
ješa denegri



**oblici nefiguracije
u
suvremenom
slikarstvu
u srbiji**

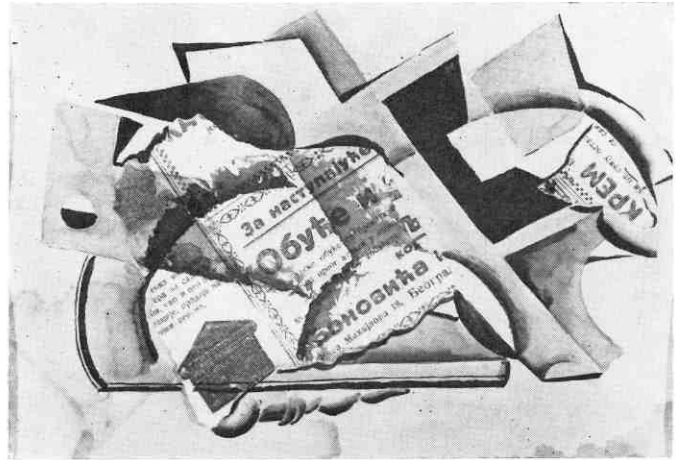
Potrebno je odmah na početku pokušati raščistiti jedan važan terminološki problem koji se javlja kao prepreka svakom razmatranju o pojavi i postojanju apstraktnog slikarstva u suvremenoj umjetnosti u Srbiji. Pregledom dosad ostvarenih oblika u srpskom slikarstvu našeg vijeka može se, naime, utvrditi da ono nije sadržavalo primjere čistog plastičkog mišljenja (shvaćenog bilo u kategoriji »apstraktnog« o kojoj je pisao Kandinsky i koju je teorijski precizirao Seuphor, bilo u kategoriji »konkretnog« o kojoj su svojevremeno govorili Arp, Van Doesburg i Bill), budući da su u većini djela, koja bi se po svojoj izvanjskoj morfološkoj građi mogla uključiti u razne struje evropske apstrakcije, ipak postojale u osnovnoj polaznoj ideji slike, mnoge manje ili više primjetne relacije sa svijetom predmetnih motivacija i iskustava. Ne bi bilo u ovom momentu posve jednostavno utvrditi sve razloge koji su uvjetovali nastajanje tog fenomena: oni sigurno imaju svoje korijene u raznim duhovnim i kulturnim konstelacijama koje su utjecale na formiranje općeg mentaliteta suvremene umjetnosti u Srbiji od početka vijeka do danas, a ti se razlozi sastoje, s jedne strane, u nekim čini se urođenim likovnim afinitetima sredine, i s druge, u vanjskim utjecajima koji su te afinitete s vremenom modificirali. Naime, otkako je u prvim decenijama vijeka došlo do slabljenja veza sa srednjoevropskim umjetničkim centrima i do sve neposrednije orijentacije ka Parizu, u srpskom slikarstvu počelo se postepeno formirati određeno shvaćanje o suštini i karakteru slike, shvaćanje koje je u svojim osnovnim crtama slijedilo programe nekih važnih evropskih pokreta (fovizam, kubizam, ekspresionizam i poetski realizam, a u poslijeratnom periodu tzv. »apstraktni pejzažizam«, informel i nova figuracija) koji su ili neposredno nastajali u Parizu ili su u Parizu bili potvrđeni kao dominantni plastički jezici određenog historijskog momenta. Utjecaji ostalih centara, među kojima su se i nalazila glavna žarišta evropske apstrakcije (ruski pokreti, De Stijl, Bauhaus i strujanja koja u toku posljednjih godina u novim formama razrađuju njihova polazišta), nisu se u Srbiji snažnije osjetili, što je svakako i prouzrokovalo odsutnost utjecaja čistih plastičkih jezika kao što su konstruktivizam, neoplasticizam i njihovi poslijeratni posredni nastavljači. Zato mi se čini da je u slučaju specifične umjetničke situacije u Srbiji metodološki ispravnije govoriti o nefigurativnim nego o čistim nepredmetnim i apstraktnim oblicima, razumijevajući pri tom pod terminom »nefigurativnosti« odsutnost neposredne predmetne osnove slike u užem smislu riječi, ali, isto tako, dopuštajući mogućnost najrazličitijih vizualnih i duhovnih referencija između umjetnikove svijesti i fenomena vanjskog svijeta u načinu oformljenja plastičkog organizma slike. Ili tačnije, oblici na koje se ovdje misli nastaju više procesom

plastičkog apstrahiranja forme od jedne polazne predmetne ideje, nego što proizlaze iz jedne u osnovi čisto plastičke operacije, koju karakterizira harmonija, kompozicija i struktura u geometrijskom konkretizmu i neokonstruktivizmu, odnosno gesta, akcija i znak u lirskoj apstrakciji i slikarstvu pokreta. Stoga predlažem da se u razmatranju teme o nefigurativnom slikarstvu u Srbiji uzmu u obzir oni oblici koji ne pokazuju eksplicitnu predmetnu namjeru, neovisno o tome što se na određeni način na predmetnost oslanjaju; ili tačnije, oni oblici kod kojih je u toku njihova formativnog procesa vođena briga o momentu što samostalnije plastičke organizacije slike, za razliku od momenta naracije i direktne simbolike, što je i nadalje ostala dominantna intencija u postojećim ekspresionističkim, nadrealističkim i nefigurativnim stanovištima.

