

dovršenosti, duhovne jasnoće i materijalnog rasapa. Bez obzira na njihovo porijeklo u Picassou (u morfološkom smislu), oni drže u sebi otvorenom jednu misao koja bi morala biti autentična — egzistencijalnu misao. Čini se da je upravo u tome Lovrenčićeva osobenost, jer se među malobrojnim u nas obratio jednoj regiji svijesti za koju mislimo da je značajna a koju likovni umjetnici nisu gotovo ni dotakli. Ako skrenemo pažnju neposredno na izložene crteže, koji datiraju iz prošle godine — dakle vremenski najnovija Lovrenčićeva djela — primjećujemo neku promjenu, promjenu u vrijednosti, ali u negativnom pravcu. Nije tome uzrok samo inzistiranje na ritualno-folklorističkom »siže«. To je prije svega onaj brutalni izgled figura à la Dubuffet, brutalnost posve intelektualne vrste. Forsirana primitivnost u crtanju likova zastire predašnju prisnost svakodnevnog; namjesto napetih opisa figura punih smisla dolazi suha linija, šara, koja odiše virtuoznošću.

Odluka da se slažu kocke može se objasniti kao puka igra, ali i kao disciplinirana aktivnost koja zahtijeva određenu imaginaciju. Naumov očito nije imao namjeru da se samo igra, mada postoji najozbiljnija misao jednog velikog filozofa da umjetničko stvaranje mora biti nalik nevinoj igri djeteta. Skulptura Naumova, sastavljena od drvenih kocaka, ipak je stvarana s određenom idejom i možda treba da sugerira ruševine nekada moćnih kula i gradova koji su u duhu umjetnika izrasli u jake mentalne slike i emocionalne impulse. Ali isto tako mogu biti i vizionarska snoviđenja budućih osinjaka ljudskih nastamba. Sve u svemu, jedno je ipak sigurno: da je ta skulptura ispod »praga« umjetnosti. To ne znači da smo previdjeli i one slučajeve gdje se dadu naslutiti i kreativnije mogućnosti Naumova. Pravi bi zaključak glasio: Naumov je mlad kipar koji naprosto pokušava naći sićušan slobodni prostor u šumi suvremene skulpture.

ivan rabuzin

galerija primitivne umjetnosti
zagreb
veljača 1967.

grgo gamulin

Na rubu naše umjetnosti, ali sa značajnom težnjom da skrene prema njenu živom središtu (pojava koja u sebi nosi određenje simbolično za

naše doba), razvija se u širinu ova naša naivna umjetnost, unatoč mnogim predviđanjima i očekivanjima. Njeni se morfološki i izražajni registri također obogaćuju. Pa što ako nam mnogi govore da se i razvodnjaju. Sa visina (ili iz prikrajka, svejedno) historijske kritike mora uskoro biti moguće u tom fenomenu razlučiti prave vrijednosti.

Na izložbi u Bratislavi, prošlog ljeta, bilo je i iznenađenja, a doživljujemo ih i u našoj zemlji, čak u zatvorenom mikrokozmu Podravine. Na izložbi Ivana Rabuzina takvih iznenađenja nije bilo, niti ih je moglo biti. Slikar je to veoma određene vizije i ustaljena stila. On se s njima identificirao i (rekao bih) ograničio, a time je ujedno postigao dragocjeni »moment izolacije«.

On se odvojio od svega sličnog u ambijentu naivne umjetnosti i već nekoliko godina **postoji** sa svojim slikarstvom u nas i u svijetu. U čemu sada može biti zadaća kritike? U prihvatanju ili odbacivanju te izolacije (tog stila) zacijelo ne, jer je slikarstvo Ivana Rabuzina fenomen koji već postoji ne samo u našim okvirima. Možda je ta zadaća u interpretaciji prvotnih impulsa? U ocjeni novih vrijednosti? Ili, možda, zbog oznaka koje su »u definiciji« naivne umjetnosti, kritika tu uopće nema što da traži, i treba da obzirno šapćući obilazi ovo neposredno stvaranje *ex nihilo*, u strahu da ne povrijedi samu »jezgru naivnosti«?

