



nutku. Ne bi bilo tačno reći da su velike međunarodne smotre kao što su Bijenale u Veneciji, Documenta u Kasselu, Bijenale mladih u Parizu i dr. bile zatvorene za ono što se javilo kao novo i vredno u umetnosti poslednjih decenija; naprotiv, kao nikad dosad u istoriji umetnosti, novo se našlo u središtu najbrže moguće kodifikacije, i to je jedan od razloga zašto se danas teško može govoriti o avangardi u nekadašnjem smislu toga pojma. Istina je, međutim, da u organizaciji tih velikih priredbi postoji vrlo primetna dominacija umetnosti vodećih kulturnih sredina, zapravo umetnosti koja funkcioniše na terenu današnjeg svetskog umetničkog tržišta, što stvara prepreke umetnicima izvan tih sredina (i tog tržišta), koji se teško probijaju u najuži krug savremene umetničke »elite«. Ali, isto tako, u umetnosti ne treba bolovati od lažnog demokratizma: bez obzira na sve manjkavosti koncepcijskih osnova, velike međunarodne priredbe neće biti prepreka da se u savremenom umetničkom dijalogu ispolje i afirmišu svi relevantniji doprinosi. Ponavljam gledište iz prethodnog odgovora: umetnički sistem je sprema moćnih institucija, ali ipak deluje — pre svega zbog svojih sopstvenih interesa — u prilog svih značajnijih zbivanja u konkretnoj umetničkoj praksi.

● *Po tvojoj oceni, koja su bila najznačajnija dostignuća umetnosti šesdesetih i sedamdesetih godina i kako se sve to odrazilo u našim, jugoslovenskim prilikama?*

— Umetnost 60-ih i 70-ih godina donela je novo iskustvo samosvesti umetnika; produbila je, dakle, svest umetnika o sopstvenom radu i o sociokulturnim okolnostima u kojima se taj njegov rad odvija. Donela je, nadalje, spoznaju da su medijske mogućnosti izvršenja umetnosti krajnje široke i ne zadržavaju se jedino na formulaciji čvrstog materijalnog objekta: umetnik može ne samo da proizvodi nego i da živi sopstvenu umetnost. Najzad, umetnička praksa i teorija umetnosti, ranije sasvim odvojene instance, znale su se sada naći na istom problemskom zadatku. Naravno, sve to ne znači da se u 60-im i 70-im godinama radila »bolja« umetnost nego pre ili posle toga; radila se jedino umetnost koja je u dosad najvećoj meri bila spremna da samu sebe dovede u kritičko razmatranje, čak da samu sebe potpuno dovede u pitanje. Što se takva vrsta umetnosti javila i razvila u jugoslovenskim prilikama, smatram važnim, između ostalog i zato jer su ovde, usled specifičnog istorijskog nasleđa, bili vrlo retki pristupi koji su podrazumevali veći stepen racionalizacije umetnosti, a time i njene samorefleksivnosti. U jugoslovenskim prilikama nije se, naime, često dešavalo da je umetnik zavisio manje od svog urođenog talenta nego od svog obrazovanja i znanja; opredeljenje za umetnost zahtevalo je sada strogo promišljanje kako o samoj prirodi umetnosti, tako i o kulturi koja je neophodna da bi se umetnošću danas bilo moguće baviti. Autori koji su se u Jugoslaviji bavili tzv. novom umetničkom praksom, bili su značajni ili manje značajni... umetnici, ali su u najvećem broju slučajeva bili moderni kritički intelektualci, i upravo ta crta njihovog profila čini se posledicom njihovog trajnog, ali neretko i samo privremenog, boravka u području nove umetničke prakse.

