

SENTIMENTALNA PJESMA

Osim sjećanja
na licu više ničeg nemam.
Štoviše
bit će to prije lice slijepca
kojemu je ionako svedeno kuda gleda.
Kako smo mogli zanemariti
ono malo dobrote
što se sklopčala u nama.
Toliko me toga boli
te bih poput djeteta mogao moliti
prizivati davne slike
ali niotkuda odgovora.

ZENA S GOBLENOM

Drugujem s tišinom
u praznoj sobi na kraju svijeta
zagledan u dijete
što mi se sa slike
kao svjetlost prosipa po licu.
U taj čas
neka žena na balkonu
preko puta moje sobe
probada iglom
srce čovjeka na goblenu.
To me zaboli toliko
da od boli viknuh
žena ispusti iglu
prestrašena kritikom
toliko snažnim
da ga šuma u moje srce vrati.

*

Tko ugošćuje pticu nek se pjesmi nada
možda nas još neka blagost dodirne u
prolazu
ili naši poduhvati nemaju sadržaja.
Vrijeme ovo kako obnažiti
kroz nas tuđnji crna voda
vrijeme hudo
mrki sviraju glazbenici
arija što posrće do trošnog praga
blagi prizvuk smrti ima.

*

Sada znam: ucrtan u krugove
još mi je pokorno sagnuti glavu
to sječivo što spremate neka čeka izvršenje
možda je na redu moja najveća pogreška.
Budite strpljivi
dozvolite da još malo grijesim
zlatne ploče položim do vaših nogu.
Još bih se jedino usudio pjevati s djecom
jedino njihova pjesma nema tužan završetak
i kad vidim kako mi se mrtva ptica prema
oku ruši

*

Dočekujete vijesti
kako vas predosjećanje nije izdalo
mjera smrti prevršila se prije očekivanja
dok predio u kojem trunu sjećanja i slike
alkvareli tuđe
nagovještava
skori silazak u zemlju.

Na žalu kostiju već se ljeska moje rebro.

*

Još ste oni sklopčani u lišću
koji se u sumrak svjetlima rvu.

A put do vaših tajni vodi kroz inje.

*

Toliko želim umrijeti
te već sada
možda predaleko još od smrti
i od tebe
nosim kaplju kiše na tvrdom dlanu
dovoljnu
da me kao svjetlost u sebe primi.

*

ješa denegeri

ZAGREB: PO- JAVE OKO 1960.

