

storima Venecije. To više što su se na tim izložbama često odigravala bitna zbivanja bijenala, uz valorizaciju međunarodne kritike i s posljedicama po stvarnu reputaciju u svijetu suvremene umjetnosti. Odmah valja reći da je, na žalost, nastupa jugoslavenskih autora na tim priredbama bilo relativno malo. Zato ih redom navodimo: 1968. *Linee della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture*: Bernik, Buić, Džamonja, Stupica; 1969. *Manifesto d'arte*: Arsovski, Kristl, Picelj; 1970. *Ricerca e progettazione*: Jemec, Richter, Z. Radović, Srnc; 1971. *Aspetti della grafica europea*: Bernik, Debenjak, Jemec, Šutej, Veličković; 1972. *Grafica d'oggi*: Bernik, Čelić, Debenjak, Dobrović, Jemec, Murtić, Nevjestić, Picelj, Šutej; 1972. *Grafica sperimentale per la stampa*: Bučan, Brumen, Mašić; 1976. *Attualità internazionali 1972-1976*: Marina Abramović; 1980. *Arte negli anni Settanta*: Marina Abramović; *Aperto '82*: Braco Dimitrijević; 1984. *Arte Ambiente Scena*: Marina Abramović; *Aperto '86*: Marković i Vesna Bulajić; *Aperto '88*: Duba Sambolec. Malo je bilo i jugoslavenskih kritičara koji su sudjelovali u radu međunarodnih foruma bijenala: 1971. Zoran Kržišnik na izložbi *Aspetti della grafica europea* i 1986. Biljana Tomić na *Aperto '86*. Kao posebno priznanje valja shvatiti poziv Galeriji suvremene umjetnosti iz Zagreba da na izložbi *Arte d'oggi nei musei* 1964. predstavi izbor domaćih i inozemnih autora iz svoje kolekcije, u susjedstvu s nizom vodećih evropskih muzejskih i galerijskih institucija. I to bi, prema podacima kojima raspolazemo, bilo sve. Iako su to odreda dostignuća i te kako vrijedna uvažavanja, svijest da ih je manje nego što bi suvremeni jugoslavenski umjetnici zavređivali govori o relativnoj izoliranosti naše umjetničke scene od matičnih međunarodnih zbivanja, a tome su razlozi različiti i mnogobrojni, o čemu bi trebalo povesti posebnu raspravu.

Bijenale je ne samo umjetnicima nego i jugoslavenskoj kritici pružao priliku sučeljavanja s međunarodnim umjetničkim događajima, a blizina Venecije, raznolikost i atraktivnost brojnih povoda o kojima se moglo pisati olako i bez dovoljno kompetencije uvjetovali su da je jugoslavenska kritika vrlo često i s najrazličitijih pozicija komentirala venecijansku priredbu. Dok je pri tome manjina kritičara (u čemu je između 1956. i 1968. prednjačila Vera Horvat Pintarić) detaljno zalazila u koncepcijske i organizacione pretpostavke bijenala i upuštala se u problemska tumačenja pojava što ih je bijenale donosio, većina je

upravo nad bijenalom oštrila svoja pera ostavivši o njemu mnoštvo krajnje nepovoljnih, negativnih, upravo ignorantskih osvrta bez pravog uvida i pokrića. Valja, pri tome, imati na umu da su mnoge od tih ocjena bile namijenjene više domaćem umjetničkom poprištu nego samim organizatorima bijenala, do kojih uostalom te opaske nisu ni stizale. Ali i ta indirektna polemičnost, što se otkriva među osvrtima jugoslavenske kritike o venecijanskoj priredbi, jedan je od dokaza da je ta priredba za jugoslavenske umjetničke prilike bila vrlo važan povod odmjeravanja, uspoređivanja, jednom riječju, postojanja u svijetu suvremene umjetnosti. Sigurno je stoga da će podaci o nastupima jugoslavenskih umjetnika na bijenalu u Veneciji, njihovi doprinosi izlaganjem u nacionalnom paviljonu i u međunarodnim selekcijama, izbori pojedinih komesara i odjeci kritike ponuditi pregršt dokumenata od posebnog značenja za jednu buduću povijest moderne umjetnosti, ali i šire od toga, za jednu buduću povijest kulture i kulturne politike u Jugoslaviji poslijeratnog razdoblja.

