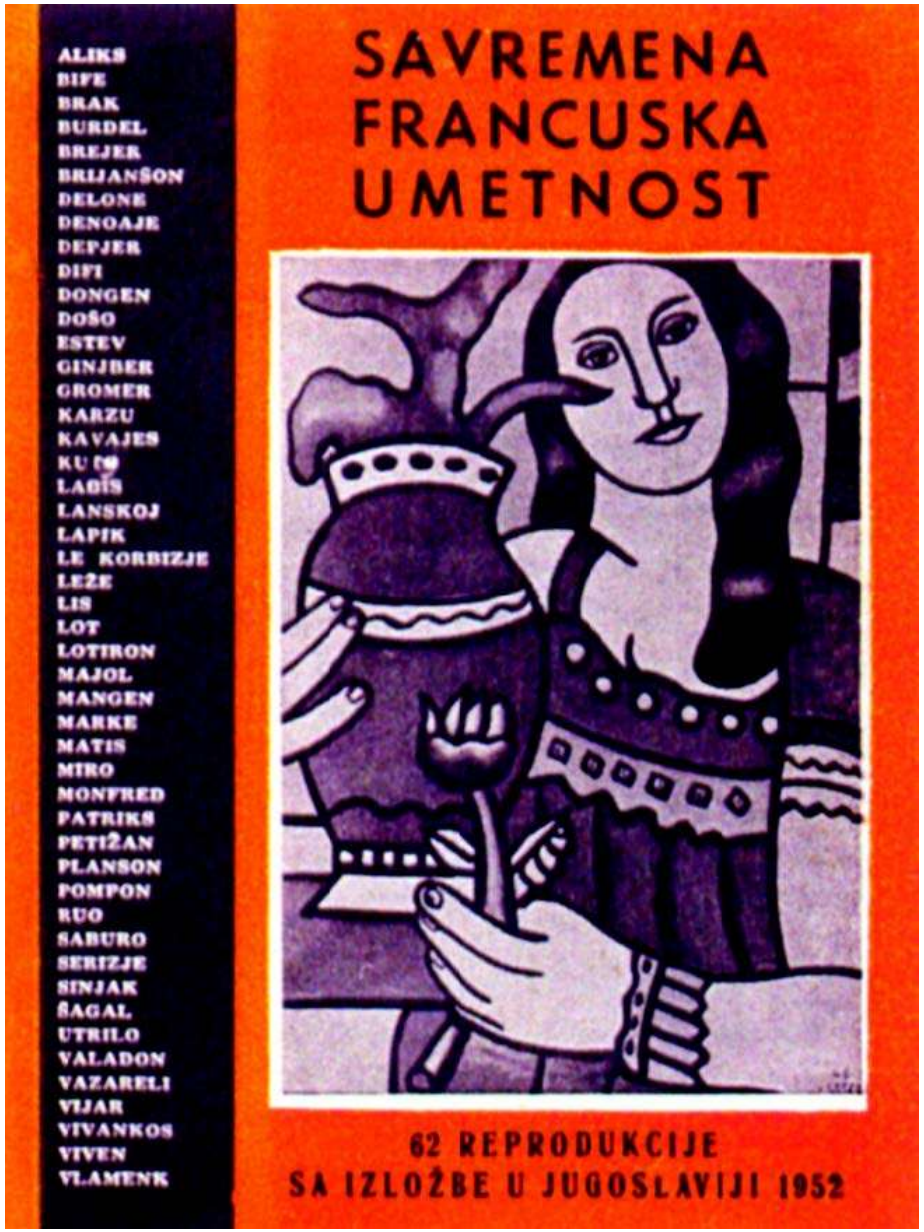
ОПШТЕ ПРИЛИКЕ У СРПСКОЈ КУЛТУРИ И УМЕТНОСТИ ПЕДЕСЕТИХ И ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА

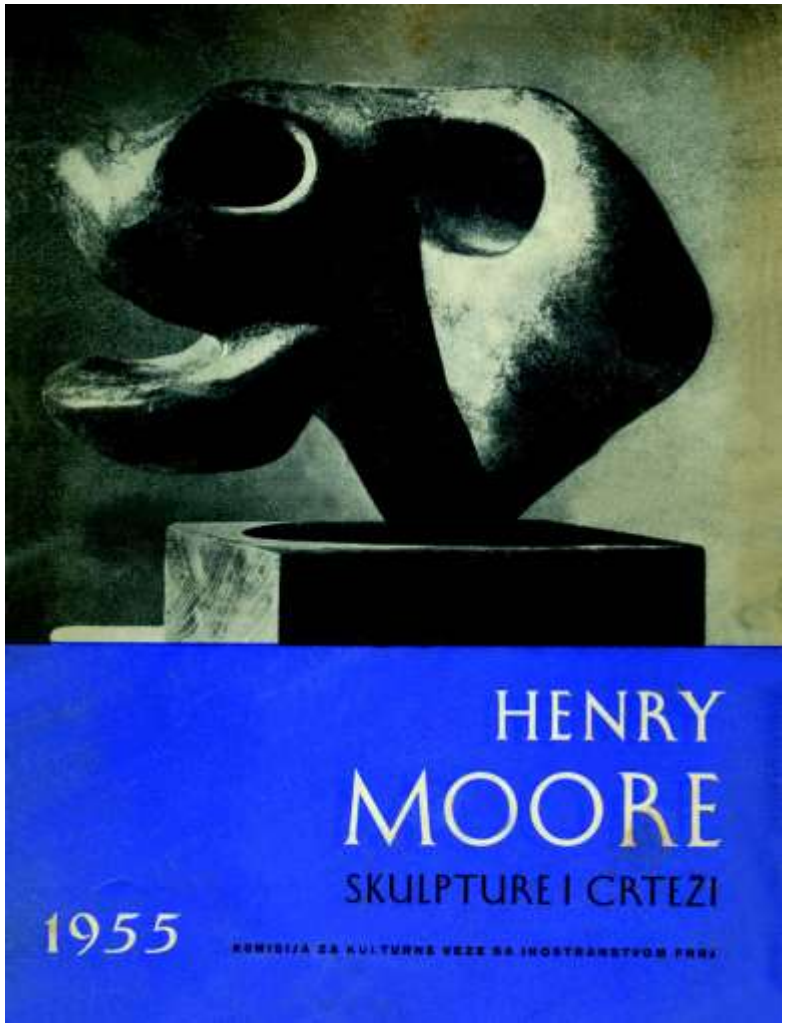
- После 1945, нова комунистичка власт у Југославији определила се за једнопартијски, социјалистички друштвенополитички систем и централистичко управљање државом и друштвом, по узору на СССР. Међутим, после резолуције Информбироа 1948, када је постало евидентно да су последице сукоба са Истоком дугорочне, далекосежне и неповратне, југословенско руководство предузело је мере за поправљање односа са капиталистичким земљама Запада.
- Захваљујући одлуци власти да се Југославија не само економски и војно већ и културно отвори према Западу, талас модернизације захватио је скоро све аспекте живота и рада у земљи. Тада започиње веома спор и контролисан процес либерализације југословенског друштва.
- Однос власти и уметности, као и развој целокупног стваралаштва у послератној Југославији био је одређен стратешким циљевима унутрашње и спољне политике Титовог режима.

- На међународној политичкој сцени, завршетак Другог светског рата није значио и крај свих конфликата, антагонизама и криза. Послератне претензије водећих земаља победница везане за економску, војну, политичку и културну хегемонију обележиле су почетак ере „хладног рата“. Реч је о вишедеценијском политичком и идеолошком сукобу између САД и СССР-а, хронолошки одређеном оснивањем НАТО алијансе 1947. и падом Берлинског зида 1989.
- Након формирања Варшавског пакта 1955, дошло 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.
- У складу са политичким стратегијама „американизације“ и „стаљинизације“ културе, између САД и СССР-а одвијао се својеврсни пропагандни рат за културну доминацију вођен различитим облицима интервенционизма и презентовања супротних уметничких концепата и система вредности на територији политички и идеолошки подељене Европе.
- Совјетски социјалистички реализам и социјалистички реализми осталих земаља „народне демократије“ поимани су као канонски образац уметности источног блока, док су амерички апстрактни експресионизам и западноевропска апстракција представљали водећу уметничку парадигму западног света.
- Идеатори америчке културне политике су неспутану уметничку визију и индивидуализам апстрактног експресионизма афирмисали као ултимативни израз западне демократије и супротност строго контролисаном, на колективистичким идеалима заснованом соцреалистичком канону својственом тоталитарним режимима на Истоку, а користили као инструмент у подривању идеолошке монолитности земаља Варшавског блока. Зато је свака позитивна рецепција или усвајање апстрактног идиома иза „гвоздене завесе“ (Винстон Черчил) поимана као „тријумф“ америчког културног модела.