To bi značilo da nema uspona ni padova (ni novog stvaranja, dakle) te da je **identifikacija** umjetnika s definiranim izrazom tolika da je njegova vrijednost u stilu samo kao u znaku, a ne u pojedinom, konkretnom ostvarenju. To bi ujedno značilo da bi se kritika ograničila na kvalifikaciju, jednom zauvijek, toga znaka, a sam umjetnikov opus na ponavljanje ili variranje.

Kritika koja takvo stanovište neće prihvatiti, koja dakle hoće da ostane kritika, morat će ostvariti svoju funkciju **unutar fenomena** u nje-

govoj cjelini, a to znači u širokom prostoru od likovnog znaka do posljednjeg intuiranog i uvijek novog doživljaja pred pojedinim djelom. U tom se, naime, »prostoru« ipak odvija ono što je bitno i, zapravo, jedino značajno: sama umjetnost Ivana Rabuzina, njeno neprestano obnavljanje i održavanje na dostignutoj razini, a možda i na razini još višoj; **jer problem razvoja i progressa u naivnoj umjetnosti jedva da je dodirnut u njenoj teoriji.** Može li nam ova izložba Ivana Rabuzina u tom smislu nešto reći?

Njena motivacija? — Ista je kao i Rabuzinova slikarstva uopće. Za katalog izložbe izjavio je Rabuzin u razgovoru: **»Ja živim u prirodi. Viđeni svijet treba mijenjati, posaditi i postaviti sve tako da bude red. Da to bude vrt za hranu dobrom čovjeku. U tom naslikanom svijetu ja pravim red, sadim cvijeće, dajem sunca.«** Aktivan, dakle, odnos imaginacije, dobroćudna želja, naivna nada da se nešto može učiniti, pa mi sada podsmešljivo klimamo glavama nad ovom seoskom romantikom što se, kao neka nado knada našem suvremenom siromaštvu, pojavila u blizini, a ne možemo joj se oteti. Je li nam dakle bila potrebna? Postoje li zaista u nama praznine u koje ova umjetnost neodoljivo ulazi, u neke nostalgicne praznine koje jedva još priznajemo i pomalo ih se stidimo?

A njena morfologija? — Sugovornik, koji je za predgovor kataloga vodio razgovor s umjetnikom (R. Putar), postavio je to pitanje o porijeklu ovog »šarenog inja«, ali nije dobio odgovora.¹ Nije ga ni mogao dobiti, jer odgovora i nema u ovoj naivnoj »generatio spontanea«. Ali s tim »injem« i s tim »maglenim velima« Ivan Rabuzin već od 1959. godine gradi svoje slike, kao s nekim finim, ali neistrošenim instrumentom, koji je toliko ustaljen da se pravi problem sastoji upravo u ovome: kojim čudom taj slikar može s tako uskim registrom svoga ustaljenog znaka stvarati uvijek nove situacije, a da ne zamori ni sebe ni gledaoce? Je

li tajna čuda naprosto u drukčijoj dispoziciji elemenata ili u nekom dubljem i novom doživljaju, koji je zamišljen a priori i »viđen« u unutrašnjosti?

I to bi mogla i morala biti funkcija kritike (zacijelo ne samo u ovom slučaju): utvrditi te nove vrijednosti iznad granice koja dijeli rutinu od doživljaja, i pronaći tu vijugavu granicu, često skrivenu u draži »šarenog inja« (likovnog »znaka« Ivana Rabuzina). To je kao da skalpelom ulazimo u živo tkivo jedne konkretne i veoma lične slikarske kulture, u singularni mikrokozam što nam se opire svim autentičnim sredstvima koja mu stoje na raspolaganju. Ali ima ipak jedna indikacija: kad pred nekom slikom ustuknemo s tim skalpelom u ruci, s našom **predodređenom namjerom kritiziranja** (s tim našim zamorom, zapravo), može nam to biti barem znak da se nalazimo pred umjetničkim djelom i da treba mobilizirati naše analitičke mogućnosti. Tko zna na kakva ćemo iznenađenja naići. U svijetu naivnosti ima naime ne samo oscilacija, sigurnih i nesigurnih momenata u već utvrđenom prosjeku, nego i izvanrednih časova koncentracije, koje obično nazivamo nadahnućem. Ima, možda, evolucije i progressa.

