



dušan otašević

galerija
kolarčevog univerziteta

1/15. 10. 1969.

ješa denegri

Više od ostalih pripadnika svoje generacije, Otašević je morao izdržati onaj stav nepovjerenja kojim i javnost i kritika dočekuju mlade umjetnike čije se djelo neposredno ne nastavlja ni na jedan od postojećih tokova lokalne tradicije. Postoji, naime, u našoj sredini jedno danas još uvijek dosta rašireno shvaćanje da mladi umjetnik mora na početku svoga djelovanja ispoljavati posebnu odanost prema onom načinu mišljenja za koji su se izborile prethodne generacije, a ako odluči da krene mimo tih putova, susreće ga ona konzervativnim duhovima tako draga kralatica o importu i povodjenju za hirovima aktualnog likovnog tržišta. Preporučljivije je, dakle, da se slijede ili neznatno razmiču iskustva domaćih uzora nego da se pokuša uspostaviti dodir s nekim općim plastičkim spoznajama tekućeg historijskog momenta. Zablude tih shvaćanja ne plaćaju, međutim, oni koji ih izriču već, na žalost, oni mladi umjetnici koji, nošeni varljivom tezom o neophodnosti direktnog integriteta s lokalnim nasljedem, gube orijentaciju u vremenu u kome djeluju i prije nego što makar i pokušaju da ispolje prednosti svoje eventualne neopterećenosti dolaze do stadija neke inertne i starmale sigurnosti unutar pojedinih ograničenih otkrića.

Sa svoje strane, Otašević je od samog početka svog djelovanja bio svjestan tih dilema, ali nije htio da put kojim je krenuo shvati kao gest jednog namjerno traženog i provocirajućeg radikalizma. Smatrao je, naprotiv, da mu vlastita mladost nudi jednu normalnu i posve razumljivu mjeru osjetljivosti za nove životne situacije, a budnost kojom je pratio opća plastička gibanja omogućila mu je relativno lako prihvaćanje nekih aktualnih formalnih zahvata unutar kojih je postepeno izgrađivao sve određeni individualni odnos. Prvi važniji nastup Otašević je imao na izložbi »Nova figuracija beogradskog kruga« koju je u početku 1966. organizirao Đorđe Kadijević, kad je zajedno s Reljićem i Kalajićem iznio svoj prijedlog interpretacije predmetnog sižea, vezanog za neke karakteristične fenomene svakodnevnih životnih scene. Otada su se putovi te trojice protagonista nove predmetnosti u mladom beogradskom slikarstvu kretali nekim međusobno dosta različitim smjerovima: nasuprot Reljićevoj krajnje subjektivnoj i prodornoj intelektualnoj metaforici i nasuprot Kalajićevom heterogenom repertoaru mnoštva različitih zapažanja i podataka koji su se s vremenom sve više sažimali u sadržaje ideološke i političke prirode, Otašević je pokazivao naglašenu osjetljivost za običnu i gotovo trivijalnu stranu predmetne realnosti. Doista, Otašević je jedini u svojoj generaciji pretrpio izvjesnu radijaciju pop-arta, što se ispoljilo u pristupu kojim je birao svoje krajnje desakralizirane predmetne motive, kao i u »hladnom«, antiekspresivnom i dokumentarističkom načinu na koji je te motive izdvajao izvan njihova uobičajenog funkcionalnog konteksta. On je pokazivao smisao za »popularni« tip predodžbe predmeta koji u njegovu tumačenju nije bio više samo jedan prateći rekvizit u općem figurativnom sklopu slike nego je u natprirodno uvećanim proporcijama istaknut kao osnovni i upravo jedini plastički i

znakovni motiv djela. Postojale su, međutim, u toj Otaševićevoj vezi s morfološkim inventarom pop-arta i neka osjetna udaljavanja od tipičnog određenja te estetike: njegov predmet najčešće nije masovni industrijski produkt karakterističan za suvremeno potrošačko društvo nego samo obična stvar svakodnevnih upotrebe, a njegov način prezentacije motiva nije vođen posredstvom onih vizuelnih navika formiranih masovnim medijima komunikacija već je, slično ranijem Tilsonu ili Del Pezzu, ostao i nadalje jedan u osnovi zanatski postupak realizacije oblika u materijalu precizno obrađenog i čisto obojenog drveta. U nastojanju da svoje iskaze učini što pristupačnijim u prenošenju njihove metaforičke a ne samo opisne namjere, Otašević je primjenjivao dva osnovna tipa prenošenja tematskog sadržaja djela: prvo, to je bio sistem vremenskog razdvajanja radnje po sekvencama u kojima predmet prolazi kroz razna stanja svojih materijalnih metamorfoza ili u kojima se prizor, predstavljen kao u tehnici stripa, razvija kroz nekoliko narativno povezanih scena u jedinstvenom kontinuitetu; i drugo, to je bio princip građenja novog, »fingiranog« predmeta, dakle ne više predmeta danog u iluzionističkoj prostornoj predodžbi, nego izvedenog u konkretnom obliku koji posjeduje svoju punu fizičku tjelesnost i zahtijeva svoju plastičku prisutnost u realnim dimenzijama prostora. Ne odričući se onih motiva i značenja koji su inače svojstveni predstavljачkom karakteru slike, Otašević u isto vrijeme napušta uvjetovanost njenih već uobičajenih formata i fragmentarnost njenih mogućnosti iznošenja eksplicitne predmetne informacije, gradeći pri tom zasebnu plastičku cjelinu koja se zasniva na simbiozi slike i predmeta, na sintezi prikaza predmetne realnosti i oblika kao specifične činjenice prisutne u realnosti. Pri tom, izbor motiva, način njihove prezentacije, kao i sama idejna osnova djela, odaju pla-

