

# АПСТРАКЦИЈА У САД И ЕВРОПИ ПОСЛЕ 1945.

- Уметност после Другог светског рата представљала је крајње разуђени комплекс појава, тенденција, поетика и индивидуалних позиција. Будући да им је тешко било утврдити заједничке особине, у историографији је укупна уметничка продукција тог времена означена синтагмом „после 1945“.
- Рани послератни период протицао је у знаку „трансатлантског дијалога“, интензивних веза између европске и америчке уметничке сцене, али и оштре конкурентске борбе између Париза и Њујорка за уметничку и културну доминацију. Иако је Париз још увек био неприкосновени центар уметности, а његов ликовни живот веома интензиван и плодан, Њујорк је својим космополитским духом, креативним иницијативама и развијеном тржишно-галеријском мрежом све више привлачио уметнике из целог света померајући, постепено, гравитационо поље уметничких збивања на другу страну Атлантика.
- Иако су се друштвени контексти у Европи и Америци разликовали, дилеме везане за личне слободе и критичка перцепција реалности постале су заједничко обележје знатног дела индивидуалних тражења и интуитивних досезања одговора на горућа питања епохе.



Широм идеолошки, политички, етички и идејно подељеног света јављају се филозофски концепти и уметничке праксе који сублимирају процесе *алијенације* (отуђења појединца) и *реификације* (постваривања, претварања уметности у тржишну робу), као и отклон од свих колективних настојања. У питању су филозофија и антилитература егзистенцијализма (Мартин Хајдегер, **Жан Пол Сартр**, Албер Ками, **Самјуел Бекет**), „естетика одвратног“ Жоржа Батаја, „театар суровости“ и „позориште апсурда“ (Антонен Арто, **Ежен Јонеско**, Артур Адамов), дисонантна и атонална музика (Арнолд Шенберг, **Џон Кејџ**), док је у домену ликовних уметности антиестетична и нереференцијална визуелност обележила низ мање или више синхроних уметничких тенденција с обе стране Атлантског океана. Проблемски врх епохе у домену сликарства чинили су амерички **апстрактни експресионизам** (**сликарство акције**) и европски **енформел**, **лирска апстракција** и **ташизам**, идејно и хронолошки блиске, али независне формално-језичке и културне солуције проистекле из истог духовног и историјског контекста.

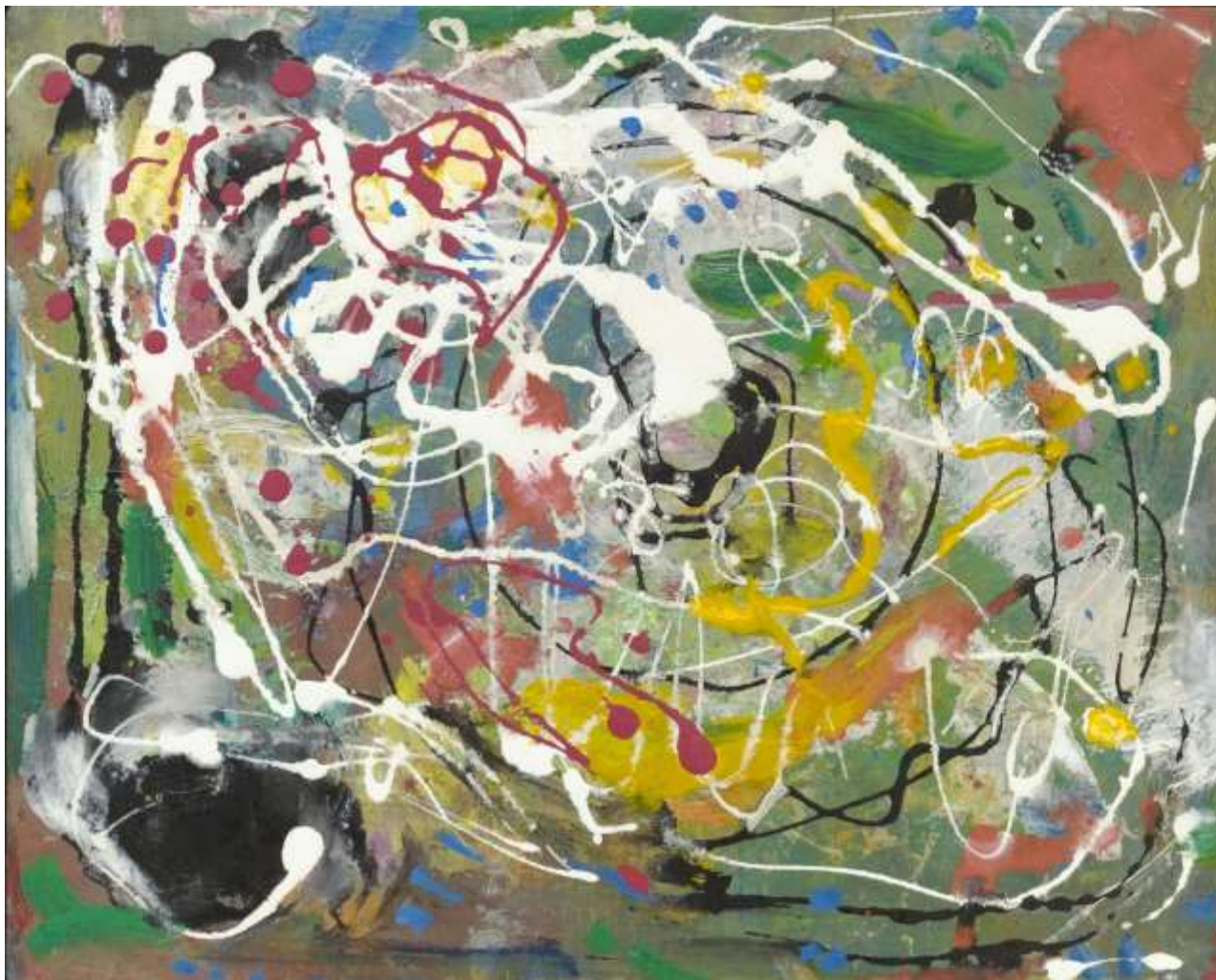


После 1945, геополитичка слика света радикално се мењала услед политичких амбиција победничких суперсила, па завршетак Другог светског рата није значио и крај свих конфликта, антагонизама и криза. Иницијалну тачку у сукобу између водећих земаља победница у рату, САД и СССР-а, представљао је **Стаљинов** говор у Москви 1946, када је истакао да коегзистенција два система, комунистичког и капиталистичког, није могућа. Амерички противодговор била је „Труманова доктрина“ 1947, односно стратегија задржавања даљег ширења совјетског утицаја у Европи. Убрзо, започело је спровођење „Маршаловог плана“ (1947–1952), којим су САД под плаштом привредне и инфраструктурне обнове Европе тактички успостављале економску, политичку и војну хегемонију на Старом континенту. Потом је формиран Информбиро – алијанса комунистичких партија европских земаља. Као противтежу, западни савезници су 1949. формирали Североатлантски војни савез (НАТО) са седиштем у Бриселу.

Непосредно пред Стаљинову смрт 1953, СССР потресао је снажан талас политичких чистки над идеолошким неистомишљеницима, док је исти период у САД (1951–1957) био обележен интензивном антикомунистичком кампањом и репресијом, коју је над левичарски оријентисаним интелектуалцима и уметницима спроводио Комитет за испитивање неамеричке делатности по инструкцијама сенатора **Џозефа Макартија**. Након формирања Варшавског пакта 1955. даље јачање позиција, амбиција и аспирација СССР-а и САД довело је до успостављања новог светског поретка, који се темељио на подели глобалне политичке и економске моћи између две суперсиле, чије је односе обележила трка у атомском наоружању, интензивна идеолошко-политичка пропаганда, сукоби обавештајних служби, дипломатски инциденти и екстремно неповерење. Термин „**хладни рат**“ ознака је за вишедеценијски политички и идеолошки сукоб између САД и СССР-а, који се рефлектовао и у домену културе. У складу са политичким стратегијама „американизације“ и „стаљинизације“ културе, између ових земаља одвијао се својеврсни пропагандни рат за културну доминацију вођен различитим облицима интервенционизма и презентовања супротних уметничких концепата и система вредности на територији политички подељене Европе.







За разлику од veoma хетерогене европске уметничке сцене обележене низом ривалских фракција, у САД је после 1945. артикулисан један релативно кохерентан ток апстрактног сликарства назван „**њујоршка школа**“. На њено формирање утицали су ратна атмосфера, економска криза и морална посрнућа, који су довели до екстремног неповерења уметника у постојећи систем вредности и старе изражајне форме засноване на разуму и објективности – национални реализам или регионализам. У формалном смислу, пресудан утицај на америчке уметнике склоне апстракцији имали су експоненти апстрактне струје надреализма Миро, Масон и Мата, који су пред почетак Другог светског рата емигрирали у САД. Надреалистички аутоматизам представљао је платформу за истраживање нових, спонтаних форми изражавања. Антиципацију тог типа сликарства представља стваралаштво европског сликара, уметничког теоретичара и педагога **Ханса Хофмана**, настало средином четрдесетих година у САД (**Пролеће** 1944/45).

- Упркос напорима америчке администрације да земљи обезбеди позицију лидера не само на политичком и војном, већ и на пољу културе и борбе за људска права САД су, тада и још дуго после 1945, биле под снажним притиском конзервативних политичких струја и изолационистичког менталитета, друштво екстремне идеолошке нетолерантности према левичарима и расне нетрпељивости према афроамеричком и индијанском делу популације. Управо на такву Америку циљали су водећи експоненти **апстрактног експресионизма**, тенденције коју је у ери хладног рата естаблишмент искористио у политичке сврхе, а пропагандна машинерија лансирала као ултимативни израз слободе стваралаштва и симбол виталности, напретка и „демократичности“ америчког друштва.
- Закупљени егзистенцијалним и етичким питањима живота у монополистичком капиталистичком друштву, они су посредством крајње индивидуализованих креација и спонтаних уметничких акција испољавали неслагање са средином у којој се идеологија глобалног империјализма и прогреса плаћала ценом отуђења појединца, расним угњетавањем и економском експлоатацијом знатног дела становништва. Из тих социокултурних и духовних претпоставки проистекле су **морфолошке и језичке специфичности апстрактног експресионизма** у односу на европски енформел: огромни формати, утисак тензије, вибрантности и просторне бесконачности, „тоталности“ визуелног поља, митски претекст, гестуалност и ритуални карактер оперативних поступака, фасцинација убрзаним ритмом живота мегалополиса итд.



