

## Fragment jedinog prihvatljivog sveta

Lidija Merenik

Modeli/skulpture *Mrdana Bajića* (koje se mogu posmatrati i kao u materijalu potpuno izvedene "makete" velikih skulptura) koje nastaju tokom 1987. g. jesu uvertira u njegovo delo poznih osamdesetih i početka devedesetih godina. Ovde je misao u predstavama ili "skulptura predstave" sada definisana kao vladajući izraz - skulptura predstave znači viđenje "predmeta" i njegovih nadrealnih, alogičnih, poetskih, metafizičkih dimenzija. Nesporno je da Bajić zadržava i razrađuje naznačeni oblikovni postupak s početka osamdesetih - izvodačka disciplina ostaje neprikosnovena konstanta, kao i kombinacija (takode neočekivana i ako hoćemo alogična ili bar neuobičajena) na relaciji prirodno-veštačko. Druga konstanta se tiče uticaja imaginacije na preobražaj "predmeta". Inicijalni neumetnički sadržaji, prizori ili objekti (česma, fabrika, klavir, kovačnica...) potpuno su transformisani u takvu nemoguću predstavu kojoj je predmet tek daleki uzor. Daleko od deskriptivno-mimetičkog, ili od *ready-madea*, Bajić svoje "predmete" oblikuje u međuprostoru, karakterističnom za njegovu poetiku. U njemu se, između navedenih krajnosti (objektivnog i snovidenja) nalazi ideja artističita, koja omeđuje istinski prostor umetničkog stvaranja koje, jednako kao i sa poetskim metamorfozama stvarnog, računa sa mogućnošću stvaranja ili povratka autentičnog u rad, povratku "sada i ovde" umetničkog dela, aure jedinstvenosti. U tom smislu, Bajić se ne odriče izvorno umetničkog (istine) kada stvara fiktivne afunkcionalne (simulacije) predstava mogućnih jedino u mašti tvorca (dakle malih "laži"). Suptilna igra istinitog i njegove druge strane, mogućnog predstavljenog za stvarno, obeležava treću konstantu Bajićevog rada.

Kod "modela" (kojima je posvećena samizdat *Knjiga*, 1988), naglašava se arhitektonika forme i drugačiji odnos prema prostoru, od onoga poznatog iz prve polovine decenije: plošnost i negacija volumena gotovo da sasvim nestaju (tu i tamo zadržani kao detalji-fragmenti) i umesto toga se otvaraju rudimentarne predstave kuće (kućera), tabernakla, slavluka i obeliska, dakle, prototipova koji neizostavno zahtevaju izgradnju-konstrukciju i samostalno prostorno funkcionisanje. U odnosu na radove iz prve polovine decenije, zanimljiv je i preobražaj koji doživljava stalno prisutna figura. Ona se sada svodi na znak stidljivog učešća u događaju. Maske (glave, portreti...) vezuju ovaj nadrealni predstavljački krug. Njihovo prisustvo skulpturi-predmetu daje obeležja mutantnog i humanoidnog, a labilne, bezlične konstrukcije predmeta dobijaju na utisku antropomorfog. Predstave oživljavaju zahvaljujući ovako zadržanom prisustvu fragmenata figure, i kao da bi bez njih priča bila nepotpuna, što za Bajića znači jednosmerna, logična i razumljiva. Odsustvo čak i ovako oslabljenog značaja figure umnogome bi umanjilo akcenat metafizičkog, utvarnog i zbunjujućeg (efekat takvog poimanja figure može nas asociirati na de Kirikove surogate figura, manikine, senke i gipsane odlike). Sve do radova iz Bajićevog pariskog perioda (1990-1992) ovakva anksiozno izneta i shvaćena predstava tela, raskomadnog i na putu nestajanja, biće redovna pojava oblikovnog događaja. Kada neki od modela, kao što su *Transformator*, *Kolica*, *Gvozdeno doba*, *Hidrocentrala*... (1989) Bajić izvede u velikim formatima, pokazaće se značaj funkcionalno adekvatnih materijala, podatnih konstruisanju (metala i gvožđa), ali će glava-portret (terakota, poliester, boja) ostati jednako zbunjujuće prisutna. Predmetima još uvek nije dozvoljeno da se osamostale i ožive bez figure; nemogući



Mrdan Bajić, *Projekat/Mleko/Krv*, 1989

nameštaj, oslobođen tog enigmatičnog lica i lajtmotiva Bajićevih skulptura, pokuljaće tek 1992. iz pariskog ateljea.

