

XIX/1

An abstract collage of various geometric shapes and textures. The composition includes a large, dark, textured shape on the left, a white, angular shape at the top, and several other overlapping shapes in shades of gray and black. The overall effect is a complex, layered composition.

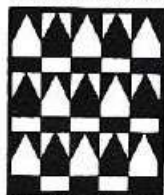
ZARIN

ALEKSANDAR ZARIN

SKULPTURE

1950. – 1974.

**SAVREMENA
GALERIJA**



**UMETNIČKE KOLONIJE
EČKA ZRENJANIN**

**izložbu je organizovala
savremena galerija
umetničke kolonije
„ečka“ – zrenjanin**

**suorganizatori izložbe:
galerija RU
„radivoj ćirpanov,,
novi sad
i likovni susret
subotica**



Andazny

BIOGRAFSKI PODACI

1923. Rođen u Srpskoj Crnji u Banatu.
1932. Porodica se preselila u Zrenjanin (Petrovgrad).
1941. 1945. Živeo u Smederevu i radio u fabrici vagona.
1946. 1950. Studirao na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu.
1951. Postavio svoj prvi javni spomenik: Georgije Magarašević, Novi Sad
Pristupa novoosnovanoj umetničkoj grupi SAMOSTALNI i izlaže
sa grupom do njenog prestanka.
1952. Završio poslediplomske studije na Akademiji u Beogradu.
1952. 1957. Radio skulpturu u kamenu: portrete, zatim monumentalnu
figuru BUĐENJE, i 1957. godine granitni spomenik BRANKU
RADIČEVIĆU na Kalemegdanu, kao i fontanu DEVOJKA SA ŠKOLJKOM
u Bezistanu u Beogradu.
1954. Usmerava svoje interesovanje prema problemima rata i umiranja.
Tokom godina nastaje ciklus RAT, kao i spomenici i skulpture
na temu: PALIM BORCIMA u Kikindi, figura UMIRUĆI na Petro-
varadinskoj tvrđavi, skulpture ŽRTVA, USPLAHIRENI KONJ itd.
1957. Učestvovao u osnivanju vajarske grupe PROSTOR OSAM (Oblik u
prirodi), sa ciljem da se populariše skulptura u slobodnom
prostoru.
1961. Naporedo sa ciklusom RAT počeo je sa radom na ciklusu RUKE.
Iz ovog istraživanja nastale su skulpture VELIČANSTVENI MIR,
ZA IZGUBLJENIM SUNCEM, ZASTAVE itd., kao i spomenik OTPOR u
Adi, fontana VODENI CVET, i monumentalna skulptura u metalu
SIMBOL RADA u Kruševcu itd.
1963. Postavljen za upravnika stalne izložbe JUGOSLOVENSKI TRIJENALE.
1966. Izabran za docenta na Akademiji likovnih umetnosti u
Beogradu.
1969. Izradio bistu MIHAJLU PETROVIĆU-ALASU u Beogradu.
1967. Izveo granitni spomenik SVETOZARU MARKOVIĆU u Svetozarevu.
1971. U fabrici 14 OKTOBAR u Kruševcu podigao monumentalnu skulpturu
u metalu SIMBOL RADA (11 metara visine obojena u četiri boje).
1973. Izabran za dekana Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu.

STUDIJSKA PUTOVANJA: Italija, Francuska, Engleska, Zapadna Nemačka,
Holandija, Mađarska.

ADRESA: Prote Mateje br. 9, Beograd. Tel. 458-388.

ATELJE: Bulevar Vojvode Putnika 66. Tel. 650-692.

PRIKAZI IZLOŽBI I RADOVA

- M. Kujundžić, X Izložba ULUS-a, Dnevnik, decembar 1950.
- J. Kratochvil, O skulpturi, Lik, januar 1951.
- B. Nikolić, Kod vajara A. Zarina, Duga, maj 1951.
- P. Vasić, Izložba portreta, Politika, 15 decembar 1952.
- A. Čelebonović, Izložba Samostalnih, Književne novine, juli 1952.
- A. Čelebonović, Izložba portreta, Književne novine, decembar, 1952.
- D. Medaković, Izložba Samostalnih, Nin, juni 1952.
- G. Gamulin, Uz izložbu Samostalnih, Vjesnik, februar 1954.
- M. Milošević, Skulptura A. Zarina, Borba 19. decembar 1956.
- R. Predić, Izložba skulpture A. Zarina, Dnevnik 25. decembar 1956.
- P. Vasić, Nove teme u skulpturi A. Zarina, Politika, novembar 1956.
- M. Marić, Fragmenti A. Zarina, Mladost, novembar 1956.
- M. B. Protić, Novembarske izložbe (A. Zarin), NIN, decembar 1956.
- Z. Markuš, Predgovor u Katalogu izložbe, novembar 1956.
- Đ. Popović, Izložba oblik u prostoru, Borba 27. avgust 1957.
- D. Grbić, Prvi Branko u Beogradu, Književne novine 1957.
- Spomenik pesniku (spomenik Branku Radičeviću), Politika 23. juni 1957.
- I. Andrić, Otkrivanje Spomenika Branku Radičeviću, Politika 19. juni 1967.
- Z. Markuš, Pesnikov spomenik u Parku, Književne novine, juni 1957.
- R. Predić, Prostor osam, Student, 7. oktobar 1958.
- M. B. Protić, Problem skulpture u slobodnom prostoru, NIN, 5. oktobar 1958.
- S. Simić, Skulpture A. Zarina, Dnevnik, februar 1958.
- Đ. Popović, Četiri Zarinove godine, Borba, 17. februar 1958.
- M. Kolarić, Izložba skulpture A. Zarina, Večernje novosti 18. februar 1958.
- M. Soprunov, Na raskršću intimne poezije, Zrenjanin, 19. januar 1963.
- L. Trifunović, Predgovor za katalog izložbe A. Z., Novi Sad, mart 1963.
- G. Boudaille, II Trijenale, Les lettres Francaises, 1964.
- S. Lazarević, Ruke A. Zarina, Ilustrovana politika, 7. novembar 1967.
- D. Welling, Sitna plastika, Haagsche courant, 11 juni 1969.
- W. Penders, Jugoslovenska skulptura, Het Vaderland (Haag), 10. juni 1969.
- S. Kulenović, Reč na otkrivanju spomenika Aleksi Šantiću na Kalemegdanu, 19. oktobar 1963.
- UMETNOST VAN GALERIJA, Politika, 4. II 1971.
- SPOMENIK U SLAVU RADA, Politika, 15. oktobar 1971.
- L. Trifunović, Putevi i raskršća srpske skulpture, Umetnost br. 22—23, 1971.
- M. Kolarić, Četiri vajara, predgovor za katalog izložbe, 12. IX 1971.

NAGRADE

- I nagrada na konkursu za spomenik Jovanu Popoviću, Kikinda, 1950.
- I nagrada na konkursu za spomenik Branku Radičeviću, Beograd, 1953.
- I nagrada na konkursu za spomenik Revoluciji, Svetozarevo, 1960.
- I nagrada na konkursu za spomenik Otporu, Ada, 1960.
- Nagrada Savremene galerije UK »Ečka«.
- Forumova nagrada, Novi Sad, 1962.
- III nagrada na izložbi Motivi NOB, Beograd, 1966.
- Nagrada oktobarskog Salona, Beograd, 1967.
- Nagrada RENO na izložbi jugoslovenske skulpture, Hag, 1969.
- I nagrada na konkursu za spomenik u Kučevu, 1971.
- I nagrada na konkursu za skulpturu »Simbol rada«, Kruševac, 1971.
- II nagrada na konkursu za spomen-groblje na Fruškoj Gori, 1972.

IZLAGANJA

- IX izložba ULUS-a, Beograd, V—VI. 1950.
X izložba ULUS-a, Beograd, XI—XII. 1950.
Izložba »Samostalnih«, Beograd VI. 1951.
Izložba mladih likovnih umjetnika Srbije, Beograd, XI. 1951.
Izložba grupe »Samostalnih«, Beograd, VI. 1952.
Izložba portreta, Beograd, XII. 1952.
Izložba Petrović-Zarin, Pančevo, V—VI. 1953.
Izložba grupe »Samostalnih«, Beograd, X. 1953.
Izložba »Slikarstvo u Pančevu«, Pančevo, X—XI. 1953.
Izložba četvorice mladih umetnika, Zrenjanin, IX. 1953.
Izložba grupe »Samostalni«, Zagreb, II. 1954.
Izložba grupe »Samostalni«, Ljubljana, III. 1954.
Izložba beogradskih umetnika »Rankovićevo«, I—II. 1954.
Izložba grupe »Samostalni«, Maribor, IV. 1954.
Izložba portreta, Beograd, V. 1954.
XVII izložba ULUS-a, Beograd, V. 1954.
III izložba slikarstva i vajarstva SLUJ-e Dubrovnik, VII—IX. 1954.
Izložba likovnih umjetnika Vojvodine, Novi Sad, X—XI. 1954.
Izložba mladih srpskih kipara, Beograd, IX. 1955.
Izložba A. Zarina, Beograd, XI. 1956.
XX izložba ULUS-a, Beograd, X—XI. 1955.
XXII izložba ULUS-a, Zagreb, XI—XII. 1956.
Izložba kiparskih radova članova ULUS-a, Sarajevo, IX. 1956.
Izložba suvremene jugoslovenske umjetnosti, Dubrovnik, VIII. 1957.
»Oblik u prirodi«, Beograd, VIII—IX. 1957.
Savremena srpska skulptura, Beograd, I. 1957.
XXIII izložba ULUS-a, Beograd, V. 1957.
Izložba Aleksandra Zarina, Beograd, II. 1958.
Izložbe umetničke kolonije, Kikinda, XI—XII. 1957.
Izložba grupe »Prostor 8«, Novi Sad, V—VI. 1958.
V izložba Bačkotopolske umetničke kolonije, Bačka Topola, X. 1957.
Izložba grupe »Prostor 8«, Beograd, IX. 1958.

Izložba Aleksandra Zarina, Smederevo, XI—XII. 1957.
Izložba udruženja likovnih umjetnika Srbije, Ljubljana, XI—XII. 1958.
Izložba Umetničke kolonije Ečka, XII. 1958.
»Umjetnost u revoluciji«, Zagreb, XII. 1959.—I. 1960.
Izložba Umetničke kolonije Ečka, I. 1960.
Oktobarski salon, Beograd, X—XI. 1960.
Izložba ULUS-a, Zagreb, XI—XII 1960.
Izložba Aleksandra Zarina, Srpska Crnja, IX—X. 1962.
III Oktobarski salon, Beograd, X—XI. 1962.
Izložba skulptura u slobodnom prostoru, Beograd, VII. 1962.
NOB u delima likovnih umetnika Jugoslavije, Beograd, XII. 1961.
Izložba Umetničke kolonije Ečka, XII. 1962.
Skulptura u slobodnom prostoru, Beograd, VII—IX. 1963.
IV Oktobarski salon, Beograd, X—XI. 1963.
Izložba portreta članova ULUS-a, Beograd, XI. 1963.
Poslijeratna srpska umjetnost, Zagreb, XII. 1963.—II. 1964.
III likovni susret — Skulptura, Subotica, VI—IX. 1964.
II triennale likovnih umjetnosti, Beograd, IX. 1964.
III likovna jesen, — crteži i sitna plastika, Sombor, XI—XII. 1963.
VIII izložba Umetničke kolonije iz Ečke, Ečka, XI. 1963.—I. 1964.
V likovni susret grafičara i skulptora, Palić, VII—IX. 1966.
»Oktobarski salon«, Zagreb, XI—XII. 1967.
Izložba Umetničke kolonije Ečka, XII. 1966.
Izložba Umetničke kolonije Ečka, XII. 1967.
Izložba Umetničke kolonije Ečka, XII. 1968.
III Trijenale, Beograd, VII—IX. 1967.
NOB u djelima likovnih umjetnika Jugoslavije, Split, IX. 1972.
Izložba jugoslovenskog portreta, Tuzla, X—XI. 1967.
Oktobarski salon, Beograd, X—XI. 1968.
Deseti oktobarski salon, Beograd, X—XI. 1969.
NOB u delima likovnih umetnika Jugoslavije, Čačak, V—VI. 1971.
Izložba umjetničke kolonije Ečka, XII. 1971.
Izložba Sedmoro iz Crnje, Srpska Crnja, juni 1971.
Izložba Sedmoro iz Crnje, Novi Sad, februar 1972.
Izložba Četiri vajara, Valjevo, septembar, 1971.
NOB u delima likovnih umetnika, Celje, Maribor, Zagreb, 1972.
NOB u delima likovnih umetnika, Rijeka, Sarajevo, Kragujevac, 1973.
Jubilarna izložba Kolonije Bačka Topola, novembar 1973.
Izložba ULUS-a, Beograd, 1974.
NOB u delima likovnih umetnika, Niš, Skoplje, 1974.
Savremeno slikarstvo i skulptura Jugoslavije, Lozana, 1962.
Izložba tapiserije i skulpture Jugoslavije, Budimpešta, 1965.
Izložba tapiserije i skulpture Jugoslavije, Bukurešt, 1966.
Izložba Jugoslovenske umtnosti, Latinska Amerika, 1968.
Izložba grupe beogradskih vajara, Denver, USA, 1968.
Izložba jugoslovenske skulpture, Hag, 1969.
Izložba jugoslovenske umetnosti, Pariz, 1969.

SPOMENICI I SKULPTURE NA JAVNOM MESTU

- Georgije Magarašević, bista, Novi Sad, 1951.
Dura Jakšić, bista, Srpska Crnja, 1952.
Zmaj—Jova Jovanović, bista, Pančevo, 1953.
Spomenik Jovanu Popoviću, Kikinda, 1953.
Branko Radičević, bista, Zrenjanin, 1953.
NH Stevica Jovanović, bista, Zrenjanin, 1954.
NH Srba Stefanović, bista, Smederevo, 1954.
Spomenik Radi Trniću, Mokrin, 1954.
NH Stevica Jovanović, Pančevo, 1955.
Servo Mihalj, Bista, Zrenjanin, 1955.
Venijamin Marinković, bista, Ivanjica, 1956.
Spomenik Branku Radičeviću, Beograd-Kalemegdan, 1957.
Miloš Marković, bista, T. Užice, 1956.
Fontana DEVOJKA SA ŠKOLJKOM, Beograd-Bezistan, 1957.
NH Toza Marković, bista, Zrenjanin, 1958.
Fontana KUPANJE, Smederevo, 1958.
Figura UMIRUĆI, Petrovaradinska tvrđava, 1958.
Spasoje Stejić, bista, Novi Kneževac, 1959.
Spomenik PALIM BORCIMA, Kikinda, 1961.
NH Ljuba Urošević, bista, Svetozarevo, 1961.
Spomenik OTPORU, Ada, 1961.
NH Milan Mijalković, bista, Svetozarevo, 1961.
Spomenik Palim borcima, Banatsko Aranđelovo, 1962.
Niko Doaga, bista, Kruševo, 1963.
Misa Eftimov, bista, Kruševo, 1963.
NH Toza Marković, bista, Kikinda, 1964.
Spomenik USTANKU, Novi Kneževac, 1964.
Dušan Vasiljev, bista, Kikinda, 1964.
Spomenik NH Zdravku Čelaru, Čelarevo, 1965.
NH Popara Miro, bista, Sečanj, 1965.
NH Tomašević Vlado, bista, Sečanj, 1965.
NH S. Mladenović, bista Smederevo, 1965.
Stevan Aleksić slikar, bista, Jaša Tomić, 1965.
Spomenik Svetozaru Markoviću, Svetozarevo, 1967.
Aleksa Šantić, bista, Beograd-Kalemegdan, 1968.
Fontana VODENI CVET, Beograd hot. Jugoslavija, 1969.
Žarko Turinski, bista, Zrenjanin, 1969.
Mihajlo Pearović-Alas, bista, Beograd, 1969.
NH Mića Stojanović, bista, Umčari, 1969.
Simbol RADA, Kruševac, 1971.
NH Vera Blagojević, bista, Banja Koviljača, 1972.

INTERVJUI, ČLANCI, ANKETE

- Da polomimo otpore konvencionalnosti**, anketa NIN, juni 1952.
- Beograd i Henri Mur**, anketa, Nova Makedonija, juni 1955.
- M. Bulatović, **Jedan trenutak sa Zarinom**, NIN, novembar 1956.
- Paleta i dljeto**, anketa, Oslobođenje, juli 1956.
- Razgovor sa A. Zarinom**, Večernje novosti, juni 1956.
- Skulptura na javnom mestu**, intervju, Mladost, maj 1957.
- Prostor osam**, anketa, Vidici, oktobar 1958.
- Prostor osam**, intervju, Nova Makedonija, januar 1958.
- Umetnik i društvo**, intervju, Dnevnik, mart 1957.
- Seoska groblja i njihovi spomenici**, anketa, Duga, 1956.
- Industrija za umetnost**, intervju, Zrenjanin, septembar 1958.
- Javni spomenik**, anketa, Dnevnik, decembar 1960.
- Umetnost pratilac izgradnje**, intervju, Večernje novosti, april 1960.
- U ateljeu vajara A. Zarina**, Večernje novosti, juli 1961.
- A. Zarin, **Predgovor katalogu II Trijenala**, septembar 1974.
- Skulptura i sport**, anketa, Sportska tribina, Zagreb, oktobar 1963.
- Razgovor sa A. Zarinom**, 4. JUL, maj 1967.
- Razgovor sa A. Zarinom**, Zrenjanin, juni 1967.
- Spomenik na Jajincima**, anketa, NIN, 378, 1958.
- Slučaj Trijenala**, anketa, NIN, juli 1970.
- U traganju za najboljim Trijenalom**, anketa, Književne novine, juni 1970.
- A. Zarin, **O monumentalnoj skulpturi**, Umetnost br. 22—23, 1971.
- Anketa — vajari**, Umetnost, 22—23, 1971.

Spomenik knezu Mihailu (1883) bio je prvi javni figurlni spomenik Beograda, prvo delo sa kojim je plastično shvatanje umetnosti i sveta prešlo Savu i Dunav. Od tada je prošlo nešto oko devedeset godina, a to je u istorijskom razmerama kratko razdoblje za promenu navika, običaja i senzibiliteta naše sredine, utoliko pre, što je u tih nepunih sto godina trebalo prevazići iracionalni i metafizički košmar, koji se u ovom prostoru, pod turskom okupacijom, taložio četiri veka i skoro sasvim ugasio svako stvaralaštvo i duhovni život. Dok su druge evropske zemlje sa srećnijom sudbinom izgrađivale svoju ekonomiju, podizale gradove, spomenike, akademije i univerzitete, ovde, kod nas, narod je umirao od kuge i gladi, davao danak u krvi i jedva da se mogao naći po koji pismeni kaluder. Razumljivo, ovakva istorijska situacija Balkana ne opravdava duhovnu lenost i ne sme da bude izgovor za neuradene i nedograđene nacionalne poslove, ali ona objašnjava stvarne okolnosti koje su odredile pojavu naše skulpture, pa i njen dalji život i razvoj, sve do današnjeg dana, do najmlađe generacije. Koliko su ta opterećenja velika, a njima treba dodati i karakter religije koji je isključivao skulpturu, vidi se najbolje u terminima i pojmovima, jer je jezik sa svojim dubokim psiho-sociološkim slojevima, pouzdan pokazatelj određenog stanja duha jedne sredine. Skoro svi termini kojima se može objasniti i opisati skulptura, ušli su u srpski jezik relativno kasno, krajem XIX veka; za njih nisu pronađene odgovarajuće domaće reči jer ih nije bilo, već su sakato prevedeni ili formalno posrbljeni, što im je suzilo značenje i ukinulo mogućnost tananih razlika koje su nužne u svakom razmišljanju o umetnosti, pa i o skulpturi. Na primer, devedesetih godina XIX veka kod nas se za skulptorsko delo upotrebljava termin slika (od rđavog prevoda nemačke reči Bildhauer), ili, da navedem i to, u našem jeziku ni danas ne postoji reč za vajarsko delo, kao što postoji za slikarsko (slikarstvo-slika), već se za jedno delo uzima naziv cele discipline (skulptura-skulptura), ili se pojam opisuje (vajarsko delo), što ukida mogućnost semantičkih varijacija. Ne sumnjam da bi etimološka rasprava pojedinih vajarskih termina pružila ubedljivu sliku o položaju ove umetnosti u našoj kulturi i duhovnom životu, u prošlosti i danas, kao što sam ubeden da je ova jezička i terminološka nerazvijenost jedan od odlučujućih razloga koji su udaljili umetničku kritiku od skulpture.

Nije prilika da ovde obrazložem jednostran odnos, pa i otpor, naše sredine prema vajarstvu, već samo da ga naznačim kao jedan od presudnih činilaca koji su odredili stvaralaštvo naših skulptora za poslednjih devedeset godina. Svaka generacija je rešavala zadatke koje su neposredno postavljali umetnički razvoj, ambicije društva, talenti umetnika i mogućnost njihovih ličnosti, ali se pored toga svaki naraštaj morao da sukobi i sa nasleđenim faktorima, sa teretom prošlosti i tom tradicijom bez tradicije. Nerazumevanje je blaga reč za tamni i hladni vetar koji je duvao i duva iz prošlosti i koji sobom nosi i razvija sva bitna obeležja našeg bića. Govoriću u paradoksima da bi ceo problem bio jasniji: ne znam zemlju, kao što je naša, u kojoj se skulptura tako malo ceni i razume, a da u njoj ima toliko mnogo spomenika i vajarskih dela. Ali, kakvih dela? Kad se pogleda kratka istorija našeg vajarstva za poslednjih devedeset godina, očito je da su samo dva roda pustila korenje: bista i javni-politički spomenik. Van toga, u domu, školi, bolnici, fabrici, vajarstva nije bilo. Ovaj podatak je simptomatičan jer vodi suštini: skulptura je služila samo zato da umiri dva kompleksa, lični i društveni, da bismo zadovolji čovekovu težnju da sebe spasi od ništavila i zaborava, i da spomenikom ovekoveči ideje i političke koncepcije društva. Plastični oblik nije shvaćen istovremeno i kao estetski oblik, već kao deskripcija jednostavnog i nerazvijenog sadržaja. Zbog toga je cela naša skulptura, sve do 1952, toliko opterećena realističkom i akademskom formom. Ovu godinu, 1952, nisam pomenuo slučajno. Upravo tada, pojavila se nova i ambiciozna generacija, koja će talentom, snagom i naporom pokušati da preokrene odnose u našem vajarstvu, proširi njegovu funkciju i izmeni tradicionalne stilske strukture. Toj generaciji pripada i Aleksandar Zarin.

*
* *
*

Zarin je rođen 7. avgusta 1923. godine u Srpskoj Crnji u Banatu, ali je još kao dete došao sa porodicom u Petrovgrad, današnji Zrenjanin. Otac mu je bio stolar, imao je čak i svoju radionicu, koju je posle velike ekonomske krize 1929. zatvorio i prešao da radi u fabrici vagona na železnici, vezujući s mukom kraj s krajem kako bi prehranio petočlanu porodicu. U Zrenjaninu, u siromaštu i uz petrolejsku lampu, mladi Zarin je završio osnovnu školu i gimnaziju. U toku školovanja, još za rana, on je zavoleo crtanje, mada od svog učitelja crtanja, inertnog ruskog emigranta Lažečnikova, nije imao bog zna šta da nauči, jer se tada uglavnom precrtavalo s gipsanih modela. Prvu skulpturu u svome životu Zarin je video kao dečak u Zrenjaninu, **Spomenik kralju Petru I**, što je na njega ostavilo tako dubok utisak da je sa dvanaest godina sam izvajao kraljevu glavu prema ovom spomeniku. To, a i mnogi crteži koje je radio, razvili su u njemu želju, a zatim i odluku, da će kad završi školu otići da studira umetnost. Tom dečačkom opredeljenju ostao je do kraja veran, i sve kasnije krivudave staze kojima ga je život vodio, nisu mogle da pomute njegovu prvu i pravu ljubav za crtanjem i skulpturom.

17 Kada je bio na kraju VIII razreda gimnazije, izbio je aprilski rat 1941. godine. Poneto patriotskim osećanjem celo Zarinovo odeljenje prijavilo se u dobrovoljce.

U onom metežu, jureći komandu, stigli su do Sarajeva, pa u Čačak i Kraljevo, gde su još jedino mogli da vide Nemce kako ulaze u grad. Za njih je to bio psihički poraz — izgubiti rat pre nego što je i počeo — pa su se dezorijentisani i sa raspršenim iluzijama vratili u Zrenjanin. Tu su po kratkom postupku završili gimnaziju i maturu, a već s jeseni cela porodica je prešla u Smederevo gde mu je otac premešten sa službom. Za vreme rata Zarin je radio u smederevskoj fabrici vagona, ali se nikako nije odvajao od crtanja. I danas je sačuvan jedan svežanj karikatura iz tog doba, u kojima je izražena posebna crtačka stilizacija, koju je kod nas do manira doveo Drag. Stojanović. Bile su to u svakom slučaju izgubljene godine, prazne, koje su prolazile u apatiji, neradu i očekivanju. Na samom kraju rata Zarin je izvajao i jedan autoportret u prirodnoj veličini, čija sačuvana fotografija pokazuje talenat i akademsku korektnost, što ga je još više učvrstilo u staroj želji da studira vajarstvo. Posle oslobođenja, ragio je u komandi mesta u Smederevu, a kad se rat završio, ostao je još jedno vreme u ovom gradu. U jesen 1946, pošto je položio prijemni ispit, stupio je na beogradsku Akademiju likovnih umetnosti. Konačno, mogao je da pođe svome snu u susret.

Zarin je na Akademiji proveo pet godina na redovnim studijama vajarstva i dve godine na specijalki. Samo u prvoj godini učio je kod Dolinara, a sve ostalo vreme bio je u klasi Sretena Stojanovića, koji je najdublje uticao na mladog Zarina. Taj uticaj je išao prirodno, tokom učenja i sticanja znanja, i on se pre svega, odnosio na tehničko-zanatsku stranu poziva, u proširivanju Zarinovih plastičnih vidika i produbljivanju njegovog umetničkog ukusa. Ne treba ispustiti iz vida da je Stojanović bio naš najbolji i najsvestraniji vajarski pedagog.

