

treći trijenale likovnih umjetno sti

beograd
6. 7/15. 9. 1967.

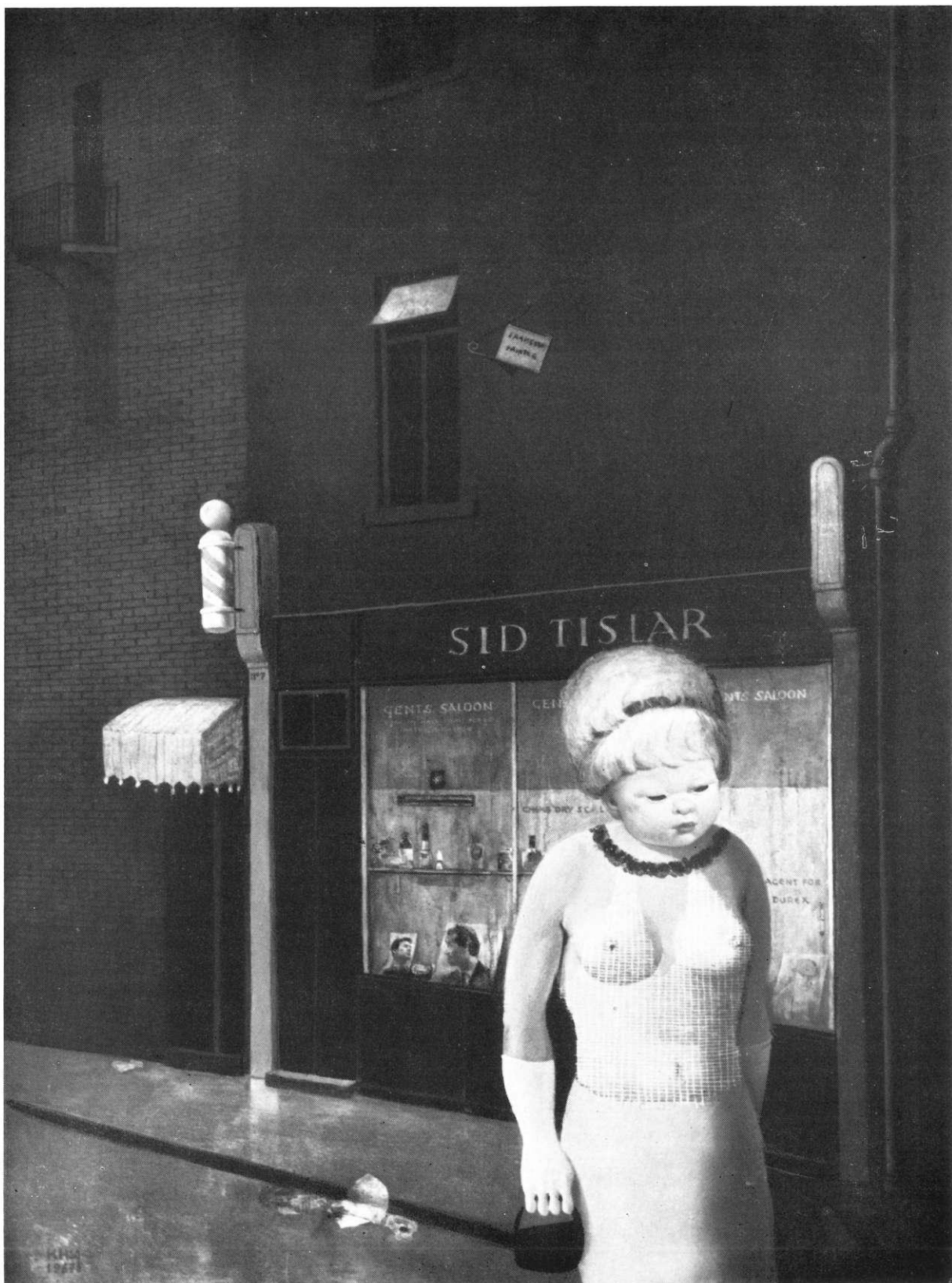
božidar gagro

Osnovni cilj Jugoslavenskog trijenala likovnih umjetnosti, utemeljenog god. 1961. u Beogradu, postignut je: s tri dosad održane smotre on se afirmirao kao najobuhvatnija manifestacija likovnog karaktera u nas, kao širok presjek čitavog raspona likovnih ideja i realizacija, na području slikarstva, kiparstva i, u najnovije vrijeme, grafike. Stalnost manifestacije i solidnost pregleda pružaju garanciju uspjeha. Može se, naravno, samo poželjeti da tako bude i nadalje. Pored toga, može se Trijenalu poželjeti da se skući u prostoru pogodnijem nego što je to 3. hala beogradskog Sajmišta, udaljena od gradskog središta, i s tim u vezi još djelotvorniji publicitet; da bude popraćen sastancima i diskusijama likovnih kritičara i historičara umjetnosti, umjetnika i svih onih koji se pojavljuju, ili bi trebalo da se pojavljuju, kao njihovi sugovornici, i koji bi iznijeli na vidjelo, pretresli i obznanili najaktuelnije i najzanimljivije praktičke i teoretske teme vezane uz umjetnost predstavljenu na Trijenalu; ukratko, da se od pasivnog pregleda preobrazi u događaj kojeg će se posljedice blagotvorno i pokretački odraziti na stanje stvaralačke misli u domeni likovne kulture.

Naša zapažanja o Trijenalu kretat će se dalje od konstatiranja početnog uspjeha, od njegove opće korisnosti i potrebnosti. Paradoksalno: upravo taj uspjeh koji smo istakli postaje već sada, i bit će možda potencijalno sve više, opasnost po njegovu trajniju afirmaciju i održanje; Trijenale se afirmirao, no Trijenale se i institucionalizirao u lošem smislu, na putu je da postane uhodana smotra čije datume organizatori, publika i sami umjetnici dočekuju poslovno i neuzbuđeno. Uz neke organizacijske nedostatke koje ne bi bilo teško ukloniti — žiriranje npr., na čemu je ove godine učinjen osjetan napredak — mlitavost »salonske« konceptije Trijenala, evidentna na izložbi 1964, osjetna i na ovogodišnjoj, ostaje i za budućnost njegova slaba strana.

