

vasilij kandinsky
improvizacija, 1911.

5

božidar gagro



sudbina apstrakcije

Način na koji se unatrag godinu-dvije dana počinje govoriti o apstraktnoj umjetnosti ne samo da nam potvrđuje da se u njenom statusu nešto izmijenilo već nam određenije govori i o početku procesa njene historizacije, onog procesa kojim razvojne pojave ulaze u kulturnu i civilizacijsku baštinu čovječanstva kao definirane vrijednosti, definirane u okviru

određena sistema. Izložbe koje se priređuju, knjige i posebni brojevi časopisâ koji se izdaju pokazuju retrospektivan karakter i težnju da preispitaju i zaočruže doprinos određene ličnosti, kruga ili te umjetnosti u cijelini.¹ Međutim, daleko smo od pomisli da bi sadašnji pokušaji pojavnog i pojmovnog razgraničenja imali bilo kako konačan karakter; jer riječ je o životi i posvud raširenoj prisutnosti jedne misli koja očigledno proživljava određene preobražaje, ali mi o njihovu doseg, trajanju i pravom značenju znamo veoma malo. Znamo toliko da je apstraktna umjetnost osporena, i to ne u ime prošlosti kako je to bivalo u doba njena herojskog napredovanja, već u ime budućnosti; osporena sredstvima koja sigurno nisu uvijek ozbiljna i valjana, ali su u psihozi njene »defanzive« po nju opasna i ubojna; osporena, zapravo, kao ideja vodilja, kao anticipirajuća snaga i u isto vrijeme stavljeni na ispit savjesti pred činjenicama nade koje je pobudila, djela koja je ostvarila, vrijednosti koje je utjelovila.

Najmanje se može govoriti o razlozima koji su novi položaj apstrakcije uvjetovali: unutarnje iscrpljenje, »oscilacija ukusa«, komercijalne opačine i poplava »genija« posljednjih godina njene već prezrele slave — sve čiste prepostavke! Možda, kako kaže Jean Grenier: »Napokon, prirodno je da se od svega umorimo, kao onaj Atenjanin koji je glasio da Aristida otjeraju u izgnanstvo, ovako obrazlažući svoje glasanje: dosadilo mi je slušati kako ga nazivaju Pravednim!« Nakon pola stoljeća nedodirljivosti i apsolutnog imuniteta misli koja nastupa s pokrićem budućnosti, od onog prvog apstraktog akvarela Vasilija Kandinskog iz 1910. do kraja decenija u kojem je apstraktna umjetnost izborila pravo građanstva s kraja na kraj globusa, ili možda od godine 1912. kad se o njoj već moglo govoriti kao o kolektivnom pokretu i teorijski preciziranoj koncepciji do godine 1962. kad su se na planu javnosti odigravali po njenu sudbinu značajni događaji², nakon pola stoljeća uspona apstraktne

¹ Spomenut ćemo izložbu koju je kritičar Ragon priredio 1967. u Musée Galliera u Parizu pod naslovom »Une avventure de l'Art abstrait 50—57/67«. Izložio je djela 22 predstavnika »lirske apstrakcije«. Časopis Cimaise (n^o 83—84, nov. 1967 — janv. 1968) donio je zanimljiv anketu u povodu njegove inicijative. U početku 1969. održat će se također u Parizu velika retrospektiva djela Pieta Mondriana. — Osim pojedinačnih izložbi i publikacija posvećenih Kandinskemu, Maljeviću i drugima, ruska avantgarda u cijelini doživljava na Zapadu spektakularnu revalorizaciju. Gotovo da nema značajnijeg likovnog časopisa koji u posljednje vrijeme nije donio neki prilog na tu temu. — Revija XX Siècle (n^o XXVIII—1967) donosi podugačak niz tekstova pod naslovom »Bilanca apstraktne umjetnosti u svijetu«.

² Pad burzovnih vrijednosti i trgovачkog prometa apstraktne umjetnosti. Anti-apstraktna i anti-funkcionalistička izložba »Objekt« u Muzeju dekorativnih umjetnosti u Parizu imala je značajan odjek. Osjeća se rezonanca novih pojava — pop-arta, novog realizma, novih tendencija ...

umjetnost dodirnula je grubu zbilju vremenitosti, kritike i usporedivosti. — Pišući o izložbi Georges-a Mathieu profesor sa Sorbone A. Chastel nazvao ga je u »Le Monde«, 1963, »Boldinijem našeg vremena«.³ Ono od čega se Mathieu bio zapjenio, u polemici koja mi je ostala u sjećanju, nije, vjerujem, bila toliko uvreda negativnog suda o njegovu slikarstvu, uspoređenog npr. s nekim drugim oblikom suvremena slikarstva, koliko uvreda usporedivosti, pa čak i istovrijednosti, s jednom osobom iz tako temeljito prezirane i najevropskije prošlosti. — Postavši i sama povijest, vladarica jedino svoje vlastite prošlosti, apstraktna će umjetnost morati da pruži ruku pomirnicu onima koje su joj na prijestolju prethodile.

