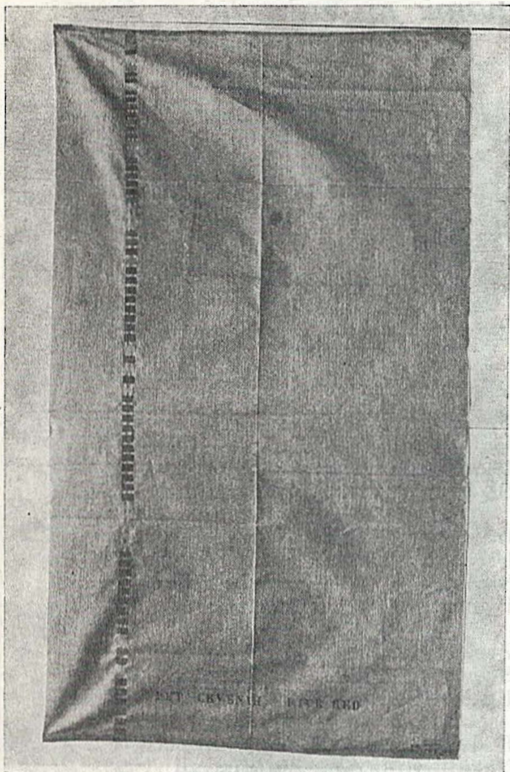
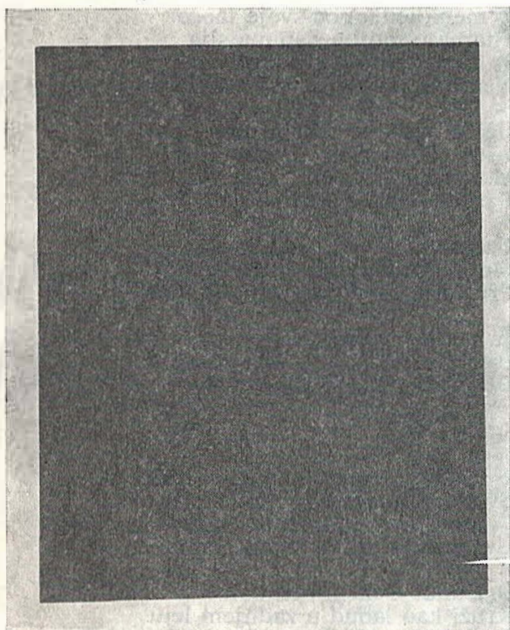


ješa denegri

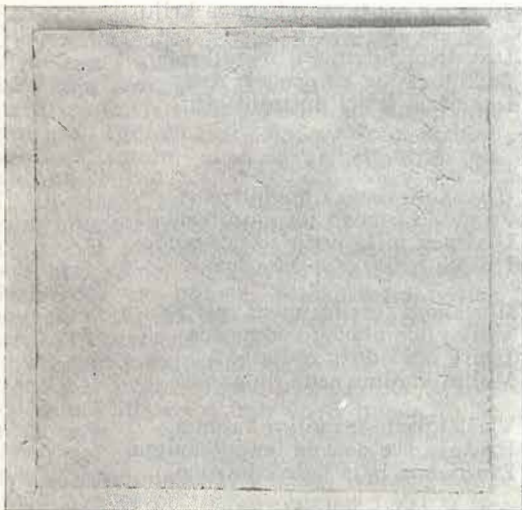
DAMNJAN, TODOSIJEVIĆ, URKOM



radimir damnjanović damjan,
pet crvenih, 1975.



gergelj urkom,
bez naziva, 1973.



raša todosijević,
bez naslova, 1975.

