

ive šimat banov

slučaj »biafre«

Slučaj je »Biafre«, čini se, slučaj bez presedana, jer je teško u našoj likovnoj prošlosti i sadašnjosti naći pojavu koja je toliko drastično polarizirala mišljenja i ocjene, što su varirale od umjerene skepse do otvorene sumnje u vrijednost biafranskog stvaralaštva pa i do vrlo žestokih napada na rad grupe; nasuprot tome, dio kritike blagonaklono je tako predimensionirao značenje njihova likovnog truda da se stvaralaštvo biafranaca uzimalo kao bogomdana avangarda koja je umjetničkom djelu povratila ljudski obraz, naspram bezlične i intelektualizirajuće apstrakcije »lirski hermetičke« i formalističke. »Biafra« je, dakle, (bila) poziv na svijest — poziv koji vraća smisao likovnom stvaralaštvu jer je »istakao pitanje strasnog i potpuong prijanjanja uz aktuelnu društvenu zbilju, izrastavši u autentičan oblik one umjetnosti koja je nepomirljiva prema artizmu zatvorenom u kulu od bjelokosti« (Z. Rus, Katalog izložbe u Umjetničkom paviljonu 14. IX—27. IX 1978). Takva je kritika gledala u »Biafri« estetski relevantnu i superiornu pojavu u odnosu na sve ono što se u posljednjih desetak godina (kriza je po njihovu shvaćanju mnogo dublja) zbivalo u krilu hrvatske, jugoslavenske, a naposljetku i svjetske umjetnosti.

Diskusiju o utvrđivanju vrijednosti karakterizirao je nedostatak plodonosne konfrontacije na kritičko-estetskom planu, što je ukazivalo na neke akutne bolesti i našeg stvaralaštva i likovne kritike; premda je sasvim razumljivo da pojedinačna kritika bude jednostrana, neophodno je da kritičareva »ograničenost« bude karakterna i karakteristična.

Gruba međusobna optuživanja, međutim, raskidala su tkivo problema koji je »Biafra« svojom stvaralačkom aktivnošću inaugurirala i o kojem je u svakom slučaju, u sve očiglednijoj psihozi »krize umjetnosti«, vrijedilo razmišljati.

Biafransko se stvaralaštvo od samog početka njihova zajedničkog djelovanja vezalo uz pojam angažirane i avangardne umjetnosti iako je sam taj pojam uzročnik mnogih nesporazuma i svojom nepreciznošću dovodi do nejasnoća pa i zbrke. Pojam avangardne umjetnosti, kako bi kazao Galvano della Volpe, u nekompromitiranom smislu predstavlja u općim crtama raskid ili raspad s dotadašnjom tradicijom — akademskom prije svega — koja se temelji na retoričkim i narativnim tonovima. U slučaju »Biafre« ovaj angažman podrazumijeva traženje veze likovnog djela sa životom (latentne ali recentno izgubljene veze — stoga on ne znači raskid s »tradicijom«, recimo, jednog

Courbeta ili Daumiera) — veze koja bi strukturalno i sadržajno značila »biološko-socijalno-duhovnu reperkusiju . . . na postojeće stanje« i koja bi u likovnom djelu odrazila »manifestaciju svekolikog čovjekova nemira« (Dušan Malešević: Katalog izložbe u Galeriji doma JNA u Beogradu, 9. III—2. IV 1972). Stoga su biafranci poklonili iznimnu pažnju strukturi umjetničkog djela, vodeći računa o povijesnom i društvenom kontekstu u kojem njihova djela nastaju. Biafransko je stvaralaštvo i tematski i u likovnom tretmanu (»služimo se poznatim jezikom . . . razumljivim mnogima« — Gračan) preuzelo na sebe odgovornost za sudbinu umjetnosti, brinući se (ni manje ni više) za njen spas (»... Naše djelovanje je govor o izgubljenju ljudskosti . . . Mi smo poput savjesti svijeta . . . Mi tražimo ozdravljenje . . .« — Lesiak) — za razliku od, primjerice, ničim opterećene, »neobavezne«, »nerazumljive« i nekomunikativne umjetnosti kinetizma ili minimalizma. Biafranska su djela, dakle, nastojala kaptirati vitalne zone čovjekova društvenog i emotivnog senzibiliteta i dati im komunikativnu jasnoću i svojstva artikuliranog govora.

