

nove tendencije 2

galerija suvremene umjetnosti

nove tendencije 2

zagreb, 1. VIII — 15. IX 1963.

uvidajući da nije moguće posve jasno razgraničiti idejnu i likovnu problematiku novih tendencija u međusobnim interferencijama srodnih i različitih datosti suvremene plastične realnosti i umjetničke prakse, dopustili smo da u okviru izložbe uđu i neke ambivalentne pozicije koje njenu suštinsku problematiku tek naslućuju ili tek pripremaju ili je pak u odlučnom momentu zaobilaze po razlogu određenih neraščišćenih idejnih kompleksa i po nedostatku krajnjeg sagledanja oblikovnog principa. ni u užem dijelu izložbe nije uvijek bilo moguće utvrditi temeljita iskustva koja bi pružila čvršće i pouzdanije argumente za opravdanost mogućih orijentacija i kriterija. s druge strane pak neka su se iskustva, osobito pojedinaca, tako naglo razvila da otkrivaju novu situaciju na drugom kraju raspona i novi nivo problema čije idejno uključanje u određene kriterije postaje teško moguće, odnosno traži obostrano korigiranje. u samom sastavu kataloga nastojali smo te unutrašnje odnose potcrtati i donekle klasificirati, a iz istog razloga i da bismo izbjegli moguću zabunu, iz slikovnog dijela ispuštali smo one pojave koje su za tu problematiku novih tendencija sada već periferne.

svako temeljitije razmatranje bilo kojeg fenomena što na neki način izgleda značajnim ili pažnje vrijednim u svom vremenu ako hoće da postigne neku osnovu za historijski pozitivnu orijentaciju, akciju ili pak samu interpretaciju koja, historijski govoreći, nikad nije neutralna ili irelevantna, moralo bi direktno ili indirektno voditi računa o svim planovima dešavanja povijesne zbilje. no uza sve iskustvo i povijesno, i znanstveno, i filozofsko, i umjetničko i ono što ga dnevno akumulira životna praksa, ostajemo najčešće prikraćeni u mogućnosti da međusobno povežemo i obrazložimo bez sumnje povezane pojave i da ih pomirimo u samoj našoj doživljajnoj sferi. naprotiv, kadri smo povodeći se za motivacijama najintimnijih reakcija posve zaklopiti oči pred historijskim realitetima ili ih pročitati drukčije nego što oni zaista jesu. to ide dotle da se u suvremenom svijetu često nisu u stanju međusobno prepoznati ni identične težnje, a opterećenja najrazličitijih vrsta koja pritišću ili skreću jasan i čvrst pogled u životnu realnost i njene prave zahtjeve tolika su da smo nerijetko skloni ili odreći se svakog pokušaja da u njoj nešto učinimo i izmijenimo ili krenuti njenim fatalnim tokom zaboravljajući posve što je čovjek. no nijedna od tih pozicija nije ona koja nam u današnje vrijeme treba, koja nam treba kao nužnost daljeg historijskog koraka, kao potreba neprestanog i upornog antiprivida. ta pozicija antiprivida, međutim, teško je osvojiva, teže ju je danas održati nego što je to ikad bilo, ali ipak moguće. ta mogućnost leži u što kompleksnijem spoznavanju, što potpunijem predočavanju povijesne zbilje i svrhovitosti svake naše akcije u njoj.

u višestepenoj složenosti i slojevitosti aktuelne problematike nailazimo u prvom redu na nedoraslost ljudske svijesti i ograničenost predodžbene moći koje posve zastranjaju, ne uspijevajući stvoriti adekvatnu i sukladnu sliku o cjelini aktuelnog svijeta i smislu njegova mnogostrukog kretanja i usitnjavaju se i razmrvljuju u sve većoj oskudici stvarno ljudske slobode, dopuštajući nedopustivu razliku, čiji su razmjeri enormni, između onoga što čovjek jest po nuždi i onog što bi mogao biti. upravo takvi uvjeti, unatoč postojećih začetaka njihova prevladavanja što su već vidljivi u dobrom dijelu svijeta, određuju da je mjera slobodne ljudske participacije u sudbini svijeta još uvijek minimalna, da su povijesna, idejna i socijalna problematika u glavama ljudi odvojene debelim pregradama i da su znanost, društvo i umjetnost realnosti ili fikcije po sebi. kako onda spoznati i uvidjeti da se socijalni problemi ne mogu rješavati bez idejnih raščišćavanja, odnosno bez ubrzavanja nužnih povijesnih procesa, da ono što otkrije znanost nije u povijesnom smislu zaista efikasno ni valjano dok ne postane opća svojina društva, da je umjetnost u svemu tome nužni ali akcesorijski fikat ljudske moralne svijesti sve dok ljudi nisu svoja svojina. nadalje, nije li razumljivo da nedostatnost uviđanja svih konzekvencija koje bi trebali izvršiti pomaci pojedinih od tih oblasti na svaku od njih, mora uzrokovati jednaku nedostatnost zajedničkog kretanja i da je upravo nepotpunost njihovog međusobnog ostvarivanja uzrok moralne i idejne podvojenosti i svih neljudskosti ljudskog svijeta.

kako, definirajući shematski povijesnu situaciju kao fazu u kojoj se klasične formacije kapitalističkog društva razučuju i rastaču unutrašnjom evolucijom proizvodnih snaga koje se sve više i protiv vlastite volje približavaju uviđanju neophodnog procesa socijalizacije kao svjetske historijske perspektive, i shvaćajući idejne implikacije toga procesa u problemu otuđenja kao kočnice sagledavanja pravog lica vremena, bilo da to otuđenje potječe iz dominantnih zakona robnih vrijednosti, bilo iz povlašćenih vrijednosti položaja u državnom aparatu, kako dakle sagledati, riješiti i sprovesti osnovni socijalni problem: raspodjelu svih materijalnih i duhovnih dobara po jednakoj mjeri.

prije svega trebalo bi uvidjeti da je to nužnost ne samo teoretska, trebalo bi, naime, da se po toj nužnosti preobrazu proizvodni sistemi i izvrše odgovarajuće mijene u ljudskom mišljenju; trebalo bi na koncu tu neophodnost spoznati i u svim saznanjima koja o prirodi i svijetu pruža znanost, a po kojoj će se prije ili poslije i ljudsko društvo u svojim unutarnjim strukturama morati preoblikovati i ustrojiti.

no upravo znanost sa svim svojim pobjedama pokazuje koliko je ona daleko od čovjeka predstavnika vrste i koliko se čovjek od čovjeka u toj vrsti udaljuje, koliko znanost, gubeći totalnost svoga

smisla, napušta skromnu mjeru njegovih potreba i svodi dimenziju njegova duhovnog egzistiranja na neuporedivo nedostojan nivo usporedi li se ono što ona može s onim što mu pruža. čovjek je, naime, dopustio da se znanost izvlasti ispod njegove kontrole, isto kao što joj je dopustio da se izvlasti ispod vlastite kontrole, ispuštajući tako mogućnost da dođe do vlasti i nad sobom i nad njom. baš zato ne smije se od nje odvrćati, nego golemo iskustvo što je u njoj sadržano učiniti svojim.

on to zasad još uvijek ponajbolje uspijeva u smislu opredmećenja toga iskustva pretvarajući ga u sisteme tehnologijske i industrijske organizacije i proizvodne prakse, koja se razvija svojim jednoznačnim smjerom stalnog progressa zapuštajući paralelnost istog napredovanja na planu socijalizacije ostvarenih i ostvarljivih vrijednosti, čime u isto vrijeme sputava ostvarivanje mogućih ljudskih vrijednosti i opći historijski proces uljudjenja svijeta. tako je ogromni napredak nauke posve relativnog značenja uzme li se u obzir stupanj efektivnog korištenja njenih dostignuća spram potreba ljudstva koje njenu intervenciju traži, a osobito uzme li se u obzir ogromna udaljenost načina predočavanja što se u njoj uspostavlja od rezoniranja i poimanja prosječnog čovjeka.

to stanje posvemašnje nesukladnosti dijeli i umjetnost, i svojim uzrokom, i svojom pojavom, i svojim značajem i svojim smislom, koji ona, ma kakva bila, ne može ne imati. ona ga ima i kad je sama izražajnost kao etički smisao krajnje ljudske sučeljenosti s nerješivim, ima ga, i on je apelativan kad se javlja kao provokativni istup ili nihilistički ispad, a ima ga osobito, i on je nadasve konstruktivan, kad se ispoljava kao pozitivni pokušaj razumijevanja povijesnih realnosti i zakonitosti kretanja i postojanja svijeta i društva, kad, tražeći svoj smisao, traži put produživanja svojih energija u neposrednu društvenu akciju. no i bez takve njene izričite volje umjetnost je kadra značiti i obilježavati najneprimjetnija kretanja i pomicanja u tektonskim poremećajima društvenih struktura i u napuklinama okamenjenih mentalnih shema; ona je prva kadra osjetiti što je u vremenu novo vrijeme, jednako kao što je kadra provocirati i ironizirati samu sebe kad su joj dopuštene društvene granice uske, i značiti svoj besmisao kad joj smisao nije omogućen, konačno, tko bi to mogao poreći, umjetnost prva ukazuje na ono što se raspada i sama u tom učestvuje, makar se i nje same to ticalo, i prva navješćuje ono što treba očekivati i što treba graditi, makar to i protiv nje same bilo. ona prva žrtvuje svoje iluzije.



bilo je s početka stoljeća duhova, »ideologa formalnog racionalizma«, koje bismo mogli nazvati profetama modernog doba. vidjeli su, naime, ono što drugi tada nisu vidjeli, ono što mnogi danas još ne vide. vidjeli su, na primjer, da stroj nije nešto što se može ignorirati, da njegova logika nije samo za bankare i industrijalce, da će biti pogubna usvoje li je samo oni. vidjeli su u stroju ne izvor profita nego moćno sredstvo preobrazbe svijeta i stali su zamišljati tu preobrazbu terminima industrijskog vremena, zaboravljajući kako stroj može biti i zloupotrebjen. ta zloupotreba učinila je njihove ideje utopijama, i pred političkom realnošću oni su morali ustuknuti, ustuknuli su nemoćni ne samo pred nacizmom, nego još prije, u ranim godinama izgradnje prve socijalističke zemlje, njihov je entuzijazam naišao na nepremostive prepreke. novo mišljenje u prostorno-vremenskim odnosima koje su usvojili nije bilo kadro obuhvatiti kompleksnost povijesne situacije; vrijednosti koje su apsolutizirali bile su statične, premda ne samo moralnog reda, a i procesi disolucije svih formacija staroga svijeta bili su još daleko od toga da se završe. ti procesi još i danas traju u svojim transformacijama što slijede mogućnosti prilagođavanja historijskim zahtjevima prevodeći ih u isključivu domenu neograničenog tehničkog prosperiteta, uz koji vezuju svu svoju sudbinu. fatalistička trka forsiranog i jednostranog tehnicističkog razvoja povukla je u svoj kovitlac sve raspoložive snage, otuđujući ih dokraja u besciljnosti časa iz kojeg se ne da sagledati ni jučer ni sutra. ljudska iskonska prirodnost kriknula je tada najmuklijim i najbolnijim krikom tražeći grčevito svoj odziv u golom i gluhom krilu materije. na tom pragu krajnjeg sučeljavanja morao se desiti makar i djelomičan preokret. uostalom, on se već davno desio u najodmaklijim misaonim spoznajama, ali u društvenoj sferi njegove su reperkusije polaganije i bolnije. ipak uzrokovale su gotovo kompletnu destrukciju svih sakraliziranih građanskih vrijednosti premda nisu uništile glavnog i posljednjeg idola — pojam

robe. on je i strah pred svjetskom kataklizmom i nesagledivim ponorom pretvorio u novac, posve otupljajući zbunjenu oštricu nesuđenih pobunjenika. ipak, jasno su se ispoljili u njihovu izrazu impulsi konačnog definitivnog razbijanja forme kao zadnjeg ostatka klasičnog načina mišljenja fiksnim oblicima. među pojmove o funkcioniranju osjećajnih i doživljajnih mehanizama prodrli su i pojmovi indeterminizma a ne samo relativiteta, kao i zakon vjerojatnosti i bilo je omogućeno i javljanje višeg načina mišljenja kompleksnim strukturama. a ono posve nadilazi usku problematiku ljudske osjećajne sfere i interese individualnog psihizma. pitanje drugog čovjeka prirodno se javlja ne samo iz romantične nostalgije za ljudskim nego iz neophodnosti uviđanja da jedan nije ništa i da su tek svi sve. otvara se spontano mogućnost historijske projekcije. mogućnost ideologije razumijevanja zbivanja svijeta



nove tendencije javile su se spontano u toj klimi koju je stara evropa prva osjetila. pozitivan odnos spram naučnih spoznaja tradicija je pionira moderne arhitekture, neoplastičara, bauhausovaca koja je, premda se nije izivila, ostala živa. živo je još bilo i pouzdanje u potencijalnu preobražavačku moć tehnike i industrijalizacije, a ukorijenjena misao marxove nauke činila je konstruktivnim pristup socijalnim promjenama i problemima. bila je zato u evropi moguća i prva kritika i prva suprotstavljanja komponentama korupcije i otuđenja i odlučan zahtjev za demistifikacijom pojma umjetnosti i umjetničkog stvaranja, za raskrinkavanjem dominirajućeg utjecaja umjetničkog tržišta koje spekulira umjetnošću, tretirajući je kontradiktorno i kao mit i kao robu. bila je moguća i težnja za prevladavanjem individualizma i duh kolektivnog rada; jasno je ispoljena i napredna politička orijentacija, a umjetnička problematika usredotočena je ne na pitanje unikatnog umjetničkog djela nego na plastično-vizuelna istraživanja s nastojanjem da se utvrde objektivne psihofizičke osnove plastičnog fenomena i vizuelne percepcije, isključujući tako unaprijed svaku mogućnost upletanja subjektivizma, individualizma i romantizma, čime su sve tradicionalne estetike opterećene. razumljivo je da su odlučno prihvaćeni i principi industrijske proizvodnje kao najefikasniji instrument i način brze socijalizacije materijalnih i duhovnih vrijednosti, pa se prema tome i radovi nastoje koncipirati u tim terminima kako bi se učinili umnoživim i pristupačnim.

uz ta osnovna obilježja, koja su i pismeno proklamirana, pripadnici novih tendencija pokušali su, i još pokušavaju, i praktično provesti te stavove, uviđajući usku povezanost svih idejnih kategorija i nužnost kojom se uvjetuju predodžbeno i praktično, odnosno proizvodno i njegova reperkusija socijalno, to jest kulturno, pa su zato najnapredniji među njima htjeli u problematiku svoga rada i svojih istraživanja uključiti ne samo naučne predodžbe o promjenama slike svijeta, nego i praktične zahtjeve koji izlaze iz zakona proizvodnosti i iz sagledanja novih socijalnih struktura i novih pojmova socijalnosti.

sve te promjene što se dešavaju u svijetu koje postepeno brže ili manje brzo proživljavamo i koje čine svu onu kompleksnost aktuelnog života na svim planovima i na svim sferama dešavaju se i na neki način sumiraju i u vizuelnoj domeni, mijenjajući i moć i način našeg percipiranja vizuelnih fenomena, koji time što bivaju uočeni, odnosno psihički usvojeni, proširuju cjelokupnu aparaturu našeg doživljavanja, koje onda time postaje pripremljeno i oboružano i za prihvaćanje — svjesno ili nesvjesno — i svih onih faktora kompleksne fenomenologije svijeta i društva pred kojom smo inače često nemoćni i kao promatrači i kao učesnici. upravo o tom smislu moguća je efikasna uloga umjetnosti kao aktivnog spoznajnog instrumenta i integrirajućeg elementa svih naših spoznaja, moguće je i vizuelno kaptiranje naučne realnosti ne u nekom objektivističkom nego u procesualnom smislu, koji je jedini otvoreni i živi način mišljenja svijeta, s kojim bi se, da bi bilo pravo, moralo izjednačiti i svako mišljenje o svijetu. tu nestaje i posljednji transcendentalizam kao ljudsko objašnjenje neljudskog, to jest nepoznatog i neusvojenog, pa se dokućena zakonitost svijeta psihofizički usvaja preko vizuelnoestetske egzemplifikacije njenih uočljivih fenomena.

na tom stupnju, logično, i sam pojam umjetnosti mora pretrpjeti odlučnu promjenu i izbrisati se kao takav, a umjetnost bi morala pretrpjeti nužnu scientifikaciju. ona, naime, mora ići

onom linijom koja će sve više umanjivati komponente izraza, jednako kao što će njeno psihološko i socijalno potjecanje sve manje proizlaziti iz nužne emotivne suprotstavljenosti društvenim kondicijama, odnosno rekompensaciono izbijati kao inkarnacija fundamentalnih suprotnosti u kojima je individua bespomoćna i nezaštićena. novi korak, dovoljno velik da prijeđe, odnosno nadiđe to stanje, bio bi onaj koji bi te elementarne društvene suprotnosti uključio mimosubjektivno u spoznaju općenitih zakonitosti, koje same po sebi mogu i moraju postati glavni predmet umjetničkog, odnosno naučnog interesa i biti integrirane u djelovanje koje prelazi statički pojam djela sa svim determinantama njegove naravi kao unikatnog i neponovljivog, i postati bitne konstituente toga djelovanja, odnosno samo to djelovanje. razlika umjetnost — nauka tu se na neki način dokida. dokida se u svojoj sadašnjoj izraženosti, ali možda ne potpuno. problem se rađa oko pitanja svrhovitosti ne samo umjetnosti nego i nauke. jasno je da upravo posebnost svrhovitosti umjetnosti opada paralelno s opadanjem, odnosno s gubljenjem pojma umjetnosti, ali sve se to može dešavati tek u onolikoj mjeri koliko se bude ostvarivala društvena svrhovitost nauke. od toga, naime, glavnog zahtjeva aktuelne povijesti, od toga procesa koji će jedini omogućiti put potpunog osvještavanja svijeta, zavisi mogućnost preobražavanja umjetničkog čina i u društveni čin, a prema tome i društvenog čina u umjetnički, to jest mogućnost dokidanja nužnosti umjetnosti kao posebnog društvenog fenomena.

●
pozitivna srž novih tendencija leži upravo u takvom sagledavanju historijske zbilje i u takvoj usmjerenosti djelovanja koji prelaze i okvire individualne akcije i okvire umjetničke akcije. postavljajući se otkrivački i istraživački spram kompleksne realnosti vremena i računajući u isto vrijeme sa svim njenim vidovima ona u svom krilu gaji klicu jedne opće i sveobuhvatne prevratničke ideje koja se ne želi ispoljiti ni buntovnički ni rušilački niti ikakvim činom kratkog daha. istraživački pristup jest takav stav koji znači prihvaćanje sa željom mijenjanja, koji spoznato i utvrđeno hoće pretvoriti u primjenljivo, u bitnu praksu. po tome je suštinski problem: ostvarivati praksu koja bi u sebi uključila kritički stav prema onome što je kao takvu onemogućuje i stalno zadržala mogućnost suda i rasuđivanja, a prema tome i mogućnost vlastitog korigiranja. opasnosti zastrašivanja i skretanja energija, naime, stalno su prisutne, prizma društvene suprotnosti stalno ih cijepa i odvrća od jedinog efikasnog puta — penetracije u same društvene strukture. upravo u probijanju društvenih barijera, mentalnih okoštalosti, rutinskih shema i svih otpora nepreustrojenih proizvodnih odnosa i njihovih nadgradnji sadržana je još uvijek historijska nužnost umjetnosti i nikakva sredstva u tom poslu nisu joj suvišna. ali umjetnost se od tih oklopa krši ili odbija makar kako nasrtala uzaludno se batrga i konačno potčinjuje ostaje li samo u imaginativno-emotivnoj domeni. ona mora izvršiti prodor u vanpoetsko i izvanljudsko jer se bez toga danas više ljudsko ne da obogatiti.

bez konvencionalnih predrasuda

ograničenih individualnih sklonosti
privatnih ambicija
ličnih profesionalnih interesa
tereta idejne ukočenosti
građanskog malodušja

mogu se u krugu novih tendencija uočiti i konstatirati

smjer nastojanja koja iz ustajalih voda univerzalne likovne situacije energično kreću prema novim područjima oblikovanja ideja i materije
metode mišljenja koje su duboko ukorijenjene u aktualnoj stvarnosti i paralelne sa progresivnim ideološkim stavovima našega vremena.

jasne konture ciljeva koji nisu izolirani u slojevima artističkoga staleža a poklapaju se sa socijalnim potrebama najvišega tipa

zato akcija u dvoranama gradske galerije ne će zadovoljiti znatiželju mondenih dokoličara a posve će razočarati i najambicioznije sportaše na području slikarstva i likovne kritike
prisutnost djela i plodova eksperimenata pionira nove likovnosti ne će biti tek svojevrsna senzacija za »neupućene« nego i oštri predmet spoticanja za sve duhove koji svoj autoritet grade na kapitalu provjerenih i posvećenih iskustava

ako budemo dopustili da sumnje oklijevalaca budu ubitačne

djelima konkretista kinetičara strukturista i drugih u okviru novih tendencija budemo pristupili sa kriterijima koji su karakteristični za veletrgovce na faubourg saint honoré učinit ćemo krivo

jer linija koja vodi od struktura dorazijevih od mnogoznačnih ideograma kniferovih do svjetla kaptiranog u tvari pleksiglasa pohla do prostornih struktura morelletovih i konačno do posve oslobođene svjetlosti u konstrukcijama le parca i drugih
to je linija koja po svoj prilici ne obilježava samo jedan stilistički zaokret nego stilsku prekretnicu

materija više ni u kom slučaju nije nosilac nekih deskriptivnih vrijednosti a nisu već ni njezine posebne karakteristike prikladne da ponesu glavnu ili koju istaknutu temu djela i zato su boje konačno ugasle

draž slučaja u toku izvedbe više nije poželjna i cijelo je svoje mjesto ustupila maksimalnoj tehničkoj čistoći i tačnosti pa stoga sama izvedba i nije uvijek u rukama autora ideje i projekta djela nego se ostvaruje u radionici specijalista ili u tvornici

vrijeme koje je teklo ritmom rotacije kazaljke na satu već se odavna zaustavilo a njegove su mjere najprije potonule u dubinama mislenoga prostora i konačno se sada vratilo na površinu i u tkiva geometrijskih struktura u vidu pravilnih jednoličnih kvanta kojih je kompletna suma beskonačna

prostor u kojemu su valjane tri dimenzije pripada prošlosti a to nije tako jedino na području plastičkoga oblikovanja

ni u kom se slučaju u dimenzijama i proporcijama djela ne ponavljaju dimenzije i proporcije koje su već postojale u praktičnom prostoru

nikakva ranija mjera nije u djelu interpretirana nego je praktični prostor iskorišten za samostalnu mjeru djela samoga

u prostornoj orijentaciji djela dominantne su vizure u konačnom odumiranju a napose je naglašena kontinuirana izmjenljivost stajališta promatrača ili je instituirana promjenljivost oblika fizičke stvarnosti djela

jednom se ta promjenljivost realizira kao posljedica promjena upada svjetla a na ekstremnim su položajima upotrebljeni posebni motori ili električni kontakti

funkcija je umjetničkoga djela u vremenu koje upravo prolazi bila u reprezentaciji izvjesnih trajnih vrijednosti ili njihovih formula

reprezentiranje tih kvaliteta odrazilo se i u trajnoj reprezentativnosti djela samih a njihov je materijalni opstanak napose bio osjetljiv za djelovanje zuba vremena

realizacije autora u krugu novih tendencija stoga nemaju karakter i značenje definitivno završenih djela nego značaj akcija kojih se opseg i sadržaj ne iscrpljuju u fizičkom trajanju jednoga jedinoga primjera pa su prema tome i relativno vrlo imune prema iluziji o vječnosti umjetničke kreacije

smisao je djela koja se pojavljuju na liniji novih tendencija da njihova prisutnost aktivno participira u dinamici suvremenoga života a to

bez mistike

aristokratičnosti svoje vrste
romantične uzbudivosti i
na način dostupan svakome

priznat ćemo

osobitu koncentraciju ideja
rafiniranu osjetljivost prozirnih struktura
sjajnu dosljednost u provedbi zamisli
zavodljivu slobodu igre sa tisuću varijacija
delikatnost vizija
naivnu smionost koja je jednaka iskusnoj mudrosti
ljepotu koja je nalik na onu prirodnih fenomena

prigovorit ćemo tu i tamo ovome ili onome

ponavljanje misli koje nije osvojio
nametnuo nam svoju intimnu povijest
pobrkao akciju gradnje sa misterijem razaranja
stvarne posljedice djela podredio jeftinom učinku
ljepotu nadomjestio dopadljivošću

zahvalit ćemo svima jer su došli i datume na našim kalendarima pomaknuli na dan današnji bez ikakva zakašnjenja

kalendar

pojedinci, grupe i izložbe koji su indirektno ili direktno prethodili pojavama u okviru novih tendencija.

- 1914. — giacomo balla: plastico mobile
- 1915. — vladimir jevgrafovič tatlin: kontrareljefi
- 1920. — marcel duchamp: staklene ploče u rotaciji
- 1921. — johansen: konstrukcija u ravnoteži
- 1926. — josef albers: transformacije na plohi
- 1930. — moholy-nagy: svjetlosni rekvizit
- 1931. — wladyslaw strzeminski: unističke kompozicije
- 1932. — alexander calder: dancing torpedo shape
- 1933. — bruno munari: nepotrebna mašina br. 2.
- 1935. — moholy-nagy: prostorni modulator
- 1938. — victor vasarely: studija pokreta
- 1941. — o harriet heiner: kinetička skulptura
- 1943. — piet mondrian: victory boogie woogie
- 1948. — jean tingely: prva geometrijska djela s motorom
- 1951. — zagreb, osnovana grupa »exat 51«
- 1952. — milano, galerija annunciata: izložba »mac« djela u kretanju, promjenljive slike, prostorni modulatori
- 1953. — jaacov agam: slike u pokretu i promjenljive slike
- 1953. — pol bury: slika u pokretu
- 1953. — bruno munari: direktne i polarizirane projekcije
- 1955. — charles eames: »do nothing« — mašina sa sunčanim motorom
- 1955. — paris, galerija denise rené: izložba »pokret«
- 1956. — enzo mari: djela sa višestrukim efektima
- 1956. — karl gerstner: tangencijalni ekscentar
- 1957. — paris, osnovana grupa »equipo 57«
- 1959. — len lye: opipljiva skulptura u pokretu
- 1959. — antwerpen galerija g 58 hessenhuis: izložba — vision in motion
- 1959. — paris, prva izložba pokretljivih i umnoženih djela »mat«
- 1960. — bruno munari: kontinuirane strukture
- 1960. — diter rot: promjenljiva djela
- 1960. — r. j. soto: djela s kinetičkim efektom
- 1960. — milano, galerija danese: izložba pokretljivih i umnoženih djela »mat«
- 1960. — padova, osnovana grupa n
- 1960. — paris, osnovana grupa za istraživanje vizuelne umjetnosti
- 1960. — milano, galerija pater: izložba miriorama 1.
- 1960. — milano, galerija danese: izložba pokretljivih i umnoženih djela mat
- 1960. — zürich, kunstgewerbemuseum: izložba kinetička umjetnost
- 1960. — tokyo, nacionalni muzej moderne umjetnosti: projekcije polarizirane svjetlosti (bruno munari) uz elektronsku muziku (toru takemitsu)
- 1961. — amsterdam, stedelijk museum, izložba: bewogen beweging
- 1961. — zagreb, gradska galerija suvremene umjetnosti: izložba nove tendencije I.
- 1961. — stockholm, moderna museet: rörelse i konsten
- 1961. — copenhagen, louisiana museum, izložba: bevagelse i kunsten
- 1961. — tokyo, galerija minami: izložba grupa t.
- 1962. — milano, venecija, rim, trst, düsseldorf
izložba: programirana umjetnost.
- 1963. — milano, torino, izložba s one strane slikarstva i skulpture