Kao posledica onih temeljnih iskustava zasnovanih na postavkama Duchampove teze po kojoj može postojati umetnost lišena inspirativne premise i estetske finalnosti, teze po kojoj delo jeste zapravo jedan kritički sud o pojmu umetnosti iskazan unutar konteksta umetnosti, došlo je tokom poslednje decenije do radikalne transformacije izgleda i značenja umetničkog objekta koji je u ovom aktualnom trenutku poprimao najrazličitije oblike svoga manifestiranja izvan kategorija koje je poznavala i primenivala dotadašnja izražajna praksa. Mogućnosti ispoljavanja umetnosti toliko su se proširile da je, s jedne strane, bez teškoća bio uveden u delokrug punopravnih operativnih postupaka niz novih medija nastalih na osnovama nove tehnologije (kinetička umetnost, kompjuterska grafika, fotografija i film umetnika, videotape i dr), dok je s druge strane isto tako bilo legalizirano samo proticanje elementarnog životnog odvijanja dovedenog gotovo do stupnja krajnjeg poistovećenja sa jednim specifičnim shvatanjem umetničkog ponašanja (happening, fluxus, event i razni vidovi »događanja«). Nadalje, težnja ka redukciji fizičke konkretnosti objekta, inače stalno prisutna u samom karakteru savremenih izražajnih jezika, došla je pojavom minimalne i konceptualne umetnosti na prag radikalnog poricanja materijalnih i oblikovnih faktora u korist eksplici-

ranja jedne osnovne ideje koja sada postaje sposobna da sama ponese bit značenja određene umetničke operacije. Svi ovi procesi postavili su u posebno oštroj formi pitanje održanja i pitanje smisla onih kategorija kojima se umetnost u svojoj daljoj i bližoj prošlosti gotovo isključivo služila: problem je, dakle, između ostalog i u tome šta se u svim ovim zbivanjima događa sa slikarstvom kao disciplinom unutar koje su se tokom poslednjih pola veka odigravale mnoge važne i odlučujuće promene u celokupnom kompleksu moderne umetnosti. Jasno je odmah da se ova dilema ne razrešava u jednostavnoj zameni jednih izražajnih sredstava drugima (u ovom slučaju zamenom slikarstva novim medijima i novim postupcima), već se stvarna dijalektičnost ovih procesa odvijala u dubinskim preispitivanjima daljeg funkcioniranja svih dostupnih, a to ujedno znači i postojećih i novonastalih načina i mogućnosti umetničkog ispoljavanja. U smislu ove pretpostavke normalno je bilo da i slikarstvo prođe kroz određene transformacione tokove koji su se, u različitim i specifičnim vidovima, odigrali i u ostalim izražajnim područjima, da bi se tek nakon toga moglo uključiti u onaj repertoar sredstava pomoću kojih se u današnjem istorijskom kretanju mogu saopštavati vitalni i duhu realnosti odgovarajući sadržaji.

Za jednu globalnu karakteristiku aktualne fizionomije umetničkih gibanja mogla bi poslužiti teza koju je Roland Barthes postavio u sledećoj dijagnozi: »Umetnost sebe razara kao jezik-predmet, ne razarajući se kao meta-jezik; istraživanje meta-jezika definiše se kao novi jezik-predmet«. Unutar jednog ovakvog opšteg određenja umetnosti kreće se i slikarstvo koje se u današnjoj kritici naziva novim, analitičkim, primarnim ili elementarnim: jer, ono postavlja u središte svoje pažnje pitanja proveravanja temeljnih konstitutivnih faktora na kojima se ova autonomna izražajna oblast neminovno zasniva. Po takvim svojim osobinama ovo slikarstvo deli sa konceptualnom umetnošću srodnu težnju ka autorefleksivnom razmatranju vlastite prirode, pa je na osnovu toga Filiberto Menna mogao s pravom pisati da »konceptualna umetnost i novo slikarstvo usmeravaju svoja istraživanja u istom osnovnom pravcu: u njihovom zajedničkom označavanju postoji naglašena pažnja upućena prema problemima jezika i prema opštoj interpretaciji umetničke aktivnosti kao jednoj svojevrsnoj praksi. Umetnik premešta postupke sa neposrednog ekspresivnog i reprezentativnog plana na metalingvistički nivo, pokrećući diskusiju o prirodi umetnosti, kao i o specifičnim instrumentima u kojima se ta umetnost konkretizira«. I upravo ta prožetost temeljnim iskustvima konceptualne umetnosti govori o činjenici da pojava primarnog slikarstva nema restauratorski karakter u odnosu na mnoge nove postupke, već se zapravo postavlja kao jedan od momenata u nizu onih aktualnih tendencija u kojima se problematizira status svake postojeće izražajne discipline u relaciji sa njihovim vlastitim radnim metodama i sredstvima. A te metode i ta sredstva u slučaju primarnog slikarstva jesu upravo one koje izravno proizilaze iz same osnovne prirode te specifične discipline: u stvari, radi se o ograničenjima konvencije slikarstva kao oblasti koja podrazumeva konkretizaciju jedne određene ideje u zadatim elementima kvadratne ili pravougaone površine platna, kao i u elementima materije boje nanete na takvu podlogu postupkom slikanja, pri čemu se sam finalni rezultat — slika — postavlja na zid kao objekat nastao na osnovu jedne ni sa kakvom praktičnom delatnošću uporedive i u biti »veštačke« radne procedure. Upravo zato što podleže čitavom nizu konvencija i što se podvrgava pravilnostima koje su istovremeno date i kao stroga ograničenja i kao brojne mogućnosti izigravanja tih ograničenja, disciplina slikarstva bila je naročito pogodna da se unutar njenih vlastitih specifičnosti sprovede postupak analize onih mogućnosti koje