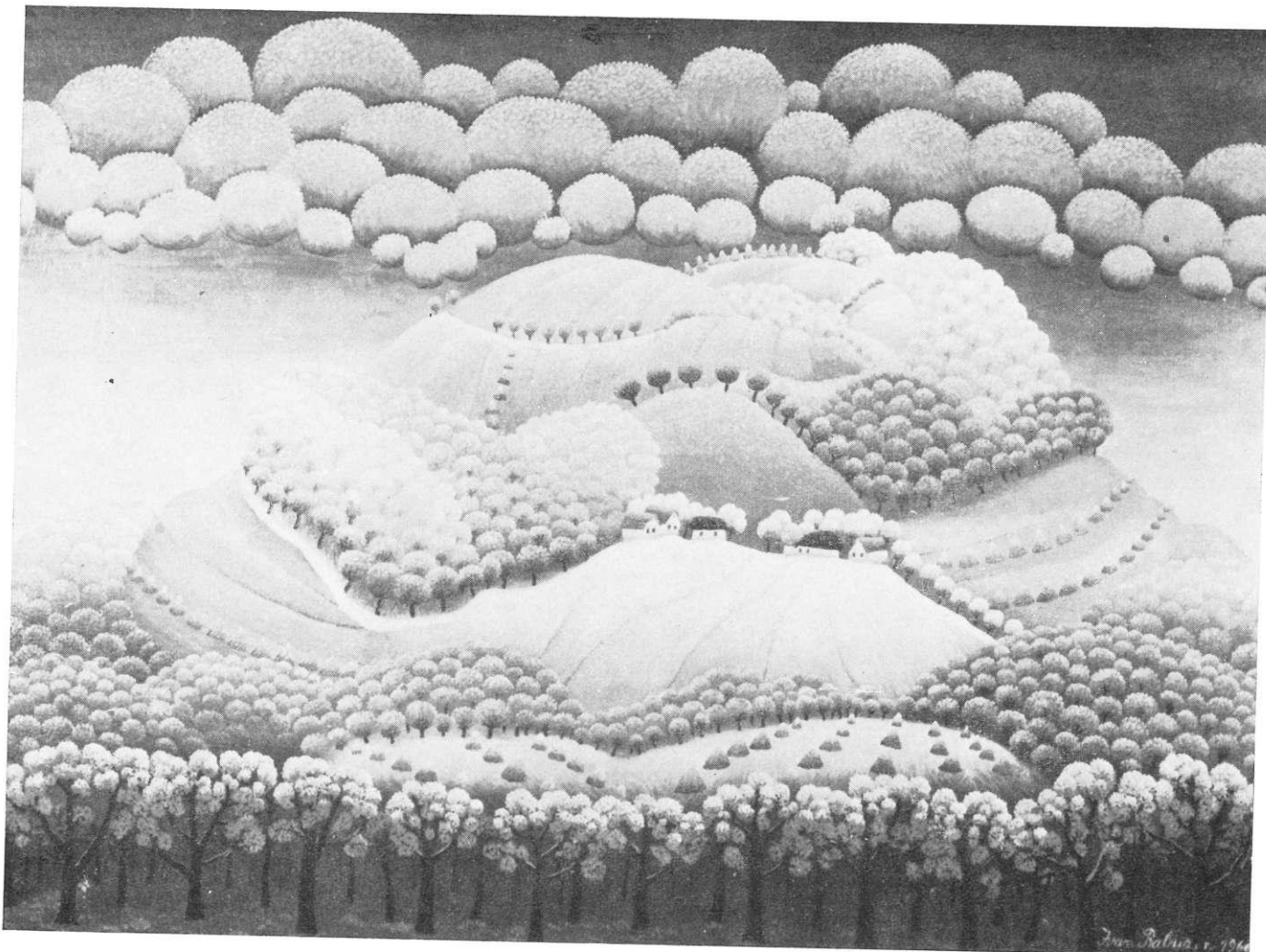
Tako smo na ovoj izložbi naišli na izvanredan moment koncentracije na »Zimici« (kat. 21), toj velikoj slici na kojoj doduše nema mnogo stvari, ali jedinstveni ritam prožima cijelu površinu. Jedan se brijež diže prema nebu, a na nebu je mnoštvo oblaka, ali do zgušnjavanja nije došlo na planu kvantiteta ni narativnog zbrajanja pojedinosti. Iznad finog nijansiranja obojenih struktura slikar odjednom naglašava crveno nebo s ružičastim oblaci- ma i čini se da upravo time postiže konačni »udarac« koji je ovom pejzažu bio potreban. Nešto slično je s velikim crvenim suncem što rasvjetljuje »Prilaz moje m u d o m u« (kat. 9), sliku u kojoj taj središnji motiv iznad široke ceste tvori snažnu jezgru doživljaja, tako da u cijelosti nadoknađuje rasijanu

kompoziciju. Ova je zapravo podređena osnovnom motivu, crvenom suncu koje lebdi između dviju krošanja i nekoliko bijelih oblaka na nebu.