Johannes auf der Lake

Mjera svih stvari

O djelu Milivoja Bijelića u povodu izložbe u Kunstraum – Wuppertal, u svibnju 1988.

»Puno je užasa
al ništa užasnije od čovjeka«
Sofoklo, *Antigona*

1.

Čovjek kao mjera svih stvari u centru je stvaralaštva Milivoja Bijelića. Svojim slikama i objektima stvara on mjeru čija je bezmjernost u pozitivnom i negativnom smislu bezgranična i koja je svakom promatraču specifična kao čovjeka individualno poznata. Da bi toj osobitosti, toj istovremenoj mogućnosti punomjernog i bezmjernog, dao formu, Milivoj Bijelić pronalazi sistem Homo Rebus. Taj sistem sastoji se kako od jedne piktogram-figure i jednog znaka za zagonetku, tako i od sposobnosti primjene u individualnom i u univerzalnom kontekstu. Sadržajno se tim sistemom spoznaje i označuje centralna tema *homo rebusa*, čovjekove zagonetke ili i čovjeka-zagonetke.

Kao nadređena instanca *homo rebus* uključuje i sva ostala, uobičajena određenja čovjeka poput *homo sapiens*, *homo faber* ili *homo ludens*. Kojem funkcionaliziranju podliježe to biće *homo rebus* i kojem funkcionaliziranju podliježemo time i mi sami kao specijalna forma vrste *homo* – teme su o kojima diskutira Milivoj Bijelić svojim radovima.

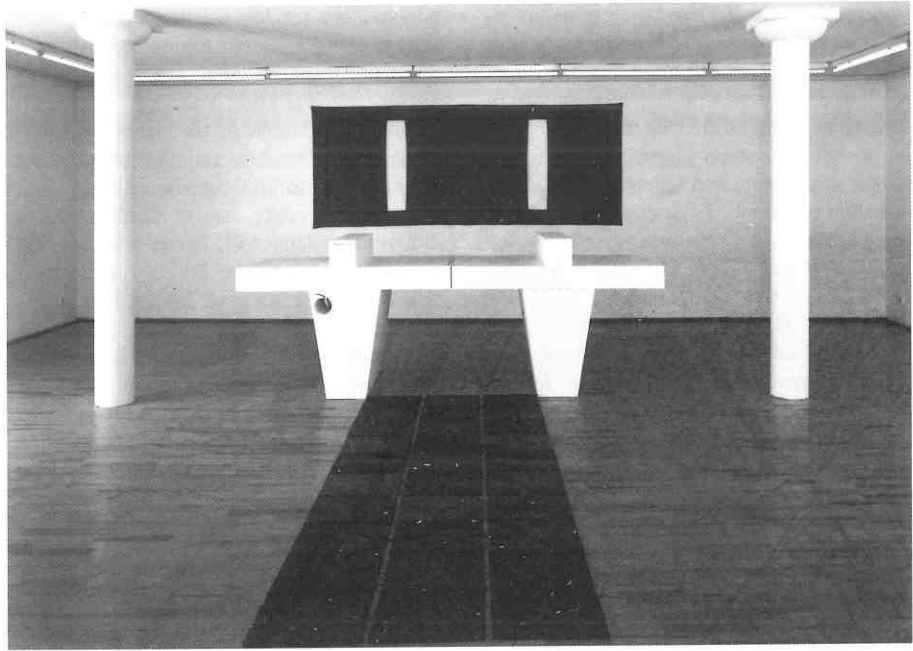
Formalno su strukture slika i objekata, u čije su okvire ugrađeni piktogram-figura i znak za zagonetku – tzv. rebus-zarez – opisive kao jednostavne geometrijske, tj. stereometrijske temeljne forme. Kvadratnim, pravokutnim, kružnim i segmentno kružnim oblicima Bijelić agira u slikarskim dvodimenzionalnim i trodimenzionalnim okvirima kao i u međuprostoru, onom između slikarstva i umjetnosti objekta. Koliko se kompleksno odražavaju relacije triju glavnih funkcionalnih nosilaca sistema *homo rebus* – slika, figura i zagonetnost – na sadržajnoj razini, neka bude naznačeno narednom kombinacijom pojmova.