Под појмом *апстрактни експресионизам*, амерички критичар **Клемент Гринберг** је подразумевао изразито експресивно сликарство засновано на аутоматичном извођењу у традицији надреализма, али и домородачких и маргиналних култура Америке (цез музика Афроамериканаца, ритуали и тотеми Индијанаца итд.), а у идејном смислу сликарство утемељено на теорији архетипова (колективно несвесно) Карла Густава Јунга. За означавање исте тенденције критичар **Харолд Розенберг** применио је термин *сликарство акције*, наглашавајући померање тежишта са конкретног дела на акцију његовог произвођења, процес током којег уметник своје унутрашње стање, менталне и емоционалне импулсе који су иницирали ту гестику, транспонује на платно у виду психограма.



**Водећи представници *апстрактног експресионизма*** су: Џексон Поллок, Вилем де Кунинг, Франц Клајн, Роберт Мадервел, Аршил Горки, Адолф Готлиб, а донекле и Марк Тоби, Бредли Вокер Томлин и Филип Гастон.





**АРШИЛ ГОРКИ** (1905–1948) био је аутодидакт, а његово дело представља важну спону између европског надреализма и америчког апстрактног експресионизма. У САД је стигао 1920, бежећи од турског погрома над Јерменима. Његови рани експерименти у домену апстракције настали су под утицајем Мироа (*Башта у Сочију* 1941).





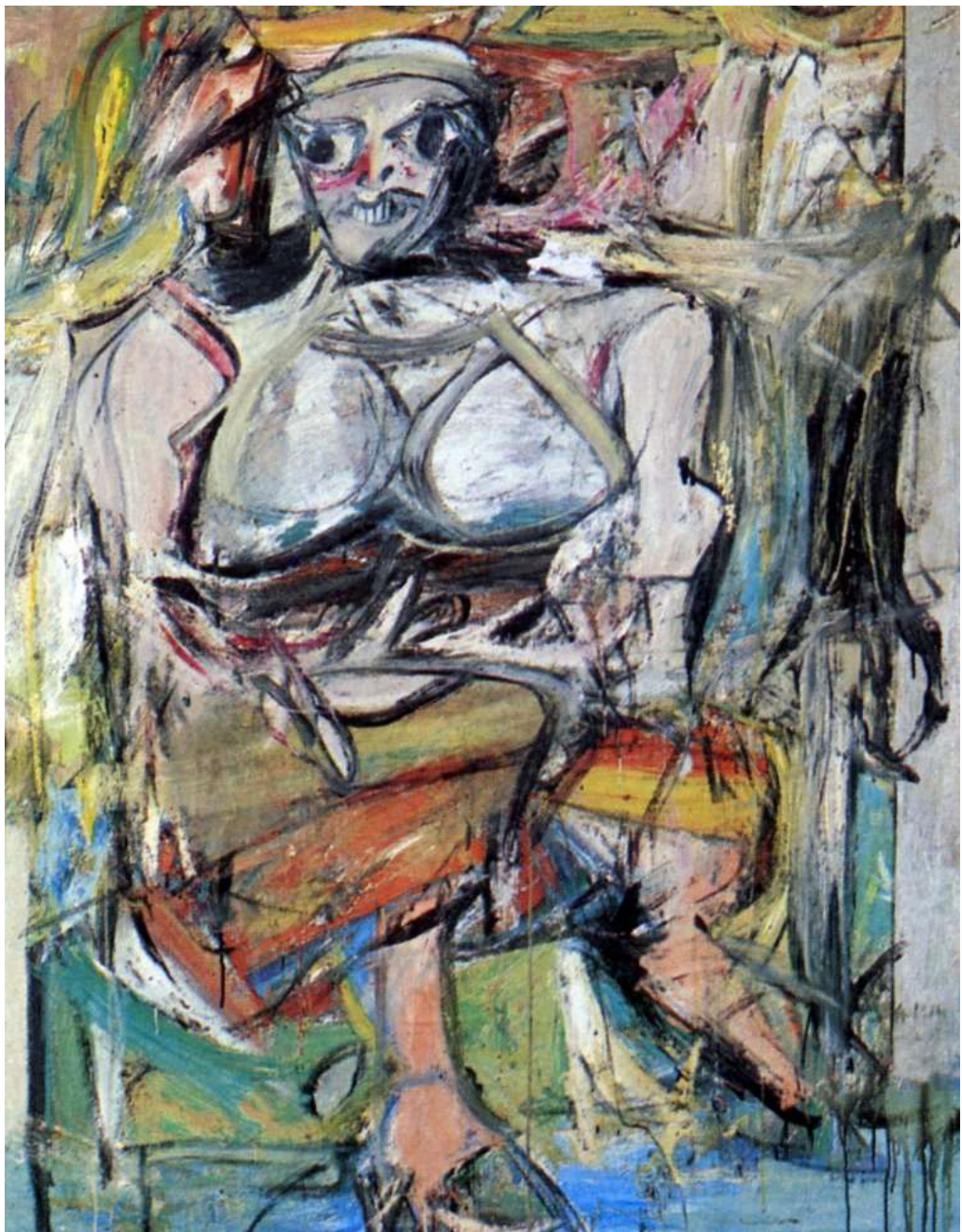
Почетком четрдесетих Горки је развио зрели стил настао комбиновањем хибридних форми и блиставих, флуидних боја. Типични пример је композиција великог формата ***Џигерица је петлова креста*** (1944). Призор почива на асоцијативним органским формама (канџе, кресте) разбацаним у недефинисаном простору. ***Betrothal II*** (1947) је једна од три истоимене композиције које је Горки креирао око централне представе човека на коњу, преко које је нанео лазурне намазе пригушене боје остављајући видљив траг четке. Форме су декомпоноване и деформисане, а простор неодредив и бескрајан.





Холандски уметник **ВИЛЕМ де КУНИНГ** (1904–1997) 1926. долази у САД, где се повезује са напредним њујоршким уметницима. Крајем четрдесетих година реализовао је серију црно-белих апстракција, користећи фабричке боје за емајл. У њима је кубистичка начела трансформисао у динамичне апстрактне призоре (**Слика** 1948). На црној основи развио је неправилну мрежу линија, углавном белих, које на појединим местима спонтано цуре низ површину. Оне омеђују рудиментарне црне форме које функционишу као знак, својеврсна замена за људско тело.





Де Кунингов сликарски идиом кретао се између фигурације и апстракције, што указује да је апстрактни експресионизам представљао подручје различитих формалних посибилитета, те да формалистичка дистинкција апстракција – фигурација није суштинска одлика ове ум. тенденције.



Томе у прилог говори циклус женских фигура, од којих је најпознатија монументална слика **Жена I** (1950/51). Ова представа женске фигуре у купаћем костиму представља снажну, помало одбојну, али хипнотичку евокацију савремене жене као секс симбола, али и древне богиње плодности. Мада снажан сликарски потез делује као импровизација, Де Кунинг је на овој слици радио више од годину дана, наносио слојеве боје на платно, а потом стругао његову површину. У изјавама везаним за ову серију, аутор је наглашавао двојну, амбивалентну природу сексуалног идентитета приказаних фигура.





Од средине четрдесетих, Де Кунинг је радио и тзв. „апстрактне урбане пејзаже“, који оштрим линијама и динамичним односима бојених површина евоцирају живу атмосферу, жустри ритам њујоршких улица. На слици **Годам њуз** (1955) повлачио је линије угљеном по још влажној боји нанесеној брзим, спонтаним потезима, креирајући вибрантно, пулсирајуће сликовно поље лишено композиционог фокуса.

