

---

ZORAN PAVLOVIĆ

---

# TRIJENALE I OKTOBARSKI SALON

---

Beograd je u kratkom vremenskom razmaku imao priliku da vidi dve velike likovne manifestacije: Četvrti trijenale jugoslovenske likovne umetnosti i Jedanaesti oktobarski salon, dve manifestacije čiji dijametralno suprotni karakteri pružaju zanimljive mogućnosti komparacije različitih koncepcija o načinu priređivanja ovakvih izložbi. Trijenale je koncipiran kao veoma selektivna, stručna i po visokim kriteriološkim principima pripremljena izložba, čiji je cilj trebalo da bude da s jedne strane prikaže široku lepezu zbivanja u jugoslovenskoj likovnoj umetnosti, da podvuče estetička i teorijska pomeranja koja su se odvijala poslednjih godina, a da, s druge strane, registruje sve ono što u datom trenutku živi aktivno stvaralački, da istakne dela pojedinih umetnika koja nose neusahlu klicu stalnog životnog obnavljanja. U tom smislu zamišljen i ostvarivan, Trijenale je imao potpuno različite karakteristike od prethodnih istoimenih manifestacija. Ovoga puta to nije bila glomazna revijalna izložba na kakve smo obično navikli, već pre neka vrsta izložbe s teozom, sa unapred pripremljenim i komponovanim izgledom i sa unapred predviđenim ciljevima. U odnosu na negdašnji Trijenale, koji je bio pravo vašarište slika i skulptura, sakupljenih manje-više prema čudima slučaja, ovaj četvrti po redu predstavlja izložbu od koje se mogu očekivati bar neke značajne konsekvence. U čemju su one moguće? Pre svega, a to se i pokazalo, on je ispoljio moć da na različitim planovima izaziva reakcije, da podiže temperaturu u likovnom domenu, ove ponešto učmale sredine, da izaziva otpore ne samo na nivou povređenih sujeta već i u estetičko-plastičkom pogledu. On će se dalje, vrlo verovatno, pokazati sposoban da navodi i kritiku i umetnike na preispitivanje tokova naše umetnosti i na razmatranje kriterijuma koji se oko nje diferenciraju, kao što će podstaći mnoge

---

umetnike da razmišljaju o relacijama sopstvenog dela i te umetnosti, o aktuelnostima koje se u njoj razvijaju, ili pak o odrednicama koje njen lik determinišu u očima kritike.

Jednom reči, široko, i, u skladu s time, sa sniženim kriterijumom, postavljena revijalna manifestacija nema nikakve moći da zrači na samu umetnost i da utiče na menjanje njenog lica. Tek jedna ovakva izložba gde se ne eksponiraju samo karakteristična i vredna dela jednog kulturnog podneblja već i teze o njima, ima sve šanse da utiče na živu umetnost. U kom smislu će se taj uticaj odvijati zavisiće isključivo od svesti, stvaralačke snage, duha, samih umetnika — od toga s koliko su poverenja voljni da prisutnu na sliku umetnosti koja im se prezentira i da se zadovolje time što će se isključivo u okviru nje i orijentisati, ili pak, što je uzvišnije kao čin, koliko su spremni da protiv onoga što im se kao slika naše umetnosti nudi pokrenu sve svoje energije, usmere ih na otpor i nepristajanje, tražeći nove i drugačije stvaralačke alternative. Skromno mišljenje pisca ovih redova jeste da značaj koji je na ovom Trijenalu dat takozvanim apersonalno usmerenim umetničkim tendencijama, što nije slučajno jer su trenutno na njihovoj strani osobine: atraktivnost, novina i svežina eksperimenta, može samo da doprinese produbljivanju stvaralačkih modaliteta na onoj drugoj, kompleksnije humano zasnovanoj strani. Izgleda da ukoliko je presija scijentizma u umetnosti jača, ukoliko je sila tehnicizma prisutnija, ukoliko se u ime pretplaćivanja na budućnost više pledira za depersonalizovanu, mekšu, snažnije, dublje, kompleksnije i verodostojaničkim putem produkovanu »umetnost«, utonije mora da bude, na onoj drugoj strani, uranjanje umetnika u najskrivenije ponore svog humanog bića. Tek tako bi postojala šansa da se na nekom opštem planu dometa velike i uzbudljive epohe kakva je naša održi celovitost potencijala čoveka i sačuva od osipanja. To bi imalo da se odvija ne na nivou pojedinačnih ličnosti niti pak regionalnih kultura, već na najvišem nivou vrednosti cele epohe. Mladim umetnicima, od kojih veliki broj, iz razumljivih razloga, ima neprijateljski stav prema Trijenalu, treba poželeti da ovu neveliku i nepretencioznu istinu shvate i iskoriste. Ali ispravnost radi mora im se reći još i to da ako ovo kao istinu, ili bar kao jednu od mogućih istina prihvate, moraju da računaju na odsustvo svake ozbiljnije u umetnosti verifikovane podrške u smislu uzora — to ne može da bude ni naše nacionalno mlako i pogađanjeno slikarstvo između dva rata niti poratna pseudoavangarda, a isto tako ni one oblasti moderne umetnosti gde se stvaralačka dubina spretno simulira. Polje je otvoreno, izazov je prisutan, uspeh — neizvestan.

