanja Polanov odgovor je bio veoma maglovit i nesiguran. Gotovo bi se moglo pomisliti, namerno, ne videći istinski izraz predložio je rešenje tamo gde se ono ponajteže može pronaći. Polan naime vidi budućnost i dalji tok moderne slikarske ideje u združivanju enformela i slikarstva koje se bavi predmetnim svetom. Oni koji priželjkuju integralnu sliku verovatno bi se našli na pragu ispunjenja svog očekivanja kada bi se ovakvo združivanje enformela i starog figurativnog slikanja izvršilo. Međutim tek činjenice koje bude ponudio budući razvoj pokazaće da li je jučerašnja i današnja teorijska usmerenost imala svog opravdanja. Jer predviđanja često nisu ništa drugo do puke želje koje se retko ostvaruju.

(Umetnost br. 14, 1968)

Živojin Turinski

(biografski podaci u slikarskom delu)

## O NAŠOJ UMETNOSTI

Kretanja umetnosti u Srbiji ogledaju se najpotpunije na zajedničkim izložbama, Ulusovim i Oktobarskom salonu. Ove manifestacije pružaju obično najpotpuniju sliku o dinamici shvatanja i sukoba u našem umetničkom životu sa svim varijacijama mišljenja i protivurečnosti kojima je on prožet od prvih posleratnih godina. Glavna konfrontacija figurativne i apstraktne umetnosti, posle promenljivih okršaja, trenutno je rešena u korist figurativne umetnosti, bogate vrstama i podvrstama. Može se reći da su u tom pravcu usmereni napori većine izlagača. Čak je u povlačenju i geometrijska apstrakcija koja je bila u izvesnoj meri omiljena u Srbiji u poslednje vreme. Šta više, ako se čovek upravlja prema jednoj ideji Renea Iga (René Huyghe) koji glavne protivurečnosti današnjeg doba vidi u suprotstavljanju *ruralne* epohe *industrijskoj*, onda je naša zemlja zadržala još uvek punu važnost ruralne umetnosti, orijentisane prema prirodi. Preimućstvo ovih shvatanja ogleda se u sadašnjoj konstelaciji smerova i pravaca, zainteresovanih za odnos čoveka prema zemlji, čak za figuralnost novog vida koja postaje sve privlačnija za umetnike mlađih generacija.

U takvom odnosu pravaca kristalisan je jedan izraz koji trenutno predstavlja status kvo u našoj umetnosti, ili tačnije presek određenog vremenskog razdoblja. Izložbe ove vrste, u kojima je izlagač zastupljen samo jednim radom, uglavnom konstatuju određeno stanje, one su više dokumenat o jednom umetniku nego argument u odbranu određene teze. Ono što je bitno jeste velika raznovrsnost u kojoj ima mesta za sva shvatanja, ali ne u toj meri da se ne bi mogli izvući zaključci opštijeg karaktera, pogotovo takvi koji unose jasnoću u taj konglomerat ideja, težnji i rezultata. Ori-



jentacija ka figurativnom vratila je većini slikara svežinu kao važno obeležje njihovih dela. Isto tako osećanje za likovno po pravilu je prisutno kao jedno nasleđe posebnog karaktera. O tome se često govori, čak i u poslednje vreme. Reč je o mediteranskom duhu koji se često dovodi u vezu sa grčkim nasleđem primljenim preko Vizantije, zemlje koja je u VIII veku postala grčka država, pa prema tome bila najmerodavnija da najneposrednijim putem prenese racionalizam grčke misli i duha slovenskim narodima. U tome obnovljenom vidu, taj racionalizam je prisutan u stvaranju srpskih umetnika, slikara, vajara i grafičara. On se ogleda u osećanju za meru i u sadržini i u formi. Ređi su izlivi ekspresionističkog ili pasionantnog karaktera koji su više svojstveni drugim narodima ili sredinama. Istina, ima ih i na ovoj izložbi ali u tako neznatnom broju da se o njima ne može govoriti kao o jednom zajedničkom obeležju nego samo kao sklonosti pojedinaca. To se odnosi i na fantastiku. Inače, nova figuracija, kozmički i astralni svet, predstavljaju često izlete u slobodu, makar i po cenu žrtava. To znači da su česta traženja i kod starijih izlagača koje privlači draž rizika i avantura duha. Neki od njih stavljaju na kocku celu svoju dosadašnju karijeru umetnika. U tome se ogleda večita čežnja čoveka za *novim*, za obnovom jednog sveta u kome svaki dan predstavlja avanturu. Zbog toga su česte i promene u razvoju pojedinaca koje svedoče ne samo o intenzitetu individualnih preobrazaja nego o dinamici koja predstavlja nesumnjiv doprinos opštoj fizionomiji naše savremene umetnosti. Ona je više izražena u slikarstvu i grafici koja se vraća crno-belom, odustajući donekle od takmičenja sa slikarstvom u domenu boje. Možda ovakve izložbe ne mogu otkriti sve što je od interesa