● *Jedan od osnovnih principa nove umetničke prakse je svakako bila dematerijalizacija umetničkog predmeta i pospešivanje čisto misaonih stvaralačkih procesa. Da li je to imalo određeno protudejstvo na klasično slikarstvo, odnosno da li je u nekom smislu unelo neke promene u osnovni stav klasičnog slikarskog ponašanja, u njegov unutrašnji mehanizam i način mišljenja?*

— Nedugo posle početnih koraka koji su bili rukovođeni otporom prema svakom »klasičnom« pojmu umetnosti, uvidelo se da nova umetnička praksa nije prevashodno uslovljena usvajanjem ili odbijanjem nekog od tehničkih postupaka; posredni je, zapravo, način mišljenja koji u principu ne isključuje materijalni objekt, ali zahteva da se taj objekt, pre svega, shvati kao povod za određene metafizičke operacije. Stoga nije bilo iznenađujuće što je početkom 70-ih godina došlo do pojave slikarstva analitičkih karakteristika: slika ove vrste nije estetski predmet, a niti čin ekspresije, već proizlazi iz temeljne (primarne, elementarne) primene sredstava i procedura posebno svojstvenih disciplini slikarstva. U svojim najčistijim primerima, ovo »slikarstvo kao slikarstvo« ukazalo se jednom od podvrsta generalnog pristupa »umetnosti kao umetnosti«, što je, zapravo, bitna osobina konceptualne umetnosti, dok je u manje doslednim i kompromisnim rešenjima krilo u sebi put indirektnog skretanja ka nasleđu istorijske apstrakcije. No, uprkos mogućih kontradikcija, primarno i analitičko slikarstvo ponudilo je još jedno tumačenje autonomije umetnosti u socijalnim i kulturnim prilikama, u kojima je odbrana pozicije autonomije umetnosti bila jedan etički i ideološki vrlo opravdan izbor.

● *Predstavnik nove umetničke prakse neretko optužuju za to da njihove umetničke ideje nisu originalne, da popularizuju preuzete, strane sadržaje, dakle u celini su strane našoj društvenoj i umetničkoj realnosti. Ovi*

»merodavni« naročito apeluju na nacionalni karakter umetnosti i ukazuju na to da ako doživljaj umetnika ne proističe iz lokalnih okvira, onda je ta umetnost apriori sporne vrednosti.

— Predstavnici nove umetničke prakse nisu prvi čiji rad stoji pod optužbom navodnog »importa«; poreklo optužbe zbog ovog »greha« potiče, zapravo, još iz vremena socrealizma, kada se iz ideoloških razloga sumnjičilo sve što je moglo doći »sa strane«, konkretno sa Zapada. U jugoslovenskoj umetnosti brzo se raskrstilo sa socrealizmom, ali neke posledice arbitraže s ideoloških pozicija vukle su se i dalje i na jedan već sasvim transformisan način stigle skoro do danas. Pod sumnjom o »importu« bili su svojevrremeno svi oni izražajni oblici koji su upućivali na korespondencije jugoslovenske i evropske umetnosti (od rane apstrakcije grupe EXAT-51, preko enformela i novih tendencija, sve do nove umetničke prakse 70-ih godina), a da paradoks bude veći, te sumnje najčešće su isticali umetnički i kritičarski krugovi vaspitani na umetnosti koja je u domaćoj sredini uhvatila dubokog korena, no koja je i te kako mnogo dugovala izvorima izvan same sredine, konkretno, dugovala je jednoj struji intimizma i umerenog ekspresionizma slikarstva pariske škole u periodu između dva svetska rata. Čitav ovaj splet okolnosti nije u biti ništa drugo nego tragična posledica oskudne teorijske podloge s koje se kod nas gleda i ocenjuje umetnost, a uz to određenu ulogu igraju generacijske i druge netrpeljivosti koje vladaju u umetničkom svetu. Po mom mišljenju, zbivanja u jugoslovenskoj umetnosti doći će do stvarne problemske ravni tek ukoliko budu i jesu sasvim integralni deo evropskih, naravno i svetskih zbivanja, pri čemu se podrazumeva da je u tim zbivanjima moguće učestvovati sopstvenim doprinosima, a nipošto preuzimanjem već postojećih rešenja.