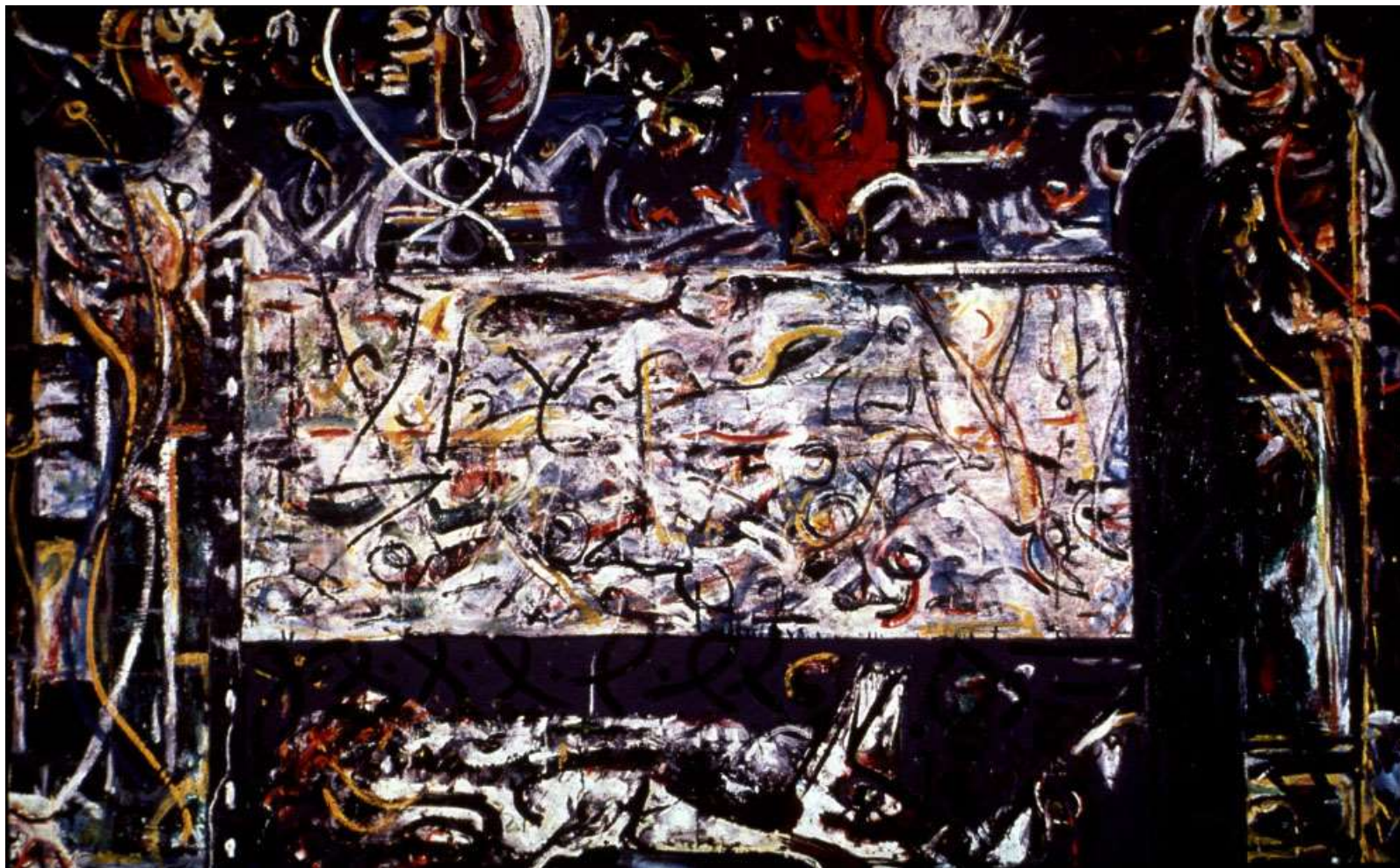




Током шездесетих година наставио је истраживања на тему жене, при чему је реалну форму дезинтегрисао до непрепознатљивости и апсорбовао у сплет бојених површина смањеног интензитета (**Две фигуре у пејзажу** 1967). Исти изражајни вокабулар Де Кунинг је наставио да варира и елаборира у наредним деценијама, али је умирио потез, чему у прилог говори асоцијативна слика **Пират/Без наслова III** (1981).







**ЏЕКСОН ПОЛОК** (1912–1956) студирао је сликарство у њујоршкој Лиги студената уметности. Иако утемељена на аутоматичном методу Масона и Мироа, његова рана, тамна дела бруталне експресије још увек задржавају рецидиве фигурације. На слици ***Чувари тајне*** (1943), схематизоване фигуре стоје са обе стране великог правоугаоника, док пас чувар лежи у подножју. Читав приказ прекривен је калиграфским, тајанственим знацима налик на персонално хијероглифско писмо. У артикулацији Полокове особене концепције слике пресудан утицај имале су Јунгове теорије о колективно несвесном, као изворишту старих митова и универзалних, архетипских слика.





Експерименте са „тоталним сликама“ (*allover painting*) насталим спонтаним наношењем млазева и капи боје, односно техником прскања (*dripping*), просипања и цурења (*pour and spater*), Полок је започео после Другог светског рата. Композицију **Један/Љубичаста измаглица** (1950) чини замршена мрежа трагова течне боје, помешане са црним лаком. Њихове вибрације одражавају покрете уметникове руке, којом он помера штапове и четке посредством којих су боје нанесене на платно. Лишене дескриптивне функције, бојене линије и површине различите конфигурације, структуре и дебљине креирају светао, магловит и вибрантан приказ лишен композиционог фокуса и просторног илузионизма, који оставља утисак пулсирања по Хофмановом принципу „напред-назад“ (*push-and-pull*) и простирања изван ивица платна. Уместо хијерархије, афирмисана је равноправност ликовних елемената, антилокусна тоталност приказа, чији енормно увећани формат апсорбује уметника и посматрача у простор слике.





И друге Полокове *allover* композиције великог формата поништавају конвенцију штафелајне слике, будући да су настале полагањем платна на под и спонтаним наношењем течне боје у тренутној акцији уметника (**Луцифер, Алхемија**), без икаквог планирања коначног резултата.







Ради се о креативном процесу заснованом на импровизацији, који сада постаје једнако важан као и завршена слика. На позив уметника, фотограф **Ханс Немут** је 1950. снимио Полока у процесу рада на слици. Тако је настао документ о уметниковом методу и процесу креације уметничког дела, пракса коју ће касније редовно спроводити експоненти ефемерних уметничких акција (боди арт, перформанс, хепенинг, ленд арт итд.).

Инспирисана идеолошки неподобним сликарством мексичких муралиста Дијега Ривере, Хозе Клементе Ороска, Давида Алфара Сикериоса, ритуалним сликањем у песку Навахо Индијанаца потиснутих у резервате, као и аритмичним џез импровизацијама расно дискриминисаних Афроамерканаца, Полокова зрела, послератна дела представљала су заправо реакцију на доминантно реалистички идиом америчког регионализма и субверзију програмираног оптимизма и начела прагматизма на којима је почивао политички пројектовани идентитет америчке националне културе.



Почетком педесетих година Полок паралелно истражује проблеме форме, фигуре. Тада настаје неколико цртежа и слика, у којима доминира црна. На дводелној композицији **Портрет и сан** (1953), Полок је успоставио креативни дијалог између апстракције и фигурације. На левој страни, капањем црног ликвида извео је апстрактну арабеску, док је на десној страни четком и бојом насликао приказ у којем се разазнају црте људског лика. Био је то почетак нове фазе, која је прекинута Полоковом изненадном смрћу 1956.





**РОБЕРТ МАДЕРВЕЛ** (1915–1991) у сликарству је био аутодидакт. Године 1941. у Њујорку ступа у контакт са европским надреалистима и започиње експерименте у домену аутоматизма, спонтаног и интуитивног стварања уметничког дела. Боравећи са Матом у Мексику 1943, видео је фотографију убијеног револуционара, која је оставила снажан утисак на њега. Инспирисан овим бруталним чином Мадервел ствара дело ***Панчо Виља жив и мртав*** (1943), изведено у комбинованој техници уљаних боја, гваша и колажа. Међутим, то није илустрација потресног догађаја, него његова сублимација. Усправне форме са овалима на врху реферирају на Виљу и представљају контрапункт апстрахованим архитектуралним елементима.



Године 1948, Мадервел започиње циклус друштвено ангажованих слика ***Елегија за Шпанску републику*** (1953/54), као протесну реакцију на слом републиканаца у Грађанском рату 1939. и завођење терора у Шпанији. На већини ових, по димензијама монументалних дела, доминантан мотив су велике неправилне форме, иконички знаци засновани на комбинацији правоугаоних и овалних облика, који представљају универзални симбол трагедије. Изведене претежно у црној и белој, слике из ове серије престављају супротност хронолошки подударним делима реализованим сјајним бојама. Године 1967, Мадервел започиње рад на другој важној серији, названој *Отварања* или слике „зида и прозора“, којима се приближио сликарству обојеног поља. Ова дела крећу се од релативно униформно обојених површина, до ритмичним потезима обојеног сликовног поља. Покрет и светлост, као и условно речено мотив прозора, основне су карактеристике ових композиција (***Почетак лета са медитеранском плавом*** 1974).





**ФРАНЦ КЛАЈН** (1910–1962) је током четрдесетих година радио мале, црно-беле скице појединачних мотива или структура. Посматрајући их увећане на пројектору, у њиховим конфигурацијама је открио игру слободних апстрактних облика. Потом настају његове прве црно-беле апстракције изведене спонтано, у духу апстрактног експресионизма. Слика ***Нижински*** (1950), представља апстрактно размишљање аутора о познатом уметнику руског балета. У каснијим радовима, као што је ***Махонинг*** (1956), закривљене конфигурације су уступиле место оштрим потезима широке четке који се сударају на површини платна. Неравномерним, али контролисаним потезима Клајн је стварао призоре архитектонски чврсте структуре, који асоцирају на индустријске пејзаже. Структура призора почива на конфигурацијама црних потеза и белих површина. Крајем педесетих Клајн почиње да ствара хроматске структуре.



**АДОЛФ ГОТЛИБ** (1903–1974) студирао је у Лиги студената уметности у Њујорку, а током боравка у Аризони 1937/38. реализовао је неколико необичних слика-предмета, начињених од компоненти нађених у пустињи и аранжираних у слику са структуром растера (мреже). Из ових радова проистекли су пиктографи, неправилно насликане решетке, испуњене дводимензионалним идеограмима (*Путников повратак* 1946).



У периоду 1941–1953. Готлиб је интуитивно компоновао слике, ослањајући се на искуство надреалистичког аутоматизма и индијанског ритуалног сликања у песку. Највиши домет представља серија апстрактних слика *Експлозије* (*Орбита* 1946), који подсећају на призоре космичких пејзажа. Они се састоје од горњег затвореног, овалног елемента и преломљене, отворене и динамичне доње структуре, као симбола дуализма живота и смрти са снажним асоцијацијама на атомску експлозију.





**МАРК ТОБИ** (1890–1976) деловао је апартно, изван великих уметничких центара и неформалне групе апстрактних експресиониста, али је развио идиом идејно и формално кореспондентан овом покрету. У питању је специфична врста изражајног језика, тзв. „бело писмо“ изведено из искуства источњачке калиграфије и утемељено на идејама зен будизма о „јединству света и јединствености човечанства“. Снажним, ритмичним сплетом линија Тоби евоцира светлост, буку и френетичан темпо мегалополиса на слици **Бродвеј** (1935). На каснијим делима, као што је **Универзално поље** (1949), „бело писмо“ постало је нека врста умањене калиграфије, линеарне арабеске комбиноване са флуидном бојом. Набијени енергијом и светлошћу, линеарни записи вибрирају на монументалној површини слике.





