

прогонство

Постоји више разлога зашто ћу, говорећи о актуелној продукцију Милоша Шобајића која тематизује изгон као глобалну дискурзивну платформу ове изложбе, гњавити читаоце, а можда и самог аутора, предугачким уводним напоменама.

Узимајући у обзир запажање професора Лазара Трифуновића да се многе критичарске тачности често могу лакше открити у уводним напоменама и фуснотама него у самом есеју, поготово ако је поетски интониран, покушаћу на овом светом месту изнова да истражим неке позиције у токовима савремене уметности које су у вези са делом Милоша Шобајића а које су, чини се, остале неразјашњене иако хрестоматија “Милош Шобајић - У светлости критике“(1) доноси велики број прилога домаћих и иностраних стручњака, пријатеља и аутора из других области културе који су били актери презентације и интерпретације његовог дела (2). Трудићу се наравно да оставим нешто снаге и за централну расправу о изгону.

То не значи да ћу као аутор овог текста успети да изнедрим нека епохална и свету непозната виђења, већ то значи, прво, да сваки следећи текстописац у низу уноси у задату проблематику неки лични а можда и објективни поглед, успоставља неки нови ред те изоштрава закључке који произилазе из претходних интерпретација, и друго, да је уочена потреба да се токови историје уметности, па и Милошев опус, разматрају, увек и изнова, сходно актуелним критичким праксама и освеженим методологијама историје уметности што не искључује формалну анализу и разраду самог феномена уметник и енергетског потенцијала који произилази из уметничког дела.

У међувремену, монографија ШОБАЈИЋ (2012) коју је написао Едвард Луси Смит (Edward Lucie Smith), издата извесно време након хрестоматије (2005), допунски је осветлила и лик и дело аутора указујући како на неке личне моменте који су можда одлучно утицале на поетски аспект дела, тако и на ситуацију у уметности у време када је Шобајић почињао да формира свој уметнички говор.

Није случајно да је баш Едвард Л.С. аутор Шобајићеве монографије. Негде крајем седамдесетих година (1978) на сиромашном издавачком подручју које се бави савременом уметношћу загребачка Младост је издала књигу истог аутора Уметност данас (од апстрактног експресионизма до хипер реализма) у којој је, у поређењу са земљом из које долази и у поређењу са осталим светским ауторима, значајно место дато сликарству Дада Ђурића - сликарству које је на изванредан начин било супротстављено ауторефлексивним стандардима апстрактног експресионизма, а човеку који је први отворио врата париске сцене специфичном ноире стилу (као контрапункт разиграном и оптимистичком дискурсу апстракције у последњој фази

модернизма) и југословенским уметницима који су неговали такав стил, међу осталима и Милошу Шобајићу.

Претпостављам да је Едвард Л.С. изабрао Дадове слике "Ла Гуерре цивиле" и "Гранде плаге блуе" (3) као јединствене примере где се одиграва формални и контекстуални трансфер сензибилитета – од енформалног, односно ауторефлексивног ка фигуративном и ангажованом. Јер, Дадове слике јесу хибрид енформела и фигурације - енформална фигурација. Дадове фигуре, Дадове слике су конструисане енформелно, оне се енформелно распадају и топе у сирелистичкој измаглици носећи драматичне поруке ратних разарања као упозорење за будућност. Разумевање нових процеса у уметности а можда и наклоност према енергији фигуративног, хибридног и еклектичког сликарства Едвард ће показати и у монографији Шобајић пратећи мене опуса који је зачет у турбулентно време да би проговорио једним новим језиком уметности насталим у сврху превазилажења досадних и крутих оквира високог модернизма те праволинијске смене стилова и подела по формалном одређењу.

Но, чини се, појам еклектизам који Едвард користи за дефинисање одређених метода у конструкцији дела, у контексту комплексних промена које се одигравају на крају модерне, више не означава прецизно и у потпуности она уметничка деловања која користе претходне и околне праксе, (присвајање, копирање, семпловање, и друге облике манипулација) да би отвориле или оствариле дијалог унутар уметности или унутар специфичног амбијента уметности. Или да би себе позиционирале као доминантне и супериорне већ самом чињеницом да су поливалентне и богато наративне а не само стилски једнозначне. Едвард тачно означава ове појаве као предворје постмодерне али, како епоха постмодерне настаје нешто касније и са много комплекснијом стратегијом, предлажем појам либерални модернизам (4) који означава овај прелазни период и који може, готово аксиоматски, да обухвати велики број примера и пракси од шездесетих на даље, а које трају чак до данас у једном свом паралелном постојању.

