



grgo gamulin

**u ovom teoretskom
trenutku**



Sada naivna umjetnost već ulazi u kulturnu povijest. Ali ona ne ulazi na »mala vrata« kao nekada; osjećamo je u svakidašnjici i u jezgri teoretskog problema o toj istoj svakidašnjici i o povijesnom trenutku u kojemu se javila. U početku, u vrijeme Carinika i prvih otkrića Wilhelma Uhdea, bila je samo problem na rubu umjetnosti; danas je naivna umjetnost otvoreni problem civilizacije i pitanje o njenim vrijednostima; otuda i naš strah od nje: bojazan, naime, da je ne shvatimo samo kao pitanje *nego i kao odgovor*, nostalgican odgovor upravljn prema izgubljenom miru i, možda, djetinjstvu, našem i naše povijesti, a u tom bi se slučaju moglo posumnjati i u naša progresivna vjerovanja (u atomsku civilizaciju, u Megalopolis i njegovu sreću); možda bi se moglo posumnjati i u vrijednost naše prisutnosti u suvremenosti, u estetsko značenje ready-madea i u tužnu ironiju happeninga, a oni su ipak konstituirali tu našu prisutnost, pa kako da ih sada zamijenimo (ili kompenziramo, ili da ih samo oprezno upotpunimo) ovim idiličnim odjecima izgubljene romantike?

Ako bismo tu umjetnost jednostavnih duhova, te zaostale odjeke koje kultura Zapada ostavlja na svojoj stazi, ipak prihvatili kao odgovor našeg vremena, bio bi to, kažu mnogi od nas, bijeg od naše povijesne autoidentifikacije, i traženje povratka u neka mirna i sigurna stanja koja su (možda) nekad bila, a koja smo izgubili, i koja smo već zaboravili, pa ih se sada naše potisnuto biće sjeća i obnavlja ih u ovoj duhovnoj iluziji koju nazivamo naivnom umjetnošću.

Što je, dakle, za nas ta umjetnost? Niz slučajeva i slučajnosti, uzgredni i popratni događaj s ruba zbivanja ili pojava koja nas obvezuje? — Pokušali smo sami sebe uvjeriti da je to pojava posve jednostavna i sporednog značenja: ta tek nekoliko desetaka »laika« prilagodilo se ovom iluzijom svojim okviri- ma postojanja (u svijetu i u svemiru), transcendiralo je u stanovitom specifičnom smislu svoju užu sredinu i njenu prosječnost, i ušlo u »vlastitu komunikaciju« s tokom vremena. Pitanje je tek bilo: hoće li se taj niz »vlastitih komunikacija« nametnuti kao problem našoj općoj kulturnoj svijesti i ući u širok i stvaran saobraćaj s njom? Slutili smo značenje i domet signala; jer ako je neodadaizam ponovo prenio ocjenu na problem »izbora«, a »art brut« na animalnost još dublju od podsvijesti i prabića, bilo je sve to još uvijek na vrhuncu ili kraju razvitka, i na posljednjim granicama, ali naivni su umjetnici s toga svog »ruba zbivanja« (negdje u susjedstvu pučke umjetnosti, i »nedjeljne«, i kiča čak) na svoj bezazlen način stavili do znanja: »I mi to možemo, bez znanja, kulture i umijeća, a to znači da nam ni znanje ni kultura ni umijeće uopće nisu potrebni za stvaralački čin; a pored toga možemo ostvariti smirenje, i čisto zadovoljstvo postojanja, i postići čak divljenje. Uzalud su već oni drugi u 'Bateau lavoiru' pokušali ironizirati našeg Carinika, i uzalud su poslije mudre knjige zlurado pričavale njegovu ocjenu situacije kojom se obratio Picassou: Vi ste najveći umjetnik egipatske umjetnosti, a ja sam najveći slikar moderne umjetnosti... «

Odnedavna, mi se na takve riječi ili misli više ne smješkamo. — U trenutku u kome su sve vrijednosti poljuljane — u praktičnoj ako ne u moralnoj ravnini života — netko nam tu, uz nešto radosti i nade, nudi (naivna lica) i sumnju u smisao likovne kulture, i kulture uopće. Nema tu više starog nihilizma iz »Cabaret Voltairea«, ali ni ravnodušnosti Jaspersa Jonesa; to je nešto veoma rijetko u našem vremenu: pokušaj čak »restauracije vrijednosti«. Kao da prstom diskretno ukazuju na krizu naše svijesti. Zato smo ih dugo i ostavljali na rubu pažnje, čak i izvan nje. Umjetnici su se branili zaobilaženjem, a kritika šutnjom. Zapravo, naša se kultura već nekoliko desetljeća brani od naivne umjetnosti. Kad su urednici kataloga izložbe u Baden-Badenu godine 1961. zatražili od W. Sandberga mišljenje o fenomenu, on »vrstu« nije znao definirati, a namjerice je izbjegao da upotrijebi riječ

»umjetnost«.¹ Ali još prije toga, u katalogu prve velike međunarodne poslijeratne izložbe u Knokke-lu Zoute godine 1958, sam A. Jakovsky nije vjerovao u daljnje mogućnosti naivne umjetnosti. Pisao je tom prilikom o »labuđem pjevu« i o »završnom vatrometu«.² Govoreći 1965. o genetičkoj odvojenosti naivne umjetnosti od historijskoumjetničkog razvoja i o isključivo aposteriornoj komunikaciji, potpisani je pokušao utvrditi njeno značenje upravo u toj odvojenosti. Nije bilo moguće pri tom ne uvidjeti fragmentarnost i omeđenost tog značenja. Pitanje je tek: smije li se teorijski pogled ograničiti na trenutnu situaciju, ili bi trebalo pokušati, u konvergenciji duljeg i očito veoma brzog razvoja, sagledati sudbinu i ove odvojene sfere spontanog stvaranja? Što li će, na primjer, u doglednoj i dalekoj budućnosti biti s laičkom umjetnošću (nedjeljnom ili samoniklom) i hoće li se održati njeno razgraničenje naprama »profesionalnoj«, ili akademskoj?

To razgraničenje, koje se već pomalo briše, uključivalo je donedavna i naivnu umjetnost, ali koliko smo se puta već pitali: je li u tom i tom konkretnom slučaju još uvijek riječ o naivnom umjetniku, i u čemu je razlika? Civilizacija koja se razvija na neriješenim problemima dokolice i praznog slobodnog vremena, s neostvarenim energijama i željama, sa strahom od anonimnosti i od potonuća, stavlja nas iz dana u dan pred neočekivane pojave. Iz te anonimnosti i svakidašnjice, bez specijalnih škola i akademija, rađaju se književnici i pjesnici, glumci i režiseri; rađat će se sve više slikari i kipari.

Teško je danas zamisliti to bujanje koje će prijeći (preskočiti, zapravo) granice umijeća, a koje će već buduća pokoljenja preplaviti spontanim rastom bezbroja svijesti i želja. Hoće li se stvoriti nove discipline zanata? Ili neki novi, viši kriteriji u izboru? Ono što je Jean Dubuffet izvlačio iz nesvijesti i besvijesti luđaka, djece i primitivaca, iz svoje utrobe čak, i što nastaje kao sam rast tkiva i podivljale protoplazme (života i smrti) — hoće li to u jednom organiziranom društvu »reda i rada« urasti u »nedjeljnu umjetnost« ili u umjetnost uopće, u spontanu životnu »ekspresiju« pojedinaca ili grupa? Zamisljamo pri svemu tome i mnogo šire okvire slobode i znanja, i materijalne mogućnosti koje danas

1 W. Sandberg, u katalogu izložbe »Das naive Bild der Welt«; Baden - Baden itd. 1961, str. 17: »Tražite da nešto napišem o primitivi — ili o nedjeljnom slikarstvu. Ali ja ne bih znao tu vrstu definirati... Svi mi podliježemo draži koja zrači i sa prikaza većinom tragičnih događaja. Zašto? Zato. Namjerno nisam gore upotrijebio riječ umjetnost.«

2 A. Jakovsky, *Ces peintres de la semaine des sept dimanches*. Katalog Les Peintres naïf, Bruxelles 1958. »Završni vatromet. Jer svi su već vremešni, i jer se najmlađi među njima, Demonchy, približava četrdesetj. Što se ostalih tiče, njihova prosječna dob kreće se oko šezdeset! — I tako, za deset ili najviše petnaest godina neće više biti živih naivnih slikara.«

ne možemo ni slutiti. Što će tada značiti riječi: živjeti, saobraćati, ostvariti sebe? Hoće li se unutrašnje napetosti naše civilizacije (u znaku katastrofe ili čak poslije nje) razriješiti u infraslojevima libida i ritma, u putovanjima, u pasivnom prihvaćanju povijesti i svijesti, ili će se stvaralačko saobraćanje unutar mikrokozama (familijarnih podneblja naše stare geografije) nastaviti na razini neke sigurno drugačije i danas nama nepoznate svijesti? Ali i bez obzira na katastrofalne perspektive, čini se da će ova druga pretpostavka, više ili manje, u ovakvom ili onakvom ritmu, ipak učiniti ovo spontano stvaranje masovnom pojavom. Geometrijska progresija moderne naivne umjetnosti funkcija je demografske eksplozije, i urbanizacije i ljudske osamljenosti unutar nje, a povratni refleks na seoske ambijente neće biti manje stimulativan. Ako u toj zamišljenoj budućnosti laičko stvaranje i bude zaista konvergiralo prema brisanju granica i stopilo se s profesionalnim tako da će samo snaga invencije i izraza razlikovati stvaraoce, hoće li se i tada naivna umjetnost održati odvojena i »posebna«, kao tiha oaza usred začaranih krugova naših strasti, strahovanja i nedoumica?

U čemu će se, u tim hipotetičkim budućim okolnostima, održati ta posebnost? Hoće li to biti stvarna eshatološka kompenzacija izgubljenog jedinstva našeg bića, makar samo na nekoj »staroj« i »nižoj« razini, pokušaj da se bar u iluziji ostvari utopija i spas jednostavne ljudskosti? Ili će to — u zagrljaju razularenih strasti i čelične moći razuma koji sve više postaje realnost našega svakodnevnog života — biti samo surogat Nade koju su umjetnici i pjesnici nekada gajili, a koja će u tom zagrljaju do korijena uvenuti?

2

Ali problemi budućnosti sigurno ne mogu uvjetovati naše današnje odnose. Bilo bi za nas danas bitno utvrditi kretanje tih odnosa, i što se zapravo posljednjih godina dogodilo u toj sferi, ako se doista nešto dogodilo?