Dok govorimo na razini općenitosti, čini nam se da nam je jasno i da znamo o čemu govorimo; međutim, pokušamo li bilo što što se apstrakcije tiče analizirati, uhvatiti ćemo se dilema koje nije posve jednostavno riješiti. Prije svega pitanje naziva: cd mogućih sintetskih naziva — apstraktna, nefigurativna, konkretna umjetnost — opredjeljujemo se za apstrakciju zbog snage sintetiziranja koju ona ima kao globalan kulturno-povijesni termin, kao ime fenomena i naziv vrijednosti, a ne samo kao definicija pojma. A iz toga vidnog kuta ovaj put je prvenstveno promatramo i o njoj govorimo. Međutim, postoje za to i važniji razlozi koje ćemo sumirati u dvije teze: jedna je dosta prošrena i čak popularna teza o »vječnoj« apstrakciji kao konstanti likovnog nasljeda, kao o jednom od dva osnovna tipa likovnih znakova kojima se čovjek izražava ili kojima komunicira. Prirodno se, dakle, »vječna« apstrakcija suprotstavlja »vječnoj« figuraciji, pa bi u tom smislu i termin »nefiguracija« bio legalan i upotrebljiv. Po toj bi tezi apstraktna umjetnost našeg vijeka bila samo jedna faza u osciliranju između unutarnje slike svijeta i vanjske slike svijeta koju prepostavlja figurativan izraz. Danas često citirana distinkcija V. Kandinskog između »velikog realizma« i »velike apstrakcije«, kao i sličan polaret koji je naznačivao Mondrian, kazuje nam kako ta teza u osnovi nije bila strana ni utemeljiteljima apstrakcije XX vijeka. Spomenimo i Delaunaya: »Umjetnost je uvijek bila apstraktna, od samih svojih početaka, i njeni prvi tisućgodišnji znakovi, urezani ili naslikani, ostali su podjednako živi i neobjasnjenjivi.«⁴ Samo djelomično potvrđuje tu tezu Michel Seuphor, budući da mu nisu prihvatljive misli o nekoj preistoriji apstrakcije, ali apstraktnim smatra sve ono što je bez obzira na namjeru rezultiralo nefigurativnim oblikom. »Jednom zauvijek nazivam

³

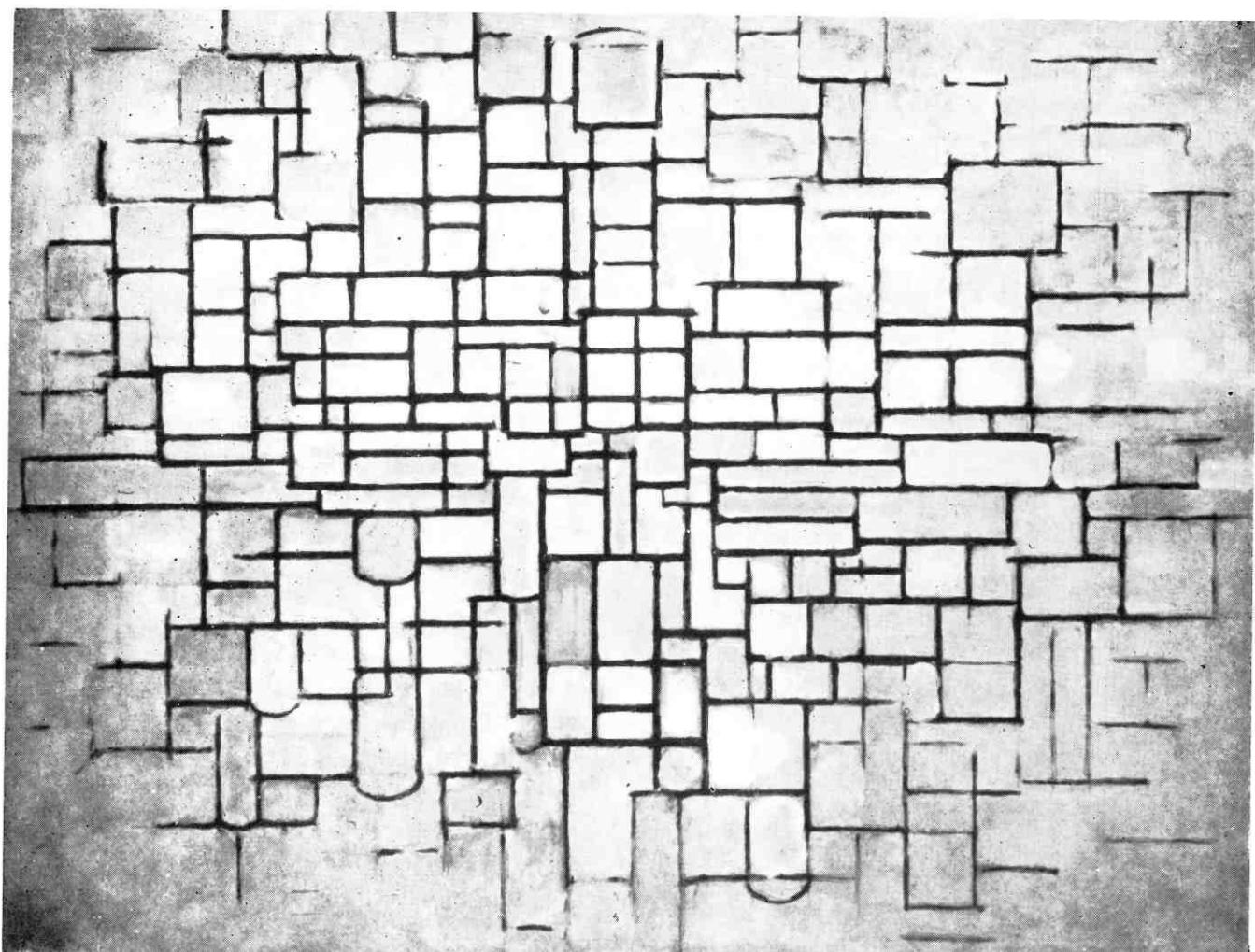
Giovanni Boldini, pomodni slikar s kraja prošlog stoljeća.

⁴

Robert Delaunay, »Cahiers«, Pariz 1957.

