

ONO ŠTO JE ZA MENE UVEK NAJVAŽNIJE, JESTE POMIŠLJANJE I NASTOJANJE DA TO ŠTO RADIM BUDE AUTENTIČNO / KOSTA BOGDANOVIĆ

Ljubiša SIMOVIĆ: razgovor s Kostom Bogdanovićem povodom samostalne izložbe skulptura i crteža u Narodnom muzeju u Kraljevu, mart/april 1997. godine

Ljubiša Simović: U osnovi tvog stvaralaštva, čini mi se, počasno mesto zauzima materijal sa svim specifičnostima kao i refleksije iskustava različitih civilizacija i kultura sa različitim materijalima.

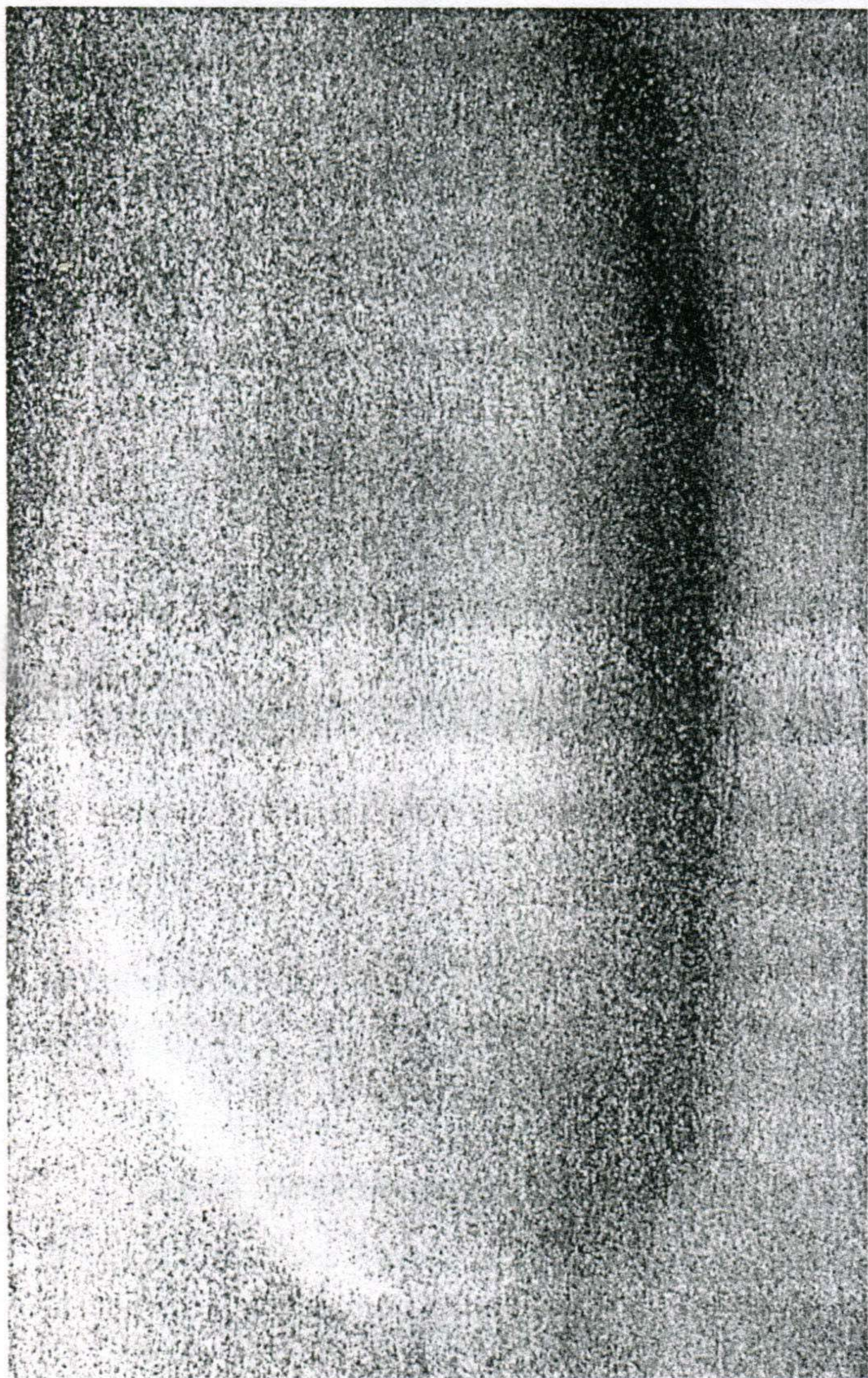
Kosta Bogdanović: Razumevanje materijala i sredstava kojima radim skulpturu za mene je zaista bitan uslov susreta sa idejom koju želim da materijalizujem. Poznajem neke vajara koji rade skulpturu u drvetu vrlo dobro, ali o tom materijalu ništa ne znaju osim da je meko ili tvrdo za obradu. Time želim da kažem da je za mene važno poznavanje svih, a ne samo tehničkih i strukturnih svojstava materijala i sredstava za rad. Učio sam i naučio da prirodni materijali imaju svoje bogate poetike i veoma lucidno proniknute paleo-tehničke principe koje je čovek vekovima učio od prirode, usvajao i prenosio na pokolenja kao dragoceno iskustvo u održanju ljudske vrste. To, dakle, sve zajedno ima kulturološku osnovu u kojoj su materijali u svojim realitetima duboko ušli u kultne, ritualne, religijske, filozofske, poezijske, medicinske, graditeljske, oblikovne i mnoge druge oblasti života i rada u čovekovom opstanku i postojanju i opstanku drugih živih vrsta.