za poznavanje razvoja i osobina naše umetnosti, ali za sada to je najbolji mogući način da se ona sagleda kao celina. Posmatrana pod tim uglom, svaka izložba predstavlja u stvari analitičku jedinicu, jednu iz niza čiji zbir daje gotovo vernu sliku umetničkog života kod nas. Može se reći da su racionalističke težnje i imperativ uravnoteženosti izgradili izvesno humanističko obeležje koje se uglavnom ocrtava kao etos jednog naroda koji je u toku svoje istorije morao da uloži velike napore da bi u vihoru i kataklizmama vekova sačuvao svoje biće. Teška iskušenja i borbe uslovlili su život našeg naroda, njegova shvatanja i njegovu umetnost. Ali ta prisutnost humanizma u našoj srednjovekovnoj umetnosti, u obnovljenoj umetnosti XVIII veka, u dinamici umetničkog razvoja u XIX veku a pogotovo u XX stoleću, nije se demantovala do današnjeg dana. Ona je obeležje i naše epohe.

(1970)

*Pavle Vasić*

---

## PAVLE VASIĆ

---

Rođen 1907. u Nišu.

Slikarstvo učio u Umetničkoj školi u Beogradu i kod Jovana Bijelića. Izlaže od 1929. Bio profesor Akademije primenjenih umetnosti u Beogradu i dugogodišnji umetnički kritičar. Objavio više knjiga iz oblasti istorije i teorije umetnosti i nekoliko zbirki kritičkih tekstova. Živi i radi u Beogradu.



## PREMA SAZVUČJU BITNIH POJAVA

*Povodom izložbe Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije u Muzeju savremene umetnosti*

Oprobanim, već empirijski proverenim metodama, Muzej je rekonstruisao i kritički osvetlio posle pet prethodnih, i šestu deceniju jugoslovenske umetnosti XX veka.

Odista, taj jasni, visokoprofesionalni, skrupulozno-analitički i dijagnostičko-kritički »fleš-bek« naše Moderne (čije smo »sekvence«, tj. sedam izložbi, s uzbuđenjem pratili u rasponu od 1967—1977. godine) jeste značajni znak jedne svesti u akciji na definisanju kulturnog, tj. ljudskog identiteta jedne sredine, i jedne još mlade nacije koja revolucionarni radikalizam svoga nastajanja posle II svetskog rata nastavlja i u obračunu sa anahronizmima, sa retrogradnim mentalitetima ponašanja u svim sferama društvenoga bića. Istorijsko-politički fon naše Moderne više je u znaku jedne »tamne game« no prosvetljenih tonova: brutalni *Danse macabre* dvaju svetskih ratova (uz »asistenciju« više regionalno-nacionalnih) deziluzionisao je mnoge generacije koje su izmakle maču boga Marsa, porušeni su mnogi ideali; za uzvrat, veliko ohrabrenje i nade beše istorijska grmljavina topova sa »Aurore« koji su i simbolično oglasili zoru sovjetskog Oktobra. »Prvo poluvreme« našeg ratom izmrcvarenog i različitim ideologijama indoktriniranog i kontaminiranog XX veka, imalo je umetnost upravo kakvu zaslužuje: dramatičnu, konvulzivnu, revolucionarno-utopijski ozarenu, ali i zgađenu nad brojnim iracionalitetnim činovima civilizacije dičnoga *homo sapiensa!* Oscilirala je ta umetnost između dvaju slogana, Kurbeovog: *Umetnost se mora baviti svojim vremenom*, i onog Markiza de Sada: *Sva sreća čoveka je u njegovoj mašti* — oscilirala je između realizma i iracionalizma tačno onako kakve joj je »šlagvorte« sam život davao. Sa napomenom da naša umetnost do II svetskog rata nije bila ažurna u recepciji refleksa bitnih pojava sa umetničke scene vodećih evropskih kulturnih centara (recepciji, daleko, pri kojoj se ne bi eliminisao lični pečat), zaključimo poglavlje o prvoj polovini veka da bismo nešto pomnije prišli našoj temi: isce-

