

Julije Knifer

galerija suvremene umjetnosti,
zagreb, 11. I — 25. I 1966.

zdenko rus

Kada slijedimo Kniferov put od najstarijih njegovih geometrijskih apstrakcija do »meandara«, primjećujemo postepeno pomicanje prema ostvarenju onog što ćemo odrediti kao alikovno, što je izvan svakog oblika - sklopa, ono što ćemo definirati kao postajanje, što je, dakle, izvan svega postojećeg — naime težnja da se iz »nepredmetnog« slikarstva isključi i ono posljednje preostalo predmetno (geometrijski lik). Naslikati odsustvo same predmetnosti nepredmetnog — eto velikog zadatka koji je Knifera vratio od misli k činu, od ideje o slici k samoj slici i zatim njenu ponovnom dovođenju do svijesti da bi preciznom definicijom svog sadržaja komunicirala jednu dosada nepoznatu realnost.

Kako shvatiti »meandriranje« kontinuiranog toka crnog na bijelom fondu? Što se opire, a što je nevidljivo i prema tome naprosto prazno(!)? Knifer, međutim, zasniva svoje slikarstvo upravo na ovom »praznom« ... Meandriranje, praznina — evo prve definicije jednog postajanja, trenutka kada se još ne razabiru čvrsti obrisi novog oblika, kada su figura-fond u međusobnom prožimanju, u trenutku prvog doticanja ... Nacrtati brijez koji se pomalja na horizontu pretpostavlja, prije svega, odgovarajuću lučnu liniju koja jasno definira zemlju na praznom fondu neba. Kod Knifera, u najboljim meandrima, nema takve diskriminacije. »Prazno« se pojavljuje kao »puno« i obrnuto.

Meandar kazuje oblik smjera, ali usmjerenje cilja na beskonačno. On nije kompozicija, nego samo trag; trag ru-

ke i duha koji vrijeme (i svoje vlastito) vide u neprestanu proticanju. Meander je konstanta, oblik proticanja, ali nije oblik.

Djela iz 1965. godine nagovještaju nešto što, doduše, još nije potpuno razgovjetno, ali daju naslutiti tendenciju k zatvorenom sistemu u samom prostoru slike. Tonalnost opipava dubinu, meandriranje opisuje moguće obličje. Ako je to težnja prema ponovnom uspostavljanju oblika, mi smo sigurni u uspjeh.

beogradska likovna kronika,
januar — februar 1966.