**БРЕДЛИ ВОКЕР ТОМЛИН** (1899–1953) у почетку је стварао у духу апстрахованог кубизма, али је крајем четрдесетих реализовао серију пиктографских композиција сродних Готлибовим радовима. На слици **Сви свети** (1947), на неравномерно обојену подлогу поставио је знаке налик хијероглифима. Године 1948, почиње да експериментише са формом слободне, црно-беле калиграфије, која је изведена из искуства надреалистичког аутоматизма, а заснована на концепту безграничног простора својственог зен будизму. Потом се вратио на језик експресивне апстракције, спонтаном наношењу блиставих боја и стварању слободних мрежастих конфигурација.





**ФИЛИП ГАСТОН** (1913–1980) до средине четрдесетих година сликао је мистериозне сцене са фигурама постављеним у скучени простор. Затим експериментише у духу геометријске апстракције и тек 1951. ствара прве акционе слике. Оне су садржале густо испреплетене мреже кратких, вертикалних и хоризонталних потеза (**Зона** 1953/54). Одликује их тешки импаст, пригушени тонови црвене, суптилна светлосна просијавања и успорени ритам. Током педесетих година почиње да слика ширим, енергичнијим потезима, показујући склоност ка мултилокусном концентрисању бојене материје на светлој површини платна.



- Упркос језичкој хетерогености, дела апстрактног експресионизма уклапала су се у **Гринбергову концепцију модернистичке слике**, која је почивала на очувању „специфичних компетенција“ сликарства (равнина, рам) и избегавању „скулпторалности“ (просторности), а не на елиминацији облика представљачког и асоцијативног.
- Иако инспирисани идејама, вредностима и културама које су у америчком послератном друштву биле проскрибоване, маргинализоване или потцењиване, уметници апстрактног експресионизма су захваљујући политичкој подршци либералних демократа и промотивној критици Клемента Гринберга постали носиоци америчког културног идентитета. Упркос чињеници да је сликарство акције на домаћем терену наилазило на снажан отпор конзервативне политичке опозиције (републиканци) и дела културног естаблишмента, на међународном плану оно је било промовисано као естетички и идеолошки антипод совјетском соцреализму.
- Захваљујући политичкој инструментализацији сликарство акције стекло је статус респектабилне инвенције и било интернационално промовисано као симбол виталности и стваралачког полета америчке нације. Промовишући амерички систем вредности, схватање демократије, друштвене односе, начин живота, стандард, културу и уметничке слободе, САД су настојале да преко изложби апстрактног сликарства „њујоршке школе“ одржаних у градовима западне Европе и у Београду дестабилизују идеолошку, политичку и културну монолитност земаља „источног блока“.
- Идеаторима америчке културне политике било је јасно не само то да су неспутана уметничка визија и индивидуализам апстрактног експресионизма били супротност строго контролисаном и на колективистичким идеалима заснованом соцреалистичком канону, већ и да апстрактни идиом није могао постати инструмент у функцији политичких циљева тоталитарних режима на Истоку. Зато је свака позитивна рецепција или усвајање апстрактног исказа иза „гвоздене завесе“ (Винстон Черчил) поимана као „тријумф“ америчког културног модела.



У послератној Европи, живот у условима материјалне оскудице, блоковске поделе, хладног рата и непрестаних претњи новим атомским сукобом, успона политичких и војних диктатура, донели су неизвесност перспективе људског постојања. Убрзани научно-технолошки развој, индустријска производња, тржишно пословање, социјална раслојавања, продубили су јаз између савременог друштва и појединца учинивши његову егзистенцију мучном, тескобном и апсурдном. Убрзо, Стари континент преплавили су атмосфера страха, дефетизма и резигнације, осећања песимизма, анксиозности и раздвојености појединца како у односу на сопствену, тако и на егзистенцију других субјеката. Не налазећи у стварности позитивну алтернативу и сигурна егзистенцијална упоришта, уметник се затвара у просторе индивидуалног искуства, делује као усамљени појединац и интимни бунтовник, који једино верује у етичку исправност своје самосталне уметничке акције. Настојећи да сачува властити идентитет и избегне судбину потпуне алијенације, „бачености у свет“ (**Мартин Хајдегер**), он тежи успостављању „краљевства субјективних феномена“ (Едмунд Хусерл).

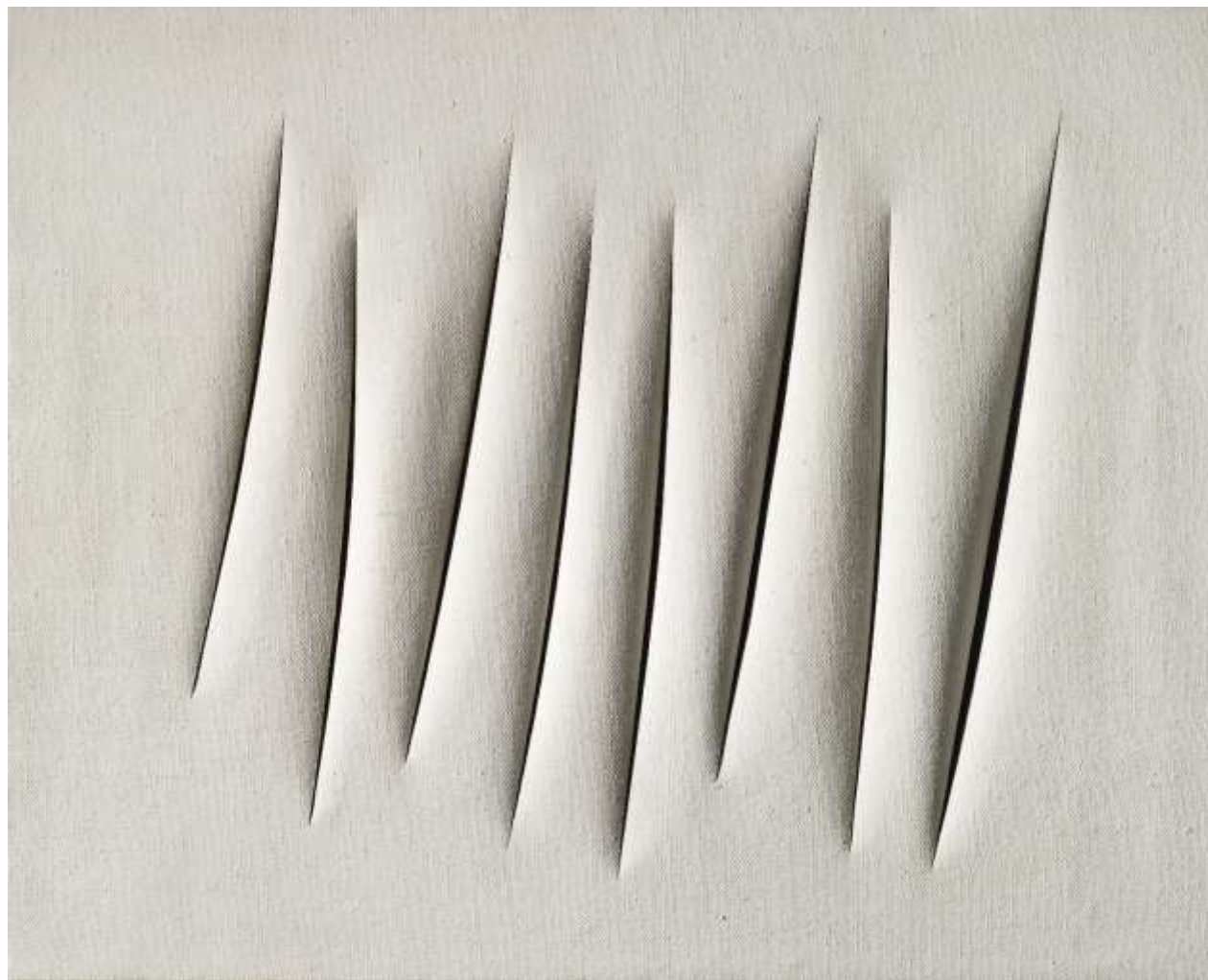


- Појам **енформел** конотира филозофску и идеолошку димензију, општу духовну и егзистенцијалну климу послератне друштвене стварности у Европи. Из тих разлога, у уметничкој теорији и историографији овај термин користи се као кровна ознака за различите тенденције које чине крајње хетерогени ток послератне уметности апстракције негеометријског типа. Реч је о тенденцији која је радикално изменила изражајна средства и оперативне поступке, а подстицаји те промене долазили су из психолошке, социјалне, филозофске и научне сфере.
- Знатан број уметничких дела проистицао је из менталног искуства у Сартровом смислу речи, тј. из спознаје истине о коначности људског бића и неминовности његовог пораза у сукобу са противречном и трајном егзистенцијом света. Стога већина уметника ствара мотивисана потребом да остави конкретне, материјалне доказе своје физичке, духовне и етичке егзистенције.
- Будући да је аутентична егзистенција значила фокусираност на судбину властитог бића, субјективне истине и личне слободе, то је подразумевало померање тежишта уметничке акције с друге стране разума, објективности, конвенција и постојећих вредносних система. Одговоре на питања сопствене егзистенције уметник налази у најдубљим слојевима властитог бића, чије мисаоне и емоционалне импулсе непосредним деловањем у конкретно датој материји транспонује у безобличну и фрагментовану визуелну представу, која имплицира разорену вредносну структуру послератног друштва. При томе, уништава све што га подсећа на реални свет, а пре свега форму као парадигму уметничких и политичких идеологија заснованих на рационалној логици и геометријском реду.