Istinski ulazak u raskošnu skulpturu odvija se u vreme nastanka pomenutih dela iz 1989. g. (a docnije izlaganih na Bijenalu u Veneciji, 1990, u Parizu, pa kasnije i na Bijenalu u Sidneju). Ubrzo će se pokazati lagani nestanak rukopisa i oblikovnog traga ruke, koji se opaža još jedino u portretu. Materijali se oblikuju na drugi način, livenjem, rezanjem, sečenjem, forme se ublažuju i tapaciraju, spajaju i sukobljavaju, a da u njima više nema direktnog otiska "mišljenja rukom".

Videli smo i u ranijim delima, poput *Bloody* (1983), da, ma koliko ona bila askulptoralna u domenu skulpture, Bajić naglašava značaj haptike dela. Oslobođene mase i sopstvenog tela, njegovi radovi od oko 1987. godine izuzetno podvlače taktilnost i zavodljivost novouvedenih materijala. Ističu sofisticiranu pervertiranost dodira, iznenađenje, i opet alogičnost. Vrhunac tih neočekivanih taktilnih kvaliteta su skulpture obučene u veštački pliš, lažno krzno ili pravu kožu: sada su trbusi iščašene statike i napete ravnoteže (uvek sa efektom nelagodnog iščekivanja) primamljivi pogledu svojom eksplozivnom bojom, kao i dodiru svojim "mekim" konformističkim materijalima. Nesporno da je i na ovaj način skulptura bliža telu, njegovoj privornoj snazi i stvarnoj ranjivosti. A

opet, ovakva je slabost ipak varljiva, jer materijali-tkanine sada skrivaju snažnu i preciznu konstrukciju, istinsku masu i supstancu skulpture. Raskošni materijali i njihova opažajna i taktilna zavodljivost, njihovo potpuno uranjanje u bezgranična prostranstva mašte u kojima traže spasenje od sveta i stvarnosti, skrivaju jedinu istinu dostupnu umetniku - "da je samo vizija stvarna fantazija tačnosti", da je, kako piše Argan, mašta misao što vodi spasu. Za Mrđana Bajića, svaka skulptura je takva vizija umetnikove i umetničke istine - fragment jednog prihvatljivog sveta na ostrvu osećanja, sveta, po svome biću duboko humanističkog i nepomirljivog prema zlu. Zato smo suočeni sa najdubljim simboličkim značenjem ovih dela, jer ni boje, ni materijal, ni oblikovana celina, ni dejstvo skulpture u prostoru, ni njena unutrašnja organizacija nikada ne pokazuju spokoj pozicije, osim ako nije reč o spokoju usred nespokoja, o lažnom miru labilne ravnoteže. Asimetrija, iskrivljenost, nagnutost - forme obeliska - tornja opstaju na volšeban način, poput tornja u Pizi. U stvarnom svetu statike i gravitacije, ove moćne forme padaju, ruše se i lome, gube svoju moć i postojanost. U njihovoj superiornosti nesigurnosti koncentrisane su emocije, simboličko viđenje-osećanje jedne razorene slike sveta koji uprkos racionalnim zakonima, opstaje na jednako volšeban način. Slike koje osporavaju do sada utvrđene zakone, logocentričnost, *ratio*. Umesto toga, i simbolički se podvlači gubitak središta i postojane slike sveta, gubitak koji obeležavajući vreme i prostor u kojem ove skulpture nastaju, znači donosi nesigurnost, napetost, nepostojanje oslonca, slom projekta, iščekivanje, *suspence*, atmosferu koja, poput one u hičkovskim zapletima, ostavlja epilog sasvim neizvesnim i ne pruža ni trenutak katarze oslobođenja ni pročišćenja.

**Napomena:** Ovaj tekst, prilagođen za štampu, čini sastavni deo istraživanja srpske umetnosti osamdesetih godina i magistarskog rada *Nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989. u Srbiji*, odbranjenog na Filozofskom fakultetu u Beogradu aprila 1993. godine.

Iz: 7. pančevačka izložba jugoslovenske skulpture, Švedske, vanredan broj, godina V, Pančevo, 1993.