Дакле, либерални модернизам је прва и фундаментална мена токова уметности битна за разумевање Шобајићевог дела. Настао на размеђи два, формолошки и конекстуално супротстављена правца, апстрактног и фигуративног, а у атмосфери децентрализације сцене (5), либерални модернизам се појављује, за разлику од еклектицизма који репрезентује индивидуалне стратегије у прелазним периодима, као унапређена глобална појава која рачуна на сва претходна искуства да би слободно користила елементе и једног и другог правца. Можда је намера овакве стратегије била да се помире или бар ублаже непремостиве разлике између апстракције и фигурације, односно да се смањи напетост која дефинише поетске и контекстуалне цугове сваког од њих али сигурно је да је у том историјском тренутку крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века, легализован иновативни микс који ће оставити далекосежне последице на развој уметности и поново отворити најразличитије капије

на релацији живот - уметност - друштво. А управо је њихов недостатак основна замерка деконтекстуалозованој апстрактној уметности.

Настанак либералног модернизма поклапа се са нестанком историјских стилова у класичном разумевању тог појма и урушавањем пирамидалног устројства сцене, односно са децентрализацијом и умножавањем поетских израза, њиховим паралелним токовима и брзином којом се појаве смењују или миксају.

*

Тако, сликарство Милоша Шобајића креће из веома замршеног историјског чворишта из кога се гранају и развијају различите поетске дискурзивности (б) које паралелно трају и на домаћој и на светској сцени, наравно у различитим статусима, дајући свету уметности богатство израза, ставова и погледа на свет у ритму који је сцену значајно убрзао и разиграо.

Шобајић се већ на почетку своје каријере јасно определио. Прво, за слику као сцену на којој се одвија мање или више драматична друштвена прича реализована у компликованим композиционим решењима препуних детаља, ликова, значења и порука како би репрезентовале став аутора о глобалном стању ствари. А затим, друго, за слику која развија свој унутрашњи живот, која негује и наративно и монументално као нови вид сликарског језика. Сходно томе, он дозвољава да се слика развија и као редукција претходних сценичних решења, као фокусирање на издвојен наратив (рецимо, човек као огољена патња и изворна снага) којиме се жели указати, не више на општи утисак "гомилања" различитих фрагмената стварности већ на један специфичан мотив за који се тврди да је доминантан садржај, реално и метафорички, савремене друштвене стварности. Или, можда тачније, савремене медијске стварности која, сасвим парадоксално, генерише реалну стварност. И вице верса у једном новом простору политикѝ отуђених од самог живота.

Претпоставка насиља и мотив жртве бруталног сукоба који се одвија у том новом простору друштва на самој слици се организује широким, снажним и разливеним, некако разоштреним потезом чији сензибилитет призива ефекат фотографије или видео снимка насталог из руке или у трку, без статива и расвете, кадра украденог од стварности, што му обезбеђује веродостојност документаристичког типа. Такође и емотивну веродостојност лишену калкулисања и програмирања. Јер, спонтаност би се изгубила у другачијим визуелним решењима.

У једном метафоричком смислу Шобајић издваја мотиве сукоба, насиља, изгона и жртве као архетип цивилизације који се провлачи кроз читаву историју а не јењава ни у савремености без обзира на техничко-технолошки напредак и благостање у појединим аспектима живота или специфичним областима друштва, генерално света. Зато он

слику конструише као неку врсту хорора, као језовиту поруку о међусобним односима на планети. Или, ако се узме у обзир енергија којом његова дела зраче, као човекову потребу да се, и тако распет и спутан, огољен и одран, ослободи тог моћног притиска и искорачи у други свет.

*

Иако тема изгона, у животу и уметности, траје исто колико и људско постојање, Мазачова слика, триптих *Протеривање из раја*, није случајно изабрана као фундаментална подлога савременој теми проганства које никада није било масовније од оних прогонстава која су, осим разарања, дефинисала карактер II светског рата.

Мазачо је не изванредан начин распет свога доба. Не због тематике којом се бавио, јер сви уметници тога доба су користили класичне иконографске матрице, већ због реализма на ивици бруталности који је драматично различит од тадашњих и каснијих приказа стандардних иконографских сцена.

Шобајић ће искористити Мазачов триптих као структуралну матрицу о постојању добра и зла да би из и испод опште приче о изгону Адама и Еве из раја развио овоземаљску причу о прогонству 400 хиљада житеља Крајине и контекстуализовао је као архетипски мотив цивилизацијског раскола. Парадокс овакве метафоре лежи у осавремењеном тумачењу да Адам и Евама заправо, нису само изгнани из Раја у нешто друго, непознато и страшно о чему нису могли ни сањати - сам живот, већ из сфере идеалног и идеализма у свет неизвесне реалности. Тако, у контексту овоземаљске приче, имамо ситуацију, не изгона из раја, већ премештања из једне специфичне стварности у другу специфичну стварност где је сам процес премештања пакао за себе, драстично ремећење колотечине живота што производи последице, глобалне и локалне, које аутор разрађује у даљем току изложбе усмеравајући свој поступак више на типологију насиља и патње, а мање на глобални контекст. Ипак, ова изложбена поставка ПРОГОНСТВО третира и као универзалну истину али и као специфичну индивидуализирану судбину.

