

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 discipline; 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. Dopušta 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 dojmu 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

O Trijenalu, kao i o mnogim sličnim smotrama panoramskog tipa, vođene su mnoge diskusije, razmatrani su organizacioni principi izložbe, preispitivani su »ključevi« i kriteriji izbora autora i pojedinih selekcija, a najmanje se stiglo nešto određenije i detaljnije reći o djelima, o stvarnim plastičkim rezultatima. Pa ipak, među zadacima kritike ne vidim ništa potrebnije od razmišljanja o djelu. I zato, ma koliko bili skloni da Trijenalu u cjelini osporimo meritornost jednog doista potpunog pokazatelja situacije u suvremenoj umjetnosti na jugoslavenskom terenu, moramo ipak priznati da on donosi i neke vrlo korisne indikacije; dopušta kontinuirano praćenje rada određenog broja problemski aktivnih umjetnika, dovodi njihova stajališta u otvorenu konfrontaciju ideja i vrijednosti te pruža neposredne podatke za donošenje nekih jasnijih sintetičkih zaključaka. Ovom prilikom pokušao bih razmotriti neke momente u situaciji skulpture na osnovu materijala koji je donio III trijenale. Odmah napominjem da me ovdje neće voditi motiv jednog općeg vrijednosnog suda, niti ću ulaziti u nabranje stavova i dometa svih prisutnih skulptora vrijednih pažnje. Ići ću, naime, putem jedne vlastite misli koja mi se nametnula promatranjem skulpture na III trijenalu, misli koja bi bez pretenzija na potpunu tačnost analize željela ukazati na moment traženja novoga plastičkog jedinstva skulptorske forme izraženog u homogenosti njene materijalne grade.

Prije više od jednog decenija Olga Jevrić je sa svjesnim radikalizmom stava prva u nas razbila klasičnu konstituciju forme i dinamičkom prostornom orijentacijom mase, sâmim karakterom materijala i posebnom psihološkom tenzijom cjeline ostvarila jedan plastički kvalitet potpune modernosti. Degradacija pojma »ljepote materije« u duhu konvencionalnog ukusa i napuštanje logike forme koja bi se podvrgavala zatvorenim i konačnim

prostornim shemama — to je po mom mišljenju bio rezultat njena intenzivnog napora da ideju skulpture udalji ne samo od kanona opisne ili sintetizirane predmetne forme, već i od kanona čiste forme bazirane na principu redukcije mase, forme koja je pod površinom relativno pojednostavnjenih planova sačuvala neoštećene tradicionalne plastičke senzibilitete. Otada do danas, njeno djelo je uporno ustrajalo na toj poziciji dosljednog antiklasicizma i postalo je već karakteristično za tipologiju »otvorene« forme aktivnoga prostornog ekvilibra i jedne podignute ekspresivnosti koja je u svojoj metaforici dodirivala neka duboka egzistencijalna stanja. Međutim, promatranjem simptoma nekih tekućih gibanja dobiva se utisak — i to je zapravo teza koju ću dalje nastojati obrazložiti — da se u toku posljednjih godina u djelima nekolicine markantnih jugoslavenskih plastičara odigrava proces koji, podrazumijevajući negdje u osnovi njihovih oblikovnih metoda ta iskustva »otvorene« forme i slobode u upotrebi materijala, kreće u pravcu traženja »zatvorene« statičke forme novog tipa, dakle, na neki način u pravcu suprotnom od onih plastičkih postulata koje je afirmirala Olga Jevrić. Tačnije, taj se proces kreće ponovnom potvrđivanju jedinstva forme nastale kao plod osjećanja čiste taktilnosti u vrlo konciznim i kompaktnim artikulacijama plastičkih cjelina. Nije, dakle, riječ o povratku na modele reducirane prirodne forme, već o traženju autonomne plastičke konstitucije forme koja u pojedinim slučajevima, istina, može sadržavati određenu korespondenciju sa svijetom predmetnosti ali koja ipak u svom finalnom stadiju sačinjava organizam čistog plastičkog značenja ostvarenog uz jednostavnu i maksimalno sažetu evidenciju upotrijebljenih gradivnih sredstava. Da ta misao ne bi ostala samo na uopćenoj konstataciji, pokušat ću naći primjere za njenu potvrdu, a unutar materijala pokazanog na III trijenalu te pri-

