

Zagrebačke majstorske radionice, pa tako i ona Krste Hegedušića, osnovane su u vrijeme kada je naša umjetnost bila dirigirana, u vrijeme kada je Jovan Popović popovao („Umetnost, časopis za likovnu umjetnost, br. 1. 1949) što i kako se mora likovno stvarati da bi umjetnost, kao lako razumljivo propagandno saopćenje, postala u prvom redu sredstvo idejno-odgojnih zahtjeva, dok je pri takvom pristupu likovna metoda u najmanju ruku sekundarna. Ukratk, osnovane godine 1947, te radionice su trebale da okupljaju diplomirane slušaoc akademija likovnih umjetnosti koji će proizvoditi djela, što će pod rukovodstvom neprikosnovenih majstora slikara i kipara zadovoljavati narudžbe države.

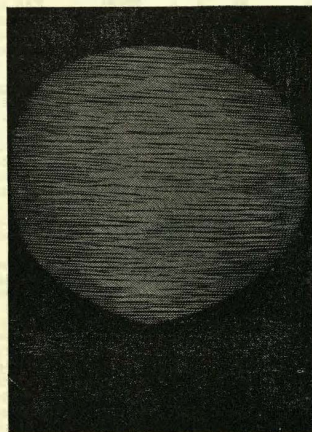
Međutim, stvaralački kulturno-politički impulsi nakon godine 1950, koji su osuđili dotadašnji pragmatizam i dogmatizam u kulturi i u društvenom zavičaju uopće kao i proklamacijom slobode teoretskog rada, otvorili su nove konstruktivne perspektive koje su se protivile jednostranoj recepturi onako sterilno shvaćenih majstorskih radionica. Tako je došlo do akomodacije tek osnovanih ali još ne djelujućih majstorskih radionica na nove uslove. Akomodacije, jer majstorske radionice imaju i svoje pozitivne strane i one čak mogu postati rasadnici individualiteta ako se onaj staljinistički kult ličnosti zamijeni suvremenim pedagoškim metodama koje pospješuju i podstiču razvoj umjetnosti. Jer osiguran prostor i sredstva za rad i život svakog pojedinog nadarenog diplomiranog slušača iz bilo koje akademije likovnih umjetnosti ili naročito nadarenog mladog čovjeka koji iz bilo kojih razloga nije završio navedenu visoku školu, pod takovim pedagoškim režimom ima uslove da razvije sve svoje sposobnosti do maksimuma i tako daje svoj prilog povijesti naše umjetnosti.

Majstorske radionice Krste Hegedušića koje je od godine 1950. otvorila vrata sad već četvrti generaciji svojih suradnika, pokazuje upravo ovakav pozitivan rezultat.

Prva generacija obuhvaćala je šest slikara: godine 1950. primljeni su kao suradnici Ferdinand Kulmer (do 1956.), Hajrudin Kujundžić (do 1954.) i Dalibor Parać (do 1952.), a godine 1952. Ivo Kalina (do 1955.), Sime Perić (do 1957.) i Boris Dogan (do 1960.).

Početak je bio „školski“ realizam — konvencionalni potporeti, jednaki pejzaži, mrtve prirode i niz aktova. Međutim, u razmjerno brzom razvoju napuštaju se „realistične“ sheme i intenzitet oblika postaje plastičniji (aktovi Kaline), a boja slobodnija i samostalnija (Kulmer, „Plesaćica“, 1952): postimpresionizam i fvizizam dobijaju na važnosti. S druge strane, pojavljuje se slobodna mašta u poeziji „nadrealnog“. Možda je Kujundžićev „Pegaz“ iz godine 1953. krenuo u tom pravcu već od nekih elemenata asocijativnosti, a Dogan nadrealističke elemente upravo te godine pretače u liričnost „Jutra“ harlekina.