Gledajući približno tako na svojstva materijala i na iskustva drugih, za mene je prirodno da pokušavam da shvatim značaj paleo-tehničkih principa i zakona prirode, a u nameri da, baveći se skulpturom, sagledam mogućnost osavremenjavanja susreta sa materijalom.

Mislim da se moja skulptura temelji u znatnom delu primene tih principa, kao na primer: skulptura u drvetu - tesa- nje, zasecanje, rezanje, ukopavanje, skulptura u metalu - zbi- janje, razvlačenje pune mase dok je metal zagrejan, to isto sa zemljom dok je u vlažnom stanju.

Rad u kamenu u nekoliko skulptura za otvoreni pros- tor zasniva se na očuvanju bloka kao kamene mase sa malim spoljnim izmenama, koje dovoljno ukazuju da neki detalj nije slučajan. Za moju osetljivost prema materijalu takode su mi važna iskustva pored ostalih i ona koja su utemeljile kulture istočnih naroda. To je približno ono što bi se moglo nazvati mojom "inspiracijom". Naravno, u mojoj dosta proširenoj prak- si u radu sa materijalima služim se i svim savremenim tehničkim pomagalicama, alatima i mašinama, kao što su ona u velikim metalurškim sistemima: Železara u Zenici, Livnica bakra u Boru, Smederevska železara, Splitsko brodogradilište, Brodogradilište u Apatinu, u kojima sam izvodio skulpture za otvoreni prostor. Ono što je za mene uvek najvažnije, jeste pomišljanje i nastojanje da to što radim bude autentično.

LJ.S. Tvoj odnos prema materijalu je analitički, istraživački. Možeš li nekako da opišeš tu imaginarnu oblast,



