

126

jugoslavenska sekcija pariskog bijenala mladih

galerija suvremene umjetnosti
zagreb

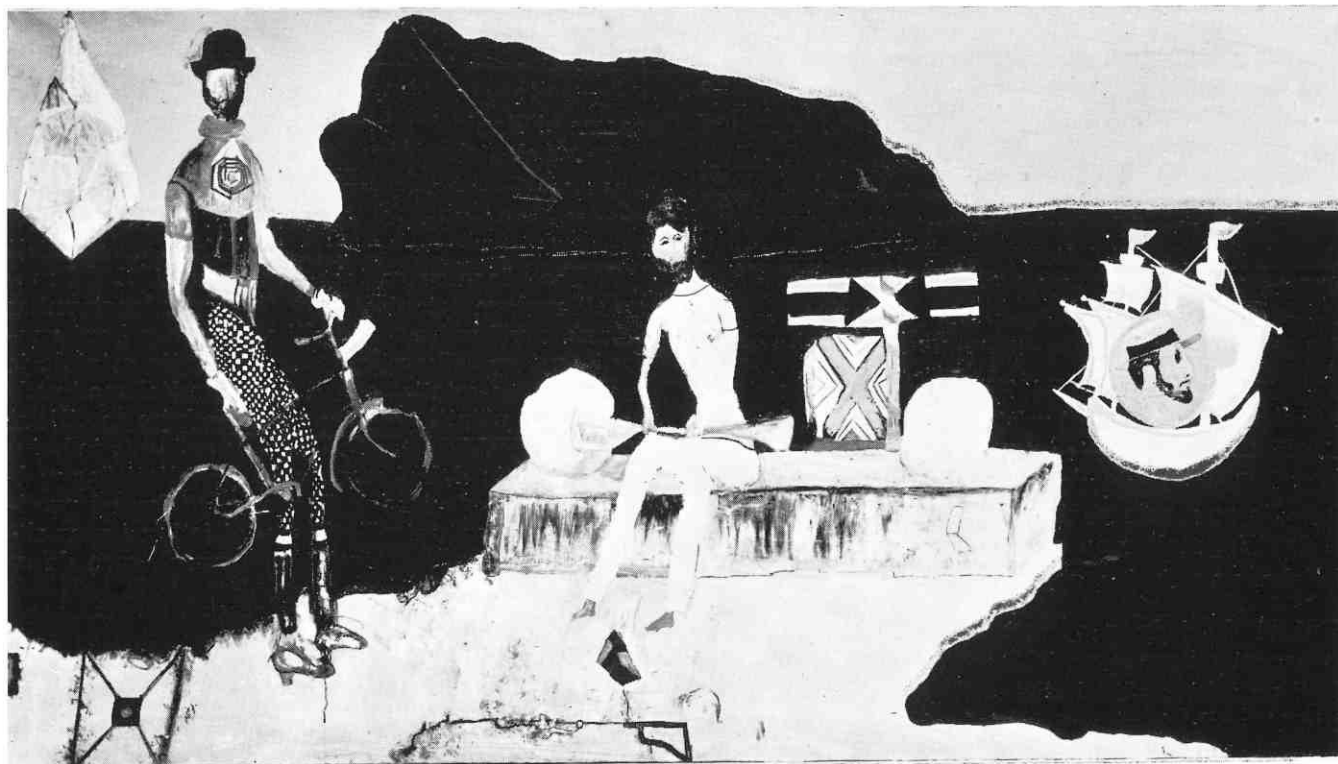
željka čorak

U sve bržem smjenjivanju i pretapanju vremenskih cjelina obilježnih nekim zajedničkim određenjima, i granice decenija postale su preširoka mjera.¹ Preširoka je tako i granica ovog decenija za zajednički nazivnik novim zbivanjima u suvremenoj umjetnosti (možda ne iz jedne dalje retrospektive); mnogi oblici i pojave koje smo nedavno, prije četiri ili pet godina, odvagivali kao novosti na vertikalnoj osi, preselili su se u mirne slojeve horizontalne popratnosti i odživljavanja, a sedamdesete godine na svom domaku čini se da se sažimaju oko

¹ O takvoj se apstraktnoj mjeri naravno može govoriti samo uvjetno, u idealiziranom vertikalnom sistemu vremenskog slijeda: jer u horizontalnom presjeku vremena, u prostoru vremena, postoji sve istovremeno, a već prvo razmišljanje o prevagnućima dovodi do stvaranja vertikale. Vertikalni sistem međutim, sa svojim naglaskom na jedinstvu, nije ništa drugo nego stilizirana projekcija horizontalne mnogostrukosti, i takav može imati svoje značenje kao pokazatelj.

nekih tačaka koje ih već razlikuju i čine prepoznatljivima na ljestvici vremena. Da bi se te tačke pokušale imenovati, dokazni materijal morao bi biti mnogo širi, općenitiji ili tipičniji nego što je jedna mala sekcija istina velike izložbe — jugoslavenska sekcija pariskog Bijenala mladih (izložba u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti). Pa iako je neodgovorno tražiti sintezu po nedostatnim simptomima, bilo bi također suvišno posve odbaciti pretpostavke u ime znanja. A djela dvanaestorice mladih autora na ovoj izložbi izazivaju na niz takvih širih pretpostavki.

