

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

Dvije stotine i osam bibliografskih jedinica u izvrsnom katalogu Stupičine ljubljanske retrospektive (predgovor Zoran Križišnik, uvodna studija »Ob slikah Gabrijela Stupice« Luc Menaše, podaci Ljerka Menaše) govori o interesu koji je Stupičino slikarstvo pobuđivalo od samih svojih početaka. Čini se obeshrabrujućom ta brojka, kao da je sve rečeno, sve sređeno, kao da je svaka riječ unaprijed osuđena da bude samo ponavljanje. Izvršene su analize, rojevi pribilježeni asocijacija oblijeću oko slika, odvagane su pripadnosti i nepripadnosti, izrečena priznanja. Pa ipak, iskušanje je veliko. Jer reći isto ne znači uvijek ponoviti. Nekad je to dokaz o sloju srodnosti ljudskih priroda; nekad pak potvrda o dubokoj i gotovo nepomjerljivoj određenosti govora kojim se neko djelo gledaocu obraća.

*

Stupičin način upotrebe oblikovnih sredstava od samih početaka vidljivih na ovoj izložbi daje da se osjetiti stalna podloga održana u čitavu stvaralačkom djelu. Njegov prostor nikad nije stvoren iluzioniranjem dubine; on je funkcija plohe, neomeđen i bez dokaza prisutan kao zlatni fondovi bizantski, ili je to opet tek po svjetlu, kao u baroknih majstora. Plošna je pozadina Avtoportreta s prijateljem, plošan je Jasmin, Beli stol obuhvaćen je tek tamom. Prostor kao tama ili svjetlost. U početku tama: nagrizla rubove stvari i čini boje blagima i vremenitima. Svjetlost se zaustavlja ne da bi oblikovala volumen, nego mrlje u kojima prosinu lica ili predmeti. Dramatski kontrast obilježava tako velike kompozicije (Pred sprevodom), portrete (Žena v rdečem), pa i mrtve prirode (Granatne jabolke), a boja iskazuje svu svoju ekspresivnu i simboličnu vrijednost.

U ranim slikama Stupičin potez, trag ruke, važan je graditelj površine: udarci kistom gdjekad imaju živu i promišljenu slobodu Velazquezovu (haljina na najranijem portretu kćerke — haljine Velazquezovih infantkinja). Jedan udarac

jedan je oblik, u krajnjoj međusobnoj uvjetovanosti (Jasmin).

Tama međutim biva i tama mira, čistog postojanja, a potez se poistovjećuje s gradnjom strukture površine koja je prostor i atmosfera (Deklica v ateljeju I). Kasnije, platna su od same svjetlosti: svijetla modrila i bjeline obuhvaćaju slike, a put do njih kao da je rezultat postepenijeg iskustva slikarevog prema sve većem miru, pomirenju i osamljenosti. Struktura površine osvaja sve nove i nove kvalitete. S porastom njena značenja javlja se i grafizam kao sve značajniji ekspresivni element. Predmeti se svode na svoje kosture, svoje simbole, svoje znakove. U zrnatu finoću bojene površine ulaze i nježna tkiva vanjskog svijeta, mali mrežasti krugovi čipaka, da-i-ne tkanje velova, papir ispisan slovima što u te izdvojene prostore donose neka značenja koja se odmah gube i izjednačuju sa zatečenim. Stupica često iluzionira kolaž, slika ono što se čini kao nalijepljeno, stvarajući tom kontrapsihologijom tehnike sasvim nove sadržaje svojim slikama.

*

Stupica se nikada nije odrekao figure, predmeta. To će reći da sapočavanje sadržaja svojih slika nije prepustio samoj autonomnoj (i međuzavisnoj) vrijednosti osnovnih likovnih elemenata, već ih je sabirao u određene simbole da bi interpretaciju strože i nedvoumnije usmjerio.

Iskustva zbivanja u suvremenoj umjetnosti sigurno da mu nisu bila strana, ali ni više ni manje od zajedničkog posjedovanja vremena i bivanja u vremenu na način jedne osjetljive stvaralačke ličnosti.

