

stičku senzibilnost koja je u građenju svoje ikonografije i svoje simboličke okrenuta predmetnom svijetu urbaniziranog ambijenta: slijedeći onu liniju koju je u nas prvi na svoj način zacrtao Damijan, Otašević nastoji da razmakne ikoničku osnovu slike otvarajući je sve više prema onim vizuelnim i materijalnim stimulansima vezanim za životni prostor suvremenoga grada. Taj moment, za sâmu plastičku vrijednost djela inače nebitan, sadrži u sebi jedan aktivistički, čak i polemički stav, budući da svjesno teži suprotstavljanju onim kod nas raširenim pogledima u kojima dolazi do izražaja projekcija u vremenski nedefinirane ili raznim historijskim reminiscencijama opterećene oblike. Po tom elementu »reporterskog« praćenja nekih uopćenih motiva svakodnevne pojavnosti Otaševićev plastički svijet povlači se pred zahtjevima »trajne« efikasnosti svojih komunikativnih intencija i izvrgava se opasnosti da s vremenom bude izložen postepenom »trošenju« svojih danas još uvijek prihvatljivih i lako čitljivih poruka. Ako se to i dogodi, neće u tome biti sadržani razlozi ozbiljnije devalorizacije njegova današnjeg umjetničkog stava: jer on je, koliko je to u moći jednog pojedinačnog raspona, živo izrazio simptome određenog stadija u stalnim mijenama suvremene estetske i plastičke svijesti i znao je da taj moment iskoristi punim intenzitetom vlastitog uvjerenja.

## dušan džamonja

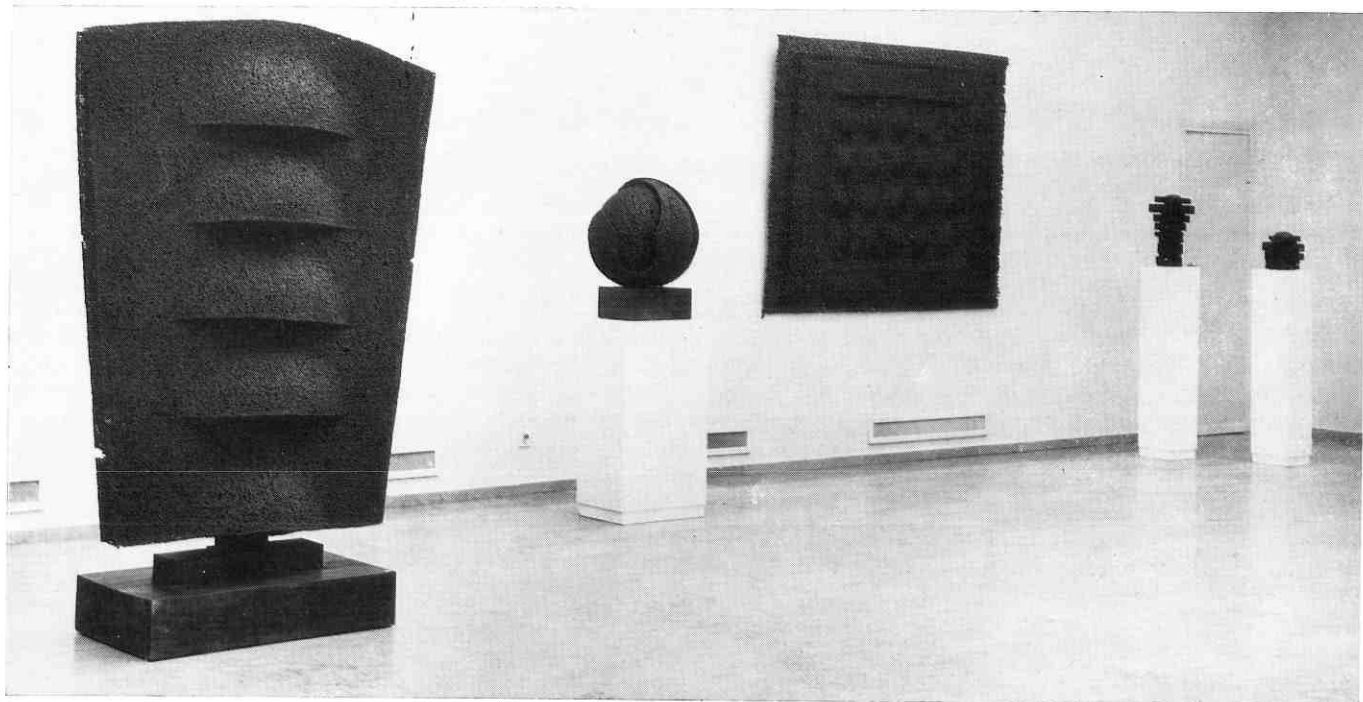
salon muzeja  
savremeno umjetnosti  
beograd