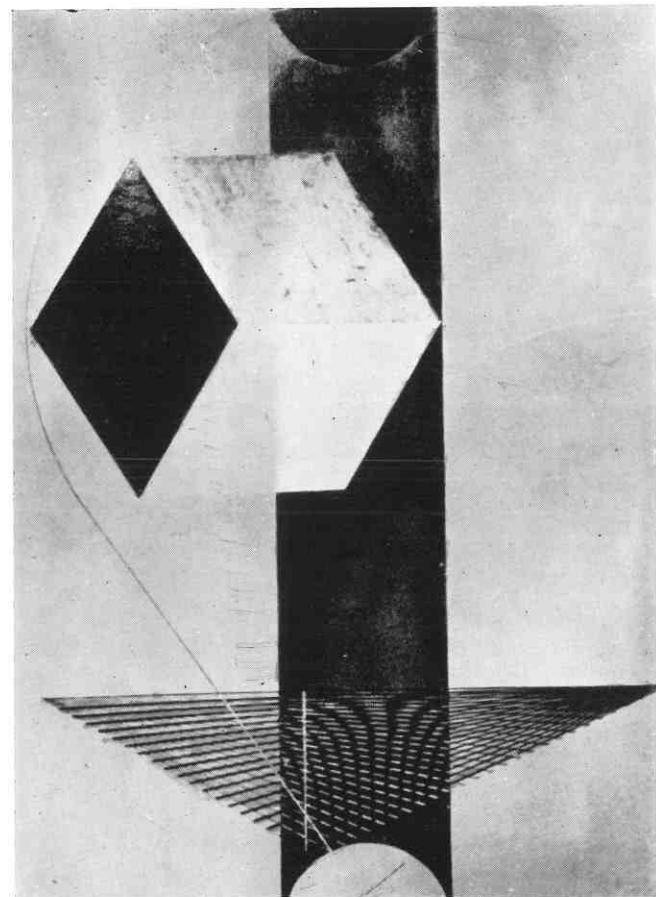
piet mondrian
kompozicija u plavom, sivom i ružičastom, 1913.

7



ovdje apstraktnom svaku umjetnost, koja nema никакве sličnosti s viđenom stvarnošću, i koja ne podsjeća na nju, bila ta stvarnost polazna tačka za umjetnika ili ne. 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 smisljeni.⁵ Međutim kritičar Dora Vallier iznijela je nedavno u jednoj inteligentno pisanoj knjizi⁶ misao koja ne mora biti posve nova ali je izravna i jasna: svi tobože apstraktni izrazi prošlosti — svedeni simboli, semantički ispravnjene i dekorativne stilizacije, zabranu figure u islamu — samo su slučajne posljedice raznorodnih smjeranja, krajnji proizvodi a ne polazišta, drugim riječima, odreda slučajevi u kojima ne postoji svijest apstrahiranja. Iстicanje обилježja svjesnosti čini nam se veoma važno u tezi spomenutog autora. Upravo to svjesno odricanje vidljive pojavnosti, s punom spoznajom uloge koju je pojavnina i figurativna komponenta igrala u konkretnom evropskom nasleđu, i traženje suštinske zbiljnosti slikarstva u oblicima izvan figurativnog repertoara, svijest kidanja s poznatim i naslijedenim odrednicama likovnog izražavanja i svijest iluminističke važnosti tog čina u širem kulturnom i ljudskom smislu, bilo bi presudno obilježje apstrakcije dadesetog vijeka.

U smislu proširenja pojma apstrakcije najdalje je otišao A. P. de Mandiargue koji u cijelokupnoj modernoj umjetnosti vidi pojavu odvajanja od predodžbi vanjskog svijeta kakve stvaraju ljudska čula u normalnom stanju, što je kao težnja i ideal služilo renesansnoj estetici, pa bi se, po njegovu mišljenju, »moglo govoriti o apstrakciji čak i ako se unutarnja kristalizacija provodi oslanjajući se na oblike posuđene iz vanjskog svijeta, kao što je obično slučaj kod nadrealista i kod predstavnika art bruta i kod svih onih slikara koji su stvorili naviku da najradije zaviruju pod kapu lubanje«⁷. Doista, bez obzira na početne motivacije ekspresionista, na njihovo vraćanje iskonskom i nagonskom, bez obzira na nadrealističku poetiku utemeljenu na toku podsvijesti i istraživanje učinaka koje proizvodi čudno, zatravljeni i absurdno, lako je primijetiti kako se apstrahiranje pojavnine i konvencionalne cijelovitosti javlja kao temeljna označka vizije, kao nezabilazna nužnost stila, kako je ono što je u renesansnoj i čitavoj evropskoj umjetnosti bilo pravilo ostalo samo izuzetak, a ono što je bilo samo izuzetak — udaljivanje od pojavnosti — postalo pravilo.



⁵ Michel Seuphor, »Apstraktna umjetnost«, Mladost, Zagreb 1959, str. 13 (prev. Radoslav Putar)

⁶ Dora Vallier, »L'Art abstrait«, LGF, Paris 1967.

⁷ André Pieyre de Mandiargues, »Abstrait-Concret«, XX Siècle, 28, 1967, p. 5.

Postoji li neka nepremostiva razdaljina između, npr., ranog Kandinskog i nadrealista Miroa, između Villona i Feiningera, između Ernsta i Dubuffeta; ili, upitajmo se drukčije: je li odsutnost prepoznatljivog predmeta baš ono što će prisno zbližiti Mondriana i Pollocka, Maljeviča i Vasarelyja?⁸

Priklanjajući se tako historijskom stanovištu i obuhvaćajući pogledom više od pola stoljeća kontinuiteta apstraktne likovne misli, hvatajući njene relacije prema stanju u prijašnjim razdobljima i prema prijedlozima »totalne« umjetnosti koja pretendiira da danas preuzme njenu avangardnu ulogu, proklamirajući odumiranje umjetnosti u njenu povijesnom obliku i funkciji i njeno rastvaranje u neopredmećenim djelatnostima života, apstrakcija nam se može ukazati i kao grandiozno rastrojenje jednog sistema oblika izgrađivanog stoljećima, onaj Matheieuov »rasap oblika« u kojem bi čitava moderna umjetnost — s maticom apstraktne umjetnosti i manjim ili većim kolovratima nadrealizma, naivne umjetnosti, raznih konkretizama — bila oslobođanje energije jedne strukture u raspadanju, jednosmjerne ništavljenje a ne put u reinkarnaciji novih znakova.