Takav je razvoj tekao vremenski i programatski paralelno sa tokovima naprednog zagrebačkog slikarstva, tako da se ovi slikari majstorske radionice Krste Hegedušića uključuju u tadašnju avangardu i nakon produbljivanja započete staze Ferdinand Kulmer će pročišćavanjem u Matissovom smislu uskoro postavljati pitanja materije utiskujući žitkom bojom tragove zakone geste, zakone pred po-norima vlastitosti. Godine 1959/60. ostvario je krajnje konzekventne enformela, došao je do monokromije sivog, i Sime Perić nekako u to vreme prestaje da slika, prestaje da crta, već direktno nanosi obojenu materiju na podlogu, ili priličnom bojom pomiješanom pijeskom ili onom tekućom što teče po površini („action painting“). Dok Kalina prodire u široke asfalne namaze među kojima se javljaju najlijepljeni papiri, Dogan otkriva Paula Kleea i otvaruje svoj travnat svijet u kojem je pun mjesec prisutan kao potpis.



Otvaranje vrata enformelnom slikarstvu zapravo je već vezano uz drugu generaciju suradnika Majstorske radionice Krste Hegedušića — onu generaciju koja se formirala u gotove slikare između godine 1955. i 1960. Zabilježimo prvo suradnike po godinama dolaska: 1954. Marina Kalentić (do 1956.); 1955. Ordan Petlevski (do 1960.), Nevenka Lovrić (do 1958.); 1956. Vasilje Lipovac (do 1960.), Franjo Dolenc (do 1964.), Željko Semečić (do 1960.); 1957. Tomo Gerić (1957); 1959. Predrag Purić (do danas). Bezuvjetno je među ovim slikarima Ordan Petlevski bio daleko najizrazitija likovna individualnost jer s njegovim djelovanjem u stvari enformel ulazi u jugoslavensko slikarstvo, što opravdava i zasluženu nagradu na I. bijenalu mladih u Parizu godine 1961. Njegov je razvoj tekao putem oslobađanja forme od neposrednih veza sa slikanim predmetima, a nadrealistička potka prevodila je sjećanje na djetinjstvo u Makedoniji, na narodni vez patrijarhalne sredine u pročišćenje mikro — ili makroproporcije organske materije. To svojevrsno, apsolutno lično i veliko slikarstvo što zaključuje svu tradiciju muzejskih vrijednosti, povuklo je za sobom (kao onomad prije šesdeset godina što je Račić povukao Habermanovu ili Herman Rauppovu klasu u Münchenu) snažni val enformelnog slikarstva kojiko u Zagrebu toliko i u Beogradu, bez obzira na traženja i činjenicu da su tada problem enformela lebdjeli u zraku kao nužnost i neminovnost daljeg razvoja. Možda je prisutnost Ordana Petlevskog donijela neku zbunjenost među suradnike Majstorske radionice Krste Hegedušića u to vrijeme, jer Vasko Lipovac, na primjer, koji počinu na drugi način, tamo gdje se nalazio Dogan kad je slikao harlekinu traži izlaz odjednom u geometrijskoj apstrakciji koja mu je uskoro zatvorila vrata slikarskom djelovanju. Primjera takove vrsti našlo bi se vjerojatno još, dok Francina Dolenc nalazi rješenje u svom spomenarskom svijetu u kojem se u krilu enformela pojavljuju skrivene iskrae predmetnosti, a Tomo Gerić potencira nadrealnu atmosferu na platnima velikih formata gdje mrtve sumporaste organske kugle bombardiraju prazan prostor. Predrag Purić zakoračio je od „školskog realizma“ do „Mehaničkih lutki“ u ekspresionističkoj interpretaciji figure.

Problem figure u nadrealnom svijetu kao izlaz i zaključak konzekvencija enformela pitanje je kojim će se baviti veći dio

BILJEŠKE UZ KRONOLOGIJU MAJSTORSKE RADIONICE K R S T E HEGEDUŠIĆA

Boris Kelemen

slikara treće generacije suradnika ove majstorske radionice. No, prije pojave treće generacije slikara niz je slikara pokušavao naći svoj put u blizini Ordana Petlevskog i to možda više nesvjesno kao na primjer Biserka Baretić koja na svoj način transpirira pejzaže drugacijim spletnom boja i ubrzo nalazi svoj put na području asocijativnosti. Ne znam da li griješim ako na ovom mjestu spomenem slikare koji su godine 1960. postali suradnici ove radionice: Maja Spiller (do 1962), Biserka Baretić (do 1962), Goranka Vrus-Murtić (do 1962), Jure Labaš (do 1962), Dušan Malešević (do 1962) i Franjo Koren (do 1963).