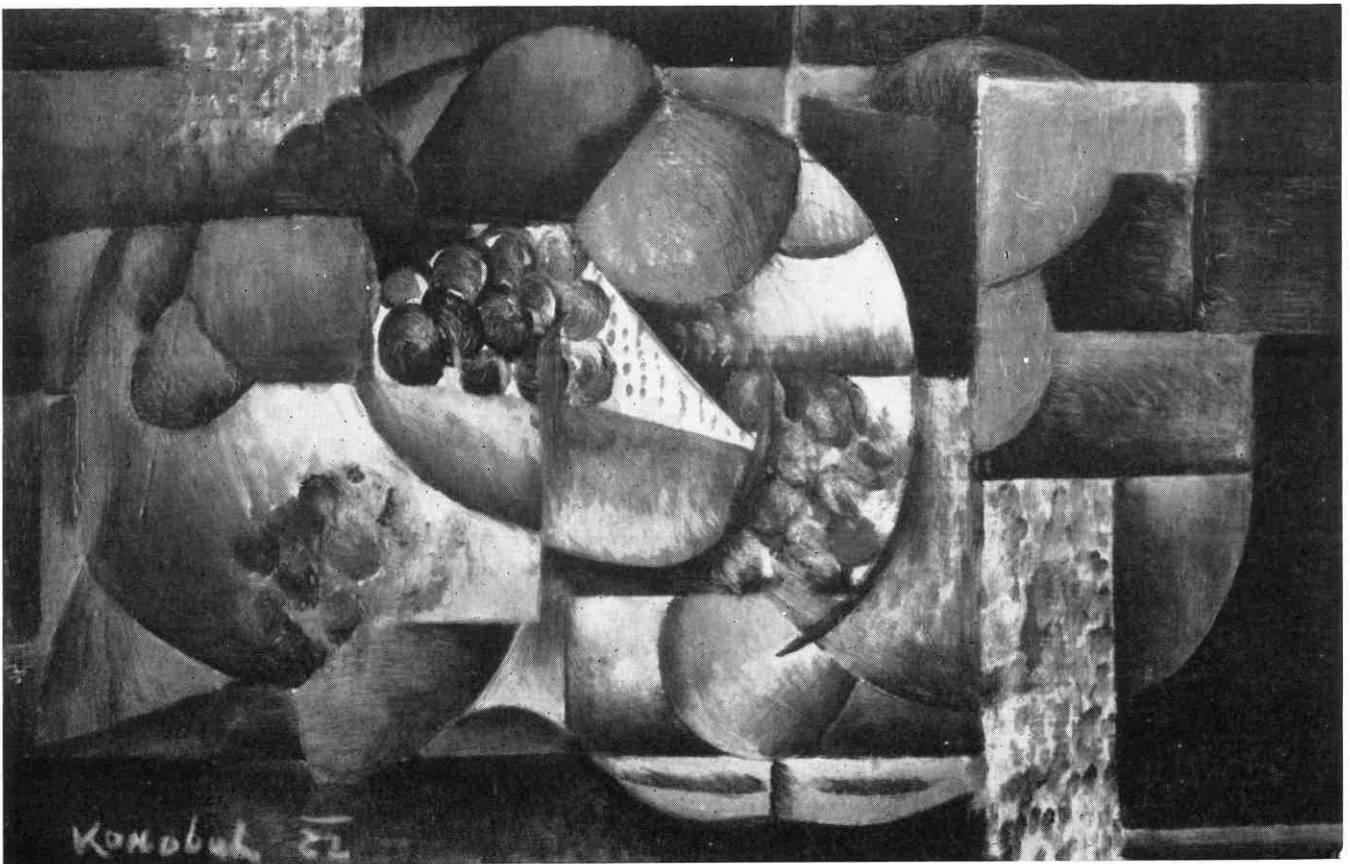
Godine poslije I svjetskog rata, tačnije, period između 1920—1925, obilježene su u srpskom slikarstvu burnim previranjima unutar kojih su se i u kritici i kod samih stvaralaca po prvi put javile ideje o napuštanju strogog predmetnog integriteta slike u korist njene što autonomnije plastičke građe. Tako još 1921. Rastko Petrović, kritičar izuzetno smjelih i lucidnih pogleda, postavlja ove teze: »Slika daje jednu novu i zatvorenu mogućnost života neovisno od teme u slici, neovisno od njenih pojedinosti, neovisno od sklopa tih pojedinosti«, i dalje, na drugom mjestu: »... slika je pre svega doživljaj koji se zbija iznad pravila po kojima živi naš sunčani sistem«, a u tim njegovim formulacijama bila je vrlo određeno i nedvosmisleno istaknuta svijest o autonomiji organizma slike u odnosu na motive predmetne realnosti. U praksi nekolicine umjetnika to udaljšavanje od striktnog prikaza predmeta dolazilo je preko onih pravaca koji su u evropskom slikarstvu trasirali put k apstrakciji. U okvirima kubizma lotovske varijante, s umjerenom redukcijom forme ali još uvijek uz jasnu čitljivost motiva, nastaje 1921. nekoliko mrtvih priroda i kompozicija »Skulptor u ateljeu« Save Šumanovića. Šumanović je u organizaciji tih slika usvojio princip poliperspektivnosti izgleda predmeta, ali nije u tom smislu povukao radikalne zaključke već se i nadalje čvrsto držao teme ne napuštajući bitno vizualnu prepoznatljivost predmetne forme. Odlučnije stanovište u pravcu udaljšavanja od opisa predmetnosti postavio je u »Sivoj mrtvoj prirodi« i »Kubističkoj mrtvoj prirodi« iz 1922. Milan Konjović, krećući se od pouka analitičkog kubizma brakovskog tipa do nekih postavki o naglašenom plasticitetu forme u duhu ležeovskog kubističkog principa. Kao možda manje homologna no znatno dinamičnija čine nam se danas traženja Ivana Radovića u godinama između 1921—1924: u nizu crteža i akvarela on tada razvija pojedina kubistička načela razlaganja forme, prvi shvaća karakter upotrebe nepikturalnih materijala

ivan radović
kompozicija, 1923.

19



milan konjović
siva mrtva priroda, 1922.





mihailo s. petrov
kompozicija 77, 1924.



i u tom duhu radi kolaže s fragmentima novinskih isječaka, a u pojedinim crtežima dodiruje i problematiku futurističkih simultanih sekvenci pokreta, čime je predmetna forma bila dovedena do granice potpunog prijelaza u jedan apstraktni dijagram kretanja. I dok je težnja k udaljavanju od integriteta predmetne forme u slučaju Šumanovića, Konjovića i Radovića došla preko utjecaja zapadnoevropskih pravaca (kubizma i djelimično futurizma) — istina s osjetnim vremenskim zakašnjenjem i nikada direktno već preko naknadnih i sporednih transmisija — Jovan Bijelić, Mihailo S. Petrov i Vasa Pomorišac stupaju u dodir s idejama apstrakcije preko njemačkih i srednjoevropskih uzora. Bijelićevo su povodi, kako to pokazuje slika »Apstraktni predeo« iz 1920, neka iskustva apstrahiranja forme po motivima pejzaža, blisko načinu Franza Marca. Pomorišac je u nekim skicama malog formata nastalim oko 1922. dolazio do ruba nefiguracije razvijajući dekorativne intencije secesije, dok je Petrov, koji je 1922. prvi u nas preveo i objavio jedan fragment iz knjige Kandinskog »O duhovnom u umjetnosti« i koji je između 1921—1922. prošao kroz kratkotrajnu dadaističku avanturu, napravio niz apstraktnih i postkubističkih linoreza (objavljenih u »Zenitu« Ljubomira Micića i »Dada-tanku« Dragana Aleksića) u kojima se koristi slobodnim crno-bijelim geometriziranim formama, kao i akvarel »Kompozicija 77« iz 1924, s autonomnim značenjem brojeva i slova u organizmu cjeline, približavajući se tako onom najistaknutijem punktu do kojega se u srpskoj umjetnosti između dva rata došlo u pravcu napuštanja atributa prepoznatljive predmetne forme. Međutim, putovi kojima su svi spomenuti autori krenuli poslije 1925. nisu značili nastavak eksperimenata iz prethodnih godina: povratak na neku vrstu klasicizma kod Šumanovića, Konjovića, Radovića i Pomorišca, kao i na nešto slobodniji realizam kod Bijelića i Petrova, prekinuo je ovu izuzetno zanimljivu i važnu protoapstraktnu epizodu u srpskom slikarstvu trećeg decenija, a posljedice tog zastoja bile su, čini se, odlučujuće za daljnju sudbinu apstraktno umjetnosti na našem terenu. Striktne predmetne tematike slike, dana u različitim oblicima plastičke interpretacije u rasponu od kolorističkog ekspresionizma do intimističkog realizma i socijalno angažirane umjetnosti dominira u slikarstvu četvrtog decenija i u tim okvirima izgradit će se, dosta izolirano od avangardnih evropskih pokreta, konačni profil srpskog slikarstva u periodu između dva svjetska rata. Po mom mišljenju, vrijeme između 1920—1925. bilo je, i na planu općih umjetničkih ideja i na planu konkretnih pokrenutih plastičkih problema, doista herojsko vrijeme našega međuratnog slikarstva, i prava je šteta što sticaj različitih okolnosti nije dopustio samim protagonistima i njihovim suvremenima da dalje razrade neke postav-



