

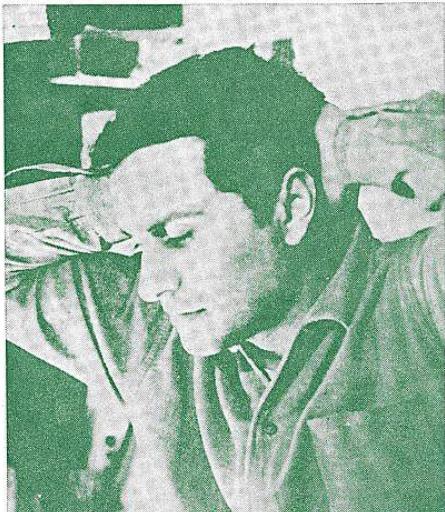
Polazne motivacije gotovo svih postojećih oblikovnih predloga u mnogobrojnim usmerenjima savremene umetnosti svode se na ona dva osnovna stanovišta što ih Abraham Moles podvodi pod razliku između *pokusaja i eksperimenta*: na jednoj istražni nalaze se ona umetnička shvatanja koja se tokom kreativnog procesa prepustaju neizvesnosti odvijanja izražajnog htenja, ne vodeći računa o posve preciznom izgledu konačnog rezultata ove spontano vođene akcije; na drugoj, pak, strani nalaze se gledišta koja teže uspostavljanju tesne međuzavisnosti namere i cilja, stalno insistirajući na čvrstoj povezanosti zamišljenog projekta i ostvarenog objekta. Prvom slučaju podvrgavaju se oblici čija je intencija u biti ekspresivne prirode i čiji se smisao ispoljava u subjektivnom predstavljanju i tumačenju pojedinih podataka vidljive ili zamišljene realnosti, dok drugom pripadaju oblici čija je formacija čisto mentalne prirode i čiji povod leži u nameri što objektivnijeg ispitivanja i izgradnjanja sâmog jezika umetnosti. Postupak umetnikâ koji deluju u ovoj čistoj jezičkoj sferi neodvojiv je od termina »istraživanja«: razumljivo je, međutim, da ovde nije reč o pragmatičkom pojmu istraživanja koje vodi nekim konačno utvrđenim rezultatima, već o specifičnom estetičkom pojmu istraživanja kao rigoroznog i metodičnog načina formativnog delovanja lišenog, naravno, strogih zakonitosti jednog definitičnog normativnog sistema. Govoreći o ovakvom modusu umetničkog pristupa, G. C. Argan je u svom tekstu *Umetnost kao istraživanje* dao sledeće načelne opaske: »Vrednost koja se ne može pronaći ni u podatu ni u rezultatu očituje se u metodološkom procesu istraživanja. Rezultat ne mora biti postignut, ili možda nije vredan spomena, ili je možda prevaziđen u samom času kad se smatra da je postignut; ali proces istraživanja klasificira se sâm po sebi kao model mišljenja, rada ili, jednom rečju, ponašanja. Naučnik dokazuje ispravnost svoje metodologije proverivši je ili dokazavši njenu primenjivost; isto čini i umetnik kada fenomenizira ili vizualizira mentalni proces istraživanja.«