---

\*  
\* \*

Oktobarski Salon ovaj, kod Trijenala uočen karakter polemičnosti i priliku zračenja na umetnost nema. I Salon je poput Trijenala tokom ovih jedanaest godina proživljavao izvesne transformacije, ali su one išle obrnutim smerom. Naime, Salon je prvih godina svog postojanja, recimo do 1963. ili 1964. doživljavao svoje »herojsko doba«, kada su se u njegovom okrilju međusobno suprotstavljale različite tendencije. Prvi put u istoriji moderne srpske umetnosti tada se kod jedne mlade umetničke generacije javila tendencija da se pitanja savremenosti ne rešavaju kroz intiman odnos prema nekom od velikih modernih majstora već preko prihvatanja, delimičnog preispitivanja ili negiranja samih principa na kojima su se aktuelna umetnička kretanja zasnivala. Avangardno kao pojam prvi put više nema karakter prenošenja i usvajanja iz druge ili treće ruke primljenih pouka, već neposredne reakcije i polemike sa aktuelnim plastičkim i duhovnim smerom. Organizatori Salona tih godina, možda više vođeni sluhom za jedan izuzetan trenutak no željom da se određena slika komponuje, osećajući pre svega da ju okvirima srpske umetnosti prisustvuju rađanju jednog novog tipa slike, imali su smelosti da prihvate i registruju oštru konfrontaciju generacija i problema. Kao izložba tadašnji Salon je bio strogo selektivan i reprezentativan, a ponajmanje je u njemu bila prisutna tendencija ka ostvarivanju revijalne izložbe onog najšireg smisla gde je granica kriterijuma strahovito niska. Međutim valja istaći da je i celokupna beogradska klima tih godina s početka sedme decenije bila izuzetno dinamična. Vođene su brojne polemike, suprotstavljana su različita umetnička gledišta, i još jedanput je došlo, na svu sreću na kratko i bez posledica, do razračunavanja kritike i umetnika sa nekim neočekivanim oficijelnim stavovima. Rečju, po dinamičnosti situacija bi se slobodno mogla porediti sa onim što se događalo posle 1950. U to vreme Salon je imao najmanje oficijelnu ulogu. Kasnijih godina on je, generalno uzevši, doživeo laganu i postepenu transformaciju. Sve više je preovladavao karakter revijalne manifestacije za koju se osećalo da je više potrebna forumima kulturne politike kao lepa stavka njihovih aktivnosti, no što je bila potrebna samoj umetnosti i kritici. Ipak i u takvoj soluciji prisutna je bila tendencija da se održi reprezentativan karakter i da se okupi što veći broj zaista ozbiljnih i u određenoj situaciji vrhunskih stvaralačkih dela. Međutim, totalno odsustvo stimulansa kako na materijalnom planu tako i na planu polemičnosti i konstruktivne borbe shvatanja, postupno je Salon lišilo ovog reprezentativnog

vida. Sve evidentnije su bile apstinencije onih umetnika za koje se sa najviše kritičkih obzira moglo pretpostavljati da u svakom trenutku i svakoj prilici mogu da prikažu ne samo jedan visoki plastički kvalitet, već uvek i stvaralačkom težinom dublji i značajniji zakorak.

