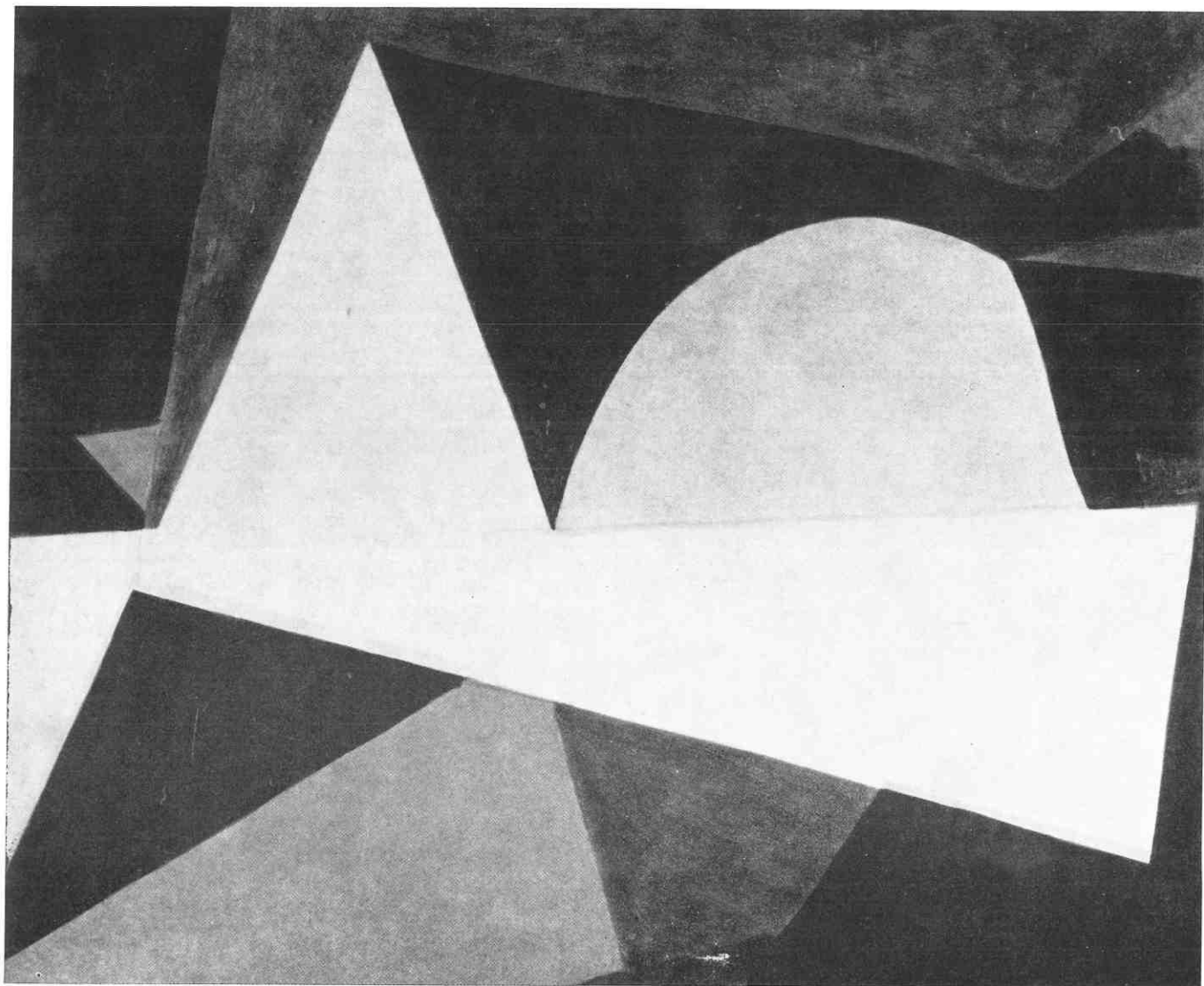




predrag
vuković

apstraktne tendencije u hrvatskoj 1951-1961.

moderna galerija,
zagreb 1981.