Bilo bi vjerojatno pogrešno tim kriterijem (to jest, »šoka« što zgušnjava doživljaj i provodi »energiju« čitave površine) mjeriti svaku sliku Ivana Rabuzina, jer šta bismo u tom slučaju sa već klasičnim pejzažem »Na bregovima prašumak« (kat. 1) iz 1960. godine? Danas, kada tako volimo govoriti o strukturama, možda bi se problem te slike mogao objasniti upravo ovim jednostavnim strukturiranjem površine u četiri pojasa, s kojima je kao nekim čudom slikar naslikao tišinu dubokog prostora. Koliko je više elemenata i raznolikih struktura slikar mobilizirao u mnogo kasnijoj »Mojoj šumi« (kat. 32) iz 1966, ali bez ovoga snažnog dojma. Ali u novije doba Rabuzin je kadar da to »strukturiranje« profini do neočekivane subtilnosti, i možda je u tome »drugi polk« njegove evolucije: umjesto iznenađenja u temi i u »kolorističkom udarcu«, on u izvanrednom »Tmurnom danu« (kat. 33) i »Zimici« iz 1966. godine (kat. 15) traži poeziju zastrtih predjela, s atmosferama što trepere, prozirne i obojene. Naprama epskoj ljepoti već spomenuta velikog pejzaža »Na bregovima prašumak« iz 1960, sada su se slikaru otvorile neke nove mogućnosti. Možda ih on još nije do prave mjere odmjerio, jer je kod »naivaca« problem spoznaje, dakle kritičkog odnosa prema svom djelu, čini mi se, u cijelosti otvoren. U svakom slučaju, izgradnja ugođaja pomoću »atmosfere« dobila je ovih posljednjih godina novu kvalitetu, kao što je novu kvalitetu dobila i metoda »šoka«. U »M o m s v i j e t u« iz 1962. godine (kat. 5) tu je metodu »nosila« invencija u cjelini, bizarna i neočekivana u tom času. U »Aleji« (kat. 7) iz te iste godine nosila ju je »drskak« kromatika velikih cvjetova zasađenih uz put koji bez perspektive vodi u dubinu. U »C v j e-

ivan rabuzin
zima, 1966.

121



tovima« iz 1965. godine (kat. 13) kao da je težište na neočekivanim efektu dubine, u »Pećinama« (kat. 31) na novoj invenciji praćenoj novim »strukturama«. A to je slučaj i u mnogim slikama iz 1966. godine: »Dvije vazе« (kat. 27), »Žuto cvijeće« (kat. 25), »Pet cvjetova« (kat. 16), dok »Velika šuma« (kat. 14) isključuje i svaki »nadrealistički« depaysement, a »objekt« i zamisao svodi na novu ornamentaciju plohe. Ponekad, naravno, žalimo što tu Rabuzinovu ornamentaciju ne prati uvijek i neka odgovarajuća kromatska maštovitost, ali smo odavno navikli na njegovo diskretno nijansiranje u žutom, zelenom i ružičastom.

*

Govorio sam jednom o problemu »svjesnosti o svom vlastitom naivnom odnosu i izrazu«, a upravo me slučaj Ivana Rabuzina ponukao da posumnjam: nije li ipak, poslije mnogih novih iskustava i pariskih putovanja, riječ o planskom i sistematskom »čuvanju« svoje naivnosti. Nešto je slično i Dorival bio pretpostavio za samog H. Rousseaua, ali jasno je da će prava naivnost odoljeti svakoj kušnji. To jest, ona je po svojoj prirodi od nje imunizirana, a svako je novo djelo samo po sebi provjeravanje te otpornosti. **Može li se ta otpornost simulirati?**