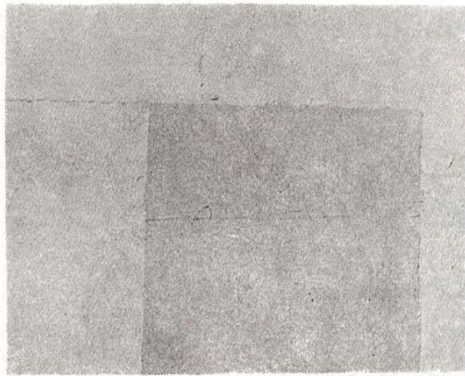
Retrospektivni osvrt na umetničke procese što su se odvijali tokom poslednje dve decenije može otkriti postojanje pojedinih vremenskih punktova oko kojih se koncentrišu pojave i događaji čiji je karakter danas moguće tretirati kao simptome od posebnog interesa za analizu određenih duhovnih i kulturnih situacija. Jedan od takvih vremenskih punktova jeste u evropskom umetničkom horizontu period koji se u kritici često označavao pojmom »nakon informela« (Oltre l'informale), podrazumevajući pod time — zavisno od pojedinih sredina — godine između 1956—60., kada su se u mnogim umetničkim ambijentima mogla registrovati pomeranja ka ispoljenjima prvih znakova jedne bitno izmenjene konceptijske podloge čije su se alternativne granale između obnovljenih konstruktivnih i obnovljenih predmetnih usmerenja. No između ovih tada dominantnih stanovišta javljale su se u istom istorijskom trenutku i pojedine pojave koje nisu htele da ponesu ulogu programski postavljenih inovatorskih pozicija, no ujedno i pojave koje su ne toliko samim izražajnim oblicima koliko načinom ponašanja svojih nosilaca zasnivale neka od shvatanja što se, naravno u posve drukčijim iskustvima, povezuju sa osobinama onog senzibiliteta koji nalazi svoju konkretizaciju u pretpostavkama onih aktuelnih procesa vođenih ka post-estetskom i post-likovnom stadijumu umetničkog iskaza. U jugoslovenskim prilikama pojedine karakteristike ovih gibanja mogu se naći u nekim pojavama koje su se manifestovale u Zagrebu u periodu između 1959—1962: radi se ovde o jednom nizu događaja u kojima je uzimalo učešća mnoštvo domaćih i inostranih autora i u kojima su se ispoljila stanovišta jednog određenog shvatanja umetnosti što se razlikovalo sa onim tokom lokalnog »modernizma« koji je pokazivao preplitanje tradicionalnog umetničkog duha sa tada tekucim izražajnim formama, no ujedno i shvatanje umetnosti koje se isto tako nikada nije suštinski približilo onom fenomenu što se u pravo tada konstituisao unutar internacionalnog umetničkog pokreta Novih tendencija. Jer, više nego o stilskim ili jezičkim obrascima, radilo se ovde o jednom određenom stavu i odnosu prema poimanju same prirode umetničke prakse, poimanju koje je nastojalo da stoji podjednako daleko i od težnje ka građenju »kompleksa opusa« kao posledici kontinuiranog delovanja umetnika-profesionalca u smislu njegovog položaja u građanskom konceptu kulture, kao i od težnje da se vlastito stanovište pronade u prostoru zajedničkih idejnih i plastičkih načela unutar jednog u osnovi funkcionalističkog tretmana umetnosti u postojećem civilizacijskom kontekstu. Linija koju su zauzeli pojedinci o čijim će pogledima biti dalje ukratko govora kretala se u sledećem pravcu: umetničko delovanje shvaćeno je pre svega kao ispoljenje jednog idejnog stava koji nije računao na perspektivu postepene evolutivne razrade plastičkih vrednosti

slike ili skulpture, stava koji se nije želeo prilagoditi traženjima za estetizacijom ili spiritualizacijom konkretne realnosti, već koji je u krajnjim konsekvencijama bio determiniran gestom »negativne umetničkosti« (Artisticità negativa — prema terminu Argana) i koji je stoga nužno morao imati kratak život a samim tim i znatno suženi raspon uticaja. To, međutim, ne mora da ovim stanovištima ujedno umanji i karakter jednog posve određenog značenja koje nam se u današnjem trenutku čini tim indikativnije, budući da se u njemu mogu raspoznati refleksi shvatanja o prirodi i statusu umetničkog govora u situacijama kriznih i konfliktnih odnosa između uloge umetnika i uloge društvenog konteksta u kome on neminovno učestvuje.