Međutim, da bi se ovako radikalna i obuhvatna pretpostavka provjerila, trebat će nagomilati dovoljno suprotnih iskustava s onu stranu procesa ništavljenja, iza tačke koju on po vlastitoj logici — kao ponuštenje sama sebe — mora prije ili kasnije dostići. Zasad vidimo u apstrakciji pojavi veoma širokog historijsko-umjetničkog značenja koja predstavlja čitavu jednu fazu povijesnog a ne immanentističkog života oblika, možda isto tako značajnu kao što su to bile faze gotike, renesanse ili baroka. Njena krajnja i najosobenija zamisao sastoji se u potpunom napuštanju konvencionalnih likova, u svojevrsnom ikonoklazmu, i u iskoristavanju ogoljelih, »pročišćenih« i fragmentiranih sredstava likovnog govora, na kojima se imala ustrojiti i ontologija i jezična sintaksa novih likovnih znakova. Granice te pojave i njeno razvojno djelovanje ne nalaze se samo u najužem dohvatu njena misaonog proboga:

⁸ Iz naprijed spomenute publikacije navest ćemo i mišljenje Michela Ragona: »Apstrakcija je uistinu jedan od najznačajnijih pokreta u umjetnosti XX stoljeća ... Ona danas ima pedeset i sedam godina i ništa ne najavljuje njenu skoru smrt jer se uvijek obnavlja, u nekim razdobljima u lirizmu, danas u igri optičkih fenomena, sutra možda prilagođujući se jednoj drugoj arhitekturi. Nije riječ o nekoj školi, jer su škole efemerne. Sa pedeset i sedam godina apstrakcije usporedimo dvije historijske godine fovizma, sedam godina kubizma, dvanaest godina militantnog impresionizma ... Apstraktne umjetnost nije, kažemo, škola, ali ona isto tako nije ni stil, poput impresionizma, jer apstraktna umjetnost obuhvaća sve stilove. Vidjeli smo je zaredom, ili u isto vrijeme, u geometrijskom, ekspresionističkom, purističkom, dadaizirajućem, serealizirajućem, kubizirajućem, fovizirajućem i čak impresionističkom izdanju, romantično strogu, pompeznu, pompijersku, akademsku, protestnu, rezigniranu, dekorativnu, kaligrafsku, muzikalističku, informalnu, taštičku, pejzažističku, naturalističku, vagnerijansku, simboličku, i tim redom ...« — »Perspectives de l'art abstrait«, p. 75.

kao »primarni fenomen« apstrakcija je veoma snažno uvjetovala i katalizirala sve ostale značajnije likovne pojave našeg vremena, tako da ih u najširem smislu vlastitog pojma može u sebe obuhvatiti. I kao što je podvukla crtu ispod figurativnog nasljeđa cjelokupne — ne samo evropske — likovne umjetnosti, tako i gledišta koja joj se danas suprotstavljaju i koja će se možda sutra sjediniti na nekoj vlastitoj poziciji njoj nasuprot neće moći a da za nju ne znaju, morat će je držati kao premisu za jedan još uvijek hipotetičan zaključak.

S relativiziranjem značenja apstraktног likovnog jezika podudara se i klonuće stanovitog mesijanizma, te veoma izražene odlike teorija najvećih predstavnika ranije apstraktne umjetnosti. Istu ćemo pojavu zapaziti u arhitekturi potkraj pedesetih godina, a u književnosti na prijelazu od egzistencijalizma i sartrovskog angažmana k beščutnom snimku stanjâ i stvari u »novom romanu«. Apstrakciju je rodila i pokretala nada u istinitiju, bolju i ljudskiju umjetnost. Moraliziranje Kandinskog, teozofija Piet-a Mondriana, misticizam Maljeviča, didaktika bauhausovaca, sve je to sadržavalo više nego pozitivan stav, bilo je očitovanje vjere u poslanje nove umjetnosti da se svijet prosvijetli i promijeni. Čujmo Arpa: »Gdje ulazi konkretna umjetnost, izlazi melankolija, vukući svoje sive škrinje ispunjene crnim uzdasima.« I Georgesu Mathieuu, tome misionom teoretku lirske apstrakcije kojeg smo već spominjali, činilo se još uvijek da će u znakove koje naslikala, privučena magnetom stvaranja, ući moguća značenja i zato su mu, kako nam odaje, za vrijeme njegovih prosvjetiteljskih skitnji »od Honoluua do Jeruzalema« »brujale u ušima Budhine rijeći: Kad dođeš na drugu obalu, prevedi i ostale.«⁹ Ali svakom svoja obala. Misili su da nude stvari, a ponudili su traženje stvari; mjesto obale — prevođenje. To je možda neocjenjivo mnogo, ali to je drugo. Na svaku iskrenu apstraktnu sliku došlo je bezbroj običnih stilizacija; na svako dobro rješenje poteklo iz škole u Weimar, nepregledno sivilo »funkcionalne« mimikrije. Upravo otužno odzvanjaju danas riječi onih koji, poput jednog Vasarelyja, obuzeti vlastitim izumčićem, gluhi za sve što se već zabilo, ponavljaju kako stvaraju »sretnu umjetnost« za »sretne ljude«, i koješta slično. — Ono što je bilo vjera i nada postalo je kod praznoslovljivih nastavljača puka demagogija.

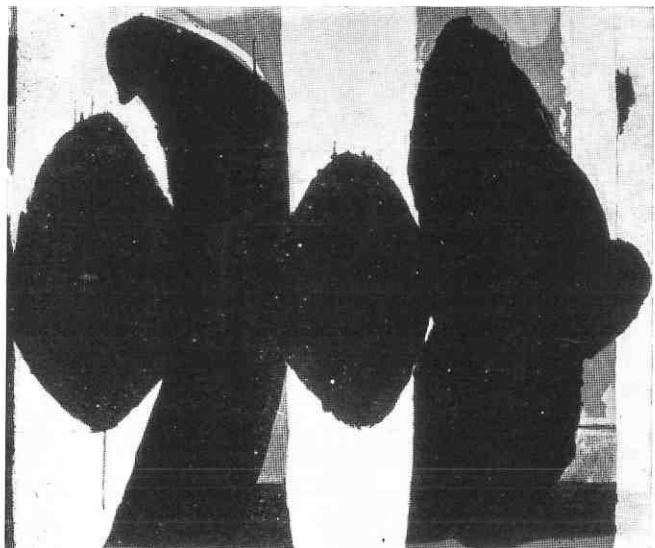
Ne bi bilo razumno otvarati mirovinsku raspravu oko nasljeđa apstraktne umjetnosti jer je ona, u neku ruku, prerusena i ponekad pokajana nasljednica same sebe. Nastavlja se najizravnije u onom američkom izdanku koji se pročuo posljednjih godina, a koji je kritičar Clement Greenberg nazvao »post-painterly abstraction«. To »nakon« valja pro-

⁹ Georges Mathieu, »Au-delà du tachisme«, Julliard, Paris 1963, p. 132.

wols
samoglasnici, 1950.