Шобајић реализује своје програмске замисли методологијом либералног спајања два различита и моћна искуства - првог које долази из традиције ново-фигуралног компоновања елемената те слагања наратива у извесном космогонијском склопу и другог који преузима из апстрактног експресионизма из потребе да се енергија гестуалног сликарства искористи за појачавање значења садржаја и драматског ефекта поруке.

У читавој конструкцији изложбе, потпомогнут распетим, огољеним и одраним телесима, ефекат стравичности присутан је као уметникова субверзија стварности којом он одбацује онај пријатни, улепшани и естетски аспект живота како би испунио улогу друштвеног коректора. С обзиром да су институционални механизми корекције

спори, зарђали или корумпирани, уметник као индивидуалац на овај начин реакцију, брзо и ефикасно, као друштвена савест градећи универзалну поруку упозорења.

Зато, када се посматрају фигуре или делови фигура сликане снажним потезима експресивних учинака са детаљима који изазивају осећање немоћне страве пред силом огољене природе, не могу се занемарити све телесне патње и болови настали у процесу изгона, али, такође не сме се заборавити ни психичка бол и страхови свих врста који су дефинитивно претходили физичким патњама. Финале свих патњи Шобајић смешта у кадаверски конструисан амбијент са белим плочицама и плаво зеленим светлом затворених, изолованих и коначних простора живота.

1.) приредила Љубица Миљковић, кустос Народног музеја, издање Цицеро, Београд 2005 године.

2.) разумљив је изостанак компаративних анализа с обзиром на домаћу предговарачку праксу, част изузецима, да се проблеми разматрају феноменолошки, поетски и апологетски уместо аналитички. Ова пракса се мења појавом млађих критичара. Међутим, хрестоматија доноси и говор колега и професора као лично искуство што сматрам веома важним за ову прилику па стога наводим два сећања:

- Слободан Шијан: ...“У свему томе мој сусед стрчао је као бела врана. Прво, био је одевен веома уредно и чисто, у западну одећу коју није било тако лако набавити – кратко подшишане риђе косе, изгледао је као неки амерички тинејџер залутао на пријемни”. Молош Шобајић, у светлу критике – хрестоматија, стр 44, издавач Цицеро

- Раденко Мишевић: “Био је опрезан само у првим корацима и то је време некаквог комплексног односа према Раду, Учењу, Присутним. Био је, рецимо, упадљиво чист и лепо обучен, што сам ја прокоментарисао у једној белешци из тог времена: М.Ш. дође лепо обучен као за ваканзе... то би могао бити знак лепе дистанце према послу и трагања за статусом извршиоца, егзекутора посла, а не тзв. креатора. А сви егзекутори морају бити изузетно чисто и уредно обучени и чистих руку...То је била једна разумна дистанца и према школи од које су многи направили своје ружно пребивалиште, ваљајући се у неред у дебелом блату.”

3.) Edward Lucie Smith: *Umetnost Danas*, Младост, Загреб, 1978, стр. 141 (*La Guerre civile*) и стр. 142/143 (*Grande plague blue*)

4.) Појам либерални модернизам први пут сам употребио у контексту опуса Александра Цветковића како бих објаснио праксе семпловања, позајмљивања, заправо слободног коришћења и миксовања претходних искустава. Цветкович, Цицеро, Београд, 2013, стр. 26

5.) Пирамидално устројство сцене претходило је њеној децентрализацији. Не може се тачно утврдити када се пирамидално устројство урушило, али се могу утврдити историјска чворишта где се убрзавала сцена и где су се мешале дискурзивности са најразличитијим последицама. Такође, фактор урушавања биле су и оне уметничке појаве које су настајале и деловале изван пирамидалног устројства, као што су примитивна, ваневропско/америчка уметност (јапанска, афричка етц), арт брут и појединачне личности које су оставиле дубок трах у историји уметности. Такође, авангарде су у великој мери подривале стабилност модерничке пирамиде.

6.) Ако на тренутак занемаримо прва дискурзивна умножавања која су се десила почетком века и била прекинута I светским ратом, следећа снажна и масовна умножавања и мешања дискурзивности дешавају се након II светског рата, унутар глобалног тренда апстрактне уметности који је изнедрио не

само језичке диверзитете (апстракција, асоцијативна апстракција, геометријска апстракција, конструктивизам, гестуално сликарство, ташизам, енформел) како би се означили специфични карактери дигресија (у односу на генерални појам апстракција) већ и мутанте, хибриде па и симулакруме, као што је рецимо пракса социјалистичког модернизма. Међутим, прави спектар диверзитета развијаће се од средине шездесетих поновним враћањем на фигуру отварајући еру либералног модернизма где је, практично, све било дозвољено, од миксовања стилова и поступака, позајмљивања, преузимања, семпловања, до цитирања и присвајања. На размеђи две деценије, заправо од средине шездесетих, ако изузмемо оне ретке примере који су се одвијали у сенци главног тока, креће дискурзивно умножавање са последицама паралелних токова најразличитијих стилских, контекстуалних или поетских израза.