

# radomir reljić

salon  
muzeja savremene umetnosti  
beograd  
10/31. 3. 1967.

ješa denegri

Trebalo bi u ovom trenutku možda pokušati ograditi Reljićevu umjetnost od dvije u tekućoj kritici često isticane primjedbe što se pripisuju osobitostima njegova slikarskog jezika: jedna bi bila opaska o navodnoj nelikovnosti postupka kojim se on služi, druga bi bila opaska o humoru i ironiji kao jedinim nosiocima ekspresije njegove slike. U djelima nastalim u toku 1966/67. Reljić je sve svrsishodnije formulirao koordinate svoga osjećajnog i plastičkog svijeta i u pojedinim uspješnim slučajevima («Tri Reljića na sinjem moru», «Tajna večera», «Džoni usnio slovo N», «Ne reci ovo nikome») doveo ih do onog stupnja homogenosti rješenja u kojima je likovna organizacija slike postala sve funkcionalnija (naravno u specifičnom i vrlo određenom smislu), a čija je »poruka« dobila ton krajnje ozbiljnog saopćavanja onih pitanja koja stalno zaokupljaju umjetnikov osjetljivi duh. Za Reljića predmet i nadalje ostaje osnovni komunikativni medij, i psihološka funkcionalnost djelovanja njegove slike mislim da upravo i ovisi o načinu na koji je taj predmet plastički definiran kao i o načinu na koji tako definirani predmeti međusobno korespondiraju. Mada se sastoje od repertoara lako prepoznatljivih stvari, predmeti na Reljićevim slikama nikada nisu dani u svome završenom i bukvalnom identitetu; naprotiv, oni uvijek nose u sebi nešto neobično, neki »pomak« u obliku ili u značenju, neku iritirajuću iregularnost forme koja nas trenutačno iznenadi svojim odstupanjima od »normalnog« izgleda označenog predmeta i odvodi tok naše apercepcije u sferu fantazijskog i imaginarnog. Tom operacijom, koju slikar neprekidno neguje i o čijem psihološkom učinku na gledaoca uvijek vodi računa, Reljić nas nastoji uvjeriti da je zbir senzacija koje možemo ponijeti iz vizuelnog i intelektualnog dodira sa svakom stvari u biti neiscrpiv i višesmislen, pa stoga nikada ne smijemo biti si-

gurni u razloge i granice pozitivističkog načina mišljenja. U osnovi svoje misaone konstitucije Reljić je relativist koji osjeća fluidnost i nepostojanost vrijednosti svijeta u kojem je danas ostalo malo onih doista stabilnih duhovnih osovina, i zato nas tom karakterističnom višeznačnošću simbolike predmeta na svojoj slici poziva da stavove svoga promatranja cjelokupne predmetnosti podvrgavamo neprestanim preocjenjivanjima i odvrća nas od svakog izjašnjenja u prilog jednog jednosmjernog logičkog sistema: mislim da je Šejka to imao u vidu kad je lucidno pisao: »...razvijajući jedan protokol sumnje, Reljić nas spasava lažnih vera, idolatrija, od spretnih obmana koje pripremaju maskirane stvari. Reljić otkriva kontinuiranu maskaradu stvari nasuprot onima koji hoće takozvanu fleksibilnost stvari da proglaše za najveću vrlinu... Reljić demaskira svet time što saopštava njegova maskirana obeležja.« Upravog zbog te namjere »demaskiranja maskirane stvarnosti« predmet na Reljićevim slikama može postati izvorište mnoštva neočekivanih aluzija, a uspostavljanjem povezanog sistema »čitanja« niza upotrijebljenih predmetnih indikatora dobiva se ključ za ulaženje u smisao »poruke« do čije osnove, međutim, ma koliko se u tome trudili, teško da možemo definitivno doprijeti. U nemogućnosti da na ovom mjestu uđem u detaljnija razmatranja toga važnog fenomena Reljićeve slike, skrećem pažnju samo na jedan primjer: u »Tajnoj večeri« postoji nesumnjiva međuuvjetovanost svakog od upotrijebljenih predmeta (jednooka ljudska figura, »mrtva priroda« od rasječenih ženskih tjelesa, dijelovi nekih čudnih letilica u kadru prozora, naglo uvećani plan ruke s uperenim revolverom), koji se uspostavljanjem lanca kontekstualnih odnosa uključuju u jedinstvenu situaciju radnje čija nam intencija može postati razumljiva u osnovnim elementima iskaza, ali nikada i do kraja potpuno razja-