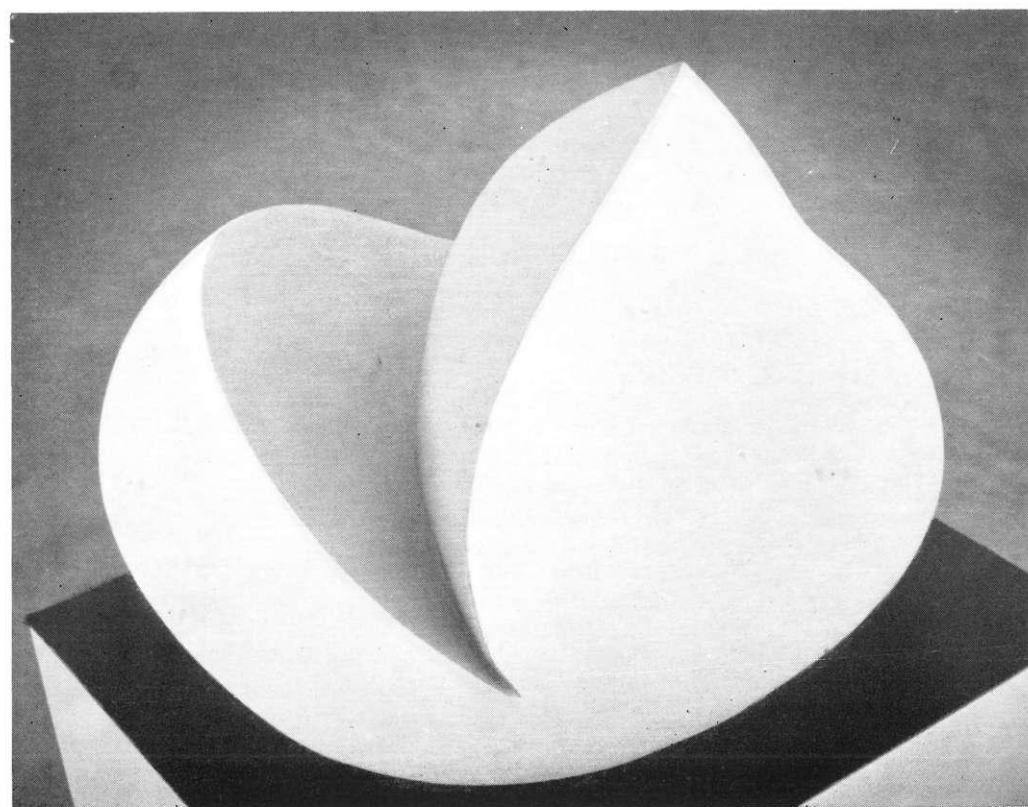
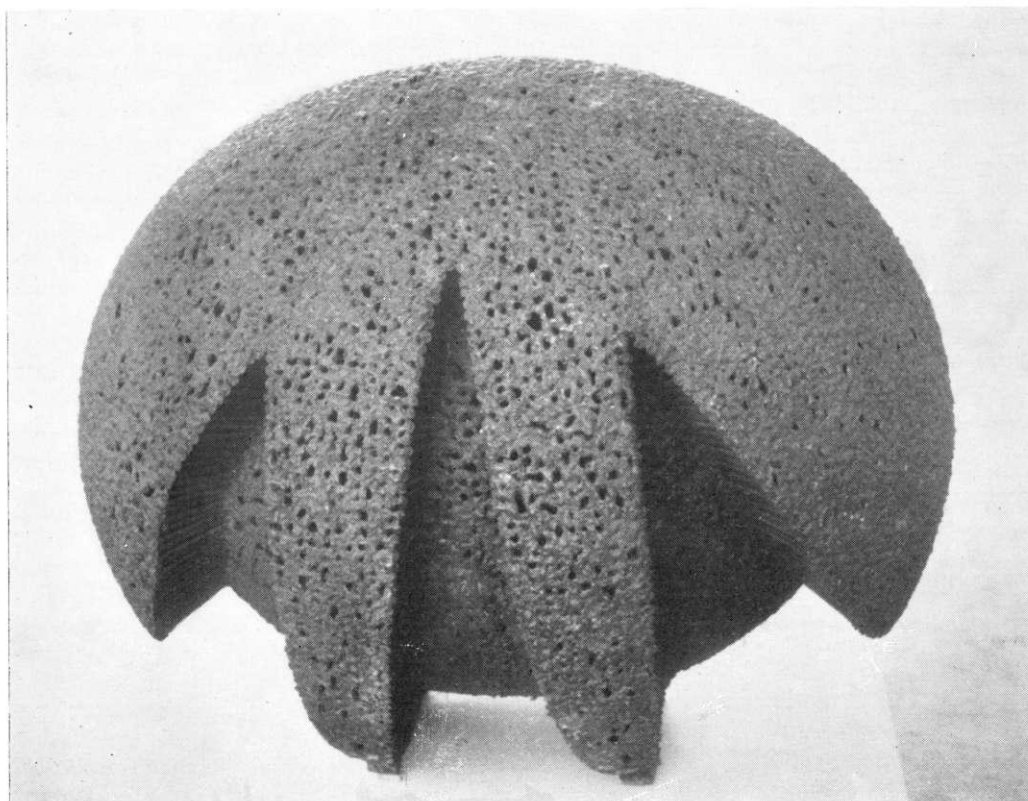
mjere vidim u novim projektima Dušana Džamonje, Ivana Kožarića, Ane Bešlić, Ota Loga, Vojina Bakića i Vjenceslava Richtera.