Nužnost opovješćivanja određenih pojava, razdoblja ili pojmova izraz je potrebe za prevladavanjem rastroja zbivanja u vremenu i prostoru, a ujedno je traženje i potvrda identiteta. Predstavljanje kritički sintetičke i jedinstvene retrospektive svjesno se izlaže pretpostavci o nedovoljnosti izbora i objašnjenja. Prema riječima autora, izložba »Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951—1961« rezultat je »povijesno-umjetničkog interesa za jedan izrazito buran period u našoj poslijeratnoj umjetnosti koji je dao pečat duhu vremena koje nas još uvijek dotiče«,¹ pa upravo stoga u vremenu nataložena djela i pojave nameću stanovit oprez pri klasifikaciji i kategorizaciji putova i usmjerenja apstrakcije kod nas u toku šestog desetljeća. U otkrivanju razmeđa složene pojave apstrakcije u likovnoj umjetnosti nerijetko se nailazi na poteškoće objektivne interpretacije djela, određenja širih cjelina i bližeg određenja samog pojma. »Apstraktna umjetnost nije do sada 'potrošila' oblike svog postojanja«,² što zahtijeva i uvjetuje povijesno prepoznavanje, određenje i vrednovanje njezinih mijena. Izložbom »Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951—1961« bliži smo tragu pravilnog sagledavanja osobnog i ukupnog doprinosa naše sredine apstraktnoj umjetnosti.

I

Na putu razumijevanja i određenja apstrakcije kao pojave i pojma nužno se susrećemo s dvojnošću figurativnog i apstraktnog u umjetnosti, a među njima je vrlo teško postaviti ispravne i potpune granice. Odmah na početku javlja se pitanje koje u sebi sadrži formalne i definicijske sastavnice: promatranje apstraktnog u odnosu na neposrednu okolnu stvarnost ili apstraktnog u odnosu na već prenesenu, promijenjenu i proživljenu stvarnost figurativne umjetnosti. Ako se prihvati pretpostavka da je »svaka umjetnost prvotno apstraktna«,³ te da je ona način spoznaje svijeta, tada figuraciju i apstrakciju u modernoj umjetnosti možemo shvatiti kao djelotvorno promatranje i otkrivanje stvarnosti, te kao spregu i izmjenu opažajne stvarnosti i unutrašnje stvarnosti stvaralačke ličnosti. Tako se smanjuju razlike u podjeli na figurativno, koje je strogo vezano uz »vanjski svijet« a sadrži njegovu prepoznatljivu pre-

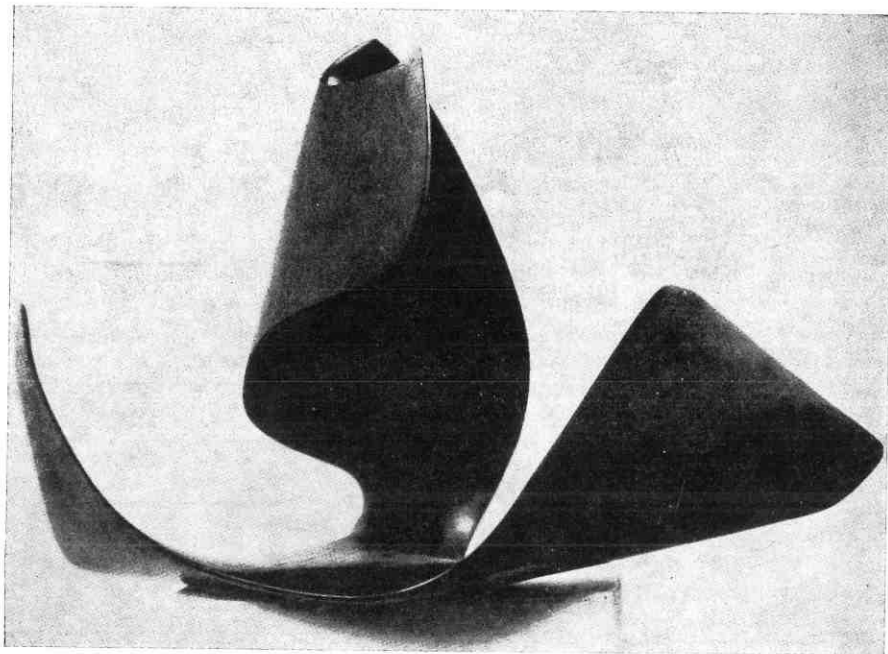
¹ Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951—1961, Moderna galerija, Zagreb, 15. 5 — 15. 6. 1981. Predgovor: Zdenko Rus