Od vremena kada sam, prilikom jednoga kritičkog momenta u razvoju naivne umjetnosti u našoj zemlji, pokušao rezimirati teoretsku situaciju ove po-

jave uopće, prošlo je tek pet godina.³ Mnoštvo manjih izložaba, pa ni dva bratislavska trijenala, nisu u tom kratkom razdoblju mogli ostvariti neku temeljito novu teorijsku vizuru ove pojave, ali su tehnički uveli u javnost mnoštvo novih imena i tendencija.⁴ Ipak, s nekoliko strana došlo je do nesumnjivog doprinosa za određenje, odnosno, za razgraničenje fenomena: to je u prvom redu teoretski prilog Arsena Pohribnog,⁵ a zatim i doprinos edicije L'Art Brut koja je u nizu monografskih osvrtâ pružila mogućnost stanovitih precizacija. Pošto je naivna umjetnost pod različitim denominacijama već osvojila za sebe posebno poglavlje u značajnim pregledima suvremene umjetnosti (od G. Bazina do W. Haftmana), i poslije prvih pokušaja specifičnog određenja kod N. Michailowa, R. Huyghea, pisaca predgovora velike izložbe iz 1937/38, M. Gautiera i H. Cahilla, te nekih suradnika poslijeratne izložbe u Baden-Badenu: D. Mahlova, G. Schmidta, O. Bihalji-Merina, R. d'Hannoncourta, Manfreda de la Mottea, M. Gvozdanović i drugih,⁶ nametnula su se

dva temeljna zadatka: *prvo*, određenje *distinkcije* naivne umjetnosti prema ostalim izražajnim kompleksima, odnosno unutar umjetnosti uopće, i *drugo*, određenje upravo u vezi s utvrđenim distinkcijama značenja i vrijednosti te naivne jezgre, dakle ne samo metode (načina odnošenja, i samog karaktera transmisije u stvaralačkom procesu) nego i prenesenog *sadržaja*, ostvarenog na relaciji između te jezgre i svijeta unutar kojega se ona rađa. Ako su spomenute distinkcije i bile do Pohribnyjeve rasprave obrađene, njegova je pažnja bila upravljena prije svega upravo sadržaju naivne jezgre, tom primitivnom habitusu koji određuje njen interes i dommet. Pohribny je u tom naivnom svijetu potražio nekoliko posebnih »dimenzija« koje su osamljenom stvaraocu potrebne kao mostovi da izađe iz svoje osamljenosti, tjeskobne i ugrožene, i da nađe novu ravnotežu sa svijetom; to su (1) dimenzije sjećanja i prasjećanja, koja su zapravo nostalgija za izgubljenom srećom (djetinjstva, prirode ili zemaljskog raja); (2) dimenzija zlatnog doba projiciranog u budućnost, u rascvale vrtove, u Novi red stvari; a mogla bi se tu oblikovati i posebna dimenzija prirode; (3) dimenzija osjećajne identifikacije sa stvarima, a zatim (4) dimenzija fantastike i proročanstva, i (5) nedjeljnog, prazničkog osjećanja života — ali u biti sve se te dimenzije ipak svode na osnovno dvodimenzionalno traženje i *osjećanje spasa*: čežnju prema izgubljenom idealnom životu, i njegovo fatamorgansko prebacivanje u budućnost; na sreću, dakle, minulu i onu neostvarenu. Tu jedinstvenu podlogu misli i osjećaja nazret ćemo iz Pohribnyjeve uzastopne argumentacije spomenutih dimenzija.⁷

³ G. Gamulin, Prema teoriji naivne umjetnosti. »Kolo« br. 5/1965, str. 525—553. Prevedeno na slovački u časopisu »Ars«, br. 1, Bratislava 1968. — Pored rezimea bila je tu riječ i o preciziranju distinkcije ovog fenomena i biti njegove naivne jezgre upravo u smislu njene blokade, koja je genetički odvajala od povijesti umjetnosti i od izravne korespondencije s civilizacijom uopće; što ne znači da se ta jezgra ne upleće a posteriori u tokove naše kulture i povijesti. Možda je pitanje posljednje estetske ocjene u tome mom osvrtno bilo ostalo otvoreno, a i pitanje problema koje ona (ipak) u svojoj sve široj fenomenologiji sadrži i nosi. Ali bitno je bilo u tom trenutku ukazati upravo na izražajnu i stilsku širinu fenomena, jer su se u diskusijama, i u aferi koja je i bila povod razmatranju, pojavile težnje za restrikcijom fenomena i njegovim odviše jednostavnim određenjem.

⁴ Prvi je trijenale održan 1966. (1. triennale insitného umenia), a drugi 1969. Na žalost, materijal simpozija održanog u Bratislavi prilikom Drugog trijenala nije mi još poznat, što je sigurno stanovišta neprilika i za ovo naše razmatranje problema. — Ne samo teška materijalna oskudica, nego i neshvaćanje ili pogrešno shvaćanje koje se projicira iz žarišta naše društvene svijesti, spriječilo je da se oko »Galerije primitivne umjetnosti« u Zagrebu, osnovane već 1952, razvije teoretsko izučavanje i kritičarsko kontroliranje fenomena, a teško je shvatiti da je do sustavnog njegova prezentiranja došlo istom sada, organiziranjem bijenala. Ima u tom sklopu problema slučajeva teško shvatljivih: već 1960. prihvatio je pisac ovih redaka zamisao kolege D. Bašičevića, i pokušao zajedno s njim skloniti mjerodavne da omogućite njeno ostvarenje. Naišli smo na relativno razumijevanje i na apsolutni nedostatak sredstava. Peripetije u koje je Galerija uskoro ušla odgodile su ostvarenje te ideje do danas.

⁵ A. Pohribny — Š. Tkač, Die naive Kunst in der Tschechoslowakei. Praha, 1967. — Osim kraćeg uvoda Š. Tkača i dulje rasprave A. Pohribnog, knjiga je predstavila javnosti i temeljitije ilustrirala mnoštvo čeških i slovačkih naivnih umjetnika. Poslije knjige O. Bihalji - Merina, Das naive Bild der Welt iz 1959, i leksikona A. Jakovskog, Peintres naïfs, Basel, bilo je to značajno obogaćenje informacija i problematike. Novijem vremenu pripada i knjiga B. Kelemena, Naivna umjetnost Jugoslavije, Zagreb 1969, koja pored teoretskog rezimea predstavlja i osvrt na nastanak naivne umjetnosti u našoj zemlji.

⁶ N. Michailow, Zur Begriffsbestimmung der Laiemalerei, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1935, str. 283; R. Huyghe, La Peinture d'instinct

(Histoire d'art contemporain, 1935); M. Gautier i H. Cahill u Katalogu izložbe »Masters of Popular Painting«; Katalog izložbe »Das naive Bild der Welt«, Baden-Baden 1961. U knjizi O. Bihalji-Merina »Das naive Bild der Welt« 1969, vidi str. 17—38. Članak M. Gvozdanović »Razgovori o naivcima« u »Kulturni radnik«, br. 8—9, 1963.

⁷ »U tihim časovima, kad nadu mira potrebnog za meditiranje, oni bježe natrag u sigurnost koja im je nekada ulijevala povjerenje. Vraćaju se gorkom zadahu grude, sreći djetinjih igara i proljeću svog djetinstva, toplini majčinske ljubavi i pupkovini... Naivna slika gleda u prošlost i satkana je od uspomena... Naivni umjetnici prerađuju većinom stare događaje, polaze od djetinjih predodžbi iz svoga osobnog sjećanja, a oblikuju pri tom ponekad i slike iz povijesti naroda i čovječanstva, njihove legende... Nisu li svi oni međusobno slični u spontanom porivu da se vrate u vrijeme kad su se osjećali sigurni i sretni?... Velik dio naivnih slikara slijedi, čini se, i nehotično imperativ očinskog glasa. Taj imperativ i taj glas potječu sa patrijarhalnog stupnja razvoja, dakle iz vremena zemljišne proizvodnje, pronalaska ideja i utvrđenja načela. To su tragovi jednog a priori danog reda, jednog čvrstog stiliziranja i hijerarhiziranja... Arhaiski atributi i arhaiski likovni izraz označuju jedinstvo i osobno značenje tih sadržaja crpenih iz prošlosti... Ti se stvaraoci međusobno razlikuju različitim mjerom i dimenzijom njihove funkcije. Odlučan je rezultat — uvođenje jednog drugog reda u red svijeta u kojem živimo, reda koji želi da bude svjesno ili nesvjesno proročanstvo... Nedjelja izdiže malog čovjeka često iznad tuga i meteža svakidašnjice. Nedjelje i vrtovi. Oni zrače nadu i nešto optimalno, i nude mjeru za ljepotu i idealizaciju, oni ukazuju također na mogućnost da se stvari i red dignu do dostojanstva idile.« (A. Pohribny u »Die naive Kunst in der Tschechoslowakei«, str. 31—48.)

Ne znam ukoliko smo takvom definicijom materije *iscrpli*, a ukoliko *ograničili* sadržaj toga naivnog svijeta; možda već i raznolikost »blokade« o kojima smo svojedobno raspravljali⁸ uvjetuje stanovitu diferencijaciju imaginacije. Štaviše, čini se da je imaginacija u uskoj vezi s karakterom blokade, ona je motivirana njome i pokrenuta. Ona je njena kompenzacija, kao u apstraktnom, posve izmišljenom rajskom svijetu V. Naumovskog, u poetiziranoj prirodi I. Rabuzina ili u stiliziranoj epici Scotta Wilsona; ali može biti i magičan akt kao kod Wodu vjernika na Haitima, ili naprosto osobno odterećenje kao što su to apstraktne slike (»Crna misa«, »Crni petak«) Ursule. Ona može biti naprosto smijeh, fabularna ironija i grohot što nam dolazi iz jedne izolirane i zaostale, ali ipak seoski mudre sredine, kao što je to u slučaju I. Generalića, I. Večenaja i M. Kovačića i podravskog bazena uopće.

Jedno mi se čini da se može kao pouka izvući iz pojave sve diferenciranije imaginacije naivnih slika i kipara (na koju ćemo se još navratiti): kao što je karakter prvotne blokade različit, tako su različite i vrste »probijanja«. Iz te različitosti i iz nebrojenog mnoštva uvjeta koji određuju i modalitete postojanja naivnih umjetnika u njihovoj izolaciji i modalitete proboja — mostova prema svijetu i njegovoj izgubljenoj Nadi — izvire i veliko mnoštvo izraza i stilskih organizacija, koje se sve češće javljaju. One ne samo što opovrgavaju spomenuti pesimizam A. Jakovskog (bilj. 2) koji je, čini se, bio trenutačan i koji je on sam svojim kasnijim ocjenama implicite opovrgao, nego i onu poznatu davnu izjavu. V. Kandinskog, koju je sam razvoj umjetnosti demantirao; nema te budućnosti u kojoj će postojati samo apstraktna umjetnost i naivna umjetnost. Život je za takvu tvrdnju odviše nepredvidiv, raznolik i bogat, a umjetnost će jednom, zacijelo, iznad svake korisnosti (negdje na zalazu potrošačkog društva), biti njegov bitni konstituens. Mi se već danas u ovom bujanju same naivne umjetnosti, koja prerasta svoje granice, dodiruje se s laičkim i profesionalnim, očito ponovo nalazimo pred dodatkom razgraničenja. L'art brut je relativno nova pojava koju je već odavno trebalo uvesti u vidokrug razmatranja.⁹

⁸ G. Gamulin, sp. dj. str. 536, 537, 540, 544.

