

morfologija “estetike ružnoga”

VINKO SRHOJ
Grupa Biafra 1970.-1978.
Art Studio Azinović, Zagreb, 2001.



► Mada je jedna od samo četiri konzekventne umjetničke grupe u nas u razdoblju od 1945. do danas i mada općenito ne obilujemo umjetničkim grupama, tek smo nedavno - trideset godina nakon njezina utemeljenja - dobili prvu monografiju o grupi *Biafra*, napisanu s vremenske i prostorne distance. Riječ je o prerađenoj disertaciji dr. Vinka Srhoja s Katedre za povijest umjetnosti zadarskoga Filozofskog fakulteta i likovnog kritičara Slobodne Dalmacije, autora koji je 1978., u vrijeme raspadanja *Biafre*, započeo kritičarsku karijeru. Stoga je kao osviješteni kritičar i receptor uspio vidjeti i vrednovati tek ono što je grupa stvorila u posljednje dvije godine aktivnosti. U uvodnim poglavljima monografije Srhoj utemeljeno i akribično piše o umjetnosti i društvenom angažmanu, nalazi pređšasnike i uzore bijafranske estetike i kontekstualizira sve što je vezano uz *Biafru*, no najiscrpnije je - što je ujedno i najveća vrijednost knjige - rekonstruirao reakcije javnosti na pojedine *Biafrine*

izložbe. Nije se, dakle, fokusirao na stilsko definiranje pojedinačnih doprinosa grupi, niti na pojedinačne opuse pripadnika grupe, a nije niti pobrojao odlike ponajboljih bijafranskih ostvarenja, nego je akribično pratio *Biafrinu* “glavnu ideologiju”, njezinu žilavu i uporno ostvarivanu tendenciju i strategiju da izazove reakciju u društvenom miljeu u kojem stvara, koja je sustavno razvijana u svih petnaest *Biafrinih* izložaba. Dakle, fokusirao se na bijafransku polemičnost i njezinu naglašenu potrebu da upozorava na društvene negativnosti, da “žigoše socijalnu bešćutnost” i ukaže na tadašnji degradirani humanitet.

Srhoj pritom konzultira svu dostupnu dokumentarnu i povijesno-kritičku građu, a to je apsolutno sve što se u domaćim medijima moglo pronaći o *Biafri* i njezinoj praksi. On pomno analizira brojne i opširne izvore, sučeljava mišljenja kritičara - adonata i zagovaratelja i žestokih osporavatelja bijafranske morfologije - i tek potom o pojedinim pitanjima recepcije onoga što su stvorili Bijafranci donosi vlastite zaključke i ocjene.

Lucidno ističe kako je *Biafrina* skulptura nastala na spoju michielliovskoga metiera i segalovsko-kienholzovske traumatične slike svijeta, pri čemu navodi i sve druge inozemne uzore i utjecaje djela domaćih autora koji se mogu prepoznati u bijafranskom rukopisu. Glavnu formalnu novost Srhoj vidi u *Biafrinu* zalaganju za izlazak iz galerija u prostore masovne komunikacije. *Biafri* priznaje i to da je bila najžešća programatska oporba redukcioniškim procesima, apstrakciji (posebice akribično prati bijafransku zavadu s “apstraktnim formalizmom” i oblikovnim elitizmom), “konceptuali”, primarnom i analitičkom slikarstvu, ali i dominantnoj naivnoj umjetnosti. Bez *Biafre*, zaključuje Srhoj, ne bi bilo ni pojave novofiguralna slikarstva, s tim da njezina figuracija nastaje moraliziranjem o društvu i socijalnim ambijentiranjem motiva.

Bijafrancima s pravom spočitava zanemarijevanje plastičkog aspekta, nezainteresiranost za iskorak u plastičkom oblikovanju i formalne eksperimente u mediju te ukazuje na metiersku ustajalost njihova izraza. Srhoj naglašava da je *Biafrina* greška što je svoje vrijednosti izvlačila iz tematske progresivnosti, a ne iz

likovne inovacije, što ju je udaljavalo od neovangardi. Zabluda Bijafranaca, ističe autor monografije, je u tome što su držali da se jedino realističkim i naturalističkim načinom može ispričati priča o čovjekovoj ugroženosti i da se pesimistična priča i svijest o civilizaciji u kojoj živimo ne može drukčije očitovati. *Biafra* zbog takva stava ne ustajava na formi, što dovodi do okoštaloosti rukopisa i do toga da je stilsko-morfološki repertoar gotovo svih Bijafranaca statičan. Zbog toga se zanemaruje eksperimentiranje u mediju i formi, tj. spektakularnost sadržaja ne prati i spektakularnost forme. Bijafranci, kako ističe Srhoj, drže da uz određene sadržaje ide i odgovarajuća forma: “Misle kako se o čovjekovu udesu ne može govoriti drukčije nego figurativnim načinom, jer će samo otjelovljujuća figurativnost približiti tog čovjeka u životnoj stvarnosti ili, kako bi to zgodno poentirao Stjepan Gračan, ‘važnija im je egzistencija čovjekove figure od egzistencije neke crte, boje ili kvadrata.’” Okoštaloost do koje je došlo zbog nikad revidiranog uvjerenja pripadnika grupe *Biafra*, da su našli formu kojom je jedino moguće predstaviti svoje pesimistične sadržaje, dovela je do toga da su izložbe sve više počele biti nalik jedna drugoj. Do raspada grupe došlo je 1978. godine kao rezultat zasićenosti u recepciji bijafranstva.