- Свест да је рационални поредак ствари довео свет до глобалног сукоба са катастрофалним последицама била је разлог општег неповерења у позитиван исход историјских збивања, научни позитивизам и филозофију рационализма. Управо чињеница да је модерна епоха донела геноцид, концентрационе логоре и атомско разарање продубила је сумњу у предводничку улогу, моћ уметности да позитивно утиче на трансформацију духовне, етичке, друштвене и политичке структуре савременог света. Стога је утопијски концепт друштвене утилитарности и пројективних циљева уметности за који су пледирали рационалистички покрети историјских авангарди (Баухаус, неопластицизам, конструктивизам итд.), заједно са поратном геометријском апстракцијом, изгубио егзистенцијално упориште и морални кредибилитет у послератној стварности.
- Реагујући на затечену стварност чином интимне, моралне побуне, енформел афирмише **хаос, негацију, деструкцију, дисконтинуитет, релативност и субјективизам**. Био је то покрет у којем се сумња у идеју прогреса, рационални поредак ствари, идеологију хуманизма и колективна настојања, који су вековима чинили темељне вредности западне цивилизације, манифестовала у најрадикалнијем облику „**антислике**“.
- Реч је о антиестетичној апстракцији заснованој на „поетици апсурда“ и „естетици одвратног“, истраживањима материје и технолошким експериментима, тј. примени несликарских материјала и оперативних поступака кроз које се одвијало парадигматско разарање класичне форме, обликовних принципа и хармоније ликовних елемената.
- То је антиуметност која не само да констатује већ и продубљује кризу изазвану колапсом система друштвених, естетичких и етичких вредности, као глобалне ситуације у којој је уметност изгубила функцију вредносног узора, облика сазнања, средства комуникације, односно носиоца универзалних истина. У својој бити анархичан, семантички херметичан, рушилачки и критички настројен, енформел генерално више није могао да се уклопи ни у један постојећи естетички систем нити у идеологију хуманизма као „интегративне матрице“, кôда који је током векова, упркос свим разликама и конфликтима, омогућавао човечанству да успостави комуникацију и да се суочи са сопственим неуспесима и траумама.



- Аисториичност енформела последица је докидања веза са прошлошћу и традицијом. Ипак, у намери да разори доминантну естетику, систем вредности, постојеће конвенције и круте логичке схеме, он се ослањао на искуства **авангарде**, али и **романтизма, симболизма и експресионизма**. Радикалним примерима заснованим на деструкцији или физичком уништавању, импровизацији или аутоматизму геста, јукстапозицији или колажно-монтажним захватима, случају или технолошким експериментацијама, нереференцијалној лексици и семантичкој поливалентности, извесне аналогиије могуће је наћи једино у *дадаизму* и *надреализму*.
- Увођење уметника у подручје технолошких експериментација и непосредног рада са конкретним материјалима довело је до померања тежишта са уметничког дела на сам **процес** његовог настанка. Дело настаје у тренутку, мимо рационалне контроле, претходне концептуализације или накнадних корекција, а знатан удео **случаја, импровизације** у примењеним оперативним поступцима имао је за последицу разарање целовите пластичке структуре дела.
- Елементарност уметничког чина, примарност материје, антиестетичност експресије и аутореференцијалност јесу особине којима се енформел битно одвојио од умереномодернистичких изражајних модела. Применом различитих поступака деструисања материје, непиктуралних материјала и одбачених предмета урбане реалности, он је проширио границе медија слике.
- Ипак, оно што је у енформелу заиста било иновативно и превратничко није толико надилажење илузионизма форме, колико позиционирање дела изван конвенциоционалних категорија слике и садржаја, односно његово превођење у **медијски амбивалентну и полисемичну структуру** (знак, симбол, идеограм). Знак у енформелу нема фиксну форму, већ се под тим појмом подразумевају првенствено материја и/или гест као носиоци значења. Њихова значења остају резистентна на покушаје једнодимензионалног семантичког одређења. У питању су визуелне метафоре отворене за читавања низа значења, која леже како унутар, тако и изван материјалних података дела.
- Да се радило о конфликту са тада доминантним политичким и уметничким дискурсом, потврђују последице до којих је довео европски енформел: од тог тренутка уметничко дело престаје да буде естетски предмет и постаје индикатор одређеног начина мишљења и понашања уметника, специфична врста визуелног исказа која разоткрива бунтовни менталитет и критичку свест свог аутора.



У западноевропском контексту, енформел настаје и егзистира упоредо са умереним токовима континуитета са доратном модернистичком традицијом, које репрезентује „нова париска школа“ (Жан Базен, Никола де Стал, Морис Естев, Алфред Манесије, Серж Пољаков, Жерар Шнајдер и др.) и струјом соцреализма којој су снажну подршку пружале комунистичке партије (нарочито у Француској и Италији), затим „арт брутом“ **Жана Дибифеа** (**Длакави Дотел са жутим зубима** 1947) и спацијализмом **Луца Фонтане** (**Исечено платно/Очекивање** 1960),





као и другим, екстремним позицијама неоавангарде, као што је конкретна уметност **Макса Била** (*Бескрајна увијена трака I* 1947–1949) и **Ришара Пола Лоза** (*Елементи серијски концентрисани у ритмичким групама* 1949–1956), заснована на геометрији и рационалној логици.

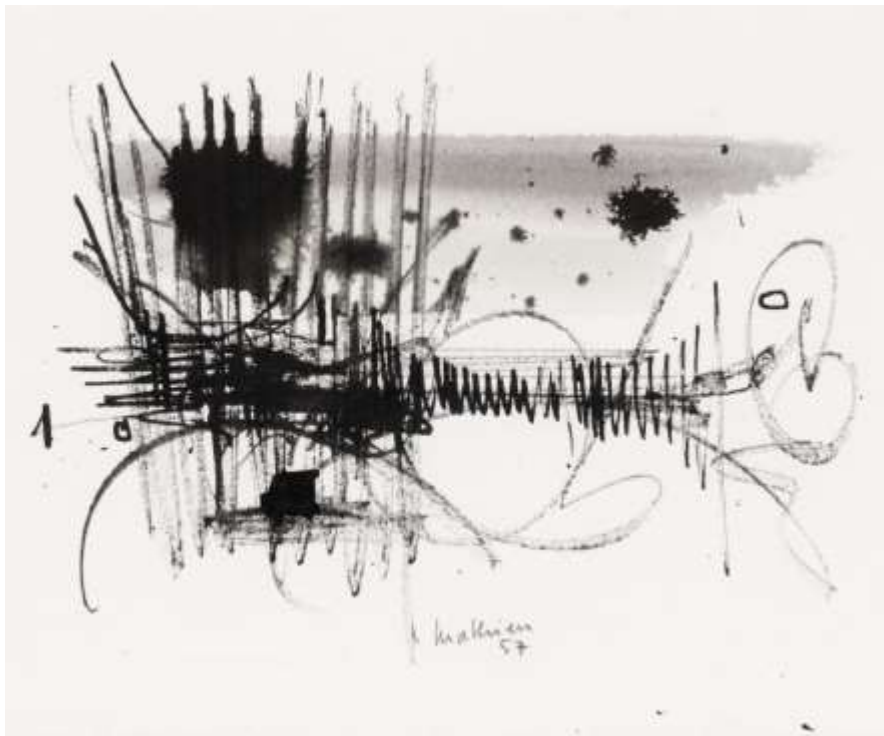




Енформел није био кохерентан европски покрет са јединственим програмом, него се радило о низу индивидуалних становишта развијаних у оквиру ове тенденције, која су *post festum* идентификована као њене манифестације. Међу водећим критичарима тог доба постојале су знатне разлике у схватању термина **енформел** и онога што он подразумева. Појам *енформел* (*art informel*) у значењу „не-формална“ или уметност „с ону страну форме“ предложио је **Мишел Тапије** 1951. У смислу „без означавајућег“ или „значење још неоформљеног“, исти критичар применио је овај појам као заједничку ознаку за низ индивидуалних поетика, чији су носиоци били уметници фигуративне и нефигуративне оријентације (Дибифе, Фотрије, Жорж Матје, Анри Мишо, Жан Пол Риопел и др.). Исте године Тапије је дефинисао енформел као „другу уметност“ (*art autre*), односно сликарство посве другачије феноменологије, синтаксе, морфологије и значења у односу на оно конвенционално. Ова синтагма односила се првенствено на екстремне примере конкретизма и амофности материје у опусима **Фотријеа, Волса и Дибифеа**.

Истовремено фигуративно и апстрактно, Дибифеово дело указује се као кључни носилац истраживања на плану структурирања материје унутар прилично хетерогене струје енформела, али и „друге фигурације“ (*autre figuration*). Сличну, амбивалентну позицију унутар европског енформела имао је и Фотрије, а на америчкој уметничкој сцени Де Кунинг. Како је енформел обухватао не само поетике материје и геста, већ и извесне знаковне и асоцијативне рефлексије, припадност једног дела овој тенденцији више се није могла утврђивати на основу формалистичке дистинкције апстракција-фигурација.





**Жорж Матје** је 1947. предност дао **лирској апстракцији**, тј. ликовним идиомима који су почивали на поетичној експресији и гестуалном, спонтаном бележењу несвесних импулса уметниковог бића, док су Шарл Етијен и Пјер Геген за феноменолошки блиско, Риопелово сликарство аутоматског транспоновања духовног стања или телесне акције уметника посредством бојених мрља (*taches*) 1953/54. године увели појам **ташизам**. Иако нису у питању синоними, с временом су се искристалисале извесне заједничке карактеристике наведених струја, па је ознака „**француски укус**“ указивала на конвенцију штафелајне слике, наговештаје структурације приказа, драмску експресивност, изражену физичност, конкретизам материје и субјективизам визуелног исказа, заокупљеност трагичном судбином индивидуе кореспондентном са психоаналитичким теоријама Сигмунда Фројда, као и филозофским концептима егзистенцијализма и структурализма.



Међутим, и поред сродности у менталитету носилаца енформела, лирске апстракције и ташизма, сличности у феноменологији изражајног језика, као и заједничких идејних, морфолошких и оперативних својстава, постоје знатне разлике у мотивацијама настанка, резултатима и значењима ове тенденције у друштвеној и културној стварности појединих европских средина, које доказују да је у питању феномен који не подлеже генерализацијама. Другим речима, разлике у значењима варијанти европског енформела и њиховим позицијама унутар или изван званичног „система уметности“ проистицале су из специфичности конкретних политичких, социјалних и духовних прилика средине у којима се развијао.