● *Uopšte: može li da postoji jaka nacionalna umetnost u društvima koja se zalažu za međunarodnu podelu rada i ne žele da se izoluju od glavnih tokova sveopšteg razvoja?*

— Danas je valjda svakome jasno da ne može postojati neka »nacionalna umetnost«; umetnost je tesno vezana uz sudbine pojedinaca koji je stvaraju, a biće umetnika čini vrlo složenu spregu životnih i kulturnih iskustava, koja će za praksu umetnosti biti tim plodotvornije što su ta iskustva šira i univerzalnija. Postoji, međutim, jedno drugo pitanje koje je izbilo na videlo upravo početkom 80-ih godina, no to pitanje zahteva vrlo ozbiljnu raspravu. U pojedinim velikim kulturnim ambijentima tokom istorije moderne umetnosti elaborirani su neki specifični duhovi i izražajni temelji, na koje se umetnost kasnijih perioda poziva: primeri su, između ostalih, današnje pozivanje nemačkih »novih diviljih« na nasleđe ekspresionizma, pozivanje predstavnika italijanske transavangarde na nasleđe metafizike, itd. Pojam tradicije u umetnosti ne treba negirati ili potcenjivati: umetnost koja danas nastaje ne može ne biti svesna umetnosti što joj prethodi, a umetnicima je, iz razumljivih razloga, najbliža i najbolje poznata umetnost sredina u kojima su oni kao umetnici vaspitani.

● *Može li biti umetnost nekog stvaraoca nacionalnog i sveopšteg, univerzalnog karaktera u isto vreme?*

— Već sam pomenuo da verujem da ne može postojati neka »nacionalna umetnost«; rad nekog umetnika obavezuje nas, bez obzira na to odakle on crpi svoje izvore. U manjim kulturnim sredinama, uz to osetljivim na svoj nacionalni identitet, dolazi do formiranja profila umetnika koji sebe smatra i kojem određene (najčešće političke) snage u tim sredinama pridaju privilegovanu ulogu nosioca »nacionalnog duha« u umetnosti, i zbog te uloge traže im mesto u »univerzalnoj« lestvici umetničkih vrednosti. Otvoreno treba reći da je posredni obična mistifikacija; nema, naime, nikakvog modela po kojem bi neka umetnička forma bila unapred privilegovana ni po kojem, pa tako ni po »nacionalnom« kriterijumu. Umetnost je pojava duboko individualnog karaktera, univerzalnost — a to je, drugim rečima, vrednost — dela nekog umetnika proizlazi iz njegovog izvornog doprinosa nekim važnim problemskim pitanjima o umetnosti istorijskog vremena u kojem to delo nastaje.

● *Trenutno s nekolicinom saradnika radiš na organizaciji izložbe Inovacije u srpskoj umetnosti sedamdesetih godina. S kakvim se ciljem priprema ova izložba i na osnovu kojih principa se vrši selekcija, odabiranje redova?*

— Neposredni organizacioni povod za tu izložbu jeste dogovor između Galerije suvremene umetnosti u Zagrebu i Muzeja savremene umetnosti u Beogradu o razmeni manifestacija vezanih za predstavljanje značajnih ili aktuelnih zbivanja u svojim sredinama. Cilj izložbe je u tome da se pojave u novoj umetničkoj praksi sagledaju s određene vremenske distance, mada ne i sasvim kao retrospektiva. Sedamdesete godine bile su i u srpskoj umetnosti godine velikih previranja, godine u kojima se javio čitav niz novih pitanja o pojmu umetnosti, o ponašanju umetnika, itd. Izložba bi trebala reflektovati sva ta previranja, ali bi, ujedno, trebala uputiti na to šta je u tom vremenu bilo najvrednije upravo kao umetnost, a ne samo kao alternativa jednoj drugoj vrsti umetnosti. Zbog toga će se nastojati da svaki autor i svaka grupa budu predstavljeni možda nevelikim, ali najelektivnijim, nizom svojih radova. Da bismo došli do takve optimalne selekcije, želimo uspostaviti punu saradnju s umetnicima i stoga smo spremni da oni sami učestvuju u izboru svojih ličnih antologija. Čini se da će na taj način biti moguće dokazati da nova umetnička praksa 70-ih godina nije bila — kao što se često tvrdi — samo socijalni i kulturni fenomen, nego i fenomen koji je urodio vrednim umetničkim rezultatima.