Mislim da je za Džamonju forma uvijek bila rezultat neposredne intervencije u odabranom materijalu, dok su njegove relacije s motivima predmetnosti u suštini bile vrlo uvjetne i nikad nisu odsudno usmjeravale tok razvijanja plastičke misli. Stoga je metodički jedino sigurno tu skulpturu tretirati kao rezultate čiste plastičke fantazije čiji se oblikovni proces kreće prema iznalaženju uvijek novih pojedinačnih rješenja unutar srodne plastičke osjetljivosti. Dva primjera »Metalnih skulptura« 53 i 54, izložena na III trijenalu, predstavljaju u pogledu definicije mase i u određenju vanjske konture neke od najsvedenijih formi koje je Džamonja dosad realizirao: u osnovi ideje volumena tih skulptura nalazi se masa nepravilne sferoidne konstitucije, dok je za tog umjetnika karakteristični moment markiranja »unutarnjeg prostora« u formi ostao naznačen snažnim »rasjekotinama« u donjem dijelu mase, čime je precizirano postojanje čvrste i pune jezgre u sâmom središtu plastičkog tijela. U pogledu upotrebe materijala Džamonja se i nadalje koristi sistemom zavarivanja jednakih željeznih čavala, a u njegovu postupku taj industrijski i »prefabricirani« kvalitet gradivnog sredstva do te je mjere podređen globalnoj ideji cjeline da je taj »agresivni« materijal, koji bi pri drugačijem tretmanu formi mogao dati karakter »nađenog predmeta«, ovdje potpuno sreden i integriran u organizam maksimalno kompaktne mase. Takav način obrade materijala vodio je onda logično Džamonju tipu »zatvorene« stabilne forme: jer dok je npr. kod Olge Jevrić koordinacija raznorodnih materijala, u ovom slučaju sistema betonskih mase i skeleta željeznih šipki, bitno uvjetovala »otvoreni« karakter cjeline i dok je sâm materijal ostao neprikriven i konkretan u svojoj bitnosti, kod

dušan džamonja  
metalna skulptura 53, 1966.

