

Nove tendencije s polstoljetnog odmaka

Maroević, Tonko

Source / Izvornik: **Zbornik III. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2013, 285 - 287**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:464335>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-27**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

Nove tendencije s polstoljetnog odmaka

Navršilo se pola stoljeća od izložbe naslovljene *Nove tendencije*, održane u Zagrebu od 3. kolovoza do 14. rujna 1961. Nema dvojbe da se tom manifestacijom izrazito međunarodnog karaktera i radikalno problemskog usmjerenja glavni grad Hrvatske najodređenije upisao u europsku likovnu kroniku, pa i u univerzalnu povijest »neoavangardističkih« umjetničkih kretanja. Početak sedmog desetljeća 20. stoljeća bio je na svoj način prijeloman trenutak, u svakom slučaju obilježen simptomima zamora enformela (tašizma, lirske apstrakcije) i relativne istrošenosti epohalnih umjetničkih autoriteta (razularenoga individualizma, patetičnog solipsizma). S obzirom da je od pojave *Novih tendencija* do danas proteklo isto toliko vremena koliko od povijesne avangarde (kubizma, fovizma, futurizma) do njihova manifestiranja, razumljivo je da se nameće potreba definitivnije historizacije novotendencijaškog »pokreta« i izložbe. To će učiniti ili već čine naraštaji koji su uslijedili ili tek dolaze, a nama – suvremenicima i svojevrsnim pratiteljima – ostaje potreba, pa i nužnost, svjedočenja o recepciji i o odnosu prema nedvojbeno zanimljivom fenomenu.

Razumljivo je što smatram svojom povlasticom da sam bio u prilici razgledati prvu izložbu koja je ponijela naziv *Nove tendencije*. Ne uvećavajući nipošto značenje vlastitog suda, moram pridodati kako je ta izložba pala u iznimno važno formativno razdoblje mogega stručnog rasta i razvoja, kako me se na svoj način veoma dojmila, pa se osjećam dužnim ili prisiljenim ući u pomalo memoarističku perspektivu. Oprostite mi stoga govor u prvom licu i pretežno impresionistički karakter izlaganja, ali jedino na taj način mogu potvrditi važnost i značenje, a ujedno iskazati neke rezerve i ograničenja u primanju izloženih radova (ili u prihvaćanju idejno-programatskog izazova), vezane uz vlastitu estetsku orijentaciju i individualni senzibilitet.

Da bi se shvatile okolnosti pojačanog zanimanja za *Nove tendencije* treba znati kako se moj prvi susret s njima zbilo u ranoj dobi intelektualnog zrenja i prirodne znatiželje za neobično, neviđeno, novo. Nisam bio navršio ni dvadeset godina, a završavao sam drugu godinu studija (na Komparativnoj književnosti i) na Odsjeku za povijest umjetnosti, koji je, *nota bene*, bio smješten praktički u istom bloku gdje je bila i Galerija suvremene umjetnosti (GSU). Sretna okolnost što se mjesto studija i mjesto najživljega izlaganja poklapalo omogućavala je nama studentima da sustavno pratimo najnovija likovna zbivanja, te da pred samim slikama i kipovima kolegijalno raspravljamo o dotad neznanim iskustvima,

da se strastveno opredjeljujemo za najraznolikije oblike prevršavanja standardnih normi i uhodanih konvencija.

Dvije prve studentske godine bile su mi bitne za snalaženje u novijim umjetničkim tokovima. Rekoh: snalaženje, a zapravo je bila riječ o odmjeravanju s neočekivanim izazovima. Naime, došao sam 1959. u Zagreb iz Splita s nedovoljnim poznavanjem novijih i modernističkih tekovina (unatoč dođirima s krugom oko *Vidika*, posjetima na nekoliko izložaba mladih umjetnika i prethodnim hodočašćenjima u Modernu galeriju i na pregled dijela fundusa Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu). A upravo je GSU u to vrijeme doživljavala »zvjezdane trenutke«, kao što je naša kultura istodobno uživala fazu »otvaranja« svijetu i oslobađanja od nametnutih ideoloških ograničenja, i kao što je – uostalom – i sama europska umjetnost tada iskušavala neortodoksne i često provokativne načine likovnog (ili paralikovnog, metalikovnog, antilikovnog) izraza.