² Igor Zidić, Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951/1968, Život umjetnosti 7/8, Zagreb 1968, str. 52

³ Herbert Read, The meaning of art, Faber & Faber, London 1972, str. 42

vojin bakić: razlistana forma IV, 1958.
edo murtić: plava slika, 1958.

24



dodžbu, i apstraktno koje je isključivo okrenuto »unutrašnjem svijetu« gdje predodžbu zamjenjuje samosvojan izražaj neopažajne stvarnosti. Oprečnost predmetnih i apstraktnih oblika pomiruje se na razini neprekidnog kretanja od apstrahiranja »vidljivog« u figuralnom do prepoznavanja »stvarnog« u apstraktnom, čime se upravo otvara šire polje za sagledavanje i tumačenje pojava i pravaca u samoj apstraktnoj umjetnosti.

Pogreška bi bila neizbježna kad bismo apstraktnu umjetnost promatrali uvijek i isključivo u vezi s figuralnom (iako se one zbližavaju kao dva puta u shvaćanju i tumačenju »danog« svijeta koji predstavlja izvoriste za obje), budući da je ona bitna novina u umjetnosti dvadesetog stoljeća. Razvoj apstrakcije od njezinih početaka do danas i njezino ključno značenje za modernu umjetnost otvorili su mogućnosti gledanja na nju sa stajališta općeg i posebnog, tj. izražavanja onoga po čemu ona jest jedinstvena i onoga što je unutar nje čini urazličenom. Najšira obilježja apstrakcije: »nadižajenje ikoničnosti fizičko-optičkog svijeta«⁴ i »svjesno odricanje pojavnosti... i traženje suštinske zbiljnosti... u oblicima izvan figurativnog repertoara«⁵ kao i tumačenje da je apstraktna umjetnost svaka »umjetnost koja nema nikakve sličnosti s viđenom stvarnošću, i koja ne podsjeća na nju, bila ta stvarnost polazna tačka za umjetnika ili ne«⁶ istodobno se pokazuju kao preširoki i preuski okviri, jer mogu sadržavati pretpostavku o oslobođenoj umjetnosti, te o beskrajnom širenju izražaja bez zbiljske mogućnosti određenja tih istih izražaja, a dopušta se tumačenje apstrakcije kao autonomne i samodovoljne, što joj lako pribavlja značajku nespoznajne, besadržajne i formalističke. Da se ne bi zašlo na stranputicu jednostranosti, mora se pretpostaviti kako stvaralačka ličnost oblikuje sliku svijeta svjesno ili podsvjesno, razumom ili osjećajem, inteligencijom ili maštom. Prije nego što će biti izražen, svijet mora postojati u umjetniku, pa stoga apstraktno i proizlazi iz sprege »danog« svijeta i čovjeka: indirektno — preobražajem tjelesne stvarnosti, i direktno — istraživanjem vlastite nutrine, uz neprestanu usporednost prožimanja i izmjena. Može se napomenuti da u apstraktnoj umjetnosti dolazi do posrednog odraza »realnog svijeta« neposrednim izražavanjem, sjedinjenjem psihofizičkog i

optičkog. Apstraktni su oblici sinonimi »realnom«; oni nisu samo preobraženi elementi vidljiva svijeta, ne uvjetuju »smrt realnog«⁷ već predstavljaju usporedni svijet.