Vrstan umetnik i odličan znalac svoga poziva, stručno siguran i svestrano obrazovan, sam kritičar i teoretičar, komunikativan, prirodan i pronicljiv, on je imao sve osobine dobrog pedagoga, što se videlo i po brojnim dascima koje je podigao, a i u tekstovima u kojima je na jednostavan i lucidan način objašnjavao složenu umetničku problematiku. Zarin je imao što i da čuje i da nauči od svog profesora, mada je ovde neophodno precizno odvojiti pedagoški i umetnički uticaj, jer se Zarinove veze sa Stojanovićem iscrpljuju u prvom, a ne u drugom, — da je on kopirao Stojanovićev stil, izraz i rukopis, danas sigurno ne bismo govorili ni o jednom, ni o drugom. Stojanović je znao da u svom mladom učeniku pronade ono što je ovaj nosio kao vlastiti senzibilitet, da to podrži i razvije, da mu pruži punu slobodu u izboru svog puta i sopstvene umetničke sudbine. Rezultati nisu izostali i Zarin je brzo napredovao, čak se toliko osamostalio da je već 1951, iako je još bio student na specijalki, pristupio novoosnovanoj grupi **Samostalni** i postavio svoj prvi javni spomenik: **Bistu Georgija Magaraševića** u Novom Sadu. Time je praktično zakoračio u javni umetnički život.

Sve što se od tada pa do danas dogodilo u Zarinovoj skulpturi, može se sistematizovati na različite načine, a da ni jedan ne iscrpe njenu razuđenost ideja i bogatstvo oblika. U njegovom opusu postoje određene tematske celine (bista, ptice, ranjenik, ruke), ali se njihovim ispitivanjem ne može dobiti širi uvid u suštinske elemente i stvarne doprinose Zarinovog stvaralaštva, kao što ni

hronološka podela ne bi donela zadovoljavajuće rezultate, jer su neke ideje često toliko izukrštane da je njihova geneza vremenski nejasna. Zbog toga je najprirodnije u središte ove kritičke analize postaviti Zarinov odnos prema formi, pošto je ona okosno pitanje skulpture, jer bilo šta da radi i bilo da se sa kojim zadatkom uhvati u koštac, vajar uvek i pre svega rešava jedan plastični problem, problem forme.

Zatvoreni statički ritmovi

Već na kraju studija Zarin je izgradio jedno shvatanje skulpture koje je razvijao na svojim prvim samostalnim koracima, tokom šeste decenije. Prvo takvo delo koje se odvojilo od školskih zadataka i u kome su nagoveštene perspektive daljeg rada, predstavlja bistu Tanje Zarin u mramoru, nastalu 1950. godine. Mada u njoj ima neke mekoće oblika, koja podseća na Frančeska Lauranu i italijanske kvatročentiste, Zarin je ovde već utvrdio tri elementa za koja se opredelio i na kojima će kasnije vršiti dalja istraživanja. To su, da ih nabrojim, psihološka atmosfera, stilizovana forma i zatvoreni statički ritmovi. Što se prvog tiče, on je nastavio dobru i zdravu tradiciju psihološkog portreta, koju je u našoj sredini zasnovao njegov učitelj, Sreten Stojanović. Reč »nastavnik« objašnjava suštinu odnosa, pošto se zaista radi o produžavanju i osavremenjivanju određenih zaključaka i otkrića. Stojanovićev portret građen je realistički, čak i sa snažnim obeležjem naturalizma (**Vulić, Milanković**), tako da su svi elementi fizičkog reljefa lica fiksirani i tako akcentovani da su pretvoreni u sredstva kojima se stvara izraz i karakter. Međutim, u tim ranim godinama šeste decenije, Zarin je bio sklon da oljušti ovaj reljef i lice svede na njegove osnovne formalne strukture, a da pri tom zadrži sve što je bitno za određeni izraz. Dok je Stojanović u bisti težio totalnom karakteru, što je njemu kao umetniku nametnulo ulogu pronicljivog posmatrača, Zarin je **vršio izbor**, pa je zato morao da se »uživljava« u lik kako bi projektovao njegov karakter, stvorio to što zovem psihološkom atmosferom (**Autoportret, 1954; Lazar Vujaklija, 1956; Porodica, 1959**). Ova razlika između posmatranja i projektovanja karakteristična je i na širem planu, jer obuhvata razliku u shvatanju portreta između starije i srednje generacije. Pa i kasnije, makoliko da je menjao plastičnu problematiku i zadatke, Zarin je sačuvao ovu sklonost prema portretu, stalno je razvijao i usavršavao, eksperimentisao i istraživao, tako da je u poslednje vreme stvorio prava mala remek-dela portreta (**Sajić, 1972; L. Trifunović, 1972; S. Kulenović, 1973; Darko, 1973**), u kojima je dugo iskustvo udruženo sa plastičnom invencijom i metodom projektovanja.

I elemenat stilizacije pojavljuje se na samom početku Zarinovog rada. Postoje mnogi razlozi zbog kojih se on opredelio za ovakav stav prema formi — lična sklonost, temperament, karakter vlastitog plastičnog senzibiliteta — ali su dva posebno važna: reakcija na metod oblikovanja njegovog učitelja Sretena Stojanovića i opšte stanje u našoj skulpturi početkom šeste decenije. Mada je Sreten Stojanović u jednoj ranoj fazi i sam stilizovao i redukovao formu (**Portret prijatelja, Glava devojčice**), on je posle 1930. prešao na živi način modelovanja, kojim je svaki, pa i najmanji plan razigran odnosima i sukobima

svetlosti i senke, a svaka površina pretvorena u reljef na kome je igra prstiju pri modelaciji ostavljala svoje tragove. Za takav postupak se u vajarstvu znalo i ranije, ali ga je Roden pretvorio u sistem »rupa i grba«, razumljivo u kontekstu svoje filozofske i estetske koncepcije skulpture. Ovo otkriće vajari su kasnije prihvatili oheručke, neko zato što je u njemu video mogućnost da oživi formu i sačuva vitalnost plastike, kao Stojanović, ali najčešće zbog straha od jednostavne mirne i čiste površine, koju su nekada do neslućenih visina podigli Egipćani i Grci. Kompleks straha od čiste i prazne površine (ne zaboravimo da je njega u slikarstvu osećao i Sezan), predstavlja jedan od fatalnih problema vajarstva, pa je rodenovska modelacija delovala kao spas, uteha, izlaz iz ličnog mraka i ćorsokaka. Međutim, ono što je kod Rodena bila prirodna posledica jednog sistema — da se ritam osnovnih masa logično prenese na sve druge odnose, do najsitnije površine od jednog santimetra — pretvoreno je u delu njegovih epigona u obično nefunkcionalno gnječenje gline (bronz). A takav epigonski način rada bio je vrlo raširen u našoj skulpturi u prvih nekoliko godina posle drugog svetskog rata, i možda čovek ne bi bio veliki cinik ako kaže da je u tom postupku izdahnuo i ono malo prave plastične problematike koju je naše vajarstvo ostvarilo u prošlosti.

Mladi vajari koji su posle 1950. završavali Akademiju, a među njima i Zarin, skoro da su jednodušno odbacili ovakav način modelacije i očistili formu od stranih nanosa, od tih »krljušti« koje su nastale štibanjem gline. Njihova nova, svedena i stilizovana forma, bila je tada, početkom šeste decenije, sinonim moderne skulpture kod nas. Hans Zedelmajer, inače ljuti i zakleti neprijatelj moderne umetnosti, postavio je tačnu dijagnozu kad je rekao da u osnovi svih disciplina moderne umetnosti postoji, pre svega, traganje za čistotom: u arhitekturi, slikarstvu, vajarstvu, muzici, poeziji. Razumljivo, ostalo je otvoreno pitanje šta ko pod »čistotom« podrazumeva, — Zedelmajer je mislio da time počinje propast umetnosti, dok drugi teorijski stav, koji ide od Sezana pa se produžava do naših dana, smatra da time počinje njena nova renesansa. Naši mladi vajari početkom šeste decenije — a to je vreme kad su kod nas vrlo žive diskusije o modernoj umetnosti i o tome šta je ona — shvatili su pojam čiste forme u smislu njene stilizacije. Vremenom, a naročito posle izložbe Henri Mura 1955. u Beogradu i uopšte posle otvaranja naše umetnosti prema teorijama i kretanjima u svetskom stvaralaštvu, ovo se shvatanje razvijalo u različitim pravcima: bilo da se stilizacija produbljivala u okvirima tektoničke skulpture sa određenim tematskim značenjem, bilo da se ideja o čistoti prenela na još širi, totalni plan autonomne plastike, oslobođene svakog značenja koje nije prevashodno i jedino plastično. Zarinova gledišta u tim godinama kretala su se u oblasti prve teze: stilizacija forme bila je za njega metod kojim je plastiku oslobodio manje važnog **dogadjanja na površini** i uputio je prema složenim pitanjima unutrašnje strukture i konstrukcije. **Autoportret** iz 1954. je u tom pogledu zrelo delo a i vrlo karakteristično kao određeno shvatanje skulpture u tim godinama.

Mada tim putem nije išao pravo i prečicom, jer je bilo nekih kolebanja, kao u slučaju bezistanke **Fontane**, koja je i dobro konstruisana i stameno postavljena, ali sa suviše školskim i nameštenim pokretom, Zarin je te svoje

početne plastične stavove doveo do najpotpunijeg izraza u **Spomeniku Branku Radičeviću**. Ovaj zadatak dobio je na konkursu 1953, ali je klesanje figure završio tek 1956. godine. Iz gromade granita od blizu tri metra, postepeno i blago u formi dubokog reljefa oslobađa se figura pesnika: svojom masom ona je čvrsto vezana za kameni blok, a planovi koji izlaze i definišu pojedine delove toliko su uopšteni, očišćeni od detalja, stilizovani i polirani, da je oblik sveden na sugestiju i asocijaciju, on je više projektovan nego što je vezan za realnu formu. Stvoren je tako skulptorski sfumato, forma bez čvrstih obrisa i bridova, po kojoj svetlost blago klizi i postepeno se gubi dok se ne utopi u samu materiju granita, što je kao postupak, u potpunosti odgovaralo osnovnoj Zarinovoj zamisli da spomenikom izrazi setnog, nežnog i osećajnog lirskog pesnika. Više nego u drugim radovima, u **Spomeniku Branku** se oseća razlika između posmatranja i projektovanja, između metoda kojim se život forme ostvaruje intervencijom **iz prostora u oblik**, njegovim kidanjem i rasparčavanjem, i postupka kojim se oblik napinje iznutra, kojim se masa potiskuje **iz jezgra prema prostoru**, što je kao princip sprovedeno u Brankovom spomeniku. Ovaj pojedinačan primer toliko je specifičan, da dozvoljava da se prenese na opšti plan plastičnog zakona. Unutrašnje napinjanje mase prema prostoru ima već samo u sebi jedno svoje kretanje, svoj zatvoreni statički ritam; on je po prirodi toliko moćan i snažan da mu nisu potrebna nikakva druga dinamička sredstva oživljavanja. Vajar se u takvoj skulpturi nalazi pred drugom vrstom plastičnih zadataka, pre svega, pred jednim, da u materijalu otkrije i definiše osetljivu granicu zatezanja mase, ali tako što će sačuvati maksimum njenog napinjanja i održati njeno kompaktno jedinstvo. Stilizacija je neminovna, jer se skidanjem izraslina oslobađa snage mase, s tim što se njen teški statični ritam može prevesti u linearne ritmove površine, kako su to radili stari egipatski vajari. Izgrađen na ovakvim plastičnim shvatanjima, **Spomenik Branku Radičeviću** bio je prvi moderni spomenik u Beogradu, i makoliko da je svojom koncepcijom odudarao od akademske skulpture na Kalemegdanu, on je vršio određeni uticaj u stvaranju novih plastičnih navika i dao svoj doprinos prodoru novih skulptorskih shvatanja.

Prvih nekoliko godina u šestoj deceniji, Zarin je radio u kamenu, što je takođe, sa svoje strane, doprinelo da se opredeli za stilizovanu formu i zatvorene ritmove, pošto kamen već sam po sebi ima snažnu i kompaktnu masu, koja počinje svoj život na osetljivoj granici na kojoj se iz amorfne stanja pretvara u osmišljenu formu. U granitu je isklesao još jedno značajno delo: **Spomenik Svetozaru Markoviću** (1958) u Svetozarevu. Stilizacija je i ovde potpuna, čak odlučnija i doslednija. To je tip spomenika polufigure, sa jednom izduženom ovalnom kompozicijom u kojoj dve snažne mase ruku, u kontrapokretu, stvaraju svečani ritam i podižu monumentalnost celoj figuri. Međutim, u ovoj skulpturi došle su do izražaja i neke krupne promene u karakteru forme, koje su već nagoveštene nešto ranije, u glavama umirućih ratnika. Naime, umesto one meke stilizacije blagih prelaza, skulptorskog sfumata iz Brankovog spomenika, Zarin je prešao na oštru geometrijsku stilizaciju forme, na oblike oštarih bridova i profila, koje smo u evropskoj umetnosti već upoznali kod Zadkina i Arhipenka. Takve promene u karakteru forme, otvorile su novu problemsku oblast u njegovoj umetnosti.

Dinamična forma

Teško je tačno odrediti kad je u Zarinovom stvaralaštvu došlo do ovakvih preokreta. Izgleda da se geometrija u njegovoj skulpturi pojavila 1954. godine, u **Ležećoj glavi** u granitu i u skulpturi **Žrtva**, što znači da su promene vezane za novu tematsku oblast, ratni ciklus, koji se tada tek nagoveštavao, da bi se krajem šeste decenije u potpunosti razvio. To je bio prelaz sa lirske na ekspresivnu skulpturu snažnog izraza i potresnog sadržaja, pa treba verovati da je to izazvalo promenu postupka i odnosa prema formi i masi, kad je umesto statičnog uveden dinamičan ritam. U tematskom pogledu Zarin je svoju viziju rata izrazio u dva osnovna ciklusa: u figuri umirućeg ratnika i u oborenoj ptici. U oba slučaja upotrebio je alergiju, pošto mu je indirektno kazivanje omogućilo veću slobodu u razvijanju plastičnih sadržaja i stvorilo uslove da proširi asocijativno značenje oblika.

Nova tematika i dramatičan izraz, uticali su da se u Zarinovoj skulpturi izmeni plastična koncepcija, jer je bilo očito da se u skulpturi zatvorenih statičkih ritmova ne može potpuno, ni uspešno da iskaže sećanje na ratne katastrofe. Veš sam karakter motiva uslovio je da se forma iz svoje nepokretne pozicije prevede u dinamički ritam. Pored toga, verovatno da je on za ciklus umirućeg ratnika našao neke podsticaje i u skulpturi Zadkina, naročito u **Spomeniku streljanim mornarima** u Roterdamu, koji je tih godina bio na glasu kao najmoderniji memorijalni spomenik u zapadnoj Evropi. U ovom ciklusu Zarin je uradio četiri dela: **Žrtva** (1954), **Umirući I** (1957), **Umirući II** (1960) i **Ranjenik** (1960), ali su ona u izrazu i plastičnoj problematici slična i povezana. Radi potpunijeg razumevanja ovog ciklusa, nužno je utvrditi promene koje su nastale u odnosu na **Autoportret** (1954) i **Brankov spomenik** (1956). Izmenio se prvo materijal: umesto granita upotrebljena je bronza, što je uticalo da površina ne bude onako čista i polirana, već da se na njoj zadrže tragovi poteza u glini. Zatim je nestala meka modelacija, pošto je geometrijska konstrukcija mase dovela do oštih bridova sa pre naglašenim i grubo deformisanim oblicima, čak toliko radikalno, da su neki ekstremiteti, kao šake i stopala, potpuno odbačeni. Bilo je očito da se umesto načela projektovanja, Zarin u ovim delima opredelio za princip konstruisanja. To se najbolje videlo u tretiranju mase. Pošto se kod bronzne uvek radi o uslovnom pojmu mase, odnosno o omotaču koji obuhvata jedan volumen i sugerira da on ima unutrašnje jezgro i težinu, stvorena je mogućnost da se fiktivno unutrašnje zatezanje i napinjanje slobodno organizuje, a masa razdeljuje i otvara, postavlja u žive i složene odnose. Zarin je dosledno sledio ovu logiku, pa je prirodno došao do razigrane i dinamične forme, koja je u svome kretanju i novim odnosima pronalazila snažan, ekspresivan izraz. Kad se pogleda svaki pojedinačan oblik u ovom ciklusu (glava, noga, ruka, toraks), opažamo da su detalji odlučno zbrisani, a da je svaka ta pojedinačna masa svedena na dve konstrukcije: unutrašnju i spoljnu. One su često identične, naročito u masama nogu i ruku, ali u masama torza one su dve samostalne i vidljive vrednosti. Kad kažem unutrašnja i spoljna konstrukcija, onda pod prvim podrazumevam strukturu oblika, njegovu arhitekturalnost, a pod drugim, raspored i organizaciju površina i planova, — u prvom slučaju

oblik treba da bude dobro »sazidan«, u drugom vizuelno razvijen i doveden u zadovoljavajuće odnose. A u izgrađivanju tih odnosa, Zarin se spretno koristio načelima kontrasta: kad je jedna noga oštro savijena u kolenu, druga je ravno položena, kad je postavljeno masivno stablo ruke, ono je gore polukružno završeno, kad je oštro izvučena dijagonala, njoj je suprotstavljen mek talasast profil, jednom oštrom uglu odgovara jedna kriva, jednoj konveksnoj formi konkavna. Tako je stvorena razvijena dinamična forma čiji je ritam određivalo to spajanje i sukobljavanje različitih planova, linija i profila. Ceo ovaj sistem kontrasta sproveden je dosledno u svim fazama rada i u svim elementima, sve do osnovnog i centralnog plastičnog zadatka, koji je izražen u problemu dve mase. Zarin je do njega došao 1957. u figuri **Umirući I** (200 sm), koja se danas nalazi na Petrovaradinskoj tvrđavi. Masu nogu odvojio je od mase torza i postavio sebi cilj da te dve sile uskladi i dovede u zadovoljavajući plastični odnos, služeći se pri tom stalnim smenjivanjem kontrasta. Pošto je u odnosu dve mase kompoziciono usklađivanje najteži problem, Zarin mu je posvetio najveću pažnju: mase je maksimalno odvojio, razumljivo, koliko je to dopuštala njegova tadašnja skulptorska i umetnička sloboda, a odnos uspostavljao ravnotežom (**Umirući II**), ili zajedničkim linearnim svodom u **Ranjeniku**. Mada je problem dve mase bio poznat u evropskoj modernoj skulpturi, velika je šteta što Zarin nije nastavio da ga razvija, jer je bio na pragu zanimljivih rešenja i otkrića. O tome ubedljivo govori njegova virtuozna skulptura **Uspiahireni konj**, u kojoj su dve forme toliko osamostaljene i razdvojene da su došle u kompozicionu ravnotežu idealnog kontrasta.

Drugi ratni ciklus, ptice, ima još dinamičniju formu i prefinjeniju viziju rata i smrti. I sama suština ove alegorije počiva na kontrastu između lirske lepote ptičijeg leta i njenog pada i umiranja. Ideja se pojavila još 1956. u **Mrtvoj ptici**, ali je preobličena i razvijena tek u sedmoj deceniji. Prve dve verzije — iz 1956. i 1960. — imaju i pored stilizacije izrazitu realističku sugestiju. Međutim, tokom dalje plastične elaboracije ovog motiva, realistički elemenat se sve više gubio i pretvarao u plastični simbol leta i pada, koji je Zarinu omogućio da razvije slobodne odnose masa i da, sledeći ideju leta i pada, razigra dinamične ritmove (**Padajući predmet**, 1964; **Leteći objekt**, 1964; **Ptica u letu**, 1966;

Mrtva ptica, 1967; **Ptica na umoru**, 1971). Ove slobodne letilice širile su se i razvijale u prostoru, bilo da su ga svojim »šiljatim« elementima definisale, bilo da su ga svojim konkavnim površinama upijale u sebe i uvodile u masu. Sumnje nema da je Zarin u ovom ciklusu pokazao izuzetnu plastičnu invenciju, osećanje za pokret, kompoziciju i čiste plastične odnose, pa i određenu smelost da sintezu između ideje leta i plastične simbolike toliko zgusne i pretvori u pravi predmet (**Leteći objekt**), u kome se prvobitno značenje jedva razaznaje u nekoj dalekoj i maglovitoj asocijaciji.

Simbolična forma

Sve do kraja šeste decenije u Zarinovoj skulpturi je postojao način direktnog izražavanja i racionalno shvatanje sveta — portret je bio jedna ličnost, ranjenik je ranjenik — bez obzira na to što su oblici slobodno stilizovani, deformisani

i menjani u nameri da se ostvari zadovoljavajući plastični odnos. Svet je sastavljen od različitih oblika čije je značenje određeno našim ličnim iskustvom, tako da je u mehanizmu racionalnog mišljenja došlo do potpune identifikacije između vizuelne predstave, funkcije i značenja, a upravo to jedinstvo značenja i oblika Hegel je smatrao suštinom klasične umetnosti. Međutim, kada je u ciklusu ptica razvio ideju leta i pada, Zarin je došao do saznanja da forma može imati i drugo značenje, simbolično, nezavisno od vizuelnog iskustva, a da njena sadržina i poruka mogu da se izraze elementima koji računaju na drugu vrstu komunikacije, psihološku, pre svega. Ovaj prelaz sa neposrednog na simbolično, odigrao se u njegovom ciklusu **Ruke**, ali je, kao proces, karakterističan za stanje u našoj skulpturi krajem šeste i početkom sedme decenije, kad su se u njoj odvijali odlučujući preokreti, koji su je preveli u različite tokove modernog plastičnog senzibiliteta. Herber Rid je bio sasvim u pravu kad je rekao da je »zamenom simboličnog za deskriptivno izražena čitava razlika između modernog pokreta umetnosti i tradicije«, što tačno izražava i našu situaciju. Skulptura nije više samo ono što oko vidi, mehaničko i vizuelno prenošenje stvarnosti, već isto toliko i ono što oblik kao svoju psihološku vrednost projektuje na posmatračev unutrašnji svet i u njemu pokreće splet asocijacija i »sećanja«, kojim se uopštava i dograđuje primarno značenje oblika. Taj psihološki kontakt između čoveka i plastične forme, otvorio je u skulpturi nove prostore i perspektive, odnosno, ispravnije rečeno, vratio je u nju neke stare vrednosti, sadržaje i odnose koji su već postojali u praistorijskoj umetnosti, ili u neklasičnim civilizacijama.

Analiza Zarinove simbolične forme bila bi mnogo jednostavnija, da nije nekih otvorenih pitanja oko toga šta je simbol, da li on danas u savremenoj umetnosti ima isto značenje koje je imao u starim kulturama, ili su se njegova struktura i funkcija izmenili. Zbog toga je neophodno izvršiti neka terminološka i pojmovna razdvajanja. Prvo, u načelu, cela umetnost ima simbolički karakter, jer se u svakom stvaralaštvu uvek radi o tome da se opšta misao izrazi nizom pojedinačnih elemenata koji imaju prevashodni zadatak da predstave i objasne to opšte kao takvo. Ako je ovo tačno — Šlegel je čak verovao da u svakom prikazivanju treba tražiti neku alegoriju — to u tumačenju umetnosti nije dovoljno, pošto u pretvaranju opšteg u pojedinačno, nevidljivog u vidljivo, što se samo po sebi odvija na principima simboličkog mehanizma, smisao nije u utvrđivanju opštosti, već samog procesa i njegovog rezultata. Pod simbolom bi morao da se podrazumeva ne neuhvatljiv i fluidan, već sasvim određen fenomen — jedan (ne i jedini) od mogućih načina izražavanja u umetnosti. Zbog toga mi se čini da je i danas održivo Hegelovo tumačenje simbola. U **Estetici II** on piše: »Simbol uopšte jeste jedna spoljašnja egzistencija koja neposredno postoji ili koja je neposredno data u opažanju, ali koja ipak ne treba da se primi onakva kakva je u neposrednoj čulnoj datosti, same nje radi, već treba da se shvati u jednom širem i opštijem smislu. Otuda kod simbola treba razlikovati dve strane: na prvom mestu **značenje** i onda njegov **izraz**. **Značenje** je neka predstava ili neki predmet bilo kakve sadržine, a **izraz** je neka čulna egzistencija ili neka kakva bilo slika... Simbol je pre svega **neki znak**... koji već svojom spoljašnošću obuhvata i sadržinu one predstave koju on izaziva. Ali on u isti

mah ne treba da predstavi našoj svesti sebe sama kao tu konkretnu pojedinačnu stvar, već upravo samo onaj opšti kvalitet značenja koji je u njemu. . . Po svome pojmu simbol je u suštini uvek **dvoznačan**».

Ovi stavovi traže nka objašnjenja, kako bi se sa filozofskog preveli na jezik kritike. Vratimo se našem primeru, Zarinovom simbolu ruke. Šta pokazuje njegova strukturalistička analiza? Postoji jedan simbol kao celovita struktura, koja se sastoji iz dva elementa: **ruke**, koja je izraz, čulna egzistencija, oblik, i rada, koji je značenje, predstava jedne opšte sadržine. U pitanju je, dakle, struktura dvočlanog skupa. Odnos između ovih pojedinačnih elemenata, određuje karakter strukture, ali tako što je u prvom elementu sadržan drugi kao njegova funkcija, mada prvi elemenat nikada ne predstavlja sam sebe, već onaj drugi, on je sa njim sličan ali nije identičan. To praktično znači: ruka se nikada ne prikazuje kao ruka (deo tela) već kao značenje rada, ali ruka i rad nisu isto.

U ovakvoj strukturi simbola, sa stanovišta likovne umetnosti bitan je onaj deo odnosa koji pored moguće sličnosti ukazuje i na razliku između značenja i oblika, bez koje se ne može potpuno shvatiti ni stara, ni moderna umetnost. Jedno pogrešno shvatanje na koje se često nailazi u savremenoj kritici, upravo je konstruisalo genezu simbola sa stanovišta evropskog racionalizma: prvo je postojala svest koja je polazila od značenja, pa je zatim pronašla srodne oblike i slike u kojima je izrazila svoje predstave. Herbert Rid je izneo obrnutu ali prihvatljivu tezu, da je slika prethodila ideji, i ona se može dokazati genezom simbola. Čovek mita, razdoblja u kome se stvaraju simboli, nije racionalno shvatao značenje stvari po sebi, već je polazio od onoga što već postoji kao oblik, slika i pojava oko njega, i od svoga konkretnog bića u prirodi, pa je zatim to saznanje (možemo reći i transcendentno iskustvo) stvoreno na konkretnom obliku ili pojavi proširivao i davao mu opšte značenje. Zbog te razlike između oblika i značenja, Hegel je pogrešno verovao da »simbolične umetničke tvorevine još nemaju formu koja je adekvatna duhu, jer duh ovde još nije sam sebi jasan, i usled toga nije slobodan duh«. Međutim, kod simbola se ne radi ni o slobodnom duhu, ni o individualnom saznanju, već o predmetima, slikama i znakovima koji su sažimali opšte osećanje, koji nisu bili predstave spoljnog sveta ni odraz umetnikove lične svesti, već »katalizator kolektivne svesti«, zajednički psihički medijum u kome je svako mogao da ugrađuje svet svoje mašte. Zbog te razlike između oblika i značenja, simbol je, a to možemo reći i za mit, uvek bio otvoren, uvek spreman da primi novo opšte značenje. Ta mogućnost dodavanja je danas pouzdan indikator u utvrđivanju različitih istorijskih i socioloških slojeva u razvoju jednog simbola, ili jednog mita.