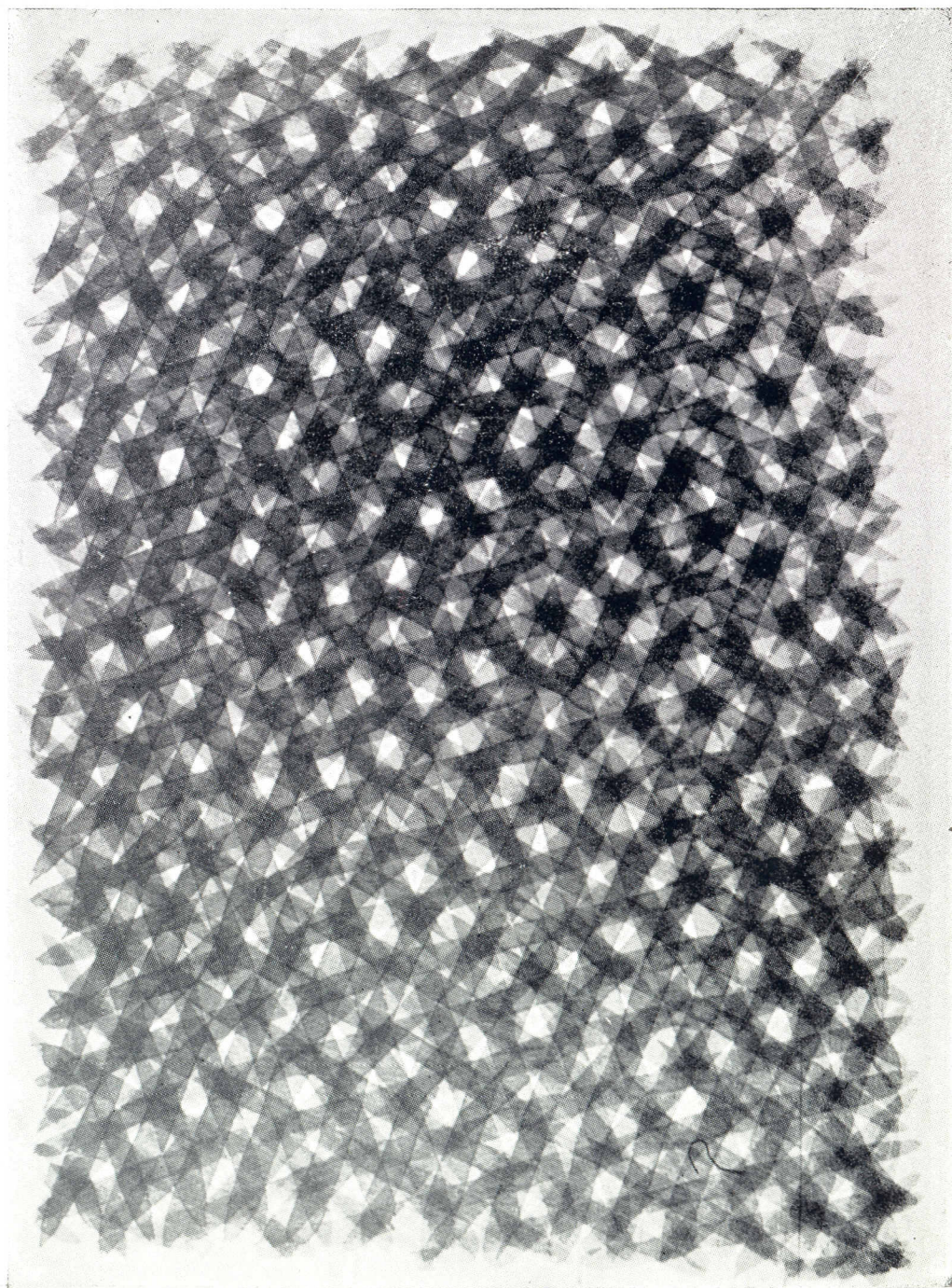
popis izlagača

marc adrian, r. 1930, beč (austrija), radi u beču	25
vcjin bakić, r. 1915, bjelovar (jugoslavija), radi u zagrebu	30
martha boto, r. 1925, buenos aires (argentina), radi u parizu	21
enrico castellani, r. 1930, castelmassa, rovigo (italija), radi u milanu	29
andreas christen, r. 1936, bubendorf, basel (švicarska), radi u zürichu	28
toni costa, r. 1935, padova (italija), radi u padovi	
cruz-díez, r. 1923, caracas (venezuela), radi u parizu	10
hugo rodolfo demarco, r. 1932, buenos aires (argentina), radi u buenos airesu	15
piero dorazio, r. 1927, rim (italija), radi u rimu	1
equipo 57, cordoba (španija), djeluje po raznim gradovima evrope:	4, 26, 27
juan cuenca, r. 1934, puente genil	
angel duart, r. 1930, cáceres	
josé duarte, r. 1928, cordoba	
agustin ibarrola, r. 1930, bilbao	
juan serrano, r. 1929, cordoba	
héctor garcia-miranda, r. 1930. buenos aires (argentina), radi u parizu	6
karl gerstner, r. 1930, basel (švicarska), radi u baselu	11
getulio, r. 1939, udine (italija), radi u udinama	45
gerhard von graevenitz, r. 1934, schilde, brandenburg (njemačka), radi u münchenu	40
groupe de recherche d'art visuel, paris (francuska):	
julio le parc, r. 1928, mendoza (argentina),	49
françois morellet, r. 1926, cholet, marne et loire (francuska)	48
garcia rossi, r. ????	
francisco sobrino, r. 1932, guadalajara (španija)	32
joël stein, r. 1926, boulogne-sur-mer, pas-de-calais (francuska)	22
yvaral, r. 1934, paris (Francuska)	35
gruppo n, padova (italija):	37, 43, 47, 50
alberto biasi, r. 1937, padova (italija)	
ennio chiggio, r. 1938, napulj (italija)	
edoardo landi, r. 1937, felice sul panaro (italija)	
manfredo massironi, r. 1937, padova (italija)	
gruppo t, milano (italija):	
giovanni aneschi, r. 1936, milano (italija)	42

davide boriani, r. 1936, milano (italija)	38
gianni colombo, r. 1937, milano (italija)	41
gabriele de vecchi, r. 1938, milano (italija)	39
grazia varisco, r. 1937. milano (italija)	46
dieter hacker, r. 1942, augsburg (njemačka), radi u münchenu	8
rudolf kämmer, r. 1935, rudolstadt, tiringija (njemačka), radi u münchenu	
julije knifer, r. 1924, osijek (jugoslavija), radi u zagrebu	3
vlado kristl, r. 1923, zagreb (jugoslavija), radi u zagrebu	14
heinz mack, r. 1931, lollar, vestfalija (njemačka), radi u düsselforfu	44
enzo mari, r. 1932, novara (italija), radi u milanu	19
almir mavignier, r. 1925, rio de janeiro (brazilija), radi u ulmu	7
gotthart müller, r. 1936, mauer, donja šleska (poljska), radi u münchenu	9
herbert oehm, r. 1935, ulm, donau (njemačka), radi u ulmu	
henk peeters, r. 1925, den haag (holandija), radi u arnhemu	2
ivan picelj, r. 1924, okučani (jugoslavija), radi u zagrebu	17
otto piene, r. 1928, laasphe, vestfalija (njemačka), radi u düsselforfu	
uli pohl, r. 1935, münchen (njemačka), radi u münchenu	33
karl reinhartz, r. 1932, herne, vestfalija (njemačka), radi u münchenu	13
vjenceslav richter, r. 1917, drenova (jugoslavija), radi u zagrebu	31
aleksandar srnec, r. 1924, zagreb (jugoslavija), radi u zagrebu	20
klaus staudt, r. 1932, otterndorf, niederelbe (njemačka), radi u münchenu	16
helge sommerrock, r. 1942, stuttgart (njemačka), radi u münchenu	12
miroslav šutej, r. 1936, duga resa (jugoslavija), radi u zagrebu	5
paul talman, r. 1932, zürich (švicarska), radi u baselu	36
luis tomasello, r. 1915, la plata, buenos aires (argentina), radi u parizu	18
günther uecker, r. 1930, wendorf, mecklenburg (njemačka), radi u düsselforfu	24
gregorio vardanega, r. 1923, possagno, venezia (italija), radi u parizu	
ludwig wilding, r. 1927, grünstadt, pfalz (njemačka), radi u westheimu / augsburg	34
walter zehringer, r. 1940, memmingen (njemačka), radi u münchenu	23

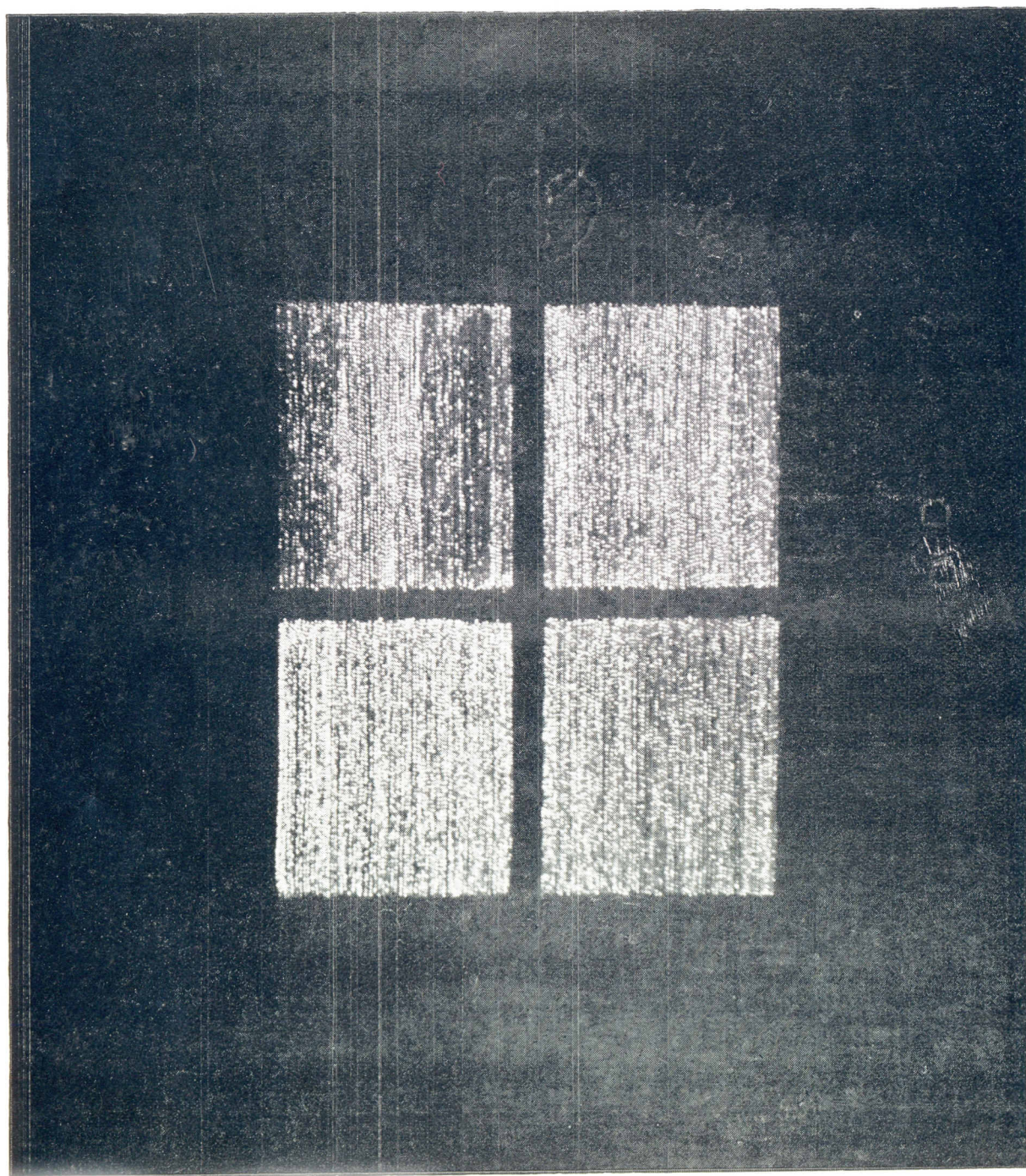
ad personam 2
1962, ulje, 100×81

crvena struktura
1962, akvarel, 71×51 cm



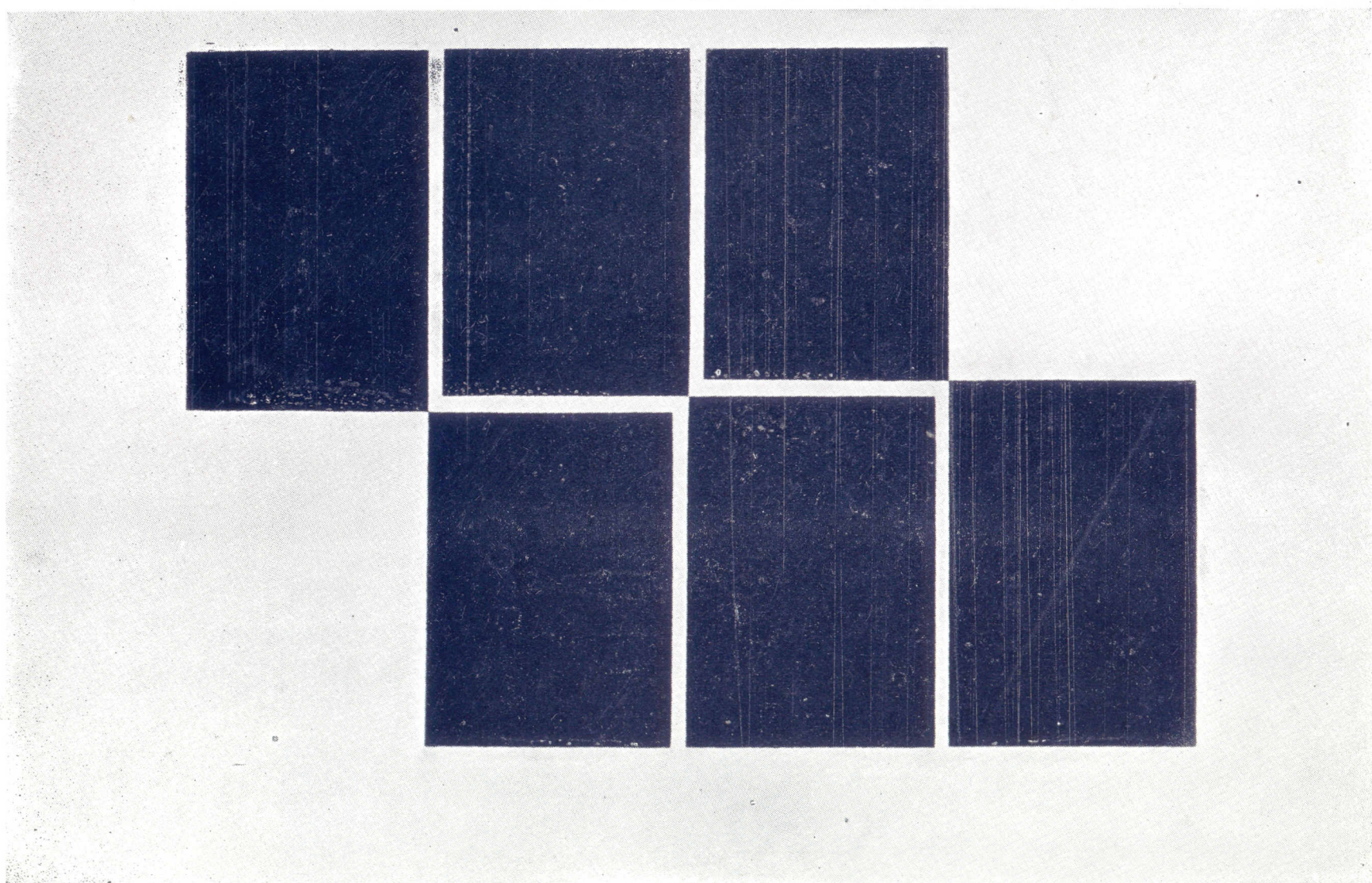
slika sa pahuljicama br. 62—14
1962, pahuljice vate, prozirni najlon, 80×75 cm

vezena slika srebrom br. 62—13
1962, pamučni vez, srebrna žica, 80×75 cm

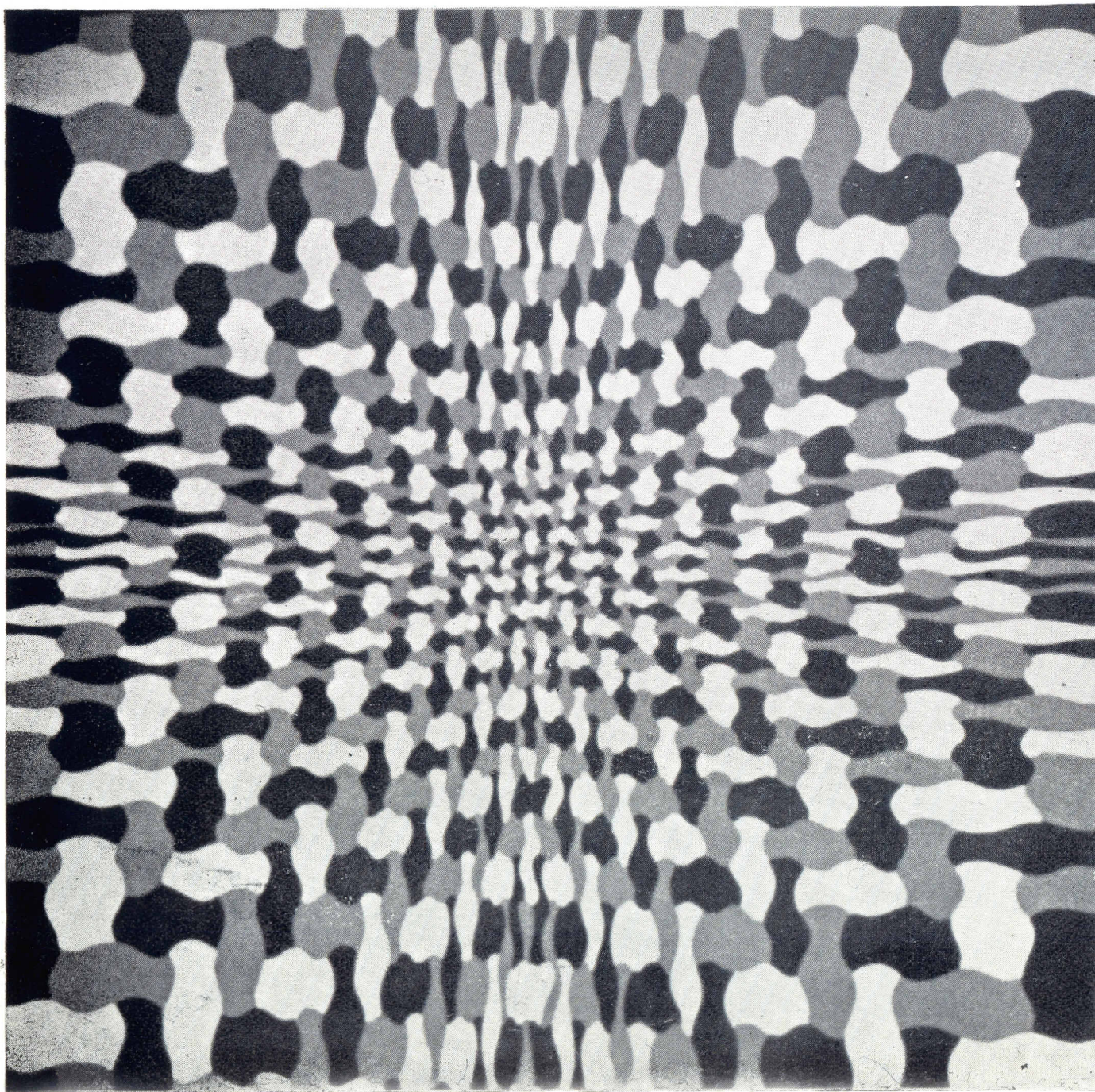


6 pravokutnika
1963, ulje, platno, 140, 50×98 cm

prekinuti meander
1962, ulje, platno, 67×47 cm



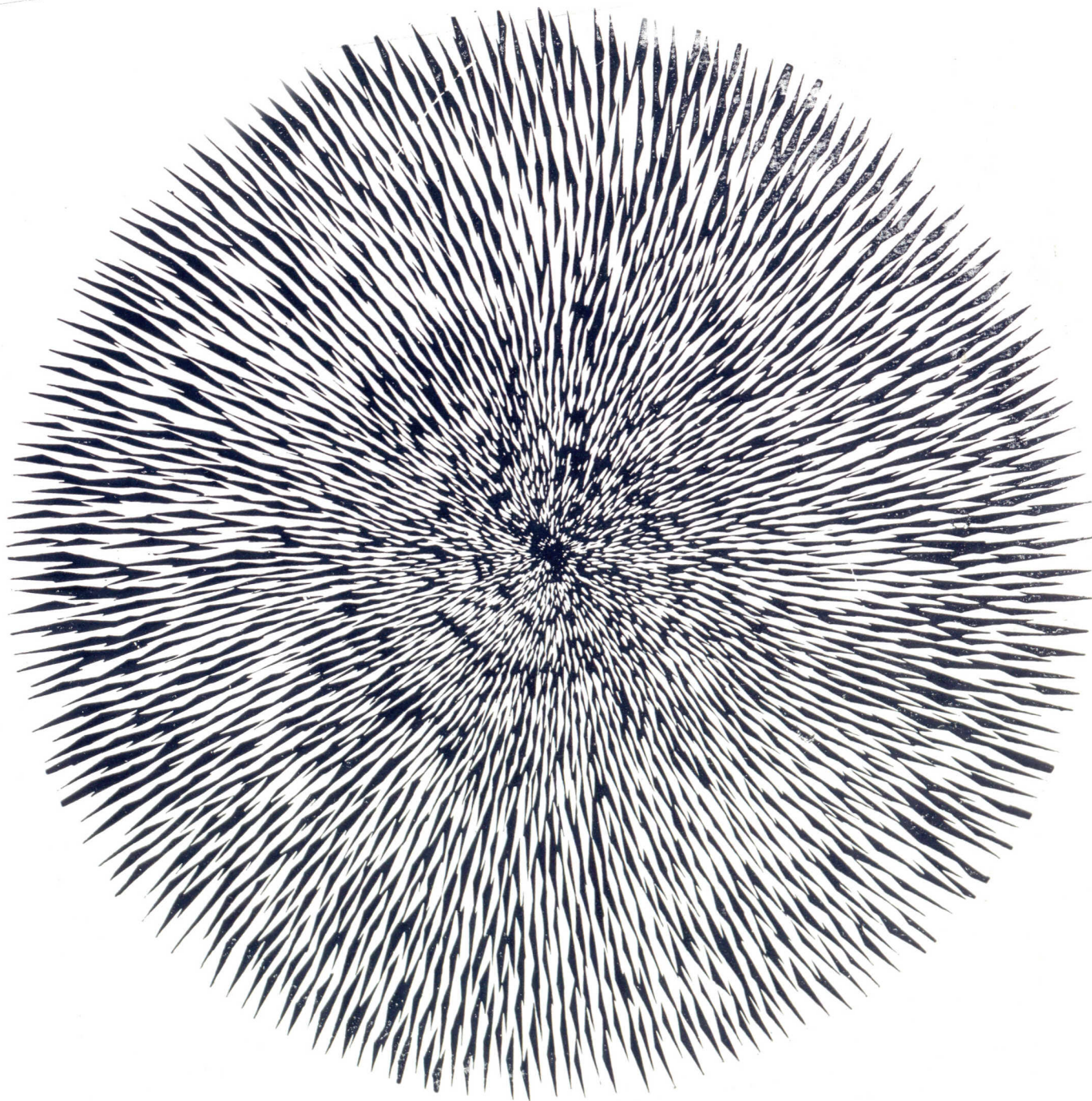
razvoj A
gvaš, 32×33 cm



miroslav šutej

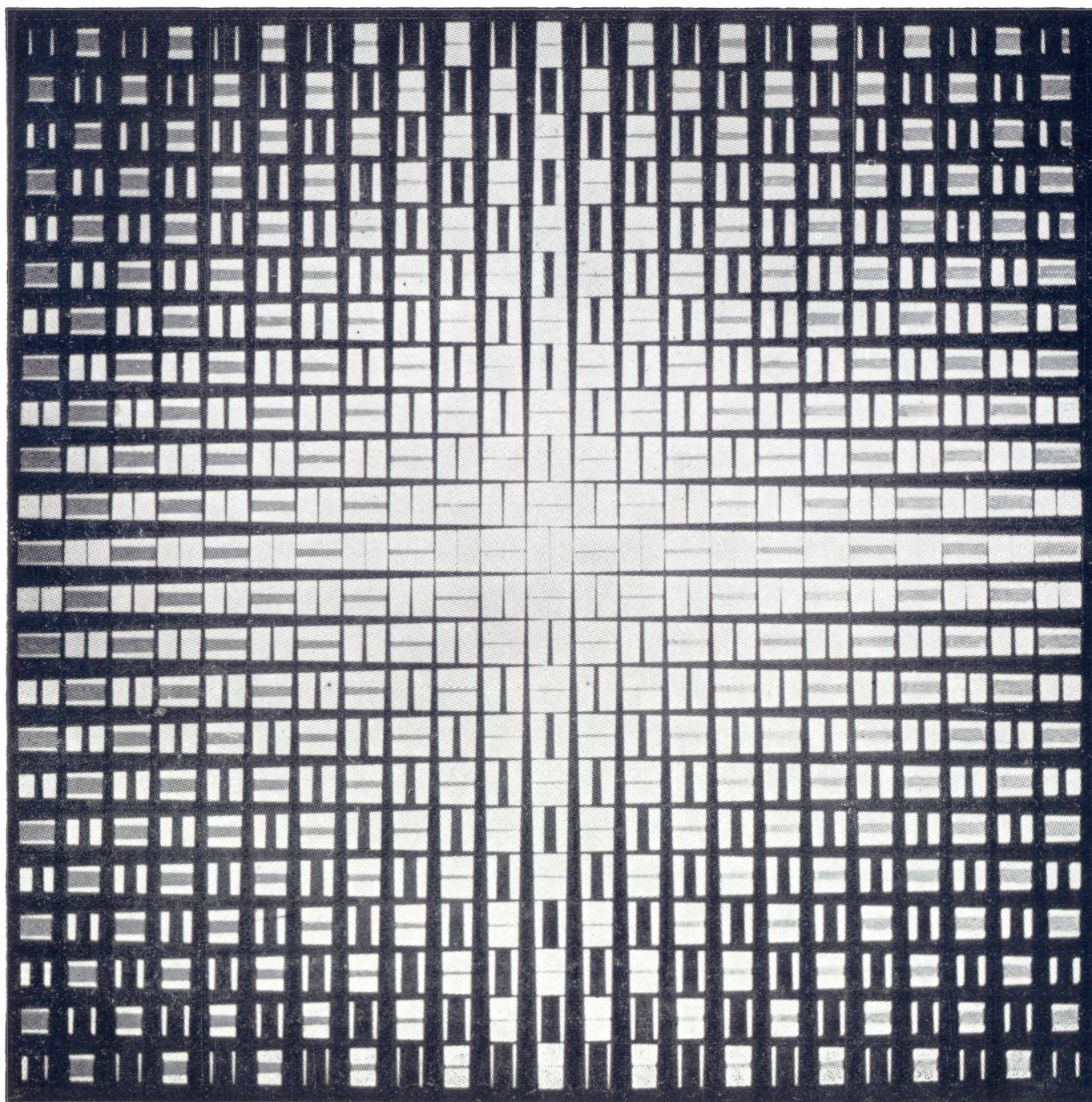
bombardiranje očnog živca II
1963, ulje, platno, Ø 2 m