Kako bi se pobliže objasnila složena pojava apstraktnih umjetnosti, uobičajeno je posezanje za dvojstvom načela, dva osnovna usmjerenja: »jedan koji teži ka idealu jasnosti, formalnosti i preciznosti; drugi ka suprotnom pojmu: nejasnosti, neformalnosti i nepreciznosti — ili, pošto se jedan ideal ne može definisati tako negativnim izrazima, formulišimo to kao izražajnost, vitalnost i bujnost«⁸. Upućivanje apstrakcije u dva temeljna pravca previše je uopćeno i još ne određuje »slobodne« apstraktnih oblike, kao ni kruto definiranje apstraktnih umjetnosti: »Svaka je ona umjetnost apstraktna, o kojoj s pravom možemo suditi jedino s obzirom na harmoniju, kompoziciju i red ili s obzirom na disharmoniju, kontra-kompoziciju i nered, koji su smišljeni.«⁹ Obje te definicije počivaju na tumačenju načelâ: »unutrašnje nužnosti« kao oslobođenja od diktata prikazivanja i davanja vanjskog izraza unutrašnjim sadržajima (»vanjski izraz unutrašnje nužnosti« Kandinskog dopušta izbor geometrijskih i »slobodnih« oblika i čak ne sprečava odabir između apstraktnih i predmetnih oblika) i »vanjske nužnosti« kao otklanjanja unutrašnjih nužnosti osobnog postojanja, i stvaranja »čiste i bezlične« umjetnosti. One pokazuju jednodimenzionalnost zbog sučeljavanja razuma i osjećaja kao odvojenih izvora oblikovanja, gdje jasnoća i red pripadaju razumu, a nejasnoća i nered osjećajima. Takva podvojenost ujedno pretpostavlja objektivnu i subjektivnu teoriju apstraktnih umjetnosti; podjelu na umjetnost koja bi se izdigla na razinu neosobnog oblikovanja univerzalnog i na umjetnost uobličena izraza osobnog. Takvoj podjeli odgovara razdioba na dva osnovna tipa apstrakcije: geometrijsku apstrakciju i konstrukciju, te apstraktni ekspresionizam (impresionizam) i organiku. Budući da se poteškoće javljaju već pri postavljanju granica između figurativnog i apstraktnog (zbog apstrahiranja »realnih« oblika i pobuđujućeg i simboličkog značenja geometrijskih i »slobodnih« oblika), ni dvojnost geometrijskog i ekspresivnog ne može se lučiti u strogo odvojena područja bez međusobnog dodira. Priznavanjem postojanja krajnjih polova »čisto geometrijskog«

⁴ Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951—1961, Moderna galerija, Zagreb, 15. 5 — 15. 6. 1981. Predgovor: Zdenko Rus

⁵ Božidar Gagro, Sudbina apstrakcije, Život umjetnosti 7/8, Zagreb 1968, str. 8

⁶ Michel Seuphor, Apstraktna umjetnost, Mladost, Zagreb 1959, str. 13

⁷ Alfred Neumeyer, The Search for meaning in Modern art, Prentice hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey 1964, str. 121

⁸ Herbert Rid, Istorija modernog slikarstva, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 188

⁹ Michel Seuphor, Apstraktna umjetnost, Mladost, Zagreb 1959, str. 13



i »čisto ekspresivnog« otvara se među tim oprečnostima međuprostor, široko područje zbivanja apstrakcije, djelokrug neprekidne razmjene osobnog i nadosobnog, građe i misli, pojedinačnog izraza i opće ideje.

II

Kako bismo sagledali našu apstraktnu umjetnost šestog desetljeća bez umanjivanja ili uznošenja, potrebno je istaći da apstrakcija pionira nije iscrpla mogućnosti novih rječnika, te da umjetnici poslijeratnog razdoblja preispituju i proširuju te rječnike, primjenjujući ih na nove kontekste, a da razdoblje nakon 1945. godine predstavlja sređiva-