Ako je umetnički simbol bio katalizator kolektivne svesti, šta je on danas? Mislim da je to isto, s tim što je neophodno izvršiti jednu deobu na stare simbole koji se obnavljaju u naše vreme i koji uspostavljaju direktnu psihološku komunikaciju sa slojem kolektivno nesvesnog u čovekovom biću (dakle sa onim što je nekada u vreme mita bilo kolektivna svest, ali je razvojem racionalnog i mehaničkog mišljenja potisnuto u donje slojeve), i na moderne simbole koji su pravi katalizatori savremene kolektivne svesti našeg vremena.

Zarinov ciklus **Ruke**, pripada ovoj drugoj grupi, savremenom simbolu. Objašnjenje njegovog porekla značajno je na širem teorijskom planu, jer se per analogiam time može razjasniti i geneza starih simbola. Oblik Zarinovog simbola je **ruka** (šaka), a njegovo prvo opšte značenje je **rad**. Kad sam ispitivao kako je došlo do ovakve strukture, moju pažnju je privukao jedan momenat iz 1954. godine: Zarin je tada našao jednu raspuklu čeličnu košuljicu šrapnel granate, koju je takvu kako ju je našao, bez ikakve intervencije, stavio na postolje kao skulpturu, pa je čak i izlagao na samostalnoj izložbi 1956. pod imenom **Vaza**. Međutim, šta pokazuje oblik te **Vaze** — pet razlistanih formi, kao pet prstiju na šaci ruke. Dakle, ideja o simbolu je tu rođena, na konkretnom gotovom obliku, pa se zatim sa tog nađenog predmeta, objet trouvé, širila prema opštem značenju u delima koja je Zarin radio u sedmoj deceniji. Prvo prema simbolu rada (**Veličanstveni mir, U slavu rada**), pa zatim i dalje, prema simbolu mašine (**Signal za kosmos, U slavu Ing. Ajfela**), simbolu otpora (**Otpor, Ustanak**), simbolu sunca (**Pozdrav suncu**) i tako dalje. Prema tome, jedan novi moderan simbol izgrađen je na isti način kao što su stvarani stari simboli. Podudarnost u njihovim strukturama je potpuna.

Simbol ne nastaje odmah i brzo. Od podsticaja koji mu je dala **Vaza**, do proširenog simboličkog značenja, prošlo je u Zarinovoj skulpturi punih šest godina. U tom procesu delovali su i mnogi drugi faktori, ali je jedan posebno zanimljiv. U isto vreme kad je 1954. našao razlistanu granatu, Zarin je izradio i jednu neobičnu skulpturu koja se zove **Žrtva**. To je oboren ranjenik koji glavom i stopalima dotiče zemlju, ali se telom toliko napinje da stvara plastičnu formu luka. Pored njega, kao neki zvonik, u deformisanom obliku, podiže se ruka sa raširenom šakom kao potpuno dislocirani elemenat. Ova mogućnost dislokacije pojedinih delova ljudskog tela, što smo kod Henri Mura videli u nekim delima 1934. godine, bila je za Zarina pravo otkriće, jer je stvorila uslove da se oslobodi antropomorfizma i deskripcije, ali da sačuva čoveka, jedan njegov deo, ruku kao sinonim čoveka, ali i kao zaseban oblik sa kojeg je moglo da potekne novo opšte značenje. Nije potrebno ni podvlačiti koliko se to saznanje ukrstilo sa onim što je video u nađenoj košuljici razlistane granate i što je omogućilo da se stvore genetički zamci njegove simboličke plastike. Zbog toga Zarinove prve simbolične skulpture ruke, imaju visoko uzdignute šake, kako je to u **Spomeniku u Adi** (1960) i **Otporu III** (1962).

Već sam rekao kako se značenje ovog Zarinovog simbola menjalo i proširivalo prema različitim sadržajima. Tome su doprinela dva momenta: operativna prilagodljivost koju sam oblik ima kao takav i plastična obrada. Sedam osnovnih elemenata šake pružaju u tom pogledu mogućnost za neograničeni broj različitih odnosa, sa kojima se pomera i menja značenje. Međutim, koliko god da je Zarin znao da iskoristi ove mogućnosti, on ni jednog trenutka nije dozvolio da ga sadržina ili idejna sugestija simbola odvoje od čisto plastičnih problema. Naprotiv. Usled te razvijene i primarne plastične igre, on je često žrtvovao značenje, odnosno značenje pojedinih dela iscrpljivalo se u njihovom plastičnom značenju, kako je to u skulpturama **Otpor, Znak, Vodeni cvet** i još nekim. U rasporedu i odnosima tih sedam osnovnih elemenata (koren

šake, dlan i pet prstiju), on je nastavio da se koristi metodom kontrasta, kojom je i gradio formu i razrađivao njene ritmove. Pri tom je, i u ovom ciklusu, došla do izražaja njegova sklonost ka geometriziranom tipu forme, što se u načelu može uzeti kao obeležje njegovog racionalnog duha i konstruktorskih težnji. To se vidi i u njegovom najznačajnijem i najmonumentalnijem delu ovog ciklusa, skulpturi **U slavu rada**, u fabrici »14 oktobar« u Kruševcu. Plastično zamišljena kao odnos dve razmaknute mase uspostavljen na bazi harmonične ravnoteže, ova konstrukcija je donela i jedan nov element, boju, koja je sa svoje strane imala da istakne njen mašinski duh. To je i najdalja tačka do koje je Zarin mogao da dođe u svojim geometrijsko-konstruktivnim namerama, — poslednje njegove skulpture pokazuju nešto drugo, tendenciju ka razlistavanju forme i dinamičnim ritmovima (**Zastave, Ruke izvor izvota, Uhvaćeno sunce**). Nesumnjam da je to nagoveštaj novog puta, koji će Zarinovu simboličnu formu uvesti u krug novih pitanja i plastičnih zadataka.

Gledano u celini Zarinovo stvaralaštvo pokazuje dosledan i dinamičan razvoj, u kome se određene ideje produbljuju i otvaraju prema nepoznatim oblastima i neisraženim problemima. Kao i u svakoj umetnosti, tako i u njegovoj postoje plime i oseke, bujanja i zastoji, i možda njegovom vajarstvu najviše smeta to što je u jednom toku suviše išlo od zadatka do zadatka, pa je ostalo malo prostora za one nužne predahe, za časove tišine, za stotine i stotine skica i crteža u kojima bi se u miru tragalo, mislilo, sumnjalo. Ali, to nije samo njegov lični problem, već konstanta ovog vremena, koje ne pita, već traži i uzima svoje. Zarin je kao vajar dobio klasično obrazovanje, ali ga je vremenom širio i razvijao, preobličavao, prilagođavao sebi i svome senzibilitetu, i došao zaista do svog izraza, svog stila i svog rukopisa. Međutim, to »klasično« u njegovom delu podrazumeva, pre svega, odnos prema skulpturi u celini, a ne način kako se iskazuje forma; to je shvatanje da jedna plastična masa u svojoj umetničkoj metamorfozi ne može domašiti pravi cilj ukoliko se ne izgrađuje na osnovama logičkih i zakonitih odnosa. Ako je time, tom moralnom obavezom prema zanatu i disciplini, vezan za prošlost i tradiciju, Zarin je u svemu drugom, a naročito u karakteru tih odnosa našao naše vreme i izrazio ga svojom formom, rekao ga savremenim jezikom, čime se potpuno uključio u prvi istraživački red srednje generacije, sa kojom je započela renesansa naše skulpture.

Lazar Trifunović

KATALOŠKI PODACI

Reprodukcije

1. PORTRET TANJE ZARIN, 1950. mermer, 45 cm.
2. BUĐENJE, 1951. gips, 180 cm.
3. BRANKO RADIČEVIĆ, 1953. bista, 60 cm.
4. AUTOPORTRET, 1954. bronza, 27 cm.
5. SLIKAR LAZAR VUJAKLIJA, 1956. gips, 30 cm.
6. BRANKO RADIČEVIĆ, 1955. studija za spomenik, 145 cm.
7. PORODIČNI PORTRET-triptihon, 1959., 65 × 50 cm.
8. BORIS KIDRIČ, 1963. patinirani gips, 34 cm.
9. ALEKSA ŠANTIĆ, 1968. bista, 70 cm.
10. MOJ OTAC, 1970. gips, 30 cm.
11. MIHAJLO PETROVIĆ-ALAS, 1971. bista, 70 cm.
12. PORTRET M. STAJIĆA, 1972. bronza, 35 cm.
13. DR. LAZAR TRIFUNOVIĆ, 1972. bronza, 32 cm.
14. SKENDER KULENOVIĆ, 1973. bronza, 40 cm.
15. DARKO ZARIN, 1973. gips, 40 cm.

Ciklus RAT

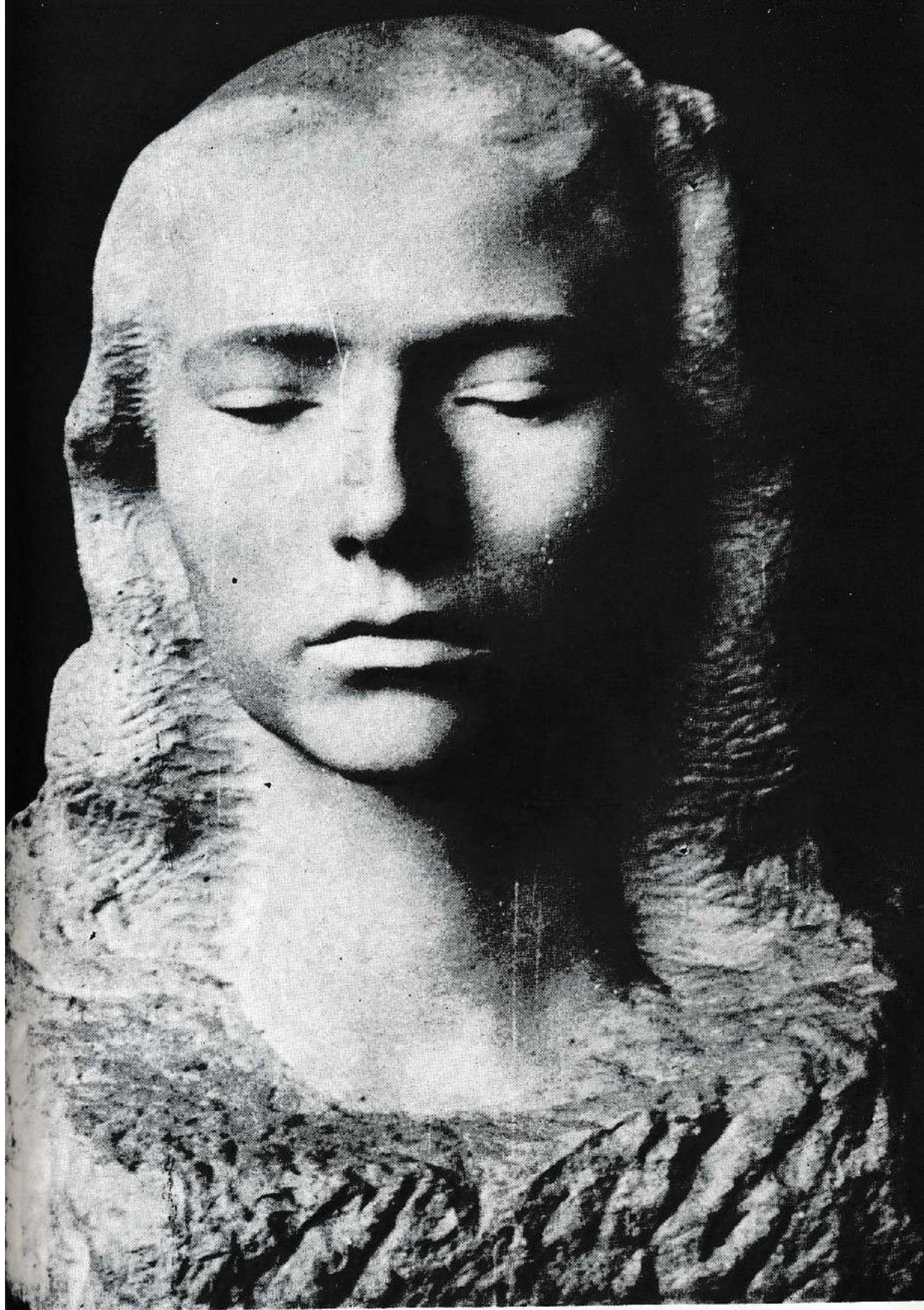
16. VAZA, 1954. rasprsli čelik, 50 cm.
17. ŽRTVA, 1954. torzo, 80 cm.
18. LEŽEĆA GLAVA, 1954. granit, 25 × 18 cm.
19. OTPOR, 1956. vareni metal, 400 cm.
20. UMIRUĆI, 1957. bronza, 70 cm.
21. MASKA, 1958. metal, 50 cm.
22. USPLAHIRENI KONJ, 1958. patinirani gips, 100 × 60 cm.

23. RANJENIK, 1960. bronza, 30 × 18 cm.
24. UMIRUĆI RATNIK, 1960. studija za spomenik, 125 × 63 cm.
25. OTPOR II, skica za spomenik u Adi, 50 cm.
26. MRTVA PTICA II, 1960. patinirani gips, 45 cm.
27. PADAJUĆI PREDMET, 1964. bronza, 35 cm.
28. PADAJUĆI PREDMET, 1964. liveno gvožđe, 80 cm.
29. LETEĆI PREDMET, 1964. patinirani gips, 66 × 40 cm.
30. RATNICI, 1964. skica za spomenik u Novom Kneževcu, 45 cm.
31. PTICA U LETU, 1966. aluminijum, 41 cm.
32. MRTVA PTICA III, 1967, bronza, 35 cm.
33. PTICA NA UMORU, 1971. bronza, 27 cm.
34. SKICA ZA SPOMENIK, 1972. gips, 45 cm.

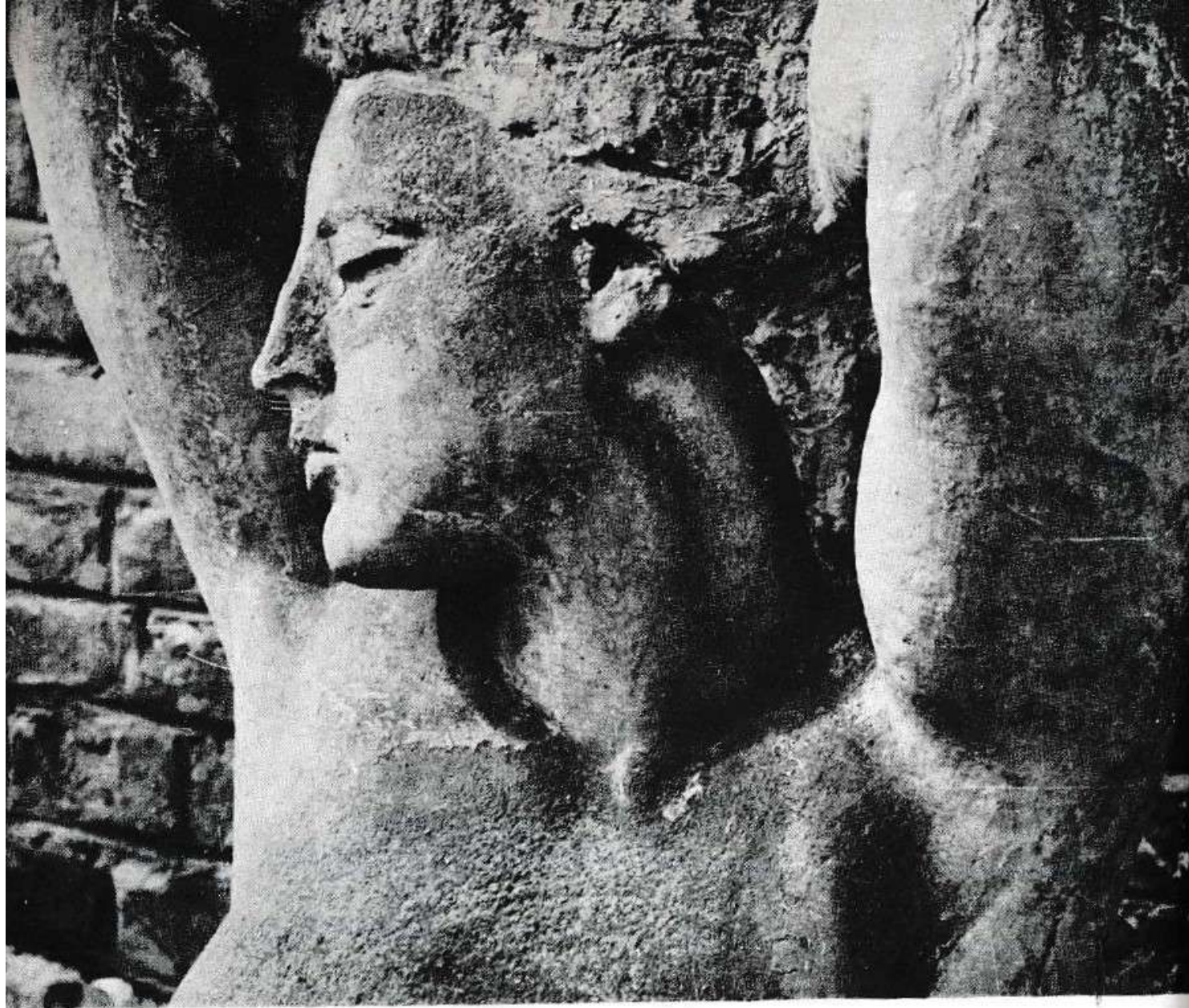
Ciklus RUKE

35. VELIČANSTVENI MIR I, 1962. liveno gvožđe, 20 cm.
36. VELIČANSTVENI MIR II, 1962. zavareno gvožđe, 200 cm.
37. OTPOR IV, 1962. zavareno gvožđe, 120 cm.
38. U SLAVU ARHITEKTURE, 1963. patinirani gips, 120 cm.
39. POZDRAV SUNCU, 1963. patinirani gips, 110 cm.
40. SIGNAL ZA KOSMOS, 1966. metal, 90 cm.
41. U TRAGANJU ZA VREMENOM, 1968. zavareni metal, 70 cm.
42. ZA IZGUBLJENIM SUNCEM, 1967. metal, 70 cm.
43. ZNAK, 1969. bronza, 40 cm.
44. U SLAVU INŽENJERA AJFELA, 1969. bronza, 40 cm.
45. VODENI CVET, 1969. fontana, 215 cm.
46. ZAKLETVA, 1970. gips, 60 cm.
47. RUKE, SAMBOL RADA, 1971. skica za spomenik u Kruševcu, 95 cm.
48. UHVACENO SUNCE, 1972. gips, 73 cm.
49. ZASTAVE, 1972. gips, 40 cm.
50. RUKE IZVOR ŽIVOTA, 1974. predlog za fontanu, 53 × 35 cm.

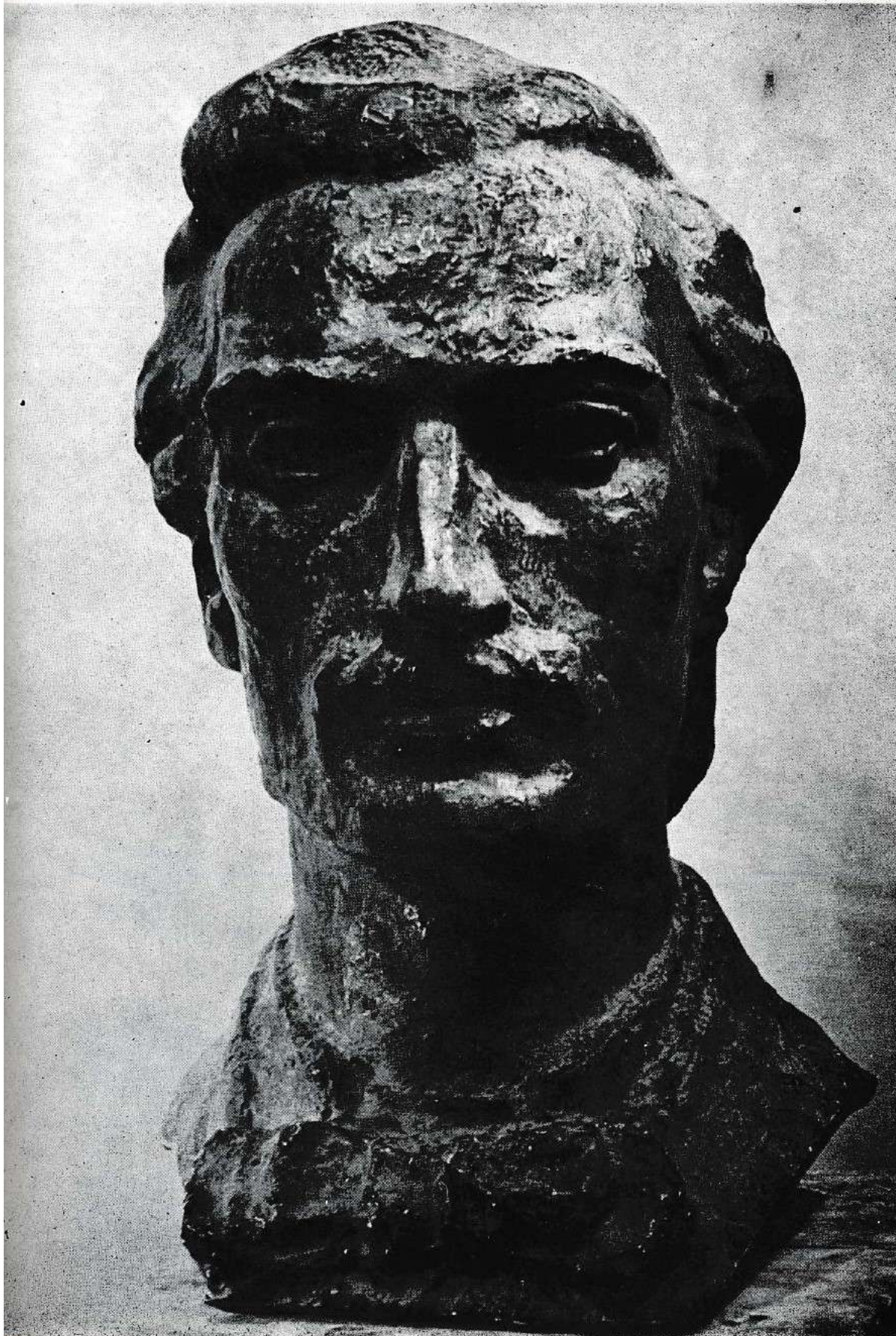
reprodukcije



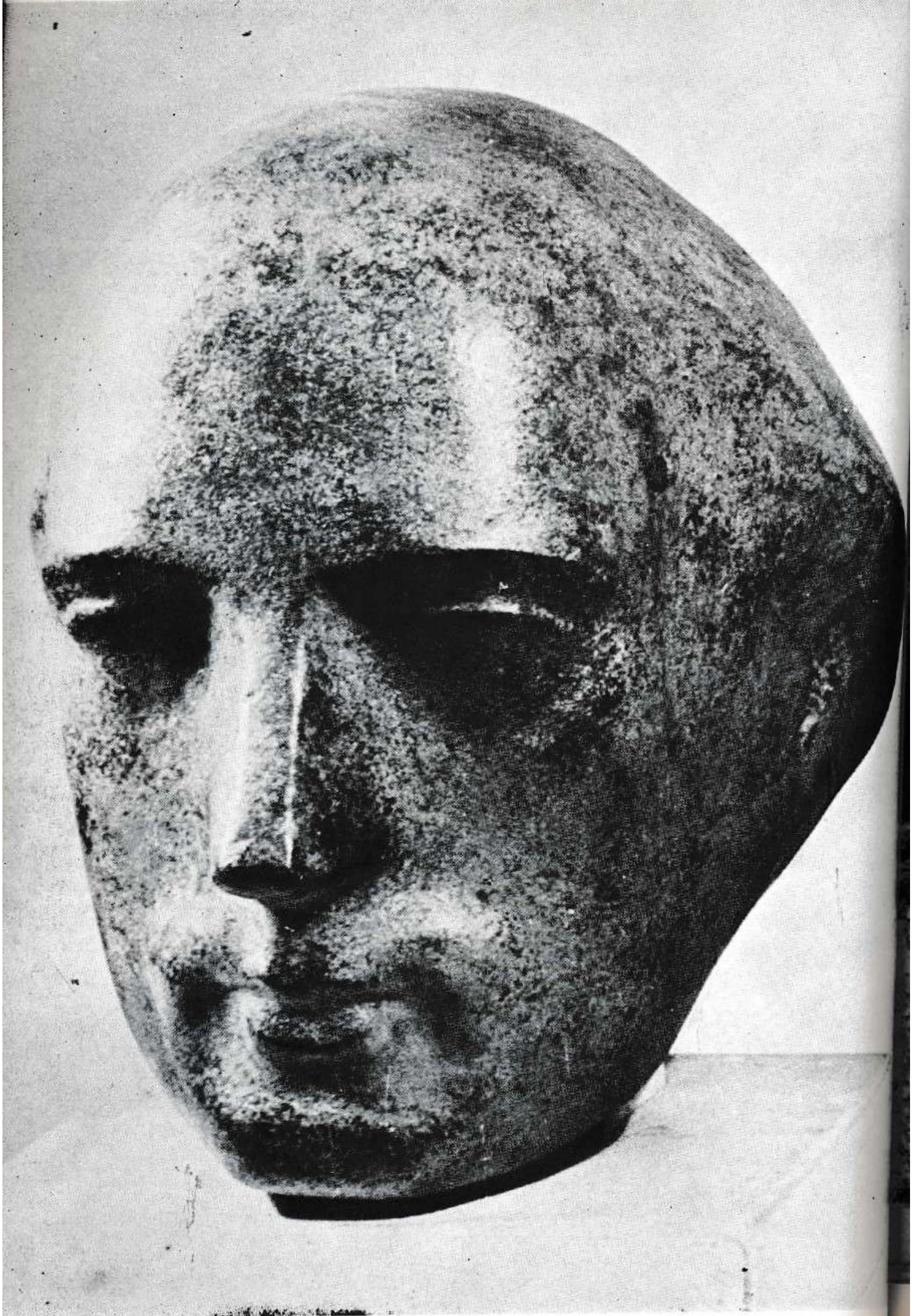
Portret Tatjane Zarin, 1950.