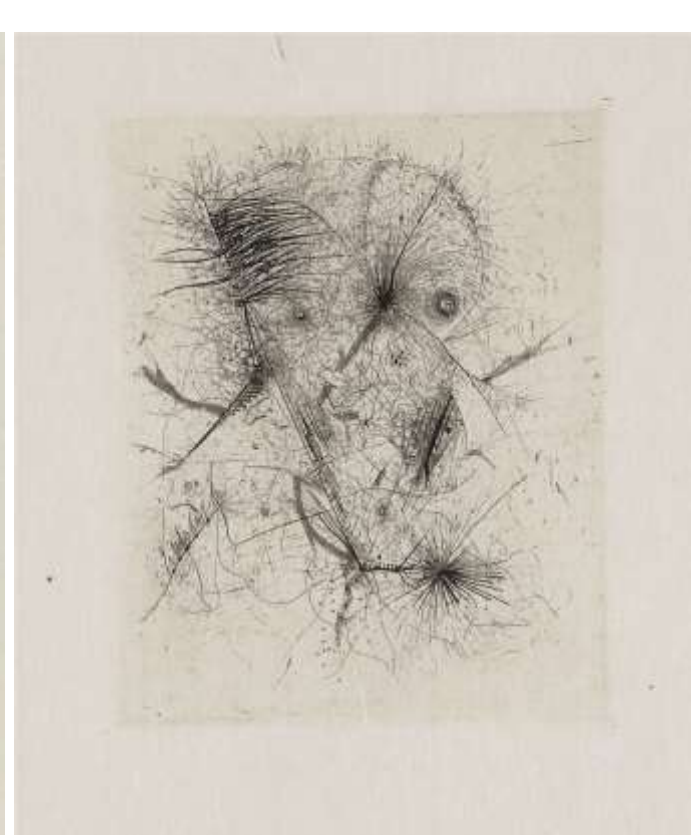
У **Француској** енформел је представљао својеврсни ламент над трагичном судбином човека проистекао из угрожености физичке егзистенције појединца и његове интроспекције трауматичних искустава Другог светског рата, али и симбол отпора немачкој окупацији. Серија **Таоци Жана Фотријеа** и Волсов „болни“ енформел малих димензија из раних четрдесетих година 20. века најдраматичнији су примери егзистенцијалног очајања, трпљења и пораза људске јединке затечене у ратној ситуацији.





**ЖАН ФОТРИЈЕ** (1898–1964) серију **Таоци** (1943/44) реализује концентрацијом бојене материје на средини папирне подлоге, креирајући бизаран приказ који асоцира на главе у распадању. Потом ради серију **Нагих торзоа** (1943/44) чији апстраховани, али асоцијативни облици, израњају из грубих, слојевитих наноса мешавине глине, боје, лепка и других адитива, који скулптури дају тактилну вредност. Иста својства поседује и каснији приказ **Акта** (1960).





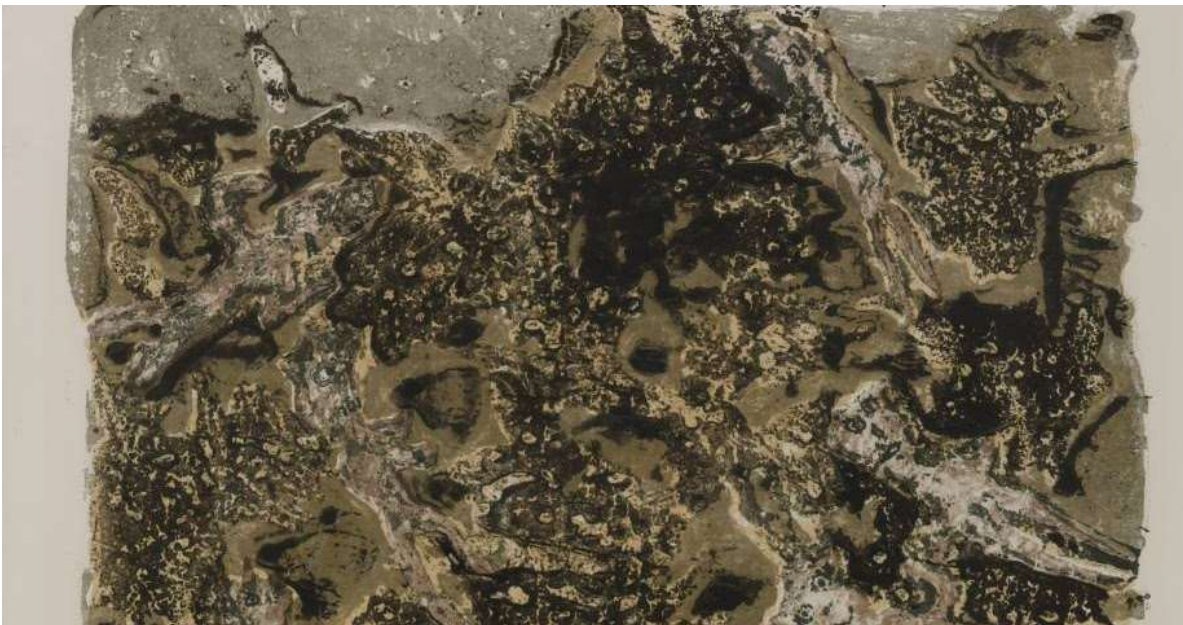
**ВОЛС** (Алфред Ото Волганг Шулце, 1913–1951) долази 1932. у Париз и успоставља контакте са надреалистима. По избијању Другог светског рата, као и већина немачких емиграта био је интерниран у Француској, а током заточеништва ствара серију **акварела и цртежа** апстрактних или бизарних органских форми, које реферирају на мучно стање човекове егзистенције.





У послератном периоду Волс је артикулисао самосвојан енформелни идиом (**Без назива** 1947) близак Фотријеовом. Он је заснован на концентрацији слојева бојене материје, по којој је интервенисао агресивним урезима. У делима као што је **Птица** (1949), Волс у средишту платна концентрише бојену материју, стварајући грубе стратификације из којих се пробијају мрље и линије изведене силовитим потезима. Асоцирајући на распало или окорело органско ткиво, Волсове конфигурације буде узнемирујуће емоције.





**ЖАН ДИБИФЕ** (1901–1985) инспирисан урбаним графитима и грубим, гребаним површинама стубова са плакатима, у једној фази развио је специфичну технику „високих пасти“ (*haute pate*) зановану на импровизацији и случају. Она се састојала у наношењу слојевитих наслага мешавине песка, земље, пигмената, везива и фиксатива на подлогу, што је његовим делима давало снажну материјалност и хаптички квалитет. У још влажну подлогу урезивао је фигуративне и нефигуративне записе. Такав оперативни поступак, примењен током педесетих година на монохромне (црне, смеђе или окер) представе које асоцирају на конфигурације стврднуге магме или тла (**Текстурологије** 1958–1960), увео је Дибифеа у подручје енформела.





Током шездесетих и седамдесетих година Дибифе се посветио елаборацији „урлуп“ језика, проистеклог из графичке игре, неколико спонтано исцртаних криволинијских, биоморфних облика које је испунио паралелним линијама. Ови „вијугави графизми“ налик на патерн послужили су му као основ при конципирању серије апстрактних и полихромних „тоталних слика“, од којих су неке биле монументалних димензија. На слици **Врла врлина** (1963), у пулсирајућу, непрекидну и лавиринтну „урлуп“ матрицу уткане су асоцијативне форме, које плутају, лебде по дводимензионалној површини. Године 1966, Дибифе је „урлуп“ вокабулар применио у црно-белим објектима различитих димензија, изведених од полиуретана са челичном унутрашњом конструкцијом (**Група од четири дрвета** 1972, Њујорк).





**ХАНС ХАРТУНГ** (1904–1989) такође долази из Немачке у Париз 1935, када под утицајем Кандинског и надреалиста започиње експерименте са апстракцијом, заснованом на гестуалном извођењу. Крајем четрдесетих година помоћу спонтаних потеза развија слободне мрежасте структуре (*Без назива* 1947). У жељи да забележи гест, траг властитог деловања у слици, током шездесетих година различитим алатима гребе по још влажном бојеном слоју. Контрасти светла и сенке дају овим сликама блистав, халуциногени ефекат (*Без назива I* 1963-H26).







**ПЈЕР СУЛАЖ** (1919) после рата артикулише особен апстрактни идиом заснован на широким потезима и структурама изведеним из форми дрвета. То су монументалне, архитектонски чврсте композиције сачињене од црних тракстих потеза наглашеног импаста, са деликатним светлосним просијавањима на површини (**Слика** 1953). Њихови неутрални називи подвлаче идеју аутореференцијалности визуелне представе.



**ЖОРЖ МАТЈЕ** (1921–2012) у послератном периоду развија особен калиграфски рукопис заснован на наношењу боја из тубе директно на платно, а потом њиховом размазивању жустрим, енергичним потезима. Посебно је истицао важност брзине извођења за достизање интуитивне спонтаности и лирског ефекта призора (**Слика** 1953). Својим сликама је неретко давао називе по чувеним историјским догађајима и биткама, а чин сликања претварао у јавни спектакл и перформанс.





**ЖАН-ПОЛ РИОПЕЛ** (1923–2002) током педесетих година развија особен изражајни језик заснован на умерено контролисаном поступку грађења призора помоћу малих, преклопљених мрља боје, које су наносене директно из тубе на платно (слично неоимпресионистима). Утисак ширења вибрантног поља слике **Плава ноћ** (1953) изван ивица платна додатно појачавају беле линије-силе, изведене из футуристичког дискурса.





У западној Немачкој и **Италији** прихватање аисторичног и анационалног енформелног идиома представљало је важну компоненту у процесу успостављања грађанске демократије и ослобађања ових земаља од баласта ауторитарне прошлости, нацистичке и фашистичке идеологије. Најзначајнији експонент италијанског енформела је лекар по струци **АЛБЕРТО БУРИ** (1915–1995), који као ратни заробљеник у САД, током рата почиње да се бави сликарством. Његов метод рада почивао је на грађењу слојевитих структура, конкретизму материје и различитим текстурама. На подлогу је наносио густе слојеве мешавине бојеног пигмента, лепка и катрана, потом зашивао фрагменте истрошене и подеране тканине грубе текстуре, најчешће јутане џакове, које је понекад премазивао бојом (**Композиција** 1952). Био је то Буријев одговор на страхоте и ратна разарања.