Delo Jurja Dobrovića zasniva se, u svojim mnogobrojnim dosadašnjim ispoljenjima, upravo na ovoj mogućoj pretpostavci »vizualizacije mentalnog procesa istraživanja«: njegova rešenja nisu apriorno data kao samostalne vizuelne činjenice u gradi finalnog plastičkog oblika, već su, naprotiv, formulirana kao vizuelni dokumenti jednog načina mišljenja, jedne misaone koncentracije koja se razvija u unutarnjem prostoru i umetničkog duha. Upravo zbog tog introvirtiranog i spekulativnog karaktera Dobrovićeve umetnosti, čini se da je u njegovom slučaju neadekvatno govoriti o terminu »istraživanja« u smislu kako ga shvata teorija i poetika novih tendencija: jer, mada po osnovnom formalnom modelu pripada struji novog konstruktivizma, Dobrovićeve delo izrazita je suprotnost onom pozitivističkom mentalitetu koji se programski zalaže za približavanje nauci i umetničkih principa, a, umesto toga, on teže jednom skoro metafizičkom dosizanju idealna egzaktnosti kao nužnog preduvoda ostvarivanja jasnog i sabranog unutarnjeg vidjenja stvari. Dobrović se koristi objektivnim plastičkim elementima ne zato da bi došao do objektivnih zakonitosti plastičkog oblikovanja, već zato da bi na što objektivnijim temeljima izgradio jedan veoma lični pogled na mogućnost umetničke komunikacije: istraživanje koje on vrši jeste u prvom redu istraživanje one odlučujuće granične mere do koje jedan krajnje reducirani plastički jezik može ispuniti funkciju iskazivanja nekih vlastitih iskustvom i praksom determiniranih misli i osećanja.

Dobrovićev pristup području plastičkog oblikovanja određen je nekim specifičnim okolnostima: za razliku od većine pripadnika novog konstruktivizma, koji su do ovog shvatanja došli posredstvom prethodne slikarske prakse u duhu geometrijske apstrakcije ili preko delovanja u oblasti arhitekture i dizajna, Dobrović nije prošao kroz eta-

JEŠA DENEGRI

JURAJ DOBROVIĆ



pe redovnog umetničkog obrazovanja i njegov slučaj predstavlja još jedno potvrđenje činjenice o suvišnosti uskog profesionalnog profila savremenih likovnih umetnika. I upravo to odsustvo profesionalnosti uslovilo je onaj vrlo skrupuljni Dobrovićev odnos prema osnovnim pretpostavkama plastičkog rada: od samog početka njegov pristup obeležava krajnja suzdržanost u izboru materijala, kao i stalna potreba za jednim racionalnim korektivom koji vodi strogoj kontroli svih formativnih zahvata. Dobrovićeva najranija dela su *Ploče*, realizirane 1962. u materijalu kovanog bakra u funkciji predmeta primenjenog karaktera, a, pokrenut iskustvom plastične obrade njihove površine, Dobrović već od 1963. radi prvu seriju *Polja* u materijalu lesonita i armiranog gipsa. Građa ovih objekata data je kao struktura istovremenih horizontalnih i vertikalnih nizova plasticiziranih polukugli zapepljenih na ravnnu osnovnu fona, a one se, zavisno od odabranog programa, sistematski povećavaju, odnosno smanjuju prema središtu ili, pak, prema svim perifernim zonama, tvoreći tako dinamične vizuelne situacije čija je osetljiva promenljivost umnogome zavisila od smera i jačine upada svetlosnih zraka. Ovaj zahtev za aktivnim vizuelnim funkcioniranjem površine nije, međutim, u Dobrovićevom slučaju bio identičan sa problematikom stvarne ili virtuelne pokrenutosti plastičkog polja u većini objekata novih tendencija: savršena belina osnove, na čemu Dobrović insistira, a koja ima svoje prethodnike u monohromnim predlozima Manzonija i Castellanija, uslovjava čistu spiritualnu prirodu date plastičke teme, što ovim oblicima pridaje svojstvo tihog i suz-