ljujućoj, obnoviteljskoj i preporoditeljskoj misiji dramatične šeste decenije.

Njen indirektni *spiritus agens*, sa univerzalnim posledicama, beše drama u kojoj je Tito vizionarskim i veličanstvenim moralnim činom 1948. godine zbacio okove Staljinovog partijskog »paternalizma« (i ideološko-fizičke opresije) u ime dostojanstva, fizičkog i duhovnog integriteta nacije. Time je udarena tačka i na u nas »transplantiranu« staljinističku varijantu »socijalističkog realizma« u umetnosti: III plenum CK KPJ raščistio je sa naučnim i estetičko-umetničkim pragmatizmom i dogmatizmom a znameniti govor Kardeljov u Slovenačkoj akademiji nauka, u decembru, sav je bio u tom znaku): umetnost se okrenula svojim bitnim pitanjima jer je ostvarena i bitna pretpostavka: sloboda stvaranja. Ali dubina dogmatske soc-realističke indoktrinacije otišla je kod pojedinaca tako duboko da su se oštre polemike oko prirode umetnosti, njene svrhe, idejnosti, sadržaja, forme, naprednosti i dekadentnosti vodile u glavnim centrima do u drugu polovinu šeste decenije! A valjda se najžešćim »argumentima«, često sa ideološko-političkim insinucijama i diskvalifikacijama, operisalo u *Ljubljana*. U »Našim razgledima« marta 1956. Lucijan Menaše je pisao da »... imamo prilike da čitamo takvo piskaranje o modernoj umetnosti da bi sa njim bio zadovoljan i dr Adolf Dresler autor brošure *Deutsche Kunst und entartete Kunst* (1938)« a u istom glasilu reagovao je Dore Klemenčić pitanjem »Ko su pisci koji su tako dugo skrivali svoju nacističku orijentisanost« na šta je Menaše odgovorio da je takav pisac upravo Klemenčić navodeći Klemenčićevu tezu po kojoj su Pikasove slike umetnost u onoj meri u kojoj su mučkovi još uvek jaja. »Veza umetnosti i društvene sredine nikako se ne sme pojednostavljivati do te mere da se postavi jednačina: reakcionarni društveni poredak u raspadanju = reakcionarna umetnost u raspadanju«, zaključio je Menaše. A Branko Rudolf je već 1950. bio rezolutan da svaki motiv može biti »idejan« jer »idejnost u umetnosti pripada posebnom jeziku boja, oblika, prostora, linija itd. koje treba razumeti. Naprednost nije samo u motivu... nego u celokupnom izrazu« (Mladina, br. 37).