nova figuracija beogradskog kruga

galerija kulturnog centra beograda

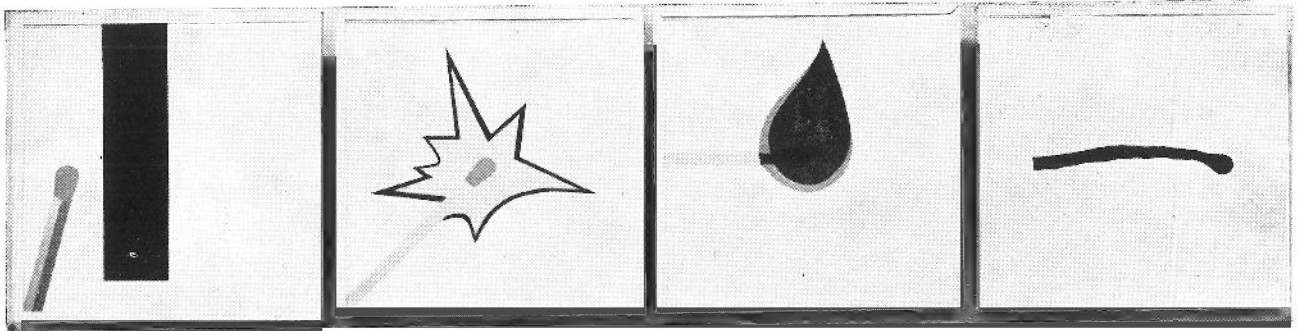
ješa denegri

U namjeri da fiksira neka aktualna usmjerenja u najmlađoj beogradskoj generaciji kritičar Đorđe Kadijević organizirao je problemsku izložbu »Nova figuracija beogradskog kruga« na kojoj je predstavio slikare Radomira Reljića, Dragoša Kalajića, Dušana Otaševića, Olju Ivanjicki i Boleta Miloradovića. Suvišno bi bilo u povodu ove izložbe sa širih teorijskih aspekata ulaziti u tako složen fenomen nove predmetnosti, u iznalaženju estetičkih, socijalnih i drugih motiva obnove predmeta u suvremenoj slici ili raspravljati o vidovima u kojima se ta nova ikonografija reflektira u djelima mladih generacija Amerike i Evrope. Djela koja su u toku nekoliko posljednjih godina nastajala u jednom krugu mladih umjetnika u Beogradu nesumnjivo nose ona obilježja slike rodene na toj kritičnoj granici »poslije informela« i jedino ta veoma široka platforma jeste ono što ih vezuje istovetnom orijentacijom duha; s druge strane, među metodama i među pretenzijama, a, razumljivo, i među ostvarenim dometima pojedinih izlagača postoje znatna udaljavanja, i to nas upućuje, više na razmatranje njihovih pojedinačnih opredjeljenja i doprinosa no na

određivanje profila jedne generacije. U klimi u kojoj se u slikarstvu današnjice teži, ne samo otkrivanju jedne predmetnosti tipične za duh epohe, već kada slika i sama postaje »predmet«, Radomir Reljić okreće se tradicionalnim sredstvima egzekucije i po tome se otkriva kao umjetnik klasičnog slikarskog instrumenta. Ali, s druge strane, njegova je vizija toliko neobična, a tretman predmeta u kontekstu cjeline toliko otvoren i višeznačajan da nam se unutar nji naboj ovog slikarstva ukazuje danas potpuno novim, svježim i istinski aktualnim. Oslobođen svih zahtjeva estetiziranja pred slikom, Reljić djelu prilazi bez predubjeđenja, poistovjećuje ga s jednim trenutkom svoje intimne historije, a prizor slike tvori od niza »fabula«, događaja i unaprijed nepredviđenih povoda porijeklo kojih se nalazi negdje duboko u dnu nekih umjetnikovih krajnje subjektiviziranih životnih dojmova. Reljićeve slike nastaju, dakle, u dugotrajnom procesu prepletanja mnoštva složenih emotivnih stanja, sjećanja, razmišljanja i sumnji i tako reflektira u sebi vrlo široku skalu raspoloženja umjetnikova stalno budnog duha. Za ovakvu vrst specifične »narrativne« konstitucije prizora slike u kojoj se prožimaju niti nevinog maštanja i gorkog humora s ozbiljnošću lucidnog opserviranja stvari i pojava Reljić je formirao adekvatnu aparaturu plastičkih zahvata: proporcije su i međusobni odnosi figura i predmeta na njegovim slikama hipertrofirani i aritmični, crtež je izrazito antideskriptivan, diskontinuiran i lišen svakog traga rutine, a tretman je hromatske materije slobodan, mjestimično i šokantno kontrastan, sa čitavim partijama namjerne »nemarnosti« u rukopisu. Nalazimo se, van svake sumnje, pred djelom sasvim posebne ljudske i umjetničke ozbiljnosti, pred jednim novim, stvarnim obogaćenjem naše suvremenosti.