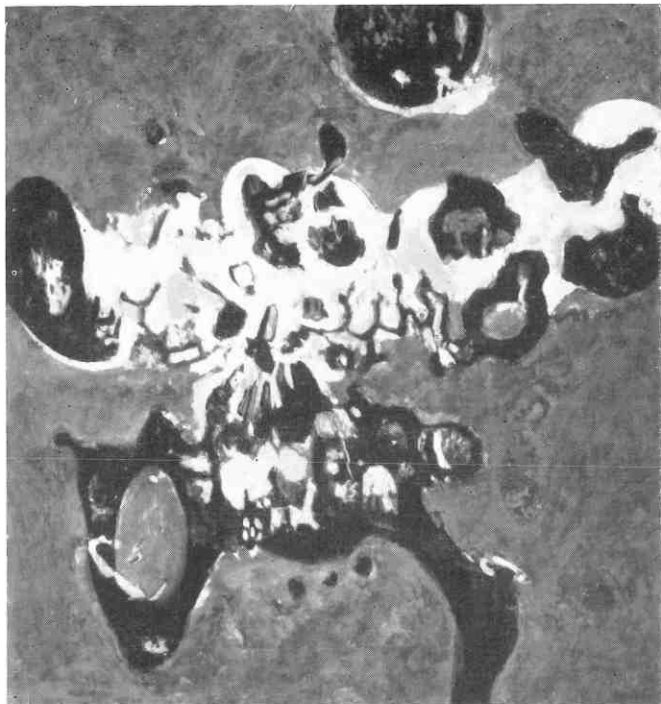
ke koje su bile, makar u jednom kratkom trenutku, lucidno i smjelo nagoviještene. Ono što je dalje slijedilo bila je, mislim, očigledna problemska involucija, a jedna od njezinih posljedica jest i osjetno zakašnjenje problematike našega međuratnog slikarstva za problematikom općih svjetskih i evropskih tokova, što je svakako moralo imati određene odraze i na razvoj umjetnosti u Jugoslaviji u godinama poslije drugoga svjetskog rata.

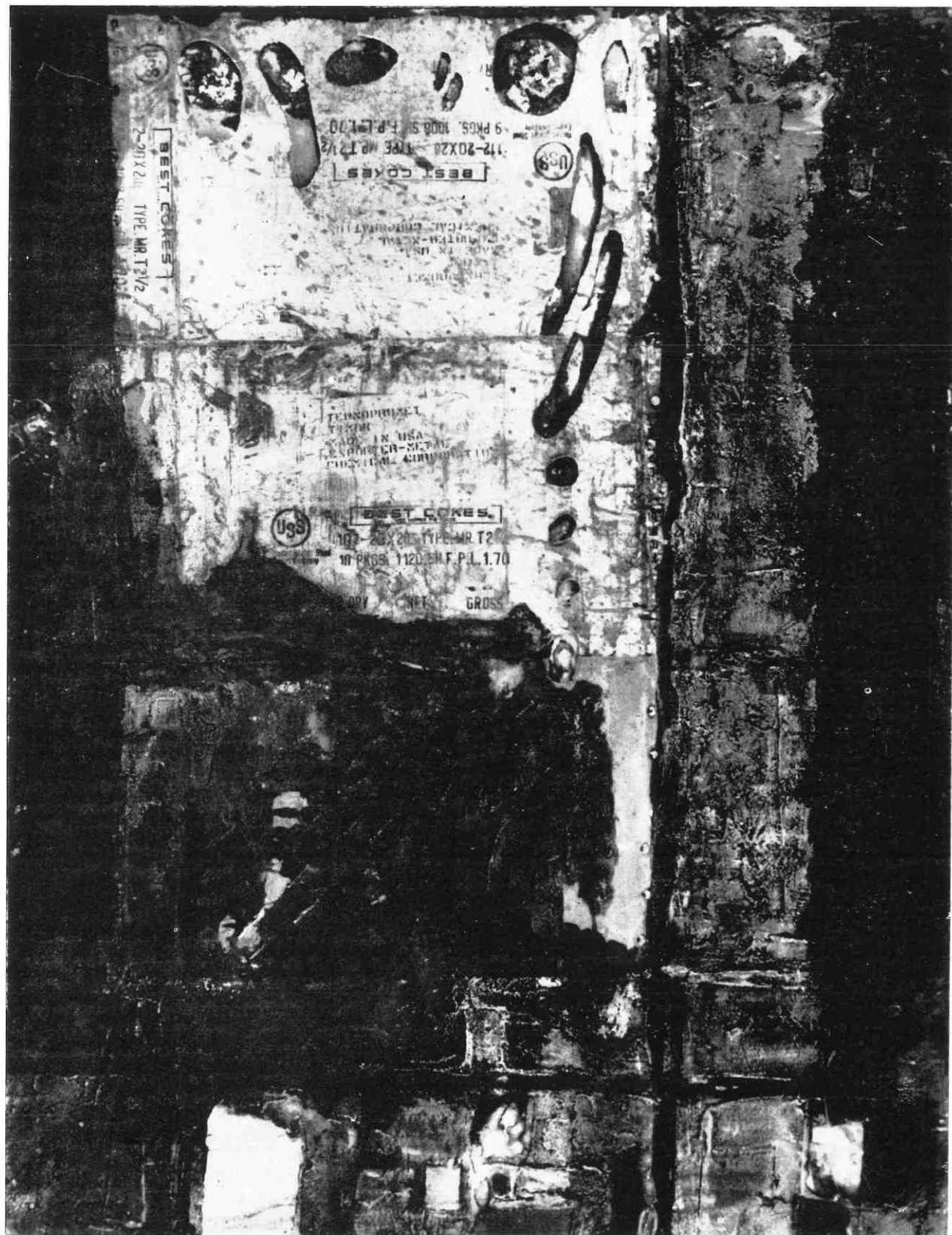
Poslijeratni period započinje u našoj umjetnosti dominacijom tzv. »socijalističkog realizma« koji je u prvim godinama bio programski prihvaćen kao jedina navodno autentična umjetnost novog društva. Sloboda umjetničkog vjerovanja bila je podvrgnuta strogoj ideološkoj kontroli, a u takvim uvjetima svi naponi za izražavanje mimo usvojenog kodeksa bili su promatrani s nepovjerenjem i otporom. Na sreću, takvo se stanje, zahvaljujući dobro poznatim društvenim i političkim događajima u 1948. godini, nije dugo održalo, a osamostaljenje jugoslavenskog unutarnjeg života u odnosu na staljinizam pridonijelo je pripremanju mnogo pogodnije duhovne klime u kojoj je mogla doći do izražaja sloboda ispoljavanja različitih individualnih stanovišta.

Prva takva snažna inicijativa ispoljila se, u umjetnosti beogradskog kruga, u slikarstvu Petra Lubarde. Njegova izložba iz 1951. smatra se danas općenito u kritici kao važan prijelomni moment kojim je bilo otvoreno nekoliko, za naše tadašnje prilike, novih problemskih pitanja. Zapravo, materijal izlagan na toj izložbi kretao se u rasponu od folklornog realizma i figurativnog ekspresionizma do svojevrsnog nadrealizma i tendencije k apstrakciji na bazi plastičke redukcije motiva pejzaža. S obzirom na karakter našeg zadatka, razumljivo je da će nas ovdje prvenstveno zanimati samo ova posljednja komponenta Lubardina slikarstva tih godina. Motiv je u Lubardinim slikama ostao i nadalje stalno prisutan kao opće duhovno stanje slike; on je, naime, postojao u umjetnikovoj svijesti kao neka vrsta regulatora kompozicionih zamisli koje su, međutim, u samom toku realizacije slike mogle doživjeti znatna udaljavanja od svake predmetne jednoznačnosti. Dobivene su tako cjeline koje u općem utisku prizora nose obilježje apstraktnog, dok se u isto vrijeme, u mnogim pojedinačnim dijelovima forme, mogu i nadalje, s manje ili više prepoznatljivosti, čitati određeni predmetni sadržaji («Kamena pučina», «Fantastični predeo», «Kleveta»). Lubarda, dakle, nikada nije bio prešao granicu potpune nefiguracije, ali je istakao primat ideje o predmetu nad samim oblikom predmeta i u tom cilju pokazivao je znatnu samostalnost plastičke organizacije slike. Također je i funkcija pojedinih plastičkih činjenica dobila određenu autonomiju značenja: hromatski sklop slike dan je u čistim otvorenim zvukovima crvenog, žutog, zelenog i svijetlo-plavog, a nanos

zoran petrović
beli friz, 1960.