emisija
1963, ulje, platno, 300×80 cm

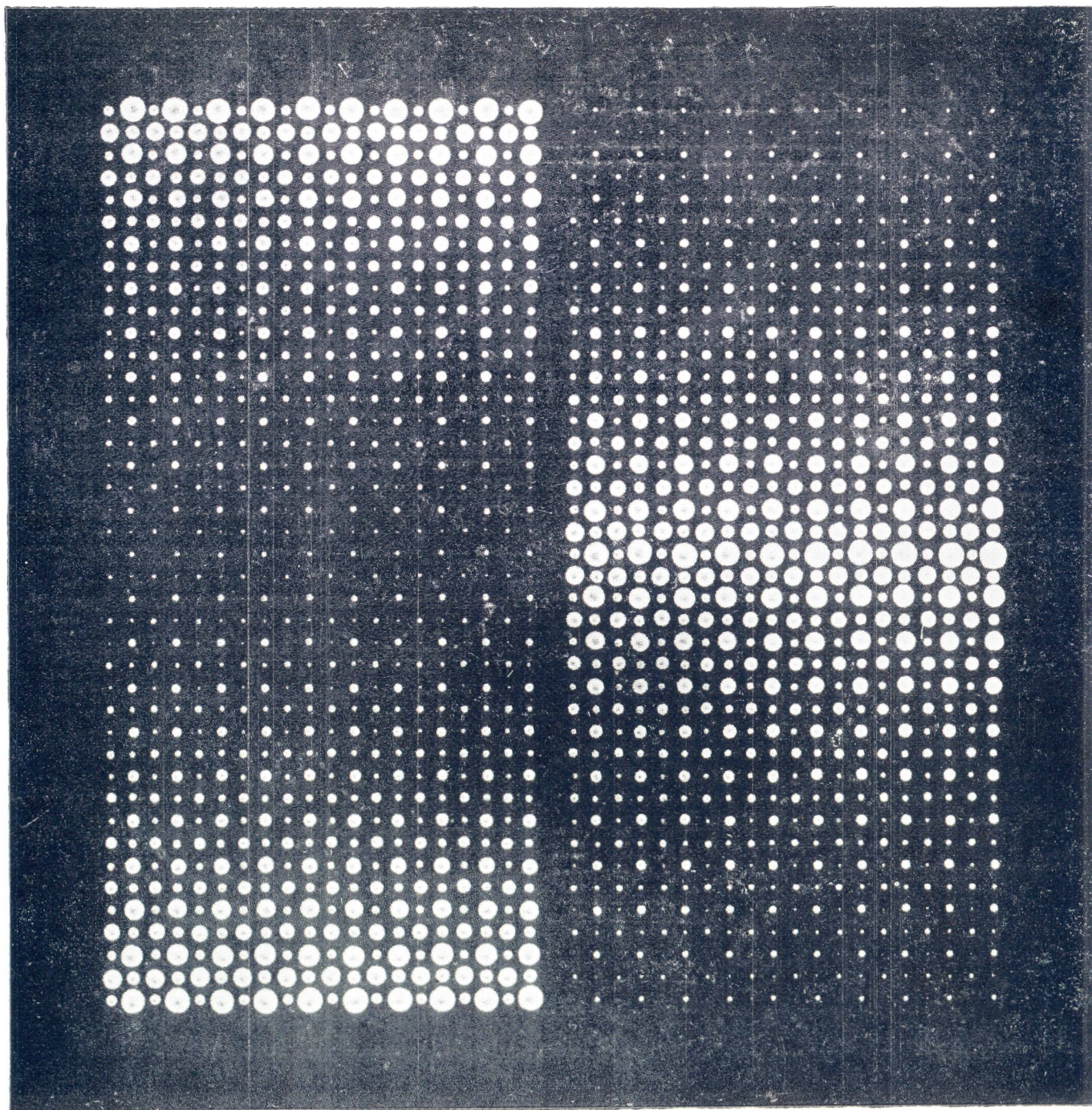


slika br. 8
1962, ulje, 116 80 cm

slika br. 8
1962, ulje, 116 80 cm

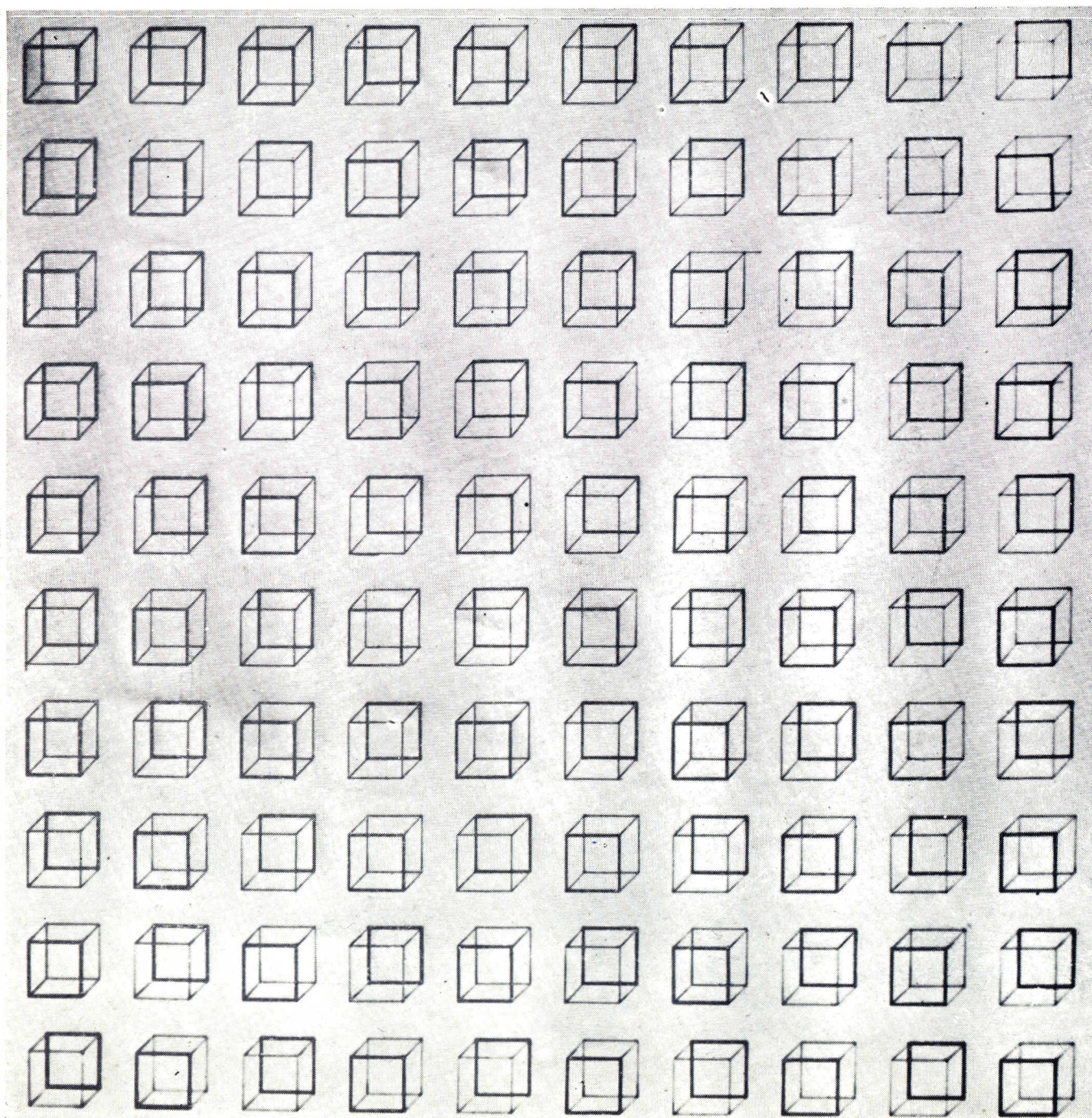


dva pravokutnika
1961, ulje na platnu, 100×100 cm



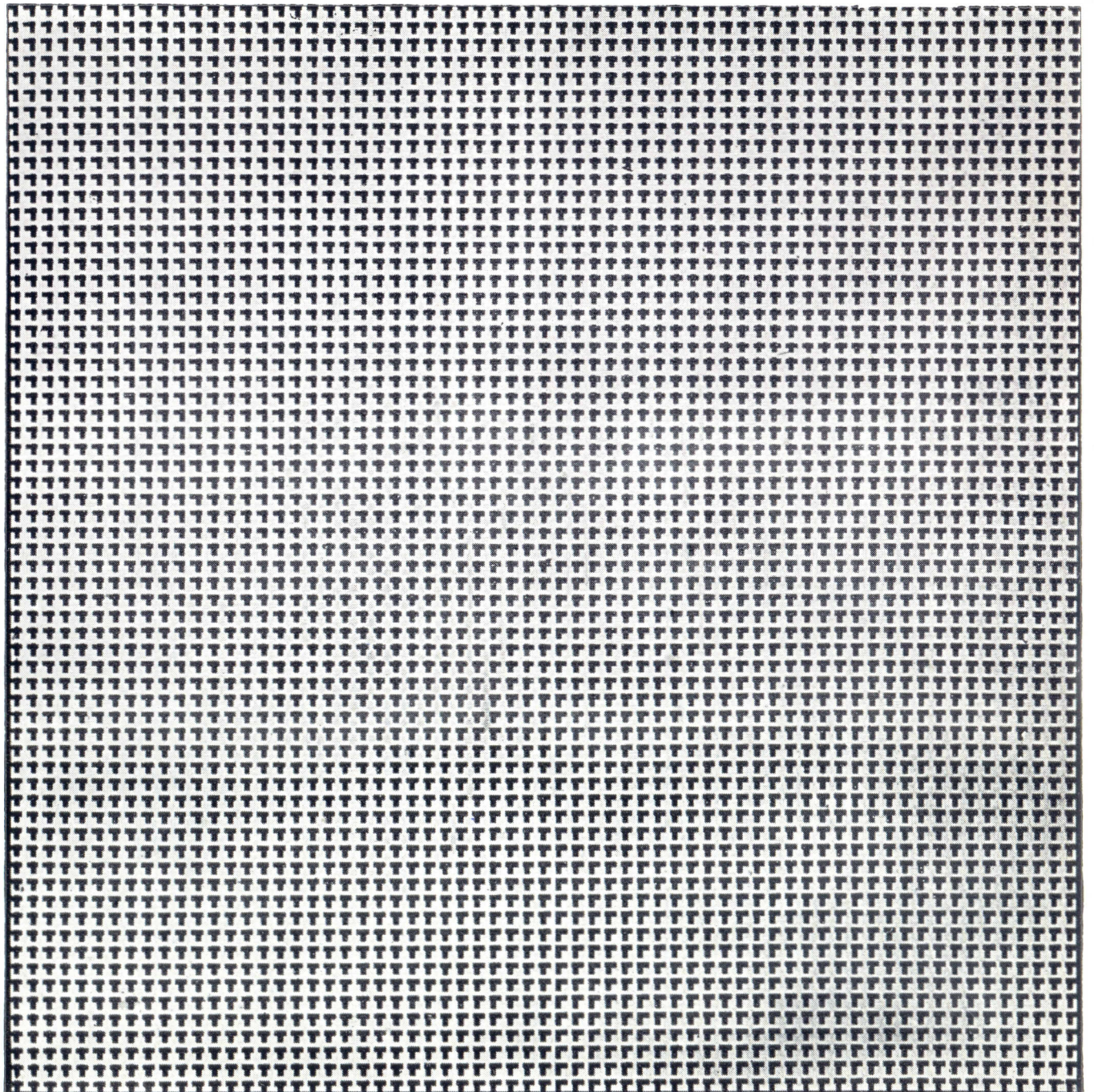
(bez naslova)
1963, crtež kemijskom olovkom, 63×63 cm

(bez naslova)
1963, crtež kemijskom olovkom, 63×63 cm



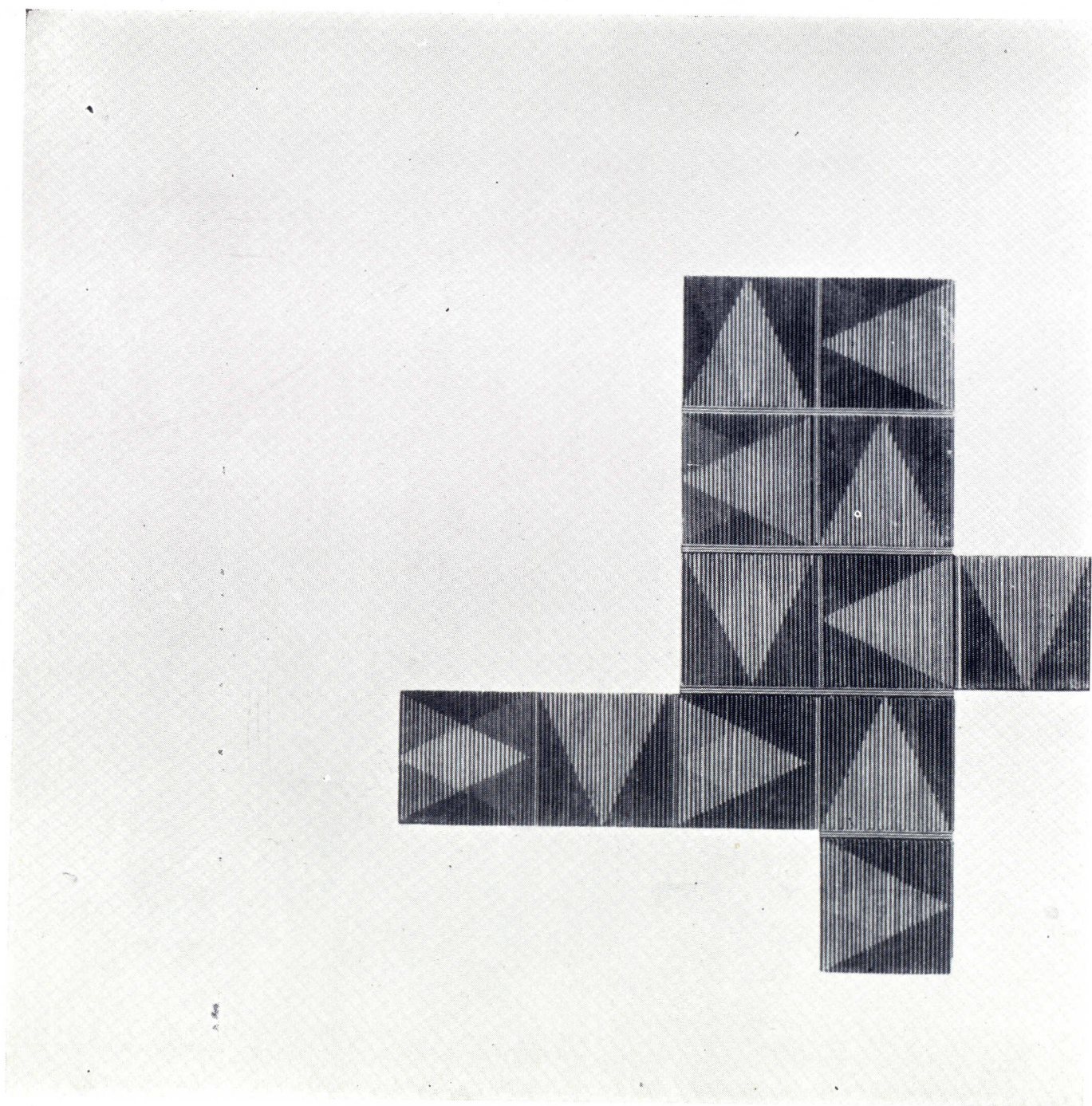
SD 65
1962, serigrafija, 55×55 cm

SD 70
1962, serigrafija, 55×55 cm



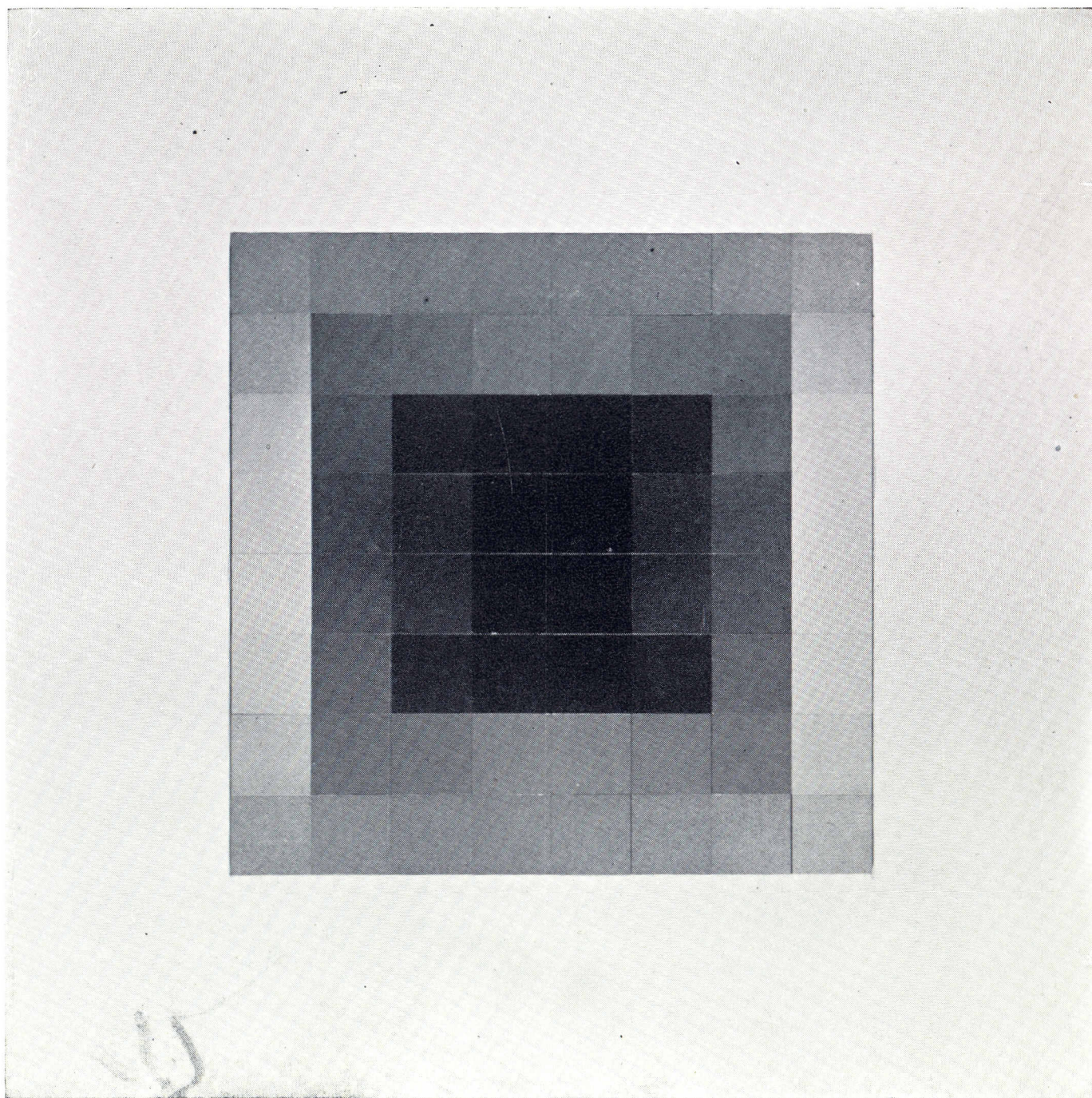
fizikromija 97
1963, drvo, celulozni materijal, 81×81 cm

fizikromija 98
1963, drvo, celulozni materijal 85×93 cm



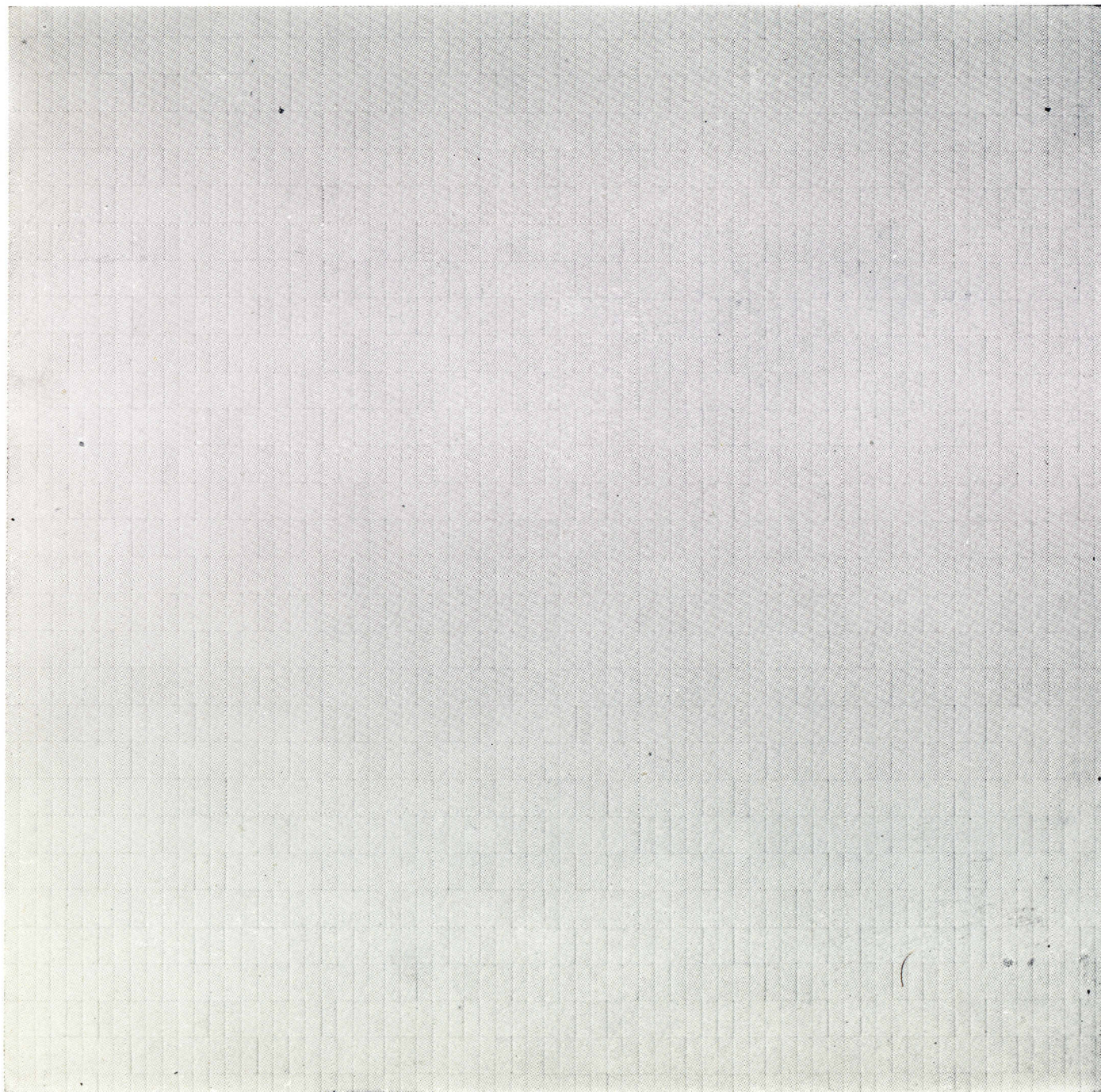
slika kvadrat, žuto, sivo, plavo
1956—61, tipografski elementi, štamparska boja 38 × 38 cm

slika prizma, plavo, zeleno, crveno
aluminij, organsko staklo 56 × 56 cm



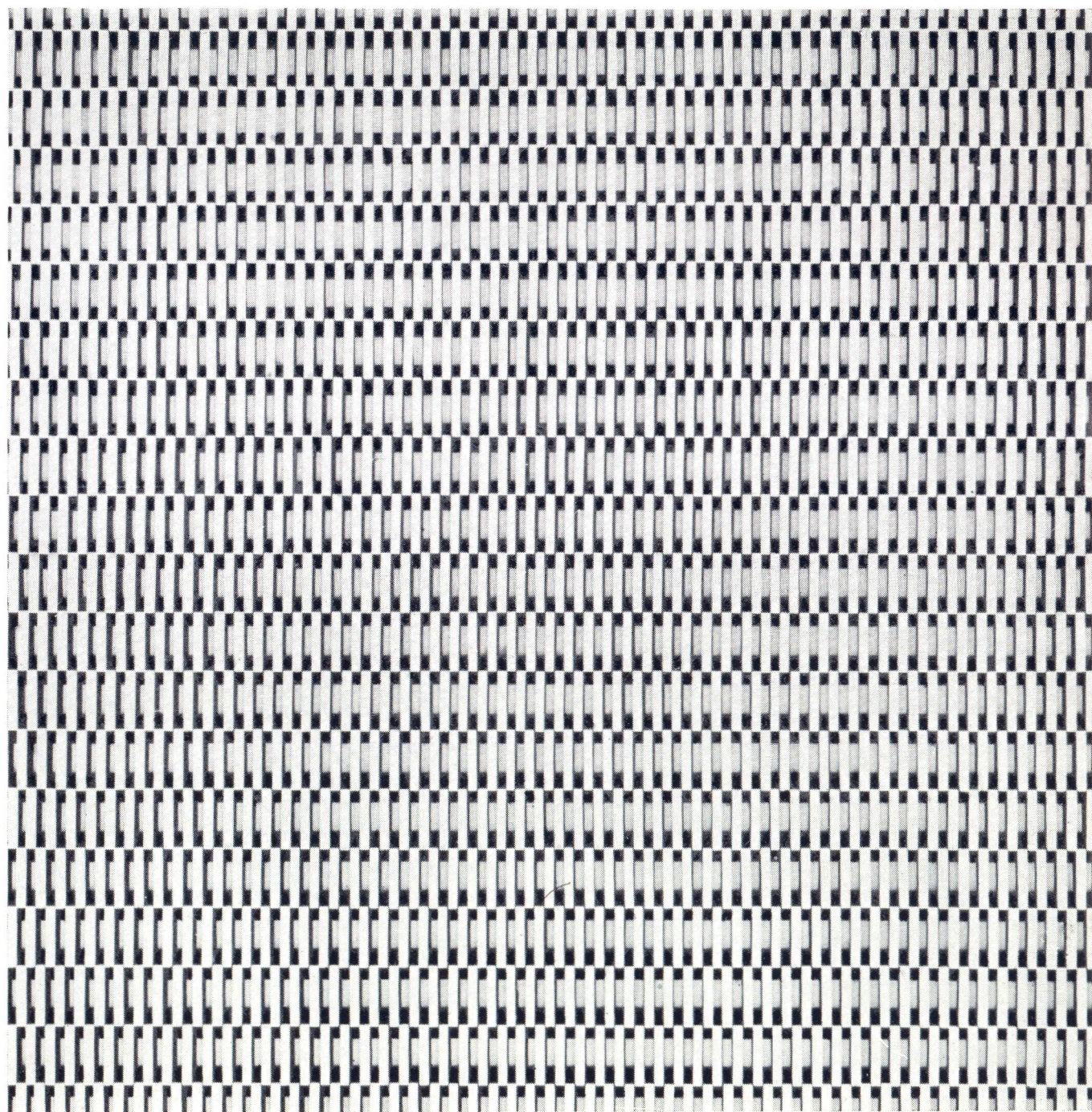
(bez naslova)
1963, drvo, lak, 107,5×97,5×91×111×33,5 cm

(bez naslova)
1962, drvo, lak, 70×70 cm

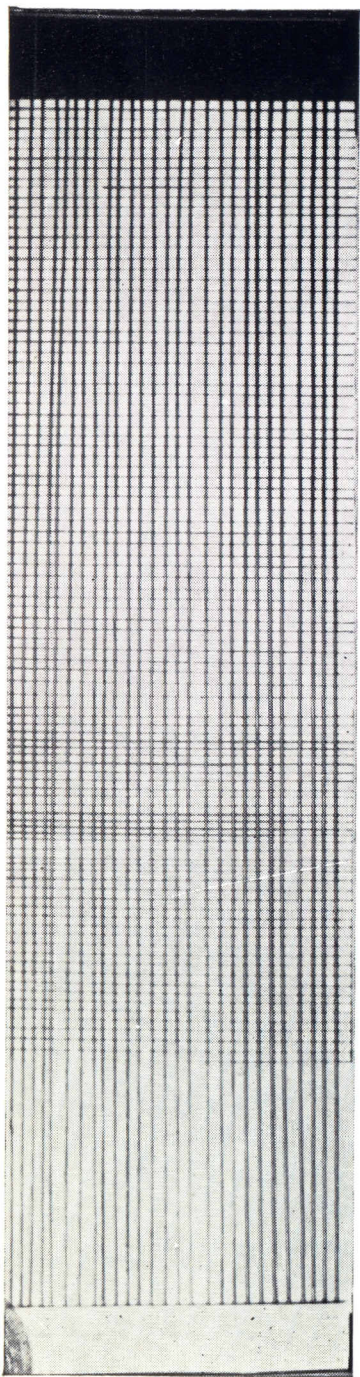


(bez naslova)
1962, 1963, drvo, boja, 80 × 80 cm

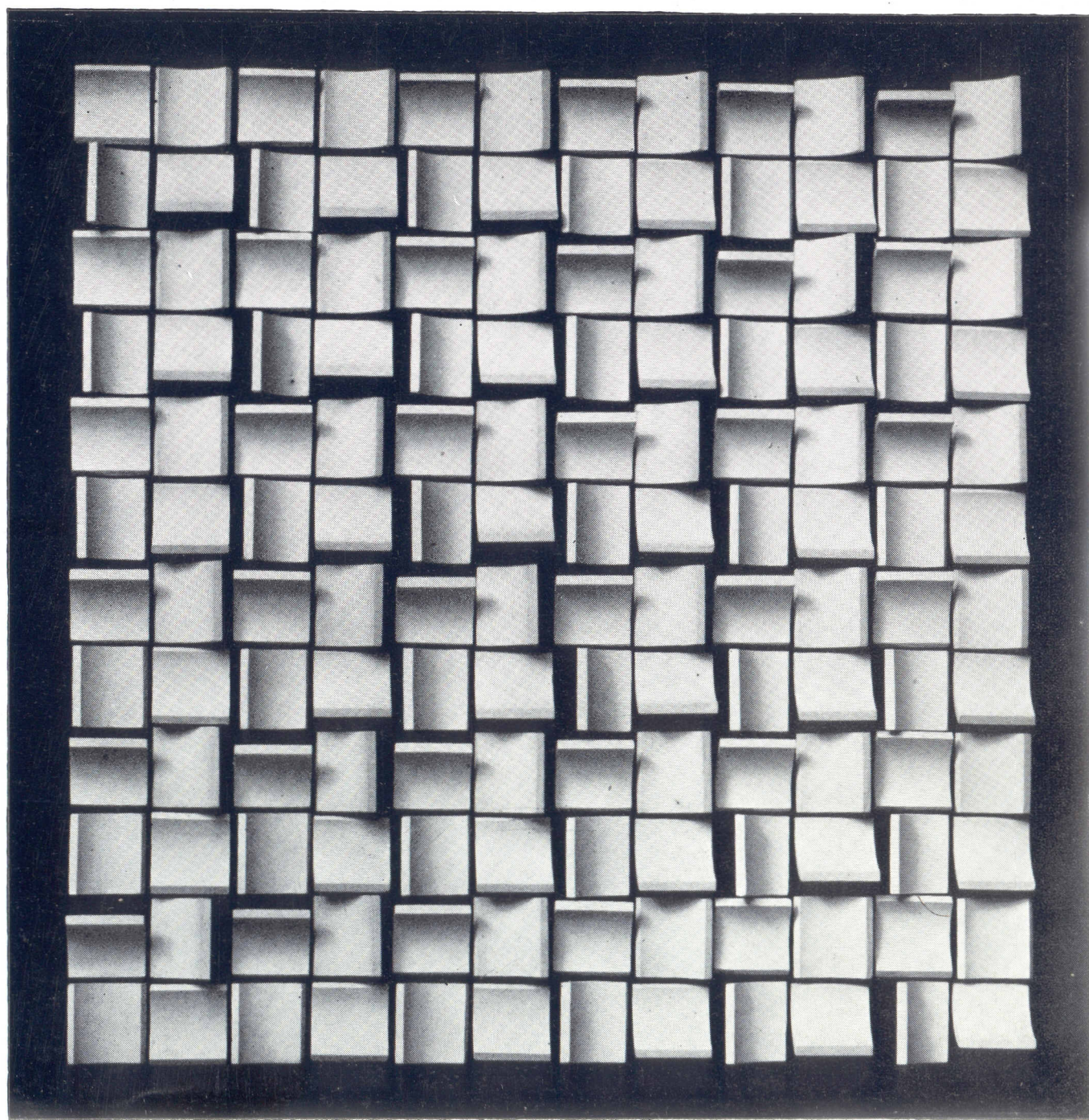
(bez naslova)
1963, drvo, boja, 80 × 80 cm



