

lazar vozarević

muzej savremene umetnosti
beograd

16. 12. 1969/10. 1. 1970.

ješa denegri

Sagledano danas u cjelini svog umjetničkog puta, djelo Lazara Vozarevića zahtijeva dva međusobno uslovljena motiva pristupa: prvi, koji bi težio utvrđivanju njegovog doprinosa u pokretanju novih problema unutar beogradskog slikarstva tokom posljednja dva decenija, i drugi, koji bi nastojao definirati sâm individualni karakter i domet njegovog načina plastičkog mišljenja. Jer, s jedne strane, nema sumnje da je Vozarević bio umjetnik koji je u sebi nosio izraziti nemir duha, okrenutog velikim htijenjima i spremnog na odluke drastičnih raskida s prethodnim preokupacijama; po tome, on je ličnost koja daleko natkriljuje mentalitet većine slikara beogradske sredine i izdvaja se u njoj kao nosilac neprestanog umjetničkog aktivizma. S druge strane, idejne pretpostavke i konkretni plastički rezultati ovog njegovog napora vođeni su nekim usmjerenjima koja njegovo mjesto dovode pod potrebu što određenijeg kritičkog sagledavanja: postavlja se, naime, pitanje jesu li ti dometi stvarno adekvatni onoj ulozi koju je on vršio u vremenu svog djelovanja i koja mu se danas pridaje kao jednoj već zaključenoj historijsko-umjetničkoj pojavi.

Vozarević pripada generaciji koja se u trenutku svojih prvih nastupa morala suočiti s krajnje nepovoljnom kulturnom i umjetničkom klimom i koja je u izboru oslonca za svoja početna usmjerenja morala proći kroz čitav niz dilema. U nedostatku mogućnosti dodira sa tada aktualnim općim umjetničkim kretanjima, on se u svojim prvim slikama crtežima, nastalim između 1950. i 1952, okrenuo prema nekim tematskim i plastičkim formulama koje su ukazivale, kako je to napomenuo Zoran Pavlović, na »pikasovski način interpretacije kritiske umetnosti ili etrurskih u metalu graviranih crteža«, a ova početna orijentacija k motivima nekih davno iščezlih kultura ostat će jedna od karakterističnih osobina njegovog cjelokupnog djela. Poslije kraćeg prijelaznog perioda, u kome je primijenio pojednostavnjeni linearni tretman forme, Vozarević se od 1955. postepeno koncentrirao na tematiku uspravnih, mirnih i statičkih likova, datih pojedinačno ili u grupama, koji su u svojoj prostornoj postavci asocijali na vertikalizam ktitorskih kompozicija u srpskom srednjovjekovnom fresko slikarstvu, otvarajući time pokušaj simbioze između jedne po inspiraciji »nacionalne« tematike i općeg, u ovom slučaju nešto modificiranog, postkubističkog shvaćanja plastičke forme. U tom duhu, Vozarević je između 1955. i 1960. ostvario niz kompozicija velikog formata (Materinstvo, Pieta, Kralj i kraljica, Sećanje na prošlost, Igra kraj mora, Konjanik, Ranjenik, Obešeni i dr.), u kojima se osnovna tematska ideja slike direktno ili indirektno vezivala za ikonografske ili za kompozicione sheme preuzete iz srednjovjekovnog živopisa, dok je plastička obrada osnovnih figuralnih i pratećih predmetnih motiva bila provedena međusobno povezanim sistemom linija i ploha, što je vodilo reduciranom tretmanu forme, djelomično nastale kao stvrdnuta interpretacija Picassoovog razvijenog linearizma iz raznih faza njegovog međuratnog opusa ili pak,