Srhoj ne prešućuje ni nedosljednosti ni paradokse u djelovanju grupe. Primjerice, 1971. trebala se održati izložba bijafranskoga crteža s temom nasilja, i to kao potpora studentima sudionicima Hrvatskoga proljeća, no Bijafranci su se razišli oko toga treba li studentima dati podršku, pa izložba na kraju nije ni održana. Ratko Petrić zbog toga nije izlagao s *Biafrom* u sljedeće dvije godine na četiri izložbe. Autor napominje i to da se *Biafru* u dijelu kritike prozivalo i poradi prihvaćanja društvenih pogodnosti i akademskih stimulacija, kao i ulaska njezinih članova u žirije, savjete, fondove, akademije, što je bila “prava blasfemija za avangardistički otklon od društvene popularnosti”.

Autor se istraživački bavio svim fenomenima vezanim uz *Biafru*, pa je, primjerice, u poglavlju “*Biafra* u vremenu: Između konceptuale i postmoderne” oslikao *Biafru* u svome

vremenu. *Biafru* je, primjerice, "odvojio" od tzv. intervencionista koji, po njegovu sudu, nastoje preoblikovati prirodnu zadanost prostora i trude se neumjetnički okoliš učiniti dijelom umjetničke instalacije, psihološki i fizički se dograditi na ambijent, dok Bijafranci reagiraju na prostorne uvjete kao takve, kakve ih zatiču, "na život koji je u njima izgubio smisao, na ulicu, trg ili sobu koji 'ubijaju u pojam' svojom životnom neadekvatnošću". Zato, drži Srhoj, Bijafranci u urbane prostore naseljavaju svoje rugobne spodobne, svoje poluljude i sve one koje je nemilosrdno društvo učinilo takvima, "dodajući sol vlastite političke rugobnosti na ranu društvene nakaznosti". No jednako tako, ocjenjuje pisac monografije, bijafranskoj "estetici ružnoga" nije potrebna prostorna "proteza" i njihova djela jednakom jezovitošću opstojе na zapuštenu gradilištu i u umjetničkoj galeriji: "Čak se može reći da posljednja retrospektivna izložba, postavljena u Umjetničkom paviljonu 1978., simulira tipičan bijafranski 'deponij' i da od historičističke patetike prostora nije ostalo ništa, a ponajmanje je Paviljon sputavao ili uljudio bijafransku brutalnost. Prije se, onako bijafranski zagušen radovima koji ne mare za njegov arhitektonsko plastički okvir, doimao morbidnom kulisom koja je pojačavala dojam izvitoperenosti i nesklada", kaže Srhoj. Srhojeva je monografija vrijedna i zato što - iz rakursa relaksirajuće postmoderne - aktualizira status *Biafre* i s istoga polazišta postavlja pitanje o vrijednosti onoga što su Bijafranci ostvarili u kontekstu suvremene hrvatske likovne umjetnosti, ocjenjujući, među ostalim, *Biafru* kao grupu nezaobilaznu i neizbježnu za rezimiranje 70-ih. Srhojevi monografski napori na idejno-motivskom planu posebice ističu iskren društveni angažman grupe i *Biafrine* zasluge za specifično viđenje i očitovanje degradirana humaniteta, a na formalnom planu za obnovu figurativnog modela u tadašnjoj hrvatskoj likovnoj umjetnosti. Autor, naime, nastoji uklopiti *Biafru* u struju likovne umjetnosti koju u njezino doba raspoznavamo na fonu ikonodulske obnove figuracije, usuprot ikonoklazmu tzv. druge avangarde, kao i zahtjevu za scijentifikacijom umjetnosti i "egzaktnim estetikama" snažno