variabil VI
1962, žica, drvo, papir, 115×31 cm

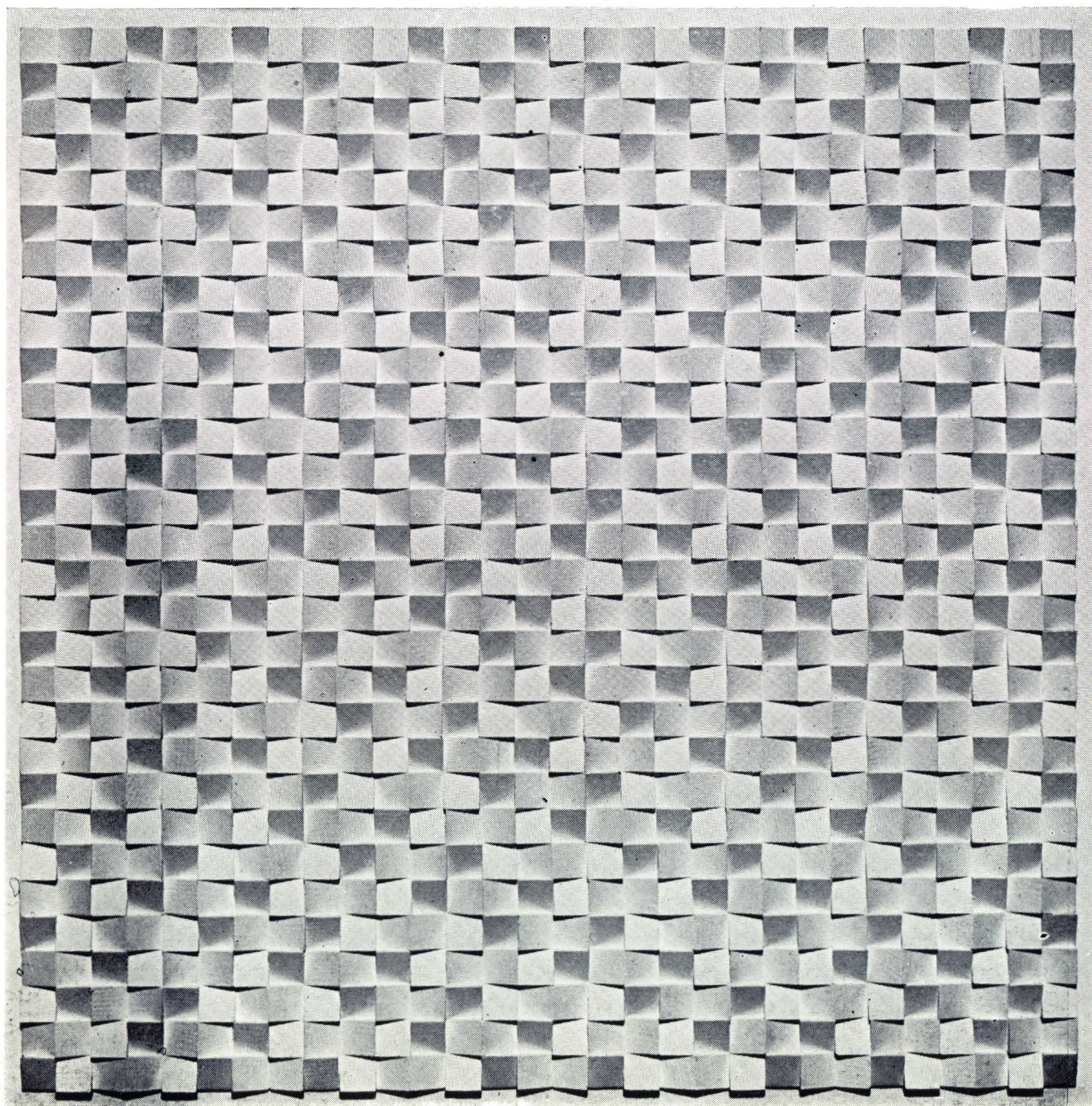


slika
1961, ulje, 80×80



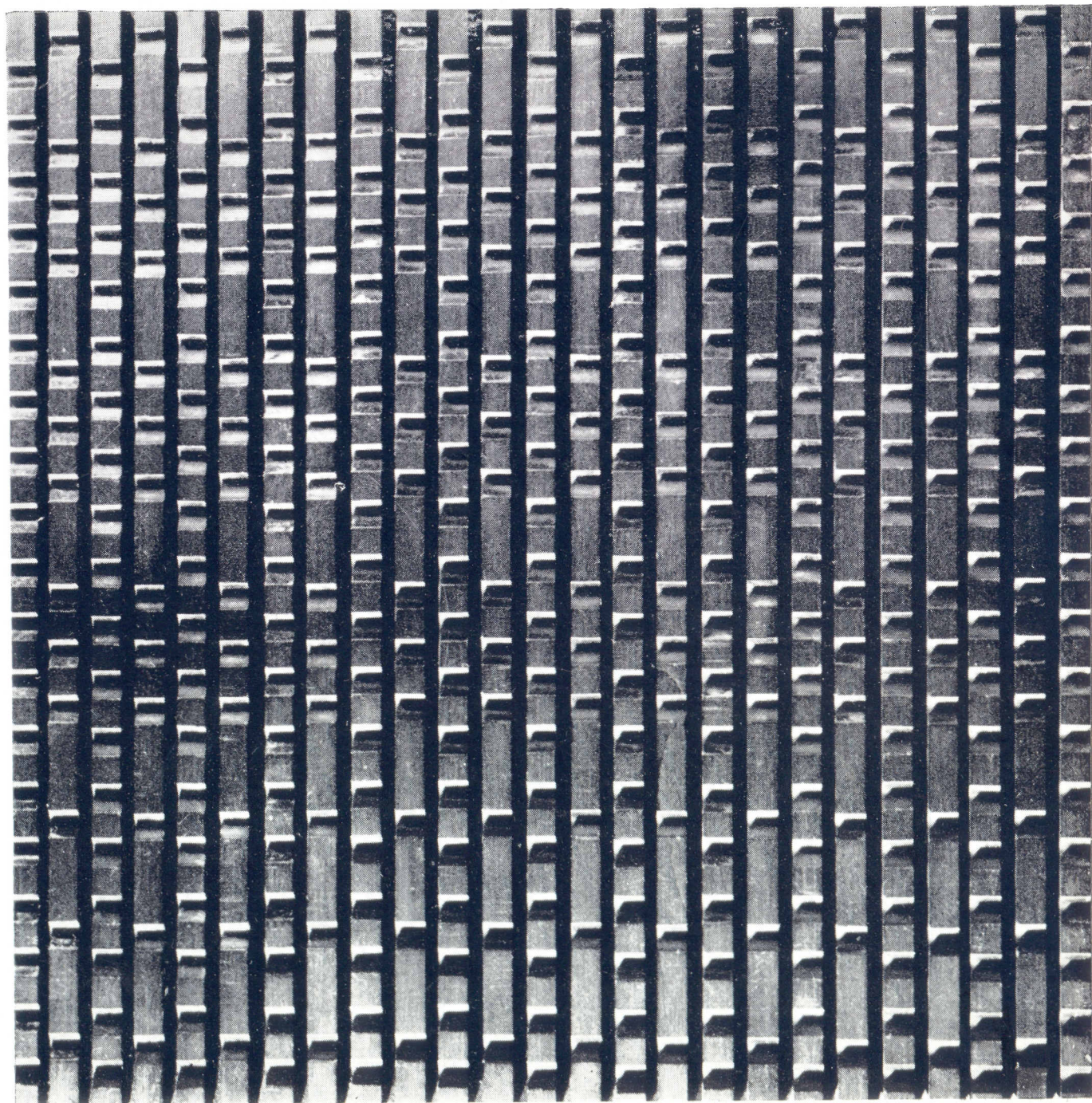
30°—50°
1963, ramin, 90×90 cm

22° pravilno
1962/63, drvo, 52×52 cm

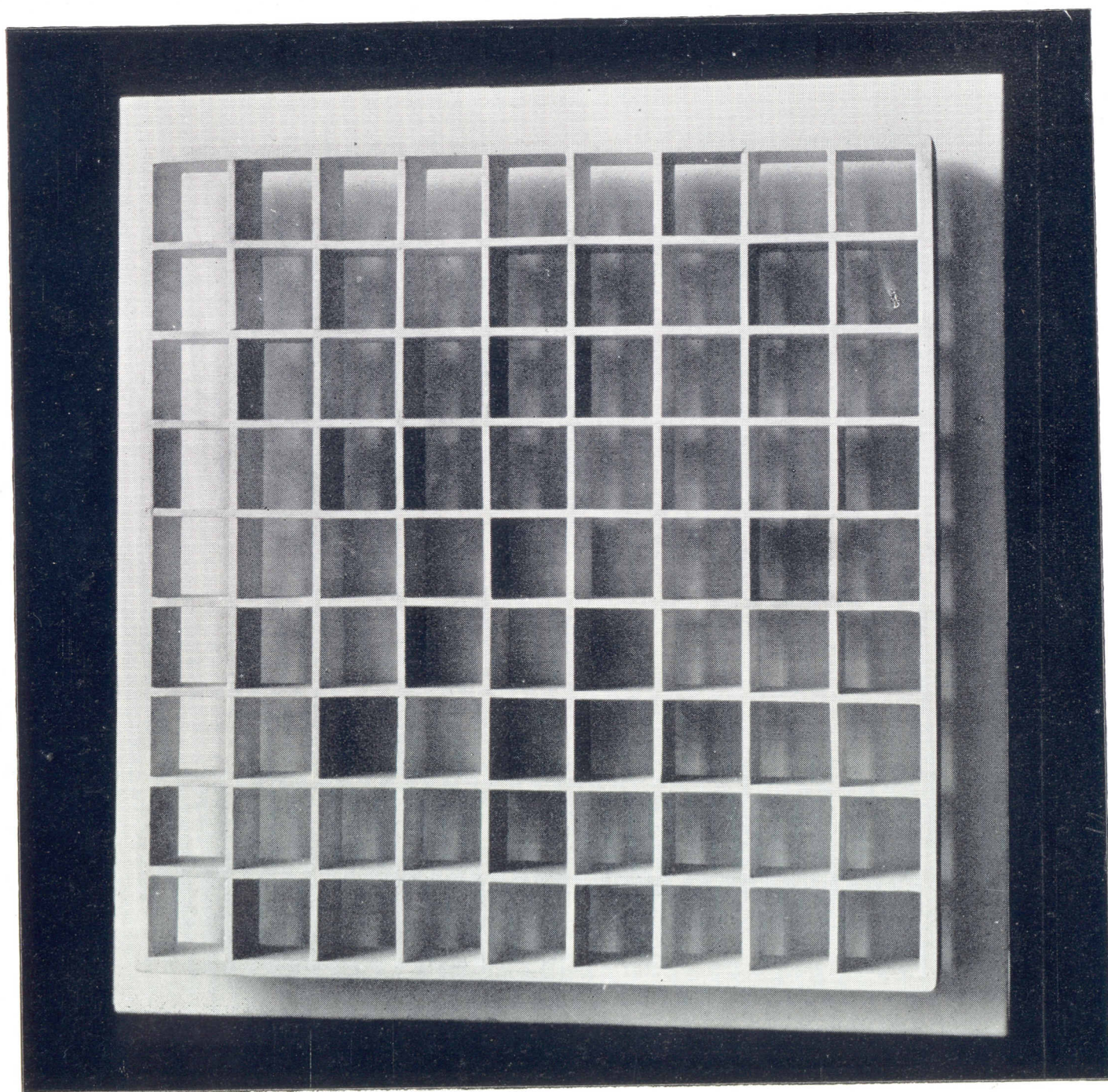


površina
1962, drvo, 59×59 cm

površina
1962, drvo, 59×59 cm

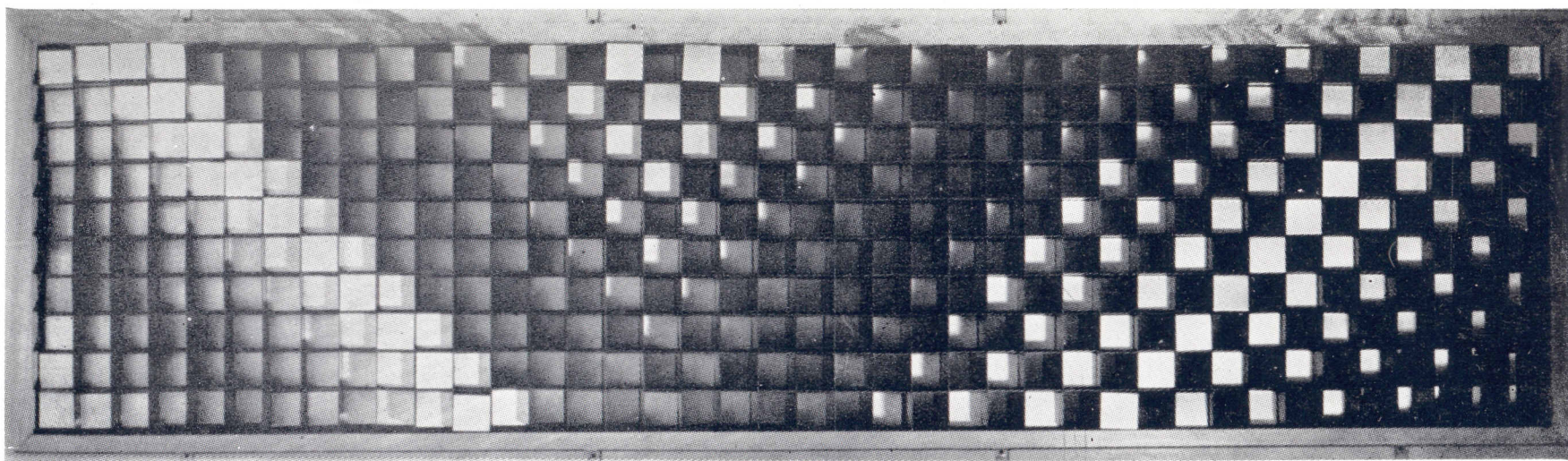


refleksija br. 101
1963, drvo, 80×80 cm
kromoplastična atmosfera
1963, drvo, 60×60 cm



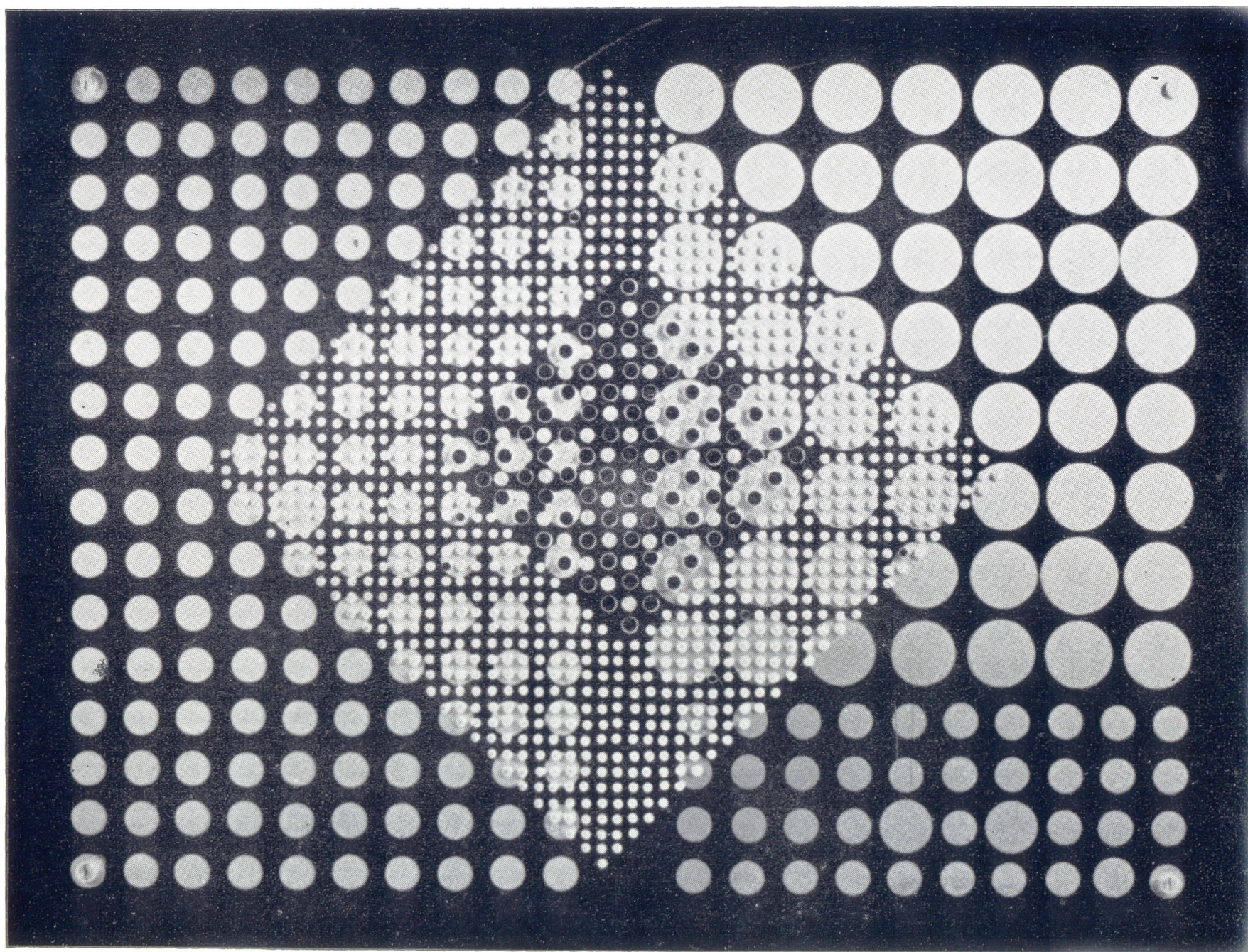
struktura 733
1963, anodizirani aluminij, 90×60×10 cm

struktura 734
1963, anodizirani aluminij, 90×60×10 cm



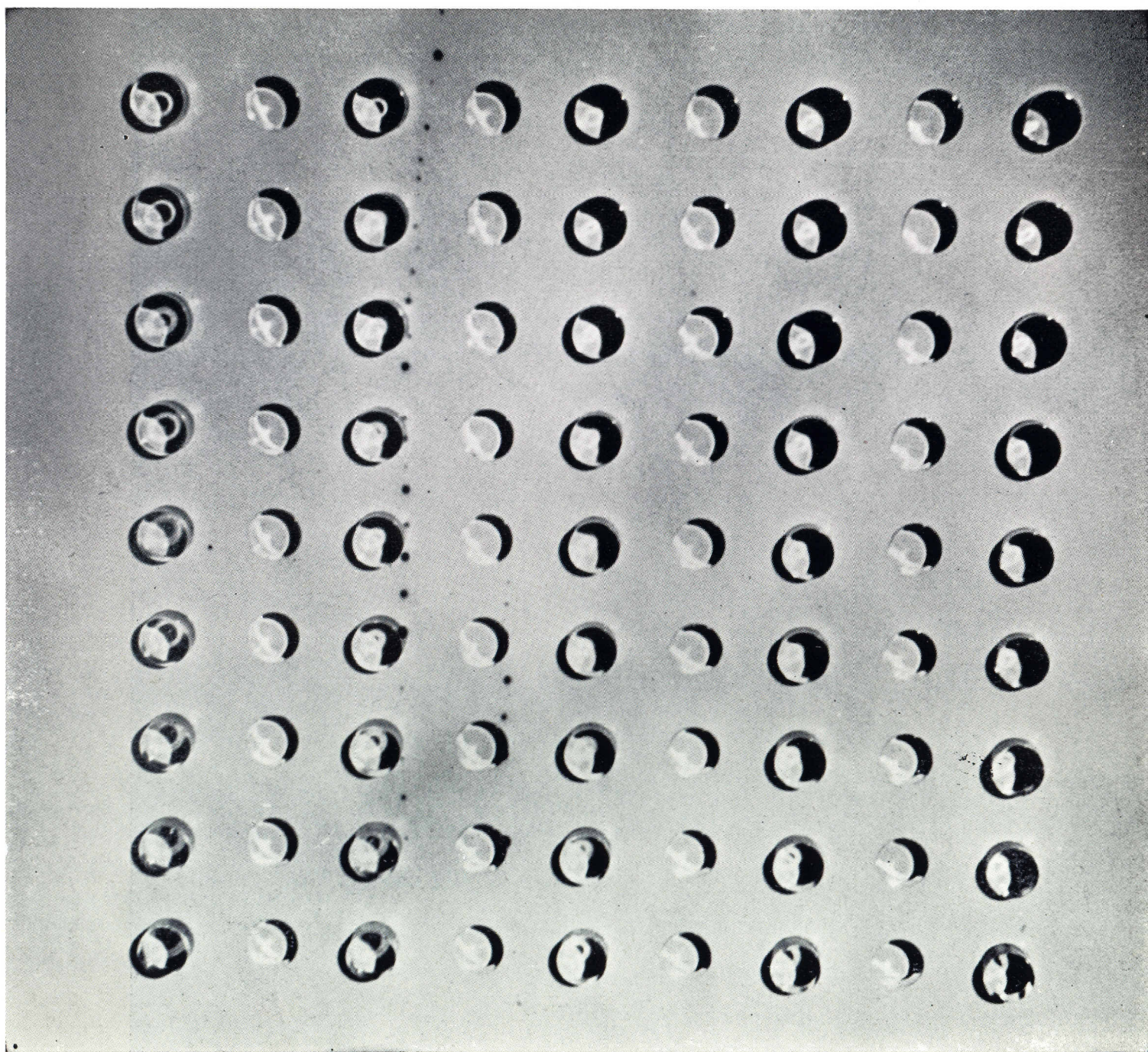
»PSY XI«
1963, pleksiglas, 50×60 cm

»PSY XIII«
1963, pleksiglas, 50×60 cm



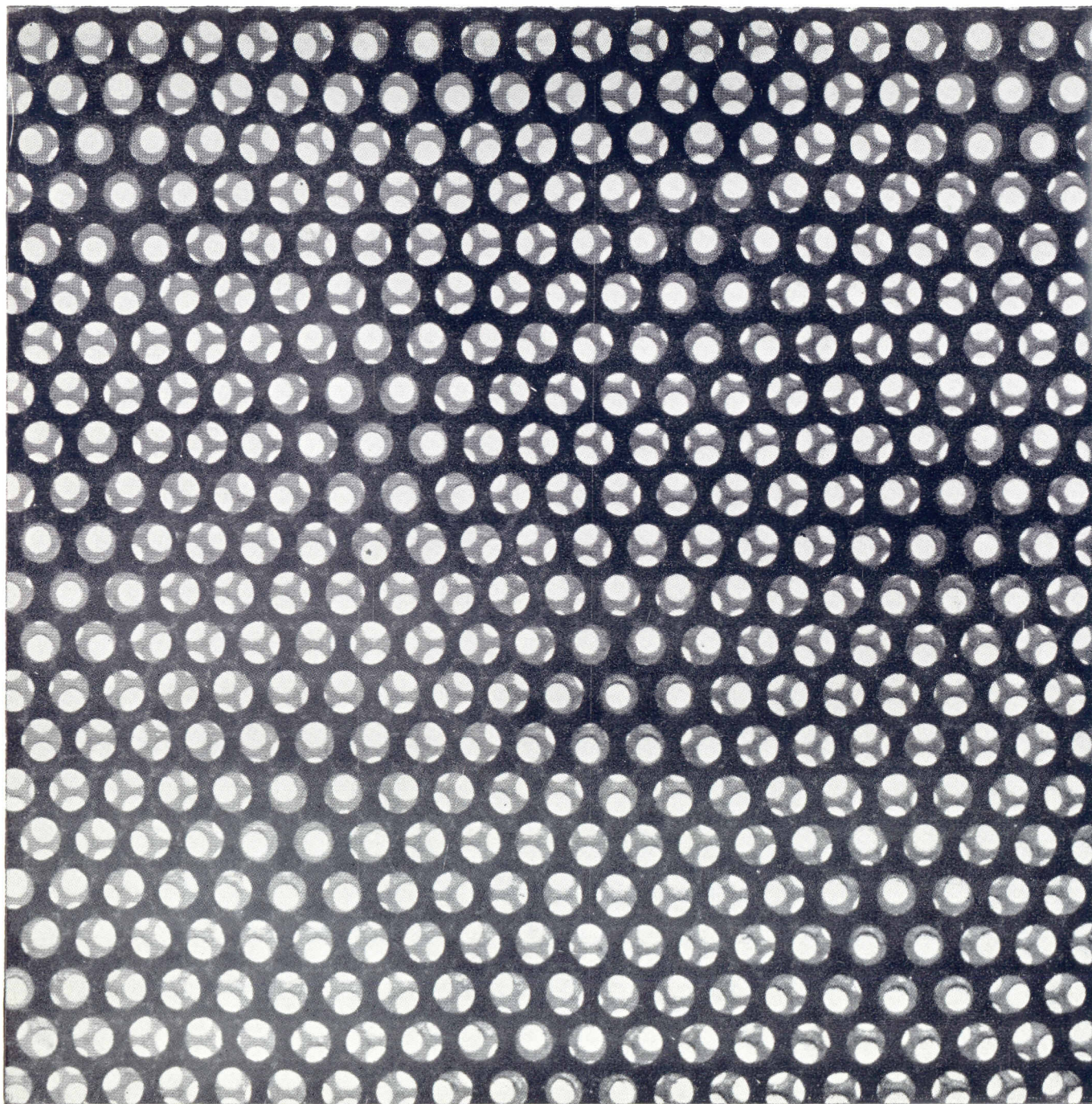
igra refleksa
1963, pleksiglas, 60×60 cm

optički reljef
1963, pleksiglas, 60×60 cm



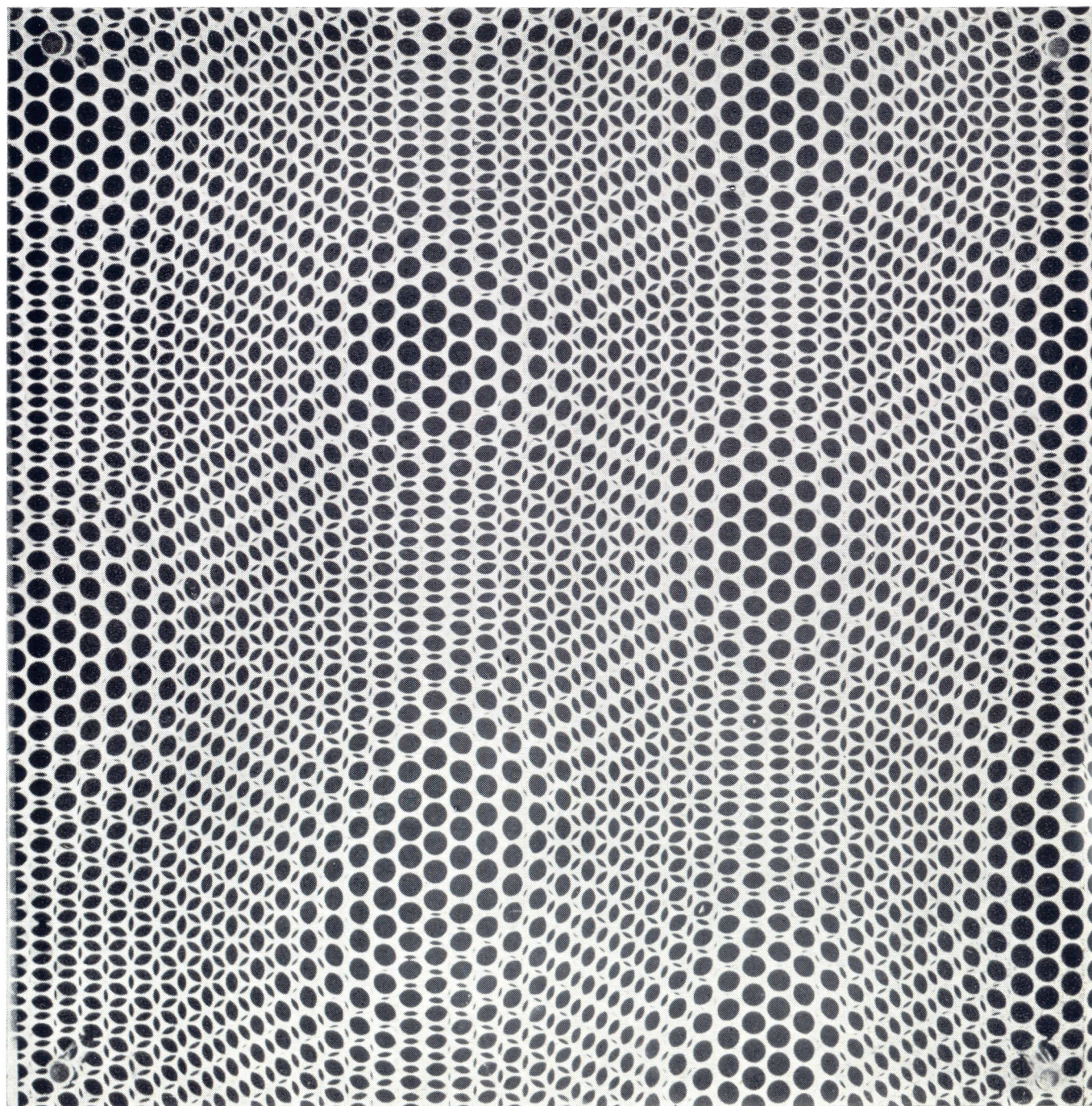
ploče u kretanju na svinutom reflektoru
1963, metal, drvo, motor, 35×40×30 cm