Homo rebus sistem prepoznatljiv je kao slika jedne slike, kao slika-zagonetka i zagonetka-slika. Ali i kao figura jedne figure, kao figura-zagonetka i kao zagonetka figure. Time je to zagonetka zagonetke, slika figure i figura slike.

2. Piktogram-figura može se opisati kao geometrijska obrada figure proporcija kojom je Leonardo ustanovio odnose između elemenarnih geometrijskih figura (kvadrat i krug), te između prostora i ravnine, čovjeka i okoliće. Figura raširenih ruku i u raskoraku stoji i kod Leonarda i kod Bijelića kao mjerilo u centru. Ipak, za razliku od renesansnog umjetnika, kojemu je bilo bitno da posredstvom figure proporcija ustanovi mjere ljudskog tijela kao idealne matematičke razmjere, Bijelićeva je figura istodobno i šifra i znak za prepoznavanje ljudske figure uopće. Upravo stoga može Bijelić upotrebljavati slobodno i dijelove figure, njezine polovice nastale horizontalnim ili vertikalnim presijecanjima. Njemu iznađena geometrijska forma obrisa ljudskog tijela dopušta da istodobno ukazuje i na masovno i na individualno. A ta figura *homo rebusa* nije primjenljiva samo u figuralno-tjelesnom smislu. Ona je primjenljiva i u slikovnim i objektnim strukturama nefigurativnog tipa. Slika »Liedschlag« (»Treptaj«), nastala 1987, predstavlja, na primjer, ovladanost momentom između »vidjeti« i »spoznati«. Time što je zapravo tematiziran onaj zagonetni moment između tame i svjetla, jasnog i nejasnog, oblika i neoblika, omogućeno je raznoliko i izmjenično otčitavanje dijelova slike. Puko crnilo pozadine slike stoga se pri izmijenjenom očistu otkriva kao čisto figurativni sklop dvaju *homo rebus* fragmenata. U diptihu »Gardist« također se raspoznaju takva svojstva figure *homo rebusa*. Slika je centralno ispunjena kružnim i polukružnim elementima koji, zahvaljujući kolorističkom i formalnom oblikovanju, balansiraju između površine i volumena (kruga i kugle). To da člankoviti skelet sastavljen od četiriju fragmenata *homo rebus* figure tvori i okvir konstrukcije slike, shvatljivo je tek na drugi pogled. Piktogram figura *homo rebus* sistema konstitutivna je dakle za sliku u smislu aktivne samosvojnosti i u smislu suodređenja u oblikovanju i u tvorbi slike.

3.

»Vrhunac smisla, slutimo, jest zagonetka.« Uz konstituirajuću *homo rebus* figuru u Bijelićevu djelu uvijek se pojavljuje i znak za zagonetku, takozvani rebus-zarez. Zagonetke su opisna označivanja pojmova i sadržaja koje recipijent treba da nađe. Zagonetka kruži oko znaja i pitanja, pozna znano i neznano i u odgonetki povezuje u komunikativnom procesu dijametralno suprotne pozicije. Osim



zagonetki rješivih znanjem, iskustvom ili kombinacijama postoji i niz nerješivih zagonetki čija dvoznačnost ili višeznačnost ne pozna konačno rješenje. Ta ambivalentna struktura koncentrirano je predložena u rebus-zarezu. U »klasičnim« zagonetkama pojavljuje se kao znak za neispunjeno mjesto, za prazninu, kojim se označuje određeno tražena sadržajnost. Uzet iz tog konteksta, ali podsjećajući na njega, zarez dakle u slobodnoj upotrebi na paradoksalan način sadržajno nadopunjuje situaciju formom praznine, istodobno je dakle oznaka i pitanja i odgovora, pa time i forma ambivalentnosti per se. Bijelić upotrebljava zarez u tom smislu kao formu ambivalentnosti da bi govor i uzvratni govor, pitanje i odgovor, proces sagledavanja, novog viđenja i stimuliranog protustava provocirao sve do moguće spoznaje. Proturječja, koja se u piktogram figuri predložuju kao veza individuuma i mase, površine i prostora, tjelesne i obrisne forme, dobivaju u znaku za zagonetke, u rebus-zarezu, adekvatno proširenje na sadržajnoj razini.