krsto hegedušić
soho, 1967.

133



Uočavajući latentnu opasnost anemičnosti, priređivači su ove godine već uveli novosti koje, prije nego što bi dale korjenit rezultat, svjedoče o njihovoj dobroj volji i usmjerenosti. Izostavljanje neposrednog pozivanja, na sve sudionike proširena obaveza žiriranja djela, spriječilo je da se masovno pojave radovi umjetnika čije sadašnje stvaranje nije na visini njihova imena; istovremena je posljedica pretežno prisustvo mlađih i aktivnijih umjetnika. S druge strane, u općoj koncepciji izložbe učinjen je prvi, iako formalan i neodlučan, zaokret od *informativne* orijentacije, pasivne i statične, dinamičnijoj i subjektivnijoj *interpretativnoj* orijentaciji. Organizatori su nastojali da ožive masu stilski raznolikog izložbenog materijala grupirajući je u nekoliko osnovnih stilskih cjelina. Svaka grupa djela povjerena je po jednom kritičaru, članu organizacijskog odbora, kojega je dopala i dužnost da je kraćim tekstom prezentira u katalogu. Evo tih odjeljaka: Umjetnost ravnoteže (V. Maleković), Tendencije ekspresionističkog realizma (M. Juteršek), Nadrealno, fantastično, magično (D. Đorđević), Simbolika i znak (A. Bassin), Asocijativno slikarstvo, lirska apstrakcija, informel (L. Trifunović), Nova figuracija (Đ. Kadrijević) i Nova tendencija (B. Kelemen). Kritičari su mahom mlađi, te s izuzetkom L. Trifunovića, koji je svojim nazorima otprije blizak stilskoj struji koju patronira, i Đ. Kadrijevića koji je prošle godine u Beogradu organizirao jednu izložbu nove figuracije beogradskog kruga umjetnika, svi su se ostali, neki manje neki više slučajno, našli u ulozi predvodnika odgovarajućih tendencija, što nije išlo na ruku uvjerljivosti njihovih tumačenja. »Niko od ljudi koji su saradivali na kompoziciji ovog Trijenala nije gajio iluziju da će se stvaranjem ovih »stilskih grupa« definisati stvarnost i suština izloženih dela. Bio je to pokušaj — iz one kategorije uzaludnih pokušaja