nje, učvršćenje i širenje ideja pionira. Koliko je god apstraktna umjetnost prevladavala na sredini stoljeća, ne može se o njoj govoriti kao o »univerzalnom jeziku«, budući da se neprekidno nastavlja slijed figurativnog (to je vrijeme pojave »nove figuracije«). Povijesno uključena i priznata apstrakcija u punoj širini svojih estetika i slijed figurativnog ravnopravni su činioci u jeziku likovne umjetnosti poslijeratnog svijeta, te pred umjetnikom umjesto bilo kojih »nužnosti« stoji, oprežno rečeno, »slobodno opredjeljenje« o putu unutar apstraktnog i unutar figurativnog. Time se naslućuje jedan koegzistentan jezik likovne umjetnosti bez postojanog isticanja krajnjih polariteta, što ispravlja proširen stav o našoj apstraktnoj umje-



tnosti pedesetih godina kao »umjetnosti utjecaja« i naglašava usporednost stvaranja.

Drugi važan činilac u ukupnom vrednovanju naše apstrakcije svakako je odnos između internacionalnog i nacionalnog. Uvriježeno je mišljenje povjesničara umjetnosti da apstraktna umjetnost nadilazi granice nacionalnog u ime globalnog jedinstva, da je razlike među pojedinim zemljama moguće ocrtati, ali da se one sve više čine nevažne zbog brzog širenja utjecaja i nemogućnosti utvrđivanja izvora novih zbivanja. Takvo gledanje svakako olakšava teret provincijalnog u stvaranju naše sredine, ali se ne bi smjelo zaobići ni mišljenje da je »jedinstvenost i neponovljivost umetničkog dela

istovetna sa njegovom uklopljenošću u kontekst tradicije«,¹⁰ prihvaćajući tradiciju u smislu uključivanja u opće postojanje i prava na posebno, pa se može reći da naša apstrakcija predstavlja »uposebljena opća mjesta«¹¹ područja apstraktne umjetnosti. Te posebnosti trebalo bi tražiti u »slobodi opredjeljenja« u određenom vremenu, pa je stoga teže složiti se u cjelini sa stajalištem da je »ap-

10

Walter Benjamin, Eseji, Nolit, Beograd 1974, str. 121

11

Igor Zidić, Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951—1968, Život umjetnosti 7/8, Zagreb 1968, str. 70

straktna umjetnost na našem tlu ponovila vlastitu genezu koja je u Evropi trajala već pola stoljeća i u istom času išla završetku svoje klasične faze»,¹² jer su naši umjetnici stvarali vlastite sklopove na iskustvima svoga vremena i tadašnjeg stanja apstrakcije, prihvaćajući i uključujući iskustva pionira apstraktne umjetnosti, kao i na zasadama njihovih figurativnih prethodnika, ali preobražavajući ih u skladu s vlastitim prostorom i vremenom osobitim formalnim istraživanjima.

Izložba »Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951—1961« većim se dijelom temelji na predstavljanju slikarskih djela, dok su skulpture i grafika u manjini. To se može i opravdati jer se apstrakcija u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti prvotno javlja u slikarstvu, mediju koji je zbog svoje intimnosti mogao manje ovisiti o diktatu socrealizma, što se najsnažnije protezao na umjetničko izražavanje u godinama 1945—1951. Pojava apstrakcije najavljuje njegovo smjenjivanje i odumiranje, pa se umjesto totalitarističkog kanona otvara put u vrijeme pluralizma. Iako se za glavnu odrednicu izložbe navode »geometrijsko-lirske osovine« i putovi »individualnih opredjeljenja« što dotiču »točku transfigurativnog«,¹³ na osnovi predstavljenih djela primjećuje se da se nijedan od tih polova ne može kruto shvatiti. Naime, većina djela do godine 1956/57. oblikovana je u međuprostoru, gdje »geometrijsko« i »lirsko«¹⁴ leže zajednički u osnovi zamisli. Nakon toga se postupno radikaliziraju usmjerenja imanentno apstraktnih umjetnika, a proširuje broj onih što svjesno stvaraju na »rubnom« području figurativnog i apstraktnog.