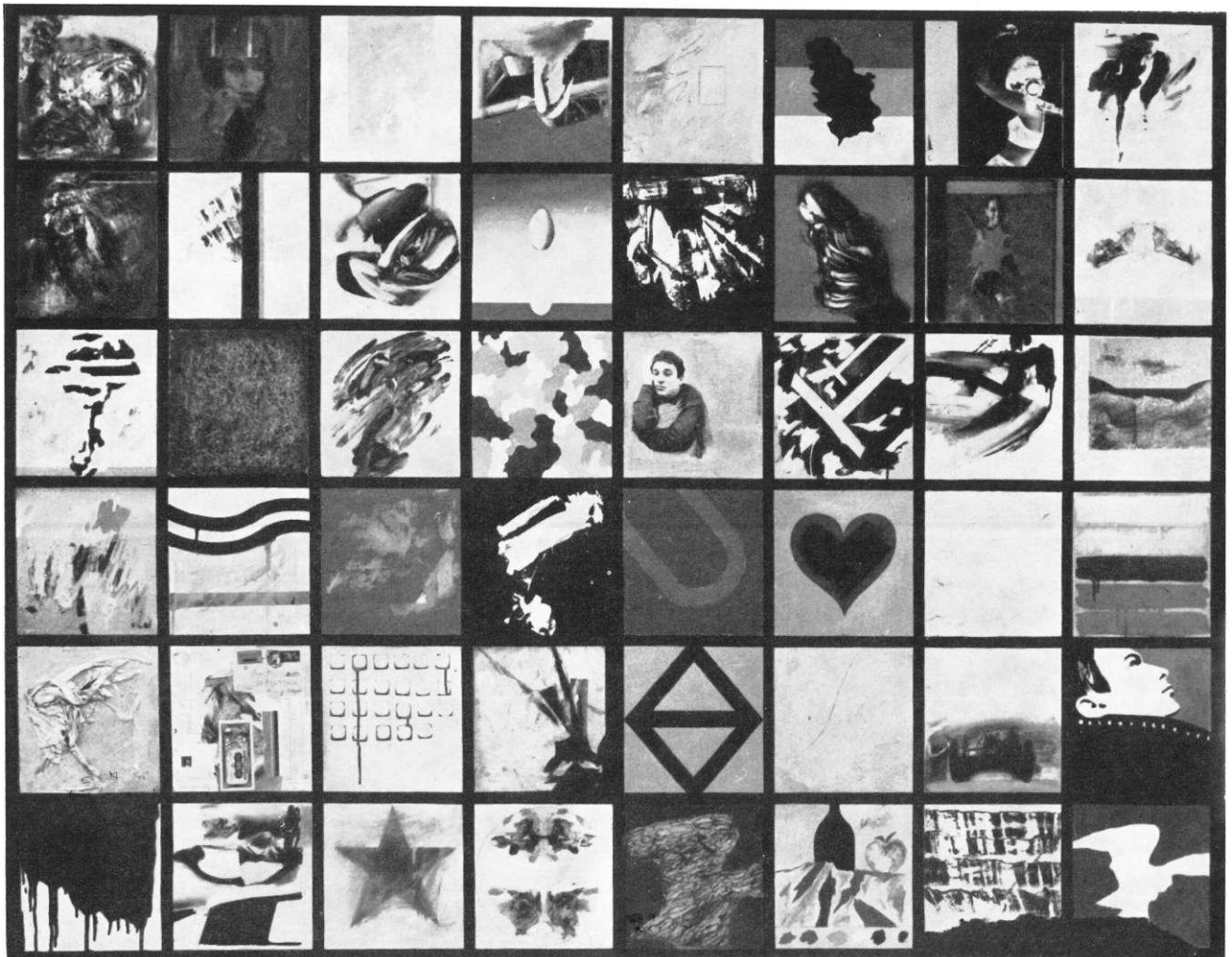
Slikarstvo Dragoša Kalajića sadrži u sebi nekoliko komponenata koje ilustriraju neke nove zahtjeve današnjeg umjetnika pred daljnjom sudbinom i mogućnošću slike: za Kalajića kao da složenost povijesnog vremena u kome bivamo više ne dopušta slikaru pribježište u kontemplaciji i spokojnom bilježenju isključivo ličnih emocionalnih reakcija.

Zato će on svjesno odabrati da bude, ponekad možda i mimo zahtjeva svoje intime, samo reporter o jednoj stvarnosti o čijoj raznolikosti, ali i o čijoj ugrožavajućoj prisutnosti želi samo da svjedoči, ne i da joj daje svoje vlastito objašnjenje. Ta potreba za saopćavanjem mnoštva istovremenih informacija odvela ga je do napuštanja jedin-