Time što je zarez, kao što je opisano, istodobno oznaka za pitanje i za odgovor, on sadrži i temeljno značenje za proces razmjene i poimanja koji se imenuje na slikovnoj i tekstualnoj razini komunikacije. Vizuelno poimanje slike i njezinih detalja istovjetno je pokušaju misaonog poimanja vidljivog. To misaono suočenje s optičkom informacijom završava u

pokušaju govornog fiksiranja viđenog i spoznatog. Tako taj individualni dijalog sa slikama balansira između optičke informacije i poimovnog shvaćanja. Slika i jezik bliže se jedno drugom u spoznajnom procesu. Pa čak i uz to što se oni sigurno nikada u krajnjoj konzekvenci ne sreću, i što nikada ne mogu nadomjestiti jedno drugo, njihov paralelni tok u zajedničkom smjeru, koji je zadan idejom, smisao je i svrha tog dijaloga, razmjene, komunikacije.

U glavnoj slikovnoj i tekstualnoj figuri oznake rebus susreću se svijet slike i svijet jezika u približujući zagonetne vrste.

Bliško onim, od Antike do Moderne upotrebljavanim oblicima vizualne poezije u kojima se sadržaju teksta pridružuje i odgovarajuća forma (npr.: pjesmu o jabuci napisati u formi jabuke) definira i Bijelić rebus-oznakom ono približavanje i istovremenost sadržaja i forme. On pri tom prelazi granice medija i nalazi u rebus oznaci element koji tvori općevažeći smisao u kontekstu slike i pisma.

4.

Zone interferiranja ambivalentnih struktura naznačene su na formalnoj i sadržajnoj razini piktogram figurom i rebus-zarezom. Pojedinačne slike i objekti *homo rebus* sistema stvaraju i prezentiraju dakle odnose između figure i osnove, površine i prostora, individuuma i mase, dijela i cjeline, teksta i slike, pitanja i

odgovora, znanja i zagonetke. Međuprostori između tih polariteta isto su tako ispunjeni variranim formama, ili njima prebrođeni, od njih je stvorena centralna tema ili je potisnuta na rub. Sintezu svih ovdje skiciranih aspekata Bijelić nudi prezentiranjem »Opfer Tisch«-a (»Žrtveni Stol«) u Wuppertaler Kunstraum.

5. Umjetnički objekt »Opfer Tisch« Milivoja Bijelića otvara čitav spektar načina doživljavanja i viđenja, čija najizrazitija obilježja treba kratko navesti.

Prvi pristup nudi se razmišljanjem o funkciji forme stola. Nedostatnošću u primarnim obilježjima za neku specijalnu, funkcijom određenu formu stola – nije npr. riječ ni o tapetiranom stolu, ni o pisaćem stolu, a niti je to stol za blagovanje – pridaje se objektu aura matrice stola. Time se u igru uvode i misli o relacijama koje se povezuju s matricom »stol«: npr. princip nosača i tereta ili veza vertikalnog i horizontalnog principa. Ovdje se međutim misli na stol kao mjesto susreta, kao opća podloga dijaloga, kao pravujet civilizirane komunikacije najrazličitijih vrsta. Refleksivne dimenzije koje se pri tom otvaraju sežu od (provokativnog) pitanja: Što bi bila Leonardova »Posljednja večera« bez stola, da one čuvene Lautreamontove izjave: Lijep kao susret kišobrana i šivaćeg stroja na stolu za seciranje. Stol-objekti Brancusija, Maxa Ernsta ili Giacomettija morali bi se uzeti u obzir pri usporednom razmatranju.

Koliko veza, navedena u naslovu djela, između »žrtve« i »stola« predodređuje interpretaciju u smislu »žrtvenika«, oltara, ostaje nam kao druga stavka u približavanju objektu. Nenametljivo, ali ipak značajno dijeljenje dviju imenica u naslovu onemogućuje svaku jednodimenzionalnu interpretaciju.