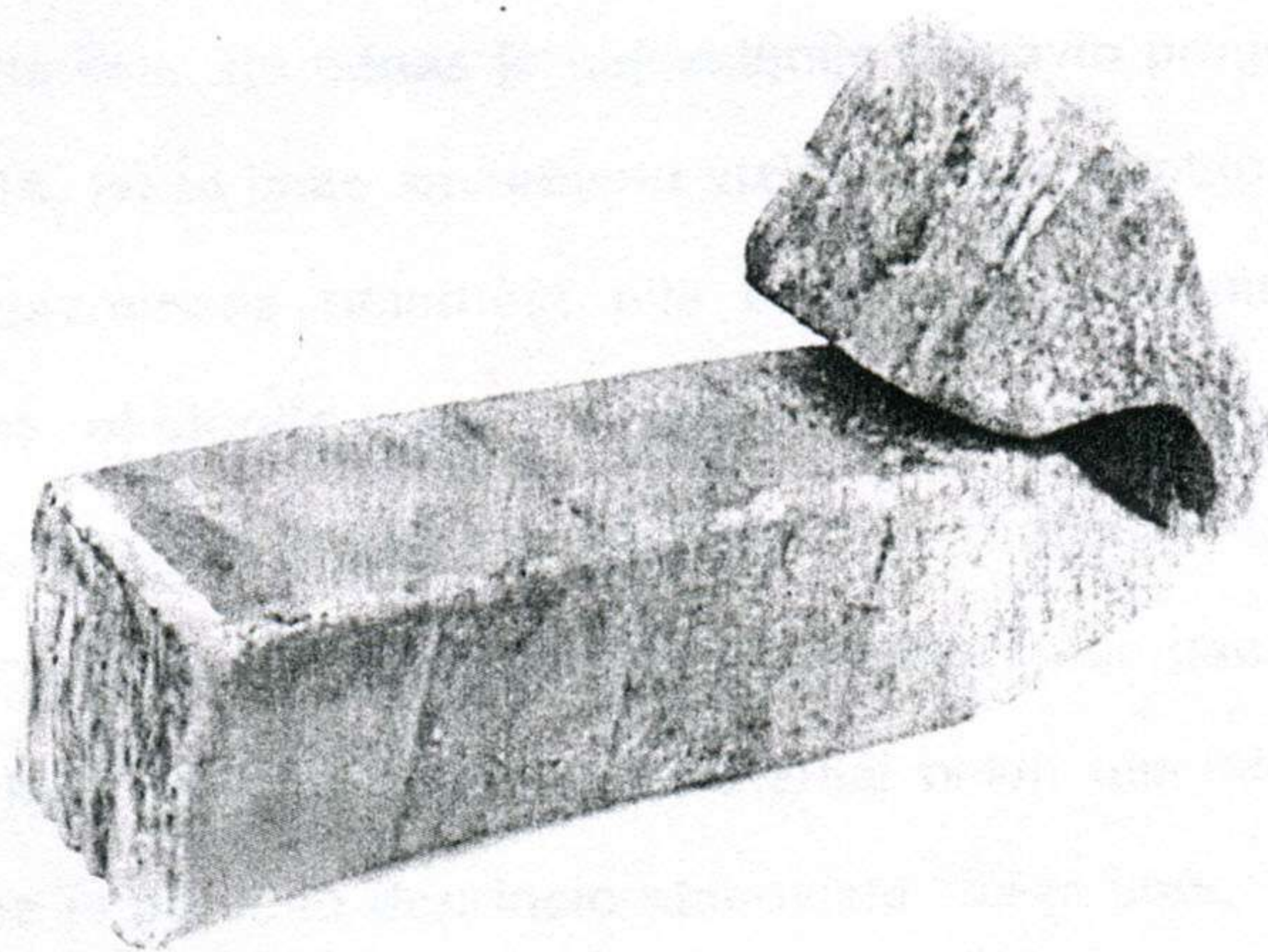
Trodimenzionalna površina -1, polivinil-acetat, 60x40x5 cm, 1972.

gde se sastaju autentična ideja umetnika i objektivna uslovljenost prirodom materijala?

K.B. Mislim da je autentično u svim oblastima stvaralaštva tamo gde sam materijal autentično progovara svojim mogućnostima. Ne može se od jednog materijala zahtevati forma i sadržaj u onome što konkretni realiteti određenog materijala nisu u stanju da omoguće. Otuda je česta praksa u savremenoj umetnosti da se nešto jednostavno proglasi, dodeli mu se naziv, što u samom fizisu forme nema svoje materijalno pokriće. Ako je umetničko delo samo savremeno, a nije autentično, onda je ono nužno uopšteno, a to znači anonimno.

L.J.S. Građenje reljefa u polivinil-acetatu slikarskom četkom takođe je u skladu sa tvojim poštovanjem prirode materijala. Tvoje iskustvo sa bojenjem drveta, čini mi se, razlikuje se od dosadašnje funkcije boje na skulpturi?

K.B. To je bio rad u kasnim šezdesetim godinama i oko sedamdesetih, kada sam se interesovao za tu vrstu hladnog lepila za drvo. Mene je zanimala struktura osušenog lepka koji je nakon nekoliko godina dobijao svojstva slonovače. Odlično se polira, a obrađuje nakon sušenja istim postupkom i alatima kao i pri obradi koštane materije. Da bih postigao određenu masu i strukturu, čisto lepilo sam nanosio u tankim slojevima, četkom - na nekim reljefima i preko četiri hiljade slojeva. Takvu jednu seriju od deset komada reljefa, koju je otkupila Nacionalna galerija u Berlinu, radio sam dvanaest godina. Pokušao sam da u reljefima te vrste i u tom materijalu nadem i neke haptičke vrednosti i ona svojstva materijaliteta u kojima mogu da negujem suptilna staništa senki. Mislim da u tim reljefima, naročito belim (bez unošenja boje), materijal i senka zajedno imaju pojavnost opredmećenja senke. To je ono u čemu sam želeo da poštujem izraz samog materijala.