vera božičković-popović
mala slika 1962.





pikturalne materije bio je postavljen slobodno i ujednačeno, ne vodeći računa o materijaliziranju fakture određenih predmeta. Te osobine svoga rano poslijeratnog slikarstva Lubarda je zadržao, a u nekim elementima i razradio, u periodu između 1953—1956, unoseći mjestimično u organizaciju svoje slike kompozicione regulatore u diskretnom geometrizmu forme (»Motiv iz Brazila« iz 1955). Poslije 1960. osjećaju se, međutim, znatne promjene i u izboru motiva i u tehnološkom postupku: javlja se neka vrsta tašizma kojim se uobličavaju asocijativne forme »kozmičkih pejzaža« i transponiranih mitoloških i fantastičnih figura. Osjetno slabi ekspresivna snaga slike, očito je da primjena nove tehnologije nije usuglašena sa stvarnim umjetnikovim temperamentom kome, čini se, više odgovara robustna faktura namaza od »drippinga« koji, uostalom, i zahtijeva od motiva potpuno osamostaljenu plastičku ideju slike. Lubardin kulminativni moment ostaje, dakle, koncentriran na period između 1950—1956, kad je on i svojom orijentacijom i kvalitativnim dometom svoga slikarstva zauzimao jednu od problemski najaktivnijih pozicija u likovnoj umjetnosti Jugoslavije početkom prošlog decenija. Još dvojica umjetnika starije generacije na temeljima su svoga međuratnog kolorističkog ekspresionizma došla do granice eliminiranja dominantne funkcije predmetne forme: tako je Milan Konjović oko 1953. napravio relativno samostalnu kolorističku kompoziciju (»Slika 53«), a Jovan Bijelić je oko 1955. naslikao seriju »imaginarnih predjela«, u kojima je boja bila dovedena do punog oslobođenja, a namaz je dobio gustu informnu stratifikaciju u kojoj je sâma materija postala osnovni nosilac ekspresije slike. Dok je Konjović tu orijentaciju ubrzo napustio vrativši se na svoj raniji svijet vojvođanskih tema slikanih u postekspresionističkoj maniri, Bijelić je do kraja života ustrajao u ovom smjeru, a nekoliko njegovih najslobodnijih invencija nastalih uglavnom između 1955—1956. (»Crvene magle«, »Olujno nebo« i dr.) mislim da se mogu smatrati autohtonim nagovještajima informela prije njegove šire pojave u slikarstvu srednje i mlađe generacije oko 1960. godine.

Lubardino djelo nije imalo neposrednih nastavljača, ali je njegov primjer traženja individualnosti govora indirektnim putem stimulirao slikare naredne generacije, koji sredinom 50-tih godina s različitim formalnih izvora teže izgrađivanju vlastitih stanovišta. Ujedno, i komunikacije s inozemstvom postaju sada sve češće, i osnovni problemi tadašnje evropske umjetnosti nisu više bili potpuno nepoznati mlađoj generaciji slikara i kritičara. Pariz, već tradicionalno mjesto učenja i usavršavanja beogradskih umjetnika, ponovo postaje centar koji slikari često posjećuju, bilo radi kraćih studijskih boravaka,

bilo u traženju umjetničke afirmacije u toj velikoj svjetskoj metropoli. Dolazi postepeno do formiranja jedne složene duhovne klime u kojoj će se javiti niz dotad nepoznatih plastičkih problema, među kojima će potkraj decenija doći do naglog jačanja različitih oblika nefigurativnih jezika.

Unutar »Decembarske grupe«, u kojoj se u svoje vrijeme bila okupila većina vodećih slikara današnje srednje generacije, postojala je znatna polarizacija stavova, među kojima je prevladavala razrada nekih postkubističkih načela, ispoljenih u umjerenom geometrizmu forme zasnovane na bazi različitih predmetnih motivacija. Nefigurativnu tezu lišenu oslonca na konkretne predmetne podatke jedini je unutar grupe sredinom decenija zastupao Miloš Bajić, čija otvorena radoznalost, koja se kretala od slobodnog geometrizma pa do pokušaja slikarstva akcije, nikada nije rezultirala homogenim i individualnim plastičkim govorom. Zatim se oko 1958. nefiguraciji asocijativnog karaktera približio Zoran Petrović, ne dostižući međutim u svojim slikama one vrijednosti koje je prethodno bio ostvario u svojim laviranim crtežima nadrealističkog karaktera i u skulpturi sačinjenoj od fragmenata »nađenih predmeta«. Tek nakon raspuštanja grupe oko 1961. doći će kod nekolicine njenih prijašnjih članova do odlučnijeg usmjerenja k nefiguraciji, i to kod Stojana Čelića i Miodraga B. Protića u pravcu shvaćanja koje se može nazvati »abstraktnim pejzažizmom«, a kod Lazara Vozarevića i Aleksandra Tomaševića u pravcu transponiranja nekih motiva srednjovjekovne umjetnosti, što bi se uvjetno moglo nazvati »ornamentalnim strukturalizmom«. Međutim, s obzirom na to da njihova stanovišta samo jednim svojim dijelom ulaze u našu temu, kao i da se u svojoj razvijenoj i definitivnoj formi javljaju u toku posljednjih nekoliko godina, čini mi se potrebnim prethodno razmotriti kompleks beogradskog informela oko 1960, poslije čega bih se vratio na pitanja koja u kontekstu ove teme postavlja slikarstvo te četvorice nekadašnjih članova »Decembarske grupe«.

Evropski informel klasificiran je u kritici kao »čisti čin egzistencije, oslobođen svake intencionalnosti i svake refleksije a posteriori« (Argan) ili kao »ona forma slikarstva iz koje je odsutan ne samo svaki pokušaj figuracije već i svaka znakovna i semantička volja« (Dorfles). Treba, međutim, napomenuti da oblici beogradskog informela ne dopiru do tih pozicija o strogom apstraktnom karakteru slike, već se i unutar njih osjećaju, manje ili više, neka nostalgija za impresijom prirodne forme ili prikriivenom ali ipak prisutnom projekcijom značenja izvan sâme konkretnosti slike. Moguće je, pri tom, uočiti dvije struje u pojavi informela u beogradskom slikarstvu: jedna dolazi