Možda je godina 1962. bila prijelomna i označava početak spomenute treće generacije slikara koja se razvijala između dvije suprotnosti: pitanja bližih „novog tendencija“ u Miroslava Šuteja i ona bil za „novog figuracij“ kod Vladimira Veličkovića, dvojice nosilaca nagrade na posljednjem bijenalu mladih u Parizu. Miroslav Šutej, koji je ušao još godine 1961. u majstorsku radionicu, taj samotnik, traži rezultate na polju vizuelne percepcije i strpljivo brebire po crnim i bijelim djelićima sve dok ne izvrši „Bombardiranje očnog živca“. Šutej se nakon likovne akademije, nakon figurativnih motiva potpuno oslonio na svoj lični interes — mikrostrukture materije (problem materije u slikarstvu postavio je enformel) i tu prošao svoju ikoniku (dr. V. Pintarić-Horvat) i počeo otkrivati dinamičke strukturalne koje pulziraju između pravilnosti i nepravilnosti, plošnosti i prostornosti, smisla i besmisla, kao da neka nadrealna osnova progovara u novo otkrivenom svijetu suvremene nauke. Nauke, koju Šutej više osjeća nego poznaje, jer njegovo programiranje korpuskula koliko god bilo zakonomjerno, ono konačnim oblicima daje čarobnu moć potuđenih predmeta. To fetišiziranje i onaj utisak oblika kao tuđih, stranih predmeta i ne na posljednjem mjestu prostor u stalnoj mijeni (možda kao metafora realiteta), — sve to ima svoje korijene u arsenalu nadrealizma, i tako Šutejeva pitanja dinamičke strukturalne vizuelne percepcije poprimaju posebnu dramatičnu dimenziju njegova osećanja života.

Dramatičnost, hipertrofirana skoro do vlastitog uništenja opsjeda viziju obudnosti čovjeka i prijetnju nehumane smrti u slikarstvu Vladimira Veličkovića. Predmet kao simbol intencionalnog osjećanja užasa, groze, tuge i nemoći a u interpretaciji enformelnih traženja bio je u Veličko-

vita cilj slikanja sve do dolaska u ovu radionicu godine 1962. I njegov boravak od godine dana otvorio je među saradnicima radionice niz pitanja, niz novih aspekata koji su s jedne strane pomogli mnogim slikarima da se riješe sjećanja na Ordana Petlevskog (Jure Labaš), a s druge strane ta otvorena pitanja ekspresionističke varijante nadrealizma upela su u svoju mrežu niz mladih, upravo pristiglih slikara kao što su Nives Kavurić-Kurtović (od 1962-1965) ili Ijerka Šibenik (od 1962. do 1965), koje su nakon prebrođene „krize Veličković“ tražile izlaz ili u automatizmu pričanja freudovske simbolike uz unajanje klasičnom slikarstvu stranih elemenata (Kavurić-Kurtović) ili u kultiviranju površine gde se gubi predmetnost (Šibenik).

Vladimir Veličković za boravak u ovoj majstorskoj radionici otkriva veliki format, dinamiku ekspresije i bijelu boju kao korelat strave i užasa, tako da sada predmet usredotočen na razorenu ljudsku figuru, gadjiju životinju ili mrtvu pticu, postaje neposredni „povod“ (dr. K. Ambrozio) slikanja. Bijela boja u kojoj se javlja tragovi figura danas je problem Radislava Trkulje (od 1963), a Ervin Hotko (od 1963. do 1968) pokušao je koristeći se oblatu kolažima načiniti neke zaključke koje ga površno gledano približuju pop-artu ali ne prihvaćajući osnovne postavke ove „antiumjetnosti“, dok Zorislav Pleše (od 1963) otvara na svoj način vrata nadrealizmu.