Zahvaljujem, dakle, intenzitetima kojima nas je GSU obasipala i kroz nepune dvije godine – od listopada 1959. do rujna 1961. – omogućila nam upoznati brojne domaće i inozemne zanimljive opuse, od kojih posebno pamtim susrete s djelima Džamonje i Ivančića, Glihe i Price, Mušiča i Bernika, Rouaulta i Tabakovića, Santomasa i Rambaudija. Evidentno me se naročito dojmio rani i razmjerno mladi Ivančić – kako po evokativnoj atmosferi tako i po radikalizmu redukcije, no naročito po afektivnoj materičnosti – jer sam ga uzeo kao temu za referat (kod vrlag i višestranog motiviranog nastavnika, tada asistenta na Katedri moderne umjetnosti Radoslava Putara). Uz afinitete prema Ivančiću spominjem i svojevrsni kulturni šok što sam ga doživio posjetivši izložbu *12 pozitivna i negativna* Vlade Kristla (održanu izvan GSU u studenome 1959., u Salonu ULUH-a u Praškoj). Nimalo čudno, bila je to zapravo prva izložba koju sam kao student posjetio, a odmah me suočila sa »suprematističkim« akromatskim ili monokromatskim krajnostima. A pravi rezime toga formativnog dvogodišnjeg »ugrijavanja« primio sam na izložbi *Slikarstvo skulptura '61*, na kojoj su ravnopravno okupljeni i predstavljeni autori najrazličitijih poetika, od lirske i geometrijske apstrakcije do nadrealne i simboličke figuracije, te od »gorgonaša« do izrazito individualiziranih »naivaca«.

S takvim intelektualnim i emotivnim prtljagom, s vjerom u mogućnosti slobodne imaginacije, s jedne strane, a sustavne redukcije, s druge, dočekao sam izložbu sretno pluralno okrštenu *Nove tendencije*. Ako sam suočavanje s Kristlovim

maksimalizmom nazvao šokom, dodir s idejnim apsolutizmom niza izlagača i propagatora »novih tendencija« mogao bih obilježiti kao šok na kvadrat. Bila je riječ ne samo o razmicanju granica discipline i o traženju nekog novog socijalnog konteksta, nego i o dokidanju svih prerogativa individualnog uloga i brisanju tekovina raznovrsnih tradicija, takoreći o »smrti umjetnosti« na djelu. U jednom me času baš to i privuklo, učinilo mi se da su razlozi za svojevrsnu »kulturnu revoluciju« sazreli, da su dične starinske tehnike odigrale svoje, a da se čovjek novog doba mora prilagoditi novim standardima, uvjetima reproduktivnosti i serijalnosti, povodima konstruktivnosti i racionalnosti, poticajima znanosti i tehnike.

Ako mi se učinilo da je već Kristl svojim bjelinama i crnina izveo svojevrsne prve i posljednje slike, utopivši u drugonavedenima sav teret tradicije, a palimpsestno oslobodivši u prvospomenutima prostore novih okušavanja, neće biti začuđujuće što sam u izlošcima *Novih tendencija* vidio isto tako šansu doličnog rezimea »analitičke linije« stvaralaštva ili pak priliku nekog početka na sasvim drukčijim osnovama. Da jedan sustav vrijednosti stoji na zalazu bilo je svima evidentno, makar nikome u našoj zemlji tada nije moglo pasti na pamet da je tome u znatnoj mjeri kriv diktat tržišta ili inflacija pomodnih usmjerenja. S druge strane, mnoge je inozemne autore u Zagreb upravo privukla naša tadašnja nevezanost uz galerijsko-merkantilni sustav.

Paradoksalno je što se u sredini koja još nije bila do kraja izvijela potencijale enformela pojavila želja da se odlučno krene »oltre l'informale«, no tomu je mogla kumovati predratna baština arhitektonskog konstruktivizma, a bitno pripomoći poratna tekovina proklamiranog kolektivizma, podržana još idejom socijalnog djelovanja, vezivanja stvaralačke »optimalne produkcije« uz priželjkivani avangardizam društvenog modela. Umjesto povampirenog individualizma nudila se depersonalizacija, umjesto apokaliptične vizije očekivala se skladnost »pozitivnih vibracija«, umjesto unikatnog skupog predmeta tražila se dobro priređena konfekcija estetskog i etičkog djelovanja.

Mogu priznati da me privlačila neponovljivost situacije: osjećanje da pratim trenutak bitne promjene stvaralačke paradigme, dapače iluzija da svjedočim definitivnom hvatanju koraka s Europom; dapače, hvatanju Kairosova čuperka, to jest potpunom koincidiranju s »krijestom vala« evolutivnih tokova, definitivnom zaključivanju povijesnog procesa modernizma. Sama djela, međutim, činila su mi se odveć deduktivnima, počesto i mehanički izvedenima, uglavnom zanimljivijima po ideji i namjeri negoli po realizaciji.