Tako se mogu učiniti prisutnima neki tragovi kubizma (Figure z lampijoni I, II), pa makar samo u najširem vizuelnom utisku ili tehničkom postupku; sklonost prema krajnjoj sinteznoj i sugestivnoj moći stiliziranog naivnog i dječjeg crteža nekad napominje svijet Dubuffeta, ali se od njega razlikuje svojom velikom urođenom profinjenošću i plemenitošću. A sigurno je da

je apstraktna umjetnost pridonijela Stupičinoj kompoziciji, i to se zamjećuje u slikama kao što je npr. Deklica s podobico.

S dubokim unutarnjim zadovoljstvom može se osjetiti na koji je način u tom individualnom i posebnom Stupičinom svijetu održana prisna veza s tradicijom evropskog slikarstva. Sliku »Pred sprevodom« nazvao je dr Luc Menaše »noćnom stražom slovenskog slikarstva«, i istina je da se u Stupičinu djelu obnavlja onaj isti odnos tame i svjetlosti baštinjen od velikih majstora baroka.

Stupičin Avtoportret ikona smjernica je za jednu drugu asocijaciju, polazna tačka u praćenju manirističke komponente njegova djela. Još više El Greco nego ikona, to izduženo lice kao oblik i žarište čistog duha, s očima iz velike dubine, i taj nagib, ta blaga dijagonala — u isto vrijeme rast i udaljšavanje, prisutnost i napuštanje, neuhvatljivo postojanje na granici dviju stvarnosti od kojih nijedna neće prevagnuti.

Od tog izvanjski najčišćeg primjera neke se komponente mogu pratiti i dalje: izduženost oblika koji neprekidno raste dvosmjerno, izvan sebe i u sebe, boja, svijetla prema najčišćoj i najapstraktnijoj svjetlosti, i prostor subjektivan i nestvaran.

Kao što je u manirizmu oživio srednji vijek snagom svojih početaka i svoje smrti, i kod Stupice je jedan lični srednji vijek na narednoj stepenici asocijacije: u krhkosti i lomnosti oblika žar spiritualnog, snaga simboličnog; tkivo u svoj svojoj ranjivosti; predmeti u značenju ikonografskih atributa (stručak cvijeća, paleta, lepeza, ptica, vijenac); aluzivna i simbolična prostornost. Ali ta abrevijatura stvarnosti, stilizacija oblika do suštine nije prisutna samo u formama, već i u značenjima: kad jedna osamljena figura na slici napokon dirne drugu (Slikar in njegov model), onda je to u hijeratskom srednjovjekovnom odnosu, gdje simbolična gesta polaganja dlana na glavu znači međusobno

davanje i prisvajanje, zaštitu i prisnost. I osjećaj dakle kao velika čista ploha, sveden na onu krajnju srž iz koje ga svaki primalac može širiti to više što više od njega oduzima.

Iako to sažimanje i prepoznavanje historije u jednom djelu može biti proizvoljno i nastavljeno u beskraj, ima malo djela koja su kadra da na nj potaknu; Stupičino kao lepeza, njegov dragi znak, rastvorena onoliko koliko joj širine pruži dlan koji je prihvati, a ponoć je njenog raskriljenja još uvijek daleko izvan dohvata.

*

Čovjek, predmet, prostor: odnosi, značenja, šifre jednog svijeta. Tišina i zatvorenost vlastitog atelijera može podsjetiti na Vidovića, na suzdržana postojanja njegovih lutaka, njegovih satova, njegovih svijećnjaka; ali kod Stupice umjesto lutke u prostoru je malo ljudsko biće koje može biti lutka samo do neke mjere, do očiju, velikih, živih i tamnih, te luče mikrokozma. Tema osame. Uvijek jedna figura, sama usred nečega: branjevka (piljarica) među predmetima koji to više nisu, pretvoreni u nepoznat oblik svoje suštine; a brojke kojima su označeni, neodstupne i nedvoumna značenja, još šire zagonetku između nepoznatog i određenog, znanja i mjerila;

nevjeste, same na prijelomu života, s tugom u nepomičnosti svojih visokih bijelih likova, nedodirljive od prošlosti, zastale pred budućnošću, s rasutim i nježnim atributima sadašnjeg časa koji se produžuje u vječnost;

slikar, kome pismo iz vanjskog svijeta donosi vlastito ime, kao vezu s onim dijelom nas koji biva po drugima.