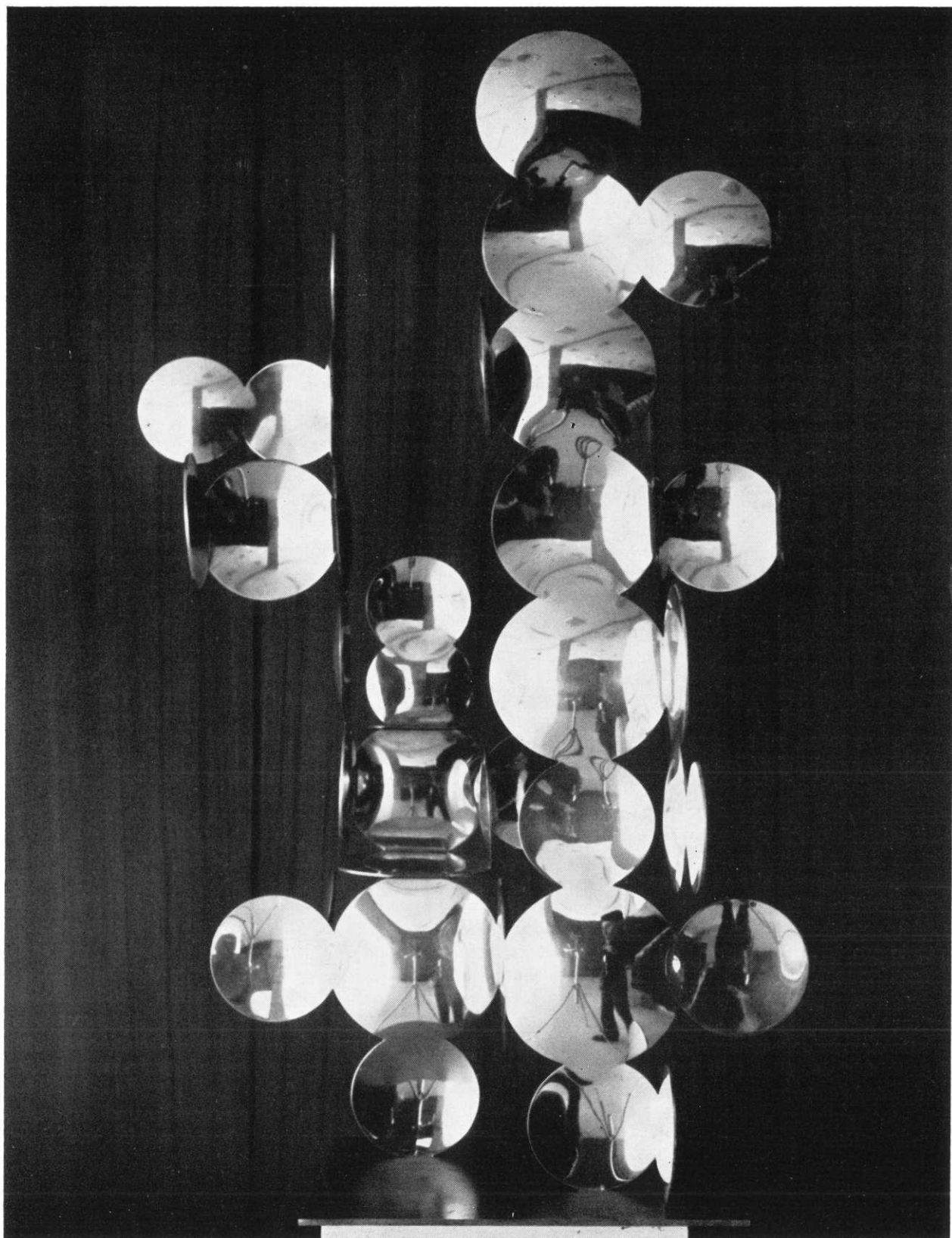
ana bešlić  
otvorena forma 1, 1967.

**140**



vojin bakić  
svjetlonosni oblici 20, 1965.

141



Džamonje je materijal ostao sačuvan i prisutan u težinskom određuju volumena, a ipak je bio podvrgnut globalnoj strukturi forme koju je umjetnik definirao kao zatvoreno i čvrsto plastičko tijelo.