Miroslav Šutej postavio je nova pitanja ali ne toliko bliza da bi mogao izazvati „krizu“ kao Veličković, no ipak njegova otkrića „novog svijeta“ kao da je potaklo neke slikare da potraže preostale „nove svjetove“. Još negdje 1963. Tomo Gerić eksperimentira sa „skulpturom“, sa svojim kuglama, a danas Toni Schramadež želi polivinilskim trakama zabeležiti kretanje. No, njegov je opus malen, ali na žalost ni Zlatko Simunović (od 1962) nena previse dokaza o po njemu otkrivenu ahumanu svijetu: bijela boja kao strava, plastičnost njegovih objekata pojačava se sjenom i bojom, perforacije uvijek nose neke tjeskobne ekscese poput beskončnog prostora. Zar su ti objekti u svojoj samostalnosti dovoljni ili oni nose mogućnost primjene (model za dekoraciju Muzeja revolucije u Sarajevu)? Zdravko Tišljak (od 1964) eksperimentira sa dubokim tiskom, sukobljuje boje, a ženski akt pretvara u embrio, u arabesku, jednako kao što Zdravko Rajković eksperimentira i s benzinskim ampulama stvara svijetove (zar ih namjerava zapaliti?).

Dok Zdrko Ličina (od 1963) još otpuše dug enformel na koji i Slavko Grk-Marić (od 1961. do 1965) u svojim „ikonama“, Milenko Bosanac (od 1963) vrlo brzo se kreće na putu „nove figuracije“. Bosancu nije stran spomenarski svijet Dolence, a oni mali erzi leptira i buba na sve većim i većim platnima ne ničeju svoje porijeklo iz ove radionice. Njegov svijet je svijet vrućeg leta među zrelim žitom Panonije gdje zrikavci kao simptomi govore i besno pričaju, ilustriraju. No, najopretniji od svih, možda čak otkad postoji ova radionica je Nikola Koyld (od 1962). Za njega je boja sve, i to delonejzije čista boja koja je uskovitlana po površini pozamašnog platna po nekom teško čitljivom ali čvrstom redu. Potka ovdje nije nadrealno, osnova je viđeni pejzaž i slike mu nose taj naslov, a one male tempere radene u prirodi na licu mjesta prokane su skoro neubojivom mješavinom. Međutim, pitanje je koje on postavlja otvoreno: nakon enformela i svih njegovih konzekvencija obnoviti se u asocijativnom slikarstvu na rubu lirске apstrakcije iz konca petog desetljeća (de Staël)?

Tako se ređaju upitnici na koje će vrijeme dati konačni odgovor. Odgovor na svako pitanje i svaku ličnost koja je ostvarila svoj govor u Majstorskoj radionici Krste Hegedušića, kao što već u petnaest godina postojanja ove radionice možemo očitati konture njenog značaja u našoj povijesti umjetnosti.

NEBESKA KOBILA OPET JE ŽDREBE DOBLILA

Hajde vetre da se otvorimo
hajde vetre
hajde poljski anđele
hajde otvorene reči da izgovaramo

Nebo je u radost uhvaćena kobila
koja je ždrebe dobila

Hajde vetre da jurimo kobili
hajde vetre njenoj radosti
da se damo

POSLE SUŠE

Odneo sam sunce u vodenicu
vatra da meljem
kad nemam pšenicu



RODA

Sva od ljubavi
sva od misli što je traži
leti roda. Rodila se u mojoj glavi
dok sam bio snovima na straži.

Porasla je brzo van prostora
koji je mogla u meni
da stvori.
Uzletela je u peni
tek začeto govora
da se nikada ne izgovori.

Hođam otvoren
za tom belom pticom
u traženju smisla i punoverja.
Oči mi se pune svetlom izmaglicom
nastaloj u nebu
prosutog joj perja.

Nemam da kažem ništa više
osim blaga krvi — stihla u konje
prstenjujući rodu
dok leti pravo prena onome
čemu ni reči ne mogu
da odu.

RADOMIR
ANDRIĆ