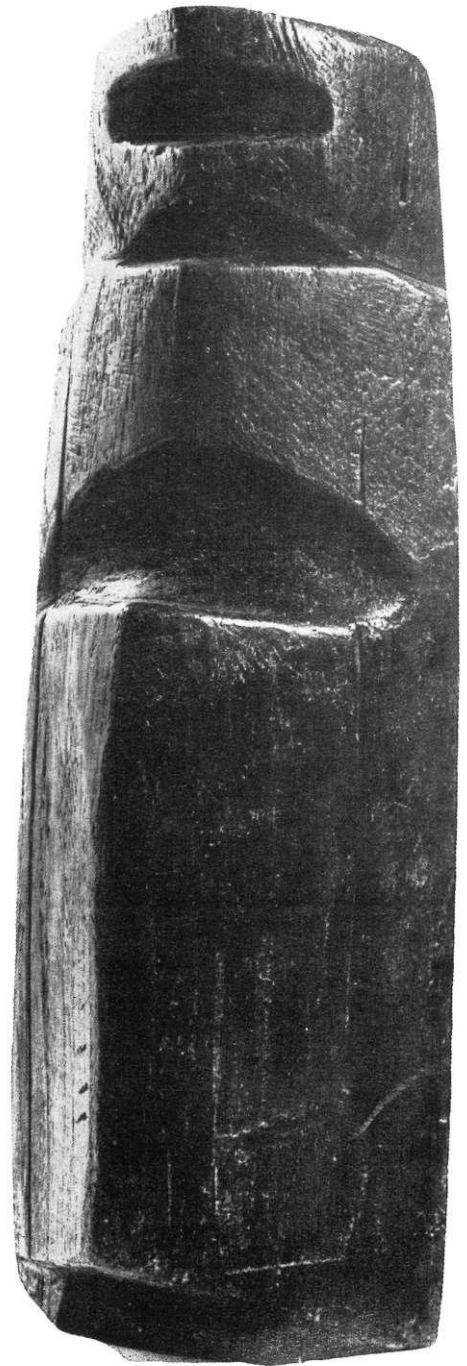
Dušan Otašević, Poliptih I, 1966.

Dragoš Kalajić, 72% dnevnik 178, 1965.



Radimir Reljić, Muzička žrtva, 1966.

Ksenija Kantoci, Figura 1, 1958/9



stvenog kadra koji je sada podijelio u niz samostalnih i odvojenih polja u kojima slobodno, često i van konteksta i s otvorenom mogućnošću naknadnog mijenjanja jednom odabranog motiva, unosi velik broj raznovrsnih scena, znakova, likova i fragmenata čije porijeklo brižljivo odabire, bilo iz repertoara svakodnevnog »urbanog folklor«, bilo iz bogate riznice formi današnjeg slikarstva. Kalajićeva slika, to je »slika-esej« u kojoj umjetnik teži jednoj plemenitoj i svjesnoj depersonalizaciji u namjeri da bi što neposrednije sagledao duhovne horizonte vremena u kome sudjeluje i da bi našlutio odgovore na neka pitanja koja, razmišljajući o svijetu i o umjetnosti, sebi stalno postavlja. Postoji u Kalajićevo slikarstvu nešto tako privlačno i ujedno tako uznemiravajuće u tom njegovu odlaganju odluke, u tom odbijanju povijesti, u tom odsustvu nostalgije, konačno, u toj neiscrpivosti uvijek novih dojmova koji se u njegovim slikanim »dnevnici« stalno obnavljaju, a ipak ostaju tako puni tajni.

Kao tematsku podlogu svojih objekata Dušan Otašević bira neke sasvim obične, gotovo trivijalne podatke realnosti koje, međutim, poput slikara ortodoksnog pop-arta ne koristi u njihovoj izvornoj materijalnoj konkretnosti posredstvom eksponiranja gotova i nadena predmeta, već se, naprotiv, služi postupkom »iluzioniranja« tog istog predmeta pomnim islikavanjem na plohi ili pak izvedbom pojedinih fragmenata predmeta u materijalu precizno obrađenog drveta. Predmet na Otaševićevim ekranima nije ni deformiran ni transponiran, već je potpunom indentifikacijom same osnovne karakteristike predmeta i umjetnikove predodžbe o njemu iskorišten kao znak direktan i nedvosmislenog značenja. Pri tom na nekim Otaševićevim objektima predmet nije fiksiran u jednom stanju svog tipičnog izgleda, već je razvijan u nizu vremenski kontinuiranih sekvenci koje pobliže objašnjavaju mijenjanje i svojevrsnu »historiju« odabranog predmeta. Za ovakvu produženu vremensku ekspoziciju postepenih metamorfaza predmeta Otašević se poslužio shemom slobodno formiranog »poliptiha« u kome se scena s jednog panka nužno nadovezuje na prethodni, odnosno slijedeći pano u smislu vremenskog razvijanja »radnje«. Otaševićevi objekti posjeduju kvalitet lako čitljive komunikativnosti koja je u svojoj osnovi lišena svakog bunta ili otvorene ironije, a obilježena je notom neutralne, gotovo hladne ali i duhovite konstatacije. Olja Ivanjicki se od svoj ranijeg radikalnog »pop-arta« sada približava umjerenijoj ali i složenijoj pikturalnoj