stičku senzibilnost koja je u građenju svoje ikonografije i svoje simbolike okrenuta predmetnom svijetu urbaniziranog ambijenta: slijedeći onu liniju koju je u nas prvi na svoj način zacrtao Damijan, Otašević nastoji da razmakne ikoničku osnovu slike otvarajući je sve više prema onim vizuelnim i materijalnim stimulansima vezanim za životni prostor suvremenoga grada. Taj moment, za sâmu plastičku vrijednost djela inače nebitan, sadrži u sebi jedan aktivistički, čak i polemički stav, budući da svjesno teži suprotstavljanju onim kod nas raširenim pogledima u kojima dolazi do izražaja projekcija u vremenski nedefinirane ili raznim historijskim reminiscencijama opterećene oblike. Po tom elementu »reporterskog« praćenja nekih uopćenih motiva svakodnevne pojavnosti Otaševićev plastički svijet povlači se pred zahtjevima »trajne« efikasnosti svojih komunikativnih intencija i izvrgava se opasnosti da s vremenom bude izložen postepenom »trošenju« svojih danas još uvijek prihvatljivih i lako čitljivih poruka. Ako se to i dogodi, neće u tome biti sadržani razlozi ozbiljnije devalorizacije njegova današnjeg umjetničkog stava: jer on je, koliko je to u moći jednog pojedinačnog raspona, živo izrazio simptome određenog stadija u stalnim mijenama suvremene estetske i plastičke svijesti i znao je da taj moment iskoristi punim intenzitetom vlastitog uvjerenja.

dušan džamonja

salon muzeja
savremeno umjetnosti
beograd

10. 10/2. 11. 1969.

ješa denegri

Upravo na primjeru današnje situacije Džamonjine skulpture moguće je uvidjeti da kritička definicija pojedinih plastičkih oblika ne može u vremenu ostati statična i jednosmjerna unatoč njihovoj vlastitoj problemskoj i vrijednosnoj postojanosti. Prateći, naime, Džamonjino djelo unatrag više od jednog decenija, primjećujemo u ovom trenutku stanoviti pomak u pokušaju utvrđivanja karaktera njegova stvarnog profila: Džamonjin umjetnički stav, što se u vremenu svoje pojave i svoga relativno brzog sazrijevanja isticao nizom novih skulptorskih otkrića, doživljavamo danas kao ispoljenje jedne gotovo klasične plastičke senzibilnosti. Ne želi se time reći da u Džamonjinom radu u toku posljednjih nekoliko godina nije došlo do pomjeranja u pravcu nekih za njega dosad nepoznatih oblasti; naprotiv, on je sa svoje strane pokazivao težnju širenju kruga svojih skulptorskih tema, ali su ga pri tom mnoge istodobne pojave u općim plastičkim gibanjima sve više udaljavale od aktualnih izražajnih područja i uvodile ga u onu duhovnu klimu koju bismo, bez negativne primisli, mogli možda ne baš sasvim adekvatno nazvati jednim oblikom

modernog tradicionalizma. Džamonja, dakle, u ovom momentu više nije skulptor koji, kao što je to bio slučaj na početku 60-tih godina, bitno sudjeluje u širenju horizonta nekih općih plastičkih iskustava; umjesto toga on danas stabilizira vlastite domete i kreće se pravcem potvrđivanja onih sloboda koje je bio osvojio u vrijeme svoje prve skulptorske zrelosti. Po izboru materijala i po načinu na koji ga formira u cjelinu djela, Džamonja pripada usmjerenju koje je Dorfles u svojoj knjizi »Ultime tendenze nell'arte d'oggi« svojevrmeno bio označio terminom »skulptura materije« (scultura materia): riječ je, uopćeno govoreći, o onom traženju što se temelji na naporu legaliziranja upotrebe različitih u klasičnom pogledu ne-plastičkih materijala, o pokušaju da se od običnih, odbačenih i trošnih oblikovnih sredstava izgradi mogućnost jednog aktivnog ekspresivnog stanja forme, a takav se koncept u krajnjoj liniji uključuje u onu široko shvaćenu atmosferu informela i apstraktnog ekspresionizma, dominantnu u evropskoj i američkoj umjetnosti potkraj petog i u toku šestog decenija. Sgledan u tom problemskom kontekstu, Džamonja se doista isticao određenim osobnim motivom koji mu je upravo i osigurao ono izvorno i autohtono mjesto u internacionalnim razmjerima: naime, za razliku od većine skulptora ove morfološke i tehničke orijentacije (što je u generalnim linijama možemo zacrtati rasponom od Müllera i Césara do Stankiewicza i Chamberlaina), koji su materijal donosili u stanju njegove amorfne i često sirove konkretnosti gradeći formu kao sklop različitih proizvoljno povezanih dijelova u smislu posebnog tipa asamblaža neoekspresionističkog karaktera, Džamonja je tu vrstu »potrošnog« industrijskog materijala obradivao krajnje suzdržljivo, nikad nije posezao za njegovim doslovnim agresivnim i provokativnim stanjem već je težio da ga upotrijebi u jed-