● *Pored organizovanja i studioznih pripremanja izložbi, jedan deo tvoga rada čini bavljenje kritikom. Šta znači biti kritičar u situaciji koju bismo, blago rečeno, mogli nazivati nesretnom? Da ne idemo dalje: mi ne posedujemo časopis jugoslovenskog karaktera za vizuelnu umetnost i kulturu.*

— Kritika danas može biti shvaćena kao vrlo široko područje delovanja, koje se sprovodi kako organizacijom neke izložbe, tako i napisanim tekstom, čak i učešćem u nekom drugom zadatku koji ima posledice na valorizaciju umetnosti (na primer, u odlukama o otkupu nekog umetničkog dela i sl.). Ako se tako gleda, kritika uvek ima šanse da nađe prilike za svoje ispoljavanje i današnji trenutak nije za nju više nesretno nego neki prethodni. Nedostatak stručnih časopisa ili njihovog vrlo retko i neredovno izlaženja kobno je, međutim, po teorijski i metodološki nivo kritike, a to onda izaziva nepovoljne posledice i na njeno snalaženje u mnogim konkretnim slučajevima u umetničkoj praksi. No, kritika je, kao i umetnost, prevashodno stvar lične vokacije i ljudi koji imaju strasti da se njome bave nalaze i u današnjim

kriznim prilikama načine da se dalje obrazuju i da javno iskažu svoja gledišta.

● *Šta je najvažniji zadatak kritike?*

– Mislim da kritika danas ne može da presuđuje umetnosti, ona nema instrumente niti pravo da u svet umetnosti »uvodi red«. Pogubno je kada se od kritike traži da u »ime društva« (što, drugim rečima, znači u ime vladajuće ideologije) arbitrira u pitanjima umetnosti; u njoj je prirodi da zajedno s umetnošću – mada, naravno, pomoću svojih sredstava – učestvuje u zbivanjima koja obeležavaju duhovni lik jednog konkretnog vremena. Kritika će najpre moći da odgovori svojim zadacima ako je u stanju da tumači umetnička zbivanja, da pospešuje ona za koje smatra da šire pojam i horizont umetnosti, kao i da neguje ona koja dostižu i brane visoki nivo vrednosti umetnosti.

● *Pošto ne živiš od kritike možeš sebi da dozvoliš da se baviš nekim umetničkim pojavama po sopstvenom afinitetu. Na osnovu kakvih doživljaja i saznanja se razvijala tvoja naklonost prema novim umetničkim idejama na početku tvoga poziva?*

– Ubeđen sam u to da je umetnost moguće shvatiti kao paradigmu slobodnog ljudskog ponašanja, dakle kao primer ponašanja u kojem čovek sam sebi postavlja, a ne usvaja ili priznaje, oblike i ciljeve svoga delovanja. Svaki novi izazov pred pitanjem pojma i smisla umetnosti izazov je za jedno takvo slobodno ponašanje, i stoga mi se uvek činilo da u umetnosti, pre svega, treba podsticati procese što u datom trenutku donose nešto novo, dakle dotad nepoznato i nekodifikovano. Takvim se osobinama odlikovala i nova umetnička praksa 60-ih i 70-ih godina; štaviše, u njoj je – pogotovo u početku – količina nepoznatog bila tolika da je za mene tada predstavljala upravo vrhunac tog izazova slobode ponašanja. Ne smatram, međutim, novu umetničku praksu nekim unapred privilegovanim jezikom, i kada u njoj dođe (a danas je već umnogome i došlo) do problematskih zatvaranja, neću oklevati da na nekoj drugoj strani potražim puteve napuštanja utemeljenih konvencija o umetnosti. Ne želim biti ideolog jednog jedinog pravca, ma koliko on bio problemski i istorijski značajan; blisko mi je shvatanje o pluralizmu umetničkih jezika, ali ne kao pomiranju svega što u umetnosti postoji, nego kao punopravnost svega što sama umetnička praksa ispolji kao svoju problemsku i vrednosnu opravdanost.

● *Pored profesionalnog preuzimanja zadataka, da li ti znači sreću i radost bavljenje problemima vezanim za svet umetnosti?*