Veoma je teško reći, a da se ne zapadne u plitke vode naivnog sociologiziranja šta je uslovilo da se u istoj sredini, sa materijalnim sredstvima koja potiču iz istih izvora, danas mogu realizovati dve ovako velike manifestacije, od kojih svaka pored svog stručno umetničkog i kritičkog karaktera implicate ima i svoj kulturno politički značaj, a da one budu u ovolikoj meri oprečno koncipirane. No činjenica je da manifestacija koja ima značaj isključivo u okviru beogradske umetnosti danas predstavlja kritički gledano mrtvo telo, jednu dosadnu i inertnu izložbu, na kojoj ono malo poštovanja vrednih stvaralačkih napora ne mogu da odstrane memljivi zadah indolencije, odsustva angažovanosti, devalvacije stručnosti, i potpunu nesvršishodnost.

Ako je ova komparacija dveju manifestacija poslužila da se bolje ocrta lik i jedne i druge (jer mada su materijali koje one tretiraju u ponečem različiti — jedno je umetnost jugoslovenskog, a drugo srpskog opsega — moguće je upoređivati principe pristupa i komponovanja izložbi), ostaje da se uoče poneke od karakteristika onoga što se u okvirima svake od njih dogodilo na umetničkom planu.

## **Trijenale — dometi i ograničenja**

IV beogradski trijenale likovnih umetnosti Jugoslavije, sa podelom materijala na sledeće smerove: Slikari kontinuiteta, Vidovi savremene figuracije (novi ekspresionizam, narativna i protestna figuracija, neonadrealizam, itd.), Vidovi savremene apstrakcije: od materije ka znaku i novoj geometriji, Objekti, Nove tendencije, Lumino ambijenti, Kompjuteri i vizuelna istraživanja, Konceptualna i siromašna umetnost, Vizuelna poezija, Grafika, Skulptura i Tapiserija, treba da pokažu u kome smislu i u kojoj meri je jugoslovenska umetnost uključena u univerzalnu umetničku problematiku. Ova podela koja se sticajem okolnosti ne može mimoći, mogla bi da primi mnoge primedbe, u našoj kritici već izrečene, a koje se odnose na opravdanost ovakvog omeđavanja određenih problemsko-teorijskih domena, i na njihovo naseljavanje toj podeli manje ili više adekvatnim delima. No, ako neko teorijsko čistunstvo može da istakne poneku zamerku ove vrste, praktična vrednost te zamerke je maltene beznačajna. Jer, radi se o zanimljivoj po-

javi — da je danas prilično teško, a katkad i sasvim nepouzđano razlučivanje plastičkih dela prema teorijskim oblastima i estetičko-plastičkim doktrinama. Postoje dela koja sama sobom predstavljaju čistu teorijsku manifestaciju jednog gledišta, ali i ona druga, mnogobrojnija, kod kojih se teorijske mogućnosti prepliću, različiti domeni susiće i dopunjavaju, koja uzimaju sebi slobodu da se protežu van nominalnih teorijskih granica. Za njih svako teorijsko omeđavanje ima samo aproksimativnu vrednost, prihvatljivu radi pragmatičnog momenta, kao što je slučaj sa izložbom o kojoj je reč, radi potrebe da se pregled velikih porodica plastičkih usmerenosti današnjeg sveta organizuje na najširim i najrazumljivijim načelima.