I u novijim Kožarićevim skulpturama iz serije »Oblika prostora« nalazimo ideju jednostavnosti sastava forme koja je kod ovog umjetnika dovedena gotovo do krajnje granice izvanjske »šturosti«. Jer, ma koliko da je opći tipološki raspon Kožarićevih formi širok i raznovrstan, svaki njegov pojedinačni oblik, a pogotovo ovi posljednji realizirani u materijalu sadre, otkrivaju gotovo estetsku vanjštinu mase. Ne samo da se Kožarić danas otklanja od svake opširnosti u definiciji forme, već u toj težnji za konciznošću ide do eliminiranja svakog pojedinačnog detalja, a formu gradi kao nepravilan slobodno geometrizirani volumen vrlo osjetljive taktilnosti. On ne traži nikakav efekt u tehnici rada, nikakav priziv na ljepotu i kvalitetu materijala. Pa i pored toga, osnovna ideja tih formi ostaje ne samo plastički čista već i sasvim posebna u načinu aktiviranja plastičke mašte: Kožarić teži »oblikovanju prostora«, ali ne eksploatacijom dimenzije šupljine u klasičnom smislu, već konkretiziranjem pune mase koja u umjetnikovoj plastičkoj predodžbi obuhvaća kvalitet protežnosti prostora. Kod Kožarića je, dakle, ta volja za oblikovanjem toliko prisutna da on čak i jednu nematerijalnu pojavnost, kao što je prostor, nastoji predočiti punom formom. Time se on, kao i Džamonja, manifestira kao čisti plastičar kojega u toku oblikovnog procesa vodi ideja realizacije jedne senzibilizirane a ipak krajnje pojednostavnjene forme. Taj skulptor u neuobičajenom spoju strogoga pozitivističkog povjerenja u konkretnost forme i upravo iracionalističkog puta koncipiranja te forme nalazi oblikovni princip nesumnjive vlastitosti.

Moram priznati da pomalo rezervirano priključujem toj problemskoj cjelini posljednje skulpture Ane Bešlić. Njen dosadašnji rad kretao se, naime, odviše poznatim putovima u smislu davno formulirane arpovske ideje mase, a bio je uz to i iznesen s mlakim senzibilitetom koji nije mogao osigurati kompleksnija plastička rješenja. Na trijenalu je ona, međutim, pokazala dva primjera »Otvorene forme« koji otkrivaju vrlo suvremen plastički nerv: jedna sabijena krupna masa po središnjem je dijelu rasječena i otvorena, a površina koja markira njen unutarnji sadržaj riješena je aktivnim hromatskim dvozvukom plavo-žuto. Kao pod djelovanjem energije ovog usjeka, masa je poprimila mekoću i elastičnost svojstvenu kvaliteti gume ili nekih drugih sintetičkih materijala, a zahvaljujući tim osobinama »ekscentričnosti«, ekspresija cjeline forme sadrži učinak vrlo diskretne ali ipak aktivne taktilne provokativnosti. U objema ovim djelima ideja forme kao samostalnog organizma bila je nesumnjivo jasno nagoviještena; preostaje sada da se verificiraju i daljnja obrazloženja te plastičke zamisli, a o uvjerljivosti i temeljitosti tog obrazloženja ovisit će i određeniji vrijednosni sud o tom nedavnom pokušaju Ane Bešlić.

Kao još jedan primjer toga traganja za idejom homogenosti forme može se navesti napor Ota Loga. U načinu organizacije cjeline njegova forma je jezgrovita i precizna, a u načinu rješavanja površinskog dijela mase dovedena je postupkom visokog poliranja do glatkoće koja je bliska impersonalnom tretmanu fature »tehničkih« predmeta. Pa ipak, Logova forma ne nastaje kao rezultat strogo racionalnog planskog sistema već, naprotiv, njegov oblikovni proces računa na udio imaginativnog momenta u toku definiranja konkretnih plastičkih zahvata. Možemo stoga zaključiti da je Logo, neovisno o poštovanju izvanjske tehničke preciznosti pojedinih detalja forme, ipak prvenstveno