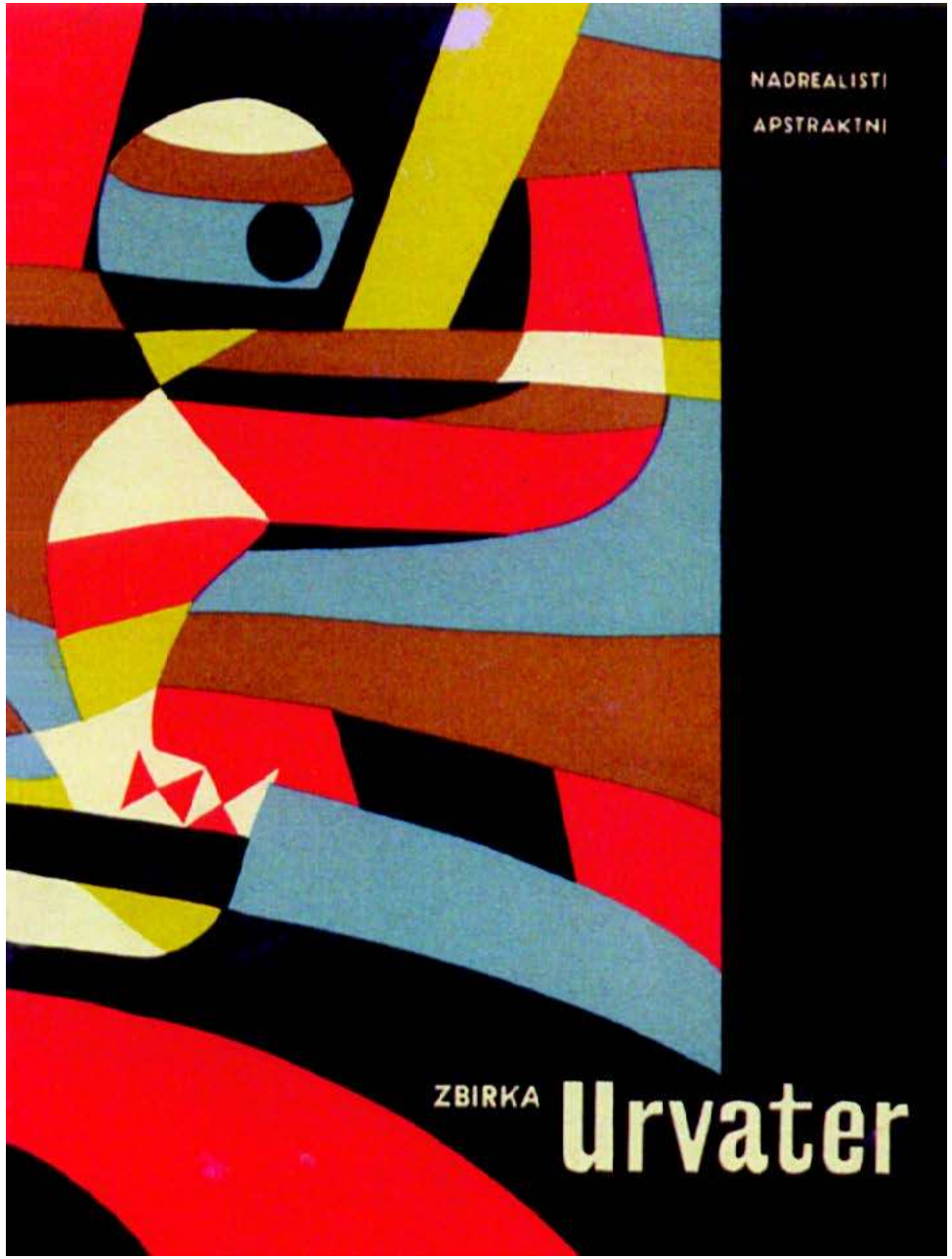
- Политичке, економске, културолошке и цивилизацијске супротности између САД и СССР-а, Југославија је користила за постизање сопствених интереса, пре свега, спољне безбедности и унутрашње стабилности.
- „Соломонско решење“ у успостављању дистанце како према источном, тако и према западном блоку пронађено је у *Покрету несврстаних* (1960), у оквиру којег је Југославија остварила лидерску позицију у геостратешком, политичком и културном погледу. Утемељен на принципима мирољубиве коегзистенције, међудржавне подршке и глобалне сигурности, Покрет несврстаних представљао је трећи политички пут, алтернативу блоковској подели света и неоколонијализму.
- На унутрашњем плану, југословенски режим је био фокусиран на тражење самосвојног, ј*угословенског* пута у изградњи *социјализма*. Увођење радничког *самоуправљања* (1950) и принципа „борбе мишљења“ (1951) указивало је да је концепт социјалистичке демократије у Југославији подразумевао прихватање извесних вредности западног света.
- У складу са глобалном, хладноратовском пропагандном стратегијом, култура и уметност су и у Југославији педесетих и шездесетих година 20. века представљале фундаменталне факторе у креирању иконосфере јавног живота и позитивног међународног имиџа земље као еманципованог, либералног и толерантног друштва, а биле у функцији потврђивања његове аутономне позиције у односу на друге комунистичке режиме на Истоку.
- Промена културноуметничке парадигме, од унисоног соцреализма ка плуралистичком **социјалистичком модернизму**, омогућена је захваљујући одлуци југословенских власти да се земља не само војно и политички, већ и културно отвори према Западу.



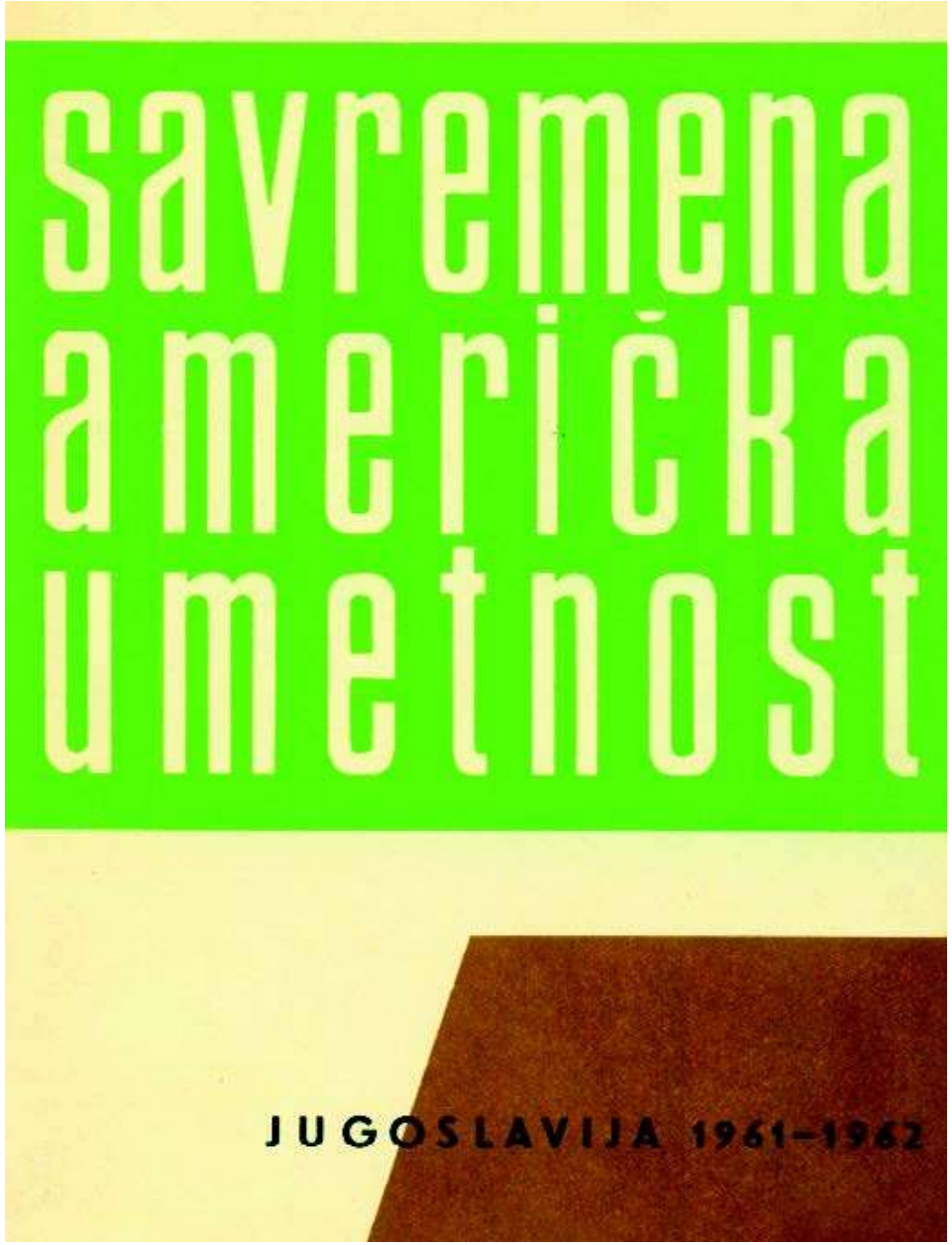
Позитивни ефекти ове одлуке очитавали су се у либерализацији путовања у иностранство, интензивнијој међународној културној сарадњи, размени изложби, уметника и стручњака, уметничких часописа и литературе, што је омогућило да се надокнаде ранији дефицити и неутрализују негативне последице директивне доктрине соцреализма. У том контексту требало би разумети и међународне изложбе одржане у Београду током шесте и седме деценије прошлог века. То су: **1952. *Савремена француска уметност*** (Пикасо, Брак, Матис, Леже, Делоне, Модиљани, Миро, Хартунг, Вазарели и др.); 1953. *Избор дела холандског сликарства 1850–1950* (Мондријан, Ван Дузбург и др.);



1955. самостална изложба британског скулптора Хенрија Мура; **1956.** ***Савремена уметност САД из збирки Музеја модерне уметности у Њујорку*** (Горки, Де Кунинг, Мадервел, Полок, Клајн, Тоби, Хартунг и др.); 1957. *Савремена италијанска уметност* (Кара, Моранди, Ведова, Афро, Сантомазо и др.);



1958. *Савремено француско сликарство* (послератна „париска школа“: Базен, Де Стал, Естев, Манесије, Пољаков, Шнајдер и др.); **1959. *Збирка Урватер*: *надреалисти и апстрактни*** (Кандински, Кле, Ернст, Ман Реј, Швитерс, Волс, Хартунг, Сулаж, Мишо и др.);



1961. Савремена америчка уметност (Полок, Горки, Тоби, Де Кунинг, Мадервел, Стил, Клајн, Хофман и др.) и 1963. *Савремено француско сликарство* (Хартунг, Вазарели и др.). Чињеница да су ове репрезентативне изложбе савремене америчке и западноевропске уметности у склопу европске турнеје гостовале и у Београду, потврђује да је социјалистичка Југославија била део културнополитичке интересне сфере САД.
С друге стране, прихватање ових изложби, као и спремност да се укаже гостопримство донедавно прокаженим интелектуалцима, стручњацима и уметницима са Запада, били су резултат напора домаћег културног и политичког естаблишмента да се југословенска култура дестаљинизује.
То, такође, говори о стручним капацитетима локалних професионалних кругова да схвате значај ових манифестација и гостовања, који су у свести југословенских уметника, историчара уметности и ликовних критичара оставили дуготрајан позитиван утицај.