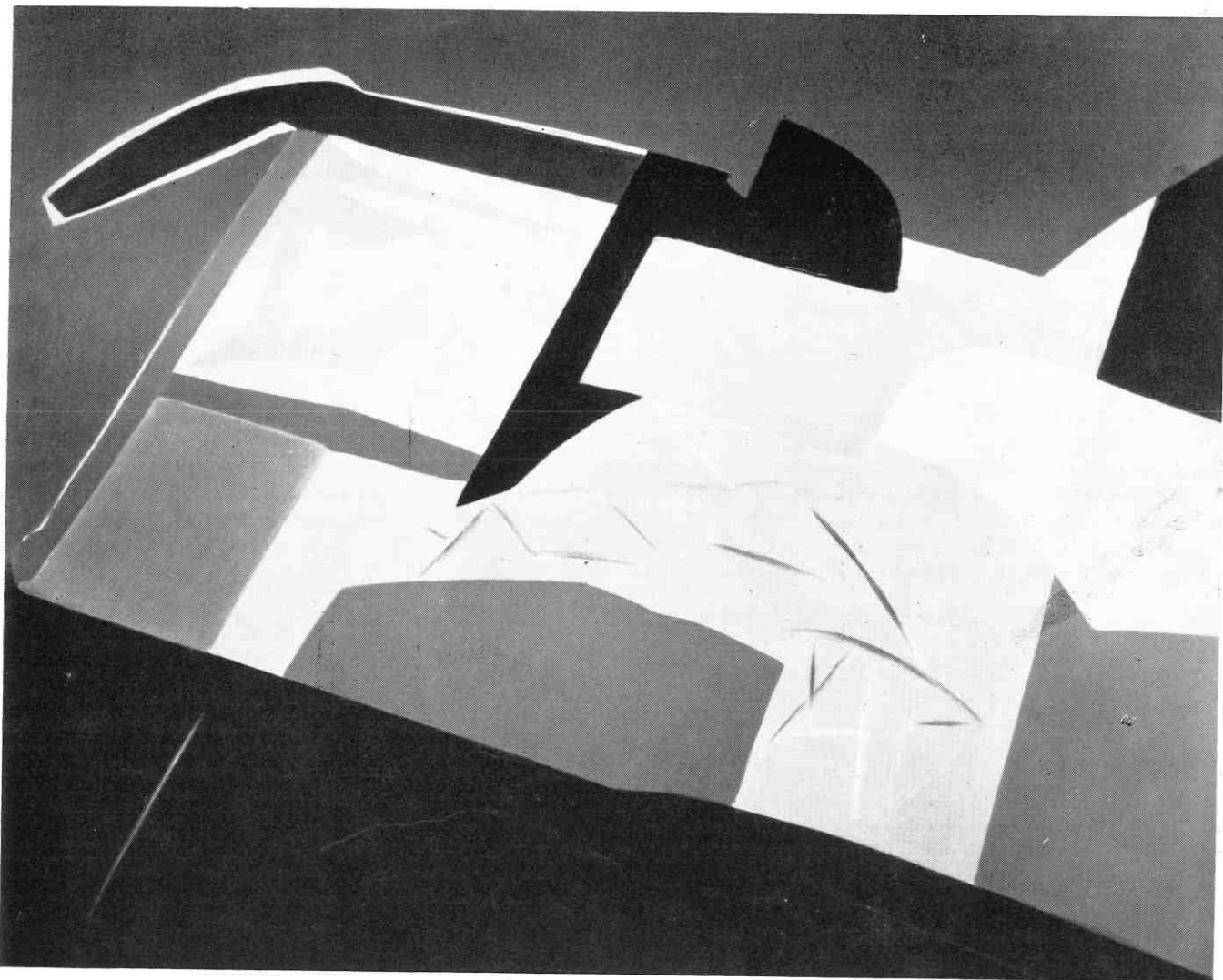
od umjetnika srednje generacije koji su informelu prišli poslije raskida sa svojim prethodnim figurativnim fazama (Mića Popović, Vera Božičković-Popović, Lazar Vozarević), dok drugu sačinjavaju umjetnici mlađe generacije koji su tek u informelu našli svoja početna opredjeljenja (Branko Protić, Zoran Pavlović, Živojin Turinski, Vladislav Todorović). Ma koliko se ta distinkcija može činiti u suštini nevažna, mislim da je potrebno na nju upozoriti budući da ukazuje na dvostruke putove kojima je informel dolazio do naše sredine: prvi se sastoji u naknadnoj orijentaciji k informelu i najčešće je plod utjecaja svjetski poznatih uzora, drugi je nastajao u klasama domaćih akademija i uz normalno vezanje za postojeće vanjske primjere ipak sadrži određeni autohton prizvuk. Napominjem, pri tom, da to diferenciranje nipošto ne podrazumijeva i vrijednosni sud o djelu, već samo ukazuje na slojevitost postojećega kulturnog gibanja u kome su se oblici srodnih morfoloških oznaka u isto vrijeme javljali različitim putovima i među slikarima različitih generacijskih pripadnosti.

Mića Popović karakterističan je primjer umjetnika vrlo razvijenih sposobnosti asimiliranja tekućih plastičkih iskustava (»obaveštenost nije pomodarstvo već stupanj«, kako je jednom prilikom sâm izjavio), a zahvaljujući ovoj osobini svog duha, on je čitav decenij, od svoje prve izložbe 1950. pa do svoje prijelomne izložbe 1960, igrao u beogradskom slikarstvu ulogu neprekidno aktivnog pokretača novih plastičkih ideja. U njegovu slučaju riječ je o jednom specifičnom eklekticismu višeg nivoa, o historijski i kulturno vrlo korisnoj misiji upoznavanja i privikavanja sredine na probleme opće internacionalne duhovne klime i to na način koji podrazumijeva superiorno poznavanje bitnih karakteristika dotičnih problema. Popović je informelu prišao poslije 1958. poveden izvanredno sugestivnim primjerima mladog španjolskog slikarstva (Tapiés, Millares, Feito, Canogar i dr.). Pod tim uplivom njegove slike iz tih godina sadržavale su gustu slojevitost materije s ostrim i dubokim urezima u njeno tkivo, a potpunu odsutnost boje zamijenilo je dramatsko kontrastiranje crnih ugaslih površina i bijelih proboja svjetlosti. U slikama iz 1963. dolazi do sve izrazitije upotrebe konkretnog nepikturalnog materijala, širokih metalnih površina, organiziranih u slici po primjeru Burrija u diskretnu geometriziranu strukturu cijeline. Informel Vere Božičković-Popović također karakterizira upotreba raznih neslikarskih materijala (pijesak, katran), a osnovna je vrlina nekih njenih slika izraziti antiesteticizam i robustnost ekspresije, imanentni pravoj prirodi informela kao tzv. »druge umjetnosti«. Pošto je napustio svoj figurativni izraz inspiriran motivima srednjovjekovnog živopisa, Lazar Vozarević je oko 1961.