⁹ Osnovana je 1948, na inicijativu Jeana Dubuffeta, Compagnie de l'Art Brut je tek godine 1964. počela izdavati svoju publikaciju »L'Art Brut«. Već njen program, ocrtan sumarno u prvom svesku, očitovao je stanovitu koliziju s »našim« područjem: riječ je o »studiju djela kojima su autori osobe strane intelektualnoj sredini, najčešće bez ikakva umjetničkog odgoja, i kod kojih se zbog toga invencija ostvaruje tako da nijedan sporedni događaj ne ometa njenu spontanost«. Tom prilikom »Compagnie de l'Art Brut« formulirala je i izričito dva svoja temeljna stava, koja imaju neosporno značenje i za teoriju naivne umjetnosti: prvo, »često prihvaćena veza između umjetničkog stvaranja i kulturnog odgoja

Ne radi njene identifikacije s naivnom umjetnošću, bez sumnje. Razgraničenje u dubini definicije naprama izrazu infantilnih i alijeniranih bića već je bilo često usput razmatrano, kao i razgraničenje prema umjetnosti djece, ali na površini i čak u srednjim slojevima gube se granice određenja; one se utapaju u široku definiciju blokade. Već kad smo spomenuli Scotta Wilsona (njega je Compagnie de l'Art Brut pokušala »preoteti«),¹⁰ susreli smo se s tim problemom; zapravo, susreli smo se s njim već na samom početku moderne naivne umjetnosti: kod Henrija Rousseaua samog, o Seraphine Louis da i ne govorimo. Ali sada bi problem trebalo zaoštriti: što je s »medijumskom umjetnošću«, koju su spiritalisti i parapsiholozi od početka prisvajali,¹¹ ali koja se ne može odvojiti od motivacija i neobjašnjivih poriva naivne umjetnosti (a zacijelo ni od klasične »inspiracije« umjetnosti uopće)? Ako je u slučaju pošara Raphaëla Lonnéa i rudara Lessagea možda riječ o »ideološkom zastoru« aktivnosti (uvjetovane stanovitim stanjem — transom), a kod Laure Pigeon o raspolovljenoj ličnosti uvjetovanoj šokom, što je sa samim Scottom Wilsonom, mudrim alfabetom, i s posve jednostavnom seljakinjom Rosom Aubert, koja je »iz čista mira« počela slikati izvanredne male apstraktne slike; da ne nabrajamo mnoge druge normalne slikare koje je »Compagnie de l'Art Brut« pronašla? Jean Dubuffet preferira, čini se, naziv: inventivna umjetnost, ali koja umjetnost to nije? Ipak, očito, duhovi ne slikaju, ni posredno ni neposredno, a za nas kao i za Dubuffeta bitno je (premda je za samo stvaranje i njegovu ocjenu to možda sporedno): pronaći objašnjenje proboja prvobitne blokade, incidensa koji ga je pokrenuo i transmisija koje su ga pratile do ostvarenja; to jest, do nove blokade koja ga nužno ograničava pa donekle i određuje. Može to biti neki duševni udar koji stvara opsesivno stanje i pored toga osamljenost, pa i dvojnost ličnosti, uz naoko nor-

bez ikakve je osnove«, i drugo: »Jedna od najpopularnijih ideja, inače veoma proširena, jest da umjetničko stvaranje proizlazi iz izuzetnog dara.« — I jedan i drugi stav, zacijelo veoma uvjetovan i relativan unutar l'art bruta, potvrđuje se kao takav i u oblasti naivne umjetnosti, to jest, potvrđuje se veoma uvjetovano i relativno onaj prvi, dok se drugi gotovo opovrgava.

¹⁰

»L'Art Brut«, br. 5, Pariz 1965.

¹¹

»Dessins médiumniques du facteur Lonné«, »L'Art Brut«, br. 1, 1964, str. 49; La double vie de Laure, »L'Art Brut«, br. 6, 1966, str. 69; Le mineur Lessage, »L'art Brut«, br. 3, 1965, str. 5.

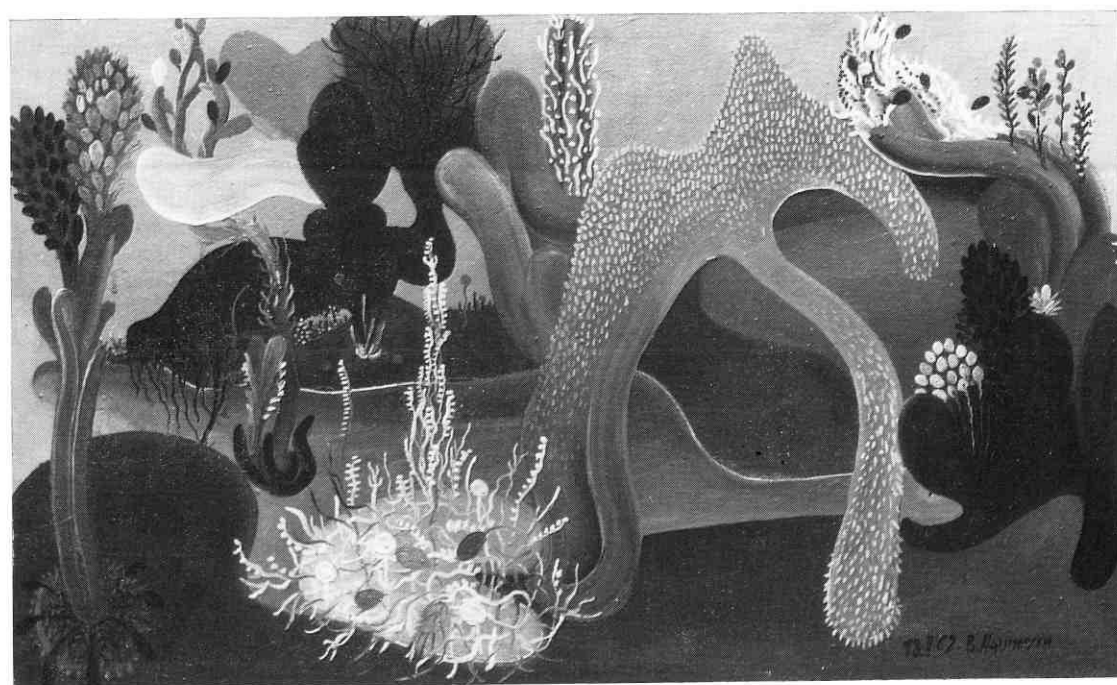
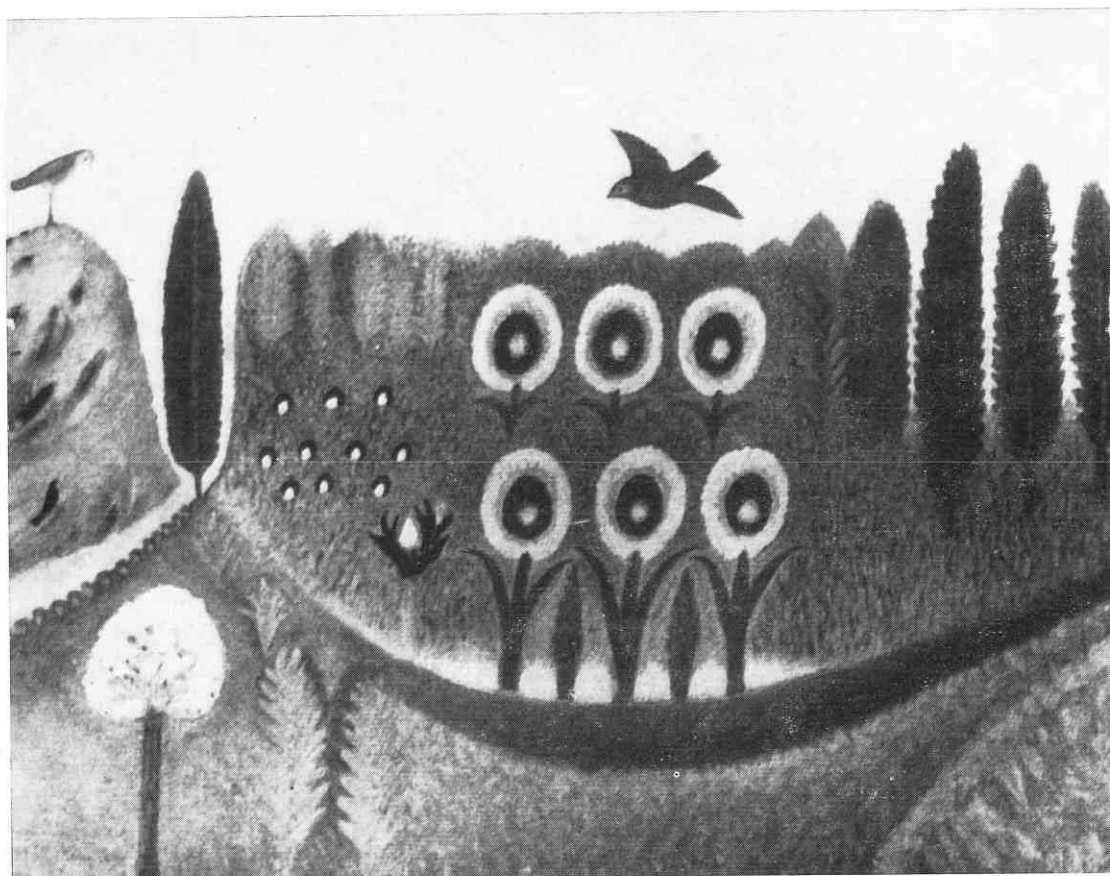


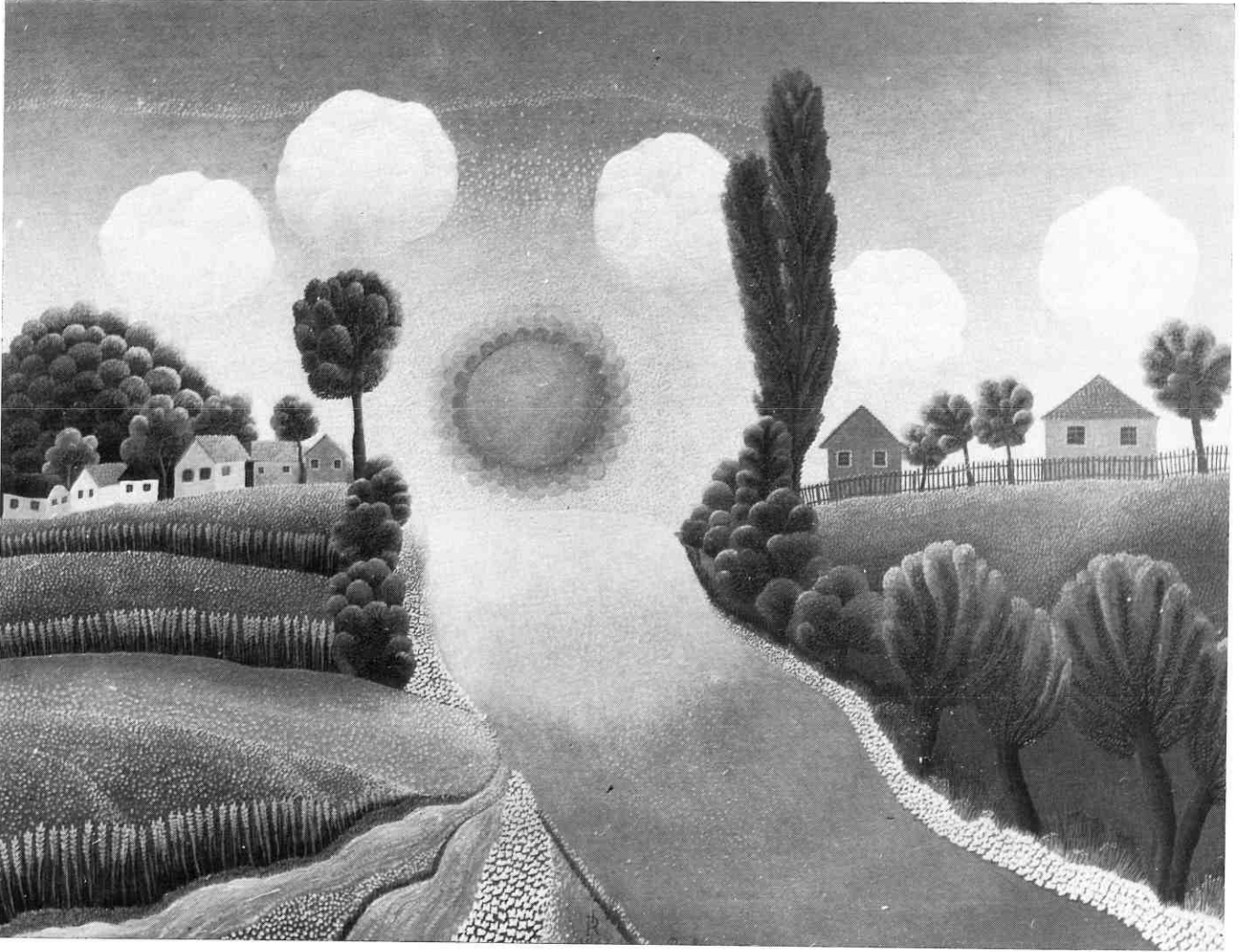
anna ličkova
toranj jednog starog grada
primjer seoske idiličnosti