- Укидањем директивног модела управљања културом отворен је пут слободнијем уметничком изражавању, а императив креирања „аутентично југословенске“ уметности био је део државног пројекта артикулације самосвојног пута у социјализам. Зато су култура и уметност и даље биле партијски надзиране, политички креиране и стратешки усмераване посредством система институција и тела задужених за ту област. Механизми политичко-партијских уплива и контроле у уметности и култури, иако и даље актуелни, постали су суптилнији и мање транспарентни.
- Културним посленицима и уметницима политички активним у уметничким удружењима, институцијама културе, уметничким саветима и стручним форумима номинално је поверена одговорност за духовни преображај уметности и културе у целини, али је држава имала доминантну улогу у организацији уметничког живота, друштвеној афирмацији (јавни конкурси за државне пројекте, изложбе, откупи, награде) и регулисању материјалног положаја уметника (социјално осигурање, атељеи, станови, стипендије за усавршавање у иностранству), па самим тим и задржавала право да одлучује о уметности.
- Декларативно, партија је толерисала слободу форме под условом да одлучује о „идејности“ и „хуманости“ садржаја уметности. У уметничкој пракси значило је то могућност имплементације извесних формалних решења западноевропске провенијенције заснованих на хармонији ликовних елемената**. Стилски плурализам, релативна слобода уметничког говора (форме) и отвореност југословенске уметничке сцене за западне утицаје** произашли су из прагматичних циљева југословенског режима. Демонстрирајући флексибилност према језички хетерогеним уметничким исказима, он је настојао да светској културној јавности покаже да југословенски уметници не стварају под притиском партије и њених идеолошких норматива.
- Захваљујући политичким потезима југословенских власти, али и променама на локалној уметничкој сцени – која је од сасвим затвореног, постала подручје врло интензивних збивања током педесетих година – дошло је до еманципације и иновирања изражајних језика, али и темељног преображаја критичарско-теоријског промишљања уметности.

„социјалистички модернизам“

- У оквиру тражења самосвојног пута у социјализам артикулација „аутентично југословенске“ уметничке парадигме представљала је императив у циљу креирања позитивног међународног имиџа демократичности, еманципованости и либералности југословенског социјалистичког поретка и његове аутономне позиције у односу на друге комунистичке режиме на Истоку.
- То је довело до неочекиваног обрта у погледу односа власти према донедавно проскрибованом домаћем уметничком наслеђу средњег века и међуратног модернизма. Захваљујући Крлежиним ставовима и утицају, позивање на локалну традицију почетком педесетих година прошлог столећа постало је могуће и у југословенској средини.
- Били су то важни моменти за конституисање специфичног идејно-естетичког конструкта, тзв. **„крлежијанског концепта уметности“** на којем се после 1950. темељио знатан део југословенске уметничке продукције.

У питању је стилски хетероген и језички еманципован, изразито естетизован и идеолошки неутралан ликовни дискурс, утемељен на традицији домаћег међуратног интимизма и искуствима „париске школе“ модификованим и обогаћеним елементима локалног карактера. Реч је о тзв. „социјалистичком модернизму“, који се спрегом политичког и уметничког фактора педесетих година успоставља као доминантна уметничка формација, у оквиру које су **„модерни традиционализам“** и „**социјалистички естетизам“** представљали водеће манифестације.

- Изложбе *Средњовековна уметност народа Југославије* (1950) у Паризу, *Седамдесет сликарских и вајарских дела у периоду 1920–1940* (1951) и *Збирка Павла Бељанског* (1952) одржане у Београду или *Пола века југословенског сликарства 1900–1950* (1953) у Загребу, као и прва **самостална иступања** водећих експонената српског међуратног модернзма Милана Коњовића (1947), Предрага Пеђе Милосављевића и **Петра Лубарде (1951) у Београду**, значајни су не само из аспекта успостављања континуитета и идеолошке рехабилитације локалног уметничког наслеђа већ и реконструисања националног идентитета угушеног интернационализмом комунистичке идеологије.

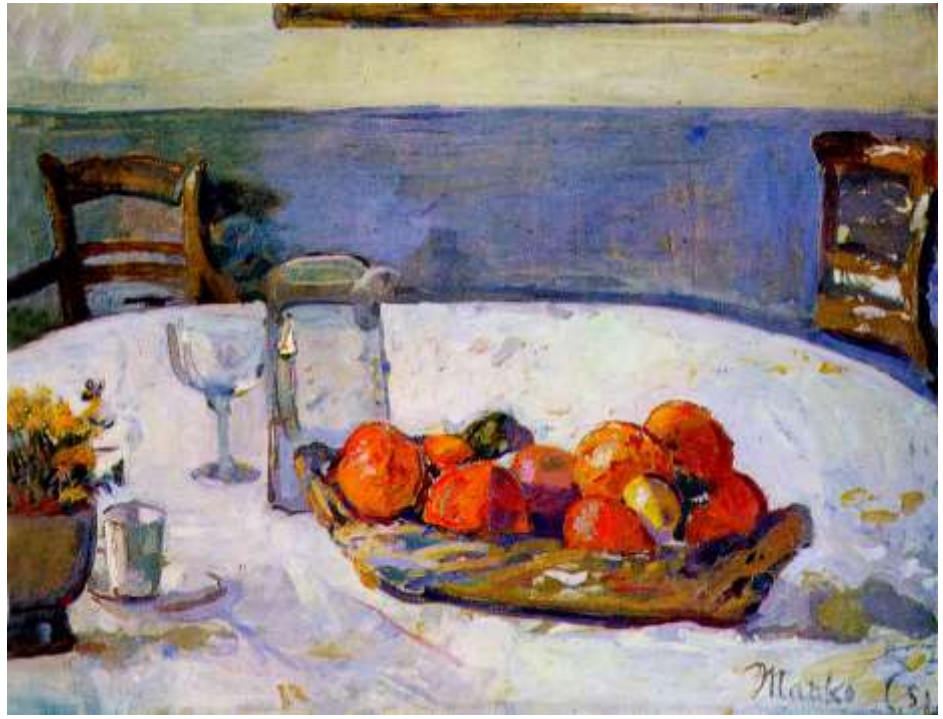
- Међутим, поменуте изложбе нису имале претензију да понуде потпуну и дефинитивну ретроспективу некадашњег уметничког живота, уметницика и њихових опуса. Расположиви репертоар ликовних језика, поетика и токова југословенске међуратне уметности презентован на овим изложбама имплицира једну репрезентацијску струју „компромисног“, умереног модернизма.
- Заступљене поетике и ликовни језици били су визуелно читљиви и у својој семантичкој равни ближи публици, те безопаснији по конвенционалне ликовне медије. Стога се симболички чин „успостављања континуитета“ са међуратном уметношћу указује као чин делимичне валоризације, али и продуженог заборава, маргинализације у својој бити рушилачких и због тога идеолошки неподобних авангардних тенденција.
- Другим речима, званична ревизија идеолошког става према домаћем уметничком наслеђу међуратног периода није обухватала Бијелићеве, Шумановићеве, Радовићеве и Добровићеве индивидуалне искораке у домену радикалног иновирања изражајног језика око 1921/22, нити визуелне експерименте авангардних покрета: зенитизам, „југо-дада“ и београдски надреализам.

- Био је то важан моменат за конституисање специфичног идејно-естетичког конструкта, тзв. „**крлежијанског концепта уметности**“ на којем се у наредним деценијама темељио знатан део југословенске уметничке продукције. Реч је о уметности која је у теми сажимала специфичности **географског поднебља**, идеолошки прихватљиве елементе **националне историје и локалних митологија**, док се у форми ослањала на изражајни језик средњовековног сликарства и домаћег **међуратног модернизма, као и** решења „**париске школе**“.
- У питању је специфична културолошка творевина југословенског друштвенополитичког поретка, тзв. **„социјалистички модернизам“**. То је комплекс **језички, типолошки, идејно различитих уметничких концепција настајалих у периоду од шесте до девете деценије 20. века**, који се спрегом политичког и уметничког фактора педесетих година успоставља као **мејнстрим, доминантна уметничка струја**.
- У питању је стилски хетероген и језички еманципован, изразито естетизован и идеолошки неутралан ликовни дискурс, утемељен на **реалистичкој парадигми** и уметничкој традицији домаћег **међуратног интимизма** осавремењеној **умереноапстрактним решењима** послератне западноевропске уметности.
- На таквој естетичкој платформи био је заснован знатан део српске уметничке продукције педесетих и шездесетих година, а разлике у уметничким исказима биле су апроксимативне и везане више за форму него за садржај, те нису довеле до радикалних, концептуалних промена у уметности.

- Такву концепцију уметности прихватила је већина српских уметника уверена да доприноси аутентичности, еманципацији и повезивању југословенског стваралаштва са актуелним токовима на светској уметничкој сцени.
- Водећи носиоци били су угледни уметници међуратне генерације који су деловали самостално или под окриљем група ***Самостални, Једанаесторица*** и ***Шесторица***, као и припадници прве послератне генерације аутора окупљених у ***Децембарској групи***.
- Иако није била експлицитно детерминисана прагматичним идеолошко-политичким захтевима, уметност „социјалистичког модернизма“ је због стратешких интереса југословенског режима имала знатну подршку државе (институционалну, материјалну, организациону, промотивну).
- Из визуре политичких структура на власти ова уметност престављала је еталон модернизације и самосвојности југословенске уметности, као и средство у функцији међународне промоције демократске друштвене и уметничке климе у Југославији.

- Овај релативно складан однос између уметности и власти педесетих година почивао је на „договореној цензури“, прећутном споразуму између уметника и политичко-партијских мандатара око идеолошки „прихватљивих“ и „неприхватљивих“ садржаја и форми уметничког изражавања и њиховом заједничком креирању путева развоја уметности.
- Као експоненти власти у оквиру различитих друштвених форума, струковних организација и институција културе и уметности, политички лојални уметници имали су важну улогу у профилисању југословенске културне политике и уметности датог времена. Већина њих одлично се сналазила у обављању вишеструких друштвених функција, користећи ове престижне положаје за промоцију властитог уметничког рада, стицање уметничког ауторитета и статуса неприкосновених уметничких арбитара. Заједно са етаблираним представницима историјско-уметничке и ликовно-критичарске професије, они су комесари репрезентативних изложби и националних селекција на међународним ликовним смотрама, тј. креатори југословенске изложбене политике у иностранству.
- Она је почивала на критеријуму „републичког кључа“ и избору дела који је требало да докаже да југословенска средина има потенцијала за „аутентичан, креативни допринос“ у међународном уметничком контексту.

- Успеси Петра Лубарде на уметничкој сцени светског распона, али и запажени наступи носилаца високоестетизоване асоцијативне апстракције млађе генерације уметника, пре свега, Миодрага Б. Протића и Еда Муртића на Венецијанском бијеналу 1956. и 1958, потврђивали су уверења програмера југословенске културне политике да је са националним селекцијама заснованим на стилски хетерогеним, компромисним изложбеним концепцијама (апстракција–фигурација) и избором дела по принципу „републичког кључа“ могуће постићи правовремени и проблемски кореспондентан однос са актуелним збивањима у западноевропској ликовној уметности.
- Из тих разлога, представници „социјалистичког модернизма“ били су водећи репрезенти савремене југословенске уметности у иностранству не само током шесте већ и наредних деценија прошлог века. Међутим, иако засноване на избору дела несумњиво значајних ауторских личности, југословенске селекције су у међународној конкуренцији најчешће деловале анахроно и/или неконзистентно.



