

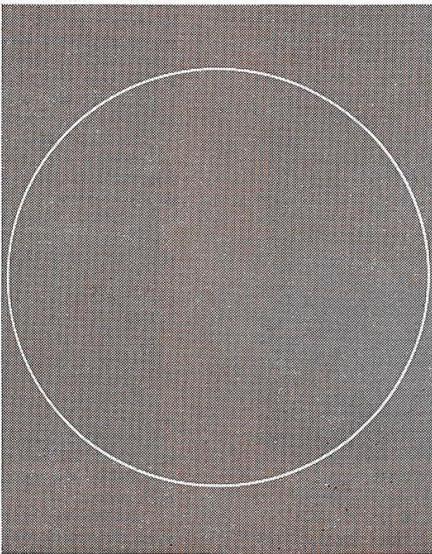
Jedna od tema što se stalno nalazi u fokusu razmatranja savremene likovne kritike jeste problem određenja položaja koji u umetničkoj produkciji poslednjih decenija pripada fenomenu internacionalizacije plastičnih jezika, u odnosu na specifične istorijske i kulturne karakteristike pojedinih sredina kojima se ti jezici rađaju i ispoljavaju. Postavlja se, naime, pitanje u koliko je meri danas moguće govoriti o posebnostima lokalnih ili, čak, nacionalnih škola u kontekstu onih snažnih integracionih procesa koji u realnosti modernog sveta sve više brišu granice odvojenih područja, da bi pripremili tlo za izgradnju jedne globalne kulturne, a time i umetničke fizionomije postojeće civilizacije. Čini se da su ova gibanja vodena putem dvostrukih i na prvi pogled protivrečnih usmerenja: s jedne strane, neosporno je da brze i intenzivne cirkulacije ideja uslovjavaju danas pojave sličnih formalnih karakteristika u mnogim udaljenim i međusobno gotovo izoliranim oblastima, što govori u prilog činjenici postojanja nekih generalnih stilističkih konstanti koje se nisu javile samo kao posledica jednosmerne difuzije otkrića nastalih samo u jednom snažnom kulturnom središtu, već su, naprotiv, rezultat mnoštva više ili manje paralelnih tokova uslovljenih autohtonim izbijanjem duhovnih energija u različitim ambijentima, savremenog sveta. No, s druge strane, primetno je i postojanje onih oblikovnih stanovišta, koje nije bez opasnosti simplifikacije problema moguće olako podvesti pod ove procese ujednačavanja jezičkih termina nego je, nasuprot tome, potrebno konstatovati činjenicu delovanja niza isto tako snažnih komponenti koje uslovjavaju izbijanje specifičnih reakcija nastalih na pretpostavkama umetničke samosvojnosti određenih duhovnih struktura simptomatičnih za profilacije pojedinih kulturnih ambijenata. Karakteristično je da su upravo neki američki kritičari mlađe generacije, koji inače nisu propuštili priliku da se založe za isticanje dominantne uloge plastičkih umetnosti vlastite sredine u posleratnom razdoblju, dali nekoliko preciznih dijagnoza aktuelnih kretanja u kojima su naglašavali upravo tu osobinu policentričnosti izražajnih motiva u različitim stilskim i jezičkim kompleksima savremene umetnosti. Tako je Lucy Lippard (L. Lipard) u svojoj knjizi o pop-artu pisala da »uprkos tekućim raspravama o međunarodnom stilu apstrakcije pedesetih godina, taščim, apstrakti ekspressionizam i art-autre samo na izgled liče, jedan na drugi: čak ako više i nema izrazitih nacionalnih stilova, još uvek postoji neokrnjena razlika u stavovima«, dok je svoja gledišta o istoj temi znatno detaljnije formulirao Edward Fry (E. Fraj), kada je u tekstu u katalogu izložbe *Novi pravac: Figura 1963–68.* pisao da »u kontekstu opštih podela savremene umetnosti, kulturni, nacionalni ili regionalni senzibiliteti ostaju vidljivi. Tako u Sjedinjenim Državama pop-art, kao i američko slikarstvo uopšte, ima osobenost i karakter koji ga razlikuju od engleskog; a obe ove umetnosti imaju više zajedničkih osobina nego slične tendencije u Francuskoj, Italiji ili Japanu, od kojih svaka poseduje sopstveni specifični senzibilitet kroz koji, kao kroz neki filter, prolazi savremeni internacionalni stil.«