se sažimaju u pitanju kako slika ti, podrazumevajući pod time ne više razloge stilske ili jezičke individualizacije određenih tematika, već razloge artikuliranja određenog misaonog procesa vođenog unutar imanentnih zadatosti slikarstva kao područja u čijim se granicama taj proces mišljenja i materijalno verificira.

U kontekstu nove umetnosti u jugoslovenskom prostoru počeli su se od 1973. razrađivati i prvi primeri pojave primarnog slikarstva, prikazani najpre u zaključnom problemskom luku izložbe Knifer-Kristl-Zanetti-Dimitrijević-Urkom-Damnjan-Todosijević, održane juna 1974. u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu, da bi zatim u izdvojenom i samostalnom obliku bili predstavljani u sastavu izložbe Damnjan-Todosijević-Urkom koja je decembra 1974. bila organizovana na Tribini mladih u Novom Sadu, a zatim u proširenom broju eksponata ponovljena tokom maja i juna 1975. u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Tri autora koji se ovom problematikom bave i o čijem će radu dalje biti reči, došli su do svojih stanovišta zasebnim i odvojenim putevima, bez obzira na to što su među njima postojali određeni međusobni afiniteti, a u slučaju Todosijevića i Urkom i direktni generacijski i lični kontakti. Damnjan je još 1965. kada je napravio tri slike sa temom čistog pravilnog kruga, a naročito od 1968-70. kada je realizirao niz dela krajnje sažete oblikovne organizacije, došao do stadija u kome je slika bila najzad pročišćena od svih onih refleksa koji su mogli evocirati znakove stvarne ili imaginarne predmetnosti, da bi u funkcioniranju vlastite interne strukture našla uporište zasnivanja svog autonomnog plastičkog značenja. Sledila je zatim u Damnjanovom radu jedna faza privremenog napuštanja slikarstva u periodu kada se on bavio svojevrsnim konceptualnim ispitivanjima sadržanim u ciklusu crteža nazvanih »Predlog za mentalni doživljaj boje«. Posle svih tih iskustava Damnjan se sredinom 1973. još jednom okrenuo području slikarstva, započevši sa prenošenjem ideja nagoveštenih u jednoj prethodnoj seriji crteža u objekte slika što ih je sada radio na golim, neprepariranim platnima na kojima je krajnje jednostavnim potezima četke formirao nizove paralelnih pruga rešenih u partikulama različitih bojenih jedinica. Smisao ovih intervencija Damnjan je sazeo u dve osnovne komponente: s jedne strane, do kraja je ogolio sâm proces rada demonstrirajući postupnost nastajanja slike, dok je s druge strane učinio očiglednim njen osnovni formativni instrumentarij ispoljen u vidu čvrste strukturalne veze odnosa platno-boja-potez, ukazujući time da jedino realno značenje dela novog slikarstva jest zapravo sadržano u mogućnosti uvida u funkcionalnost međusobnih relacija svakog njenog pojedinačnog sastavnog elementa datog u nezadovoljavajućem kompleksu jedne čvrsto organizirane celine. U daljem radu na specifikaciji ovih problema Damnjan je najpre povećao dimenzije platna, a to je onda logično izazvalo i odgovarajuće izmene u strukturi ostalih faktora slike: tako je i razmak među horizontalnim prugama postao sve veći, a to je uslovljavalo i drukčije proporcioniranje traga nanosa boje koji je sada, umesto ranijeg »poentilističkog« određenja, prešlo u nizove pojedinačnih, jasno čitljivih i samostalnih poteza. Za vreme boravka u Italiji Damnjan je, nastavljajući istovremeno sa razradom ove tematike, započeo još jedan ciklus slika čiju je prvu seriju prikazao na samostalnoj izložbi u galeriji Multhipla u Milanu februara 1975. U ovim slikama Damnjan je, naime, odbacio i ram na kome se inače napinje slikarsko platno, da bi na isto tako neprepariranoj podlozi u vertikalnom ili horizontalnom sledu ponovo nizao mnoštvo identičnih ili vrlo sličnih poteza u različitim tonskim vrednostima jedne te iste boje. Pri tome, odluka o odbacivanju rama stoji u logičnoj vezi sa sâmmim načinom slikanja koji sada više ne zahteva zategnutost