Treba razabrati da se značenjska razina općevažećeg tipa može dovesti u vezu s pojmom žrtve tek kada se utvrdi prvotno određenje pojma latinskog »operari« = činiti, djelovati. Time je označen postupak koji, i bez tipično religijskog prizvuka, u najširem smislu znači »žrtvo-davanje«, što treba shvatiti kao radnju razmjene i što možemo opisati kao: tu dajem neku žrtvu, da bih za to iskao nešto drugo, žuđeno. Prvotna radnja žrtvovanja treba dakle da ukaže na jedan odnos, treba da omogućiti razmjenu koja ni na jedan drugi način nije moguća. Umjetnički objekt »Opfer Tisch«, kao alegoričan rad, sažima tako simbolično kompleksne smisaone relacije. Simboli se, kao što je poznato, odlikuju time što više

označuju nego što daju naslutiti na prvi pogled. Tako je i djelatnom žrtvodavaocu, u beskonačnoj varijaciji mogućnosti razmjenjivanja, dana čvrsta osnova u objektu »Opfer Tisch«. Taj stol omogućuje i direktne relacije – on sam u cjelini sastavljen je od dviju gornjih polovica opisane piktogram figure. Gledamo li frontalno, uočavamo apstrahirani oblik dvaju obrisnih tijela koja se pripajaju duž raširenih ruku.

Idejom i svojom realnošću *homo rebus* je u osnovnoj strukturi određen kao netko za sve sposoban. Time je determinirana bitno ambivalentna struktura koja je u svojoj samosvojnoj pojedinačnosti upravo zbog svoje dvostrukosti zagonetna. On je sposoban za sve – može dakle biti crn ili bijel, dobar ili zao, tih ili glasan. On može biti puka marioneta ili dominantni akter. Ta ambivalentnost čitljiva je i na osnovi slikanih ploča polegnutih ispred »Opfer Tischa«. Stoji li promatrač pred stolom, tih trideset »uspravnih« slikanih likova, u raskoraku i raširenih ruku, varirani u osnovnim tonovima, priječe pristup objektu. Čim međutim promatrač promijeni mjesto, zauzme drugu poziciju – stane npr. iza stola – pokazuje se tih do maločas uspravnih trideset likova kako leže na podu. Sposobnost figura za promjenljivost, iznenadne pojave novih, nepoznatih – zagonetnih – strana jedne i iste medalje, odražava se i u direktnom ophođenju s pojedinačnim figurama »Opfer Tischa«. Onaj zastirući stolni prekrivač skinut je i obješen na zid, što znači da nam je dopušteno takvo direktno ophođenje.

Forme glave *homo rebus* stola pri tom nam se ukazuju kao otvori koji omogućuju pogled u unutrašnjost figure i pridodaju joj, uz optičku i taktilnu, još jednu dimenziju osjeta. U unutrašnjosti glava nalaze se kugle koje, već prema načinu otvaranja poklopca, jače ili slabije, glasnije ili tiše reagiraju na aktera. U torzu figure na desnoj strani proveden je rebus-zarez koji se otkriva kao rezonantni otvor preko kojega se faktično-akustički odgovara na pitanje o unutarnjem životu figure.

Summa summarum jest da umjetnički objekt »Opfer Tisch« poimamo kao mjesto zagonetne radnje, kao mjesto upitne forme i sadržaja, ali i kao reprezentativni simbol temeljne prakse komunikacije.

6.

Španjolski skolastik Raymundus Lullus u više je svojih spisa osobito u »Ars magna et ultima«, izložio sistem najviših, najopćijih i evidentnih pojmova čijom se kombinacijom imaju tvoriti svi mogući sudovi i nalaziti sve nove istine.

U tom je smislu i figura *homo rebus* sistema najviši, najopćenitiji i evidentan pojam čijom se kombinacijom u površinama i prostorima imaju tvoriti svi mogući sudovi i nalaziti sve nove istine.

Ona je figura koja nosi i povezuje, ona je mjera svih stvari.

Prijevod: Blaženka Perica