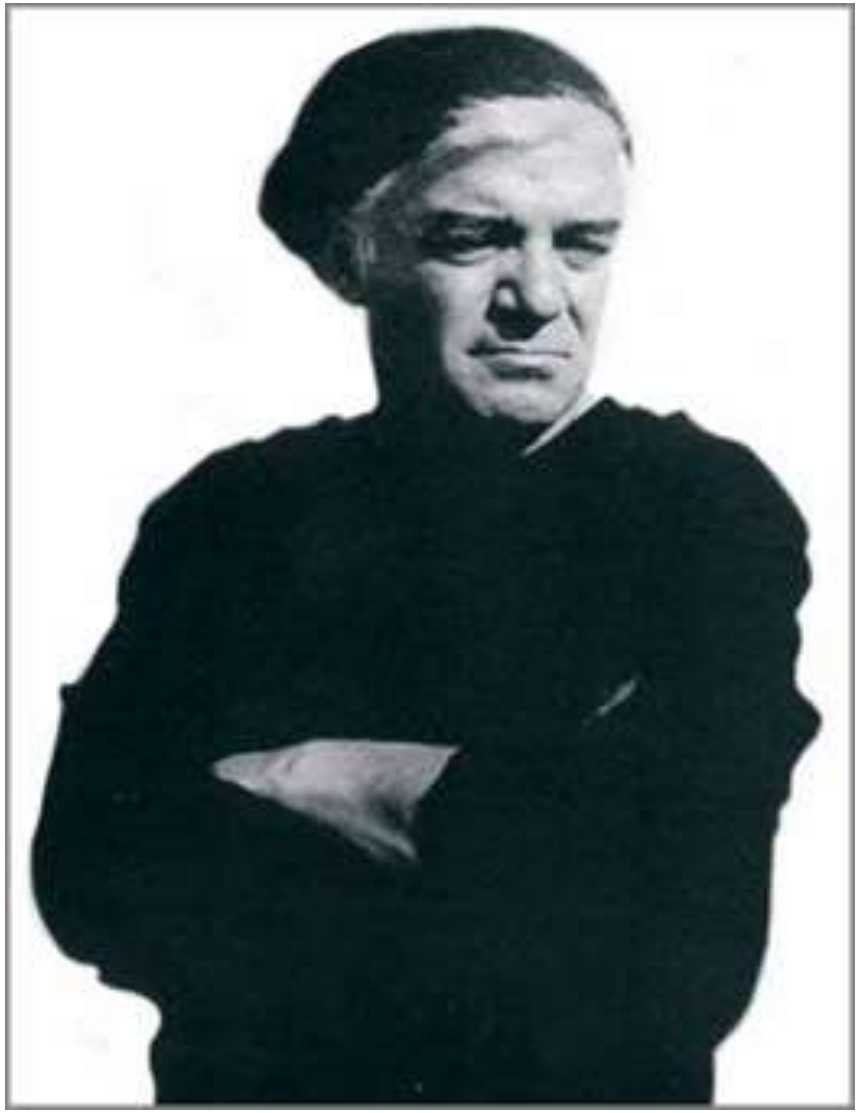
Непосредно након отварања изложбе *Седамдесет сликарских и вајарских дела у периоду 1920–1940* (1951), уследио је сукоб управе УЛУС-а и групе угледних уметника због забране штампања петог броја часописа *Лик*, гласила Удружења, као и због коцепције ове изложбе. У основи сукоба стајале су личне сујете и борба за превласт у Управи УЛУС-а. На пленарној седници, Сретен Стојановић, Петар Лубарда и Ђорђе Андрејевић Кун оптужили су Управу за „борбу за власт и монопол“, поднели оставку на своје функције у Уметничком савету и формирали групу *Самостални*. Осим Куна, Стојановића и Лубарде, групу ***Самостални*** чинили су: Милош Бајић, Ђорђе Бошан, **Милан Коњовић** (*Мртва природа I* 1953), Раденко Мишевић, **Мило Милуновић** (*Мртва природа са кукурузима* 1953), Зора Петровић, Зоран Петровић, Миодраг Б. Протић, Драгослав Стојановић Сип, Стојан Ћелић и **Марко Челебоновић** (*Мртва природа* 1951).

- Био је то први чин јавног супротстављања административном апарату УЛУС-а који поставља Партија, а допринос *Самосталних* лежи у диференцирању српске уметничке сцене раних педесетих. Као генерацијски фронт супротстављен групи *Самостални*, убрзо је основана група ***Једанаесторица***.
- Она је окупила низ хетерогених изражајних језика и ауторских личности, готово целу *Задарску групу* – са изузетком Миће Поповића и Вере Божичковић. Састав групе *Једанаесторица* чинили су: Градимир Алексић, Славољуб Слава Богојевић, Слободан Богојевић, Александар Божичковић, Косара Коса Бокшан, Оливера Галовић, Лазар Возаревић, Гордана Зубер, Љубинка Јовановић, Милорад Бата Михаиловић и Петар Омчикус.

- Српски послератни модернизам не поседује чврсту програмску основу или пројекат формирања „велике апстракције“ која би постала искључиви носилац историјске експликације модерне.
- Принцип „компоновања“ и појам „композиције“ као јединствене пластичке целине засноване на хармонији ликовних елемената и једнозначној поруци, евидентни су код већине аутора српске послератне апстракције. Она еволуира из сезанизма и кубизма лотовске провенијенције и ближа је умереноапстрактном идиому послератне „париске школе“, него радикалним решењима западноевропског енформела и „америчког типа сликарства“, који проблематизују конвенције високомодернистичке слике напуштањем класичне композиције, хармоније ликовних елемената, формата штафелајне слике.
- Одлике **модернистичке слике** у српској послератној уметности проистичу из **хофмановско-гринберговске дефиниције** која инсистира на уникатним компетенцијама сликарства, изван језика скулпторалне организације плохе. Реч је о слици као естетском предмету са једнозначном поруком, тј. позитивно пројектованој пластичкој целини заснованој на хармонији ликовних елемената и дводимензионалној плохи детерминисаној равнином и рамом. Основни задатак модернистичке слике није да по сваку цену искључи облике представљачког и асоцијативног, него да избегне илузију „скулпторалности“ (просторности) и семантичку поливалентност.

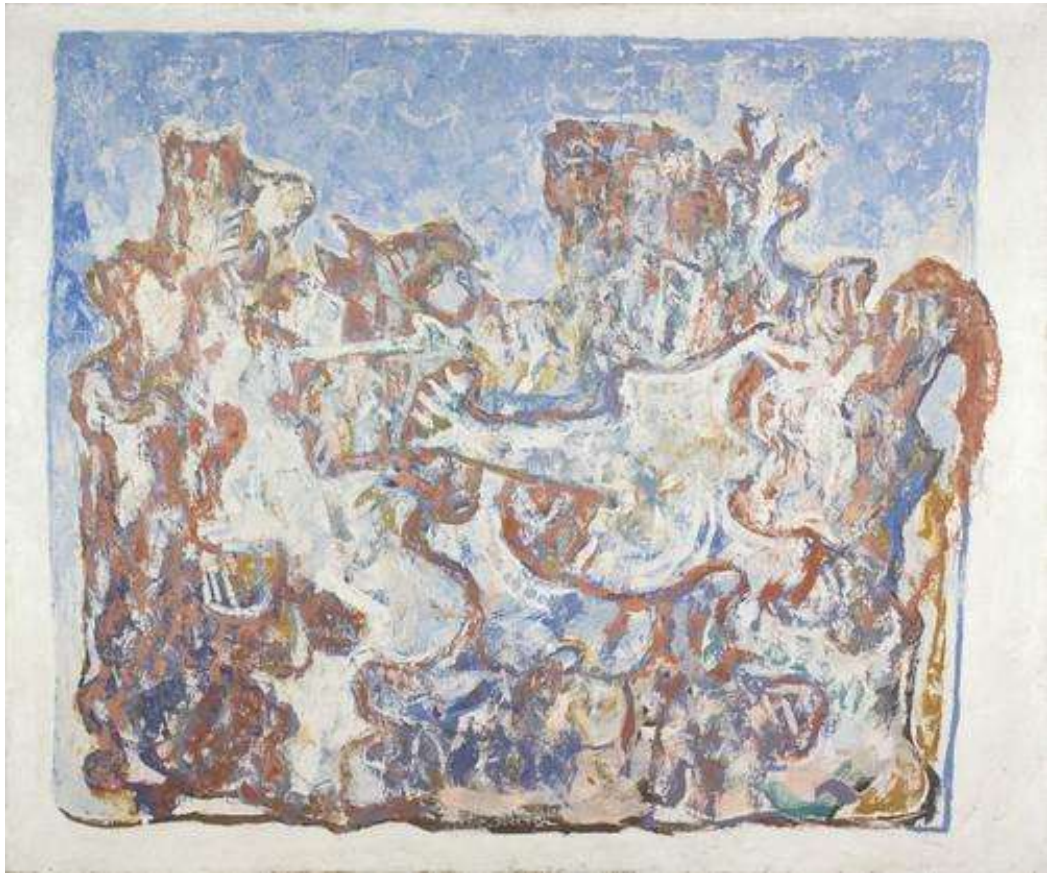
Достигнућа и карактер апстракције у српском послератном сликарству намећу следећу класификацију:

- асоцијативна/алузивна апстракција, која аутономизује ликовност и није рестриктивно дефинисана појмом чисте беспредметности, а почиње изложбом Петра Лубарде 1951. и траје до 1959;
- енформелни експеримент (1959–1963) и паралелна, али посве другачија, непрограмска истраживања у домену лирске или геометријске апстракције у делима протагониста некадашње групе *Шесторица* (Иван Табаковић) и *Децембарске групе* (Милош Бајић, Зоран Петровић, Стојан Ђелић, Миодраг Б. Протић, Александар Томашевић) која трају до краја шездесетих година;
- индивидуална истраживања апстрактног израза у делима Петра Омчикуса, Милорада Бате Михаиловића, Радомира Дамњановића Дамњана и других.