koje moramo činiti — da se međusobno približe slike na bazi nekog njihovog opšteg opredelenja, da se uspostave loze i porodice u kojima svaki član ima svoju nesumnjivu individualnost, ali i pripadnost jednoj opštoj ideji koju zastupa i brani« — piše Lazar Trifunović. Međutim, taj ga retorički uvod nije spriječio da striktno i jasno zastupa estetske pozicije od kojih polazi, što ne može da mu se ne ubroji u ličnu zaslugu. Kod ostalih je prevladavao didaktičan i nepolemičan ton, karakterističan inače i za biranje i za postavu djela na izložbi, tako da taj načelno dobar interpretativni sistem nije iskorišten u mogućnostima koje pruža; ostao je formalan i nije uspio razbiti zbirnu i prividno objektivnu koncepciju Salona.

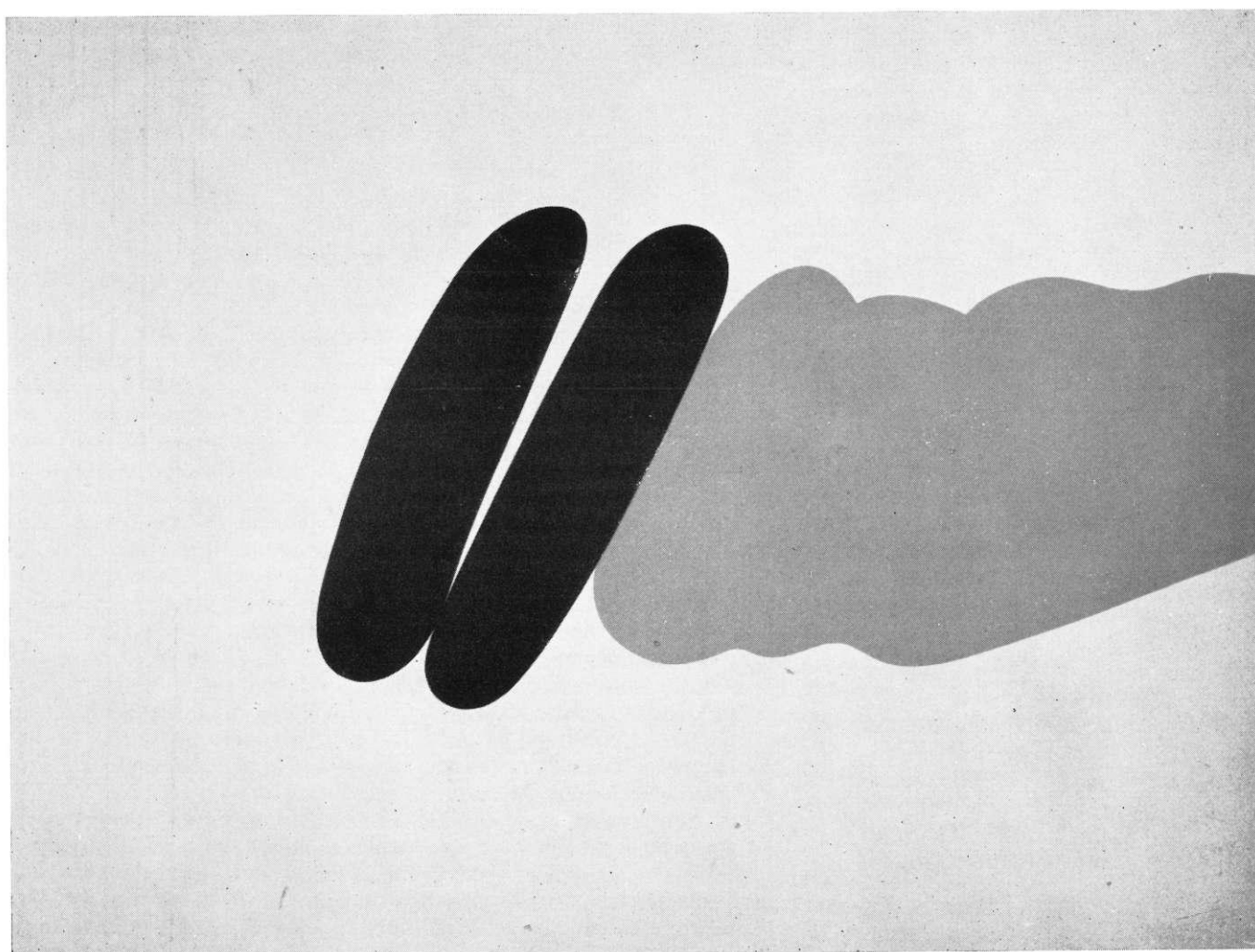
V. Malekovića dopala je najdelikatnija dužnost da predstavi onaj dio umjetnika koji su u vlastitom izražavanju zadržali neposrednije veze s tradicionalnim likovnim objektom, s »prirodom«; delikatna, misli se, u odnosu na određenu konjunkturu »novijih« načina. Odbirući naziv »umjetnost ravnoteže«, vjerujemo da bi Maleković bio bolje učinio da je zacrtao jednostavniji i neposredniji odnos između djela Čelebonovića, Hegedušića i Radovanija nego što je postigao tražeći da mu spomenuti termin, u isto vrijeme zgodan i