držanog kontemplativnog zračenja. Dobrović je precizno uočio mogućnost i funkciju beline kao bitnog nosioca jedne izrazito anti-ekspresivne plastičke misli: jer, belina je, kako je pisao Kandinsky, »simbol sveta u kome su sve materijalne supstance isčeze, simbol tišine koja ipak nije nema«, belina je medij koji sam po sebi priziva osećaj oduhovljene štutne, ostajući stalno u sferi čistih apstrakcija oslobođenih čak i najudaljenijih odjeka pojavnje realnosti. I upravo u toj ranoj seriji *Polja* sadržana je jedna od bitnijih osobina Dobrovićeve umetnosti, osobina koja se sastoji u koncentraciji na krajnje precizno funkcioniranje plastičke misli shvaćene ne kao posledica već kao preuslov jedne maksimalno smirenje graditeljske volje. No, dok je u slučaju *Polja* ovaj spoj egzaktnosti forme i duhovnosti sadržaja bio doveden do stupnja veoma osetljivog jedinstva, slijedeća Dobrovićeva serija *Prostorni konstrukcija* iz 1964–66, kao i grafike prve mape serigrafija u boji *Polja* iz 1965, pokazuju otklon u pravcu prevage elementarnih konstruktivnih i optičkih komponenti dela: Dobrović se sada počinje približavati ortodoksnim postavkama pokreta novih tendencija, primenjujući principe programiranih plastičkih struktura po filksnim numeričkim proračunima i ispitujući mogućnosti multipliciranja identičnih originalnih primeraka na bazi jednog zadanog prototipa. Sâm Dobrović je povodom ovih svojih rešenja govorio o kategoriji »strukturalne geometrije«, kao modusu delovanja čiji se cilj sastoji u otkriću jednog oblikovnog principa, dok forma nastaje konsekventnom razradom zakonitosti imanentnih ovom načinu gradnje, utemeljenom na matematičkim vrednostima mera, odnosa i proporcija. Pridržavanje tih striktnih formativnih načela uveliko je, međutim, ovu fazu Dobrovićevog rada u blizini nekih opštih mesta estetike novih tendencija: njegove *Prostorne konstrukcije* mogu se shvatiti kao eksplikacije jednog elementarnog sistema gradnje trodimenzionalnih geometrijskih tela na bazi ritmičkog pomaka osnovnog modula kvadratnog tipa, dok se u serigrafijama mape *Polja* koristi motivom gestaldističke ambivalentnosti forme i fona, otkrivajući u kontrastnim odnosima lbojnih jedinica mogućnost direktnog aktiviranja mirežnjače. U nastojanju da prevlada ovaj stadij proveravanja instrumentalnih raspona neokonstruktivističkog plastičkog jezika Dobrović je u seriji *Reljef-kolaža*, koju je započeo 1967. u materijalu kromoluks kartona, isao ka sintetički iskustvima obej svojih prethodnih faza: zadržavajući osnovnu plastičku temu ritmičiranih otklona kvadratnog modula, gradio je vrlo složene i skoro ornamentalne konfiguracije likova, a ponovnim vraćanjem na čistu monohromnu belinu eliminirao je učinak vizuelnog šoka i osnovnom utisku dela pridao je one iste spiritualne odlike koje je već bio ostvario u ranim primerima serije *Polja* iz 1963. *Reljefi-kolaži* nastaju kao rezultat jednog krajnje strpljivog i koncentriranog rada: istina, programi na kojima se zasnuju sistemi ovih plastičkih celina u stvari su jednostavni i često su dati kao varijacije jedne osnovne teme, dok sâma njihova izvedba zahteva, međutim, dugotrajanu manualnu obradu koja nije samo mehanički posao već nužna komponenta onog mirnog i sabranog delovanja kome temperatura ovog povučenog umetnika inače stalno teži. Tom utisku doprinosi i mali format tih objekata izrazito kamernog tipa: kao da se jedan novi osećaj intimizma, u osnovi stran ovom, inače impersonalnom konceptu, iznenada javio u ovim Dobrovićevim delikatnim belim prostorima, ne narušavajući primot logičku i kompozicionu strogost njihove stvarne konstruktivne prirode. Novu etapu svog delovanja Dobrović otvara tokom 1970: tada nastaju serije *Reljefi US 1–30*, *USV 1–14* i *US A-B-C-D*, realiziranih u materijalu lesonita i obrađenih, kao i u slučaju prethodnih ciklusa, u jedinstvenom tonu krajnje prečišćene beline. Međutim, za razliku od *Reljefi-kolaža*, kod kojih je prostorna postavka elementarni redovno bila rešena u kompleksnim sastavima datih progresivnim povećavanjem dimenzija osnovnog mo-