Ove rasprave o posebnostima pojedinih danas vodećih kulturnih i umetničkih celina, na najčešće se svode na analize distinkcija koje postoje između američkih pokreta, s jedne, i njihovih evropskih ekvivalenta, s druge strane, da bi se pri tom neopravdano prenebregavala okolnost da i sâm delokrug savremene evropske umetnosti nije svodljiv na jedan jedinstveni model, već da on u sebi sadrži čitavo mnoštvo manje ili više izrazito profiliranih problemskih komponenti. Znatno se ređe u ovaj krug razmatranja uključuju i doprinosi japanskih umetnika, mada bi jedno adekvatno i precizno dijagnosticiranje situacije na ovom danas veoma razvijenom kulturnom području sigurno dalo niz korisnih indikacija za realnije i pravilnije razumevanje svih onih složenih gi-

ješa denegri

SAVREMENA JAPANSKA UMETNOST

(ljubljana, moderna galerija,
oktobar, 1973)



takeo nakano »dve strane oblike u soluciji«, 1973.

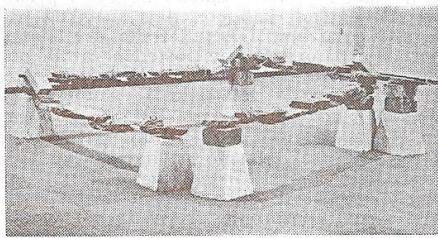
banja što nastaju istovremenim prožimanjem širih uticajnih strujanja sa izvornim karakteristikama središta u kojima se ta strujanja reflektuju i potom u određenim momentima samostalno obnavljaju. Jedan od razloga takvom stanju u stvari nalazi se svakako i u oskudnim informacijama koje u Evropi postoje o pojавama u savremenoj japanskoj umetnosti: jer, zaključci koji bi se o ovom kulturnom organizmu mogli izvući na temelju podataka što ih pružaju učešća predstavnika ove zemlje na bijenali u Veneciji i Sao Paulu, na bijenalima mladih u Parizu i na bijenalu grafike u Ljubljani krajnje su fragmentarni i lišeni garancije optimalnog prezentiranja snaga koje na tom terenu postoje, dok su pri tom nastupi što pretendiraju na status sintetičkih pregleda japanske umetnosti (kao što je to bio slučaj sa izložbom *Modern Art of Japan*, održanoj 1966. u galeriji »Cavallino 2« u Veneciji) ne samo retki, već su i zbog organizacionih i finansijskih teškoća svedeni na sažete preseke komponovane od eksponata manjeg formata ili pak od dela koja se već nalaze u vlasništvu pojedinih evropskih muzeja i privatnih zbirki. U stvari, predstave o duhu i senzibilitetu današnje japanske umetnosti grade se na temelju informacija što ih pružaju rezultati čitavog niza autora koji već više godina borave i deluju izvan svoje uže sredine (Arakawa, On Kawara, Kusama, Yoko Ono, Ay-O, Kawayama, Ikeda u New Yorku, Hamaguchi, Sugai, Key Sato, Kudo, Domoto, Imai, Tabuchi u Parizu, Toyofuki i Nagasawa u Milanu, Takahashi u Rimu, Nachi u Ulmu i drugi), čiji su nastupi u evropskim galerijama bili u poslednjoj deceniji

relativno česti i brojni. I upravo iz razloga tog krajnje nepotpunog uvida u kretanja na ovom složenom i problemski vrlo diferenciranom području, jedna u selektivnom i koncepcijском pogledu stroga i veoma ažurna izložba savremene japanske umetnosti, priređena tokom oktobra 1973. u »Modernoj galeriji« u Ljubljani, s pravom je mogla pobudit i izuzetu pažnju, pa i već zbog same svoje tematike zaslužuje da se, čak i pod uslovom razumljivih nepreciznosti u kritičkom prosudjivanju njene globalne fizionomije ili udelu njenih pojedinih učesnika, na ovom mestu pokušaju izneti neke kratke opservacije koje bi makar do prinele potrebi registrovanja održavanja ove važne izložbe u jednom od naših kulturnih središta.