– Bonito Oliva je imao običaj da kaže: »Mrzim umetnost kao što radnik mrzi stroj za kojim radi«. Ne mogu deliti ovu tvrdnju, ne zbog neke idealističke ljubavi prema umetnosti, nego pre svega zato što u umetnosti vidim jednu od retkih delatnosti za koju verujem da onima koji se njome bave i onima koji je prate donosi upravo to osećanje zadovoljstva. Danas skoro svako na svom slučaju oseća duboku krizu onog što se može nazvati svakodnevnim postojanjem: otuđenje nije pojam što su ga izmislili filozofi, to je zaista realno životno stanje kojem su izloženi mnogobrojni oblici ljudskog rada. Ne treba, ponavljam, biti preterani idelista, ali je ipak činjenica da je bavljenje umetnošću (u najširem smislu te reči) područje što je – nezavisno od svoje marginalnosti u odnosu na neke druge vidove ljudske prakse – ponajmanje nagrizeno otuđenjem; štaviše, to je područje u kojem je još uvek moguće da čovek (u konkretnom slučaju umetnik) sam trasira puteve svoga kretanja. Stoga je i meni koji nisam umetnik, ali sam se trudio da umetnosti budem blizak, zaista zadovoljstvo što sam u jednom takvom području mogao naći pobude za svoj vlastiti rad.

decembar, 82.

Razgovarao: Sombati Balint

JESA DENEGRI, rođen je 5. IX. 1936. u Splitu, završio Višu pedagošku školu – grupa za opštu istoriju i hrvatskosrpski jezik u Splitu i Filozofski fakultet – grupa za istoriju umetnosti u Beogradu. Od 1965. radi kao viši kustos u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Bio je član redakcija časopisa *Umetnost, Arhitektura – urbanizam i Spot*. Bavi se likovnom kritikom i organizacijom izložbi. Bio je jugoslovenski komesar za Bijenale mladih u Parizu 1971. i 1980. i za Bijenale u Veneciji 1982; učestvovao u međunarodnom organizacionom odboru za X bijenale mladih u Parizu 1977. i bio jedan od autora izložbe *In Situ* u Centru Georges Pompidou u Parizu 1982. Zajedno sa Ž. Koščevićem pripremio monografiju grupe EXAT-51 (Galerija Nova, Zagreb 1979), pripremio zbornik *Dizajn i kultura* (SIC, Beograd 1980), načinio izbor priloga za knjigu C. C. Argana, *Studije o modernoj umetnosti* (No-lit, Beograd 1982). Član je međunarodnog udruženja likovnih kritičara AICA.

ovaj užasni novi svemir

(Dva oglada o Milanu Konjoviću)

draško reddep

Ej salaši

Paor je paor, ne zna granice.
Veljko Petrović, Salašar

1.

Lutajući atarima u predvečerje, kada se »ogromno platno neba« (Petko Vojnić Purčar) javlja u magiji svojih ljubičastih tonova, i kada nailazi ona salašarska teskoba, istovetna s dugom melanholijom stepskih putnika, usred Bačke, uvek usred ravnice, bele mrlje salašarskih otkrivenih zdanja ispod visokih bagremova jedine su vidljive markacije. »Putovati znači menjati se. Ali nije li to i opčinjenost istim drvećem, salašima, poznatim lavezom pasa na živice, kada se čini da se traka odmotava mehanički i putujući zaustavljen posmatra kretanje izvan sebe« – veli ovaj isti Vojnić Purčar, u svom romanu *Odlazak Pauline Plavšić*. I odista, u vidokrugu putnika koji brodi ravnicom, javlja se apokaliptična slika nekadašnjih razmišljanja Veljka Petrovića, koji je, u svom patetičnom, visoko podignutom glasu snatrio kako »konjanici, kočije, prolaze tamo negde u žitima, leprša im griva...« Nema nigde nikoga, i nema ni za kim da se osvrnemo. Jednolično data horizontala koja namah prenerazi namernika, a koja, opet, tek svojim starim znancima ostavlja mogućnost spoznaje nijansi. Mnogobrojnih. Jer, zapravo, i radi se ovde o nijansama te crne mrlje, tako neujednačeno mrke i masne. O tome da »ravnica je samo prividno jednaka i prividno čutljiva«. U dugim zimskim i jesenjim noćima, kada traje lavez salašarskih pasa, i kada tako melanholično šumore visoke grane topola, ovde je, više nego igde, čak više nego i na sinjem moru, osećanje usamljenosti autentično i uticajno.