Poetski nadrealizam Radomira Reljića čuva u sebi tragove svih postinformelnih zbivanja, simbolizirane čak pojedinim karakterističnim motivima, znakovima, unutar jedne slike; ali, u toj svojoj čudnoj dvostrukosti stvarno naslikanih i simbolično prisutnih, oni su kao relikti



doplavljeni vodom ili lađom na jednu drugu zemlju. Vrlo je moguće da će u njoj postati suvišni.

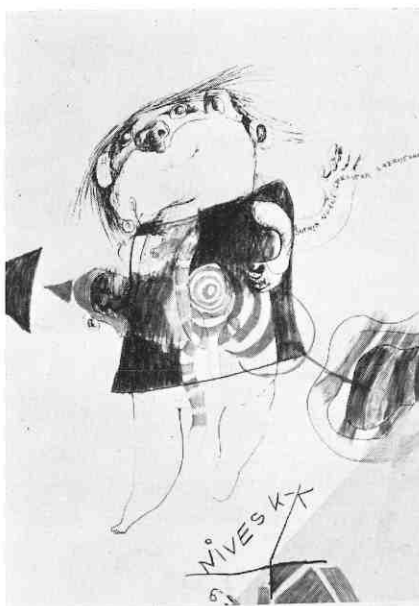
Za razliku od potpune intencionalnosti figuralnih oblika u slikama, struktura Reljićevih crteža ponekad je struktura gotovo slučajnih saveza oblika, u organizaciji koja je, kao privremena dovršenost, samo jedna od mogućih metamorfoza stvorenih pokretima ruke, zaustavljena u tadašnjoj asocijaciji.

Stavljajući uz Reljićevo slikarstvo etiketu »nadrealizam« moramo osjetiti kako ona nije sasvim dostatna, ili bar sasvim određena. Jer se značenje tog pojma razdvaja na uže prostorno-vremensko, koje znači prostor, vrijeme, ličnosti, način, nasljeđe, i na opće obilježje koje je na neki način stvaralačka konstanta. Uz Reljićevo slikarstvo može se razmišljati o odnosu nadrealizma i nove figuracije, o transformacijama pojmova realnog i nadrealnog, o pretvaranju nadrealnog u simbol i metaforu, i o širenju područja svijesti.

U nešto drukčijem obliku vrijedi to i za slikarstvo Nives Kavurić-Kurtović.

Ona je potpuno definirala svoju morfologiju, svoje bijele plohe u kojima se, kao u nekom prostoru mišljenja, raslojava artikulirano i neartikulirano, antropomorfno i raščovječeno, podsvjesno i svjesno, kao misao u fazama svog oblikovanja do određenosti. U tom je kontekstu značajna upotreba pisane riječi-rečenice-misli, ne samo u grafičkom obliku, već i u unošenju svoga specifičnog značenja. Tehnika Nives Kavurić-Kurtović, vrlo umjerenom kolažiranju u kome strani materijali — ondje gdje su uneseni — kao da simuliraju običan potez i običan namaz boje, svojevrstan je pokazatelj koji govori više o općoj fazi sabiranja nego ekspanzije.

Grafika Branka Miljuša stvorena je čistim obrisima i plohama, geometrijskim oblicima ispunjenim sitnim organskim motivima koji dobivaju ulogu apstraktne priče, odvijanje;



ono što je za ovaj tekst posebno zanimljivo jest odnos dviju gotovo identičnih grafika, samo s malim pomakom između jedne i druge, malom razlikom koja se pretvara u vremensku dimenziju.

Virgilije Nevjestić sa svojim bošovskim mikrosvijetom drukčije rješava višeznačnost svojih oblika, odnos zajedničke forme i jedinica od kojih je građena; ali i on inzistira na dimenziji postepenog i pažljivog čitanja plastičkog djela.

Bakropisi Nagornoga umjereni su u svakom pogledu, ponešto eklektički u odnosu oblika i serije njegovih sastavnih elemenata; način odviše personaliziran da bi se vezao s novim tendencijama, premalo ličan da bi se usporedio, recimo, s Kuduzom.

Kod Galića se bilježi mijena dinamike slike u korist statičnosti, raslojenje fonda i nova, suženija i određena gama. Porast dopadljivosti, možda i praznine, u morfologiji koja, u cjelini izložbe, djeluje kao da je već na izmaku.