U postupnim i diskretnim »evolucijama« Ivana Rabuzina čini se da možemo naći potvrdu njegove naivne jezgre i, ujedno, te otpornosti koja nije pasivna, nego stvaralačka upravo u tom naivnom smislu. Bitno je pri tom da ne bude narušeno načelo izolacije. **Ako je Rabuzinova morfološka izolacija rezultat »ostvarenja stila« kao što je to kod svakog pravog naivnog umjetnika, ona će perzistirati sve dok se spomenute evolucije budu kretale unutar toga stila.** U slučaju Ivana Rabuzina jasno je da bi svaka »tangenta« ili svaki tangencijalni izlazak iz njegova stila bio odmah primijećen, jer je naš slikar već u početku imao sreću da je njegova izolacija

bila veoma radikalna: njegova osebnostna morfologija u tolikoj je mjeri odudarala od svega poznatog u podravskom bazenu i izvan njega, u naivnoj umjetnosti svijeta i u umjetnosti uopće, da ga je sama po sebi branila i brani ga od svih »inkurzija«.

A ostaje, naravno, pitanje: **koliko je sam slikar toga svjestan?** »Čuva« li on svoju naivnost, njeguje li je i brani svjesno i »po programu«? Ali koliko je to pitanje relevantno za samo stvaranje i autentičnost toga stvaranja, do kada će ono biti irrelevantno? **Do prve pukotine?** — Pukotina »njegovanja« može se pojaviti u prvom redu ohlađenjem inspiracije i unutrašnjim ispražnjenjem, rutinom ponavljanja i onim »akademizmom« koji je i u Podravini već toliko puta bio zapažen. Pukotina druge vrste, koja bi možda označila početak rastvaranja stila, mogla bi se pojaviti i s neasimiliranim prodorima tuđih elemenata, »programatskim« obogaćivanjem i eksperimentiranjem. I jedna i druga bile bi znak »višeg« stupnja svjesnosti o svom položaju i o svojoj naivnosti.

Ali slikarstvo Ivana Rabuzina nije očitivalo te simptome, a to znači: njegova je naivnost motiviranja negdje u dubljim slojevima njegova bića, u unutrašnjoj strukturi mišljenja i osjećaja. Moći će dakle odoljeti i opasnijim tangentama i sekantama, onima koje nastaju u neprestanom dodiru s visokom i nervoznom likovnom kulturom Pariza.

Znači li to da je likovna i psihološka **blokada** potpuna? Još uvijek ostaje otvoreno pitanje: **je li to moguće i, uopće, je li to neophodno potrebno i korisno?**

Bilješke:

1. Katalog izložbe u Galeriji primitivne umjetnosti, Zagreb — veljača 1967.

2.

G. Gamulin, Prema teoriji naivne umjetnosti, »Kolo«, br. 5, 1965.

miljenko stančić

salon
muzeja savremene umetnosti
beograd
30. 9/20. 10. 1966.

ješa denegri

Posljednjih godina Stančićevo je slikarstvo postalo povod mnogih kontroverznih ocjena: dok je jedan dio kritike upozoravao na ozbiljne simptome krize ili je čak posumnjao u čvrstinu samih osnova ove umjetnosti, neki krugovi vide i nadalje u njemu aktivnu protutežu navodno ekstremnim kretanjima i smatraju ga autentičnim tumačem jednog našeg specifičnog ambijenta. U jeku te tihe ali latentne polemike nedavna Stančićeva retrospektiva otvorila je još jednu mogućnost suočenja s umjetnikovim djelom i dopustila je, konfrontacijom raznih stadija kroz koje je Stančićeva vizija prolazila u toku posljednjih petnaestak godina, da se nastavi diskusija o karakteru, dometu i mjestu ovog slikarstva u našoj suvremenosti.

Stančić se javio u prvim godinama prošlog decenija kao jedan od najaktivnijih predstavnika svoje generacije, i njegov početak u klimi tadašnjih mnogih preispitivanja, kolebanja i neizvjesnosti bio je obilježen nesumnjivom specifičnošću atmosfere slike i temeljitom ovladanošću odabranim tehničkim postupkom, što je pokazivalo da je umjetnik svoje predispozicije usmjeravao u pravcu koji je najviše odgovarao njegovu temperamentu. U ovom trenutku i u takvim općim uvjetima upravo te osobine Stančićeve umjetnosti pokazale su se veoma pogodne za brz prodor, i danas nam se čini sasvim razumljivo zbog čega