dula, objekte poslednjih triju serija karakterizira težnja ka izrazitoj i radikalnoj redukciji njihovog formalnog repertoara. Na savršenoj belini podloge postavljene su tanke letvice koje ne grade jednu formu ili jedan sistem formi, već samo markiraju neke elementarnosti svedene ritmove i pravce, a njihov plasticitet toliko je diskretan da se gotovo i ne izdvaja iz ravnine fona i tek upadom svjetlosti razlikuje se od ujednačenosti osnove podvlači prisutnost vlastite plastičke funkcije. Po sažetosti svoje organizacije ovi Reljefti približavaju se pretpostavkama minimalne umetnosti, sa kojom ih još povezuje i visoki stepen konceptualnog faktora u pripremnim momentima kreativnog procesa, mada se po izboru elemenata, logici njihovog prostornog rasporeda, kao i po samoj materijalnoj realizaciji ovi objekti, u stvari, podvrgavaju premissama estetike neokonstruktivizma, dovođeci do krajnjih granica ovom shvatanju toliko svojstveni princip strogosti, jednostavnosti i homogenosti funkcioniranja jedne racionalno zasnovane plastičke misli.

Dobrovićeva pozicija unutar kruga zagrebačkih plastičara neokonstruktivističkog opredeljenja odlikuje se nizom posebnih karakteristika. On je umetnik bez vlastite generacije, usamljenik koji nikada nije tražio podršku grupnih programskih nastupa, niti je, pak, osećao potrebu polemičkog konfrontiranja svojih stanovišta nasuprot dominantnim umetničkim pogledima i shvatanjima sredine. Mada se javlja u momentu kada su postavke pokreta novih tendencija u Zagrebu već bile uhvatile vidljivog korena, Dobrović je svoj govor postepeno izgradivao izvan direktnih uticaja koji su mogli doći iz same maticne ovog strujanja. Uočavajući ovu osobinu izdvojenosti Dobrovićevog mesta, Radoslav Putar je u katalogu njegove samostalne izložbe u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti novembra 1971. s pravom zapisao: »Novim tendencijama nije se približio spuštajući se niz kosinu oporunizma, nego izborom po srodnosti koja je bila određena već ranije: njegovim osnovnim interesom i glavninom načina prevaranja misli u oblik materije rješenja«. Poznato je da Dobrović nije delio ideološku platformu ovog pokreta u smislu radikalnih teza o scijentifikaciji i socijalizaciji umetničkog delovanja; također, perspektivu svojih oblikovnih zahvata nije tražio isključivo u primeni novih industrijskih tehnika i materijala, ostajući tokom čitavog svog dosadašnjeg rada, sa razumljivim izuzetkom grafike, veran direktnom manuelnom postupku u osnovi zanatskog karaktera. Isto tako, nije se suzdržavao da u značenje svojih objekata iz rane serije *Polja* i dvaju poslednjih ciklusa Reljefa-kolaža i Reljefa unese jednu notu spiritualnog i metafizičkog supstrata, čega su se inače klonili mnogi predstavnici neokonstruktivističke estetike: po tim osobinama svoga dela Dobrović bi bio bliži asketskim pikturnalnim meditacijama Julija Knifera nego eksperimentalnoj raznovrsnosti tehničkih postupaka nekadašnjih pripadnika grupe EXAT-51 ili, pak, neiscrpnoj optičkoj fantastici Miroslava Šuteia. Pa i u red toga, u njemu vidimo umetnika čije delovanje može s mnogo opravdanja da poneće označku »istraživanja« u smislu sledeće Molesove definicije: »istraživanja kao proučavanja u granicama mogućnosti koje su određene zakonima „prinude“ ili jednim sledom misaonih postupaka u svrhu izvršavanja određenog cilja«. Dobrovićeva »prinudna« nametnuta izvanjskim programskim zadatacima već jedino njegovim unutarnjim subjektivnim htemjem: njegovo istraživanje nije usmereno ka konvergenciji naučnih i umetničkih pretpostavki, njegovo istraživanje jeste svesno otkrivanje sâmih konstitutivnih elemenata jednog mogućeg autonomnog jezika umetnosti, jezika koji svoju izražajnu terminologiju stalno i uporno svodi umesto da je proširuje, no koji upravo u tom sistematskom svrđenju uspeva da se svaki put iznova približi onom idealnom učinku jedinstva jasnih, osetljivijih i intenzivnih iskaza.