U nedoumicama oko valorizacije i dvojabama oko teorijskih premisa poželio sam čuti mišljenje iskusnijih. Najeksponiraniji u doba prve izložbe bio je kritičar Matko Meštrović, koji je par godina prije promoviranja »novotendencijaške« ideologije sustavno obišao pariške i milanske, kasselske i mletačke adrese traganja za »frisson nouveau« ili svježim izrazom. Oboružan posebno arganovskom logikom i majeutikom (o čemu tada, naravno, nisam imao pojma), Meštrović se bezrezervno založio za iskorak prema egzaktnosti i tehnici, prema *projektu i spasonosnoj* razložnosti stvaralačkog procesa.

Mogao sam pročitati Meštrovićev uvod u katalog, ali i tekst tiskan (ako se dobro sjećam) u novosadskim *Poljima* (časopisu izrazito progresističke i neoavangardističke orijentacije). Dio prologa zvuči dosta profetski: »Sve što (čovjek) čini, čini zato da dođe u čisto polje. I najsmjeliji je kad se usudi strmoglavo se uzvinuti do čistine, kad je moćan zaboraviti sve do jučer i svako jučer, kad je toliko čovjek da se ne boji njene bjeline. Kad može započeti sve ispočetka.« I dalje: »Nema (početka) ni bez potpunog očišćenja od svih primisli. Mora se znati kao da se ništa ne zna. Treba sve iznova znati.«

Apologet čistine, bjeline, očišćenja i iznovičnog početka prethodno se legitimirao podržavanjem Ivančića i Gattina, što mu je davalo i veće pravo da poželi ići dalje. Utoliko mi je Matko Meštrović bio vjerodostojniji, pa sam morao prijeći i preko stanovite sofisterije (predsokratovskih smicalica) i nužnih generalizacija. Korak dalje prema konkretizaciji sudova mogao samo dobiti u njegovu sljedećem tekstu, iz kojega ovdje ekstrahiram nekoliko pasusa što se odnose na imenovane autore: »Morelletove strukture pronašle su jedan novi smjer prostiranja koji je bezgraničan ne samo u površini nego njegova iluzorna površnost krije u sebi neizmjerljivu dubinsku dimenziju.« Temeljna Meštrovićeva dihotomija je odnos zakona i igre: »Ako znamo (zakon) mogućni smo onda sa svime se poigrati a da naša akcija ni za dlaku ne izmijeni bit stvari. Te se filozofije čovjek ne bi smio okaniti. A da je ona zaboravljena dobro nas upozoravaju Talmanovi kuglični crno-bijeli reljefi.« Dijalektika crno-bijelog odnosa prirodno vodi do apologije svjetlosti: »Nema bijelog bez crnine, a svjetlo je i po tome nestalno. No čovjek neće prestatiti za njim težiti i neće počiniti zlo dok je osjetljiv i dok ga privlači njegova igra i njegova liričnost. Možda je to izvedeni poetski smisao delikatnih ekspanata mladog Julia Le Parca.« Fascinacija svjetlom dovodi do svojevrsnog idealizma: »Najetičnije u čovjeku bavi se svjetlom. Najsublimnije u njemu zaokupljeno je tim najsublimnijim vidom materije. Ne može ne radovati činjenica da ono postaje tako neiscrpna i dominantna tema nove umjetnosti. Najčistiji ljudi poklanjali su joj svoju pažnju. Jedna nova skromnost u osnovi je mogućnost da se ponovo otkrije njena čarolija i sjaj. Ne kazuju li to djela mladog Padovanca Tonija Coste?«

Odabravši dosjetljivo četiri autorska uzorka, Morelleta, Talmana, Le Parca i Costu, Meštrović je ukazao na određene morfološke raspone, no nije ulazio u oblikovnu im logiku, zadovoljivši se naglašavanjem humanističke baze (u podlozi gotovo svakoga suda je generički *čovjek*) i s veseljem primjećujući kako je riječ o mladim stvaraočima. Za mene, kao ondašnjeg čitatelja, posebno sirenski su djelovale naznake o bezgraničnosti, zaigranosti, neiscrpnosti i sublimnosti, što su opravdale formulaciju o lirskom učinku i poetskom smislu. U jednom času bio sam sasvim spreman podijeliti iluziju o »novim tendencijama« kao definitivnom nadmašivanju postule tradicije i svojevrsnom izlazu za nuždu iz slijepe ulice hipertrofiranog egotizma »umjetničkosti«.