Saznanje da se u našoj umetnosti, istina s različitim uspehom i pomeranjem karakteristika od jednog do drugog umetničkog centra, tretiraju bezmalo svi aktuelni problemi koje na planu plastičnog izraza savremeni svet istavlja, ne mora da znači nešto više do konstatovanje jednog stanja. Prva misao koja se posle uočavanja ove pojave nameće odnosi se na suštinu funkcionalnosti pojedinih od ovih smerova u kontekstu naše društvene sredine i njenih duhovnih klimata. Zapaža se da mnoge moderne orijentacije kod nas nemaju ono što se u regionima gde su ponikle i gde su uobličene, nazire kao njihov sociološki adekvat ili kao neka vrsta njihove determinante zasnovane na opštim socijalnim i duhovnim platformama. Naša nova figuracija, izuzev jednog primera, nema notu protesta i političku obojenost; naši primeri takozvanog neokonstruktivizma nastaju u tehnički nerazvijenoj sredini, a daleki odjeci pop-arta u sredini koja tek ako je samo dotakla naslućivanje »potrošačkog društva«. Znači li to potvrdu teze, na kojoj insistiraju mahom konzervativni kritičari, da se radi o nekritičkom importu koji s našom sredinom i socijalnim modalitetima kulture nema nikakve veze? Ovakvo zaključivanje, ukoliko nije zlonamernost, govori o uskogrudosti. Do pravog i jedino mogućeg konstruktivnog, uostalom i smislenog odgovora, ne dolazi se ni putem apriorističke negacije vrednosti uticaja, gde se u pomoć pozivaju zablude o neophodnosti postojanja izravnih adekvatnosti na liniji sociološke okolnosti — umetničke forme, kao što se ništa ne rešava ni tvrdnjom da, ako želimo da mislimo i osećamo sa svojim vremenom i razvijamo se, moramo da se držimo velikih centara — metropola umetnosti, prateći ih u korak učenički poslušno. Nije potrebna nikakva specijalna mudrost da se shvati da ovakve konstatacije problem ne iscrpljuju, nego spadaju u onaj krug dilema kojima se on tek naćinje. Pravo razrešenje ovog pitanja otkriva se jedino kroz sama dela, kroz njihovo znaće-

nje i smisao. Jer osim onih karakteristika koje umetnički pokret i forme koje ovaj donosi određuju prema sredini u kojoj izvorno nastaju (odnos pop-arta prema potrošačkom društvu nije izmišljena stvar, a tačno je i da novi konstruktivizam ili pak »kompjuterska umetnost« imaju određenu relaciju prema naučno i tehnički izuzetno razvijenim sredinama), osim ontološkog aspekta koji imaju prema samoj umetnosti, oni predstavljaju i stalni izazov preko problema koje začinju, rešavaju ili pak otvaraju kao dalji red mogućnosti. Gde će se i kada desiti njima inicirani novi prodor, u kojoj će meri imati karakter evolucije i produbljivanja jedne od mogućih suština koje su već implicirane, ili koliko će značiti, na datoj osnovi započetu, radikalnu reakciju i naglo skretanje na teren novih problema, nije ničim unapred striktno određeno. Teorijski gledano, jedan nov red problema i sistem plastičkih oblika sa kojima se naši umetnici radoznalim okom susreću, gledajući van skučenih plastičkih okvira sopstvene sredine, pružaju uvek šansu i za nova otkrića i nove stvaralačke domete. Zadatak kritike je da makar nagoveštaje takvih prodora zapazi ili samo nasluti, da se bavi uočavanjem distinkcija između njih i inertnih, nekritičkih reprodukovanja postojećih oblika.

To je recimo put da se uspostavlja pravi kritički odnos između takozvane tipografske poezije grupe OHO, koja ne predstavlja ništa više do besmislene i prazne mehaničke statistike monotonihi tipografskih znakova i jednog uzbudljivog u pravom smislu avangardnog prodora Pustoline Vladana Radovanovića, ili Signalističke poeme Miroljuba Todorovića koji je možda tek naćeo jedan mali deo izvanrednih mogućnosti koje mu se otvaraju.

Na sličan način se može postupati i sa oblastima koje nose nazive Objekti, Nova tendencija, Ambijenti, u okviru kojih se takođe mogu vršiti ne samo problemske polarizacije već i kriteriološke distinkcije. Iako se u njihovom slučaju mora polaziti od činjenice da su to oblasti na kojima nastaju dela apersonalnog tipa, koja kao romantičnu negiraju svaku pretpostavku o umetnikovoj osećajnosti, uime objektivističke strukture dela i njegovog egzaktnog znaćenja, jasno je da se i od njih moraju zahtevati izvesni oblici visokog angažovanja duha, kao što je ono koje se može ispoljiti kroz sugestivnu inteligibilnost ili neki poseban racionalistički viđ imaginativnosti. Tako se da sagledati raspon između inventivnosti Šutejevih i inertnosti Felerovih objekata, između duhovitog tipa otvorene forme Tihecovog Akvamobila i standardnog, na raznim stranama mnogo puta korišćenog Grabulovljevog oblika. Isti raspon deli visoku graditeljsku svest jed-

nog Rihtera od mehaničke reproduktivnosti dela Vanište ili Dobrovića. Na području ambijentarnih ostvarenja, sugestivnom sceničnošću i uzbudljivim svetlosnim prostorima, dela Ljerke Šibenik i Srneca ostavljaju daleko za sobom Galićev tipiziranim neonskim signalom obeležen ambijent.