ĐORĐE SUDARSKI RED

UPUTSTVA ZA ODLAZAK



RUŽA U PREDVEČERJE

Prijatelju
Pokloniću ti ružu jednog
Tihog predvečerja
Ružu od metka
Na čelu

UPUTSTVA I NAPOMENE ZA SKORI ODLAZAK

Otići treba bezuslovno
Svejedno ćete tamo otići
Makar koliko dugo odlagali

1. Izaberite svileni konopac
Ako ste otmeni može i kudeljni
Pronađite pogodnu alkulu
Dobro pričvršćenu da ne bude malera
Jedan kraj konopa privežite za alkulu
A drugi sebi oko vrata
Kada ste to obavili (proverite sve za svaki slučaj)
Pomislite na svoje najbliže i najdalje
Povucite vodu i skočite sa
Prethodno postavljene stolice u klozetu
(Ne plašite se ako put bude malo mračan i tesan)

2. Ako želite da odete pomoću automobilu
Izaberite prilično prometan put
Stanite pokraj njega i čekajte pogodan trenutak

Pogodan trenutak je tačno u tri časa devet minuta i dve sekunde
3. Ako želite da odete pomoću slobodnog padanja

Popnite se do određene visine
Otvorite prozor ako ga ima
Raširite ruke i noge i poletite sigurno dole

Ako vam neko smeta u odlasku
Budite ljubazni s njim u povratku
4. Napunite oveću kadu vodom
Hladnom ili topлом po želji
I rastvorite u njoj dovoljno
Šampona za kupanje da vas ne bi
Ometali prilikom odlaska
Odvrnite poklopac ranije pripremljene
Ručne granate
R. G. 1367429503374962567437
Povucite osigurač nagore i
Aktivirajte upaljač
Koji pali punjenje
Posle toga dobro očistite
Ostatke kade i kupatila
(Ovo uputstvo ne primenjivati u pustinjama
Zbog nestaćice vode)

5. Nadite pogodan kamen i most iznad reke

Pripremljenim konopom
Vežite kamen oko vrata ili noge
I skočite dole dok ispod vas plovi tegljač
sa šlepovima
(Šlepovi su potrebni zbog zvuka koji daje udar kamena o metal)

6. Ako nemate motorbicikl kupite ga na kredit uz pomoć nekoliko žiranata
Naučite da vozite motorbicikl da ne bi negde usput pali i povredili se
Izaberite ravan i tih put

Postignite određenu brzinu (148 km)
Upravljač pomerite levo ili desno
Zavisi od sklonosti

(ako ste racionalni pri postignutoj brzini isključite rad motora)

7. Ako u vašoj zgradi postoji plinovod
Obavezno ga upotrebite
Stavite udobnu fotelju blizu prozora
Na gramofon stavite Betovenovu

»Odu radosti«
Odvrnite slavinu i pustite plin
Plin ispunjava vašu sobu i truje vaše disajne organe

(Obratite pažnju na kraj ploče da se ne bi oštetila i ne palite šibicu da ne bi došlo do eksplozije

8. Idite u šumu
Pronadite prugu
Lezite na prugu
Čekajte voz

Ako kasni ili iskoči iz šina
Tužite ŽTP kod nadležnih organa

9. Ako ste padobranac
Ne otvorite padobran
10. Ako ste hirurg
Operišite samog sebe

11. Ako ste električar
Popijte 14839 tabletu
Grand de Luxe

12. Ako ste vrtlar
Družite se s biljkama Ljudožderima

13. Ako ste alkoholičar
Popijte 27 tabletu »TETIDISA«
Made in Yugoslavia
14. Ako imate 132 godine
Budite samo strpljivi.