polaskop
1962—63, metal, polaroid, cijev 25 cm, Ø 6 cm



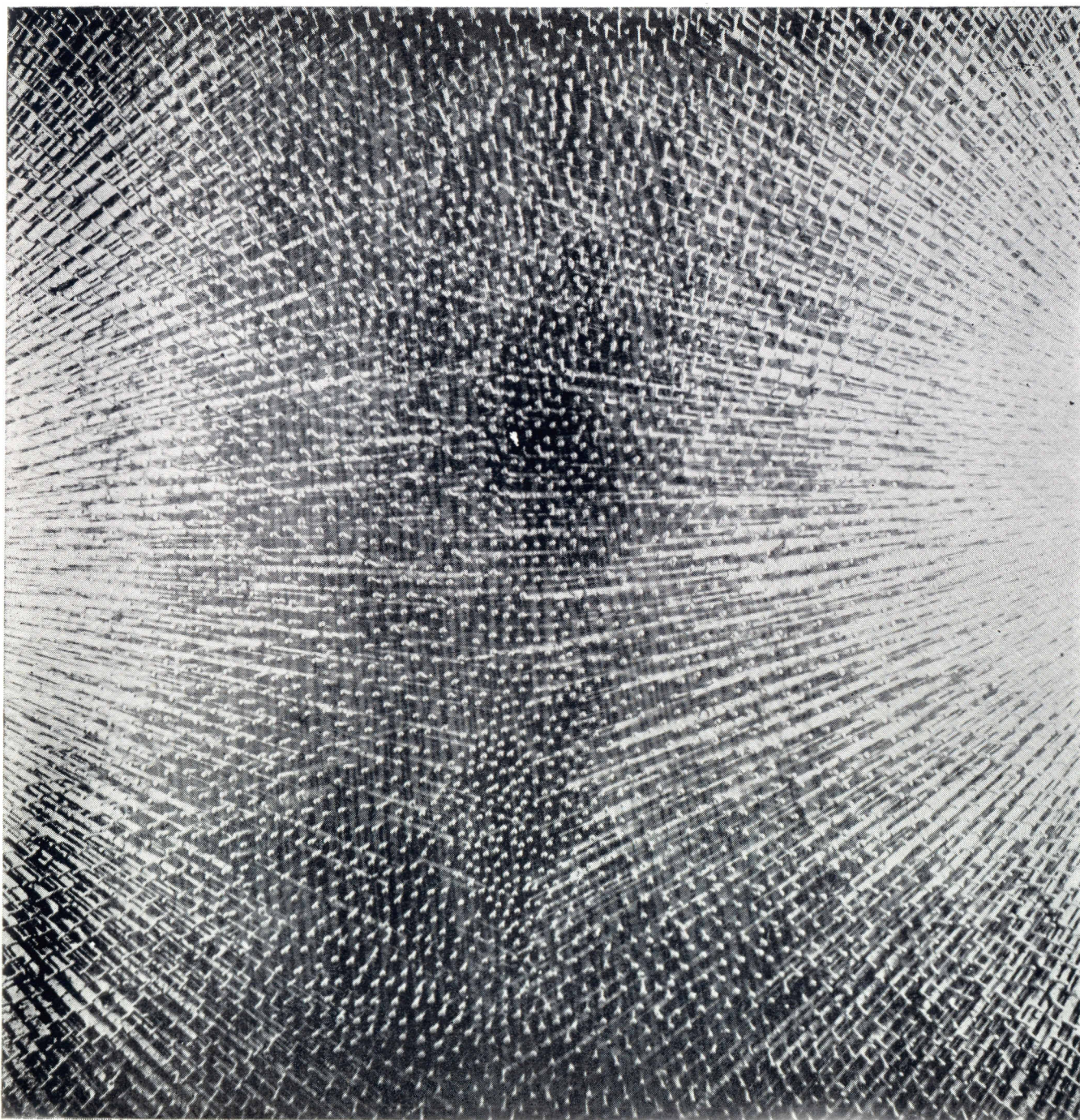
bez naslova I
1963, drvo, pleksiglas, 60×60 cm

bez naslova II
1963, drvo, pleksiglas, 60×60 cm



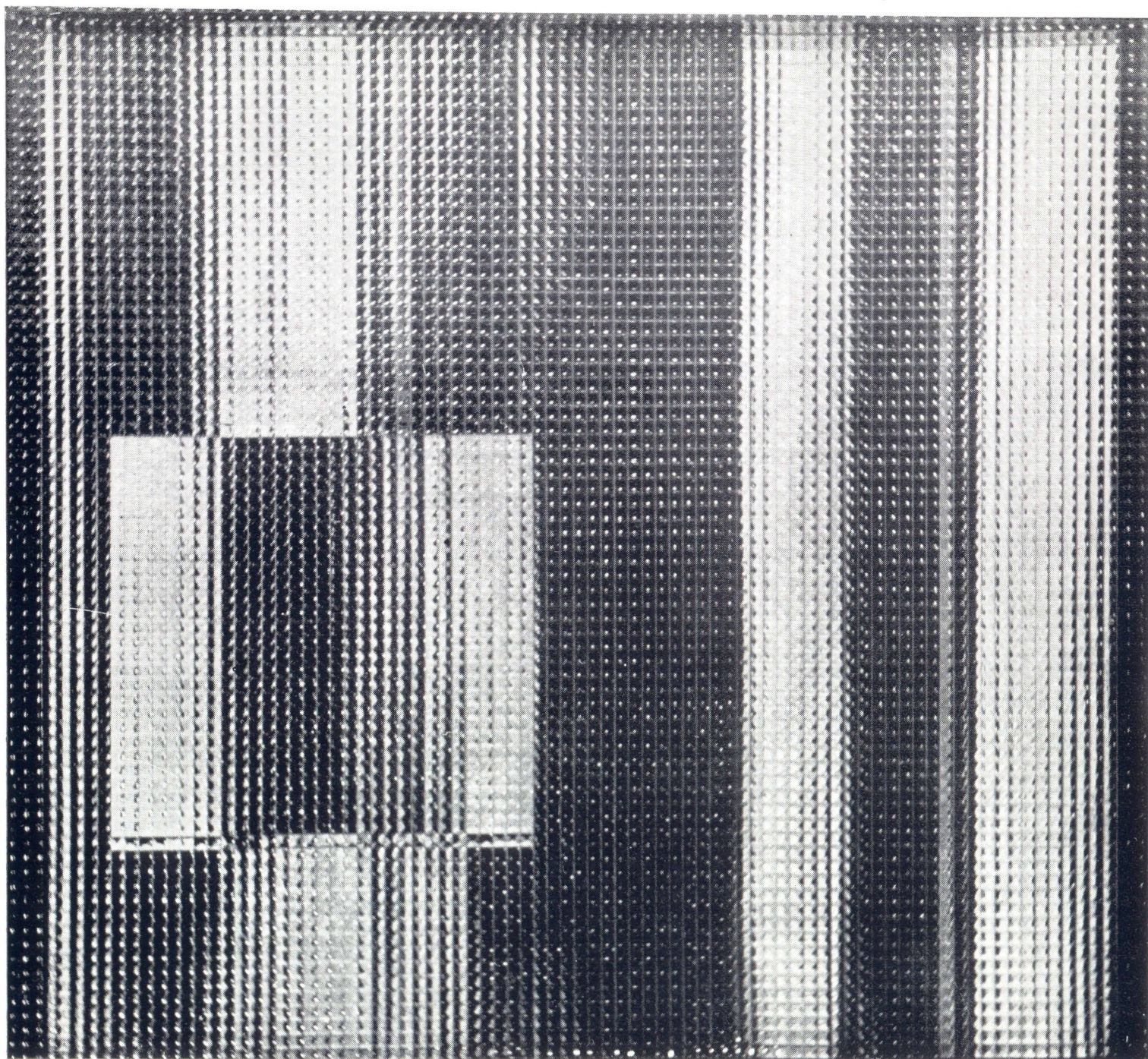
(bez naslova)
1963, metal, umjetna smola, 55×55 cm

(bez naslova)
1963, papir, 55×55 cm

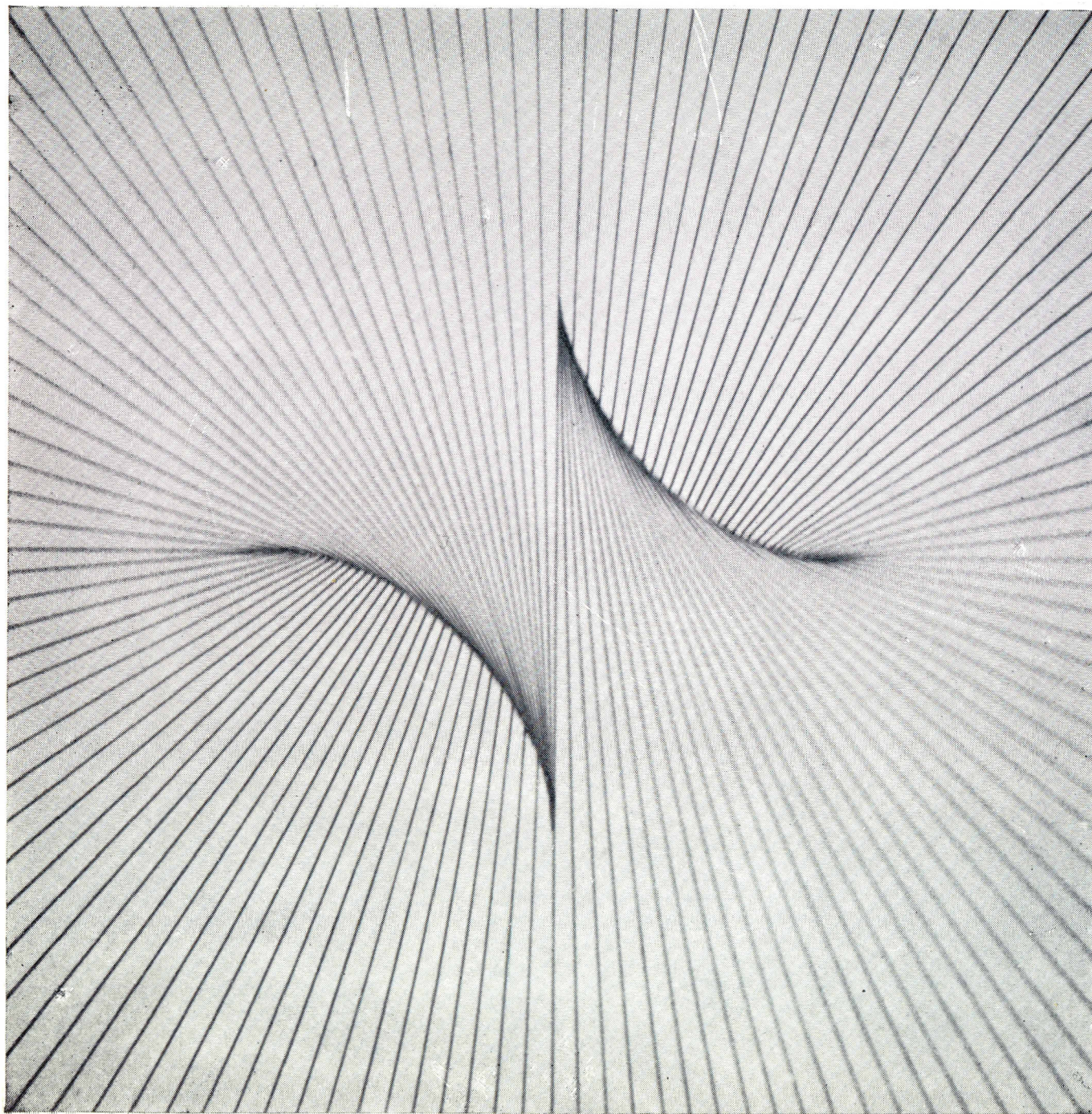


serija K br. 5
1961, drvo, industrijsko staklo, 107×101 cm

serija G br. 12
1960, drvo, industrijsko staklo, 117×101 cm



razvijanje
1961, crtež



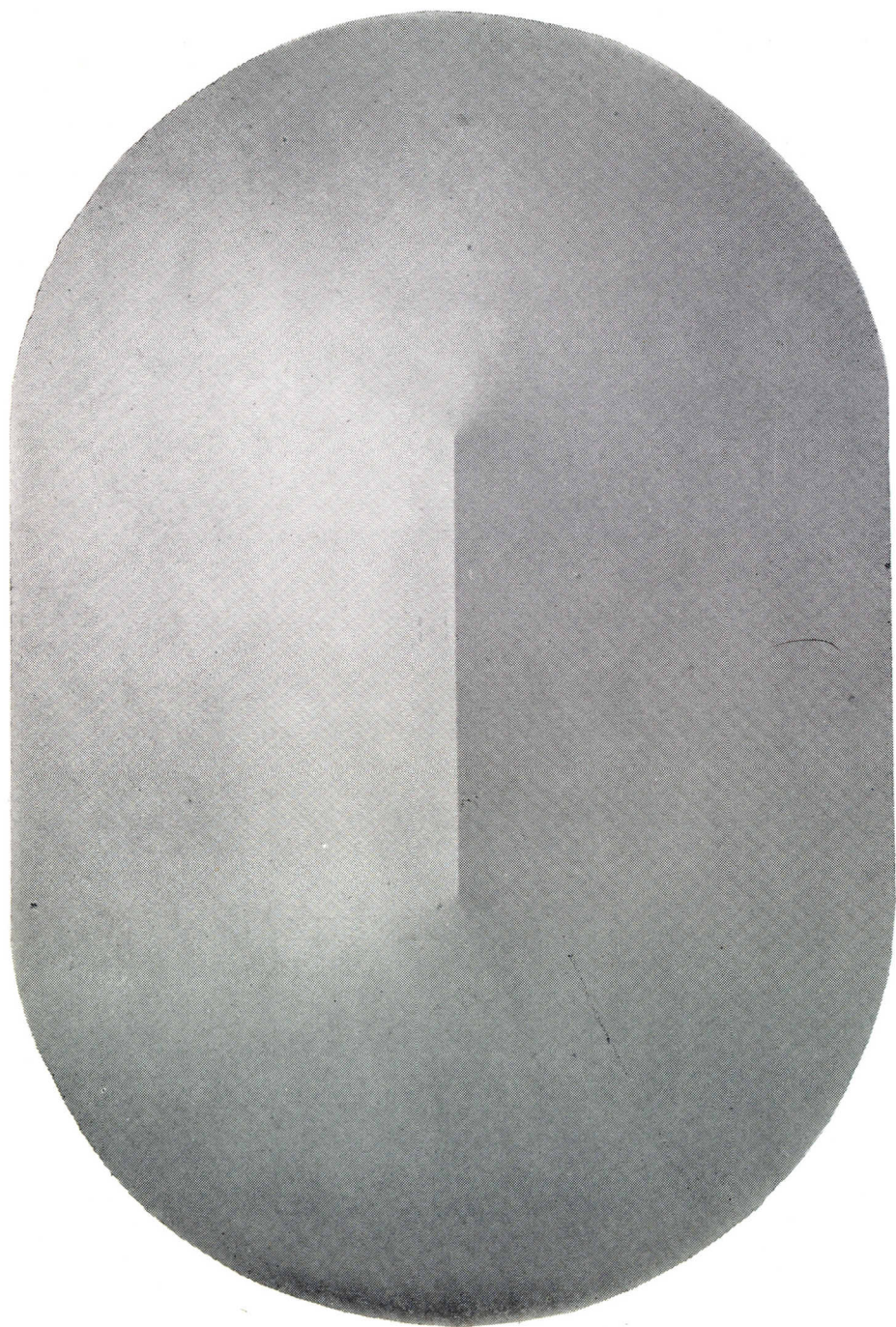
V 7
1963, gravirano staklo, 50×50 cm

V 8
1963, gravirano staklo, 50×50 cm



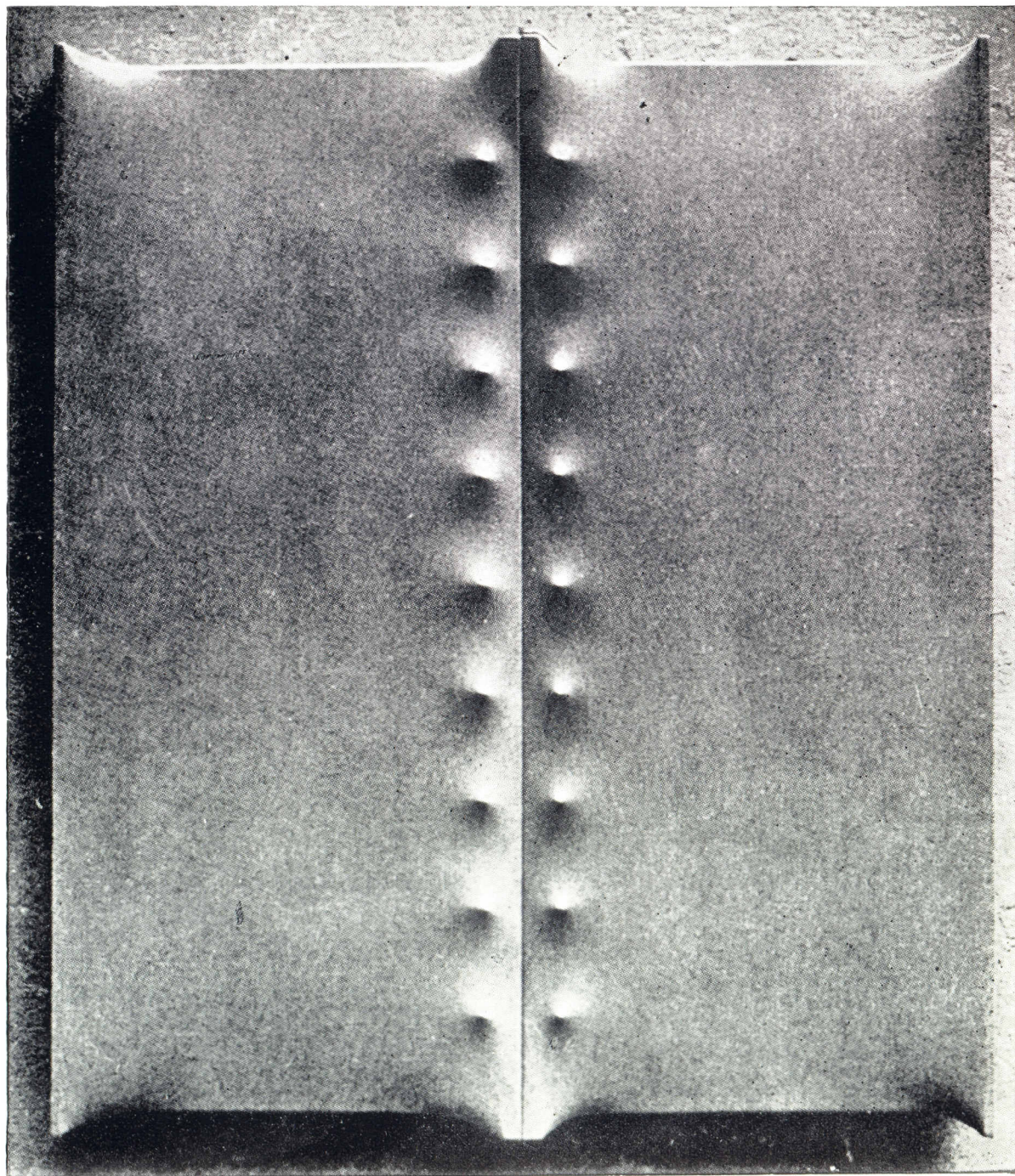
monoforma br. 5.
1961/62, poliester, 148,5×99 cm

monoforma br. 2
1961/62, poliester, 99×99 cm



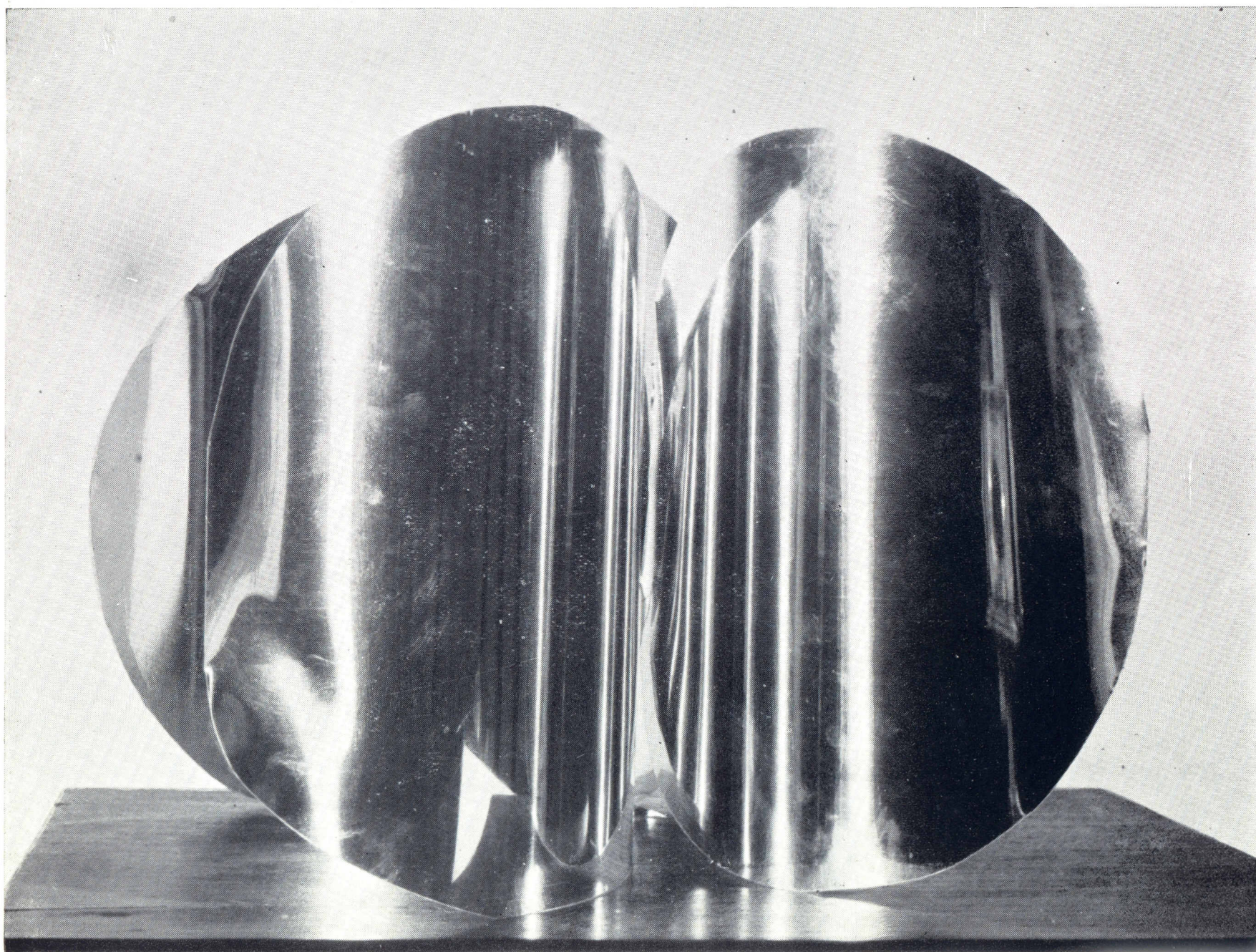
bijela površina 63
1963, obojeno platno, 160×100×40

crvena površina
1962, obojeno platno, 99×90 cm



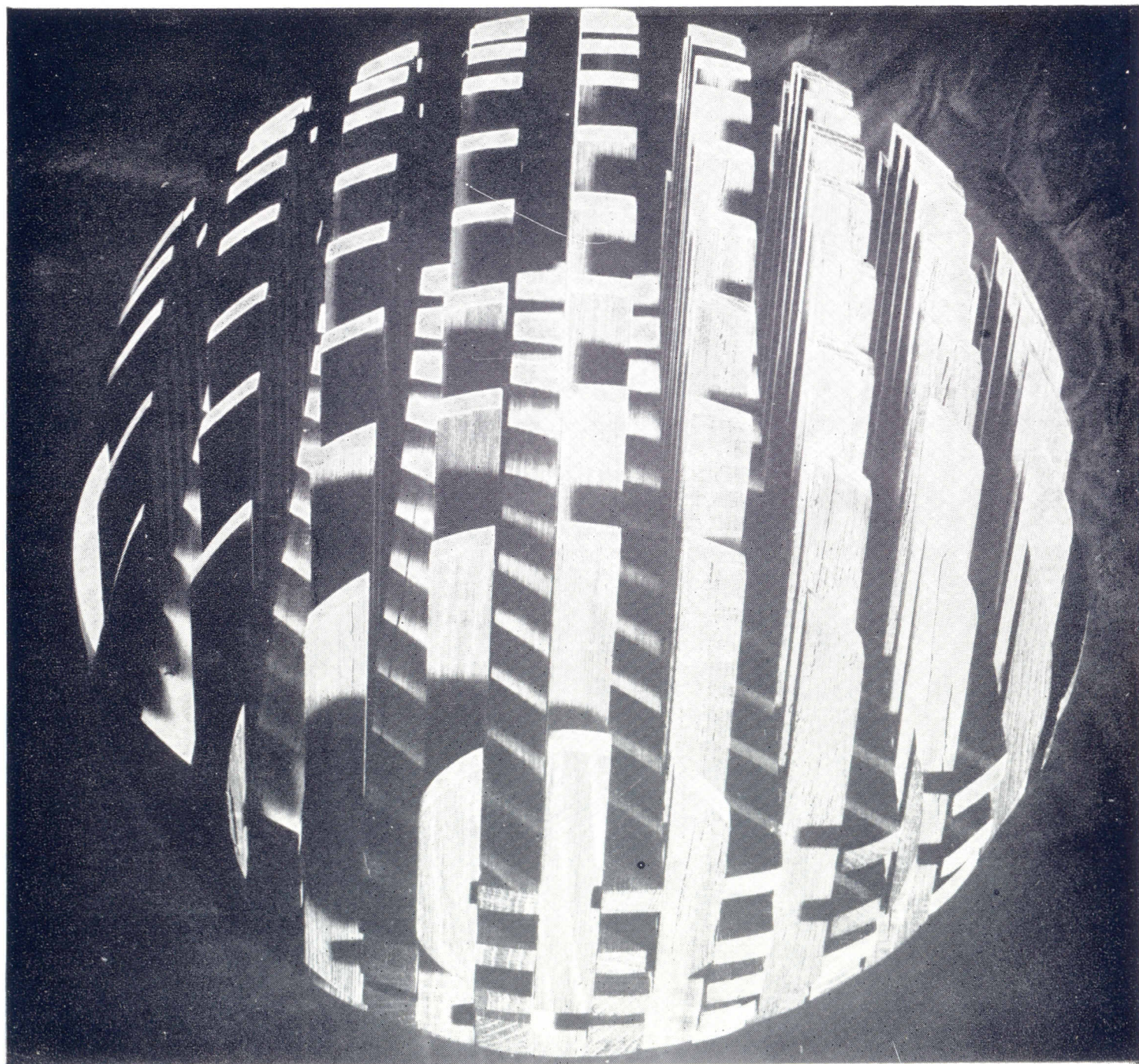
forme koje zrače
1963, nerđajući čelik, v. 60 cm

