

red i rez

PREVLADAVANJE PODJELE PEDESETIH

društveno-politička činjenica podijeljene Europe nakon Drugoga svjetskog rata imala je i znatne ideološko-poetičke reperkusije. Zapadnoeuropska sfera nastavila je i u umjetnosti svoj slobodarski put autonomnoga i pluralističkog izražavanja, dok je istočni dio staroga kontinenta (s dobrim dijelom okupirane srednje Europe) potpao pod utjecaj Sovjetskog saveza, odnosno dirigrane i tendenciozne socrealističke estetike i prakse. Naravno da nametnuti ruski model stvaralaštva nije u svim zemljama "realnog socijalizma" zaživio podjednako, premda je njegova ambicija radikalnog odbacivanja "građanske" i "dekadentne" umjetnosti raspolagala i moćnim sredstvima represije.

Poratna Jugoslavija je stanovito vrijeme podijelila sudbinu ruskog satelita, te se i na likovnom i književnom, glazbenom i kazališnom planu također nastojalo postići uniformnost harkovskog ili komesarskog tipa. "Inženjeri duše", međutim, nisu naišli na plodno tlo, praktički niti u jednoj od tadašnjih jugoslavenskih republika, a možda ponajmanje baš u Hrvatskoj koja je imala najdulju slikarsku i kiparsku tradiciju, te vitalna prodljenja raznih stilskih orijentacija iz tridesetih godina, među kojima su se isticala postseznanističke i konstruktivističke opcije,

to osobito snažna "zemljaška" struja, s originalnom sintezom ljevičarskih socijalnih ideja i morfologije na tragu funkcionalizma i modernističke redukcije.

Raskid Jugoslavije s Informbiroom, 1948. godine olakšao je i estetsko odvajanje od bilo kakve direktivne i dogmatske prakse, posebno one socrealističke, utemeljene pretežito na akademskom eklekticismu izrazito reakcionarnog stilskog naboja. Za hrvatsku likovnu umjetnost to je bila prilika da svoju novostečenu slobodu iskoristi u dva smjera. Na jednoj je strani, naime, prebacila most prema — ne baš napuštenoj, ali stišanoj ili latentno-prisutnoj tradiciji predratnih opredjeljenja, a na drugoj se okrenula prema novonastalim ili aktualiziranim poetikama, kojima su zračila utjecajna zapadnoeuropska središta, a prije svih Pariz, koji tad još nije bio izgubio svoju dominaciju i gotovo hegemoniju *in artibus*.

Prilikom ponuđene veće slobode stvaralaštva naši slikari i kipari nisu propustili. Stariji među njima okrenuli su se, najčešće, idealima vlastite mladosti, to jest ekspresionističkoj, postimpresionističkoj ili intimističko-kolorističkoj transformaciji objekta, dok su upravo stasali autori poželjeli iskušati i često radno već provjerili nefigura-

tivne programe. Proces dekontaminacije od socrealizma zahtijevao je, naravno, neko vrijeme (vlast u Jugoslaviji je u prvi mah čak htjela pokazati da je ideološki i praktički "pravovjernija" od ruske!), tako da su se prve natruhe slobodarstva na izložbenom planu pojavile tek ranih pedesetih godina.

Živost zagrebačkih galerija potkraj 1952. i početkom 1953. godine teško da će ikad biti nadmašena, napose s obzirom na status i značenje što su ga likovne umjetnosti u tom trenutku imale (uz izraženiju materijalnu vrijednost bile su pritom i manje podložne ideološkom nadzoru od drugih medija i kreativnih disciplina). Akceleracija inovativnih postupaka i više ili manje avangardnih stavova očitovala se, takoreći, iz mjeseca u mjesec. Počelo je, ipak, izložbom Stančić — Vaništa, u Muzeju za umjetnost i obrt od 14. do 30. rujna 1952. Pozdravljeni od tradicionalista i široko prihvaćeni od publike, ti su mladi slikari dijelom nastavljajući genealogije naših "minhenovaca", no dijelom su i otvorili rupu za prodor dotad neiskušanih, neizvjesnih opcija — od nadrealizma do purizma. Nastavilo se izložbom kipara Koste Angelija Radovanija (Salon ULUH, 15-30. studenoga 1952), koja je također idealno uravnotežena verifikacija vitalne tradicije i solidna moder-

nistička informacija. Taj je autor, uostalom, gotovo istodobno objavio i lucidan programatski tekst "Marini ili Calder", u kojemu se zauzeo za razumijevanje novosti, ali i za poštovanje organskoga razvoja.