helène rosenberg, pejzaž
vangel naumovski, imaginarni pejzaž

10





malno ponašanje kao u slučaju Laure Pigeon.¹² Može to biti neka halucinantna pojava koja će dati povod rastvaranju ljuske konvencionalnog života, mnogih obzira i vlastitog nepouzdanja. Kako drugačije objasniti mnoštvo slučajeva nenadanog proboja, koji nije drugo nego moment pobune neadaptirane ličnosti i njena pokušaja nadadaptacije. Klasičan je primjer slučaja »*peintre sans avoir appris*« rudar Augustin Lessage koji je, poslije stanovitih halucinatornih »poruka«, naslikao 1913/14. godine svoje veliko remek-djelo. To je primjer spontanog, naivnog stvaraoča, kome je spiritističko vjerovanje, da je samo izvršilac tajanstvene tuđe volje, dalo objašnjenje koje je njemu samome nedostajalo.¹³ Međutim, razina, pa i struktura tog djela, kao i Lessageova opusa uopće, posve su u granicama i na razini mogućnosti autodidakta, a i morfološki su određene tim mogućnostima: to je dekorativna adicija jednostavnih obojenih elemenata, mnogo manje zanimljive strukture nego što su to strukturalne organizacije S. Wilsona ili Johna Roedera, i premda Jean Dubuffet inzistira ne samo na odvojenosti nego i na suprotnosti umjetničkog stvaralačkog duha i kulture, upravo ove ograničene mogućnosti i uski okviri formalne organizacije, koja naravno nije odvojena od umjetničkog sadržaja i smisla »poruke«, pokazuju neodrživost toga teoretskog stava.¹⁴

Ali, kao što se čini sigurnim da umjetničko stvaranje nije neovisno od opće i specifične kulture, tako je isto sigurno da postoji latentna jezgra sklonosti i posebne imaginativne sposobnosti blokirana u cjelini ljudskog bića, koja se različitim incidencijama ili inicijativama (nutrašnjim ili vanjskim) može deblokirati i tako pokrenuti tok stvaranja. Mogu to

12

Tako je u br. 6. »L'Art Brut«, 1966, bez ikakvih metapsihičkih »telekomunikacija«, naslućeno objašnjenje slučaja Laure Pigeon, žene sasvim adaptirane društvenom životu, ali koja je, poslije katastrofalnog rastanka od muža, do smrti kriomice crtala izvanredne crteže, a da to nitko nije znao. — »Očito je da je privrženost Laure njenom mužu bila duboka i da joj je rastava koju je ona provocirala prouzročila veoma jak osjećajni šok. Što se tada dogodilo u njenom duhu? Koji su to smišljeni ili nehotični, svjesni ili nesvjesni mehanizmi ostvarili, kao lijek i kompenzaciju, ovu operaciju zakočenja činjenica, njena osjećaja, njene ljubavi, njenih žalbi i gorčina, poslije čega mi u crtežima nalazimo dokidanje sjećanja, i samu Edmondovu tjelesnost evaporiranu, a njegovo ime — sve što je od njega ostalo — preneseno u carstvo mrtvih...« (str. 71).

13

»On je bio odviše diskretan i odviše pun obzira prema svim prihvaćenim shvaćanjima, a da bi se pobunio protiv uvriježenog mišljenja da je za umjetničko stvaranje potrebna diploma. Prihvaćao je to mišljenje. Bio mu je potreban jedan kamen da učvrsti njegovu zgradu i da zadovolji njegovu težnju prema koherenciji i legitimnosti: intervencija fantoma koji iz daljine vodi njegovu ruku bila je za to čudesno prikladna.« (Le nineur Lessage, »L'Art Brut«, br. 3, 1965, str. 45.)

14

»To odgovara ideji... da je duh stvaranja neodvojiv od kulture. Mi smo više skloni mišljenju da se, daleko od toga da bi bili povezani, zapravo suprotstavljaju jedno drugome.« (»L'art Brut«, br. 3, 1965, str. 42.)

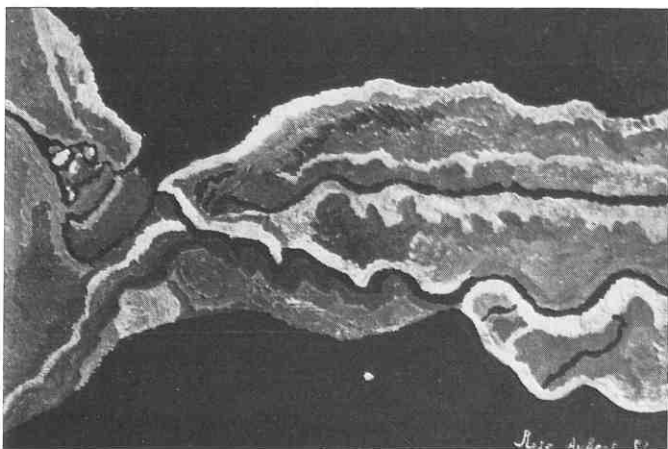
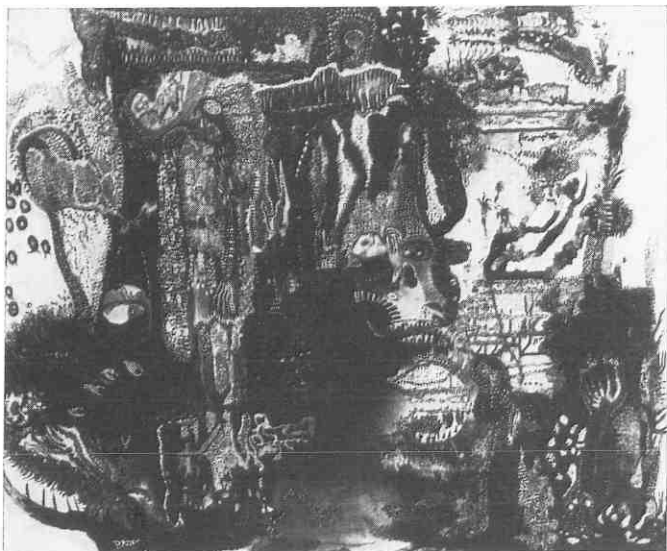
biti psihički potresi različitog karaktera,¹⁵ a mogu biti, vidjeli smo, i iluzorna vjerovanja. Bitno je raskinuti inhibiciju i svladati komplekse inferiornosti koji tvore nepoznatu jezgru u dnu bića, »ispod praga svijesti«, rekao bi Charles Lalo. »Dessin médiumnique« je često bio izlika za opravdanje akcije koja je počela tobože metapsihičkim poticajem.¹⁶ A iz definicije naivne umjetnosti kao i njene prošlosti — od H. Rousseaua do Scotta Wilsona — znamo da je otvaranju brane često pogodovala upravo jednostavnost duha (A. Dietrich, Nikifor, A. Ličkova, D. Lagru, M. Grossin, E. Feješ, E. Buktenica i dr.). Toj jednostavnosti naša teorija nije posvetila dovoljno pažnje, kao što je nije posvetila ni različitim neurozama i bolestima (O. Brady, Csontvary, Ze Inacio, A. Ligabue, M. Lamy, M. Astarita) koje su ponekad znale otvoriti put ovoj »stvaralačkoj adaptaciji«. Ali to nisu bili »uzroci« ni stvarne motivacije stvaranja, jer u tom slučaju nebrojeno mnoštvo »jednostavnih duša« stvaralo bi više-manje intenzivno, i Dubuffetovo shvaćanje o nepostojanju posebnog dara za likovnu umjetnost pada upravo s tom evidentnom argumentacijom. A njegovo shvaćanje o odvojenosti, i suprotnosti čak, umjetnosti i kulture pada na očigled osrednjosti dometa i značenja tih likovnih ekspresija koje nastaju poslije deblokiranja potencijalnih mogućnosti. Upravo nova pregrada koja nastaje zbog nemogućnosti asimiliranja kulture i uklapanja u tok povijesti sužava granice ovih neočekivanih i dobrodošlih stvaralaca, blokira razvoj i proširivanje vidika. Bilo da je riječ o neurozama ili medijumskim stanjima, o jednostavnosti duha ili natkompenzacijama ma koje vrste, ti ekspresivni porivi nailaze na visok zid koji ne mogu prijeći. Iskustva ostaju ograničena, talože se, zbrajaju i traju. Njihovi su opusi također trajanje jedne dostignute vizije svijeta i, naravno, stvaranje unutar tog trajanja. Sa »praga svijesti« dolaze te individualne komunikacije u dodir s nama i postaju na svoj način činilac naše svakidašnjice. Ostaje, međutim, otvoreno pitanje kako će i koliko cio taj kompleks pojava i problema doći u dodir i uključiti se u tok ovoga kritičnog trenutka naše kulturne povijesti?

15

Alijenirana umjetnost poremećenih također je pokrenuta uklanjanjem ograde, ali očito je da ona odmah nailazi na drugu ogradu, također veoma čvrstu i neprobojnu, i ostaje blokirana unutar alijeniranog duha. Zato je njena kvaliteta najčešće veoma ograničena. (Vidi: Carlo, »L'Art Brut«, br. 6, 1966; Simone Marye, »L'Art Brut«, br. 6, 1966; Benjamin Arneval, »L'Art Brut«, br. 1, 1964; itd.) U tome se i sastoji njena prepoznatljivost i razlika naprama naivnoj umjetnosti, pa i laičkoj umjetnosti uopće. U tome se sastoji i izravni argument protiv apsolutizirajuće teorije l'art bruta.

16

»Ni u kojem se slučaju ne može sigurno poreći da medijumsko stanje može biti izvanredno pogodno za nekoga tko se bez toga ne bi usudio osloboditi inhibicija prouzrokovanih ljudskim obzirima i posve se osloboditi za ono na što ga impuls nagoni.« (Poštar Lonné, »L'Art Brut«, br. 1, 1964.)