Ali, pozabaviti se treba pojmom angažmana, odnosno avangardne umjetnosti. Poznato je da »teret« avangardne umjetnosti prisvajaju svi likovni pravci našeg stoljeća, premda je duh avangarde i avangardnog stvaralaštva kratkog daha jer »svi jest o vlastitoj veličini ne može biti ni u kojem slučaju trajna« (R. Poggioli). »Mučeništva«, koje svaka avangarda trpi (posebice u svojim početnim ispoljavanjima), u slučaju biafranaca gotovo da i nije bilo. Niti su se biafranci osjećali mučenicima, unatoč očitovanom neprijateljstvu dijela kritike, niti ih je karakterizirala isposnička strpljivost. Nije ih nadalje karakterizirala ni ravnodušnost prema publici i komercijalnom uspjehu. Iako bi se moglo učiniti da su od samih početaka djelovanja imali jasan (štoto se kaže) program koji zorno otkriva njihovu estetsku i etičku orijentaciju, ipak su zapali u kontradikcije koje su dijelom i bile uzročnikom njihova razlaza.

Taj »aktivistički« (Poggioli) ili »herojski« moment (Sanguineti) biafranci su možda prirodno imali u uvjetima beskućništva dok su izlagali u jednom krilu bivšeg studentskog doma »Moša Pijade« nazvanom imenom jedne ispaćene mučeničke zemlje, i nije slučajno da su preuzeli naziv koji svjesno upućuje na tragičnu sudbinu. No, vrlo brzo (i za to ne nalazim primjera u bližoj i daljoj prošlosti) taj se »herojski« moment pretočio u »cinički« trenutak koji karakterizira bezosjećajnost i bešćutnost prema svemu »izvan sebe«. Ako je već tražila oslonac u snazi beskompromisne poruke, »Biafra« se začudno lako akomodirala, i pristala na društve-

no stimulativne uvjete, što je za mnoge značilo izdaju njenog pustinjaštva. Nastojeći pridobiti publiku i zahtijevajući regulirani status, koji je za sobom povlačio zahtjeve ambijentacije i stimulacije u bilo kojem obliku, »Biafra« se u odnosu na druge avangardne pravce ponašala netipično.

Zanos i vlastito osjećanje veličine i »misije«, egzaltacija i opijenost samom sobom — iako potencitirani i iritirani »hokus-pokusom moderne umjetnosti«, tj. »geometrijskim rebusima« koji su tvorevine »psihopata i degenerika« (Lesiak), predstavljaju »narcisoidnu crtu avangarde« — crtu koja se kod biafranaca često ispoljavala i bila uzrokom uzavrelog stanja i rijetkih manifestacija strasti u našoj likovnoj kulturi.

Kao što rekosmo, teret avangarde kratkog je vijeka jer i opijenost sobom ima svoje granice. Možda tome treba zahvaliti njihovu pomalo neočekivanu odluku o razilaženju, o »samoubojstvu« ili »hepeningu« — svejedno. Raspuštanje pojedinih grupa javlja se uvijek kao posljedica zajedničke akcije koja s vremenom neizbježno pokazuje manje ili veće pukotine. Njihovo razilaženje također je moment preispitivanja vlastite pozicije, tj. onih estetskih i stvaralačkih vrijednosti za koje su se zajednički zalagali i u koje su se zaklinjali. I tu nema ništa neobično. »Njihov razlaz nije motiviran nikakvim dubljim razlozima, ni društvenim, ni etičkim, ni povijesnim« — kaže Josip Depolo, a njihove izjave otkrivaju da nije riječ o sumnjama u vlastito stvaralaštvo. »Ova zadnja naša izložba, čini mi se, jedinstveni je fenomen« (Lesiak).

»Mi smo došli do vrhunca«, izjavljuje jedan od njih. Iako je pitanje takvog »vrhunca« u umjetnosti diskutabilno, da ne kažemo kako i ne postoji, biafranci na sličnim izjavama utemeljuju svoju nepopustljivost, što je samo scenični moment više u duhovnim i fizičkim sferama njihova umjetničkog angažmana. »Više dakle kazalište, nego avantura likovnog«, kako kaže Z. Novak. Moramo napomenuti, dobro uočena karakteristika pozicije, dok likovnu kvalitetu treba posebno i temeljitije analizirati, pri čemu bi se, zacijelo, pokazalo zaostajanje za pretenzijama koje ovo stvaralaštvo ima, ili želi da ima.