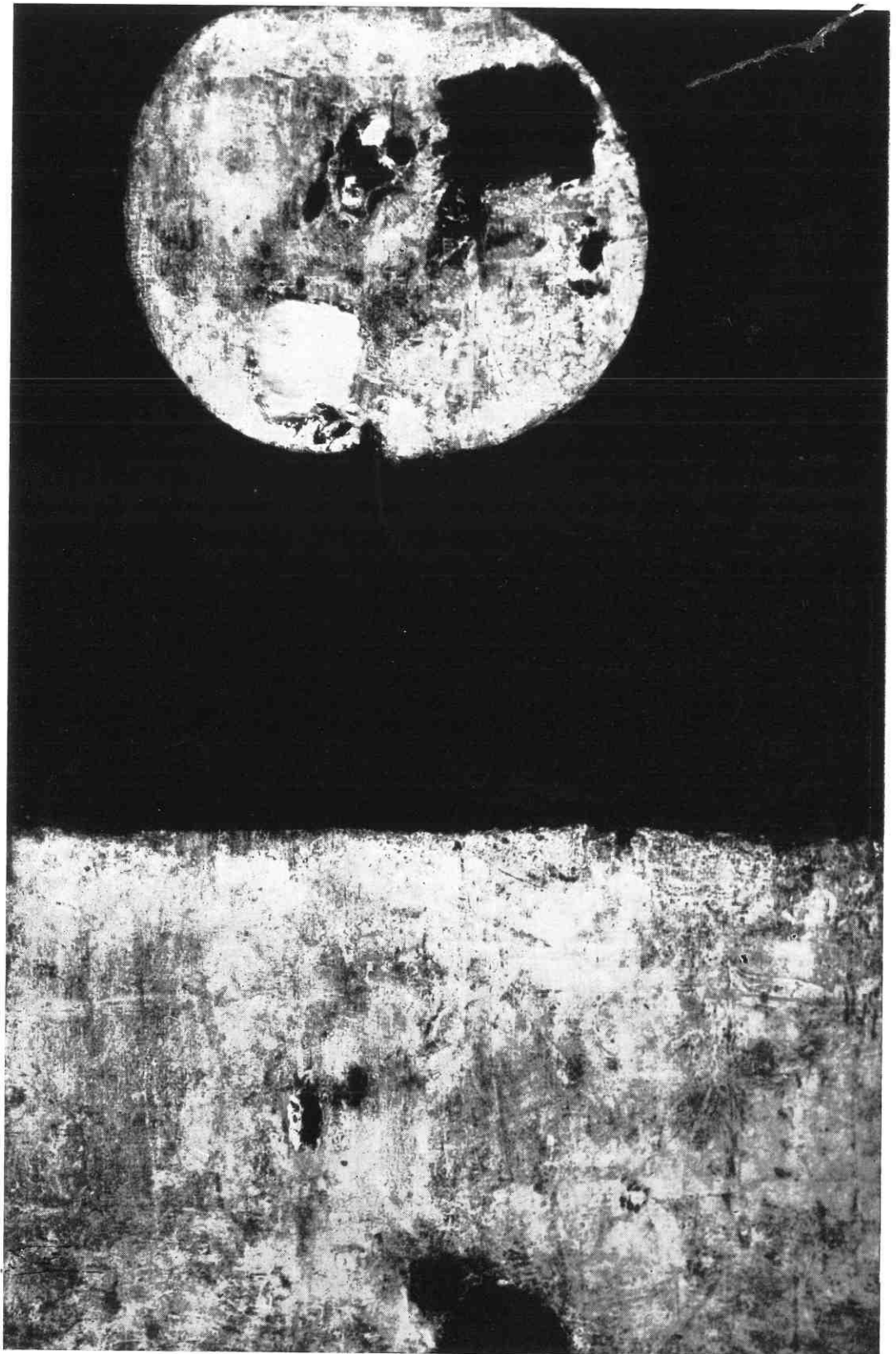
naglo prišao jednoj vrsti besformnog slikarstva u kome odsutnost vidljive predmetnosti nije prekinula vezu s gotovo literarnim značenjem slike: javlja se evokacija prošlosti u opisu patine srednjovjekovnih ikona, tako da je na tim slikama došlo, kako je to tačno napomenuo Aleksa Čelebonović, do »simbioze koja je spajala materiju i predmet«. Dok je Popovićev informel konceptualno jasan, iako se i on u nekim slučajevima približava utisku »apstraktnog pejzaža«, Vozarevićev je u općem osjećanju slike nedvosmisleno vezan za određenu, iako vrlo transponiranu, ideju predmetnosti, i u toj dilemi između napuštanja forme i zadržavanja direktne simbolike slike otkriva se tradicionalistički balast njegove koncepcije informela.

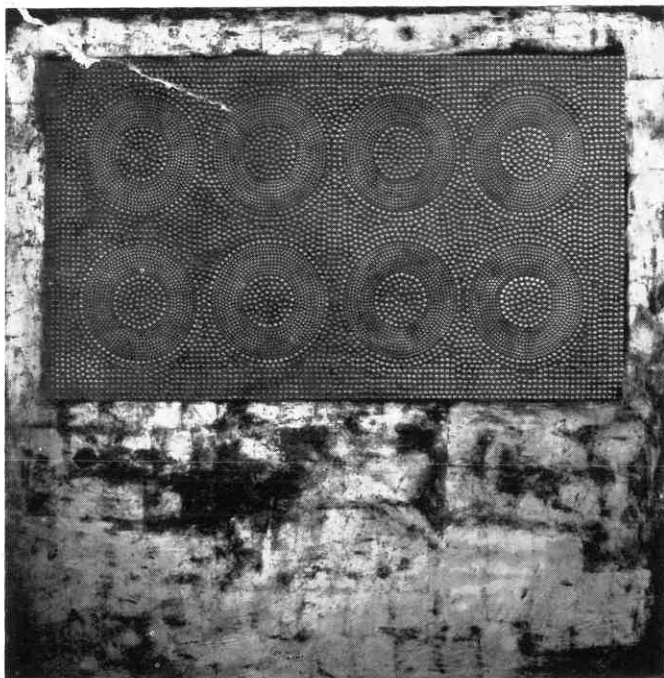
Struja informela u beogradskom slikarstvu na početku 60-tih godina dobila je snažnu potporu u pojavi jedne grupe slikara mlađe generacije (Branko Protić, Zoran Pavlović, Živojin Turinski, Vladislav Todorović) koju je kao homogenu cjelinu predstavio u ožujku 1962. Lazar Trifunović na izložbi »Informel« u galeriji Kulturnog centra Beograda. Karakteristično je za tu četvoricu slikara da su informelu prišli još na akademiji ili neposredno poslije nje, tako da su relativno brzo definirali svoje stilsko opredjeljenje i nisu prolazili kroz one često divergentne mijene koje obilježavaju razvojne putove slikara prethodne generacije. U toj grupi Branko Protić je prvi došao do određene koncepcije slike u kojoj je forma bila dovedena do potpunog iščeznuća, boja je ustupila mjesto dominantnom sivo-maslinastom tonalitetu, a površina je riješena slobodnim širenjem materije u kojoj su tek mjestimična plastička izdignuća nagovještavala tragove kompozicionih fokusa. Međutim, iako je u odnosu na funkciju forme Protić povukao radikalne zahvate, njegov odnos prema materiji ostao je upravo klasičan, pun pikturalnog estetiziranja i njegovanja tonskih gradacija, što je njegovu slikarstvu u cjelini davalo gotovo neotradicionalistički prizvuk. Možda je baš u Protićevu slučaju najjasnije ispoljena dilema koju su slikari naše sredine osjetili ulazeći u avanturu informela: oni su u njoj lako mogli žrtvovati neke sekundarne elemente slike (kao što su bili tema ili kompozicija), ali nisu mogli prihvatiti onaj izmijenjeni karakter načina slikanja koji je upravo i bitan za stvarni inovatorski karakter informela. Kod Protića, kao uostalom i kod ostalih predstavnika beogradskog informela, u sâmom činu slikanja vidilo se strogo računa o pikturalnoj logici slike, a upotreba gole materije nikada nije bila rukovođena motivacijom »antislikarstva«. I djelo ostale trojice nosi u sebi slična obilježja, po kojima se pojedini principi informela prožimaju s nekim elementima klasičnih slikarskih zahvata. Tako su u Zorana Pavlovića površine raznorodnih tekstura prošivenog platna podvrgnute brižljivoj, diskretno geometrizi-

ranom artikuliranju cjeline, u Turinskog je gusta informna materija koncentrirana u brižljivo izbalansirani oblik »znaka«, dok se u Todorovića mjestimični potezi brzog gestualnog postupka zaustavljaju i prekidaju da bi se općem utisku slike dao karakter prizora koji evocira prisutnost jedne slobodno interpretirane pejzažne teme.