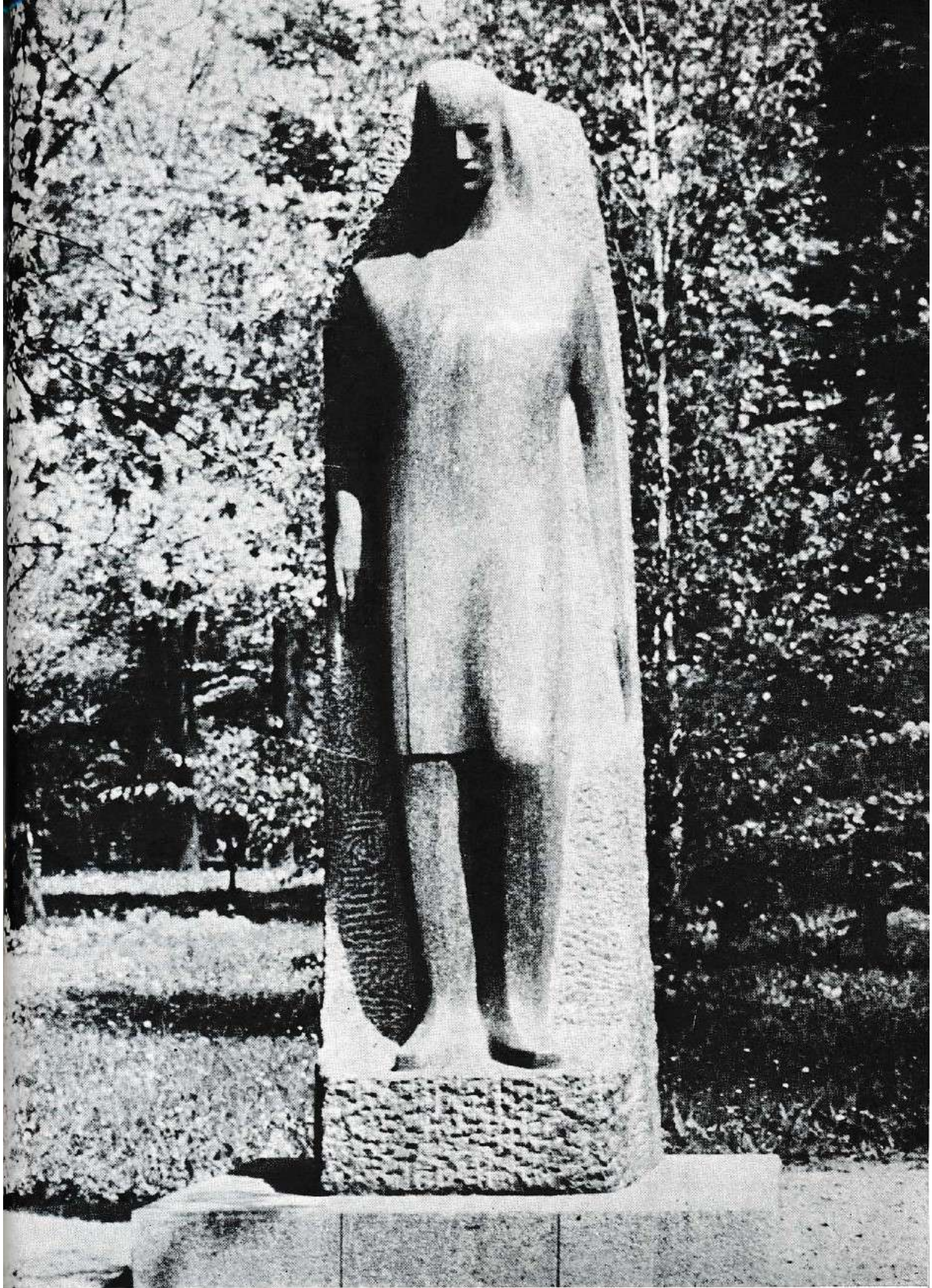
Buđenje, detalj, 1951.



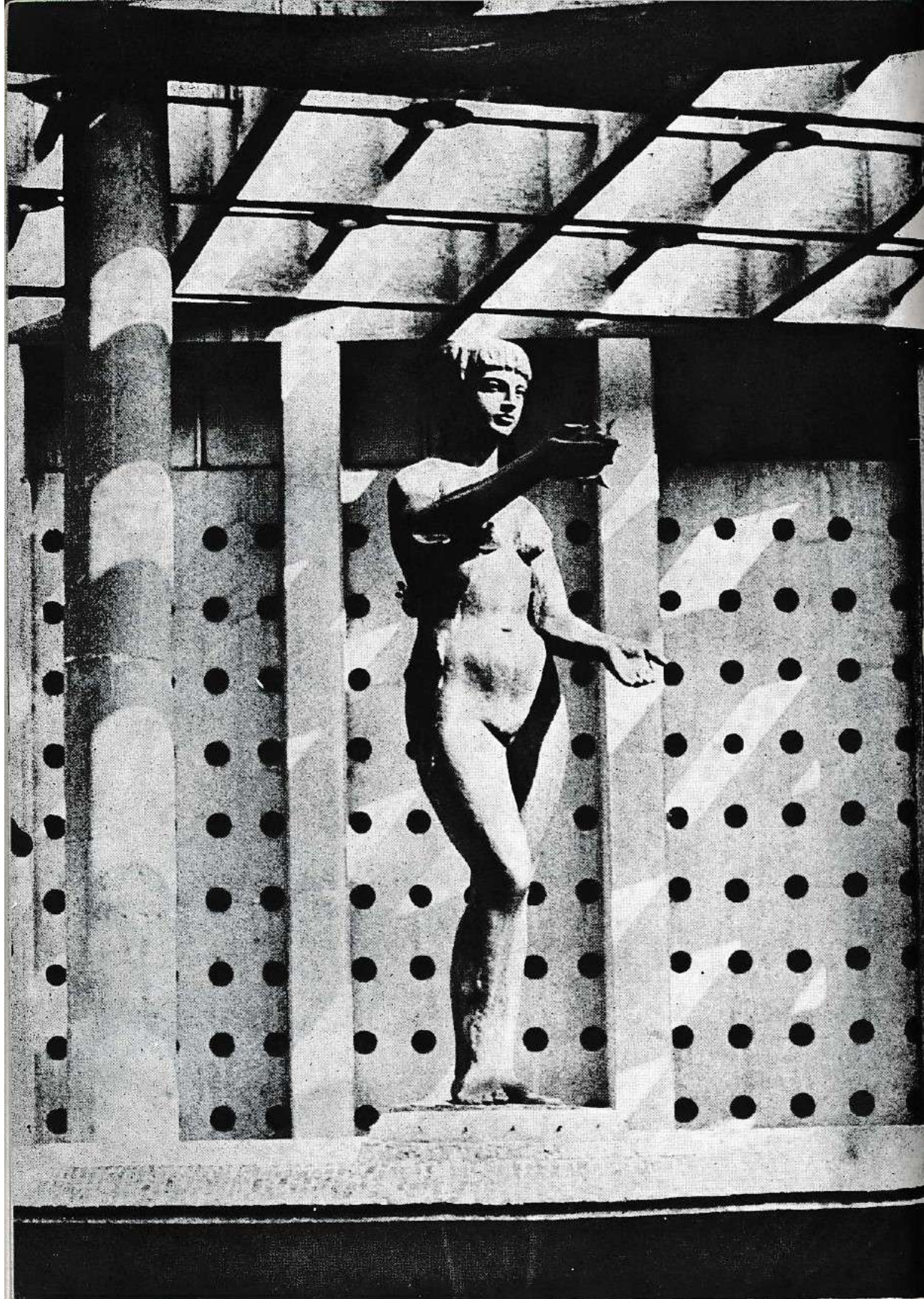
Branko Radičević, 1953. bista Zrenjanin



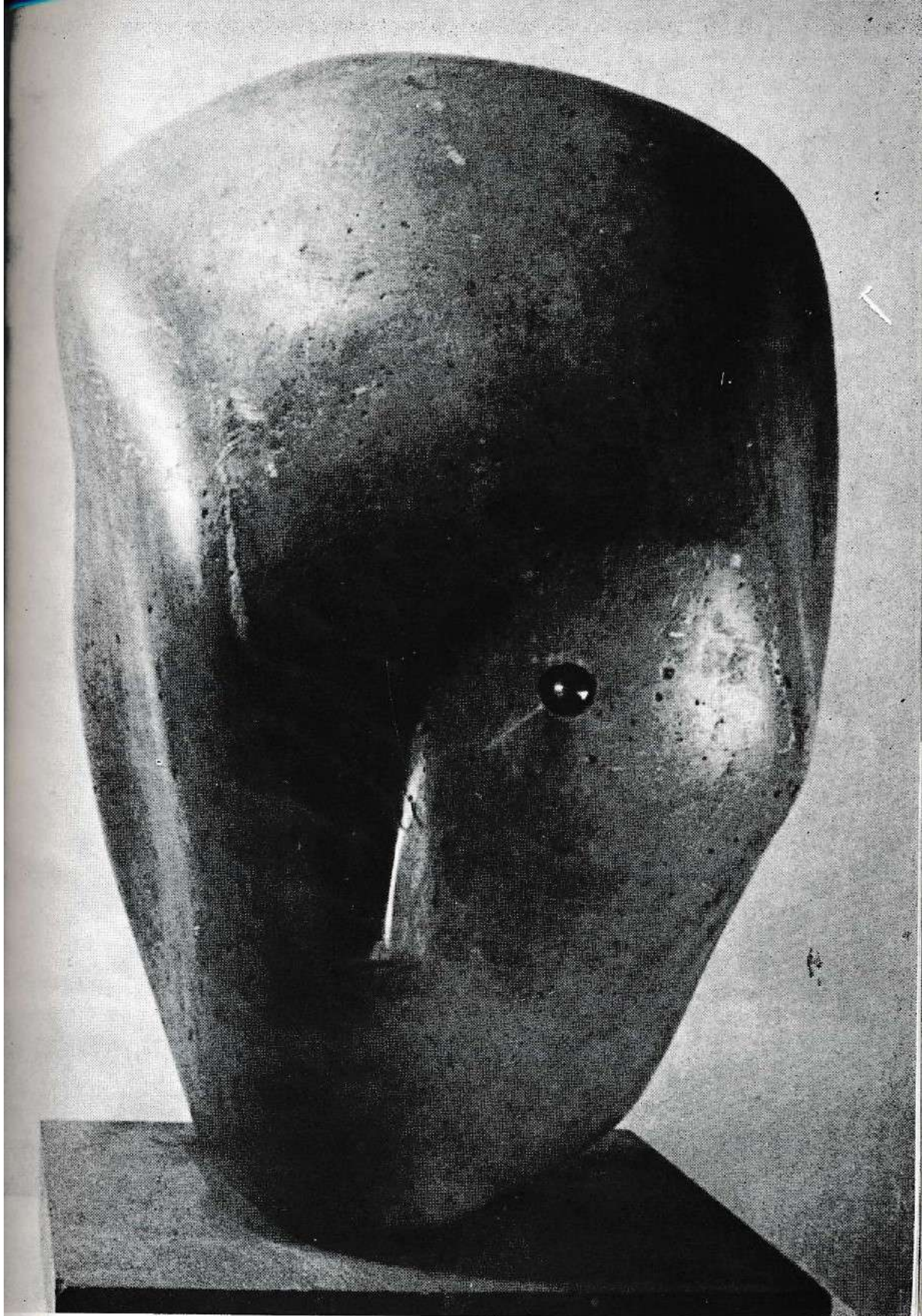
Autoportret, 1954.



Branko Radičević, Spomenik na Kalemegdanu, Beograd, 1956.



Devojka sa školjkom, fontana u Bezistanu — Beograd, 1955.



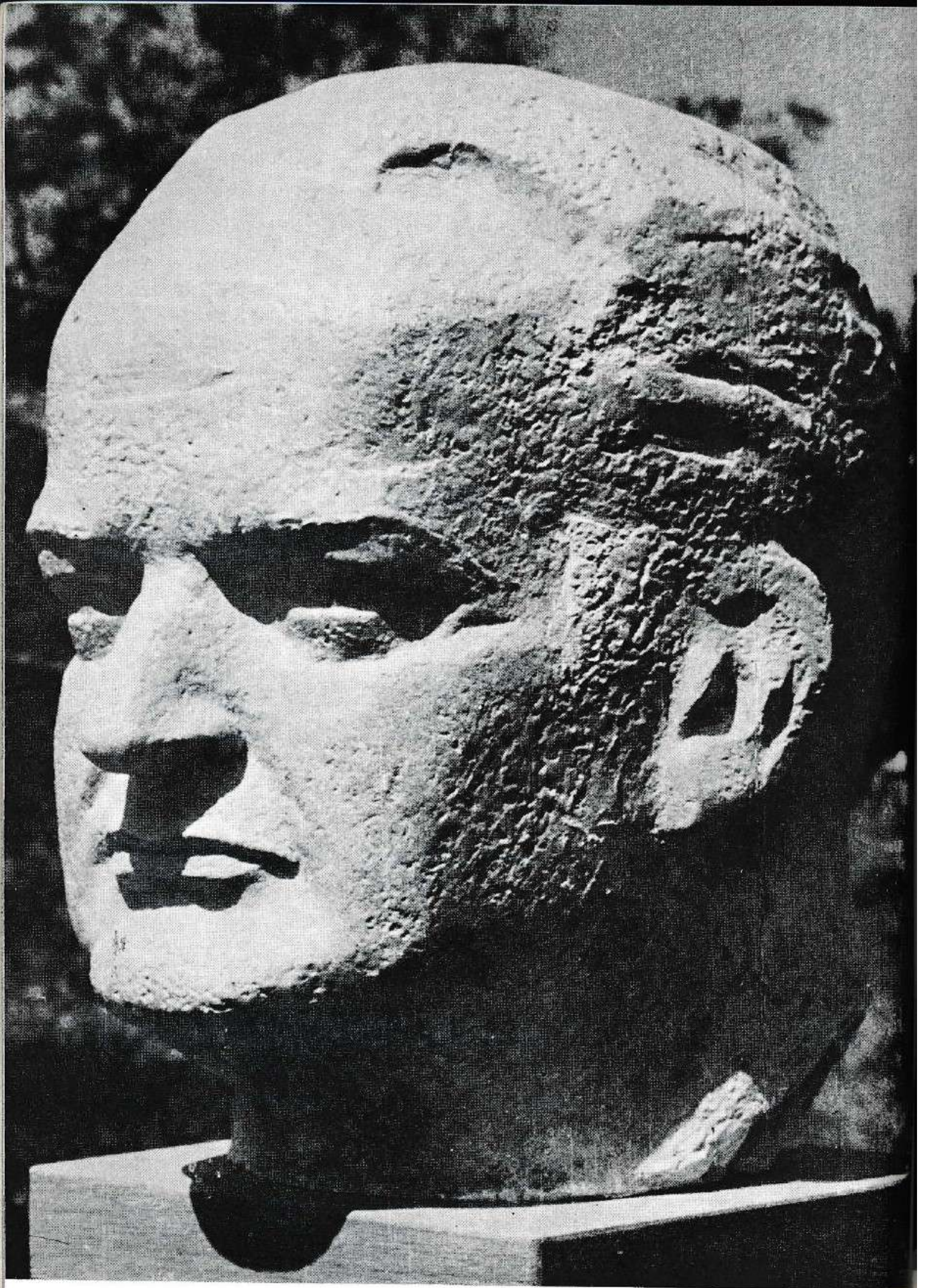
Portret slikara L. Vujaklije



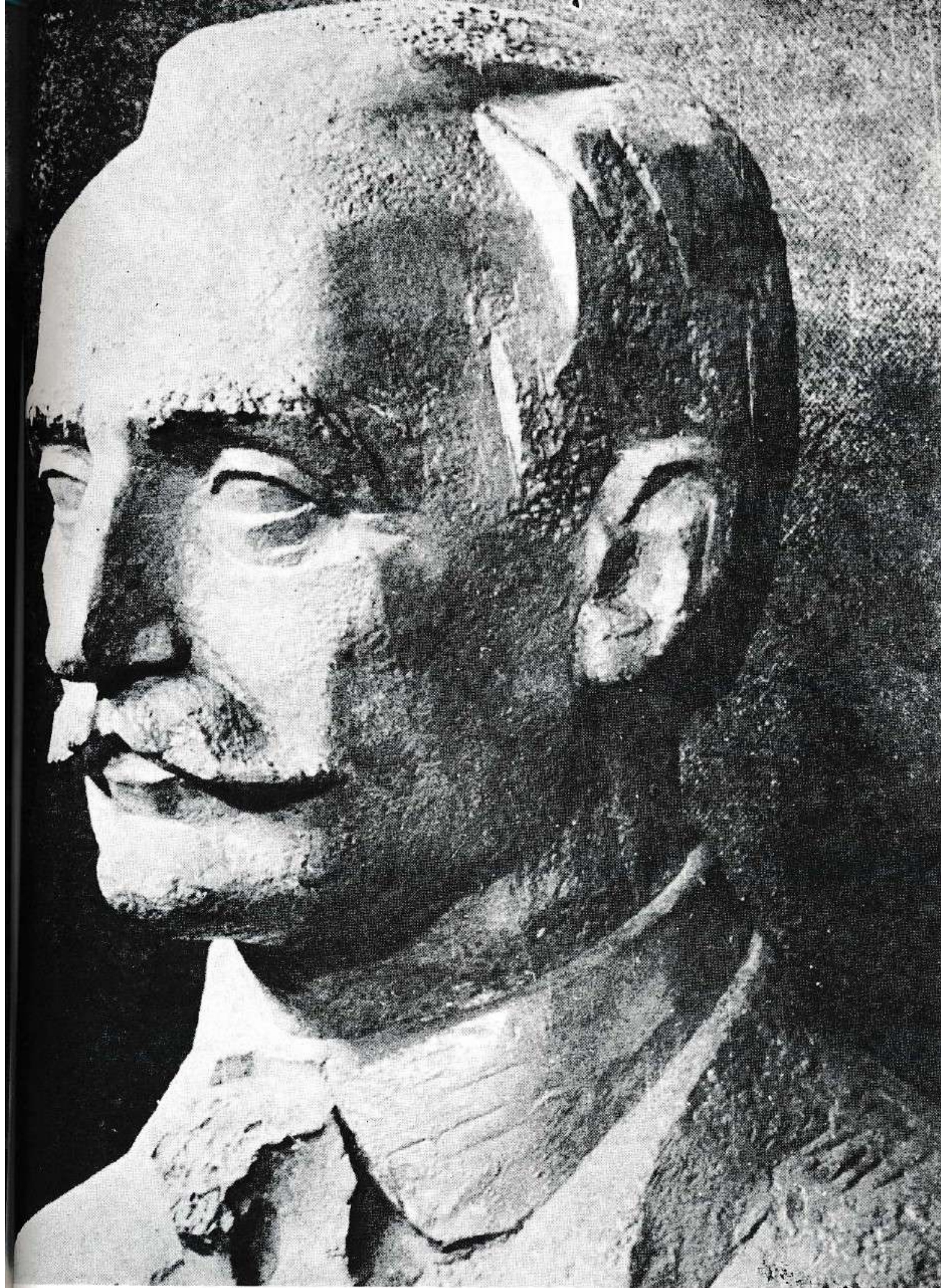
Svetozar Marković, 1957. Spomenik u Svetozarevu



Porodični portret, triptihom, 1959.



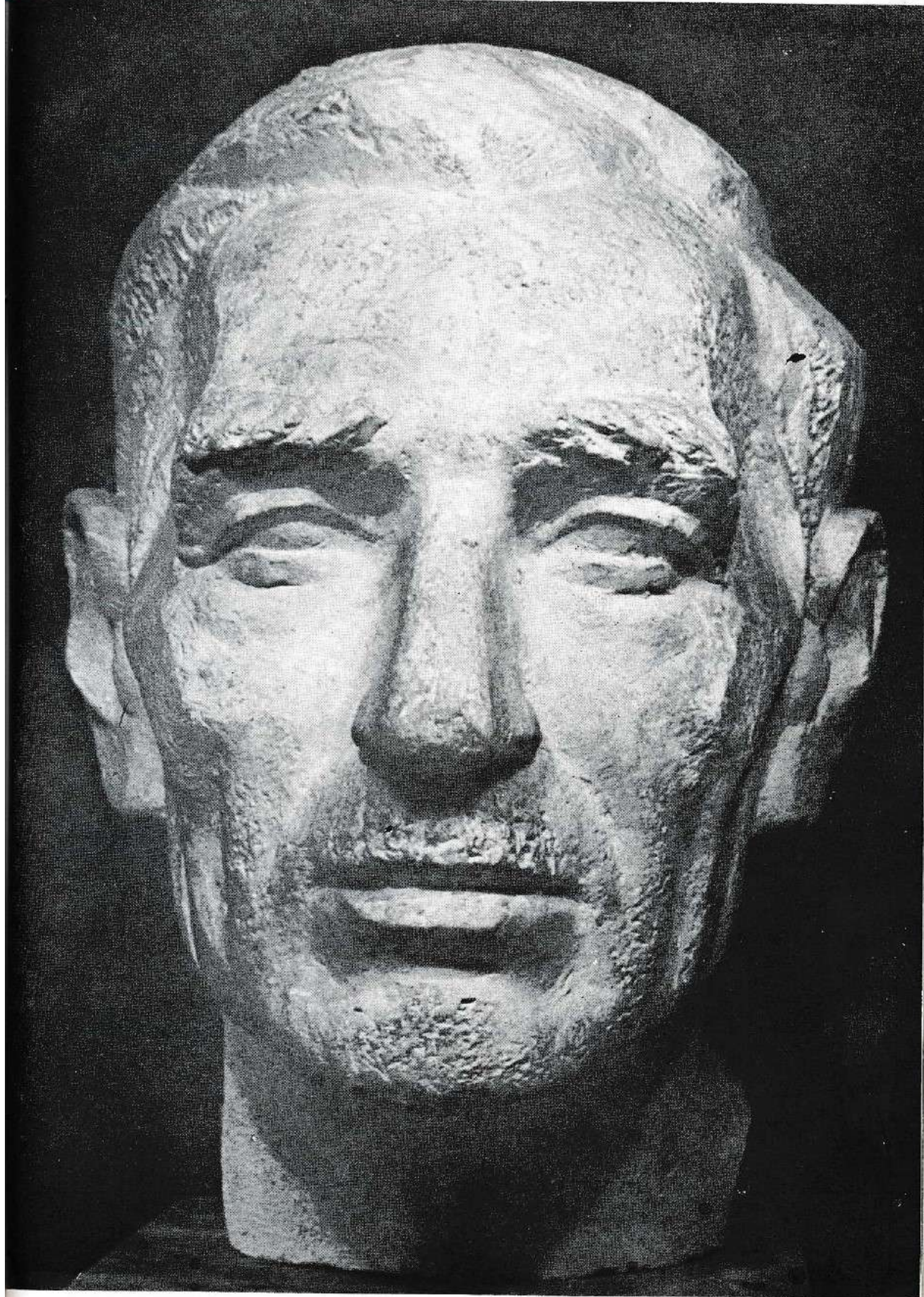
Boris Kidrič, 1964.