Varnice diskusija u *Zagrebu* povremeno su se raz-



buktavale u prave požare. Diskusija između prof. Grge Gamulina i Ervina Šinka u »Vjesniku« od kraja 1951. do u rano proleće 1952 (otvorena Šinkovom republikom na Gamulinovu kritiku Pricine izložbe) donela je u međusobnom obračunu čak i za ono vreme vrlo teške optužbe van umetnosti. Za izložbu K. Angeli-Radovanija, Gamulin je sarkastično zaključio: »Htio je da pod svaku cijenu izađe iz našeg kulturnog kruga i ne znam da li njegove neardentalske figure iz prve vitrine treba shvatiti kao demonstraciju: makar u špilje samo sa izrazom!« — (»Pogledi«, br. 3/1953). Ali je zato R. Putar već 1951 (»Izbor«, br. 3) pisao o nužnosti i neminovnosti progressa i nadilaženja lokalnih i tradicionalističkih barijera u umetnosti, tačno predviđajući razvoj u pravcu »sve odlučnije slobode tretmana pikturalne i skulptorske materije« i »realnog apstrahiranja fizičkog aspekta stvari«. Snažna podrška hvatanju kontinuiteta (i sa našom umetnošću između dva rata koja je sa dogmatskih pozicija kritikovana kao »buržoaski dekadentna«) bile su Krležine teze u govoru na Kongresu književnika u Ljubljani 5. oktobra 1952. kada je, između ostalog, rekao: »Ukoliko se kod nas razvije socijalistički kulturni medij, svjestan svoje bogate prošlosti i svjestan svoje kulturne misije u današnjem evropskom prostoru i vremenu, naša Umjetnost pojavit će se neminovo«. U nizu tekstova i intervencija, pravi lučonoša u Beogradu bio je Miodrag B. Protić. »Postojala je paradoksalna težnja pojedinih kritičara da različita umetnička shvatanja zamene jednom uniformnom koncepcijom. Da bi u tome uspeli oni su na raskrsnicama stvaralačkih puteva postavili tri strašila: formalizam, dekadenciju i idealizam... Formalizmom se nazivao svaki slobodniji potez, svaki zvučniji akord; dekadencijom — prefinjenost i kultura; idealizmom — sve zajedno a naročito sklonost impresionizmu«, pisao je Protić (»Lik«, br. 2, 1. januar 1951). Značajne su bile njegove diskusije sa Gamulinom, itd. pa konflikt između ULUS-a i Samostalnih, polemika između »modernista« i »realista« (tj. Dela i Savremenika, 1955).

Iz današnje perspektive mnogi stavovi iz ovih diskusija širom zemlje, deluju u mnogom smislu katastrofalno — a uzrok takvom delovanju je u dubinskoj indoktriniranosti soc-realističkom dogmatikom stalji-

nističkog tipa i u teorijskoj insuficijenciji aktera tih dela.

Pitanje *koncepta rekonstrukcije* ove trostruko prelomne decenije (prelom veka, gašenje etatizma, stvaralački pluralizam) postavilo se u svoj svojoj delikatnosti jer je izložbom trebalo zauzeti valjanu teorijsko-kritičku tezu u situaciji kad su, 1950-te, istovremeno bile aktivne nekolike generacije različitih orijentacija i poetika: tvorci jugoslovenske Moderne sa početka veka, pa međuratne generacije koje su našu Modernu osnažile i »pripojile« Evropi, konačno generacije koje su na prelomu veka stupile na scenu (a u drugoj polovini decenije javili su se i najmlađi sa svojim tezama i kontratezama). Pitanje koncepta razrešeno je tako što je *akcent stavljen na novo* (ali se, ipak, održala veza sa međuratnim poetikama u vidu prezentiranja pojava obnove i kontinuiteta čiji su nosioci međuratne generacije).

Sve izložbe Muzeja u okviru rekonstrukcije jugoslovenske umetnosti XX veka (pa i ova) imale su cilj »da registruju i opišu bitne stvaralačke poetičke obrasce kao strukture plastičnih elemenata, egzistencijalnih i estetičkih iskaza, ali i kao analogne društvenih procesa, vladajućih ili alternativnih kulturnih smerova. Snimiti čisto ono što se kao nova pojava ispoljilo u svakom istorijskom periodu i što se samim tim kao najnoviji kulturni sloj pripaja već postojećem sloju, tradiciji, značajnije je i neophodnije sa gledišta istoriografije od praćenja pomeranja i trajanja ranije formiranih stavova«. Otud je prirodno stavljen akcent na nove generacije. Ima se utisak, naročito kad se uzme u obzir svo sadržajno bogatstvo studijske knjige koja prati izložbu-rekonstrukciju ove prelomne, avangardne, »estetizantske« šeste decenije u kojoj je prosto ključalo od stvaralačkog entuzijazma ali i od ponornih strasti »minoresa« različitih fela, — da je sve višestruko rendgenski prozračeno da se iz rezultante antinomičnih metodskih parova analiza — sinteza, istorija — struktura, dijahronija — sinhronija, u pretežno realnom vidu dočarana slikarska specifika pojedinih sredina sa svojim centrima ali i ono što je bitna fizionomska crta (tj. novum) jugoslovenske šeste decenije u celini. U njoj su se naši umetnici ovenčali laureatskim vencima na mnogim najautoritativnijim među-