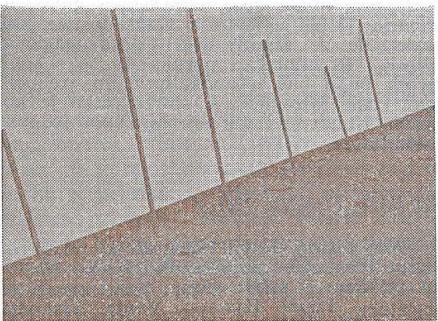
Tematika ljubljanske izložbe savremene japske umetnosti obuhvatila je dela nastala u periodu 1971–73. i već po tome predstavljala je presek kroz tokove jedne izrazito recentne produkcije. Po takvoj svojoj koncepcijskoj osnovi, ona se izravno nadovezivala na jednu prethodnu izložbu sličnog tipa (*Contemporary Japanese Art*, održanu novembra 1970. u »The Solomon R. Guggenheim muzeju« u Njujorku), sadržavajući, pri tom, gotovo u potpunosti izmenjen sastav učesnika, što daje naslutiti da u Japunu danas dolazi do konstantnog priliva umetnika mlađih generacija koji rade u duhu najaktuelnijih postupaka i koncepta. Interesantan i za evropske kritičke kriterijume dosta neuobičajen bio je način na koji su organizatori ove izložbe izvršili selekciju i klasifikaciju prikazanog materijala. Izbegavajući, naime, svaku unapred zadatu i uvek aproksimativnu primenu fiksnih stilskih i jezičkih distinkcija, čiji je mehanizam zapravo tipično zapadni produkt pokušaja naučnog pristupa razmišljanju o pojavama umetnosti, japanski selektorji su izvršili jednostavnu podelu na »dvodimensionalne« i »trodimenzionalne« radove, podrazumevajući pod prvim terminom dela koja pripadaju kategorijama slikarstva, grafike, crteža, kseroksa i fotografije, a pod drugim dela koja pripadaju kategorijama skulpture, objekata ili jedne vrste ambijenata. Indikativno je, pri tome, da japanski kritičari nisu vodili računa o kod nas još uvek čvrsto sačuvanoj hijerarhiji umetničkih rodova: jer, ravnopravno sa slikama galerijskog formatu bili su izlagani i listovi i sveske kseroksa, kao i primeri fotografije ili grafike u sitoštampi masovnog tiraža, što je pokazalo njihovo potpuno ispravno preferiranje misaone i konceptualne dimenzije delâ ostvarenih u načelnoj međusobnoj ravnopravnosti svih raspoloživih medijuma, bez obzira da li njihovo korišćenje rezultira objektima unikatnog ili pak multipliciranog karaktera. Ako bismo sada nastojali da preciziramo, služeći se za ovu priliku često ne posve adekvatnim jezičkim obrascima, postavljenim na temelju američkih i evropskih iskustava, one izražajne rasponе unutar kojih se kreću na ovoj izložbi prisutni japanski umetnici, mogli bismo uočiti činjenicu da njihove osnovne problemske orientacije ipak ne stoje daleko od nekih generalnih tendencija u drugim sredinama, s tim što u tretmanu materijala, kao i u jednoj opštoj atmosferi dela oni očito ostvaruju jednu posebnu ekspresiju koja ih u većoj ili manjoj meri diferencira u odnosu na slične ili srodnne fenomene ostvarene u kompleksima savremene američke ili evropske umetnosti. Tako se, na primer, među eksponatima klasificiranim u kategoriju »dvodimenzionalnih radova« mogu naći rešenja koja inkliniraju problematici figuracije zasnovane na pojedinim predstavama popularne kulture (Hideo Mori, Hiroshi Okada, Joshi Nakae, Kosuke Kimura, Hideo Josihara), dok bi se neka od njih, po intenciji gotovo impericalne preciznosti fiksiranja objektivnih karakteristika predmetnih motiva, približavala granici radikalnog realizma (Kaoru Ueda, Tomio Sekine, Nabojushi Jamada, Hadžimu Ookusa, Judi Jasui, Koju Aojama), či-



kaoru ueda, »koka kola«, 1973.



kishio suga »spajanje«, 1973.



tacuo kavaguchi »odnos — topota«, 1973.