10





tumačiti kao oznaku u američkoj situaciji, vrijeme i razvoj nakon generacije apstraktnih ekspresionista, Pollocka, de Kooniga, Klinea i drugih; ali valja ga protumačiti i u apsolutnom smislu, kao nadilaženje određenih datosti i funkcija apstraktne slike.¹⁰ Kontaminirana jednim »drugim«, nepodozrijevanim značenjem realizma, apstraktna slika, koja je već s Pollockom bila postala »arena«, popriše očitovanja nagona i kretnji u raširenim okvirima goleminih formata, sad se odriče te subjektivizirane egzistencijalne prostornosti, odriče se svakog složenijeg znaka za račun pasivnih golemih površina jednolične boje. Reifikacija boje provedena u ovih pripadnika američke nove apstrakcije, njen obezličen status, njena najjednostavnija i najpragmatskija afirmacija, bez doradivanja rane apstrakcije, informelovske materičnosti i dinamičkih i složenih struktura lirske apstrakcije dokaz je posljednjeg pročišćenja koje je doživjela apstraktna slika na samoj granici svojih konceptualnih i naprosto predmetnih mogućnosti, oslobođena svakog iluzionizma, svakog estetizma i svakog htijenja znakovne komunikacije. Gola prisutnost boje, tupi zvuk pojednostavljenog oblika koji izbjegava primisli kompozicije, pretpostavlja samo artikulaciju stvarnog prostora okoline i priziva čulnu potvrdu gledalaca.

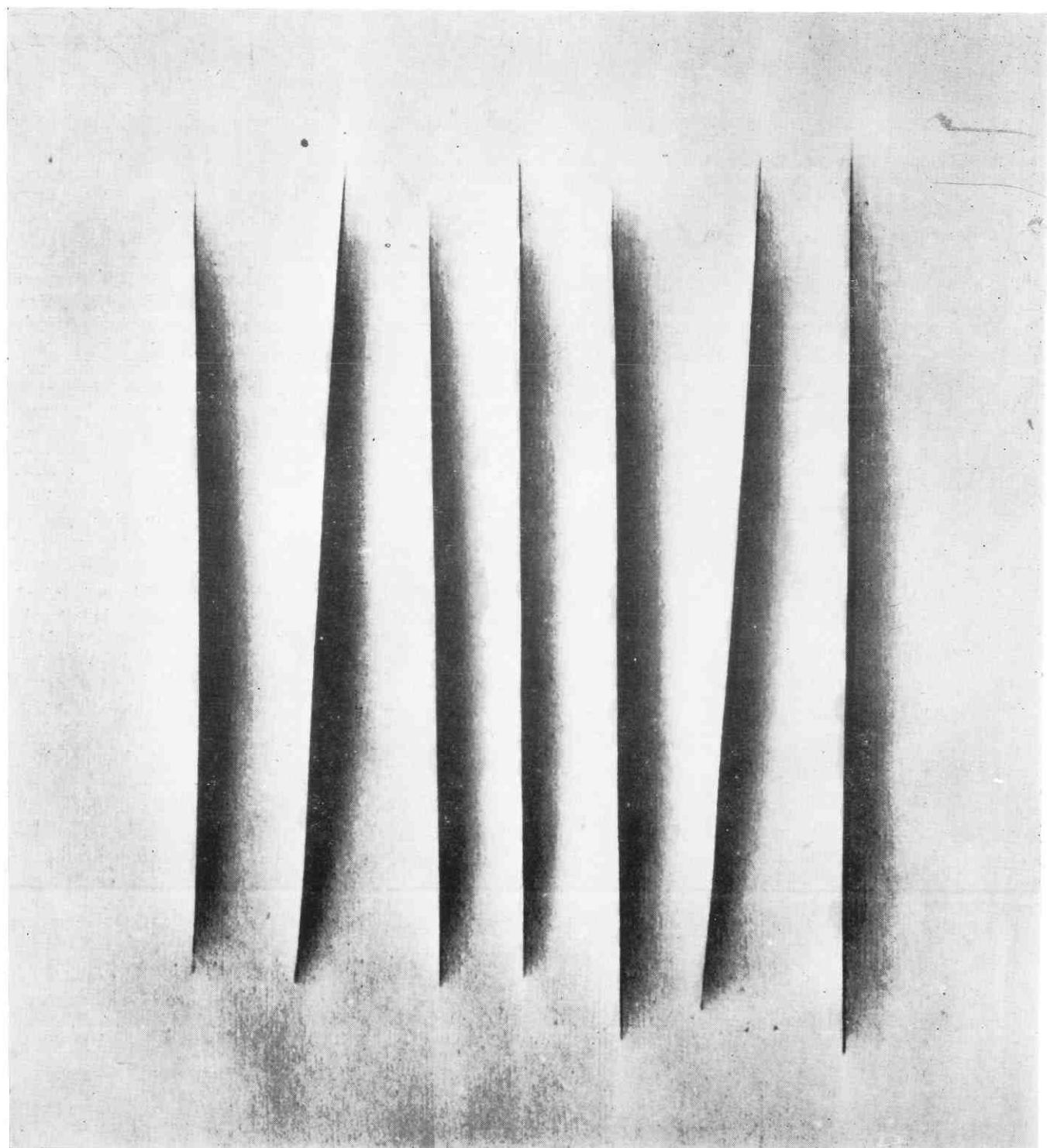
Yves Klein i nekoliko drugih evropskih autora mogu se usporediti s tim američkim umjetnicima, ali u njih ne opažamo dosljednosti ni povezanosti jednog kolektivnog kretanja ili škole.¹¹ Dok je u poznatim

¹⁰

Kritičar Salomon stavlja slikare Morrisa Louisa i Kennetha Nolenda na čelo toga slikarstva. — »Quattro pittori germinali«, predgovor katalogu američke izložbe na 32. bijenalu u Veneciji, 1962. — Barbara Rose, naprotiv, vidi u nekim pripadnicima generacije »apstraktnog ekspresionizma«, u Stillu, Newmanu i Rothkou, začetnike i predstavnike ove struje suvremenog američkog slikarstva. — B. Rose, »American Art since 1900«, Hudson and Thames, London 1967, p. 192.