Половином педесетих Бури је радикализовао свој поступак. На дрвене плоче лет лампом је уписивао апстрактне конфигурације, постижући снажан ефекат дезинтеграције, физичке деструкције материје. Касније је палио ватром металне и пластичне елементе, чији резултат асоцира на болест, распадање и катаклизму.





Slika u boji 231.  
ANTONI TAPIES.  
*Slika-kolaž*. 1964.  
Kolaž na platnu, 36 x 56 cm.  
Galerija Marthe Jackson,  
Njujork

551



За уметнике који су у то време живели и стварали у условима војне диктатуре или политичке тираније, у **Шпанији** и појединим земљама Источног блока (Пољској и Чехословачкој), енформел је представљао израз отпора, протеста према идеолошкој репресији, али и симбол духовног ослобођења. Водећи представник шпанског енформела био је **АНТОНИО ТАПИЈЕС** (1923–2012), који је надахнуће црпео из каталонског мистицизма и зен будизма. Његова енформелна дела настајала од средине педесетих година изведена су колажно-монтажним поступком, аплицирањем несликарских материјала и одбачених предмета урбане реалности у дело (***Осликани колажи*** 1964). Површине су обично прекривене мешавином бојених пигмената, лака, песка и мермерног праха, а преко још влажне материје накнадно је интервенисано убадањем, просецањем платна или урезивањем, гребањем линија. Као таква, Тапијесова дела представљала су метафору патње и борбе шпанског народа против диктаторског режима генерала Франка.



- У несврстаној **Југославији**, земљи „меког социјализма“ на размеђу два идеолошки супротстављена политичка блока, поетика енформела артикулисана је тек крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века. Непосредно инспирисан егзистенцијалистичким погледом на свет, а донекле и решењима западноевропског покрета, београдски енформел се као генерална критика отуђења уклапао у проблемски дискурс епохе, али је у специфичним уметничким, културним, духовним и друштвенополитичким приликама локалне средине имао многоструке и непосредне узроке настанка, па самим тим и значења.
- Проистекао из незадовољства, отклона према укупним егзистенцијалним приликама у југословенском самоуправном социјалистичком систему, али и унутрашњих превирања, психолошких тензија, индивидуалних тражења, уметничких опредељења и животних судбина водећих протагониста, енформел се у београдској средини манифестовао у низу особених, индивидуалних поетика. Његова временска неподударност у односу на западноевропски енформелни ток последица је вишедеценијског претрајавања и ретроградног дејства реалистичке парадигме, као и доминације умереномодернистичког модела. Социокултурни контекст у оквиру којег је београдски енформел настојао да помери границе духовних и уметничких слобода био је суштински одређен ситуацијом симулиране, партијски контролисане, ограничене демократије и толерисаног плурализма уметничког говора.

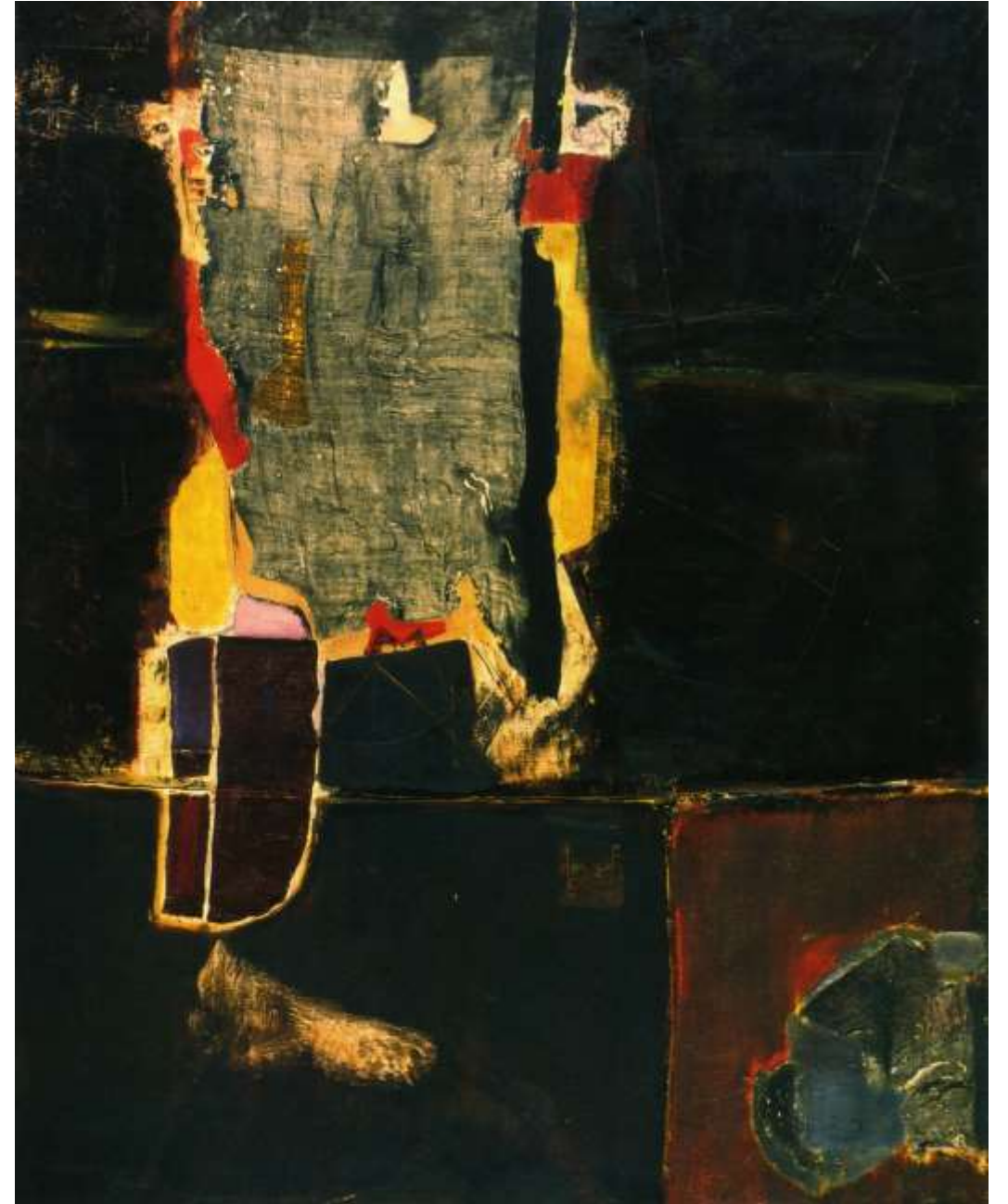


Унутар комплекса београдског енформела идентификоване су две начелне позиције, које се узајамно разликују не само језички, морфолошки већ и по уметничким профилима њихових носилаца. Прву, радикалну позицију репрезентују носиоци антипиктуралне, антиестетске, аутореференцијалне енформелне апстракције сведене на конкретну физичност материје, која се својим особинама приближава подручју „друге уметности“. Њој припадају **Миодраг Мића Поповић** (*Основа* 1963), **Вера Божичковић Поповић** (*Хоризонтална композиција* 1960),





**Лазар Возаревић** (*Компактне форме* 1961) и **Зоран Павловић** (*Композиција I* 1962), уметници који су у приступили третману материје са антисликарским, деструктивним и иконокластичким намерама, а доминантним уметничким конвенцијама и затеченом социокултурном контексту са далеко више нихилизма, антагонизма и отворене критичности.





Прелазну позицију између  
радикалне и пиктуралне струје  
унутар београдског енформела  
заузима **Живојин Турински**, чија  
дела поседују извесне рецидиве  
пиктуралности и знаковитости  
материје (*Велики иницијал* 1962).





Другу, пиктуралну струју, која и поред аморфности материје и иноваторских извођачких поступака својствених енформелу задржава особине сликовитости и афирмативан однос према класичним средствима и пластичкој организацији слике, а у крајњој консеквенци и далеке рефлексије, асоцијације на реални свет, репрезентовали су **Бранислав Бранко Протић** (*Композиција* 1957),





**Владислав Шиља Тодоровић (*Црвено и црно* 1963) и Бранко Филиповић Фило (*Камена пустиња* 1962/63).**

Као тенденција која констатује, а кроз антиестетику и разорену структуру дела експлицира кризу у којој се нашла доминантна уметничка и политичка идеологија у Југославији, београдски енформел је указивао на постојање другачије реалности, истине мање оптимистичне од оне коју је политички врх пројектовао, а модернистички мејнстрим рефлектовао. Увлачећи посматрача у своју орбиту и изазивајући у њему не само тескобну, анксиозну емоционалну реакцију већ и критичку рефлексију на збивања изван дела, он је систематски разоткривао наличје револуције која није на све људе деловала као ослобађајућа снага.



