

O ZAGO- NETKAMA CRTEŽA MAJSTORA TODORA

I

Pred crtežom ste. Ushićeni, radoznali, nepokojni, u tom položaju ste bez zaštite. Izlike nema, pričanje je prognano, posredovanja su bezmalo zanemarljiva: linija, zakriljene plohe, obrisi, potezi tanki, krzajući i mreženje rukopisa. Suočeni ste s plodom istrajnog lišavanja, rasterećenja stvari. Iz materije se izvija znak: predstavljajući je, on bezuslovno postaje nešto drugo.

Slika raspiruje retko onu ustreptalost tako čestu pri susretu s crtežom. Zacelo, po sredi mogu biti psihološki porivi. No, razloga ima ponajviše u samoj prirodi crtanja.

Sklon sam da crtežu, pokašto, pripisujem obredna svojstva, čaranje, upredanje suštinske niti, gonetanje sudbine, da ga shvatim kao beleženje vremena. Dakle, predstavljam sebi zbijanje u znaku Kairosa, kratkotrajno — prevedeno na jezik linije.

Šta znači govoriti o udelu magije u crtačkoj veštini? Plašim se da to može biti shvaćeno kako ne valja. Hoću samo da primetim potrebu modernog tumačenja za drevnim obrascima: nauka nije još razobličila, a ni porekla, pojedine obrasce mita, kulta, religije, magije... Ne volim uskisluz uzrečicu: »Savremeni umetnik je mag«. To je glupost. Ima, ipak, u htenjima i gestovima retkih pojedinaca na polju likovne umetnosti, ponavljam: ima i izbija silina koja nije od ovih dana, silina drevna, podešena prema zbiru obrazaca tipičnih za obredne strukture. Umetnik nije mag, u pravom smislu reći, niti to više može biti — da li je ikada bio? — ali on pokušava da, poput maga, *sazda* jedan *znak*, jedno *prisustvo*, da posreduje odsutnu suštinu, pomet zanosom ali poštujući zakonitosti, te se, pred »vernici« ili »nevernici«, izvodi čin vere i inicijacije u tu veru nastalu kroz sam čin stvaranja. Nema imena kojim bi se ta odlika dala krstiti, niti ima merila kojim bi se ona mogla temeljno prosuditi. Nezavidan je zadatak onog ko hoće da tumači zanos ruke čije kretnje ne nadgleda nikakvo pozitivno znanje, čije se kretnje ne daju ponoviti, kao što se nisu dale ni predvideti.

Neću sricati »pohvalu ruci«, jer je to već činjeno. Hteo bih doznati kakve to sile vode ruku crtača, kako joj određuju pravac, hitrinu, trepćnost i posebnost? Crtnje je utiranje puteva tako trenutnih da će, čim ruka mine, zanavek nestati, kao da nisu ni bili, ostavivši beleg, trag borbe protiv suvišnosti koliko i protiv praznine. U tom smislu, crtež je u izvesnom stepenu »uobičajeno osećanje vremena«, ritam i melodija.

II

Uz sve kazano, opominjem se da voljna nepredvidljivost crtanja, proizlazeći iz same logike te delatnosti, nikoliko ne znači da je reč o automatizmu ili improvizaciji. Crtež je, uvek i nadasve, jedan sistem.

Dabome, nije po sredi egzaktnost naučnog kova; crtež je, u najboljem slučaju, plod izvesne egzaktnosti intuicije, egzaktnosti u nalaženju odnosa među linijama i plohama. Ipak, ponekad uzbuđuje neprikosnovenost i tačnost linije koja se pretvara u *znak*; tada crtež postiže onu definitivnost »laboratorijskog nalaza« koja u sebi pomiruje egzaktnost i magičnost.

»Slikarstvo ima samo jedan cilj: to je ono samo« — govorio je Sezan. To je tačno dok traje rad, izgrađivanje; to je nužno usredsređivanje na cilj u sebi. Nije reč o sektaškom, odbojnom, nedruštvenom stavu; reč je o saznanju zakonitosti likovnog rada. Kada je rad završen, cilj se odmah »premešta« u društvo, među ljude, gledaoce. Verujem da je crtež sposoban da najbrže pređe od jednog do drugog cilja. Zašto? Zato što se crtačka umetnost vazda približava izvesnom vidu opštenja i prepoznavanja kome slikarstvo manje teži. Crtež mami iluzijom da je »čitljiviji« od slike.

Obavezan sam da posebno ukažem na tu iluziju-zamku kada je reč o crtežima Todora Stevanovića, koji me, uostalom, i podstiču da javno izrazim svoje viđenje crtačke umetnosti. Pre svega, umetnost, o kojoj je ovde reč, pravi razliku između gledanja i viđenja. Ima profinjnih senzibiliteta koji tu razliku prave iako nemaju sklonosti prema crtežu. Međutim, crtež potvrđuje bitnu kvalitativnu razliku između »videti« i »gledati«. Veština da se čovek izrazi likovno, osobito crtežom, bliska je *duhu finese*, a ne *duhu geometrije*. Taj duh finese u ovom konkretnom slučaju imao bi biti neka vrsta duha preoblikovanja.