neobavezan, pomogne »u identificiranju onog naročitog psihoemotivnog senzibiliteta« za koji mu se čini »da neke umjetnike zbližava u njihovu stvaralaštvu«. Kad se spomene da se u istoj grupi zatječu tako raznorodni umjetnici kao što su Ružić, Rabuzin i Tartaglia, kritičareve neprilike ocrtat će se još jasnije, mada je načela svoga kriterija utvrdio široko: »poštivanje stvarnosti, humanističke teme i dobar zanat«. — Hegedušićeva slika »Soho« (1967) jedno je od zapaženijih djela na izložbi; termin ravnoteža tu je na mjestu: ravnoteža svježeg i modernog osjećanja i tradicionalnog figurativnog repertoara, provedena

sigurnim i sažetim slikarskim postupkom. Čelebonović i Tartaglia — kakve znamo: prvi mekan, starinski liričan, u rodu s Bonnardom i Vidovićem, drugi uznemireno meditativan, upiljen u trag vlastite sjene. Naivac Lacković (»Zima«) solidan, makar je podložan utjecajima. Rabuzina zatječemo u naponu manire: raspjevan je i zvonak. Angeli-Radovani otпочeo je novu varijaciju na svoju temu ženskog tijela; on sad figuru rekonstruira razbijenim gipsanim segmentima, smišljeno ostavljajući pukotine, komponirajući »greške« spajanja; Angeli-Radovani tim svojevrsnim autokolažem figure ne mijenja svoj odnos spram nje, ne narušava njenu strukturu ni njenu autonomiju, obnavlja je izvana.