ju krajnju konsekvenciju čini tip maksimalno egzaktnih predstava realiziranih posredstvom mehaničkih pomogala kseroksa ili fotoaparata (Ay-O, Jukio Hamaguchi, Ken Mitamura, Yoshimi Okuda, Takeshi Shikama, Fumio Takamizawa, Keidi Uematsu, Kosui Kiguchi). S druge strane, na polu koji bi se mogao definisati područjem apstrakcije, vidljivi su refleksi jedne vrsti optičkog strukturalizma (Hisao Domoto, Kazumasa Nagai, Michijuki Joshibava, Minoru Niskiki) a posebno jedne vrsti minimalizma (Ju-kko Nimura, Takeo Nakano, Kazujoshi Ooischi, Kazuo Higuchi) koji u nekim ekstremnim slučajevima već prelazi u oblast konceptualne umetnosti (Kenkichi Sindo) ili pak u danas aktuelni rod post-konceptualnog «primarnog slikarstva» (Takehisa Kikuchi). Primetno je da su u kategoriji »tri-dimenzionalnih radova« krajnje marginalno bila zastupljena dela skulpture u klasičnom smislu reči (Eishi Yamamoto), dok su u mnogo širem preseku bili prikazani objekti realnog ili tek neznatno modificiranog izgleda (Kenzo Baba, Norio Imai, Ken Kusachi, Huruhiiko Jasuda, Noriuki Haraguchi), zatim deli primarnih geometrijskih prostornih oblika nastalih korišćenjem novih tehničkih materijala kao što su nerdajući čelik, aluminijum, poliester i akrilčika smola (Shintaro Tanaka, Do Oda, Kinro Imai, Yoshikuni Iida, Toshiko Endo, Keiko Suzuki, Sizuko Onda) te, najzađ, dela nastala korišćenjem prirodnih ili potpuno vanumetničkih materijala, kao što su razne vrsti specijalnog japanskog drveta, zatim štofa, pamuka, neobrađenog kamena, betona i olovka (Kikuma Michizuki, Itaru Komuro, Kazuo Kadonaga, Juoko Imai, Hirojuki Ivano,

Kiniichi Sima, Kishio Suga, Jiro Takamatsu, Tacuo Kavaguchi). Shvatnja ovih autora mogu se uslovno karakterizirati kao jedna vrst japanske varijante »širomašne umetnosti« u kojoj najviše dolazi do izražaja njihov izuzetni senzibilitet za prirodu krajnje skromnih i upravo oskudnih sredstava posredstvom kojih oni ipak uspevaju izvući rezultate što su u stanju da u sebi sažmu učinke vrlo delikatnih i, u isti mah, veoma preciznih misaoni operacija.

Ukoliko bi iz svih ovih podataka koje nude individualnu opredeljenja mnogih učesnika ljubljanske izložbe bilo uopšte moguće tražiti komponente one sinteze što bi sve te raznovrsne doprinose povezivala nekim zajedničkim određenjima, onda bi to, pre svega, bila konstatacija da generalna usmerenja savremenih japanskih umetnika ne stoje danas u divergentnom položaju u odnosu na orientacije umetnika drugih vodećih kulturnih sredina, već ih, naprotiv, ona samo dopunjaju nizom specifičnih tumačenja postavljenih u okvirima često srodnih ili makar bliskih istraživačkih područja. Razloge takvom stanju treba, čini se, tražiti u dvema problemskim razinama: s jedne strane, u smislu fundamentalnih socioloških determinanti, nužno je poći od činjenice da je japsko društvo u periodu posle drugog svetskog rata prolazilo kroz veoma složene transformacione procese u kojima je neminovno dolazilo do raslovanja dugo negovanog pojma tradicionalne kulture izvornog istočnjačkog tipa, koja je, uz mnoge unutrašnje konflikte, postepeno bila potiskivana i zamjenjivana novim kulturnim, a, samim tim, i umetničkim modelima izraslim na temeljima funkcionalisanja savremenih i tehnički visoko razvijenih socijalnih struktura, obeleženim ne samo mnogim neospornim prednostima ovih kretanja, već i ostvarenjima praćenim brojnim negativnim pojavama karakterističnim za slične procese u svim ostalim područjima i ambijentima savremenog sveta. I, s druge strane, u smislu konstitucije samih plastičkih i oblikovnih ideja, primetno je da se profil posleratne japanske umetnosti formira prolazeći kroz etape u kojima su se neminovni tokovi asimiliranja iskustava već prethodno ostvarenih u drugim poticajnim sredinama nastojali prilagoditi senzibilitetima što su bitno proizlazili iz njihovog specifičnog istorijskog, društvenog i kulturnog konteksta, da bi iz ukrštanja ovih komponenti mogla nastati takva umetnička situacija u kojoj mogućnost primene krajnje modernih i u osnovi internacionalnih izražajnih jezika ne bi porekla i negirala neka njihova vlastita duhovna i osećajna htenja.