Odlučniji rez u odnosu na dotadašnje tekovine donio je sam početak sljedeće, 1953. godine. Kao da je bila riječ o borbi za investituru legitimnosti radikalnijih opredjeljenja, o nadmetanju za primogenituru avangardnosti, gotovo jedna za drugom su se zebile izložbe za koje likovna povijest (ne baš unisono; dapače, s razumljivim pristranostima, odnosno s odgovarajućim tipološkim preferencijama) tvrdi vrlo često da su upravo epohalne. Riječ je o izložbi *Doživljaj Amerike* Ede Murtića (Salon ULUH, 31. siječnja do 15. veljače 1953) i o zajedničkom izlaganju Kristla, Picelja, Rašice i Srneca, članova grupe EXAT '51 (Dvorana Društva arhitekata Hrvatske, 18. veljače do 14. ožujka 1953). Murtić je, uistinu, prekinuo s dotadašnjim eurocentrizmom i osluhnuo napast gestualnosti što nadmašuje kontemplaciju motiva i konvencionalnu konstrukciju kadra, dok su se exatovci odvažili prepustiti čistoj logici oblikovanja, odnosno slaganju elemenata s onu stranu bilo kakve ikoničnosti (o mimetičnosti više da ni ne govorimo).

Polarizacija Murtić — EXAT '51 she-matskih se svodi na manihejsku isključivost apstraktnog ekspresionizma u odnosu na geometrijsku apstrakciju, ili — nešto specifičnije — na sukob individualnog temperamenta i kolektivne, socijalne i objektivistički utemeljene poetike. Da sve nije bilo u znaku takve toplo-hladne podjele govori širok asortiman važnih samostalnih izložba s početka pedesetih godina: od ponovnog otkrića doajena, poput Vidovića i Hermana, do živog pojavljivanja Šimunovića, Postružnika, Glihe i Svečnjaka, od novog starta Price i Reisera do odlučnih koraka Dulčića, Kinerta, Džamonje, Ivančića, Bakića, Kožarića. Sve se to zbilo do 1954, kada se na Salonu '54 pojavljuje nova kvaliteta u obliku kritičke inventure i intervencije u živo tkivo suvremenosti. Zaista je velika uloga kritike u fermentiranju svježih ideja i novih pogleda na polovici 20. stoljeća, a u našoj sredini osobito se ističu uložari Putara i Bašičevića, zatim, zagovornika iz redova samih umjetnika poput Richtera i Radovanija, te na svoj način, povjesničari umjetnosti na djelu, Preloga i Gamulina, Munkove i Vižintina, dok su slikari kao pisci češće angažirani u obrani *status quo*.

I kronološki i morfološki značajno mjesto u toj fazi buđenja estetskog pluralizma zauzi-

maju dvije izložbe Antuna Motike: prva postavljena u Salonu ULUH-a od 24. siječnja do 15. veljače 1952. (dakle, u samo praskozorje obnoviteljskih nastojanja), a druga u Salonu LKUM-a 16-30. travnja 1953. S prvom, datiranom 1941—1951, rekapitulirao je neke postaje svojega puta, pokazujući kako je vlastitim razvojem došao do autonomije oblika, a s drugom, naizgled ograničenom na skromnije tehnike gvaševa i kolaža, upozorio je na stečenu slobodu poigravanja motivima, sve do njihova nijekanja ili paradoksalnog prokretanja. Budući da je svoj nastup sam okrstio "arhajskim nadrealizmom", potaknuo je snažnije polemike tonove, pravo sukobljavanje s domatskim mišljenjem, nesklonim tada bilo kakvim "zapadnjačkim", "dekadentnim" estetikama, ali je izazvao i odlučne pozive za traganje prema drukčijim iskustvima. U svakom slučaju, Motika se predstavio kao jedan od bitnih karika prema intimizmu i postimpresionizmu trećega desetljeća, s time da je već s naglašenim erotizmom i dubokim slojevima podsvjesnoga proširivao izražajne mogućnosti, a sa simbiozom arhaike i oniričnosti ponudio originalnu i šire prihvatljivu kreativnu soluciju, obogaćenu i dodatkom nespupane ludičnosti.