Jedan verovatno nepotpuni kalendar događaja u kojima su se manifestovala upravo opisana umetnička stanovišta registruje niz sledećih podataka. Juna 1959. na II zagrebačkom trijenalu primenjenih umetnosti Vlado Kristl prikazuje nekoliko apstraktnih slika nastalih u vreme njegovog boravka u Chileu (Circo abandonado, 1958.), a novembra iste godine on u Salonu ULUH-a izlaže ciklus 12 pozitivna i negativa, sastavljen od dve serije od po šest belih, odnosno crnih slika. Radilo se o delima u kojima Kristl svesno ulazi u tematiku monohromatskog slikarstva čija je pojava kao aktuelni problemski pristup upravo sazrevala i čiju će prvu sintezu u evropskom umetničkom kontekstu Udo Kultermann postaviti 1960. na danas već istorijski izložbi Monochrome Malerei, održanoj u Gradskom muzeju u Leverkusenu. Februara 1960. na inicijativu Vere Pintarić-Horvat Galerija suvremene umjetnosti priređuje izložbu italijanskog umetnika Piera Rambauidija, čije slike i kolaži krajnje osetljivih i reduciranih hromatskih konfiguracija postavljene izvan dominantnih kompozicionih fokusa u duhu artikulacije »totalne plohe« upoznaju našu sredinu sa jednom od najranijih post-informelnih pozicija nastalih na postavci »kontinuiteta« (Continuità), o čijem je značenju povodom istoimene rimske izložbe 1961. pisao Argan. Zagrebačka izložba Rambauidija pobudila je znatno interesovanje u jednom užem krugu umetnika i kritičara, potičući afinitete prema slikarskom izražavanju lišenom svake pridodate piktoralne artificijelnosti. Iste godine u Salonu ULUH-a zajednički nastupaju Knifer i Seder, kojom prilikom prvi izlaže svoje najranije meandre, dok drugi pokazuje platna nastala u duhu slikarstva materije koje, uz ono što je još od 1957. radio Ivo Gattin, spada među najradikalnije primere jugoslovenskog informela. Negde u ovo vreme pada i nastanak nekoliko izrazito minimalističkih crteža i slika Josipa Zannettija koji tada nisu bili javno izlagani, no čije postojanje potvrđuje više pouzdanih svedočenja. Godina 1961. je zapravo ključni period u hronici ovih gibanja: u maju, povodom održavanja muzičkog bijenala, otvara se izložba Slikarstvo-skulptura 61 na kojoj, pored niza drugih autora, učestvuju i umetnici čiji rad u duhu »negativne estetičnosti« obuhvata raspon od radikalnog informela (Gattin, Seder, Jevšovar, Horvat) do monohromnog slikarstva (Kristl) i ne-konstruktivne, minimalne geometrijske apstrakcije (Knifer), a početkom avgusta otvara se prva izložba Novih tendencija koja danas predstavlja istorijski datum evropske umetnosti početka 60-ih godina i kojoj osnovnu problemsku intonaciju daju stanovišta ne-scijentistički orijentiranih autora kao što su Manzoni, Castellani, Piene, Mack, Uecker, Mavignier, Dieter Rot i drugi. U isto vreme dolazi do osnivanja i intenzivnog delovanja grupe *Gorgona* čiji je inicijator bio Josip Vaništa, a u kojoj su se okupili još i Knifer, Kožarić, Seder, Jevšovar i Putar. Aktivnost članova Gorgone nije bila prvenstveno usmerena ka produkciji umetničkih objekata, već se njihova bitna preokupacija kretala ka zasnivanju jedne permenantne atmosfere ponašanja u kome su se izgrađivali posve precizni stavovi prema mnogim poja-

vama tadašnje kulturne i umetničke realnosti. *Gorgona* je, zapravo, bila zajednica čisto duhovnog okupljanja u kojoj je dominirao senzibilitet svodenja umetničkog govora u blizinu »multe tačke«: ona u sebi sadrži stalno prisutnu, mada nikad i programski iskazanu poziciju »negativne umetničkosti« ispoljenu — što je potrebno naglasiti — još u vreme prvih evropskih usmerenja (ka problematiki prevazilaženja oblikovne i vizuelne determinacije izražajnog jezika. U toku 1961. izlazi i šest brojeva publikacije *Gorgona* čiji je izdavač bio Vaništa, a ovaj doista izuzetni materijal prethodi čitavom nizu inicijativa na polju formulacija knjige kao umetničkog dela, osobito raširenom rodu među konceptualnim umetnicima tokom poslednjih godina. Najzad, ova duhovna klima produžava se i u 1962. godini kada se intenzivira izložbena aktivnost Studija G u Salonu Šira (Seder, Knifer, Damjan, Morellet), a srodnom problematskom delokrugu pripadaju i pojedini Kožarićevi rezultati prikazani na njegovoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti (Unutrašnje oči, 1959—60. inače objavljene u njegovom autorskom broju *Gorgone* 1961.), kao i Kristlovi ciklusi *Varijanti* i *Varijabilna* prikazani tokom jula i avgusta u istoj galeriji, dok se kao zaključni momenti u ispoljavanju ovog mentaliteta u 1962. mogu uzeti slike Fellerovog ciklusa »Malampije«, te najzad, pojava Jevšovarove »Sive površine« koja se — prema podatku koji navodi Igor Zidić (*Život umjetnosti* 7—8, 1968.) — sastoji od potpuno ujednačeno islikane plohe (3500 cm² sive boje na platnu) kao znaku o konačnom nultom stadijumu slikarstva nastalog u konceptu »negativne umetničkosti«. Ista godina, međutim, donosi i simptome postepenih preorijentacija ka jačanju sve izrazitije pojave neokonkretističkog mentaliteta, na što ukazuju izložbe Getulija Alvianija u Galeriji suvremenih umjetnosti i Enza Marija u Muzeju za umjetnost i obrt, kao i objavljivanje Piceljevog manifesta »Za aktivnu umjetnost«, a ovakva će se stanovišta pokazati dominantnim na sledećoj izložbi, Nove tendencije 2, održanoj avgusta 1963, na kojoj će postavke Bakića, Richtera, Picelja, Sreca, kao i uvodni kataloški tekst Matka Meštovića označiti da se unutar »levog krila« zagrebačkog umetničkog kruga tih godina alcatnat sve više postavlja na istraživanje novih medijskih mogućnosti podržanih idejnom postavkom »scijentifikacije«.