Лубардин екскурс у домену социјалистичког реализма трајао је кратко и од густе материје другог плана, до елиминисања реторике првог плана делио га је само један корак. Промена од драмске визије остварене у моделу соцреализма, до драматике модернистичког дела била је код Лубарде нагла и неочекивана. У прелазном периоду артикулације модернистичког модела слике раних педесетих година, важан догађај представљала је изложба **ПЕТРА ЛУБАРДЕ** (1904–1974), одржана маја 1951. у Галерији УЛУС-а у Београду. Међутим, састав ове изложбе није био стилски уједначен: уз фигуралне композиције и пејзаже са читљивим предметним мотивом, биле су изложене и слике у којима је мотив био доведен до границе апстракције или преведен у потпуно беспредметни приказ.

Преображај од предметног ка асоцијативном, праћен дводимензионалном организацијом плохе без композиционог фокуса у сликама *Суво дрво*, *Фантастични предео*, *Зубата стена*, ***Камена пучина***, ***Ноћ у Црној Гори***, ***На кућу ти гавран пао*** (све из 1950/51), допринео је Лубардином модернистичком преврату. Концепција простора постала је хаотична и темпераментна, а драмска атмосфера и структура бојене материје добиле су епску пуноћу. Савладавање примарне материје постаје основно полазиште Лубардиног сликарства. Бојеним наносима и робусним контурама Лубарда је заменио класичан цртеж и тако пољуљао основну конструкцију слике. Боја се утопила у тешкој материји, густој фактури, док светлосна просијавања пробијају кроз структуру слике. Применом светле или просветљене палете и посне фактуре по узору на српски средњовековни живопис, Лубарда постиже својеврсни фреско-ефекат.

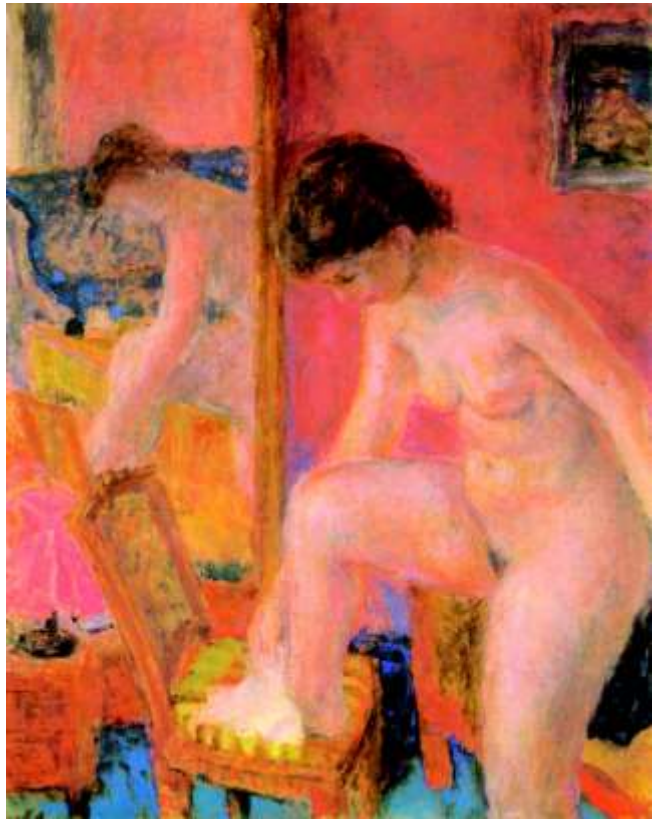


Томе је вероватно допринело двогодишње копирање фресака у оквиру опсежних припрема изложбе *Средњовековна уметност народа Југославије*, која је одржана у Паризу 1950, као и клима послератне ревалоризације уметничког наслеђа средњег века. У фреско-ефекту Лубардиних слика с почетка педесетих требало би видети далеке одјеке ове традиције, доживљене емоционално и на плану чисте визуелности. Да је предео полазишни мотив тог обрта, говоре у прилог слике ***Фантастични предео***, *Зубата стена*, ***Суво дрво*** и *Камена пучина* (све из 1950/51), којима Лубарда предлаже прототип доцнијег „апстрактног пејзажа“. Страх од повезивања Лубардиног дела са до недавно идеолошки прокаженом апстракцијом или коректно рано тумачење ових слика као приказа предела, наводи тадашњу критику да их интерпретира као визију „унутрашњег света“ уметника.

Предели су били увод у експресивни и епски наратив, који достиже врхунац у сликама *Медитеран* и ***Гуслар*** (1952), ***Коњи*** и ***Косовски бој*** (1953). Нема назнака да је Лубарда у периоду овог концептуалног преображаја био у прилици да се упозна са актуелним иновацијама у западноевропској и америчкој уметности апстракције. Чврсто усредсређен на сопствене изворе, лично искуство и непосредни доживљај црногорског предела чију симболику осећа и носи у себи, Лубарда гради аутохтони, асоцијативни уметнички идиом и ствара архетипске слике у којима је предметни мотив сведен на знак. Управо тај „траг“ предметног мотива битан је за разумевање језика Лубардиног сликарства после 1950, јер он омогућава трансфер реалне форме у симбол. Референце које тај симбол поседује односе се на историјске и митске садржаје, духовно наслеђе црногорског поднебља који, удружени са идејом конфликта елементарних, природних сила, постају знак универзалног значења. Концепција слике као аутономне визуелне чињенице са метафоричким значењем представљала је у домаћој средини посве другачије, ново схватање слике.

- Том упоредном еманципацијом пластичког језика и знаковног потенцијала слике Лубарда изводи најизразитији концептуални заокрет како у односу на сопствена дела међуратног периода, тако и у односу на достигнућа српских уметника читаве предратне генерације, припремивши традицији наклоњену српску средину за радикализам модернистичке слике засноване на потпуно апстрактном, гестуалном изразу.
- Мистифукујући монументалну, херојску и митску реторику ових слика, Лубарда је своју унутрашњу „сензацију пустио да обиђе свет“. За Лубарду, било је то време интернационалног потврђивања, чему у прилог говоре његове самосталне изложбе у Паризу (1952. и 1954) и Лондону (1955), као и престижне награде на бијеналима у Сао Паолу (1953) и Токију (1955), као и Њујорку (1956).
- На тада веома разуђеној уметничкој сцени европског и светског распона афирмацију је било могуће стећи једино активним проблемским доприносом индивидуалног изражајног језика, а не позивањем на локалну иконографију која би обезбеђивала наводне „националне“ уметничке ознаке. Више него „националан“ и „југословенски“, Лубарда је био сликар који је црногорски пејзаж, поезију и митологију сублимирао и транспоновао у универзалан, модеран сликарски идиом.

Евидентно је, међутим, да није могао дуго да истрајава на највишим дометима свог сликарства постигнутим у периоду 1950–1956. Након те године, Лубарда елаборира раније пронађена решења, али се његов експресивни и робусни сликарски језик гаси и добија ознаке „официјелности“. Током путовања у Индију 1963, где је настојао да пронађе нове и другачије подстицаје, настао је сликовни материјал који показује знатне промене у тематском и техничком погледу, али је његова пластичка снага ретко досезала ниво на којем материјална грађа слике прераста у носиоца метафизичких садржаја (***Фантастична животиња*** 1967).



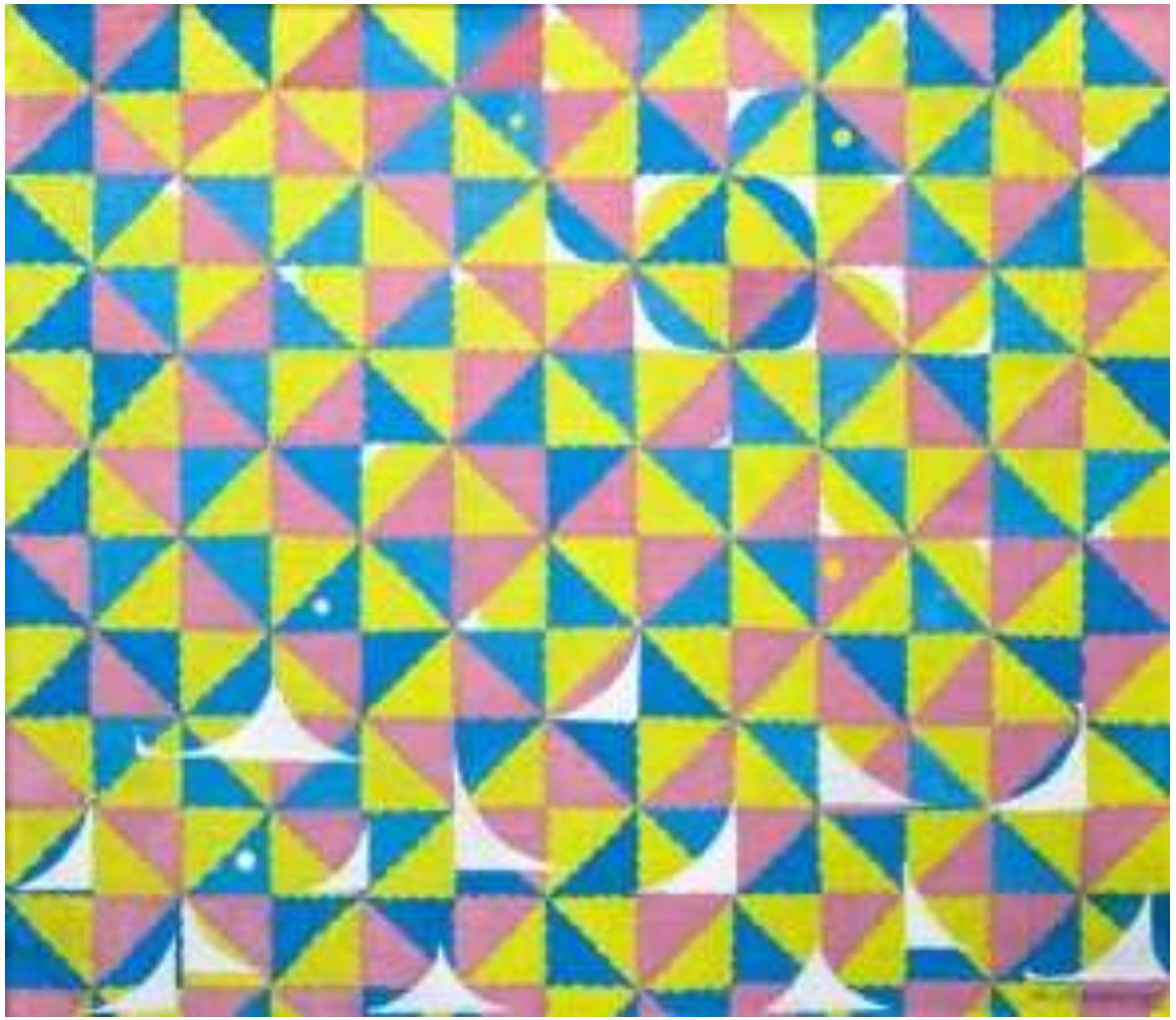
Из напора неколицине уметника доратне генерације да на темељу континуитета са међуратним ликовним наслеђем и позитивног деловања унутар друштвеног система еманципују и повежу југословенску уметност са токовима интернационалног модернизма, формирана је ***ГРУПА ШЕСТОРИЦА* (1954)**. Чинили су је: Стојан Аралица, **Недељко Гвозденовић** (*Мртва природа са свећом* 1956), **Предраг Пеђа Милосављевић** (*Кошава* 1954), **Иван Радовић** (*Акт у атељеу* 1953), Иван Табаковић и Миленко Шербан. Она није имала заједнички уметнички програм и за све је припаднике подразумевала једино обавезу повременог заједничког излагања.