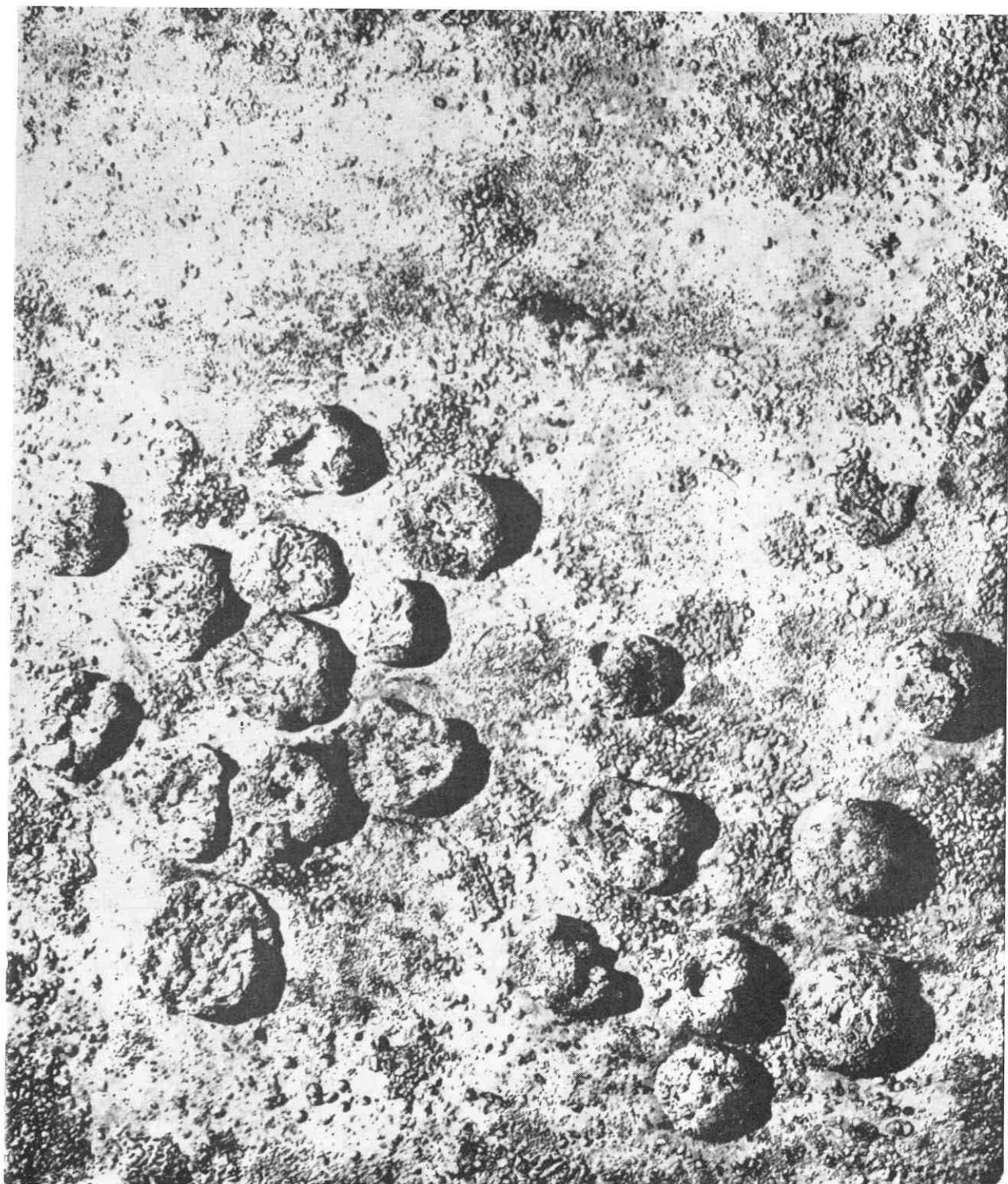
¹¹

Međutim, bilo je pokušaja u tom smjeru. Novu apstrakciju kao pravac pokušao je lansirati Udo Kultermann 1960. u Gradskom muzeju u Leverkusenu jednom izložbom pod nazivom »Monokromen Malerei«, na kojoj je izložio djela Castellanija, Dorazija, Kleina, Manzonija, Ückera, itd. Zajedničke odlike zastupljenih slika Kultermann je ovako utvrdio: »Boja je materijalizirani senzibilitet, stanje pramaterije, sredstvo oslobođanja čovjeka od stega materijalnog svijeta. Slike čine jedino boje; crveno, bijelo, crno, žuto i plavo čiste su i neprestano djeluju. Boja je u isto vrijeme medij jednog novog osjećanja prostora, koji, za razliku od optičke prostorne iluzije, pokušava stvoriti totalnu — tj. savršenu prostornu imaginaciju. Iz vlastite ograničenosti prostorne su vrijednosti stupile u stadij u kojem može biti doživljena njihova sveobuhvatna realnost. Kod svih tih novih misli, djela i planova posrijedi su posljedice spoznaje i oblici ostvarenja jedne nove istine. — Glavna je postavka umjetnika, dakle, vlastiti — pomoću umjetničke imaginacije iznad čisto mehaničkog uzdignuti — pokret slike, koji pomaže stvaranje vlastitog prostora slike što obuhvaća i sama gledaoca. Taj prostor slike nema više ništa zajedničko s prostornom dubinom, a ima naprotiv s prostornim aktivitetom, pa čak i s prostornom agresivnošću; on se kreće prema gledaocu uvlačeći ga u naizmjeničnu igru koja prepostavlja aktivnost i slike i gledaoca. Onaj koji to prihvata postaje dio jednog pokrenutog polja sila.« — Izvadak iz predgovora katalogu spomenute izložbe. Citirano prema: Jürgen Claus, »Kunst Heute«, Rowohlt, Hamburg 1965, s. 104.



yves klein
monoblue, 1960.