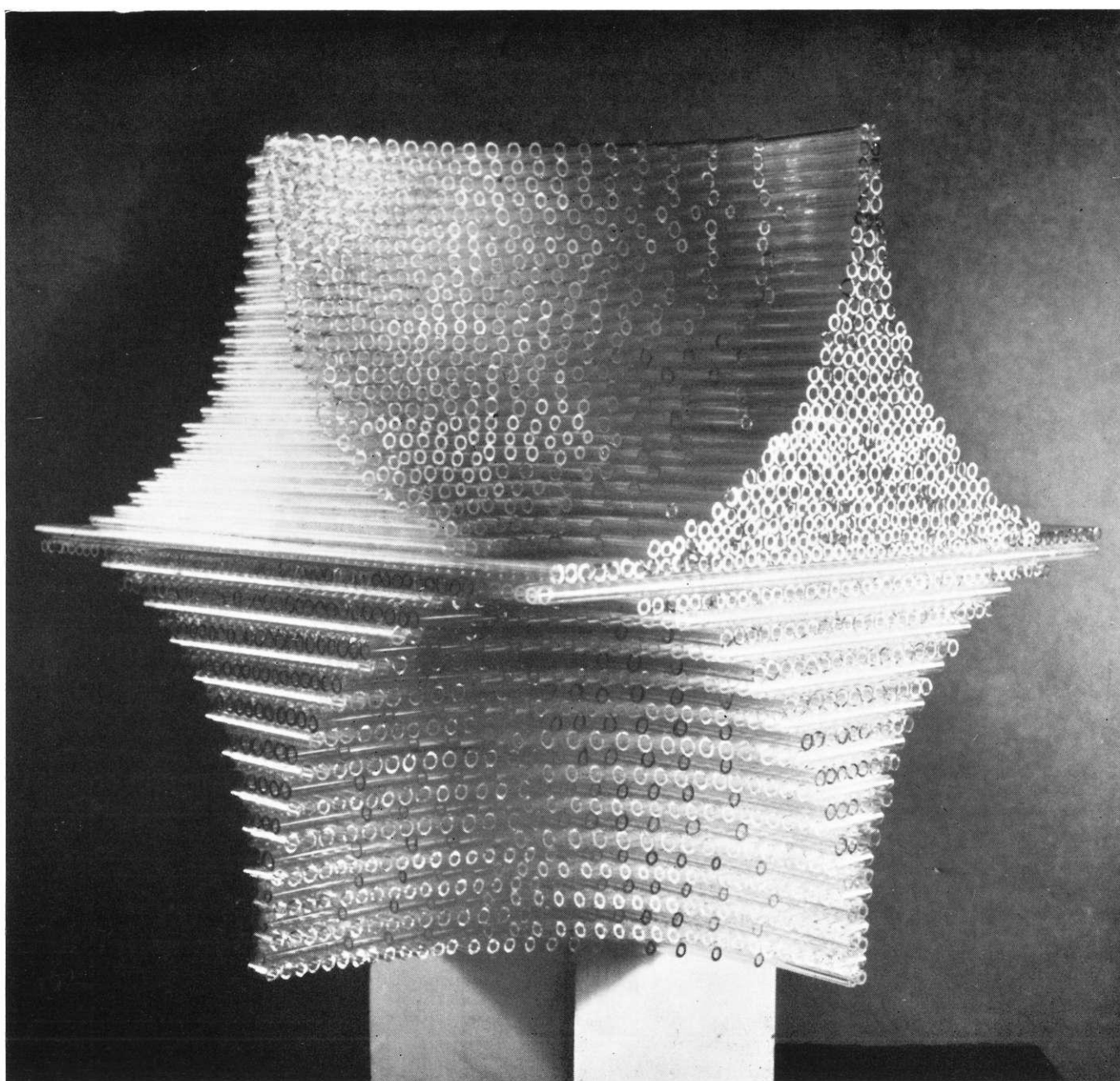
skulptor fantazijskog a ne skulptor analitičkog mentaliteta. Logo, naime, neprestano teži udaljavanju izgleda i značenja svoje forme od svakog konkretnog jednoznačnog motiva, ne samo antropomorfnog već i mehanički-predmetnog, nastojeći da rezultat njegove operacije bude prije svega autonomna plastička cjelina, koncipirana i realizirana u klasičnim kategorijama skulpture. Uslijed te težnje da se odupre svakoj redukciji značenja i da se odvoji od svake jednosmjerne simbolike, Logova skulptura ostaje »otvorena« za različite mogućnosti tumačenja, a među tim mogućnostima mislim da je najbliža jezgri problema ona koja njegovu formu tretira kao simbiozu »tehničkog« i organskog osjećanja mase, sadržanog u spregu jedne jedinstvene plastičke cjeline.