Tek donekle se poigravajući riječima, kazat ćemo kao Motikini kolaži označuju jedan od najodređenijih rezova u odnosu na sterilnu i umrtvljenu baštinu. Škarama izrezanih komadi papira kao da su simbolički dokinuli dotad važeću koherenciju objekta ili kadra, a unošanje izvanslikarske stvari ili pak sekundarna uporaba vlastitih (uništenih) crteža izmijenilo je i sam "ontološki status" umjetnine, koja je nužno ušla u dijalog s "profanim" ili "blasfemnim" aspektima življenja. Uzgred budi rečeno, Motikin razvoj išao je i potom sve dalje od konvencionalnih disciplina i medija, uključujući svojevrstu luminokinetiku ili pokuse s paljenjem i tekućinama.

Nepravедno bi bilo Miljenka Stančića i Josipa Vaništu svesti na darovite sljedbenike, genijalne učenike i plodne nastavljače dostojanstvenih predaka, neproblemski ih uklopiti u poredak "građanskih" vrijednosti a previdjeti njihov prekid s tradicijom, njihov makar diskretniji i suptilniji rez u odnosu na vladajuće domaće tekovine. Eruptivna Stančićeva izražajna snaga našla je svoj izlaz u febrilnoj fantaziji i opuštenoj izvedbi erotskih monotipija, a kroz tu je pukotinu prodrla i nesumnjiva inovativnost. Vaništa, budući najekskluzivniji kriptonavangardist i pseudo-

tradicionalist, već ranih pedesetih bitno će razlomiti perspektivnu rešetku prizora, uspostaviti strogi mentalni korektiv i procijediti svjetlost kroz polifokalni kristal uspomena (*Laterna magica*). Redukcionizam i geometrizam njegovih horizontalnih razdjelnica, posebno srebrnih crta — pojaseva, poput apstraktnih obzorja na neutralnom polju, bit će, ne samo rez, već i izazov antiumjetničkih, "gorgonaških" razmjera.

Raskid Ede Murtića s domaćom tonskom ili sezanišćkom tradicijom bio je najglasniji, najefektniji, ali zapravo ne toliko radikalno i neopoziv kako se u prvi mah činilo. Ponajprije, u njegovoj ranijoj kolorističkoj otvorenosti i čak povremenoj euforiji, bilo je klica budućeg razvoja, a one se oslanjaju na Dobrovićev pripitomljeni ekspresionizam i na Junekovu zvučnu kromatiku (od koje, s drukčijim zaključcima, polazi i Vaništa). Murtićeva američka faza, dakako, značajna je po uvećanom dinamizmu i smjelijim abrevijaturama, po odlučnosti poteza i nelokalnoj naravi boje, ali nije (a zašto bi i bile?) odustajanje od lijepe, sočne, zaokružene slikarske ekshibicije. Drukčije bi bilo da je dramatika duktusa probila ograničenja okvira, da je umjesto kaligrafske okupljenosti nastupio oštar rez kroz prostor (pa i kroz platno, kao u slučaju Fontane), da su dripping ili akumulacija tvarnosti doveli u pitanje autonomiju i integritet površine. No Murtićevo priklanjanje estetskoj normativnosti kompozicije, njegovo stvaranje reda iz razbarušenih ili čisto nagonskih premisa motiva ili predložka rezultiralo je nedvojbenim vrijednostima, premda izvan i mimo najradikalnijih opcija.