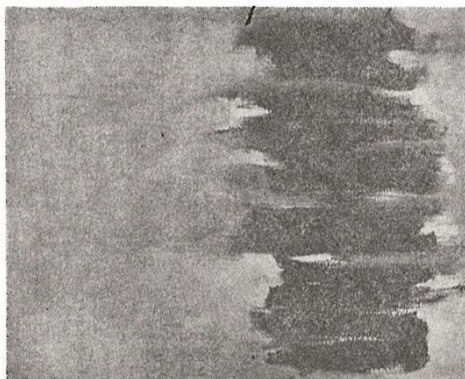
Na ovom mestu potrebno je na trenutak zaustaviti se na problematiki prvih dveju izložbi Novih tendencija, budući da se u procesima koji su se odvijali između datuma njihovih održavanja (1961—1963) nalazi i pozadina duhovnih gibanja o kojima je ovde bilo govora. Prva izložba Tendencija nastala je na sugestiju Mavigniera koji je u Zagrebu boravio 1960, zainteresirajući jedan krug umetnika, kritičara i organizatora okupljenih oko Galerije suvremene umjetnosti za ideju održavanja jedne međunarodne manifestacije posvećene tematici prvih usmerenja »nakon informela«. Kada se danas razmatra sastav učesnika prve izložbe Tendencija primetiće se da je on u svom nosećem jezgu oslonjen na isti onaj krug umetnika okupljenih svojevremeno oko časopisa i galerije Azimuth koje su u Milanu vodili Manzoni i Castellani (pored njih dvojice, tu su još Mavignier, Mack i Piene), a to je ujedno ona struja koja predstavlja najradikalniji tok tadašnje evropske umetnosti obeležen rasponom Yves Kleina — Manzoni — Grupa ZERO, podrazumevajući pri tome delo Fontane kao podlogu na kojoj se profiliraju sve te tri samostalne pozicije. Prva izložba Tendencija nosi u svom užem kvalitetnom fokusu upravo refleksie tog problemskog karaktera, a to je ujedno i ona duhovna relacija sa kojom korespondiraju Kristl, Knifer i ostali autori okupljeni u grupi *Gorgone*, bez obzira na to što se njihova konkretna slikarska ostvarenja još uvek vezuju za određene modalitete infor-



vlado kristl
pozitiv XIII, 1960.



ivo gatin
površina sa dve zasekotine, 1961.



marijan jevšovar
crno gibanje u okeru, 1961.

mela (Vaništa, Seder, Jevšovar). I mada je Manzoni u svom tekstu »Slobodna dimenzija« (*Libera dimensione*, 1960.) pisao da je u tom novom shvatanju umetnosti »ropstvo subjektivnom poroku posve slomljeno«, nije povodom ovakvih stavova moguće govoriti kao o pokretu zasnovanom na jednoj zajedničkoj idejnoj i radnoj platformi kakva će se uskoro konstituirati unutar onih gibanja što će odrediti sastav i problematiku druge izložbe Tendencija 1963. Tada je, naime, već došlo do potpune homogenizacije jednog pokreta koji je posedovao ne samo manje ili više jedinstvenu plastičku morfologiju, već je podrazumevao i sasvim određenu ideološku postulaciju, a sve one pretpostavke koje su dominirale na drugoj izložbi Tendencija (upotreba novih industrijskih materijala, dinamika optičke percepcije, kinetizam objekta i težnja ka širenju dela u ambijent, programiranje i grupni rad, stvaranje ka dizajnu i pozitivni stav prema opštem civilizacijskom kontekstu) ostaju u os-