forme koje zrače
1963, aluminij v. 60 cm



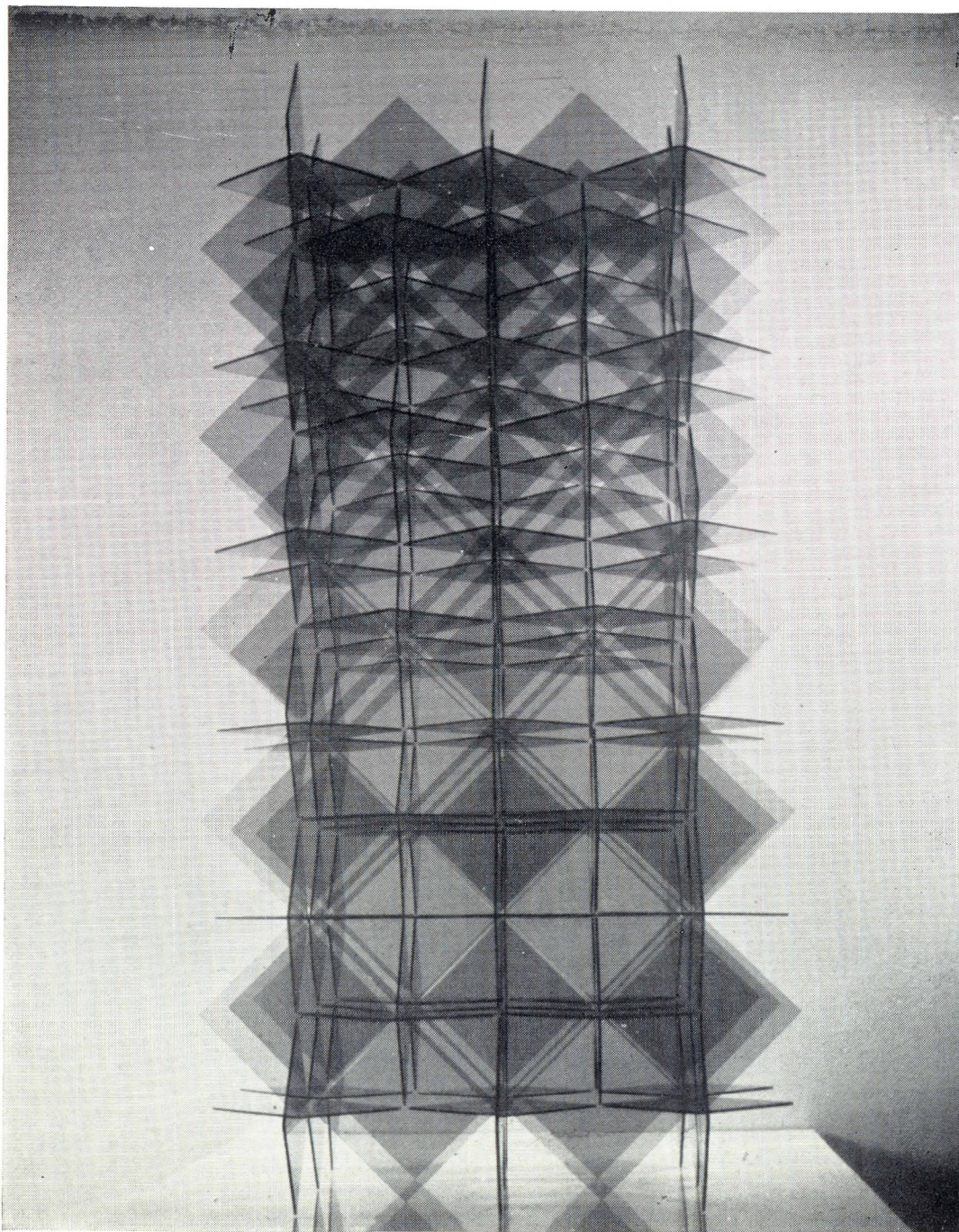
asimetrična centra
1963, drvo, Ø 60 cm

infinitesimalna centra
1963, drvo, Ø 25 cm



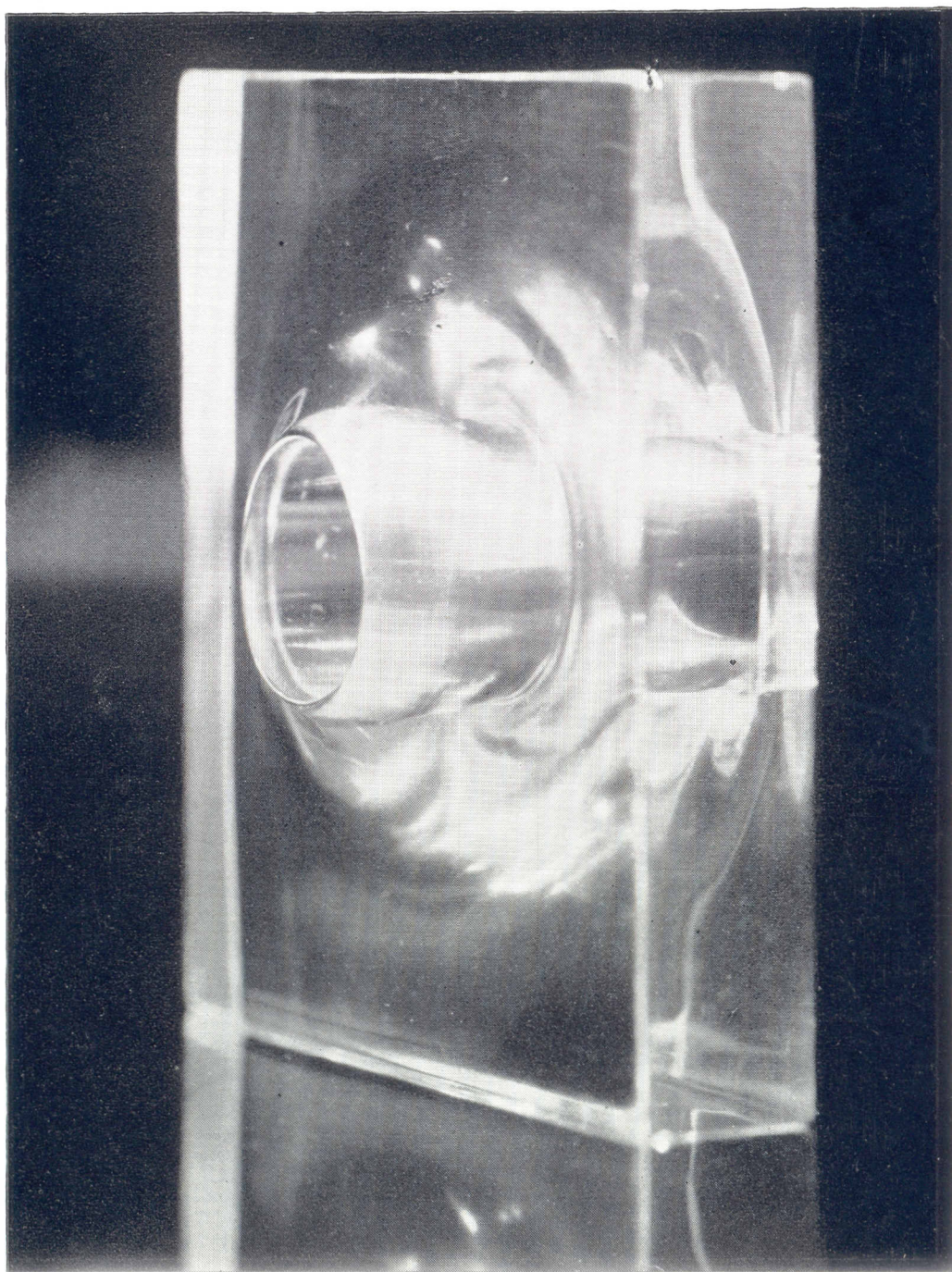
nestalna transformacija K
1962, prozirni pleksiglas, drvo, 96×78×11 cm

jukstapozicija-superpozicija, neodređene forme
1963, prozirni pleksiglas, 45×56×14 cm



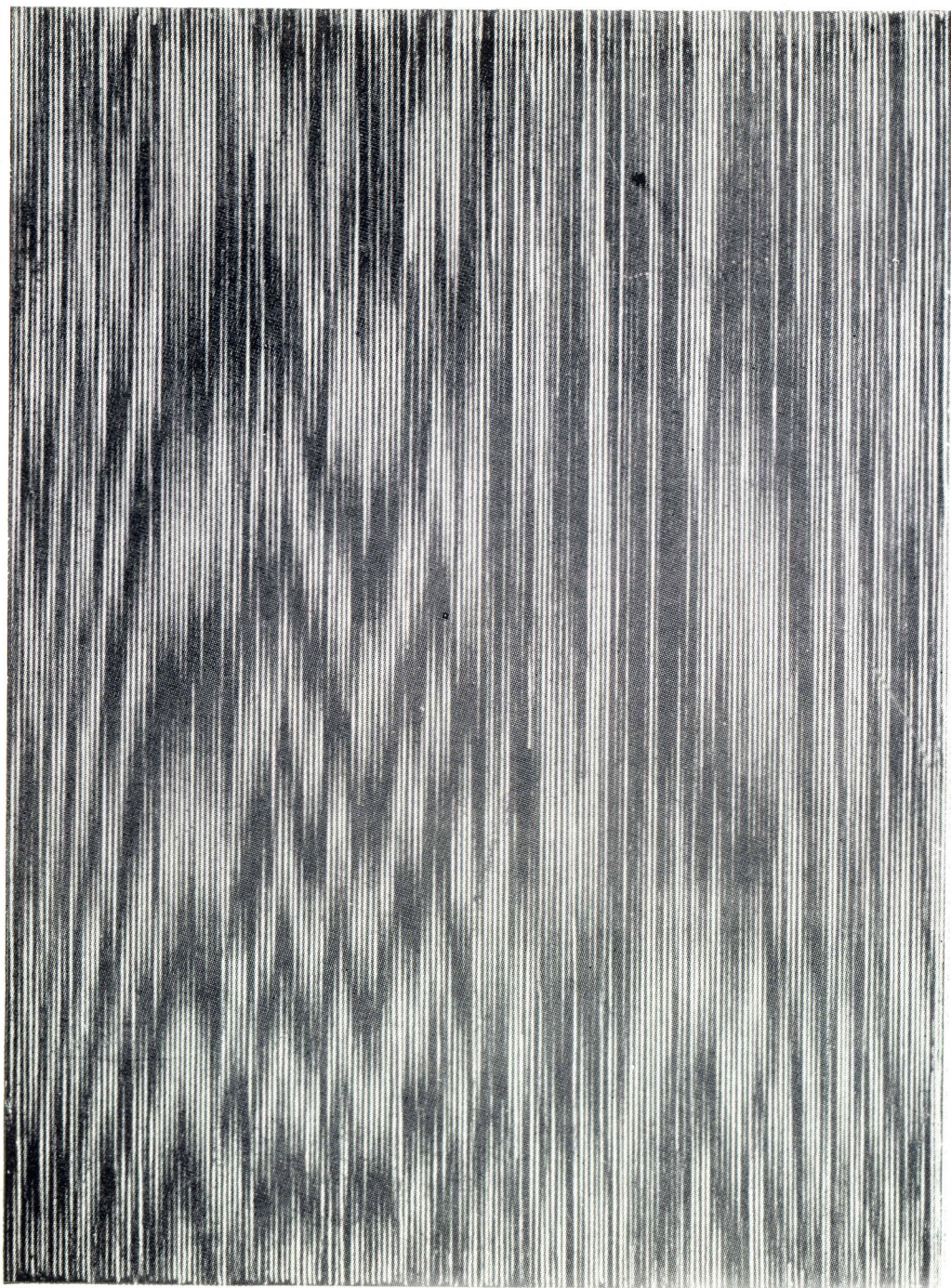
px XVII
1962, pleksiglas, 25×25×5 cm

px V/VI/61
1961, pleksiglas, 45×10×45 cm



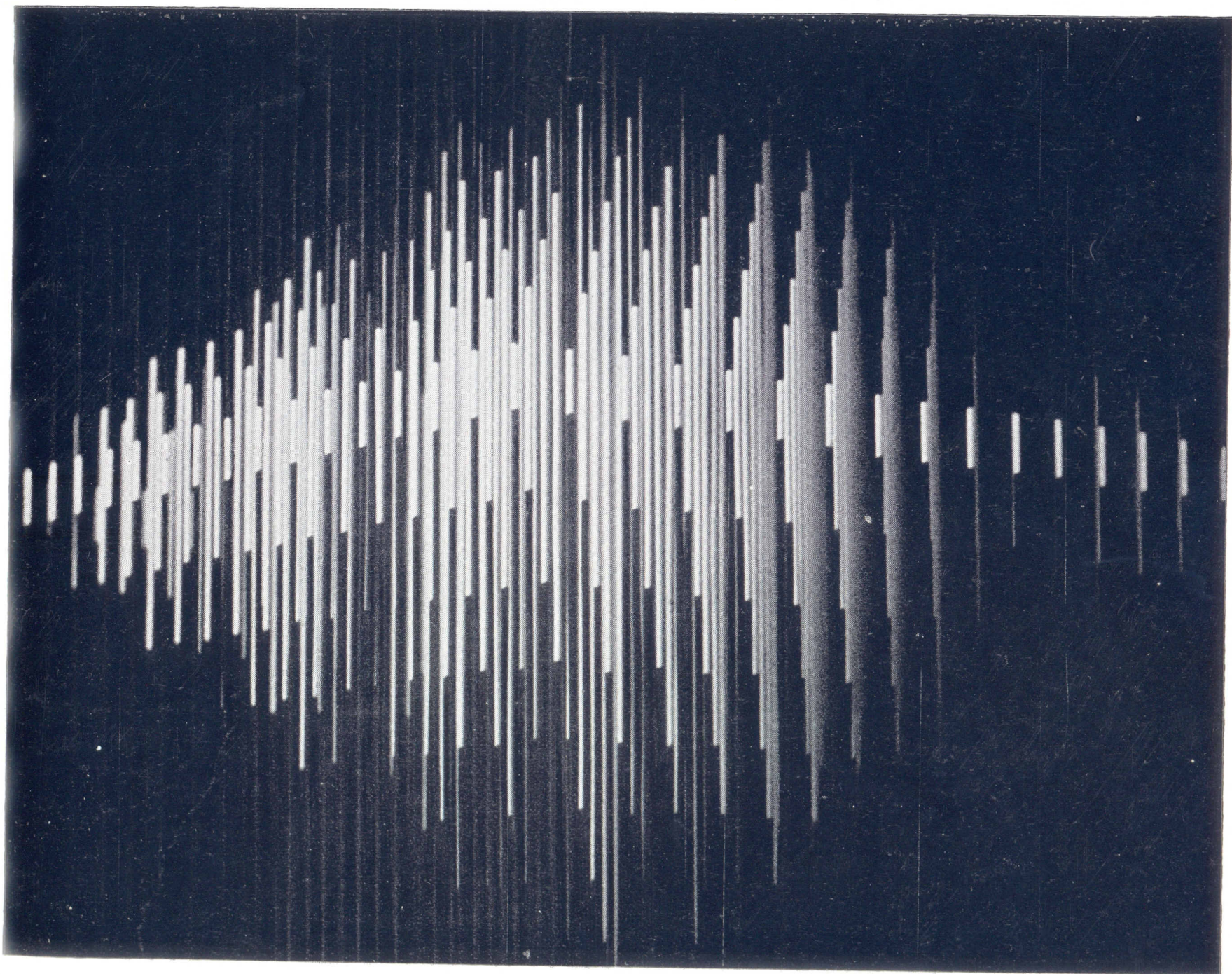
N 3 D 4/62
1962, najlon, tempera, 65×50 cm

N 3 D 3/62
1962, najlon, tempera, 65×50 cm



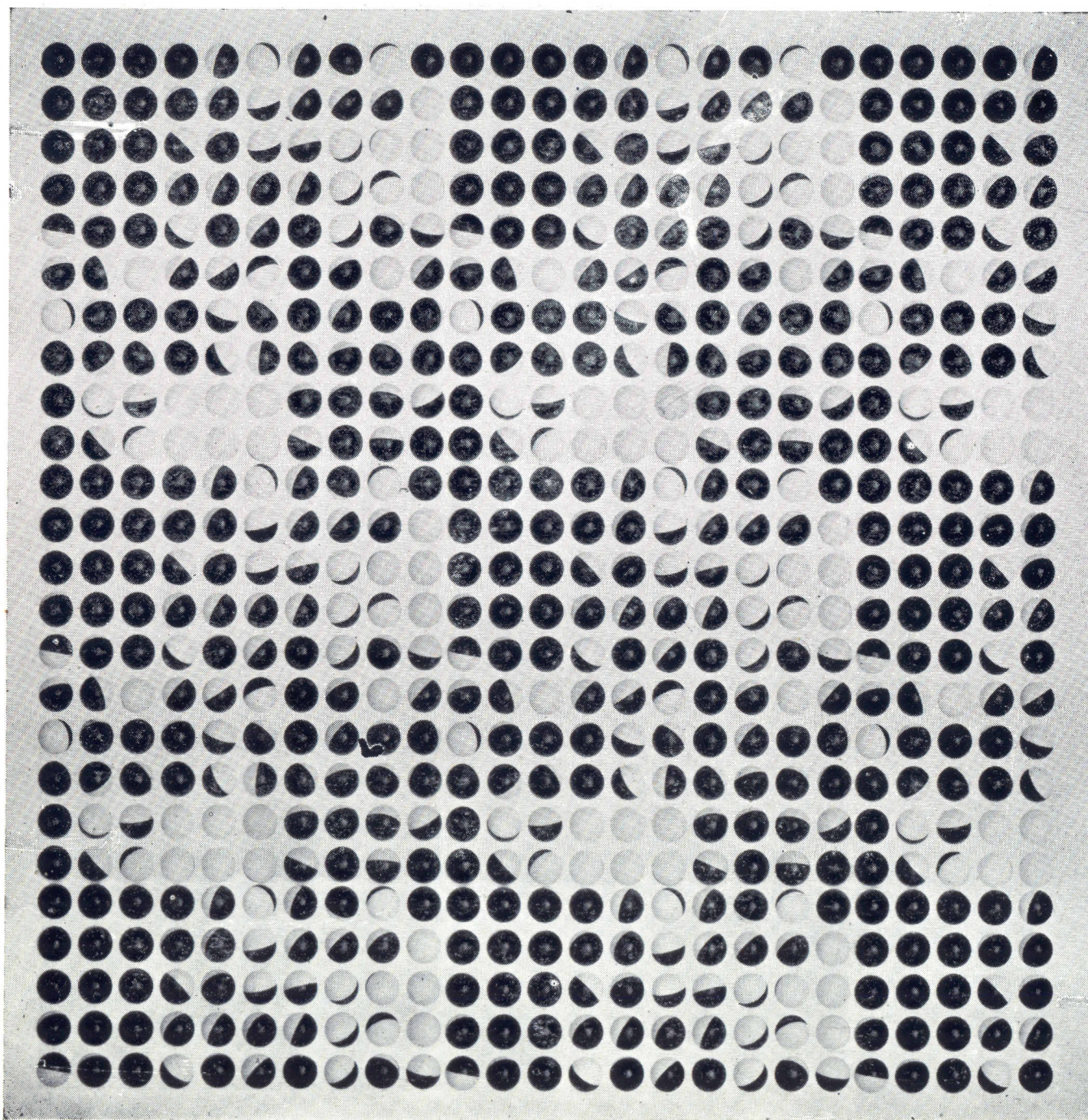
nestalnost
1963, reljef, metalne plastificarne žice, 60×60×25 cm

optička akceleracija
1963, žice vinil, 90×90×12 cm



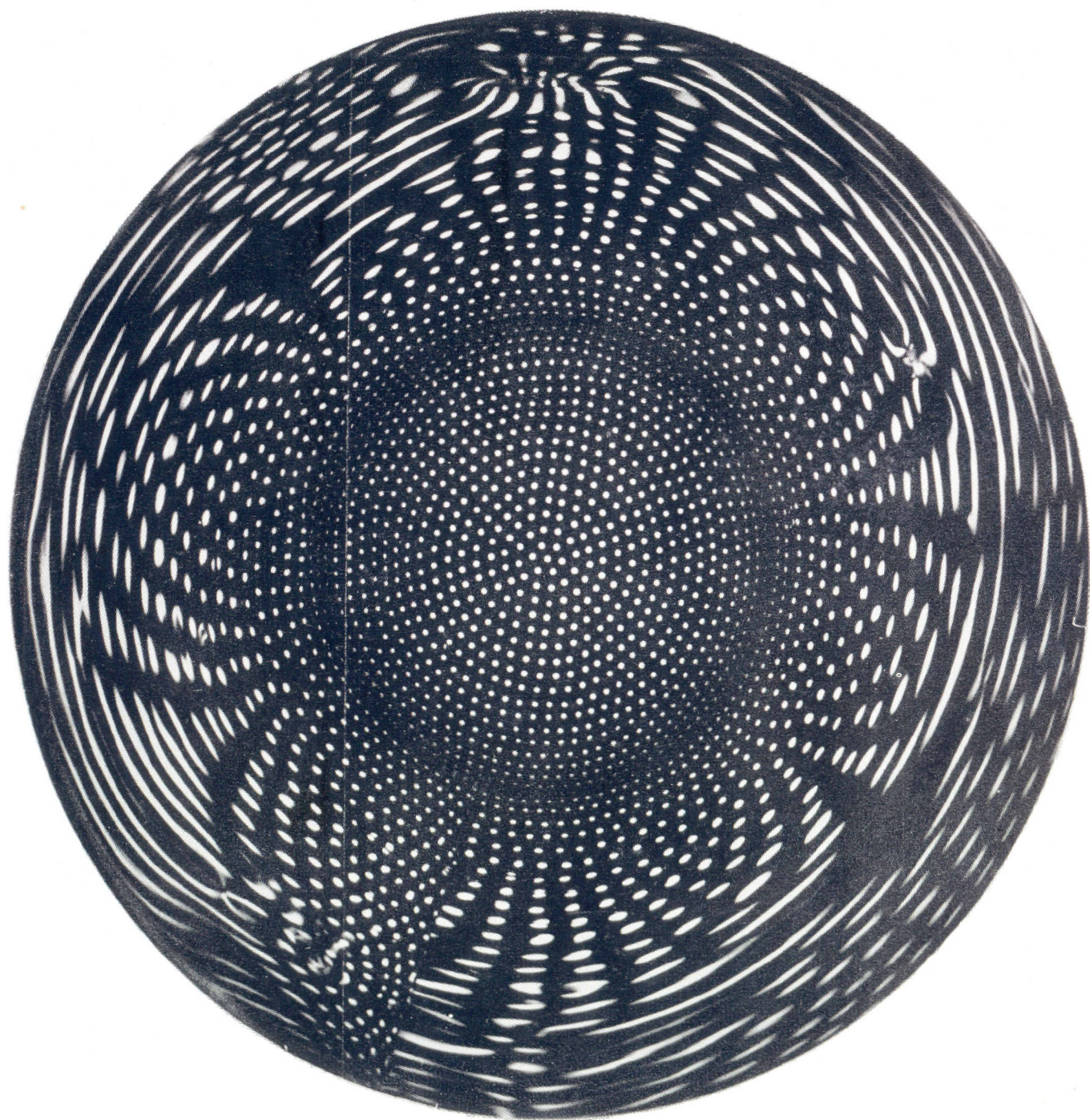
K 625 ff
1963, plastična masa, 110×110 cm

K 64 6
1963, plastična masa 60×60 cm



kinetička spektralna struktura br. 1
1963, polivinil, pleksiglas, žarulje, staklo, 60×60×10 cm
(biasi, landi)

optičko-dinamička mreža br. 15
1963, aluminij, drvo, tempera, 70 × 70 cm
(biasi, landi)



magnetska površina
1962, željezna prašina, magneti, aluminij, elektromotor, Ø 60 cm

optičko-magnetske pokretne ploče
1960, željezna prašina, aluminij, magnet, 30 cm



trokut²

1963, aluminij, drvo, 50×50 cm

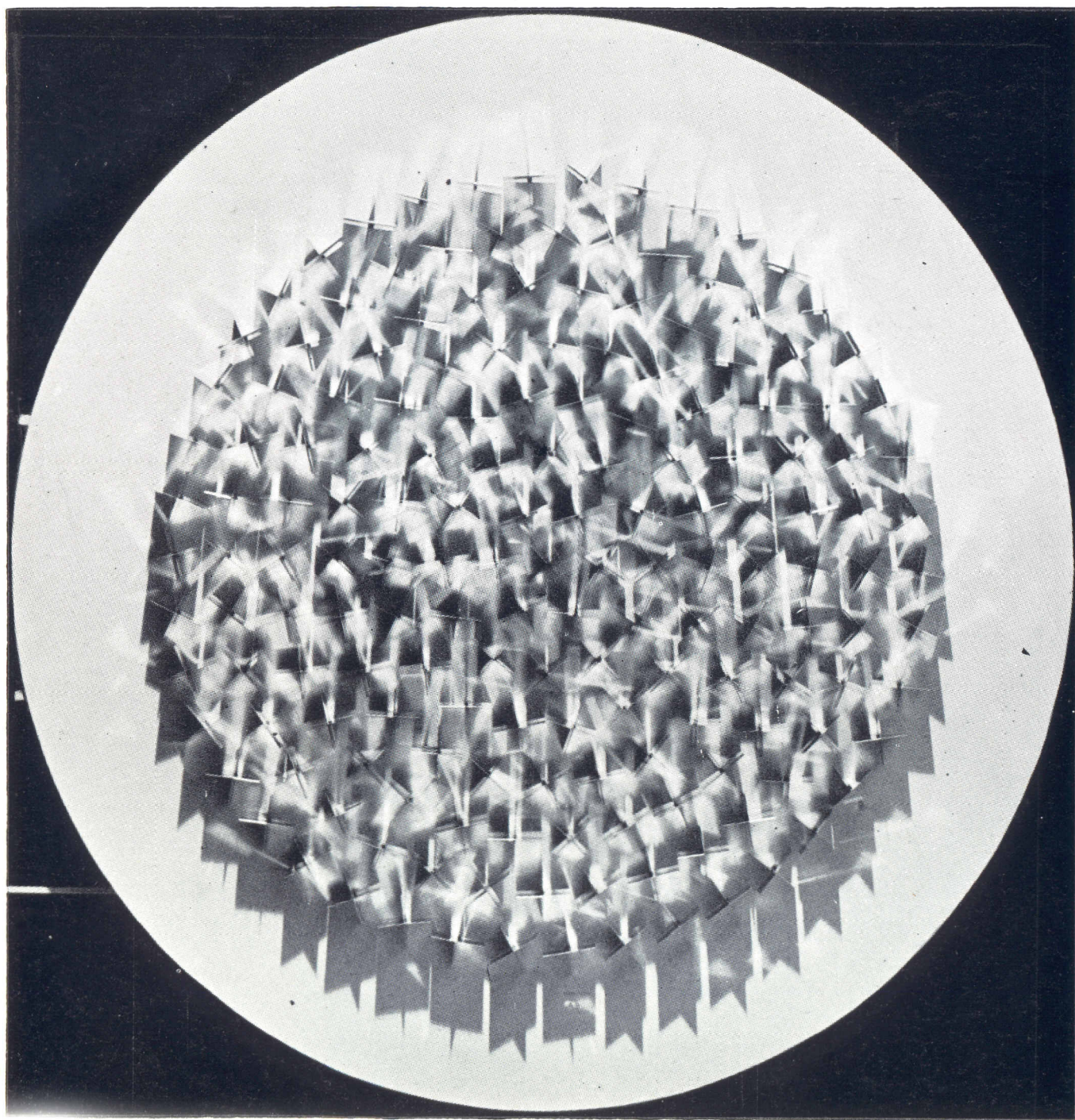
U.R.M.N.T

1962, metal, plastika, 50×50 cm

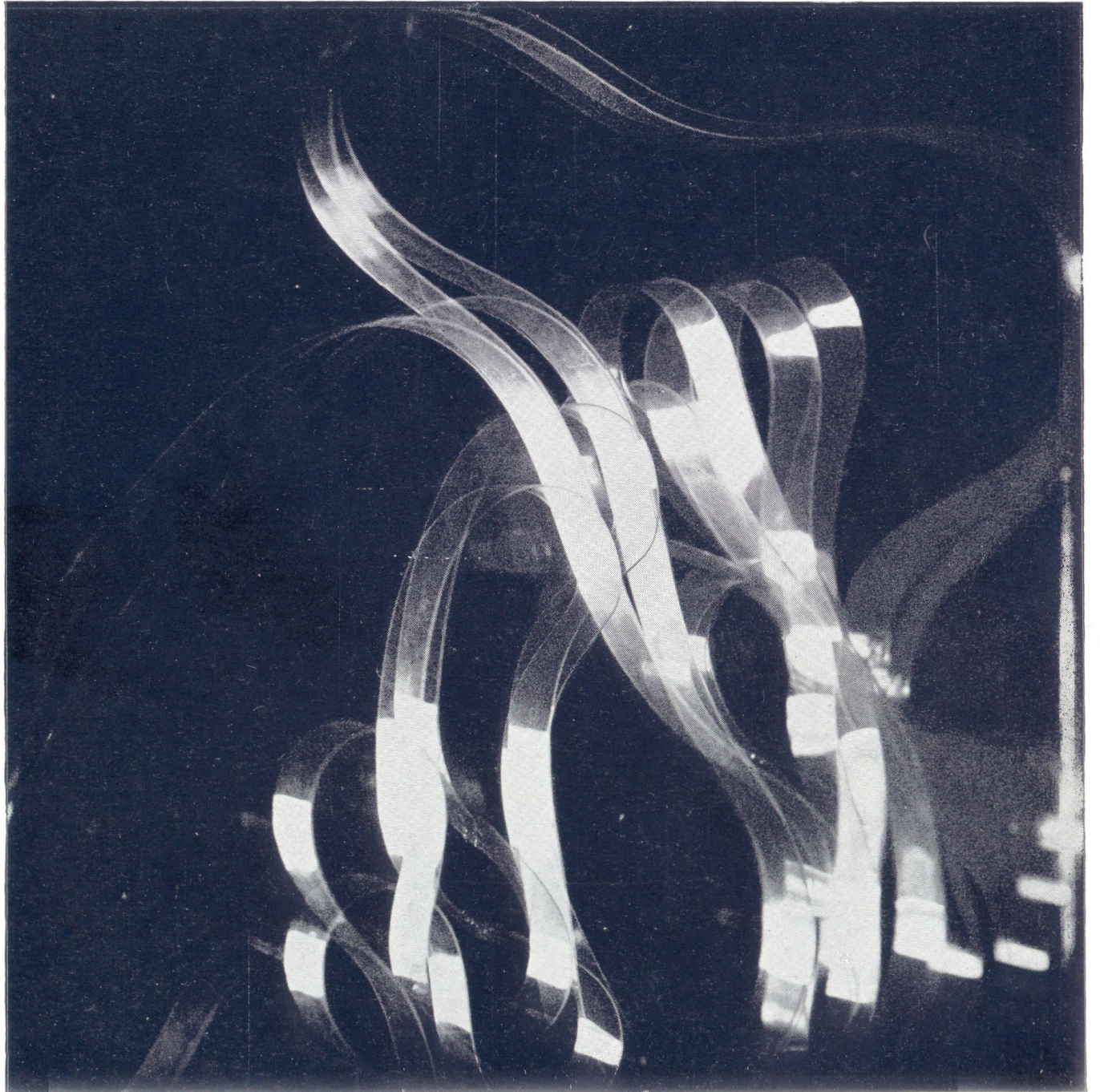


prijedlog za svjetlosnu arhitekturu III
1963, drvo, aluminij itd. Ø 87 cm

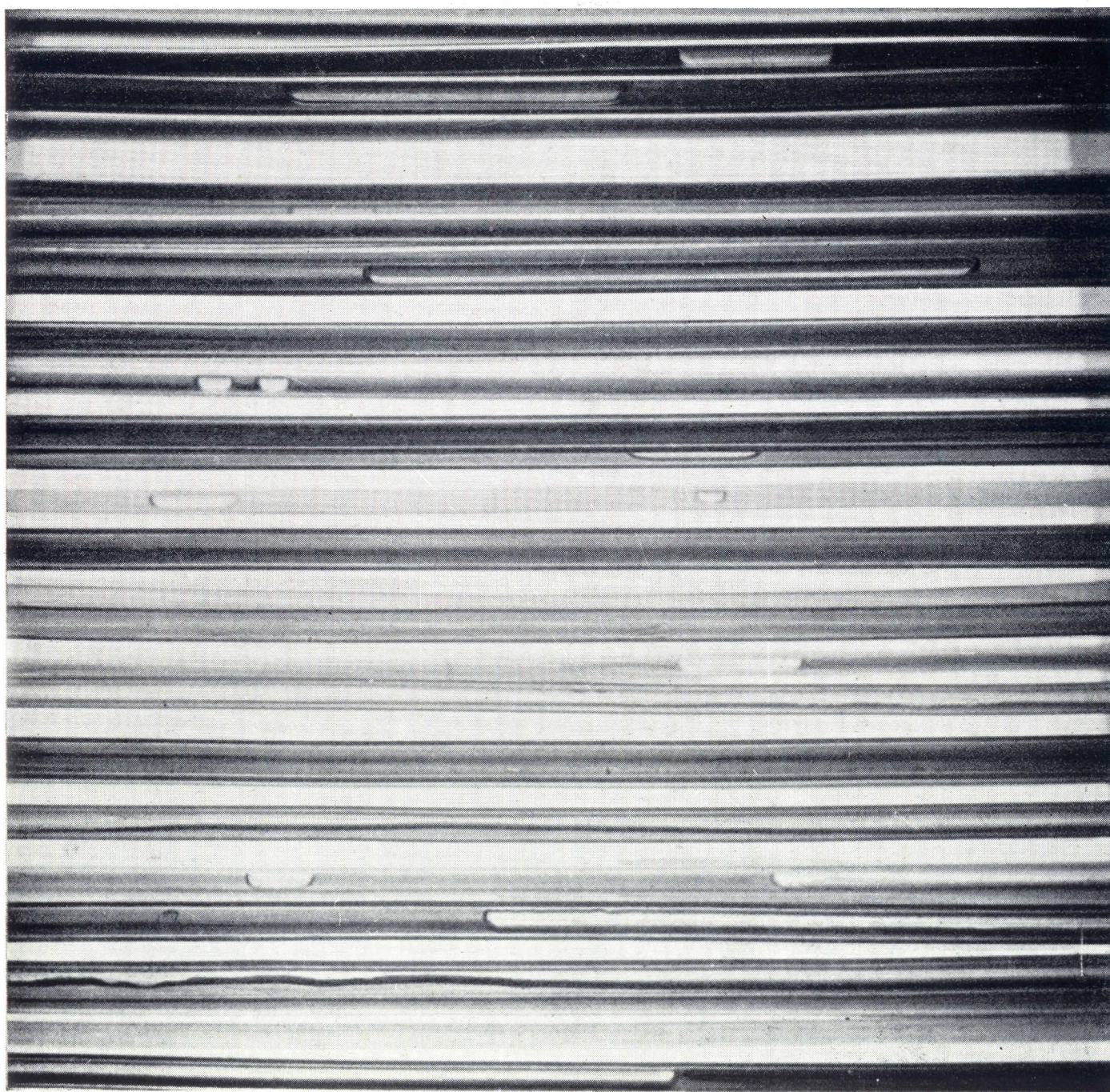
pravilnost-nepravilnost
1962, drvo, aluminij, 61×61 cm