Skulptura Franca Rotara ne otvara nikakvu novu problematiku niti joj se pridružuje, a svojim oblikom neposredno podsjeća na neke ne tako nove pojave evropske skulpture (Pomodorove kugle). Arhitektura je predstavljena projektom vile na Bledu Marka Mušiča. Taj je projekt polemičan i prema funkcionalističkoj i prema organskoj tradiciji suvremene arhitekture. O svojoj slobodi interpretacije funkcije i oblika dotiče ono područje olabavljene kauzalnosti gdje je teško odrediti granice između prava individualnog talenta, proizvoljnosti i anarhije. To područje olabavljene kauzalnosti već je uostalom dugo prisutno u suvremenoj arhitekturi, pa Mušič može biti još jedan povod da se o njemu zapitamo. Ovaj čas zanimljivo je upozoriti na Mušičev odnos prema pejzažu, njegovu okrenutost unutarnjem prostoru.

Dvojica fotografa, Četković i Lovrić, nalaze se na suprotnim krajnostima shvaćanja svoga medija. Dok Četković svoju liričnost nalazi u

krajnjoj pojednostavnjenosti motiva (a moramo reći da Masline ipak potječu iz informelne vizoje svijeta na koju smo se navikli i zato nam je lakše prihvatljiva), Lovrićeve fotografije preuzimaju od onog slikarstva koje je sa svoje strane preuzimalo od fotografije (sjetimo se samo Rauschenberga) i tako postavljaju pitanje granica rodova, izraza, tehnika, a i razložnosti vlastitog postojanja.

Dvoje scenografa, Dagmar Stojanović i Živorad Kukić, na prosječnom su nivou koji zasad ne izaziva ni prigovore ni pohvale.

Brojne interpretacije djela apstraktnog slikarstva inzistirale su naročito na pojmu prostora, tako da se za umjetnost neposredno prošlog razdoblja upravo ispitivanje subjektivnih i novih tipova prostora ustalilo kao jedna od osnovnih karakteristika.

Izrazitije usmjerenje jednoj drugoj problematici, problematici vremena, očituje se već dulje u različitim pojavama. (Time nije rečeno da se ova dva područja uopće mogu međusobno isključiti, već da se pomakom naglaska izdižu iz zajedničkog horizontalnog presjeka vremena na njegovu vertikalnu os.) Izenađuje kolik broj eksponata na ovoj izložbi upućuje na tu problematiku: Miljuševe grafike sa sukcesivnim pomakom jasno uključuju fenomen vremena; Virgilije Nevjestić, aditivnim postupkom u građenju oblika, inzistira na postepenom čitanju svoje grafike, dakle na dimenziji vremena u doživljavanju plastičkog objekta; u manjoj mjeri to bi se moglo reći i za Nagornoga, a doslovno uzevši vrijedi i za Nives Kavurić-Kurtović, što je tek jedna od dimenzija njenih pisanih rečenica.

Na jednom još širem planu uopćavanja, i taj se obrat problematici vremena očituje kao simptom jednog značajnijeg zbivanja. Riječ je o intencionalnijem usmjerenju doživljaja gledaoca, o usmjerenju interpretacije, o određenijoj sugestiji, o ja-

čem apelu na svijest. Pisane rečenice Nives Kavurić-Kurtović koordiniraju odnos slika-riječ, to jest slika-misao, i naročito su način usmjerenja doživljaja u času kad je on, oslobođen svih smjernica figuralnog motiva i anegdote, dospio do krajnjeg ruba svoje slobode. (U istom svjetlu može se gledati i problem pojave nove figuracije, što je naravno samo jedna od mnogih mogućnosti.)

Vrlo je zanimljivo kako se u tu postavku uključuje arhitektonski objekt Marka Mušiča (ne govorimo sada o njegovoj kvaliteti). Umjesto zidnih ploha rastvorenih na bledski pejzaž, Mušič je preferirao zatvorene prostore, otvarajući škroto ali promišljeno upravo onu vizuru koju je sam odabrao. Kao i u gornjim primjerima, postoji dakle prisila sa strane djela, ali ne više prisila u obliku golog senzornog šoka. Arhitekt ne dopušta nesvjestan i usputan odnos prema pejzažu, ne dopušta ulaženje širokih vidika u sobu kad ih nečije oči nisu namjerno prizvale. Da bi se doživio pejzaž, vanjski prostor, treba ga osvojiti svjesnom namjerom: da se pride prozoru, ili da se izide napolje.

Prije trideset i više godina, Aldous Huxley pisao je o budućim umjetničkim djelima kao »umjetničkim djelima od golih čulnih doživljaja« (Vrli novi svijet). Inzistiranje na jačem vezivanju svijesti, koje se ovdje javlja kao šira pretpostavka, utješna je misao do koje se na ovoj izložbi moglo doći.

slike gabrijela stupice

moderna galerija
ljubljana

12. 1/12. 2. 1968.

željka čorak