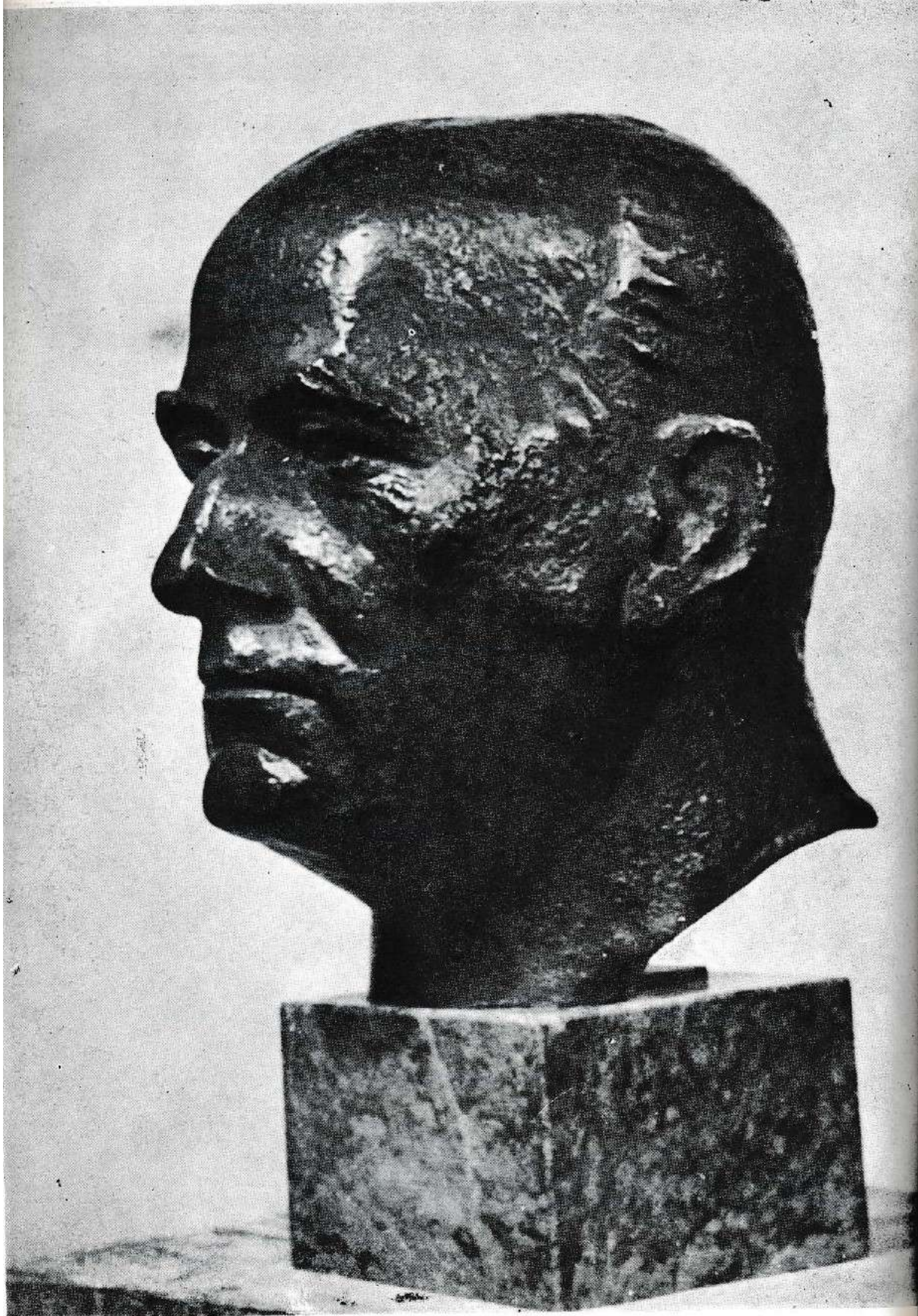
Aleksa Šantić, 1968. Spomenik na Kalemegdanu, Beograd



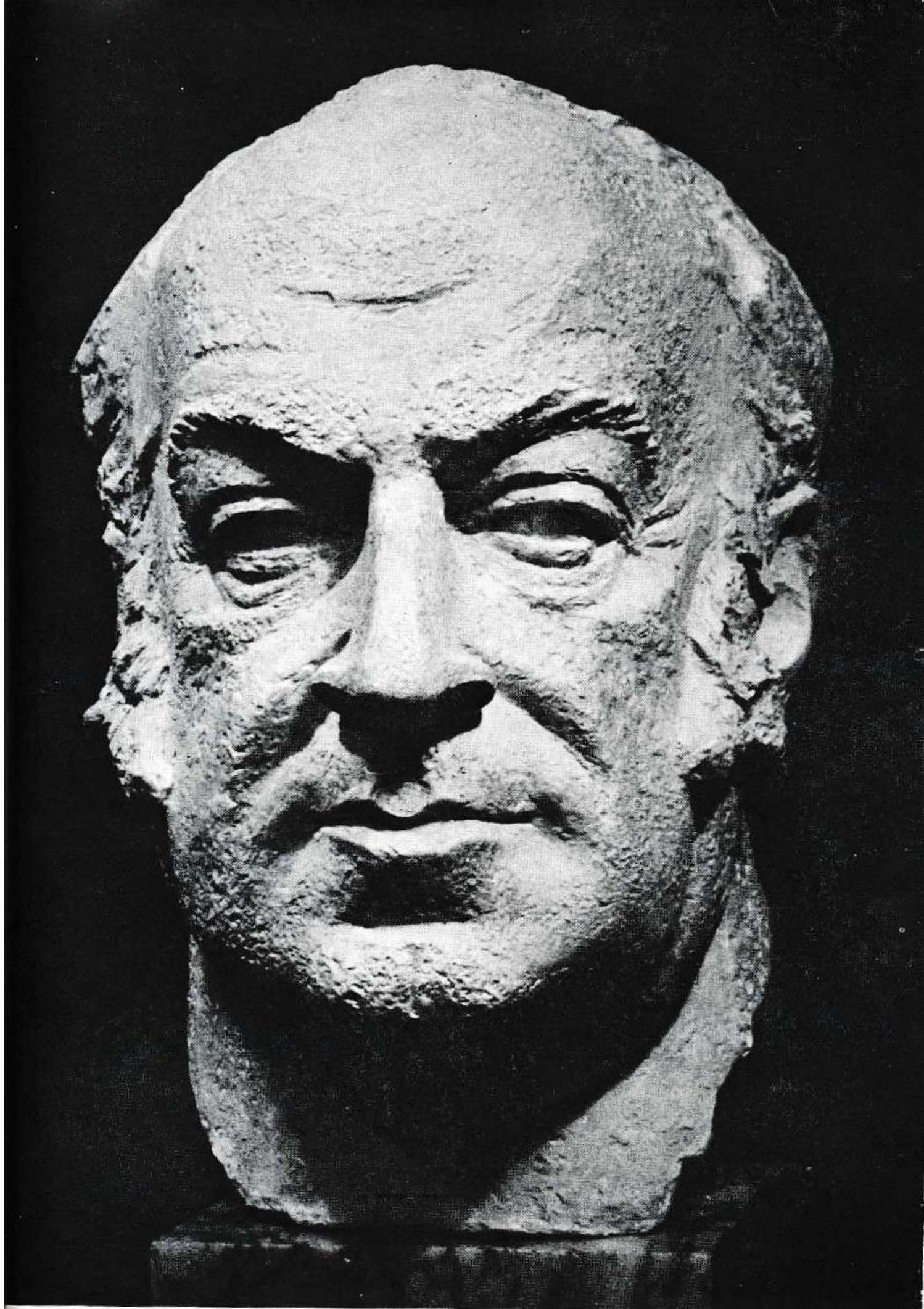
Mihajlo Petrović — Alas, Spomenik u Beogradu, 1969.



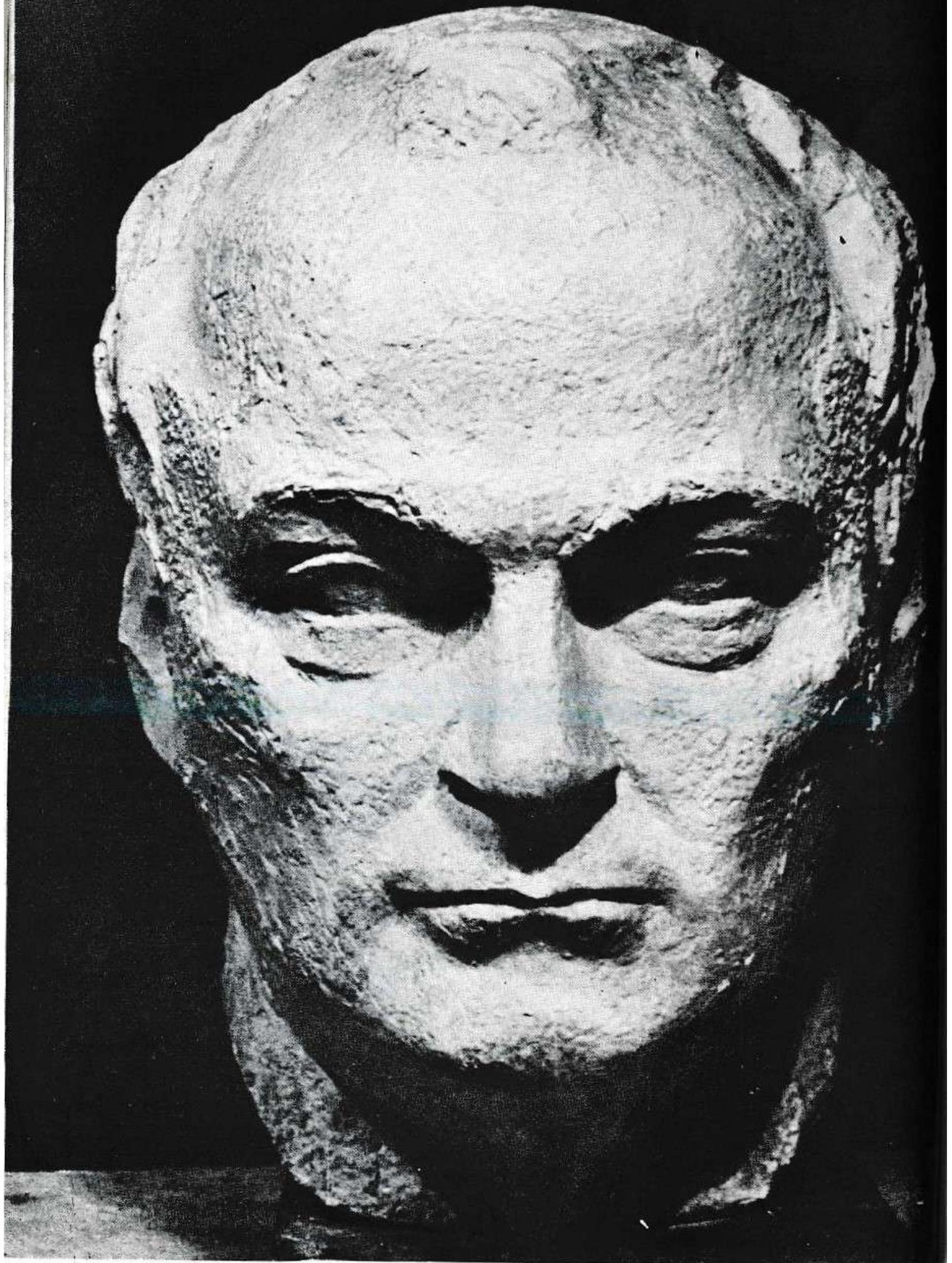
Moj otac, 1970. nadgrobnni spomenik u Zrenjaninu



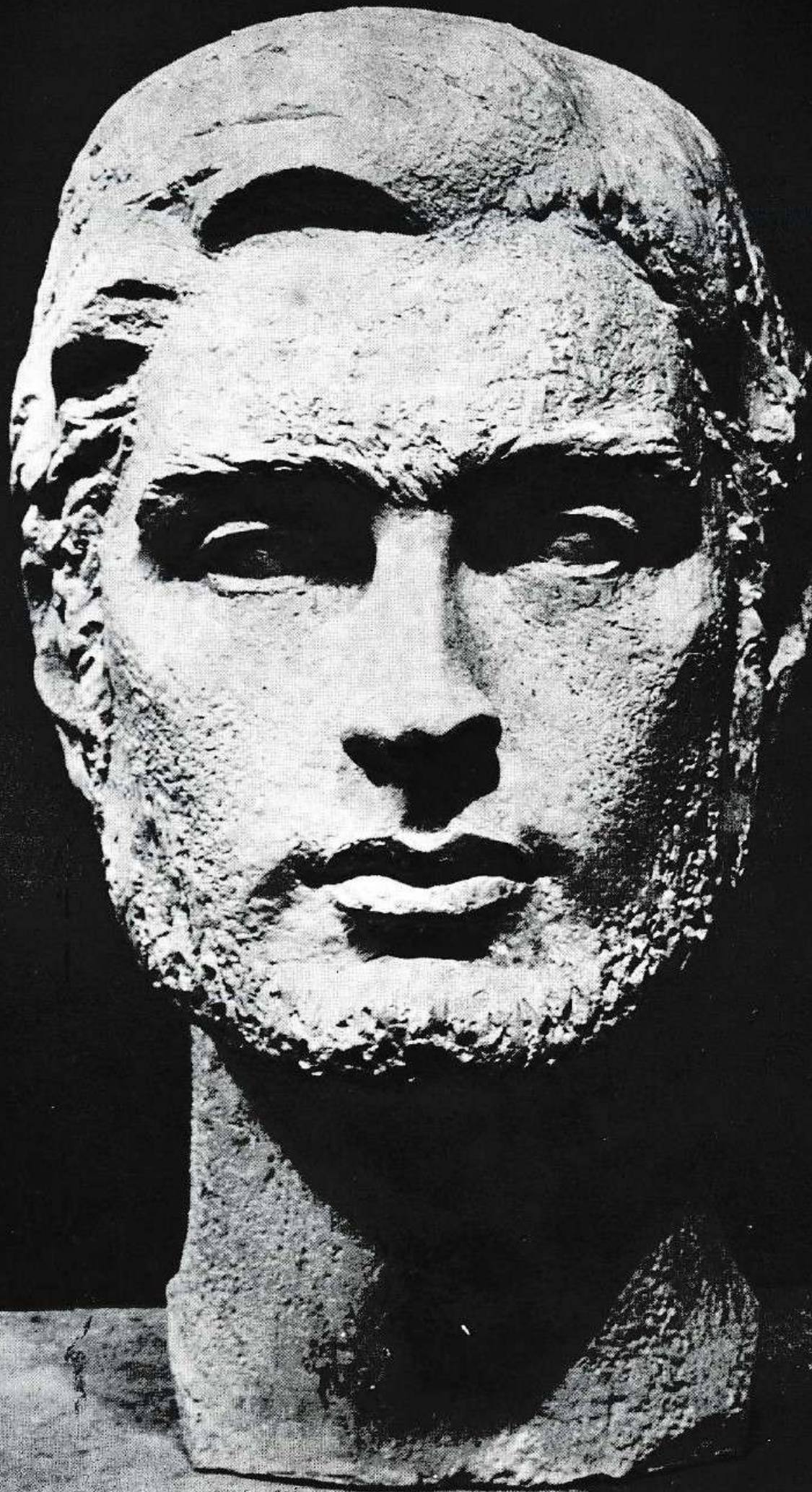
Portret M. Stajića, 1972.



Portret Skendera Kulenovića, 1973.

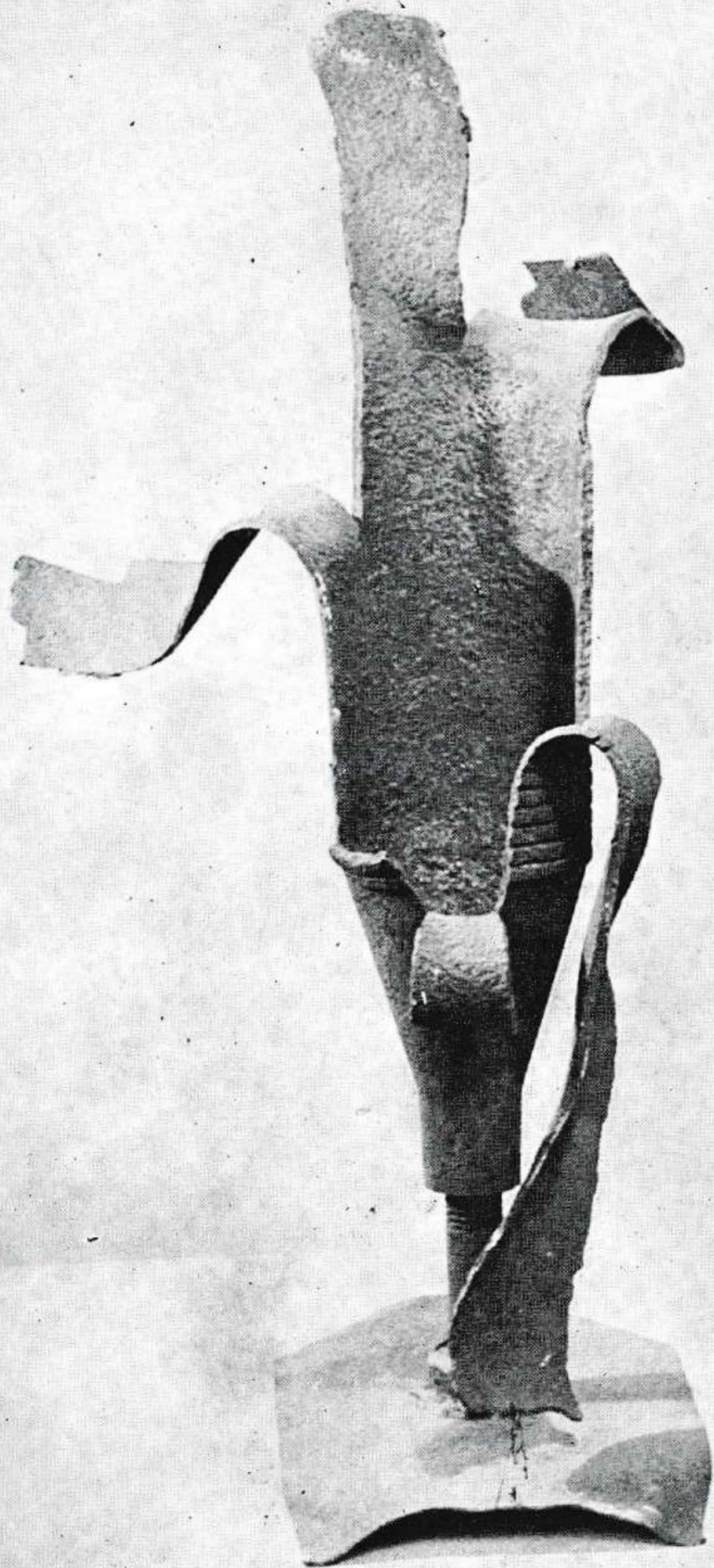


Portret dr Lazara Trifunovića, 1972.

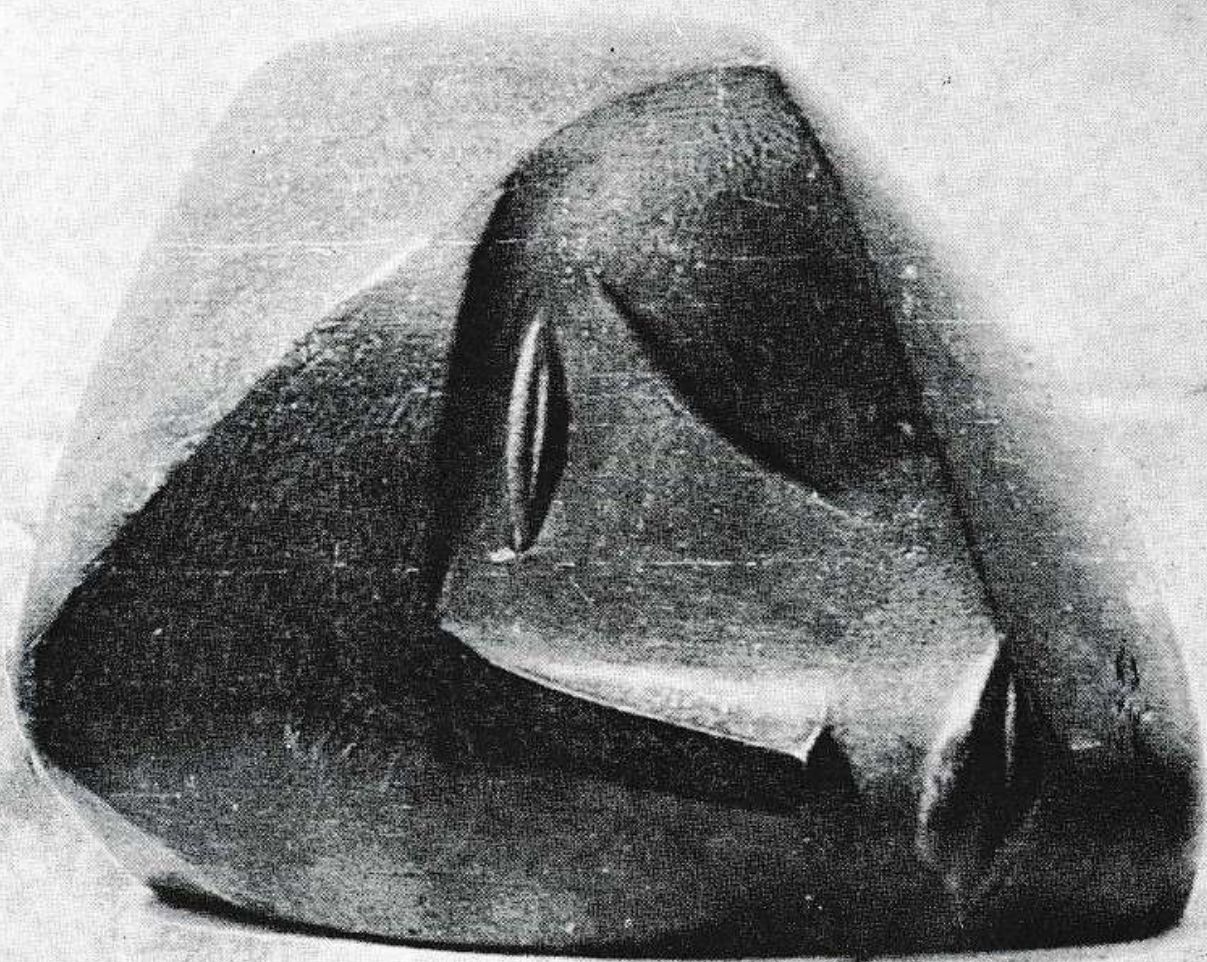


Portret Darka Zarina, 1973.

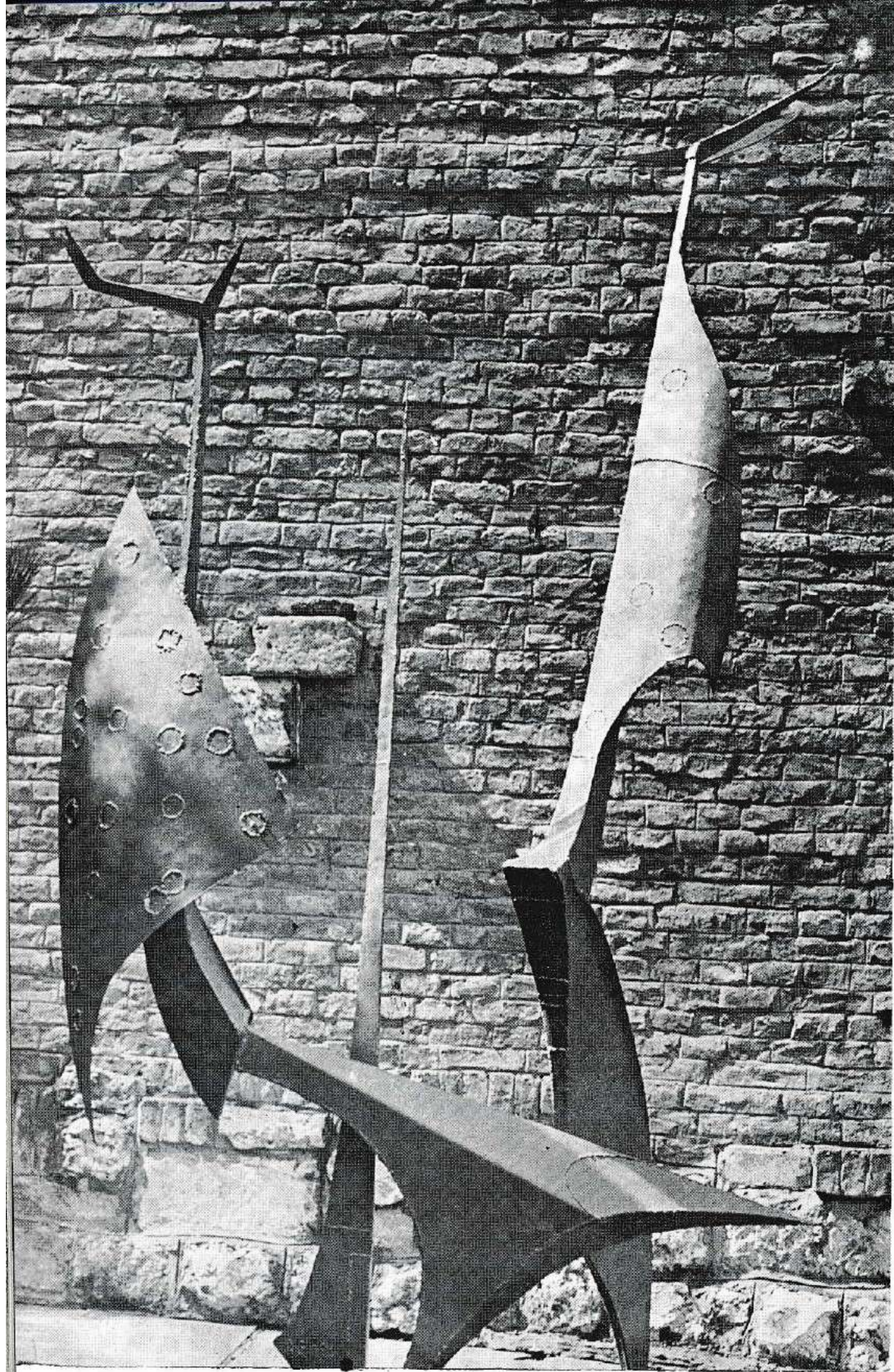
iz ciklusa „RAT“



Vaza, minobacačka granata, 1954.



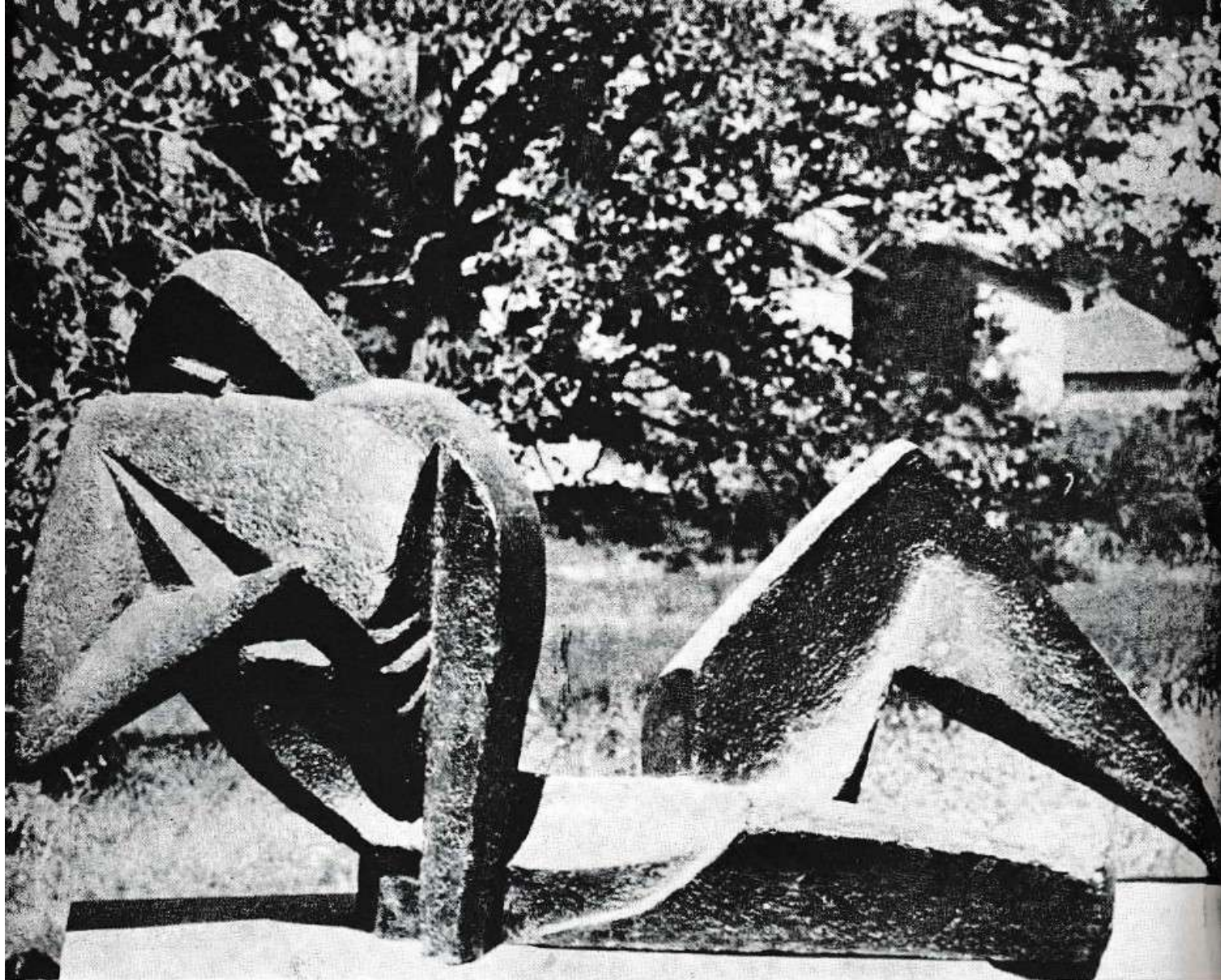
Ležeća glava, 1954.