Jedno je neosporno: biafranci su uočili problem. Stoga njihovo stvaralaštvo treba shvatiti kao doprinos u borbi protiv intelektualističke koncepcije umjetnosti koja je po mišljenju biafranaca otvarala nepremostive ponore između umjetnika i društva, »lupajući u zid vlastite izgubljenosti« (Lesiak) ili predstavljajući »lakrdiju neviđenu u historiji svijeta« (Tanay). Umjetnosti koja je ostala u uskom okviru ukusa, estetizirajuća, umjetnosti koja je dospjela u neobavezan i »ne-

kontekstualni« položaj u odnosu na cjelokupan društveni smisao. Umjetnosti koja je postala fenomen za sebe, sebi dovoljna, ekskluzivna, nerazumljiva. Umjetnosti koja dovodi u pitanje vlastiti smisao, koja ispituje svoju prirodu da bi u nju sumnjala. Umjetnosti koja nema ambicija, koja ne vjeruje u svoje mogućnosti preobrazbe svijeta. Protiv te i takve umjetnosti imala je biti uperena oštrica biafranskog angažmana.

U borbi protiv intelektualističke i »intuicijski bespredmetne« umjetnosti, koja je imala zagovornike (i još ih ima) u mlađoj generaciji likovnih stvaralaca, a koja se duhovno i fizički sve više širila (odnosno zadobivala prostore galerijskih i izložbenih dvorana) »Biafra« je energično i bez sumnje bahato ustala za »spas umjetnosti« i »oslobođenje« izmanipulirane publike što se našla pred »geometrijskim rebusima« koji su preko noći postali »vrhunskim ostvarenjima suvremene umjetnosti«, pa su se stoga i izložbe pretvorile u »likovne smotre hohštapleraja« (Lesiak).

Po izjavama samih biafranaca, njihova je umjetnost »humanistički najangažiranija u zemlji«, a djela su njihova ona »o kojima se govori, koja se pamte«. Te izjave (i u tom stilu) nose ne samo naglašenu samosvijest nego i antipatičnu crtu arogancije i nasrtljivosti po čemu je očito da biafranci nisu patili od pretjerane skromnosti.

Biafranci su, nadalje, doveli svoj protest »do tačke usijanja, do gađenja, do strave, apsurdna, surovosti, destrukcije, bezizlaznosti, ukratko, pred vrata nehumanosti« (J. Depolo). Njihova avangarda ciljala je na slabe točke i ranjiva mjesta nerazumljive« i u ideološkim konzekvencama »nehumane« umjetnosti. Umjesto čiste, »prazne« forme oni se bave smrću dječaka (vijetnamskog), poliesterskim nakazama što se pentraju na prvo stablo, ljudima bez karakteristika, ljudima koje batinaju (uglavnom negdje na Zapadu), iznakaženim prosjačkim tipovima koji tumaraju... S obzirom na sadržaje, dakle (bolje reći teme jer prijeti postovječivanje teme i sadržaja, tj. soc-realistički identitet), njihova se djela bave drastičnim akcijama vlasti, masakra, mlataranja i čovjekove dezintegracije (formom figurativnog predstavljanja)... Samo, ne postoji po sebi ni tematika ni tvorbena sintaksa koja bi unaprijed u sebi nosila umjetničke i humane vrline, jer su vrijednosti djela sadržane u samom djelu — u njegovu morfološkom i emotivnom sadržaju koji ne označuje ili ukazuje na umjetnički organizam nego ga tvori i konstituira.

Kod mnogih je likovnih kritičara naklonjenih ovom stvaralaštvu u prvi plan došlo pitanje svrhe umjetnosti, pa je ta kritika podvrgnula pitanje li-

kovne vrijednosti pojmovima »avangarde« i »angažmana«. Po Josipu Depolu »Biafra je velika tema naše poslijeratne umjetnosti«, nešto poput napredne likovne grupe »Zemlja« u razdoblju između dva rata. Lesiak smatra da bi njihova posljednja izložba bila svjetski fenomen da se dogodila »negdje u Evropi« »jer to je nešto što nijedna likovna grupa u Jugoslaviji u toj snazi nije nikada izrazila. Ta koncentracija snage ne može se naći ni kod 'Mediale' ni kod 'Zemlje'. Nema smisla ponovo ukazivati na neskromnost i naglašenu samosvijest, u kojoj, naposljetku, ima i simpatičnog poštenja, lišenog lažne skromnosti i tajnovitih kanala moći«. U principijelnom traženju realizma (ne u formalnom smislu ili ne samo u formalnom smislu), koje nije pitanje isključivo umjetničke tehnike, »Biafra« je ustala protiv negacije ličnosti, nesporazuma između umjetnika i društva (koji su po njima potencirani »bespredmetnom« umjetnošću) nastojeći izbjeći formalizam a inaugurirajući uvijek aktualni problem funkcije i politizacije umjetnosti, koja ipak ne bi smjela biti s v r h o m opterećena aktivnost.