podloge platna, a tom intervencijom napuštanja upotrebe okvira umetnik je ovoj vrsti dela oduzimao izgled i karakter objekta slike u uobičajenom shvatanju te izražajne konvencije. Unutar ovakve organizacije slike Damnjan je uz samu donju marginu ispisivao i natpise kojima je evidentirao sastav konkretnih hromatskih konfiguracija (na primer: Pet crvenih, Tri zelene, Četiri žute, Dve plave i sl), nastojeći da time otkloni mogućnost svake dileme o sistemu i smislu ovog zahvata i uslovljavajući ujedno da se pomoću ove u osnovi tautološke operacije dođe do stupnja potpunog podudaranja funkcije vidljivih znakova sa funkcijom njihovog značenja unutar strukture ovog vrlo strogo koncipiranog slikarskog mišljenja.

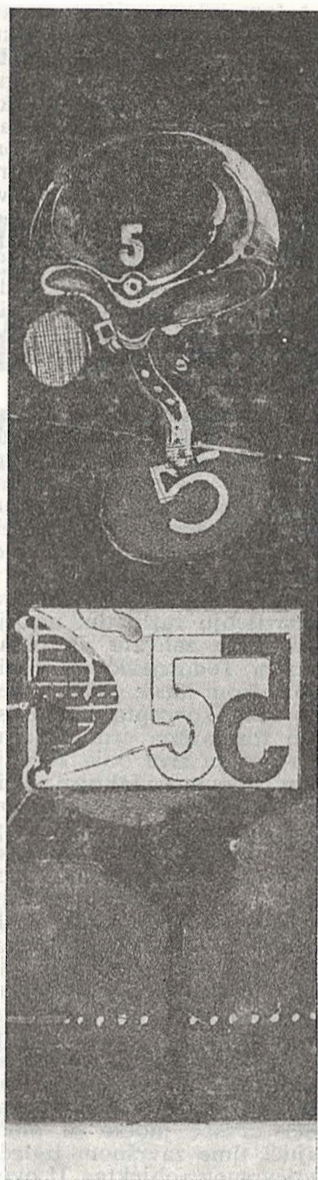
Dok su prvenstvene Damnjanove preokupacije, uprkos povremenih ekskurza poput onih u ciklusima »Predlog za mentalni doživljaj boje« i »U čast sovjetskoj avangardi«, ipak bile bitno usmerene ka problematici slikarstva, Raša Todosijević i Gergelj Urkom bave se slikarstvom samo kao jednom komponentom svoga rada koji inače u sebi sadrži mnoštvo specifičnih interesovanja izraženih u bavljenju različitim medijima i postupcima. Prve zahvate na planu primarnog slikarstva Todosijević je učinio krajem 1973. da bi tokom iduće godine izveo niz slika u duhu ovog koncepta: radilo se pretežno o malim formatima crnog platna na kojima je bila naneta siva boja koju je autor u različitim tipovima fakture širio platnom tako da se na kraju ovakvog postupka slikanja ona organizirala u jedan neregularan lik kvadrata. Razlog koji je ove slike odvajao od apstrakcije geometrijskog tipa sastojao se upravo u toj autorovoj pažnji usmerenoj ka ogolevanju sâmog procesa slikanja: delo je, zapravo, dijagram svog nastanka, a slikarska sredstva upotrebljena su pre svega zato da ukažu na konstitutivnu građu sâmog organizma slike. U daljem toku rada na ovim problemima Todosijević je napravio nekoliko slika u kojima je napuštao uobičajeni kvadratni ili pravokutni format slikajući na različitim podlogama kao što su na primer drvene motke ili ploče linoleuma, pridajući time završnom izgledu dela karakter svojevrsnog »objekta«. U ovim radovima bio je narušen strogi principijelni pristup tematici primarnog slikarstva koje se, inače, redovno zasniva na što neutralnijem analitičkom tretmanu konvencionalnih zadatosti tela slike, pa se stoga može reći da je ovakvim zahvatima koji pokazuju određene srodnosti sa postupcima u različitim vanlikovnim medijima Todosijević uneo u jednu u osnovi mentalnu umetničku operaciju pojedine provokativne momente svojstvene nekim drugim oblastima njegovog delovanja. Pripremajući eksponate svoje samostalne izložbe održane februara 1975. u Maloj galeriji Studentskog kulturnog centra, Todosijević se ponovo podvrgao disciplini koju zahtevaju propozicije elementarnog slikanja prihvatajući standardizaciju osnovnih fizičkih elemenata: za svoje slike iz ove serije on je usvojio uniformni oblik platna (100x100 sm), a na ovakvim površinama demonstrirao je različite modalitete faktura, od one u kojoj se potez potpuno utapa u homogenu površinu boje, preko one u kojoj se potez postepeno individualizira do najzad one u kojoj potez gubi pojedinačnu artikulaciju u amorfnosti primarnih i svesno krajnje neartikuliranih namaza. Polazišta i ciljeve ovakvog shvatanja slikarstva Todosijević je sumirao u pojedinim fragmentima svog teksta »O elementarnoj ili post-estetskoj umetnosti«: »Elementarno slikanje nije akt pravljenja, svođenja ili razgrađivanja slike, već je to momenat radikalnog ukazivanja na karakter tog načina umetničkog delovanja. To u krajnjim konsekvencijama može dovesti i do njegovog potpunog raskrinkavanja i negiranja ukoliko se pokaže da svoje postojanje jedino opravdava našom inercijom«. Ova poslednja formulacija ukazuje na bitno problemski, kritički (a implicitno i autokritički) karakter Todosijevićevog ponašanja kome očigledno nije cilj da dokaže mogućnost postojanja slike i legitimnost posto-