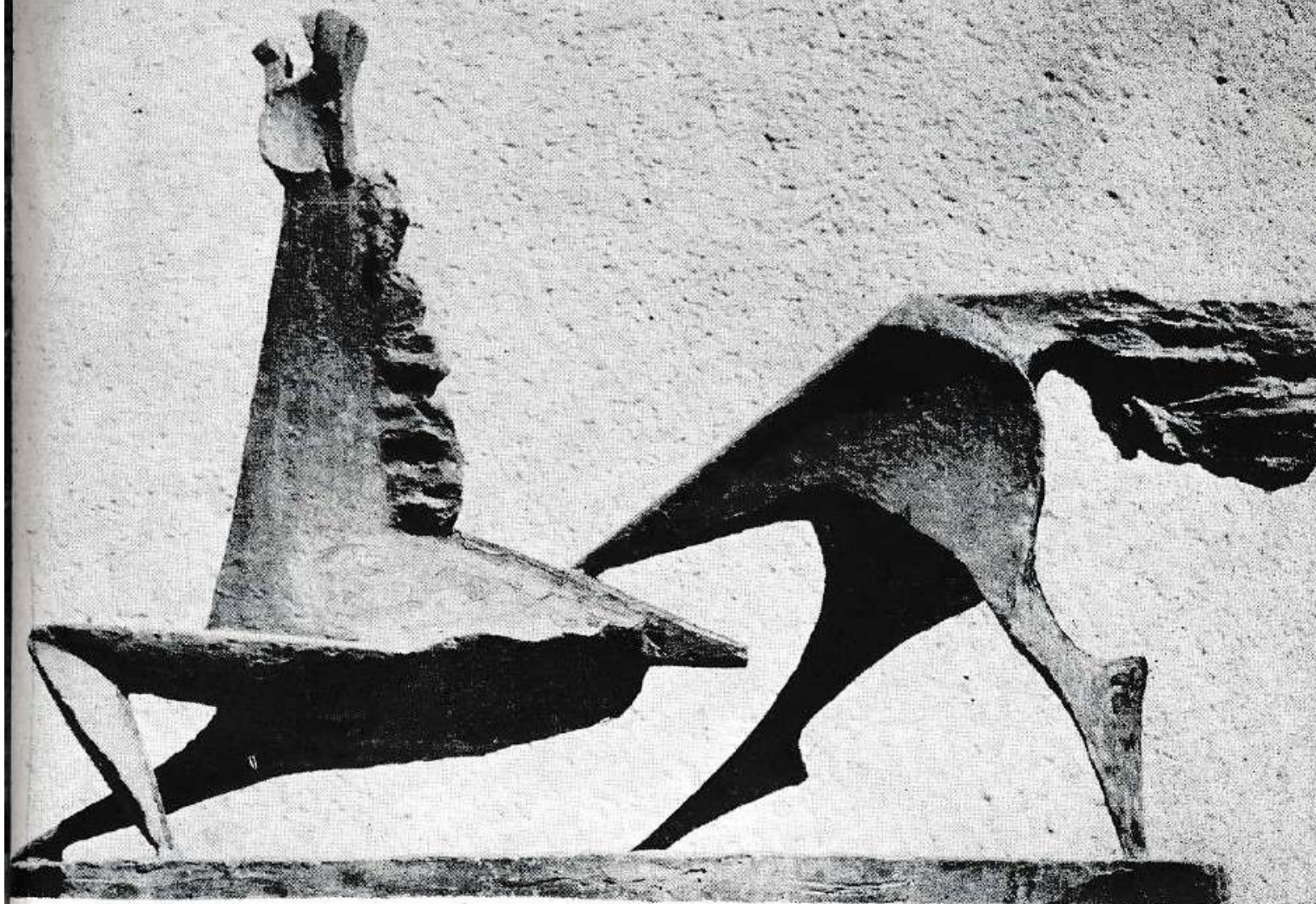
Otpor I, 1956.



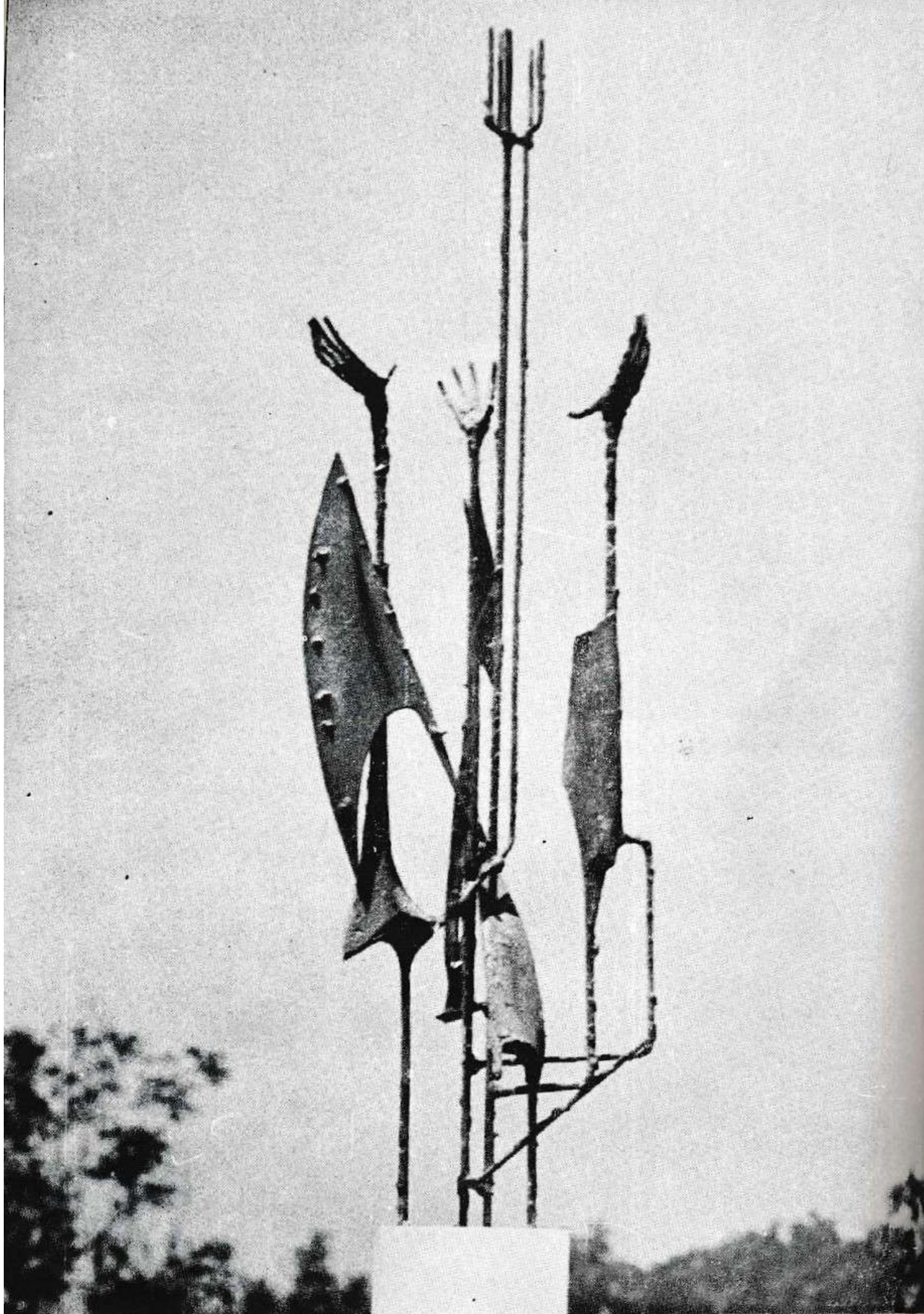
Maska, 1958.



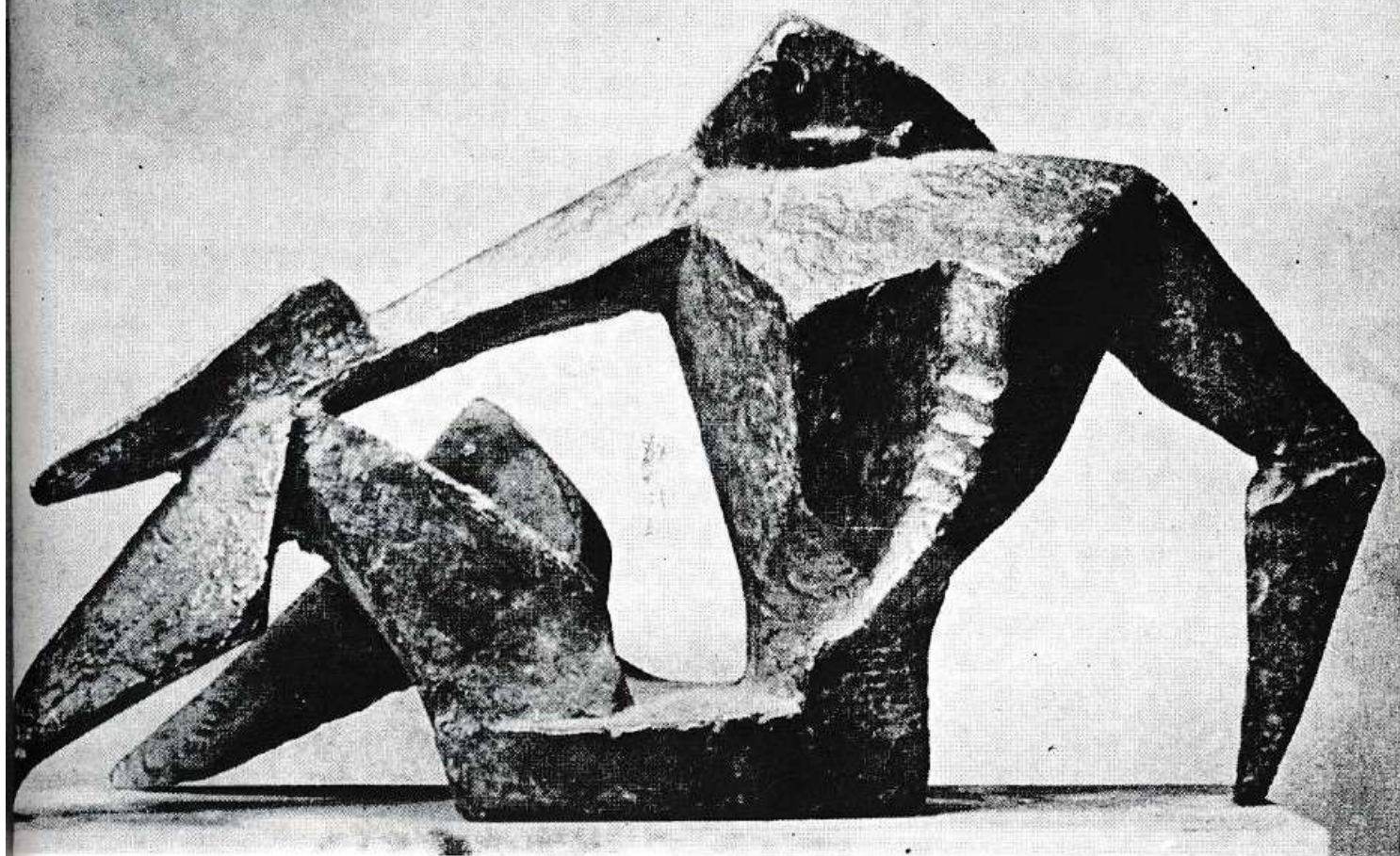
Umirući ratnik, 1960. Spomenik našim borcima u Kikindi



Usplahireni konj, 1958.



Otpor II, Skica za spomenik u Adi, 1960.

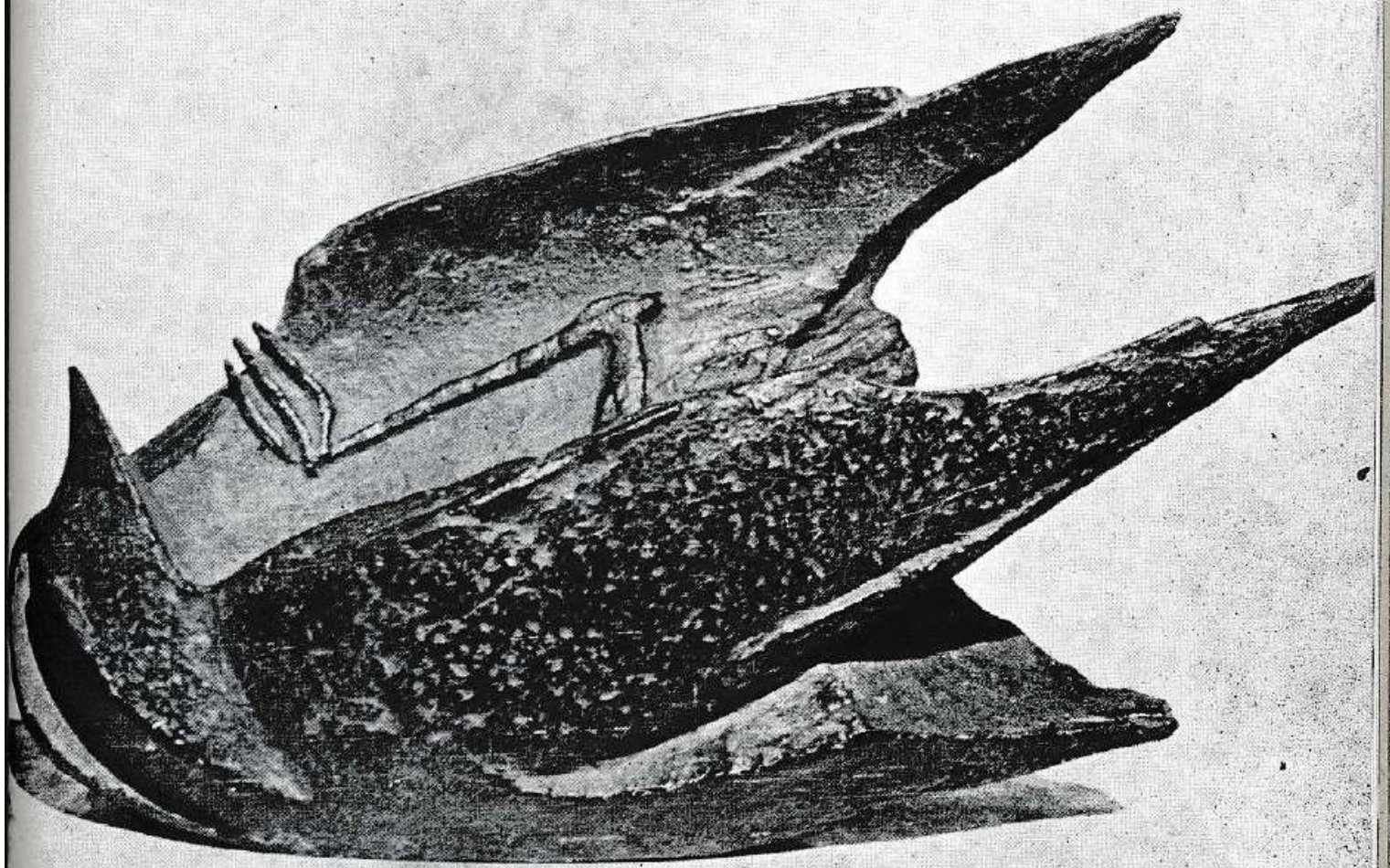


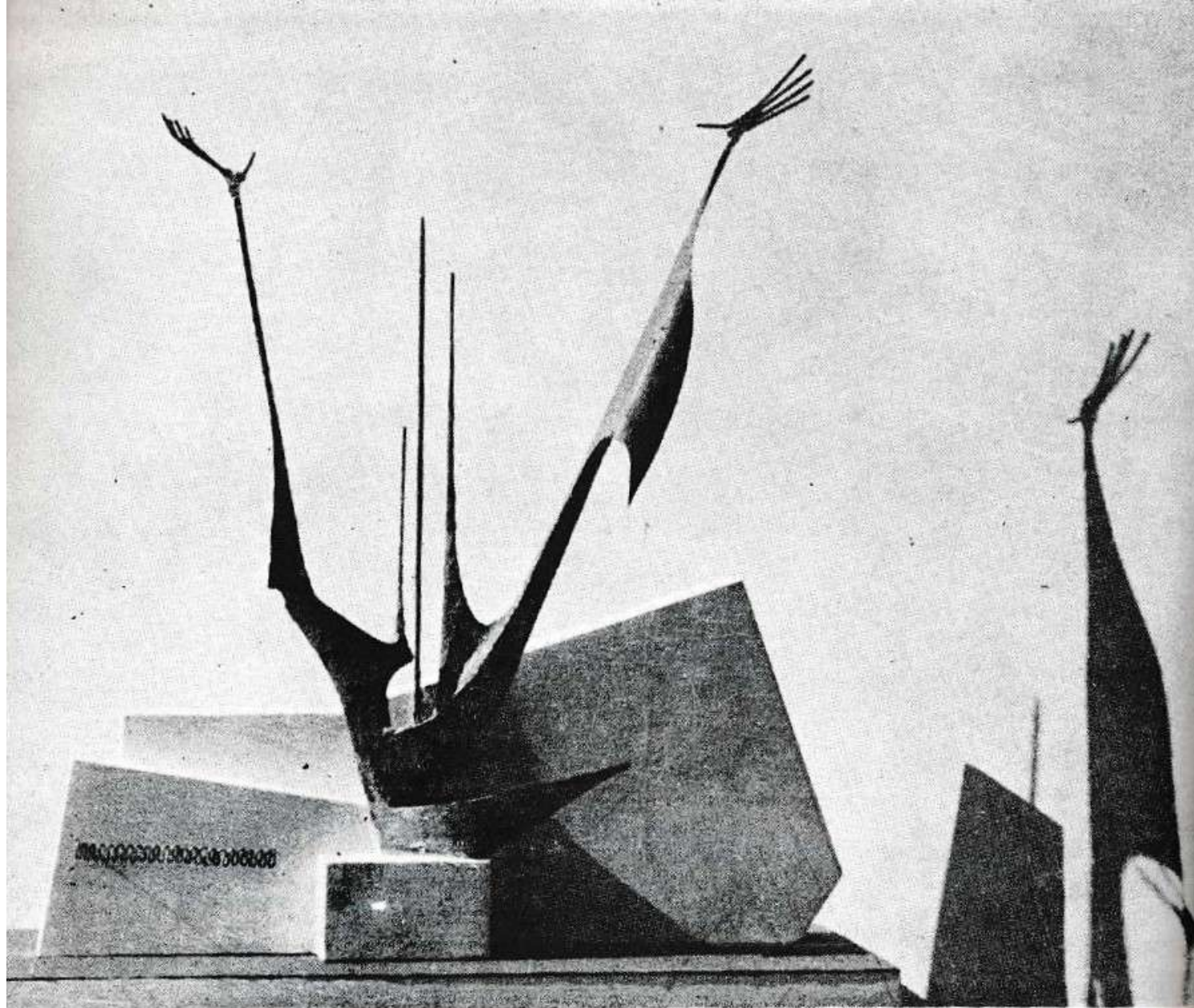
Ranjenik, 1960.



Umirući, 1957. — Petrovaradinska tvrđava, Novi Sad

Mrtva ptica II, 1960.