10. 10/2. 11. 1969.

ješa denegri

Upravo na primjeru današnje situacije Džamonjine skulpture moguće je uvidjeti da kritička definicija pojedinih plastičkih oblika ne može u vremenu ostati statična i jednosmjerna unatoč njihovoj vlastitoj problemskoj i vrijednosnoj postojanosti. Prateći, naime, Džamonjino djelo unatrag više od jednog decenija, primjećujemo u ovom trenutku stanoviti pomak u pokušaju utvrđivanja karaktera njegova stvarnog profila: Džamonjin umjetnički stav, što se u vremenu svoje pojave i svoga relativno brzog sazrijevanja isticao nizom novih skulptorskih otkrića, doživljavamo danas kao ispoljenje jedne gotovo klasične plastičke senzibilnosti. Ne želi se time reći da u Džamonjinom radu u toku posljednjih nekoliko godina nije došlo do pomjeranja u pravcu nekih za njega dosad nepoznatih oblasti; naprotiv, on je sa svoje strane pokazivao težnju širenju kruga svojih skulptorskih tema, ali su ga pri tom mnoge istodobne pojave u općim plastičkim gibanjima sve više udaljavale od aktualnih izražajnih područja i uvodile ga u onu duhovnu klimu koju bismo, bez negativne primisli, mogli možda ne baš sasvim adekvatno nazvati jednim oblikom

modernog tradicionalizma. Džamonja, dakle, u ovom momentu više nije skulptor koji, kao što je to bio slučaj na početku 60-tih godina, bitno sudjeluje u širenju horizonta nekih općih plastičkih iskustava; umjesto toga on danas stabilizira vlastite domete i kreće se pravcem potvrđivanja onih sloboda koje je bio osvojio u vrijeme svoje prve skulptorske zrelosti. Po izboru materijala i po načinu na koji ga formira u cjelinu djela, Džamonja pripada usmjerenju koje je Dorfles u svojoj knjizi »Ultime tendenze nell'arte d'oggi« svojevrmeno bio označio terminom »skulptura materije« (scultura materia): riječ je, uopćeno govoreći, o onom traženju što se temelji na naporu legaliziranja upotrebe različitih u klasičnom pogledu ne-plastičkih materijala, o pokušaju da se od običnih, odbačenih i trošnih oblikovnih sredstava izgradi mogućnost jednog aktivnog ekspresivnog stanja forme, a takav se koncept u krajnjoj liniji uključuje u onu široko shvaćenu atmosferu informela i apstraktnog ekspresionizma, dominantnu u evropskoj i američkoj umjetnosti potkraj petog i u toku šestog decenija. Sgledan u tom problemskom kontekstu, Džamonja se doista isticao određenim osobnim motivom koji mu je upravo i osigurao ono izvorno i autohtono mjesto u internacionalnim razmjerima: naime, za razliku od većine skulptora ove morfološke i tehničke orijentacije (što je u generalnim linijama možemo zacrtati rasponom od Müllera i Césara do Stankiewicza i Chamberlaina), koji su materijal donosili u stanju njegove amorfne i često sirove konkretnosti gradeći formu kao sklop različitih proizvoljno povezanih dijelova u smislu posebnog tipa asamblaža neoekspresionističkog karaktera, Džamonja je tu vrstu »potrošnog« industrijskog materijala obradivao krajnje suzdržljivo, nikad nije posezao za njegovim doslovnim agresivnim i provokativnim stanjem već je težio da ga upotrijebi u jed-



