

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.

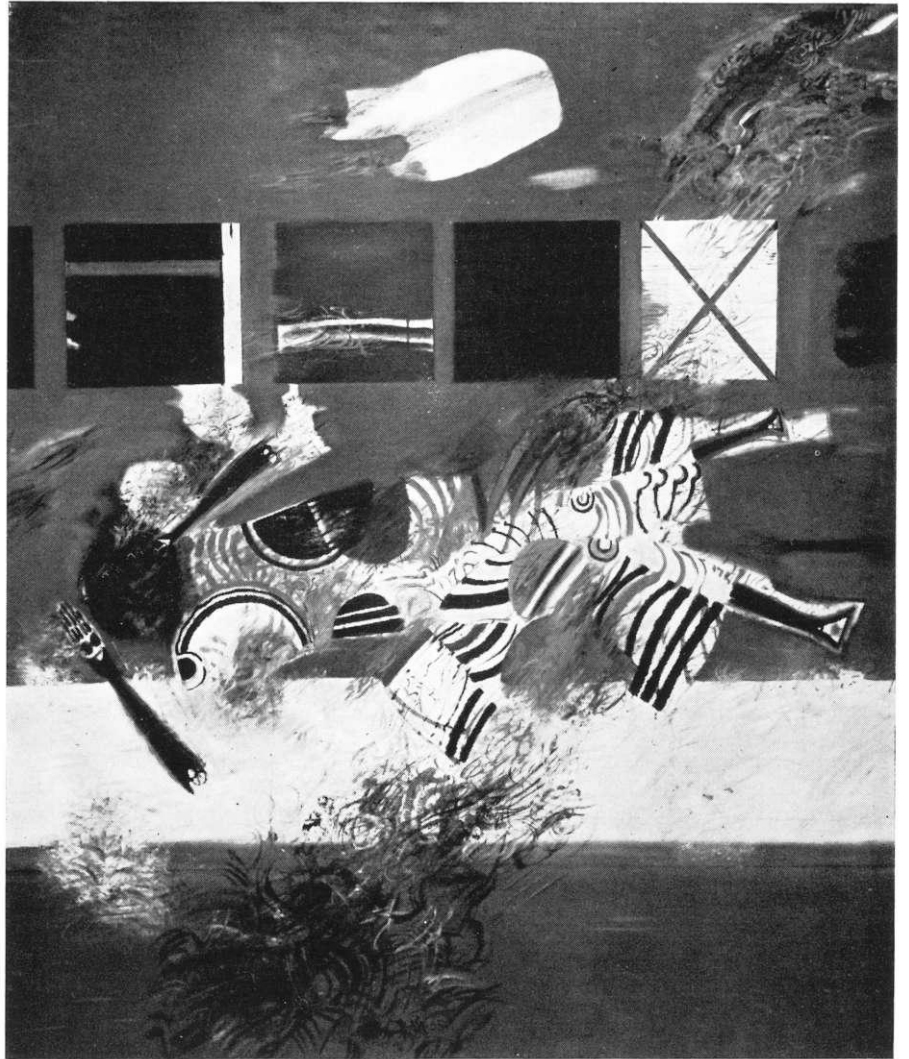
mladen srbinović

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.

Naročito je u našoj sredini period dominacije informela obilovao primjerima takve vrste, pa su se tako često mogle naći slike klasične pejzažne ili figurativne predodžbe riješene u mjestimičnim gustim teksturama osamostaljene materije, ili slike tradicionalne prostorne zamisli u kojima su pojedine partije razvijane postupcima drippinga i gesta. Istina, nije isključeno da se tom hibridizacijom različitih jezičkih principa postigne određena ekspresivna snaga slike, ali ono što je u takvim slučajevima teško ostvarivo upravo je ona stvarna vrijednost svakoga stvaralačkog čina, a to je samostalan i dubok prodor do jasno određenoga i sâmim tim i vrlo ličnog problemskog pravca. U post-informelnom periodu takve jezičke interferencije unutar jedne slike ili unutar jednog individualnog opusa nisu iščezle, već su samo poprimile drukčije i različite oblike. Kao dva slučaja koja mi se čine u tom smislu vrlo indikativna mogli bi se navesti primjeri Bernika (sa njegove posljednje samostalne izložbe u Mestnoj galeriji u Ljubljani lipnja 1967) u čijim novijim slikama dolazi do pokušaja međusobnih plastičkih korespondiranja između naslaga guste informne materije i slobodnoga »kaligrafskog« linearizma sa izrazito »tehničkim« karakterom velikih blok-slova čije porijeklo kao da dolazi iz suvremenoga reklamnog dizajna ili iz amblematike industrijskog pisma upotrebljavane sa sasvim drugačijim smislom u djelima pojedinih pop-slikara (npr. Indiana); ili, primjer Vozarevića, čije slike iz posljednjih godina sadrže pokušaj spajanja informnog fona danog kao »patina« starog zlata u težnji za izazivanjem metafore »prošlostik«, s koncentriranom kružnom ili pravokutnom formom čije je precizno unutarnje strukturiranje očigledno inspirirano lekcijama optičke umjetnosti. Po mom mišljenju, to laviranje između različitih metodoloških pozicija ne vodi izgrađivanju doista izvornog i ličnog plastičkog jezika, i usprkos tome



što se tim dvojtstvom terminologije izbjegava ulazak u izravno epigonstvo, takva stajališta ne mogu se klasificirati drugačije nego kao izraziti jezički eklekticizam.