O »Tendencijama ekspresionističkog realizma« pisao je M. Juteršek. Kad je već usvojena sumnjiva sintagma apstraktni ekspresionizam (američki), valja nam se pomiriti i s ekspresionističkim realizmom koji autor pokušava vidjeti kao historijsku i karakternu konstantu naše likovne situacije. Nije li traženje stilski izražene konstante prevelika neopreznost? Pogotovu kad se govori o pojavama sadašnjim, jer svaka konstanta, nužan oblik prekonceptije, poopćavajućeg apriorizma, krivotvori nesvodivo živ, mnogostran i nehistoriziran tok, kome bi se trebalo radije prepustiti, doživjeti i razabrati njegove grčeve i protuslovlja negoli zajahati ga ovom ili onom shemom koju jednako toliko ilustrira koliko i demantira. Juteršek je imao prilike da na djelima Dulčića, Džumhura, Ivančića, Hermana, Lovrenčića, Lukovića, Konjovića, između ostalih, tačnije iznijansira svoja opažanja. — Dulčićeva »Pieta« možda je najsvježije djelo u ovoj grupi; treptava i uzbudljiva slika u upaljenu kolorističkom tkanju. Ivančić se spustio u vlastitu prošlost deset godina unatrag, do tamnih i reskih aktova. »Mrtvo dete« Jože Tisnikara šokira halucinantom iskrivljenošću licâ.

mladen galić
zvuk, 1967.

135



D. Đorđević se trudio da unese malo misaonog reda u kategoriju »Nadrealno, fantastično, magično«. Uspješan na razini apstraktnog razlučivanja fenomena, zatečen kad treba prevladati suprotnosti djela, što je uostalom imao na umu ukazujući na »ostrvca individualizma«. O fantastici kaže: »Fantastika nije, danas i ovdje, sadržajno i stilski programovana kategorija, kao uostalom ni nadrealizam, odnosno ono što se još uvek tim imenom zove. Pod njenim širokim okriljem druguju, u istina ne uvek složnoj zajednici, realizam s nadrealizmom, ekspresionizam s nekim apstraktnim iskustvima, asocijativni lirizam s elementima pop-arta, nova figuracija s drugim vidovima figurativizma.« Sve je to tačno, samo odgovora na pitanje šta fantastika jest, danas i ovdje, ipak nismo dobili. — Uz djela umjetnika poput Stančića, Jordana ili Milčića-Stankovića, s čijim smo radovima otprije familijarizirani, uz djela Šejke i Popovića, kod kojih se predmetni i organski svijet pojavljuju jednako zahvaćeni patološkom hipertrofijom, susrećemo Peđin klasično nadrealni sanovit prizor (»Perpetuum immobile«), okrutnu maštovitost V. Veličkovića koja rađa agresivne slike prožete nekom drugom, suprotnom, izvraćenom monumentalnošću, embrionalnu mimiku slika N. Kavurić-Kurtović.

Ni A. Bassinu nije bilo lako svesti na zajednički nazivnik djela Boljke, Tršara, Vujaklije, Damnjana, Jemeca i Džamonje; koliko god da su zanimljiva djela sabrana u sekciji »Simbolika i znak«, u pravilu su stilski jednokratna, i Bassin je tu činjenicu izrazio nešto pojednostavnjenom rečenicom: »Simboliku našeg vremena čine vlastite simbolike pojedinih stvaralaca.« Simbol i znak inače su, po njegovu mišljenju, vrlo bliski pojmovi. Kako na izložbi nije stvaran poseban odjeljak posvećen predmetu, plastički i fenomenološki osamostaljenoj pojavi, on je imao razmišljati simbo-

ličkom i znakovnom logikom o stvarima koje toj logici, po našem sudu, zaokupljene jedino vlastitom figurativnom strukturom, izmiču. Mislimo u prvom redu na kipare, na Nešića s njegovim neobavezno evokativnim ali solidno i odlučno organiziranim predmetima, na Džamonju isto tako, ponesenog jedino krivinom svojeg sferoida i znanjem hrapave metalne površine, na Lučkića zaokupljenog odnosima masivnih i sjajnih metalnih ploča. Vulas je opet bliži metafori nego simbolu. Dva slovenska kipara, Boljka i Tršar, različito znaju ljudski lik, ali se njime koriste srodno; za prvog je čovjek usamljena etička čestica, istasala u gluhom prostoru, za drugog je tek razgovijetan trag u unezvjerenom komešanju gomile.