Video sam, u jednom starom već filmu, kako, u praznoj, pomno ispražnjenjnoj sobi, sa kao cekin žutim podom, salašarska mlada učiteljica, vazda u krug, vozi svoj novi bicikl, nemajući ni mogućnosti, ni želje možda, da se njegovim svetlucavim, srebrnastim točkovima zaputi nekamo po leniji, njivama, iza brazde. To malo žutoj poda jedini je njen put, vazda u krug postavljen, nalik na jedan Ujevićev stih. Onaj koji govori o kraju. Nije, naime, taj prostrani horizont zemlje bačke ni nalik na zašecerene vinjete koje nam nidi naša naiva, ili pak zakasneli odjeci naše zdravičarske, vinske pesme. Uostalom, s tom lažnom, kičerskom predstavom o ambijentu panonskom, obračunao se isti taj naš čika Veljko, čiji glas ne čujemo već petnaestak godina, koliko je već proteklo od njegove smrti: »Uveren sam da će naslov ovog našeg razgovora (*Bačka zimi*) izazvati u svakome ko nije odrastao na toj našoj blagoslovenoj bačkoj ravnici, otprilike istu predstavu: onu običnu zimsku sliku iz takozvanih, porodičnih, ilustrovanih časopisa, s dopisnih karata, s amaterskih fotografskih izložaba, sa starih bojadisanih snimaka u starim kućama. Bela, belomodra ravan gubi se u sivomrkoj daljini, iz ravne, glatke, bele nizine, u jednom uglu, samo nešto izviruju uvučeni, utonuli krovovi, čije šiljke omekšava i tupi debeli pokrivač, a ispod koga već žmiri po koji žuti prozorčić, u dubini već zapada veliko, crveno sunce, u drugom uglu, na smrznutoj barici, tocilaju se dundasta, zamurena deca, zavejanim putem naziru se sanke gde pristižu i oblaku pare... To je ta poznata, prečanska, zimska idila, taj »kič«, u kome, kao u svakom kiču uostalom, ima i istine, ali samo delimične i naročito oslađene istine.« Putovati zemljom panonskom, a ne spoznati taj osobeni ugao zemlje, blatnjavih, kišnih, teških noći, kada se svaka razdaljina čini beskrajna, i kada daleka salašarska svetla nalik su na svetonike jednog usahlog mora kojim se sad već gotovo i ne plovi – znači ne videti jedan predeo čiji je osnovni paradoks; toliko otvoren prema suncu i mraznim noćima, kiši i olujnim vetrovima, a u isti mah tako naklonjen stvarnosnom, korenskom osećanju opstanka.

Ima jedna francuska poslovice koju je rado citirala Isidora Sekulić, a mi smo je jednom napominjali i vezi sa salašima: *Plus petite la maison, et plus solide la cloture*. Veli se, otprilike: *Što je kuća manja, ograda je čvršća*. Paradoks i ovde, međutim, preti da naruši red, i mi smo ga uobličili ovako: Kuća je, najčešće, na dnu platna, ili u dubini kadra. Okolo pucaju bezmerni vidici barokno razvijenih oblčina panonskih, horizontalne sudbine, tek nekoliko uspravnih poteza derma, topole, zvonika. Tako je to kod starih naših majstora. Tako je to u fovističkoj gami Konjovića, pre svega. Tako u pojednostavljenoj mizansceni salaša Stojana Trumića. Velike površine njiva i sad, kao ono u vreme savremenika Veljka Petrovića, nagone putnika na poznate lamentacije o monotoniji pejzaža, o sumornosti i sivilu predmeta. Treba li da se podsećamo jednog Matoševog pogleda kroz okno peštanskog voza, usred Panonije? Tek, kuća, s izuvijanim seoskim barokom svoje uspravnosti, svetlo okrečena, najčešće bela, usred crne njive, s onih nekoliko visokih stabala bagrema i topole, u nedogledu prituljene svetlosti u praskozorje, kuća bez sumnje ostaje da važi kao prvostepena senzacija. Bogdan Bogdanović je, svojevremeno, tumačio fenomen grada, pa i našeg grada, kao pitanje antičko, sa saznanjem koje je čitav svet, bez početka, ali i bez mogućnosti kraja. Ovde, usred salaša, kojim su, može biti, u njegovim poslednjim trenucima, protutnjali konjanici našeg detinjstva, ali kojim i dalje ne prestaje da huji, do zlokobnosti i do prisećanja, da ne kažem predosećanja rušenja, košava koja je stigla iz daleka – kuća, i to ta zamišljena, i postojeća i nepostojeća demarkacija jednog sveta, kuća je ceo svet.