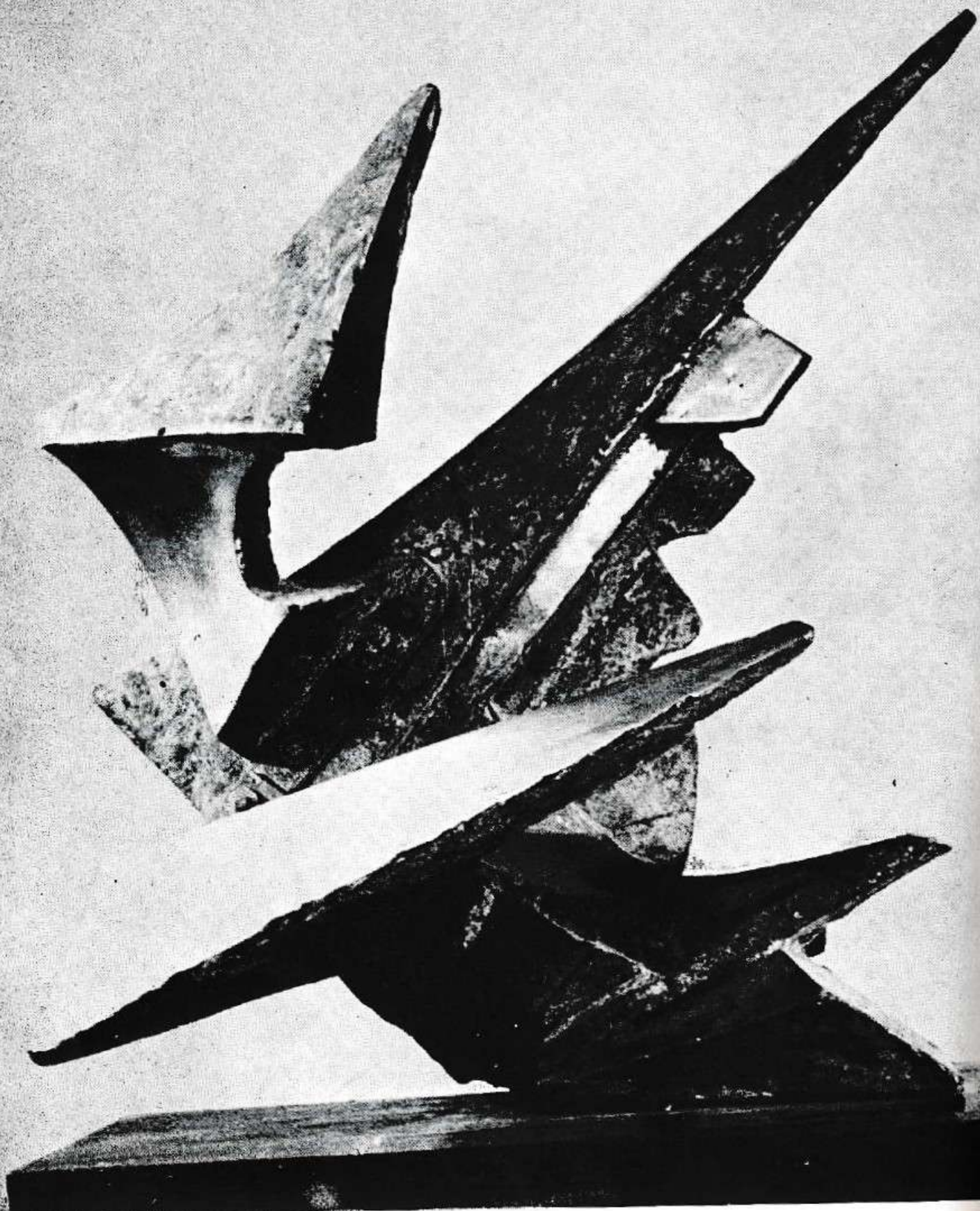




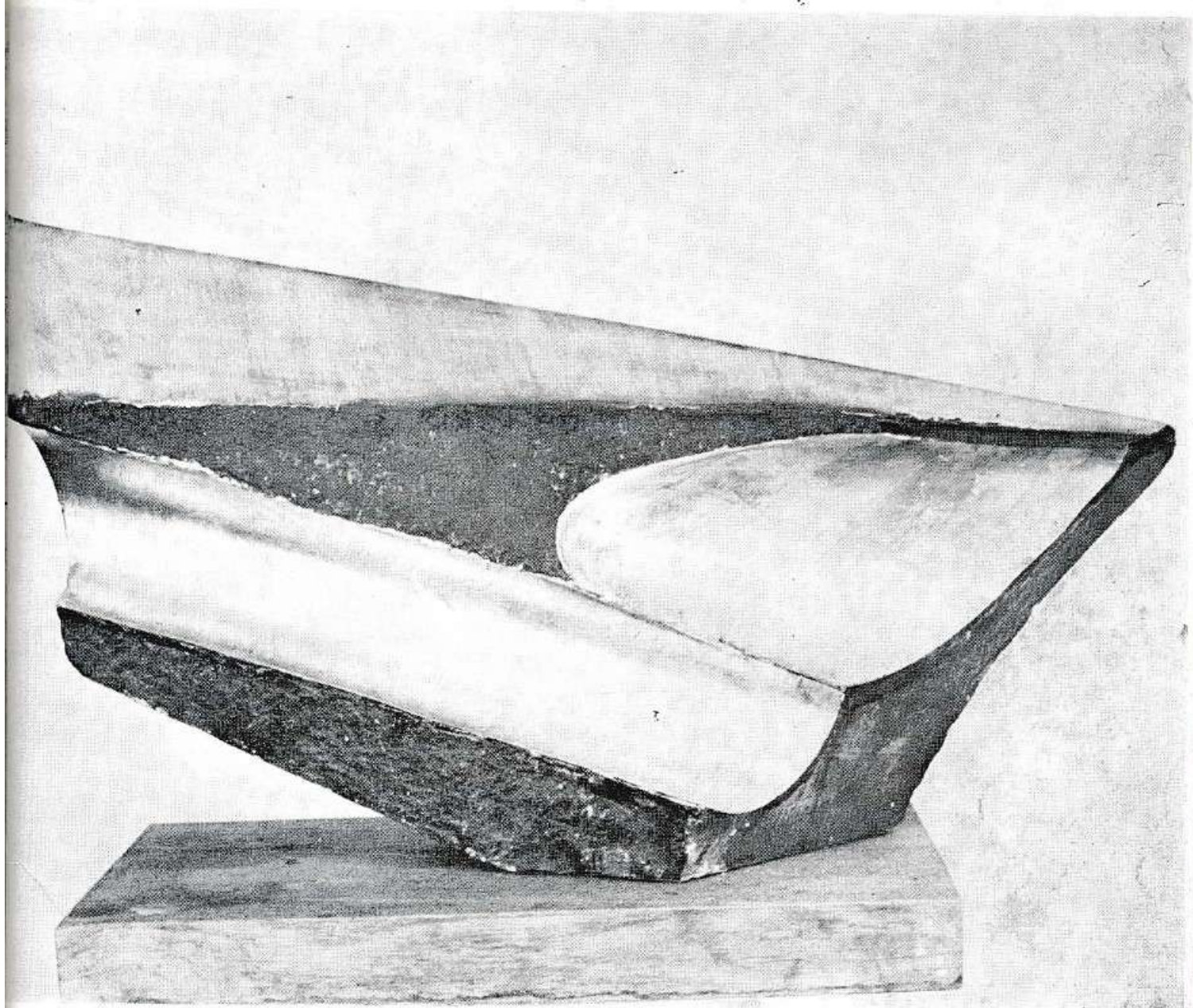
Otpor III, 1962. skica za spomenik



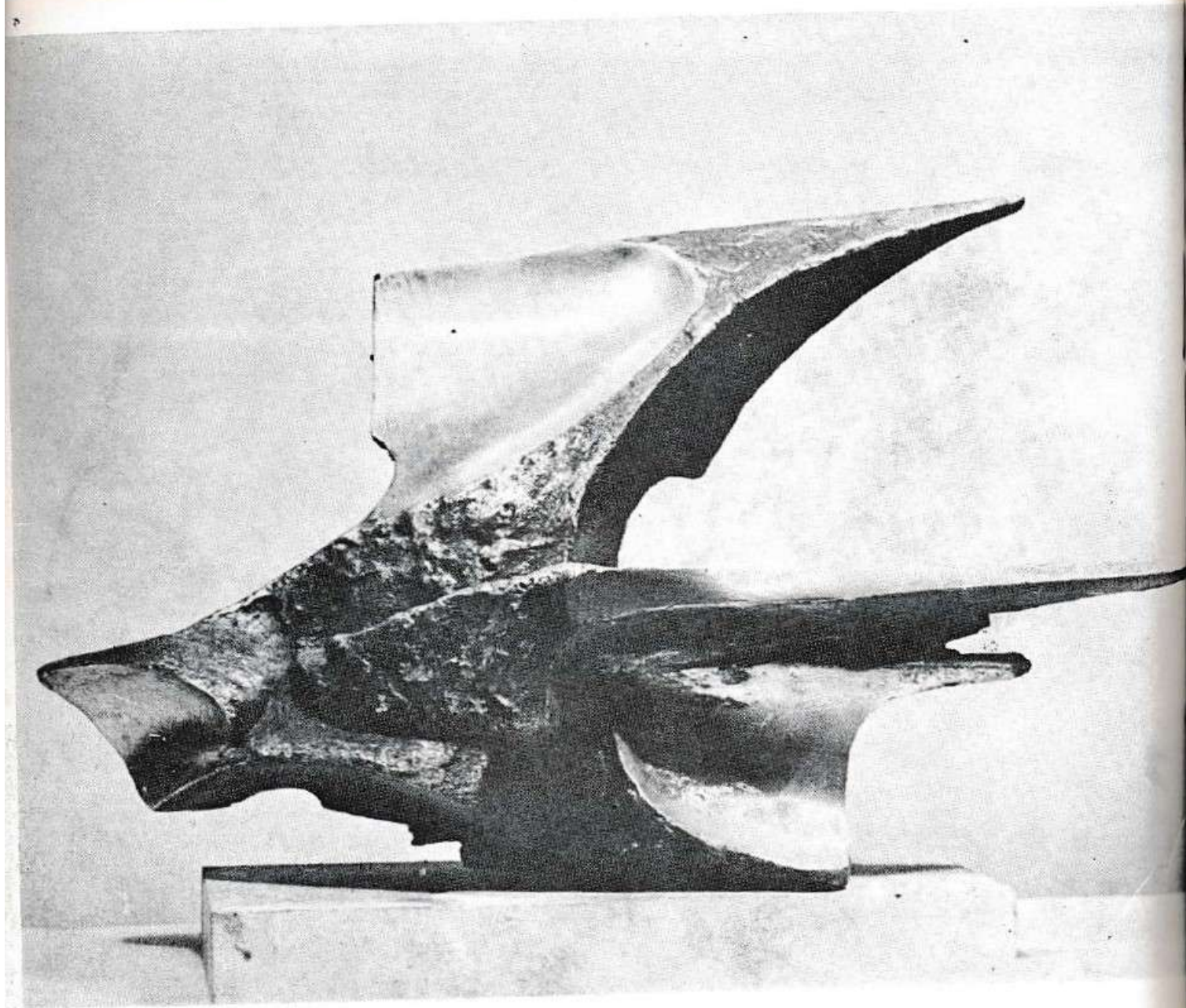
Ratnici, 1964. Spomenik u N. Kneževcu



Padajući predmet, 1964.

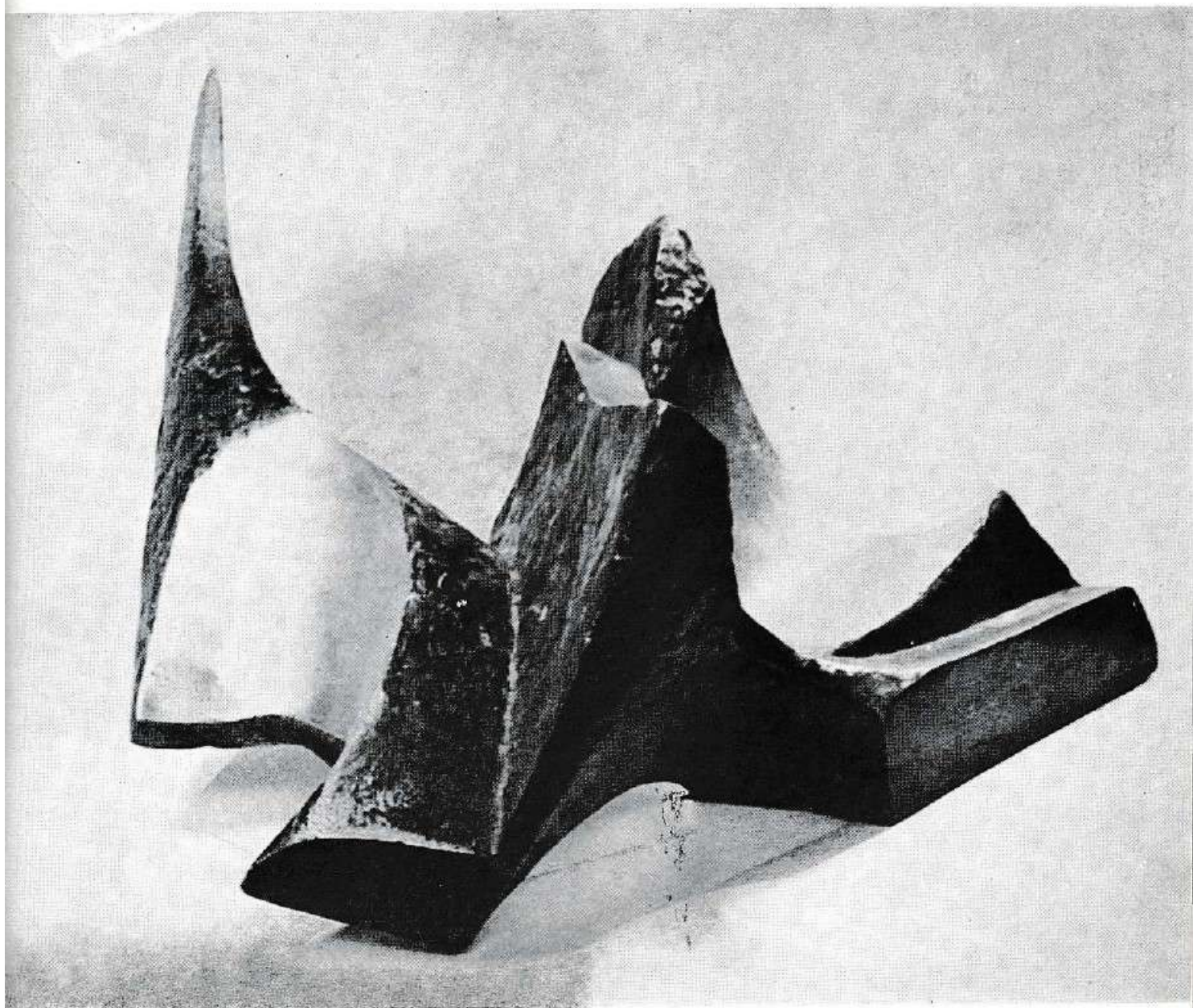


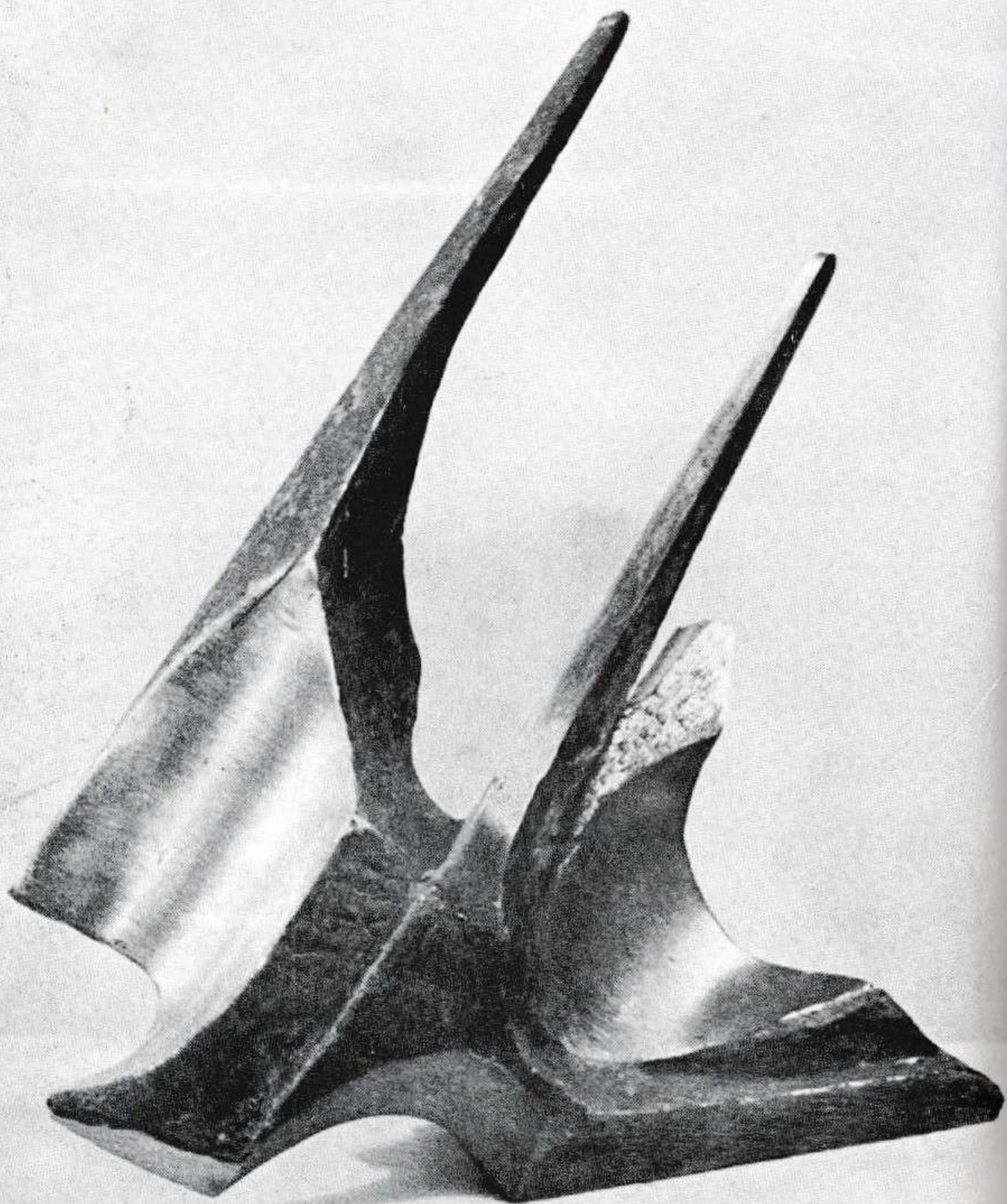
Leteći objekat, 1964.



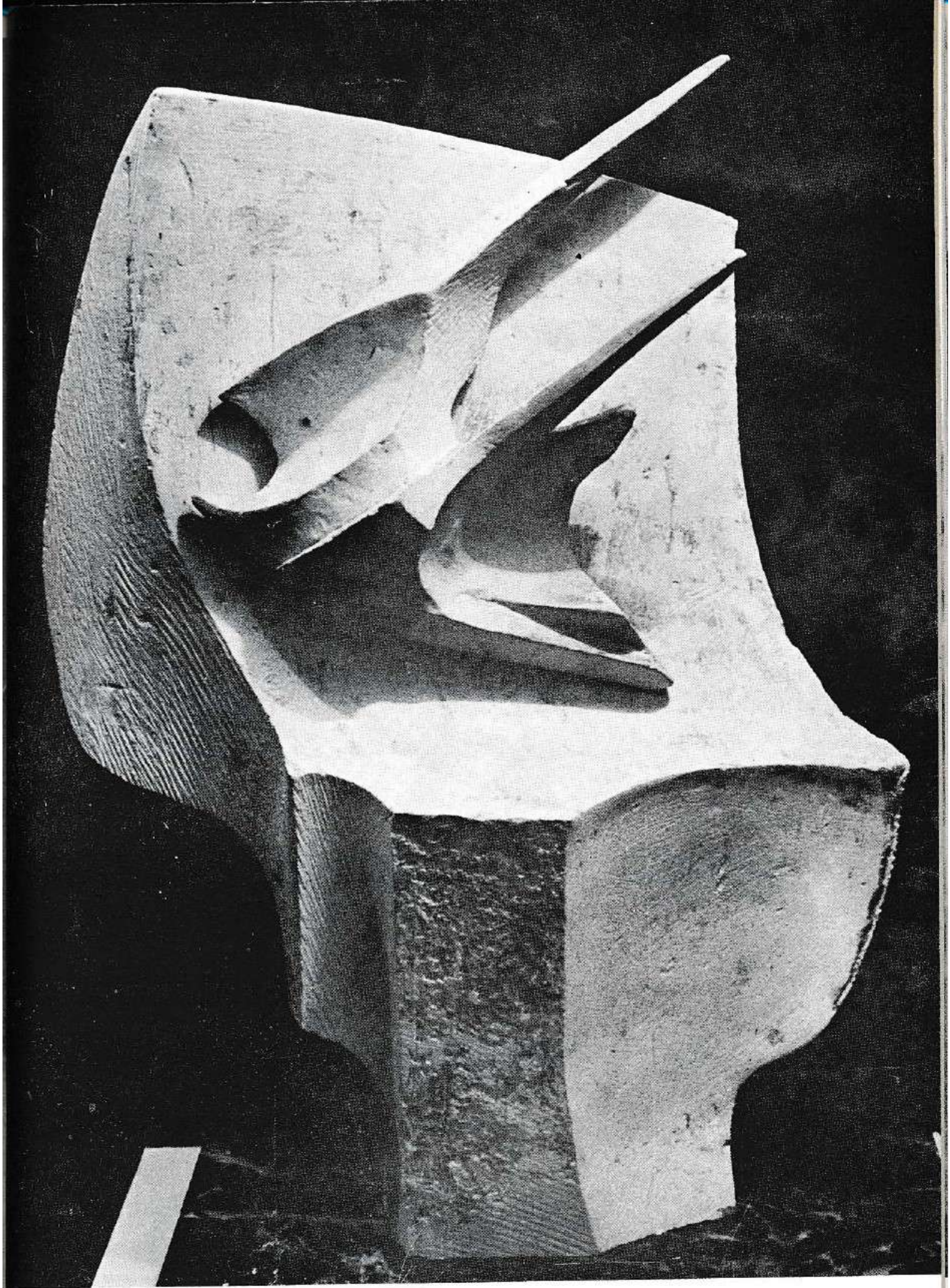
Ptica u letu, 1966.

Mrtva ptica, 1967.



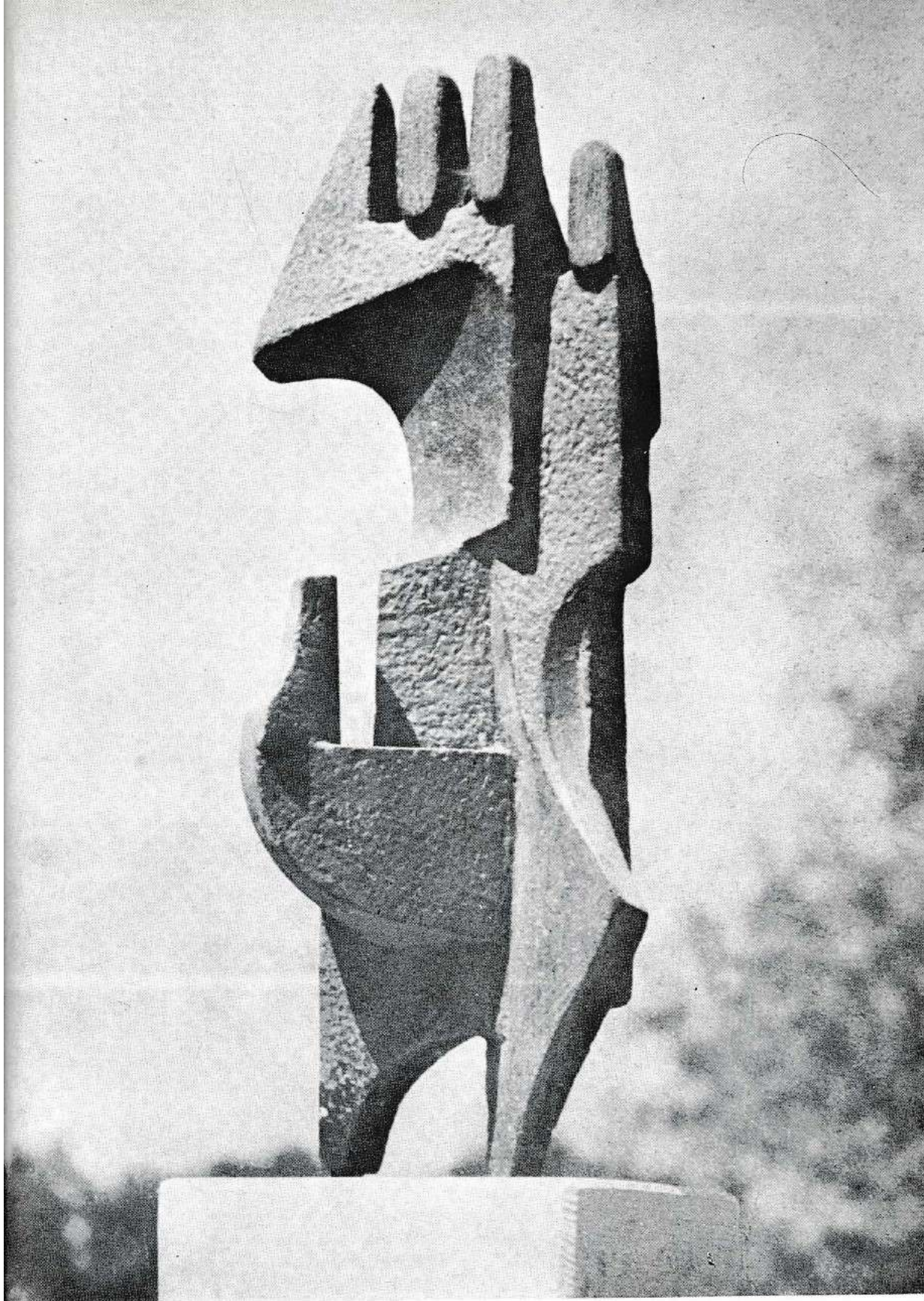


Ptica na umoru, 1971.



Predlog za spomenik, 1972.

iz ciklusa „RUKE“



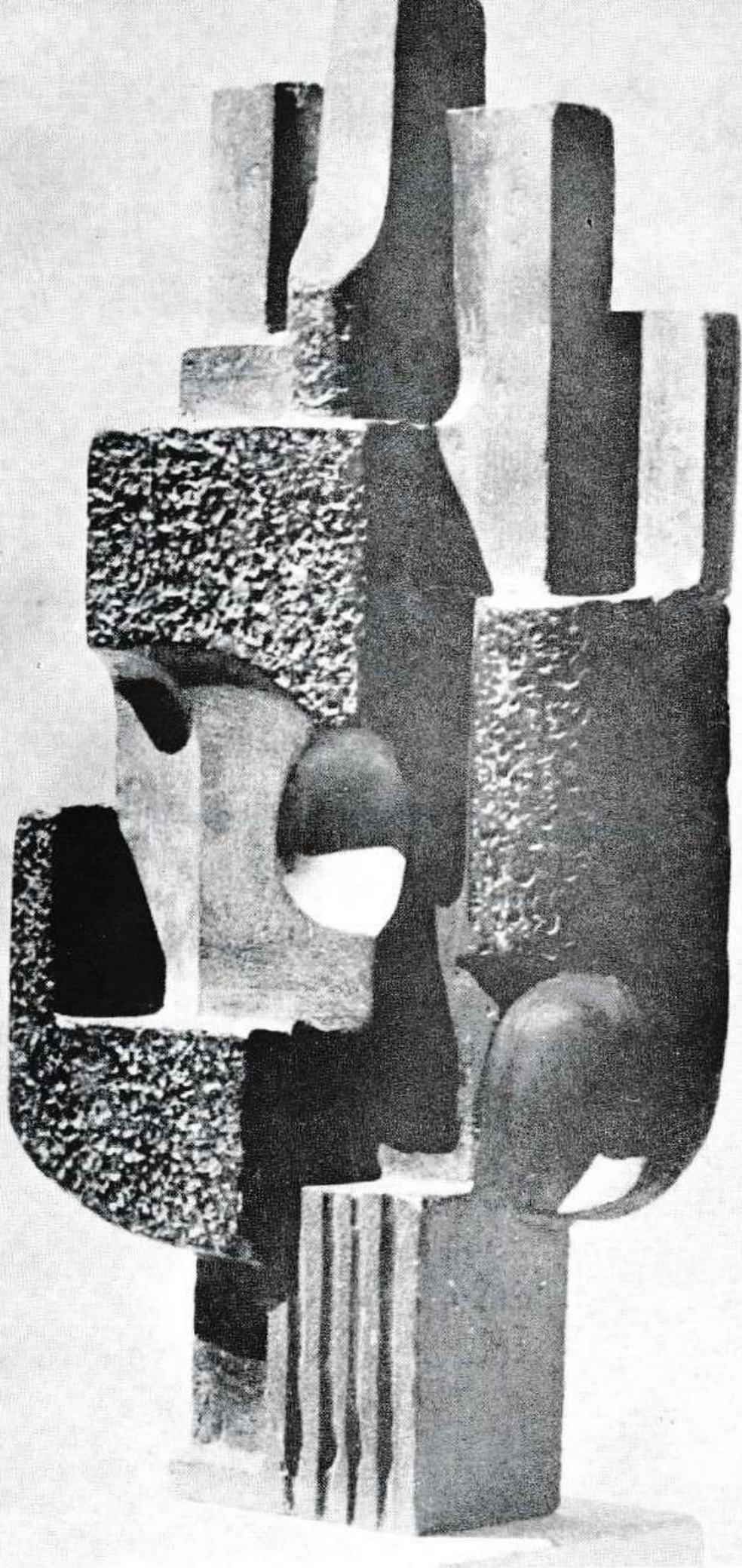
Veličanstveni mir I, 1962.



Veličanstveni mir II, 1962.



Otpor IV, 1962.



U slavu arhitekture, 1963.



Pozdrav suncu, 1963.



Signal za kosmos, 1966.



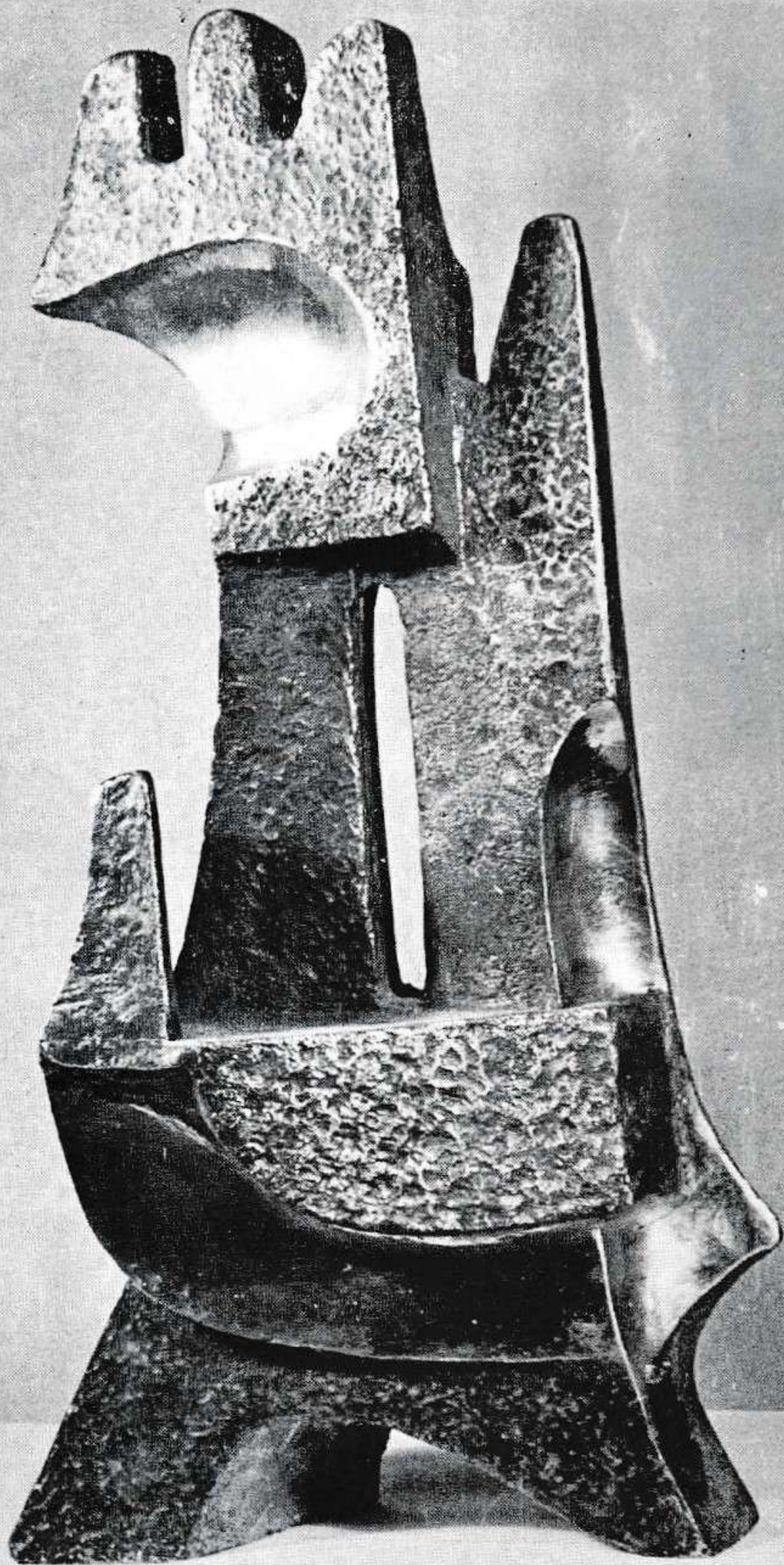
U traganju za vremenom, 1968.