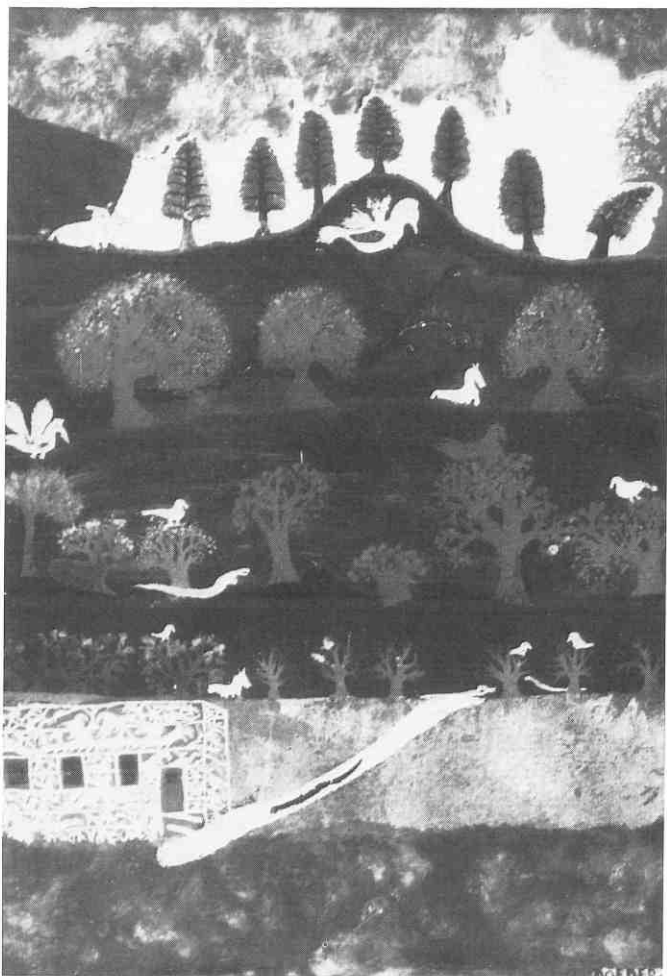
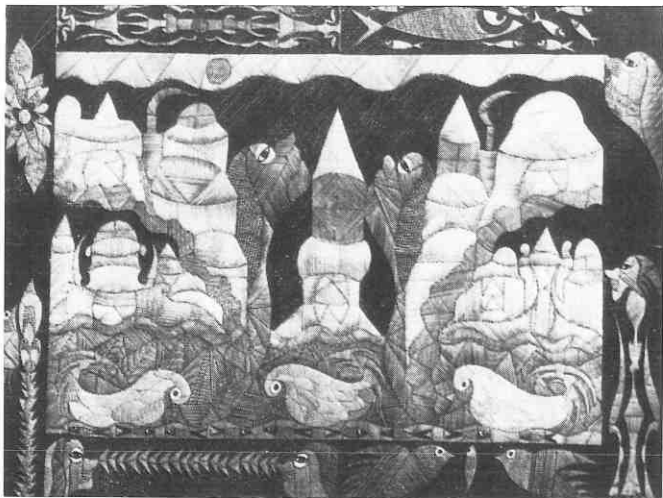


O tome možemo navesti samo dvije indikacije, i to zasada zacijelo ne odviše značajne: mnogo širu diverzifikaciju naivne umjetnosti i, unutar toga, njen veliki brojčani porast. Sa svih strana, iz seoskih i gradskih sredina, javljaju se nova imena, ljudi najrazličitijih statusa, formacija i dobi, koji slikaju, modeliraju ili nekako drugačije provode svoju natkompenzaciju. A čitavi kontinenti nisu još ni ušli u vidokrug kritike.

Različiti su i putovi i karakteri njihovih smjerova. Upravo zato što su izvan genetičkog toka suvremenosti, svaka je njihova klasifikacija posve umjetna i aproksimativna. Pa ipak, kao da u tim svojim stilskim (ili »filozofskim«) aproksimacijama naivni umjetnici participiraju u nekim osnovnim raspoloženjima — ili mogućnostima — današnjeg likovnog obzorja. Sigurno, ta je participacija posve tangencijalna, i logično je i dobro da je tome tako; u protivnom slučaju to više ne bi bila naivna umjetnost. Razgledavajući to periferno obzorje naše likovne današnjice, bitno je zasada pronaći i fiksirati naivni značaj svih tih aproksimacija i inklinacija. Nije lako u tom pogledu (to jest, u pogledu kritičkog kriterija) verbalno formulirati čiste i pouzdane znakove raspoznavanja. Granice su ponekad veoma bliske. U našoj zemlji imali smo granični slučaj Jože Horvata Jakog, a i o Vangelu Naumovskom bilo je u početku opreznih glasova, pa ipak, uvjeren sam da se kriterij može u načelu pouzdano oblikovati unutar već poznatih teoretskih razgraničenja. To nisu uvijek morfološke oznake na koje se ta razgraničenja pouzdano upiru; s obzirom na današnje stanje suvremene umjetnosti, na pop-art i art brut, to nije ni moguće.¹⁷ Suvremena umjetnost često glumi naivnost i primitivnost, a često je autentičan izraz neurotičkog i šizofreničkog stanja društva, ili stvarne primitivnosti, ili otuđenosti. Sigurno je da mnoge »dessins médiumniques« ne bismo na nekoj izložbi prepoznali kao takve. Bismo li razaznali da je u slučaju Ursule riječ o naivnoj umjetnici; ili u slučaju Buchheistera ili Rose Aubert? Ali apstraktne forme, najproizvoljnije i »najneodgovornije«, kao da po svojoj definiciji izjednačuju sve kategorije stvaralaca. U svim ostalim izražajnim oblastima prepoznavanje »naivne situacije« mnogo je lakše.

¹⁷

Da u pop-artu nije riječ ni o kakvoj »naivi«, nije potrebno ni raspravljati. Razlika je, ne samo u procesu stvaranja, nego već u samoj intenciji. Pop-art uključuje svjesno i namjerno pojednostavnjivanje izraza, on je »izbor« a priori. (Vidi o tome i P. Restany, Les Pop sont-ils nos naïfs Domus, 423, 1965.)



Je li možda moguće da dođe do nesporazuma kod nekih nadrealista (Réné Magrittea) ili suvremenih neodadaista, gdje se pojednostavnjena, primitivna obrada poklapa s formalnim oznakama nekih navica — C. Bomboisa, Gertrude O'Brady, Nina Barke i drugih?¹⁸

Pa ipak ima, uvjeren sam, jedna pouzdana konvergencija koja nam ukazuje na »naivnu pripadnost« nekog umjetničkog djela: to je konvergencija između inspirativne motivacije, u kojoj se naivna jezgra doživljava prvenstveno pokazuje svojim tematskim, narativnim i emotivnim vrijednostima, i izražajnog formalnog aparata kojim je zamisao prikazana; a ne mislim pri tom samo na tehničku nego i na morfološku stranu problema. Znamo da u cjelini stvaralačkog čina nije lako (a možda ni dopušteno) dijeliti inspirativni od izražajnog dijela procesa, ali nije riječ o mehaničkoj diobi, nego upravo o sagledanju jedinstva ikonografije i ekspresije, svijeta kojim je zaokupljen duh umjetnika i, recimo, izraza kojim se on služi ili, tačnije, kojim raspolaže. Pri sve većoj i raznolikoj diverzifikaciji izraza i iznenađenjima koja nas dočekuju, ta konvergencija postaje sve značajniji znak raspoznavanja. Nisam, na primjer, siguran da nas upravo ikonografija Jože Horvata Jakog neće uvjeriti da je ipak posrijedi slikar koji pripada naivnom svijetu.

Može li nas, nadalje, ekspresionistička sloboda namaza i kromatika kod W. Bianconija, Ladislava Garaya ili švedskog emigranta u Americi Pehra Halstena zavarati, a da upravo u motivici i u (izvanstilskoj i izvanpovijesnoj) kolorističkoj obradi ne utvrdimo na prvi pogled o čemu je zapravo riječ.¹⁹ Ako se to kod Garaya i Halstena vidi već po »izvanvremenskoj«, tj. nesuvremenoj tematici i primitivnoj aparaturi (konvergencija je tu zaista potpuna, kao i kod haitskih »ekspresionista«), kod W. Bianconija bi naprotiv virtuozna tehnika i motivi mogli u prvi mah indicirati nekog zakašnjelog »Landschaftmahlera,²⁰ izdaje ga, međutim, smjelost i bizarnost kolorita i irealno svjetlo sna. Tako je, očito, i koloristička osjetljivost Slavka Stolnika ili npr., Václava Žáka vezana uz posvemašnju primitivnost njegova crteža i kompozicije, a vrijedi to i za Malvinu Chabauty, za Raoula Perrenouda.²¹ Kod malobrojnih »nadrealista« (Gourguea, na pri-

¹⁸ Katalog izložbe *Das naive Bild der Welt*, Baden-Baden, 1961, str. 110, 170—171.

¹⁹

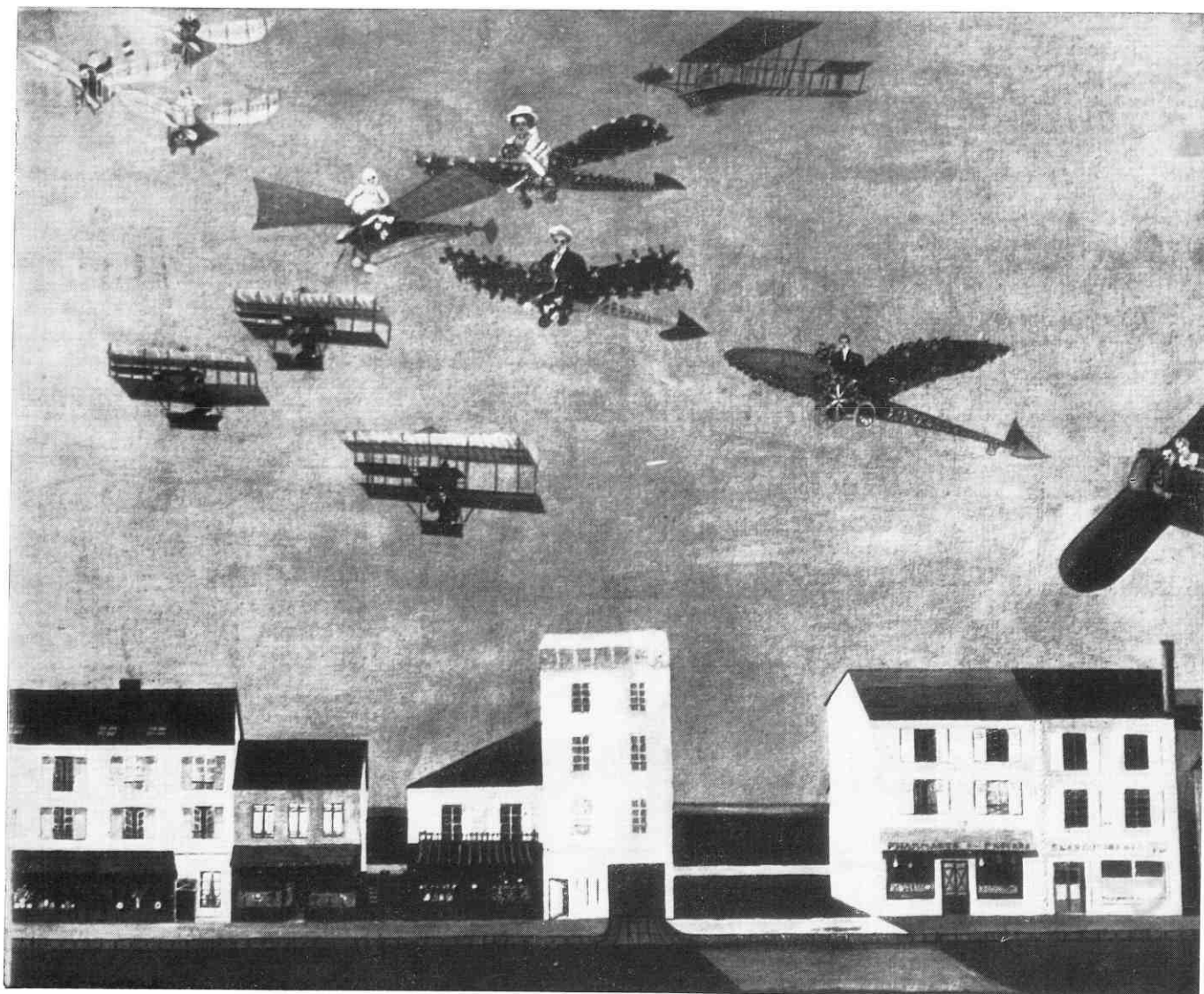
A. Jakovsky, *Ces peintres de la semaine des sept dimanches*, str. 9; A. Jakovsky, *Peintres naïfs*, *Lexicon*, str. 111, 208; A. Pohribny — Š. Tkač, sp. dj. str. 139.