- Са изузетком Табаковића, уметничка позиција осталих чланова групе *Шесторица* била је изведена из рекапитулације локалног међуратног модернистичког наслеђа, пре свега решења домаћег интимизма четврте деценије.
- Стога је уметнички израз ове групе оквалификован као „модерни традиционализам“: модеран због времена у којем је настао, а традиционалан због ослањања ка класичну концепцију слике (Л. Трифуновић). Тај „модерни традиционализам“ групе *Шесторица* био је логична и очекивана реакција на соцреализам, тј. вид грађанског супротстављања овој естетичкој доктрини.
- Под етикетом озваничене либерализације уметности ликовни израз чланова групе *Шесторица* нудио је један анахрон модел „компромисног модернизма“, који је конвенирао укусу конзервативне и традицији наклоњене српске средине и политичке бирократије. Упркос томе што је у једном тренутку ослобађања од репресије социјалистичког реализма одиграо драгоцену улогу сучељавања са уметничким наслеђем међуратног периода, овај „модерни традиционализам“ доцније је однегован као својеврсна ретро појава у оквиру свеукупног модернистичког дискурса.

Дело **ИВАНА ТАБАКОВИЋА** (1898–1977) као посебна, надидеолошка целина, пример је самосвојног уметничког и етичког деловања унутар корпуса српске уметности друге половине 20. века. Оно надилази, сублимира и декодира читаве правце и различите поетике у српској уметности тог периода и еволуира до те мере да једино успоставља мост између између предратног модернистичког и истински савременог уметничког говора.

- Радикална промена у Табаковићевом стваралаштву наступа 1954. са низом слика изложеним на самосталној изложби у *Порекло и облици ликовног изражавања* одржаној у Галерији УЛУС-а 1955.
- Истражујући нове равни метафизичке стварности и димензије менталне перцепције, Табаковић у сликарство уводи садржаје нематеријалног и духовног. Објекти-теме његових слика су апстрактни и антитетични појмови и феномени: живот и смрт, кретање и мировање, добро и зло, топло и хладно, лепо и ружно, хармонија и дисхармонија итд. За Табаковића су то једини релевантни и суштински садржаји.
- Он појам „конкретне реалности“ третира у распону од реалног предметног света до чисте употребе ликовних средстава (боје, линије, површине) у предочавању нематеријалних феномена, са циљем креирања једног универзалног језика.

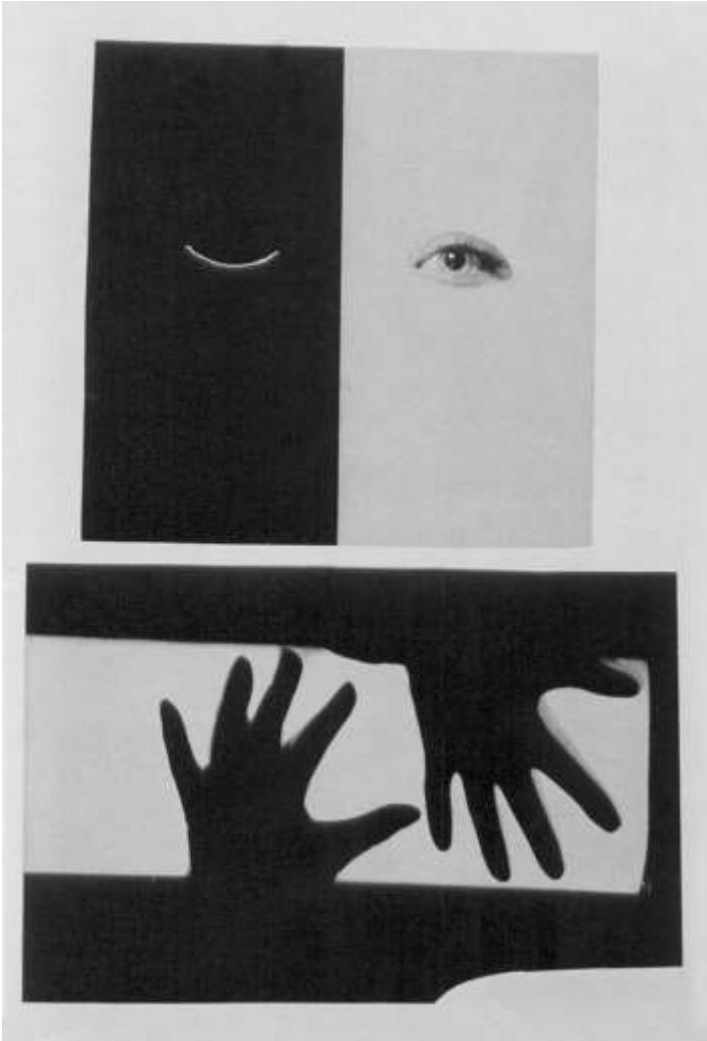
Сликама, као што су: ***Сенке***, *Светлост и сенка*, ***Од зрачења до кристализације*** (1954), Табаковић успоставља енигму наративне основе која је најуже везана за принцип предочавања непредочивог и метафизику предметног света, као и за редукцију значаја предметно-представљачког садржаја слике.



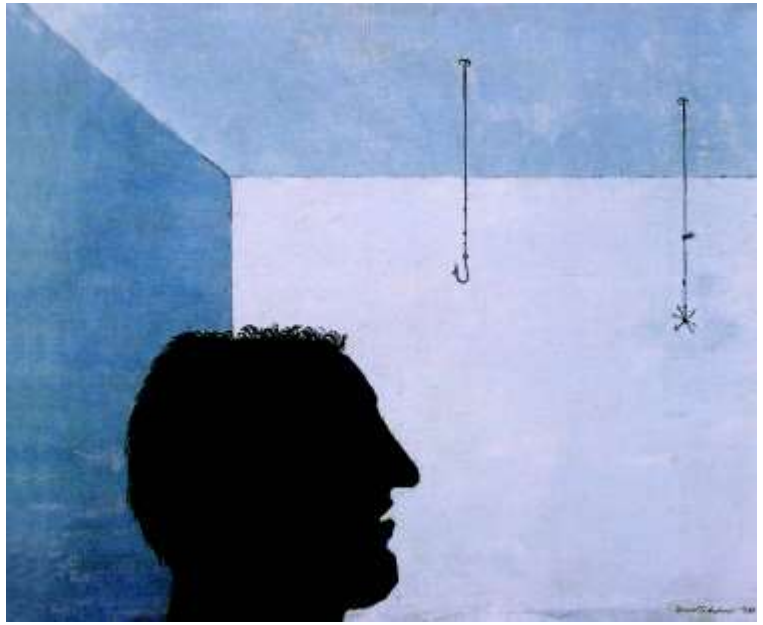
Постепено, Табаковић напушта трећу димензију сликовног простора, при чему раван, спирала и растер постају глани означитељи новоствореног простора слике. На тај начин удаљава се од маниризма сопствене генерације и креира самосвојну, индивидуалну варијанту модернизма са јаким утопијским, спиритуалним и интуитивнним полазиштима. Удаљавајући се од предметне чињенице и тематско-жанровских клишеа, Табаковић тежи ка еманципацији сликаног поља/представе од тродимензионалне илузије материјалног света ка аутономији дела и њему припадајућих конститутивних елемената. Пример за то су слике *Индукција* (1957), *Индуктор 1 – светло, боја, облици* (1958) или ***Сунце, светло, море*** (1959), у којима је плоха слике доследно полицентрична.

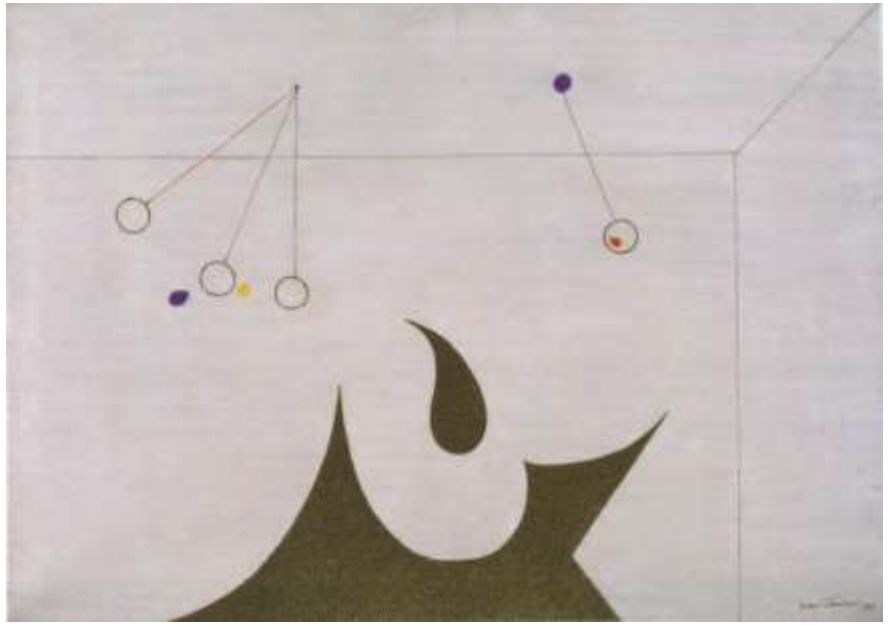
Истовремено настаје и низ Табаковићевих сликарских пробоја од асоцијативног или иконичног знака до „чисте“ апстракције, започет сликом *Месечина* (1958). Беспредметне композиције засноване су на доминацији ритма бојених форми распоређених у патерн неправилних геометријских облика. Он садржи један или више реметилачких фактора чија је сврха да, уз боју, осујете монотонију ритма и дају ефекат пулсирања равнине. У сликама, као што су: *Лето* (1963), *Светло, боје и облици* (1967) и *Из ентропије у ентропију* (1968), Табаковић демонстрира основне принципе модернистичке слике: сачувани ентитет плохе, где равнина достиже ефекат дубине искључиво стваралачким поступком, третманом форме, боје и светлости. Уједињујући природне феномене и апстрактне појмове у сликама ***Светлост, облак и лептир*** (1963) и *Сликарска лабораторија* (1968), Табаковић показује да је појавни свет заправо само наша нетачна представа о њему.