Boja na drvetu u mojim skulpturama je nešto sasvim drugo, naročito plava koju najčešće koristim. Po pravilu, plava boja i drvo ne bi smeli da se sastanu. Plava je toliko odrođena od prirode (jer plavo nebo je boja praznine a ne objekta) da je plavo u spoju sa drvetom neka vrsta stranog tela. U mom slučaju, ako šta pokušavam to je "pripitomljavanje" avetnila ili njegovo "ustoličenje" u vidu segmenta, bojene zone, pri čemu drvena masa mora da dominira u svim njenim mogućim značenjima. U takvom svom parcijalnom postojanju, plava je uvek "gost", i u tom statusu mislim da je moja skulpturna forma dobro prima. Plava, čak, ponegde svojom pojavnošću stvara auru za svečano trajanje odrveneloj formi. U poslednje dve godine sve manje bojim skulpturu u drvetu. Neke skulpture uopšte ne bojim. Posebnost boje u mojoj skulpturi jeste u tome što pokušavam da je ne bojim kao efektno isticanje ekspresije određenoj trodimenzionalnoj formi, već nastojim da bojom personalizujem biće skulptorske forme. Da joj bojom usmerim smisao pojavnosti i postojanja - slično jedinki živog bića koje želi da svoj život nastavi u okviru zakona opstanka svoje vrste. Stalo mi je do poštenog javnog manifestovanja personalizovane forme, koja uvek mora da zasluži svoje postojanje.

L.J.S. U ukupnom tvom opusu iščitava se bezrezervna vera u govor čistih plastičkih elemenata, klasičan medij, uzornu estetiku. Ima li mesta za razmišljanja o krizi tradicionalnih likovnih disciplina i medija?

K.B. Možda bi na to pitanje mogao da odgovorim polazeći od onoga što je sam kraj tog pitanja, dakle o problemu krize tradicionalnih likovnih disciplina i medijima.

Ulazeći u perceptivni okvir ekranske slike već od danas, koja postaje tumač, selektor i kriterijum o postojanju stvarnosti, tradicionalni materijali,

Zbijena i presovana masa, čelik, puna masa oblikovana pneumatičkom presom, 90x15x15 cm, Zenica, 1988.

tehnike i medijumi ne mogu nestati jer su oni - naročito u umetnosti - nosioci jedne važne antropološke konstante o postojanju čoveka i njegovom najsuptilnijem istorijskom biću. Kompleksi problema koji su vezani za pitanje sloboda umetničkog stvaralaštva, koji su apsolvirani negde pedesetih godina XX veka, postavili su materijal i materiju u prvorazredni okvir interesovanja umetnika naročito posle sedamdesetih, gde se u mnogim delima savremene umetnosti materijal nameće kao jedino polazište i ishodište. On se uzima i kao osnovni atribut značenja i smisla umetničkog dela u vidu izvornog značenja njegove određene vrste. Tako su obično iz prirode uzeti oblici: granje (Merc), kamenje (Long), profili standardizovanih industrijskih produkata u metalu (Valter de Marija). I mnogi drugi umetnici, na sličan način, uveli su izvorni materijal kao profanu formu u sakralizovani prostor galerija. Kada se takav materijal izmesti iz galerijskog prostora, on se ni po čemu više ne prepoznaje da je umetničko delo.

Moderna je umetnost na početku XX veka, u nastojanju osvajanja sloboda u umetničkom izrazu, unela znatno obeležje diletantizma u odnosu na klasičnu obradu materijala kao nosioca umetnički oblikovane forme. Taj je proces