Asocijativno slikarstvo, lirska apstrakcija i enformel tri su aspekta, tri načina jednog slikarstva, ili, pak, jednog odnosa: odnosa između svijeta u doslovnom smislu i svijeta slike. L. Trifunović precizno je ocrtao noviju historiju tog odnosa, od geometrijske apstrakcije do enformela, kao »antigeometrije materije«. »Konceptija materije koja nastaje pre forme i živi posle nje, od večnosti do večnosti, može da se razvije jedino u metafizičkom prostoru, iracionalnom i duhovnom, u kome nema iluzionizma volumena, ni proporcije ni fizičkih kanona.« Trifunović očitito nije obeshrabren najnovijim razvojem figurativnog ukusa, niti »veštom propagandom pomodnih pravaca«, jer završava optimistički: »Enformel — to je shvatanje sveta na najširoj filozofskoj bazi koja dozvoljava različite likovne izraze. Enformel — to je duhovna pjesma prostora i slavlje materije, ubedenje da pre forme i posle forme stoji večnost.« — Kad se odvoje rafinirani radovi već pokušanih majstora apstraktne kompozicije, Kulmera, Perića, Price, u ovoj će nas grupi zadržati eksponati S. Čelića i Z. Pavlovića; na njihovim slikama opažamo napor da se nađe već pomalo tjeskobna otvore-

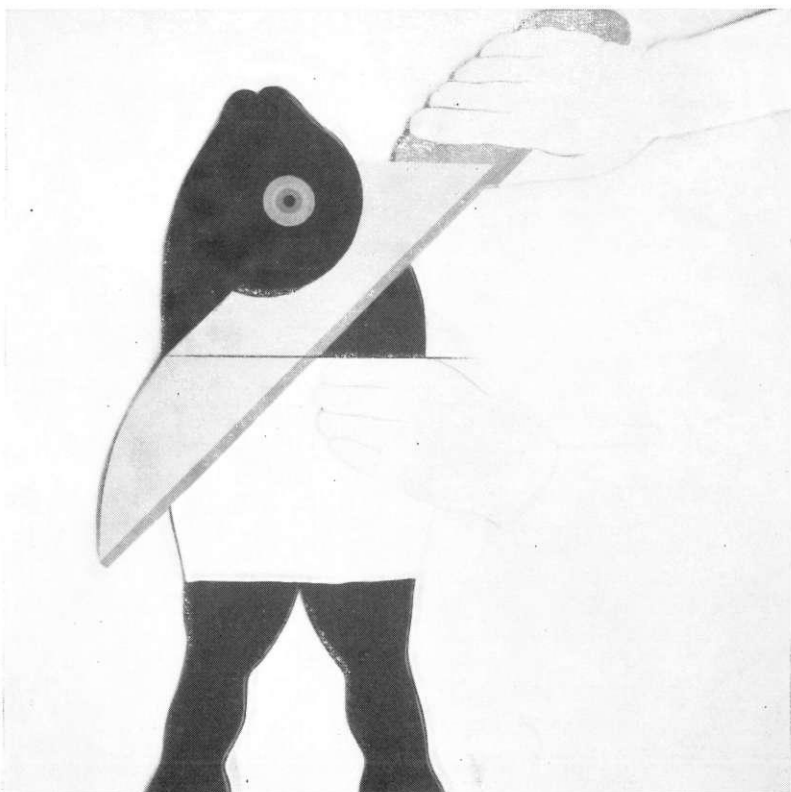
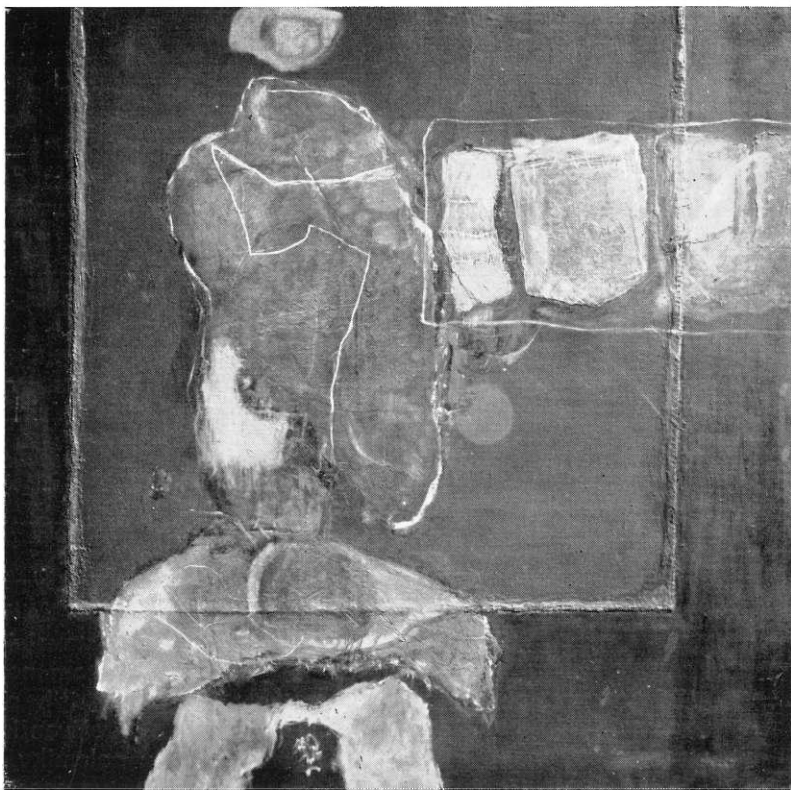
nost klasičnog informela, da se unutar slike, ne pribjegavajući ni jednom obliku predmetnosti, ostvari čvršće ustrojstvo, ili izumi sugestivnije dogadanje površina boje i hotimično naivnih, neodređeno funkcionalnih linija.