Umjetnost je biafranaca svojom odbojnošću (raščočeno ljudsko meso, bolesni crvljivi organizmi) išla na šokiranje »elitne« i građanske publike iz salona i galerija, izazivajući mučninu, gađenje — a sve u ime »prave slike stanja« (ugroženog i iščekavajućeg humaniteta). Tematika društvene nepravde i ljudske tragedije i kod nas je relevantna, pa je stoga lociranje takvih nedostojnih motiva »negdje na Zapad« u »nepravdani svijet«, licemjerno pranje ruku a lišava nas neposrednog aktivnog odnosa. »Slika koja je obišla svijet« (bez sumnje inspirirana fotografijom iz Saigona Eddie Adamsa iz 1968. godine) ili »Lov na čovjeka« (slike koje i u tretmanu i u temi imaju podudarnosti s »retorikom patnje« engleskog slikara Francisca Bacona) djela su opterećena isforsiranim afektivnim karakteristikama, obilježena dokumentarističkim elementima, koji teško da su više od toga.¹

1

»Treba da budemo poštenu i priznamo da tematiku nepravde i nevolje u kapitalističkom svijetu nije u naše slikarstvo uveo Z. K. Atač. Prije desetak godina pojavila se slika K. Hegedušića 'Soho'. Na njoj su bile prikazane prostitutke u tom zloglasnom londonskom kvartu. I naravno, odmah se postavilo pitanje čemu jedan Hegedušić, koji je prije rata slikao žandare kako streljaju podravske seljake, zelene lešine u hrvatskom pejzažu ili kapitaliste i popove sa svinjskom njuškom, sada ne želi naslikati Starčevićev trg ili Splavnicu s našim prijateljicama noći. Odgovor tada misam doznao. Kao što ni danas ne mogu odgovoriti zbog čega Z. K. Atač nije naslikao sliku s nazivom 'Lov na vozača tramvaja', na primjer? Možda stoga jer takva slika ne bi dobila nagradu Salona?

... Najefikasniji, najkomunikativniji društveni angažman u djelima likovnih umjetnosti postiže se baš postupkom tendencioznog realizma. Unutar tog postupka moguće je obuhvatiti sko-

Jasno da dvije-tri slike s izrazitim »tendencioznim realizmom« ne čine kompleksno i višeslojno stvaralaštvo »Biafre«. Stoga je i problem biafranskog stvaralaštva kompleksan i veoma složen; njihov se angažman ne može dovesti u tjesnac isključivog soc-realističkog putokaza. Naime, njihovo stvaralaštvo sadrži *u sebi* emotivni potencijal koji nije podložan vanumjetničkim tendencijama, a još manje nekoj didaktičkoj ili politizirajućoj dresuri. Soc-realizam je, nadalje, bio rezultat isključivo političke logike koja se u umjetničkim djelima reflektirala u neprirodnoj interakciji forme i sadržaja, dok se svako istinski angažirano djelo odlikuje neraskidivom dijalektičkom vezom između organske cjelovitosti i društvene osobitosti.

Biafransko se stvaralaštvo brzopleto vezalo uz pojam »socijalnog ekspresionizma«. Naturalizam je, čini mi se, njegovo određenije i preciznije obilježje, to prije što biafransko stvaralaštvo nije transformiralo objekt u nešto izvan njega već u događaj ili sliku stanja, koja je fundirana na traženju veze između konkretnog događaja predmeta i umjetničke ideje. Ovo je stvaralaštvo (iako ima napetost, žestinu i cijelu skalu emocija i strasti) fundirano na uporištima izvan sebe, te stvara i pronalazi oslonce u nekom konkretnom događaju — događaju koji ima svoj idejni, tj. ideološki kontekst. Stoga je ono došlo u opasnu blizinu općenitosti i nekonkretnog kriticisma koji je imao status više gnoseološki (označavajući) nego suštinski, tj. ontološki.