²⁰

A. Jakovsky, *Ces peintres...*, str. 18, zato je i pomislio u povodu njega: »Može se, dakle, biti samouk, a da se zbog toga ne bude i naivni slikar.«

²¹

A. Jakovsky, *Ces peintres...*, str. 31, 99.



mjer) ili kod vizionara K. J. Sullivana²² sukladnost je naivne vizije i primitivne obrade potpuna. Taj pojam »primitivna obrada« treba shvatiti cum grano salis, jer ima unutar naivnog slikarstva nekih koji su dosegli nesumnjivu finoću obrade (u nas I. Generalić, I. Večenaj, M. Kovačić, I. Rabuzin), i to je dostignuće ostvareno »unutrašnjim razvojem«, unutar određenog, »prekoncepciranog« načina. Ta je zatvorenost ujedno i odvojenost od suvremenog (standardnog ili bilo kako avangardnog) izraza, i to je najčešće tako specifična tehnika da se upravo njena homogenost veže za određenu viziju — kod A. Bauchanta ili Johna Roedera, na primjer, dok je naš Vangel Naumovski svojom tobože prepoznatljivom apstrakcijom izvanredan primjer apsolutne sukladnosti kromatike i njegove izmišljene morfologije, i to kromatike na prvi pogled primitivne ili, tačnije, prvotne, samonikle, pa kad utvrdimo da se ta samoniklost veže s naivnom utopijom stvaranja nekoga novog svijeta, ne može biti nikakve sumnje da je riječ o izrazito naivnom slikarstvu. Da bismo došli do umjetnosti, potrebno je, naravno, još »uključiti« ostvarenje individualnog i neponovljivog stila; ali to je problem koji ne ulazi u ova razmatranja. Ima naravno, naivnih umjetnika kao što je Morris Hirshfield, s izvanrednim stupnjem sintetične stilizacije predmeta, te bi se kod nekih njegovih slika moglo pomisliti da je posrijedi pronađeni emblematski stil nekog »pravog« umjetnika; ali odaje ga ikonografija, ona nesuvremena težnja za pričanjem, i upravo djetinje veselje nad »motivom«, pa kad se tome doda i očigledna infantilnost crteža, Hirshfieldova naivnost ostaje autentična.²³ Ako su likovi Emilea Brancharda očito »primitivni«, ne mogu nas zavarati ni njegovi pejzaži; unatoč svojoj čistoći i »ekonomičnosti«, naivni su upravo svojom narativnošću.²⁴

Time nismo iscrpili izuzetne pojave kojih se broj i forme sve više množe. Za primitivni, ali veoma radikalni ekspresionizam Natalije Schmidtove, koji se ponekad diže do vizije (kao »Na jezeru« ili »Podno Kavkaza«), govori dovoljno njena infantilna morfologija.²⁵ Jednako nam tako govori i morfologija Malvine Chabauty.²⁶ Za erotizam D. Peyron-

neta lako je utvrditi i manjkavost crteža i nesuvremenost invencije; kao i u slučaju fauvizma Van der Steena ili G. Abelarda.

Za mnoštvo pejzažista, seoskih i gradskih, za slikare vrtova i pripovjedače svih vrsta, konvergencija nesuvremenog motiva, ili priče, i primitivne obrade potpuna je i na prvi pogled očigledna. To su, osim toga, umjetnici sa zaista naivnom, utopijskom i romantičnom jezgrom, s habitusom, dakle, o kojemu je najopširnije pisao A. Pohribny²⁷ (vidi bilješku 7). Začuđuje nas koliko je njih, počevši od Carinika, izričito slikalo »izgubljeni raj«, bilo da je riječ zaista o biblijskom zemaljskom raj (Alois Beneš, Poisson, Elena Lissia, Walter Bianconi, a na svoj groteskni način i Ivan Večenaj osobito), bilo da su to prašume, egzotična priroda ili vrtovi. Sretna priroda imaginarnog zlatnog vijeka opsjedala je te skromne istraživače ljudske sreće.²⁸ Ili su to opet, od Bauchanta dalje, bili samo procvati vrtovi i idealna priroda, nedjeljna mjesta mira i odmora, često uzdignuta do vizionarne razine, što su ih slikali ti tražioci mira i ljepote, slikari nedjeljnih izlazaka, tražeći tako, i nalazeći zacijselo, iluzorni izlazak iz svojih sivih dana i neku svoju malu, privatnu ravnotežu sa svijetom i svemirom. To je velik broj slikara, koji na asfaltu našeg urbanizma nikada neće prestati da raste.²⁹ I cio niz naših Hlebinaca slika neku više ili manje izmaštanu prirodu, od I. Generalića, I. Večenaja, M. Kovačića, F. Filipovića do Ivana Lackovića, a osobito do posebno rasvijetljene i raspjevane prirode Ivana Rabuzina. S njima već prelazimo iz kompleksa bijega i kompenzacije u izravnu emanaciju poetskog osjećanja prirode unutar ambijenta samog, seoskog i prirodnog; kao što dobro znamo za urbanu poetizaciju do koje je došlo iz nje same: kod L. Vivina, Emerika Feješa, Louisa Delattrea, Renéa Rimberta, Japanca Foussa Itaya.³⁰ Najčešće se tu nalazimo u okviru naivne deskripcije, ponajviše, osim kod L. Vivina i R. Rimberta, aditivne. Ima u tome velikom urbanom kompleksu slikara kojih je značenje u zaista naivnom nizanju pojedinosti, povezanih nekom posebnom osobnom stilistikom, kao što je André Bouquet na

²² Katalog izložbe u Knokke-le Zoute »Les peintres naïfs«, Bruxelles 1958. str. 50 i 53. — O Sullivanu vidi kod O. Bihaly-Merina, Das naive Bild der Welt, 1959, str. 94, 95.

²³ Katalog izložbe »Das naive Bild der Welt«, Baden-Baden 1961, str. 142, 143, 148—151; Katalog izložbe »Les peintres naïfs«, Knokke-Le Zoute 1958, str. 37, 38.

²⁴ Na ist. mj., str. 154, 155.

²⁵ A. Pohribny — Š. Tkač, sp. dj., str. 119, 123.

²⁶ A. Jakovsky, Ces peintres . . ., str. 31.

²⁷

A. Pohribny — Š. Tkač, sp. dj., str. 101, A. Jakovsky, Ces peintres . . . str. 79, itd.

²⁸

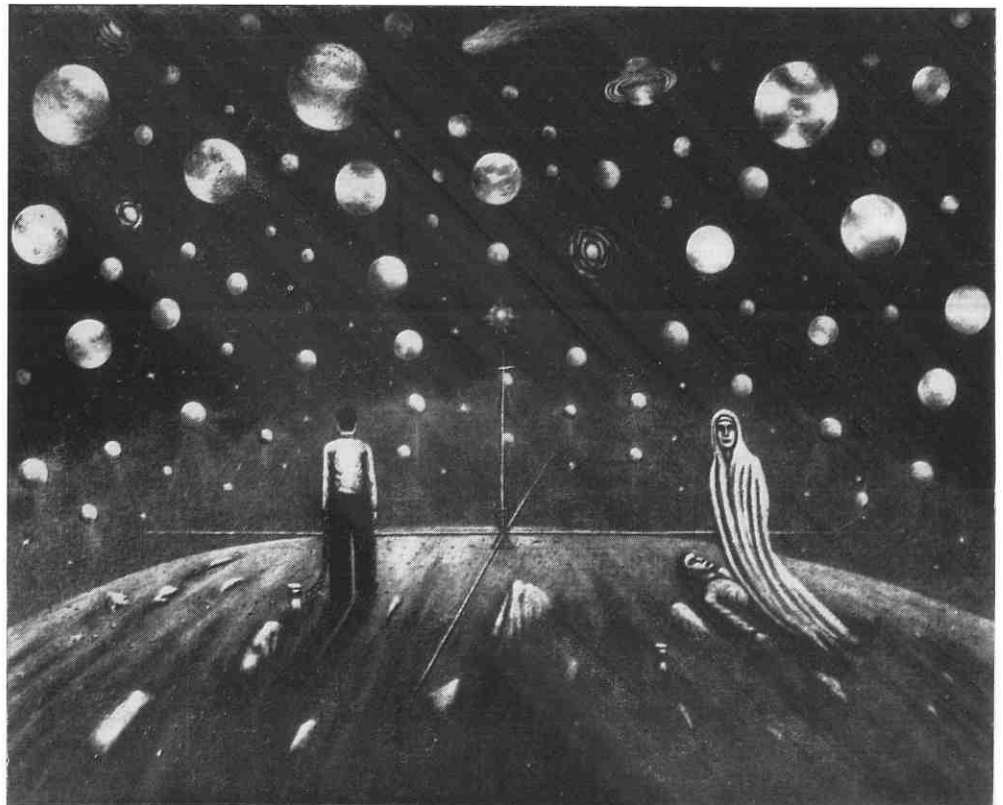
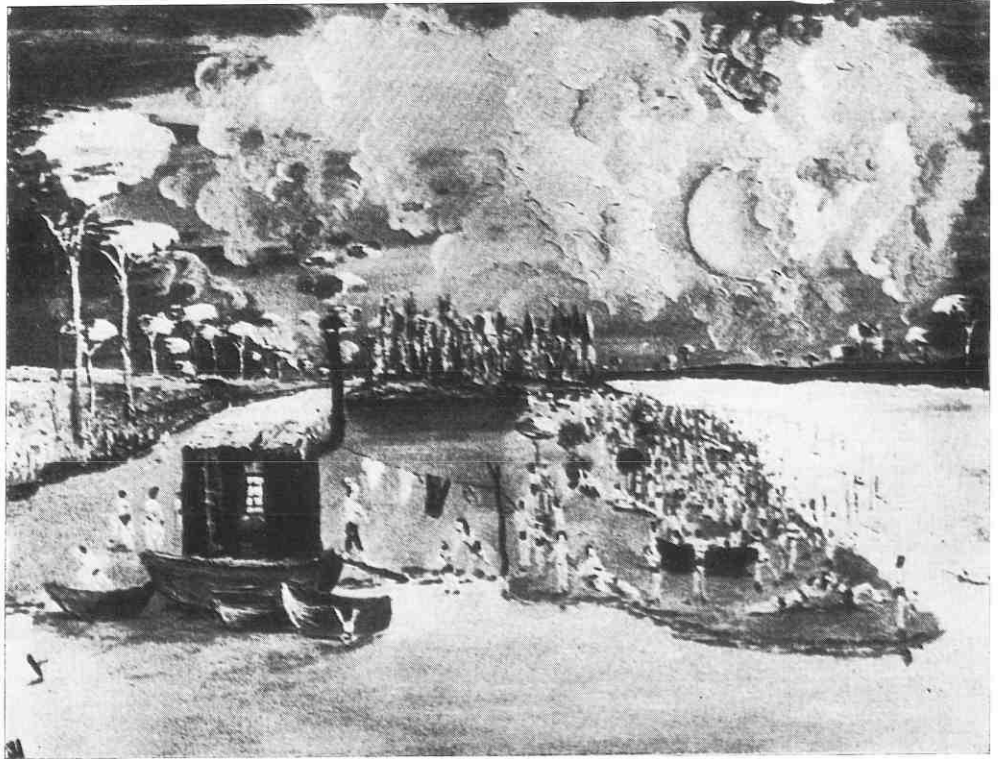
John Roeder, Iracema, Grim, Cecilie Markova, Madeleine Parade, Alexandrine Kelder, Dominique Lagru, R. Rice-Jestin, Narcisse Belle, itd., itd.