Naizgled najrevolucionarnije bile su polazne točke exatovaca, na prvi pogled sasvim nov početak na temeljima upravo scijentističke analize i eksperimentalnog provjeravanja iskustava. U suglasnosti s proklamiranim progresivnošću socijalističkoga društva djelovanje EXAT-a trebalo je, dapače, označiti odbacivanje svega anakronog i natražnjačkog, individualističkog, solipsističkog i buržoaskog, pa time i intuitivno-intimističkog pristupa likovnosti. Programatski se dokida razlika između "čiste" i primijenjene umjetnosti, zagovara se sinteza svih likovnih disciplina i medija, u stanovitom smislu čak subordinacija plastičkih i pikturalnih svojstava nadređenim arhitektonskim i urbanističkim svojstvima.

Apsolutizam programa, naravno, nije se moglo dosegnuti, a na planu individualnih opusa postignuti su značajni rezultati, svakako najodlučniji i najdosljedniji realizaci-

je nefigurativnih intencija, odnosno strogo strukturiranih i čvrsto kompozicijski utemeljenih likovnih radova različitih žanrova. Bez EXAT-a u Hrvatskoj gotovo ne bi bilo geometrijske apstrakcije, a na planu grafičkog dizajna (znatno manje u ostalima dizajnerskim zadaćama) dosegnuti su upravo epohalni domašaji. Exatovci su i načelno i praktički proširili područje likovnosti prema globalnijem poimanju vizualnih komunikacija, te u polje estetskog iskustva utkali serijalnost, multiplikaciju, kinetizam. Naravno, u pedesetim godinama sve je to bilo još u zametku, ali bez njih nipošto ne bi bio učinjen sljedeći korak nazvan "Nove tendencije", zahvaljujući kojima se Zagreb upisao na kartu kulturne Europe kao mjesto poticanja neoavangardističkih istraživanja, kao mjesto organiziranja takozvane posljednje avangarde.

Međutim, kad razmotrimo zagrebačku izložbu EXAT-a 1953. godine (te sudjelovanje nekolicine članova na pariškom salonu *Réalités Nouvelles* 1952) čak ćemo paradoksalno ustvrditi kako je njihov estetički rez radikalan i izrazit jedino u kontekstu tadašnjeg vremena i prostora, a gotovo blag i postupan u malo široj povijesnoj i zemljopisnoj, regionalnoj ili nacionalnoj perspektivi.

Nije, naime, pretjerano pomisliti da je plodnu klimu za hrvatske apstraktiste-geometričare stvorila likovna ostavština "zemljaša" (baš kao u slučaju kritičkog realizma, samo što ovdje mislimo na arhitektonsko krilo, impregnirano konstruktivizmom i purizmom). Uostalom, nije slučajno što se u EXAT-u okupilo nekoliko veoma značajnih arhitekata (Rašica, Richter, Bernardi) poznatog napredne domaće tradicije koja im je bila i posrednikom prema idejama Bauhausa i De Stijla, a prve je hrvatske prave apstraktne slike naslikao također jedan arhitekt, Josip Seissel (Jo Klek — iz njegove zenitističke faze). Loosovi, Le Corbusierovi ili Poelzigovi učenici i suradnici svakako su već dvadesetih godina prenijeli u Zagreb tekovine racionalnog pristupa likovnosti, a konstruktivistička poetika uhvatila je korijena već od Proletnog salona.

Na drugoj strani, u europskim razmjerima, rane pedesete godine značile su pokušaj ulančavanja na ratom prekinutu tradiciju okupljanja prema srodnosti, s onu stranu državnih granica i nacionalnih pripadnosti. Tako već spomenuti pokret *Réalités Nouvelles* možemo smatrati svojevrsnim revivalom ili obnovom internacionalne apstraktističke grupacije *Cercle et Carré* iz razdoblja između dvaju ratova. Manifestacija,

dapače, što se u svojem imenu ekskluzivno pozivala na krugove i kvadrate bila je svojevrsan odgovor na osipanje avangarde, na trošenje njezina zamaha i udarnosti u godinama obilježenim tzv. povratkom redu (*Retour à l'ordre*). *Cercle et Carré*, dakle, istodobno čuva žar apstrahiranja, zanos inovativnosti dok od tekovina povijesne avangarde stvara i svojevrsnu dogmu, odnosno učvršćuje ih u svijesti publike, uklapa u povijesni poredak, vraća samom redu.