janja slikarstva u današnjem umetničkom kontekstu već mu se osnovna namjera sastoji u težnji da se posredstvom ovog medija izbori pravo na egzistenciju dela koje bi u različitim vanjskim oblicima ispoljavanja priznavalo »jedino realnost sopstvene duhovne ili fizičke supstancije, bez aluzija i evokacija na spoljašnji realni svet«.

Ta ista težnja da se značenje slike koncentrira na sâmu njenu internu strukturu dovedena je do momenta krajnjeg ispoljenja u delima Gergelja Urkoma nastalim tokom 1973-74. Na već pomenutoj izložbi Knifer-Kristl-Zanetti-Dimitrijević-Urkom-Damnjan-Todosijević, održanoj juna 1974. u Galeriji Studentskog kulturnog centra, Urkom je prvi put prikazao jedan svoj rad izveden u postupku slikarstva i obliku slike: bilo je to »Dvostruko propozirano delo« u kome je izvršena analiza uslova koji su u ovom konkretnom slučaju odredili format i dimenziju platna, kao i okolnosti koje su izazvale formu linearnog dijagrama predstavljenog na njenoj površini. Pri tome, veličine koje takvim postupkom selekcije dobiva Urkom podvrgava verifikaciji konstantnih mera, pa stoga slika za njega i jeste u osnovi jedan autonomni »objekt« koji, čineći te mere vidljivim, otkriva u sebi put i način kretanja umetnikove zamisli, od momenta prvih beleženja polazne ideje pa do stadija njene konačne realizacije u tehnici i sredstvima slikarstva. Osim ove, Urkom je u istom vremenskom periodu izveo i čitavu seriju dela koje naziva »Nepropropoziranim slikama«, a način njihove misaone i fizičke artikulacije tumači on sledećim postupkom: površine vlastitih, nekad započetih ili pak dovršenih slika, umetnik je naknadno prelazio ujednačenim slojem crne ili oker boje »brišući« time sa njih raniju predstavljajuću, estetsku ili simbolsku karakteristiku i ostavljajući ih da od sada postoje kao jedan nedeterminirani (ili, kako sam autor preciznije kaže, »nepropozirani«) objekt realiziran i prezentiran u spoljašnjem obliku slike. Po istovetnom izgledu crne površine u kojoj je trag poteza utopljen u homogenu postavku bojenog uloga, neka od ovih Urkomovih dela izazivaju izvanjsku asocijaciju na poznaće »poslednje slike« Ad Reinhardta, mada je iz poznavanja oba ova usmerenja odmah shvatljivo da je njihovo značenje bitno drugačije i da Urkomove ideje nemaju zapravo bližih srodnosti sa intencijama koje je svojim platnima pridavao veliki američki umetnik. Urkom je, štaviše, čini se svesno upotrebio jednu već dobro poznatu formu vanjskog izgleda slike da bi u nju mogao uključiti posve drukčiji unutrašnji sadržaj koji je on sam na sledeći način sazeo u fragmentu teksta jednog svog pisma: »Jedino kategorijalno određenje tih slika jest da su to nepropozirane slike... Te slike bile su započete idejom slike i ne završavaju se na toj početnoj ideji; pa ipak, to nisu nezavršene slike. To su ontološke slike koje se bave mogućnostima i granicama umetnosti služeći se preostalim sastavnim delovima slike. U tome je, čini se, i razlika između elementarne slike i slike kao slike«. Moguće je primetiti da je terminologija kojom se Urkom u ovoj svojoj tekstualnoj eksplikaciji služi tipično konceptualistička, a takav je zapravo i bitni karakter njegovih slika: dela ove serije jesu u stvari koncepti predstavljeni u vidu i obliku slike, a njihov krajnji cilj sastoji se u težnji kritičkog razgoličavanja onog kulturnog konteksta koji mnogim delima slikarstva automatski pribavlja status umetnosti neovisno od njihovog često sasvim ništavnog realnog značenja. Koristeći se slobodom koju sâm pojam »konteksta umetnosti« danas obezbeđuje svemu što se u nj uključuje, Urkom je svojim do kraja ogolelim i sa vizuelne strane »praznim« slikama mogao ne samo pridati i obezbediti posve legitimni atribut umetničkog dela, već je ta dela uspeo, štaviše, iskoristiti i kao sredstvo kritičke dijagnoze onih mnogobrojnih konvencija koje u raznim oblicima neproblemskog umetničkog de-

lovanja obezbeđuju danas određeni kulturni i društveni imunitet.