Može se napomenuti da je u primjerima koji su bili upravo razmatrani homogenost forme postignuta svedenošću mase, zatvorenom linijom konture i postojanjem određenog gravitacionog težišta u masi, težišta koje implicira punoću i zatvorenost forme. Kod Bakićevih »Svjetlonosnih oblika«, naprotiv, nailazimo na formu koja ne posjeduje klasičnu kvalitetu unutarnjeg i vanjskog: ovdje je, naime, napuštena punoća forme a kontura koja je opisuje u prostoru postala je toliko razgranata da je nije moguće više pratiti jedinstvenom putanjom linije. Ta i pored toga, čini mi se da Bakićeva forma sadrži vrlo eksplicitno danu ideju homogenosti: ona je u biti konstruirana na principu serijelne logike ponavljanja ili nezatnog dimenzionalnog variranja početnoga tipskog elementa (u ovom slučaju konveksno-konkavnog diska), koji se mimo jedne uspnije strogo predviđene kompozicione zakonomjernosti opetuje u otvoreno i samo uvjetno prekinutom nizu. Time što tako rigorozno pojednostavnjuje princip gradnje svoje forme, Bakić uspijeva da joj, i pored brojnosti povezanih sastavnih elemenata i razgranatosti njihova



vjenceslav richter  
rastavljena sfera 1, 1967.

143

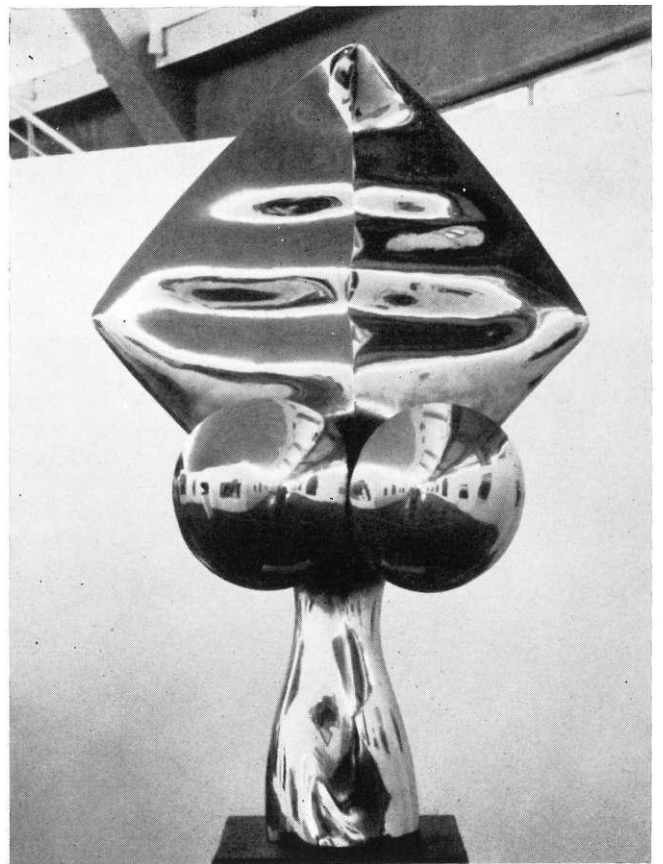


olga jevrić

144



oto logo  
velika bronzana ptica, 1964/66.



međusobnog rasporeda, prida logiku krajnje koncizne plastičke misli. Drugi važan moment koji potkrepljuje tezu o homogenosti Bakićeve forme nalazim u identičnom tretmanu fature na svim mjestima njegova plastičkog organizma: ta jedinstvenost fature postignuta je poliranjem površine konveksno-konkavnih diskova, što je u suštini slično težnji za homogeniziranjem površine u apsolutnoj bjelini Kožarićevih »Oblika prostora« ili u ujednačenoj granuliranoj epidermi dobivenoj postupkom varenja kod Džamonjinih »Metalnih skulpturak«. Pomoću ta dva činioca, serijskog repetiranja tipski identičnog početnog elementa i ujednačenog određenja visoko polirane površine konveksno-konkavnih diskova, Bakić postiže onaj traženi precizni ishod finalnog stanja forme, što čini, u duhu te teze, jednu od karakteristika težnje za integritetom forme kao bitnim preduvjetom njene osmišljene plastičke samostalnosti.