Godinama dolazim u atelje Todora Stevanovića, u kavez-potkrovlje. Sačekuju me lokvanji i barsko cveće na golemom platnu-zavesi, trsje i ševanje, ptice i leptiri, čudno odabran i likovnim sredstvima oživeo svet. Svedok sam mnogih izmena u Todorovom »zverinjaku«, pratim kako mu jedna naklonost ustupa pred drugom, jedna ljubav smenjuje drugu, godine prolaze... narastaju gomile crteža, opsesija maskama dobija postepeno uobičajenje na velikim kantonima, paleta biva svakim danom čistija, sa snažnim uplivom bele boje koja naprosto ozaruje pozadinu... ukoliko, poznajem ponešto od mena i traganja Stevanovićevih i, blagodarajući njegovoj plemenitosti naravi, često sam bivao »prisutan« dok su nastajala pojedina platna ili crteži. Danas moram reći da me je Todorov postupak naučio da bolje shvatim razliku između gledanja i viđenja i da shvatim sav smisao te razlike kada je o likovnom delu reč. Evo kako. Iz godine u godinu, od slike do slike, nizovima crteža, Stevanović istražuje utiske koje na čoveka ostavlja *ptica*.

Ne treba podsećati da je ptica jedan od drevnih podsticaja imaginacije. Ne samo kad je umetnik po sredi. Ptica je »gornja granica« sanjanja, težnji, nostalgije. Kao oblik, ona je zacelo »savršeno« ovaploćenje ideje sklada; njena mogućnost da leti vazda je izazov zemnim stvorovima, posebno ljudima.

Motivi se menjaju u majstora Todora; jedini stalni motiv je ptica! Slikar, a posebno crtač, Stevanović se odlučio da u tom prirodnom povodu, kakav je ptica, istražuje i dopre do oblika i odnosa koji se pukim gledanjem ne daju sagledati, nego se ustrajnim izoštravanjem pogleda mogu *videti*. Obdaren i inteligentan, ovaj crtač ne crta ptice zato što su one postale, kako se obično kaže, obeležje jedne »fazek«. Po sredi je nešto drugo: Stevanović je u potrazi za likovnom idejom ptice, za likovnim ovaploćenjem sna o letenju i premašanju granica ljudskog iskustva.

Sklon odbiru, strog i uzdržan, ovaj umetnik sužava vidokrug birajući za transponovanje najčešće ptice tamnih boja: gavrana, vranu, jastreba. Poveriću vam da Stevanović dugo izučava gavranove, osobito obrise njihovih očiju i pogled. Valjda mi se stoga katkada učini da na nekim njegovim

nefigurativnim crtežima za tren sečne pogled gavrana. Osim toga, pošto je većina tih crteža nehajna u pogledu klasičnog tretiranja perspektive, oko ptice igra ulogu stožera, žiže svekolike mreže znakova koju jedna likovna struktura širi. Kao da se u tom oku — srezanom čas oštro, bez modelovanja, čas meko, detinje — staju kosmička zglasja i simetrije.

Ptice su crtane češće dok miruju nego dok lete, što može da bude povod za tvrdnju da je Stevanoviću stalo do prividne nepokretnosti onoga što moderna semiotika naziva »označenikom«, da bi postigao punu usredsređenost. Oko, kljunovi, gornji rub krila i obris leđa — to su naglašenija mesta ptice-znaka. Time se, na prvi pogled, narušava ravnoteža linearnog sistema. Međutim, pomenuti intenzitet ne remeti liniju vodilju, okosnicu strukture. Na primer, gornji obris krila u nacrtanog gavrana nije slučajno jače naneta linija. Taj obris je rub do koga seže napor da se razume moć letenja i shvati nevidljivo gibanje koje kida sa uobičajenim predstavama o dinamici. Neprekinuta linija izaziva utisak čvrstine, postojanosti i izvesnosti. Tih linija ima dosta na Todorovim crtežima. Ali struktura crteža pokazuje sklonost ka rasipanju, ka linearnom spektru u čijem se jednom delu nalazi osa. Osa je povučena čas bočno, čas po sredini. Pravog jezgra, kao ni perspektive, obično nema. Neprekinutom linijom zakriljuje se jedan deo površine, obrubljuje se polje znakova, izranja silueta, a potom linija zastaje, zagrone se, utrne. Modelovanje senkom takođe je relikvo. Stevanović rešava svoj problem prevashodno linijama. Stoga su te linije brižljivo stepenovane, po snazi i učestalosti. Kada se više linija udvoji i očvrstne, javlja se dominantna u crtačkom rukopisu.

Todorov crtež je vazda jedna granica i, u isto vreme, napor da se ta granica pređe. Taj crtež je san o savršenom viđenju. O tome nam svedoči izbor motiva ptice. Veli se za nekoga: »Vidi dobro kao ptica«. Veli se, takođe, da su ptice upoznale najdalje granice.