Iz analiza koje su prethodile može se izvući zaključak da se autori o kojima je bilo reči bave vrlo specifičnim pitanjima interne slikarske prakse vođene strogo unutar granica ove autonomne jezičke discipline. I doista njihov rad odvija se u dimenzijama razmatranja statusa »umetnosti kao umetnosti«, te kao takav ne samo da ne pristaje već upravo i programski odbija mogućnost svih simboličkih, estetskih i ekspresivnih projekcija u samu strukturu vlastite izražajne terminologije. Pa ipak, uprkos te snažno naglašene samosvojnosti, ni ova vrst slikarstva kao načina svesnog manifestiranja nije i ne može biti odeljena od konkretne duhovne realnosti tekućeg istorijskog perioda: ono, štaviše, na tu realnost nesumnjivo računa učestvujući u njenim cirkulacijama na jedan posredni, no istovremeno i vrlo određeni način. Potrebno je na ovom mestu skrenuti pažnju da je upravo u krugu jednog krila novog slikarstva, onom okupljenog oko časopisa *Peinture-Cahiers Théoriques* u kome su takođe saradivali i kritičari bliski grupi oko *Tel-Quel-a*, bilo eksplicitno istaknuto stanovište da svaki jezički sistem, pa tako i sistem slikarstva, uvek sadrži izvesni znakovni repertoar što referira svesnu ili nesvesnu ideologijsku dimenziju u stanovištima svakog pojedinca koji danas neminovno deluje unutar vrlo kompleksno profiliranih društvenih zbivanja. Drugim rečima, sve izražajne forme nužno odaju jednu određenu »ideologijsku geografiju« koja dozvoljava preciziranje položaja svakog subjekta u datom socijalnom kontekstu, mada pri tome dijagnosticiranje ovih gibanja ne treba voditi po simplificiranim shemama koje, baš zato što su takve, ne vode računa o krajnje složenoj artikulaciji ideja prisutnih unutar postojeće istorijske realnosti. Pokušajmo sada izvesti napor uviđanja položaja analitičkog i primarnog slikarstva u aktualnoj ideologijskoj stratifikaciji. Oslanjajući se na činjenicu da se ono zasniva na svesnom razotkrivanju instrumenata i parametara vlastitoga rada, kao i na činjenicu da ono odbacuje svaku estetsku i metaforičku nadgradnju, mogli bismo izvući tezu koja govori u prilog pretpostavci da protagonisti ove vrsti slikarstva napuštaju poziciju umetnika kao privilegirane jedinice zaočupljene jedino izražavanjem »mitologije« vlastitog unutarnjeg sveta, da bi nasuprot tome radili na predočavanju konkretnih operativnih postupaka i iskustava shvaćenih kao delovanje koje u svakom trenutku može biti do temelja javno verifikirano. A upravo ta mogućnost verifikacije osnova i rezultata vlastitoga rada podrazumeva punu svesnost o svom ponašanju, kao