floating structuration
1961, elektromehanički pogon, 35×35 cm

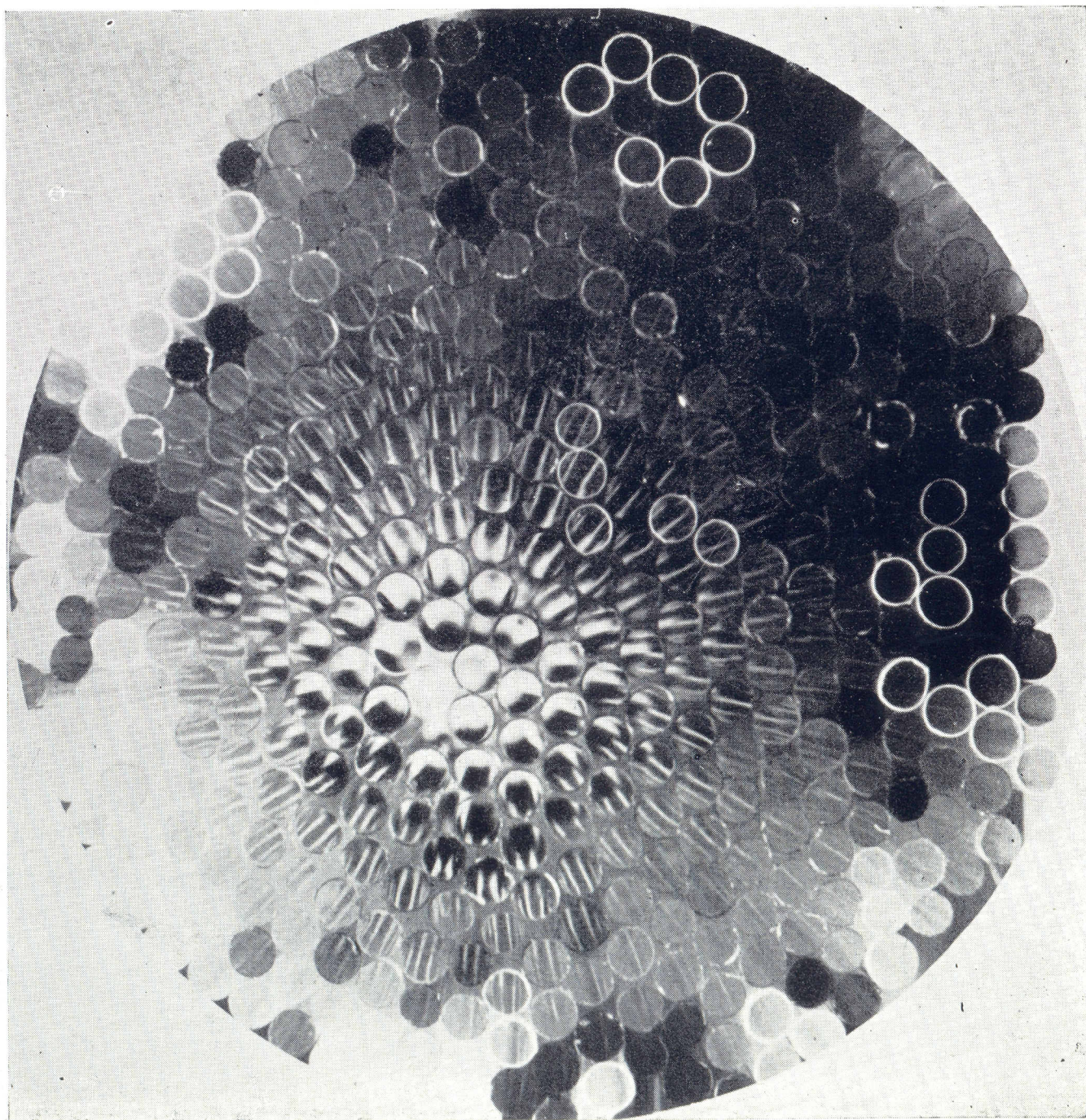


trikromna struktura
1963, obojeno svjetlo, perspeks, elektromotor, 50 × 50 × 50 cm



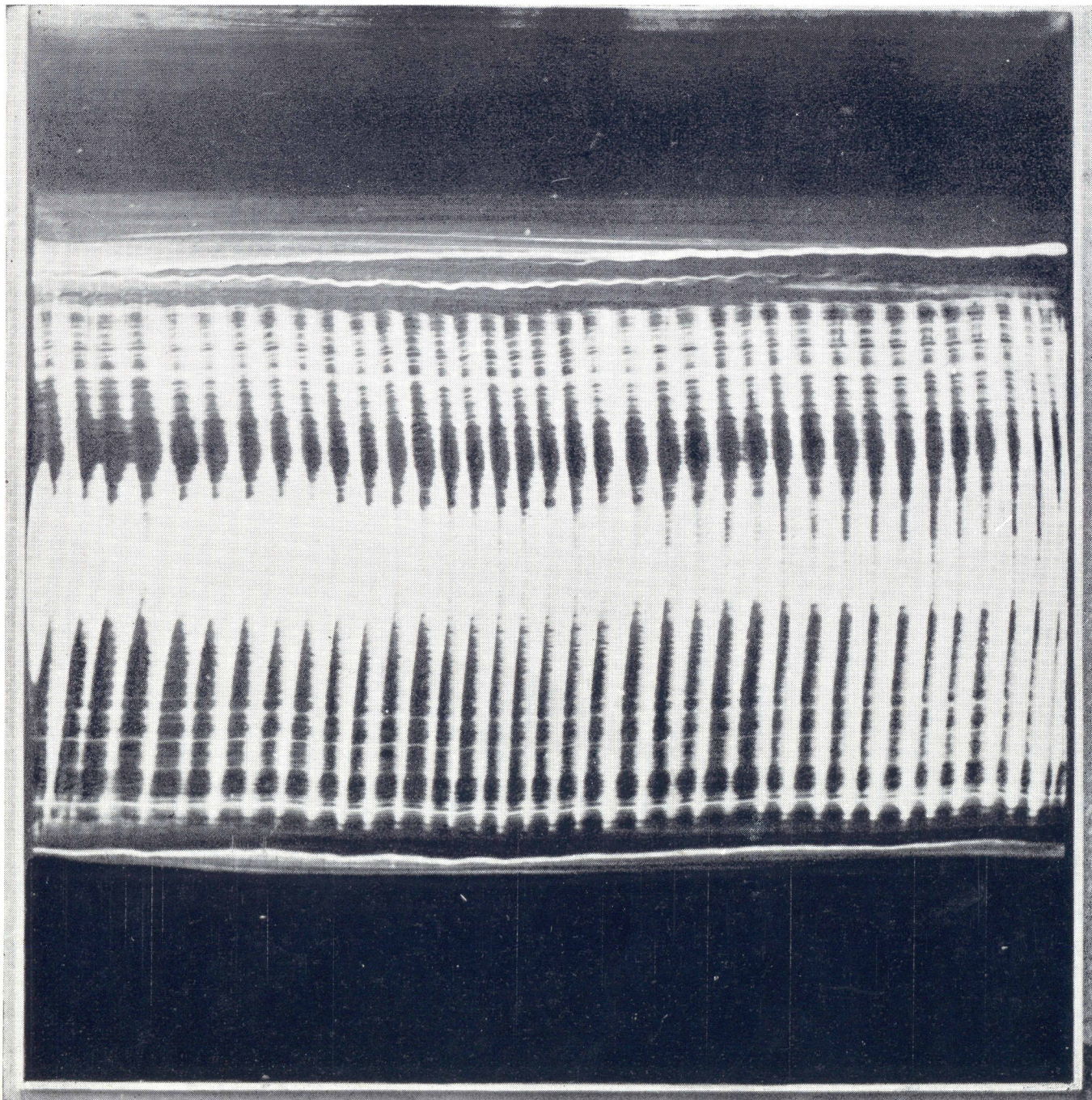
kinetička refleksija
1963, polivinil, aluminij, 60×80 cm
(landi)

struktura O.D.1
1963, pleksiglas, drvo, 37×37×41 cm
(massironi)



(bez naslova)
1961/62, miješana tehnika, 65×65 cm

(bez naslova)
1963, crtež, papir, 51×72 cm



SIN 6/14.22.42 linee luce
1963, alluminio, 84×84 cm

CUBO 4(28×28) dif. linee luce
1962, alluminio, 38×38×38 cm

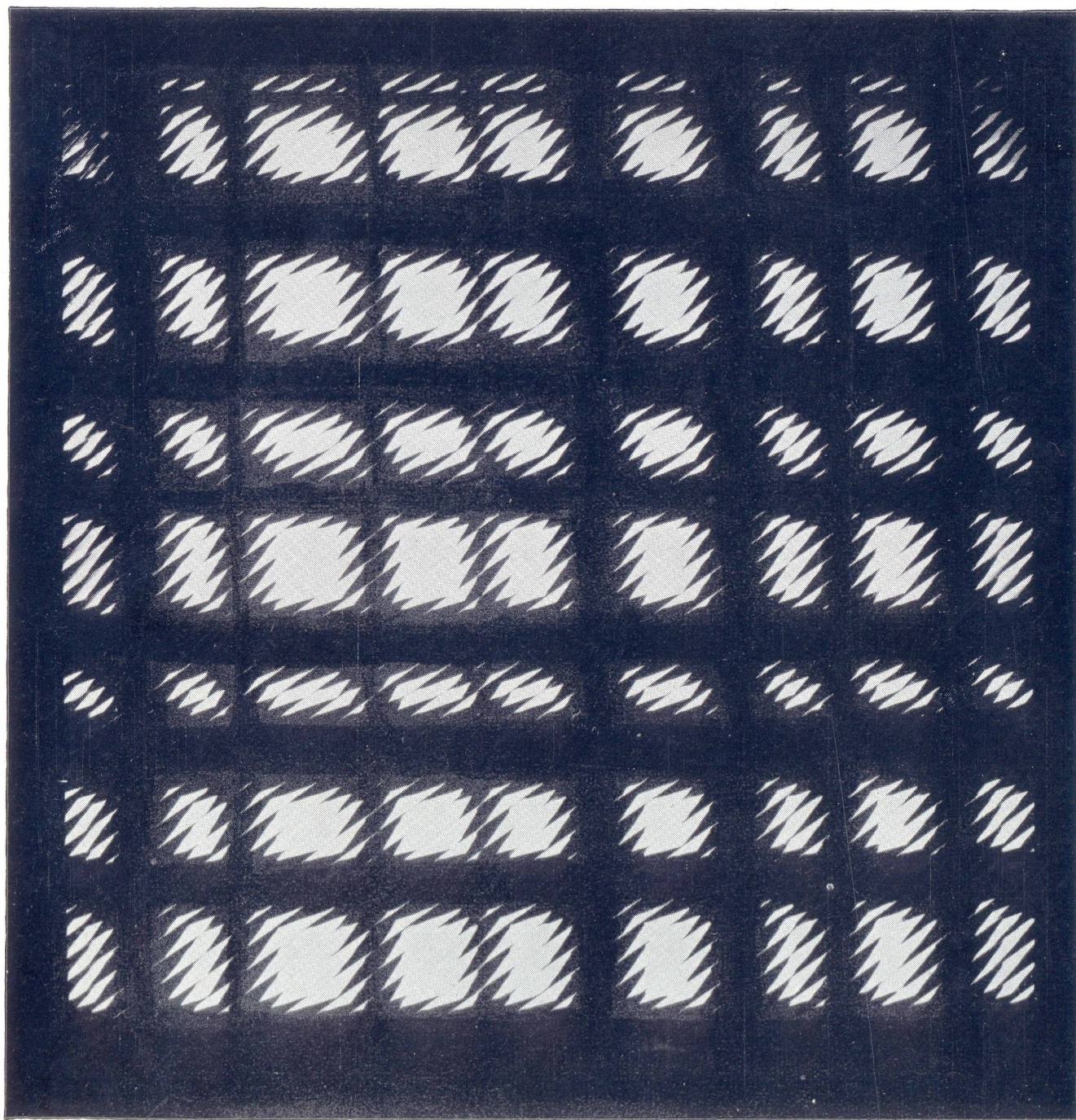


promjenljivi svjetlosni prostori

1962, obojeni perspeks, staklo, svjetlo, mreže, 60×60×14

(bez naslova)

1962, brušeno staklo, svjetlo, obojeni perspeks, cca 55×55×13 cm

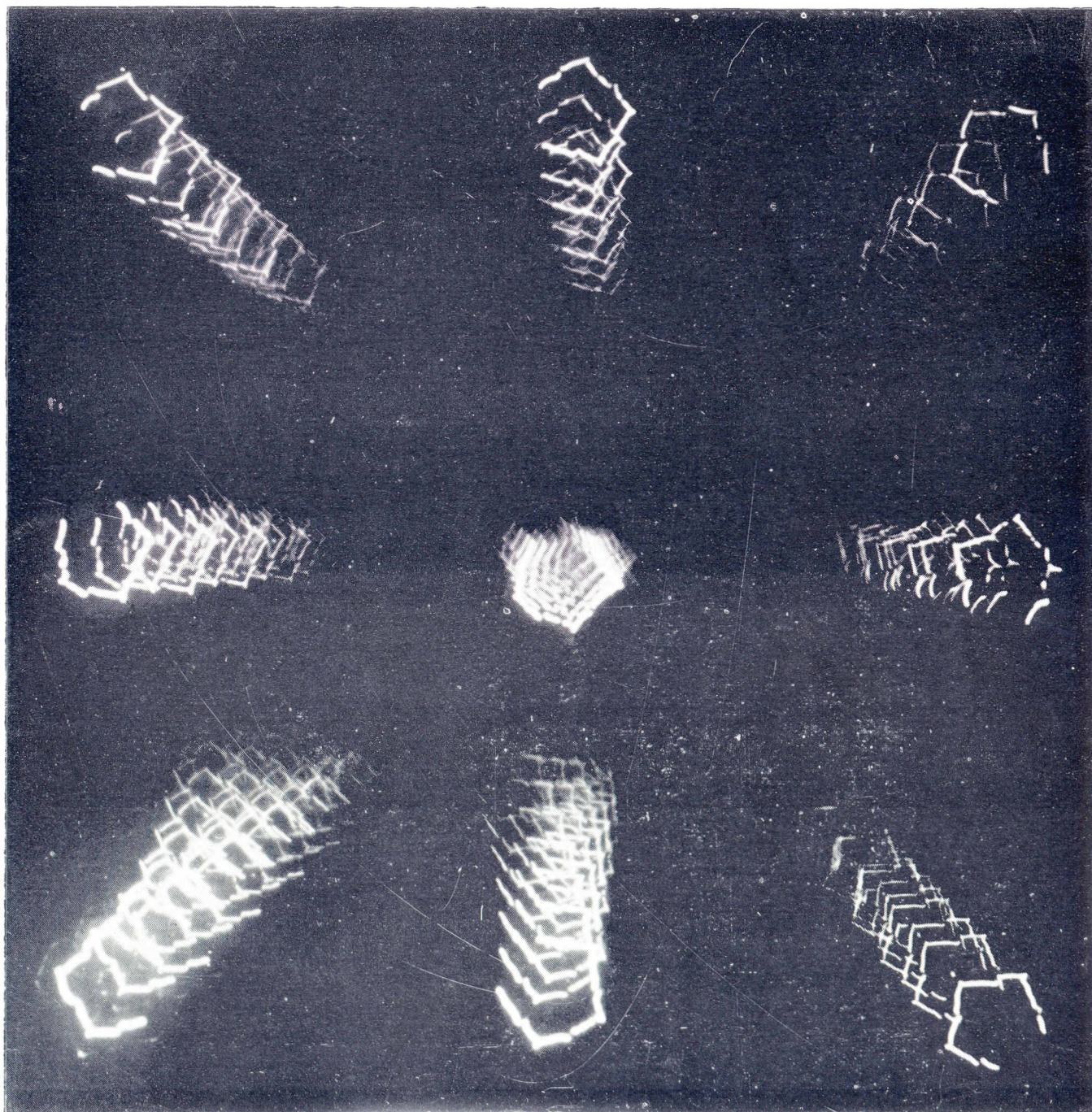


dinamična fotorefleksija 4

1962, poluprozirna zrcala, drvo, žarulje, električni pogon, 33×33×27 cm
(biasi, massironi)

optičko-dinamična struktura

1962, polivinil, pleksiglas, 30×50×50 cm
(chiggio)

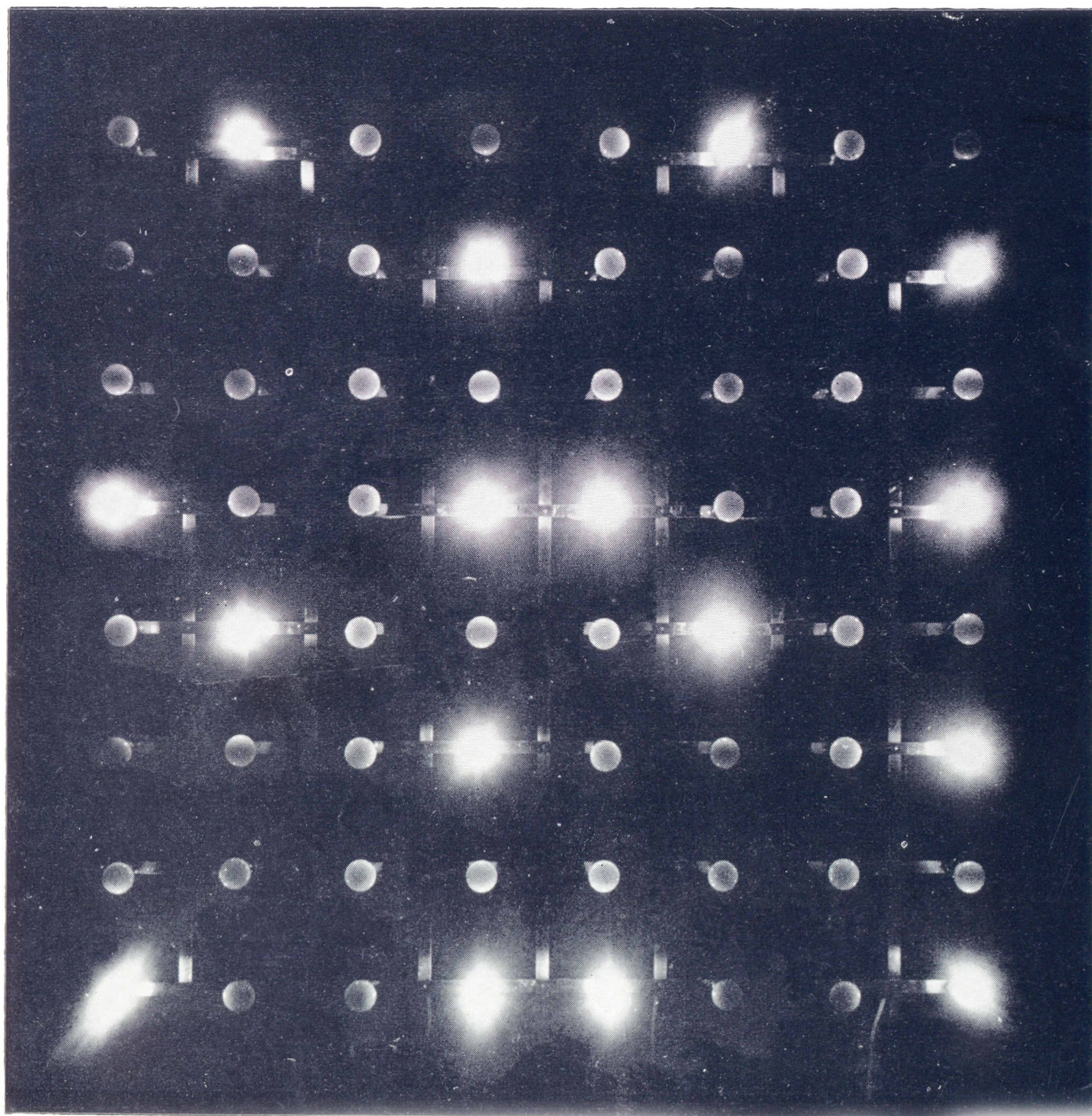


sukcesivne rasvjete 16

1963, metalna konstrukcija sa žaruljama, električni pogon, 80×80 cm

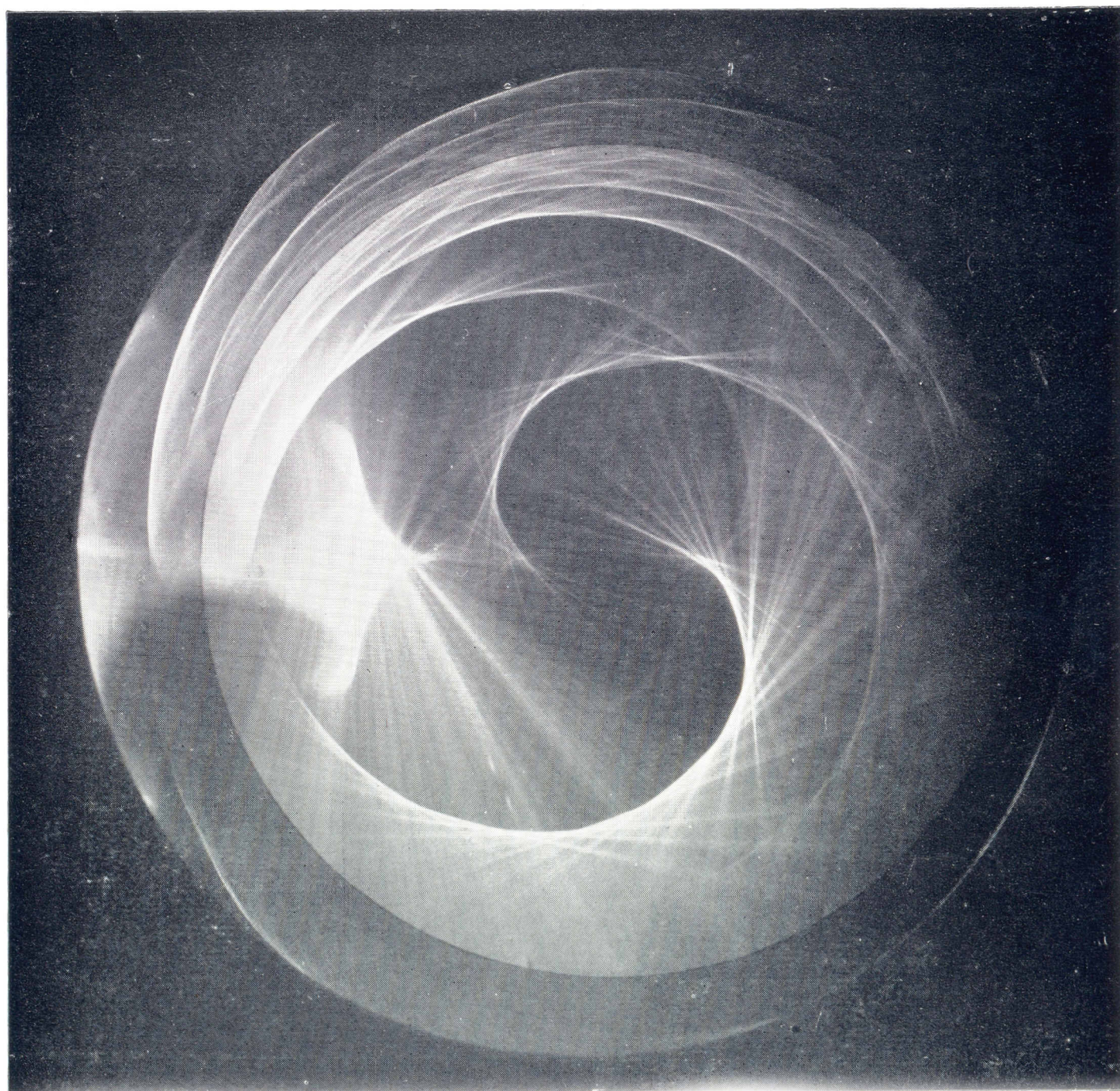
sfera

1962, pleksiglas, Ø 30 cm

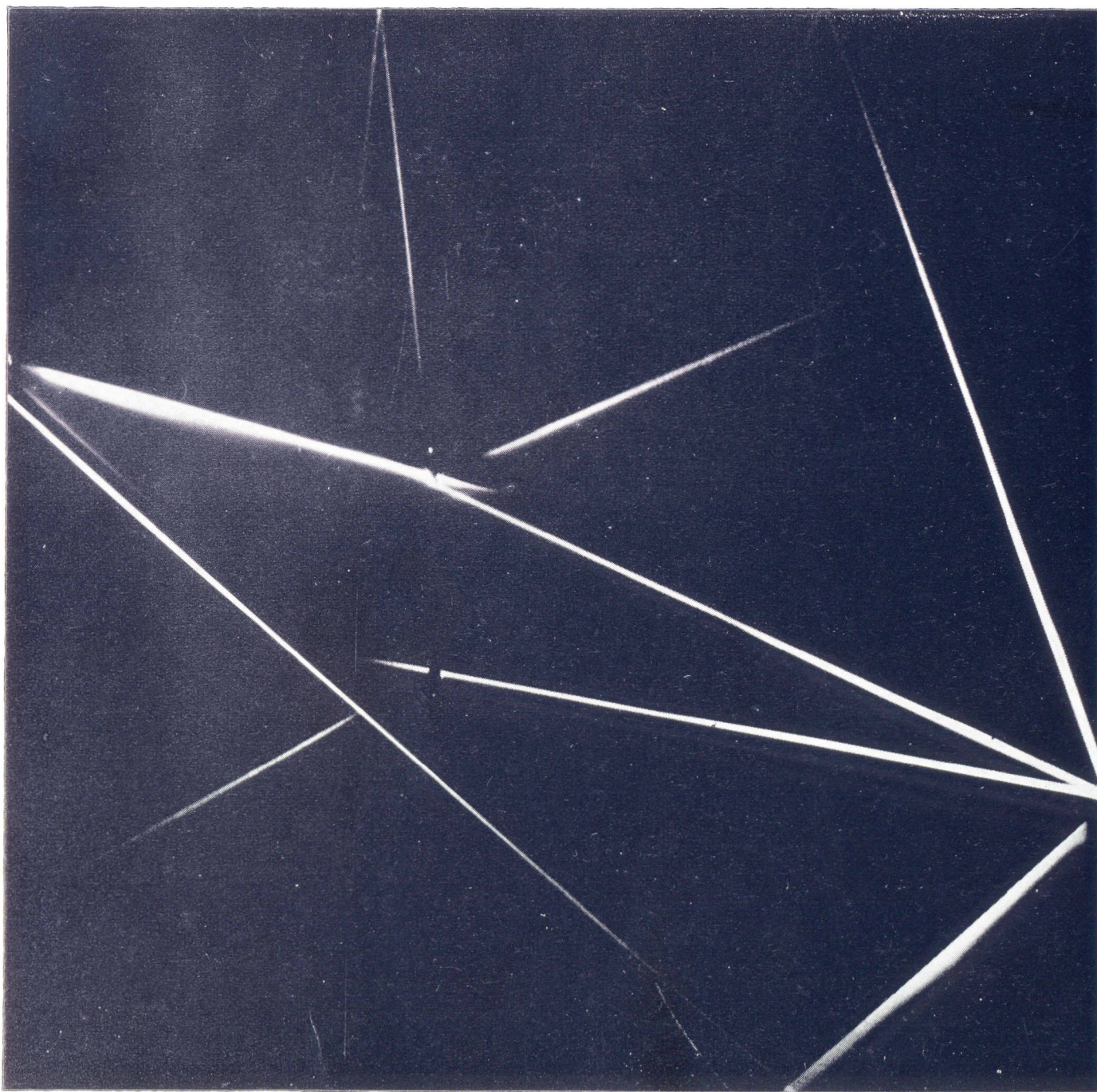


»nestalnost«, kontinuirano svjetlo, verzija br. 3
1962, čelični lim, drvo itd., Ø 110 cm