13



slikama koje su nastale otiskivanjem tijela prekrivenih bojom Klein dao samo još jednu originalnu ilustraciju slikarstva akcije koje je težilo egzistencijalnom potvrđivanju subjekta, umjetnika, u jednoboјnim je slikama na novom putu; ne nastoji afirmirati subjekt već pokazati jedno stanje boje i omogućiti određen odnos prema njoj. Njegovi jednoboјni ekranii nalaze se na pola puta između Maljevičeve posvemašnje supremacije osjećanja, njegova bijelog kvadrata na bijeloj podlozi, i tvrde, nepodslikane površine »polja boje« (color-field) predstavnika američke nove apstrakcije.

Lucio Fontana također je pridonio na vlastiti način prevladavanju klasičnog apstraktističkog koncepta. Kako je prije više od dvadeset godina došao do uvjerenja da su tradicionalne estetske kategorije slike i skulpture preživjele, kao žanrovi i kao oblici likovnog izražavanja, Fontana je iskušavao mogućnosti sinteze oblika i geste, jednoboјne slikane površine i oštih zareza na platnu ili rupa koje otvaraju prostor iza slike. Njegov »spacializam« doveđen je do najdalje tačke u zatvorenom, trodimenzionalnom potpuno bijelom prostoru, u kojem se prostorna nadraženost čula javlja kao jedini zalog ostvarenja, zalog susreta stvaraoca i posjetioca.

Ideologija optičke umjetnosti koja se, zahvaljujući pokretu »Nova tendencija«, uspješno razvija i u našoj sredini, njene teorije o društvenom angažiranju i o timskom radu, njen estetički scientizam i sve nametljivije posizanje za sredstvima suvremene tehnologije, neće nam sakriti činjenicu da su njene veze s apstrakcijom geometrijskog i konstruktivističkog tipa veoma bliske. Između geometrijske apstrakcije i ove postapstraktne optičke umjetnosti našao bi se isti onaj odnos koji smo utvrdili između klasične apstraktne slike i slike koja se javlja kao ekran boje ili minimalan odnos boje. Proces razvoja išao je od iluzionizma realizmu; od geometrijskog znaka koji se glasio svojom »nutarnjom zvučnošću« u skladu s potrebama »nutarnje nužnosti«, izazivanju sirovih optičkih fenomena koji se primaju i troše na razini mrežnice. Uvođenje stvarnog pokreta u nekadašnje djelo od kojega je preostao samo mehanizam za stimuliranje optičkih likova, sve dok se ne prijeđu granice i ne zađe u područje svojevrsnog mehaničkog baleta, mijenja situaciju fizički, mijenja je predmetno, ali je još uvijek produžava estetski.

Apstrakcija, dakle, nije prestala niti je povijesno obezvrijedjena. Mislimo, naprotiv, da tek počinje vrijeme njene istinske slave u povijesti likovne misli i likovnog umijeća. A što dalje, znat će se sve više i o njenu posrednom nasleđu u umjetnosti koja danas tek utvrđuje svoja polazišta pozivajući se na njenu realističku protutežu, na zamisao rea-

lizma koji više nikad ne može biti onaj stari pred-apstraktni realizam, koji ostaje u najdubljem smislu obilježen ikonoklazmom apstraktne poetike, pa bogatiji za to iskustvo, za bezbroj iskustava i bezbroj zamisli koje su se nagomilale u svim njenim slojevima, može udariti osnove jednog likovnog idioma kojega mi možemo biti kroničari ali ne i historičari. S druge strane, iz mnogostrukih iskustava razdoblja koje obilježava apstrakcija poteke su i misli koje, doslovno primjenjivane, služe kao oružje kojim se ona nadvladava: umjetnost kao tip poнаšanja, kao proizvodnja nepovezanih i nesistematisiranih likovnih predmeta ili ta utopijska »totalna« umjetnost utkana u osnove ljudskog života, dovedena na sve puteve ljudskog kretanja, dadu se jednim jedinim suženjem leće objektiva svesti na rečenicu Vasilija Kandinskog: »Sve je dopušteno.«

Dodajmo još jedan postskriptum za našu perifernu situaciju.