Još uvijek zatim preostaje svijet stvari, rekao je Rilke. I tema osame pretvara se kod Stupice u temu saveza protiv osame. Savez bića i stvari: mala djevojčica sjedi na stolici, i jedino su njih dvije u cijelom svijetu koji ih okružuje; u golemoj disproporciji, predmet obuhvaća i nosi dijete poput strpljive vjerne životinje. Igračke na stolu kao da

su nitima vezane o ruke djevojčice, i kao da čitavo to poleglo kazalište čeka na njen mali pokret da bi oživjelo u nekoj nijemoj dogovorenoj priči. Savez bića i bića: uho slikara koje sluša nečujan mali glas, ruka u gotovo beznadnoj dubini ipak na domaku drugog bića.

*

Iza ponovnog interesa za figuru ne stoji neka tako hitna i neodgodiva vizija novog čovječanstva ili njegovih novouočenih svojstava, da bi se nova figuracija dala tako jednostavno objasniti i razgraničiti od stare kao što se to ponekad čini. Podzamani proces sigurno je mnogo dublji i obuhvaća mnogo više područja nego što su likovne umjetnosti same. Figura se javlja više kao simptom potrebe za većom određenošću saopćenja i komunikacije, a konteksti u kojima je pojedine ličnosti primjenjuju pokazali bi dakako i prema kojim je područjima usmjerenost najviše interesa. Ona bi također, zajedno sa svim svojim nadrealističkim, simbolističkim i ekspresionističkim povratnim kartama, mogla ukazati na jednu fazu sažimanja, u svakom pogledu pa i tehničkom, a da time nikakve nove mogućnosti nisu okrnjene. Ali tako daleko nije ni potrebno ići. Možda bi neko sociološko objašnjenje potražilo u omjerima rata i mira razlog tom posvudašnjem povratku lika, ili bi nekim drugim presjekom vremena našlo koliki je višak samoironije čekao da se negdje jasnije iskaže. Ili nekih sadržaja drugog imena?

U takvoj situaciji slikarstvo Gabrijele Stupice ukazuje se u svoj svojoj morfološkoj aktualnosti, ali s jednom velikom prednošću: s neporecivo vlastitim razvojem koji se nikada nije prepustio nesvjesnim tokovima općih zbivanja. Pa kao što Stupica sam sebe nikada nije tjerao na velike skokove prilagođivanja vremenu, ni danas te tendencije koje ga dostižu i iznose na vrh zbivanja ne mogu da mu išta dodaju ili išta oduzmu. Svojoj kvaliteti i svom svijetu sam je stvaralac i sam je odgovoran. I taj ga argument utvrđuje na samom vrhu u našoj i visoko u svjetskoj umjetnosti.

izložba dragoša kalajića

**galerija suvremene umjetnosti
zagreb
29. 2/17. 3. 1968.**

željka čorak

Nakon razdoblja prevlasti apstrakcije, koje je značilo doseg krajnje individualne slobode oblikovnog čina i maksimalno osamostaljenje oblikovne materije kao posrednika između namjere stvaraoca i primanja gledaoca, javila se nova problematika »pojačane namjere« (nazovimo je uvjetno tako), koja se očituje uglavnom u dva smjera. I jedan i drugi smjer postavlja pitanje značenja, svrhovitosti i po tom suštine umjetnosti, ali su rješenja bitno drugačija. Dok se jedan (uzmimo kao primjer, radi jasnoće, Vasarelyja i sve slojeve u kojima je dublje ili pliće odjeknuo) bavi pitanjem takozvane demokratizacije umjetnosti i rješava njenu svrhu pristupačnošću koju postiže formalnim pojednostavnjenjem (na optičke formule izračunatog djelovanja) i tehničkom umnogostručivošću — pristupačnošću koja iz plastičkog djela čini »ludički«, u krajnoj liniji dekorativni element čovjekove okolice — drugi smjer, kome pripada i autor izložbe koja je tema ovog osvrt, inzistira na drugačijoj vrsti angažiranja, na obliku kao vidljivom izrazu kritičke svijesti, na dimenziji vidljive misli. Ni jedan ni