Možda bi trebalo spomenuti i znatno udaljeniji presedan izložbe *Section d'or*, što je 1912. okupila velik broj slikara u znaku kubizma (sa simptomatičnim izostankom baš neospornih protagonista Picassa, Braquea i Delauneya). Neobično je da je upravo mladi Marcel Duchamp sa svojom braćom bio jedan od glavnih organizatora izlaganja s pozivanjem na pitagorejska načela, na krajnju kompozicijsku sredenost, to jest na zlatni rez, no indikativno je da nakon trenutka prodora gotovo redovito slijedi trenutak sabiranja snaga, sređivanja salda, svodenja računa.

Dugujući samo dijelom velikim uzorima i poznavajući tek djelomice tuđa iskustva, autori svrstani uz EXAT odigrali su u našoj sredini, u ranih pedesetih, ulogu kakvu su univerzalno imali *Cercle et Carré* i *Section d'or*. Želimo kazati da su potvrdili premise čiste geometrije (ortogonalnosti i ovalnosti) i izveli rez u ustajalosti ambijenta, pa makar se taj rez oslanjao na egzaktnost onoga zlatnoga. Drukčije rečeno, uz prekid s jednom tradicijom, uspostavili su kontinuitet s drukčijom, latentnijom ili vitalnom baštinom funkcionalizma, koja je nužno pretpostavljala red i poredak.

Dovodeći stvar *ad absurdum*, ustvrdit ćemo kako je za hrvatsku umjetnost ranih pedesetih bilo egzistencijalno i konstitutivno bitno naći dijalektiku reza i reda, revolucije i restauracije, odvajanja i slaganja. Jer što bi vrijedio raskid ako se ne bi mogao odmjeravati s ustrajnošću, čemu rez ako nije u podlozi red. Tako je s redom reza i s rezom reda EXAT najpotpunije obavio svoju pedagošku i povijesnu zadaću, navikavajući nas na odgovornost u odricanju i na slobodu unutar zadanih ograničenja. Prvi put je u nas provedeno u život geslo: "manje je više", a njihov minimalizam je dobio esencijalistička, katkad gotovo i totalizirajuća svojstva, no nije se uzdignuo do apsolutnoga kriterija niti dokučio relacioniranost, pa i uvjetovanost drugim, drukčijim opcijama.

Nećemo se buniti bude li naznačeni simultanim, sinkretizam reza i reda pročitani

i kao tipična pojava periferne sredine, odnosno strukture provincijalnih, rubnih, marginalnih obilježja, što nužno daje ambivalentna, kumulativna rješenja. Hijerarhijski su prepoznatljivije uniforme solucije, aksiološki mogu biti bogatije, pa i originalnije one konglomeratske ili polivalentne. Sljubljeni "gotičko-renesansni stil" obilježio je hrvatsku likovnost 16. stoljeća, amalgam klasicizma i bidermajera začinio je slikarstvo 19. stoljeća, a sredina 20. stoljeća neka ostane u znaku nastojanja oko individualističke realizacije i društvene integracije. I jedno i drugo bilo je nužno, ako se htjelo izići iz tjesnaca direktivnosti. •

P. S.

Odabrani znak skupa "Umjetnost i ideologija", svojstvena kompozicija Ivana Pichelja iz razmatranog razdoblja, izvrstan je primjer ekspresivne ekonomičnosti i minimalističke mentalne čistoće. S malo proizvoljnosti nazrijet ćemo u rasporedu dijelova načelo zlatnoga reza (kao što bismo radikalne Vaništine bijele — srebrnom crtom vodoravno rezane — površine mogli nazvati plodovima estetike "srebrnog reza"). S još malo više slobode zamišljanja, primijetiti ćemo i stilizirana slova kurentne minuskule, posebno r i z, odnosno r i d, s tim da središnju poprečnu crtu možemo pročitati kao e. U zagrljaju tog amblema rez i red nalaze končan i plodan smještaj.