Иако је Табаковићева веза са науком иманентно модернистичка и еволуционистичка, он ће је у једном тренутку трансцендирати. Тако невидљиви, неопипљиви и ефемерни феномени и закони природе постају тема Табаковићевих радова, у којима је синтетизовао научну слику света, духовну слику и естетску представу. Серија колажа – фотомонтажа ***Феноменологија или извори ликовног истраживања и стварања: анализа и фотодокументација*** (1955) парадигматичан је пример Табаковићевог *new age* синкретизма.

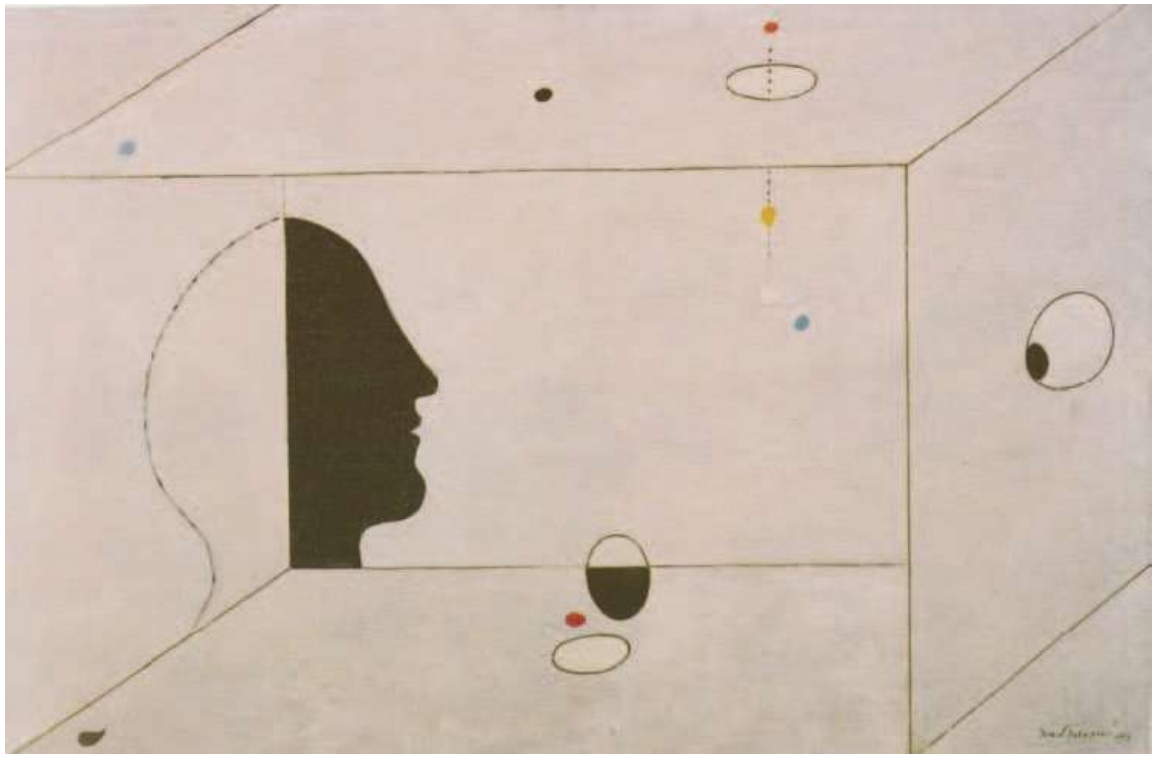


То је својеврсни меланж уметности и филозофије, етике, науке, окултног, алхемије и езотерије. Последње две области схваћене су превасходно као симболички поступак. Езотерија као метафора за изворни процес сазнавања или спознаје света, природе и космоса, а алхемија као метафора за јунговски процес индивидуације или сазревања личности, током којег човек постаје господар свог подсвесног *Ја* или *Сенке*.





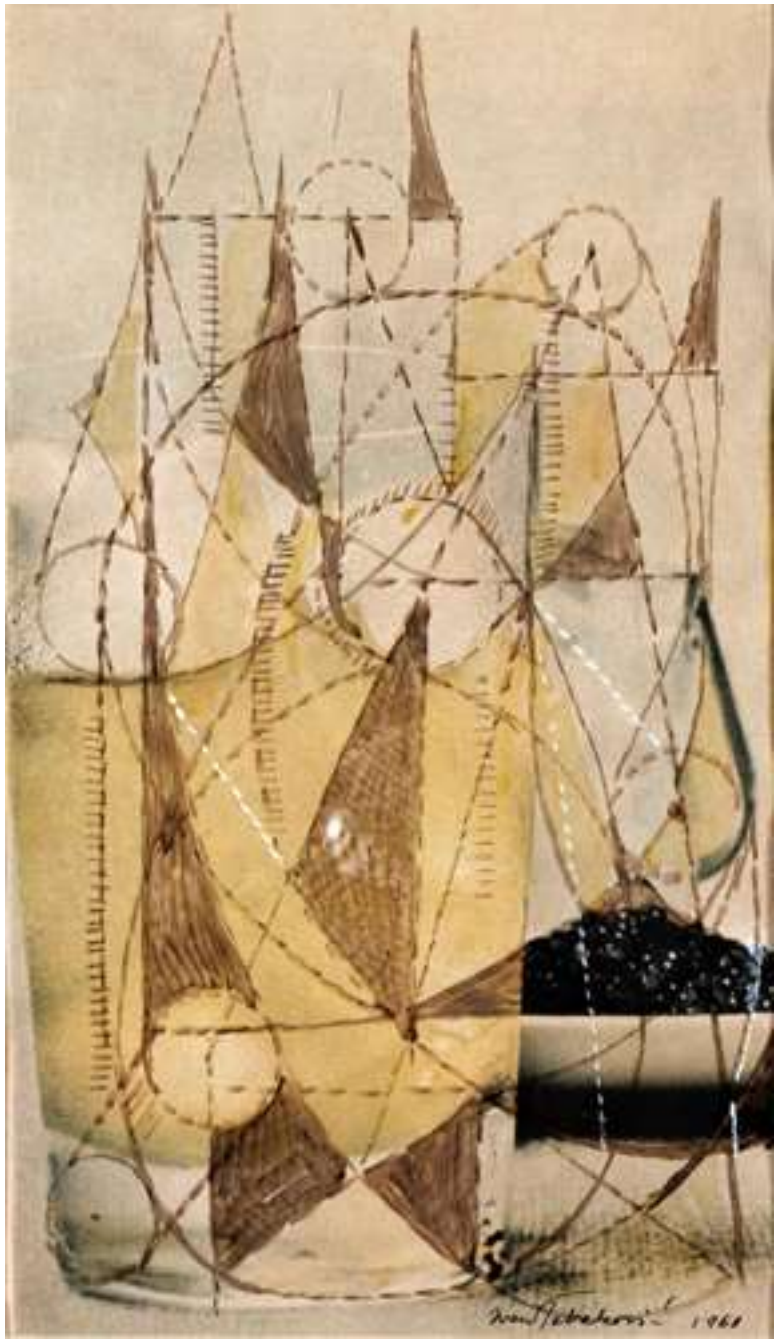
На сликама *Сенке* и ***Светлост и сенке*** (1954), ***Сенка*** (1958), ***Сенка и звук*** (1961), *Светло и сенка* (1962), *Светло и тама* (1967), *Лутајуће сенке* (1968), у фигури-сенци је на симболички експлицирана јунговска идеја „освешћења Сенке“. *Сенка* је амбивалентна архетипска фигура, која симболизује негативни идентитет личности или, пак, позитивне менталне, емоционалне и креативне потенцијале потиснуте дубоко у подсвест. „Трансмутација у злато“ као ултимативни циљ алхемичара којем тежи, али га никада не достиже, јесте метафора човекове потребе за равнотежом, целовитосшћу и досезању властитог *Сопства* – супериорног бића у себи обдареног способношћу поимања скривене суштине, смисла егзистенције.



Сенка и звук (1961)

Лутајуће сенке (1968)

Спознаја властите личности, тако, постаје инструмент сазнања, а сазнање процес чије градације Табаковић настоји да сликама сенки преведе у пластички језик. И управо зато што се ради о визуелизацији мисаоног, сазнајног процеса и уметничкој материјализацији једног чулно опажајног, али нематеријалног ентитета и његових онтолошких аспеката, који у људској свести егзистирају у форми *архетипа*, Табаковићев сликарски поступак намерно је сведен. Међутим, то нису аперсоналне и објективне конструкције, него изразито имагинативне, спекулативне и субјективне представе универзалних људских тема.



Сродне идеје присутне су и у неконвенционалном начину симболичког структурирања одабраних иконографских предложака у колажима и сликама из каснијег циклуса ***Скривени светови*** (1960–1964).

Током шездесетих година Табаковић наставља рад на гротескама, започет у првој половини века. То су иронијски или измишљени искази, понекад досетке, који настају у техници цртежа или колажа. У колажним радовима, он тушем интервенише преко површине фотографије, репродукције или новинског исечка примењујући принципе слободне асоцијације, аутоматског писања, фотомонтаже и, истовремено, демонстрира метод декомпозиције конвенционалног призора. Креативно поигравање системом асоцијација, алогичним склоповима, надреалним и кошмарним приповестима, цитатом и колажом спроведено је у великом броју дела из серије ***Живот, мисли снови***, на којима Табаковић почиње да ради 1966.