Pojaava apstrakcije u Hrvatskoj na početku pedesetih godina vezana je uz programsku grupu »Exat 51«, a u toku desetljeća umjetnici se također okupljaju u grupe (npr. »Mart«, 1957, i »Gorgona«, 1959). Međutim, mora se istaći da grupni rad nije zatomio brojnost i različitost odvojenih putova, te da zbroj osobnih doprinosa nadilazi kolektivna htijenja. U prvim godinama probuđene apstrakcije geometrijskom nagnuću pripadaju slikari Ivan Picelj i Aleksandar Srnec, koji su dosljedni svom opredjeljenju u toku šestog desetljeća. Ali, dok

Picelj shvaća geometriju kao pojednostavnjenje oblika, uključujući obline, zakrivljenosti i kosine, u potrazi za izražajnošću omeđenih i naslojenih ploha, koristeći se akromatskom crnom, bijelom i sivom (sažetost i monumentalna jednostavnost geometričnosti predstavlja »Kompozicija 54«, 1954), Srnec u svojim mijenama prelazi put od zajedničke upotrebe geometrijskih i »slobodnih« oblika do pročišćene stroge geometrije, neprekidno zaokupljen trodimenzionalnim opredmećenjem djela. Treba spomenuti Božidara Rašicu kojemu geometričnost služi kao podstruktura za sjedinjenje i učvršćenje slobodnijih oblika i boje (Ekvilibar, 1953), kao i svestranu ličnost Vladimira Kristla koji suženim formalnim rječnikom istražuje prirodu samog slikarstva, dovodeći u pitanje bilo koju zatvorenu strukturu, čime njegovi Pozitivi i Negativi, 1959. (i kasnije Varijante i Varijabli) predstavljaju jednu od najviših točaka naše apstrakcije. Drugom valu geometrijskog usmjerenja pripada Julije Knifer, jedini umjetnik koji se opredjeljuje za put »čiste geometričnosti«, i reducirajući strukturu i kromatiku (kontrast crnog i bijelog) teži snažnom povezivanju konstruktivnih elemenata slike, kasnije se okrećući trajnoj zaokupljenosti oblikom meandra (Kompozicija II, 1960).

Oko sredine pedesetih godina u Hrvatskoj se javljaju mnogobrojni apstraktni putovi (neprekidna težnja za stvaranjem zasebnog svijeta osobnim jezikom). Većina od njih zajednički će se sliti u »dručkiju ili drugu umjetnost« — enformel, koji obilježava razmjena realnog i podsvjesnog, vizuelnih predodžbi i osjetilnog iskustva, gdje umjetnik iskušava svoj rad kao psihofizički i razvojni proces, a bit stvaranja postaje oslobođenje od bilo kakve kontrole. Ali prije uključanja u struju enformela Edo Murtić u svojim slikama 1953—1955, apstrahirajući figuraliku svoga ranijeg slikarstva, pokazuje sklonost geometričnim i ornamentalnim kompozicijama, ostrim i zašiljenim oblicima bogatoga kolorita (Igračke mora, 1954); u daljnjem razvoju sve se više okreće širokom potezu i mrlji u suprotnosti sa zatvorenim plohama boje dajući vanjske izraze unutrašnjim slikama. Sličnost ovom putu nalazimo i kod slikara Šime Perića i Ferdinanda Kulmera, kod kojih uočujemo temeljnu upotrebu boje, iako Perić u kasnijim radovima istražuje mogućnosti slikarskih i neslikarskih boja, spontano se prepuštajući činu slikanja »ulaskom u sliku« (Kretanje, 1959), a Kulmer materijalizira boju slojevitim nanošenjem; oba uobličuju udaljene prostore koji sadrže dimenzije intimnih iskustava. Suprotno toj dvojici slikara, kod kojih oslobođena boja dobiva dvostruku ulogu izražavatelja i pokretača ljudskih stanja, Ivo Gattin, uz Eugena Felleru, okrenut je konkretizaciji djela uključivanjem posve netradicionalnih materijala i postupaka, mini-