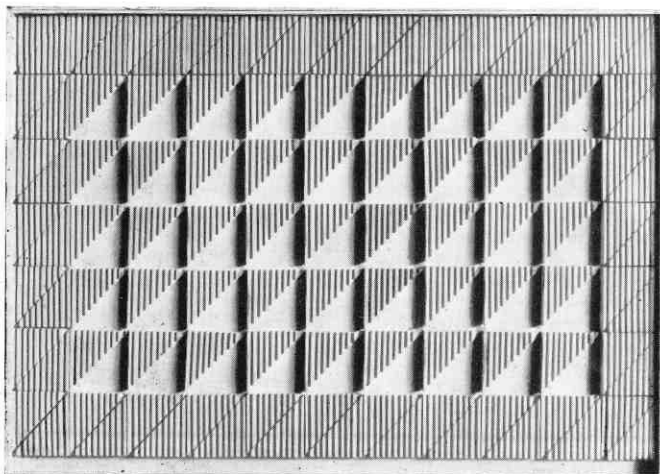
Posebno je pitanje u kolikoj se mjeri slikari tzv. »apstraktnog pejzažizma« uključuju u okvir razmatranja problema nefigurativnog slikarstva. Tu istu dilemu osjetio je još Aleksa Čelebonović kad je u travnju 1962. pripremao izložbu »Apstraktni pejzaž« u galeriji Kulturnog centra Beograda, i mislim da se zaključci do kojih je on tada došao mogu uzeti kao načelno prihvatljivi: gledajući sa stroge teorijske platforme, termin »apstraktni pejzaž« je paradoksalan, a slikari koji se tim žanrom bave moraju se smatrati predstavnicima određenog i precizno definiranog oblika predmetnog slikarstva. Međutim, ako se uzme u obzir visok stupanj transpozicije polazne impresije, što često ide do gotovo potpunog gubljenja prepoznatljivosti predmetnog motiva, neki primjeri takvog tipa slikarstva mogu nesumnjivo doprijeti do razine vrlo autonomne plastičke organizacije slike. Slikarstvo Stojana Čelića, pogotovo ono poslije 1962, najbolje karakterizira ovaj slučaj: njegova slika stalno čuva u svojoj osnovi doživljaj prostora koji je ostvaren u obliku »idealnog pejzaža«, no sâm put do slike vođen je vrlo metodičnom razradom pojedinih plastičkih elemenata (forme, površine, boje i arabeske), a njihov je konačni sklop do te mjere racionaliziran u svom značenju da se impresija viđenog motiva povlači u drugi plan i za sâmu završnu plastičku sudbinu slike postaje činilac od sporedne važnosti. Kod Čelića se, dakle, sâm čin slikanja odvija u toku mirnog i kontemplativnog odmjeravanja kompozicionih i kolorističkih zamisli, a takav proces rada nužno zahtijeva i podrazumijeva od predmetnosti vrlo emancipiran sistem plastičkog mišljenja. Slične probleme sadrži i slikarstvo Miodraga B. Protića poslije 1961, s tim što je kod njega prisutnost predmeta još određenija, uslijed čega kompozicione koordinate slike ostaju, čak i kada predmetni motiv nije eksplicitno vidljiv, uvjetovane prisjećanjem na njegove osnovne formalne atribute. Stoga Protićevo slikarstvo samo povremeno dodiruje osnovni problem naše teme, i to najviše u onoj seriji »imaginarnih predjela« iz 1964. u kojima je interpretacija motiva provedena krajnjim reduciranjem plošnih prostornih planova i odabrane, vrlo sažete kromatske skale.

Jedna od komponenti koja je u poslijeratnom beogradskom slikarstvu bila neprestano prisutna jest uglédanje na različite motive srednjovjekovne umjetnosti. Dok su oslonci na predložke stećaka i fresaka uvjetovali pojavu jedne vrste figuracije sti-

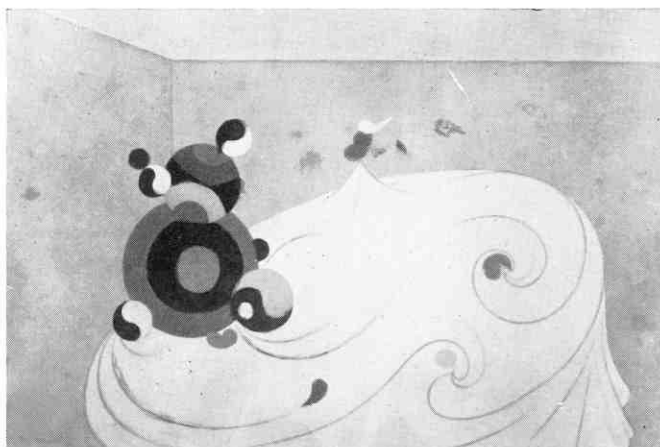




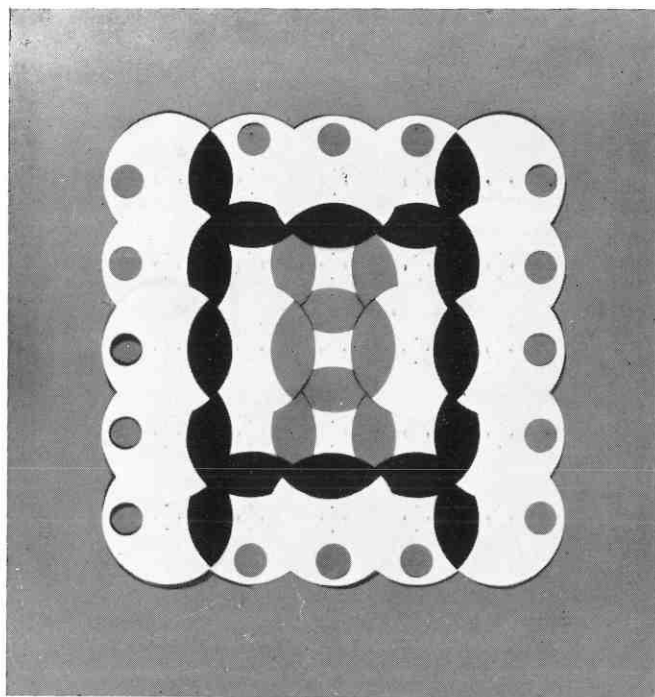
lazar vozarević
kružno pakovanje, 1967.



aleksandar tomašević
delo 65/36, 1967.



ivan tabaković
magija svetla, boje i oblika, 1966.



liziranih oblika (Vujaklija, odnosno rani Vozarević i djelomično Sribinović), oslonci na pojedine primjere dekorativnih motiva utjecali su na nastajanje neke vrste »ornamentalnog strukturalizma« Lazara Vozarevića poslije 1964. i slikarstvo Aleksandra Tomaševića u toku 1966—1968. godine. Nastojeći da nakon prethodne faze informela ponovo nađe utočište u jasno definiranom obliku, Vozarević je od materijala specijalnih željeznih čavala gradio pravilne geometrijske površine kvadrata, pravokutnika ili kruga, koje je potom prelazio zlatnom patinom da bi asociirale na stare, medijevalne predmete. U konstituciji tih Vozarevićevih slika sustieču se recidivi informela sa izvanjski shvaćenom lekcijom optičkog strukturalizma, udruženi s naglašenim dekorativnim učinkom, što je njegovu slikarstvu posljednjih godina davalo karakteristike izrazite jezičke heterogenosti iskazane s osobinama manirizma i u invenciji i u plastičkom izvođenju. Tomašević je, naprotiv, motive ornamenata fresaka shvatio samo kao bazu za samostalnu plastičku organizaciju cjeline, a u izboru sredstava napustio je klasičan način slikanja i usvojio je sistem povezivanja uniformnih drvenih modula u sastave koji su nadmašivali determinante ravne slikane površine i povrimali neke attribute »slike-objekta«. Pojedini primjeri Tomaševićevih »Dela« iz 1967. uspijevali su upravo tom instrumentalnom inovacijom da se jedan u osnovi retrogradni idejni program obrazloži plastičkim učinkom koji je po čistoći i lapidarnosti forme mogao zadovoljiti afinitete suvremene vizualne osjetljivosti.