Biafransko stvaralaštvo javlja se bilo kao antiteza građanskoj umjetnosti, bilo kao antiteza »nerazumljivoj«, tj. bespredmetnoj umjetnosti. Ono je, dakle, više plod revolta, reakcije i utoliko je ovisnije o vlastitoj suprotnosti ili suprotnostima. Stoga je »Biafra« nedovoljno svjesna sebe i svoje autentične tvorbene vrijednosti; nedovoljno svjesna sebe kao likovnosti — kao geste. Njezina slabost proizlazi iz njezine ovisnosti o kontekstu koji je dijalektički i historijski gledano promjenljiv.

Biafranci pojedinačno nisu bili nikada imuni na uspjeh, a takvo njihovo za »avangardu« netipično ponašanje donijelo im je mnogo neugodnosti od

ro sav raspon različitih ideoloških poruka koje se mogu prenijeti likovnim jezicima. To pokazuju primjeri iz prošlosti (Goya, Hegedušić) i primjeri modernih angažiranih stripova.

Tako možemo konstatirati da kod nas još nema primjera prave, idejno progresivne, nove figuracije. . .

Uostalom, zar se kritička i angažirana umjetnost pronalazi u Salonima?« (Ivica Matejčić, svibanj 1978, Studentski list).

dijela kritike kojemu je više odgovarao mutan i mučni teren međusobnog vrijeđanja i kričavog publiciteta nego prava polemika i plodonosna konfrontacija, inicirana od kritike koja je vidjela i vrijednosti i nedostatke njihova stvaralačkog puta, a svojim je suvislim teorijskim gledištima pružala uvjete plodnom dijalogu. Ali dijaloga nije bilo, jer se odgovorom ne može smatrati pjena iz nozdrva bjelokosnih kraljeva, rafiniranog i tankoćutnog ukusa koji prezire gadljivu biafransku farsu. Nema sumnje, biafranci su sami također »prizemljili« dijalog. Iako su dobivali značajne nagrade, iako su imali društveno stimulativne uvjete za nesmetani rad, oni ipak nalaze za shodno da od četrdesetak galerija u Zagrebu tri okarakteriziraju kao »zloupotrijebljene privatizirane prostore«. Svi znamo, dakako, da ima privatizacije, sektaštva, neljudskih odnosa, cehovskih zatvaranja, probitačnog mešetarstva, ali se borba protiv tih pojava ne smije i ne može odvijati iz vlastitog interesa, sa pozicije koja također ima svoje utjecajne sfere djelovanja, nego iz principijelnih pitanja po cijenu vlastitog beskućništva i vlastitog skapavanja. Uostalom: kakav je to isposnik koji ždere kavijar?! Kakav je to pustinjač koji se drži oaze kao pijan plot!? Kakav je, dakle, taj angažman koji se u cjelokupnoj društvenoj i kulturnoj konstelaciji osjeća kao bubreg u loju?! Ne utupljuje li se time kritička oštrica angažmana? Ne leži li dio krivice za raspuštanje grupe i na blagonaklonosti i ažurnosti pri isplaćivanju i stimuliranju angažmana i ideologije? Jer borba protiv »privatizacije« triju galerija (od njih četrdesetak) nije u kompetenciji samog stvaralaštva, a ako i jest, preslabašan je to razlog za zajednički istup. Na kraju, zar ta »prljava djelatnost«, koja se služi »ironijom, sarkazmom i satirom« (Lesiak), ne zaudara u mirisnim prostorima Paviljona i izložbenih dvorana — u hramovima gdje su ovi hulitelji i bezbožnici nalik na sve ostale skrušene vjernike i pravovjernike. Dabome, kontradikcija! Stoga su se pukotine njihova angažmana mogle lako uočiti, i time je njihova odluka o međusobnom odavanju manje zagonetna.

No, pustimo te »bočne i pobočne« odnose s obzirom na biafransko stvaralaštvo, jer su oni svakako manje važni i vanumjetnički. Bitno je da je »Biafra« u pravi čas (ili »krizni trenutak«) postavila pitanje društvene funkcije umjetnosti i nastojala izbjeći svaki formalizam, svaku pukotinu između forme i sadržaja, te da je usprkos (brojnim) vlastitim ili izvanjskim kontradikcijama ustrajala u traženju realizma. Za to je traženje imala sluha i naša kritika (ili njen dobar dio) koja je već uočila i mnoge vrijednosti i nedostatke njihova stvaralaštva.