šnja u mogućnostima tumačenja značenja pojedinih predmetnih atributa. Tim činom »paradoksa kao principa« Reljić na svojoj slici uništava konvencionalnu predodžbu stvarnosti (i mislim da se po tome on i bitno odvaja od matice tzv. »nove figuracije« koja u većini slučajeva pledira za »tipičnost« i »objektivnost« motiva realnosti) i onim rekvizitima svakodnevnog predmetnog repertoara, kojima se obilno koristi, pridaje karakter »predmeta-simbola« čija je funkcionalnost psihološkog djelovanja na gledaoca složena i neprestano aktivirajuća. Vraćajući se sada na početak diskusije, želim predložiti zaključak da takav tretman predmeta što leži u osnovi Reljićeve plastičke sistematike ne bi mogao biti efikasan da u suštinskom smislu riječi nije »likovan« (zato što je postignut određenim prostornim interferencijama i vezanjem predmeta po planovima, a logično je da su u organizaciji takvog »transfigurativnog« tipa prizora iregularan crtež, reska hromatika i nedotjerana faktura, što inače stalno iritira klasično odgojene ukuse, potpuno adekvatni), a nikada »literaran« u smislu da se teza fabule »čita« izvanjskom karakterizacijom i nabranjem predmetnih akcesorija. Takvom aparaturom plastičkih zahvata kakvom se Reljić danas služi bilo je moguće ovladati samo uz posjedovanje opće i slikarske kulture rijetke vrste: Reljić je u onom pozitivnom smislu riječi intelektualni slikar u čijem su duhovnom horizontu humor i ironija samo jedna, istina važna, ali nikad i jedina odlika i čiji je način shvaćanja i doživljavanja pojava našega današnjeg svijeta sačinjen od krajnje delikatnih unutarnjih refleksija.

# mladen srbinović

galerija doma jna

ješa denegri

Jedan od čestih i vrlo važnih problema na koje kritika nailazi u praćenju djela pojedinih umjetnika problem je utvrđivanja karaktera i motiva evolucije njihova osobnog stila, tačnije, problem utvrđivanja razloga pojave novih momenata unutar već oformljenoga plastičkog jezika. Kod cjelovitih i izvornih ličnosti taj se faktor evolucije nikada ne javlja u otvorenom ispoljenju labilnosti stava, budući da promjene koje takav umjetnik unosi u svoj izražajni jezik teku, i pored mogućeg radikalizma u izboru novih tema ili u upotrebi drukčijih sredstava, bez neposrednijeg sukobljavanja s onim temeljnim duhovnim obilježjima koja su se i prije nalazila u osnovama određenoga predodžbenog i plastičkog svijeta. Kao pozitivni primjer tih odlučnih ali i obrazloženih mijena može nam poslužiti veliko Stupičino djelo koje je, unatoč korjenitom preobražaju u izboru sredstava i u načinu korištenja tih sredstava, ostalo i nadalje krajnje kompaktno u svojoj ekspresivnoj i emotivnoj vrijednosti. Međutim, kod ličnosti koje ne posjeduju tako duboke naslage općega plastičkog iskustva, i kod kojih razlozi nastajanja slike nisu tako nerazdvojno vezani za sâmu sudbinsku stranu bića, pitanje »razvojnog momenta« najčešće se svodi na izvanjsko aktualiziranje jezičkih termina, pa se stoga u takvim slučajevima, više nego u dubljim procesima »evolucije stila«, može govoriti o procesima »renoviranja jezika«. U našoj sredini takve situacije nisu rijetke, štaviše, možemo ih pratiti kod mnogih pojedinaca u različitim generacijama i u različitim stilskim opredjeljenjima. Ti se procesi gotovo po pravilu odvijaju tako da se na jednu prije usvojenu i savladanu koncepciju slike naknadno uključuju pojedini morfološki elementi koji po svojoj plastičkoj logici pripadaju drugim, najčešće nekim upravo aktualnim jezicima, koji se onda uz stanovite modifikacije mogu lako adaptirati na već postojeću osnovu.