Slikarstvo Ivana Tabakovića označio je u svoje vrijeme M. B. Protić kao »pokušaj da se krug realnosti proširi do ruba svesti o njoj«. I doista, Tabaković se može u osnovi smatrati slikarom fenomena realnosti, samo što on te fenomene realnosti ne sagledava sa objektivističkog, već upravo sa jednog »metafizičkog« stanovišta; ili tačnije, on ne slika pojavnost neke određene stvari, već samu primisao o toj stvari ili pojavi, i to onu primisao koja se rađa negdje na rubu svijesti i podsvijesti. Teško je zato ući u ikonografiju njegovih prizora i razjasniti značenje scene koju njegova slika predstavlja. Osjećamo, naime, da nastanku slike prethodi konkretan povod, otkriven ili u svijetu iskustva ili u domeni spoznaje, samo što je taj povod toliko individualiziran, da ne kažem »pomjeren« od normalnog shvaćanja stvari, da je gledaocu u konačnom učinku slike sugeriran posve neuobičajen i ne-stvaran spekulativni sadržaj. Upravo zato mi se čini da se Tabaković može smatrati, ne apstraktnim slikarom, već slikarom misaonih apstrakcija, bez obzira na to što se u pojedinim dijelovima njegove slike mogu često prepoznati sasvim određeni predmetni fragmenti smješteni u koordinatama iluzioniranog trodimenzionalnog prostora.

Po mnogim svojim shvaćanjima slikarstvo Radomira Damnjanovića-Damnjana izdvaja se iz konteksta dominantnih umjetničkih gibanja sredine u kojoj nastaje. Njegovo djelo posjeduje kontinuiranu logiku razrađivanja određenih plastičkih problema koji su bili pokrenuti oko 1960. u jednom specifičnom tipu pejzažnog slikarstva, odakle je Damnjan redukcijom i pročišćavanjem forme od naslaga opisnih elemenata postepeno došao (oko 1964) do vrlo sažete vizualne sistematike u kojoj je forma dobila karakter »znaka«. Damnjan je neprestano inzistirao na jasnom vizualnom djelovanju slike, ali nikad ogoljenom do čistog kombiniranja geometrijskim likovima, već naprotiv, sjedinjenom sa značenjem koje će u sebi sadržavati mnoge mogućnosti korespondencije s fenomenima realnosti. Damnjan, dakle, teži simbiozi vizualnih i semantičkih vrijednosti slike, s tim što su i njegov plastički jezik i intencionalnost značenja njegove forme otvoreni prema onim sadržajima u kojima prepoznajemo prisutnost nekih, istina vrlo transponiranih, oblika života današnje industrijske epohe. Damnjan svojim opredjeljenjem, podjednako vizualnim i idejnim, prvi u beogradskom slikarstvu nedvosmisleno svjedoči o prerastanju naše sredine od »prirodnog ambijenta« u »tehnički ambijent« i time ukazuje na jednu od bitnih činjenica naše suvremene životne situacije. Na određen način uključuju se u ovu temu i neki projekti Kolomana Novaka, koji su zapravo prvi pokušaji kinetičke umjetnosti na našem terenu. Njegov »Kinematički varijabile«, izložen 1965. na izložbi »Nove tendencije 3«, može se po svom vizualnom učinku smatrati nekom vrstom »pokretne slike«, a i njegovih posljednji radovi, u kojima je došlo do intervencije stvarne svjetlosti u dobivanju efekta pokreta, nisu lišeni svojevrstne »slikovitosti«, iako u samoj biti svoje pojave napuštaju sve formalne oznake slikarstva i prelaze u poseban i autonoman plastički rod.

U zaključku, poslije toga kratkog osvrtu na mnoga individualna shvaćanja u okviru nefiguracije u suvremenom slikarstvu Srbije, trebalo bi se vratiti na neka načelna pitanja. Može se prije svega utvrditi da su slikari o kojima je bilo riječi vrlo rijetko mislili izvan koordinata predmetnosti, ali je isto tako primjetno da ih ta prisutnost ideje o predmetu u njihovoj svijesti nije omela da se upute u razvijanje mnogih samostalnih problema gradnje slike. Moglo bi se, paradoksalno, reći da su oni neprestano razmišljali o predmetu, ne vodeći, međutim, u trenucima rada na slici, o njegovoj prisutnosti strogog računa. Ponovo stoga treba istaći da je termin »apstrakcija« u svom užem teorijskom značenju teško prihvatljiv za oblike koji su, u težnji za prevladavanjem neposredne predmetne intencionalnosti, nastajali na našem terenu, i upravo ta činjenica nepo-

stojanja posve čistih oblika apstrakcije mislim da je jedna od karakterističnih crta u fizionomiji srpske suvremene umjetnosti. Razlozi toj pojavi sigurno su mnogostruki, kulturni i sociološki: s jedne strane, neki urođeni pogledi na karakter umjetnosti i umjetničkog djela, čiji korijeni vjerojatno sežu dublje u prošlost, nisu do kraja dopuštali emancipiranje vizualne fantazije u mjerilima koja pozna svjetska i evropska suvremena umjetnost, a i sami slikari su se u odabiranju svojih uzora prije orijentirali na one izvore koji su u suštini više potvrđivali nego opovrgavali njihova u određenom smjeru već formirana gledišta. S druge strane, apstrakcija kao način mišljenja može se u svom čistom i radikalnom stupnju javiti u naučno i tehnički visoko razvijenim sredinama, što naša u svom dosadašnjem historijskom razvoju svakako nije bila. Svi su ti momenti uvjetovali postepeno konstituiranje određenih društvenih prilika i duhovnih stanja koji su u posljednjih pola vijeka odnjegovali na ovom tlu one tipove plastičkih jezika koji su ne samo najbolje odgovarali ustaljenim shvaćanjima sredine, već su ujedno na određeni način ta shvaćanja upravo i najadekvatnije izražavali. Iz svega toga, međutim, ne bi trebalo zaključiti da je ovdje riječ o neoformljenom i nedoraslom načinu reagiranja na opća duhovna i plastička iskustva suvremenosti: jer unutar te historijsko-umjetničke cjeline javio se ipak, usprkos mnogim ograničenjima koja su uvjetovala prilike i mogućnosti sredine, niz uzbudljivih individualnih avantura koje su na realnost svog vremena znale odgovoriti živom mišlju i autentičnim stavom. Od samih umjetnika mislim da se više i ne može zahtijevati; a kada se sve te njihove pojedinačne sudbine povežu u jedan zajednički organizam, dobiva se onaj kompleksni kontinuitet mišljenja u kome svi individualni slučajevi prerastaju u jedno opće gibanje šireg historijskog, društvenog i kulturnog značenja. U tom smislu može se zaključiti da oblici nefigurativnog slikarstva iznikli na našem tlu vjerno tumače određena stanja i sklonosti sredine kao svojevrstni svjedoci vremena i prilika u kojima su nastali.