narodnim izložbama što je značajni znak prestiža i otvaranja prema svetu. U njoj je, kaže Protić, pobeđio stav da je nacionalna kultura koja je ispod vremena ustvari subistorijska, provincijalna ili folklorna, da tradicija koja se suprotstavlja modernom iskustvu nije nikada — tačno shvaćena tradicija. U njoj je valja istaći, J. Depolo već 1956. intervenisao protiv nekritičnosti spram »seljačke umetnosti« (koja je, na izložbi Jugoslovenska umetnost u organizaciji J. S. AICA u Dubrovniku 1956, predimenzionirana) zaključujući da je to »prešlo granice zdravog razuma«. U njoj su viđene važne naše i strane izložbe, onovani muzeji, formirane grupe, pokrenuti listovi i časopisi a na njenom kraju javili su se filozofski i koheziono nastrojena *Mediala*, egzistencijalna emfaza *enformela* i novi konstruktivni predlog: *Nove tendencije*. Umetnost *sedme decenije* sa svojim poetikama visila je u vazduhu.

Kao što je odigrao istorijsku ulogu u kulturno-istorijskom osvešćivanju u »eri dogmatizma« na početku ove decenije (a kasnije osnovao Muzej, definisao njegove zadatke i misiju u društvu, izvršio rekonstrukciju jugoslovenske umetnosti do polovine veka, objavio najdragocenije tekstove i knjige iz teorije umetnosti, inicirao monumentalnu trijenalnu međunarodnu izložbu u Beogradu) tako je i sada estetski rafinovana i eruditski razuđena »skerličevska« ličnost *Miodraga B. Protića*, kadra da preko mikro i makro snimanja umetničkih, i kulturno-političkih, fenomena, izvuče najmeritornije kritičke zaključke u nas, — odigrala, u složenim poslovima ove monumentalne rekonstrukcije šeste decenije, fundamentalnu, inicijatorsku i inspirativnu funkciju. Uza sav respekt prema veličini rezultata, manje ili značajnije zamerke i predlozi sastojali bi se u sledećem: Svrstavanje pojedinaca u poetičke nizove nije, ponekad, najpreciznije; broj slika i kvalitet nije uvek u optimalnoj srazmeri sa opusom i značajem pojedinaca. Nedostaje, možda, slična artikulisanoost same postavke kakva je u knjizi: to je bilo potrebno i iz didaktičkih razloga (neiskorišćena šansa!) i iz razloga boljeg snalaženja posetilaca. U knjigama-rekonstrukcijama od takvog značaja bar jedan deo reprodukcija morao bi biti u boji (štednja, ponekad, može predstavljati — bačeni novac!). A radi punijeg utiska,

mogla je biti izložena i prateća dokumentacija (novine, časopisi, fotografije, knjige, administrativne odluke, proglasi, plakati, projekcije slajdova, filmova o umetnicima i pokretima,

Konačno, jedna subjektivna teza: razmotriti mogućnost da se sledeće decenije prikazuju metodom *interdisciplinarnog* i *intermedijskog pristupa*, da se totalitet posmatranog vremenskog fragmenta objavi u sazvučju bitnih fenomena, realnog konteksta sa tekuće trake dneva.

(*Umetnost*, br. 14, 1968.)

Kosta Vasiljković

»Komunist«, br. 1232, 17. X 80.

---

#### KOSTA VASILJKOVIĆ

---

Rođen u Beogradu. Istoričar umetnosti, umetnički kritičar, član Jugoslovenske sekcije Međunarodnog udruženja umetničkih kritičara (AICA-e). Bio urednik »Studenta«, »30 dana zajedno«, vršilac dužnosti glavnog i odgovornog urednika časopisa »Umetnost«. Bio stalni kritičar »Studenta«, »Vidika«, »Mozaika«, Radio Beograda, »Književnih novina«, »Film-novosti«, »Politike Ekspres«. Objavljivao i u drugim listovima i časopisima. Aktivni društveni radnik.

Danas stalni umetnički kritičar »Komunista«.



Zahvaljujemo se Muzeju savremene umetnosti u Beogradu i privatnim vlasnicima koji su pozajmicom slika pomogli organizaciju ove izložbe

**BEKO**

pokrovitelj:

**Lee Cooper**

---