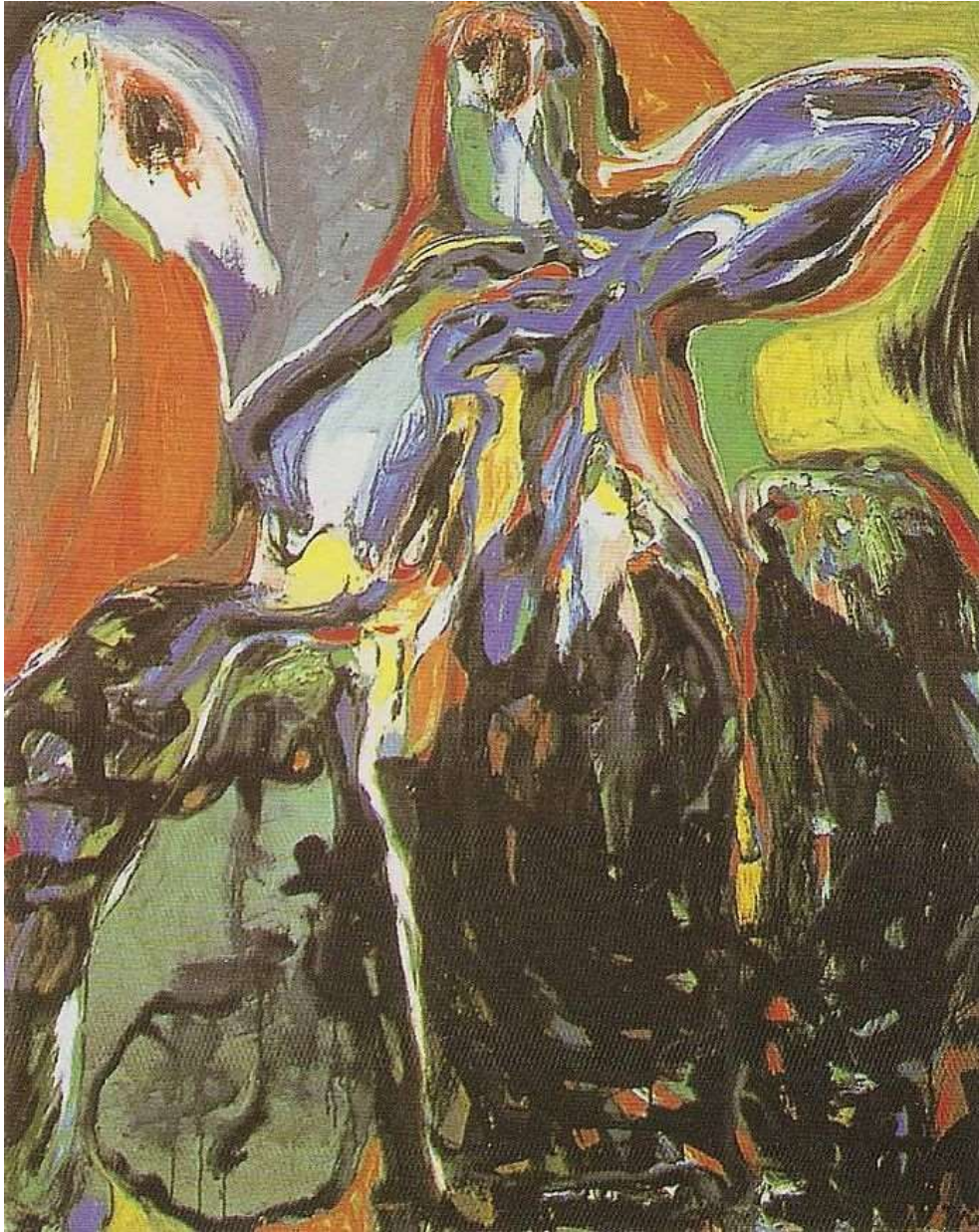


По бруталној експресији и конкретизму материје, која еманира расположење крајње егзистенцијалне тежине и песимизма, скулпторална дела **Олге Јеврић** (*Комплементарне форме* 1956/57) такође би се могла прикључити енформелу.

У југословенском друштву „самоуправног социјализма“ које је из идеолошких разлога искључивало било какву могућност отуђености, резигнације и незадовољства његових припадника није било места за песимистичке садржаје, критичке исказе и индивидуалне отпоре. Деструкција као став са тенденцијом успостављања новог погледа на свет и претензијом на шире друштвено дејство, консеквентно доноси дестабилизацију односа уметности и власти. Стога је појава београдског енформела изазвала изразито негативне реакције, жестоке конфронтације и бројне полемике, и то не само у редовима критичара и уметника, већ и у највишим структурама власти, чији је резултат била агресивна политичка кампања против енформелне апстракције (1962/63), каква није забележена у другим европским срединама.

- **КоБрА:** У послератној Холандији као реакција на рационално, конструктивистичко и геометријско сликарство јавља се тенденција заснована на субјективном и експресивном изразу. Године 1948, у Амстердаму уметници Карел Апел, Корнелис Корнеј и Георг Констант оснивају **Експерименталну групу** и, инспирисани делом данског сликара Асгера Јорна, трагају за новим видовима експресије.
- Захваљујући широким контактима амстердамских уметника са уметничким групама сличне оријентације у Копенхагену и Бриселу, ова удружења прерасла су у међународну групу **КоБрА** (акроним од Копенхаген-Брисел-Амстердам). Осим склоности ка експресивним фигуративним и апстрактним формама, члановима ове асоцијације заједничко је било инсистирање на аутоматском гесту и видљивом потезу четке, као и одбацивање рационализма и геометријске апстракције. Делујући до 1951, група је дала креативни импулс уметности апстракције.





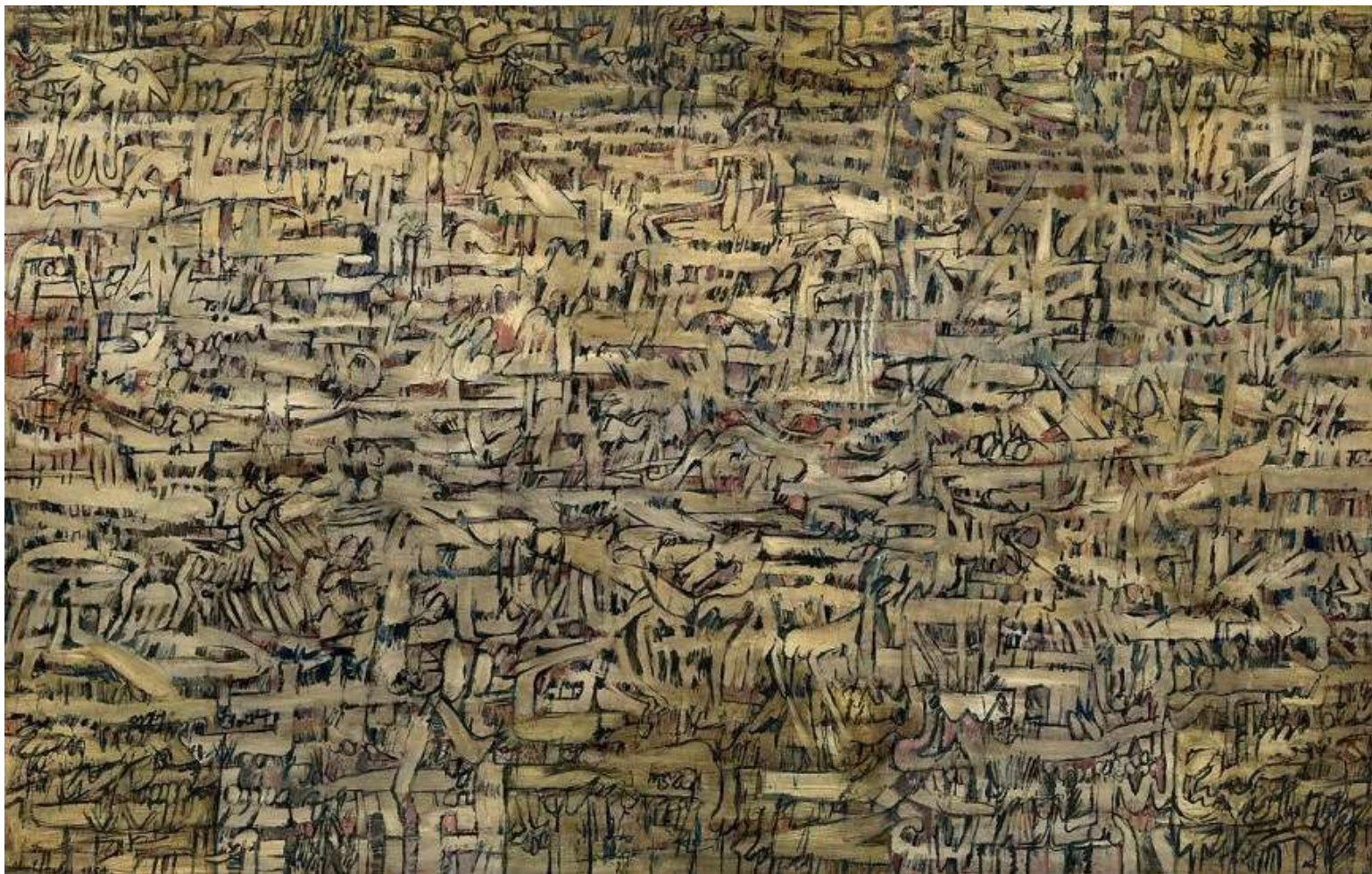
**АСГЕР ЈОРН** (1914–1973) формирао се под снажним утицајем биоморфног надреализма Арпа и Масона, а показивао је велико интересовање за митске теме, нордијске легенде. Углавном је сликао чистим бојама, док је црну и белу размазивао, капао и просипао на платно. Међутим, задржао је извешан степен контроле у извођењу, што је резултирало асиметричном равнотежом бојених површина, али то није умањило експлозивност експресије његових апстрактних призора са рецидивима фигурације (***Тајна замрзнуте воде*** 1970).





**КАРЕЛ АПЕЛ** (1921–2006) сликао је углавном фигуре и портрете слојевитим наносима интензивне боје, као што је ***Портрет Вилема Сандберга*** (1956), директора Градског музеја у Амстердаму, који је групи КоБрА пружио правовремену подршку и дао значајан допринос њиховој афирмацији. Након боравка у Паризу 1947. и увида у Дибифеов опус, Апел је артикулисао инфантилистичку експресију (***Разљућени предео*** 1967) засновану на постулатима неопрIMITивизма.





Белгијски уметник **ПЈЕР АЛЕШИНСКИ** (1927) током педесетих година стварао је структуре густо испреплетених елемената, које су деловале као слике микрокосмоса (*Ант Хил/Мравље брдо* 1954). Каснија дела поседују криволинијску морфологију, која је проистекла из белгијског ар нувоа, али и уметникових експеримената у домену аутоматизма.