Као својеврсни поп арт, управо ови Табаковићеви колажи су медијски најважнија остварења којима се уметник одваја од етаблираних уметничких токова, „стилова“ и поетика у српској уметности друге половине 20. века. Креирајући самосвојну, крајње индивидуалну стваралачку сферу изразито спекулативног карактера, Табаковић је био једини сликар међуратне генерације српских уметника, који је показао храброст у променама и успео да превазиђе статичност како академске тако и модернистичке виртуозности, делујући изван званичног „система уметности“ и свих уметничких идеологија и програма.

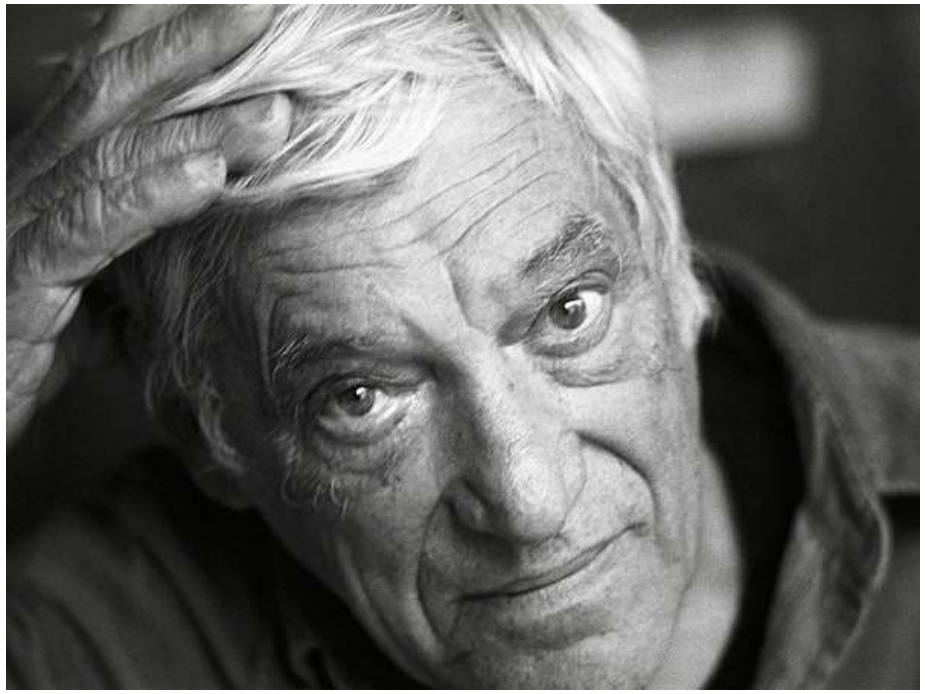
- Други, мање познати уметници који, попут Табаковића, нису могли или нису пристајали да служе интересима власти и повлађују укусу бирократије определили су се за активну, али антагонистичку и критичку позицију у односу на друштвене норме и конвенције епохе (Мића Поповић) или, пак, за одлазак у иностранство (Богољуб Јовановић, већина бивших чланова *Задарске групе*: Петар Омчикус, Милорад Бата Михаиловић, Косара Бокшан, Љубинка Јовановић, Милета Андрејевић), док је известан број „неуклопљених“ стваралаца (Игор Васиљев, Богољуб Јовановић) вољно или невољно завршио на маргини уметничких збивања.

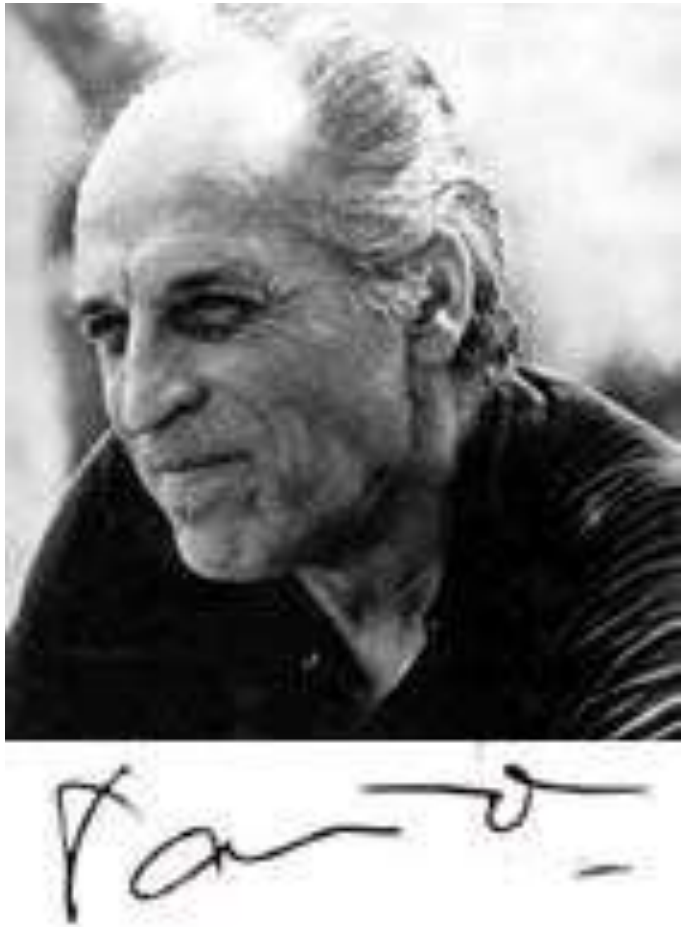
У случају **БОГОЉУБА ЈОВАНОВИЋА** (1924), током педесетих година радило се о инстинктивном отклону, одбијању да се ствара у складу са владајућим уметничким конвенцијама. Реч је о серији лавираних цртежа и гвашева изложених у Галерији Графичког колектива у Београду 1953. То су четири циклуса: *Мађионичари*, *Пословице*, илустрације за *Tais* Анатола Франса и за *Дванаесторицу* Александра Блока. Иако утемељени на фигуративном изразу, циклуси ***Мађионичари*** и ***Пословице*** остају изван било које струје „фантастике“ у југословенском или европском сликарству тог времена. Они су оличење чистог афекта удруженог са иронијском дистанцом и самосвесним бекством од баналног. Такође, они поседују јасну свест о модернистичкој разградњи форме (фигуре, лица) и визуелно искуство кубизма, експресионизма, надреализма или Пикасовог дела.

Физиономије ***Мађионичара*** остају у домену предметности или „друге фигурације“ Дибифеа, а својом сугестивношћу строгог и кошмарног, психоделичног израза, могу се поредити са Фотријеовим *Таоцима*. Ти Јовановићеви прикази страха, анксиозности, ужаса и кошмара, блиски су Гојиним *Капричосима* и *Ужасима рата*. Међутим, они су проистекли из егзистенцијалистичке зебње и мучнине, „естетике ружног“ коју су донели Други светски рат и његове катастрофалне последице.

Мађионичари и *Пословице* су интимни записи парадигматичног значења: кулминација индивидуалног сагледавања света и његовог зла. И док су *Мађионичари* (посебно примерци *Уа... доље... живио...*, *Мађионичари су страшно побожни*) примери Јовановићевог цинично-саркастичног расположења, *Пословице* су духовите и гротескне, јединствена верзија арт брута раних педесетих (*Ко пева зло не мисли* или *Што пијан мисли то трезан говори*). Иако фигуративни, ови циклуси по својој бруталној, халуциногеној и кошмарној експресивности и критичком подтексту ретроспективно се указују као једно од могућих исходишта енформелне антиестетичности.

Та потреба да се изрази сав страх света кроз кошмар индивидуе, надјачала је у делу Богољуба Јовановића било какву могућност компромиса са соцреализмом и његовим рецидивима, што потврђује и његова апстрактна композиција ***К-55*** (1955). То је слика изведена у техници уља на платну великог формата, а читав призор састоји се од мноштва ситних фрагмената, потеза четком који се одозго на доле сукцесивно нижу један до другог, творећи својеврсни патерн у мрко-сивом тоналитету. На рубовима, то низање је прекинуто, подлога је остала видљива. Ничег сличног овој слици нема у српском сликарству средине педесетих, као ни у Паризу где је ово дело настало. Та слика сведочи да је у Јовановићевом делу за врло кратко време дошло до прелаза са наративног и фигуративног на апстрактно. Осим што представља једно од првих потпуно нереференцијалних дела у српском послератном сликарству, ова слика одаје посебну врсту пластичког исказа заснованог искључиво на ликовним елеменатима: функцији потеза, изражајности материје, тонским односима, карактеру подлоге, формату, пропорцијама. Та слика је конципирана као аутономна пластичка целина.





Услед притисака који су владали у раздобљу соцреализма, а након задарског периода, **ПЕТАР ОМЧИКУС** (1926) и **МИЛОРАД БАТА МИХАИЛОВИЋ** (1923–2011) године 1952. одлазе у Париз, где ће моћи да раде слободно и да се неспутано испоље као сликари. У то време париска уметничка сцена је веома разуђена, али проблемски врх епохе чине енформел, лирска апстракција и ташизам. Управо клима у којој доминира експресивна, лирска апстракција и њене многобројне варијанте погодовала је уметничким афинитетима и темпераменту двојице сликара. Током раних педесетих обојица усмеравају израз ка драстичној трансформацији предмета на граници апстрактног.

Омчикусов *Дубровник* (1950) и ***Вагони*** (1951) показују ново структурално ткање слике на уз помоћ низа уситњених модула, које по одласку у Париз, резултира апстрактним радовима *Композиција V* (1953),

Црвени ритам (1956) и ***У плавом*** (1956), у којима доминира гестуално, мрежасто ткање снажне фактуре са елементима апстрактног експресионизма.

У Михаиловићевим апстрактним **композицијама из 1960/61**. нема *drippinga* нити геста којим се тренутно или у кратком временском периоду завршава дело, него је реч о брзини сликања које се продужава накнадним наношењем мноштва хаотичних потеза. Простор је изједначен са површином платна, а многобројни бојени наноси стапају се у аморфне, сурвавајуће дијагонално постављене бојене масе на којима се заснива динамички утисак слике, док светлосна просијавања читавом призору дају метафизички карактер.

- У оба случаја, чак и када се ради о делима у којима је остварен највиши степен апстрактности, то је и даље афирмативно, култивисано и рафинирано сликарство, упркос привидном хаосу визуелног приказа, изражајним средставима и оперативним поступцима изведеним из искуства гестуалног сликарства и лирске апстракције.
- Судећи по позитивној рецепцији париске уметничке средине, евидентно је да су Омчикус и Михаиловић успели да се не утопе у масу уметничке осредњости, да еманципују свој изражајни вокабулар и изграде самосвојан уметнички исказ, идејно кореспондентан идиому припадника групе Кобра.