i svesnost o prirodni konteksta u koji takvo ponašanje jeste ili može biti uključeno, što onda nužno inicira put ka mogućem razotudjenju umetničkog rada i njegovom pretvaranju, ne više u imaginarnu »poetsku«, već u realnu kritičku delatnost. A da bi ta delatnost doista i mogla funkcionirati u svojoj suštinskoj kritičkoj dimenziji ona se pre svega mora zasnivati na odgovornosti prema zahtevima i specifičnostima umetnosti koja ni u jednom trenutku ne može pristati na položaj transmisije tekućih i dominantnih ideologijskih postavki. Iz tih razloga, čini nam se da usmerenost primarnog slikarstva prema vlastitoj internoj strukturi nije ništa drugo do težnja za isticanjem svesti o izmicanju izvan svih onih označavajućih relacija koje se u ciljeve raznih vanumetničkih potreba i zahteva danas uspostavljaju unutar samog bića umetnosti. Svi ovi simptomi mogu se u krajnjoj konsekvenciji čitati kao indikatori pojave novog profila i novog ponašanja umetnika koji će — kao što to pokazuju primeri Damnjana, Todosijevića i Urkoma — stalno težiti punoj kontroli nad instrumentima vlastitoga rada, boreći se ujedno time da i rezultati toga rada izbegnu sudbinu potpunog otuđenja u kontekstu u kome umetnost još uvek nije u mogućnosti da do kraja ostvari svoj puni i neophodni dignitet.



manojle gavrilović

veče s precima

NAD IZGORELOM TAMNICOM

u tamnici memloj
rastu grane klena
nad temenom moćna
tamničara snena

iz njegove ruke
iz njegova oka
izrasla je breza
tanka i visoka

gde su nekad zveri
igrale se strasno
već je veče stiglo
za sunce je kasno

gde se vojskovođe
o svom plenu glože
već je jesen stigla
deca vatru lože

iza brega čujem
zvuk zaspale lađe
ko kad jato ptica
za proleće zađe

u lobanji belo
mrav pšenicu glođe
jednom će i po nas
svevišnja da dođe

VEČE S PRECIMA

večeras su preci
u mirisu gloga
da posete zemlju
zamolili boga

žene su im vitke
čistile odela
da što lepši budu
kad stignu u sela

a dole na zemlji
ispod plavog svoda
igralo je kolo
slivala se voda

i dugo bi tako
pevali u horu
da petlovi nisu
najavili zoru

NA GROBLJU PEDAKA

na groblju pedaka
piju složna braća
jedan pesnik njima
niz san lipe svraća

on u ruci nosi
čitanku i dleto
da iskleše slovo
pesmom oduzeto

on pod čelom nosi
gromove i veče
da iskleše zvezde
što za bregom kleče

složno braća pevaju
pa se nekud sele
pretvoreni noću
u krstače bele

NIZ BREGOVE SNEŽNE

kad zapale
snop zvezdane niti
nad cvetalom trešnjom
nezasiti

i kada nas
svetlost bude takla
srasla s biljem
u podnožju pakla

tada ćemo i mi
niz bregove snežne
ljubiti neke
zvezde neizbežne