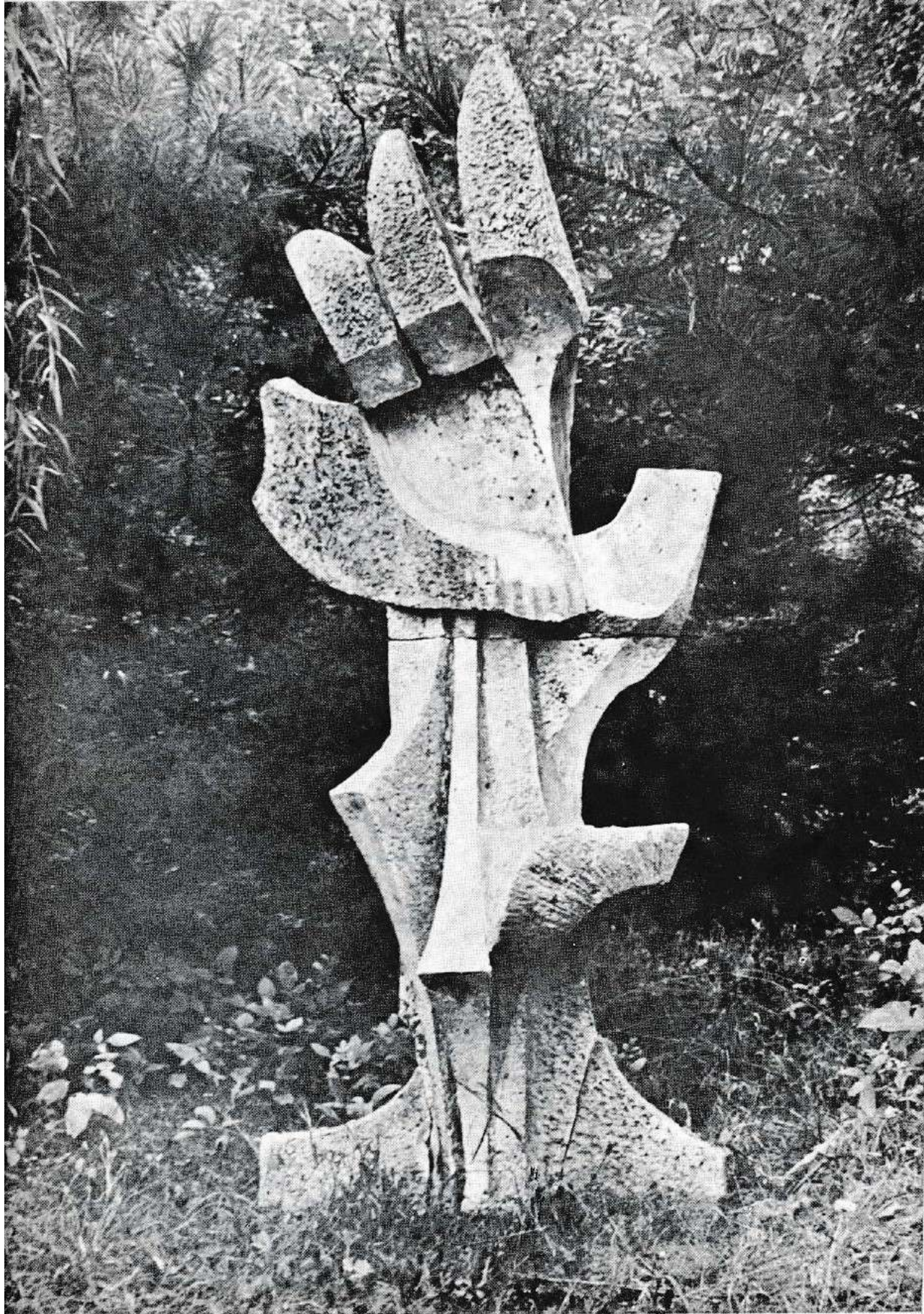
Za izgubljenim suncem, 1967.



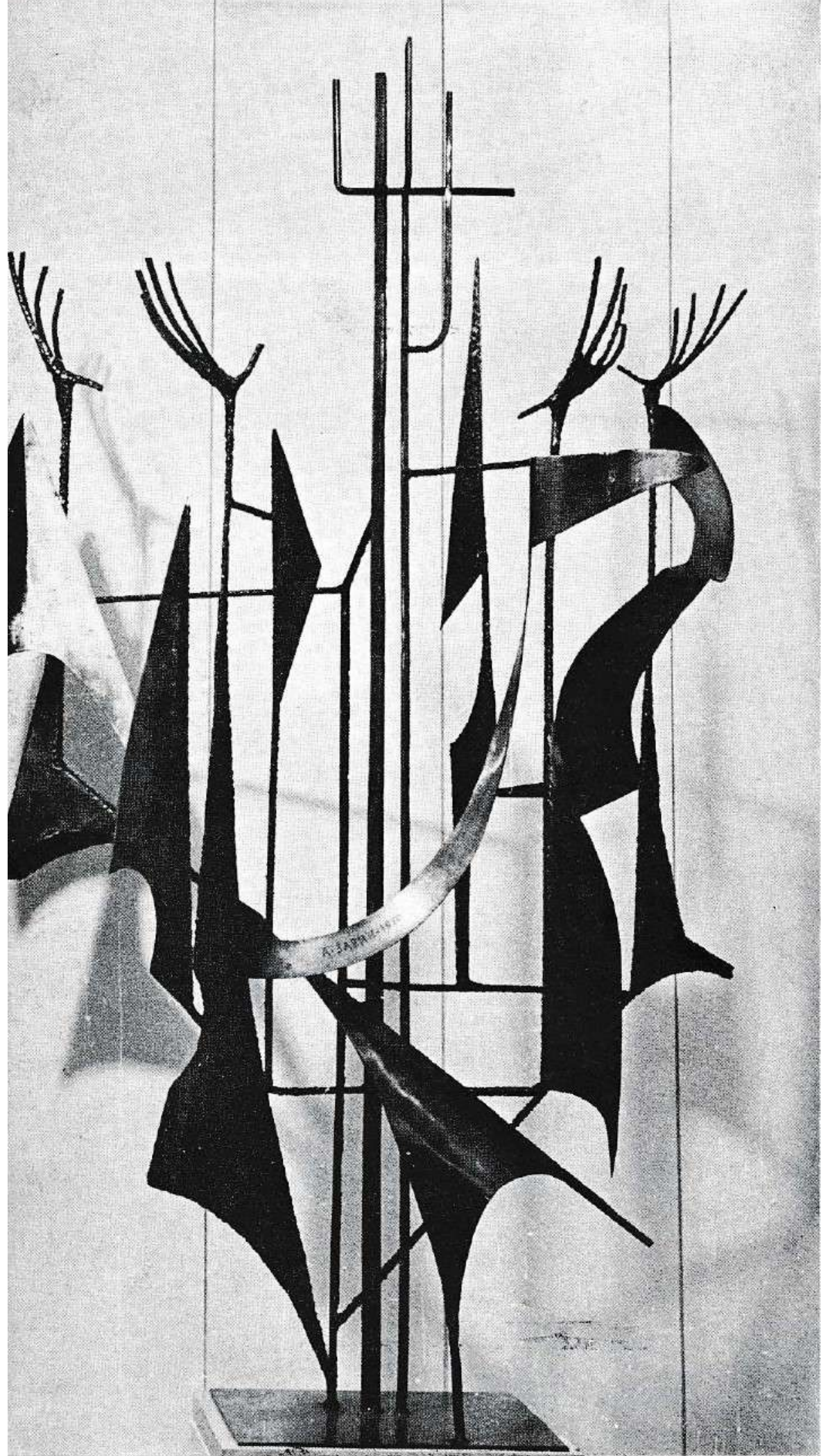
Znak, 1969.



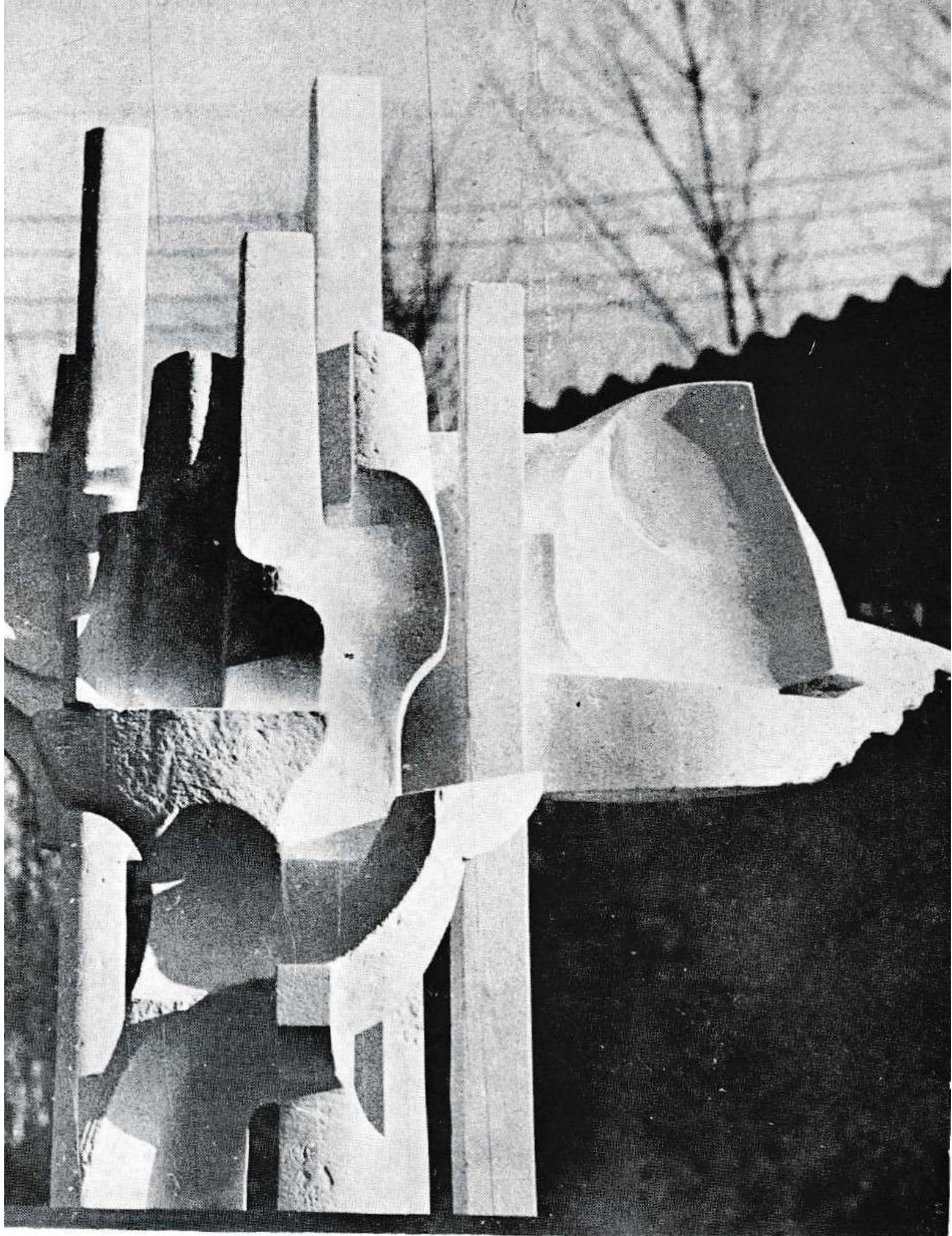
U slavu ing. Ajfela, 1969.



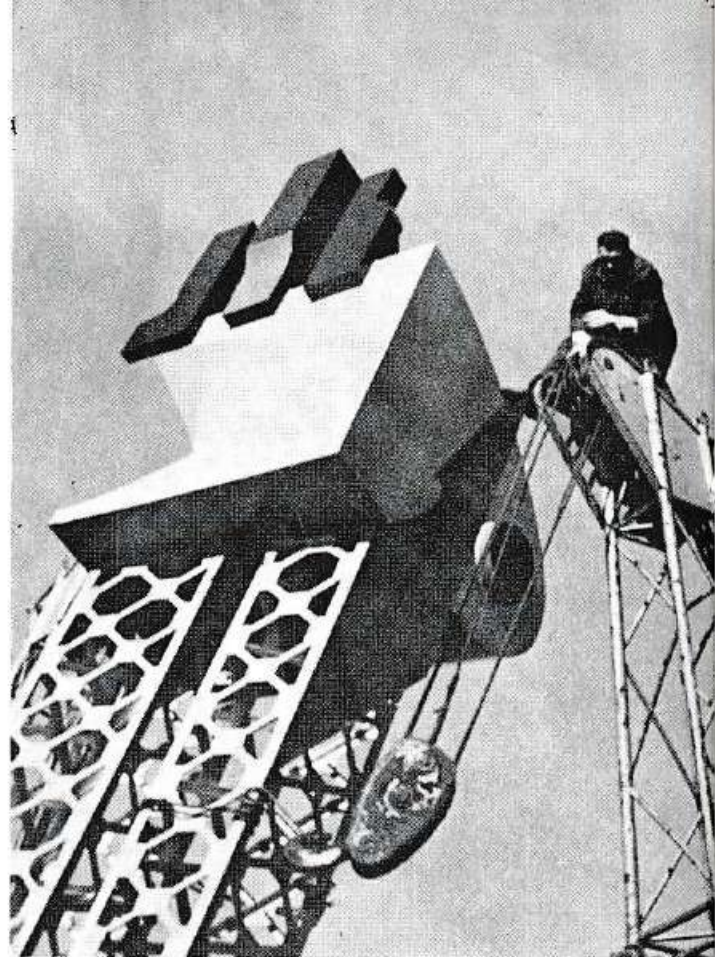
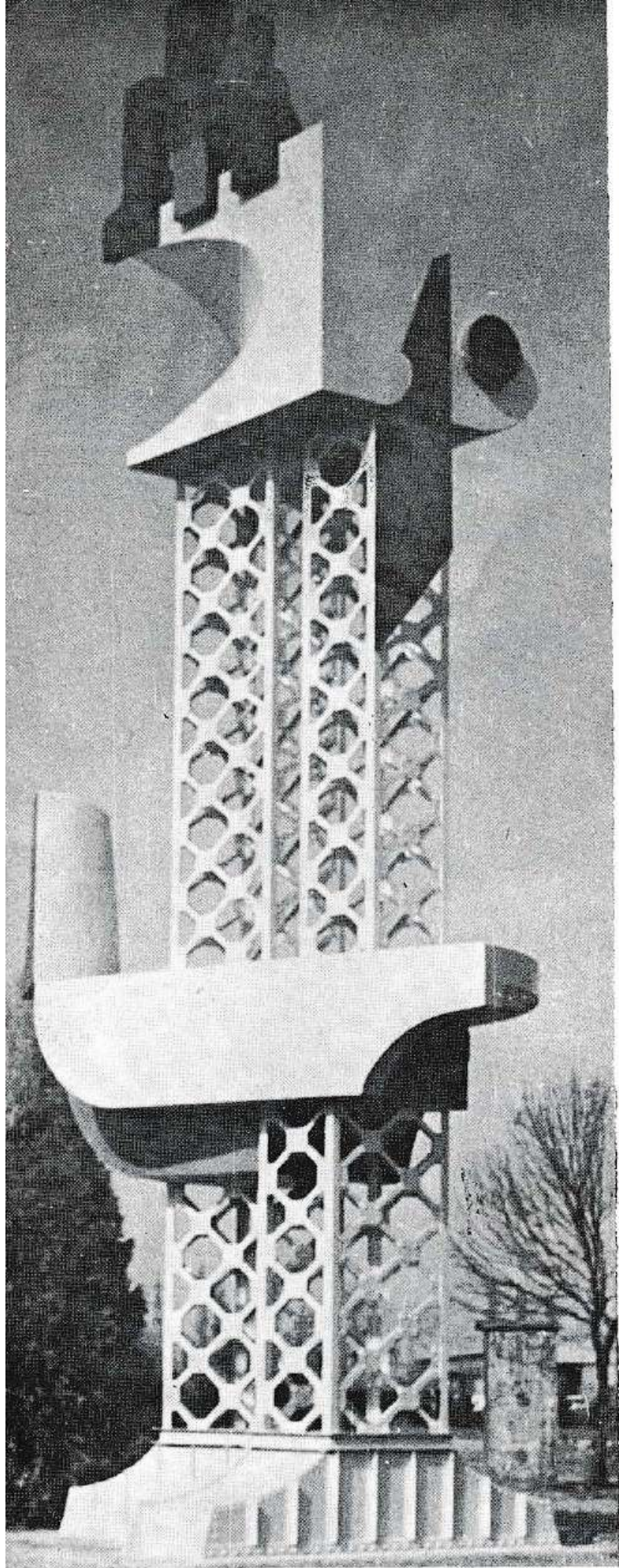
Vodeni cvet, 1969. Fontana — Beograd



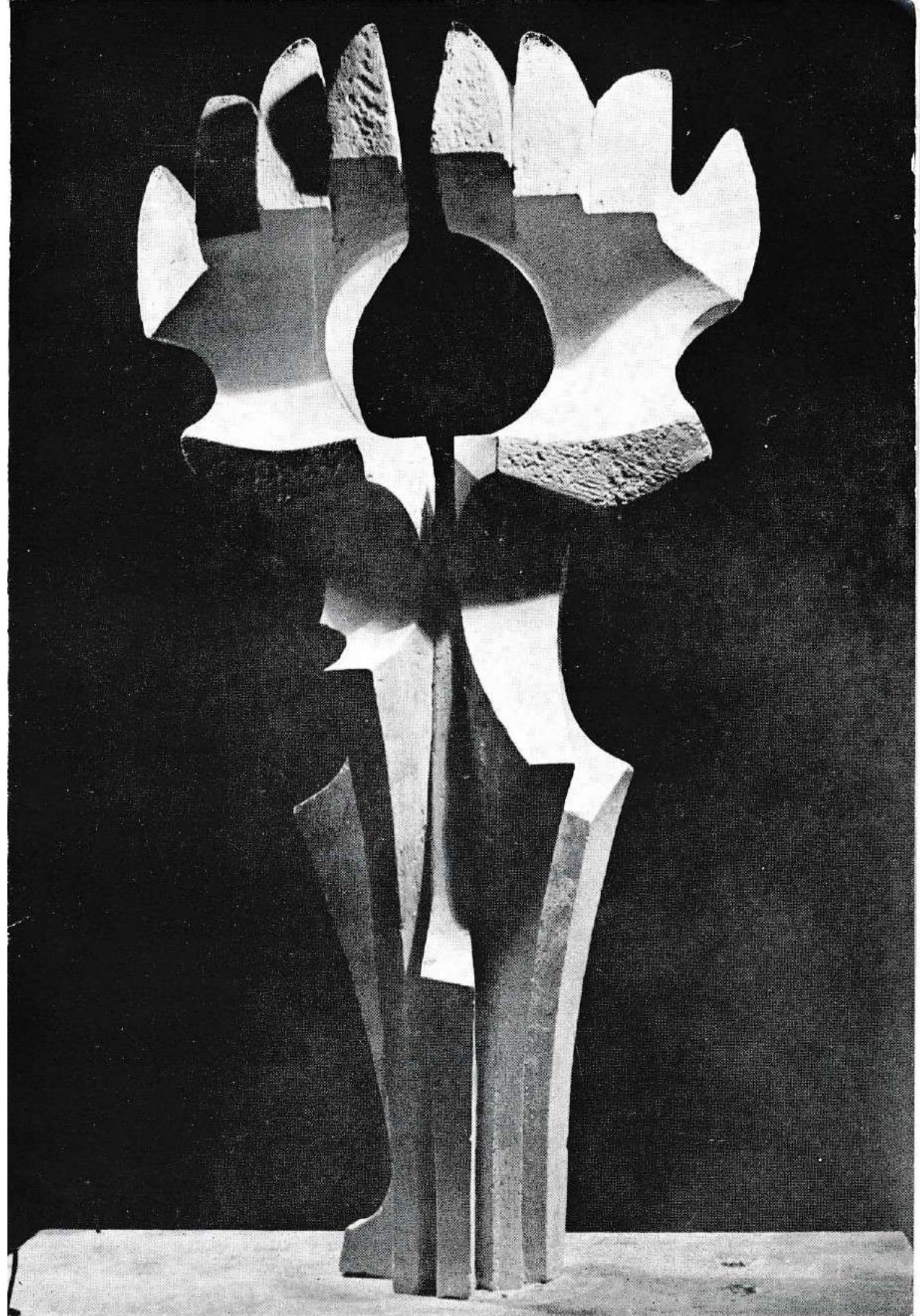
Ustanak, 1970. — Muzej Revolucije



Zakletva, 1970. Predlog za spomenik

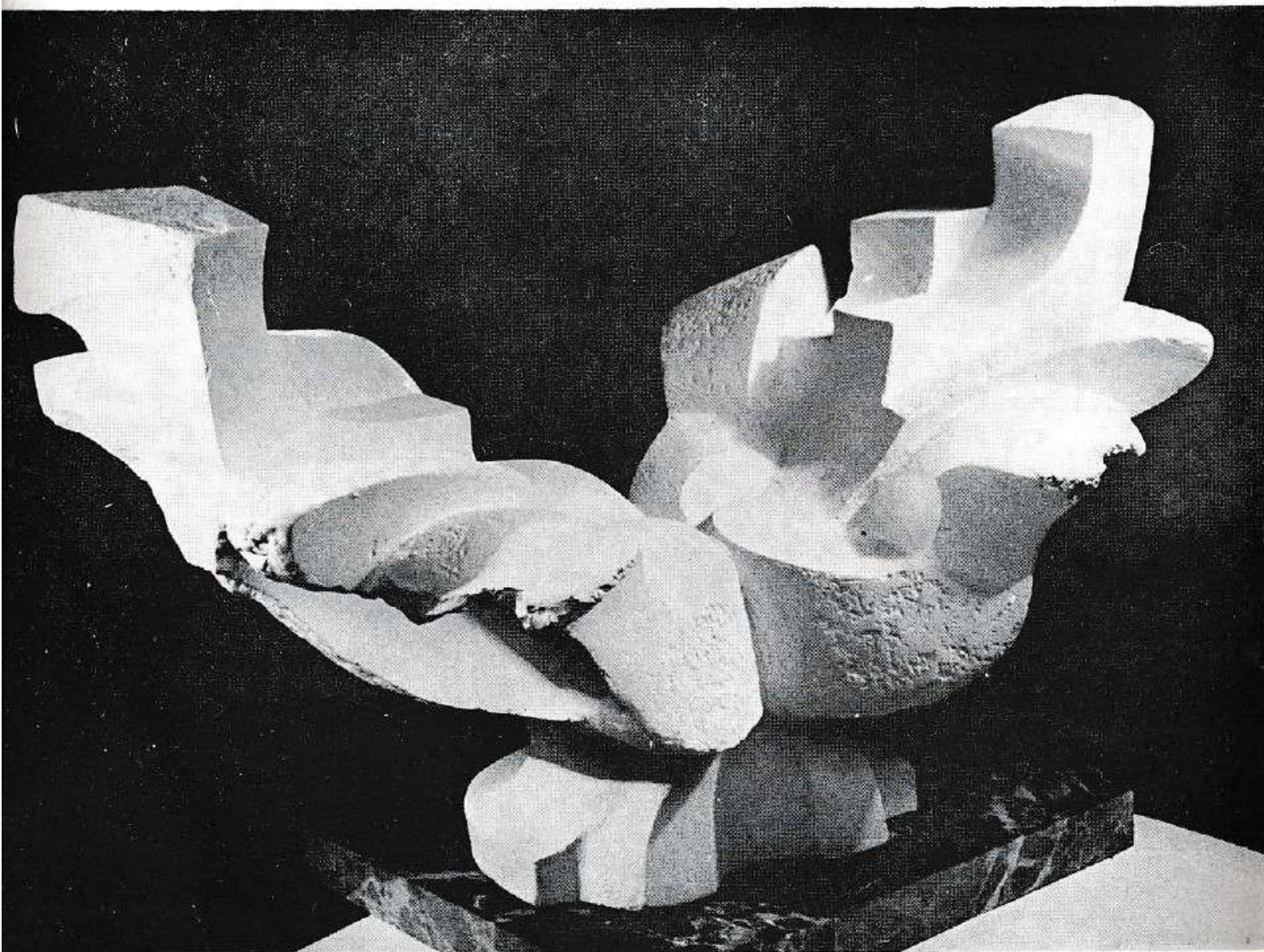


Simbol rada, 1971. Spomnik u Kruševcu



Uhvaćeno sunce, 1972.

Ruke, izvor života 1974.



Izdavač — Savremena galerija UK »EČKA«
Zrenjanin
Za izdavača — Zdravko Mandić
Katalog — Slavko Konculov
Tiraž — 500 komada

ALEKSANDAR