Novije slikarstvo Mladena Srbinovića odaje neke simptome slične navedenim primjerima, mada u drukčijem obliku i, naravno, i sa drukčijim plastičkim učinkom. Srbinović pripada krugu beogradskih slikara srednje generacije u čijem je formiranju veliku ulogu odigrao oslon na neke motive nacionalne medijevalne umjetnosti kao i na neke hromatske i ornamentalne podatke iz lokalnog folklornog nasljeđa. Istina, u svom izgrađivanju tipologije figure Srbinović nije zapao u deskriptivnu shematiku jednog Vujaklije ili ranog Vozarevića, ali je i pored toga porijeklo njegova figurativizma uvijek zadržavalo arhaički prizvuk i nikada nije bilo odlučnije problemski uključeno u istraživanje nove i suvremene ideje figure koja je s najširim motivacijama razvijana u različitim oblicima evropske i američke poslijeratne figuracije. Uz to je i njegov repertoar pojedinih plastičkih zahvata, kojima je definirao prostorne koordinate unaokolo klasično centrirane figure, proveden u tonskim i svjetlosnim rješenjima jako izražena »estetizirajućeg« pikturalnog osjećaja, što je ujedno i dalo povoda prijašnjoj kritici da to slikarstvo, čini mi se vrlo tačno, označi kao modernizirani izdanak intimističkog senzibiliteta međuratne »beogradske škole«. U takvom duhu Srbinović je uspio da izgradi slikarski sistem koji se činio ujedno i moderan i klasičan, sistem koji nije imao, niti je to vjerovatno želio da ima, pretenzija na odlučniju jezičku inovaciju, ali je ipak uspijevao da se iskaže vrlo odnjegovanim nivoom slikarske kulture u tradicionalnom smislu riječi. Nakon 1963, a pogotovo u toku posljednjih godina, Srbinović je međutim, sigurno podstaknut nekim radikalnim plastičkim zahvatima kojima su mlađe generacije evrop-

skih slikara aktualizirale slikarstvo figurativne i predmetne tematike, unio u svoj postupak pojedine elemente koji su imali uvjetovati osuvremenjivanje morfološkog aparata njegove slike. Tako su se, umjesto ranijih pomno biranih tonskih vriednosti i vrlo delikatno izvučenih svjetlosnih isijavanja materije, sada javile disonantne i mjestimično »brutalne« hromatske dionice otvorenog žutog, svjetlozelenog i crvenog timbra. U isto vrijeme je i prostor, umjesto prijašnjih smirenih geometriziranih koordinata, poprimio dinamičnija izvanfokusna određenja u kojima je dominirao efan brzih i spontanijih kaligrafskih intervencija. To osuvremenjivanje jednog dijela njegova plastičkog instrumentarija nije, međutim, pratila i adekvatna promjena karaktera figure, kao ni nova intencija cjelokupnog figurativnog i tematskog prizora. Figura je, naimе, i dalje zadržala svoju semantičku nečitkost, a atmosfera općeg značenje scene nije se, kao što je to slučaj s izvornim stajalištima »nove figuracije«, približila tumačenjima nekih karakterističnih situacija vezanih za životne aspekte modernoga tehnološkog svijeta, već je i nadalje inzistirala na neodređenoj i hermetičnoj naraciji koja se kretala u sferama fiktivne »poetske« i vrlo uopćene metaforike (»Pesnik«, »Umetnik i model« iz 1964; »Plodovi na nebu«, »Konjanik, žena, smrt«, »Pred ogledalom u prostoru« iz 1965. ili »Svih stvari mera je čovek« iz 1966, izložena na III trijenalu). Osim toga, nameće se utisak da je to izvanjsko apsorpiranje nekih formalnih oznaka jezika »nove figuracije« narušilo i onu Srbinovićevu osnovnu slikarsku vrlinu njegovanja nijansirano tonskog aranžmana površine slike i odvodilo ga u pojedine zahvate koji su bili očito strani njegovu osjetljivom osjećaju za gotovo čulnu »nježnost« slikarske materije. Može se, dakle, zaključiti da je u operaciji koju je Srbinović obavljao u slikama nastalim poslije 1964. izo-

stala ona nužna konvergencija između ideje i jezika kojima ta ideja treba da bude iskazana: na osnovama već savladanog i stabiliziranog sistema simbola uključeni su pojedini elementi jezika koji odgovaraju posve drukčijem sistemu simbola pa stoga, po mome mišljenju, u njegovu naporu nije posrijedi proces revolucioniranja cjelokupne misaone i plastičke koncepcije slike, već samo parcijalni nagovještaji osuvremenjivanja izražajnog jezika na bazi tradicionalistički formirane plastičke osjetljivosti.