manje-više trajao do devedesetih kada se materijal kao "umetnička sirovina" počinje sređivati u obradi, koja je bliska duhu industrijske savremene forme. Teze o modernom odnosu prema materijalu, do danas je najozbiljnije postavio program BAUHAUSA, jer je imao savremenu viziju odnosa umetnosti i prirode. Savremena umetnost nije osvešćena problemima savremene ekologije, ona je često faktor zagađenosti okruženja, isto onako kao i svaki drugi nekontrolisani otpad. Ovde se misli na faktor raspadanja organskih i neorganskih materija, koje su čest predmet i materijal nekih umetničkih dela. Tome je naročito doprinelo stanovište "da je umetničko delo ono što umetnik proglasi da je umetnost". Zanimljivo je da je ta teza nastala sedamdesetih, kada je takode bila veoma aktuelna teza "umetnost i moral". Razumljivo je da je borba za "lične poetike" strateški usmerena na UMETNOST DANA, gde se ona iscrpla istraživanjem materijala i forme i sada se znatno razvija u pravcu isticanja bizarnog - kao autentičnog. To je po moje mišljenju najbliže onom što bi se moglo nazvati

kriznim, ali ne i krizom umetnosti.

L.J.S. Nisu li osamdesete, uz pomenuto vraćanje važnosti materijalu, donele i jedan krajnje relativizovan odnos prema pitanjima slobode umetničkog izraza. Kao da je zahuktali točak analitičke moderne izleteo u prazninu. Imam utisak da je u osamdesetim došlo do prevlasti kritičko-teorijske nad umetničkom praksom.

K.B. Sve što je mnogo, podložno je relativizovanju. Namnožen vrstama i brojnošću, naročito u skulpturi osamdesetih, u upotrebi nije samo onaj materijal koga se još nisu umetnici setili. Definitivno, u skulpturi nema više određenog materijala, jer je on sve što je čovek proizveo i priroda stvorila. Mislim da je to važno za bogaćenje umetničkog izraza, ali je isto tako u primerima jasno da je to sloboda od nečega, sa kojom umetnik često ne prepoznaje slobodu za šta. Nisu retki

slučajevi da su neka dela uvažena i opstaju samo na

stvorenom autoritetu njihovih stvaralaca, dok je njihov umetnički status sve više neuverljiv.

Velike mogućnosti su prednost, ali ne i sigurnost. Što se tiče kritičko-teorijske u odnosu na umetničku praksu, već je u sedamdesetim bila istaknuta uloga kritičara u određivanju normi i smernica kako umetnicima valja činiti. Kritičko-teorijska svest u osamdesetim i devedesetim više je bila usmerena na strategijske poduhvate u promovisanju određenih ideoloških i političkih profilacija umetnosti, koje je umetnička praksa sprovodila u delo. Kao krajnji ishod takvog odnosa danas je poznato da je savremeno i relevantno samo ono što nosi nedvosmisleno obeležje zapadne umetnosti. To se ranguje i promoviše na bilo kom kraju planete, pa se na velikim međunarodnim smotrama može pratiti kako na primer neke nacionalne selekcije Dalekog istoka dobijaju značajna priznanja po tome koliko su približene duhu i praksi umetnosti zapadne provenijencije.