Nisam trebao čekati novo izdanje izložbe *Nove tendencije* (održane 1963. godine), a da mi se iluzije rasprše, odnosno da se sam suočim s mentalnim ograničenjima što ih je ortodoksna ideološka matrica pokreta nametala. Jednostavno, shvatio sam (ili prihvatio, kako hoćete) da stvaralačka avan-

tura ne može biti limitirana nikakvim programom, da usiljeni progresizam, diktat tehnološkog napretka, nije daleko od futurističkih elukubracija, da staza trasirana i s najboljim namjerama može itekako voditi – neću kazati baš u pakao, nego – u »ćorsokak«. Dapače, naglašeni voluntarizam imao je neprikrivenu ambiciju da zaokruži putanju povijesti umjetnosti, da stavi točku na liniju razvoja, da – makar naopake – ispuni avangardistički zavjet: »kad već nismo prvi, prvodošli, neka smo barem posljednji i zaključni!«

U razmišljanju o posljedicama učinka *Novih tendencija* vodio me dijelom i primjer nekih naših slikara, koji su također dolazili do zida iscrpljenog enformela, ali su povlačili sasvim drukčije konsekvence (Knifer i Vaništa, s jedne strane, Seder i Kulmer, s druge). Pa čak i neki od hrvatskih umjetnika, koji načas pristupiše izložbama pokreta (primjerice Šutej i Bakić), nisu mogli ostati na dogmatskim premisama niti su se zadovoljili pukim nastavljanjem drugdje zacrtanih koordinata, nego su se okrenuli vlastitim imaginativnim resursima.

»Optimalna projekcija« novotendencijaške grupacije nasukala se na hrid tržišne ekonomije i američke muzejsko-galerijske hegemonije (s trendom *op-art*a i minimalizma i izložbama poput *The responsive eye*), tako da su se neki od njih sklonili u okrilje establišmenta i institucija, a drugi pak emigrirali prema konceptualističko-komportamentističkim rezervatima. Uostalom, svaki program, svaka ideja, svaki organizam, svaka inicijativa imaju svoj rok trajanja, a nije moguće poreći kako je u šezdesetim godinama prošloga stoljeća patent ili dosjetka organiziranja *Novih tendencija* ispunio svoju svrhu i imao više no relevantan i uspješan »trenutak sadašnjosti«.

Ako sam se mladenački razočarao u mogućnost da me ideja projekta i diktat progresiva vode u svijet stvaralaštva, nisam odustao od zanimanja za opuse nastale u blizini krajnje racionaliziranih, geštaltički motiviranih, kinetički zaigranih kreativnih postupaka. Pritom ponajprije mislim na slučaj Va-

sarelyja i Sotoa, a ništa manje i na primjere Srneca, Picelja i Richtera, dakle na stvaraoce i tvorce strogih ali i uvjerljivo poticajnih svjetova. Kao kritičar pak nisam zazirao ni od deduktivnih krajnosti, počam od »ornamentografa« Zorana Radovića pa do izložaba poput onih Romana Perusinija ili Getulia Alvianija.

Poticajnosti Meštrovićevih teza najprije sam se odužio recenziranjem njegove knjige *Od pojedinačnog općem*, pod naslovom *Razlozi opredjeljenja* (u *Slobodnoj Dalmaciji*, 14. rujna 1967.), a ponovljeno izdanje iste knjige prikazao sam 2005. godine (u časopisu *Kvartal*, II/4, pod naslovom *Potencijalnost povijesti*). Četvrto izdanje *Novih tendencija* potaknulo me na vrlo rezerviranu, no s poštovanjem ispisanu, kritiku *Kako budućnost stari* (u *Telegramu*, 16. svibnja 1969.), a nisam odolio a da se ne osvrnem i na svojevrsni *in memoriam* pokretu, odnosno da prikazem milansku izložbu *L'ultima avanguardia* održanu u Milanu 1983. godine, na kojoj je kritičarka Lea Vergine integrirala i mnoga iskustva zagrebačkih izložaba (osvrst sam objavio u tjedniku *Danas*).

Kao što je poštovani kolega Ješa Denegri svojevremeno napisao tekst *Nove tendencije četiri desetljeća poslije* (tiskan 2001. u katalogu novigradske galerije Rigo, gdje metodično i afirmativno izlaže premise i dosege pokreta), tako sam i ja – deset godina poslije njega, a u prigodi zaokružena jubileja – osjetio generacijski izazov i potrebu da iz drukčije perspektive odadem počast značajnom kulturalnom i civilizacijskom momentu zagrebačke, hrvatske i europske likovne povijesti, no istodobno izložim i stavove koji me temeljito odvajaju od »novotendencijaške« estetike i poetike. Ispovjedni, autobiografski ton učinio mi se primjerenim za svjedočenje kako me ohlađeni zanos za ideje i praksu *Novih tendencija* vratio dilemama, neizvjesnosti i nespokoju djelovanja vezanog uz razumijevanje i vrednovanje stvaralačkog čina. Drugačije kazano: iluzijama i deziluzijama neuhvatljive umjetničke prakse.