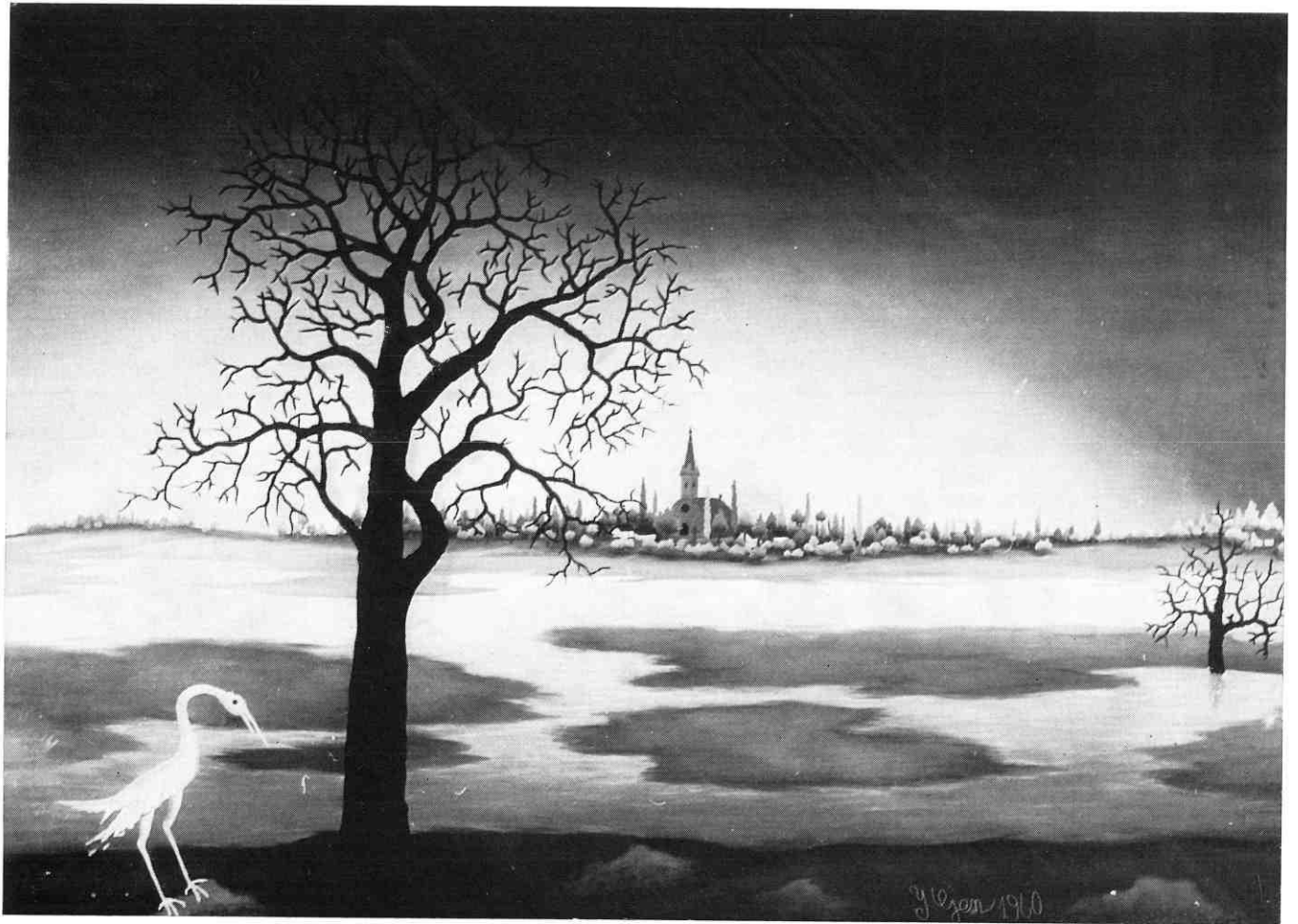
²⁹

Kathérine Bilacour, Ahmed Louardiri, Francesco Galeotti, Ugo Astarita, Ze Inacio, Marie Janku, Alois Beneš i drugi.

³⁰

O svima njima, i ovima iz bilj. 28 i 29, kod O. Bihaly-Merina, Das naive Bild der Welt, kod A. Jakovsky u Peintres naïfs; za naše slikare kod B. Kelemena, Naivno slikarstvo Jugoslavije, Zagreb 1969. i kod E. Wintenberg, Naive Malerei aus Jugoslavien, Frankfurt am Main 1966, itd.





primjer, ili Emile Blondel, A. Rehak i dr.,³¹ a kod mnogih je priprostost crteža i boje tolika da ih spassava samo neka apsolutna naivnost koja im ipak ostavlja stanovitu draž. Nije li to slučaj kod Hectora Trotina ili Jeana Schubnela³² i mnogih drugih? Ali mnogo veću vrijednost za opću ocjenu naivnog slikarstva imaju za nas oni kod kojih do transcendiranja svakidašnjice dolazi nekim naivnim zatravljivanjem bliskim starom »magičnom realizmu«, kao kod Gertrude O'Brady, a možda i kod Mady la Giraudière, ili bojom, kao kod Mémée Grossin.³³ Njihove su slike kadre iznenaditi nas tako svakidašnjicom, otkriti u njenim trivijalnim oblicima, u uglu kakve ulice, na tržnici ili u jednostavnom predgrađu, novu poetičnost, njihovu poetičnost zapravo, koju smo zaboravili jer je slikarstvo naših dana izgubilo mogućnost da je otkriva i evocira. Ono je izgubilo mogućnost (a ne znam kako temeljito i do kada) da otkriva i značenje sentimentalnih evazija iz svakidašnjeg sivila; sačuvale su ga samo nevine i naivne duše nekih »nedjeljnih slikara«: Jeana Kwiatkowskog, ili stare Zuzane Virághove s njenim bajkama, ili Anne Ličkove s njenim seoskim idilama.³⁴ Ali idiličnost je veoma prisutna oznaka u tom nevinom traženju izgubljenih ili nedostignutih vrijednosti života, dok na drugoj, epskoj strani nalazimo mitološku poetizaciju Andréa Bauchanta,^{34a} pejzažnu epiku Csontvaryja (te izuzetne pojave, malo poznate i proučene) ili biblijsku grotesku našeg Ivana Večenaja. Premda samo između divljenja i burleske, vraćaju nam se tako stari mitovi, i ugođaji vječne romantike, i zatravljeno gledanje kroz svakidašnjicu, koje naša kultura pokušava zaboraviti.

Vraća nam se čuđenje nad svijetom. Usred civilizacije koja je pobožna hodočašća pretvorila u turističku trku a Moni Lizi stavila brkove, naivni su umjetnici iz prikrajka iznova počeli graditi svoju malu vjeru ispunjenu radošću i čuditi se stvarima oko sebe i u sebi, i ako ima nešto što ujedinjuje sve smjerove i izraze u ovom višedimenzionalnom traženju spasa, to je čuđenje.³⁵ Svi su ti umjetnici, mali

31

Katalog izložbe La peinture naïve u Knokke-Le Zoute 1958, str. 23, 26; A. Jakovsky, Peintres naïfs, str. 316.

32

Katalog izložbe Das naive Bild der Welt, 1961, str. 56, 57; A. Jakovsky, Peintres naïfs, str. 344.

33

A. Jakovsky, Ces peintres... str. 83, 89, 93.

34

A. Pohribny — Š. Tkač, sp. dj., str. 82—95; A. Jakovsky, Peintres naïfs, str. 150; E. Wintenberg, sp. dj., str. 9, 99, itd.

34a

O. Bihaly-Merin, sp. dj. str. 13—15.

35

»Ako je istina da je sposobnost čuđenja početak mudrosti, onda je ta istina žalosni komentar mudrosti modernog čovjeka. Ma kakve bile prednosti visokog stupnja našega književnog i općeg obrazovanja, mi smo izgubili talent da se čudimo. Smatra se da je sve poznato — ako

i veliki, začuđeni nad ljepotom života (nad jednostavnim malim prizorima i nad pričama, nad cvijećem i vrtovima, nad zelenim šumama). I rudar Lesage je začuđen nad svojim arhitekturama, i Rosa Aubert nad pejzažima pretvorenim u splet velikih mrlja, i Vangel Naumovski nad izmišljenim vilinским svijetom, a Ivan Generalić nad svojim rodnim krajem; možda je tačnije reći: nad onim što je on kadar učiniti od njega, ali u tim transmisijama što se pletu između prirode i tih umjetnika (i nas napokon) postoji to primarno, djetinjje čuđenje što rađa veseljem i zanosom nad pojavama svijeta, a onda i ljubavlju i vjerom, i kad su ta stanja i osjećanja počela nestajati u našem svijetu (u svijetu naše umjetnosti), nastali su prazni prostori. Ostale su nezadovoljene svijetle težnje i potrebe.

U te prazne prostore ušla je — iz svojih skrivenih skloništa, sa rubova današnjice — naivna umjetnost, naišla je na neutažene potrebe jednostavnih ljudi, i blaziranih čak, na umornu kritiku i zbušnjenu teoriju, i zato je bila prihvaćena.

Unutar gustih redova neodadaizma i »novog realizma«, Rauschenberga i Jaspersa Jonesa, Yvesa Kleina i Tinghelyja, i svih drugih koji su grcali od gorčine i smijeha, od dosade i od mržnje, moralo je biti mogućnosti za ulazak ove male nade; koja se plete između nostalgije i utopije, djetinjstva i vizije, zlatnog vijeka prošlosti i zlatnog vijeka budućnosti, ta naivna umjetnost poistovjećenja sa stvarima i s predjelima, s ljudima i njihovim jednostavnim životom; poistovjećenja koje nije ni ironija ni mudra matematička formula, nego jednostavna radost i ljubav zbog darovanog doživljaja koji je postojanje samo, i koji uvijek nanovo iznenađuje i začuđuje. Tu otvorenost pred senzacijom već nam desetljećima razara naša vlastita civilizacija, sve nam je (tobože) poznato ili bi trebalo da nam bude poznato, sve je čak profanirano našim zlodjelima i zato ismijano. Slikarstvo ne može više naslikati Monetove lopoče ili hladne prostore pejzaža Eduarda Muncha, i neće to više biti moguće dok se naša civilizacija ne smiri u nekim novim relacijama; ako se bude smirila.

Na to je, čini se, pomišljao Kandinsky s onim svojim proroštvom. Ali povijest se malokad ostvaruje prema predviđanjima, pa je tako figuralna umjetnost odavno ponovo prisutna sa svojim nezamjenjivim mogućnosima izraza i saobraćanja. Ali, što će biti u budućnosti s naivnom umjetnošću? — to je

ne nama samima, a onda nekim specijalistima kojih je posao da znaju ono što mi ne znamo. Zapravo, čuđenje zbuñuje, ono je znak intelektualne inferiornosti. Čak se i djeca malokad čude, ili bar nastoje da to ne pokažu, a s godinama mi postepeno gubimo sposobnost da se čudimo. Znati ispravno odgovoriti čini se važnijim od svega, dok se postavljanje ispravnih pitanja u usporedbi s tim smatra beznačajnim.« (E. Fromm, Zaboravljeni jezik, Zagreb 1970, str. 11.)

foussa itaya, grad
mady la giraudière, put s križem

20





također jedno od pitanja koja smo u početku bili (naivno) postavili, i premda, vidjeli smo, s predviđanjima općenito ne stoji dobro, možda se nešto može reći upravo u vezi s današnjim stanjem duha koji uznemireno istražuje oko sebe. On će, bez sumnje, istraživati i dalje. Mogućnosti iznašaća proširivat će se, ali otvorenost i globalna mogućnost civilizacije teško da će rasti. Do umora i zasićenja neće zacijelo doći zbog nemogućnosti znanstvenog i materijalnog progressa nego zbog sudara s egzistencijalnim zidom. Treba li sumnjati da će zbog toga gorčina i ironija rasti upravo s tim progresom? Neće li to značiti neprestanu pukotinu i dvojstvo ljudskog bića?