u nekim još hladnijim rješenjima, kao linearna stilizacija bliska nešto ranijim figurativnim konstrukcijama Bernarda Buffeta. Prvi nagli prekid na Vozarevićevom dotad ravnomjernom razvojnom putu primjetan je u slikama nastalim 1961. (Razorene forme, Svetlost u formi i dr.), u kojima je radikalno prekinuo sa svojom u osnovi postkubističkom morfologijom i, privučen tada u našoj sredini aktualnom klimom informela, koncentrirao se na ekspresiju same pikturne materije. Ne shvaćajući, međutim, samu bit sredstava kojima se služio (ostala je, naime, u jednom njegovom intervjuu zabilježena i ova krajnje diskutabilna tvrdnja: informel je komad Rembrandtove slike sagledan pod mikroskopom), on je neka izvanjski prihvaćena iskustva ove estetike stavio u funkciju svog u osnovi deskriptivnog sadržaja slike, izvlačeći iz amorfničkih lazurnih slojeva materije utisak potamnijelog voska ili čadi na površini srednjovjekovnih ikona. Ovaj nagli formalni preobražaj Vozarević je opravdavao daljnjim vezivanjem za motivsku inspiraciju domaćom umjetničkom tradicijom, a ovim unošenjem literarne a ne plastičke motivacije uloge materije on je dovodio principe informela kao suštinski nepredmetnog koncepta slike u službu svog u osnovnoj ideji i nadalje opisnog načina predstavljanja tek djelomično apstrahiranog predmetnog značenja. Kao daljnju konzekvencu ovog početnog usmjerenja, Vozarević je od 1964. uveo u sistem organizacije svojih slika određeni geometrijski princip, ispoljen u pravilnom i preciznom rasporedu mnoštva metalnih jedinica u formama kvadrata, pravokutnika, romba ili kruga, apliciranih na informno riješenoj crvenoj ili još češće zlatnoj osnovi (Kružno pakovanje, Nisko pakovanje, Zlatno pakovanje, Veliko pakovanje, Pravilno deljenje, Idealno pakovanje i dr.). U ovom Vozarevićevom zaokretu bila je vidljiva formalna pouka izvučena iz iskustava suvremenog optičkog strukturaliz-

ma, primjenjivana, međutim, ne u svom izvornom značenju čiste vizuelne perceptivne funkcije, već u cilju postizanja ornamentalnog učinka koji je vodio porijeklo od transponiranih motiva starih narodnih rukotvornih predmeta. Napokon, u nekim svojim posljednjim slikama (Materinstvo, Tereškova iz 1967) Vozarević je, reagirajući na klimu nove figuracije, iz podloge informnih namaza počeo izvlačiti oblike geometrijski stiliziranih i voluminoznih likova, vraćajući se tako poslije niza uzastopnih formalnih preobražaja na neke tematske izvore svog slikarstva iz sredine prošlog decenija.

Nesumnjivo je da su sve ove odluke i sve ove promjene zahtijevale ličnost jakih htijenja i uporne radne energije; Vozarević je to doista i bio, a njegova prisutnost u sredini u kojoj je djelovao bila je po tim osobinama posebno primjetna. Među slikarima Decembarske grupe, koji su u drugoj polovini 50-ih godina razrađivali koncept postkubističkog figuralnog geometrizma, svakako je bio jedan od najdosljednijih tumača tog shvaćanja; među onima koji su težili vraćanju na motive domaće srednovjekovne umjetničke tradicije i od toga gradili čitavo jedno estetsko uvjerenje, on je svakako bio umjetnik najšireg raspona; napokon, u tokove informela na početku 60-ih godina, kao i u postinformelnoj atmosferi proteklog decenija, dao je priloge koje nije moguće mimoići. Pa ipak, postoji u njegovom djelu niz komponenti koje ne mogu a da ne budu stavljene pod sumnju suvremenih kritičkih pogleda i kriterija. Njegovu konstantno i dosljedno vezivanje za inspirativne izvore srednjovjekovne umjetnosti govori o nedostatku osjetljivosti za čitav niz pitanja u kojima se ispoljava realnost postojanja u današnjem svijetu, pa stoga njegovo polazno idejno stanovište ostaje u krajnjoj konzekvenciji, bez obzira na dimenzije njegovog zamaha, obilježeno izrazitim duhovnim pasatizmom.