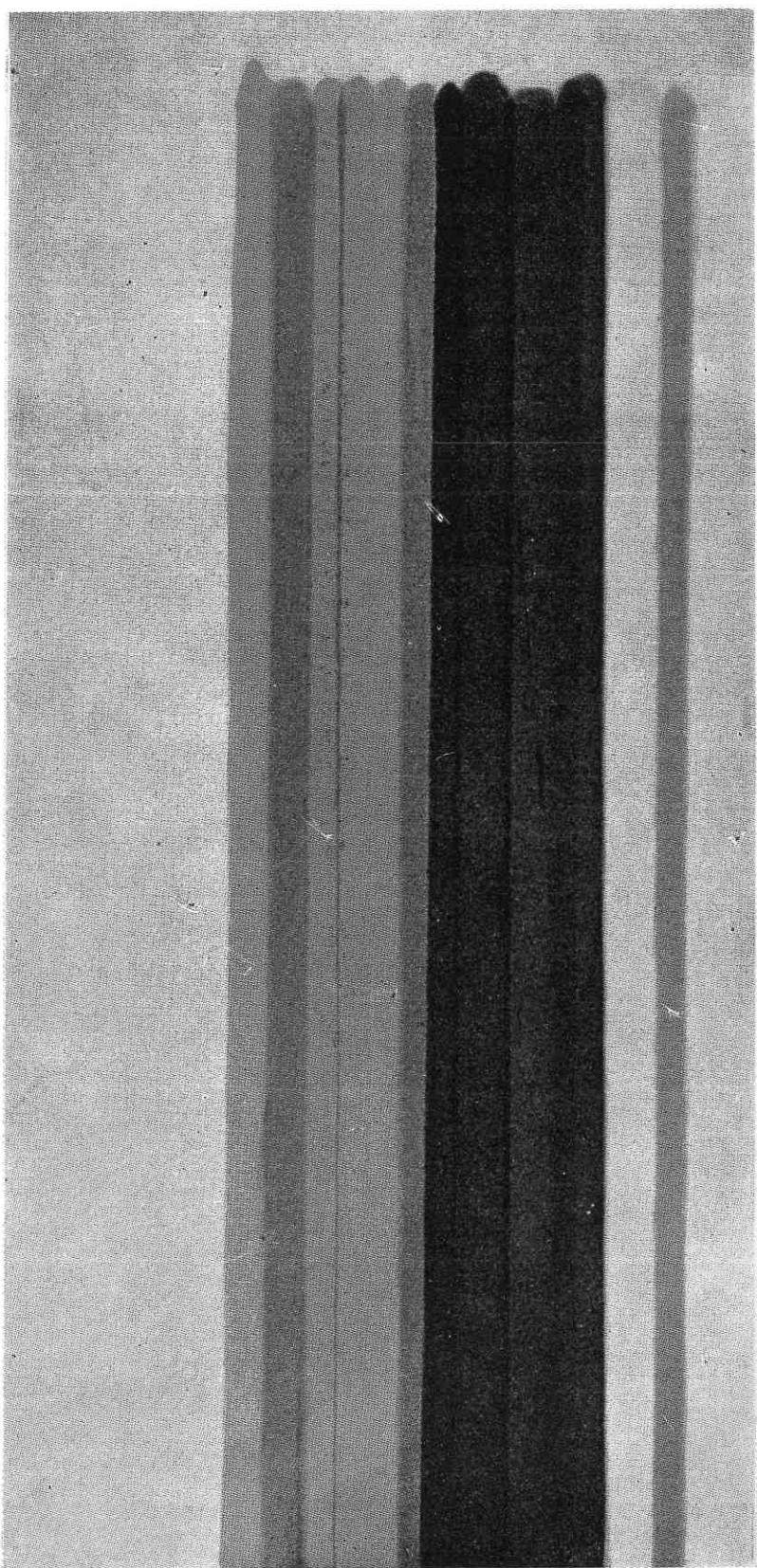
Iako su pripadnici moderne dvadesetih godina znali i čuli za apstrakciju, iako Kandinskog citira Gorenčević a prevodi Mihajlo Petrov, iako Bijelić slika »Apstraktni predeo« 1920, sve je to bilo narušeno i zaboravljeno tako da će se sudionicima posljednjeg našeg modernizma, onog u šestom desetljeću, činiti da su oni prvi koji je u našim stranama prosvijetlila ideja o duhovnosti umjetnosti. Ali neosporno je i to da je svjesno iskoristavanje tih ideja i primjena na njima zasnovanih likovnih programa činjenica u nas mlađa od dva decenija, da između modernizma dvadesetih godina i modernizma pedesetih godina postoji debela izolacija prijeratnog i socrealističkog razdoblja, tako da je na potpuno nepripremljenu tlu, u ciglih deset godina, palo sjeme i dozrio plod; između 1951. godine — kada je osnovana grupa Exat — i 1961. — kad je održan Prvi trijenale likovnih umjetnosti u Beogradu — apstraktna je umjetnost na našem tlu ponovila vlastitu genezu koja je u Evropi trajala već pola stoljeća i u istom času išla završetku svoje klasične faze. U povodu Trijenala čuo se i u nas prvi glas optužbe protiv »akademiziranja« apstrakcije¹², tako da je ona ovdje u isto vrijeme kad i u svijetu počela gubiti aureolu najnaprednije likovne misli, a da, zapravo, nije imala dovoljno vremena izvršiti u potpunosti dezagregaciju figurativnog likovnog izraza, kao što nije imala dovoljno vremena izvršiti svoju društvenu misiju udarajući trajnije temelje novom ukusu publike. Njen tako nagađao prodor u naše likovne sredine i njen prerani uzmak, koji bismo na širem planu mogli razabrati između

¹²

Lazar Trifunović, »Od revolucionarne do građanske umetnosti«, NIN, 11. VI 1961, str. 7.

morris louis
ulaz, 1961.

15



Drugog i Trećeg trijenala (1964—1967), poticao je stvaranje hibridnih i dvoznačenih stilskih situacija, mukotrpne sinteze »vremena« i »tla« u kojima ponovo prepoznajemo djelovanje one odrednice perifernih kultura poput ovih naših jugoslavenskih, koju smo jednom drugom prilikom nazvali »perifernim fenomenom«. Ne bismo se iznenadili ako baš u tim dvoznačnim stilskim situacijama historičar naše umjetnosti ovog razdoblja prepozna neke od najdragocjenijih vrijednosti.

Potpunije očitovanje djelatnih sila toga novog trenutka likovnih umjetnosti u nas još uvijek predstoji. Posljedice ubrzana razvoja posljednja dva decenija i neprekidan pritisak ideja iz zasićenijih, urbaniziranih i bogatijih sredina čine likovnu umjetnost u nas veoma labilnom, između iskušenja zatvaranja i napasti provincijskog povođenja za uzorima koji na svjetskoj pozornici blistaju mnogo manje vremena nego što umjetnici ostaju na vidiku naše publike. Ali ako danas bar možemo konstatirati odsutnost svih zabrana i slobodan opticaj svih ideja koje u ovoj sredini i u ovom času mogu računati s bilo kakvim društvenim odjekom, onda zaslugu za to valja pripisati napretku koji se zbivao velikim dijelom u znaku apstrakcije; valja pripisati generaciji koja je njome nepovratno obilježena, a kako je ona još uvijek tu, prisutna, živa, u punoj snazi, valja joj omogućiti društveni i psihološki prostor razvoja i preobražavanja, ne ucjenjujući je i ne obeshrabrujući je prijedlozima koji su često svježi i motivirani, ali i nerijetko mutni i pozerski.