Možda bi metodološki bilo ispravnije ne dovoditi u isti problemski sektor plastičke projekte Vjenceslava Richtera s oblicima koji su prethodno bili razmatrani. Jer, Richterova tema »Rastavljene sfere« proizlazi iz objektivno zasnovane radne pretpostavke, a proces njene realizacije polazi od elemenata numeričkog programa, što bi njegove objekte, više nego u kategoriju skulpture, kvalificiralo u kategoriju istraživanja plastičkih struktura u duhu »programirane umjetnosti«. Ali ako tom prilikom ostavimo po strani pitanje metodologije projektiranja takvog tipa forme, i ako više vodimo računa o samom plastičkom učinku cjeline, Richterov primjer može poslužiti za dokumentiranje teze o sve izrazitijoj pojavi osjećanja egzaktnosti forme kao novog načina plastičkog mišljenja; štaviše, on bi predstavljao završni moment u toj težnji za egzaktnošću unutar materijala pokazanog na III trijenalu. Richterova operacija sastojala se, kako sam je bar ja shvatio, u tome da se programira i re-

alizira forma koja bi bila dobivena tako što bi se preciznim matematičkim predračunom smanjivanja dimenzija upotrijebljenih elemenata staklenih cijevi oduzeli od strogoga geometrijskog tijela tipa kocke identični volumeni veličine  $1/8$  zapremine kugle. Time je na projektantskom planu izvršen zadatak »rastavljanja sfere« (što ujedno i sâm autor sugerira u nazivima svojih plastika) i ostvarena je forma precizne a ipak složene konstitucije. Ali kvaliteta uslijed koje se taj Richterov zahvat može prvenstveno smatrati vrlo uspješnim leži upravo u delikatnoj taktilnoj i svjetlosnoj ekspresiji forme koja je, usprkos svojoj strogo postavljenoj konstruktivnoj premisi, sposobna da zadovolji zahtjeve rigoroznog estetičkog vrednovanja.

To bi bili primjeri u kojima se, po mom mišljenju, moglo nazreti ono »traganje za oblikom«, ono prevladavanje »otvorenog« stanja forme, amorfno stanja mase i ekspresije same materije — tih plastičkih vrijednosti koje je u poslijeratnoj jugoslavenskoj skulpturi snažno afirmirala Olga Jevrić. Podstaknuti drugačijim taktilnim osjećanjem, skulptori o kojima je bilo govora teže danas formiranju cjelovitih plastičkih rješenja u kojima je primarna ne više ekspresija materije već ideja same forme. U tome vidim napor da se kao bitna plastička vrijednost sačuva spoznaja o formi kao o završenom organizmu: riječ je, dakle, o formama koje nastaju izvan oslanjanja na motive predmetnih modela, o formama koje su vodene savladavanjem jedinstvene kvalitete materijala, o formama čija se plastička anatomija podvrgava zahtjevima krajnje sažetih definicija upotrijebljenih sredstava. Operativne metode koje vode takvom karakteru forme kao novog »oduhovljenog predmeta« posve su otvorene i granaju se, unutar primjera o kojima je ovdje raspravljano, u rasponu od krajnje osjetljive plastičke intuicije jednog Kožarića pa do striktno primjene matematičkih odnosa mje-

ra i proporcija jednog Richtera. Neovisno, međutim, o tim i drugim mogućim distinkcijama u samoj prirodi čina oblikovanja, rekao bih da sva ta rješenja sjedinjuje jedan zajednički plastički afinitet prema formama što izrazitije konciznosti, prema formama u kojima je smisao oblikovne fantazije umjetnika ispoljen u naporu da se što ekonomičnijim i homogenijim gradivnim sredstvima ostvari što sadržajnije količina plastičkog značenja djela.