III

Skromno verujem da je crtež najapstraktnija od svih umetnosti. Odmah ću reći u kom smislu. Crtež je apstraktan tako kako je apstraktna muzika. A to znači: umetnost u najvećoj meri oslobođena preteksta i svedena na svoje zakonitosti, sistem znakova koji slede duboko interiorizovanu zamisao o jedinstvu bez posredovanja spoljašnjeg. Oslobođen od prirode i stvarnog, kao ustanovljeno jedinstvo oblika, crtež je čista tvorevina intelekta. Otuda je, pretpostavljam, za oko crtača kakav je Todor Stevanović prikladnije kazati da je to oko koje misli, a ne oko koje gleda.

Odpirujući se materiji kojoj slika teži, crtež se približava duhovnom trenu: on je likovni aforizam. Todor Stevanović miri na svojim crtežima primese asocijativnog s premoćnim činiocima figurativnosti. U liniji, koja se kida vrludajući, vidim onu menljivost misli kakva se uočava u pripovedanju, istoriji, umetnosti reči i raznim vidovima istraživanja. Stevanovićev crtež nema »priču«. Jasna zamisao ne trpi dodatna opterećenja. U tom smislu, da ponovimo Sezanov nauk; prevashodan cilj crteža je u njemu samom.

Todor Stevanović je bespogovorno majstor linije. Škrt, kazujući malo, on kazuje mnogo. Poput znalaca zen-filosofije, poput pesnika haiku poezije, poput bajalice, zagonetke ili zoografskog zapisa, majstor Todor izvlači, proceduje i sažima u »kamerne sastave« ona pitanja što golemošću svojom zastrašuju i što se neprekidno postavljaju. Ceo mali kosmos drži na dlanu poput malo vode. Taj dlan su papir i pero. Drama ne prestaje.

ješa denegri

FOTO- GRAFIJA KAO DELO UMETNIKA

Cilj izložbe *Fotografija kao delo umetnika* (1) sastojao se u težnji da se, pozivanjem i prezentiranjem niza inostranih i jugoslovenskih autora, ukaže na prirodu jednog karakterističnog fenomena u kompleksu aktuelne umetnosti, na pojavu korišćenja medija fotografije u svrhe formuliranja i strukturiranja određenih umetničkih stanovišta. Ova pretpostavka zahteva, međutim, da se već na samom početku razmatranja problema pokuša izvršiti nekoliko načelnih distinkcija: da se, na prvom mestu, indicijama osnovne tipovske razlike između fotografije fotografa i fotografije umetnika, kao i da se ukaže na osnovne razloge koji upućuju umetnike da se, u svom radu danas sve više i sve češće, služe ovom vrstom medija.

Fotografija je kroz čitavu svoju istoriju, a to važi i za njen aktuelni period, bila prvenstveno usmerena ka otkrivanju i fiksanju najrazličitijih vidova ljudskih egzistencijalnih situacija koje je beležila bilo kao izuzetne, bilo kao sasvim obične trenutke odvijanja realnog i konkretnog života. Pored toga, obuhvatala je u svoj delokrug i još dve ambicije: da se, s jedne strane, približi sugestijama moralnih ili poetskih refleksija, zasnovanim na tim snimljenim prizorima, ili da se, s druge strane, upusti u ispitavanje dotad nepoznatih osobina samih svojih sredstava, ostvarujući time znatno proširenje vlastitog tehničkog i izražajnog repertoara. Ova druga ambicija, koja je naročito došla do izražaja u nekim radikalnim orijentacijama istorijskih avangardi, dovela je do preplitanja i podudaranja fotografskih i umetničkih jezika, rezultirajući invencijama poput rajograma Man Raya ili fotograma Laszla Moholy-Nagya, koji se spodjednanim razlozima uključuju i u istoriju fotografije i u istoriju vizuelnih umetnosti. U poslednje vreme, u kontekstu generalnih orijentacija mnogih disciplina, koje iz svojih zasebnih polazišta teže analizi vlastitog izražajnog instrumentarija, niz fotografa (Ugo Mulas, Lee Friedlander, Ken Josephson, Duane Michals i dr.) išao je ka verifikaciji specifičnosti ovog medijskog i jezičkog područja: fotografija ovih autora prestaje da bude direktni analogon realnosti, ali, istovremeno, ne želi da napusti teren fotografije kao refleksije o vlastitoj konstituciji, bez obzira da li se ta refleksija odvija na razini procesualnosti snimanja i razvijanja, ili na razini ikoničke strukturalne slike. Ova vrsta fotografije (koju Daniela Palazzoli naziva »novom«, a Filiberto Menna »analitičkom«), vremenski i po osnovnom mentalitetu, koincidira s pojavama konceptualne umetnosti i primarnog slikarstva, mada ni u jednoj od svojih temeljnih osobina ne prestaje, zapravo, da se zasniva na polazištima i postupcima karakterističnim isključivo za prirodu fotografskog medija. Tematika izložbe *Fotografija kao delo umetnika* otvara se, međutim, prema jednom bitno drukčijem problemu: ona ostavlja izvan svog razmatranja sve one inače važne doprinose koji se zasniva-