12 Božidar Gagro, Sudbina apstrakcije, Život umjetnosti 7/8, Zagreb 1968, str. 14

13 Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951—1961, Moderna galerija, Zagreb, 15. 5 — 15. 6. 1981. Predgovor: Zdenko Rus

14 U smislu odstupanja od »čiste« geometrije u korist slobodnih oblika i sklopova.

maliziranjem oblika i boje, gdje je struktura nastalog djela istovjetna s procesom što daje strukturu, kod kojega je najvidljiviji proces stvaranja i razaranja vlastitog djela, bilježenjem osnovnih pokreta, činâ ili osjećaja proživljenih u trenutku sklada različitih osjetila (Crvena površina s raspuklinama, 1960, i Crvena površina, 1961). Marijan Jevšovar, ostajući u slikarstvu, najdalje odlazi u poništenju oblika i kromatike stvarajući bezoblične praznine (Siva površina, 1960 — 1962). Ali da bi se upotpunila slika osobnih putova, potrebno je navesti umjetnike kod kojih postoji neprekidna izmjena apstraktnog i evokativnog, kao što je Ordan Petlevski, čiji složeni, jezgrasti oblici, u bujnosti linije i tvarnosti boje, bude sjećanje na organsku mikrokozmosa i opažanje nečega što ne postoji (Plijesan i vlaga, 1958). Obratno je s djelima Otona Glihe gdje se konkretna iskustva gromača, pojave stvarnosti, preobražavaju u apstraktni znak (Gromače VI, 1960). Samoj granici figurativnog i apstraktnog pripadaju Ljubo Ivančić, koji u ciklusu »Tragovi čovjeka« (1959—1961) izdvajanjem i gustoćom slikarske tvari reducira predmetno polazište, Zlatko Prica koji tjelesne oblike podvrgava geometrijskom pročišćenju, rastvarajući prepoznatljive oblike prirodnog svijeta gestom i linijom (Ljudi i plodovi, 1960), i Oton Postružnik koji stilizirajući biljni svijet bojom gradi apstraktne oblike i prostor (Trulipan, 1960). Ne smije se zaobići ni područje grafike, jer su svoj udio dale mnoge snažne stvaralačke ličnosti (Picelj, Murtić, Petlevski, Gliha, Postružnik itd.) uključivši grafički izraz u svoj umjetnički rad.

Kiparstvo jednako kao i slikarstvo podliježe pitanjima organskih oblika nasuprot konstruktivnim, izražajnog nasuprot geometrizaciji, figurativnog nasuprot apstraktnom. Vojin Bakić, Dušan Đamonja i Ivan Kožarić najznačajniji su predstavnici apstraktnih stremljenja u hrvatskom kiparstvu pedesetih godina. Bakić će poći od oblika kao punine, zatvorene plastične forme, zgusnutog i ograničenog volumena (Polivalentna forma, 1957), a od 1957. volumen razvija u plohu, koja često uključuje organske i geometrijske sastavnice (Razvijanje površine III, 1960). Džamonja stvara izvan svakog sistema, upotrebljava nove materijale, geometrijski stilizira i steže motiv, nadahnuto spajajući strogo i slobodno. U ranijim radovima vezan je uz figuralne predodžbe, sumarno tretiranje forme i ekspresivnost kompaktnih volumena. Nakon 1957. napušta motiv i stvara slobodne prostorne konstrukcije u različitim materijalima nastojeći ostvariti nove plastične simbole koji niču iz razumom nedostižnih viđenja (Nevjesta II, 1959, i Metalna skulptura 17, 1961). Kožarić je kipar koji često iznenađuje neobičnošću svojih putova i obiljem plastičnog života; njegove skulpture izraz su opažaja vidljivih predmeta kao i vizualizacija posve netjelesnih apstrakcija: često pokazuju antropomorfno i organsko porijeklo disciplinirano geometrijom plohe i obrisa (Precizni mehanizam, 1959). Uz tu trojicu vodećih kipara neočekivano jedinstvena djela u tokovima apstraktnog ostvarili su u tom razdoblju i Belizar Bažorić, Milena Lah, Šime Vulas i drugi.