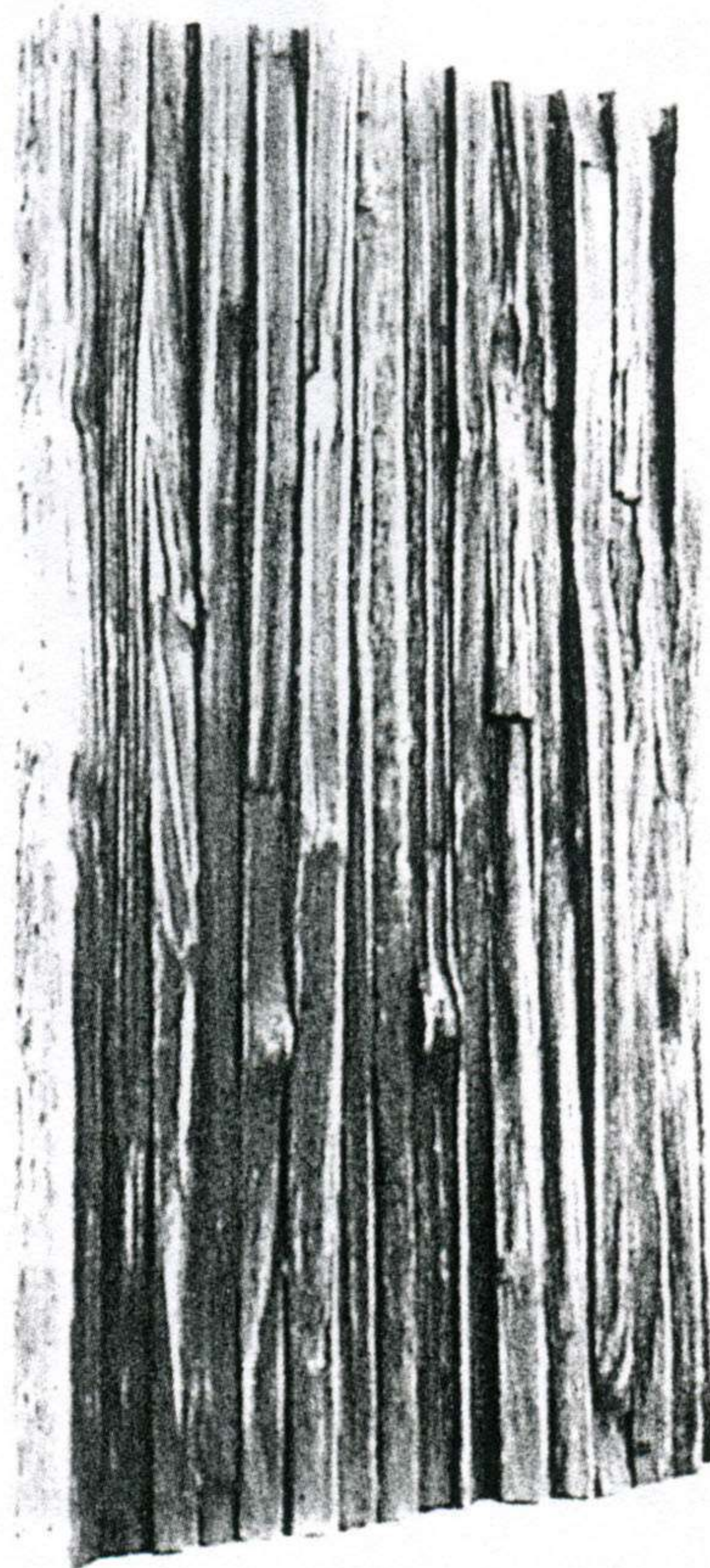
LJ.S. Na koji način se višegodišnja izolacija odrazila na umetničko stvaralaštvo u našoj sredini? Odnos domaće i svetske likovne scene?

K.B. Poznato je da je proteklo ratno vreme ovih godina i ovde u izolaciji od sveta ostavilo katastrofalne posledice u svim vidovima društvenog života i u življenju velike većine građana. Kao posledica toga prekinut je i normalan odnos prema stvaranju kriterijuma u kreativnom doprinosu u umetničkoj produkciji. Opšte osiromašenje otupelo je osetljivost za kulturu i umetnost, a u zamenu (pod izgovorom za događanja krize) nametnuta je svim raspoloživim medijumima "narodu potrebna umetnost", sa nacionalnim predznakom, na krajnje niskom nivou kreativnih mogućnosti. Ovde u Beogradu za to vreme stvorena su značajna dela, naročito u skulpturi u krugu nekolicine mladih umetnika, koji na žalost nisu na odgovarajući način shvaćeni ni od mladih kritičara, upravo zbog toga što su zapaženi i brzo zatim zapostavljeni. Nije uočena njihova uloga u tokovima savremene umetnosti i to po onome što su ovi mladi vajari uradili u materijalu drveta (Milutinović, Radenović, Jelenković, Joksimović, Petrović, Apostolović).

LJ.S. Savremenost - krizna. Ima li umetnost/umetnik aktivnu ulogu u ovako neizvesnom i kritičnom vremenu?

K.B. Kriza društvena, politička, naročito morala, kao retko gde u svetu danas, svakako je očigledna ovde i u ovo vreme. Kriza umetnosti ne postoji globalno unutar same nje, koliko joj se spolja nameću razne krizne okolnosti. Znam da su ovde, za sve vreme ovih godina izolacije, umetnici radili svoj posao uz ogromne napore i u nemaštini, i kako sam već rekao stvorili značajna dela. Za to isto vreme, u svetu normalnih uslova izvan Jugoslavije, nije stvoreno skoro ništa izuzetno prema onom što se pojavilo do osamdesetih.