Što se tiče Vidova savremene apstrakcije tu se očituje ona ista pojava koja je oblast apstraktne umetnosti obeležavala od samog početka na našem tlu. Umetnici se naime prema njoj različito određuju. Kod jednih se ispoljava otvorenost prema pojedinim njenim oblastima i veća vezanost za teorijske izvore, kao što je slučaj sa Murtićem, Pricom, Kulmerom, Ivačkovićem, koji u već jasno izgrađenoj problematici jednog tipa apstraktne slike nalaze dovoljno manevarskog prostora da stvaralački delaju. Kod drugih dolazi do pomeranja u samim teorijskim osnovama apstrakcije, i teško je reći da li im u delima preteže nostalgija za »klasičnom« slikom, ne u smislu čežnje za njenom formom, već za mogućnostima višestruke ekspozicije duha koje ona nosi, ili se pak radi o nagoveštaju novih prodora, stremljenju ka nekoj budućoj kompleksnijoj slici. Takav je slučaj sa Petlevskim, Mihađlovićem, Brankom Protićem, Popovićem, Čelićem i Miodragom Protićem.

Vidovi savremene figuracije, grupacija koja je i pored jednog očigledno zajedničkog elementa kakav je figura, suštinski najrazuđenija, pokazuje i najveće raspone u kriteriološkim osnovicama koje su uslovile odabiranje izlagača. Narativna ilustrativnost Meška i Nikole Gvozdencića, iskrena čednost Rabuzina i Karaila, dramatska fantastika Ivkovića i Veličkovića, nova ekspresivnost Kavrićeve i Reljića, »politička« angažovanost Kalajića, neosecesionistički sentiment Neškovića, obeležavaju glavne punktove ovog dela izložbe. Uz to valja kao nešto posebno, u smislu novine, pomenuti slike »inventare« predmeta Leonida Šejke, i na stvaralačkom planu još uvek najosobnije delo Gabrijela Stupice.

Što se tiče skulpture, u njenom okrilju ima mnogo manje suštinskih pomeranja i novih usmeravanja ličnih izraza, ili pak neočekivanih odnosa prema u svetu aktuelnoj problematici. Osim visokih dometa plastilke Olge Jančić, Olge Jevrić, Radovanija, Ružića, Džamonje, ne može se mimoići ni delo Venije Vučinić Turinski čije skulpture — predmeti predstavljaju prodor u jednu sasvim novu materiju.

## Salon i mladi

Jedina ozbiljnija funkcija Oktobarskog salona koja nije ugrožena jeste šansa koju pruža mladim i najmladim umetnicima da ogipavaju tle

na kome će imati da se bore za svoj umetnički izraz. U slikarstvu veći broj novih imena kao što su Marina Abramović, Ljiljana Blaževska, Svetlana Đorđević, Ludvig Gadomski, Slobodan Ivanković, Maurits Ferenc, Zorka Odalović i Rakiđić Jovan, govori o raznovrsno usmerenim pikturnalnim interesovanjima, ali i o jednoj specijalnoj klimi koja vlada među mladima. Naime, i pored toga što je zasada prilično nepouzdana izvlačiti neke ozbiljnije generalizacije o klimi koju nagoveštavaju, može se osetiti da među njima prevladava težnja da se veliki problemi današnjeg umetničkog sveta ne prihvataju s mladalačkim žarom, da se izbegava »veliki gest«, da se slika svodi na intimu, na tihi, lični i skriveni kutak, zaklonjen od vihora vremena. Kod jednog dela ovih mladih slikara može se čak pomišljati na obnavljanje građanskog duha srpskog slikarstva između dva rata.

U skulpturi mladih nailazimo na zrela, unutrašnjom snagom ispunjena ostvarenja Anete Sveti-eve, Slavoljuba Radojčića, Miluna Vidića, Nađeđe Kojadinović. I kod njih se, pored lepih plastičkih kvaliteta, oseća veće poverenje u negovanje onoga što se može nazvati stil umetnika, nego spremnost na eksperimentatorske poduhvate.