organizaciji cjeline građene od mnoštva prostorno fragmentiranih i kontekstualno osamostaljenih motiva. Odajući priznanje njenoj invenciji, moramo ipak, na žalost, primijetiti da ovaj daroviti i radoznali duh sve više iscrpljuje svoj talenat u nekoj izvanjskoj aktualnosti opredjeljenja no što preispituje prave razloga svog čina; peti sudionik ove izložbe Bole Miloradović tek treba da se potvrdi i da prevlada svoj današnji sasvim nesiguran i nedovoljno samostalan početak.

Ksenija Kantoci

salon muzeja
savremene umetnosti, beograd,
19. II — 10 III. 1966.

ješa denegri

Skulptura Ksenije Kantoci teži jezgrovitosti forme i zgusnutosti ekspresije u kojoj će plastički instrumentarij kipa bez ijedne suviše geste obrazlagati misao umjetnice. Ali ova težnja ka sintetičkom obliku daleka je od svake redukcije u smislu rigoroznog pojednostavljenja forme u duhu brankusijevskog idealnog ovoida; ona sadrži sasvim posebno otkrivanje elementarne biti skulpture koja će, i pored sve koncentriranosti svoje plastičke jezgre, sačuvati supstrat jednog značenja metafizičkih i gotovo sudbinskih određenja. Kantoci, dakle, polazi od antropomornog tipa forme, ne da ga zatim postepenim svodenjem zaboravi i prenese u »čisto« stanje forme, već naprotiv, da mu svojom specifičnom predodžbom ljudskog lika poda karakter postojanog i mnogoznačnog simbola. Stoga se prve njene skulpture, u kojima je definitivno prevladala opserviranje predmetnog modela, uzdižu u uspravnosti arhetipski jednostavne i učvršćene okomice: »Žena« i »Figura I« (1958/59) zatvorene su poput nekih drevnih totemističkih plastika, a materija drveta od kojeg su građene istesana širokim potezima i bez naglašavanja pojedinačnih rezova, potvrđuje ovu slutnju elementarnog i iskonskog. Kasnije, u skulpturama »Dvije figure« i »Kompozicija I« (1960/61) ovi prvobitno krajnje jednostavni vo-

lumeni otkrit će se u složenijim sastavima: pored vertikalne dominante javit će se sada višestranji pomaci od osovine u vidu horizontalnih digresija, a na samom tijelu skulpture umjetnica će velikom pomnošću ritmizirati frontalne planove, određivati oštrinu i pre-gib brida i mjeriti zagladienost mekih prelaza. Ova složena analiza mnoštva simultanih prôtêga unaokolo masivnog jezgra volumena ne odvodi umjetnicu od krajnje razgovjetne tektonike forme koju u djelima iz 1963/64 (»Figura«, »Kompozicija« III, IV, V) tvore ne više samostalni, već grupirani i međusobno povezani okomiti stožeri mnogostruko razrađivani ispuštima oslobodjenih i u prostor diskretno izvučenih mîasa. U predodžbi Kantocijeve sada kao lik čovjekov poprima obličje križa u kome su mase zadobile čvrstinu i gustoću koja ne dopušta uzlet, a snažna energija forme ne sadrži dinamiku ekstenzivnosti, već samo stabilno i teško uranjanje u tlo. Ova skulptura svojom oporom prisutnošću dodiruje neka bitna egzistencijalna stanja i čini mi se da svjedoči o postojanom trajanju bića mimo svih trpljenja i mimo svih mijena kojima vrijeme plâvi sa-branost i mir čovjekova duha.