Aktivna uloga umetnika u ovom vremenu, po mome mišljenju je najplodotvornija, kao i u svakom drugom vremenu ako on stvara dobra dela. Naravno da i umetnik kao društveno biće ispoljava svoja ubeđenja prema društvenim pojavama po svojoj savesti, u čemu je njegova uloga jednaka ulozi svakog građanina. Ako se u vezi sa ovim pomišlja na angažovanu umetnost, onda se već sada prilično o tome zna koliko je tu



Plava partifa, bojeno drvo, 76x39x10 cm, 1990.

umetnosti.

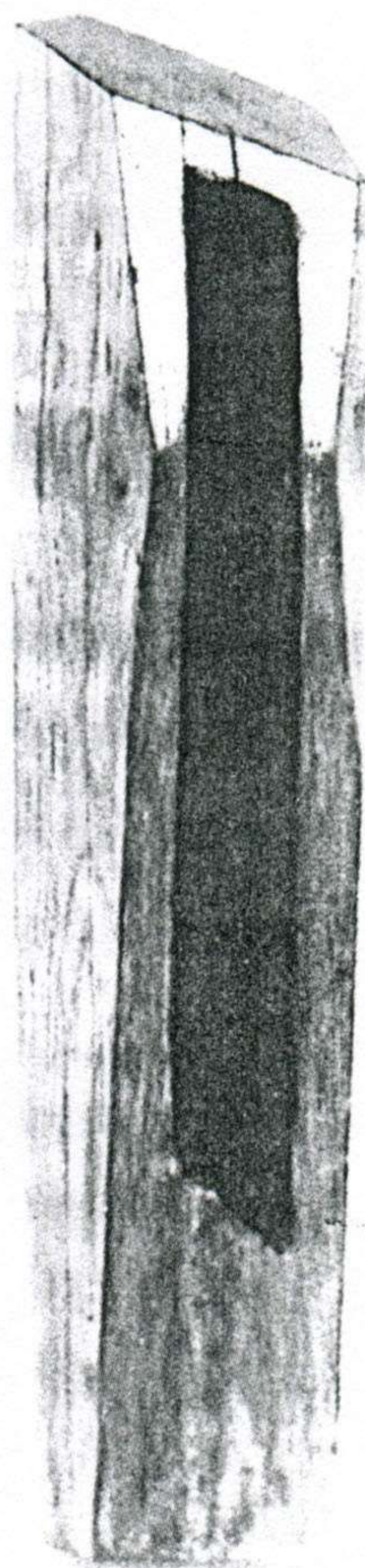
LJ.S. Upravo mislim na angažovanu umetnost. Nije li čitavo jedno relevantno "krilo" umetnosti XX veka u aktivnom kritičkom odnosu prema društveno-političkoj stvarnosti?

K.B. Već sam, napred u razgovoru, rekao da je za mene smisao angažovane umetnosti u okviru nje same, a ne prema nečem drugom, a to znači njen je smisao samo u umetničkom nivou određenog dela. Istorija umetnosti je pokazala mnoštvo primera u kojima se umetnost izrazito zalaže za nešto ili protiv nečega.

U tom ogromnom repertoaru predstavljene simbolizovane ili označene forme, kao reprezenti imenovane ideje bilo za ili protiv, najviše kreativnih dosezanja ima tamo gde se sadržaj o kome je reč uopštava, a ne konkretizuje. Takav primer je Pikasova "Gernika" ili Zadkinov "Spomenik porušenom Roterdamu", gde nema ni pobednika ni pobedenih, već i na jednom i na drugom primeru - suštinska kletva protiv rata i razaranja. Nesporazumi oko angažovanosti, naročito u skulpturi, od koje se očekuje natprirodno značenje heroike, slave, pobede ili ovekovečenje ljudske patnje, i jeste u neprirodnosti priče u materijalu (kamen, bronza), koji su bogom dani za muklo manifestovanje forme koja je kao takva u svemu rečitija od ilustrovanja priče. Upravo je umetnost poslednjih decenija XX veka saznala mogućnosti materijala u njegovom mogućnom izrazu sebe i za sebe, i otuda nije bilo teško biti kritičan prema shvatanju angažovanosti u umetnost, naročito one pedesetih godina XX veka, gde je materijal shvaćen kao gradivo za određenu priču. Lično sam skeptičan prema uverenju da umetnost može biti efikasno angažovana za bilo šta drugo osim za nju samu.



Reljef, terakota, 85x40x5 cm, 1990.



Pogled odozgo (iz ciklusa "Nedremano oko"), bojeno drvo, 55x10x10 cm, 1993.