nom, uvjetno rečeno, konstruktivnom smislu. Naime, Džamonja je svoj već toliko karakteristični materijal konkretnog i umnoženog elementa željeznog čavla upotrebijavao kao sredstvo kojim ostvaruje punu kompaktnost forme, budući da plastička organizacija skulpture nije proizlazila iz diktata primarnog stanja materijala kakav bi odgovarao tretmanu »nađenog predmeta«, već je bila podvrgnuta umjetnikovoj svjesnoj i unaprijed određenoj ideji o oblikovanju jednog odmjerenog i vrlo sažetog plastičkog tijela. Ne ulazeći na ovom mjestu u onaj već razjašnjeni evolutivni tok zrelog stadija Džamonjine skulpture od 1958. do danas, možemo samo istaći da je taj tip oblikovnog postupka najjasnije primijenjen u nizu raznovrsnih varijanti teme »Metalnih skulptura«: posebnim načinom zavarivanja izvanjskih dijelova velikog broja »prefabriciranih« željeznih monoelemenata ostvarena je forma koja je sadržavala ideju neke organske i prirodne geometričnosti, forma u kojoj su odnosi mase i njene težine bili dokraja uravnoteženi, dok je faktor unutarnjeg prostora bio precizno proporcioniran. Poštujući zakonitosti upotrijebljenog materijala, Džamonja je izbjegao polove mogućih krajnosti: nije išao ni do »konstrukcije« ni do »predmeta«, ostajući i nadalje u strogo određenim granicama skulpture. Pri tom je njegova briga da svaku plastičku činjenicu dovede do potpune korektnosti rješenja uvjetovala ono naglašavanje zasićenosti sastava vanjskog tkiva forme, što je povremeno krilo opasnost utiska stanovite dekorativne precioznosti, čemu umjetnik u nekim manje pribranim radnim zahvatima nije uspio odoljeti. Iz te Džamonjine sklonosti aktiviranju sâme površinske materijalnosti forme proizišla je, čini se, i ideja njegovih recentnih »Željeznih tapiserija«, koje se u najviše slučajeva oslanjaju na onu ovom autoru inače blisku misao o naglašavanju frontalnih vizura forme, potiskuju-

ći u drugi plan one faktore — kao što su robustna postavka volumena i odmjereni razrada unutarnjeg prostora — u kojima se ujedno i sastoji ona najuvjerljivija crta njegova skulptorskog talenta. Upravo tim svojim htijenjem da podjednaku pažnju posveti i elementarnom značenju volumena i razrađenom toku površine Džamonja je izgradio integralnu ideju forme u čijoj je strukturi bila svjesno zaobidena ona danas tako česta ekstremnost pojedinih problemskih stajališta. Stoga se njegova plastička misao mogla smatrati uvijek dovoljno suvremenom po načinu na koji je bio tretiran materijalni sastav forme, ali ujedno i posve klasičnom po striktnom poštovanju onih faktora koji su imanentni već davno prihvaćenim pogledima o sâmoj bitnoj definiciji pojma skulpture. Tom se dvojstvu pridružila i još jedna osobina ambivalentnosti Džamonjine forme: ona je, naime, mogla biti shvaćena i kao čista plastička struktura vrlo konzekventne organizacije međuodnosa materije, mase i prostora, ali u isto vrijeme i kao specifični plastički simbol koji je upućivao imaginaciju literarno nastrojenih kritičara u njima uvijek drage oblasti »mitskog« i »totemskog«. Tako se Džamonjina skulptura, otvorena prema raznovrsnim mogućnostima pristupa, izmakla izvan polemičkih stavova u smislu općeg vrijednosnog suda i pridonijela da se shvaćanja o kvalitetnom i ujedno suvremenom nivou ekspresije primaknu do granica skorog poistovjećenja ovih dviju kategorija. U tom smislu mogli bismo reći da je on više težio da neke tradicionalne plastičke termine učini prihvatljivim sa suvremenog gledišta, nego što je išao k bitnom širenju problemske definicije skulpture do onih mjesta u kojima stvaralačka intencija ide ispred činjeničke pojavnosti forme. Može li se taj moment njene istodobne modernosti i klasičnosti smatrati vrlinom ili manom Džamonjine skulpture? Sâmi umjetnik ne potencira isključivost odgovora

unutar ove dileme i radi onako kako smatra da najviše odgovara njegovu individualnom biću. Zato odluku o tom pitanju prepušta afinitetima i kriterijima onih koji njegovu djelu prilaze: ne dovodeći u pitanje vrijednosni moment, možemo ga danas promatrati i kao još uvijek aktivnog novatora i kao opreznog čuvara svog nekadašnjeg iznalaska. Sagledane u jednoj daljoj vremenskoj retrospekciji takve pojave najčešće se svode na sigurnu srednju liniju u kojoj biljeg nesumnjive kvalitete unutar postojećih i potvrđenih estetskih normi prevladava nad osjetljivošću za nagovještavanjem uvijek novih područja oblikovne imaginacije.