Osvrt na materijal ljubljanske izložbe savremene japanske umetnosti ukazuje na niz pozitivnih simptoma koji govoru u prilog okolnosti da su ovi procesi, nakon svog već dvadeset godišnjeg kontinuiranog odvijanja, došli do stadijuma prvih jasnih kristalizacija: japanski autori primenjuju danas gotovo sve one izražajne forme koje poznata umetnost visoko industrijskih i postindustrijskih sredina, čuvajući ipak, pri tom, jedan svoj i po mnogo čemu karakteristični profil. Pa iako se prema kriterijumima koje je inauguirala nova američka i evropska kritika, japanski umetnici posleratnog perioda — sa izuzetkom pojave grupe Gutai, a zatim i doprinosa Arakawe i On Kaware, koji su, zapravo, pretežno vezani za umetničku situaciju Njujorka — ne registruju među nosiocima najisturenijih problemskih inicijativa u pokretanju bitno novih plastičkih koncepcija, sigurno je da su mnogi od njih uspevali da ispolje niz izvornih i relevantnih reakcija na niz otvorenih pitanja prirode i mogućnosti umetničkog delovanja u ovom istorijskom trenutku, primetno učestvujući u izgradnji jedne globalne fisionomije savremene umetnosti i doprinoseci tako definisanju onih njenih danas neospornih osobina policentričnosti i polivalentnosti koje su, uza sve razlike gotovo bezbrojnih individualnih stanovišta, ipak obeležene nekim zajedničkim dilemama i zajedničkim pokušajima razrešavanja mnogih neizvesnosti tih dilema.

miodrag stanislavljević

FEST '74

ili u traganju za dobrim filmom

Od oko četiri hiljade filmova, koliko se godišnje širom sveta proizvede, na nekoliko programa »Festa« bilo je prikazano stotinak nagrađenih ili kandidovanih za razne veće ili manje nagrade.

Ako od tih stotinak samo nekoliko njih zavredi naziv umetničkog dela, i koliko-toliko trajnu uspomenu, ne ostaje nam doli da konstatujemo da su dobri filmovi i istinsko simeastičko nadahnute dosta retka stvar. Što je normalno, pogotovu u filmskoj umetnosti, jer kamera i traka još uvek nisu jevitne kao olovka i papir, te film ostaje nedostupan većem broju potencijalnih talenta.

Pošto su vrednosti retke, a film skupa veština, izmišljeni su raznorazni zlatni globusi, oskari, palme i slično, ne kao potvrda kvaliteta (istinski kvalitetom umetničkom delu takve potvrde nisu ni potrebne) već kao zamena za deficit vrednosti.

Kada se na jednom festivalu, čija je deviza »najbolji filmovi sveta«, saberi svi ti isprazni simboli, onda to postaje ne smotra vrednosti, ne revija najboljih već parada fantomskih titula »bez pokrića«.

Politika i nasilje

Budući da su kreativni poticaji zaista retki, pretežni deo svetske produkcije prošle godine kretao se već uhodanim, oprobanim stazama.

To su, na jednoj strani, tzv. angažovani (»politički, socijalno-kritički) film i, na drugoj strani, tzv. »film nasilja«. Ostali žanrovi zastupljeni su sa po dva-tri primerka a neki (western, na primer) nisu uopšte ni zastupljeni. Prvoj grupi — po oceni samog selektora — pripada gotovo polovina svih filmova koji su dospeli na »Fest«.

Prosečni primer za tu grupu je svaki film *Opsadno stanje* Koste Gavrasa (kojeg su akreditovani novinari i kritičari uvrstili među tri najbolja filma). Film je, nesumnjivo, vrlo aktuelan: on skoro detektivskom metodom razotkriva ulogu »svetskog žandarma« (SAD) u desničarskim prevratima u Južnoj Americi. No, povodom Gavrassovog filma (i, uopšte, svih filmova ove grupe) neodoljivo se nameće jedno pitanje Maksia Friša postavljeno povodom angažovanog teatra: »Želim li, dok pišem komade, promeniti društvo? Želim li to zbog društva ili zbog dela?« Rekl bismo da Gavrass je većina »angažovanih« reditelja ne prave filmove ni zbog društva ni zbog samih filmova, već iz čisto komercijalnih potresa, jer takvi filmovi poslednjih godina imaju prođu.

Naravno, pitanje angažovanosti umetničkog dela ne može se, pogotovu danas, i pogotovu ne u »sedmoj umetnosti«, skinuti sa dnevnog reda nekim duhovitim obrtom. Čak ni podatak da je u snimanju Gavrassovog filma učestvovao američki kapital sa pedesetak procenata ne mora da se prihvati kao neki pouzdan dokaz nestvaralačkih pobuda.

No, na ispitivanje i procenjivanje sličnih dela možemo primeniti jedan jednostav-