Po mom mišljenju, sâm pokušaj korespondiranja sa svijetom i vremenom čije stvarne životne impulse danas nije više moguće neposredno doživjeti, ne može ni u kom obliku voditi ostvarivanju doista vitalnih i autentičnih rezultata, već ostaje samo spekulativna nadgradnja koja ide mimo misaonog i umjetničkog uobličavanja onih egzistencijalnih problema s kojima se suočava suvremeni čovjek. Vozarevićeva namjera sjedinjavanja »trajnih« sadržaja i novih formi, sjedinjavanja domaćeg duhovnog supstrata i općeg plastičkog govora, upravo je i mogla biti rođena u sredini koja je u vremenu njegovog formiranja — a to je u velikom dijelu još i danas — bila opterećena isforsiranom dilemom nacionalnog faktora u suvremenoj umjetnosti: vjerujući, valjda, da najefikasnije rješava ovaj navodno gorući problem Vozarević je, rekao bih, postao žrtva kompleksa estetskih i umjetničkih shvaćanja naše u biti još uvijek zatvorene i neemancipirane likovne kulture. Jer, ako analizi forme njegovog slikarstva pristupimo bez predubjedenja o literarno sugeriranim značenjima i zadržimo se na provjeravanju karaktera njegove plastičke terminologije, vidjet ćemo da se ovaj slikar iz jedne svoje faze u drugu eklektički koristio čitavim nizom jezičkih rješenja iz oblikovnog repertoara suvremenog evropskog slikarstva, u rasponu od raznih etapa Picassoovog djela pa do informela i optičkog strukturalizma, postavljajući ih uz djelomičnu individualnu transformaciju na onu osnovu koja mu je sâmom svojom navodno autohtonom simbolikom imala osigurati originalnost umjetničkog sadržaja. Od samog početka Vozarević je bio slikar primijenjenih a ne lično pronađenih zahvata: koliko je bio snažno ispoljen udio rutine u njegovom načinu plastičkog mišljenja, najbolje svjedoči očigledna prevaga momenta inzistiranja na tehničkoj doradenosti jednog stanja forme nad momentom čiste invencije novih i otvorenih odnosa formi. Jer,

osim u jednom broju ranih slika i laviranih crteža, u kojima njegova kasnija koncepcija još nije bila posve definirana, proces organizacije slike neprestano se kreće putem naglašavanja njene izvanjske pikturnalne i materijalne precioznosti, što je osobito vidljivo u ciklusu slika s metalnim aplikacijama, u kojima zlatni listići, široke lakirane površine i patina, koja bi trebalo da asocira »starost« i plemenitost materije, rezultira više dekorativnim negoli ekspresivnim učinkom djela. Iako je po tematici koju je obrađivao očito pretendirao na metafizička značenja i dijalog s »izgubljenim vremenom«, Vozarević je u stvari bio slikar direktnog pragmatističkog pristupa: on je najčešće samo demonstrirao vještinu pikturnalne egzekucije, koju je doista bio doveo do posebne bravuroznosti, no koju je tako rijetko uspijevao uključiti u elementarnu funkciju čistog plastičkog izraza. Cjelina njegovog djela, istovremeno tako nemirnog po svojim brojnim otvorenim problemima i tako heterogenog po konačnom utisku, tako talentiranog po svojim brojnim nagovještajima a ipak tako akademiziranog u svom slikarskom govoru, rezultat je, čini se, pored niza umjetnikovih subjektivnih momenata, i određenih vanjskih uslovnosti koje su na njegov način plastičkog mišljenja ostavile posljedice što nisu mogle pogodovati ispoljenju svih njegovih stvarnih mogućnosti.