novi strane tematici i protagonistima pret hodne izložbe, pa je u tom smislu prisustvo Kristla ili Knifera (kao uostalom i Dorazija, Castellanija i Henk Peetersa) na ovoj manifestaciji izgledalo već posve marginalno u odnosu na karakteristična »scijentistička« usmerenja većine ostalih učesnika. Radilo se ovde, zapravo, o dva različita mentaliteta, od kojih se jedan zasnivao na usamljeničkoj i gotovo anarhističkoj poziciji jedinke, a drugi na kolektivnoj poziciji jedne široke umetničke zajednice: veze među njima mogle se naći još samo u opoziciji koju su oba ova stanovišta zauzimala prema tradicionalnim modelima umetničkog ponašanja, dok su njihove načelne međusobne razlike s vremenom postajale toliko uočljive da se perspektiva daljih zajedničkih akcija posle 1963. nije više mogla nastaviti.

Iz uočavanja ovih distinkcija može se ići ka zaključku o prirodi umetničkog ponašanja autora koji su, nezavisno od jezičkih obrazaca kojima su se u svom radu koristili, mogu podvesti pod uslovnu kategoriju »negativne umetničkosti«. Za većinu ovih autora karakteristična je intenzivna ali i kratkotrajna radna aktivnost, postepeno ili naglo napuštanje profesionalne umetničke scene, ili pak paradoksalno i u osnovi svesno zadržavanje na jednom te istom znakovnom modelu. Njihovi umetnički iskazi nisu sadržavali nikakav, pa ni najudaljeniji refleks predmetne realnosti insistirajući stalno na čistoj apstrakciji kao paradigmatičnom konceptu »umetnosti kao umetnosti«, što se u sredini navikloj na različite oblike umetničke heteronomije često prepoznavalo kao jedan vid duhovne i u krajnjoj liniji društvene provokacije, a taj utisak je još pojačavalo i njihovo svesno ignoriranje svake zanatske i tehničke veštine plastičkog formuliranja, pri čemu se »dobro oblikovano delo« ne samo ne ostvaruje nego i ne pretpostavlja. S druge strane, ovi umetnički stavovi nisu mogli a nisu ni težili da sebi pribave atribut avangarde, budući da se nikada nisu deklarirali za bilo kakvu reformističku ili revolucionarnu akciju koja stoji u osnovi svih svesno usmerenih i poduzetih inovatorskih inicijativa. No upravo time što prividno »nisu želeli ništa«, što su najčešće ostajali izvan čvrsto institucionaliziranih formi funkcioniranja postojećeg umetničkog života, najzad i time što su se povlačili ili čak definitivno napuštali sva ona područja na kojima su se drugi uporno borili, oni su u strategiju tada uobičajenog umetničkog ponašanja unosili izvesne svesno ili nesvesno izazvane poremećaje koji su se onda nužno reflektirali i na sam temeljni pojam o društvenoj funkciji umetnosti u dominantnim shvatanjima i navikama sredine. Bavljenje umetnošću bilo je time lišavano svake patetičnosti da bi se približavalo svojoj realnoj prirodi individualnih duhovnih preokupacija koje mogu ostati takvim samo ukoliko istovremeno ogole i svedu svoje značenje na dimenziju autokritičkog odnosa i prema svojim vlastitim pretpostavkama i prema svojim vlastitim rezultatima. Takav u osnovi negativni odnos ovih autora prema svakom pretencioznom, estetizantskom, lokalističkom, ali ujedno i potencirano tehnološkom i eksplicitno ideološkom pojmu umetničkog ponašanja doveo ih je u krajnjoj konsekvenciji dotle da je njihov rad u sredini u kojoj su delovali često bio identifikovan sa momentom oskudne vrednosti umetnosti ili čak i sa momentom ne-umetnosti, premda se u takvim usmerenjima upravo i sastojala bitna snaga njihovog stava i premda je upravo u tome i bio ostvaren rezultat koji ih danas čini zanimljivim i poticajnim za današnja stanovišta. Pokazalo se, na kraju, da je strategija koncentracije na probleme koji zasnivaju kritički odnos prema fiktivnim ambicijama umetnosti uvek poseduje određenu potencijalnu mogućnost ponovnog aktiviranja u onim duhovnim situacijama u kojima sama realnost vremena traži izgrađivanje samosvesnih i polemičkih pozicija umetničkog ponašanja u postojećim društvenim okolnostima.