U toj pukotini rađat će se uvijek iznova naivna umjetnost. Rast će, s progresijom sigurno još bržom, i ostale umjetnosti, ona »normalna«, i amaterska, i art brut, premda je već očigledno da će granice pomalo nestajati. Ne vjerujem da će se ikada posve izbrisati, ali za naivnu umjetnost dvije temeljne oznake čini se da jamče njenu nezavisnost i posebnost upravo zato što ih njihova dvojna prisutnost ograđuje jedva probojnom ogradom: *prva* se oznaka — vidjeli smo — tiče njene naivne jezgre, vjere i povjerenja naivnih umjetnika u mogućnost ostvarenja ravnoteže sa svijetom, i ne samo njihove male ljudske sreće, nego i nekog novog reda stvari u svijetu, i odnosa u njemu; a *druga* se oznaka odnosi na izraz i izražajna sredstva odvojena od suvremene umjetnosti i njena povijesnog toka, od kulturne povijesti uopće, na izraz koji počinje »iz početka«, unatoč svim sporadičnim interferencijama, koji je neuk, u načelu početnički i odvojen od suvremenosti blokadama različite vrste, ali uvijek veoma efikasnim.³⁶ U tome se ona razlikuje od pop-muzike, koja je tehnički na apsolutnoj visini svog zadatka. Ali to je poseban problem koji će jednom trebati istražiti.³⁷

Vjerojatno je da će i u budućnosti amaterska umjetnost sve više razbijati inhibicije i ograde koje sputavaju izraz nebrojenog mnoštva ljudi. Umjetnost je uopće u svim svojim medijima neprestani i uvijek nanovo obnavljan pokušaj čovječanstva da se,

36

B. Kelemen, sp. dj., str. 52, navodi sporadične dodire nekih poznatih naivnih umjetnika s velikim imenima toga vremena. Utjecaji su, naravno, gotovo jednaki nuli.

37

Koliko mi je poznato, taj problem nije u teoriji još nitko pokušao riješiti, a niti ga je sagledao; možda je uputno da ga dodirnemo bar ovako, u jednoj bilješci, jer mi se čini da bi nam njegovo rješenje ukazalo na neke bitne odrednice naivne umjetnosti. Zašto nema naivnog stvaranja u ostalim umjetničkim vrstama? U glazbi je problem pučkog stvaranja jasan, a tako isto i amaterskog. Može se u prvi mah pomisliti da jedan dio pop-muzike, onaj sentimentalni, »romantični«, pripada ovoj vrsti, i možda su tu podudarnosti najbliže. Pa ipak, to je očito netačno: tu nije riječ o izoliranom, tehnički i kulturno blokiranom izrazu, nego o zadovoljenju stanovitih potreba, i to određenim sredstvima koja su toj vrsti prilagođena i, tako reći, društveno priznata i organi-

pred svojim visokim zidom, prilagodi situaciji, ili čak pred nebrojenim malim zidovima unutar te situacije, a neće proći mnogo vremena i umjetničko će izražavanje nebrojenih amatera srasti s »oficijelnom umjetnošću«, s »umjetnošću uopće«. Sigurno je da će u donjim slojevima i gradski i seoski amaterizam (s mnoštvom nedjeljnih slikara i diletanata) uvijek sačinjavati više-manje nerazlučenu masu, s veoma ograničenom mogućnošću prijelaza i prodora. Između naivne umjetnosti i »umjetnosti uopće« nema, međutim, prelaženja ni prodora.³⁸ Ona označuje adaptaciju i nadadap-

zirana. Što je pri tom često posrijedi amaterizam veoma spontani i »improviziran«, ne može pridonijeti naivnom karakteru ove široko rasprostranjene sfere stvaranja. Je li u slikarstvu i kiparstvu možda riječ o sudaru s tehničkim problemima? Taj sudar, međutim, označuje i amatersko stvaranje u likovnoj umjetnosti. U književnosti ipak tih tehničkih sudara i problema jedva da ima, ali od golemog mnoštva ljudi koji pišu prozu i stihove, ako se poneki i može (po »samoniklosti«, a i po sadržaju djela) nazvati naivnim, dobro je poznato do koje se razine to stvaranje može dovinuti. Kako se, međutim, taj problem očituje na području glume, režije, umjetničkog plesa? Nije li uvijek dosezanje kulturne razine i svladavanje tehnike uvjet za prijelaz iz amaterizma u umjetnost? Je li u našem slučaju možda ipak u pitanju tehnička pregrada, kombinirana s »naivnom jezgrom« koja postoji u mentalnoj konstituciji, u duhovnoj sferi dakle? Ili je, što mi se čini vjerojatnije, riječ o takvim duhovnim konstitucijama u kojima slika postoji prije misli. Upozorio bih na cio kompleks problema u vezi s kojima je Gaston Bachelard napisao u jednoj svojoj knjizi: »Slika, u svojoj jednostavnosti, ne zahtijeva nikakvo znanje. Ona pripada naivnoj svijesti« (»Poetika prostora«, str. 5, Beograd 1969). Vidi o tome još u Herbert Read, Slika i misao, Zagreb 1965, te u G. Morpurgo-Tagliabue, Suvremena estetika, osobito str. 111—114, Beograd 1968.

38

O problemu potrebe razgraničenja s umjetnošću amatera javljaju se sve odlučniji glasovi. Posebno je o tome opširnije pisao i u svojoj knjizi u razdiobu nasuprot seoskom amaterizmu nastojao provesti B. Kelemen, Naivna umjetnost Jugoslavije, Zagreb 1969, str. 94—98. O radničkom amaterizmu na str. 100 Kelemen je to učinio nesumnjivo tačno, ali je sigurno da će otpor tom nastojanju biti ogorčen i uporan, i da će taj teret morati podnijeti umjetnička kritika. A to što su organizatori izložbe »Naivni 1970« odustali od prvotne zamisli da provedu razlikovanje amaterske i naivne umjetnosti, velik je znanstveni gubitak i označuje poraz kritičke misli nasuprot »otporima« koji nisu došli samo od seoskog amaterizma, nego i iz nekih suvišnih političkih osjetljivosti. Prema prvotnoj zamisli trebalo je naime i lokacijom (u prostorijama Galerije primitivne umjetnosti) izdvojiti »samonikle umjetnike«, amaterere. Po mom uvjerenju njima bi pripadali ne samo slikari kao što su Brašić i mnogi iz Kovačice, nego i Mirko Virius i neki Podravci. Sigurno je da bi i gradsko »nedjeljno slikarstvo« zasluživalo takvu izložbu i da bi se mnogi problemi tom prilikom riješili.

A riješio bi se i problem profilerske motivacije, ili bismo ga bar sagledali u kritici, to jest problem nastavka i difuzije škole, koju eksploatairaju pridošlice i nova pokoljenja po podravskim selima. U ovom času meni se čini da takva materijalna motivacija ne mora a priori kompromitirati naivce što pridolaze, kao što ne kompromitira ni nove umjetnike uopće. Riječ je uvijek o konkretnoj ocjeni, o doprinosu koji se može utvrditi. U Podravini, danas, takva ocjena ne postoji, i cio je fenomen difuzan i labilan, sigurno načet i u mnogim dijelovima degradiran komercijalizmom. Tu je nedostatak naše kritike očit, pa i zagrebačke Galerije primitivne umjetnosti. Ona u Hlebinama, postavljena u početku na nesigurne temelje, nije još ni započela djelovanje. Ali, pitanje je: kako kontrolirati fenomen koji je i spontan i ujedno stimuliran izvanjskim faktorima? Tu je teoretska akcija, čini se, ipak neizbježna. Fenomen se širi brzinom koja je očito »neprirodna«, pa ipak ostaje otvoreno pitanje: nije li za stvarnu nadarenost, i za mogućnost koja »iznutra« izvire, zapravo svejedno kako će doći prvi impuls i odakle, i kako će prvotna blokada biti razbijena?



taciju u određenom i ograničenom značenju i opsegu, i ostat će takvom kao odijeljena sfera. *Svako prelaženje u drugu sferu, s drugim odnosom, dokida njene bitne oznake, njeno određenje dakle.* U svojoj sferi, zatravljenom čuđenjem nad jednostavnim i složenim fenomenima svijeta, ona će ostati odijeljena od svakog amaterizma, a razlikovat će ih i odsutnost, ako ne težnje, a ono svake ozbiljne mogućnosti uklapanja u tokove suvremenog izražavanja. Ali to neće umanjiti njeno značenje jer je njena funkcija upravo u stanovitoj kompenzaciji unutar ove razdrte suvremenosti. Ona nadoknađuje izgubljena vjerovanja bez kojih nije lako živjeti, i radost nad prirodom, nad nekim događajem, nad pričom nekom.

A odmah tu, na rubnim područjima nadoknade i vjerovanja, u vječnom povjerenju i početništvu, baš u konvergenciji kompenzacionog sadržaja (koji nije život sam) i izraza koji, ako i nije apsolutno samonikao, svakako je okrenut tradiciji, nalazimo i blisku granicu te umjetnosti. Ona je sigurno ušla u našu kulturnu povijest i preplela se s njome, ali aposteriorno, i zato marginalno. Možda će pojam o njenoj općoj statičnosti trebati uskoro ispraviti, ali njena dinamika nije u genezi suvremenih izraza. To je dinamika dilatacije i razlijevanja, kao neko svečano osjećanje života, ali to nije pokretačka snaga suvremenosti. Nije stvaranje novih oblika i nove osjetljivosti ove civilizacije, za koju ne znamo kamo ide, i koju često kudimo i preziremo; nije moderna umjetnost koju pratimo našim življenjem i koja prati nas i nosi nas na svojim stvaralačkim krilima. Treba li vjerovati našoj civilizaciji? Zbog te vjere u njenu apsolutnu efikasnost i superiornost mi smo se dugo branili od naivne umjetnosti. Ona nas je ipak slijedila u stopu kao opomena: nije to sve u redu s našim razumom i s našom umjetnošću, može se živjeti drugačije i bolje, jednostavnije, s radošću ne manje snažnom. I tu se negdje nalazi memento i značenje te umjetnosti unutar raslojenog pluralizma kulture koja je odavna izišla iz vlastitih okvira i sada prelazi iz drame u dramu. Moderna umjetnost čudesno intenzivno izražava tu dramu, ali bolje je možda reći da je proživljuje i trpi skupa s njom. Ona je život sam. Ima u tom proživljavanju i gađenja i urlika, i gorkog smijeha, ima, naravno, i »civilizacijske nade« na nov način adaptirane situaciji (s geometrijskom apstrakcijom i »novim tendencijama«), ali izvan te urbanizirane svijesti, naivna je umjetnost na svojoj razini i sa svojim mogućnostima utražila neke težnje i potrebe koje su ostale zanemarene i izgubljene u našem metežu, ali koje rastu i bujaju sve više. Ne znamo još koliko je veliku oazu tišine i smirenja ona kadra ostvariti u tom metežu, ali iz njena nostalgичnog i utopijskog sadržaja pa i iz njenih urlika zrači ipak

neko obećanje koje je potrebno ovom historijskom trenutku. To je zračenje tako snažno da čak izmiče oštrini kritike. Ono otupljuje njenu nesmiljenost i razara ustaljene teoretske kriterije. Walter Sandberg je tom zračenju bio odrekao kvalifikaciju umjetnosti, ali je priznao draž kojoj se nije mogao oteti. Nije naravno riječ o »draži« nego o umjetničkom udovoljenju potreba koje su u ovom vremenu određujuće i nužne našem ljudskom biću, o obećanjima koja su nam bila uskraćena, a koja nam stvaralačka moć naše civilizacije ipak sada zaobilazno ostvaruje i nudi, i pokušava tako bar neznatno ublažiti nakupljene gorčine.