Posljednje dvije sekcije grupiraju najnovije stilske težnje. Pojam »nova figuracija« ima u beogradskih kritičara šire značenje no što mu se inače na Zapadu, odakle je potekao, pridaje; sve ono što »na beskompromisan način razgolićuje i demitologizira svet karakterističnih predmeta naše neposredne fizičke stvarnosti, otkrivajući kako se smešno i strašno u njima prožimaju u neizrecivom jedinstvu« (Đ. Kadijević) može pretendirati da stane u prošireni okvir te kategorije. Budući da je riječ o struji koja se još uvijek traži i formira, lako je razumjeti i činjenicu što je povodenje za zorama, više na razini tema i atmosfere nego na razini nečije konkretne stilistike, tako prošireno. — Radomir Reljić najzrelija je pojava toga uskomešanog naraštaja. S koliko sigurnosti i širine komponira svoje slike, s toliko snage i određenosti izražava svježju figurálnu osjećajnost. D. Otašević, tipičan izdanak popa, neosporan talent, makar je odviše vezan uz zajedničku tematiku struje kojoj pripada, pročistio je svoj jezik od prenaplašene ironije i duhovitosti gega, u korist dobro odvaganih likovnih ideja.

»Novu tendenciju« iscrpnije je predstavio B. Kelemen. On se osvrnuo na historijski i na fenomenološki aspekt problema nametnutih radovima te grupe. Dijeli empirijsko i intuitivno istraživanje od racionalnog i programiranog, »estetsko područje« od »područja informacija«. Kako nova tendencija nije nikakav stil, već određen, utvrđen program, zapaža se da programsku disciplinu zadovoljava mali broj pridruženih. — Bakić je spomenut kao »empirijski« novotendencijaš. »Svjetlosni oblici« posljednji su stupanj njegove korjenite i kontinuirane evolu-

zoran pavlović
prosper, 1967.

dušan otašević
mrtva priroda sa ribom, 1967.



cije; razmišljanje o prostoru, o do-kinuću mase, o svodenju svega na lom svjetlosnih slika na poliranim površinama što su i same zaigrane u unaprijed procijenjenim međusobnim odnosima, dovelo ga je na kritično razmeđe smjene disciplina; mnogo će ovisiti o idućem koraku. Picelj je zastupljen reljefima koji čine prelaznu etapu u njegovu novijem razvoju. Šutej radovima u kojima dominira karakteristična stilizacija crno-bijelih polja. Dobrović i Rihter zaokupljeni su istraživanjem plastičke izražajnosti ustrojstva prostornih tijela.