»prag percepcije«
1962, prozirni pleksiglas, 150×100×20 cm

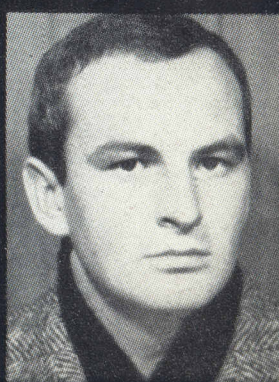
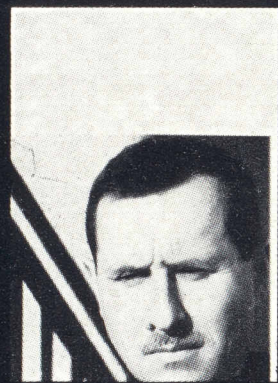
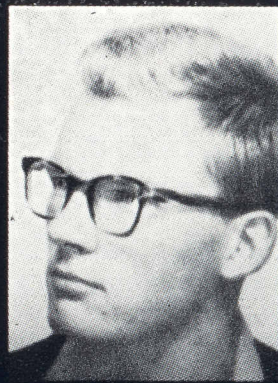
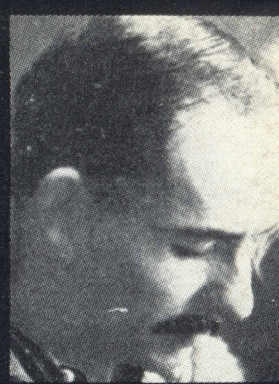


kinetička spektralna mreža br. 4
1963, pleksiglas, drvo, lak, bakar, aluminij, žarulje, leće, motor,
90×90×20 cm
(biasi)



cruz-diez	andreas christen	enrico castellani	martha boto	vojin bakić	marc adrian
françois morellet	julio le parc	gerhard von graevenitz	getulio	karl gerstner	héctor garcia-miranda
gabrielle de vecchi	gianni colombo	davide boriani	giovanni aneschi		manfredo massironi
henk peeters	herbert oehm	gotthart müller	almir mavignier	enzo mari	heinz mack
paul talman	miroslav šutej	klaus staudt	aleksandar srnec	helge sommerrock	vjenceslav richter





agustin ibarrola	josé duarte	angel duart	piero dorazio	hugo rodolfo dumarco
edoardo landi	alberto biasi	yvaral	joël stein	francisco sobрино
vlado kristl	julije knifer	rudolf kämmer	dieter hacker	grazia varisco
karl reinhartz		uli pohl	otto piene	ivan picelj
walter zehringer	ludwig wilding	günther uecker	gregorio vardanega	luis tomasello

marc adrian

ono što mi danas izgleda od najveće važnosti nisu međusobni odnosi elemenata, nego međusobni odnosi odnosa, njihova promjenljivost, njihove konstantne i promjenljive datosti. nema ničega dovršenog.

andreas christen:

monoforme. to su objekti koji se više ne pojavljuju kao isječci nekog neograničenog sistema, bilo to u smislu akcionog slikarstva ili pomoću matematičkih progresija u smislu konstruktivnog slikarstva; naprotiv, oni su sâmi sobom omeđeni i uvjetovani vremenom.

svjetlo je tu upotrijebljeno kao neka vrsta estetske poruke, ona nam prenosi ljepotu tih objekata.

hugo rodolfo demarco

tek onoliko koliko budemo intenzivirali naše intencije i preobrazili ih u svjesne činjenice, koliko budemo probudili naša istraživanja o suštini plastičnog, bit ćemo blizu realiziranju čistog i transcendentnog djela.

equipo 57

naš rad predstavlja doprinos estetskim teorijama koje smatraju da se prostor može srediti po sistemu zakona što isključuju svaki hir u korišćenju njima.

karl gerstner:

produkcija i distribucija slika na industrijskoj osnovi
prema tome socijalna umjetnost
za sve,
nadasve za gledaoca koji želi biti sudionik umjetničkog djela.

getulio

ovih bi objekata moglo biti jedan i sto; kad bi ih bilo i tisuću, značilo bi da bi svih tisuću moglo biti na raspolaganje tisući gledalaca u isto vrijeme i svaki bi od njih imao jedan da ga ispituje; svi bi objekti mogli biti isti, a svaki bi gledalac bez sumnje vidio u njima različite svjetlosne slike.

nema kontemplacije ni neke izvanjske i prirodne stvarnosti ni unutrašnjeg osjećanja; samo se čovjek nastavlja kao napeta inteligencija koja želi potaknuti slično ali slobodno nastavljanje u gledaocu da bi proširila u čovjeku polje zamjetljivog.

prirodno je da su ovi objekti umnoživi, ponovljivi u serijama, jer su rođeni iz tačnog programiranja.

negira se vrijednost pojmu povijesne ličnosti.

aktuelna civilizacija ima za cilj smještanje čovjeka u prostor koji nadmašuje uvjetujuću povijest. u povijesti je uvijek veliku važnost imala konvencija i ta treba da bude ukinuta.

grupa »n«

dualizam između razuma i osjećanja koji je u osnovi svakog romantičnog pokreta, mišljenje da se u životu čovjeka i u postavljanju njegovih problema razum i osjećanje međusobno isključuju dovelo je do današnjeg stanja koje čine: tehnička i znanstvena organizacija, što svaki svoj stav određuje racionalnim načinom, i osjećanje (možda više nego osjećanje, želja za osjećanjem, za osjećajnim vrednovanjem) koje je preko dadaizma i informela sve učinilo izražajno vrijednim, od bilo kakvog predmeta, znaka, geste do zauzimanja bilo kakvog stava, čak i najapsurdnijeg i najbanalnijeg.

došlo je vrijeme da se predloži jedna dijalektička sinteza tih pozicija. s jedne strane nalazimo razum u stalnoj brizi da izgradi novi svijet od kojeg se ljudi boje da će izgubiti unutarnji život u korist mehanizma što će ih posve automatizirati. s druge strane nalazimo osjećajnu reakciju koja se, da je ne bi zahvatio zupčanik mehanicističke organizacije, opire negirajući svaku strogost i svaku strukturu, a ističući sve što je slobodno, prirodno, neposredno, ili pak što je odbačeno, negirano, napušteno.

na jednoj strani ništa nije poezija, na drugoj je sve poezija. do sinteze bi se možda moglo doći ako se nešto stavi u zagradu, a to nešto čega bi se trebalo odreći jest riječ poezija; traženje poezije jedina je tačka koja dijeli u dva svijeta ovaj jedini svijet u kojem živimo, svi se pozivaju na poeziju, na lirizam, bilo da afirmiraju, bilo da negiraju, ali nitko ne zna reći što je ona zapravo. .. mi uzimamo za osnovu jednu eksperimentalnu poziciju, a i ne bi moglo biti drukčije, jer samo eksperimentalna pozicija potencijalno posjeduje nužnu slobodu da bi se stvorio novi jezik.

mnogi od onih što rade u okviru novih tendencija svjesni su suprotnosti između društva koje dolazi u dodir s istraživanjima vizuelne ili programirane umjetnosti i onih društvenih slojeva kojima bi se inače ti istraživači htjeli obratiti.

rečeno je: izmijenjen je odnos umjetnik-djelo (odstranjen je kult ličnosti, mit o stvaranju i o subjektivnom, jedinstvenom i stabilnom djelu) još prije nego se desila analogna promjena umjetnik-društvo.

naša grupa postavlja slijedeća pitanja: nije li sve očitiije da zavisnost odnosa umjetnik-društvo od umjetničkog tržišta nameće grupama novih tendencija nepremostive prepreke do prave slobode istraživanja?

možda ne postoje sve premise za stvarnu preobrazbu sistema »umjetničkog tržišta«, neće li tako, u igri prestiža, i istraživanja novih tendencija biti integrirana u taj sistem?

ograničenost koja otuda izlazi je ili takva da će spriječiti konkretno preokretanje odnosa umjetnik-društvo i pustiti samo izvjesnu njegovu modifikaciju?

rudolf kämmer:

...prema tome bi »objektivne« slike sutra mogle biti neka vrsta kolektivnog produkta.

juilio le parc

nepotrebno je vraćati se unatrag i objašnjavati zašto su prevladane tradicionalne klasifikacije vizuelne umjetnosti (slikarstvo, skulptura itd.). ograničavajući svako polje realizacije one su s jedne strane stavljale objekt, a s druge gledaoca. aktuelna ostvarenja nadilazeći ta ograničenja traže da se modifikira odnos djelo-gledalac, zahtijevajući od gledaoca učestvovanje drukčijeg reda.

evo nas onda pred novom situacijom čija kompleksnost potiče na razmišljanje. njena evolucija može imati i nejasnih stranica. ne radi se o tome da se jedna navika zamijeni drugom. treba iz toga izvući konzekvencije i jasno predvidjeti njen tok, bilo da je pozitivan, bilo da je negativan.

prekid s tradicionalnim normama ne opravdava ni konfuziju ni bezrazložnost.

što se tiče koncepcije, pojam programiranja (u novoj tendenciji često upotrebljavan) obuhvaća način koncipiranja, realiziranja i prezentiranja nestabilnih djela. radi se o tome da se unaprijed predvide svi uvjeti odvijanja djela, jasno odrede njegovi modaliteti, da bi se ono samo moglo ostvariti u vremenu i prostoru, podvrgavajući se predviđenim slučajnostima, bilo determiniranim ili indeterminiranim, što potječu od miljea u kojem se djelo odvija i od aktivnog ili aktiviziranog učestvovanja gledaoca. poteći će mnoštvo istovrsnih aspekata, gledalac će ih parcijalno primiti, ali ta će parcijalnost uvijek sadržavati vizualizacije dovoljne da se percipira nestalni totalitet.

françois morellet

je li nova tendencija moda?

jesmo li mi zanatlije luksusa?

hoćemo li inspirirati fasade jeftinih stambenih objekata

da

donekle

ali za mene je nova tendencija također i povjerenje u progres, demistifikacija umjetnosti, sistematsko iskustvo, korak prema jednoj znanosti umjetnosti.

posljednja nada

gotthart müller

čini mi se da postoji znatni nesklad između suvremenog vizuelnog oblikovanja produkcije i aktualnih promjena na području fizike, kibernetike, psihologije i sociologije.

ivan picelj

mnogobrojnost i mnogoznačnost potreba današnjega društva i pojedinca traži od nas da prihvatimo aktivnu umjetnost, koja je kadra da bude avangarda najpozitivnijih nastojanja nauke i ljudske zajednice uopće ona se nameće kao nužnost koja će uspostaviti odnose pravih vrijednosti u okviru višega strukturalnog reda. aktivna umjetnost će biti ostvarena kad elementi koji je sačinjavaju budu istovjetni. istovjetnost ne znači jednakost, već, naprotiv, podređenost višem strukturalnom redu. obilježja će se elemenata podudarati onda kad budu obuhvaćena pojmom višega strukturalnog reda. aktivna umjetnost u svojoj podređenosti višem strukturalnom redu treba da sadržava u sebi sve one elemente koji će je učiniti dijelom toga reda, u mjerilu čovjek-planeta-kosmos . . .

* * *

ona treba da bude čestica koja je kadra da postane naš životni pejzaž - naša realnost.

ona je naša potreba naš cilj

ona nije čulna

ona je konkretna

ona je konstruktivna

ona je **aktivna**

ona treba da usmjerava kreativne snage u pozitivnu društvenu akciju
ona treba da je svugdje prisutna
ona je neprimjetna
ona je internacionalna i univerzalna
ona će preobraziti naše vizuelne navike u smjeru
percipiranja strukture, reda i cjeline u odnosima.

otto piene:

u svim su mojim radovima artikulirane jednostavne prirodne sile. ti elementi djeluju kroz filter moje osjetljivosti i moje svijesti. i antropomorfna se svakidašnjica pretvara u pozitivne predodžbe. moje slike i objekti ne projiciraju reflekske banalnoga, nego želje i vizije univerzalnog životnog osjećaja koji mi ulijeva sadašnjost.

uli pohl:

anonimnost materijala pleksiglasa i tehnike njegove obradbe omogućuju strukture i redove iz kojih je moja subjektivnost isključena. povezivati objekte s mojom subjektivnošću, vjerujem, značilo bi nametnuti tutorstvo promatraču, pa i meni sâmom. kako moji objekti nisu ni slikarstvo ni plastika, pa prema tome ne pristaju u uobičajene sheme, nadam se da će se promatrač moći sa njima susresti u slobodi, a bit će na neko vrijeme oslobođen i od tutorstva svojih vlastitih navika koje je tradicija utvrdila.

moji objekti ne sakrivaju ništa; oni su otvoreni svakome promatraču; oni ništa ne poučavaju i ne brane ništa.

vjenceslav richter

za krajnju sam angažiranost autora i za sveobuhvatnost ciljeva novih tendencija.

upravo zbog toga treba smoći hrabrosti i dovesti u pitanje i novinu i svrhovitost tendencija razmatrajući ih sa stanovišta postignutih rezultata.

druga izložba novih tendencija trebala bi da pruži priliku prebrojavanja mogućnosti i realizacije njihove potvrde i eliminacije, prepoznavanja i ocjenjivanja.

čini se da je danas važnije sagledavanje čitavog kompleksa likovnog kretanja i kretanja u njemu, no traženje novog pod svaku cijenu.

više sam za građenje na širokom planu i na dugi rok jedne likovne homogenosti po svojoj strukturi i orijentaciji sposobne da konzistentno prati i gradi jedan novi vizuelni svijet. za ovo je potrebno koliko dugo pamćenje toliko i sluh za sve ono što se upotrebivo novo rađa i nazire.

klaus staudt:

ne mogu se sada izjasniti o daljem razvitku plastičnog oblikovanja. jer neki novi rad ne promatram kao pojedinačni produkt, nego jedino u okviru procesa koji još ne pokazuje rezultate koje bih htio ostvariti.

günter uecker:

mehanika kao oblikovno sredstvo pruža nam sjajne mogućnosti za realiziranje estetskih informacija.

služim se mehaničkim sredstvima da prevladam subjektivnu gestu, da objektiviram, da stvorim situaciju slobode. mislim na stvarnost koja se sada ostvaruje, a svoju vječnu vrijednost prima od svoje dinamike. kako se krećemo, u kojim se dimenzijama kreću naše misli, tako ćemo iskusiti prostor koji će nam dopustiti na dišemo slobodnije i otpustiti nas iz tijesnoga područja muzealne kulture.

današnja strukturalna sredstva mogu se shvatiti kao govor naše duhovne egzistencije. moj pokušaj da realni prostor aktiviram pomoću nizanja struktura, da omogućim doživljaj toga prostora kao stanje čistoće objektivne estetike, — doveo me do novih oblikovanih sredstava. čavle upotrebljavam kao strukturalne elemente, no ne bih želio da budu i shvaćeni kao čavli. stalo mi je do toga da pomoću tih sredstava, kojih su međusobni odnosi sređeni, uspostavam titranje koje bi njihov geometrijski red moglo smetati i iritirati. bijele objekte valja shvatiti kao stanje krajnje intenzivnosti, a zbog refleksije svjetla stalno se mijenjaju. važnom držim promjenljivost, koja nam pruža ljepotu kretanja.

ludwig wilding:

ne stojimo više izvan događaja u slici, nego u njemu sâmom; postali smo akteri. to je shvaćanje u najnovije vrijeme potaknulo razvitak kinetičke slike. svako trodimenzionalno umjetničko djelo mijenja svoje lice onako kako se mijenja stajalište promatrača, no tako jasno kako se to pokazalo u slučaju kinetičke slike, to još nije bilo. naše stajalište u prostoru bitno je važno; mi smo u mogućnosti da sami sliku variramo; pri tome sami moramo sudjelovati.

walter zehring:

polazna tačka mojih radova bila su opažanja objekata koji su prostorno odijeljeni; opažanja njihovih međusobnih pomaka i presijecanja, kad se promatrač kreće; opažanja oka pred koje su postavljeni povećani zahtjevi prostornog viđenja.

yvaral

usporedba između naših istraživanja i znanstvenih radova čini da smo svjesni jednog nedostatka kojeg bismo se htjeli riješiti: on se odnosi na terminologiju. dok je znanstvena terminologija dobro definirana i ne ostavlja mjesta nikakvoj grešci u tumačenju, naša je dosad bila pristupačna samo manjini. budući da želimo da nas razumiju, stalo nam je do toga da se ta praznina ispuni. u tu svrhu već su uspotavljeni dodiri i oni će se u budućnosti umnožiti s predstavnicima svih disciplina naučnog istraživanja.

tako će ideje postati jasnije, a ciljevi dostiživi na efikasniji način. i nije utopija pomišljati da će se u dekadama što dolaze izvršiti zamašna sinteza u konfrontaciji naših ideja i otkrića s onima znanstvenika.

program

1. 8. 1963.	20—22 sati	otvorenje izložbe galerija suvremene umjetnosti katarinin trg 2
2. 8. 1963.	9 sati	iznošenje stavova grupa, pojedinaca i kritičara. prikazivanje filmova diter rota, te projekcija manfreda kage-a muzej za umjetnost i obrt trg maršala tita 10
	19 sati	polemika muzej za umjetnost i obrt trg maršala tita 10
3. 8. 1963.	9 sati	rezime muzej za umjetnost i obrt trg maršala tita 10

galerija suvremene umjetnosti
zagreb
katarinin trg 2

izložba

nove tendencije 2

1. 8 — 15. 9. 1963.

françois molnar — françois morellet

za progresivnu apstraktnu umjetnost

françois molnar — françois morellet:

za progresivnu apstraktnu umjetnost

u toku svoje historije likovna umjetnost došla je do apstrakcije. moglo bi se pokazati da je prijeđeni put logičan, prirodan i da je u svakom momentu nedjeljiv od opće historije, koja je i sama podređena ekonomskim i društvenim imperativima. mogle bi se nabrojiti velike etape toga puta od primitivnog kršćanskog ideoplasticizma sve do impresionizma, prolazeći kroz idealizam renesanse i naturalizam courbета.

umjetnik se — kao svaki čovjek — preobražava u toku historije kroz rad, a isto tako preobražava i umjetnost. taj se preobražaj, jasno, ne vrši ni bez muke, ni bez tapkanja. ono što još više otežava razumijevanje našeg problema, to su velike individualne razlike koje postoje u širini tog preobražaja. ali, kako je već engels potcrtao: u historiji, da bismo mogli jasno vidjeti, ne smijemo se zaustaviti na individualnim činjenicama, već treba da povučemo liniju statističkih sredina individualnih događaja.

na svom putu likovna umjetnost uvijek je eliminirala ono što joj je izgledalo strano, da bi se predstavila u što čišćem obliku. madona prije nego je postala lijepom ženom bila je ikonski znak jednog ideala, a nakon što je bila lijepom ženom ona postaje žena, zatim kasnije izgovor za nekoliko mrlja boje. konačno, te obojene mrlje zadobile su potpunu autonomiju u apstraktnoj umjetnosti.

treba odmah primijetiti da je riječ »apstraktna« loše izabrana. ne radi se o apstrakciji, dakle o osiromašenju realnog protiv čega su se klasici marksizma borili s punim pravom; neki teoretici čak tvrde da se radi upravo o suprotnom.

mi ćemo ipak upotrijebiti riječ »apstraktna«, budući da je općenito upotrebljavana da bi označila likovnu umjetnost koja se ne odnosi direktno na vidljivu prirodu.

1) glavne zamjerke apstraktnoj umjetnosti

posve je prirodno da se apstraktna umjetnost ne prihvaća bez diskusije.

prigovara joj se, među ostalim, da je posljednji stup spiritualizma, idealizma, iracionalizma, ili čak, paradoksalno, racionalizma, i u svim tim slučajevima predbacuje joj se da je usko vezana za ideologiju jedne dekadentne klase.

ne želimo ulaziti u detalje te diskusije koja je bitno filozofska. zadovoljit ćemo se time da privučemo pažnju na logičke i metodološke poteškoće do kojih nas dovode slične tvrdnje (apstraktna je umjetnost ovo ili ono).

doista, po kojem se kriteriju sudi je li jedna apstraktna slika idealistička, spiritualna itd.? na osnovu posmatranja slike i jedino nje? sigurno ne, budući da se često kaže da je apstraktna umjetnost nerazumljiva.

ali, suprotno, ako dozvolimo da apstraktna umjetnost »izražava ideje« idealističke, spiritualne, itd., bit ćemo prema tome prisiljeni da dozvolimo da je apstraktna umjetnost jezik, dakle, kadar da izrazi i progresivne ideje. u tom času ne osuđujemo apstraktnu umjetnost već samo jednu vrstu apstraktne umjetnosti.

ako s druge strane sudimo apstraktnu umjetnost ne na osnovu posmatranja njenih djela, već samo prema teorijama koje su pisali slikari i kipari, počinut ćemo ozbiljnu grešku. ne može se suditi po definiciji jedno likovno djelo ako se baziramo jedino na idejama koje je konceptualno izrazio njegov autor. marx se divio **djelu** rojaliste balzaca.

moguće je još osuditi apstraktnu umjetnost kao idealističku, spiritualnu, itd. i zato što je proizišla iz buržoaske ideologije (što možda i jest slučaj), ali tada ne treba

zaboraviti da su se svi umjetnički smjerovi, sve ideologije začele u ranijoj eposi: ništa se ne stvara ex nihilo.

što se tiče osude iracionalizma ili racionalizma, da bi se na to moglo odgovoriti, treba odrediti o kojem nivou govorimo. posve je sigurno da na nivou gledaoca umjetnost nema ništa zajedničko sa spoznajnim sistemom; ona nije spoznaja u istom smislu kao fizika. ne treba razumjeti umjetnost da bi se u njoj potpuno uživalo. ništa nije više neopravdano od rečenice poznatog slikara koji je govorio lenjinu kad je ovaj posjetio njegov atelje: »druže lenjine, vi se nimalo ne razumijete u umjetnost«.

ali, to nije slučaj na nivou stvaraoaca. može se opravdano dozvoliti da se umjetnik ne želi zadovoljiti bilo kojom intuicijom, već da želi razumjeti, kontrolirati ono što radi u mjeri mogućeg. vidjet ćemo kasnije da će upravo ta želja da se razumije biti najvažniji kriterij za otkrivanje progresivne apstraktne umjetnosti.

gledalac ne mora dakle »razumjeti« umjetničko djelo. ne zbog toga što postoji neki »misterij« koji umjetnik mora sakriti pred gledaocem (baš obratno, nova tendencija smatra da ništa ne treba sakriti pred publikom, da umjetničko djelo mora djelovati svojim nutarnjim kvalitetama, a ne nekom mistifikacijom), već zbog toga što u likovnom djelu nema ništa da se razumije u striktnom smislu riječi. neupućeni amateri susreću upravo ovdje izvjesne poteškoće. kad su pred jednim apstraktnim likovnim djelom, oni žele »razumjeti«, pitaju se što to »znači«. no apstraktna umjetnost ne znači ništa. to je sistem znakova koji se ne odnosi ni na šta drugo već na sebe samog.

2) forma i sadržaj

tako dolazimo do pojma »sadržaj« likovnog djela. nemamo mogućnosti da ovdje ispitujemo u detalje problem sadržaja. naznačimo samo da je taj problem jedan od najtežih u estetici, i da klasična filozofska estetika nije nikad uspjela da ga objasni. neosporno je da velika djela izgledaju kao da »sadrže« nešto neiscrpno, ali taj »sadržaj« je odrediv samo jednom vrstom subjektivne analize, nameće nam se pri tom da kažemo — apsurdan prijedlog doduše — psihoanalizom.

već je u književnosti teško otkriti sadržaj, ako i postoji. još je smionije da ga identificiramo u slikarstvu, ako se ne želi prihvatiti ideja, stvarno odveć jednostavna, koja hoće reći da je sadržaj slike upravo sama stvar koju ona predstavlja. hegel se divio načinu na koji su holandezi pogodili »svjetlucanje metala, boju grozda«. jasno je također, kako to hegel sam kaže, da to nije »realni sadržaj« slika kojima se divimo.

ali što sada? taj prikaz svjetlucanja, taj način kojim se želi postići da se nešto izrazi, nije li on bliz formalizmu?

dva pitanja koja se postavljaju da bi se razlikovala forma i sadržaj jesu: kako i što? dakle, to svjetlucanje metala odgovara prije na pitanje »kako« ako se ne želi reći da je sadržaj slike upravo to svjetlucanje (što bi uostalom dovelo do formalizma samo drugim putem). doista, to svjetlucanje je način pojave nečega.

ali, kakav je sadržaj jednog tizianovog akta? onaj koji u tome vidi samo голу ženu, čak i vrlo lijepu, ne može nimalo uživati u tizianovom djelu. jasno, na toj slici postoji i gola žena s ljepotom svoje puti koja odrazuje ideal jedne epohe određene historijskim, društvenim uslovima, itd. ... ali, je li u tome sadržaj djela?

je li se nešto postiglo uvođenjem pojma sadržaja u likovno umjetničko djelo?

nietzsche je govorio: »...onaj koji je dao tumačenje o nekom autorovu odlomku dublje od prvobitne zamisli, nije objasnio svog autora već ga je učinio nejasnim«.

postavlja se pitanje ne bi li se mogao napustiti taj pojam bar na području likovne umjetnosti.

ali, ako napustimo pojam sadržaja, nećemo li neizbježno pasti u formalizam? i da i ne. ne, ako se formalizam smatra zaista negativnim i lišenim svakog smisla. ne, jer će umjetničko djelo uvijek ostati podložno društvenosti koja određuje individualnu svijest do njenih najmanjih detalja, sve do najosnovnije percepcije. mi se ne možemo izdvojiti iz našeg vremena, ne možemo se izdvojiti iz društvene, ekonomske stvarnosti, itd. u tom smislu apstraktna djela imat će također sadržaj.

da, mi upadamo u formalizam ako je on sam taj neobjašnjivi sadržaj koji se nalazi u tizianovom aktu, izvan gologa tijela, izvan društvenog konteksta, ako je on ta nepoznanica koju klasična filozofija nije uspjela definirati i koja se u krajnjoj analizi otkriva onim dobro poznatim »drhtanjem«, dakle fiziološkom reakcijom.

ali, ta reakcija nije direktno vezana za prikazivanje kako smo to već naveli gore u vezi s hegelom, ona mora ustrajati također i u apstraktnom djelu. dakle, u tom smislu jasno je da su sva likovna djela — apstraktna ili ne — formalistička djela.

tako smo smjestili likovno djelo izvan pojmovnog svijeta. znači li to da smo ga time bacili u mračno područje individualne podsvijesti gdje je svaka komunikacija iluzorna, svaka kontrola nemoguća i prema tome sve dozvoljeno? sigurno ne.

model s kojim možemo, da bismo bili jasniji, usporediti estetski užitak, jest percepcija. percepcija je pod utjecajem znanja koje je i samo uvjetovano društvom; ali ona ne prolazi zato kroz mišljenje. percepcija je neposredna kao i estetski užitak.

u stvari, psiholozi dijele percepciju vremenski na dva dijela. shematski:

1) globalna percepcija (na primjer mrlja)

2) uklapanje te mrlje u sistem strukturiran znanjem.

postoji prema tome vremenska mnogodimenzionalnost u percepciji. ista se mnogodimenzionalnost može dozvoliti i u estetskom užitku. ali, to uklapanje vrši se u veoma kratkom vremenu koje se može nazvati subjektivnom neposrednošću, a prije svega — ovo je vrlo važno za nas — ono se ne odvija na razini svijesti.

3) apstraktna umjetnost i marksizam

ako je ta afekcionista konceptija vizuelne umjetnosti, ali uklopljena u spoznajni sistem, istinita, ne izgleda nam da je apstraktna umjetnost u kontradikciji sa principima materijalističke dijalektike. upravo suprotno, bar po svojoj povijesnoj istinitosti, ona je izvršna ilustracija te filozofije.

u stvari apstraktna umjetnost ne implicira nužno napuštanje teorije »odraza« marksističke estetike. bilo bi naivno zamisliti da ta teorija traži da se stvarni svijet reflektira u umjetnosti na apsolutno vjeran način; to bi uostalom bilo nemoguće. poznata je činjenica da se ne može nešto predstaviti »vjerno«. riječ »odraz« želi reći samo to da postoji odnos između svijeta i slike; možda »jedan naprama jedan« u istom smislu koji taj pojam ima u topologiji. u toj znanosti krug se može pretvoriti u elipsu ili u bilo koji neprekinuti lik; bit će uvijek odnos »jedan naprama jedan« između tačaka tih oblika, ali oni međusobno ne sliče u običnom smislu riječi.

tako muzika, ples ili arhitektura ne nalikuju ničem drugom već sebi samima i to ih ne priječi niti da postoje, niti da se slažu u izvjesnim slučajevima s teorijom odraza.

neki kažu: vizuelna apstraktna umjetnost ne može postojati kao muzika (koja je nužno apstraktna) zbog razlike koja postoji na razini osjetnog između slušanja i posmatranja. ipak, dublje proučavanje u svjetlu moderne psihologije daje argumente u prilog apstraktnoj umjetnosti. doista, nema bitne razlike između zvučnog svijeta i vizuelnog svijeta. oba su ispunjena značajnim predmetima. no, činjenica da je zvučni svijet zna-