nazočnim u vremenu. Naime, Bijafranci sudjeluju u onoj struji umjetnosti 70-ih koja drži da je figuracija, s ucijepljenom sviješću o prijedenu putu apstrakcije nakon koje ni s figuracijom više ništa nije kao što je bilo prije, prikladnija za izražavanje političkog bunta u doba "hladnog rata", studentskih nemira, Vijetnama, problema Trećeg svijeta. Michael Ragon tako govori o tzv. drugoj figuraciji koja je aluzivna, fantastična i groteskna. Imena nove "angažirane" figuracije s kojom *Biafra* ostvaruje stilogenu i koncepcijsku bliskost čine umjetnici poput Edwarda Kienholza, Juana Genovesa, Rafaela Canogara, Lucija Fantija, Valssisa Caniarisa. Izložbe koje 70-ih prate zanimanje za "drugom figuraciju" nose znakovite naslove "Kunst und Politik" ili "Art into Society. Society into Art". I s te strane *Biafra* nije izolirani eksces u vremenu, nego dio svjetskog trenda snaženja figurativnih tendencija u priklonu angažmanu, socijalnoj osjetljivosti i nemimolaznom prisuću umjetnika u "društvenoj areni". Kod nas se, zbog izoliranosti i slabo vidljive nazočnosti angažirane figuracije, *Biafra* u dijelu kritike, unatoč, dakle, svjetskom trendu obnove takvog tipa figuracije, doživljava gotovo kao anakronizam. Neskloni kritičari njezinu naturalističnu, ruinišću i grozljivu figuraciju drže afektacijom i bijegom Bijafranaca od zahtjevnijih metierskih zadaća u jeftini horror. No, vlastitim "tvrdim" stavovima prema drugim oblicima umjetnosti (intervencionistima u urbanom ambijentu, konceptualistima, minimalistima...), *Biafra* je sama dodatno zaoštravala polarizaciju u hrvatskoj umjetnosti 70-ih, najčešće na vlastitu štetu. Čak se, kako to knjiga pokazuje, neprestance govori kako *Biafra* izlazi iz okvira likovnosti i kako je duboko zabrazdila u politizaciju iz koje nema izlaza, osim u samoraspuštanju grupe ili opredjeljivanju za političko djelovanje. Kad govori o *Biafrinoj* avangardnosti, Srhoj opaža da u njoj postoji ono što je Sanguinetti nazvao herojskom komponentom, a Poggioli označio početnim stupnjem prepoznavanja avangardnog fenomena: aktivizam i antagonizam. No, zamjećuje autor, kod *Biafre* nema agoničnih i samoironičnih

elemenata koji odlikuju daljnji razvoj avangarde i zakonomjernost njezina dovršenja. Autor također razmatra položaj grupe prema postmoderni koja nastupa tih godina (kraj 70-ih), nastavljajući se time na promišljanje Zdenka Rusa koji drži da je jačanje figuracije u 70-ima označilo kraj avangarde i početak postmoderne. No o eventualnoj *Biafrinoj* postmodernosti teško je govoriti, jer je grupi strana postmoderna moralna ravnodušnost i nezainteresiranost za socijalni prostor. Tuđ joj je i slikarski i kiparski hedonizam i bavljenje umjetnika samo svojim plastičkim razlozima, makar i uz snažnu nazočnost figuracije. Stoga je, zaključuje Srhoj, *Biafru* najbolje shvatiti kao poveznicu između posne umjetnosti 60-ih i 70-ih okrenute eksperimentu u mediju i postmoderne bujnosti i isticanja užitaka u slikanju i kiparenju kao i indiferentnosti prema socijalnom kontekstu. No, za razliku od postmoderne mirne tranzicije u svijetu, u Hrvatskoj smo na početku 90-ih svjedocima oglašavanja ratnih trublji i nazočnosti mračnog historizma. Zato je *Biafra* na izložbi "Boom", postavljenoj na početku Domovinskog rata, našla jak motiv za ponovno okupljanje. No, izložila je djela nastala u 70-ima, kako bi potkrijepila svoju staru tezu o ljudskom otuđenju i bestijalnosti. Agresija na Hrvatsku kao da je *Biafri* dala za pravo, a njezine poruke o neljudskosti i tragediji čovjeka kao da su dobile potvrdu u tim zbivanjima i u tim godinama u kojima se bijafransko "orvelijanstvo" aktualizira kroz stanje na terenu rata. Autor na kraju zaključuje da je u svakom rezimiranju 70-ih *Biafra* naša neizbježna tema. Jer da grupa tih godina nije uložila toliko energije u obnovu figurativnog modela u umjetnosti, nova hrvatska figuracija, sa svim manama i vrlinama, teško da bi tako snažno zaživjela. Bez *Biafre*, piše autor, ni "postojanost figurativnog", kako jednu svoju izložbu tih godina naziva Rus, ne bi tako snažno trajala do postmodernističke obnove. Nije, stoga, pretjerano reći, kaže Srhoj, da su 70-te na figurativnom planu obilježene upravo onim što je stvorila *Biafra*.

→ Ivica Župan