Organizacijska zamisao, tehnika informiranja, jasnost izbora i dosljednost stajališta čine nužan preduvjet i prvi kriterij u ukupnoj ocjeni jedne likovne manifestacije. Prvi, ali ne i jedini — uloga suštinskog uvjeta dopada umjetnosti samoj. Krajnji uspjeh ili neuspjeh ovisit će o njejoj živosti i suvremenosti, o njejoj razgranatosti i ponesenosti, svjesnosti njenih ciljeva, bogatstvu odabranih putova i primijenjenih sredstava. Dopushta li Trijenale, takav kakav jest, da se govori o stanju likovne misli u nas? Odsustvovanja je bilo: Lubarda, Radauš, Kantoci, Šimunović, Petlevski, Skurjeni, Generalić, da ne spominjemo sve, pogotovu one starije i manje aktivne. Reklo bi se ipak da te odsutnosti nisu bile presudne u dojamu koji je ostavljao Trijenale. Ono što je novo okušava se pred našim očima; što je na izmaku daha — ako je već prošlo rešeto žirija, strožeg no ikad — pred nama je da mu se prosudi.

Tu umjetnost što je vidimo na Trijenalu, njene pojave i zbivanja, karakterizira stanovit mir koji ne bi valjalo protumačiti kao zasopljenost stagnacije. Možda je to tek relativan dojam u odnosu prema prošlom deceniju, proteklom u grču rađanja i opiranja, u dinamici prevrata ideja. Vjerojatnije smirenost proizlazi iz psihološki izmijenjene situacije odnosa umjetnika i njegova djela, umjetnika i njegova istraživanja.

Odstranjeni očiti anahronizmi, nikome više stilska pozicija ne osigurava prednost, niti mu daje izgleda na trajno i komotno uživanje utvrđenog načina; ako je to jučer bilo jasno za takozvane figurativce i tradicionaliste, danas je jasno i za one koji su, na primjer, stali na pozicije radikalne apstrakcije. Već je prvi Trijenale god. 1961, pokazujući apstraktnu umjetnost u nas u njenu apogeju, otvorio u isto vrijeme i pitanje njena »akademiziranja«, ali problem kontinuiteta takva likovnog izraza, problem živosti stilske struje koja ga objedinjuje i njena daljnje pozitivnog sudjelovanja u razvoju današnjega likovnog jezika postaje nezaobilazan tek u novije vrijeme. Takvim su ga učinili najmlađi umjetnici, predstavnici novijeg ukusa, okrenuti listom novoj figurativnosti najrazličitijih poimanja, ili geštaltičkim istraživanjima, otvarajući sadržanu polemiku. S druge strane, osobna zatvorenost nosilaca apstrakcije koji na novo stanje nisu odgovorili kreativnim impulsom obnavljanja. Na Trijenalu se zapaža nekoliko zanimljivih primjera (Čelić, Pavlović, eventualno Srbinović) kojima se odgovor predlaže.

Povlačeći usporedbu s prethodnim razdobljem, danas stječemo sliku umjetnosti nedvojbeno cjelovitije, uravnoteženije, zrelije; ozbiljnije zaokupljene problemima vlastita postojanja i ispoljavanja; bogatije iskustvom eksperimentiranja i manje isključive spram oprečnih stajališta; umjetnosti, najzad, koja je nadišla sukobe generacija, iako, prirodno, nije prigušila stupnjevanje novijih i svježijih ideja i onih koje su se već izradile i shematizirale.

jedna te za o situaciji skulptu re povodom trećeg trijena la

ješa denegri